EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Beke Márton

Strukturalizmus és avantgárd Jan Mukařovský munkásságában

Filozófiatudományi Doktori Iskola
Vezetője: Dr. Kelemen János, az MTA levelező tagja, egyetemi tanár

Esztétika Doktori Program
Vezetője: Dr. Radnóti Sándor DSc., egyetemi tanár

A bizottság tagjai:

Elnök:	Dr. Radnóti Sándor DSc.
Bírálók:	Dr. Bojtár Endre DSc.
	Dr. Seregi Tamás PhD.
Titkár:	Dr. Házas Nikoletta PhD.
Tagok:	Dr. Vörös István CSc.
	Dr. Somlyó Bálint
	Dr. Müllner András
Témavezető:	Dr. Žilka Tibor, DrSc.

Budapest, 2011

Köszönetnyilvánítás

Köszönetet kívánok mondani Žilka Tibornak a témavezetés során nyújtott segítségért, továbbá mindazon támogatásért, amelyet tudományos pályám indulásához kaptam tőle, ide értve a számos tanulságos baráti beszélgetést is.

Köszönettel tartozom az amerikai Notre Dame Egyetem Nanovic Intézetének, és igazgatójának, James McAdams professzornak a számomra felajánlott kutatói ösztöndíjért.

Köszönöm munkatársaimnak a türelmüket, támogatásukat és szakmai segítségüket.

Mindenekelőtt azonban hálával tartozom feleségemnek, Gyenis Katának, gyerekeimnek, Sárának, Áronnak, Ambrusnak, Borinak és Kristófnak valamint szüleimnek, apósomnak és anyósomnak, amiért a disszertáció megírása és az azt megelőző kutatói munka idején oly sok türelemmel és szeretettel segítettek.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés 5
1. 1 5
1. 2 11
1. 3 13
2. Hagyomány és avantgárd 15
2. 1 Az avantgárd általános jellemzése 16
2. 2 Karel Teige, a cseh avantgárd fő teoretikusa 20
2. 3 A Devětsil 27
2. 4 Proletár művészet 30
2. 5 Város, technika, utópia: konstruktivizmus és funkcionalizmus 32
2. 6 A poetizmus 37
2. 7 Nemzetközi kapcsolatok 38
2. 8 Az összes érzék művészete 43
2. 9 A poetizmus: az élet művészete 50
2. 10 A logika és a fogalmi rendszerek alkonya, a képiség előretörése 54
2. 11 Az artificializmus 61
2. 12 A szürrealizmus 64
2. 13 Új művészetelmélet? 74
3. A struktúra és a fejlődés fogalma Jan Mukařovskýnál az avantgárd művészet tükrében 77
3. 1 Mukařovský tudományos pályája 78
3. 2 Az orosz formalizmus hatása 79
3. 3 Mukařovský strukturalista esztétikájának kezdetei 91
3. 4 A második szakasz, a külső hatások 96
3. 5 A fejlődésmodell problémái 111
3. 6 A struktúra helye az irodalomban és a művészetben 115
3. 7 Állandóság a művészetben 120
4. Szemiológia és művészet 122
4. 1 Bevezetés, előzmények 122
4. 2 Mukařovský jelelméletének alapjai 125
4. 3 Szemiológia és avantgárd 129
4. 4 Jel és valóság 132
4. 5 A műalkotás közlő funkciója 134
4. 6 Problematikus pontok 138

4. 7 Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben 139
4. 8 További problémák 143
4. 9 A jel funkciói 144
4. 10 Mukařovský strukturalista szemiológiájának általános kiterjedése és a különféle művészeti ágak vizsgálata 146
4. 11 Dialektikus ellentétek a modern művészetben 150
4. 11. 1 Művészet és társadalom 151
4. 11. 2 Művészet és psziché 152
4. 11. 3 Autonóm és közlő jel: fikció és valóság 152
4. 11. 4 Az anyag és alkalmazása a művészetben 153
4. 11. 5 Művészet és nem-művészet 154
4. 11. 6 Az esztétikai funkció belső ellentétei 155
4. 11. 7 A műalkotás tisztasága vs. a művészeti ágak keveredése 159
4. 12 Irodalom és képzőművészet 161
5. Felhasznált irodalom 177
5. 1 Jan Mukařovský művei 177
5. 2 Avantgárd szerzők írásai (elméleti írások, manifesztumok és szépirodalmi szövegek) 179
5. 3 Szakirodalom 183
5. 4 Avantgárd folyóiratok 195
6. Képjegyzék 196

1. Bevezetés

1. 1

Miért érdemes a cseh strukturalizmussal, a 20. század húszas-negyvenes éveiben fénykorát élő nyelv- és irodalomtudományi, esztétikai iskolával, a Prágai Nyelvészkör tevékenységével foglalkozni ma Magyarországon? Van-e aktualitása a formalista-strukturalista elméletnek a 21. század elején? Ezeket és ehhez hasonló kérdéseket kell, hogy feltegyen magának a szerző – jórészt önigazolás céljából is –, aki már csak tudományos érdeklődése, de személyes vonzalma alapján is minden további nélkül *bohemocentrizmussal* vádolható. Márpedig rendkívül éles kontrasztot figyelhetünk meg a cseh strukturalizmus cseh és szlovák megítélése, illetve a *külföldi*, főleg nyugati véleményalkotás között.

Saját hazájában az úgynevezett prágai iskola és a benne gyökerező irányzatok mind a mai napig meghatározó szerepet játszanak az iskolai oktatástól kezdve az egyetemi képzésen át a tudományos kutatásig bezárólag. Elég, ha a cseh vagy a szlovák egyetemeken oktatott irodalmi vagy esztétikai témájú tárgyak irodalomjegyzékét nézzük: Jan Mukařovský, Roman Jakobson vagy Felix Vodička írásai szinte mindenütt szerepelnek. A tudományos életben pedig az ezredfordulót követően is újra meg újra meg újra előkerül a téma. Hogy csupán néhány példát említsünk: 2005-ben, Mukařovský halálának harmincadik évfordulója alkalmából a Cseh Tudományos Akadémia Cseh Irodalmi Intézete nagyszabású konferenciát szervezett *Cseh strukturalizmus a posztstrukturalizmus után* címmel, az itt elhangzott szövegek nyomtatásban is megjelentek[1], és mind a résztvevők száma, a hozzászólások tartalma és a reflexiók alátámasztják, hogy a cseh strukturalizmus jelenleg is produktív, eredményei megkerülhetetlenek. Másik példaként a *Slovo a smysl* prágai folyóirat szintén 2005-ben meghirdetett ankétjét említeném, amelyben a szerkesztők a strukturalizmus mai helyzetéről kérték ki a megszólítottak véleményét. Húsznál is több válasz érkezett, és nem csupán Csehországból: a hazai válaszadókon kívül Amerikából, Lengyelországból, Magyarországról Németországból, Olaszországból, Szlovákiából és – némi késéssel – Norvégiából reagáltak a feltett kérdésekre. Akár a fent említett publikációkat, akár más konferenciákon napjainkban elhangzó vagy folyóiratokban megjelenő strukturalista tárgyú

[1] Sládek 2006

szövegeket szemléljük, bizonyossággal megállapíthatjuk, hogy nem marginális vonulatról van szó, hisz a mai cseh irodalomtudomány jó néhány kiemelkedő alakja szerepel a szerzők között, és többségükben nem a prágai iskola nekrológját tárják a hallgatóságuk vagy az olvasóik elé, sőt rendszerint a közelmúlt irodalomelméleti, esztétikai fejleményeivel hasonlítják össze. A teljesség igénye nélkül ide sorolható az azóta elhunyt Miroslav Červenka, Lubomír Doležel, Mojmír Grygar, Aleš Haman, Jiří Holý, Milan Jankovič, Alice Jedličková, Jan Schneider, Ondřej Sládek és Emil Volek. Bár a cseh tudományos életben is szerepet játszanak az olyan irányzatok, mint pl. a dekonstrukció, a hermeneutika és a recepcióesztétika, az uralkodó tudományos *vélekedés* – Mukařovský igyekezett kerülni az *elmélet* vagy a *módszer* kifejezéseket – a strukturalizmus maradt.

Külföldön, és főleg nyugaton azonban a prágai iskola ismertsége és elfogadottsága korántsem ilyen töretlen. Nem kívánok általánosítani, de bizonyos, hogy nem járunk messze az igazságtól, ha azt állítjuk: a legtöbb nyugati tudós számára – ha egyáltalán ismeri valamennyire – a cseh strukturalizmus egy olyan jelentéktelen fejezetet jelent a tudományos életben, amely valahol Pétervár és Párizs, azaz az orosz formalizmus és a francia strukturalizmus között helyezkedik el, és a legjobb esetben is csak híd szerepét tölti be. Ezért írja az egyik fönt említett kiadványban a cseh Emil Volek:

> Mi maradt meg a prágai iskola hagyományából? Attól függ, hogyan, hol és kinek. Itthon biztosan sok minden, a világban, úgy tűnik, némileg kevesebb. Számunkra a strukturalizmus ablak a világra, bizonyítéka annak, hogy egykor mi is az élmezőnyhöz tartoztunk, és hogy talán még ma is van mit mondanunk. A világ számára most alighanem inkább egy kicsiny kamrába nyíló ablakocska, egy afféle ingoványos terület a pétervári Opojaz és a strukturalista Párizs között. Mit sem változtat ezen az, hogy mindez jelentős mértékben a tudatlanságnak és az önös érdekeknek köszönhető.[2]

Hasonlóképpen nyilatkozott, igaz, mintegy tizenöt évvel ezelőtt Lubomír Doležel is:

> A tipikus nyugati irodalmár vagy esztéta számára a prágai iskola művei csupán korlátozottan érhetők el: vagy azok, amelyeket valamelyik „világnyelven” írták (angolul, franciául vagy németül), vagy pedig azok, amelyeket később lefordítottak.

[2] Volek 2006, 32.

Így aztán a nyugati teoretikusok a prágai iskolát vagy egészen figyelmen kívül hagyják, vagy csupán nagyon korlátozott ismeretekkel rendelkeznek róluk.[3]

Szép számmal lehetne még idézni hasonló véleményeket cseh szerzők tollából, de talán így is érződik ezekből egyfajta közép-európai mellőzöttség-érzés, talán sértődöttség is. Ugyanakkor azonban nem csupán cseh kutatók figyelnek fel arra, hogy a nyugati tudományos élet mintha jogtalanul ignorálná a cseh strukturalista iskola eredményeit. Karen Gammelgaard, egy Oslóban tevékenykedő dán kutató egy Derridával foglalkozó előadásában[4] megállapítja, hogy a francia tudós *De la grammatologie* című írásának strukturalizmus-kritikája alól kicsúszna a talaj, ha a szerző hajlandó lett volna tudomást venni a cseh strukturalisták, mindenekelőtt pedig Josef Vachek tevékenységéről[5]. Mindez annál is furcsább, mert Derrida hivatkozásai között szerepel Vachek egyik műve, ám ezt – ahogyan Martin Procházka bebizonyította – minden bizonnyal sosem olvasta el[6].

Emil Volek nemrégiben megjelent könyvében[7] számos olyan nyugati művet sorol fel, amelyeknek mindenképpen behatóan kellet volna foglalkozniuk a cseh strukturalizmussal, ám mégsem tették vagy csak hiányosan ismertették ezek eredményeit. Már nem sokkal a második világháború után nagy szerepet játszott az eredmények „minimalizálásában" Wellek és Warren ismert műve, *Az irodalom elmélete*, illetve Viktor Erlich 1955-ben megjelent *Russian Formalism* c. könyve. Ez utóbbi sokáig az egyetlen forrás volt a prágai iskola tevékenységére vonatkozólag, ám nagyon negatív képet festett róla (Volek egyenesen karikatúráról beszél). Wellek pedig, aki egyébként maga is tagja volt a Prágai Nyelvészkörnek, ugyan több teret enged a cseh strukturalizmusnak, Mukařovskýval pedig később is foglalkozik, ám végül „soha nem tudott kiszállni a hagyományos esztétikai eklektikus keréknyomból"[8].

Számos forrás rámutat arra is, hogy az alapvetően nem kielégítő recepció és hatás jórészt a fordítási hiányosságoknak is köszönhető. Jelent meg ugyan néhány angol nyelvű szöveggyűjtemény[9], ám ezek válogatásának kritériumai általában nem világosak, és sokszor a fordítás minősége sem megfelelő. Ráadásul, ahogyan arra Benyovszky Krisztián is felhívja a figyelmet, „A fordításkötetek megléte azonban önmagában még nem

[3] Doležel 1995, 451.
[4] Gammelgaard 1996b
[5] Gammelgaard gondolatmenetét ismertetem *Migrating Scholars and Ideas. The Prague School and Scandinavia* c. írásomban (Beke 2009)..
[6] Procházka 1992.
[7] Volek 2004.
[8] Volek 2004, 13.
[9] Pl. Vachek 1964, Garvin 1964.

szavatolja az értő és nyitott recepciót, csupán a feltételeket teremti meg hozzá”[10]. Valamivel jobb a helyzet az olasz és különösen a német recepciót illetően. Ez utóbbi elsősorban a konstanzi iskola és H. R. Jauss tevékenységének köszönhető, ahol „Mukařovský és Vodička írásait elsősorban a recepcióközpontú irodalomszemlélet bizonyos eszméinek visszaigazolásaként és anticipációjaként olvasták”[11].

És mi a helyzet a strukturalizmus magyar fogadtatásával, pozíciójával? A strukturalizmus tanai már a két világháború közötti időszakban eljutottak Magyarországra, ám finoman szólva is mérsékelt visszhangot váltottak ki. Elsősorban Laziczius Gyula nevét érdemes e helyt említeni, aki 1932-ben megjelent művében[12] foglalkozik a prágai nyelvészekkel, és név szerint említi Jakobsont, Trubeckojt, Karcevszkijt, Mathesiust, Havráneket és Trnkát, akiknek a funkcionális nyelvészettel kapcsolatos terminológiáját részben át is veszi. Érdekességként lehet megemlíteni, hogy a kapcsolatok – részben a történelmi események hatására – egy idő után meghaladták a tudományos határokat, hiszen Csehszlovákia német megszállását követően Roman Jakobsonnak el kellet hagynia az országot, és Budapestre érkezvén két hetet éppen Laziczius lakásában töltött. Laziczius pedig Bécsben később többször is felkereste Trubeckojt.

Ennél sokkal jelentősebb visszhangot keltett a strukturalizmus Magyarországon az 1960-as évektől kezdődően, amit ekkor főleg a francia strukturalizmus előtérbe kerülése váltott ki. Mindazonáltal ennek a „strukturalista robbanásnak” a mellékvizén ismertté váltak a szláv strukturalisták is, fordításban megjelentek Jakobson, Mukařovský, Wellek és mások alapvető írásai, illetve több komoly tanulmány és néhány önálló kötet is foglalkozott a témával. Itt mindenekelőtt Bojtár Endre tevékenységét kell kiemelni, aki hazánkban elsőként tekintette át a prágai iskola tevékenységét, mégpedig úgy, hogy a cseh strukturalizmushoz köthető szerzők kutatásait a nemzetközi irodalomtudomány, nyelvészet, antropológia, szociológia stb. kontextusában helyezte el. Mindenképpen meg kell még említeni Hankiss Elemér, Nyírő Lajos és Sziklay László[13] munkásságát is e téren.

A nyolcvanas és kilencvenes években a strukturalista irodalomtudomány és esztétika hazánkban nem sokat hallatott magáról, ami talán összefügg a recepcióesztétika és a hermeneutika térhódításával, illetve az 1974-es „strukturalizmus-vita” negatív hatásával. Üdítő kivételt jelent a Bojtár Endre által szerkesztett és 1988-ban megjelent

[10] Benyovszky 2007, 11 (5. jegyz.)
[11] Benyovszky uo.
[12] Laziczius 1932.
[13] Pl.: Bojtár 1978, Hankiss 1971, Nyírő 1970, Sziklay 1963, illetve a *Helikon* folyóirat 1968/1. száma. A strukturalizmus (nem csak a cseh) magyarországi fogadtatásáról lásd még: Bezeczky 2006, illetve: Beke 2004

válogatáskötet, amely a cseh és a lengyel strukturalizmus számos nagyon fontos írását tartalmazza[14].

Az imént felsorolt hiányosságok ellenére is egyetérthetünk Bókay Antal megállapításával (aki egyébként szintén azok közé tartozik, akik hazánkban elfogadhatóan, súlyának megfelelően ítélik meg és helyezik kontextusba a prágai iskola tevékenységét), miszerint a pozitivizmus mellett mindmáig a strukturalizmus a legmeghatározóbb irodalomtudományi vonulat hazánkban[15], még ha ez nem is feltétlenül a cseh strukturalizmust jelenti. (Nem feledkezhetünk meg persze arról a felfelé ívelésről, amely a recepcióesztétikát, az intertextualitást és a kontextualitást, a hermeneutikát és a dekonstrukciót érinti az elmúlt néhány évtizedben.)

Az ezredfordulót követően sem változott alapvetően a helyzet, ám a néhány évvel ezelőtt megjelent, Benyovszky Krisztián által szerkesztett Mukařovský-kötet kapcsán mégis találkozhatunk néhány olyan reakcióval, amelyek arra utalnak: hazai kontextusban sem érdektelen ezzel a témával foglalkozni. Kisantal Tamás recenziójában[16] kiemeli azt az egyébként tudható, ámde mégis gyakran figyelmen kívül hagyott tényt, hogy a prágai strukturalizmus jóval több, mint az orosz formalizmus folytatása vagy mellékvágánya. A szerző az irodalomtudomány és az esztétika szociológiai vonatkozásait és a szemiológia eredményeket tartja fontosnak Mukařovskýval kapcsolatban. László Emese arra hívja fel a figyelmet, hogy a kötet összeállítása kapcsán és Benyovszky jegyzeteiben „nagy hangsúly került a Mukarovský szövegeiben, valamint a posztstrukturalista és posztstrukturalizmus utáni elméleti diskurzusokban megmutatkozó problémafelvetések közötti érintkezési pontok bemutatására”[17]. Kiemeli továbbá azt is, hogy a kötetben publikált tanulmányok és kommentárjai révén új párhuzamok kerülnek napvilágra például Jauss gondolatmeneteivel, Gadamer nézeteivel vagy éppen Derrida szövegeivel. Bene Adrián pedig azt tartja fontosnak Mukařovský írásaiban, amit a mai kontextualista elméletek nem tudnak: az irodalmi mű specifikumára, az irodalmiságra helyezi a hangsúlyt. Magam mindezeken túl Mukařovský munkásságának azt a szegmensét tartom a legizgalmasabbnak, amely az általa kialakított szemiológiai megközelítésen alapszik és a szerző korában élő művészet számos területét (irodalom, képzőművészet, film, fotográfia, építészet) illeti.

[14] Bojtár (szerk.) 1988.
[15] Bókay 1997, 191.
[16] Kisantal 2008.
[17] László 2007.

A strukturalizmus mai kutatása mellett szól, hogy napjainkban az elmélet és a ráción alapuló tudományosság jelentősen háttérbe szorul. Lévi Strausstól kezdve – bár ő maga is strukturalista volt – a bricolage mind nagyobb teret hódít a mérnöki, azaz tudományos gondolkodással szemben. Derrida aztán már a mérnököt is bricoleurnak tartja, amely álláspontból következik a posztmodern azon folyamata, amely a tudományt teljes egészében bricolage-zsá degradálja. Emil Volek az imént hivatkozott művében további érveket is sorol: a posztstrukturalista időszak megkérdőjelezte a nyelvet, az objektivitást és magát a szubjekumot is. Olyan poszt-teoretikus gondolkodók, mint Žižek, Vattimo vagy Sloterdijk pedig előnyben részesítik a „gyenge", a cinikus vagy a bohózatra hasonlító gondolkodást, amely közvetve a tudomány vége kihirdetéséhez vezet. Ebben a helyzetben nyílik tér újra az objektivitás és a tudományosság előtt, amelyek célja univerzális nyelvek és rendszerek megalkotása. Az univerzalizmus természetesen nem egymás elnyelését, hanem párbeszéd kezdeményezését jelenti. Ezen a ponton látható tehát a prágai iskola jelentősége és aktualitása.

1. 2

A dolgozat másik kulcsfogalma az avantgárd. A strukturalizmus és a cseh avantgárd közötti kapcsolódási pontok képezik dolgozatom tulajdonképpeni vezérfonalát. Jelen bevezetőben elegendő csupán annyit megállapítani, hogy a cseh strukturalizmussal és Jan Mukařovskýval kapcsolatos szakirodalmat olvasva minduntalan utalásokat találhatunk arra, hogy a prágai strukturalizmus létrejöttében milyen jelentős szerepet játszott a két világháború közti avantgárd művészettel fennálló szimbiózis. Erről a témáról azonban áttekintő, illetve elemző jellegű tudományos szövegek alig-alig jelentek meg – pedig tudomány és művészet találkozásának rendkívül izgalmas perspektívái nyílnak meg e téren.

A teljesség igénye nélkül említek néhány olyan munkát, amely e téren tett előrelépést. Květoslav Chvatík *Strukturalismus a avantgarda* című munkája már 1970-ben megjelent, ám ezt a munkát inkább az avantgárd művészetelmélet és a strukturalista alapfogalmak párhuzamos ismertetésének tekinthetjük. Ennél izgalmasabb, ám lényegesen kisebb terjedelmű ugyanezen szerző írása, amely a cseh avantgárd legfontosabb teoretikusa, Karel Teige strukturalizmushoz fűződő kapcsolatait mutatja be[18].

Emil Volek korábban idézett munkája, habár általánosságban vizsgálja Jan Mukařovský esztétikáját, nagy figyelmet fordít az avantgárd művészeti vonatkozásoknak is, különösen a szemiológiával kapcsolatosan, ezért ezt a könyvet fontos forrásnak tartom.

Igen sokat ígér Irina Wuttsdorf 2006-ban megjelent könyvének a címe[19], és tény is, hogy a poetizmus és a Devětsil csoport művészeti törekvéseit a szerző részletesen bemutatja, ám ez nem annyira a strukturalizmussal, hanem inkább a Bahtyin dialogizmusával és Lyotard posztmodernizmusával való összevetést szolgálja, ami a szerző tulajdonképpeni célja[20].

Mintegy tíz évvel ezelőtt terjedelmes monográfiát publikált a témáról Frank Illing német kutató *Jan Mukařovský und die Avantgarde címmel*. A strukturalizmussal foglalkozó szakirodalom meglehetősen visszafogottan reagált a műre, ami oka lehet annak is, hogy jómagam is csak a közelmúltban vehettem kézbe az igen terjedelmes könyvet. A mű hatalmas szakirodalmi apparátust megmozgatva, közel 450 oldalon értekezik a strukturalista esztétikáról, annak előzményeiről, utóéletéről és igen tág kontextusáról, a

[18] Chvatík 1994a.
[19] Wutsdorff 2006.
[20] Ambrosová 2007.

nemzetközi és a cseh avantgárdról (ide értve azokat az előfutárokat is, mint pl. F. X. Šaldát, akiket csak bajosan nevezhetünk avantgárdnak), és persze a kettő párhuzamairól, kapcsolódási pontjairól. Ilyen kaliberű és ily nagyot markoló munkával versenyezni szinte reménytelen, mégis úgy ítélem meg: a kevesebb néha több: Illing munkájában minden benne van, ami a témához akár csak érintőlegesen is kapcsolódik, ám ebben az óriási adat-szalmakazalban az olvasó inkább csak elveszített tűként keresgéli a Mukařovský esztétikája és a nagy cseh avantgárd nemzedék tevékenysége közötti összefüggéseket. Jómagam igyekszem inkább ez utóbbi szegmensre összpontosítani – még ha eközben el is tekintek mondjuk a francia szürrealizmus ismertetésétől vagy nem is szentelek külön fejezetet a második világháború utáni politikai helyzetnek és a sztálinizmus kialakulásának.

1. 3

A dolgozat tehát arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen kapcsolatok jöttek létre a cseh művészet és esztétika két igen kimagasló irányzata, a Prágai Nyelvészkörben gyökerező strukturalizmus és a két világháború közötti időszakban nemzetközi szinten is jelentős szerepet játszó cseh avantgárd között. Természetesen nem elsősorban a személyes kapcsolatokról, mint inkább a művészet és az elmélet terén létrejött összefonódásokról, kapcsolódásokról és reflexiókról van szó. Az elmélet „készítői" és a művészet „csinálói" ugyanis kölcsönösen – ha nem is mindig közvetlen módon – hatottak egymás tevékenységére: az avantgárd művészet kihívást jelentett és egyszersmind anyagot is szolgáltatott az 1920-as és 30-as években kialakuló strukturalista megközelítés számára. És megfordítva: az avantgárd művészek nem egy esetben lelkesen fogadták a strukturalisták tevékenységét, mert azok képesek voltak művészetüket értelmezni, elemezni és rendszerbe helyezni, amire ők maguk – ti. a művészek – gyakran nem is voltak képesek.

A két világháború közötti időszak ilyen jellegű kapcsolódásai sokrétűen mutatkoznak meg Jan Mukařovský munkásságában, akinek általánosabb témájú tanulmányaiban éppúgy találhatunk utalásokat, kapcsolódási pontokat az avantgárd irodalomhoz vagy képzőművészethez, mint ahogy számos elemző, kritikai jellegű írását ismerünk, amelyekben kora haladó művészeit és azok műveit elemzi.

A disszertáció mindenekelőtt a fentebb vázolt problematika szempontjából vizsgálja Mukařovský életművét, röviden áttekintve annak korszakait és jelentősebb írásait.

Az **első részben** a cseh avantgárd irányzataival, főbb teoretikusaival és manifesztumaival foglalkozom, kiemelve azokat a vonatkozásokat, amelyek az újszerűség, a norma megszegése, a hagyomány elutasítása felé vezették a művészeket. Vizsgálom azt is, hogy milyen konkrét, személyes kapcsolatok álltak, állhattak az elméleti szintű kapcsolatok mögött (közös rendezvények, előadások, látogatások és kiállítások).

A **második részben** Mukařovský strukturalista rendszerének általánosabb bemutatására törekszem, de ezt a fejlődés és a struktúra fogalmának optikáján keresztül teszem, és ezekkel kapcsolatban szó esik az esztétikai normáról és annak deformációjáról, illetve megszegéséről, az esztétikai funkció és érték strukturalista megközelítéséről, és arról, hogy ezek a fogalmak miképpen épültek az avantgárd művészek alkotásaira és elgondolásaira. Nagyon fontos lesz e tekintetben Mukařovský elméleti tevékenységének

alakulása is, leginkább pedig az orosz alapokon kibontakozó formalizmustól az ún. külső, és társadalmi tényezőket is szintetizáló strukturalista esztétika felé való elmozdulás.

Jan Mukařovský munkásságának meghatározó és legizgalmasabb területe a szemiológia (mai gyakoribb szóhasználat szerint szemiotika), amely a **harmadik rész** fő témája. Ez a megközelítés tette lehetővé az avantgárd művészet (mindenekelőtt a szürrealizmus) szisztematikus vizsgálatát. Ezért az elméleti szakaszokat kiegészítem azoknak a műelemzéseknek a méltatásával, amelyeket a szerző a szürrealista irodalomnak és művészetnek szentelt, így kiemelve Mukařovský szemiológájának művészeti ágakat összekötő, komparatív jellegét.

2. Hagyomány és avantgárd

A strukturalista esztétika és az avantgárd művészet egyik közös problémája a hagyomány fogalmának értelmezése. A művészi hagyomány, a korábbi művészeti irányzatokhoz való viszony, illetve az azok vonatkozásában történő önmeghatározás kiemelt jelentőségű általában véve az avantgárd művészetben, de a cseheknél is a művészi koncepció és stratégia alapja.

A művészet fejlődésének, történetiségének tárgyalása Jan Mukařovský esztétikai koncepciójának is igen fontos része. A hagyomány vizsgálata számára egyet jelent azzal, hogy a műalkotások létrejötte, befogadása és megítélése során milyen funkciót töltenek be a korábbi és a kortárs műalkotások, művészeti programok, illetve az adott korokra jellemző normák.

Jelen fejezetben – a cseh avantgárd általános jellemzése mellett – arra kívánok rámutatni, hogy a hagyomány és a művészi norma fogalmai milyen szerepet játszanak a cseh avantgárd irányzatokban, illetve hogy ezek milyen viszonyban állnak Jan Mukařovský munkásságának fontosabb téziseivel. A fentiek elemzéséből kitűnik majd, hogy Mukařovský elméletének ezen vonatkozásai nem jöhettek volna létre, ha a húszas és harmincas évek pezsgő és sokoldalú avantgárd művészete nem szolgáltat ehhez „nyersanyagot” a cseh irodalomtudós számára.

2. 1 Az avantgárd általános jellemzése

Az avantgárd művészekről általánosságban elmondható, hogy szembefordulnak a hagyományokkal, különösképp a 19. század művészetfelfogásával, alkotói elveivel.

A cseh szürrealizmus szakértője, Žoržeta Čolakova tömör megfogalmazása szerint „Az avantgárd fogalma […] a politikai, társadalmi, gazdasági és esztétikai alapelvek egységén nyugszik. Ezen egység széthullását a marxizmus hívja majd elő, amely erőszakkal szakítja szét az egyes eszmei alkotóelemeket, és így elválasztja egymástól a művészeti avantgárdot a politikaitól."[1] Pontosításként érdemes megjegyezni, hogy Čolakova megállapítása elsősorban a dogmatikus, totalitárius marxizmusra vonatkozhat, hiszen a marxista eszmék a húszas–harmincas években – különösen a cseh és szlovák színtéren – még nagyon is összefonódtak az avantgárd irányzatokkal. Politikai szempontból a két világháború közötti avantgárd irányzatok többsége a múlttal, a hagyományos, polgári értékrenddel való szembefordulásra, a forradalmiságra épített, habár ezek az elemek más és más mértékben mutatkoztak meg az egyes irányzatoknál, csoportosulásoknál vagy egyéneknél. Az azonban kétségtelen, hogy a múlttal való szembefordulás vagy az attól való markáns elhatárolódás mind a művészeti, mind pedig a politikai, társadalmi stb. téren megfigyelhető, és nehezen választható el egymástól. Még akkor sem, ha a két világháború közti cseh avantgárdról megállapítható, hogy sokkal kevésbé foglalkozik a művészeten kívüli valósággal (pl. politikával), mint például Magyarországon Kassák és köre. (Ugyanakkor azonban az is igaz, hogy a baloldaliság és a kommunizmus iránti érdeklődés általában jellemző a cseh avantgárdra. Ennek egyik oka, a csehek „hagyományos" németellenessége, illetve a tőlük való félelme: emiatt (is) fordulnak reménykedve a Szovjetunió felé.)

A művészet belső fejlődésének szempontjából az avantgardizmus mindenekelőtt a 19. század művészeti hozadékát utasítja el. Az avantgárd művészek a hagyományellenességgel fejezik ki a korszakra olyannyira jellemző szabadságvágyat: leginkább „az artisztikusság begyöpösödött és fokozatosan kiüresedő elképzelései [és tegyük hozzá: az akadémizmus] alól kívánják az emberi gondolkodást felszabadítani"[2]. Mindez elsősorban a realizmus művészi álláspontjának visszautasítását jelenti, ám

[1] Čolakova 1999, 11.
[2] Čolaková 1999, 10.

általánosságban nem csak ezt: elfogadhatatlanná válik számukra a művészet mimetikus alapelve, az az elképzelés, amely szerint a művészet képes részben vagy egészében megmutatni vagy utánozni az érzékszervekkel észlelhető valóságot. S mi lép az elutasított, empirikus úton megismerhető valóság helyébe? Az avantgárd művész „előnyben részesíti a költői szuggesztiót a megismeréssel szemben, a váratlan képi provokációt a logikus gondolkodásba vetett bizalom helyett”[3]. Ily módon a hagyományellenesség az avantgárd – és mindenekelőtt a szürrealista – poétika alapelveihez vezet el: az oksági kapcsolatok felbomlásához, ugyanakkor az újfajta képiség létrejöttéhez, a dologi kapcsolatok deszemantizációjához és vele egyidejűleg paranyelvi jelek szemantizációjához[4]. Dolgozatom témája szempontjából nem egészen érdektelen, hogy a Čolakova által fentebb használt „dologi kapcsolatok” fogalom nem mástól, mint Jan Mukařovskýtól származik, akinél a műalkotás szemantikai és szemiotikai rendszerének ez az egyik alapfogalma.

A hagyományellenességhez kapcsolódik még az avantgárd „kulturológiai nonkonformizmusa”[5], ami annyit tesz, hogy nem csupán a művészet, hanem az élet minden területén szembeszáll a tekintélyelvű értékrenddel.

Nyugat- és kelet-európai társaikhoz hasonlóan a cseh avantgárd képviselői is – a 19. századi realizmuson túl – elutasítják a modernizmus individualista koncepcióit és a l’art pour l’art-t is, amelyeknek náluk a legjelesebb képviselői a „cseh modernek” voltak. Utóbbiak nagy hatású kiáltványukban egyebek között a következőket fogalmazták meg:

> Egyéniség mindenekfölött, amely élettől forrongó és életet alkotó. Ma, amikor az esztétika csak a középiskolai tankönyvekben talált menedéket, amikor minden, ami régi, összeomlik, és új világ kezdődik, ezt követeljük a művésztől: „Találd meg önmagad, és az csak te legyél!” Semmi módon nem hangsúlyozzuk cseh mivoltunkat: légy önmagad és cseh leszel.[6]

A modernek által hirdetett – a fenti idézetből világosan látszó – individualizmus helyett az avantgárd művészek a kollektivizmus égisze alatt tevékenykedtek. Az expresszionisták a művészetben az általános emberi jelleget keresik, a modern világ gyötrelmei és a háború borzalmai közepette, illetve utána újfajta összefogást, testvériséget sürgetnek. Témává válik náluk a nyomor, a munkanélküliség stb. (lód. pl. Hans Fallada *Mi lesz veled, emberke*

---

[3] Uo.
[4] Uo.
[5] Uo.
[6] *Cseh modernek kiáltványa*. In Hankó-Heé 2003, 441.

c. regényét) – ugyanakkor az expresszionizmus Csehországban nem ver mély gyökereket, főleg azért, mert német „találmánynak” tekintik. Kifejezésmódjukban deformálódik a naturalista szemlélet: nem véletlen, hogy a két világháború közti időszakban nagy visszhangja kél Kafkának. A dadaizmus alapvető vonása, hogy a lehető legteljesebb mértékben igyekszik a művészetből kizárni az egyént és az egyéniséget, és a művészetet magával az élettel kívánja egyenlővé tenni – mindamellett, hogy a korábbi értelemben vett művészetet szilánkjaira akarja törni (a művészetnek az életbe való transzponálása hasonlít a poetisták manifesztumaiban leírtakhoz). A szürrealisták az emberek közösségére nem a társadalmi együttélés vonatkozásaiban összpontosítottak, hanem az emberi lélek kollektív elemeit, a tudatalattiban létrejövő szellemi közösséget hozták előtérbe, és hangsúlyozták, hogy ebben az értelemben a művészet mindenkié, művésszé bárki válhat. (Ez a gondolat manifeszt módon tulajdonképpen csak a hatvanas években, a happening-művészet és a Fluxus kapcsán jelenik meg[7]. Az avantgárd irányzatok szinte bármelyikére vonatkozhat Vitězslav Nezvalnak Květoslav Chvatík által idézett megállapítása, amely szerint a régi költészet alapvetően fogalmi jellegű, és az ideológia, a logika és a szüzsé alárendeltje, míg az újabb költészet a képzeteké, amelyek mindenekelőtt vizuálisak; természetesen ezeken túl meghatározó szerepet játszik a képzelet, az asszociációk szabad áramlása. Egy szóval „a valóság költői transzfigurációjának a legfontosabb eszköze ebben a politematikus poétikában a metafora lett”[8]. (Természetesen az sem mindegy, hogy milyen metaforáról beszélünk, hiszen ez is nagyon sokat változott: erre az időre már nem a hasonlóság, hanem annak éppen az ellentéte jellemzi. Ilyen jelzői metafora például V. Nezval szürrealista ciklusának a címe is: *Abszolút sírásó*.)

A kollektivizmus természetesen nem csupán a művészek esztétikai vagy antiesztétikai koncepciójában mutatkozott meg, hanem abban a tényben is, hogy az avantgárd irányzatok szinte kizárólag csoportos formában jelentek meg: a manifesztumok

---

[7]„ A *művészet és az élet egysége* a fluxizmus számára alapvetően fontos. A fluxus létrejöttekor a központi gondolat a művészet és az élet között húzódó határ eltörlése volt. Ez a nyelv illett a pop-art és a happeningek korszakához. A fluxus-kör alapítói megpróbálták feloldani azt, ami akkoriban a művészet és az élet dichotómiájának látszott. Ma már nyilvánvaló, hogy a fluxus hozzájárulása a művészethez éppen abban állt, hogy megmutatta, nincsenek eltörlendő határok.
Beuys pontosan megfogalmazta ezt abban a kijelentésben, hogy mindenki művész, bármilyen problematikus is ez. Másképpen úgy is mondhatnánk, hogy a művészet és az élet egy egységes referenciamező, egyetlen kontextus részei. Ha így fogalmazzuk meg, az szintén felvet bizonyos problémákat, de hát éppen az a fluxus célja, hogy érdekes problémák után járjon.” (Friedmann 2008.)
„A Fluxus legfontosabb célkitűzése a művészet és az élet közti határok elmosása, legjellemzőbb jelszavai: "minden művészet", "mindenki művész". Szellemes, provokatív, banális vagy éppen harsányan látványos megnyilvánulásaival szembehelyezkedik a hagyományos művészetfogalommal, ezért "antiművészet"-nek is szokták tekinteni.” (Beke L. 1993, 4.)
[8] Chvatík 1970, 53.

rendszerint valamely csoport vagy szervezet nevében születtek, nem ritka, hogy aláíróik is többen voltak.

Az avantgárd művészek tehát újszerűségre, a konvenciók felrúgására, a hagyomány meghaladására törekedtek. A hagyományellenesség azonban nem jelentette minden esetben azt, hogy teljes egészében a hátat fordítottak volna a múltnak, sőt igen sok esetben az történt, hogy a közeli előzményeket (pl. a realizmust, a romantikát, a modernizmus bizonyos eszméit) „átugorva" a régebbi múltból (pl. a középkorból) merítettek inspirációt, vagy az olyan művészetet részesítették előnyben, amelyben a művészi alkotást tiszta, a modern társadalmi, politikai és ideológiai befolyásoktól mentes formájában vélték megtalálni (pl. a törzsi népek művészete), illetve „a régebbi, kevésbé elhasznált, funkcionálisabb"[9] hagyományt elevenítették föl. Cseh művészektől is hozhatunk ide több példát: Vladislav Vančura avantgárd, experimentális prózája a cseh kultúra egyik korábbi virágzó időszakához tért vissza: prózai műveiben a cseh humanista irodalom nyelvi-formai hagyományait eleveníti fel. A *Markéta Lazarová* (*Rablólovagok*) vagy a *Pekař Jan Marhoul* (*Jan, a pék*) a cseh nyelv biblikus gyökereihez visszatérő, súlyos nyelvezeten íródott nagyformátumú történetek. Ide sorolhatjuk még a Devětsil csoport korai szakaszának primitivista, naiv és a mágikus realizmushoz köthető műalkotásait (Jan Zrzavý és Bohumil Kubišta nyomdokain); ezek között említhetjük az 1922-es A Devětsil 1. tavaszi tárlatán kiállító František Muzika *Károly-híd* (1921), *Gyár Vranýban* (1921), Alois Wachsman *Hlubočepy* (1919) vagy Teige *Prágai tájkép* (1920 k.) című festményeit. Megemlíthetjük Josef Šíma festőt, aki az 1930-as évek elején főleg az antik mitológiából merítette témáit, miközben képeiben az emberi lét tragikus oldalát igyekezett megragadni (pl. *Thészeusz visszatérése* c. képe 1933-ból), vagy a szürrealista csoport több tagját, akik a harmincas évek legvégén a kedvezőtlen társadalmi-politikai változásokra reagáltak úgy, hogy hagyományosabb, a közönség által jobban befogadható motívumokat, témákat (antik mitológia, európai-keresztény múlt stb.) alkalmaztak[10].

---

[9] Chvatík 1970, 38.

[10] Roman Jakobson egy interjúban nagyon szemléletesen ír arról, hogy mit is jelentett az orosz avantgárd művészek számára a középkori, hagyományos orosz művészet felfedezése: „A l'époque où j'étais encore jeun étudiant, on ne manifestait en Russia et dans d'autres pays slaves, aucun intérêt pour l'art des icônes et des fresques médiévales. On croyait que cela relevait de l'archéologie. Tout à coup, on a été très étonné quand au début du siècle, lors de sa visite à Moscou, Matisse a déclaré: ce que vous avez devant vous, ce sont des maîtres de l'art moderne et vous ne la remarquez pas! C'est à cette époque qu'on s'est mis à étudier les grands valeurs artistiques du Moyen Age russe…" Jakobson – Jacquart 1976, 468.

2. 2 Karel Teige, a cseh avantgárd fő teoretikusa

Karel Teige 1900. december 13-án született Prágában. Apja prágai történész és levéltáros volt. Jó neveltetést kapott, franciául és németül tanult magántanáraitól, és középiskolai tanulmányait abban a Křemencova utcai jó nevű gimnáziumban végezte, ahová a cseh avantgárd számos későbbi jeles képviselője is járt, például Vladilsav Vančura, Adolf Hoffmeister, Jan Werich és Jiří Voskovec.

Tizennyolc éves volt, amikor 1918 októberében kikiáltották az első Csehszlovák Köztársaságot. Ez Teige számára, csakúgy, mint a vele egykorú fiatalok számára is meghatározó élmény volt. Kétségtelen, hogy a háború, és azt követően a Monarchia felbomlása a csehek és szlovákok számára nem járt olyan traumával, mint például a magyaroknál. Ezért – habár a háború borzalmait ők is átélték – a húszas, harmincas évek általános légköre a Tomáš Garrigue Masaryk elnöksége alatt kibontakozó Csehszlovákiában egyértelműen lelkesítő, optimista, reményteli volt.

A kulturális életben markánsan jelen voltak még a század elején indult személyiségek, akik közül mindenképpen ki kell emelni a Čapek fivéreket vagy a cseh katolikus modern olyan jelentős képviselőit, mint amilyen Jaroslav Durych, Jan Čep vagy Jan Zahradníček volt.

Ebben az időszakban igazán újat viszont a baloldali avantgárd körök hoztak, amelyeknek nagyon rövid idő alatt maga Karel Teige lett a legfőbb teoretikusa és szóvivője. Szerepe a Devětsil-körben, a poetizmus létrejöttében és működésében, a konstruktivista és a szürrealista irányzatok meghonosodásában olyannyira jelentős, hogy a Nobel-díjas Jaroslav Seifert, aki maga is a két világháború közötti avantgárd nemzedék tagjaként kezdte költői pályáját, visszaemlékezéseiben a nemzedéket „Teige-generációként” emlegeti[11].

Ahogyan Květoslav Chvatík megjegyzi, Teige jelentősége nem elsősorban az eredetiségében vagy az az általa kialakított program elméleti mélységeiben keresendő, hanem abban a jellemzőjében, hogy műveltségénél, tájékozottságánál, nyelvismereténél fogva képes volt cseh nemzedéktársai számára a kor aktuális – mindenekelőtt avantgárd – irányzatait közvetíteni. Így eljutatta hozzájuk a francia, olasz, orosz, német műveket és

[11] Chvatík 1994b, 3.

„vívmányokat”, aminek révén erőteljesen inspirálta a cseheket a hasonló alkotói tevékenységre.

Társaival együtt nagy lelkesedéssel hirdette egy új, szebb és jobb, egyenlőbb világ eljövetelét. Emiatt pozitívan fordult a szovjet forradalom és a kommunizmus felé; igen hamar – már 1925-ben, az első cseh kulturális delegáció tagjaként – ellátogatott a Szovjetunióba, és nagyon nagyra tartotta az ottani avantgárd művészek (pl. Majakovszkij, El Liszickij, Tatlin, Rodcsenko) munkásságát. Ebbéli ismereteiből állította össze a *Sovětská kultura* (*Szovjet kultúra*) című kötetét. Nyugat-európai inspirációs forrásai között megtaláljuk az „elátkozott” költőket, Baudelaire-t, Rimbaud-t, Verlaine-t, Apollinaire-t, az olasz futuristákat és a kubizmust. Mindazonáltal elutasította a technika puszta esztétizálását, a háború dicsőítését. Sokkal inkább előtérbe helyezte a neoprimitivizmust, Henri Rousseau-t, de a metafizikus Chiricót, vagy a zsidó misztikus Chagallt és Jan Zrzavýt is, akiknek művei előkészítették a szürrealizmus felléptét is.

Teige egyike volt az 1920-ban megalakult Devětsil Művészeti Szövetség alapítóinak, és Vítězslav Nezval mellett ő fogalmazta meg az ehhez kapcsolódó programszövegek, manifesztumok többségét, így mindenekelőtt a néhány évvel később létrejövő poetizmus elméleti és gyakorlati alapvetése is hozzá kötődik. A harmincas évek vége felé mind inkább a szürrealizmus felé fordul, ám mindvégig hangsúlyozza, hogy a művészet természetes fejlődési folyamatában a poetizmus szerves – a szürrealizmust megelőlegező, előkészítő – láncszem volt.

Fontos továbbá az is, hogy a formát és a funkciót meghatározó célok történeti szempontból nem állandók, hanem a társadalmi, politikai stb. tényezők következtében folyamatosan változnak. Ezért, a harmincas évektől kezdve, figyelembe véve a gazdasági világválságból fakadó problémákat, Teige egyre inkább úgy érezte, hogy a társadalmi problémákra leginkább az építészet fog tudni választ adni, ezért pályája során mind inkább efelé fordult. A konstruktivista építészetnek válaszokat kell találnia a szegénység, a munkanélküliség, az erősödő nacionalizmus és fasizmus által támasztott kihívásokkal szemben. Ez időtől fogva érdeklődése mindinkább elfordult a költészet és a művészet általános kérdéseitől, és az építészet szociológiája valamint a publicisztikai tevékenység került érdeklődése középpontjába (*K sociologii architektury* [*Az építészet szociológiája*], *Architektura a třídní boj* [*Építészet és osztályharc*], *Nejmenší byt* [*A legkisebb lakás*]). Az egyes művészeti ágak szociológiájának a vizsgálata erősen foglalkoztatta Mukařovskýt is, aki a fenti Teige-tanulmány címével analóg nevet adott az irodalom társadalmi

vonatkozásait vizsgáló tanulmányának: *Poznámky k sociologii básnického jazyka* (*Megjegyzések a költői nyelv szociológiájához*).

A húszas évek elejétől 1931-ig főszerkesztője volt a cseh modern építészettel foglalkozó *Stavba* című folyóiratnak, és mind erőteljesebben érdeklődött A. Loos, Le Corbusier, W. Gropius tevékenysége iránt.

1929-ben Teige a fenti folyóirat hasábjain polémiát folytatott Le Corbusier-vel, amelyet Teigének a genfi Mundaneumról[12] írt kritikája váltott ki. A vita a konkrétumokon túl annak a kérdését feszegette, hogy az építészet tudomány-e vagy művészet, az anyag és a funkció összegén kívül az építészeti formának van-e más összetevője is, nevezetesen a fentebb már említett intuíció és kreatív fantázia. Teige itt a Bauhauséhoz sokban közelítő álláspontot fogalmazott meg, amely szerint az építészet társadalmilag determinált tudomány. A Bauhaus-szal egyébként már a húszas évek eleje óta foglalkozott, és az 1929/30-as őszi szemeszterben maga is adott elő Dessauban. Előadásainak gerincét az imént már említett *Az építészet szociológiájához* c. tanulmánya adta. Megnyilatkozásaiból úgy tűnik, hogy Teige legfőképp a Bauhaus Hannes Meyer által képviselt irányzatát képviselte, amit a fentieken túl az is alátámaszt, hogy amikor Meyert kizárták a Bauhaus vezetéséből, Teige számos cikkben tiltakozott, és le is mondott vendégtanári pozíciójáról.

A háború után Teige jelentős építészetelméleti tevékenysége lényegében nem folytatódik, néhány kevésbé releváns írástól eltekintve, amelyek közül érdemes kiemelni például az *Építészetről és természetről* címűt. Ebben a szerző igen korán fogalmaz meg olyan gondolatokat, amelyek megelőlegezik az ökológiai építészet és a posztmodernizmus bizonyos gondolatait.[13]

Vizsgálatai során Teige kiemelt figyelemmel fordult a film és a fotográfia esztétikai kérdései felé. A filmről és a fotográfiáról publikált írásaiban eleinte szorosan kapcsolódik a Devětsil és a poetizmus művészetéhez. A filmművészet terén különös jelentősége van Teige Chaplinnel kapcsolatos írásainak, hiszen az ő munkásságában a színtiszta költészet megtestesülését látja.

Karel Teige a harmincas évek közepén ismét nagyobb figyelmet szentelt az irodalomnak és a költészetnek, ám immár új fejezetet nyitva mind a saját tevékenységében, mind pedig a cseh avantgárd történetében. A jelzett időszakban ugyanis mind többet

---

[12] A Mundaneum ötlete két belga jogásztól, Paul Otlettól és Henri La Fontaine-től származott. Az 1910-ben megindult projekt célja a világ összes tudásának összegyűjtése és kategorizálása volt. Otlet 1929-ben megbízta Le Corbusiert, hogy tervezze meg a Mundaneum, a hatalmas világ-város épületét Genfben. A tervek ugyan megszülettek, ám az épület sohasem készült el.

[13] Vö. Chvatík 1994b, 11.

foglalkozik a szürrealizmus elméleti kérdéseivel, és részt vesz az 1934 márciusában Vítězslav Nezval által megalapított Szürrealista Csoport tevékenységében. Teige a szürrealizmushoz való csatlakozását nem a poetizmus utáni pálfordulásként kommentálta, hanem úgy tekintett rá, mint a logikus fejlődési folyamat részére. Teige szürrealista elméleti alapvetése sok tekintetben különbözött a franciákétól, hiszen integrálta ebbe korábbi, a művészet szociológiájával és a poetista karnevalizmussal kapcsolatos gondolatait. Értelmezésében a szürrealizmusból hiányzott az okkultizmus és a misztika, fontos szerepet játszott viszont benne a freudi pszichoanalízis és a szociológiai gondolkodás. Ezért a szürrealizmust nem izmusnak, iskolának vagy poétikai irányelvek összességének tartotta, hanem korszerű antropológiának és filozófiának. „A szürrealizmus az ő felfogásában a valóság és a fantázia, a tudat és a tudatalatti, a forradalom és a szabadság, az értelem és az érzelem ellentéteinek egységére, a költészetben és általában az emberi életstílusban az *emberi szabadság* birodalmának a megvalósítására való törekvés volt."[14]. Fontos szerepet játszik nála is, és a többi társánál is a költészetnek *éber álomként* való értelmezése is. Ide vág még P. Bunčák szlovák szürrealista költő egy megnyilatkozása, amelyben a szürrealizmust nem irányzatként, hanem álláspontként jellemezte.

Teige elméleti munkásságának mindvégig alapvető eleme marad a marxizmus. Ezzel a megállapítással szorosan összefügg a szerző művészetszociológiai témájú munkássága, amelynek a legfontosabb szövege az 1936-ban megjelent a *Jarmark umění* (*A művészet zsibvására*) című írás. Ez azonban csupán előkészítette a háború után megírt nagyobb szabású művet, az *A modern művészet fenomenológiáját*, amely azonban csak töredékesen maradt fenn. Marx módszerét követve Teige kapcsolatot keres egyfelől a történelem és a társadalmi fejlődés, másfelől pedig az esztétikai eszmék és a művészet változásai között. Arra a következtetésre jut, hogy az ipari forradalom, a kapitalista társadalom, a győzedelmes burzsoázia, amelyek Marx szerint ellenségesen viszonyulnak a művészethez, egyszersmind lehetővé teszik az autonóm művészet kialakulását, az esztétikai funkció domináns pozícióba kerülését a művészetben. Némileg paradox módon mindez megteremti a feltételeket ahhoz, hogy a művészi kreativitás sajátosan reagáljon „a burzsoá ideológia és társadalom ellen"[15], és létrejöjjön a mai értelemben vett, emancipált (azaz autonóm) művészet. Ennek az emancipációnak azonban árnyoldalai is vannak: míg korábban a művész valamely uralkodó, nemesember vagy épp az egyház megrendeléseinek

[14] Chvatík 1994b, 14.
[15] Teige 1964.

tett eleget, ezzel általában biztosítva a megélhetését, az efféle kötöttségektől megszabadult alkotó az egzisztenciális biztonságot elveszítette. Az emancipáció így azt is okozta, hogy a műalkotás a piac törvényeitől függő árucikk lett. Ennek pedig Teige szerint negatív hatása van a művészi alkotásra még a huszadik századi modern irányzatok esetében is, hiszen a művészeti értéknek nem szabad, hogy köze legyen az anyagi értékhez. A művész számára ugyanis a létrejövő műalkotás önmagában a cél, az nem irányul más, külső tényezőkre.

Mégis, a piac törvényeivel szembe szállva, ahogy Teige fogalmaz, „a barikád túloldalán”[16] létrejön a burzsoázia elvárásaitól szabad, ténylegesen is független művészet, amelynek képviselői inkább választják a legmélyebb szegénységet, csak hogy ne a piac törvényei szerint kelljen alkotniuk. Ezek a művészek és költők az *elátkozottak* és az *avantgárdok*, akik viszont a költészet százéves elszigeteltsége, „tisztítótüze” után – immár újabb alapokon - igyekeznek visszanyerni a világgal való kapcsolatukat, mégpedig a költészet és a társadalom magasabb szintjén.

Amellett, hogy a társadalom, a történelem és a művészet kapcsolatát vizsgáló írásaiban a marxizmus fontos szerepet játszott, Teige hamar felismerte, hogy a sztálinista hatalom az avantgárd irányzatoknak távolról sem kedvez, és ilyen tekintetben párhuzamba állítható a fasiszta rendszerrel. Ezek ellen több helyütt is felemelte a hangját, aminek eredménye lett az, hogy a második világháború után, és főleg az 1948. februári kommunista hatalomátvétel után lényegében teljesen kiszorult a hazai kulturális életből.

Addig, amíg még publikálhatott, bizonyos művészettörténeti kérdésekkel foglalkozott: még a háborús években írta meg a cseh festőről, Jan Zrzavýról valamint Matthias Grünewaldról készített tanulmányait (*Jan Zrzavý – předchůdce,* illetve *Grünewald* címmel 1940-ben és 1939-ben). A két művész méltatását főleg az kapcsolja össze, hogy mindkettejük esetében megvizsgálja az alkotói folyamat pszichológiai hátterét és motivációját. 1945 után Teige írásaiban sor kerül a két világháború közötti manifesztumainak részleges revíziójára. A poetista alapelvekkel szemben ekkor már kijelenti, hogy a költészet és a valóságos világ között áthidalhatatlan szakadék tátong, ami miatt az előbbi örökké imaginárius világ létrehozására kényszerül. Látható, hogy a poetista korszakban hangoztatott, a művészet és a világ eggyé olvadását célul kitűző eszme mostanra megváltozott, ehelyett a költészet és a művészet forrása a világgal való elégedetlenség vagy szembeszegülés.

[16] Teige 1964, 55.

Teige a háború után nem csupán az általános esztétikai alapelveit módosítja, hanem a korábbiakhoz képest másként látja az építészet alapjait is. A korábban már említett *Építészetről és természetről* című írásának kiindulópontja az ember és természet egysége. A szerző nem szakad el a konstruktivizmustól, ám egyértelműen elutasítja a „lakás céljaira szánt gép”[17] gondolatát, az ipari és technikai elvű építészetet, és előtérbe helyezi a természet és a környezet védelmét:

> Meg kell védeni a természetet a pszeudokonstruktivista építészet hatásaitól, amely az emberre csak mint egy ún. normális gazdasági egységre tekintett, amelynek sejtése sincs az ember pszichikai életéről, és amely ezt a jelszót hangoztatta: (funkció + gazdaságosság), a vulgáris utilitarizmus értelmében.[18]

A művészet és a technika építészeti jelentősége azonban éppen abban állhat, hogy az iparosított, gépesített és így lepusztított természetet helyreállítsa, líraiságot vigyen belé, költeménnyé alakítsa, és így végső soron (a természettel harmóniában élő) ember igényeinek feleljen meg.

Teige alkotói munkásságának utolsó fejezetét a történetírásnak és a művészet fenomenológiájának szentelte. Mint korábban már említettük, az *A művészet fenomenológiája* című nagy formátumúra tervezett műve befejezetlen maradt, csupán néhány fejezete jelenhetett meg a hatvanas években[19]. Ezekben a szövegekben a szerző a realizmus, a formalizmus és az irrealizmus fogalmával kiemelten foglalkozik. Ezekkel kapcsolatban egyebek között Roman Jakobsonra hivatkozik, és rámutat, hogy a fogalmak a művészet egyes fejlődési fázisaiban relatív jelentéssel bírnak: az, ami egy bizonyos korszakban irreálisnak tűnik, az más időpontból nézve éppen hogy a realizmushoz köthető, és megfordítva, attól függően, hogy az adott kor művészeti konvenciói miképpen változnak. A formalizmussal kapcsolatban Květoslav Chvatík megjegyzi, hogy Teige az ötvenes és a hatvanas évek szocialista kritikáját visszautasítva – amely szerint a formalizmus a nyugati, dekadens művészi alkotásra vonatkozik – a fogalmat a „tárgyi esztétika” dialektikus ellentétpárjaként, tehát esztétikai és művészetelméleti fogalomként alkalmazza. A fenti témát történeti szempontból végigjárja, és bemutatja egyebek között Kant, Herbart, Fiedler, Wölfflin, Riegl, Max Dvořák, Sklovszkij és Mukařovský kapcsolódó gondolatait.

---

[17] Vö. le Corbusier „lakógép”-ével.
[18] Teige, Karel: *O architektuře a přírodě*. Idézi: Chvatík 1994b, 21.
[19] Teige 1966b.

Teige művészettörténeti áttekintésének a vezérfonalát a festészet autonómiára való törekvése adja. „A festészet autonómiájára irányuló fejlődési folyamat a kubizmusban éri el csúcspontját, ám a szürrealizmusban ismét a témához való kötöttség megújulására kerül sor, ezúttal azonban a szürreális, szubjektív témához, mint *belső modellhez*."[20] Különösen fontos meglátása a művészet fejlődését illetően az a gondolat, amely szerint a történelem gazdaságilag, politikailag vagy társadalmilag fontos fordulópontjai nem esnek szükségszerűen egybe a művészet fejlődésének csomópontjaival.

[20] Chvatík 1994b, 23.

2. 3 A Devětsil

A két világháború közti cseh avantgárdhoz sorolható művészek már a húszas évek előtt szembefordulnak azzal a társadalmi töltetű művészettel, amellyé a századforduló modernista-individualista irányzatai alakultak át. Így tulajdonképpen a cseh avantgárd két generációja is szembe fordul egymással. A leginkább újító és a művészeti fejlődési sorban új fejezetet nyitó csoportosulás a Devětsil[21] és köre volt. Ez a szervezet a maga nemében igen népszerűvé is vált, s mint ilyen több tekintetben a pop art előzményének is tekinthető.

A Devětsil Művészeti Szövetség (Umělecký svaz Devětsil) 1920. október 5-én alakult meg Prágában, de fiókja működött Brünnben is. Tagjai között éppúgy szerepelnek írók és költők (Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, František Halas, Konstantin Biebl, Jiří Wolker, Vladislav Vančura és mások), teoretikusok és kritikusok (mindenekelőtt Karel Teige és Bedřich Václavek), mint képzőművészek (Josef Šíma, Adolf Hoffmeister, František Muzika, Jindřich Štyrský, Toyen [polgári nevén Marie Čermínová] és színházi emberek (Jindřich Honzl, Jiří Voskovec, Emil František Burian). A szövetség első elnöke a 20. századi cseh irodalom egyik legkiemelkedőbb prózaírója, Vladislav Vančura volt.

A szövetség első nyilatkozata 1920. december 6-án jelent meg a *Pražské pondělí* c. lapban. Ez a manifesztum azonban még nem sok konkrétumot tartalmaz, valójában inkább csak egy közlemény. A Devětsil tagjainak felsorolásán túl a szerzők nyilvánvalóvá teszik, hogy el kívánnak határolódni az eddig fiatalnak tartott és a háború előtt lázadónak, anarchistának és „civilistának" nevezett nemzedéktől, mindenekelőtt a vezéregyéniségétől, Stanislav Kostka Neumanntól. Elfordulnak F. Léger-től, Delaunaytől, Apollinaire-től és Marinettitől, „mert végzetes hiba volt azt hinni, hogy a gépek művészete a munkás művészete volt, azé a munkásé, aki a gép-szörnyek foglya lett, és akit ezek a gépek agyoncsapnak, hogy a művészet, amely megénekli azokat az automobilokat, melyekben a munkás soha nem utazhat, és azokat a repülőgépeket, amelyekkel az élete végéig nem röpülhet, de amelyekben az urakat és az őt kiszipolyozókat láthatja pöffeszkedni, hogy ez a művészet majd felemeli őt. Ez a művészet sokkal inkább volt a kapitalistáé, mint a proletáré."[22]

---

[21] Magyar botanikai jelentése 'acsalapu' (a fészkesek családjába tartozó növény). Azonban a cseh szó összetételként is értelmezhető, így 'kilenc erő'-t jelent.
[22] U. S. Devětsil 1971, 82.

A fentiekből, és további, a szöveget meghatározó kulcsfogalmakból („új élet számára építeni”, „fiatal művészek”, „forradalmiak” stb.) is látszik, hogy önmagukat a megelőző nemzedékkel szemben definiálják – még akkor is, ha ez esetben a korábbi generáció is méltán tekinthető avantgárdnak. A negatív önmeghatározáson („kik *nem* vagyunk”) túl néhány sorban a tagok a céljaikról is írnak: a közeli, mindenki számára elérhető, hétköznapi és kézzelfogható dolgokra akarnak összpontosítani: megfogalmazásuk szerint a legfontosabb az asztal, amelynél ülünk, a lámpa, a virágcsokor, a nevetés. Hangsúlyozzák továbbá, hogy a lehető legnépszerűbb, a legszélesebb közönséget megszólító rendezvényeket, előadásokat és kiadványokat szándékoznak létrehozni.

A fentieknél valamivel árnyaltabb és kidolgozottabb koncepciót mutat Karel Teige *Képek és előképek* (*Obrazy a předobrazy*)[23] című programszövege: a szerző szerint mindenekelőtt új világot kell építeni, nem pedig új művészetet vagy új elméletet létrehozni. Ezen célok érdekében a társadalom minden rétegének (művész, író, paraszt, munkás, tudós) együtt kell dolgoznia. Teige ebben a szövegben is élesen kikel a futuristák gép- és háborúkultusza ellen.

A tegnap művészete ugyanis a dolgokat (akár a háborút is), „önmagukban” találta szépnek és ezzel meg is elégedett: számukra csak a formalizmus és az esztétizmus volt a lényeges. Ezzel szemben most sokkal fontosabb az emberi lét, sokkal inkább a tartalom számít. „a művészet egyedüli tartalma (nem tárgya!) csakis az ember lehet”[24]

A művészet (és minden szellemi tevékenység) feladata, hogy egy új világ előképe legyen. Ily módon az új művészet szembe fordul az előző korszakkal: „ne feledjék, hogy minden ifjú művészet fellépte szükségszerűen reakció az előzővel szemben, egészen az igazságtalanságig egyet nem értő [álláspont]”[25]. „Az új világ különleges és nemes anyagokból épül: álomból, hitből, szeretetből és a múlt iránt érzett gyűlöletből, csodás erényekből.“[26] A nagyvárosok és gépek helyett nagy szemű, vágyakozó és boldog emberek portréi jelennek meg, fák, pálmák, csodálatos növényzet, felhők, gejzírek és vízesések. Nyugodt és ünnepélyes csendéletek, hétköznapi tárgyak, apró részletek, amelyek ünnepélyessége és nyugalma a köztük levő harmóniából árad. „Így festik meg a festők a holnap előképeit, miközben valóságot adnak a varázslatos és érzelmes tájaknak.“[27]

[23] Teige 1971b.
[24] I. m. 99.
[25] I. m. 101.
[26] I. m. 102.
[27] Uo.

Teige a manifesztum végén a törekvések alátámasztásául hangsúlyozza, hogy nem egyéni és egyedi elképzelésekről van szó, hanem kollektív törekvésekről, így ezek nem is lehetnek tévesek vagy fantomképek – már csak azért sem, mert alkotói szempontból a legautentikusabb, elsődleges erőkből táplálkoznak: a népi művészetből, a gyerekrajzokból és a természeti népek művészetéből.

Az imént ismertetett 1921-es programszöveg érdekessége, hogy hozzá az eredeti megjelenés helyén, a *Musaion* folyóirat hasábjain Karel Čapek fűzött megjegyzést. Szerinte nem lehet és nem szabad olyan élesen elválasztani egymástól a múltat és a jövőt, a tegnapi és a holnapi művészetet, ahogyan azt Teige teszi, hiszen – meglátása szerint - a művészetben a korábbi és az eljövendő túlságosan mélyen kapcsolódik össze. Čapek szerint, ha a művészetről beszélünk, a követelmények (formális tisztaság, harmónia, erkölcsi érték) a jövőben sem fognak alapvetően változni, és a helyes forma adja meg a művészet erkölcsi alapját. Jól látszik, hogy Čapek felfogása, amelyet jelentős mértékben alakítottak a neoklasszicizmus gondolatai, alapvetően eltér az avantgárd fejlődés-elmélettől, amely szerint a művészet úgy halad előre, hogy az aktuális értékrendszerrel, normával és a hagyományokkal radikálisan szembefordul. Ezt az (avantgárd) álláspontot képviseli Jan Mukařovský is, aki szerint a fejlődés lényege, hogy egy adott állapotban valamely művész vagy csoportosulás megszegi az éppen érvényes normát, és ily módon átrendezi az adott korszak művészeti struktúráját. Ezt a koncepciót a későbbiekben még részletesebben be kívánom mutatni.

2. 4 Proletár művészet

A fentiekből is nyilvánvalóan látszik, hogy a hagyományellenesség a Devětsil művészeinél a kapitalizmus elleni fellépésben és a proletárművészet iránti vonzalomban is manifesztálódik. Ennek az iránynak fontos dokumentuma az 1922-ben publikált *Proletářské umění* (*Proletár művészet*) c. szöveg, amelynek szerzője az a Jiří Wolker, aki éppen az ilyen jellegű irányultsága miatt hamar ki is lépett a Devětsilből, és a kommunista költészet egyik vezéralakja lett. Wolker a manifesztumban a Devětsilt kommunista művészek csoportjának nevezi, és hangsúlyozza, hogy a megfogalmazott eszmék nem az ő személyes véleményét tükrözik, hanem az egész csoport közös álláspontját. A 19. század és a századforduló egymást követő polgári irányzatait forradalmi, harcos művészetnek kell felváltania, a proletár művészeknek el kell utasítaniuk a „a személy kultuszát”[28] (vö. pl. az 1890-es években aktív modernista nemzedék manifesztumának korábban már idézett kulcsmondatával: „Egyéniség mindenekfölött.”): „Az individualizmus helyébe a kollektivizmus lép, a l’art pour l’art helyébe a tendencia.”[29] A tendenciózusság itt nem a politikai eszmék megverselését jelenti, nem azt, hogy mindent a nemzet ügyének perspektívájából kell szemlélni; a nemzet helyébe már az internacionalizmus lép, és a proletár művészet nem új dolgokat akar szemlélni, hanem új módon akarja a dolgokat látni. Ha nem is alapvető, de mindenképp nagyon fontos az új művészet optimizmusa: Wolker a romantikától eltérően azt várja el, hogy a művész ne a túlvilágról, a természetfeletti dolgokról, eszmékről álmodozzon, vagy azok után vágyódjon, hanem e világot tekintse az élet alapjának, ennek keretei között keresse a boldogságot. Az optimizmus egyúttal az emberbe, a világba és a konkrétumokba vetett hitet jelenti. Fontos kiemelni, hogy Wolker az újfajta műalkotás esztétikájáról is szót ejt: „Mivel a valóságos dolgok nem hasonlítanak egymásra, nem összehasonlíthatók és nem összemérhetők, a műalkotás, különösképp a képzőművészeti, valamilyen új dolog, új artefaktum lesz, nem azonos jellegű és nem összehasonlítható a többi valósággal.”[30] Ez a rövid mondat, bár nincs sem alaposan kidolgozva, sem pedig megmagyarázva, nagy vonalakban összecseng a Mukařovský által felvázolt műalkotás-felfogással, amely szerint a mű önálló entitás (később: jel), amely távolról sem csupán a valóság reprodukciója. Nem kerülheti el továbbá a figyelmünket az

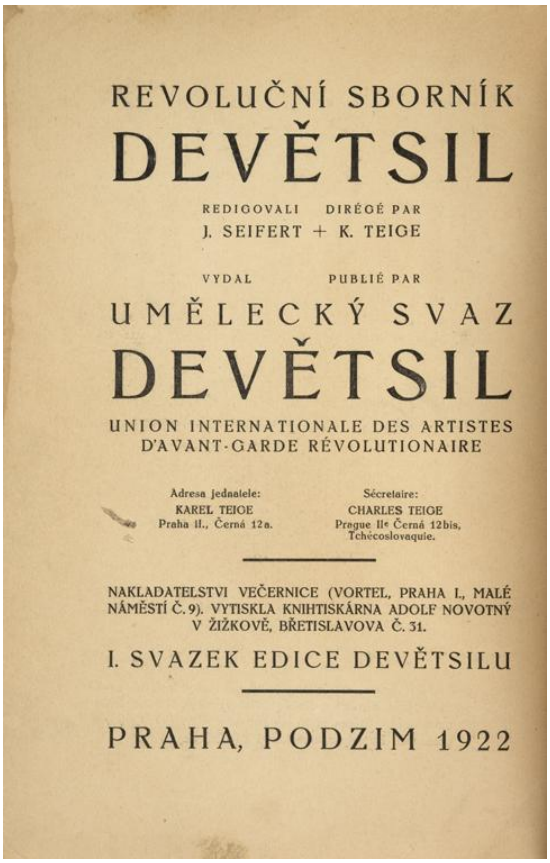
[28] Wolker 1971, 221.
[29] Uo.
[30] Wolker i. m. 223.

sem, amit a manifesztum a művészet fejlődéséről mond, hiszen szinte szóról szóra egybecseng a strukturalisták – mindenekelőtt persze Mukařovský – által is felvázolt immanens fejlődési modellel. Wolker hangsúlyozza, hogy az új művészet ugyan mindenekelőtt a régi, burzsoá művészet negációja, de ugyanakkor „a fejlődési egymásutániság minden törvényével összhangban kapcsolódik is a régi művészethez. Bár ellentéte – belőle nő ki.”[31]

[31] Wolker i. m. 224.

2. 5 Város, technika, utópia: konstruktivizmus és funkcionalizmus

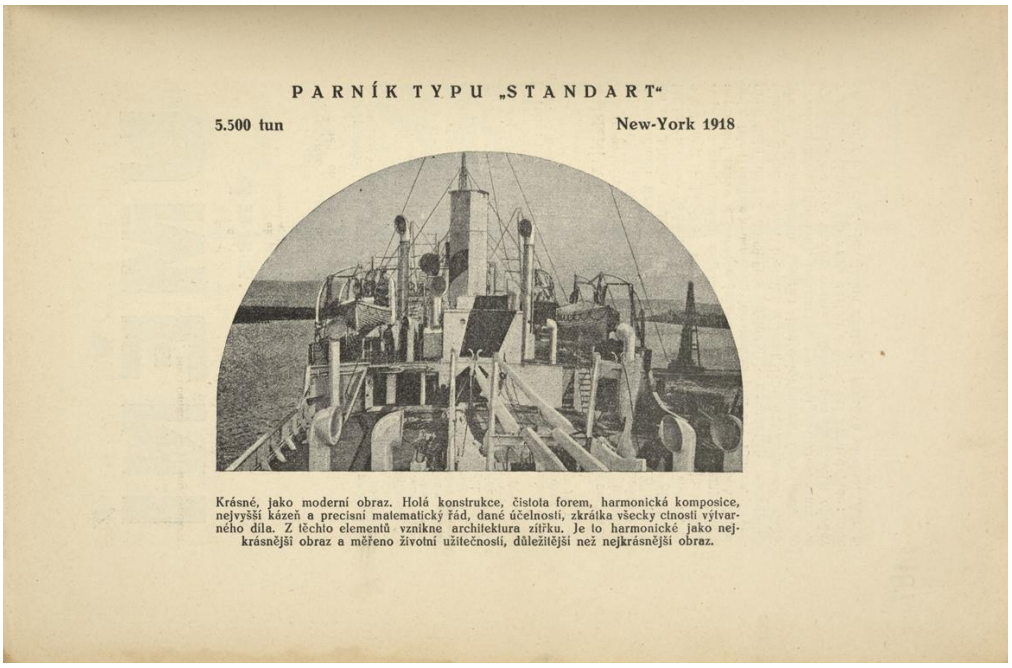
Nagyjából a fenti manifesztummal egy időben a Devětsil művészei igyekeznek új művészi kifejezésmódokat keresni, amelyek megfelelnek a proletariátus és a nagyvárosi civilizáció igényeinek. A megoldást – ahogyan azt Teige *Új proletár művészet* (*Nové umění proletářské*, 1922) c. tanulmányában kifejti – egyfelől az ún. „legszerényebb művészetben" látják: a proletariátus nagyvárosi folklórja a naiv festők műveiből, a primitív népek művészetéből, a dzsesszből, a cirkuszból, a varietéből, a moziból, a sportrendezvényekből táplálkozik.


REVOLUČNÍ SBORNÍK
DEVĚTSIL
REDIGOVALI DIRÉGÉ PAR
J. SEIFERT + K. TEIGE
VYDAL PUBLIÉ PAR
UMĚLECKÝ SVAZ
DEVĚTSIL
UNION INTERNATIONALE DES ARTISTES
D'AVANT-GARDE RÉVOLUTIONAIRE
Adresa jednatele:
KAREL TEIGE
Praha II., Černá 12a.
Sécretaire:
CHARLES TEIGE
Prague II. Černá 12bis,
Tchécoslovaquie.
NAKLADATELSTVI VEČERNICE (VORTEL, PRAHA I., MALÉ NÁMĚSTÍ Č. 9). VYTISKLA KNIHTISKÁRNA ADOLF NOVOTNÝ V ŽIŽKOVĚ, BŘETISLAVOVA Č. 31.
I. SVAZEK EDICE DEVĚTSILU
PRAHA, PODZIM 1922

1. A *Devětsil Forradalmi Kiadvány* impresszuma, 1922

Másfelől – első látásra úgy tűnhet, visszatérnek a futuristák technika-kultuszához – mind nagyobb hangsúly kerül a technika szépségére. A *Devětsil Forradalmi Kiadvány* (*Revoluční sborník Devětsil*) címet viselő szövegben (amelyben az *Új proletár művészet* is megjelent) a párizsi óriáskerék és az Eiffel-torony mellett felhőkarcolók, gőzhajó, amerikai vasúti hóeke, autók és más hasonlók képei láthatók, mint a tökéletes szépség megtestesítői. A modern civilizáció emblematikus tárgyai mellett itt is megjelennek az egyszerűséget és a

hagyományokat képviselő alkotások, például gyermekrajzok, indián totemek és természetesen hasonló témájú cikkek is. A város iránti vonzalmat igen jól példázza Teige 1922-ben készült *Tájkép szemaforral* című akvarellje. Ezzel a képpel Teige immár nyilvánvalóan meghaladja a Makacsok[32] hatására korábban alkotott „spirituális realista" képeket, és ezek helyett inkább az objektivizmus és a racionalizmus jelenik meg alapelvként. A festmény kompozícióját szabályosan váltakozó négyzetek határozzák meg, amelyek a házakra, az utca pepita kövezetére és az ablakokra emlékeztetnek. Domináns szerepet játszik a napellenzők és a gyalogátkelők (?) sötét-világos sráfolása, a bal első sarokban látható, a nagyváros elengedhetetlen „kelléke", a sötét füst, és a hátul középen hullámzó, a távlatokat, az utazást jelképező vízfelület. Az így létrejövő mozgalmas, vibráló felület a nagyváros jelentőségét és a benne rejlő energiákat hivatott kiemelni:



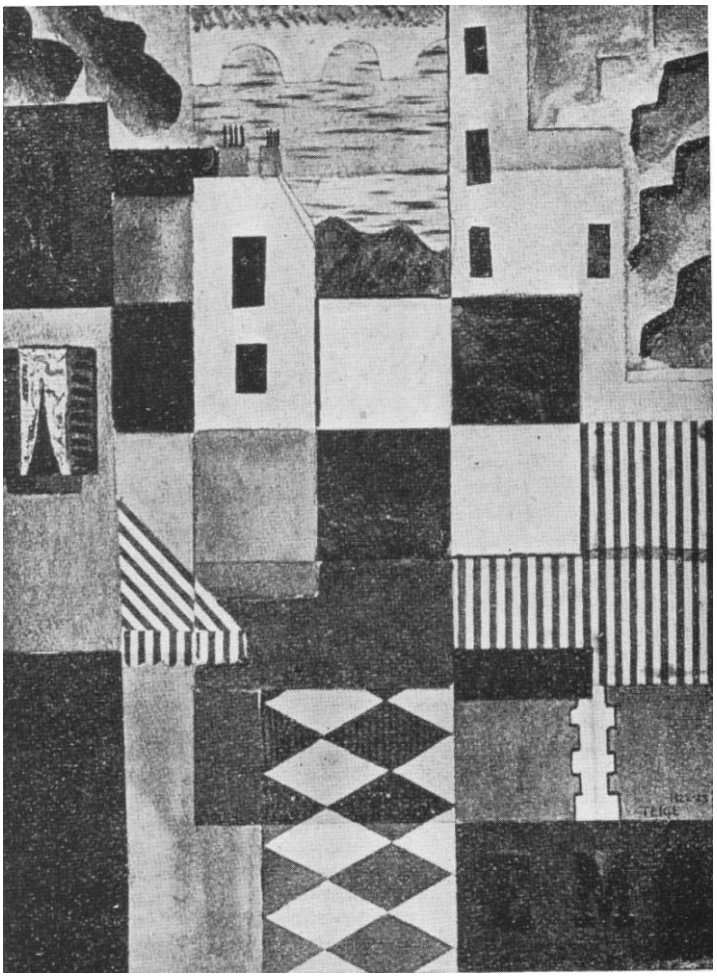
2. "Standart" típusú gőzhajó (*Devětsil Forradalmi Kiadvány*, 1922)[33]

A város Teige számára, ahogy a nemzetközi avantgárd sok más képviselője számára is, olyan hely volt, ahol az életet utópikus irányelvek szerint lehetett szervezni, ahol az egyén teret enged a sokaságnak, és ahol a városi ritmusok állandósága váltja fel a természet szabálytalanságát és önkényességét. Ily módon Teige sok művét úgy

[32] A Tvrdošíjní csoport 1918-ban jött létre, és a szakirodalom gyakran a Devětsil ellenpólusaként említi. Jórészt az első világháború előtti avantgárd mozgalmakat igyekezték folytatni, így a kubizmushoz és a neoklasszicizmushoz kötődtek, de fontosak voltak számukra az európai humanista gyökerek is. Az 1928 után felbomlott csoport tagjai Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Rudolf Kremlička, Otakar Marvánek, Václav Špála és Jan Zrzavý voltak.

[33] A képaláírás magyarul: „Gyönyörű, mint egy modern kép. Csupasz konstrukció, a formák tisztasága, harmoniuks kompozíció, a legmagasabb szintű fegyelem és precíz matematikai rend, amelyet a célszerűség hoz létre. Ezekből az elemekből jön létre a holnap építészete. Harmonikus, mint a leggyönyörűbb kép, a mértéke pedig az élet célszerűsége, amely fontosabb a legszebb festményeknél is."

értelmezhetjük, mint az ideális viszonyok sablonját, amelyek esztétikai egyensúlya, irányítása és lendülete jellemzi a tökéletesen megélt modern, mindenekelőtt városi életet.[34]



3. Karel Teige: Tájkép szemaforral, 1922

Teige munkásságának egyik fő csapásvonala az építészetről és általában az alkalmazott művészetekről, a konstruktivizmusról, a funkcionalizmusról és az ezekhez kapcsolódó társadalmi kérdésekről való gondolkodás. Koncepciója szerint a fentiek a modern korban kikerülnek a művészet köréből, és szigorú, racionális tudománnyá válnak, amellyel a poetizmus komplementer viszonyban áll. A konstruktivizmust nem csupán egy művészeti irányzatnak, hanem olyan eszköznek látja, amely a modern civilizáció és technika révén segít az embernek megtalálnia a helyét a modern korban. Az 1925-ben írt *Konstruktivismus a likvidace umění* (*Konstruktivizmus és a művészet felszámolása*) című írásában hangsúlyozza a formától a funkció felé bekövetkezett fordulatot. A funkció

[34] Mansbach 1999, 62-63.

forradalmát a huszadik században a gépek és a technika forradalma teszi lehetővé, és a modern kor szépsége is a gépek, a tudomány, a matematika kiszámíthatóságában, racionalitásában ragadható meg; Teige azonban elutasítja a gépek esztetizálását (pl. Marinettinél és Léger-nél), a gépek funkciója ugyanis nem esztétikai. Arról van inkább szó, hogy a hagyományos ideológiai töltetű művészetszemlélet helyett fel kell ismerni, hogy a művészetre a technika és a tudomány is egyre erőteljesebben fejti ki a hatását. A modern művészetelméletnek társadalmi és pszichoanalitikus (!) alapokon (is) kell nyugodnia, és csak ezekből következhet az esztétikai funkció autonómiája:

> Az emberi lélek története, megvilágítva a pszichoanalitikus felfedezések által, megmutatta, hogy az ember affektív szükségletei elsősorban az anyagi és utilitárius szükségleteihez kötődnek, és hogy csak ezeknek a kielégítése eredményezheti az előbbiek csillapítását. Az esztétikai tevékenység elsőként a gyakorlati élethez és a gazdasági szükségletekhez kellő utilitárius funkciókhoz fordul, és csak ezt követően válik függetlenné.[35]

Teige konstruktivista elmélete szerint az alak és a forma a célból, a rendeltetésből és az anyagból következik, és így nem beszélhetünk eleve létező tárgyi szépségről vagy önmagában álló formai szépségről, ha ahhoz nem társul megfelelő funkció. Így nem is lehet az esztétikus és a funkcionális vonások között különbséget tenni. „Az avantgárd szembeszegül a modern fő jelszavával, a szépséggel”[36], és a szép eddig uralkodó esztétikáját a funkció fontossága váltja fel. Mindezek a megállapítások nagyon fontosak Mukařovský esztétikájában is, hiszen a harmincas évekre ő is eljut a formalizmustól az esztétikán kívüli hatások jelentőségének felismeréséig.

A konstruktivista építészetről értekezve mindazonáltal Teige fontosnak tartja megjegyezni, hogy a gépek és épületek nem önmagukért valók, céljukat, hasznosságukat, funkciójukat maga az ember kell, hogy meghatározza. Az emberi találékonyság révén kapcsolódik a kreativitás, az innováció és az irracionalitás a tudományos objektivitáshoz.

A technika kultusza ellenére Teige és társai elhatárolódnak a futuristák koncepciójától, mivel úgy látták, hogy az ilyen jellegű műveik öncélúak voltak. Egy 1922 decemberében írt levelében Teige éles hangon jelenti ki, hogy a Devětsilnek nincs köze a futurizmushoz: „A futuristák inkább a modern civilizációs tényezők zajától részegedtek

[35] Teige 1930b, 361.
[36] Kšicová 2007, 17.

meg, nem pedig a szépségüktől. Azért istenítették a repülőgépet, mert az nem tetszett az akadémikusoknak és a szimbolistáknak. Nem látták benne az elementáris architektonikus szépséget. […] Legyen a vers olyan gyönyörű és tökéletes és funkcionális, mint az automobil. […] A technikai produktumok vizuális szépségéhez nem fér kétség, mindazonáltal ez csak másodlagos, hiszen a szépség a célnak van alárendelve, a futuristák pedig éppen erről feledkeztek meg."[37] Nem sokkal később a célszerűségnek ez a fajta megközelítése vezet el Teigének az imént már említett konstruktivista és funkcionalista koncepciójához, amelyet mindenekelőtt az építészettel kapcsolatban dolgoz ki.[38]

A forradalmi hangvétel, a lázadás és az elutasítás tehát éppúgy jellemző a Devětsilre, mint a dadaistákra. Az előbbiek azonban legalább ennyire fontosnak tartják a hagyományok szerény tiszteletét, az egyszerűséget és az alapvető emberi értékeket. Ez, kombinálva a társadalmi küldetés utópisztikus és idilli elképzeléseivel a fiatal cseh művészeket a mágikus realizmus (a hétköznapi valóság misztériumai) és a primitivizmus felé fordította (az egyszerű emberek szükségletei). Az itt megjelenő mágikus realizmus azonban nem azonos a szürrealistákéval.

[37] Teige, Karel: Levél Artus Černíknek. 1922. 12. 18. Idézi: Chvatík 1965, 79.

[38] A funkcionalizmusnak a későbbiekben nagyon fontos szerep jut Csehszlovákiában. Ismert példa erre Zlín városa, amely a világ első funkcionalista városaként válik híressé, Le Corbusier is meglátogatja 1935-ben, és mind máig számos irodalmi és képzőművészeti alkotást inspirál (Pl. Szczygiel, Mariusz: *Gottland*. Bp., Európa, 2009; Bajaja, Antonín: *Na krásné modré Dřevnici*. Brno, Host, 2009). A francia építész szintén csodálattal nyilatkozott (lélegzetelállítónak nevezte) a csehszlovákiai funkcipanlizmus másik gyöngyszeméről, a Josef Fuchs és Oldřich Tyl által tervezett prágai Vásárpalotáról (Veletržní palác).

2. 6 A poetizmus

Nem sokkal a szövetség létrejötte után, 1923 végén a Devětsil tagjainak egy része új izmus megalakulását kiáltja ki: megszületik a poetizmus. A poetizmus előzményei közül mindenekelőtt a korábban már érintett előkép-elméletet kell megemlíteni.

A poetizmus a cseh nemzettudat szempontjából sem elhanyagolható, és bár nem örvend olyan népszerűségnek, mint Hašek, Hrabal vagy Kundera, kétségtelenül (habár sokszor ki nem mondottan) a nemzeti büszkeség elemei közé sorolható. A témával foglalkozók szinte sosem mulasztják el megjegyezni, hogy a poetizmus nem valahonnan külföldről importált izmus, hanem autentikus, cseh művészek és teoretikusok által megalapított irányzat: „A poetizmus az első, és mindmáig egyetlen izmus, amely tagadhatatlanul csakis a cseh művészet talaján jött létre, annak saját fejlődési előzményei és szükségletei alapján. Ezt a körülményt nem azért hangsúlyozom, hogy a poetizmust a nemzeti öntudat fényébe emeljem; mi sem lehetne távolabb a poetizmus jellegétől."[39] Ebből a tényből két dolog is következik: egyfelől az, hogy a poetizmus esetében hangsúlyoznunk kell annak elkülönülését és elhatárolódását az őt megelőző más irányzatoktól, például a dadaizmustól, másfelől pedig az, hogy bár a Devětsil ugyan szoros kapcsolatokat ápolt külföldi (francia, szovjet, német, olasz stb.) irányzatokkal, a poetizmus nem vált nemzetközileg és általánosan elismert irányzattá.

Mindez nem csupán annak tudható be, hogy a poetizmus egy közép-európai kis nemzet kultúrájában jött létre, és így érthető módon nem szerezhetett olyan nyilvánosságot, mintha Franciaországban vagy Nagy-Britanniában alakult volna ki (vö. pl. a Pound-féle vorticizmussal), hanem annak is, hogy viszonylag rövid életű volt. Kulcsfontosságú tagjai nem egészen egy évtized elteltével más vizek felé eveznek, Nezval például a harmincas évek közepén már a cseh szürrealisták csoportját szervezi, Teige a konstruktivizmus, majd szintén a szürrealizmus felé fordul, egyebek között 1929–1930-ban a Bauhausban tart előadásokat, megint mások inkább a proletárirodalomban igyekeznek kiteljesedni.

[39] Chvatík 1965, 70.

2. 7 Nemzetközi kapcsolatok

A Devětsil tagjai mindazonáltal már kevéssel a megalakulás után igyekeztek minél inkább bekapcsolódni a nemzetközi művészeti áramlatokba, és ezzel egyidejűleg azokat Prágába és Csehszlovákiába is elhozni. A külső hatások közül meghatározó volt egyfelől Teige párizsi utazása 1922-ben, valamint az orosz forradalmi művészet megismerése is. Ez utóbbi főleg Ehrenburg és Liszickij *Vjescs* című folyóirata, a magyar *MA,* majd pedig az időközben Prágába költözött Roman Jakobson személye és kapcsolatai révén jutott el a cseh avantgárdokhoz. Ezek mellett jelentős szerepe volt a Bauhausnak és a dadának is a Devětsil esztétikájának alakításában. A nemzetközi kommunikációban nagyon fontos szerepe volt a folyóiratoknak, elsőként az 1923-ban indult, ám pénzügyi nehézségek miatt csak két számot megért *Disk* folyóiratnak. A folyóirat nemzetközi jellegét mi sem példázza jobban, mint az a tény, hogy külföldi „tudósítók" idegen nyelvű írásait, cseh szerzők franciára vagy németre lefordított szövegeit is közölte. A szerkesztőség egyebek között a következő folyóiratokkal állt kapcsolatban: *L'Esprit Nouveau, Der Sturm, Noi, Zenit, Merz, MA, G, De Stijl, Mecano, Blok.* Ezektől szövegeket is vett át, majd segített a cseh szerzők írásait leközölni a külföldi folyóiratoknál. Hasonlóan fontos szerepet töltött be a *Pásmo* folyóirat is (1924–1926), majd a cseh Építészklub folyóirata, a *Stavba* is, amely az után, hogy Teige a szerkesztőség tagja lett, a konstruktivizmus legfontosabb csehszlovákiai orgánumává vált. A *Stavba* számos cikket és tanulmányt közölt egyfelől a szovjet konstruktivistáktól, másfelől pedig nyugati építészektől és gondolkodóktól, úgy mint Le Corbusier-től, Theo van Doesburgtől, Walter Gropiustól, Mies van der Rohétól és másoktól.[40]

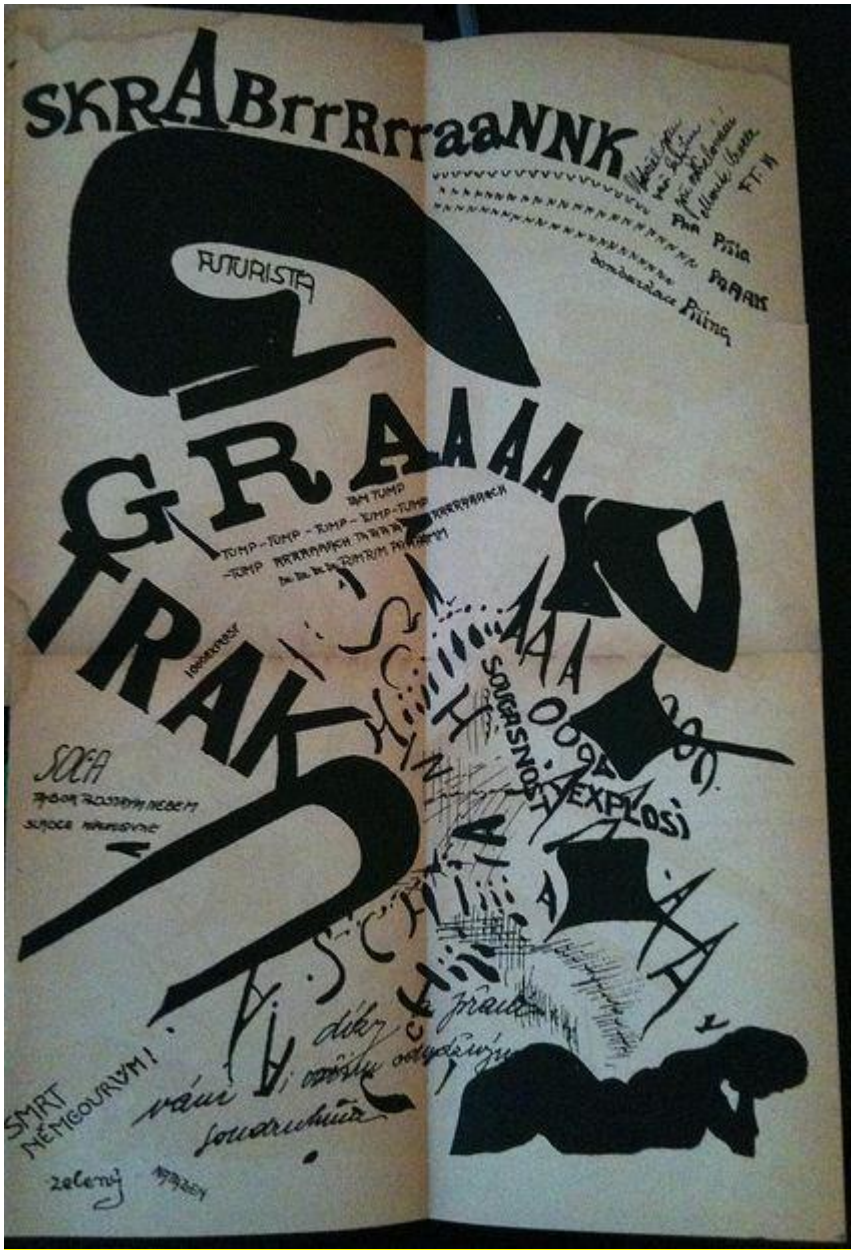
Az alapvetően eltérő politikai-társadalmi háttér és hangulat ellenére sok közös vonás figyelhető meg a kassáki avantgárd törekvések és a csehek tevékenysége között. A közeledést főleg Kassák szorgalmazta, aki a *MA*-t igyekezett nemzetközi orgánummá formálni. Ezért a folyóirat hasábjain igyekezett cseh avantgárd (vagy annak vélt) művészeket szerepeltetni (pl. Vincenc Beneš, Emil Filla), illetve *Új csehek* címmel egy antológiát is tervezett összeállítani, amely azonban sosem valósult meg. 1922-ben Kassákék fel is léptek Prágában, verseket olvastak fel, és Barta Sándor színdarabja is

[40] Vö: Adlerová 1998, 156.

bemutatásra került. 1925-ben és 1926-ban pedig Moholy-Nagy és Kassák írásai megjelentek a *Pásmo* folyóirat hasábjain.[41]

A folyóiratok révén ápolt kapcsolatokat már a húszas évek elején a személyes találkozások mélyítették el. Ezekről František Šmejkal cseh művészettörténész korábban hivatkozott írásában is részletesen beszámol[42]. A dadaisták (R. Hausmann, R. Huelsenbeck és K. Schwitters) már 1920-ban esteket szerveztek Prágában, ám ezeken a Devětsil képviselői még nem vettek részt. 1921-ben azonban egy modern olasz művészeti kiállításhoz és egy futurista színházi előadáshoz kapcsolódóan már személyesen megismerkedtek Marinettivel, akit minden bizonnyal lelkesített a csehek tevékenysége, hiszen prágai előadásán így kiáltott fel: „Vive le Devětsil!"; prágai tartózkodása során különben Teige lakásán is felolvasott, mint arról Jaroslav Seifert és Vítězslav Nezval is beszámolt. Hamarosan megjelent Marinetti *Parole in libertà* című kötete Jirka Macák cseh fordításában és Josef Čapek által tervezett borítóval[43]. Ez a könyv nem csupán költői erejével, hanem tipográfiai megoldásaival is nagy hatást gyakorolt a cseh avantgárdokra. Marinettinek és az olasz futurizmusnak a kötet megjelenésének az évében (1922-ben) Karel Teige és Jindřich Honzl is külön cikket szentelt[44], amelyeket később számos cikk, tanulmány és manifesztum is követett. Marinettinek a csehekkel fenntartott szoros kapcsolatáról tanúskodik az általa 1924-ben megjelentetett futurista kiáltvány, amelyben az európai avantgárd számos képviselőjét említi meg; a csehek közül is többeket megnevez, akiket futuristának tart – függetlenül attól, hogy az adott személyek erről tudnak-e. A névsorban szerepel Teige, S. K. Neumann, Bedřich Feuerstein, Emil Filla, Vlastislav Hofman, Václav Špála, Josef Čapek, Jaromír Krejcar, Josef Seifert és František Muzika.

[41] A témáról bővebben: Beke M. 2006.
[42] Adlerová 1998, 156-164.
[43] Marinetti 1922.
[44] Teige 1922, Honzl 1922.



4. Jirka Macák: Marinetti *Felszabadított szavak* c. könyvének cseh fordításából, 1922

Még 1921-ben került sor Prágában a szerb *Zenit* folyóirat egy estjére, amelyet a szerkesztő L. Micić testvére, Branko Ve Poljanski szervezett. Később Dragan Aleksić, a jugoszláv *Dada-Tank* folyóirat szerkesztője is tartott egy dadaista estet Prágában. 1922 márciusában Kassák és a MA mutatkozott be, majd ezt követően már a Devětsil szervezésében egymást érik a különféle nemzetközi részvételű események. 1923-ban Archipenko vándorkiállítását hozzák Prágába, ugyanazen év augusztusában a Bauhaus weimari nemzetközi építészeti kiállításán hét Devětsil-tag szerepel, majd télen Ilja Ehrenburgot látják vendégül a cseh fővárosban.

Fontos megjegyezni, hogy az 1920-22-es években a Devětsilt jellemző proletár-forradalmi irányultságot felváltó tendenciák (civilizáció éltetése, visszatérés a kubizmus, a purizmus és a konstruktivizmus alapelveihez) megerősödésében is komoly szerepük volt a külföldi hatásoknak. Teige már említett párizsi útja után jelenik meg a *Život* II. antológia, a *L'Esprit Nouveau* mintájára és Ozenfant valamint Jeanneret purizmusról szóló írásait követve.

A szovjet konstruktivizmusról (és a vele olykor összefonódó dadaizmussal) a Devětsil eleinte a Berlinben élő Ehrenburg közvetítésével (*Vjescs* folyóirat, *És mégis forog* c. könyv) értesül, és a szerzőt 1923-ban meg is hívták előadni. Šmejkal ezen hatással magyarázza, hogy Teige a *Disk* 1923-as első számában meghirdeti a falikép és a művészet minden hagyományos formája likvidálását. A szovjet konstruktivizmussal 1925-ben Teige és Honzl személyesen is megismerkedett moszkvai útja során. A konstruktivizmus iránti érdeklődés magával hozta a dadaista elemek térhódítását is. Šmejkal rámutat, hogy nyilván a dadaizmus hatásának köszönhető, hogy Teige a *Disk*ben 1923-ban már meghirdeti a „falikép és minden hagyományos festészeti és költői formák likvidációját, ezeknek ugyanis a dadaista kollázsok és optofonetikus költemények által inspirálva mechanikusan sokszorosítható képversekké kellene fuzionálniuk".[45]

A dada hatása a legszembeötlőbben az 1923-ban megrendezett *A modern művészet bazárján* mutatkozott meg, hiszen a rendezvény koncepciója rokon volt az 1920-as berlini Dada-Messéével. A Bazár alapvetően szembe fordult mindennel, ami egy hagyományos kiállítást jellemezhetett: kiállításra kerültek ugyan festmények, rajzok, fotográfiák, épülettervek is, de számos szokatlan műtárggyal is találkozhatott a látogató: képversekkel, utazási irodák plakátjaival, cirkuszi felvételekkel és a modern életre jellemző különféle tárgyakkal, csapágyakkal, próbababával, mentőövvel. A kiállítás egyik legfeltűnőbb darabja egy „Az Önök portréja, nézők" feliratot viselő ovális tükör volt, amely minden bizonnyal a hagyományos, mimetikus művészet koncepcióját próbálta meg nevetségessé tenni. Šmejkal felhívja a figyelmet arra, hogy egy évvel korábban Philippe Soupault állított ki Párizsban egy tükröt, amelynek felirata „Egy ismeretlen portréja" volt – Teige éppen ekkor járt Párizsban, ami arra enged következtetni, hogy a prágai tükör Soupault hatására született meg[46]. Šmejkal rámutat arra is, hogy ezek a ready-made-ek közeli rokonságot mutatnak Duchamp hasonló tárgyaival, hiszen semmiféle művészi vagy esztétikai átalakításon nem estek át, egyszerűen csak jelen voltak. A francia művésztől eltérően

[45] Adlerová 1998, 162.
[46] I. m. 168.

azonban ezeket senki sem szignálta. A Bazár építészettel kapcsolatos alkotásain jól látszott Le Corbusier purista koncepciójának a hatása.

1924-től a Devětsil szervezésében egymást érik a kimagasló előadók. A Šmejkal által közölt nevek listája valóban az időszak legjelentősebb avantgárd gondolkodóit, építészeit és művészeit foglalja magába: J. P. Oud, W. Gropius, Le Corbusier, A. Ozenfant, A. Loos, Theo van Doesburg, L. Moholy-Nagy, H. Richter, K. Schwitters, V. Majakovszkij, Ph. Soupault, L.-P. Quint, J. Tinyanov, H. Meyer, M. Seuphor, J. Albers, T. Syrkus és mások. A kommunikáció természetesen nem csupán egy irányú volt: Teige és J. Honzl 1925-ben a Szovjetunióba látogatott, Teige a Bauhausban tartott előadássorozatot 1930-ban, Josef Šíma, Jindřich Štyrský és Toyen 1925-ben részt vett a *L'Art d'aujourd'hui* kiállításon Párizsban, Jaromír Krejcar és Jiří Kroha 1927-ben a moszkvai Vhutemaszban megrendezett *Nemzetközi Építészeti Kiállítás*on mutatta be munkáit, és még sorolhatnánk.

2. 8 Az összes érzék művészete

A poetizmus egyik meghatározó vonása, hogy nem csak az irodalomban mutatkozik meg. Költőkön és prózaírókon kívül számos színpadi szerzőt ihletett meg az irányzat. Közülük mindenekelőtt Jan Werichet, Jiří Voskovecet és a kettejük által létrehozott Felszabadított Színházat (Osvobozené divadlo) kell megemlítenünk. Ennek a színháznak a lírai humorral átszőtt sajátos avantgárd légköre és a nyelvvel való intenzív kísérletezése, játéka kapcsolható a poetizmushoz. A naiv festészet (Henri Rousseau 1922-ben Csehországban kiállított néhány képe nagy hatással volt több cseh képzőművészre), a képversek (főleg a *Disk* és a *Pásmo* folyóiratok hasábjain), J. Štyrský és Toyen artficializmusa, valamint Šíma és Muzika lírai festészete áll szorosabb kapcsolatban a poetista koncepcióval. „A Devětsil-féle avantgárd bármelyik olyan területét is nézzük, amelyre hatással volt a poetizmus, amit látunk, mindig több a személyiségek véletlen összességénél; a legkülönfélébb művészeti ágakat – költészet, építészet, próza, zene, színház vagy festészet – egyazon koncepció egységes szellemében egyesítő közös atmoszférát észlelünk. Szervezett mozgalom, a program és az alkotás, az elmélet és a gyakorlat különlegesen aktív és fejlett összhangja jellemzi a Devětsilt és a poetizmust."[47]

A két világháború közti cseh avantgárd több méltatója szerint a poetizmus egy dologban mindenképp alapvetően különbözik a többi európai mozgalomtól: abban, hogy a modern civilizáció újdonságaira pozitívan reagál[48]. A poetizmus „olyan projekt, amely az ember és belső egysége megóvására irányul, a technikai civilizációval együtt járó összes lehetőség, eszköz és probléma teljes kihasználásából indul ki. A gazdag, belsőleg érett ember védelme, különös tekintettel a képzelet, az érzékenység és az érzelmek pótolhatatlan, egységet teremtő funkciójára, csakis a világ antropocentrikus, humanista koncepciója szempontjából vált lehetővé, a felépítés és a költemény, a racionális és az irracionális, a kiszámítható és a kiszámíthatatlan, a technikai és a természetes, a geometrikus és az – egyelőre ugyan csak dualista, inkább mechanikus felosztás alapján létrejövő – organikus szférák egységének szempontjából."[49]

A poetizmus lényegéről elsőként Karel Teige ír az 1923-as *Festészet és költészet* (*Malířství a poezie*) című cikkében. Az írás kiindulópontja szerint a modern (értsd

[47] Chvatík 1965, 73.
[48] Vö. Chvatík i. m.
[49] Chvatík i. m. 76.

avantgárd) művészet alapja a kubizmus, amely Teige idejében azonban alapvetően eltér a század elejének kubizmusától. Az absztrakció és a geometrizáció, a valóság Cézanne-tól és Picassótól kezdődő teljes deformációja elérte a csúcspontját. Ezért most ellentétes tendencia indul: „a konkretizáció útja”[50], a valósággal való kapcsolat megőrzésére való törekvés. „Az esztétika fotogenetikussá és vitalistává válik.”[51] A kérdés, hogy a kép kép marad-e még ez után, hiszen a képnek nyilvánossá kell válnia, és az utcákon kell megjelennie: így a plakát, a mozi, a sport és a turisztika áll közel hozzá. A másik lehetőség, hogy tiszta – irodalomtól mentes – költészetté válik, és könyvek oldalain van a helye, de semmiképp sem bekeretezve a falakon. A költészet akusztikai oldala mára háttérbe szorul, és sokkal fontosabb lesz az optikai, képzőművészeti és tipográfiai oldala:

> A költeményt modern képként olvassuk.
> A modern képet költeményként olvassuk.[52]

A modern festészet és költészet tehát fuzionál, hiszen a művészet egy. Elérkezik a képversek ideje, és lassacskán megszűnnek a hagyományos költői és festői módszerek. Figyelemreméltó, hogy a csehek képversek iránti érdeklődése nem elszigetelt jelenség, jól ismerjük Kassák képarchitektúráját, de sok hasonlóságot mutat velük a román Victor Brauner és Ilarie Voronca által feltalált pictopoézis is.

A képversek sokszorosíthatósága révén közelebb kerül a művészet a nézőkhöz, a reprodukció lesz a jelentősebb, az eredetiket a szemétbe vágják, a múzeumok megszűnnek vagy bazárokká alakulnak.

Az építészetet a konstruktivizmus jellemzi, nem a dekoráció és az alkalmazott művészet, a modern anyagoknak köszönhetően lehetővé válik a gazdaságosság és a célszerűség előtérbe helyezése.

A művészeti ágak összeolvasztásnak a poetizmusban kiemelt jelentősége van. Teige többször is foglalkozik a művészet egységének kérdéskörével, illetve publikációiban éppúgy foglalkozik irodalommal, tipográfiával, mint képzőművészettel, szobrászattal és építészettel, de még zenével, színházzal és filmmel is.

Teige úttörő szerepet játszott a film és a fotográfia esztétikai kérdéseinek vizsgálatában. Ezek a művészeti ágak nem csupán újszerűségük miatt keltették fel az figyelmét, hanem amiatt is, mert bennük sajátos módon találkozott a modern technika és az

[50] Teige 1971a, 494.
[51] Teige i. m. 495.
[52] Teige i. m. 495.

ember lírai szükséglete. A filmről és a fotográfiáról publikált írásaiban is megjelennek azok az elvek, amelyek a Devětsil és a poetizmus művészetét általában is jellemzik: a filmről 1929-ben azt, írja, hogy az új nyelv, új dinamikus írásmód lesz, amelyen hamarosan lírai költemények is fognak születni – nem csupán eseményeket és képeket, tudományos dokumentumokat rögzítenek vele. A filmben megmutatkozó költészet Teige szerint a legkiválóbban Chaplin műveiben mutatkozik meg, akinek számos tanulmányt is szentel. A chaplini humort azért emeli oly magasra, mert az tisztán költészet, öntörvényű költemény, amely mentes minden szentimentalizmustól (meg kell azonban jegyeznünk, hogy ez az állítás korántsem érvényes Chaplin összes filmjére).

> [Chaplin filmjei] nem hoznak mást, mint költészetet, és a *költészet*, a legkétségbeesettebben és a leghevesebben szeretett, nem kínál kenyeret az éhezőknek, nem húzhatja meg a vészféket a világ pánikszerű veszedelme idején, nem buzdít bennünket lázadásra: nem más, mint aranyláztól mentes gazdagság, jómód nélküli boldogság, megnyugtatástól és kellemtől mentes harmónia. A folytonosan elveszített és megtalált ideje nem pénz, hanem a csodák ideje, az emberi költemény története, a sehol nem levő világ.[53]

Az 1930-ban megjelentetett *Manifest poetismu* (*A poetizmus manifesztuma*) című, terjedelmesebb írásában vagy a *Poezie pro pět smyslů* (*Költészet az öt érzékszerv számára*, 1928) címűben részletesen foglalkozik a művészet(ek) egységének kérdésével.

[53] Teige: *Charlie Chaplin*. In Teige 1996a, 563-564. Idézi: Chvatík 1994b, 12.

5. A ReD folyóirat 1927/1. (I. évfolyam) és az 1928/9. számának címlapja

Természetesen ezzel a témával kapcsolatban is hangsúly kerül a múlt és a hagyomány meghaladásának kiemelésére. A poetizmus megvalósítja az „új univerzális költészet hajnalát, mint a kilenc múzsa új komplett művészetét, mint az ars maiort, amely a történelmi művészeti mesterségek kihalása után következik be. A poetizmus a költészetnek és a művészetnek a társadalmunk és a civilizációnk körülményei között végrehajtott metamorfózisát követően, amely a romantikával kezdődött meg, és a

kubizmusban csúcsosodott ki, most új szintézist hirdet”[54]. A poetizmusban jön létre az ars una, az összes érzéket magába foglaló, univerzális, abszolút művészet, amely a múltban csak mint utópia jelenhetett meg. Mindez nem valamiféle légből kapott törekvés, hiszen Teige igyekszik a modern technika vívmányait is figyelembe véve tudományosan megalapozni ezen új művészet eszközeit, megjelenési formáit. A fogalmakat alkalmazó költészetnél sokkal hatékonyabb, megbízhatóbb lesz a színekkel, alakokkal, fénnyel, mozgással, hanggal, illattal és energiával létrehozott költészet. Az egyes érzékszervek szerinti megközelítésben Karel Teige így vázolja fel a poetizmus koncepcióját:

- A fotográfia és a kinematográfia fejlődésével párhuzamosan és a **vizualitás** hangsúlyosabbá válásával a képversek, a „fotogenetikus művészet” és a kinográfia (a film nem más, mint dinamikus képvers: „cselekmény és irodalom nélküli eleven látványosság, a fekete és a fehér ritmusa és esetleg a színek ritmusa is, alakok és fények egyfajta mechanikus balettje, amely jellegében rokon a fényes-színes reflektor-játékokkal, a tiszta tánccal, a tűzijáték művészetével” és a gimnasztikával meg az akrobatikával[55]) jön létre.

- A **hallást** illetően nagy szerepe lesz a rádió-távközlésnek („rádiótelefóniának”), amely ugyan egyelőre csupán reproduktív, tolmácsoló jellegű – Teige megjegyzi, hogy a közelmúltig a film is ilyen volt -, ám a közeljövőben elősegíti a „rádiógenetikus költészet”, a hangokon és zajokon alapuló költészet létrejöttét. Ennek a művészetnek nem utolsó sorban az az előnye, hogy könnyedén emberek tömegeit – végső soron a kozmoszt – érheti el. Ez a tulajdonság összecseng a poetizmusnak a tömegeket megszólító és a művészetbe alkotóként bevonó törekvéseivel. Teige e helyt is hangsúlyozza, hogy ezeknek a műalkotásoknak sincsen közük a zenéhez és az irodalomhoz, helyesebb szó nélküli költészetnek nevezni őket.

Jól példázza Teige koncepcióját Jaroslav Seifertnek az 1925-ben megjelent *Na vlnách TSF* (*A TSF hullámain*, a TSF a ’télégraphie sans fil’, drótnélküli távíró rövidítése) című kötete. Az ebben szereplő versek többsége már a legtöbb vonatkozásban a poetizmus jegyeit mutatja: a címben megfogalmazott modern kommunikációs eszközhöz hasonlóan a költemények is a világ különböző tájait érintik. A rádión kívül a költőt még a filmekben látott motívumok is inspirálják: egzotikus vidékek, hajók és kikötők, négerek, és fontos még a szinte mindegyik költeményt átható játékosság és könnyedség.

A hangosfilm elterjedésének hajnalánál járunk, és az új találmányban rejlő lehetőségekre a cseh avantgárdok is reagálnak. Teige ezzel kapcsolatban felhívja a

[54] Teige 1972a, 583.
[55] Teige i. m. 585.

figyelmet arra, hogy ezt az eszközt eddig „nem sejtett, új, teljességgel nem naturalista kompozíciókra”[56] lehet felhasználni, hiszen ez átjárhatóságot teremt a fény és a hang között, amely eddig ismeretlen esztétikai érzéseket képes előidézni.

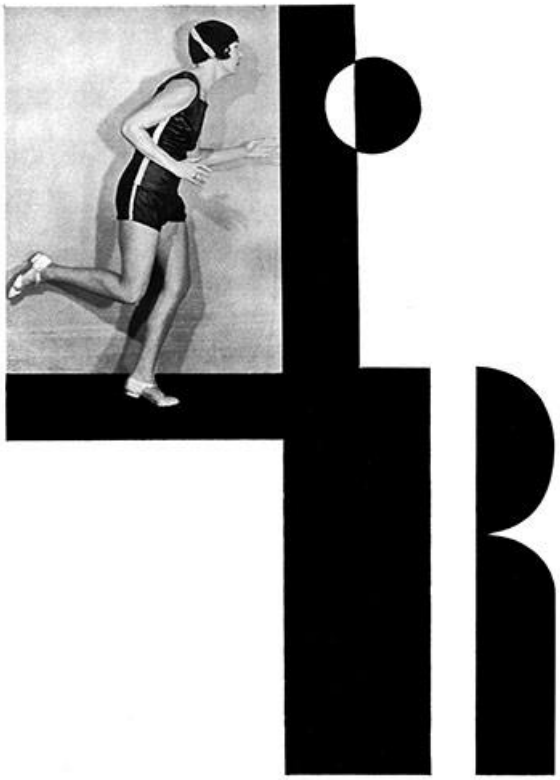
A rádión és a hangosfilmen kívül a hallás domíniumának költészete még a zörej zenéje, a jazz is.

- A **szaglás**nak is fontos szerep jut, amennyiben a poetizmus az „illatok szimfóniáját” is a magáénak érzi, mert az illatoknak nagy hatása van az emberi pszichére. Nem csupán arról van azonban szó, hogy az illatok beszűrődnek a költői nyelvbe, ahogyan azt Baudelaire-nél láttuk, hanem „Keltsenek az illatok közvetlenül esztétikai hatást, éppen úgy, ahogyan a hangok és a színek”[57].

- A poetizmus örömközpontú koncepciójából nem maradhat ki az **ízek** költészete sem. Teige Joseph Delteilre hivatkozva állítja, hogy az ember öröme az ima mellett a jó emésztésből fejlődik ki. „Az ízlés költészetének, a szakácsművészetnek (amelyről Apollinaire írt a *Poète assasiné*-ben) a tényleges ízlés-értékek mellett a formákkal, színekkel és az illatok variációival az érzékek egész koncertjére kell hatnia.”[58]

- Az **interszenzorális** ekvivalenciák költészetébe az optofonetika, az avantgárd („felszabadított”) színház, a színes fények és a szökőkutak dala tartozik. A fotográfiából kiinduló Jaromír Funke fénytöréseken alapuló kompozícióit (pl. az 1923-as *Fényabsztrakció*t), vagy Zdeněk Pešánek munkáit érdemes példaként állítani. Pešánek ugyan nem tartozott közvetlenül Teige köréhez, munkássága azonban annál érdekesebb. Egyedülálló *Színzongorái* (1924-26), kinetikus fényszőkőkútjai és fényplasztikái az egyik legizgalmasabb cseh avantgárd művésszé avatják alkotójukat. Érdekes tény, hogy bár Pešánek alkotásai számos külföldi művész kísérletezéseivel rokonak (David Kakabadze Párizsban élő grúz festő optikai kísérleteivel, Barna Miklós fényreliefjeivel, László Sándor fényzongorájával, a Bauhausban folyó experimentumokkal és Moholy-Nagy alkotásaival), ő maga nem mozdul ki Prágából, és a fönt említetteket valószínűleg nem is ismeri.[59]

[56] Teige i. m. 586.
[57] Teige i. m. 588.
[58] Teige i. m. 589.
[59] Passuth 1998, 128.



6. Vítězslav Nezval -- Karel Teige: Ábécé, 1926

-

- A **testi és térbeli érzékek** költészete: pl. sport, automobil, aviatika, akrobatika, futballmérkőzés (vö. a kollektív élmény jelentőségével), tánc mint a testi költészet autonóm dinamikája, a test mint médium stb. Az utóbbi koncepció legjobb és legismertebb példája Nezval és Teige közös alkotása, az ABECEDA (1926), amelyben a vers, a tipográfia, a tánc (az ábécé egyes betűit egy ismert cseh táncosnő mozdulatai formázzák meg) és a fotográfia olvad össze. Nyilvánvaló erre a műre A. Rimbaud *A magánhangzók* c. költeményének a hatása.

- A **komikus érzék** költészete.

-

2. 9 A poetizmus: az élet művészete

Jól látható, hogy Teige poetista művészetfelfogásában (hangsúlyozza, hogy csak jobb híján alkalmazza a 'művészet' szót) határozottan törekszik az esztétikum határainak radikális kitágítására. Figyelemreméltó e tekintetben a párhuzam Mukařovský koncepciójával, amelyet az 1936-os *Az esztétikai funkció, norma, érték mint társadalmi tények* című tanulmányában ismertet. Itt, és másutt is, felhívja a figyelmet arra, hogy az esztétikum területe lényegesen túlmutat a művészeten. A művészet, különösképpen az építészet társadalmi aspektusainak a vizsgálata az 1930-as évektől foglalkoztatja intenzívebben Teigét.

A modern művészet megszűnik művészet lenni, a költészet minden határt áttör és „összekapcsolódik a glóbusz sokoldalú modern életével"[60]. A művészetek hagyományos felosztása ideiglenesnek és elavultnak bizonyult. Ez a poetizmus lényege, amelyet Teige az 1924-ben megjelent *Poetizmus* (*Poetismus*) című manifesztumban részletesebben is bemutat.

A művészet múltját ebben az írásban a „stílustalan 19. század"[61] jelenti, amelyben megszülettek az első izmusok, később pedig egymást követték. Ma azonban, a kubizmus után, nincsen uralkodó izmus, a művészet széthullik magukat avantgárdnak nevező csoportok sokaságára. Mindennek az oka az eddigi művészeti nemek degenerációja. Mindazonáltal „új stílus jön létre, s vele együtt új művészet is, amely többé már nem művészet; nem ismeri a hagyományos előítéleteket, minden ígéretes hipotézist megenged, szimpatizál a kísérletekkel"[62]. A poetizmus az élet művészete, amely éppolyan természetes emberi tevékenység, mint a sport, a szerelem vagy a finom ételek.

Teigéhez hasonlóan – Ilja Ehrenburg kijelentését megismételve – Jindřich Štyrský is a művészet megszűnését vagy inkább feloldódását hirdeti 1924-ben a brünni egyetemen tartott előadásában:

> „A művészet valóban megszűnt művészetnek lenni. Időre volt szükségünk, hogy elrendezzük azt a poggyászt, amelyet művészetnek hívnak, és amely nélkül nem lehet kellemesen utazni az életben. Kidobáltuk a régi és szükségtelen dolgokat, és

[60] Teige 1971a, 496.
[61] Teige 1971c, 554.
[62] U. o.

beszereztünk egy sor nélkülözhetetlent. Természetesen útnak indulhatnánk ezen poggyász nélkül is, megjegyzem, egyszerűbb is lenne, de folyton keresnénk valamit, folyton hiányozna valami. Kissé ostoba dolog lenne lemondani valamiről, ami nem zavar bennünket, ha így nem veszítünk el semmit."[63]

A poetizmus esztétikájának fontos eleme a *karnevalizáció*. Ebben a vonatkozásban Teige 1924-es manifesztuma összecseng Bahtyin ez irányú elméletével. Květoslav Chvatík megállapítja, hogy a teigei poetizmus fogalma tulajdonképpen megfelel a bahtyini karneválának. Lényeges különbség azonban, hogy míg Bahtyin a karnevalizációt a kora középkorra jellemző stílusalkotó elvként definiálja, Teige a modern művészetre is érvényes princípiumként aktualizálja azt. A karnevál modus vivendi, az élet mozgatórugója, a nevetésen alapszik, amely felforgatja a hétköznapokat, a „fönt" és a „lent", a „fontos" és a „jelentéktelen", az „értelmes" és az „értelmetlen" kategóriáját a feje tetejére állítja[64]. A poetizmus az életet egyetlen excentrikus szórakoztató vállalkozássá akarja alakítani. Mindez egyébként ismét csak a háborúban megfáradt emberiség testi-lelki sebeire igyekszik gyógyírt adni.

Véget ért már a professzionális művészet kora, a műalkotások nem lehetnek többé üzleti spekulációk tárgyai. Miután a művészet fő színtere többé nem a múzeum és a galéria, hanem a város és az utca, nagy jelentősége lesz a modern építészetnek, amely nem más, mint a céltudatos, gazdaságos tervezés és a tiszta költészet találkozása. Figyelemreméltó az, hogy Teige nem tartja összeegyeztethetetlennek a kiszámított, tudományos, mérnöki megoldásokat és az irracionalitást, hiszen „Minden gép kiszámításában szerepel a π."[65] Mi több, az élet objektív, racionális, matematikai pontosságú területeit kiegészíti a poetizmus líraisága, és irracionális karneváli kavalkádja.

Az irracionalitásról és a logikai kapcsolatok felrúgásáról néhány évvel később Vítězslav Nezval is írt a – szintén programszövegként ismert – *Kapka inkoustu* (*Tintacsepp*) című szövegében, amelyben a poetizmus lényegét szintén jórészt a „régi" és a „hagyományos" művészetfelfogással szemben határozza meg. A modern művészet felemeli hangját az ideológia, a politika és a vallás uralma ellen. Az irodalomban a régi, realisztikus leírások helyett inkább az asszociáció és képiség játszik meghatározó szerepet:

[63] Štyrský 1996b, 14.
[64] Idézi Chvatík 1994b, 5.
[65] Teige 1971c, 556.

> A leírás hiábavalósága és még egy rózsa: Regény. Napnyugta a szobában. Vannak írók, akik szavakkal akarják megfesteni ezt a napnyugtát. Darabról darabra megfigyelik a bútorokat, tükörképeket keresnek. A régebbi irodalmi iskolák mitológiai apparátust alkalmaztak. Egyetlen mondattal elő lehet hívni ezt az egyszerű misztériumot: A nap lenyugodott. És a szobában megmaradt az emléke. Az ablak mögött egy pohárban rózsa.[66]

Mindazonáltal Nezval sem állítja azt, hogy a korábbi művészetet és annak vívmányait gyökerestül kellene elvetni. Sok mindenben lehet és kell a régiekre hagyatkozni, ám ez még nem jelenti feltétlenül a hagyományokhoz kötöttséget:

> Mindennap borotválkozom. Ebben hasonlítok a dédapámhoz. Ettől még senki nem hív tradicionalistának. Ugyanezen okból közelebb áll hozzám Szophoklész, mint Ibsen.[67]

A modern műalkotásnak nem csupán a művészi hagyományról szükséges leválnia, autonóm jellege a korábbiaknál sokkal hangsúlyosabban jelenik meg. Picassót idézve Nezval rámutat, hogy az egyes műalkotások ereje és értéke csakis önmagukban értelmezhető, hiszen egyetlen mű sem csupán egy „másik nűhöz vezető út", nem valamely módszer eredménye vagy illusztrációja. A módszer ugyanis könnyen elméletté, normává, majd sablonná, kövületté válik:

> És ezért nem értékeljük túl a módszer fontosságát. Ne keressünk különleges kulcsot, amely valamely titok feltárását tenné lehetővé. Ne keressük a normát néhány különleges vonásban, ne alkossunk ezekből elméleteket, mert a gyenge egyének kezében úgyis sablonokká alakulnak, mint a régi, már kijárt utak, még akkor is, ha a legzseniálisabb művekből vezették le ezeket.[68]

Nezval meglátása szerint a dogmák és a szabályok csak korlátozzák a világ teljességére irányuló művészi kreativitást: értékesebb elhagyni a hangversenytermet egy kocsmai zenekarért vagy egy részeg dalnokért. A szerző a művészetet és az ezzel kapcsolatos gondolkodást egy többfiókos komódhoz hasonlítja: az alsóbb fiókokban a

---

[66] Nezval 1927-1928, 310.
[67] Nezval i. m. 311.
[68] U. o.

hagyományos művészek vannak, míg a modernek legfölül helyezkednek el, hiszen itt az aktuális, a napi szükségletekhez kapcsolódó tárgyak szerepelnek többé-kevésbé rendezetlenül. A valódi alkotó személyiség nem fél fittyet hányni az alsóbb rétegeknek (ti. a hagyományoknak), átrendezni azokat, új és eredeti kombinációkat létrehozni. A művészet szempontjából fontos kritérium (Nezval megfogalmazása szerint a „művészeti balosság" kritériumai) csakis az érték és az eredetiség lehet, a személyiség és az eszme ezeknél sokkal bizonytalanabb, mert magában hordozza az epigonságot. Itt ismét Mukařovský gondolataival rokon megfogalmazásokat figyelhetünk meg: a művészet előzményektől, ideológiától és a művészi egyéniségtől független objektív vizsgálata a cseh tudós korai alkotói szakaszában nagyon nagy hangsúlyt kapott, habár később nagyon is fontos szerephez jutottak a művészet „külső hatásai" – a cseh avantgárd művészeknél a művészet autonóm jellege és a társadalmi vonatkozások egymással ellentétes gondolata egyaránt megjelenik és „dialektikus ellentétpárt" alkotva váltakozik.

2. 10 A logika és a fogalmi rendszerek alkonya, a képiség előretörése

Az imént a logikáról és az irracionalitásról esett szó. Ehhez kapcsolódóan érdemes megfigyelni, miképpen nyilatkozik Nezval, amikor a szó, a szóbeli kifejezés és mint ilyen, az irodalom alapvető jellegéről és céljairól ír. A poetizmus művészei számára a valóság inspirációs forrás, Nezval megfogalmazása szerint szótár a költészet létrehozására számára. Saussure-i fogalmakkal élve (és talán nem esetleges a párhuzam), nem más ez, mint a művészet *langue*-ja, amelyből merítve, az elemeket különböző módokon kombinálva, variálva a költő gondolatokat, azaz műalkotásokat (*parole*-t) hoz létre. Az a költő, akinek emlékezete, azaz a valóságból létrehozott emlék-szótára nagyobb kiterjedésű, jelentősebb költő lesz, különösképpen akkor, ha ezt a szótárat még az álmai, a fantáziája segítségével képes bővíteni, elevenebbé tenni. A szó, miután a valóságot fejezi ki, önmagában is valósággá válik, így a költő, ha szavakkal manipulál, tulajdonképp a valósággal operál. Valamikor régen, amikor a nyelv és a szavak létrejöttek, még eredeti fényükben sugároztak. Idővel azonban elkoptak, és a logika révén állandósult kapcsolatok, frazémák alakultak ki, amelyek az eredeti jelentésektől elszakadtak. Ezért van Nezval szerint szükség a logikai kapcsolatok felszakítására, a szavak racionális referenciájának megtörésére, hogy a szavak ismét újkori fényükben tündökölhessenek:

> Éppen a logika az, amely a fénylő szavakat frázisokká alakítja. Logikusan a pohár az asztalhoz tartozik, a csillag az éghez, az ajtó a lépcsőkhöz. Ezért nem látjuk őket. A csillagot az asztalra, a poharat a pianínó és az angyalok közelébe, az ajtót pedig az óceán szomszédságába kellett helyezni. Mindennek a célja az volt, hogy feltárjuk a valóságot, fénylő alakot adjunk neki, akár a legelső napon. Ha mindezt a logika kárára tettem, az a lehető legrealisztikusabb törekvés volt.[69]

A formális logika, a nyelv normarendszere tehát mind olyan kötöttséget jelent, amely a poetisták számára poros, megkopott, automatizálódott, és ezért nem elfogadható. Mindazonáltal a művésznek nem a díszítés, a stilizálás, az elvonatkoztatás vagy a fennkölt leírások révén kell hatást elérnie, hanem oly módon, hogy a valóságot, annak újdonságait, az új életérzést és a világ újfajta szemléletét egyenesen, közvetlenül, természetes hangvétellel mondja ki. Teige a valósághoz való viszonyt tömören meg is fogalmazza:

[69] Nezval 1927-1928, 314.

„Lemondván a fogalmak szótáráról, a valóság szótárát ragadtuk meg”.[70] A költőiség a hétköznapi valóságból táplálkozik, csak éppen azokat az elemeket, amelyeket innen merít, sajátos elrendezésbe, új megvilágításba helyezi, különös kontextusba kapcsolja (lásd Nezval fenti példáit) vagy váratlan szemszögből mutatja. Ez a módszer nem más, mint a formalistáktól (pl. Viktor Sklovszkijtól) ismert, és a strukturalisták által is sokszor alkalmazott *ozvláštnění* (elkülönítés, sajátossá tevés) fogalma[71]. Erre Květoslav Chvatík a már többször idézett művében is rámutat:

> A költőiség itt a valóság **sajátossá tételében** rejlik, a konvencionális kontextusból való kiszakításában és egy új, új irányt mutató kontextusba való bekapcsolásában. Mukařovský ezzel kapcsolatban a jelentés megszakítatlan egymásutániságáról, a folyamatos láncolatuk változékony aspektusairól, egyik jelentésnek a másikba való áttűnéséről beszél, amely varázslatos metamorfózisok benyomását kelti.[72]

Mindezek a költői gyakorlatban nem mást jelentenek, mint a képiség előretörését, a képzetek gyakoribb használatát, a szabad asszociációk áramlását és mindenek előtt a metafora önállósodását, a költészetben a középpontba kerülését: a művekben költői képek szabad áramlása figyelhető meg az ún. szalag-módszernek köszönhetően. Arról van szó, hogy a költeményekben a költői képek fotográfiák soraként (filmként vagy képregényként) követik egymást. Ezeknek köszönhetően a költészet előtt új lehetőségek sokasága nyílt meg, jelentősen közelítve egymáshoz a művészeti ágakat, elsősorban az irodalmat, a képzőművészetet, a fotográfiát és a filmet. Figyelemre méltó e tekintetben az 1924-ben megindított *Pásmo* folyóirat[73], amelynek hasábjain főleg színházzal, filmmel, tánccal és fotográfiával, illetve ezek határterületeivel foglalkozó írásokat találhatunk. Az 5-6. szám legelején például Seifert egy *filmversét* olvashatjuk[74], amely forgatókönyvre emlékeztet, a benne leírt rövid cselekmény helyszíne egy tengeri kikötő, az ottani illemhely és egy óceánjáró hajó (a poetisták által olyannyira kedvelt téma). A műben tömör, ám erős, kontrasztos képek követik egymást („A zongora fehér billentyűi, amelyeken fekete ujjak játszanak”; „A fejük feletti csillárlebegő medúzává változik, mely világít. A terem elsötétedik.” A tenger mélyére egy üres szardíniásdoboz ereszkedik, amely körül

[70] Teige 1972a, 584.
[71] Ez a fogalom hasonlít Lukács György „különösség”-ére. Vö.: Lukács 1957.
[72] Chvatík 1965, 82.
[73] A cím magyar jelentése: ’öv’, ’égöv’, ’szalag’, és így egyértelműen Apollinaire *Égöv* c. kultikus költeményére utal, amelyben számos hagyománnyal szakítva a szimultaneitás eszközét alkalmazza.
[74] Seifert 1924-1925.

villámgyorsan halak cikáznak.), ugyanakkor helyenként komikus, máskor tragikus vagy éppen groteszk lírai légkör árad a szövegből. A mű szokatlan hangulatát hirtelen, éles *vágások* (filmszerűség) is kiemelik (pl. a fiú és a lány érzelmes búcsút vesz, majd miután a lány felszáll a hajóra, és útnak indul, a fiú azonnal a kikötői illemhely előtt találja magát, és szomorúan nézi a két ellenkező irányba terelő POUR MESSIEURS — POUR DAMES feliratokat). Az ilyen „vágások", „jelentésbeli fordulatok" fontosságára Mukařovský is felfigyelt, és szemiológiai rendszerében (így pl. dialógusról és a monológról írt tanulmányában) jelentős teret szentelt nekik.

A poetista művészek a lehető legintenzívebben ki akarják használni az újabb művészeti médiumok nyújtotta lehetőségeket az asszociációs kapcsolatok és a költői képek szalagszerű összefűzése érdekében. A Seifert és Teige által készített *Pán Odysseus a různé zprávy* (*Odüsszeusz úr és különféle hírek*) című filmvers előszavából kiderül, hogy a szerzők elképzelése szerint „tiszta kinográfia" lesz az új művészet egyik fontos ága, amely az eddigi irodalmi módszerektől elszakad, és megkísérel „kihasználni minden lehetséges optikai és mozgásbeli lehetőséget", szándéka továbbá „irodalmi mellékíztől mentes anekdotákat és groteszkeket komponálni, csupán optikai asszociációk, optikai metaforák és költői transzpozíciók alapján"[75]. Az általuk közölt szövegről hangsúlyozzák, hogy az voltaképp librettó vagy partitúra, amelyet meglepő optikai megoldásai és a technika akkori fejlettségi szintje miatt filmben megvalósítani egyelőre nem lehet.

Itt kell még megemlíteni, hogy a poetizmus radikálisan új, a hagyományos világlátást, a konvencionális fogalmi rendszereket és a formális logikát elutasító kifejezésmódja a művészeket a gyermekek és a primitív népek világlátásához közelíti. Ezért találhatunk a szerzőknél gyermekdalokra, mondókákra hasonlító alkotásokat vagy egyszerű népművészeti elemeket a festőknél és szobrászoknál, és ezért kap oly nagy szerepet a humor, a vidámság, a komikum és az abszurditás[76].

Kiváló példa erre a fajta művészetre Nezval *Podivuhodný kouzelník* (*Csodálatos varázsló*) c. műve, amely az 1922-es *Devětsil Forradalmi Kiadvány*ban jelent meg. Bár közvetlen inspirációját Apollinaire *A rothadó varázsló*ja (*L'enchanteur pourrissant*) adta, a költemény mindenféle addig létező sémán kívül esik. A líraiság határtalan hatalmával és a költői imagináció erejével ábrázol törékeny és nagyvonalú víziókat, anyagtalanul szimbolikus, ám ugyanakkor nagyon is konkrét képeket sorakoztat, sorai dallamosak, de egyszersmind gyermekien egyszerűek is. Az embert nagyon tág dimenziókban mutatja, a

[75] Seifert – Teige 1924-1925.
[76] Chvatík 1965, 83.

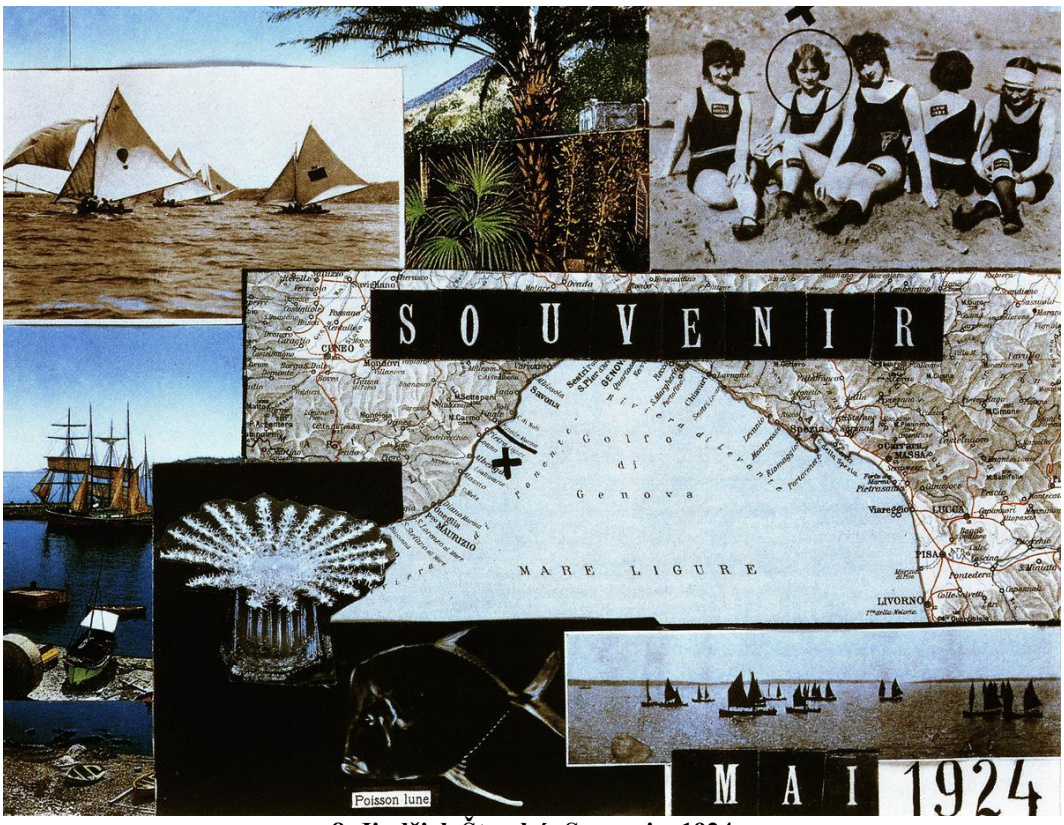
szerelem, a művészet, a forradalom és a világ kontextusában. Címadó hőse egy titokzatos varázsló, aki hét éven át, hétféle alakban a világban bolyongva sok mindent megismer és átél, sajátos lényekkel találkozik, elmereng az élet és halál kérdéseiről. Hét év elteltével részt vesz egy forradalomban, amely gyökeresen megváltoztatja a világot. A varázsló küldetése, hogy az embereket az élet örömére tanítsa.

> A csodálatos varázsló azért születik meg, hogy elvezesse a költészetet és az embert az izgató titkoknak és az élet szépségének az országába, hogy elbódítsa őt a változások szédületével és az élethez való viszony közvetlenségével. Azért születik, hogy felébressze „az alvó természetesség száraz aszkézisét", amelyet a költő a maga „szigorú nemzeténél" érez. A varázsló őseinek a családfáján új látó szem született, ezt a gyermekkor és a felébredt képzelet adta a költőnek.[77]

A költemény elemei mindenféle logika nélkül követik egymást, leginkább szabad asszociációk és színek, alakok révén fonódnak össze, a képek tárgyi vonatkozása elenyészik, főleg a metaforák és a képiség határozza meg a mű stílusát. A motívumokban és képekben megtalálható a poetizmus szinte minden tematikus jellegzetessége: egzotikum és utazás, karnevál, játékosság, kaland és forradalom, életöröm és a modern civilizáció szépségei, költői kreativitás és varázslatos légkör.

[77] Jelínek 1967, 270-271.

7. Evžen Markalous: A nevetés apoteózisa, 1926



8. Jindřich Štyrský: Souvenir, 1924

A poetizmus művészete könnyed, humoros, fantasztikus és távolról sincs kapcsolatban a romantikával, az életet karneválla, „részeg filmszalaggá, bűvös kaleidoszkóppá”[78] akarja alakítani; nem filozófia és nem világnézet, leginkább még az eklektika áll hozzá közel. A poetizmus nem irodalom, de nem is festészet, hiszen az irodalom a középkortól fogva tendenciózus és ideológiával teli, a hagyományos festészet pedig anekdotákról szól vagy csupán a dekorációt szolgálja. Ezek helyett a poetizmusnak játékosnak, szabadnak kell lennie, a képzeteket és a képeket kell előtérbe helyeznie, akár a szavakat egészen a háttérbe is szorítva, hasonlóképpen a festészetnek pedig optikai költészetet kell művelnie. Innen csupán egy lépés – amelyet Teige meg is tesz – kijelenteni azt, hogy a jövő művészetének alapját az „optikai szavak” és a jelek, a jelnyelv alkotja (közlekedési jelek, rövid utasítások stb.). Teige a külső érdekek és hatások által befolyásolt művészettel szembe a tiszta költészetet állítja, amely nem más, mint nyelvi játék, „jelek nyelve, mint közlő rendszer, amely megjárta a fekete humor tisztító fürdőjét, a klaunok és a dadaisták iskoláját és most a nullpontról indul, akár a festészet Malevics fekete négyzetétől”[79].

A poetizmusra (de legalább ennyire a szürrealizmusra is) jellemző, hogy „agglutinatív képkonstrukciókat hoz létre, amelyek elemei autonómok és potenciálisan függetlenek”. Ahogyan Žoržeta Čolakova megállapítja, ezek az elemek nem rendeződnek valamiféle eszmei középpont, összetartó erő vagy jelentésbeli súlypont köré, hanem „szemantikailag nyitott kontextust” [80] alkotnak. A képek elszakadnak az eredeti, hétköznapi kontextusuktól, és idegen környezetbe kerülnek, majd – a poetizmusra jellemző módon – érzékszervi asszociációk révén kapcsolódnak össze. Az érzékszervekre így – mint azt már láthattuk korábban is – kiemelt szerep hárul, ami viszont a líraiság jelentőségét növeli a poetizmus képviselőinek műalkotásaiban. Fontos azonban, hogy a poetista képek mindig megőrzik a valósághoz való tárgyszerű kapcsolatukat: kézzelfogható, ismert tárgyak, dolgok jelennek meg, de a jelentésük nem a megszokott lesz, helyesebben: nincsen előre megállapított (Čolakova szerint: hagyományos és állandó) jelentésük. A jelentést az érzékszervi „lecsapódásuk” révén szerzik csak meg, így a műalkotás szemlélője mintegy nezvali „csodálatos varázslóként” fogja össze az érzéki benyomásokat, és hozza létre a jelentést[81].

[78] Teige 1971c, 557.
[79] Chvatík 1994b, 6.
[80] Čolakova 1999, 68.
[81] Vö Čolakova i. m. 70.

A föntiek alapján fontos felhívni a figyelmet arra, hogy Mukařovskýnál milyen fontos szerepe lesz a műalkotás jelként való értelmezésének, és a művészetnek mint szemiológiai rendszernek. Az előbbi bekezdésben ismertetett jelentésalkotó folyamat nagyon sok tekintetben hasonlít a Mukařovský-féle szemantikai gesztus fogalmára. A későbbiekben erről még lesz szó, és látni fogjuk azt is, hogy a poetizmus és a szürrealizmus ilyen fajta képalkotása visszaköszön a Mukařovský elméletében. Nyilvánvalóan több, mint feltételezés azt kijelenteni, hogy a Teige-féle jelfelfogás és Mukařovský később kidolgozott művészetszemiológiája között szoros összefüggés van.

A poetizmus nem művészet, legalábbis a szó eddigi értelmében nem az: színtiszta költészet és mindenekelőtt modus vivendi: nem akar több lenni önmagánál, az emberi aktivitás és szórakozás igényeinek akar eleget tenni. Ehhez segítségül hívja a filmet, a technikai, optikai és akusztikai vívmányokat, az aviatikát, a sportot, a táncot, a cirkuszt, a varietét és más hasonlókat. A poetizmus tölti meg az életet tartalommal, és értelemmel.

Korábban már szó esett arról, hogy az egyes avantgárd irányzatok miként igyekeztek reagálni a háború borzalmaira, megoldást találni az azt követő kiábrándultságra, vagy – ahogyan Teige fogalmaz – az „erkölcsi másnaposságra". A poetizmus a fentiekre igyekszik olyan pozitív, életigenlő választ adni, amelyeknek előterében az ember, az emberi individuum, a boldogság és a harmónia áll. A boldogabb jövőben való hit kulcsfontosságú a cseh poetizmus számára; ennek zálogát mindenképpen a költészetben látják: a művészet mindenki számára elérhető kell, hogy legyen. A boldogság fogalmát is újradefiniálják: a költészet boldogsága az összes érzék összhangjából fakad, amelyet az élet és a szeretet mint legfőbb értékek fognak össze. A boldogság az alkotásból fakad, és a költészet eggyé válik az ember életével, az élet maga lesz a művészet, az élet művészete. Ily módon az élet értelme a boldog alkotás: „tegyük életünket alkotássá, jól szervezett és átélt költeménnyé, amely gazdagon kielégíti a boldogságra és költészetre irányuló szükségleteinket"[82]. A poetizmusnak ki kell dolgoznia a boldog élet harmóniáját és művészetét, a valóságot pedig nem szabad többé illúziókkal elfedni.

Ezért aztán ez esetben nem pusztán korstílusról vagy irodalomtörténeti fejlődési fejezetről kell beszélnünk

[82] Teige 1972a, 592.

2. 11 Az artificializmus

A poetizmussal párhuzamosan, de azzal sok rokon vonást mutatva hirdeti meg a festő Jindřich Štyrský és Toyen (valódi nevén Marie Čermínová) az artificializmusnak nevezett avantgárd művészi irányzatot. A két festő a húszas évek közepétől Párizsban élt, és itt is mutatták be első artificialista műveiket. Lenka Bydžovská szerint[83] Toyen egyik legjellemzőbb ilyen festménye az 1927-es *Rizsföld* (*Rýžoviště*), amelyet még keletkezésének évében ki is állítottak Párizsban, majd 1928-ban Prágában is. Az artificializmus manifesztuma pedig szintén 1927-ben jelent meg a *ReD* (*Revue Svazu moderní kultury Devětsil – A Devětsil Modern Kulturális Szövetség Szemléje*) folyóirat hasábjain Toyen *Zúzmara* (*Jinovatka*) és Štyrský *Akvárium* c. festményei által illusztrálva. Ezek a képek jól példázzák a Štyrský által megfogalmazott jellemzőket, hogy az artificializmusban létrejön a költő és a festő belső egysége: a festészet megszabadul az ábrázolástól és a dekorativitástól, a költészet pedig színt és formát ad az érzéki képzeteknek. A manifesztumban a két festő az artificializmust elsőként a kubizmussal szembeállítva határozza meg. A kubizmust pedig a hagyományos festészettel szembeforduló módszerként és technikaként írják le, amely „felforgatta a valóságot, ahelyett, hogy mozgásba hozta volna az imaginációt”[84]. Az artificializmus éppen ellentétes megközelítést alkalmaz: „miközben a valóságot érintetlenül hagyja, az imagináció maximális szerepére törekszik”[85]. Nem tagadja a valóságot, de nem is „operál vele”[86]. Költői érzelmeket kell ébreszteni, stimulálni kell az érzékeket. A szürrealisták elképzeléseivel szemben az artificializmusban a művész tudatosan alkot, de a célja az, hogy minél intenzívebben hasson az érzékekre. Lenka Bydžovská kiemeli, hogy „bár a képeik témája a kép maga, nem elégedtek meg műveik indifferens megnevezésével, hanem költői címeket eszeltek ki nekik. A kép és a cím közti kapcsolat inkább analogikus kapcsolat, mint jelölés.”[87] A műalkotás címe megindítja a néző fantáziáját és kibővíti az értelmezési lehetőségek skáláját, gyakran a poetizmusra is jellemző módon távoli tájakat, egzotikus vidékeket vagy jelenségeket hív elő (a manifesztum szerzői ugyanakkor azt is

[83] Lahoda – Srp 1998, 54.
[84] Štyrský – Toyen 1927-1928, 28.
[85] Uo.
[86] Uo.
[87] Lahoda – Srp i. m. 54.

kijelentik, hogy itt nem asszociatív képzetekről van szó, mivel az *artificális* kép nem a tér, az idő és a hely szabályai szerint kötődik a valósághoz).

9. Toyen: Rizsföld, 1927

Jó példa a fentiekre Toyentől az imént említett *Rizsföld* című festmény, amely egyfelől absztrakt látomásnak tűnik, ám a merész, plasztikus megoldásoknak köszönhetően (az ecsetszárral a festékbe húzott párhuzamos vonalak és a pontozott, a rizsszemeket idéző mélyedések) ugyanakkor nagyon is konkrét referenciákat mutat. Jindřich Štyrský képein az álom és valóság, a természeti jelenségek és az absztrakt formák egyaránt felsorakoznak. A természeti élőlényeket és képződményeket rendszerint felhő- vagy tócsaszerű elvont alakokká transzformálja. Štyrský és Toyen ekkori felfogása szerint a külső megjelenés csakis arra szolgál, hogy az *emlékek* költői percepciója, „az emlékek emléke" legyen. Miközben létrejönnek a benyomások, átalakulnak, és absztrakt emlékekké válnak, az emlék ugyanis a benyomás meghosszabbítása. Ezek a vizuális emlékképek úgy haladnak át a tudaton, hogy nem hagynak benne lenyomatot, de nem is tűnnek el; olyan alakzatok,

amelyeknek „nincsen közük sem a valósághoz, sem pedig a mesterséges természethez”. Nagyon érdekes gondolat az artificializmus manifesztumának a valóság és a kép formáinak viszonyáról szóló szakasza, hiszen ennek fő tézise Mukařovský művészetelméletében is megjelenik:

> A valóság és a kép formái taszítják egymást. Minél nagyobb mértékben távolodnak el egymástól, a kép érzelmi töltete annál erősebb és drámaibb vizuális erővel fog rendelkezni – az érzelmek analógiái jönnek létre, a kettejük összekapcsolódó hullámzása, visszhangjai egyre távolabbivá és bonyolultabbá válnak, úgyhogy a valóság és a kép konfrontációjának megkísérlésekor a kettő egymástól teljesen idegennek látszik. [88]

A két jelenség (a valóság és a kép) eltávolodásból fakadó emocionalitás, feszültség, drámai erő stb. gondolata megítélésem szerint analóg Jan Mukařovskýnak azzal a többször is megfogalmazott megközelítésével, amely szerint például a dialógus annál több esztétikai erőt rejt, minél nagyobb jelentésbeli fordulatokat rejt. Hasonló gondolatokra épül a *Dialogické rozpory v moderním umění* című nagy hatású tanulmánya is, sőt a gondolat tulajdonképpen meghatározó szerepet játszik a művészetszemiológiájában is.

A fent leírt távolodás és a valós tértől való elvonatkoztatás révén univerzális tér jön létre, amelyet gyakran a síkbeli távolságok helyettesítenek.

Az artificializmus mind Štyrský, mind Toyen esetében átmeneti időszaknak tekinthető a szürrealizmus felé vezető úton (előbbi már a húszas évektől rendszeresen lejegyzi az álmait, és a bennük szereplő motívumokat inspirációs forrásként használja), még akkor is, ha a manifesztumukban elutasítják a szürrealizmust mint formai-historizáló irányzatot.

A két imént említett művész tevékenysége a harmincas évektől felkeltette Mukařovský érdeklődését is; olyannyira, hogy Štyrskýt meg is hívta a brünni egyetemen tartott egyik szemináriumára, illetve írásaiban többször is foglalkozott mindkettejükkel.

[88] Štyrský – Toyen, i. m. 29. (Svoboda Róbert fordításának felhasználásával: Passuth 1998, 302.)

2. 12 A szürrealizmus

A cseh avantgárd irodalom és művészet történetének a Devětsil és a poetizmus mellett hasonló jelentőségű fejezete volt a szürrealizmus, még akkor is, ha nem olyan szervezett formában jelentkezett, mint az előbbiek.

A húszas-harmincas évek fordulóján a cseh avantgárdot komoly viták rázták meg, amelyek következtében a Devětsil tagjainak rá kellett ébredniük, hogy a baloldali, forradalmi töltetű ideológiától el kell távolodniuk. Sőt miután a kommunista párt is „bolsevizálódott", több avantgárd művészt (pl. Vančurát, Horát, Seifertet) ki is zártak belőle.

Nezval és Teige továbbra is igyekezett a modernitás és a forradalmiság szellemében tevékenykedni, bár a körülöttük lévő korábbi lelkes csoport már megfogyatkozott. A poetizmus iránt lelkesedő művészek fokozatosan fordultak a szürrealizmus felé, ezért egyértelmű határpontot, amely a szürrealizmusba való átlépést jelentené, nem tudnánk kijelölni. A korabeli kritikusok és teoretikusok közül többen is inkább a két irányzat egyesüléséről beszélnek, nem pedig átmenetről. Karel Teige sokáig idegenkedett a szürrealizmustól, de a harmincas évek elején már elfogadta bizonyos alapelveit, ám például az automatizmus gondolatát túl passzívnak tartotta. A poetizmus szellemében továbbra is azon az állásponton volt, hogy a nem tudatos inspiráció által szolgáltatott anyagot is tudatosan kell feldolgozni az alkotás során[89]. A Devětsil több másik tagja, mindenekelőtt azonban Nezval nyitottabban fordult a képzelet és az álmok, majd kifejezetten a szürrealizmus felé. Nezval 1930-tól jelentette meg a *Zvěrokruh* (*Zodiákus*) folyóiratot, amelyet a szürrealista művészetnek és a pszichoanalízisnek szentelt. Jindřich Štyrský festővel szürrealista költészeti antológiát terveztek, amely azonban sosem jelent meg, ám három éven keresztül kiadták az *Erotická revue*-t, amely szintén számos szürrealista szöveget közölt.

[89] Adlerová 1998, 240.

1

zvěrokruh

měsíčník soudobého umění
rediguje Vítězslav Nezval

listopad 1930

Obsah:

Vítězslav Nezval: Listopad — André Breton: Nadja — Surréalistické texty: Paul Eluard, Luis Aragon E.L.T. Mesens, Frédéric Megret — Karel Teige: Báseň, svět, člověk — Vladislav Vančura: Margareta Lazarová — Vítězslav Nezval: Jan ve smutku — Bohuslav Brouk: Asociace a barva — Sigmund Freud o umělci a o snu. — C. G. Jung: Enantiodromie — Marcel Proust: Hledání ztraceného času — Vítězslav Nezval: Stéphane Mallarmé — Básně Stéphana Mallarméa — Charles Baudelaire: Exotická vůně. Semper eadem — Básně Tristana Tzary — Jean Desbordes: Povídka — Bohuslav Brouk: Ideál — Karl Marx o umění — Vilém Závada: Renesanční nokturno — Konstantin Biebl: Netopýři — Josef Kunstadt: Debut — Adolf Hoffmeister: Podzim v Paříži — Jean Cocteau: Válečná škola, Sobre las olas. Bez jakéhokoliv stínu — Philippe Soupault: Velká melancholie avenue. Čajování, Neděle — Pastische o hudbě — Surréalistické hříčky — Vítězslav Nezval: Dolce far niente — Knihy, publikace, informace.

Vyobrazení: Odilon Redon, Grandville, G. de Chirico, Max Ernst, Stone, Tabard, Germaine Krullová, Bedřich Vaníček, Viktor Nikodem.

Vychází měsíčně nákladem Studentského knihkupectví v Praze II., Spálená ul. 20. — Adresa redakce: Vítězslav Nezval Praha-Střešovice 716. — Předplatné: ročník (12 čísel) 130 Kč, půlročník (6 čísel) 65 Kč, jednotlivé číslo 12 Kč

zvěrokruh 1. ročník číslo 1. stránky 1—48 praha listopad 1930

10. A Nezval által szerkesztett Zvěrokruh (Zodiákus) folyóirat első számának címlapja, 1930

Az első prágai szürrealista kiállításra 1932-ben a Mánes Művészeti Egyletben került sor Poesie (Poétika) címmel, amelyen a cseh művészek mellett (pl. Emil Filla, A. Hoffmeister, V. Makovský, F. Muzika, J. Šíma, J. Štyrský, Toyen) a nemzetközi élvonal is jelentős létszámban képviseltette magát (pl. Hans Arp, S. Dalí, M. Ernst, J. Miró, Y. Tanguy és még sokan mások) összesen 155 műalkotással. Az összművészeti törekvéseket nem csupán a kiállítás címe mutatja, hanem az is, hogy a kiállítás megnyitóján költők és zeneszerzők is részt vettek: Nezval bevezető szövegét az ő és Tzara versei követték, majd Jaroslav Ježek, E. Satie és I. Sztravinszkij darabjai hangzottak el, de beszédet mondott Josef Gočár építész is. Ennek a kiállításnak F. Šmejkal szerint a jelentősége abban állt, hogy megszüntette a szürrealizmussal szembeni fenntartásokat, és „kitárta számára az ajtót, amelyen fokozatosan számos olyan művész lépett be, akik a kiállításon nem is képviseltették magukat”[90].

[90] Adlerová 1998, 244.

1934 márciusában megalapították a Csehszlovákiai Szürrealista Csoportot, amelynek vezetője Nezval lett. Ennek további jelentős tagjai a költő Konstantin Biebl, a rendező és színházi teoretikus Jindřich Honzl, Štyrský és Toyen, a szobrász Vincenc Makovský, a zeneszerző Jaroslav Ježek, a pszichoanalitikus Bohuslav Brouk és a történész-esztéta Záviš Kalandra volt (utóbbit 1950-ben a Milada Horáková és társai ellen indított koncepciós perben halálra ítélték, és az ítéletet végre is hajtották). Valamivel később Teige is csatlakozott a csoporthoz. A csoport létrejöttéhez kapcsolódó legfontosabb dokumentum a Nezval által jegyzett *Surrealismus v ČSR* (*A szürrealizmus a Csehszlovák Köztársaságban*) c. kiáltvány volt. A prágai szürrealista csoport fontos sajátossága volt a forradalmi jelleg és a dialektikus materializmus iránti érdeklődés. Ez a baloldali orientáció volt részben az oka annak is, hogy a csoport nem volt elszigetelt; éppen ellenkezőleg, az általa rendezett második esten már több száz látogató vett részt.

A későbbiekben a csoport tevékenységi köréhez tartozott a dráma is, főleg azért, mert a tagok között volt Jindřich Honzl, aki már a húszas években számos avantgárd darabot mutatott be az Osvobozené divadlóban, a harmincas években pedig már szürrealista darabokat vitt színre. 1936-tól Emil František Burian és az általa vezetett D 36[91] színház is csatlakozott a szürrealistákhoz. Burian színházában tartották meg 1936 júniusában azt a Mácha-estet, amelyen a száz évvel korábban elhunyt nagy romantikus költő előtt tisztelegtek. Karel Hynek Máchát tartották ugyanis az első avantgárd művésznek, „forradalmi romantikusnak", és erőteljesen tiltakoztak az évforduló alkalmából rendezett hivatalos események ellen. A D 36-ban megtartott esten kívül ezen tiltakozásnak fontos manifesztuma az *Ani labuť ani Lůna* c. kötet, amely nem csupán a 19. századi költő szürrealista interpretációja szempontjából nagyon fontos, hanem azért is, mert bizonyságát adja a csoport és a strukturalisták szoros együttműködésének. A kötetben szerepel egy interjú is Jan Mukařovskýval, aki az eufónia automatikus jellegéről beszél Mácha *Május* c. költeményében.[92]

Jakobson már a húszas években közeli kapcsolatban állt az avantgárd művészekkel, lelkesen figyelte a szürrealista csoport létrejöttét és működését, mi több, még tanácsokkal is ellátta őket: felhívta a figyelmüket a régebbi cseh irodalomban az álmokkal kapcsolatos művekre (pl. K. J. Erben lejegyzett álmaira[93]), illetve Mácha munkásságát is új

[91] A színház neve évről évre változott: mindig az aktuális évszám utolsó két jegyét vette fel.
[92] Mukařovský 1936.
[93] Jindřich Honzl egy levelében azt írja Nezvalnak, hogy Jakobson felhívta a figyelmét Karel Jaromír Erben 19. századi író, költő népmesegyűjtő lejegyzett álmaira. A levelezésből az is kiderül, hogy Nezval már korábban is ismerte ezeket. Vö. Nezval 1981, 198.

megvilágításba helyezte, egyebek között azzal, hogy egy előadásában a költő titkosírással írt erotikus naplójáról beszélt.[94]

Mukařovský kapcsolatai a szürrealistákkal még szorosabbak voltak: számos általuk rendezett eseményen, kiállításmegnyitón vett részt, de ennél még fontosabb, hogy általános, elméleti jellegű munkákat és konkrét műelemzéseket is írt az avantgárd, és ezen belül a szürrealista művészetről, művészekről (pl. Šíma, Štyrský, Toyen, Nezval).

A Devětsilhez hasonlóan a Szürrealista Csoport számára is kiemelt jelentőséggel bírtak a nemzetközi kapcsolatok – sőt, számukra ezek még fontosabbak voltak, az együttműködés még intenzívebb volt. Mi sem példázza ezt jobban, mint hogy 1935 áprilisában a párizsi és a prágai csoportok alapos egyeztetése után Prágában jelent meg a *Bulletin international du surréalisme* első száma. Ezt néhány héttel megelőzően Breton a prágai Mánes Művészegyletben kijelentette, hogy a francia és a cseh csoport teljességgel egy irányba fejlődik, a csehek tevékenysége semmiben sem különbözik az övétől (ti. Bretonétól). Ily módon az irányzat nemzetközivé válásának mérföldkövét látta a prágai sikerekben. Hangsúlyozta továbbá, hogy a cseh főváros „legendás varázsa" a szürrealizmus számára különösen is kedvező légkört teremt. František Šmejkal ehhez hozzáteszi, hogy a genius loci nyilvánvalóan kedvező táptalajt jelentett, ám ennél talán még fontosabbak a cseh avantgárd előzmények is, azaz a Devětsil csoport tevékenysége.[95] Még akkor is igaz ez, ha figyelembe vesszük, hogy a Devětsil ugyan számos külföldi avantgárd csoporttal tartott fent kapcsolatot, ám közvetlenül nem érintkezett a nemzetközi szürrealista művészekkel. Mint azt korábban is láttuk, a Devětsil igyekezett az avantgárd irányzatok minél szélesebb spektrumát integrálni, így a szürrealizmussal sok tekintetben ellentétes szovjet konstruktivizmushoz közelít, ugyanakkor viszont a poetista irány éppen hogy a szürrealizmushoz hajlott. Žoržeta Čolakova egyenesen azt hangsúlyozza, hogy a csehszlovákiai szürrealizmus kialakításában nem játszottak szerepet a francia szürrealistákkal ápolt személyes kapcsolatok, hanem ennél sokkal meghatározóbb a cseh irodalom (Čolakova a költői nyelv szempontjából foglalkozik a szürrealizmussal) belső, immanens fejlődése, azaz a poetizmushoz való genetikai viszony. (Meg kell ugyanakkor jegyeznünk, hogy a cseh szürrealizmussal szimbiózisban vagy annak hatására a szlovák szürrealizmus is jelentősebb műveket hozott, mind költészetben, mind pedig prózában: pl. Rudolf Fabry, Dominik Tatarka). Ennek alátámasztására Teige egy 1934-es megállapítását

[94] Vö Adlerová 1998, 248.
[95] Adlerová i. m. 237-238.

idézi (amelyben ismét feltűnik a vélhetőleg strukturalista ihletettségű immanens irodalmi/művészeti fejlődés gondolata:

> A Devětsil csoportja nem a nyugati példák átvétele révén jutott el a szürrealizmushoz, hanem a belső, önálló fejlődése révén, a poetizmus fejlődése révén. A poetizmus mai fejlődési szakasza azonosult a szürrealizmus mai fejlődési szakaszával.[96]

A szürrealizmust és a poetizmust összekötő kapcsok egyik legfontosabbika a Čolakova által *axiologikus univerzalizmusnak* nevezett vonás, amely lényegében nem jelent mást, mint a művészetnek és az életnek valamint az ő értékrendszerüknek a föntebb már leírt egyesülését. A szürrealisták és a poetisták egyaránt törekedtek a művészetet, az életet, a társadalmat uraló ellentétek feloldására. Čolakova itt a Bedřich Václavek által leírt „szinkronikus pánglobalizmusra" hivatkozik[97], de ezzel a kérdéskörrel foglalkozik Mukařovskýnak a *Dialektické rozpory v moderním umění* (*Dialektikus ellentétek a modern művészetben*) c. jelentős tanulmánya is.

Szintén a szürrealizmus felé mutat a poetisták azon törekvése, hogy a megszokott logikai kapcsolatokat felszámolják, hogy megszüntessék a műalkotás elemeinek racionális referenciáját (lásd. a montázsok és kollázsok sokaságát). Más kérdés, hogy ezeket a folyamatokat a két irányzat más- és másféleképp valósítja meg. Míg a poetisták képei érzéki asszociációk alapján kapcsolódnak egymáshoz, a szürrealista képet kiragadják eredeti kontextusából, és új környezetbe helyezik, aminek révén egészen idegen és szokatlan hatást kelt.

A két tárgyalt cseh irányzat közös vonása a költészetben továbbá, hogy mindkettő megőrzi a rímeket és a szabályos ritmikai egységeket, amely vonások a francia szürrealistákra nem kifejezetten jellemzőek. Tartalmi szempontból viszont a szürrealizmus – mint már említettük, a poetizmushoz hasonlóan – a logikai kapcsolatok felbontására törekszik. Ennek az egyik fontos megvalósítási módja a játékosság, közelebbről pedig a találós kérdésekhez hasonló szerkezetek. Ezeknek a szürrealista versekben a legfőbb funkciója az, hogy a szövegek titokzatosságát erősítsék, és így nagyobb szerepet kapjon az intuíció. Ily módon sokszor az is előfordul, hogy az olvasó a találós kérdés által elindított asszociációs-intuitív folyamat eredményeképp egészen más eredményre jut, mint amilyet a

[96] Idézi Čolakova 1999, 62.
[97] Čolakova i. m. 64.

szerző eredetileg elképzelt[98]. A találós kérdés szerepéről Mukařovský Nezval *Absolutní hrobař* (*Abszolút sírásó*) c. művéről írt strukturalista elemzésében foglalkozik, az alkotói szándék kérdéskörét pedig a *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (*Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben*) c. tanulmányában járja körül.

Az irracionalizmusnak már a poetizmusban is jelentős szerepe volt, ám ekkor még nem volt szó a tudatalatti szerepéről, azaz, Čolakova megfogalmazásában, „a tárgyi világ átalakításához nincsen szüksége a tudatalatti segítségére: lemond az intellektualitásról, de a racionalizmusról nem"[99]. A szürrealisták ezzel szemben a racionalitás és az irracionalitás, az ösztön és a tudat eggyé olvasztására törekedtek, ezért is érdeklődtek intenzíven az álmok világa és a freudi pszichoanalízis iránt (ez az érdeklődés persze már a poetizmus időszakában is bontakozott). A szürrealisták számára az álom nem pusztán inspirációs forrás, hanem maga a művészet nyelve lett. A művész tehát nem az álmokról ír, fest, hanem maga az álom válik az alkotás szubjektumává. Sőt, ahogyan Nezval írja, az álmok tanulmányozása azért is érdekes, mert általuk lehet a művészi alkotó tevékenység törvényszerűségeit tanulmányozni. Így a szürrealizmusban az álom „az emberi pszichikum mély és alapvető dimenzióinak az ikonikus jelévé válik"[100]. Čolakova ezzel kapcsolatban részletesen elemzi Nezval *Edison* című, 1928-ban megjelent szövegét. Nem tartom szükségesnek, hogy az elemzést aprólékosan ismertessem, ám néhány, a szürrealizmus lényegére utaló gondolatát fontosnak tartom bemutatni.

Nezval számára Edison nem csupán a híres tudós feltalálót jelenti, hanem az emberi alkotó szellem megtestesülését (az életrajzi tények csupán a mélyben tevékenykedő képalkotó mechanizmus kódjaivá válnak: például a villanykörte a domináns fény-motívumban játszik szerepet). Ezért ábrázolja őt excentrikus, gyerekes vándorként, kalandorként, kártyajátékosként. Emellett a főszereplőben mozaikszerűen számos alak jelenik meg, az „én" több arcból, több személyből áll össze, hasonlatosan a kubista képek többrétegűségéhez. Ezeken túl feltűnik, hogy a versben hamar összemosódik a lírai én és a lírai hős alakja, ami – állítja Čolakova – a szürrealizmusban (az *Edison*t a kései poetizmus jelentős műveként, a szürrealizmus irányába történő átmenetként aposztrofálja) végül ahhoz vezet, hogy a lírai én teljességgel fel is oldódik.

---

[98] Vö. Čolakova 1999, 79-80. A szerző ezen a helyen Mukařovskýnak Nezval *Absolutní hrobař* c. művéről írt elemzésére utal, amelyben a „vers-találós kérdés" fogalmat használja. A költői szándékoltságot és szándékolatlanságot illetően jómagam pedig a *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (*Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben*; Mukařovský 1966m, ill 1988c) c. tanulmányra utalnék.
[99] Čolakova i. m. 80.
[100] Čolakova i. m. 82.

A műben kiemelt szerep jut a filmnek és a mozinak, de nem pusztán azért, mert Edison feltalálói tevékenysége ezekhez is kapcsolódott. A szerző ugyanis – mint azt már a poetizmus bemutatásánál Seifert és Teige példáin láthattuk – a film-montázs eszközével él, de teszi ezt a költői nyelvben, tehát átjárást tesz lehetővé két jelrendszer között. A filmszerű képek sorozatának a transzpozíciója a költői nyelvbe Nezval ténylegesen szürrealista költeményeiben (leginkább az *Absolutní hrobař* kötetben) olyan módon valósul meg, hogy a töredékek és egymáshoz való kapcsolataik álomszerű képeket hoznak létre. Mindezt úgy, hogy hatlábú trocheusi sorok adnak keretet a képzelet áramlásának, és teszik lehetővé, hogy ugyanazt a másodpercet sok-sok különféle szögből szemlélhessük. Ez a módszer nem jöhetett volna létre akkor, ha Nezval nem ismeri fel a „kinematográfia látens hatásában" rejlő lehetőségeket. Ezért is írja a *Chtěla okrást lorda Blamingtona* c. könyvében, hogy számára az ember belső élete „film, amely egyszerre öt vásznon zajlik".

A részben a poetizmusban gyökerező szürrealista költészet a későbbiekben sem veszíti el a valósághoz fűződő kapcsolatát, – sőt, az érzékszerveken alapuló jellege gyakran erősödik – csak éppen a valóság és az irracionalitás összeolvad: a természet mitikus, álomszerű jelleget ölt, varázslatossá és meseszerűvé válik. A valóság és a képzelet, az álom világa tehát összemosódik, ellentéteik feloldódnak, és a művekben az „éber álom" állapota jön létre; ebben pedig a tárgyak elveszítik valós értelmüket, és olyan jelentést kapnak, amelyet a lírai szubjektum ültet beléjük – ezek a jelentések a művész álmaiból, tudatalattijából származnak. Lényegében ezt a gondolatot fejti ki esztétikai megközelítésben Jan Mukařovský, hiszen az ő szemiológiai rendszerének egyik alapgondolata az, hogy a műalkotás jel, amely a művészi alkotás és befogadás során egészen más jelentésre tesz szert, mint az alkotóelemeinek összessége – ami egyébként a struktúra egyik fő jellegzetessége is.

A valóságban megjelenő szürrealitás (vagy a kettő összeolvadása) természetesen nem csak a költészetben mutatkozik meg. A képzőművész Štyrský vagy Karel Teige harmincas évekbeli kollázsai és fotográfiái éppen arra mutatnak rá, hogy a realisztikusan ábrázolt, hétköznapi, de szokatlanul egymás mellé helyezett dolgok, ezek a furcsa találkozások legalább annyira lehetnek szürreálisak, bizarrak és költőiek, mint a fantázia szüleményei (ilyen pl. Štyrský *Žabý muž* [*Békaember*] c. fotográfiája vagy Teige szinte bármelyik kollázsa a harmincas évekből). A kollázstechnika adta nagy szabadságot a művészek, mindenekelőtt Štyrský, erotikus, groteszk vagy agresszív tartalmak kifejezésére, valamint a társadalom hagyományos értékrendszere, a vallásos szentimentalizmus, a bigottság és a szigorú erkölcs kifigurázására használták fel.

Az előbbiekben leírtakhoz képest ellentétes megközelítést alkalmaz František Vobecký, aki ugyan festett is, ám a legizgalmasabb művei a fotókollázsok és asszamblázsok. Ezekben a művész nem a valóságos élet tárgyait és alakjait transzformálja szürreális létezőkké, mint ahogy azt fentebb láthattuk, hanem az álmaiban látott képeket, a fantáziája szüleményeit formálja meg és így hoz létre mesterséges világot (lásd pl. a *Preludium* c. 1936-os munkáját).

11. František Vobecký: Preludium, 1936

A festészetben a síkbeli jeleket térbeli tárgyak váltják fel, melyek részben meghatározhatatlanok, de még gyakrabban nagyon is konkrétak, amelyek egyre elvontabb, szokatlanabb képzeletbeli térben helyezkednek el; a művek furcsa, álomszerű hangulatát itt is az össze nem tartozó tárgyak találkozása adja.

Az álom talán a legjelentősebb szerepet Jindřich Štyrský munkásságában játszotta. Ő ugyanis az álmait szisztematikus vizsgálatnak vetette alá, hosszú időn át rendszeresen jegyezte le őket, majd a jegyzeteket rajzokkal, festményekkel, kollázsokkal egészítette ki. Az ily módon másfél évtizeden át (1925–1940) összegyűjtött anyagot *Sny* (*Álmok*) címmel foglalta könyvbe. Ebből és Štyrský írásos hagyatékából egyértelműen kiderül, hogy számára az első számú (sőt a harmincas évek végére szinte kizárólagos) inspirációs forrást az álmok jelentették. Fontos azonban az is, hogy az álmait – melyeket az ébrenlét alatt a szemei által nyersen, telhetetlenül behabzsolt élelem feldolgozásának tartott– nem csupán

belemásolta a képeibe, hanem az alkotás folyamatában módosította, alakította, interpretálta őket:

> A szememet folyton el kell látni táplálékkal. Mohón, nyersen habzsolja be. Aztán éjjel, alvás közben megemészti.[101]

Štyrský és Toyen munkássága a harmincas évek közepére jutott el abba a fázisba, amelyet már tisztán szürrealistának nevezhetünk. Az 1935-ben a Szürrealista Csoport első kiállításán bemutatott műveik olyan alakzatokat mutatnak, amelyek „határozottabb csoportokba konkretizálódnak, irreális lények, fantomok és furcsa tárgyak alakját öltik, amelyekre ugyan nem találunk reális magyarázatot, amelyeket nem vagyunk képesek megnevezni, ám amelyek mégis elbűvölnek bennünket rejtélyességükkel és jelentéseik sokaságával”[102]. A szürrealista művészet ezen Šmejkal által megfogalmazott jellegzetessége ragadhatta meg Mukařovskýt, aki jelelmélete megalkotásával párhuzamosan alapos vizsgálatnak vetette alá a cseh szürrealisták tevékenységét. Az előbbi idézetben leírtak ugyanis szinte tökéletesen egybecsengnek azzal, amit Mukařovský ír le a művészeti jel sajátosságairól.

Mindenféle kétség nélkül megállapítható, hogy a harmincas évek cseh művészeti életének meghatározó irányzata volt a szürrealizmus. Az „idősebb”, azaz a századforduló körül született generáció (Nezval, Štyrský, Teige és mások) mellett hamarosan megjelentek az kb. tíz évvel fiatalabb művészek is, akik számára a szürrealizmus szintén igen fontos volt. Az ő tevékenységük fő teoretikusa Jindřich Chalupecký lett, a legjelentősebb alkotók pedig František Gross, František Hudeček és Ladislav Zívr voltak, de ide lehet még sorolni a magyar származású Endre Nemest és Jakub Bauernfreundot is. Ezek az ifjak a háború kitörését követően Chalupecký vezetésével alapították meg a Skupina 42-t (42-es Csoport), mely a háború utáni avantgárd nemzedék meghatározó művészeti tömörülése lesz.

A második világháborút előre jelző események erősödésével, a spanyol polgárháborúval, a fasizmus és a nácizmus előretörésével párhuzamosan a cseh szürrealisták műveire egyre nagyobb hatással vannak ezek a külső történések. Ezért a harmincas évek vége felé a művészet társadalmi, politikai funkcióinak a megerősödését figyelhetjük meg, az alkotók meg kívánják szólítani a befogadóikat, figyelmeztetni akarják

---

[101] Figyelemre méltó, hogy ezek éppen Mukařovský prágai egyetemi szemináriumi csoportja előtt hangzottak el 1938-ban: Štyrský 1996b, 185.
[102] Adlerová 1999, 248.

őket és tiltakoznak a negatív események ellen. Šmejkal szerint a művészek ezért igyekeznek érthetőbb, könnyebben befogadható műveket létrehozni. Ezért hagyományosabb eszközöket és témákat választanak, az antik mítoszokat, „az európai kultúra gyökereit” vonják be alkotásaikba:

> Az alapvető bizonyosságokhoz és a bensőségesen ismert fogalmakhoz való ezen visszatérés révén az avantgárd művészek általánosan érthető kifejezésmódot értek el, anélkül, hogy vissza kellett volna lépniük a külső valóság érzékszervi leírásához”[103]

Az 1938-as évvel azonban így is mindinkább erősödnek a támadások az avantgárd művészek ellen, eleinte a jobboldali sajtó felől, ám hamarosan a szocialista realizmus zászlaja alá beálló marxista-kommunista irányultságú írók és művészek is szembefordultak velük. A helyzetet súlyosbította, hogy komoly viták alakultak ki magán a szürrealista csoporton belül is, ami ahhoz vezetett, hogy 1938 elején Nezval megkísérelte feloszlatni a csoportot; ez azonban nem sikerült, csupán ő maga lépett ki a társaságból. A csoporttal ennek ellenére továbbra is sok művész és teoretikus szimpatizált, és a második szürrealista kiállítás kapcsán ennek hangot is adott egyebek között Mukařovský és Jakobson is. Mindez azonban nem akadályozhatta meg, hogy az 1939-ben bekövetkezett német megszállás után az avantgárd művészetet elfajzottnak minősítő náci politika ki ne utasítsa a kiállításokról és a folyóiratok hasábjairól a két világháború közti időszak nemzetközi szempontból is figyelemre méltó művészeinek munkáit.

[103] Adlerová 1999, 289.

2. 13 Új művészetelmélet?

Ennek a fejezetnek a vezérfonala, azaz a hagyomány és újszerűség szempontjából elengedhetetlen, hogy Teige manifesztumának záró soraira hivatkozzunk, amelyekben a szerző újból hangsúlyozza, hogy a poetizmus elsősorban az uralkodó ideológiai töltetű költészetre, a romantikára és a tradicionalizmusra adott válasz, az „eddigi „művészeti" alakzatok elhagyása."[104] Nyilvánvaló az is, hogy az avantgárd irányzatok többnyire maguk mögött hagyták az esztétika évezredes hagyományokon nyugvó mimetikus alapelvét, aminek az oka Thomas G. Winner (Jakobson és az avantgárd művészet kapcsolatairól írt tanulmánya) szerint az új tér- és időfelfogás volt, valamint az a tény, hogy „a struktúrák belső dinamikájának az értelmezése lett az új tudományos és művészeti gondolkodás tárgya"[105].

A poetizmus szintetizáló, ellentéteket összeegyeztető voltára jellemző ugyanakkor az is, hogy a modern kor emberének nem csupán az ideológia és a politika béklyóit kell levetnie, hanem a misztikum iránti természetes vonzalmát is el kell hagynia. Fentebb is láttuk már, hogy Teige szerint a költészetnek le kell szakadnia a metafizika gondjaitól és a skolasztikus filozófiától, a vallás kötöttségeitől stb.: „az epikureizmus és a materializmus egyedüli nem skolasztikus filozófiáját követjük"[106] – olvashatjuk a *Poetizmus manifesztumá*ban, amelynek záró sorai is hitet tesznek az autonóm költészet mint a boldogság elérésének egyedüli eszköze mellett:

> Ha a középkori művészet szolgált, akkor a poetizmus tiszta és nem alkalmazott alakjában éleszti újra a költészetet, és felépíti annak új világát, a harmóniáét és a boldogságét.[107]

Ezen a ponton ismét Mukařovský elméletének egyik alaptézise tűnik fel – a művészet immanens voltáról.

Teige tehát több helyütt is kifejti a hagyományos művészetfelfogás elavultságát és múlandóságát. Ugyanakkor azonban azt is elismeri, hogy nem tud és nem is akar ehelyett új normákat és fogalmakat bevezetni:

---

[104] Teige 1971c, 560.
[105] Winner 1977, 506.
[106] Teige 1972a, 592.
[107] Teige i. m. 593.

> A mai biológiai-pszichológiai ismeretek azokról a folyamatokról, amelyekben az esztétikai produktivitás és receptivitás teljes lényege áll, nem elégségesek ahhoz, hogy képesek legyünk egy teljesen új művészetelméletet megalkotni.[108]

Ezért aztán a művészet lényegét hipotetikusan az emberi produktív ösztönben állapítja meg, ami Teige megállapítása szerint merőben ellentétes a kanti esztétikával. Ez a megállapítás is alátámasztja a művészet (költészet) egységének tézisét, hiszen gyakorlatilag minden inspiráció erre a fentebb említett emberi ösztönre, a lelki és a testi terület határán létező erőre mutat vissza, csupán a kifejezőeszközök és az arányok változhatnak meg.

Karel Teige arra vonatkozó „beismerése", hogy a poetizmus nem képes új és komplex művészetelméletet felállítani, igen fontos információt tartalmaz a húszas–harmincas évek cseh avantgárdja és a prágai strukturalista iskola egymásrautaltságát illetően. Nagyjából a *Poetizmus manifesztuma* megszületésével egy időben ismerik fel a Devětsil-kör képviselői, hogy milyen lehetőségek rejlenek a Prágai Nyelvészkör által kialakított elméletben. Ezt a felismerést mindenekelőtt a Nyelvészkörnek a cseh irodalmi nyelvről szervezett előadási ciklusa segítette elő. Az itt elhangzott és sok vitát kiváltó előadások 1932-ben jelentek meg a *Spisovná čeština a jazyková kultura* (*A cseh irodalmi nyelv és a nyelvi kultúra)* című kötetben. Ezzel kapcsolatban a Devětsil első elnöke, az író Vladislav Vančura így írt:

> A Nyelvészkör tudományos módszere a legutóbbi ciklus során olyan erőteljesen fénylett, hogy elment a kedvem a költői nyelv és a szóbeli alkotás problémáiról folytatott beszédtől. Ha mégis ilyesmire bátorkodom, akkor azt csakis a barátaim ösztönzésére és a lehető legszerényebben teszem. […] Így a közelmúltig vitatott állítás rendszerbe kerül […] Ennél a műnél véget ér a pontatlan és nem tudományos teoretizálásunk […] A Devětsil köré csoportosult művészek számára ez a tevékenység kulcsot nyújt a költői nyelv és a költői művészet megismeréséhez. […] a nyelv ügyének lényegét ott látjuk, ahová a funkcionális nyelvészet igyekszik.[109]

A strukturalizmus és az avantgárd művészet közötti kapcsolatok a harmincas években, mégpedig leginkább a Szürrealista Csoport létrejötte után teljesedtek ki. Jakobson

[108] Teige i. m. 591.
[109] Vančura 1932, 25.

és Mukařovský szerepére e téren fentebb már röviden utaltam, ám ezen kapcsolat mibenléte adja a további fejezetek vezérfonalát is. Az egymásrautaltság lényegét azonban František Šmejkal viszonylag tömören összefoglalja, ezért érdemesnek tartom e fejezet zárszavaként őt idézni:

> Így jutunk el a cseh szürrealizmus egy másik jellemző vonásához, mégpedig a Prágai Nyelvészkörrel, mindenekelőtt Roman Jakobsonnal és Jan Mukařovskýval való szoros együttműködéséhez, akik a maguk strukturalista szempontjából szemlélték a szürrealista alkotást, és ily módon egészen új kulcsot szolgáltattak az értelmezéshez ahhoz képest, mint az addig, különösen Franciaországban, megszokott volt. A spekulatív pszichoanalitikus magyarázatokkal és az egzaltált költői parafrázisokkal szemben a műalkotás szemiológiai analízisének szigorú tudományos módszerét állították.
>
> […]
>
> Ez az együttműködés mindkét fél számára nagyon inspiratív volt. Egyfelől Mukařovský új interpretációs eszközöket nyújtott az avantgárd művészet számára, másfelől pedig a kortárs alkotókkal és alkotásokkal ápolt eleven kapcsolat hatással volt a strukturalista elmélet alakulására, amely a poetizmustól a szürrealizmus felé haladó cseh művészettel összhangban, az autonómtól a kommunikatív esztétikai jel, a műalkotás szemantikai elemének hangsúlyozása felé irányult. Mukařovský strukturalista elmélete hatással volt Karel Teige némelyik háború utáni munkájára is. Ezek a kapcsolatok, amelyek a szürrealizmus integráns egészén kívül, a tudományos és művészi avantgárdhoz fűződtek, a prágai csoport számára azért is voltak fontosak, mert megvédték attól az elszigeteltségtől, amelyben a háború előestéjén a párizsi csoport találta magát.[110]

[110] Adlerová 1999, 248.

3. A struktúra és a fejlődés fogalma Jan Mukařovskýnál az avantgárd művészet tükrében

Az előző részben részletesen megvizsgáltuk, hogy miként alakult a művészet elmélete a két világháború közti időszak cseh avantgárd irányzataiban, hogy miként gondolkoztak az egyes művészek és teoretikusok – mindenekelőtt Karel Teige és Vítězslav Nezval a művészetről, annak autonómiájáról, ugyanakkor a valósághoz és a társadalomhoz fűződő kapcsolatairól. Láttuk azt is, hogy az avantgárd művészet miképpen oszcillált a hagyományok integrációja és ezek megtagadása között, ily módon dinamikus, dialektikus viszonyt kialakítva a két felfogás vonatkozásában. A fenti vonásokat nem csupán elméleti megközelítésben, hanem néhány konkrét irodalmi, képzőművészeti vagy éppen összművészeti alkotás példájával igyekeztem illusztrálni.

A művészeti hagyományrendszerhez, a korábbi normákhoz való pozitív, azaz elfogadó jellegű kapcsolat mellett azonban egyértelmű módon az újszerűség, a normák és szabályok megszegése, az új utak keresése volt a domináns. Ezeknek az irányoknak, megoldásoknak és módszereknek a keresése és alkalmazása a Devětsilhez vagy a Szürrealista Csoporthoz tartozó írók, művészek körében sok esetben nélkülözte a tudományos megalapozottságot, inkább intuitív, ösztönös módon történt. Láttuk, hogy ezért a művészek lelkesen fogadták a Prágai Nyelvészkör tagjai által kínált új fogalmi rendszert és a műelemzés újabb megközelítéseit, amelyek lehetővé tették, hogy tudományos módszerekkel értelmezzék a műveiket.

Ebben és a következő fejezetekben megvizsgálom, hogy mi lehet az oka annak, hogy az avantgárd művészet képviselői ilyen nyitottan fordultak a funkcionális strukturalista iskola elméletei felé. Másik irányból szemlélve pedig: minek köszönhető a strukturalista tudósok, főleg Jan Mukařovský kiemelt érdeklődése az avantgárd iránt.

3. 1 Mukařovský tudományos pályája

Jan Mukařovský 1891-ben született Písek városában, és ott is érettségizett 1910-ben. Ezt követően a prágai egyetemen tanult cseh és francia szakon. Itteni tanárai közül későbbi fejlődése szempontjából meg kell említeni Josef Zubatýt és főleg Otakar Zich esztétát. Diplomája megszerzése után 1915-től először Pilsenben majd Prágában volt középiskolai tanár, ám 1930-tól tudományos tevékenysége miatt felmentették oktatási kötelezettségei alól. 1922-ben doktori fokozatot szerzett Prágában a *Příspěvek k estetice českého verše* (*Adalékok a cseh verselés esztétikájához*) c. dolgozatával, majd 1929-ben habilitált és docensi címet kapott. Habilitációs munkájának a címe *Máchův Máj: Estetická studie* (*Mácha Májusa: Esztétikai tanulmány)* volt. 1926-tól vett részt a Prágai Nyelvészkör munkájában. 1931-től a pozsonyi Komenský Egyetemen tanított esztétikát és irodalomelméletet, majd 1934-től rendkívüli egyetemi tanár lett ugyanitt. Ugyanezt a címet 1937-ben Prágában is megkapta, ahol szintén rendszeresen oktatott, itt 1945-től rendes egyetemi tanárrá nevezték ki, mégpedig visszamenőleg 1938-tól. Az 1948-as kommunista fordulat után Mukařovský pályája ugyan tovább ível felfelé, (még ebben az évben a Károly Egyetem rektora lesz, 1952-től akadémikus és a Csehszlovák Tudományos Akadémia Cseh Irodalmi Intézetének az igazgatója, a nemzetközi békeharc funkcionáriusa stb.) az irodalomelmélet és az esztétika szempontjából azonban ekkor már kimagasló tevékenységről nem számolhatunk be. Az ötvenes évek elején ugyanis „önkritikát gyakorolt" és a strukturalizmust a marxizmus szellemével ellentétes rendszernek minősítette.

3. 2 Az orosz formalizmus hatása

Mint azt az imént említettük, Mukařovský 1926-tól, tehát annak kezdeteitől volt a Prágai Nyelvészkör tagja, amelynek a munkájában, a szervezési feladataiban intenzíven részt is vett. A nyelv szinkron és funkcionális vizsgálatával kapcsolatban az a szerep hárult rá, hogy az új irodalomtudományi és esztétikai kutatások céljaihoz adaptálja ezeket a friss nyelvtudományi eredményeket. Tevékenységének eredményeképpen élesen elkülönítette egymástól az irodalmi és a költői nyelvet – erről szóló tanulmánya az azóta mérföldkőnek számító *Spisovná čeština a jazyková kultura* (*A cseh irodalmi nyelv és a nyelvi kultúra*) gyűjteményes kiadványban jelent meg *Jazyk spisovný a jazyk básnický* (*Irodalmi nyelv és költői nyelv*) címmel. Az irodalmi nyelv alapvető funkciója a közlés, a felek kölcsönös megértése, míg a költői nyelv célja az esztétikai hatás elérése. A Mukařovský – és persze mások – által használt fogalmak némi magyarázatra szorulnak. Könnyen megtévesztheti a cseh nyelvi és kultúrtörténeti hátteret nem vagy kevéssé ismerő olvasót az *irodalmi–költői* szembeállítás. Az irodalmi nyelv kifejezés esetében nem szépirodalmi nyelvről van szó, helyesebb lenne talán a *kultúrnyelv* vagy *művelt cseh nyelv* elnevezést használni, amely a hétköznapi kommunikációban használt *köznyelv* ellentétpárja. Ennek a sajátos kettősségnek az oka a 18. század végén és a 19. század elején lezajlott nemzeti újjászületés vagy más néven nemzeti ébredés mozgalmában keresendő. A cseh nyelv ugyanis a harmincéves háború elején, 1620-ban lezajlott, és a csehek Mohácsaként is emlegetett vesztes fehérhegyi csata után tulajdonképpen tetszhalott állapotba került. A cseh tartományok elveszítették függetlenségüket, a Habsburg örökös tartományok sorába kerültek, és a hivatalos szinteken, de a kultúrában is a német nyelv került előtérbe. A 18. század végén meginduló nemzeti ébredés során azonban többé-kevésbé mesterséges eszközökkel újjáélesztették és kodifikálták a humanizmus korában virágzó, fejlett cseh irodalmi nyelvet. Mivel azonban ez a nyelvi alakzat nem a nyelv természetes fejlődése révén alakult ki, így egyszersmind el is távolodott, és a mai napig távolodik a hétköznapi életben használt köznyelvtől. E nyelvi olló eredményeképpen a csehek esetében sok tudós igen sajátos *diglossziáról* beszél: a két réteg bizonyos szempontból átjárhatatlan, a nyelvhasználók a kommunikációs helyzettől függően váltanak egyikről a másikra.

A fent leírtak nem csupán a fogalmak megvilágítását szolgálják, hanem ismeretük szükséges ahhoz is, hogy megértsük a két világháború közti cseh avantgárd mozgalmak és

a funkcionális nyelvészet közötti összefüggéseket. A szabályos irodalmi nyelv használatát ugyanis számos „vaskalapos”, purista nyelvész védelmezte, küzdelmük a *Naše řeč* folyóirat köré szerveződött, és a legelkötelezettebb nyelvőr Jiří Haller főszerkesztő volt. Az avantgárd költők és írók érthető módon kiálltak e hagyományelvű törekvésekkel szemben, hiszen – láthattuk – az ő törekvéseik legtöbbször éppen a szabályok és a norma megszegésére irányultak. Témánk szempontjából figyelemreméltó, hogy a puristákkal szemben az avantgárd művészek mellé álltak a Prágai Nyelvészkörben tevékenykedő tudósok.

A legvehemensebben Roman Jakobson védekezett, hiszen úgy érezte, hogy az irodalomban a szabályok követése éppen a költészet lényegét semmisíti meg. A prágai nyelvészek szemszögéből ugyanis a nyelvhelyességnek egyetlen kritériuma van, ti. az, hogy az adott nyelvhasználati helyzet céljainak feleljen meg. Ha a költészetről beszélünk, akkor a poétikai funkciónak kell megfelelni (ez nagyjából megfelel annak, amit Mukařovský később esztétikai funkciónak nevez), ám ez, érthető módon rendkívül szerteágazó lehet. Haller és társai figyelmen kívül hagyták a nyelv funkcionális aspektusát, különösképpen pedig azt a tényt, hogy a költészet és költői nyelv ilyen értelemben autonóm.[1] Jakobson a fentieket a cseh irodalmi nyelv kérdéskörének szentelt és az imént már említett kötetben publikálta *Napjaink cseh purizmusa* címmel.[2] Ebben az írásban a nyelvészkör alapítója, Vilém Mathesius sokatmondó sorait idézi:

> A nyelvész, aki a funkció szempontjából vizsgálja a nyelvet, kéz a kézben jár a szavak művészével. Ez pedig nem véletlen.[3]

Ahogyan a prágai iskola egészének, úgy Mukařovskýnak is a legfontosabb tudományos előképe az orosz formalizmus volt, de nagyon fontos előzménynek számít a fenomenológia is. A kb. az 1930-as évek közepéig tartó korai szakaszára, amelynek legjellemzőbb példája a Karel Hynek Mácháról írt tanulmány (lásd. fönt), leginkább ez a hatás volt jellemző. Az orosz formalistáknak a költői nyelv sajátosságára irányuló kutatásai nyomán és a cseh hagyományos esztétikai felfogással (Otakar Zich, Josef Durdík, Otakar Hostinský, František Xaver Šalda) összhangban az irodalmi mű és az költői nyelv sajátosságait kereste.

---

[1] Vö. Winner, T. 2009, 178.
[2] Jakobson 1932.
[3] Jakobson i. m. 122.

A Nyelvészkörben folytatott munka során ismerkedett meg Mukařovský közelebbről a pétervári Opojaz és a Moszkvai Nyelvészkör tevékenységével. Az orosz formalisták éppúgy, mint követőik, a strukturalisták, alapvetően az esztétikát és az irodalomtörténetet a 20. század elejéig meghatározó, de ekkor már elavultnak tekinthető irányzatok ellenében léptek fel. A metafizikai alapú filozófiai esztétika, amelynek az utolsó nagy képviselője Hartmann volt, már régen elveszítette a jelentőségét. Ezzel szemben igen lelkesítőnek tűnt a természettudomány és általában véve az egzakt diszciplínák eszközeit alkalmazó, ezek eredményeit felhasználó, így empirikus alapokon nyugvó pozitivista, illetve a pszichológiai esztétika. Ezeknek az irányzatoknak a legfőbb hiányossága azonban éppen az előbb felsorolt előnyeiből fakadt: idővel világossá vált, hogy pontosan a művészetek lényegét, a műalkotás sajátos vonásait nem tudták megközelíteni.

Ebben a kontextusban kell tehát értelmeznünk a formalista körök radikális szemléletváltását. Ahogyan azt az *A formális módszer elmélete* című tanulmányában Borisz Ejchenbaum kifejti, az irodalomtudomány tárgya az irodalmiság kell, hogy legyen, hiszen ez az, ami a szöveget irodalmi műalkotássá teszi. Kutatásaik tárgyát képezte továbbá az alkotói módszer is, mivel az eljárási mód az, amely révén az irodalmi jelleg létrejön. Az orosz formalisták számára (csakúgy, mint később a strukturalistáknak) nagyon fontos inspirációs forrást jelentettek a kortárs avantgárd művészekkel fenntartott, nem csupán művészi-tudományos, hanem sokszor baráti kapcsolatok. Főleg Majakovszkij és Hlebnyikov futurista költészetéről van szó, akiknél a lehető legradikálisabban valósult meg a szöveg elszakítása a hétköznapi, közlő funkcióktól – így beszélhetünk a Krucsonüh által megalkotott „transzreális", meghatározhatatlan értelmű *zaum*ról. Emil Volek cseh irodalmár egyenesen arról beszél, hogy a formalizmus újító jellege kifejezetten az avantgárd művészetből fakad. 2004-ben megjelent könyvében, amelyben Mukařovský esztétikáját a mai irányzatok fényében vizsgálja, a korai formalizmusról ezt írja:

> Az avantgárd hatását a formalizmus tudományos projektjére nehéz lenne túlértékelni. Ebből a szimbiózisból lehet ugyanis levezetni a formalizmus radikális újító vonásainak a sorát. Először is, a formalizmus felfogásának alapjaként fogadja el a harcos avantgárd esztétikát, amely a művészeti jelenséget *művészetiként* kezeli. Ebben egészen a hagyományos művészet degradációjáig megy el, amelyet ebből a perspektívából afféle „előművészetként" vagy „szintén-művészetként" lát (lásd

Ejchenbaum: *Lityeratura i kino*. In *Lityeratura*, 1927). Az irodalmiság keresése így megkapja a maga „ívét”.[4]

Érdemes megjegyezni, hogy Roman Jakobson nem pusztán nagyon közeli kapcsolatokat ápolt a futuristákkal és tanulmányozta a művészetüket, hanem maga is részt vett az alkotói tevékenységben: tizennyolc éves korában Aljagrov álnéven zaum-költeményeket írt. Ezeket jóval később, Thomas G. Winnerrel beszélgetve „a hatvanéves múlt bűneinek” nevezte. Mindazonáltal jól illeszkednek a korra jellemző művek sorába. Winner a cseh avantgárdról írt és 2010 végén a világhálón posztumusz a felesége által közzétett szövegében idézi is Jakobson *Rasszejannoszty* (*Szórakozottság*) című versét, amely részben létező, részben értelmetlen szavakból áll össze:

Rassejanost'
uduša janki arkan
kankan armjank
dušajanki kitajanki
kit y tak i nikaja
armjak
etiketka tixaja tkan' tik
tkanija kantik
a o oršat kjant i tjuk
taki mjak
tmjanty xnjaku škjam
anmja kyk
atraziksiju namek umen tamja
mjank - ušatja
ne avaopostne peredovica
perednik gublicu stop
tljak v vago peredavjas'[5]

Azt, hogy Jakobson mennyire szerves része volt az orosz futurista mozgalomnak, jól példázza továbbá, hogy Majakovszkij egy versét lefordította franciára, sőt, afféle

[4] Volek 2004, 28.
[5] Winner, T. 2009, 176. Miután az eredeti orosz szövegnek nem vagyok birtokában, a verset Winner átiratában, változatlanul közlöm.

játékos-avantgárd kísérletként a költő *Nyicsevo nye ponyimajut* (*Semmit nem értenek*)[6] című költeményét átültette ószlávra (más néven óegyházi szláv nyelvre). A Majakovszkijjal, Hlebnyikovval és Krucsonühhel fenntartott barátsága mellett Jakobson jó kapcsolatokat ápolt a festő Maleviccsel is. A festő minimális vizuális egységei és Jakobson minimális beszédegységei között igen érdekes kapcsolatokat lehet felfedezni[7].

Figyelemreméltó Jakobson 1919-es *Futurizmus* című írása[8], amely vehemens, kiáltványokhoz hasonló stílusban értekezik a futurista költészetről és művészetről. Ebben kitér a reprezentáció problémájára az absztrakt festészetben és a zaum-költészetben. Mindkettő közös jellemzője, hogy úgy rendelkezik szemantikai funkcióval, hogy az ábrázolt vagy a jelölt tárgyat eliminálja[9]. Egy másik – Hlebnyikov költői nyelvét vizsgáló – korabeli írásában megfogalmazza, hogy a költészet „a nyelv a maga esztétikai funkciójában", amelyet csakis a saját belső, immanens törvényei alakítanak, miközben a nyelv kommunikációs funkciója a minimumra csökken[10].

Ezek a megállapítások fontos alapot teremtenek a későbbi strukturalista megközelítés, így Mukařovský rendszere számára is, ahogy Winner fogalmaz, az esztétikai struktúra autonómiájának gondolata „egy évtizeddel később a prágai esztétikai iskola sarokköve lesz".[11] A fentiekből alakul ki ugyanis először az orosz formalistáknál a már említett *osztranyenyije* fogalom, amely a prágai iskola tagjainál *aktualizáció*ként jelenik majd meg. Végső soron pedig ez a gondolat vezetett el ahhoz a koncepcióhoz, amely a művészet fejlődését a fennálló norma újra és újra bekövetkező megszegéseként értelmezi.

Jakobson 1920 júliusában érkezett Csehszlovákiába a szovjet nagykövetség sajtóreferenseként, és 1939 tavaszáig maradt ott. Érkezése után szinte azonnal a szellemi és a művészeti élet központjába került, és tagja lett a Prágai Nyelvészkörnek. Bizonyos, hogy a prágai nyelvészek, irodalmárok és esztéták nagyon sokat köszönhetnek neki azok kapcsán, amiket az előző néhány bekezdésben már leírtam. Jakobson magával hozta Prágába a költői nyelv, és a művészeti kifejezőeszközök, illetve az ezekre jellemző poétikai vagy esztétikai funkció iránti érdeklődést. Ugyanígy az avantgárd művészet felé való nyitottság, a tudomány és e művészeti törekvések közötti összefüggések keresése is nagyobb részt az ő inspirációjának köszönhető, hiszen a Csehszlovákiában eltöltött szűk

---

[6] Először 1914-ban jelent meg *Probivajasz kulakami* címmel a *Rükajuscsij Parnasz* (Pétervár) c. kötetben. Interneten elérhető: http://ru.wikisource.org/wiki/Ничего_не_понимают_(Маяковский) (2011. 07. 07.)
[7] Vö: Vallier 1975.
[8] Jakobson 1981b, 719.
[9] Frank 1990, 6.
[10] Frank 1990 i. m. 6-7.
[11] Winner, T. 1977, 509.

két évtized alatt nagyon szoros és gyümölcsöző kapcsolatokat alakított ki az itteni avantgárd művészekkel is. Ezeket a kapcsolatokat egyebek között Jindřich Toman dolgozta fel és tette közzé az *A Marvellous Chemical Laboratory and its Deeper Meaning: Notes on Roman Jakobson and the Czech Avant-Garde between the Two Wars* (*Egy csodálatos vegyi laboratórium és mélyebb értelme. Jegyzetek Roman Jakobsonról és a két világháború közti cseh avantgárdról)* című tanulmányában.

Jakobson csehszlovákiai tartózkodása elején természetesen tájékoztatta az érdeklődő közönséget az oroszországi művészeti és tudományos fejleményekről. E tekintetben fontos kiemelni a *Novejsaja russzkaja poezija* (*Újabb orosz költészet*) című 1920-ban publikált írást, amelyben a szerző részletesen kidolgozza azt az elvet, amely szerint a művészet fejlődésének alapja minden esetben az aktuális és állandósult norma megszegése. Ezzel függ össze a forma kérdése is, hiszen egy-egy adott és sokak által használt forma idővel klisévé válik, amelyet egy újabb nemzedék vagy jelentősebb egyéniség taszít a háttérbe azzal, hogy radikálisan mást hoz létre, vagy deformálja azt. A forma így csak addig létezik a számunkra, amíg feltűnő, amíg szemet szúr, csak addig, amíg észlelhető rajta „az anyag ellenállása". Ez a folyamat az orosz formalistáknál az *osztranyenyije* (eltávolítás, elidegenítés, defamiliarizáció vagy sajátossá tétel), amelyből a prágai strukturalisták *aktualizáció*ja ered. Ez az írás továbbá azért is fontos, mert az esztétikai funkció koncepcióját Jakobson itt dolgozza ki alaposabban; itt ír elsőként az esztétikai objektum önmaga felé való irányulásáról, az „autonóm költői szó"-ról, amely az orosz futuristák tevékenységének köszönhetően jött létre. Az új költészetben a műalkotásnak, a mű struktúrájának többé nem lesz szüksége a külső valóság igazolására, mert attól lényegében függetlenné, autonómmá válik.

A fent leírtaknál számunkra még fontosabb, hogy Jakobson tevékenyen részt vett a csehszlovákiai avantgárd művészet alakításában is. Publikált a *Den,* a *Kmen* és a *Červen* című folyóiratokban, amelyek mind köthetők voltak az avantgárd irányzatokhoz. A *Den* számára már 1920 decemberében lefordította Hlebnyikov egy versét és Majakovszkij egyik szövegét, ám ekkor még R. A.-ként, azaz Roman Aljagrovként szignált. A *Kmen* és a *Červen* az első világháború előtti radikális, anarchista nemzedék vezéregyéniségéhez, Stanislav Kostka Neumannhoz volt köthető (mindkettőt ő maga szerkesztette), de az utóbbi hasábjain már a Devětsilhez kapcsolódó művészek is megjelentek, sőt az 1921. június 23-i számot Neumann teljes egészében a Devětsil bemutatásának szentelte.

Neumann és köre azonban hamarosan a kommunista propaganda felé fordult, és – habár a Devětsilt is alapvetően baloldali irányultságúnak mondhatjuk – ez szükségszerűen

konfliktushoz vezetett a Teige-féle és a Neumann-kör képviselői között. Az így kialakuló vitákban, amelyek főleg a művészet alapvető funkcióit érintették, Jakobson is állást foglalt, és a funkciók szempontjából kritizálta a neumanni hozzáállást, mondván: egészen más a funkciója a munkásságot megszólító lelkesítő beszédnek és más a költő nyelvnek[12]. A *Pásmo* folyóirat hasábjain 1925-ben Jakobson a szó szoros értelmében tanácsokkal látja el az Devětsil költőit, teszi mindezt hivatkozással az orosz költők jó gyakorlatára. Megállapítja, hogy előttük komoly, de ígéretes út áll, amennyiben túl kell lépniük a „megkérgesedett hagyományon":

> A cseh költészet merész újítói, a Devětsil költői, a költői szó céltudatos átdolgozásának útjára léptek, úgy kívánják ezt végrehajtani, hogy semmilyen más eredetű mozzanat ne homályosítsa ezt el. Az a feladat áll előttük, hogy túllépjenek a megkérgesedett hagyományon, elhagyják azt, a maguk útját járják, ha a hagyomány porlik és összetöpörödött, keményen elrugaszkodjanak, ha kánonná kövült.[13]

Nem születnek jelentős költemények szabadversben, amelyeket mégis így írnak, azok „degeneráltak" és szerzőik megelégednek azzal, hogy egyszerűen elhagyják a rímeket – hiányzik a szabadversnek az a gazdag hagyománya, amely az orosz költészetben megfigyelhető. Ha azonban mégis a „régi metrikus formák" mellett döntenek, akkor nem szabad a 19. század teljes mértékben kiaknázott és elhasználódott hagyományainál maradni, hanem mélyebben kell keresni: „a cseh középkor, különösen a 14. század ritmikai gazdagsága talán sok mindenben termékeny impulzust jelenthetne". Jakobson kitér még a rím, a hangtan, a szókincs és szóképzés különféle kérdéseire. Ez utóbbival kapcsolatban felmerül a tárgynélküliség fogalma is, amely a strukturalistáknál, így Mukařovskýnál is fontos téma lesz[14]. Mint korábban is láthattuk már, a tárgynélküliség kiemelt szerepet kap az avantgárd művészeknél, a formalista és strukturalista tudósok számára pedig azért lesz fontos, mert a poétikai, illetve esztétikai funkcióra irányíthatja a figyelmet:

> A költői neologizmus fontos funkciója a t á r g y n é l k ü l i s é g. A költői etimológia törvénye fejti ki a hatását, átélhetjük a szó külső és belső formáját, de a tárgyhoz való viszony hiányozhat. Lehetségesek továbbá produktív kísérletek a szó elemeire történő felbontásával. A szót megfosztják belső, majd külső formájától, a fonetikai

[12] Jakobson 1925.
[13] Jakobson i. m. 2.
[14] Lásd ehhez Kazimir Malevics *A tárgynélküli világ* (Budapest, Corvina, 1986) c. könyvét.

szó marad meg — a zaum-nyelv (Hlebnyikov, Krucsonüh, Aljagrov[15], Zdanyevics).[16]

A következő sorokban pedig Jakobson a tudomány és a művészet találkozásáról, együttműködéséről beszél:

> Elég már a szervezetlen költői munkából, a költői iparoskodásból. A költői forma tudománya kéz a kézben kell, hogy haladjon a költészettel. Elég a pogány titokzatoskodásból, a delfi jóslatokból. A költő útjainak tudatosaknak kell lenniük, intuícióit csakis akkor nyerheti el, ha a tudományos elemzés vasbeton alapzataira támaszkodik. Megfordítva pedig, az új művészettel való kapcsolat megtermékenyíti a tudományt; nem normális az az állapot, amely a XIX. század során jött létre, és amelyben a tudomány addig közelít az irodalmi áramláshoz, amíg az archeológia kövületté válik. Oroszországban az új irodalom és a fiatal irodalomtudomány (az OPOJAZ csoport) a leginkább egymás oldalán halad.[17]

Jindřich Toman a funkciók kérdésköréhez kapcsolódóan felhívja a figyelmet Josef Šíma festőnek egy 1922-ben a reklámról írt esszéjére, amelyben a Jakobsonéhoz nagyon hasonló véleményt hangoztat a reklámok céljáról, illetve arról, hogy ez miben tér el a festészettől és annak funkciójától. A hasonlóságot abban látom, hogy az avantgárd Šíma is kikel a megkövült iparművészet ellen, illetve abban, ahogyan elkülöníti egymástól a tiszta művészet és a gyakorlati, üzleti célokat szolgáló reklám funkcióit.

> A reklám célja nem abban áll, hogy a modern festészet, szobrászat vagy fotográfia minőségeit mutassa. Mindezek a plakátok, az iparművészeti (mit jelent az, hogy iparművészet?) iskoláknak ezek a rettenetes termékei mind rosszak a reklám szempontjából. Egy plakátnak mindig reklámnak kell lennie, nem pedig festménynek vagy dekorációnak. Az egyedüli közös vonásuk, hogy a plakát éppen úgy egy színes folt, mint ahogyan a festmény. A reklám szépsége csak abban rejlik, ahogyan eléri a célját.[18]

---

[15] Roman Jakobson itt saját költői álnevét hozza.
[16] Uo.
[17] Uo.
[18] Šíma 1922, Idézi Toman 1987, 320.

Jakobson méltatása kapcsán fel kell hívni a figyelmet, hogy közvetítésével nem csupán az orosz művészek és teoretikusok gondolatai juthattak el Prágába, hanem a nyugat-európaiakéi is, hiszen Jakobson kapcsolatban állt a berlini orosz emigránsokkal (El Liszickij, I. Punyi, I. Ehrenburg, V. Sklovszkij), akik viszont fogékonyak voltak a De Stijl által közvetített funkcionalizmusra és a Bauhausra is.[19]

Jakobson rendszeres kapcsolatban volt Karel Teigével is, a két teoretikus gyakran beszélgetett művészetről és tudományról, bizonyos, hogy baráti viszonyban is voltak, ez levelezésükből is kiderül[20]. Teige a nyelv funkcionális megközelítésével kapcsolatosan sok gondolatot vett át Jakobsontól, és lelkesen nyilatkozik arról, hogy az orosz formalisták által megteremtett szigorú tudományos alapok miképpen teszik lehetővé a „tökéletesen absztrakt" költészetet, és újítják meg az esztétikát is:

> Ezeknek a filológusoknak a nyelvészeti-poétikai elméletei és ezeknek a költőknek a gyakorlata – egyfajta varázslatos kémiai laboratórium, amely feltárja a költészet alapvető elemeit, újjáéleszti a szót, fegyelmet hoz a ritmusba – valóban absztrakt és tárgynélküli költészetet tesz lehetővé. Az egzakt tudomány kutatásai által támogatott új esztétikai születése ez.[21]

Oleg Malevics orosz bohemista szerint[22] Jakobson nagyon lelkesedett Vančuráért is, mi több, a *Rablólovagok* című regényéről írt kritikájában Hlebnyikovhoz hasonlította. A párhuzamot az alapvető motívumok használatában, az egyszerű, helyenként primitív kifejezésmódban, a csaknem irracionálisan súlyos szóhasználatban látta, továbbá abban a tényben, hogy *az újságírók* erőteljesen elutasítják mindkettejüket.

Jakobson azt is kedvelte a cseh irodalomban, hogy az oroszhoz képest kevéssé kanonizált. Egy Malevics által idézett írásában ezeket írja: „A cseh művészek azon képessége, hogy kihasználják a hazai hagyomány gyengeségét, szinte hagyományosnak mondható a cseh kultúrtörténetben."[23]

Arról, hogy Jakobson milyen aktívan, intenzíven és termékenyen vett részt a két világháború közötti csehszlovákiai avantgárd művészeti életben, a fentieken túl számos dokumentum is tanúskodik. Alena Morávková kötetben adta közzé ezek közül a

[19] Vö. Toman i. m. 321.
[20] Vö: Morávková 1997.
[21] Toman i. m. 324.
[22] Malevič 1997.
[23] Malevič i. m. 125.

legfontosabbakat[24]; látható, hogy Jakobson levelezést folytatott az avantgárdok közül Nezvallal, Seiferttel, František Halas-szal, Josef Horával, Teigével, Vančurával, Voskoveccel és Werichhel. Megrázó olvasni ez utóbbi 1938-ban közvetlenül emigrációja előtt írt búcsúsorait (különösen annak tudatában, hogy egy évvel később Jakobson is távozni készült Csehszlovákiából, ahogy később fogalmazott, a puszta életét mentette), amelyek nem csupán a bohém életvitelről, hanem Werich és Jakobson közeli kapcsolatáról is tanúskodnak:

> Kedves Roman,
> hát én most elbúcsúzom Tőled, de nem örökre.
> Legyél mindig olyan klassz, amilyen mindig is voltál, én is igyekezni fogok, hogy kitartsunk. Ha majd megint találkozunk, berúgunk.
> A Te Jan Weriched
> Csókoltatom a nejed[25]

A legközelebbi kapcsolatba az írók, művészek közül minden bizonnyal Vítězslav Nezvallal került. Erről nem csupán a levelek baráti hangvétele, a bizalmas megszólítások (Slava, Slavík) tanúskodnak, hanem Nezval Jakobsonnak dedikált versei és a róla szóló visszaemlékezései is[26]. Ezek közül különösen emlékezetes Nezval első, Jakobsonéknál tett látogatása, amely során életében először ismerkedett meg a vodka hatásával. A vendégeskedés egy rendőrtiszt inzultálásával végződött, majd miután Nezval ellenszegült az intézkedő tisztnek, az estét fogdában fejezte be, és feltételesen háromhavi börtönbüntetést kapott.

A mondén hangvételű beszámolóból azonban inkább az a fontos, hogy megtudhatjuk: már az első találkozásuk alkalmával is (a prágai Technika kávéházban) hosszasan vitatták meg az időmértékes és a hangsúlyos verselés egyes kérdéseit. Kiderül továbbá az is, hogy – mivel „értett a szó poétikájához”[27] – Vladislav Vančura is nagyon kedvelte Jakobsont.

Vančura felesége, Ludmila Vančurová visszaemlékezéseiből szintén az életvidám, a mulatságot és a kicsapongást kedvelő társasági ember képe rajzolódik ki Jakobsonról. Ő, Vančura, Nezval, Mukařovský és a Prágai Nyelvészkör más tagjai is gyakran összejöttek,

[24] Morávková 1997.
[25] Morávková i. m. 36.
[26] Lásd: Morávková i. m.
[27] Morávková i. m. 136.

nem egyszer Jakobsonék lakásán, akik „nagyon értettek a vendéglátáshoz, a keleti módi szerint”[28]. De ezen összejövetelek célja nyilvánvalóan nem csupán a mulatozás, hanem a tudományos társalgás is volt: „Vladislav boldog volt a barátai között – magával ragadta Jakobson elevensége és lendülete, és nagyon szerette a Mukařovskýval folytatott vitákat, aki viszont tudóshoz méltó komolysággal viselkedett.”[29]

Hasonló szellemben és szinte csak szuperlatívuszokban emlékezik a Nobel-díjas költő, Jaroslav Seifert is Jakobsonra. Igaz, tőle is inkább társasági eseményekről, összejövetelekről olvashatunk, a „Mindez, Jakobson itteni tudományos tevékenységének az értékelése a szakemberekre vár” – írja a *Všecky krásy světa* (*A világ minden szépsége*)[30] című memoár-kötetében. Néhány szóban azonban mégiscsak méltatja Jakobson e téren elért eredményeit:

> Jakobson a cseh irodalomtudomány számára mélyen szántó analitikus módszert kínált a vers vizsgálatához. Élesen különbözött ez az addigi ingadozó gyakorlattól, és hozzájárult a cseh kritika tudományosabbá válásához. Olyan mérföldkő volt ez, amelytől kezdve mélyebb esztétikai kritériumokról, a mű nyelvi felépítésére, a stílusára, az időre és a társadalmi történésekre gyakorolt hatására fordított nagyobb figyelemről számolhatunk be.[31]

Jakobson továbbá élénk érdeklődéssel követte a két kimagasló szürrealista festő, Štyrský és Toyen művészetét. Jindřich Toman fentebb már hivatkozott könyvében beszámol arról az esetről is, amely a festők 1937-es brünni kiállítása kapcsán esett meg. Ekkoriban már mind a kommunisták, mind pedig a jobboldali kritika keményen támadta a szürrealistákat, akiket „perverz formalizmussal” vádoltak, a művészetüket pedig az „entartete Kunst” kategóriájába sorolták. A kiállítást Jakobson nyitotta meg, és kemény hangon, Majakovszkijt is idézve vette védelmébe a szürrealisták tevékenységét.

A fentiek alapján is kitűnik Jakobson személyiségének az az elképesztő sokoldalúsága, amelynek a csehszlovákiai évtizedek alatt is tanúbizonyságát adta: szinte egyedül, egy személyben jelentett kapcsolatot a nyelvtudomány, az irodalomtudomány és az avantgárd művészet, az orosz formalisták és a cseh strukturalisták, az ún. prágai iskola és a nyugat-európai nyelvészeti és esztétikai központok (Koppenhága, Genf, Oslo, Uppsala

[28] Morávková i. m. 137.
[29] Morávková i. m. 138.
[30] Seifert 1982.
[31] Seifert i. m. 297-305. Idézi: Morávková i. m. 142.

stb.), az öreg kontinens és az Egyesült Államok között – hogy csak néhányat említsünk ezek közül.[32]

Azt is jól láttuk a fentiekben, hogy a legnagyobb érdeme a Prágai Nyelvészkör és Mukařovský szempontjából az volt, hogy a figyelmet a költői nyelv, a műalkotás formájának vizsgálata felé fordította, és hogy a nyelv funkcionális megközelítéséből kiindulva bevezette a poétikai, illetve az esztétikai funkció fogalmát.

[32] Vö. Beke M. 2009.

3. 3 Mukařovský strukturalista esztétikájának kezdetei

Kétségtelen, hogy Mukařovský is számos elemet vett át orosz kollégáitól (a költői és a közlő nyelv elkülönítése, az irodalmi sor immanens fejlődése, az elhasználódott forma helyettesítése újabb, esztétikai szempontból különlegessé tett formával, a tartalom–forma ellentétpár felcserélése az anyag–alakító eljárás kettőssel), de nem szabad elfelejteni, hogy ugyanakkor a műalkotás felépítésnek a vizsgálata, a nyelvi elemeinek kutatása már tőlük függetlenül is érdeklődésének előterében volt.

A húszas évek második felében használt megközelítését az *O současné poetice* (*A mai poétikáról*, 1929) című előadásában ismerteti, a gyakorlati megvalósításnak (a műelemzésnek) pedig kiváló példája a Karel Hynek Mácha *Május*áról írt terjedelmes tanulmánya 1928-ból.

Az előbbi szövegben Mukařovský arra a kérdésre igyekszik választ adni, hogy mi az, amitől a mű esztétikai hatást képes kelteni. Mindjárt az elején leszögezi, hogy a mű határait a vizsgálat során semmi esetre sem szabad átlépni, nem megengedett semmiféle előzetes koncepció figyelembe vétele, tehát a műalkotást voltaképpen önmagában, izolálva kell szemlélni, máskülönben az könnyen valamely más tudomány puszta dokumentumává válik.

A hagyományos tartalom–forma szembeállítás több szempontból sem elfogadható. Először is azért, mert a fejlődés során több olyan korszakot lehet említeni, amikor a tartalmi oldal (képzetek, gondolatok és érzések) a háttérbe szorul vagy egyenesen meg is szűnik (Mukařovský itt a poetizmust és a szürrealizmust említi példaként[33]), másodszor pedig azért, mert a tartalom és a forma közti határvonal nagyon is képlékeny, sőt nincs is határvonal: a kettő ugyanaz. Mukařovský Sklovszkijra hivatkozva megállapítja, hogy a tartalmat tulajdonképpen a forma hozza magával. A tartalom csak akkor érvényesülhet a műben, ha funkciója van, azaz ha formává válik – ellenkező esetben megragadhatatlan marad.

Mukařovský a fentiek miatt új felosztást tart szükségesnek. A műalkotást egyfelől azok az elemek alkotják, amelyek képesek esztétikai hatást kiváltani. A forma viszont egyfajta alapzaton nyugszik, arra épül fel, ezt az alapot nevezi Mukařovský anyagnak. A költészet esetében az anyag nem más, mint a nyelv. Léteznek ugyan más elemek is, mint

[33] Mukařovský 1971b, 101.

például gondolatok, érzések és más hasonlók, ám ezek mind csakis a nyelv közvetítésével képesek a műalkotásba bejutni; ezért mondhatjuk azt is, hogy a tematikát csak nagyon különleges esetekben lehet a nyelvtől függetlenül vizsgálni és elemezni. Mukařovský ezek után még a forma fogalmát is finomítja: ez esetben helyesebb kevésbé statikus és kevésbé passzív megközelítést választani: a forma helyett inkább arról a módról beszélünk, amellyel a művész az anyagot alakítja („tvárný postup", azaz „alakító eljárás").

Néhány évvel a fenti írás megszületése után a Devětsil elnöke, a cseh avantgárd mozgalom központi alakja, Vladislav Vančura közölt kritikai írást a korábban már említett irodalmi nyelv-vita kapcsán[34]. Ebben kijelenti, hogy a saját álláspontja gyakorlatilag megegyezik a Prágai Nyelvészkör következtetéseivel (bár az „alakító eljárás" fogalmát nem említi, a hasonlóság nyilvánvaló és fontos). Ez az álláspont mindenekelőtt a művészet formalista-strukturalista megközelítésére vonatkozik:

> A művészet a munka és az anyag szervezettsége. A legsajátosabb törekvései az alakot érintik; ezért hát csakis a forma és a struktúra tanulmányozása révén ismerhető meg. A Szocialista Társaságban tartott előadásomban (talán '23-ban, de bizonyos, hogy még az úgynevezett proletár költészet időszakában) elmondtam, hogy a műalkotás küldetése a szóbeli alkotás és a költői tevékenység. A művészeti értéktől eltérő, más sorhoz tartozó jelenségekre irányuló tendenciák és viszonyok a mű irodalmi értékéhez képest semmisek, és ezért csakis akkor lehet őket kritikailag értékelni, ha ez a kapcsolat olyan alakító elemként van jelen, amely erősíti a kifejezést.[35]

Vančura arról is ír, hogy a költői hatás eléréséhez mindenképp szükséges a mű elemeinek (mindenekelőtt a nyelvnek) a deformációja, azaz eltérítése a megszokottól, a normatívtól.

Ezt követően Mukařovskýnál a nyelv vizsgálatára kerül sor: összehasonlítja a hétköznapi kommunikációban használt nyelvet a költői nyelvvel. Az előbbiről Tomasevszkijre és Sklovszkijra hivatkozva megállapítja, a legfontosabb funkciója a közlés, célja a megértés, illetve az, hogy ez a lehető leggazdaságosabban következzék be. „Nem az a lényeg, hogy *miként* közlünk, hanem az, hogy *mit* közlünk."[36] Ezzel szemben a költői nyelv a közlésre szinte teljesen alkalmatlan: nem pontos, nem világos, nem tömör. A figyelmünk középpontjába a *miként* kerül, magát a kifejezés és a beszéd aktusát éljük át.

---

[34] Vančura 1932.
[35] Vančura i. m. 25.
[36] Mukařovský 1971b, 105.

Mukařovský ugyan ebben az írásában még nem a művészetszemiológia szempontjából nyilatkozik meg, de némelyik megfogalmazása már egyértelműen előrevetíti a műalkotás jelként való értelmezését. Ilyen fogalom például az öncélúságé: „az esztétikai élmény alapvető jegyének az öncélúságot tartjuk, azaz a figyelemnek magára a jelenségre mint jelre való irányítását, kitűnik a számunkra, hogy a kifejezés *aktusának* ez az öncélú átélése esztétikai élmény”[37].

Ahhoz, hogy önmaga felé fordítsa a figyelmet, a költőinek szükségszerűen módosítania kell a nyelven, fel kell rúgnia bizonyos szabályokat, meg erőszakot kell tennie a nyelven stb. Igaz, ugyan, hogy nem minden ilyen nyelvi átalakítás hatásos esztétikai szempontból: a beszédhiba például nem kelt esztétikai hatást, mert nem *szisztematikusan* hajtja végre ezeket a transzformációkat. „Ha egy bizonyos nyelvi elemet átalakítanak, akkor azt az egész műben következetesen és ugyanazon a módon teszik. Valamelyik nyelvi elemnek az ilyen szisztematikus átalakítását *alakító eszköznek* nevezzük.”[38] Ilyen eszközből sok is lehet egyetlen műben, ám rendszerint csak egy van, amely domináns. Mukařovský fenti megállapítását a *nem szisztematikus* vagy más szóval a *szándékolatlan* deformációról érdemes egybevetni néhány későbbi írásában közzétett megfontolásaival. Mindenekelőtt a *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (*Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben*, 1943) című írásra utalok, melyben – minden bizonnyal a harmincas évekbeli szürrealista irányzat hatására – Mukařovský arra a megállapításra jut, hogy a műalkotásban előforduló szándékolatlan elemek, ha nem is mindig a legfontosabbak, de kiemelt jelentőséggel bírnak.

A formát tehát az anyagon tett erőszaknak érezzük, és ily módon a megszülető műalkotás a szokatlanságával kelt esztétikai hatást, a befogadót kibillenti „az automatizmus körforgásából”[39]. Az újonnan szokatlannak érzékelt műalkotást azonban a befogadók idővel megszokják, megint csak automatikusnak, elszürkültnek kezdik érezni. És a folyamat megismétlődik:

> A költői mű ezen újdonsága azonban nem tart örökké; a mű folyamatos észlelésével és a megszokással az újdonság ereje eltompul, a mű, amely kezdetben a hagyomány erőszakos megszegésének tűnt, annak részévé válik, a formája pedig a kora esztétikai kánonjává.[40]

[37] Mukařovský i. m. 106-107.
[38] Mukařovský i. m. 107.
[39] Mukařovský i. m. 108.
[40] Mukařovský i. m. 108-109.

Ez tehát a művészet immanens fejlődésének a modellje, amelyet Mukařovský Mácha-tanulmányának a példája illusztrál (ő maga is erre hivatkozik a most ismertetett tanulmányban). Ebben az írásban szemléletesen mutatja be a fent ismertetett fejlődésmodellt: három 19. századi cseh irodalmi műben vizsgálja meg a lírai én szerepét. Az első költemény természetesen Mácha *Májusa*, a másik kettő (Vítězslav Hálek: *Alfréd* és Jaroslav Vrchlický: *Satenela*) egyaránt hivatkozik az első műre, annak a háttere előtt értelmezendő és mindhármuknál kiemelt szerepet kap az elbeszélő. A lírai én pozíciójában azonban lényegi változás következik be: Máchánál a főhős (Vilém, a kivégzése előtt álló haramiavezér) és az elbeszélő igen közel áll egymáshoz, gyakorlatilag eggyé is olvad. Háleknél a téma és a szituáció nagyon hasonlít a *Május*éhoz, ám az elbeszélő már a cselekményen kívül helyezkedik el, de szemléli és kommentálja azt. Vrchlickýnél ezzel szemben a történetet egy régi meseként, tehát jelentős távolságból tárja az olvasó elé az elbeszélő. A kiinduló műhöz, a modellhez képest tehát gyakorlatilag ellentétes megközelítéssel találkozhatunk. Ezek a legszembetűnőbb különbségek a három különböző generációt képviselő író hozzáállásában.

> Az egymáshoz nem hasonló költői nemzedékek határain az ellentétek még mélyebbek lehetnek. Az új nemzedék mindig ellentétben áll az őt közvetlenül megelőző nemzedékkel. Amit a megelőző nemzedékben „hibának" éreztek, az új nemzedék számára normává válhat.[41]

Mukařovský a fentieket követően tesz még egy kiegészítő megjegyzést, amelyet ismét egy általa a későbbiekben megfogalmazott gondolat csírájaként értékelhetünk. Megemlíti ugyanis, hogy az irodalmi fejlődés során nem pusztán az egymást követő nemzedékek egymásra hatása számít, hanem az ún. *oldalról* érkező impulzusok is, mint például a nem hivatalos, az alacsony irodalom vagy a külföldi irodalmak.

Mukařovský formalista műértelmezésének a legjelentősebb eredménye a terjedelmes Mácha-tanulmány, amelynek az előszava a lehető legnagyobb mértékben elutasít minden a művön és a művészeten kívül álló szempontot:

> Ebből a célból a vizsgálat középpontjának magát a művet mint *sui generis* jelenséget kell megtenni, megfosztva minden olyan kapcsolatától, amely a jelenségek más

[41] Mukařovský i. m. 110.

> soraival kapcsolja össze; ilyen pl. a műalkotás viszonya az alkotóhoz vagy ahhoz a külső valósághoz fűződő kapcsolat, amely a mű indítéka, esetleg még a témája is volt. A mű izolációja azonban nem jelenti azon kapcsolatok megtagadását, amelyektől elvonatkoztatunk. Az elszigetelés csupán módszertani: abból a felismerésből ered, hogy az esztétikai hatás okozóit magában a műben kell keresni.[42]

Látható, hogy nagyon radikális megközelítésről van szó, amely kizárólag a mű belső felépítésével és az irodalom belső fejlődésével szándékozik foglalkozni. Az idézet utolsó sora azonban mégis azt sejteti, hogy szerzőjük nem zárta ki végérvényesen a kutatásból a külső tényezőket – ezeknek a bevonására néhány évvel később valóban sor kerül.

Közel egy évszázadnyi távolságból már jól látható, hogy melyek voltak a nyelvészeten alapuló formalista-strukturalista megközelítés komoly hátrányai, ám kétségtelen, hogy ugyanakkor az egzakt, objektív tudományos alapokon nyugvó rendszer a korabeli tudományos paradigmák problémájára választ adott. Ahogyan korábban már említettük, elsősorban a pozitivista és a pszichologizmuson nyugvó irodalomtudományról és esztétikáról van szó.

Fontos ugyanakkor azt is szem előtt tartani, hogy Mukařovský nem utasította el azt, hogy az alkotói folyamat során a művész pszichéje fontos szerepet játszhat, csupán módszertani és fogalmi szempontból igyekezett tiszta helyzetet teremteni. Ahogy Mukařovský egyik legjelentősebb méltatója, Květoslav Chvatík fogalmaz:

> Nem tagadta, hogy lehetséges és hasznos az alkotói folyamat pszichológiájának a tanulmányozása, és az élmény jelentősége a mű létrejöttében; ugyanakkor fontosnak tartotta elkülöníteni azokat a módszereket, amelyekkel ezeket a valóságokat tudományosan lehet tanulmányozni. Ő maga ebben az időszakban a poétika területére összpontosított, mert a nyelvtudomány korabeli fejlődése itt nyitott szabad utat az új felfedezések előtt. Az új kutatási terület ezen felfedezése nem volt mentes az egyoldalúságtól, ami egyébként természetes és érthető; a gyümölcsözően alakuló poétika az egész irodalomtudomány központja, tudományos laboratóriuma lett, amellyel szemben az irodalomtudomány többi eleme alárendelt pozícióba került.[43]

[42] Mukařovský 1948e, 9.
[43] Chvatík 1966, 349-350.

3. 4 A második szakasz, a külső hatások

Mukařovský általános esztétikai és irodalomtörténeti felfogásában jelentős változások következtek be a harmincas években, amikor is a művészet strukturalista koncepcióját kezdte el részletesebben kidolgozni. Nyilvánvalóan hamar világossá vált számára is, hogy az irodalmi műalkotást lehetetlen kizárólag nyelvi-formális megközelítésből vizsgálni. A struktúra fogalmának bevezetésével lehetővé vált az ún. külső hatások vagy külső kapcsolatok bevonása a vizsgálatba.

Erre nagyjából a harmincas évek közepén kerül sor, és talán legszemléletesebb példája a *Polák: A természet fenségessége* (*Polákova Vznešenost přírody*) című 1934-ben megjelent tanulmány. Erről a műről – bár magyarul nem olvasható – a magyar nyelvű szakirodalom is több helyütt megemlékezik[44], mégis szükségesnek tartom a gondolatmenetét röviden ismertetni.

Mukařovský írása legelején tisztán megfogalmazza célját: M. Z. Polák 19. századi költő 1818-ban írt és a 20. századra többé-kevésbé elfeledett lírai költeményének példájával a strukturalista irodalomtörténet módszerét, alapvető téziseit kívánja bemutatni. Ez a költészet fejlődését egyfelől immanens, önálló mozgásként értelmezi (tulajdonképp ugyanúgy, ahogyan a formalisták), másfelől viszont nem tagadja az irodalomra ható társadalmi jelenségek fontos szerepét. A konkrét műelemzés előtt Mukařovský az esztétikai funkcióról és értékelésről gondolkodva kifejti, hogy az irodalomtörténeti vizsgálatnak nem az aktuális (ti. az elemző egyén korában levő) esztétikai értékelés felől kell közelítenie, hanem azt kell megállapítania, hogy a szóban forgó műalkotás jelentett-e valamit a fejlődés dinamikája számára. Ilyen tekintetben pozitív értékkel azok a művek rendelkeznek, amelyek a fejlődési sor egy periódusának struktúráját képesek jelentősen átcsoportosítani. *A természet fenségessége* esetében e struktúra előtérbe került eleme a prozódia.

Mukařovský ezért tanulmánya második részében áttekinti az „újcseh" versforma fejlődését, illetve azt a 18. századtól tartó polémiát, amely a cseh nyelvnek leginkább megfelelő – hangsúlyos, illetve szótagszámoló – verselésről szól. A cseh verselésben nagyjából a nemzeti ébredés korában került előtérbe az a szótagszámoló-hangsúlyos (csehül: ‚sylabotónický') verselés, amelyet – jórészt Josef Dobrovský útmutatásait követve

[44] Pl. Bojtár 1978, 44-80.

– a Jaroslav Puchmajer és a köré csoportosult almanach-költők kezdtek alkalmazni a 18. század végétől. A puchmajeri verselést Mukařovský részletesen, bonyolult matematikai-statisztikai módszerek segítségével elemzi, majd arra a következtetésre jut, hogy bár az almanach-költők művei szabályszerűek, mégsem lettek a cseh irodalmi fejlődés önálló szakaszává, inkább a további fejlődés felé vezető híd szerepét töltötték be. Ennek oka mindenekelőtt a ritmikai differenciálás hiánya, magyarán szólva a monotónia. Ebből következik – állapítja meg Mukařovský –, hogy a fejlődésnek szinte szükségszerűen a hangsúlyos verselés differenciálásának irányába kellett fordulnia. Ebben áll Polák költészetének jelentősége.

A természet fenségessége költőjének tehát sikerült feloldania a puchmajeri strófák egyhangú ritmusát a változó szótagszámmal, mégpedig úgy, hogy feltűnően nagy számban használt négyszótagú szavakat (Mukařovský most is pontos számadatokat és táblázatokat közöl).

A vizsgálat következő fázisa a Polák költeményében szereplő szókészlet jelentésének vizsgálata. Miután szükség volt a négyszótagú szavak gyakori használatára, a költő e szempont alapján válogatta meg szókészletét, illetve alkotott neologizmusokat. Ezek alapos vizsgálata után Mukařovský számára kiderül, hogy jelentésük legtöbbször körülíró jellegű, a dolgok helyett inkább azok tulajdonságait jelölik. Ebből pedig az következik, hogy maga a költemény is leíró jellegű lesz. Kérdés persze, hogy milyen irányú az ok–okozati összefüggés: a szóbeli kifejezésmód függ-e a témától vagy fordítva. Úgy tűnik, Polák esetében az utóbbi volt a döntő: a témaválasztás oka a meghatározott szókészlet volt, amely viszont az újszerű verselés eredményeképpen állt össze.

Eddig tehát az irodalom belső fejlődési összefüggéseinek láncolata, azaz „a nemzeti irodalom immanens fejlődése”, amely befolyásolta a költői mű struktúráját. Mukařovský azonban innen továbblép, egyszersmind maga mögött hagyja formalista gyökereit. *A természet fenségesség*ét létrehozó hatások közül immár sorra kerülnek az irodalmon kívüliek is. A költemény a nemzeti ébredés korában született, akkor, amikor szükség mutatkozott a magasabb társadalmi rétegek megnyerésére a cseh költészet és a nemzeti ügy számára. Ezzel is magyarázható tehát, hogy Polák fennköltt, aprólékosan leíró témát választott.

A strukturalista irodalomtörténet ezen a ponton meghaladja a formalizmust, oly módon, hogy a művészet fejlődési dinamikájának forrásait a művészeten kívül, – legalábbis részben – a társadalmi tényezőkben látja.

A Polák-tanulmánnyal kapcsolatban nem haszontalan rövid kitérőt tennünk azokra a kritikai hangokra, amelyek az írás 1934-es megjelenését követték. A kor nagy kritikai alakja, a modern cseh irodalomkritika atyja, František Xaver Šalda elismerőleg nyilatkozik és szinte ugyanazokat a szavakat használja, mint amelyekkel Mukařovský jellemzi a strukturalizmust egyik első „programszövegében" a *K českému překladu Šklovského* Teorie prózy (*Sklovszkij* Prózaelmélet*ének cseh fordításához*, 1934) címűben[45]:

> Tulajdonképpen a formális és a szociológiai módszer szintézisére tett kísérlet ez, és nem csupán a tudományos, hanem az irodalmi körök figyelmére is számot kell, hogy tartson. Mukařovský érdemei súlypontját abban látom, ahogyan a herbarti kimért esztétika statikus konstrukcióját fejlődő-dinamikus új alapelvvé alakította, amely szüntelen folyamatosság és a fejlődésbeli-történeti folytonos megújulás révén az utat Herbarttól Hegel felé fordította.[46]

Megint mások viszont, főleg a marxista orientációjú irodalmárok és esztéták viszont éppen azt vetették Mukařovský szemére, hogy az irodalmi folyamatban az immanens mozgás megelőzi a társadalmi hatásokat, holott – például Záviš Kalandra szerint[47] – az irodalomtörténet és a társadalmi fejlődés egyazon szinten van, nincs egymással alá- és fölérendeltségi viszonyban. Az irodalmi struktúra folytonossága és autonómiája Kalandra szerint csupán absztrakció és mítosz, a valóságban ezt is a gazdaság alakulása szabja meg, hiszen – ahogy Engels állítja – a gazdaság hordozója a filozófiának, a vallásnak stb. Azt ugyanakkor Kalandra sem állítja, hogy az irodalom a gazdasági folyamatok tükrözése lenne, de azt viszont igen, hogy minden emberi történés alakulását ez alapozza meg[48]. René Wellek és Alfred Bém továbbá azzal támadta Mukařovský rendszerét, hogy a norma–norma megszegése koncepció kevés ahhoz, hogy arra az esztétikai értékelést teljes joggal lehessen alapozni.

Ezeknek a kritikai megnyilatkozásoknak bizonyosan nagyon fontos szerepe volt abban, hogy Mukařovský a művészet és társadalom, a művészet és az egyén szerepét több aspektusból, részletesebben kidolgozta.

De vajon azzal a megállapítással, amely szerint a művészet fejlődését a külső tényezők (is) befolyásolják, nem éppen a „hagyományos", pozitivista gondolkodásmódhoz

---

[45] Šalda méltatása nagyjából ezzel egy időben született.
[46] Šalda, F. X.: *Příklad literárního dějepisu strukturního*. Šaldův zápisník 7, 1934, 59-65. Idézi: Grygar 2006, 247-248.
[47] Kalandra 1934.
[48] A cseh strukturalizmus marxista kritikájáról részletesebben lásd: Kříž 2008.

jutottunk vissza, amely szerint a műalkotás a külső tényezők (pl. a történelmi háttér, a művész életkörülményei, lelkiállapota stb.) eredménye, esetleg kommentárja? Mukařovský válasza erre a következő: „Még ha ma ismét szükségesnek érezzük is, hogy az irodalmat azoknak a kapcsolatoknak a vonatkozásában vizsgáljuk, amelyek a társadalmi környezettel kötik össze, amelyre felel és amely alapján működik, nem a hagyományos irodalomtörténetről beszélünk. […] Tehát nem arról van szó, hogy el kellene hagynunk az összefüggő és törvényszerű immanens fejlődés fogalmát, amely tartós tudományos eredménynek bizonyult; a jövőben már nem szabad az irodalomtörténetet az irodalmon kívüli jelenségek össze nem függő kommentárjaként felfogni, hanem csakis folytonos sorként, amelyet a társadalom fejlődése vezet úgy, akár a folyót vezeti medre."[49]

Ez a kép elég szemléletesen ábrázolja az irodalom (és a művészet) és a társadalom összefüggéseit, ám nyilvánvaló, hogy mindkét képződmény igen sokrétű struktúrát alkot, következésképp kapcsolataik is bonyolultak. Hogyan lehet tehát a társadalom és az irodalom közti korrelációt megragadni? Ha a tartalom felől közelítünk, könnyen jutunk arra a leegyszerűsítő következtetésre, hogy a műben ábrázolt helyzeteket, viszonyokat azonosítjuk a társadalom valós állapotával, értékelésével stb. Az irodalom szociológiájának másik lehetséges kiindulópontja az esztétikai funkció vizsgálata. Ez azonban a már meghaladott immanens személethez vezethet vissza. Igaz ugyan, hogy az esztétikai funkció nem csupán a művészetben, hanem egy sor más területen is megjelenik (divat, sport, lakáskultúra stb.), s így általa kapcsolatba lehetne hozni a művészetet és a kollektíva mozgását, ám a fent idézett tanulmány megírásának idején ez a megközelítés még nem volt eléggé kidolgozott. Később azonban még visszatérünk erre az aspektusra.

Mukařovský szerint a legkézenfekvőbb megoldás a nyelv vizsgálata, hiszen ez, amellett, hogy a költészet alapvető anyaga, a társadalomba is mélyen beágyazott képződmény. Az irodalmi műalkotásban levő minden egyes nyelvi eszköz betagozódik az adott nyelvi rendszerbe, ez pedig kapcsolatban áll a valósággal, egy bizonyos értékrenddel, amelyek szerint a társadalom mindenkor orientálódik. A nyelv révén ráadásul nemcsak a mű egy szegmensét, hanem a teljes költői struktúrát konfrontálni lehet a társadalommal[50].

A társadalom rétegződésével párhuzamban áll a nyelv rétegződése, de nem csupán a földrajzi, hanem a funkcionális rétegek tekintetében is. A nyelvnek természetesen vannak a társadalmi csoportoknak, rétegeknek megfelelő alakzatai, de ennél még fontosabb a sokszor ezeket fölülíró funkcionális felosztás, amely a közlési szándékon alapul. Ezek a

[49] Mukařovský 2001b, 220.
[50] Mukařovský i. m. 223.

szándékok valamilyen formában mindig tartalmaznak szociális irányultságot, „amely alatt a beszélő és a hallgató társadalmi pozíciója közti viszony tudását értjük, valamint ennek tükröződését a nyelvi megnyilatkozásban."[51] A nyelv minden eleme rendelkezhet tehát szociális töltettel, a költői nyelv szociológiájának pedig éppen az a legfőbb feladata, hogy feltárja a kollektíva és a mű közti dinamikus kapcsolat milyenségét[52].

A jobb érthetőség kedvéért a társadalom, a nyelv és az irodalmi mű közti összefüggések bemutatására Mukařovský Jan Neruda költői nyelvének példáját hozza föl. Ezen belül is azt a jegyét, hogy kifejezőeszközeit a korabeli prágai polgári nyelvből merítette. Miért tette ezt a szerző? Nem csupán azért, mert a 19. század elején Prága jelentős fejlődésen ment át, hanem – és főleg – azért, mert ebben az időszakban különült el egymástól a cseh területeken a nyelvileg immár homogén cseh és a német közösség. A cseh társadalom éléről ezáltal gyakorlatilag eltűnt a német nemesség, a helyére pedig a városi polgárság került. A kör bezárul: ez az az ok, a társadalmi motiváció, amiért a polgárság és annak nyelve foglalja el az irodalom kitüntetett pozícióját, egyelőre Neruda műveiben, később persze másutt is.

A költői nyelv és a társadalmi tényezők közti kapcsolatokra itt csupán egyetlen példát láttunk (igaz, a Polák-tanulmány eredményei is efelé közelítenek), de Mukařovský felhívja a figyelmet arra, hogy számos esetben az irodalom és a társadalom mozgása nem párhuzamos, hanem éppenséggel ellentétes irányú: gyakran előfordul például, hogy a magasabb társadalmi réteg egyszerre népnyelvi elemekből kezd meríteni.

A nyelvről és közelebbről a költői nyelvről való eszmefuttatások kapcsán egy dologra érdemes felhívni a figyelmet.

A Mukařovský által választott anyagról van szó, akár konkrét műelemzésről vagy elméleti tanulmányról, irodalmi művekről vagy képzőművészetről beszélünk. Jól látszik, hogy kiemelt példái csaknem mindig a művészet fejlődésének fordulópontjainál, egyes lépcsőinél helyezkednek el, sőt kiemelkedő szerephez jut bennünk a nemzeti elem vagy a nemzeti nyelv (Neruda, Polák, Vrchlický, Čech, Mácha stb.). Ennek okát abban láthatjuk, hogy éppen ezek azok a területek, ahol a strukturalista módszer a leginkább kimutathatja erényeit, hiszen ezeken a pontokon futnak össze a látszólag oly különböző valóságterületek mint a nyelv, a művészet, a társadalom, ezek fejlődése, az erkölcs, a vallás, a politika és még sorolhatnánk. Ugyanez a helyzet Mukařovský másik kedvelt korszakával, az

[51] Mukařovský i. m. 224.
[52] Szükséges megjegyezni, hogy ez nem Mukařovský felfedezése, hanem egészen a Saussure-tanítvány Ch. Bally stilisztikájáig nyúlik vissza. Egyébként pedig számos hasonlóságot mutat a generatív grammatikával és N. Chomsky munkásságának kognitív pszichológiai vonatkozásaival.

avantgárddal, illetve a szürrealista művészettel – csak éppen itt fordított előjellel. Mint ismeretes, Mukařovský számos írását szentelte Vančurának, Nezvalnak, Teigének valamint Josef Šíma, Jan Zrzavý, Toyen és Jindřich Štyrský szürrealista festőknek. Mint ahogy az az előző fejezetből is kitűnt, ezeknek az alkotóknak közös jellemzőjük, hogy koruk társadalmi, morális, politikai sőt esztétikai stb. érték- és normarendszerének nem megfelelni kívántak, hanem éppen szembefordulni velük, ami megint csak kedvező terep a strukturalista kutató számára. Hiszen az ilyen példákon keresztül kiválóan lehet szemléltetni a különböző – nemcsak művészeti – struktúrák dialektikus ellentéteit, szüntelen mozgását.

Nem véletlenül hangoztatja több helyütt is Mukařovský, hogy a Prágai Nyelvészkörhöz kötődő strukturalisták gyakorlatilag szimbiózisban éltek és tevékenykedtek az avantgárd művészekkel. Az 1946-ban elhangzott *O strukturalismu* (*A strukturalizmusról*) című összefoglaló, visszatekintő jellegű előadásában így fogalmaz:

> A strukturalizmus a művészi alkotó tevékenységgel, mégpedig a maival közvetlenül összefonódva született meg és él ma is. […] A művészettudományi strukturalizmus és a mai művészet közötti kapcsolatok kölcsönösek.[53]

A fentebb ismertetett írások és gondolatok jórészt konkrét irodalmi anyagon és példákon alapultak, Mukařovský azonban az 1936-ban megjelent *Az esztétikai funkció, norma és érték mint társadalmi tények* című tanulmányában[54] elméleti síkon foglalja össze „a művészet és más rendszerek" kölcsönhatásával kapcsolatos eredményeket, melyeket a címben jelzett három alapvető kategória köré csoportosít.

Elsőként az **esztétikai funkcióra** kerül sor, amely ugyan a művészeten kívül is megjelenhet, de domináns szerepet mégis csak azon belül játszik. Másik irányból nézve pedig elmondható, hogy a művészetben gyakran fontos szerephez jutnak a nem esztétikai elemek. Az építészetben például kihagyhatatlan az ún. védő funkció, az irodalomban az esztétikai funkcióval konkurál a közlő funkció stb. A művészet és a művészeten kívüli területek tehát nehezen elhatárolhatók: „Bebizonyosodott, hogy a művészet nem zárt terület; nincsenek szigorú határok, sem egyértelmű kritériumok, amelyek a művészetet elhatárolnák attól, ami nem művészet. A művészet és a többi esztétikai vagy esztétikán

[53] Mukařovský 1966h, 115.
[54] Mukařovský 1966c; magyarul: 1988b.

kívüli jelenség határán az emberi tevékenység egy sor területe állhat."[55] Az esztétikai funkció tehát nem egyes dolgokhoz (esetleg műalkotásokhoz) kötődik, de nem is az egyénhez, hanem a „közösség ügye", a kollektív tudatban levő konkrét valóság, ugyanúgy, mint a nyelv, a vallás, a politika, a tudomány stb. Mint ilyen, még a „társadalmi differenciáltság tényezője" is lehet, például ha egy bizonyos jelenség más és más társadalmi rétegben más és más funkciót tölt be.[56]

Az esztétikai funkció kérdéskörével kapcsolatban emlékeztetni kell arra, hogy a strukturalista művészetszemlélet gyökerei a funkcionális nyelvészethez nyúlnak vissza. Ezért is jut az esztétikai funkciónak mint a művészet legfontosabb specifikumának kiemelt szerep a strukturalista gondolkodóknál. Érdemes megfigyelni, hogy művészetben és az életben a funkcionális megközelítés jelentősége élénken foglalkoztatta Karel Teigét is. A *Konstruktivizmus és a művészet felszámolása* c. írásában[57] egyenesen a funkció forradalmáról beszél, amely a forma egyeduralmának a megdöntésére irányul. Ezt a folyamatot a technika és a gépek forradalma okozta. A forma és az alak a célból, a rendeltetésből, azaz a funkcióból következik. Teige azon megállapítása, mely szerint a megfelelő funkció hiányában nem beszélhetünk tárgyi, önmagában álló szépségről, közelít Mukařovský társadalmi töltetű esztétikájához. Végső soron ugyanis ő is azt állítja, hogy az esztétikai szépség nem értelmezhető a társadalmi funkcióknak való megfelelés hiányában. Ha nincs ez utóbbi, ha nincs a kollektív tudatban lévő esztétikai tárgy, akkor a műalkotás csupán tárgy marad, amelynek legfeljebb gyakorlati funkciói lehetnek.

Mint arra már szintén utaltam az előző fejezetben, az a megállapítás, hogy az esztétikai funkció túllép a művészet határain, és az élet szinte bármely területét érintheti, szintén párhuzamban állhat némelyik avantgárd célkitűzéssel. Különösképp a poetista manifesztumok azon megfogalmazásaira gondolok, amelyek szerint a hagyományos értelemben vett művészet megszűnik és mintegy feloldódik az életben, „összekapcsolódik a glóbusz sokoldalú modern életével".[58] Az élet maga válik művészetté, az élet szinte minden területe művészivé válhat, és így a társadalmi lét minden funkciója esztétikaivá emelkedhet.

A strukturalista esztétika következő alapfogalma az **esztétikai norma**. Ez szintén a kollektív tudathoz tartozik, és bár mozdulatlannak tűnik, az abszolút érvényesség és a változékony, regulatív pólus közt mozog. E két pólus között van a dinamizmus, a fejlődés

[55] Mukařovský 1988b, 65.
[56] Mukařovský 1988b, 66-67.
[57] Lásd az előző fejezetet is.
[58] Teige 1971a, 496.

színtere. A művészetben a régi normát újra meg újra megszegik, így újabb norma jön létre. Ezért van az, hogy az élő művészetben a tetszés keveredik a nemtetszéssel. Különösképp a modern művészeti irányzatok (pl. a szürrealizmus) szándékos ízléstelenségét lehet így magyarázni. A művészetben ugyanis szükség van a nemtetszésre éppen azért, hogy fokozza a tetszést. Ha egy művész meg is szegi a normát, attól még – dialektikus módon – kötődik hozzá, hiszen, ha tökéletesen elszakadna tőle, akkor műalkotását semmilyen módon nem lehetne értékelni, önmagát fosztaná meg kontextusától. Emil Volek ezt úgy fogalmazza meg, hogy az *új* hajszolása, ahogyan az avantgárd művészet esetében is megfigyelhetjük, nem valósulhatott meg anélkül, hogy a hagyományos vagy a közelmúltban jelentős szerepet betöltő műveket parodizálják, és ily módon érjék el a műalkotások sajátossá tételét. Ennek a fényében természetszerű, hogy a normát megszegő, a hagyományost elutasító művésznek ismernie kell azt, amivel szembe fordul, vagy amit parodizál. Ilyen módon látható, hogy olyasvalami szól bele a mű kialakításába, ami rajta kívül van[59]. A mű tehát önmagában is teljes és komplex struktúra, de az is világossá válik, hogy a fejlődés során a műalkotás struktúrája összetett kapcsolatban van a fennálló művészi hagyománnyal, a konvenciókkal:

> Minden műalkotás elsősorban önmagában véve struktúra. Ha azonban […] struktúraként értelmezzük, akkor bizonyos, a művész és a befogadó tudatában lévő *művészeti hagyomány* által adott művészeti konvenciók háttere előtt kell észlelnünk. […] És éppen a múltbéli, közös tulajdonná vált és így mozdulatlanná dermedt művészeti eredményekkel való önkéntelen konfrontációban, velük szembeállítva tűnik fel a mű úgy, mint a folytonosan elmozduló erők ingatag egyensúlya, azaz mint struktúra.[60]

Ennél még szemléletesebb megfogalmazás az, amelyet Paul L. Garvin alkalmaz *Structuralism, esthetics and semiotics* című írásában[61]. A rögzült, megkövesedett, hagyományt vagy normarendszert, az automatizálódott jelenségeket ő háttérnek (background) hívja, az újítást vagy – a strukturalista szóhasználat szerint – az aktualizálást pedig előrehozatalnak (foregrounding). Amikor egy újító művész vagy iskola lép fel, akkor az egységes, elszürkült és emiatt kevéssé észlelt művészeti háttérből kiemel bizonyos elemeket, így téve azokat izgalmassá, aktuálissá. Fontos még azt is kiemelni, hogy az

[59] Volek 2004, 31-32.
[60] Mukařovský 1966h.
[61] Garvin 1981.

irodalom esetében ez a háttér kettős lehet: jelentheti egyfelől a sztenderd irodalmi nyelvet, másfelől pedig az imént említett esztétikai normarendszert.

A művészeti hagyomány háttérként, tehát a műalkotáson kívül eső tényezőként való értékelése azonban némileg problematikus, hiszen a művész ezt a normarendszert vagy annak bizonyos elemeit beemeli a műalkotás struktúrájába. Ezt Mukařovský a harmincas évek második felében elhangzott *Problémy estetické normy* (*Az esztétikai norma problémái*) c. előadásában úgy fogalmazza meg, hogy az esztétikai normákat a művészek a művészi struktúra egyik elemeként emelik be a műalkotásba. Így a művészi eljárás részévé válnak, ami nem feltétlenül azt jelenti, hogy betartják őket: a megszegésük, épp úgy, mint a nekik való megfelelés a művész szándékait tükrözheti.

A normáknak is megvan a maguk hierarchiája (struktúrája) s a fent leírtak az ennek a csúcsán levő ún. magas művészetre vonatkoznak, amely rendszerint a vezető, azaz a „kulturális törekvéseket hordozó" társadalmi réteghez kötődik. Ez a magas norma a hierarchia alsóbb szintjeire kerül, hogy aztán esetleg megint följebb emelkedjék. Következésképp a társadalom változása, átstrukturálódása magával vonja az esztétikai norma és a művészet változását és megfordítva. Fontos megemlíteni, hogy nem csupán a függőleges társadalmi rétegek, hanem a vízszintes tagolódás is fontos, tehát „a kor-, nem- és foglalkozásbeli differenciák"[62] is. Egy-egy társadalmi rétegen belül lényeges különbségek lehetnek az egyes generációk vagy a férfiak és a nők ízlése között. Ez utóbbi szempontra összpontosítanak például az olyan, napjainkban mind elterjedtebb kritikai irányzatok, mint a feminista kritika vagy a társadalmi nemek tanulmányai (genderkutatás).

A harmadik kulcsfogalom, az **esztétikai érték,** szintén folytonos kölcsönhatásban van a társadalmi tényezőkkel, változásokkal. Hiszen az esztétikai értékelést a művészet belső, immanens fejlődésén túl a különböző társadalmi intézmények (iskolák, kritikusok, múzeumok stb.) is módosítják.

Arra, hogy miképpen kapcsolódik a műalkotással az esztétikai értékelés, a szemiológia ad választ: a mű olyan jel, amely nem csupán a valóságot képezi le, tükrözi, hanem „kapcsolatot tart […] az olvasó [ezt általánosítva érthetjük befogadónak – B. M.] által bensőségesen ismert valósággal, a szituációkkal, amelyeket az olvasó átélt vagy – a körülmények között, amelyekben él – átélhetne, az érzelmekkel és akarati rezdülésekkel, amelyek az ilyen szituációkat kísérték vagy kísérhetik, a tettekkel, amelyek az olvasónál

[62] Mukařovský 1988b, 101.

mindezekből eredhetnek."[63] Egy szóval a műalkotás más, külső, értékrendszereket is mozgósít, így tesz szert társadalmi vonatkozásokra is. Olyan dolgokra is mutat, amelyek saját magában nincsenek is jelezve, hanem csak a befogadó ismeri őket. A műalkotásban tehát esztétikán kívüli értékek, értékelések kapcsolódnak össze, amelyek szélsőséges esetben akár egymással ellentétesek is lehetnek (például egy fennkölt forma alantas témára való alkalmazása kapcsán).

Az a tény tehát, ha egy adott műalkotás – legyen akár irodalmi, zenei, képzőművészeti stb. – a lehető legnagyobb mértékben mozgásba tudja hozni a művészeten kívüli, társadalmi tényezőket, mindenképpen a javára válik: „Ezért megállapíthatjuk, hogy a műalkotás független mértéke annál nagyobb lesz, minél nagyobb mértékben képes a műalkotás maga köré halmozni az esztétikán kívüli értékeket és minél erősebben képes dinamizálni ezek kölcsönös kapcsolatát; mindezt tekintet nélkül az esztétikán kívüli értékek korról korra való minőségi változásaira."[64]

Ez tehát a művészet immanens voltának és fejlődésének valódi meghaladása, amelyhez mindenképpen nélkülözhetetlen volt a jelelmélet applikálása a művészetre. A szemiológia segítségével lehetett „átívelni azt a hasadékot, amely az irodalmi struktúrák immanens leírása és pragmatikus magyarázata között támadt akkor, amikor a modern poétika és esztétika elutasította a tizenkilencedik század determinizmusát[65]. Mindez – és itt megint ki kell emelnünk a strukturalizmus nyelvészeti gyökereit – jórészt Ferdinand de Saussure munkásságából eredeztethető. Mukařovský szemiológiai (más fogalomhasználat szerint szemiotikai) kódja, analóg a saussure-i *langue* fogalmával:

> A művészet legfőbb lényege […] nem az individuális műalkotás, hanem a művészeti szokások és normák összessége, a művészeti struktúra, amely egyén fölött álló, társadalmi jellegű. Az egyes műalkotás viszonya ehhez a személyek felett álló struktúrához hasonló, mint amilyen az individuális nyelvi megnyilvánulás viszonya a nyelvi rendszerhez, amely szintén mindenki tulajdona és túl is mutat mindenkin, aki egy adott pillanatban a nyelvet használja[66].

---

[63] Mukařovský i. m. 95.

[64] Mukařovský i. m. 104. Ugyanerről Bókay Antal így ír: „Az esztétikai jel sajátossága, hogy nem rámutat a világ valamely dolgára, hanem mintegy modellálja azt, párhuzamos szerkezettel, analógiával olyan élményt idéz elő, mely semmire sem utal, mégis vonatkoztatásra készteti olvasóját. Egészen egyszerűen ezt úgy kell elképzelni, hogy a műalkotás önmagáért van, mindig csak rá figyelünk, vagyis nem tükröz vissza, hanem arra szolgál, hogy segítségével az élet egy olyan élménye, formája álljon rendelkezésünkre, amely segítségével tájékozódhatunk a szociális világban." Bókay 1997, 210.

[65] Doležel 2000, 180.

[66] Jan Mukařovský: *K pojmosloví čekoslovenské teorie umění*. (*A csehszlovák művészetelmélet terminológiájához*). Idézi: Doležel 2000, 180. Saussure közvetett hatása a funkcionális stilisztika kialakulása

A Mukařovský által kidolgozott elméleti alapvetésnek és elemző módszernek köszönhetően tehát az irodalom-, a művészet- vagy a zenetörténész előtt rendkívül széles tér nyílik: a megfelelő megközelítéssel a műalkotáshoz kapcsolódó jelenségek széles köre vizsgálható, anélkül, hogy bármiféle pozitivista determinizmusra törekednénk, vagy éppen megrekednénk a forma egyoldalú szemlélésénél.

A fentiek ismertetése után térjünk most vissza a Mukařovský által használt fejlődésmodellre. Láttuk, hogy eleinte, az ún. formalista szakaszban a művészeten (irodalmon) kívüli hatások nem képezték a vizsgálat tárgyát, ez a megközelítés viszont megváltozott a valamivel későbbi tényleges strukturalista időszakban: ekkor ezek a tényezők elnyerték a megfelelő helyüket a művészeti sorban, a műalkotás struktúrájában.

A művészet időbeli alakulásával kapcsolatban azonban Mukařovský megmaradt annál a felfogásnál, amely szerint a művészeti fejlődést újra meg újra a norma megszegése viszi előre.

Az olyan műveket, amelyek a fennálló szabályrendszerhez, kánonhoz stb. igyekeznek a lehető legjobban illeszkedni, nem értékeljük nagyra, azokat kommersznek, esztétikai szempontból értékelhetetlennek tartjuk. Ha viszont a mű meglepően, radikálisan fordul ezek ellen, megszegi a szabályokat, akkor ez által válik érdekessé, értékessé, és így nyit új fejezetet is a fejlődési sorban. A művészet és a műalkotás struktúrájának tehát egyik legfontosabb eleme a belső ellentétekből fakadó feszültség. Ezt a megközelítést, amelyet Petr V. Zima egyszerűen csak „avantgárd esztétikának" nevez[67] bizonyos, hogy nagy mértékben inspirálta az avantgárd művészek hagyományellenessége. Ugyanígy vélekedik a prágai iskola másik jelentős méltatója, Mojmír Grygar is, aki azt hangsúlyozza, hogy a fejlődés motorja mindenekelőtt az innováció:

> Mukařovský álláspontját, amely első helyen nem az irodalom társadalmi hatását (szociológiai aspektus) értékeli, hanem az innovációs merészségét (esztétikai

---

szempontjából is jelentős: a Saussure-tanítvány Charles Bally *Traité de stylistique francaise I.-II.* (Paris, 1909.) c. művében a *parole* affektív, érzelmi eszközeit részesítette előnyben. A sítílust a nyelv érzelmi oldalát kifejező eszközök összességeként határozza meg, és ezekre alapozza a különféle nyelvi rétegek (írott, beszélt, hivatalos, tudományos, szépirodalmi, hétköznapi) elkülönítését is. Bally gondolatait tanítványai (Marcel Cressot és Jules Marouzeau) fejlesztették tovább, és mindez nagy hatást gyakorolt a prágai iskola, illetve ennek folyományaként a 20. század második felében Csehszlovákiában és Kelet-Európában virágzó funkcionális stilisztikai kutatásokra. A csehek és szlovákok közül főleg Karel Hausenblast, Lubomír Doležel, František Mikot és Jozef Mystríket kell megemlíteni. Lásd még: Szathmári 1996 és 2004.

[67] Zima 1998, 201.

> momentum), nem csupán a struktúráról és a belső dinamikájáról szóló elméleti gondolatmenetek befolyásolták, hanem a korabeli avantgárd művészet is, amely radikálisan deformálta a megszokott normát és a befogadóknak egy viszonylagosan szűk körére volt utalva.[68]

Éppen erről az avantgárd jelenségről ír több helyütt is Karel Teige; az előző fejezetben már idéztem a *Képek és előképek* című manifesztumából, amelyet kifejezetten a jövő művészetének, az újítás szükségességének szentel. De utalhatnék Wolker *Proletár művészet*ére is, amelyben a burzsoá művészettel szemben határozza meg a proletár alkotás lényegét, ám ugyanakkor azt is világosan látja, hogy ez a fajta ellentét, egyszersmind a fejlődés mozgatórugója is. Íme, még egyszer Teigének a föntiekkel egybecsengő szavai:

> ne feledjék, hogy minden ifjú művészet fellépte szükségszerűen reakció az előzővel szemben, egészen az igazságtalanságig egyet nem értő [álláspont][69].

Indirekt aspektusból Mukařovský így fogalmazza meg az ellentétek jelentőségét:

> Minél kevesebb a művészi struktúrában a belső feszültség, annál kevésbé lesz egyedi, és annál inkább fog közelíteni az általános, személytelen konvenciókhoz. […] Így például ellentét tűnik fel, ha egy téma, amelyet eddig fennkölt szavakkal volt szokás kifejezni, most hétköznapi, esetleg vulgáris stb. szavakkal kerül megfogalmazásra.[70]

A fejlődés értelmezésében gyökerező dialektikus szemlélet (amely a prágai nyelvészeti iskola funkcionális nyelvfelfogásával, a fonológia bináris oppozícióival stb. áll szoros kapcsolatban) Mukařovský munkásságában hamarosan kiterjed a művészet egészére: a struktúra szüntelen mozgását a hagyomány és innováció, a művész (egyén) és társadalom, az esztétikai és az esztétikán kívüli funkciók és más ellentétpárok egymásnak feszülése határozza meg.

Egy jóval későbbi, 1947-es írásában Mukařovský ezt a következőképp fogalmazza meg:

---

[68] Grygar 2006, 246.
[69] Teige 1971b, 101.
[70] Mukařovský 1971e, 89.

> A struktúra fogalma ezzel szemben az egésznek az elemek kölcsönös kapcsolatai által létrehozott belső egyesülésén alapszik, és nem csupán pozitív kapcsolatokon – egyezéseken és összecsengéseken – hanem negatívokon – ellentmondásokon és ellentéteken – is; ezért a struktúra fogalma alapvetően összefügg a dialektikus gondolkodással. Az elemek közti kapcsolatokat, éppen azért, mert dialektikusak, nem lehet az egész fogalmából levezetni; az egész az ő vonatkozásukban nem prius, hanem posterius, és a meghatározásuk ezért nem az absztrakt spekuláció tárgya, hanem az empíriáé.[71]

Érdemes e sorok alatt idézni J. Štyrskýt is: „Tudatában vagyunk annak, hogy a művészet egy olyan folyamat, amelyben az ellentétek alakulásával minden egy felsőbb egység felé irányul”[72]. Az imént ismertetett dialektikus-strukturalista felfogáson – amely a legkidolgozottabb változatban minden bizonnyal a *Dialektické rozpory v moderním umění* (*Dialektikus ellentétek a modern művészetben*, 1935) című tanulmányban jelenik meg – ismét erőteljesen megfigyelhetők bizonyos avantgárd vonások. Mukařovský számára a műalkotásban nem a harmónia vagy az arra való törekvés volt fontos (mint pl. Hegel esztétikájában), hanem a művészeti struktúrában az egymásnak feszülő ellentétek, amelyek ráadásul a társadalmi konfliktusokat is tükrözik. Petr V. Zima ezért egyebek közt arra a megállapításra jut, hogy Mukařovský e tekintetben inkább Adornóhoz és Bahtyinhoz áll közel.[73]

A művészet struktúrájának alapvető belső ellentétei, a fejlődésnek az elutasításon, deformáción, szabályszegésen alapuló volta egyértelműen avantgárd jellegű és avantgárd művészet által inspirált. Elég, ha csak arra gondolunk, amit a futuristák műveltek a költői nyelvvel (zaum), de eszünkbe juthat az is, amire Nezval törekedett (a nyelv logikai kapcsolatainak felrúgása), hogy lássuk, a költői nyelv alapvető vonása lehet (igaz, nem minden időszakban az) a közlő nyelv szabályainak semmibe vétele. Így érthető meg a két, látszólag nagyon is eltérő (az egyik tudományos, a másik művészeti) törekvés, csoportosulás, a strukturalizmus és az avantgárd egymás mellett haladása:

> Az ok, amiért Mukařovský és Vodička fejtegetései középpontjába a norma megszegésén alapuló irodalmi evolúciót állítja, a strukturalizmus és az avantgárd párhuzamos fejlődésében keresendő. A formalistákhoz hasonlóan, akiknek a

[71] Mukařovský 1966n, 117.
[72] Štyrský 2007c, 129.
[73] Zima 1998, 202.

> terminológiája a futuristák fő céljait fejezte ki, a prágai strukturalisták koruk avantgárd mozgalmai felé orientálódtak: a cseh poetizmus, a cseh és a francia szürrealizmus felé (Nezval, Breton).[74]

Nem véletlen tehát az sem, hogy a két „iskola" fő teoretikusának, Mukařovskýnak és Teigének bizonyos elméleti írásai nagyon sok hasonlóságot mutatnak.

A belső ellentétek és fordulópontok tehát az esztétikum lényegét adják, és jól látható, hogy nem csupán az esztétikai normával és a funkcióval függnek szorosan össze, hanem az esztétikai értéket is meghatározzák. Fentebb már utaltunk arra, hogy a műalkotás értéke abban is rejlik, hogy milyen mértékben tud esztétikán kívüli elemeket integrálni és mozgásba hozni. A mű esztétikai értéke annál nagyobb, minél kevésbé lehet konkrétan, „szó szerint" értékelni – márpedig az erős belső ellentétekkel, a nem referenciális kapcsolatokkal rendelkező, többjelentésű alkotást vajmi nehéz direkt módon, mechanikusan, tartalmi szempontból értékelni. Ráadásul, a műalkotás ezen sajátosságai miatt az értékelés nincsen alávetve a folyton változó kritikai, értékelési normáknak, hanem lényegében állandó marad.[75] Az esztétikai érték „eleven energia"[76], amely a norma és a jelentés változásai között is állandónak marad meg a mű ellentéteiben és többjelentésű jellegében.

S hogy konkrétan miképpen közelít a fent leírtakhoz egy avantgárd költő, Nezval, az jól látható az alábbi, 1937-ben született soraiból, amelyek ugyan nem használják teljes egészében a Mukařovský-féle terminológiát, de így is könnyen észrevehetjük kettejük rokonságát. A „soktémájúság", a több jelentésű mű, és az oksági diszkontinuitás adja a költemények egységét (értsd: értékét), az új lírizmust:

> Így modern soktémájú költői alkotások jönnek létre, amelyeknek a tartalmát immár nem lehet elkülöníteni a kifejezőeszközeiktől, és a soktémájúságuk, képi sűrűségük és oksági diszkontinuitásuk új tartalmat hoz létre, amelyet lírizmusnak nevezünk. A régebbi költészet számára a lírizmus túlnyomó részt csupán a költői mű hatásának a fokozására szolgált, a modern költészetnek célja ez a lírizmus.[77]

A fenti fejtegetések, bár belőle indulnak ki, némileg eltávolodnak a művészet fejlődésének témakörétől, és mind inkább a művészetszemiológia, a társadalom és a művészet viszonya,

[74] Zima i. m. 203.
[75] Mukařovský 1966c, 53.
[76] Mukařovský 1966o, 82.
[77] Nezval 1974b, 230.

az elkötelezettség és autonómia témaköre felé fordulnak, amelyekről azonban majd a későbbi fejezetekben lesz szó.

Fontos azonban felhívni a figyelmet a Mukařovský fejlődéskoncepciójában rejlő néhány problémáról.

3. 5 A fejlődésmodell problémái

Mukařovský gondolatvilágának alakulását követve azt láthattuk, hogy a művészeti fejlődésnek szinte egyetlen, de mindenképpen a legfontosabb kritériuma, hogy az adott mű mennyiben szegül szembe a fennálló normarendszerrel, mennyire válik különlegessé. Ezt a fajta újítását pedig jelentős mértékben befolyásolják a külső hatások.

Nyilvánvaló, hogy amennyiben olyan különleges és lázadó, polgárpukkasztó stb. beállítottságú művészről vagy műről beszélünk, mint amilyen a 19. századi cseh irodalomban K. H. Mácha volt, vagy amilyenek a cseh avantgárdok voltak, akkor ez a modell többé-kevésbé alkalmazható. Mojmír Grygar Mukařovský fejlődésfogalmáról írva azonban felhívja a figyelmet arra, hogy ez nem minden esetben van így. Mácha műve nem simult bele a 19. század harmincas éveinek cseh irodalmi életébe, a kritika is jórészt ellenszenvvel fogadta a *Május*t. Ezzel szemben a csak kevéssel ezen költemény után született művek, K. J. Erben *Bokrétá*ja és B. Němcová *Nagyanyó*ja gond nélkül beilleszkedett a fejlődési sorba, a kritikusok pozitívan és örömmel nyilatkoztak meg róluk. Mégis, máig mindhárom mű kiemelkedő helyet foglal el a cseh irodalom kánonjában, és nehéz lenne megmondani, melyikük vált a többinél jobban inspirálóvá.

Amennyiben kizárólag az ezen fejezet korábbi szakaszaiban vázolt megközelítést vennénk alapul, akkor itt azt kellene állítanunk, hogy Erben és Němcová művei nem rendelkeznek esztétikai értékekkel, hiszen ők nem deformálták az érvényes normát, többé-kevésbé megfeleltek a társadalmi elvárásoknak.

Másfelől viszont igaz az is, hogy Máchát sem tekinthetjük egy teljes egészében magában álló újítónak, akire a külső tényezők ne lettek volna hatással, hiszen „Mácha a cseh költészetet nem csupán a nyelv és a képiség gazdagításával, nem csupán a kifejezőeszközök eredetiségével forradalmasította, hanem azzal a móddal is, ahogyan a kora és környezete alapvető kérdéseire reagált”[78]

Arról van tehát szó, hogy a mű értékének a kritériumát nem láthatjuk egyoldalúan abban, hogy mennyire mozgatta meg az irodalom (művészet) belső struktúráját, hogy mennyire forgatta fel a fennálló szabályokat, de abban sem, hogy milyen mértékben igyekezett az elvárásokhoz igazodni. Nyilvánvaló, hogy inkább a kettő szintézise a lényeges: az, hogy a társadalmi igény milyen mértékben tud érvényesülni a művészet saját

[78] Grygar 2006, 260.

kifejezőeszközeivel, hogy a művész miképpen transzponálja ezeket az adott művészeti ág formanyelvébe.[79]

Grygar az ezzel kapcsolatos következtetéseit – az irodalomra vonatkozóan – négy pontban foglalja össze:

1. A műalkotás nem csupán azzal dinamizálhatja az irodalmi fejlődést, ha ellentétbe kerül az irodalmi struktúra adott állapotával, hanem azzal is, ha a külső normáknak és hagyományoknak megpróbál eleget tenni. Figyelembe kell venni azt, – és ezzel Mukařovský kevéssé foglalkozik – hogy egy-egy fejlődési fázison belül is jelentős mozgások figyelhetők meg. Valamely újítást vagy a fejlődés új irányait bizonyos esetekben egy-egy kevéssé jelentős, marginális mű villanthat fel, eleinte akár szinte teljesen észrevétlenül. Innen fogva viszont az „irodalmi struktúra domináns tendenciái voltaképp beérnek, amíg el nem érik a csúcspontot”.[80]

2. Az adott fejlődési szakasz csúcsán olyan művek állnak, amelyek a lehető legteljesebb mértékben valósítják meg a szakasz domináns vonásait, és ezzel egyszersmind le is zárják azt. Ezeknek az előtérbe kerülő műalkotásoknak a szerepe továbbá az is, hogy a befogadók számára általuk válnak nyilvánvalóvá a szakasz főbb jellegzetességei. Grygar példaképpen Shakespeare színműveit hozza fel, és megállapítja, hogy általuk teljesedik ki az Erzsébet-kori dráma; utána viszont lehetetlen ebben az irányban tovább haladni, a struktúrának ezen fejezet után ismét jelentősen át kell rendeződnie. (Tegyük azonban hozzá, hogy egy-egy ilyen lezáró jellegű csúcs-személyiség után is léphetnek fel az adott vonalat folytató művészek: az epigonok, az utánzók és a hamisítók jelentősége – ugyan a fenti értelemben nem emelik tovább a fejlődési sort – nem elhanyagolható. Elegendő, ha csak arra gondolunk, milyen jelentős kultúraközvetítő szerepük volt a közép- és kelet-európai nemzeti ébredés korában a nyugati szerzőket ismétlő, „reprodukáló” íróknak, művészeknek vagy konkrétabban: milyen jelentős hatása volt a cseh Zöldhegyi és Királyudvari Kéziratokat megalkotó és azokat középkorinak feltüntető 19. századi Václav Hanka tevékenységének is.)

3. Felmerül a kérdés, hogy az előző pontban említett csúcs- vagy kultikus művek mennyire tudatosan születtek meg ilyenekként. Vagy a művészet struktúrájának a fejlődési logikája hívta őket elő? Esetleg ezek a művek valamely titokzatos módon rejtőzködve vártak arra, hogy felfedezze őket valaki – akár a természettudományos törvényeket a tudósok? Grygar Erben *Bokrétájá*ról gondolkodva megállapítja, hogy a kötetben szereplő

[79] Uo.
[80] Grygar i. m. 263.

népi-pszichologizáló balladák mintája nem szerepelt a nemzeti újjászületés sablonjában. Ugyanakkor viszont a szerző „bizonyos személy feletti feladatot töltött be”, amelyet a „korabeli irodalmi és társadalmi szükségletek”[81] hívtak elő, továbbá a nyelvi kifejezőeszközök, amelyeket használt, szintén nem a költő egyéni tulajdonát képezték, hanem társadalmi tények voltak – éppúgy, mint az általa integrált folklorisztikai elemek.

4. Két pólust jelölhetünk tehát ki, amelyek a fejlődés folyamatát előremozdítják – ismétli meg Grygar -, egyfelől a korabeli normák, értékek és funkciók fejtik ki a hatásukat, másfelől pedig a(z individuális) művészi gyakorlat. A kettő korántsem áll egymással szükségszerűen összhangban, hanem dialektikus feszültségek, ellentétek, komplementaritás jellemzi őket. Ezen erők összecsapásaként és együtthatójaként jönnek létre az egyes művészi struktúrák. Ugyanakkor azonban logikus következtetésként azt is meg kell állapítanunk, hogy az így megvalósuló irodalmi folyamaton kívül létezik egy „rejtett történet” is, mégpedig azon szándékok, lehetőségek és tendenciák története, amelyeket valamilyen okból nem lehetett véghezvinni:

> Az irodalom és a művészet strukturális történetének bármely más szak történeténél jobban kellene foglalkoznia a fejlődési alternatívák, a meg nem valósított célok, tervek, be nem töltött várakozások problematikájával. Léteznek olyan projektek és törekvések, amelyeket az irodalmi és a művészeti folyamat valódi, megvalósult, látható története fonákjának nevezhetnénk.[82]

A fentiekből nyilvánvalóan látszik, hogy ehhez hasonló valóságokat a szigorúan a tényszerűségen és a természettudományos megközelítésen alapuló pozitivista irodalomtudomány nem lett volna képes megnyitni. A strukturalista irodalomtörténet, azonban ezen a ponton komoly és figyelemre méltó lehetőségeket tárt fel. Talán nem túlzó azt állítani, hogy az elmúlt néhány évtizedben az irodalomtudományban teret hódító teóriák, a lehetséges és a lehetséges világok poétikája is ide, a prágai iskola fenti megállapításaihoz vezethetők vissza[83].

Elgondolkodtató továbbá az is, hogy ez a strukturalista elmélet, amely ily módon a logikai-anyagi okfejtéseken túl is lát vizsgálandó területet, milyen hatással volt azokra a művészeti irányzatokra, amelyek poétikai alapelvei között ehhez hasonló gondolatok

[81] Grygar i. m. 264.
[82] Grygar i. m. 265
[83] Vö. pl. Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: fiction and possible worlds.* Johns Hopkins University Press, 1998.; Tureček 2006 stb. Hazánkban Bernáth Árpád foglalkozik a témával. Vö: Bernáth – Hárs 1997, illetve Bernáth 1998.

jelentek meg. Gondoljunk csak ismét a szürrealistákra, akik számára éppen a kézzel fogható, tárgyi világ mögötti lehetséges valóságok, kapcsolatok voltak fontosak.

3. 6 A struktúra helye az irodalomban és a művészetben

Az eddigiekben alaposan körbejártuk a fejlődés fogalmát, annak folyamatosságát, a külső tényezők hatását, illetve a művészet magában való változásának jellegzetességeit. Részben továbbra is Mojmír Grygar gondolatmenetét követve az alábbiakban célszerű lesz megvizsgálni azt, hogy Mukařovský mit is ért a műalkotás struktúráján, illetve milyen is az egyes irodalmi művek, az irodalom struktúrája és annak mozgása közti viszony. Ezekkel kapcsolatban pedig néhány további problémára is felhívjuk a figyelmet.

Mint láthattuk, Mukařovský gondolatvilágában komoly – ámde elkerülhetetlen – váltást jelentett az, hogy az egyes művek vizsgálatától a fejlődés dinamikája felé fordult. A fejlődés színtere pedig nem az egyes műveken belül helyezkedik el, hanem azokon kívül, az irodalom struktúrájában. Ez a fogalom pedig inkább absztrakt (Grygar ezt Hegel koncepciójához hasonlítja), vagy ha úgy tetszik, egy rejtett dinamikus vonal, amely a konkrét művekben manifesztálódik. (Nyilván nem erőltetett azt állítanunk, hogy a sassure-i langue–parole dichotómia hatása is megragadható ebben a koncepcióban.) Az irodalmi struktúra az, amelyet ugyan konkrétan nehezen tudunk megragadni, mégis ez az irodalom dinamikájának a mozgatója, az ütőere. Mivel kívül esik az anyagi műalkotások szféráján, Mukařovský ezt is a kollektív tudatban helyezi el, és itt játszódik le az elemeinek az átrendeződése, a funkciók és az értékek eltolódása, tehát mindaz, amiről föntebb már szó esett.

Az irodalmi struktúra kollektív tudatban való elhelyezkedésének köszönhető, hogy objektív társadalmi tényezőként tekinthetünk rá. Szintén fontos megállapítás, hogy ily módon, miután a kollektív tudat nem egyenlő az egyének tudatának összességével, ez a megközelítés elejét veszi annak, hogy a műalkotás vizsgálatát és értékelését sok egyedi ítélet summázatának tekintsük. Végül pedig az egyik legfontosabb, de talán egyszersmind legproblematikusabb aspektus: a kollektív tudat nem csupán az irodalom vagy a művészet struktúrája számára fenntartott hely. Itt helyezkedik el a társadalmi lét sok egyéb tényezője (Mukařovský-féle szóhasználattal: sora) is, mint a politika, a vallás, az ideológia, a tudomány és még sok más. Az pedig, hogy itt, egy közös térben találhatók, kiváló lehetőséget teremt a strukturalista kutató számára, hogy ezen sorok kölcsönhatásait, összekapcsolódását, alá- és fölérendeltségi viszonyait vizsgálja.

Ez okozza ugyanakkor a fent jelzett problémát is. Ha tudniillik ezeket a sorokat közös nevezőre hozzuk, azzal a formalizmusból kiinduló strukturalista koncepció önmaga farkába harapó kígyóvá válik: éppen az irodalmi sor specifikuma kerül veszélybe. Ráadásul az is világos, hogy nem beszélhetünk ugyanarról a kollektíváról, ha össze akarjuk vetni mondjuk a gazdaság és az irodalmi struktúra sorait. Az irodalmi művek létrejöttét befolyásoló társadalmi hatások sem a társadalom egészéből indultak ki, hanem rendszerint csak egy-egy szűkebb rétegből. Polák *A természet fenségessége* című művének esetében – mint korábban láttuk – a felsőbb rétegeknek a hazafias mozgalom számára való megnyerése volt a cél, az ő igényeikhez igyekezett a költő alkalmazkodni. Ez pedig semmi esetre sem tekinthető a társadalom egészének.

A fejlődés színtere tehát a kollektív tudat, amelyben az irodalom (a művészet) struktúrája lüktet és halad előre. Érdekes és nagyon fontos tulajdonsága ennek a fejlődésnek, hogy ha mikroszkóp alá vesszük, azt fogjuk látni, hogy nem folyamatos. Mukařovský megközelítését leginkább talán a filmbéli mozgáshoz lehetne hasonlítani. Az egyes alkotóelemek, az irodalom esetében az egymás után sorakozó műalkotások, mint a filmszalag egyes kockái voltaképpen mozdulatlanok: az egyes műalkotások struktúrája állandósult, „a struktúra azonossága állandó”[84]. Arról van csupán szó, hogy az egymást követő művek együttesen adják a mozgás hatását – tulajdonképpen úgy is fogalmazhatunk: illúzióját. Ha tehát figyelmesen tanulmányozzuk az egyes műveket, majd pedig összevetjük őket egymással, kialakul a fejlődés általános benyomása, amelyet folyamatos és sokszor lineáris mozgásnak érzékelünk.

Joggal merülhet fel néhány kérdés ezen koncepcióval kapcsolatban: az egymás után sorba állított műveket keletkezésük időpontja szerint kell besorolnunk vagy a kollektív tudatban való *lecsapódásuk pillanata* szerint? Mi a helyzet a szinte egy időben született művekkel? És vajon nem képzelhető-e el, hogy – tegyük fel – egy adott nemzeti irodalomban valamely komoly újítást behozó mű korát megelőzve, hamarabb születik meg, mint az adott normát hibátlanul betartó, nagy, klasszikus és általános elfogadásnak örvendő mű? Egyáltalán: milyen mennyiségben vételezzük a mintát? Számoljunk tíz éves fejlődési szakaszokkal, vagy emeljünk ki minden évből 10–15 jelentősebb alkotást? Vagy csak egyet?

Nyilván lehetetlen ilyen alapon megalkotni a fejlődés „filmjét”, ám a fenti kérdésekre jószerivel választ ad a kollektív tudatban elhelyezkedő irodalmi struktúra

[84] Mukařovský 1966h, 109.

fogalma. Az egyes művek és a fejlődés szempontjából domináns elemeik hagynak csupán nyomot a társadalmi tudat azon részében, ahol a dinamikus irodalmi struktúra helyezkedik el. Ezért jut továbbra is fontos szerep a művek felépítésének a vizsgálatára. A mű megalkotása is innen indul ki: a műfaj, a téma, a kifejezőeszközök, a kompozíció stb. megválasztásával, nem pedig a társadalmi elvárások, a „piac" felmérésével.

Mojmír Grygar idézett tanulmányában a strukturalista művészeti fejlődés koncepciójával kapcsolatban felhívja a figyelmet egy olyan aspektusra is, amely nagyon fontos az avantgárd művészet szempontjából. Eddig ugyanis csak arról volt szó, hogy a fejlődés az aktuális művészeti/irodalmi struktúra folytonos átrendeződését, megújulását jelenti. Nem sokat beszéltünk azonban arról, hogy nagyon sok esetben nem átrendezésnek, az egymást követő filmkockák finom vagy markánsabb eltolódásainak lehetünk tanúi, hanem gyakran jóval korábbi állapotokhoz nyúl vissza valamelyik művész, és akár a struktúra több száz évvel korábbi állapotát hozza újra mozgásba. Hogy a filmes hasonlatunknál maradjunk: vágásra kerül a sor, akár jóval korábban felvett jeleneteket illesztenek be a mostaniak mellé. Ez azonban nem hagyománytiszteletet, konzervativizmust vagy maradiságot jelent, hanem éppen ellenkezőleg, nagyon is váratlan hatást kelthet, fokozhatja a mű belső szemantikai feszültségét, amit viszont az alkotás javára írhatunk. Ez a szimultán helyzet pedig már a posztmodern felfogására hasonlít.

Ilyen példa az orosz futuristák és főleg Hlebnyikov munkássága, aki zaum-költészetének nyelvi és formai kísérleteihez az ősi mítoszok és képzetek aktualizálását kapcsolja. Nem áll ez a módszer Vančura kísérleti prózájától sem távol, aki archaikus, erősen stilizált nyelven írta avantgárd regényeit a két világháború között. Nyelvezete gyakorta régies, stílusa emelkedett, ünnepélyes, és a cseh írásbeliség meghatározó nyelvi emlékét a cseh testvérek felekezete által a 16. században kiadott Szentírás-fordítást, a *Králicei Bibliá*t idézi. Bizonyos prózai művei, mint például a *Jan, a pék* (1924) vagy az *Utolsó ítélet* (1929) is az ősi mítoszok, eposzok vagy mesék világát aktualizálja. Ennél is sajátosabb időbeli ugrás, a stílus és a tartalom szokatlan párosítása figyelhető meg a *Szeszélyes nyár* (1926) című kisregényében. A kontrasztot ez esetben az elbeszélői mód, illetve a párbeszédek adják. Mind az elbeszélő, mind pedig az unatkozó, pihengető, sörözgető, semmiségekről tereferélő főszereplők archaikus, már-már liturgikus nyelvezetet használnak. Mukařovský a Vančuráról az 1940-es évek második felében írt, de befejezetlen tanulmányában[85] az imént jelzett bonyolult nyelvtani szerkesztési módot

[85] Mukařovský 1971d

(többszörösen összetett mondatok, közbeékelések, bonyolult alá- és fölérendeltségi viszonyok) a szerző művei szemantikai felépítésének kontextusában mutatja be. A közbeékelések, zárójeles kifejezések túlzó használata művészi szempontból fontos szerephez jut: az adott kifejezést kiragadják a szóban forgó témából, és így „növelik a kontextus belső szemantikai feszültségét”[86]. Ugyanígy, a régies szókincs, az inverz mondatszerkezetek, a múltbéli stílus mind jellegzetes vonásai Vančura experimentális prózájának, amelyben a szerző „lexikai és tárgyi asszociációk játékával (az ún. dadaista korszakában), másutt a széles és terjengős hősi ének technikájával (a *Rablólovagok*ban[87]), megint másutt a memoár-formával (*Konec starých časů – Vége a régi időknek*[88]), másutt a krónikás elbeszéléssel (*Obrazy z dějin národa českého – Képek a cseh nemzet történetéből*[89]) és még sok-sok más formával”[90] inspirálódik. Mindezek, tömérdek más írói eszközzel együtt, hozzájárulnak Vančura műveinek a belső, szemantikai feszültségéhez, ellentéteihez stb., amelyek a szövegek értékét adják. Korábban is láttuk már, hogy Mukařovský számára milyen fontosak a műalkotás struktúrájában működő belső ellentétek, és azt is, hogy ezek miért olyan jelentősek az avantgárd műalkotásokban. A cseh avantgárd legkiemelkedőbb prózaírójáról, Vančuráról írt jó néhány elemzés, kritikai szöveg mindegyikében fontos szerepet kap a belső ellentétek, a jelentésbeli fordulatok vizsgálata, illetve az, hogy a szerző milyen eszközökkel éri el ezeket.

Jan Mukařovský írásaiban rendszeresen visszatért Vladislav Vančura műveihez. 1934-ben a *Konec starých časů* című regényről írt komoly, tudományos igényű recenziót[91], 1939 októberében a Prágai Nyelvészkörben tartott előadást *O významové výstavbě Vančurově* (*A szemantikai felépítés Vančuránál*) címmel[92], és már ekkor említést tett arról, hogy Vančuráról szóló, nagyobb terjedelmű, monografikus jellegű munkán dolgozik. Ezen tervezett mű egyik fejezete (az 1940-es évek végéről), mely szintén a szemantikai felépítésről szól, 1971-ben az előbbi szöveggel összekapcsolva szintén napvilágot látott. Minden bizonnyal ugyanennek a monográfiának lett volna része az a szöveg is, amely valószínűleg a szerző műveinek a legtovább kiadatlanul maradt kézirata volt, hiszen csak 2006-ban jelentette meg Bohumil Svozil egy önálló kötetben: *Vančurův vyprávěč* (*A*

[86] Mukařovský i. m. 235.
[87] Vančura 1931; magyarul: Vančura 1960.
[88] Vančura 1934.
[89] Vančura 1939-1940.
[90] Mukařovský 1971d, 270.
[91] Mukařovský 1966g.
[92] Mukařovký 1971d.

narrátor Vančuránál)[93]. Említésre méltó még a második világháború végén írt Vančura-szöveg, az 1945-ös *Řeč při tryzně* (*Beszéd a kín közepette*), amely 2001-ben jelent meg.

Grygar az avantgárd művészeknek a múlthoz való visszatérésére Hlebnyikovon kívül még Vítězslav Nezval példáját is hozza. Az a tény önmagában még nem meglepő, hogy Nezval és társai, különösen a szürrealista időszakukban, rajongtak a lázadó szellemiségéről és felszabadult képalkotásáról ismert Mácha romantikus költészetéért, hiszen a fantázia és a társadalmi nonkonformizmusuk logikusan illeszkedett egymáshoz[94]. Az viszont kevéssé ismert és így meglepő is, hogy Nezval lelkesen nyilatkozott Božena Němcová, a 19. század közepén alkotó írónő lassú tempójú cseh vidéki idilljéről, a *Babička* (*Nagyanyó*) című könyvéről, amelyet az egyszerű olvasó, de még a legrafináltabb irodalomtörténész is csak igen bajosan interpretálhatna avantgárdként. Nezvalt mégis elbűvölte „a képek és érzések szubjektív emléke, magával ragadta a régi emlékek szabadesése, amelyeknek az áramában mindegyik, még a legkisebb részlet is különös költői bájjal fénylett fel"[95]. Mindez némileg más megvilágításba helyezi Nezval költészetét is, különösképp pedig azokat a költeményeit, amelyekben a gyermekkornak jut kiemelt szerep.

[93] Mukařovký 2006.
[94] Vö. Nezval (red.) 1936.
[95] Grygar 2006: a szerző Nezval *Autor se zpovídá* (*A szerző vall*) c. 1940-es emlékirataira utal.

3. 7 Állandóság a művészetben

Mukařovský a Polák-tanulmány megírásának idején úgy tartotta, hogy a művészetben fejlődés során is állandónak megmaradó vonás a művészet esztétikai jellege, az a tény, hogy az alkotás specifikus funkciói erre irányulnak. A későbbiekben azonban más aspektusokból is vizsgálta a művészet, az esztétikai érték állandóságának a kérdését. Ennek zálogát az *antropológiai konstans* fogalmában igyekezett megtalálni. Mint az a fentiekben világossá vált, az esztétikai normák nem lehetnek a fejlődés során változatlanok, ezért a kérdés inkább az, hogy mi a normáknak, a hagyománynak a stabil, változatlan forrása. A korábban már említett *Az esztétikai norma problémái* című előadásban Mukařovský ezekre az *állandókra* példákat is hoz: ilyen például a ritmus és a szimmetria. Ezek és más hasonlók adják tehát meg azt az alapot, amelyen a norma betartásának és megszegésének dialektikus váltakozása nyugszik. Ezzel kapcsolatosan a funkció fogalma is fontos lesz: hogy a művész egy bizonyos környezet hangulatát felidézze, az irodalomban sajátos nyelvi kifejezőeszközöket, például szókincset „vet be". Így a „koloritteremtés" határozza meg a kifejezőeszközök használatát, nem pedig az újszerűség.

A fönti állandó és stabil alapnak köszönhetően állíthatja azt Mukařovský 1946-os összefoglaló jellegű előadásában, hogy a művészi struktúra egésze állandó, csupán a benne lévő elemek, helyesebben ezek kölcsönös kapcsolatai dinamikusak: a struktúra belső egyensúlya újra meg újra felbomlik, hierarchiájuk változik, átrendeződik, ám aztán az egyensúly helyreáll.

Az *antropológiai konstans* fogalma az avantgárd művészetek lényegével kapcsolatban is felvet néhány kérdést. Világosan láttuk az előző fejezetben is, hogy az avantgárd művészet lényegi eleme a hagyománnyal, a művészeti konvenciókkal való szembefordulás. Fontos azonban az a tény, hogy ez a tendencia már a századforduló különféle csoportjainál is megjelent, kezdve a szimbolistáktól, a dekadenseken át a lázadó-anarchistákig. Náluk azonban az érdeklődés középpontjában az individuum állt, szemben a jelen dolgozatban tárgyalt avantgárd művészekkel, akik sokkal inkább a műalkotást helyezték a középpontba.[96] A hagyományellenesség, a konvenciók megszegése náluk ugyan alapvető volt, ám mindemellett folyamatosan új alkotói utakat és megoldásokat kerestek. A szürrealistáknál követhető a leginkább nyomon, hogy ezen folyamat során

[96] Vö. Grygar 1999, 141-142.

nagyon is fontosnak tartották a stabil, általános alapok lefektetését, „a szóbeli és képi alkotásaikról alkotott felfogásuk genealógiai és antropológiai forrásait”.[97] Újító tevékenységüket, forradalmi változtatásaikat tehát nem egyénieskedve, individualista alapon igyekeztek megvalósítani (ezzel cseng össze egyébként komoly társadalmi küldetéstudatuk is), azokat inkább általános erők motiválták vagy határolták. A tudatalatti szférája, az öntudatlan alkotás, az automatikus írás, az álmok jelentősége, a véletlen, a szándékolatlanságnak juttatott szerep mind az individualizmustól megtisztított, általános emberi tényezőknek nyitnak teret. A művészeti és esztétikai konvenciókkal való szembeszegülés csak ezeknek az általánosabb tényezőknek a háttere előtt történhet meg. Mindez pedig szemlátomást összecseng a Mukařovský által leírt antropológiai konstans felfogásával.

A következő fejezetet Jan Mukařovský jelelméletének szentelem, amely a fejlődés vizsgálata mellett munkásságának másik kulcsfontosságú eleme. Mindenekelőtt azért, amiért a jel fogalmát összekötötte a történeti folyamattal.

[97] Grygar i. m. 142.

4. Szemiológia és művészet

4. 1 Bevezetés, előzmények

Az előző fejezetekben áttekintettem a prágai iskola és Jan Mukařovský elméleti tevékenységének alapvető vonásait, mindenekelőtt a művészeti struktúra felépítését, illetve annak változásait, azaz a művészet fejlődésének koncepcióját. Láttuk azt is, hogy miként kapcsolódtak ezek a kor avantgárd művészeinek tevékenységéhez és elméleteihez. Fény derült továbbá arra is, hogy melyek voltak Mukařovský formalista strukturalizmusának korlátai, illetve arra is, hogy a harmincas évek közepére kidolgozott, a társadalmi, a műalkotáson kívüli aspektusokkal rendszerszerűen számoló elméletéből szinte szükségszerűen következett a strukturalista művészetszemiológia[1] megszületése.

Kis túlzással elmondható, hogy a modern jeltudomány alfája és ómegája Ferdinand de Saussure munkásságában keresendő. Általános nyelvészeti előadásaiban egyebek között ezeket mondja:

> Elképzelhetünk tehát egy olyan tudományt, amely a jelek életét tanulmányozza a társadalom életén belül; ez a társadalomlélektan, és következésképpen az általános lélektan része lenne, amelyet mi (a görög semeion 'jel' szó alapján) szemiológiának nevezünk. Ez arra hivatott megtanítani bennünket, miben állnak a jelek, s mely törvények igazgatják őket. [...] A nyelvtudomány csak része ennek az általános tudománynak; a törvények, amelyeket a szemiológia majd feltár, alkalmazhatók lesznek a nyelvtudományban, és ez utóbbi ilyen módon egy jól meghatározott kapcsolódik majd az emberi jelenségek összességén belül.[2]

Saussure tehát e téren is nagyon komoly hatással volt a prágai iskola tagjaira így Mukařovskýra is, jórészt azért is, mert a szemiológia társadalmi vonatkozásaira helyezte a hangsúlyt.

---

[1] Miután Mukařovský kizárólag a szemiológia fogalmat használja, a szemiotikát nem, ezért – figyelmen kívül hagyva a két fogalom mára egymással nem szinonim jelentését – a dolgozatomban én is ezt követem, a legtöbbször a szemiológia szót használom, különösen, ha Mukařovský jelelméletéről van szó. (Angolszász területen elterjedtebb a szemiotika, míg Saussure nyomán a román és a szláv nyelvekben gyakoribb a szemiológia használata.)

[2] Saussure 1976, 33.

Charles Sanders Peirce Saussure-től függetlenül hozott létre jelelméleti rendszert, alapvetően logikai megközelítésben. Ő is a nyelvi jel elméletéből indult ki, de előre vetítette, hogy a szemiológia a jövőben kiterjed majd a kultúra egészére is. A jelet dinamikus fogalomként értelmezte: megállapította, hogy a jel csakis akkor lehet jel, ha van, aki érzékelje és interpretálja, az interpretáció pedig újabb jel révén jöhet létre. Ez utóbbi gondolat – mint látni fogjuk – hasonlít Mukařovský esztétikai tárgyához, amely a kollektív tudatban tartalmazza a tulajdonképpeni jelentést.

> Mivel minden helyettesítő három dologgal: alappal, tárggyal és értelmezővel függ össze, a szemiotika háromágú tudomány. Az elsőt Duns Scotus grammatica speculativának hívta. Nevezzük tiszta nyelvtannak, grammatikának. Az a feladata, hogy megállapítsa; mi az, aminek szükségszerűen igaznak kell lennie minden tudományos értelem által használt helyettesítőre nézve, különben semmiféle jelentést nem testesíthetnek meg. A szemiotika másik ága a tulajdonképpeni logika. Azt vizsgálja, ami kváziszükségszerűen igaz bármely tudományos vizsgálódásban használt helyettesítőkre nézve, különben ezek nem vonatkozhatnának tárgyakra, tehát nem lennének igazak. Más szóval, a szó szoros értelmében vett logikai, a helyettesítések igazságának a feltételeit kutató formális tudomány. A szemiotika harmadik ágát tiszta retorikának nevezem, Kant nyomában járva, aki a szavak régi asszociációit megőrizve talált kifejezést új elképzelések megjelölésére. Ennek az a feladata, hogy megállapítsa azokat a törvényeket, amelyek alapján egy jel másikat, különösképpen pedig egy gondolat másik gondolatot teremt bármely tudományos vizsgálódásban.[3]

Peirce nagyon fontos párhuzamot jelent a prágai iskolával és magával Mukařovskýval is, ám meg kell jegyezni, hogy ő szinte bizonyosan nem ismerhette az amerikai gondolkodó műveit, hiszen a szemiológiával foglakozó írásai csak halála után, 1931-ben jelentek meg először. Tulajdonképpen csak Jakobson volt az, aki az 1950-es években integrálta Peirce tanait a maga elméletébe, és ő volt az is, aki szintetizálta Saussure és Peirce gondolatait.[4]

Bár Peirce és Saussure felvázolta a szemiotika jövőjét, szisztematikusan egyikük sem dolgozta ki ezt a tudományt a különféle művészeti ágakra és a közöttük lévő viszonyra vonatkoztatva.

---

[3] Peirce 2005, 25.
[4] Vö: Winner, I. 1978.

A strukturalista művészetszemiológia szempontjából igen fontos előzmény volt a husserli fenomenológia is. Irene Portis Winner szerint e vonatkozásban három téren látszik Husserl hatása:

a) a nyelvészet és a pszichológia viszonya,

b) egy általános nyelvtanra irányuló program

c) a szemantikának mint a nyelvészet részének a védelme.

4. 2 Mukařovský jelelméletének alapjai

A szemiológia kialakulása – mint láthattuk – soros összefüggésben van a funkcionális nyelvészet fejlődésével, a jelenségeknek az objektív, tudományos alapon történő megközelítésével. Nyilvánvaló továbbá, hogy a nyelvnek mint speciális jelrendszernek a vizsgálata megfelelő kiindulást jelentett a művészet és a kultúra valamint a tudomány további területei (szociológia, etnológia, kulturális antropológia stb.) felé.

Fontos azonban – egy rövid kitérő erejéig – megjegyezni, hogy nem minden elmélet állítja azt, hogy kultúrát alkotó kommunikációs rendszerek mindegyike a természetes nyelvet veszi elsődleges modellként. Irene Portis Winner tanulmányában[5] be is mutat néhány ilyen véleményt. Phillip Pettit például azt állítja, hogy a szemiotikai aktus csakis a nyelvészetben minősül kommunikációnak, másutt nem: a szemiotikai megközelítés szerinte csakis a nyelvi viselkedésben játszik szerepet. Dan Sperber, aki Lévi-Strauss ellenében ír, azt állítja, hogy csupán a nyugati etnocentrikus szemléletből következik, hogy minden antropológiai vonatkozás, jelenség, a szociális struktúra üzenet, azaz jelentés volna. Winner végül, miután számos további példát hozott, arra a következtetésre jut, hogy a nyelvészeti modell használata (főleg Lévi-Straussnál) elsősorban metaforikus volt, mert nem csupán a hasonlóságokon, hanem a nyelvi alapelvek és a további jelrendszerek közötti oppozíciókon is alapult. Az ide vezető folyamat első lépcsője „a nyelv szemiotikájának az expanziója volt”[6].

Mukařovský első nagyhatású jelelméleti előadása 1934-ben hangzott el a 8. prágai nemzetközi filozófuskongresszuson *L’art comme fait sémiologique* címmel[7]. Erről az írásról méltán állítható, hogy mérföldkövet jelentett a cseh művészettudomány történetében[8], ám nyilvánvaló, hogy ez az alaposan kidolgozott rendszer nem előzmények nélkül való a szerző munkásságában.

A szemiológiai megközelítés előzményeit megtaláljuk már Mukařovský 1928-as Mácha-tanulmányában is, és – különösebb kontextus nélkül – bekerült néhány ilyen jellegű kijelentés a Prágai Nyelvészkör 1929-es *Téziseibe* is, amelyek megfogalmazói között Mukařovský is ott volt, és ezt az elvet vallotta a későbbikben Jakobson is:

---

[5] Winner 1978.
[6] Winner i. m. 349.
[7] Mukařovský 1966l, magyarul: 1988a.
[8] Jankovič 2008, 68.

> A költői nyelv kérdései az irodalomtörténeti kutatásokban rendszerint alárendelt szerepet játszanak. Ugyanakkor a művészet szervező jegye, amelyben a többi szemiológiai struktúrától különbözik, nem a jelölt dologra, hanem magára a jelre való irányultság.[9]

A szemiológiával kapcsolatos gondolatainak fejlődése nyomon követhető a szerző 1931-32-es pozsonyi és 1933-34-es prágai egyetemi előadásaiban is[10]. Ez utóbbiakban, melyek *A költői nyelv filozófiája* címmel jelentek meg, a modern nyelvészet kérdéseiből indul ki, és részletesen elemzi Saussure-t, a szöveg második felét pedig a fenomenológia kérdéskörének, Husserl és Ingarden egyes gondolatainak szenteli.

Ezekben az írásokban Mukařovský árnyaltabbá teszi az irodalmi műalkotás felfogását, leginkább azzal, hogy közvetlen és közvetett „tárgyi vonatkozásról" beszél a mű esetében, továbbá, hogy behozza az *intencionális tárgy* fogalmát, amely a nyelvi jel és a transzcendentális valóság között helyezkedik el jelentés formájában: „A költői nyelv számára ezt jelenti: az intenzív kapcsolat, sőt kölcsönös összefonódás során, amely folyamatosan a nyelv jelentésbeli oldala és az intencionális valóság között áll fenn, a költői nyelvnek közvetlenül nyílik lehetősége az adott közösség elméjében élő intencionális valóságot befolyásolni"[11].

A fentiek fényében viszont át kell értelmeznünk a műalkotás, jelen esetben a költői nyelv öncélúságának a fogalmát. Nem arról van ugyanis szó, hogy ezen öncélúság révén a műalkotás teljes egészében kizárja a valóságot, hanem arról, hogy bár a transzcendens valósághoz fűződő kapcsolat meggyengül, az ún. intencionális valóságra annál nagyobb hangsúly kerül, azt a műalkotás erőteljesen átalakíthatja. Egyszerűbben ezt úgy is ki lehet fejezni, hogy ha a műalkotás tárgyi kapcsolata, azaz tárgyi referenciája meggyengül, azzal nem válik szegényebbé. Sőt, minél inkább meggyengül a tárgyi kapcsolat, annál több jelentés tárulhat fel a műalkotásban, és a befogadóban nem csupán a valóság bizonyos szegmensei jelenhetnek meg, hanem a teljes valóság a maga többjelentésű mivoltában, de bizonyos, meghatározott értékeléshez kapcsolódva. Ezzel a mű által előhívott valósággal szembesíti a befogadó a saját, korábbi élete és tapasztalatai alapján létrejött valóságot, és voltaképpen ennek az összehasonlításnak az eredményeképpen érezheti magát megérintve. A fentiekből jól látható, hogy mit is jelent voltaképpen Mukařovský számára a műalkotás

[9] Teze 1970.
[10] Mindezek könyv formájában: Mukařovský 1995.
[11] Mukařovský i. m. 118.

autonómiája: semmiképpen nem a valóságtól való teljes elszakadást, hanem inkább módszertani megkülönböztetést a közlő és az autonóm jellegű jel között[12, 13].

Mukařovský természetesen a fenti kérdéseket is érinti az imént már említett, 1934-es előadásában, amelyet tekinthetünk programbeszédnek vagy akár manifesztumnak is, hiszen ebben foglalja össze szemiológiájának alapelveit. Érdemes megemlíteni, hogy a szöveg jelentőségét és tág dimenzióit aláhúzandó, Emil Volek a szöveg címének a megvalósítását javasolja a következőképp: *A művészet mint jel-valóság* (*Umění jako znaková skutečnost*), amely nyilván hatásosabban fejezné ki a szöveg nem csupán saussure-i és bühleri vonatkozásait, hanem a fenomenológiai előzményeit is, hiszen, ahogyan Volek írja, a franciául írt (és 1966-ban másodjára Jan Patočka által csehre fordított) szöveg címe alapvetően a Saussure-i alapvetésre utal, míg a szöveg maga csak zárójelesen foglalkozik Saussure terminológiájával, valójában meghaladja azt.

Mukařovský írásának elején a szerző Saussure-i értelemben indokolja meg a strukturális szemiológia jelentőségét:

> Egyre inkább világosabbá válik, hogy az egyéni tudat szövevényeit a legbelsőbb rétegekig olyan tartalmak adják, amelyek a kollektív tudathoz tartoznak. Ennek folyományaként a jel és a jelentés problémái egyre égetőbbé válnak, hiszen minden szellemi tartalom, amely átlépi az individuális tudat határait, már magával a közölhetőségével jel-jelleget ölt magára.[14]

Nagyon fontos, hogy a művészeti szemiológia szorosan kapcsolódik a nyelvtudományhoz, hiszen voltaképpen abból nőtt ki. A nyelvtudományban ugyanis ekkor már ismert volt a szemiológiai módszer, ezért Mukařovský elérkezettnek látja az időt arra, hogy ezeket kibővítve a jelek minden „sorára" alkalmazni lehessen. Mint azt a későbbiekben is látni fogjuk, Mukařovský ezt nem csupán az irodalomra értette: szemiológiai rendszerének egyik legfőbb vívmánya, hogy azt gyakorlatilag az összes

---

[12] Lásd erről Volek 2004, 42.

[13] Ezekkel kapcsolatban érdemes felhívni a figyelmet František Miko, a nyitrai iskola egyik fő alakjának a munkásságára. Miko stíluskoncepciójának az alapja a kifejezés és a kifejezésrendszer, amely fogalmak nem a kifejező eszközöket, hanem inkább azok jelöltjeit, a „kifejezőséget", az expresszív értéket jelenti. Ahogyan Benyovszky Krisztián írja: „A stílushatást tehát a *jelölt* státuszával ruházta fel, amelynek jelölői a nyelv és a téma síkján lelhetők fel. Hozzátette azonban, hogy a stilisztikai jelölő – jelölt kapcsolat a befogadók eltérő stílusérzékéből adódóan korántsem annyira rögzített, mint a grammatikai kategóriák vagy szójelentések esetében." Fontos még az is, hogy Miko munkásságának pragmatikai oldala is: számára a szöveg jelként csakis recepciós létmódjukban létezhetnek teljes értékűként, „a jelentés, a referencia, a jelközi kapcsolatok is csupán ebből a pragmatikai nézőpontból férhetők hozzá, és csak így tehetők vizsgálat tárgyává". (Benyovszky 2010.) Lsd. még: Miko 2000 és 2001.

[14] Mukařovský 1966l, 85.

művészeti ágra adaptálni lehet, amit ő maga jórészt meg is valósított. A jelelméleten alapuló írásaiban foglalkozik képzőművészettel, színházzal, építészettel, de filmmel és fotográfiával is.

A jelelméleti megközelítés szerint a műalkotás feladata az, hogy az alkotó és a befogadó kollektíva között álljon, és a kettő között közvetítsen. A műalkotás külső, anyagi megjelenését, „szimbólumát" a szerző „tárgy-műnek" (dílo-věc) nevezi, amely rokonítható a saussure-i jelölő, *signifiant* fogalmával. A dichotómia másik felét pedig az esztétikai tárgy alkotja, amelyet pedig nagy vonalakban a *signifié*-nek feleltethetünk meg. (Amint arra Milan Jankovič felhívja a figyelmet, ezt a kettős felosztást Broder Christiansen *Philosophie der Kunst* című, 1909-ben kiadott műve inspirálta.) Az esztétikai tárgy a befogadó társadalom kollektív tudatában helyezkedik el, és ez tartalmazza a műalkotás struktúráját, nem más tehát, mint a befogadókban a mű tárgyi formája által előhívott *jelentés*. Ez a jelentés-fogalom nagyobb részben kiküszöböl minden egyénies, esetleges vonást, hiszen csak akkor értelmezhető, ha az egyének jelentősebb csoportjánál egyaránt jelentkezik. Nyilvánvalóan ez is volt Mukařovský egyik fontos célja, amikor szembefordult az alkotói lélek rezdüléseit és ennek a létrejövő műalkotásra gyakorolt hatásait a középpontba állító pszichológiai esztétikával.

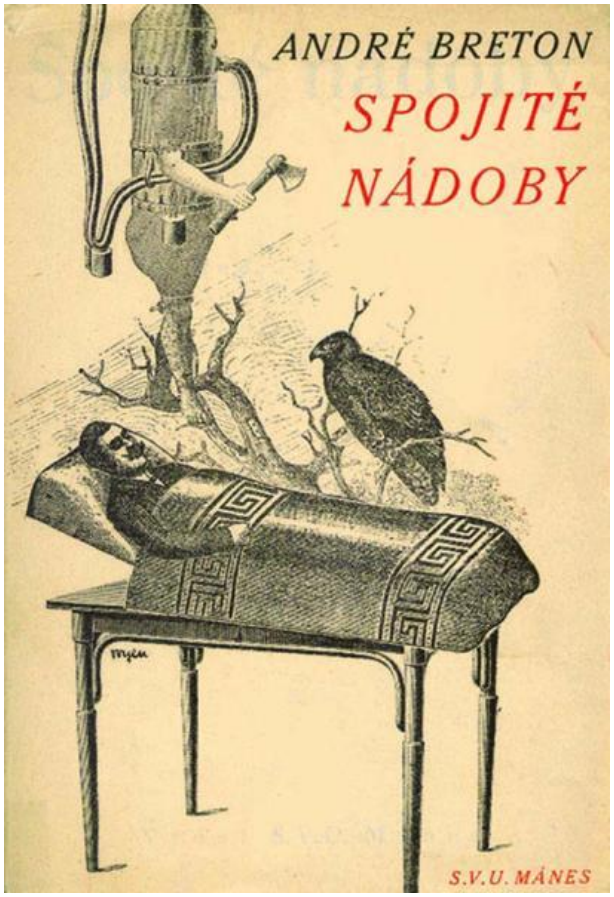
4. 3 Szemiológia és avantgárd

A műalkotás jelentése objektív tárgyként tehát a kollektív tudatban ragadható meg, ám Mukařovský nem tagadja, hogy emellett léteznek a befogadói folyamatnak bizonyos egyedi és pszichikai vonatkozásai is, amelyek viszont megfelelő körülmények között objektivizálódhatnak. Az avantgárd művészet strukturalista-szemiológiai értelmezése szempontjából sem egészen érdektelen az, amit a szerző ehhez kapcsolódva ír:

> Ezek a szubjektív elemek ugyanúgy objektívvé válhatnak, de csakis akkor, ha általános minőségüket vagy a mennyiségüket a kollektív tudatban elhelyezkedő központi mag határozza meg. Így például az a szubjektív lelkiállapot, amely bármelyik egyénnél az impresszionista festmény befogadását kíséri, egészen másfajta, mint azok az állapotok, amelyeket egy kubista festmény hív elő; ami a mennyiségi különbségeket illeti, nyilvánvaló, hogy a szubjektív képzetek és érzések száma egy szürrealista költői mű esetében nagyobb, mint egy klasszikus alkotásnál; a szürrealista költemény az olvasó gondjára bízza, hogy elképzelje a téma csaknem teljes összetettségét, míg a klasszikus vers a pontos kifejezésmódjával csaknem teljes egészében elvágja a szubjektív asszociációk lehetőségét.[15]

Az előző részben láttuk, hogy a strukturalista megközelítés szerint a műalkotás esztétikai potenciálja annál nagyobb, minél több belső ellentét van a mű struktúrájában, illetve a művészeti fejlődési sorban. Erre jó példát szolgáltattak az avantgárd műalkotások, főleg azért, mert a fejlődés során az újdonságot tartották különösen fontosnak, tehát ellentétesek voltak a hagyomány és az aktuális norma által elvárt kritériumokkal. Most pedig annak lehetünk tanúi, hogy az avantgárd művészetben a befogadó szubjektív, a befogadással kapcsolatos pszichés állapota objektív vonásokat ölthet.

[15] Uo.



12. Toyen: A. Breton Közlekedőedények c. könyvének borítója, 1934

A fenti idézet jól mutatja Mukařovskýnak a szürrealizmussal kapcsolatos naprakész ismereteit. Hiszen a szürrealizmusban éppen a szubjektív lelkiállapotok, az álmok és a fantáziák állnak össze a kollektív tudat objektív valóságaivá. Ezt fogalmazza meg tulajdonképpen André Breton is, amikor azt állítja, hogy az álom az élet, az emberi psziché *másik* oldala, amelyet hajlamosak vagyunk elnyomni. Sőt, a *Közlekedőedények*ben még tovább is lép: az álom világa nem csupán egyenrangú másik oldal, hanem a jelentősége nagyobb a valós, racionális életénél: az imaginárius és a valós világ identitását, szintézisét adja. A szürrealista felfogás egyik legfontosabb eredményéről van itt szó. Ismeretes, hogy a szimbolisták, de már a romantikusok is törekedtek az álmok, a fantázia, az irrealitás megragadására. A romantikusok számára az álom kulcsot jelentett a lét titkának megértéséhez, a szimbolisták azzal szembesülnek, hogy az egyén és az eszmék világa között áthidalhatatlan szakadék tátong, ezért keresték a gyakorta vallásos töltetű extázist. A szürrealisták viszont az interszubjektivitás világába helyezik a realitást és az irrealitást is, ahol e kettő kölcsönösen összefonódik. A szimbolista és a szürrealista megközelítés között tehát alapvető, az irányultságot illető különbség van: a szimbolizmusban minden alkotás magán viseli a tudatos alkotó keze nyomát, a szürrealizmusban viszont az irracionalitás

alakul át az egyén alkotói pozíciójában. A szürrealizmus jeltani szempontból nem a társadalmi lét reflexióját jelenti, hanem a kreativitás megnyilvánulását: a költői képek a tudatalattinak a nyelvet megelőző rétegeiből törnek fel, és csak a szóbeli megfogalmazás pillanatában születnek meg. Jindřich Štyrský szürrealista festő egy helyütt így ír erről:

> A szürrealizmus ismét felfedezte a festészet számára a valóságot és az emocionalitását, amely a realitás pszichikai értelmében található. Annak, hogy valami a számunkra így vagy úgy megjelenik, mélyebb mozgatórugói vannak, feltéve, hogy nem csupán becsvágyó szubjektivitásunk bravúros szeleteként gondoltuk ki; az okai valóság tényleges létében vannak, amelyre nem a pozitivizmus, hanem a dialektikus materializmus szemszögéből tekintünk.[16]

Ahogyan Žoržeta Čolakova is rámutat, a nyelv képalkotó funkciójához fűződő sajátos viszonya révén „a szürrealizmus beilleszkedik a nemzetközi avantgárd kontextusába, mindenekelőtt pedig annak a fő áramlatába, amely az új formákat hamarabb fogadja be, mint hogy azok integrálódnának a nyelvbe". A fentiek rámutatnak a struktúraként értelmezett nyelv és a képalkotás kiemelkedő szerepére, ami sok tekintetben magyarázatot ad a strukturalizmus és a szürrealizmus párhuzamos fejlődésére, együttműködésére.[17]

Azáltal, hogy Mukařovský (formalista és strukturalista kollégáival együtt) elutasítja a műalkotás azonosítását az alkotó szubjektív pszichikai állapotával, elutasítja a hedonista esztétikai elméleteket is.[18] Márpedig ez a megközelítés is összhangban van sok avantgárd célkitűzéssel: a műalkotás mint a gyönyörködtetés eszköze radikálisan különbözik az ő – különösképpen a szürrealistákra gondolhatunk – felfogásukkal.

[16] Štyrský 2007c, 128.
[17] Čolakova 1999, 25.
[18] Mukařovský 1966l, 86.

4. 4 Jel és valóság

A szürrealizmus felé tett kitérő után most nézzük, miként folytatja Mukařovský a művészeti jel elemzését. A műalkotást értelmezhetjük tehát autonóm jelként, ám ekkor csupán annyit állítanánk, hogy valamely csoport tagjai közötti közvetítene. Így azonban nem kapnánk választ arra, hogy voltaképp mi az, amire a jel irányul, mi az önmagán kívül levő valóság. Az itt felvázoltakban rejlő ellentmondást Mukařovský a következőképpen oldja fel például egy későbbi szövegében, *Az esztétikai funkció helye a többi funkció között* (*Místo estetické funkce mezi ostatními*, 1942) címűben. Eszerint az esztétikai funkció esetében a figyelem a magára a jelre fordul, ám ez visszatükrözi a teljes valóságot. Nem így van ez pl. az elméleti funkciónál, amelynek az esetében az ember és a valóság közötti kapcsolat közvetlen. Ehhez a fenomenológiai alapú funkció-tipológiához a későbbiekben még visszatérünk.

Az a valóság, amelyre az autonóm jel vonatkozik nem meghatározott valóság. S hogy mit takar ez? Az úgynevezett szociális jelentések teljes kontextusát, azaz ide sorolható a vallás, a filozófia, a politika, a gazdaság stb. (Nem véletlenül jutnak az eszünkbe azok a vonatkozások, amelyeket a művészet fejlődésének vizsgálatakor Mukařovský „külső hatásoknak" nevezett: a most taglalt jelelméletében ennél egy lépéssel továbbmegy: itt ezek a külső valóságok a jelként felfogott műalkotás szerves részévé válnak, nem pusztán külső hatásokká.)

A fentiek miatt mondható el, hogy a műalkotás minden másnál jobban képes egy-egy adott korszakot jellemezni. A műalkotás és ezek a társadalmi tényezők közötti kapcsolat ugyanakkor meglehetősen laza, semmiképpen sem arról van szó, hogy a műalkotás összeolvadna ezzel a kontextussal, csupán rá *irányul*. Emiatt a lazaság miatt fordulhatnak elő a művészetben olyan példák, amelyek esetében a műalkotásnak a társadalmi jelenségekhez fűződő viszonya ellentétes azzal az érték- és normarendszerrel, amit az adott kor közönsége elfogadna. Az ilyen műalkotásokat és alkotóikat a befogadók túlnyomó része elutasítja. Mukařovský itt az elátkozott költők példáját hozza, akiket éppen emiatt csak későbbi időpontokban fogad el a társadalom: általában olyankor, amikor a társadalom fejlődése utoléri a költők által mintegy megelőlegezett kontextust. Meg kell jegyeznünk, ez a fajta attitűd, amelyet a szerző itt a 19. századi francia költők példájával illusztrál, nagyon is sajátja a 20. századi avantgárdoknak is, akiknél a haladó szellem, a társdalom túlnyomó részének „megelőzése" még markánsabban mutatkozik meg.

Összefoglalva Mukařovský állításait a műalkotásról mint jelről, megállapíthatjuk, hogy annak három alapvető összetevője van:

1) Az érzéki szimbólum, amelyet a művész megalkot. Ez az úgynevezett tárgy-mű.

2) A „jelentés" a kollektív tudatban megjelenő esztétikai tárgy, amelyet az előbb említett művészeti tárgy hív elő. Ez tartalmazza a műalkotás tulajdonképpeni struktúráját.

3) A „jelölt dologhoz fűződő kapcsolat", amely voltaképp a társadalmi jelenségek teljes kontextusára irányul, ez adja a művek szociális beágyazottságát.

4. 5 A műalkotás közlő funkciója

Előadása második felében Mukařovský a funkcionális megközelítést alkalmazva a műalkotás további jellegzetességeit vizsgálja. Amellett, hogy a műalkotás autonóm jelként funkcionál, van egy alapvető másik funkciója is, mégpedig a kommunikatív, illetve a közlő. Ennek a funkciónak az erőssége az egyes művészeti ágak esetében más és más. A (prózai) irodalmi alkotásnál a legerősebb a közlő funkció, hiszen ennek az anyaga is a nyelv, és a működése a leginkább hasonlít a „szó”-hoz; magyarán szólva az irodalom képes a leginkább az érzések, a gondolatok és lelkiállapotok közvetlen kifejezésére. A költészet, a festészet, a szobrászat már kevésbé alkalmas a direkt kommunikációra, a tánc esetében ez még nehézkesebb, a zenében és az építészetben pedig csak látens módon van jelen a közvetlen közlés. Fontos, és Mukařovský sokoldalú hozzáállására utaló tény, hogy ezen a ponton megjegyzi: a látensen jelenlevő kommunikatív funkció kérdésköre igen bonyolult, amellyel itt nem foglalkozik, de mindenképp el kell ismerni egyfajta „szétszórt kommunikatív elemet”, ami azt jelenti, hogy a mondanivalót jellemzően nem tartalmazó műalkotások esetében is felfedezhető a közlés. S hogy ezt a felvetett kérdést komolyan is vette, bizonyítja az a tény, hogy Mukařovský a most ismertetett előadás elhangzását követően, 1937-ben komoly áttekintő jellegű előadást tartott az építészet funkcióiról, illetve az építészettel kapcsolatos általánosabb antropológiai kérdésekről. Ennek a nyomtatásban is megjelent előadásnak a címe *A funkciók problémája az építészetben* (*K problému funkcí v architektuře*). Ebben – a funkcionális nyelvészet és szemantika alapjaiból kiindulva – korszakalkotó módon a veti fel az építészetnek nyelvként való vizsgálatát.

Láttuk már korábban is, hogy a szüzsé témaköre milyen nagy érdeklődésre tartott számot a formalistáknál (pl. Sklovszkij *Prózaelméleté*ben részletesen foglalkozik vele), nem véletlen hát, hogy Mukařovský ezen a ponton is érinti és árnyalja a problémakört. Azok a művészeti ágak és műalkotások, amelyekben jelen van a szüzsé, értelemszerűen intenzív kommunikációs funkcióval kell, hogy rendelkezzenek, sőt első látásra úgy is tűnik, hogy a szüzsé a „mű közlő jelentése”. Igen fontos felismerés azonban, hogy a műalkotásnak nem csupán a témája, a tartalma, a szüzséje rendelkezik közlő értékkel, hanem voltaképpen bármelyik eleme felruházható ilyen jelentéssel. A szüzsé definíciója szerint a fabula szépirodalmi megformálása, azaz a cselekmény elemeinek elrendezése

valamely műben. Abban tér el a fabulától, hogy az mindenekelőtt a szövegen kívüli valóság, míg a szüzsé mindenképpen szövegbeli megvalósulás, és a szerzői szándéknak van alárendelve. Fontos még elkülöníteni a tartalom fogalmát, amely a szövegben jelként, sajátos stilisztikai eszközökkel megjelenő valóságot jelenti – ami természetesen nem jelenti a valóság változatlan „bemásolását". A tartalom a téma közvetítésével jön létre. Ez a fogalom pedig a mű alkotóelemeinek szemantikai egységét jelenti, azokat a stilisztikai és kompozíciós eszközöket, amelyek a mű struktúrájának felépítésében szerepet játszanak[19].

Ismét az láthatjuk, hogy Mukařovský gondolatmenetében egy újabb lényeges felismerés következik a modern művészetek és az avantgárd tanulmányozásából. Itt ugyanis Kandinszkij és egyes szürrealisták példáját tárja elénk a szerző: náluk a színek, a vonalak, az absztrakt formák a konkrét mondanivaló, azaz a szüzsé nélkül is minden kétséget kizáróan hordoznak jelentést.

> Éppen a „formális" alkotóelemek ezen virtuális szemiológiai vonásában rejlik a szüzsé nélküli művészet közlő ereje, amelyet mi szétszórtnak nevezünk. Ha pontosak akarunk lenni, akkor ki kell jelentenünk, hogy a műalkotás egész struktúrája jelentésként működik, mégpedig kommunikatív jelentésként is. A mű szüzséje egyszerűen csak ennek a jelentésnek a kikristályosító tengelyként szerepel, amely jelentés nélküle határozatlan maradna.[20]

Jól látható lesz majd a későbbiekben, hogy az itt feltárt megközelítést Mukařovský kiválóan alkalmazza is az avantgárd műalkotásokról készített műelemzéseiben.

Mára már a fentiek nem hatnak a meglepetés erejével, hiszen a 20. század legkülönfélébb absztrakt, illetve nonfiguratív művészeti irányzatai régen hozzászoktatták a közönséget ahhoz, hogy a műalkotás jelentése nem feltétlenül az *értelemben* keresendő. Annál érdekesebb Mukařovský felismeréseit összevetni némelyik avantgárd művész ars poeticájával. Jindřich Štyrský egy előadása különösen is izgalmas lehet, hiszen azt 1938 telén Mukařovský prágai egyetemi szemináriumainak egyikén mondta el. Nem lehet hát véletlen, hogy a teoretikus gondolatai sajátos megközelítésben térnek vissza a művész szövegében.

> A művészetem nem hordozója egyetlen olyan eszmének sem, amelyek ma a széles nyilvánosságot érintik. […] A szürrealista festő lehetőséget nyújt, hogy átéljük a

[19] Žilka 2006.
[20] Mukařovský 1966l, 87.

délutánjai illúzióját, és helyekről, a nyárról, az időről mesél nekünk, *anélkül, hogy olyasvalamit vagy olyasvalakit ábrázolna, ami vagy aki rajta kívül található*. És mégis, a képein érik és illatozik a gyümölcs, svéd gyufák erdeje lángol, ólomsúly olvadozik és viaszarcok hullnak szét.[21]

Mukařovský tehát a műalkotás esetében autonóm és kommunikatív jelentést különböztet meg. A kétféle jelentés funkciói között – különösen a szüzsével rendelkező művészetekben – dialektikus antinómia áll fent.

A fentiekből az is látható hogy Mukařovský volt azon első szemiológusok egyike – de talán a legelső is –, akiket érdekelni kezdtek a tárgynélküli, *Gegenstansdlos* műalkotások, elsősorban festmények.

A kommunikatív funkció szempontjából a következő kérdés, hogy milyen jellegű a művészet kapcsolata a jelölt dologhoz. Ez a kapcsolat más jellegű lesz, mint amilyen az autonóm jel viszonya a társadalmi jelenségekhez, hiszen ott a jelölt dolgot határozatlanként láttuk, a műalkotás mint kommunikatív jel ezzel szemben határozott valóságra irányul. Ez azonban nem feltétlenül bír „egzisztenciális" jelentéssel, dokumentációs értékkel, még akkor sem, ha valamit állít. Az azonban nagyon is releváns lehet, hogy a jelölt dologhoz való viszony mennyire módosul (Mukařovský a *modifikace* [=módosulás] szót használja, de könnyen eszünkbe juthat ehelyett a *deformáció* szó is), hiszen az, hogy a tárgyhoz való viszonyt reálisként vagy fiktívként állítják be, kétségtelenül a művészeti struktúra része lesz. Erre ismét egy képzőművészeti példát állít elénk a szerző: a festői vagy a szobrászi portré az ábrázolt személyről egyfelől kommunikatív jelentéssel bír, másfelől viszont úgy is tekintjük, mint egzisztenciális érték nélküli műalkotást. Ennél talán még szélsőségesebb példa a történelmi vagy az életrajzi regényeké, amelyek, még ha szinte tökéletesen hitelesnek is tűnnek, sosem lehetnek a valóság puszta, esztétikai deformációtól mentes másolatai.

Mukařovský a továbbiakban a strukturalizmus és a jelelmélet kölcsönös kapcsolatairól ejt néhány szót. Korábban is láttuk, és erre hívja fel most a szerző is a figyelmet, hogy a szemiológiai aspektus nélkül a strukturalista megközelítés hiányos marad: a műveket ez esetben csak formális szempontból vizsgálhatjuk, a stílusból indulhatunk csak ki, az alkotó pszichés vagy fiziológiai jellemzőit elemezhetjük vagy esetleg a társadalmi, gazdasági, ideológiai stb. hátteret szemlélhetjük. A helyzet azonban a

[21] Štyrský 2007b 184. (Kiemelés tőlem.)

valóságban ennél jóval összetettebb, amelynek megfelelő vizsgálatára a nyelvészeti szemantika módszerein alapuló művészeti szemiológia kínál megfelelő megoldást:

> Egyedül csak a szemiológiai nézőpont teszi lehetővé a teoretikusok számára, hogy elismerjék a művészeti struktúra autonóm létét és alapvető dinamizmusát, és hogy a művészet fejlődését immanens mozgásként fogják fel, amely azonban állandó dialektikus kapcsolatban áll a kultúra többi terének a fejlődésével.[22]

[22] Mukařovský 1966l, 87.

4. 6 Problematikus pontok

Kétségtelen, hogy a Mukařovský által megalapozott jeltudományi rendszer forradalmi újítást jelentett a korabeli esztétika szempontjából. Azonban, mint minden újdonságnak, ennek a megközelítésnek is megvannak a maga hiányosságai, kevésbé kidolgozott elemei.

Petr Zima például arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészeti jel Mukařovský általi felosztása nem helyes, csakúgy, mint a tárgy-mű és a signifiant valamint az esztétikai tárgy és a signifié összekapcsolása. Szerinte a jel értelmezése itt egyfelől azért hibás, mert a jelentés kizárólag a recepció oldalára kerül, másfelől pedig azért, mert a tárgy-mű–esztétikai tárgy kapcsolat olyan lesz, mint a kifejezés–tartalom vagy Saussure-nél a signifiant–signifié viszony, azaz önkényes. Azt pedig hiba lenne állítani, hogy a művészetben a műtárgy és a kollektív tudatban lecsapódó esztétikai tárgy közti viszony önkényes lenne, hiszen „az, amit Mukařovský artefaktumnak vagy anyagi szimbólumnak nevez, az a kifejezés és a hjelmslevi értelemben vett tartalom szintézise”[23]. Zima ehhez még egy igen érdekes paradoxont tár fel. Ha azt állítjuk, hogy a műalkotást befogadó egyének vagy csoportok tudatában jön létre a jelentés, azzal azt is állítjuk, hogy maga az alkotó művész nem hoz létre jelentést. Vagy: csak akkor hoz létre jelentést, ha ő maga egyszerre alkotó és befogadó is.

Az önkényes kapcsolatra alapozva azonban Zima ellenvetését is cáfolhatjuk, de legalábbis más megvilágításba helyezhetjük: előfordulhat ugyanis a művészetben, hogy a tárgyilag megjelenő műalkotás valóban váratlan hatást kelt, olyat, amilyet a művész nem szándékozott elérni, az valamely külső tényező hatására vagy teljességgel véletlenszerűen került a műbe. Gondolhatunk itt megint a szürrealisták kedvelt módszerére, az automatikus írásra, vagy a dadaisták véletlenszerű alkotásaira. De eszünkbe juthat akár Marcel Duchamp *Nagy üveg*je is: a nagyméretű festett üveglap egyszer a szállítás során véletlenül megrepedt, később a művész ezt is az alkotás részének tekintette, habár teljességgel szándékolatlanul került a műalkotásba, így előre az is kiszámíthatatlan volt, hogy milyen hatással lesz a befogadókra.

[23] Zima 1998, 207.

4. 7 Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben

A föntiekkel kapcsolatban Mukařovský 1943-ban egy nagyon fontos tanulmányt tett közzé *Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben* (*Záměrnost a nezáměrnost v umění*) címmel. Mint ebből az írásból is kitűnik, az imént leírt problémának tudatában volt (erre különben Petr Zima is utal). Ezért is vizsgálja a szándékolatlanság kérdését. A tanulmány végkövetkeztetése azonban alapvetően nem változtat a Zima által kifogásolt megközelítésen, hogy tudniillik akár a szándékoltságot, akár a szándékolatlanságot vesszük, mindkettő bizonyos „szemantikai energiával" rendelkezik. Ugyanakkor mindkettő esetében ez az energia a befogadói oldalon mutatkozik meg: a befogadó az alapvető tényező, nem pedig az alkotó. Láttuk ennek a megközelítésnek a problémáit, ám ezekkel egy időben látnunk kell azt is, hogy Mukařovský ezen okfejtéseiben megjelennek a recepcióesztétika alapvető gondolatai is.

Dolgozatom témája szempontjából érdemesnek tartom az imént említett tanulmányt valamivel részletesebben is bemutatni. Az írás a Mukařovskýtól megszokott alapossággal járja körül a szándékoltság és a szándékolatlanság ellentétes fogalmait, és kiköti, hogy őket nem pszichológiai szempontból értelmezi. A műalkotás autonóm jel jellege miatt nem áll egyértelmű, közvetlen kapcsolatban a valósággal, de még az alkotó szubjektummal sem – az alkotó szándéka előbbre kerül, mint maga az alkotó, és fontosabb lesz az a mód, ahogyan a befogadó észleli a művet.[24] A befogadó számára pedig a szándékoltság az az összetartó erő, amely a mű egységét adja: „A szándékoltság a művészetben *szemantikai* energia."[25] De még ez az erő sem képes arra, hogy mindegyik befogadóban ugyanazt a hatást hívja elő: magyarán szólva a befogadás folyamata végére olyan jelentés jön létre, amely a mű egyes összetevőiben eredetileg nem is szerepelt. Ebből viszont az következik, hogy a szándékoltság fogalmát dinamikusnak kell tekintenünk, hiszen a befogadó révén minden alkotói szándék ellenére is sok-sok különféle mű és jelentés jön létre.

Második lépésként Mukařovský a szándékolatlansággal foglalkozik: a művészetben sok olyan esetet lehet említeni, amikor a szándékolatlan elemet (tudattalan cselekedet, mesterségbeli tudás hiánya, külső, véletlen körülmények vagy behatások stb.) a befogadó éppen hogy szándékoltnak fogja érezni, de legalábbis nem veszi észre a szándékolatlanságot. Nem lehet tehát meghatározni, hogy az alkotó szempontjából mi a

[24] Mukařovský 1966m, 92.
[25] Mukařovský i. m. 93.

szándékolt és mi a szándékolatlan – ezt csakis a befogadó szempontjából lehet vizsgálni: minden, ami a jelentés egységére irányul, szándékoltnak tűnik, ami pedig ezt akadályozza, szándékolatlannak. Mindez jelelméleti szempontból a következőképp körvonalazódik: a műalkotás egyszerre dolog és jel; a dolog-mivolta szerint a műalkotás határozott viszonyban áll a tárgyával, tehát itt a szándékoltság ragadható meg, a műalkotás jel jellege viszont lehetővé teszi a befogadó tudata és tudatalattija egészének a megmozgatását, egyéni asszociációk és érzések előhívását. Ez utóbbi vonatkozik a mű szándékolatlanságára, hiszen e folyamatnak az alkotó csak távoli előhívója, de semmiképp sem okozója. A nyomaték kedvéért ezen a ponton Mukařovský megjegyzi, hogy még a kifejezetten szigorú szabályrendszerrel dolgozó, szándékoltságra törekvő korszakok is tartalmazzák a szándékolatlanság elemeit: példának a klasszicizmus korszakát hozza, és Racine munkásságát, aki éppen a szándékolatlan elemek nagy aránya miatt borzolta a kedélyeket a saját korában. Más korszakokban viszont a szándékolatlanságnak jut kiemelt szerep, mi több, ez lesz a műalkotás lényegi eleme. Itt ismételten az avantgárd művészet több irányzatát lehet említeni, amelyekben a véletlennek vagy a pszichikai automatizmusnak, a szabad asszociációknak vagy éppen a tudatalatti felszínre törésének van nagy jelentősége: gondoljunk csak a dadaisták művészetellenességére, a szürrealistáknak az álomvilág, valamint az érzékszervekkel meg nem ismerhető valóság iránti érdeklődésére. Mindezeknél az alkotói szándék jelentősége elhanyagolható. Ilyen esetekben tehát a szándékolatlanság a műalkotás legfontosabb eleme, amit mi sem példáz jobban, mint hogy az ilyen jellegű újítások zavarják a befogadókat és a műkritikusokat.

A tanulmány végkövetkeztetése szerint nem lehet kijelenteni, hogy a műalkotás lényegéhez a szándékoltság vagy éppen a szándékolatlanság tartozik, hanem a kettő (a szerzőre igen jellemző szóhasználattal) dialektikus egységet alkot annak érdekében, hogy végül a mű jelentésének egysége létrejöjjön. Az ellentétes elemeket és fogalmakat tehát az egységesítő szemantikai intenció vagy még gyakrabban használt fogalommal a *szemantikai gesztus* fogja össze.

A „szemantikai gesztus" fogalma kulcsfontosságú Mukařovský esztétikájában. Ez az az erő, amely a műalkotás legkülönfélébb jelentéshordozó alkotóelemeit összefogja. Ilyen tekintetben nem szükséges a tartalom és a forma elkülönítése, hiszen, ahogyan az *A jelentés eredete Mácha költészetében* (*Genetika smyslu v Máchově poezii*) c. 1938-as írásában megfogalmazza:

…a költői struktúra minden eleme ugyanolyan jogon (habár talán nem ugyanolyan módon) jelentéshordozó.

Ezért nem az egyes elemek különálló elemzése a lényeges, hanem mindegyikük közös nevező felé való törekvése, amely nem más, mint a jelentés.[26]

Ilyen tekintetben a jelentés létrehozása szempontjából minden tartalmi és formai elem szerepet játszhat, amelyeket a költő „kiválasztott és jelentésegységbe kapcsolt össze”[27]. Ennek a fogalomnak a bevezetése tette lehetővé, hogy a műalkotás jelentésbeli egysége összeállhasson, még olyan esetekben is, amikor a belső struktúra különböző elemei éppen hogy ellentétben állnak egymással. Arra pedig már többször is utaltam, hogy a műalkotás struktúrájának belső ellentétei milyen fontos szerepet töltenek be Mukařovský avantgárd esztétikájában.

Mojmír Grygar megfogalmazása szerint a szemantikai gesztus fogalma tehát a műalkotás következő aspektusaira vonatkozik:

1) a *mű egységére,* mint dinamikus jelentés-egészre;
2) az *alkotó személyiségre*, amelynek a diszpozíciói megjelennek az adott módszerben és valósággal kapcsolatos pozícióban
3) a műalkotás *befogadására*, az olvasás folyamatára, amelynek során létrejön az értelem vagy jelentés (Mukařovský a ’smysl’ szót használja, amelynek fordítása lehet ’értelem’ és ’jelentés’ is, de mégsem egészen egyezik a ’význam” szóval) fokozatos megformálása és akkumulálódása, a részjelentések fokozatos egységesedése és értelmezése;
4) végeredményben pedig a *valóság változásaira*, amely a szerzőt és a befogadót körülveszi.[28]

Bojtár Endre a szemantikai gesztus fogalmával kapcsolatban hozzáteszi:

Egy valami azonban állandó: minden jelentésegységet maga a mű teremt, A műalkotás jelként való felfogása ily módon biztosította az irodalom autonóm szemléletét, hisz a műalkotás jelentésébe nem lehetett kívülről becsempészni

[26] Mukařovský 1948d, idézi: Grygar 1999, 223.)
[27] Uo.
[28] Grygar i. m. 227-228.

elemeket; ugyanakkor ez a műalkotáson belül születő jelentés mindenestül szociális volt, a társadalmi értékek közül került ki.[29]

Nem áll szándékomban itt a fentieknél részletesebben ismertetni a szemantikai gesztus fogalmát, ám az előbb leírtak elégségesek ahhoz, hogy lássuk, milyen előzményei voltak a fogalomnak Mukařovskýnál, és hogy miként jutott el ahhoz, hogy végül a szerzői szándékot is ezzel hozza kapcsolatba.

[29] Bojtár 1978, 59.

4. 8 További problémák

Mukařovský tárgy-mű — esztétikai tárgy felosztását a 20. század második felében, illetve századunk elején több cseh gondolkodó is bírálta, és leginkább az esztétikai tárgy kollektív tudatban való elhelyezkedését tekintették problematikusnak[30]. A bírálatokat Milan Jankovič röviden így foglalja össze:

> az alapvető nyelvi jelektől eltérően a »kollektív tudatban« nem lehet elraktározva a műalkotásnak mint összetetten strukturált egésznek a kódja, amely egész ráadásul a fennálló normákkal és kódokkal újra meg újra szakít[31].

Az ellentmondás tehát éppen abban rejlik, amitől Mukařovský esztétikáját avantgárd jellegűnek nevezhetjük: nagy figyelmet fordít azokra a művekre és alkotókra, amelyek és akik megszegik a normákat, a befogadóktól ugyanakkor elvárja, hogy a kollektív tudatban ezeket a komplex változásokat dekódolni tudják. Ezért inkább helyt állónak tűnik az a megállapítás, amely szerint a recepció folyamata a művészetben a végső soron egyéni tevékenység, még ha alapvető társadalmi megalapozottsággal is rendelkezik.

Mukařovský szemiológiájának fontos hozadéka az, hogy a műalkotás esztétikai eredményességét már nem csupán a norma megszegésében és a sajátossá tételben látja, hanem olyan erőben, amely összetartja a műben létrejövő különféle értékeket, függetlenül attól, hogy azok közvetlenül a műalkotás struktúrájában vannak jelen vagy pedig a befogadó tudatában jelentkeznek.[32]

---

[30] Milan Jankovič Mukařovský *Umělecké dílo jako znak* c. kötetének utószavában a következőket említi: Červenka, Miroslav: *Významová výstavba literárního díla.* Praha, Univerzita Karlova, 1992; Chvatík, Květoslav: *Strukturální estetika*. Brno, Host, 2001; Procházka, Miroslav: *Příspěvek k problematice sémiologie literatury a umění*. Praha, Ústav pro česko literaturu, 1969 és Volek, Emil: *Znak – funkce – hodnota.* Praha – Litomyšl, Paseka, 2004.
[31] Jankovič 2008, 73.
[32] Vö. Jankovič i. m. 75.

4. 9 A jel funkciói

Mielőtt ismertetném Mukařovský szemiológiai rendszerének a különféle művészeti ágakra vonatkozó okfejtéseit, szükségesnek tartom a jel funkcióival kapcsolatos álláspontját ismertetni. Az általános művészetszemiológia esetében is elmondhatjuk, hogy a vizsgálódás a nyelvből, a nyelvi jel szerkezetéből indult ki.

A nyelvi jel alapvető funkcióinak felosztását Mukařovský Karl Ludwig Bühler 1934-ben megjelent *Sprachtheorie* c. művéből, az ún. „Organonmodel"-t vette át: Bühler elkülönítette az ábrázoló, a felhívó (apellatív) és az expresszív funkciókat. Ezeket Mukařovský kiegészítette még egy negyedik, a művészetben kiemelt szerepet játszó funkcióval, az esztétikaival. Az esztétikai funkciónak köszönhetően a figyelem a nyelvi jel felépítése felé fordul. A cseh tudós dialektikus gondolkodásmódját ismerve természetes, hogy kijelenti: még ha a művészeti szövegben az esztétikai funkció is a domináns, ez nem jelenti a többi elutasítását:

> Az esztétikai funkció mellől sohasem tűnhet el a többi funkció. Ez azt jelenti, hogy vannak bizonyos tárgyak, amelyek azzal a céllal vannak megformálva, hogy esztétikai hatást keltsenek; ezt teszi a művészet. A műalkotás egy sor olyan csomópontnál állhat, amelyek vagy bírnak jelentéssel a számunkra vagy nem. Ha az esztétikai funkció válik uralkodóvá a műalkotásban, az nem jelenti a három alapvető funkció elnyomását. Másfelől pedig az esztétikai funkciót nem szabad a többi funkcióra redukálni.[33]

A bühleri nyelvelméletből indul ki a művészet – mindenek előtt az irodalom – kommunikációként, üzenetközvetítésként való felfogása. Ez alapján állították a prágaiak szembe az irodalmat (a költői nyelvet) a gyakorlati vagy a szakmai nyelvi kommunikációval. Míg Bühler elméletében a nyelvi aktus figyelmen kívül hagyja a társadalmi vonatkozásokat, a prágai iskola tagjai ezt a korlátot átlépik, és a nyelvi funkciókat társadalmi kontextusba helyezik. Egyébként Jakobson is Bühler elméletéből indul ki, ám ő már a nyelvi kommunikáció hat funkcióját különbözteti meg, és a Mukařovský által használt jel fogalmától a közlés felé – tulajdonképpen a kódtól a szöveg

[33] Mukařovský 2008, 20.

felé – mozdul el, ami nagy hatást gyakorolt a későbbiekben kialakuló szövegtani elméletekre.[34]

Korábban már jeleztem, hogy Mukařovský némelyik későbbi (negyvenes évekbeli) munkájában módosította a funkciók osztályozását. Ez részben a jelelmélete fejlődésének részben pedig a fenomenológia hatásának köszönhető: az esztétikai funkció itt elszakad a tárgytól (a nyelvtől) és a szubjektummal kerül kapcsolatba – „a funkciók tisztán fenomenológiai tipológiája”[35] jön így létre. Ez alapján közvetlen és jel-funkciókat különböztethetünk meg: az előbbi a gyakorlati és az elméleti funkciót, az utóbbi pedig a szimbolikust és az elméletit tartalmazza.

Mukařovský fenti dialektikus funkció-modellje alapján Claude Gandelman érdekes következtetéseket ismertet, amelyek a megvilágítják Mukařovský esztétikájának avantgárd jellegét is. Gandelman arra mutat rá, hogy Mukařovskýnál a műalkotások „önmagukon belül” negálják magukat mint funkcionális tárgyakat, ezért ő volt az első olyan modern teoretikus, aki újjáélesztette a „kreatív negativitás” elméletét. Ezt Gandelman kapcsolatba hozza a negatív dialektikával, Adornóval és Greimas-szal, az *Entkunstung* fogalmával, Sartre művészeti de-realizációjával. Egy szóval: Mukařovskýra Gandelman mint a „negativitás szemiotikájának” az előfutárára tekint, ez a tudomány azonban még nincsen kidolgozva, „ám nélküle lehetetlen napjaink avantgárd formáinak teljes megértéséről beszélni”[36]

[34] Vö: Doležel 2000, 167-171.
[35] Mukařovský 1966p, 69.
[36] Gandelman 1988, 273.

4. 10 Mukařovský strukturalista szemiológiájának általános kiterjedése és a különféle művészeti ágak vizsgálata

Petr Zima *Irodalmi esztétika* (*Literární estetika*) című átfogó jellegű könyvének a prágai strukturalizmussal foglalkozó fejezetében igyekszik Mukařovský esztétikáját kontextusba helyezni. Egyebek között arra mutat rá, hogy a prágai strukturalizmus valójában milyen távol is került a hegeli esztétikától, amely szerint az ellentétek és a poliszémia a műalkotás tökéletlenségét vagy alacsonyabb rendűségét jelentette: „Éppen úgy, ahogyan Bahtyin *Kritikai elméletében*, itt is globális ellentét mutatkozik meg a hegeliánus klasszicista esztétikák és az avantgárd művészetfelfogás között, amely Kant autonómia-posztulátuma és az avantgárd *elkötelezettsége* között oszcillál”[37].

A hegeli esztétikától való eltávolodás Mukařovskýnál a szemiotikai megközelítésben, illetve abban is megmutatkozik, hogy az esztétikai problémákat „a szemiotikával (szemiológiával) mint szaktudománnyal”[38] próbálja megoldani. (Zima szerint ugyan ezt Mukařovský nem tudatosan tette).

Számunkra viszont ez a tény nagyon is fontos, hiszen ez a lépés tette lehetővé, hogy Mukařovský gondolkodása az irodalommal kapcsolatos vizsgálódástól és az általános esztétikai kérdésektől a különféle művészeti ágak felé fordulhasson.

A verbális művészetektől a nonverbálisak felé való nyitás természetesen nem egyedül Mukařovský érdeme. Jól láttuk, hogy Jakobson milyen fontos szerepet töltött be a Prágai Nyelvészkörben a haladó gondolatok közvetítését és elterjesztését illetően. Egy 1967-es interjúban, amelyre Thomas G. Winner hivatkozik, Jakobson elmondja, hogy szemiotikai irányultságának kialakítása során milyen nagy hatással voltak rá a nem verbális művészetek, a kubo-futurista festmények, a kortárs zene stb. Sőt, azt is szóvá teszi, hogy ezek még fontosabbak voltak, mint a teoretikusok gondolatai[39]. Jakobson a filmelméletben is fontos szerepet töltött be, hiszen tőle származik az a felismerés, hogy a filmművészetben a metonímia mint alkotói alapelv van jelen.[40]

---

[37] Zima 1998, 206.
[38] Uo. 206
[39] Winner 1978, 230. Winner a követező interjúra utal: Faye, Jean Pierre: Questionner Jakobson. In *Les lettres françaises 1157*. (17 novembre 1966). 3-4.
[40] Vö. Jakobson 1974.

Ezzel sajátosan cseng össze az ismert szemiotikus, Paul Bouissac egy megállapítása, amelyet a szemiotika és a szürrealizmus kölcsönhatásainak szentelt tanulmányában tesz:

> Valóban, a dada és a szürrealizmus festményei, kollázsai, szobrai és konstrukciói a szemiotika hátterének a felfedezése során sokkal relevánsabbak lehetnek, mint a Tzara, Breton Aragon vagy Teige szövegeiben található írott megnyilatkozások.[41]

És végül még egy idézet, amely ezúttal a cseh avantgárd művészek és Mukařovský tevékenységének, illetve elméleteinek összefonódásáról szól, ezúttal a szemiotika kontextusában:

> Ugyan még nincsen kellőképpen feltárva, de világos, hogy milyen jelentős Mukařovský kapcsolata az 1920-as és 30-as évek cseh (és általában európai) avantgárd művészetéhez, különösen, mivel kiterjedt mind a vizuális és a verbális művészetekre, ide értve a kubizmust, a szürrealizmust, a poetizmust, a dadaizmust és a futurizmust. A belső konstrukciók és a belső kapcsolatok vizsgálata, a drámaian új megközelítések a műalkotás külső és pszichológiai valósághoz, az időhöz és a térhez fűződő viszonyához, mindezek párhuzamra leltek a Prágai Nyelvészkör tagjai által kifejlesztett új struktúraelméletben és szemiózisban.[42]

Habár Mukařovský fent ismertetett szemiológiai elméletét csak az 1930-as évek közepén hozta nyilvánosságra, már ennek az évtizednek az elején is foglalkozott a művészet irodalmon kívüli területeivel, tehát már korábban is nyomon követhető azon igyekezete, hogy a különféle művészeti ágak értelmezéséhez közös nyelvet, egységesen alkalmazható módszert találjon. 1931-ben írja meg Chaplin *Nagyvárosi fényei*ről szóló tanulmányát, a *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu* (*Kísérlet a színészi megjelenítés strukturális elemzésére*) címűt[43], két évvel később a *K estetice filmu* (*A film esztétikája*) címmel közöl írást. Ezt követően pedig – ekkor már nagyjából *A művészet mint szemiológiai tény* megszületésével egy időben – születik meg a *Dialektické rozpory v moderním umění* (*Dialektikus ellentétek a modern művészetben*, 1935); az építészet szemiológiájával is foglalkozó 1936-ban vagy 1937-ben készült tanulmány pedig a *K problému funkcí v*

[41] Bouissac 1979, 52.
[42] Winner T. 1976, 434.
[43] Mukařovský 2000c.

architektuře (*A funkciók problémája az építészetben*) címet viseli. Ám ezek csak a kezdetek, hiszen az évtized második felében és az 1940-es években Mukařovský számos olyan szöveget írt meg, amelyek kiválóan példázzák a művészetszemiológia alkalmazási területeit. Ezekről Mojmír Grygar így ír:

> A művészet strukturális összehasonlító kutatása a strukturális kapcsolatok, egyezések és ellentétek, hatások és különbségek azon komplex összességéből indul ki, amelyek az egyes művészetek között állnak fenn, miközben meghatározó szerepet töltenek be azok az analógiák és antinómiák, amelyek az egyes művészeti *jelek* alapelveit határozzák meg.[44]

A művészet teljes kiterjedése, különféle megjelenési formái felé való programszerű közeledést Mukařovskýnál az esztétikai funkció és érték „energetikus felfogása"[45] tette lehetővé. Ahogyan Milan Jankovič fogalmaz, a filozófia, a szemantika és a szociológia merész párosítása már jóval azelőtt betekintést engedett a művészetszemiológia alapvető kérdéseibe, mint hogy az ehhez hasonló nézetek nagyobb nyilvánosságot kaptak volna Európában a 20. század második felében. Mukařovský ilyen jellegű nyitásához nagyban hozzájárult az is, hogy igyekezett elhatárolódni a művészetpszichológiától (e tekintetben is párhuzam figyelhető meg a fenomenológiával), és az esztétikára mint a művészettörténet módszertanára tekintett. „A szemantika és a szemiotika (akkoriban Saussure terminológiája szerint *szemiológia*), tehát a nyelvről mint jelről való tudomány, illetve az általános jeltudomány számára ezt a módszertant szolgáló legmegbízhatóbb támasznak tűnt."[46] Mukařovský ezt így fogalmazta meg az 1936/37-es tanév téli szemeszterében *A műalkotás mint jel* címmel tartott kurzusán, amelynek jegyzeteiből összeállított szövegét Marie Havránková és Milan Jankovič a közelmúltban adta ki:

> A mai esztétika figyelembe veszi anyaga történetiségét, ami a pszichológiai esztétika számára felfoghatatlan dolog. A pszichológiai esztétika számára az ember mindig azonos volt. A közelmúltig az esztétika a történelmen kívül helyezte önmagát. Az esztétika egésze a művészet történetének módszertana, ami azt jelenti, hogy olyan anyagra van szüksége, amelyet a művészet története készített elő a számára. Az elméleti eredményt azonnal korrigáljuk. Kölcsönösségi viszony áll itt fenn,

[44] Grygar 1999, 48.
[45] Jankovič 2008, 75.
[46] Jankovič i. m. 78.

amelyben egyik diszciplína sem áll magasabban a többinél – ez a mai esztétika pozíciója.[47]

A művészetnek kommunikációként való értelmezése szintén lehetővé tette azt, hogy – a nyelvi, közlő jellegű kommunikációval szembeállítva a prágai iskola kutatói a művészeti ágakat egymással összefüggésben tudják vizsgálni: „a különféle művészeti formák az esztétikai kommunikáció komplex kulturális hálózatát hozzák létre”[48].

A föntiekből is látható, hogy Mukařovský érdeklődése a jelelmélet iránt főleg az avantgárd művészettel volt kapcsolatos, és „fő motivációját nem a formális logika elméleti horizontja jelenti, hanem az avantgárd költészet, kiemelten a francia szürrealizmus és az azzal sok közös vonást mutató cseh poetizmus poétikájának tapasztalatai és rajta keresztül a társadalmi élet jelenségeinek széles köre”[49]. Gondolatvilágát nem csupán az avantgárd művek és ezek alkotói inspirálták, hanem számos írásban elemezte is ezeket.

[47] Mukařovský 2008, 12.
[48] Doležel 1988, 165.
[49] Benyovszky 2007, 19.

4. 11 Dialektikus ellentétek a modern művészetben

Mukařovský általános művészetszemiológiájának egyik fontos dokumentuma a *Dialektické rozpory v moderním umění* (*Dialektikus ellentétek a modern művészetben*) című 1935-ös írás. Jelelméletét ebben az írásban számos olyan művészetelméleti és a modern művészet lényegét érintő gondolattal hozza kapcsolatba, amelyeket pályája során többször is érintett. Bizonyságát adja továbbá annak is, hogy a szerző milyen széles látókörrel rendelkezett a kortárs művészetet illetően, és hogy korának művészeti törekvéseiről nem csupán tudott, hanem azok lényegét értette is. Ezért ezt az írását összefoglaló jellegűnek tekintjük, és az alábbiakban részletesebben ismertetjük.

Mukařovský számára a modern művészet kezdetét az irodalomban a realizmus-naturalizmus és a szimbolizmus határa jelenti, a festészetben pedig az impresszionizmust követő időszak számít már modernnek. Ezeket az „újabb" tendenciákat az egyén háttérbe szorulása és széthullása jellemzi – amiben egyébként hasonlítanak a romantikához. A romantika és a „mai" művészet közös – a szemiológia szempontjából fontos – vonása, hogy a műalkotást mindkét időszakban *jelként* érezhetjük: ezen jel és a valóság között nincsen egyezés. Az empirikus valóság és a művészetbeli megjelenítés eltávolodik egymástól, azaz az empirikus valóság deformálódik. A romantikus művész azonban a saját szakállára alakítja ezt át, míg a modern művészet időszakára – a realizmus és a naturalizmus egyéniség-elnyomásának köszönhetően – már nem maradt meg az az individuum, amely a deformálás „felelősségét" felvállalhatta volna. Így a szimbolizmus nem deformál, hanem eltávolodik az empirikus valóságtól, objektivizál, abszolút műveket igyekszik létrehozni. Habár a későbbi modernista (és avantgardista) izmusokban az egyéniség elnyomása[50] ilyen szélsőségesen talán sehol sem jelent meg, a tendencia mindegyiknél nyomon követhető: a futurizmus az irodalomból ki akarja zárni az „én"-t, a dadaizmus az egyén helyett a véletlenre bízza művészeti döntéseket stb. Ezen folyamatok következtében ellentmondásos helyzet jön létre: egyfelől megfigyelhetjük „az empirikus valóság deformációjára" irányuló törekvést, másfelől viszont nincsen olyan individuum, amely mértékadó módon végrehajthatná ezt a deformációt. Mindez persze csupán az egyén

[50] Mukařovský azt állítja, hogy a szimbolisták az egyéniséget elnyomták, ami természetesen igaz is. Ugyanakkor azonban épp így igaz ennek az ellenkezője is: korábban már idéztem a cseh modernek manifesztumából, amelyben a szerzők (jórészt szimbolista költők) éppen hogy azt hirdetik: az egyéniség kell, hogy mindenek fölé kerüljön. Nyilván mindkét megállapítás igaz bizonyos szempontból, így erre az ellentétre is úgy tekinthetünk, mint a modern művészetre jellemző egyik dialektikus ellentétre.

ismeretelméleti felelősségére vonatkozik, és nem jelenti azt, hogy a művész mint személyiség ne jelenne meg, mint a műalkotás struktúrájának egyik tényezője.

4. 11. 1 Művészet és társadalom

Az első fontos ellentét a művészet és a társadalom között áll fenn. Evidens – és erről több helyütt is nyilatkozik Mukařovský – hogy a műalkotás sohasem lehet teljes mértékben a valóság tökéletes lenyomata, a korszellem kifejezője. A szerző korára azonban a művészet olyan szélsőséges helyzetbe jutott el, hogy a társadalommal (illetve annak „megbízói rétegével") fenntartott kapcsolatai nagyon meggyengültek, a művészet társadalmi szempontból „gyökértelenné vált"[51]. Korábban soha nem látott tempóban egymást váltják a művészeti iskolák és izmusok, ami jórészt annak köszönhető, hogy megszabadultak a társadalom visszahúzó erejétől, illetve csak a társadalom kisebb, meghatározott szegmenseihez kapcsolódnak. Ennek külső, szervezési vonatkozásait mutatja az is, hogy az avantgárd színházak mind inkább előnyben részesítik a kis színházakat, a stúdió-előadásokat. A szimbolisták abszolút törekvései oda vezetnek, hogy egyáltalán nem tartanak igényt olvasókra, a futuristák hasonlóképpen azt hangoztatják, hogy nem vágynak megértésre (Mukařovský Marinetti *Felszabadított szava*iból idéz: „Nem szükséges, hogy megértsenek bennünket".) A potenciális befogadóknak való hátat fordítás azonban Mukařovský szerint nem azt jelenti, hogy ténylegesen megszakadnának a művészet és a társadalom közti kapcsolatok. Inkább „a publikummal, e társadalmi szempontból heterogén tömeggel folytatott polémiáról van szó"[52]. Ennek a vitának a célja pedig az, hogy megújítsa a művészetnek a társadalom *egészéhez*, s nem csupán valamelyik rétegéhez fűződő kapcsolatát. Ezt pedig Mukařovský meglátása szerint a kortárs művészek igyekeznek a legteljesebben megvalósítani. Bár néven nem nevezi őket, a Devětsil-manifesztumok ismeretében jól látszik, hogy rájuk és a poetizmusra utal:

> Erről a tendenciáról tanúskodnak egyebek között a mai művészek által különféle megfogalmazásokban ismételgetett kijelentései arról, hogy a jövő társadalmában a művészet feleslegessé válik, mivel minden ember művész lesz.[53]

[51] Mukařovský 1966q, 258.
[52] Mukařovský i. m. 259.
[53] Uo.

Mukařovský lábjegyzetben hozzáteszi, hogy ezeknek a társadalmi egészet célzó művészeti törekvéseknek a „legifjabb művészet”, a film felel meg a leginkább, hiszen ez – úgy, mint pl. Chaplin alkotásai – szinte minden társadalmi réteghez szól, minden szint ízlésének megfelelhet. Mai szemmel olvasva ezeket a sorokat, a mondanivalójuk kissé naivnak tűnhet, hiszen látjuk, hogy a filmművészet éppen úgy differenciált, mint bármelyik másik művészeti ág. Másfelől azonban arra is következtethetünk, hogy Mukařovský számára már ekkor felsejlettek a vizuális médiában rejlő tömegkommunikációs lehetőségek. Ugyanakkor fel kell figyelnünk az általa hozott példára, Chaplin munkásságára: láttuk már, hogy Chaplin Mukařovský számára fontos, emblematikus alak volt, aki viszont szintén az avantgárdok, mindenekelőtt Teige érdeklődését is felkeltette.

4. 11. 2 Művészet és psziché

A következő vizsgált ellentétpár a művészet és az egyén pszichikai élete között áll fenn. A műalkotást fel lehet fogni egyfelől mint a szubjektív lelkiállapot kifejezését, illetve, a másik véglet felől közelítve úgy is, mint egyének fölött álló, objektív jelet. A művészet, fejlődése során, ezen szélsőértékek között ingadozhat: a romantikában az egyéni lelkiállapot kifejezése kap nagyobb szerepet, míg a realizmus az objektivitásra törekszik. A modern művészetben viszont mintegy szimultán megjelenhet mindkét véglet, ami igen sajátos és izgalmas helyzeteket hozhat létre, a műalkotás struktúrájának részeként. Mukařovský ismét a két világháború közti cseh avantgárd egyik alakját, mégpedig az egyik legjelentősebbet, Vítězslav Nezvalt állítja példaként: lírai költeményeiben a pátosz egyszerre fejezi ki a közvetlen érzelmeket, és egyszerre jelenik meg játékként.

4. 11. 3 Autonóm és közlő jel: fikció és valóság

Mások mellett Nezval is szerepel példaként a harmadik ellentétpár bemutatásakor, amely a művészet szemiológiai jellegére épül, és a műalkotás autonóm, illetve közlő jelként való értelmezése között áll fenn – ezt a kérdést valamivel korábban már érintettük is. Másképpen fogalmazva: a fikció és a valóságosság közti ellentétről van szó. Akkor is láttuk, hogy ez a kérdés főleg a tematikus művészetekre vonatkozik, mindenekelőtt a

festészetre és az irodalomra, de még azoknál a műalkotásoknál sem tehető fel a *valóságosság-nem valóságosság* kérdése, amelyek *közölnek* valamit a valóságról. Ezért az ilyen műalkotásokat is autonóm jelnek nevezzük. A művészet igazsága – jó ideje tudjuk már – nem a tényszerű közléseitől függ. Láttuk azonban azt is – itt következik a másik pólus integrálása –, hogy a közlés potenciálisan minden műben benne foglaltatik, azonban csupán úgy, mint a művészeti felépítmény egyik alkotóeleme. A modern művészetben a fenti két pólus közti oszcilláció felgyorsul, a gyors váltások miatt a kettő szinte szimultán jelenik meg: Nezval például előszeretettel helyezi egymás mellé a reális és a fiktív síkokat oly módon, hogy ne lehessen megállapítani, a téma egyes részletei melyik síkhoz tartoznak.

A festészetben hasonló dialektikus váltakozás figyelhető meg a tárgyszerű és a tárgynélküli művekkel kapcsolatosan. A kubizmus széttöri a látható tárgyakat, hiszen az egyértelmű körvonalakat megszünteti, ám azáltal, hogy több nézőpontból mutatja őket, egyidejűleg ki is emeli a tárgyszerűséget. A szürrealizmus esetében még karakteresebb ez a kettősség: itt valósnak látszó, gyakorta hétköznapi tárgyakat látunk, ám a szokatlan és meglepő kontextusuk okán a néző metaforaként kell, hogy értelmezze őket: itt „a szélsőséges tárgyszerűségből a szélsőséges tárgynélküliség" felé való intenzív átmenetnek lehetünk tanúi[54]. A szuprematizmus esetében némileg más a helyzet: itt festészeti szempontból megvalósul a tökéletes tárgynélküliség, ugyanakkor viszont maga a festmény válik tárggyá. Mukařovský Adolf Behnét idézi, majd a fentiek alátámasztására megjegyzi, hogy a műalkotás tárggyá alakításának szándéka abban a szélsőséges és abszurd elképzelésben is megmutatkozik, hogy az ehhez az irányzathoz köthető művészekben felmerült a képek gépi gyártásának az ötlete is.

4. 11. 4 Az anyag és alkalmazása a művészetben

Ehhez a gondolathoz kapcsolódik a következő, negyedik ellentét, amely az anyag és a műalkotásban történő felhasználása között feszül; másképpen fogalmazva egyfelől a struktúraként, másfelől pedig a dologként értelmezett műalkotás szembeállításáról van szó. A fejlődés kérdéskörének ismertetésekor már szó esett a deformációról. Itt is voltaképp erről van szó: mihelyt az anyag esztétikai irányultsággal felhasználásra kerül,

[54] Mukařovský i. m. 261.

deformálódik, a művészi struktúra részévé válik. Az anyagot alapvetően kétféleképp emelhetik be a művészeti struktúrába: vagy úgy, hogy az adottságait figyelembe veszik és építenek ezekre vagy – ellenkezőleg – erőszakot tesznek rajta. (Természetesen az irodalom esetében az anyag másként értelmezendő, hiszen itt a nyelv tölti be ezt a szerepet, amely pedig már önmagában véve is nem csupán anyag, hanem jel is.)

A modern művészetben az anyag felhasználásának két alapvető, szélsőséges lehetősége ismét dialektikus módon jelentkezik. Nagyon fontos a szokatlan, új anyagok felhasználása. Mindenképpen nagy figyelmet érdemel, hogy a főleg francia orientációjú Mukařovský példaként Moholy-Nagy festészetét hozza (joggal feltételezhetjük, hogy a magyar származású művész híre Teige, esetleg Jakobson közvetítésével jutott el Mukařovskýhoz, de ugyanígy szerepet játszhatott ebben František Kalivoda Brünnben kiadott *Telehor* c. folyóirata, amelynek egy 1936-os különszámát Moholy-Nagynak szentelték.): a művész ezekben üveget, tükröt, fémlapokat, olajfesték helyett lakkot, celluloidokat, galalitot és más hasonlókat alkalmaz. Hogy előtérbe kerüljön maga az anyag, a művészek gyakran hívják fel a figyelmet annak nyersességére, kidolgozatlanságára (példaként papírmontázsokat, egymásra ragasztott újságpapírokat s más hasonlókat említ Mukařovský). Ezek és az ezekhez hasonló újító kezdeményezések különösképp a tizenkilencedik század szigorúan behatárolt eszközkészlettel dolgozó művészetével szemben mutatkoznak meg markánsan. Akkor ugyanis az itt felsorolt „szabályszegő” eszközök nem lehettek kanonizáltak, legföljebb az „alsóbb művészeti formákban” érvényesülhettek.

4. 11. 5 Művészet és nem-művészet

Ez a gondolat pedig átvezet a művészet mibenlétét érintő következő fontos ellentéthez, nevezetesen ahhoz, amely a művészet és a nem-művészet között van, azaz, hogy valamely „termékben” az esztétikai funkció-e a domináns vagy valamely más funkció veszi át a vezérszerepet. A modern művészet egyik legizgalmasabb kérdéséről, a művészet határainak hol- és mibenlétéről van szó, amelyet Mukařovský több helyütt is érint, a legrészletesebben talán az *Esztétikai funkció norma és érték mint társadalmi tény* című tanulmányban, amelyet korábban már ismertettem. Elég, ha csak a cseh poetisták azon törekvésére utalunk, amellyel egyenlővé akarták tenni az életet a művészettel vagy akár

Marcel Duchamp talált tárgyait és még sok más példát említhetnénk. Mukařovský ide sorolja azokat az eseteket is (pl. Karel és Josef Čapek munkásságát vagy Nezvalét), amikor olyan produktumokat hoznak be a művészet szférájába, amelyek ugyan a tér vagy az idő egy-egy másik pontján műalkotásnak számítottak (pl. a primitív népek művészete vagy a „periférián lévő" költészet), de a jelenben nem tekintik őket annak, kikerültek a művészetből; itt említi a technikai civilizáció beszüremlését a művészetbe (civilizációs költészet, gépek esztétikai „szerepvállalása" a képzőművészetben, a filmben vagy a fotográfiában). Látható, hogy a hozott példák mindegyike szoros kapcsolatban van a korabeli avantgárd irányzatokkal, sőt közelebbről a csehekkel is.

Mukařovský szerint a modern művészetben két szélsőséges helyzet is egyaránt előfordulhat: egyfelől – pl. a szimbolizmusban – előfordulhat, hogy az esztétikai funkció minden más funkciót igyekszik kiszorítani, és így mintegy egyeduralkodóvá válik a műalkotásokban. A másik végletet pedig a funkcionális művészet elmélete példázza: ebben az esztétikai funkció szorul szinte teljesen háttérbe a gyakorlati funkciókkal szemben. Nyilvánvaló azonban, hogy nem lehet a helyzetet ennyire leegyszerűsíteni, ezért aztán a szerző mindjárt hozzá is teszi: az esztétikai funkció szélsőséges dominanciája vagy háttérbe szorulása könnyen az ellenkezőjébe csaphat át: az első esetben átalakulhat pl. erkölcsi vagy intellektuális funkcióvá, a másodikban pedig azt láthatjuk, hogy az esztétikai funkció tökéletes elnyomása maga válik esztétikai töltetűvé.

4. 11. 6 Az esztétikai funkció belső ellentétei

Ezt követően a szerző az esztétikai funkció belső ellentétei felé fordul, melyek közül az első a hagyományos tartalom–forma kettőse. A dialektikus feszültség itt abból ered, hogy a két fogalom alá- és fölérendeltségi viszonya változhat. A modern művészetben pedig túlsúlyba kerül forma, azaz a forma határozza meg a tartalmat. Erre is jó példát szolgáltat a cseh avantgárd költészet: Nezval lírai költeményeiben, ahol a téma folytonosságát az egymásba fűződő rímek határozzák meg, vagy Konstantin Biebl versei az *Aranyláncok* című kötetből, ahol az eufonikus eszközök hordozzák a téma összefüggéseit. Majd számos kortárs, avantgárd képzőművészeti példa következik:

> A festészetben ennek a tendenciának a kicsúcsosodása az expresszionista festészet egy bizonyos válfaja, Kandinszkij ún. abszolút festészete, szintúgy Kupka orfizmusa, J. Šíma némelyik képe, valamint Štyrský és Toyen artificializmusa, amelyben a rudimentáris tematizációt (pl. tér, körvonal) határozatlanul szuggerálja a színek elhelyezése (pl. a meleg színek előre ugranak, míg a hidegek a háttérbe szorulnak) és a vonalvezetés (vö. a tárgyszerűség határozatlan jelölése a lezárt és lezáratlan körvonalak segítségével).[55]

Találkozhatunk olyan esetekkel is, amikor a forma egyidejűleg tartalomként is szerepel. Erre is jó példát szolgáltatnak a szimbolista költők, hiszen náluk gyakran előfordul, hogy a költői kép – amely alapvetően a forma ügye – önmagában tartalmi egységként jelenik meg. Breton *Közlekedőedényei* is szemléletesen illusztrálják ezt a jelenséget, hiszen az ő költői képei „»kettősek«, azaz olyanok, amelyekben a szöveg valamely szava egyidejűleg képként, tehát formális vonatkozásként és egyúttal egyedi, közvetlenül a témához kapcsolódó megnevezésként szerepel”[56]. Nezval írásain – konkrétan a *Chtěla okrást lorda Blamingtona* (*Ki akarta rabolni Lord Blamingtont*) című elbeszélésen – keresztül még világosabbá válik, hogy miről van szó[57]. Ebben az avantgárd író ezeket írja:

> A leírás hiábavalósága és még egy rózsa: Regény. Napnyugta a szobában. Vannak írók, akik szavakkal akarják megfesteni ezt a napnyugtát. Darabról darabra megfigyelik a bútorokat, tükörképeket keresnek. A régebbi irodalmi iskolák mitológiai apparátust alkalmaztak. Egyetlen mondattal elő lehet hívni ezt az egyszerű misztériumot: A nap lenyugodott. És a szobában megmaradt az emléke. Az ablak mögött egy pohárban rózsa.[58]

A rózsa itt egyszersmind forma (a nap és a naplemente képe) és tartalom (valódi rózsa, minden valós tulajdonságával együtt. Másutt is olvashatunk egy hasonló Nezval-idézetet:

> A fa fa, mert egykor ezt a nevet kapta. A szavak, amelyek a valóságot fejezik ki, így hát valójában ők maguk is a valóság. És Shakespeare nem más, mint szavak, szavak, szavak. Ebben különbözik a rossz drámaíróktól. A szó az a tárgy, amelyet

[55] Mukařovský i. m. 263.
[56] Uo.
[57] Ugyanez a részlet szerepel a *Tintacsepp* című szövegben is, onnan idéztem az első fejezetben.
[58] Nezval 1927-1928, 310.

megjelenít. Így tehát, ha szavakat helyezünk át a versben, akkor tárgyakat helyezünk át.[59]

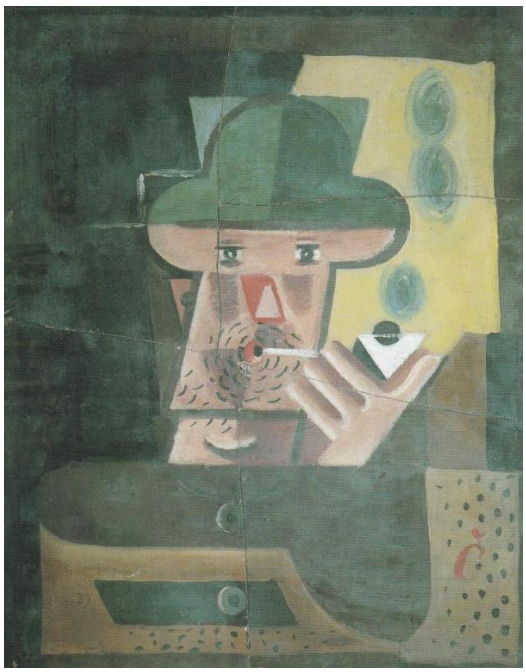
Természetesen létezik fordított helyzet is: amikor a tartalom válik formává, de úgy, hogy közben megmarad tartalomnak is. Ilyenek pl. a kubista festmények: ezeknél Mukařovský szerint csupán a cím határozza meg a tartalmat: ha más lenne a cím, vagy nem is lenne, akkor a formális értelmezés is egészen másképp működne. A téma tehát formaalkotó tényezőként jelentkezik.

Meg kell azonban jegyezni, hogy – úgy látszik – Mukařovský néhány tény fölött szemet huny, csupán azért, hogy a dialektikus szemléletnek áldozhasson. Jól tudjuk ugyanis, hogy a kubista festészet a valóság (azaz a téma, a tartalom) dekonstrukcióját hajtja végre. Így a modell, a látható valóság a képben mindvégig megmarad, még akkor is, ha ezt a beavatatlan szemlélő nem veszi észre. Nem tudhatjuk biztosan, hogy a Mukařovský által említett példa (*Férfi pipával*) melyik művész alkotására vonatkozhat, de felidézhetjük Picasso 1911-es, Roger de la Fresnaye 1917-es képét vagy Josef Čapek 1920-as festményét, és minden bizonnyal jó néhány ilyen témájú kubista művet (a pipa szerepéről a modern művészetben monográfiát lehetne írni). Azt azonban kétségtelenül túlzás lenne állítani, hogy bármelyikük esetében a tartalmat és – ahogy Mukařovský állítja – a forma értelmezését csakis a cím határozná meg. Jól látszik ez az egyik legismertebb cseh kubista festő, Emil Filla egyik írásából is (1952):

> A kubizmus soha nem szakad el az ember személyiségétől és álláspontjától; folyamatosan érezni lehet, a szilárdan abba a földbe gyökerezett lábakat, amelyen a személy áll. A mű soha nem billen meg annyira, hogy az eszelős fantázia szüleményének tartsuk, és gondolati ritmusának a tér korlátot szab. […] A kubizmust úgy kell érteni, mint annak a módnak a megtalálását, amellyel a tárgyat a legtárgyszerűbben lehet ábrázolni több viszonylatban, több oldalról, tagoltabban, teljesebben és realisztikusabban. A kubizmus tárgyi művészete nem az alanyból indul ki, hanem közvetlenül a tárgyból…[60]

[59] Nezval i. m. 314.
[60] Filla 1990b, 123.

13. Pablo Picasso: Férfi pipával, 1911



14. Josef Čapek: Férfi pipával, 1920

Mukařovský tovább elemzi a forma és a tartalom fogalmát, és megállapítja, hogy a formán belül is fellelhetők fontos belső ellentétek: a forma például egyszersmind lehet szervező és dezorganizáló tényező is, habár úgy tűnik, hogy az alapvető jellegzetessége a szervezés. A modern művészetben ugyanakkor nagy jelentősége van a dezorganizációs törekvéseknek, illetve az ezt követő újraszerveződésnek. Minderre az avantgárd művészet jellegzetességeit bemutató fejezetben már számos példát láthattunk, Mukařovský itt ezekkel egybehangzóan illusztrálja a megállapításait. Egyfelől megint a kubista művészetet

említi, amely az egységes perspektíva felbontásával dezorganizál, ám egyúttal új egységet is hoz létre. A poetista költészet pedig megbontja a szövegben a téma „kívülről hozott" oksági, logikai rendjét, és új szemantikai, szerkezeti, ritmikus egységet teremt meg.

A tartalom belső ellentéteit Mukařovský az egység–sokaság kettőseként határozza meg. A műalkotás alapvetően a jelentés egységét hozza létre, ám ez az alkotóelemek sokaságából (pl. a regény cselekményszálaiból) tevődik össze. A modern művészet e téren is fokozza a feszültséget, amennyiben a témát gyakran töredezetté teszi, és így mindegyik része önállóan kapcsolódik a valósághoz. A végsőkig ezt a szürrealisták fokozzák, akiknél a költészet vagy a festészet egymástól alapvetően eltérő és távol eső tárgyakat, témákat kapcsol össze: ezeket kizárólag a műalkotás kapcsolja egységbe, de pusztán az által, hogy egymás mellé helyezi őket, semmiféle kompozíciós vagy ritmikus törekvés nem játszik ebben szerepet: az alkotó elemek összekapcsolása, a jelentésegység megalkotása kizárólag a befogadó feladata. (Mint arra már másutt is rámutattam, Mukařovský írásaiban a recepcióesztétika csírái több helyütt is felfedezhetők.)

4. 11. 7 A műalkotás tisztasága vs. a művészeti ágak keveredése

Nyilvánvaló, hogy a modern művészet dialektikus ellentéteit szinte a végtelenségig lehetne osztani, csoportosítani, ám a legfontosabbak felsorolására a fentiekben már sor került. Írása végén Mukařovský két olyan antinómiát említ meg, amelyeket a dolgozatomban korábban már érintettem. Az egyik ilyen a szépség, illetve annak elutasítása. Nem csupán a rút esztétikájáról van szó, hanem arról a jelenségről, amely a szerző fejlődésesztétikájában nagyon fontos szerepet kap: a norma elutasításáról és annak esztétikai szerepéről. A másik, és egyben utolsó ellentét az egyes művészetek (művészeti ágak között) áll fenn. Helyesebben: arról van szó, hogy bizonyos esetekben megfigyelhető, hogy valamely művészeti ág kifejezetten keresi a másik művészethez fűződő kapcsolatokat, máskor pedig a tisztaságra törekszik. A modern művészetben az előbbire példa a zaum-költészet, az utóbbira pedig a szimbolisták költészete vagy a szürrealisták estében a költészet és a festészet összekapcsolása. Ez utóbbi aspektus, amelyet a most ismertetett tanulmányban Mukařovský nem fejt ki részletesen, a cseh tudós általános művészetszemiológiájának az egyik legizgalmasabb területére utal. Éppen ezért a továbbiakban néhány példa erejéig át kívánom tekinteni Mukařovský azon gondolatait, amelyek az egyes művészeti ágak közötti

kapcsolatokkal, illetve a – számára kiindulópontot jelentő – irodalmon kívül eső művészeti ágakkal foglalkozik. Mindezt főleg az a szemiológiai koncepció tette lehetővé, amely az egyes műalkotásokat nem elszigetelt jelenségként, hanem a művészet egészének szerves részeként szemlélte.

4. 12 Irodalom és képzőművészet

Amint azt a fentiekben is láthattuk, az alapvetően irodalmárként tevékenykedő és ezen a téren oktató, kutató Mukařovský számára nem volt idegen terület a képzőművészet. A formalista korszakát követő időszakában írt elméleti jellegű tanulmányaiban, de műelemzéseiben is számos ilyen példát találhatunk[61]. Az irodalom és a művészet összefonódásaira pedig nyilvánvalóan az avantgárd művészek összművészeti törekvései is ráirányították a figyelmét.

Az ilyen irányú érdeklődésének fontos állomása a *Mezi poesií a výtvarnictvím* (*Költészet és képzőművészet között*) című tanulmány volt, amely elsőként 1941-ben jelent meg a Prágai Nyelvészkör folyóiratában, a *Slovo a slovesnost*ban.

A tanulmány elején a szerző a strukturalista irodalomtudománynak a komparatisztika terén elért eredményeit sorakoztatja fel, kiemelve azokat a vonásokat, amelyek a nyelven alapuló módszerből fakadnak:

> A strukturalizmus hozadéka abban áll, hogy az egyes tényeket nem önálló értékekként hasonlítja össze, hanem olyan irodalmi struktúrák képviselőiként, amelybe ezek betagozódnak: az összehasonlítás így megszabadul az esetlegesség veszélyétől és az összehasonlított tények önkényes interpretációjától – a tárgyát tulajdonképpen minden esetben, még az egészen részletesekben is, egész fejlődési sorok és azok kölcsönös polaritása adja.[62]

Innen kiindulva kell és lehet a költészet és az irodalom, az egyes nemzeti irodalmak, a más és más nemzedékekhez tartozó alkotók közötti összefüggéseket szemlélni; erre alapozva pedig kézenfekvőnek látszik, hogy „az összehasonlító vizsgálat […] expanziója az ellentétes irányban is lehetséges, ti. a felé a terület felé, ahol a szépirodalom a többi művészettel érintkezik."[63]

Éppen úgy, ahogyan a nemzeti irodalmak közti különbségek alapja a nyelv, tehát az irodalom matériája, úgy a művészeti ágak eltérései is elsősorban az anyag különbözőségéből fakadnak. Így tehát bármennyire is megfigyelhető bizonyos időszakokban, hogy két vagy több művészeti ág közelít egymáshoz, az anyag

[61] Lásd pl. B. Němcová *Nagyanyó* c. művéről szóló elemzését: Mukařovský 2001c.
[62] Mukařovský 2007d, 211.
[63] Mukařovský i. m. 212.

kötöttségeitől nem szabadulhatnak. Ettől eltekintve azonban mégiscsak számos olyan vonást lehet említeni, amely kapcsolatot teremt a művészeti ágak között; ilyen például a téma átvitele a költészetből a képzőművészetbe, a drámába, a zenébe stb.

A szerző célja éppen ezeknek a kapcsolódási pontoknak a jellemzése. Teszi ezt jórészt a szecesszió és a századforduló korához visszanyúlva, kísérletet téve arra, hogy a feltérképezze a képzőművészet és a költészet kölcsönhatásait. Azonban nem Mukařovský lenne a szerző, ha megmaradna pusztán ennél az időszaknál: az okfejtésbe minduntalan beszüremkednek az avantgárd költészetből és művészetből kiragadott példák. Így írása második fejezetében Nezval *Abszolút sírásó* című kötetének egyik versére, a *Bizarr kisvárosra* (*Bizarní městečko*) utal: ebben a ciklusban a fantasztikus, különleges hatást éppen az hozza létre, hogy a költő a szövegbe „képi perspektívát transzponált", ami a föntebb leírt, az anyag által megszabott korlátokra hívja fel a figyelmet. A versekben szereplő trópusok erős vizuális hatást keltenek, csak nehezen, a kontextus alapos figyelembe vételével értelmezhetők, oldhatók fel. Ez a kettősség, ti. a képi sík és a hétköznapi feloldása sajátos mitikus jelentést ad a műveknek. A 40. számú költeményben, amelyet Mukařovský *A költői mű szemantikai elemzése: Nezval* Abszolút sírásó*ja* című írásában bemutat, egy kertészt láthatunk, aki talpait a földből felcsapó lángnyelvek fölé helyezi, majd hosszú, éles kést szúr a földbe. A képi benyomás erős, de mégsem a szemünkkel látjuk a jelenetet: ha így tehetnénk, azonnal felismernénk, hogy a felcsapó lángnyelvek virágok, a földbe döfött kés pedig csupán egy ásó – ha így lenne, akkor viszont meg lennénk fosztva ettől a sajátos hangulatú eseménytől és a hozzá kapcsolódó járulékos jelentéstől.[64] Nezval művének szemantikai elemzése során Mukařovský még számos példát hoz a festészetnek a költészetbe történő transzponálására – ezekhez visszatérek.

Az egyes ágak között a művészet fejlődésének bizonyos pontjain alá- és fölérendeltségi viszonyok jönnek létre: egyszer a költészet támaszkodik a festészetre, másszor éppen fordítva. A 20. század első évtizedeiben például a színház és a film viszonya változott e szerint többször is. Általában az „utánzott" művészeti ágból az „utánzó" csupán bizonyos elemeket tart relevánsnak (pl. a parnasszizmusban és az impresszionizmusban a költészet a szín miatt fordult a festészethez). Persze a viszonyok nem mindig „barátságosak": Mukařovský kitér olyan esetekre is, amelyekben

[64] Vö: Mukařovský 2001e, 382–384.

konkurenciaharc figyelhető meg – ilyen volt sokáig a film és a színház vagy időről időre a festészet és a szobrászat versengése.

Mukařovský a továbbiakban többféle variációt ismertet az egyes művészeti ágak kölcsönhatásaira vagy akár szimbiózisára (pl. az illusztráció és a vokális zene, amelyekben a költészet transzponálódik a képzőművészetbe és a zenébe). Különösen érdekesek azok az esetek, amelyekben a művészeti ágak az alkotó személyében találkoznak (pl. a lengyel szimbolista Stanisław Wyspiański, Josef Čapek kubista festő és író, aki testvérével, Karellel is sokszor működött együtt, és persze az avantgárd Nezval).

Összességében elmondható, hogy a művészeti ágak mindegyike kapcsolatban áll egymással:

> Végeredményben mindig minden művészet kölcsönös kapcsolatban áll egymással, és ezek a kapcsolatok egy magasabb rendű struktúrában fonják őket össze. Még ha valamelyik két művészet egy adott pillanatban nem is áll egymással szemtől szemben, akkor is érzik közös egzisztenciájukat, és kölcsönösen reagálnak is egymásra […] Az összes művészet közös struktúrájának a felépítése tehát ugyanolyan bonyolult és dinamikusan változó, mint az egyes külön-külön vett művészetek struktúrájának az összetétele…[65]

Tanulmánya harmadik fejezetében Mukařovský azt mutatja be részletesebben, hogy a századforduló költészetére miképpen fejtette ki hatását a szecesszió képzőművészeti, építészeti és iparművészeti irányzata. A költők közül az ún. cseh modernek nemzedékéről van szó, akik a 19. század kilencvenes éveiben tűntek fel: Mukařovský főleg Antonín Sova, Otokar Březina, Jiří Karásek ze Lvovic, Karel Hlaváček verseiből hoz példákat. Láthatjuk, miként jelenik meg a versekben a szecessziós festészet lineáris tájábrázolása, a szecesszióra jellemző gazdag színkezelés, a buja ornamentika, a nyersanyagok (pl. bádog, réz, gyapjú, atlasz stb.) ábrázolása iránti vonzalom, a táncmozdulatok és a virágmotívumok.

[65] Mukařovský 2007d, 219.

4. 13 Szürrealista költészet és festészet: Nezval, Štyrský és Toyen

Míg a fenti tanulmányban Mukařovský főleg arra szolgáltatott példát, hogy a szecessziós festészet és építészet miképpen fejtette ki a hatását a kor költészetére, másutt éppen ellentétes folyamatokat igyekezett feltárni. A már hivatkozott Nezval-elemzésben a *Bizarr kisváros* ciklussal kapcsolatban állapítja meg, hogy a húszas-harmincas években a költészet kerül domináns pozícióba. Olyannyira felerősödik a szerepe, hogy számos esetben éppen a költőiség fogalma kiterjed a művészi inspiráció egészére. Mindez pedig a leginkább az avantgárd irányzatokban, a leginkább pedig a poetizmus törekvéseiben és a szürrealizmus érhető tetten, amelynek lényegét Mukařovský tisztán látja. Tanulmányában ezért Karel Teige Štyrskýről és Toyenről szóló írását idézi, amely szerint a poetizmus

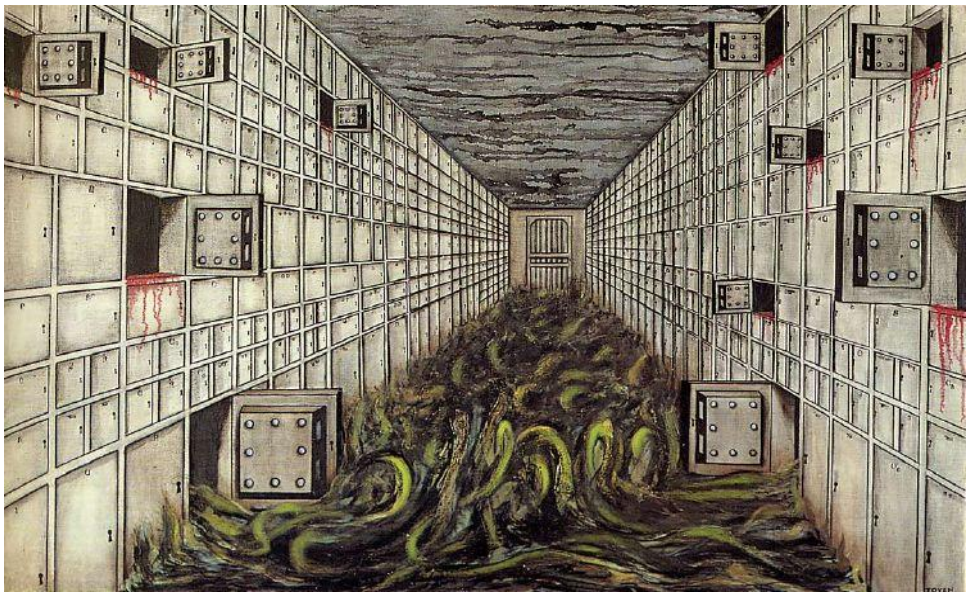
> a festészetet szabad, a színeknek és az alakoknak a modelltől független játékaként, egy szóval színes költeményként definiálta. A ‚költemény' szó a poetizmus számára nem csupán verses alkotást jelent, tehát nem csupán szóbeli poézist. Poétika, ars maior, a kilenc Múzsa művészete, az összes érzék költészete mindaz, ami a görögök „poiesis"-ét jelentette: szuverén, szabad alkotás. A poézis nem csupán kötött verssorokat és prózaverseket jelent, poézis a modern színház, a cirkusz, a film, a kép és a zene is. De ennél is több: a költészet bizonyos olyan dolgok és funkciók minősége, amely ott is létezik, ahol nincsen művészetről szó. A művészeti és esztétikai produkció domíniumán kívül léteznek költői tárgyak és események, költői életek és költői lények […] A költészet fennhatósága éppen abban mutatkozik meg, hogy minden poézis lehet, az emberi lélek szabad és szükséges megnyilatkozása, minden emberi teljesítmény, affektivitásunk minden egyes reakciója[66].

A modern művészet tehát a trópusok, metaforák, metonímiák, szinekdochék sokaságát veszi át a költészetből – ez a folyamat a kubista festészettel kezdődött. Azonban a fordított, tehát a képzőművészettől a költészet felé mutató hatások nem hiányoznak az avantgárd művészetből sem. Erre Mukařovský – ismét Nezval *Bizarr kisvárosa*ból – izgalmas példát hoz. Az idézett versben egy keskeny, sakktábla-mintás padlójú folyosón két alak áll, az egyik elől a másik hátul: a messzebb álló az előbbi hüvelykujjával egyező méretű. A festészeti perspektívára való inverz utalás a reneszánsztól kezdve ismert pepita padló stb., ám a költő a perspektivikus képben megváltozott méretű alak nagyságát valóságosnak

[66] Teige, Karel: *Štyrský a Toyen*, 1938. Idézi Mukařovský 2001e, 393.

veszi, és így fantasztikus beállítást hoz létre. A párhuzamosok találkozása közelében, tehát hátul lévő alakot ténylegesen is kicsinek tartja, ami nyilvánvalóan természetellenesen hat. A feszültséget tovább növeli, hogy az elöl álló – tehát nagy – öregasszony a kezében golyót tart, és ezzel megcélozza az apró emberkét: a hatás rémálomhoz hasonló.

A fönti példában tehát a festői alkotásnak a költészetbe történő transzpozícióját figyelhetjük meg, csak éppen fordított mechanizmussal: „a festészetben a perspektíva a képnek a valósággal való illuzórikus egyezésének az eszköze, a költészetben viszont, egyszerűen szólva, a valóság fantommá való átalakításának eszközeként tűnik föl”[67]. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a szürrealista festészet a perspektíva ilyen „kifordítása” nélkül is meglehetősen rémisztő hatást képes elérni. Erre példa Toyen *Széfek* című képe is.



15. Toyen: Széfek, 1946

Nezval egy másik versében (szintén a *Bizarr kisváros*ból) gyönyörű női kezek nyúlnak ki ferdén felfelé, nyugati irányba egy manzárdablakból: fehér kesztyűt viselnek és eső hull rájuk. Ezt a sajátos képet Mukařovský szerint csak egyféleképp tudjuk magyarázni: ha ismerjük a Jindřich Štyrský fotókollázsait, különösen pedig a *Békaember* sorozat némelyik alkotását. Az egyik képen ugyanis egy ortopéd kellékeket állító üzlet kirakatát láthatjuk, a különféle fűzők, szíjak és egyéb termékek között kirakatbábu-torzót, gipszből készült testrészeket láthatunk, mindeközben a kirakat üvegéről az utca és annak tárgyai tükröződnek. Ezzel a művész mintegy bevetíti a kinti teret a kirakat lezárt világába. Mukařovský úgy vélekedik, hogy Nezval versében is ugyanez történik: a kesztyűs kezek, a

[67] Mukařovský i. m. 394.

rajtuk lévő ékszerek egy kirakat tartozékai, míg a tetőablakok és az esőcseppek a „külvilág” részei, és csak a költemény kapcsolja őket össze.

16. Jindřich Štyrský: Békaember, 1935

Mukařovský azon megállapítása, amely szerint ez a költői megoldás egészen biztosan a festészetből származik, talán túlságosan is magabiztos: nem lehetünk egészen meggyőződve az igazáról, még akkor sem, ha tudjuk, hogy a képzőművészet és a költészet mennyire összefonódott Nezval munkásságában. Azt, hogy a cseh tudós mindenáron, akár kissé erőltetetten is a festészeti elemek költészeti transzpozíciójára igyekezett példát mutatni, mutatja az is, hogy Štyrský műve esetében festészetről beszél, holott nyilvánvaló: fotográfiáról van szó. Nezval költeményének a vizuális művészeten kívül más, akár belső vagy az álmokkal, a fantáziával kapcsolatos motivációja is lehet. Mindazonáltal Mukařovský magyarázata elfogadható, még ha nem is feltétlenül abszolút értelemben:

> A költészet, amely nemrégiben a festőművészet számára a trópusait adta, most ezt a kelléktárát visszaveszi olyan formában, amelyet a festészet a saját anyagával biztosított: a fotográfiai technika, amellyel a tükörkép a kirakat anyagi világába

> vetül, megfelel a két jelentéssík, a képi és a nem képi sík kölcsönös összefonódását megvalósító költői technikának, amely a szimbolizmustól kezdve gyakran előfordul a költészetben.[68]

Az *Abszolút sírásó* című kötetének egyik ciklusa öt fantasztikus és álomszerű portrét tartalmaz: vidéki, hétköznapi mesterségek leírását (cipész, kovács, szántóvető és persze sírásó). Mukařovský ezek esetében is rámutat a képzőművészeti párhuzamokra, ezúttal Arcimboldo tárgyakból összeállított és szintén mesterségeket ábrázoló képeire, hiszen ezeket 1937-ben a *Volné směry* cseh folyóirat is publikálta. Arcimboldóhoz hasonlóan Nezvalnál is az ábrázolt személy alakja a szakmájára jellemző eszközökből áll össze: a címadó versben a sírást temetői kellékekből foltozza össze.

Nezval költészetének igen kedvelt eleme volt a találós kérdés. Az *Abszolút sírásó*ban ennek a vizuális művészeti válfaját, a bújócskát is alkalmazta, és „transzponálta a szóbeli anyagba". Mindeközben nem ő, a művész lett az, aki a feladványt adja; éppen ellenkezőleg: az alkotásaiban maga igyekezett megoldani a véletlen által szolgáltatott rejtélyt. A *Dekalkománie* ciklusban két papírlap között szétnyomott fekete festékfoltok képezték az elrejtett témát, amelynek feltárása, megtalálása a versekben zajlott le. Voltaképp ugyanúgy cselekedett, mint a lélekgyógyászatban az 1920-as évek óta használt Rorschach-tesztek során a páciensek. A pszichiátria és a szürrealizmus kapcsolatáról pedig itt nem szükséges hosszasan értekezni.

Nezval költészetének a képzőművészettel fenntartott szoros kapcsolatát az teszi lehetővé, hogy a művek jelentését a költő *tárgyiasítja*. Míg a jel általános jellemzője, hogy a valóságot helyettesíti, Nezval szürrealista verseiben a jel összefolyik a valósággal, „úgy tesz, mintha ő maga lenne a valóság"[69]. Mindezek után Mukařovský azt a – Saussure-nél előre jelzett, Husserlnél megalapozott – következtetést erősíti meg, hogy a jel, a jelrendszerek fontossága a jövőben egyre nőni fog, és nem csupán művészetben, hanem például a gazdaságban és a tudományban is:

> Azok a bátor kísérletek, amelyeket a művészet a jellel végrehajt, betekintést nyújtanak a tudomány számára a jel valóságra való alkalmazásának rejtett mechanizmusába. Azért rejtett, mert ennek a folyamatnak a túlnyomó része a rendszerint a tudatalattiban zajlik.[70]

---

[68] Mukařovský i.m. 395.
[69] Mukařovský i. m. 397.
[70] Mukařovský i. m. 398.

A harmincas évek végétől kezdve Mukařovský jó néhány kifejezetten képzőművészeti tárgyú írást is publikált. Ezek az írások szinte mindegyike avantgárd művészekről, és túlnyomó részt a szürrealista irányzathoz kapcsolódó cseh festőkről szól: Emil Fillának, Josef Šímának, Jindřich Štyrskýnek, Toyennek és Jan Zrzavýnak szentelt kisebb-nagyobb terjedelmű szövegeket.

Ezekben a szövegekben rendszerint világosan látszik a műalkotásoknak és a művészetnek struktúraként való értelmezése. 1938-ban Toyen és Štyrský kiállítását nyitotta meg Pozsonyban, és az ez alkalomból elmondott szöveg még ugyanabban az évben meg is jelent[71]. A szerző, a korábban már ismertetett megközelítési módjához hasonlóan (lsd. pl. a híres Polák-tanulmányt) itt is nagy figyelmet szentel a művészet fejlődését befolyásoló külső hatásoknak, amelyek a szürrealista festészet kialakulását és fejlődését befolyásolhatták. A két szürrealista művész festményeihez kapcsolódóan a bevezetőben Mukařovský a tudomány helyzetéről, illetve a korszak valóságáról értekezik. A valóság és a képzelet világa közötti határok megváltoznak: a fantázia szüleményeit gyakran valóságként fogadjuk be vagy próbálják meg velünk elfogadtatni: a politikában is előfordul, hogy a kézzelfogható és bizonyítható tények helyett egyes állításokat tüntetnek fel valósként. De a természettudományokban is hasonló fordulatok érhetők tetten: a fizika például olyan oksági láncolatokról kezd beszélni, amelyekben fontos szerepet játszik a *véletlen*. (Emlékezzünk csak arra, hogy a poetizmus egyik programszövegében Teige is felhívta a figyelmet az irracionalitás szerepére a tudományban.[72]) Nem utolsó sorban pedig a „közelmúltban" feltárult az emberi lélek összetettsége, sokszínűsége, a benne rejlő jelentések sokasága; világossá vált, hogy a látható, észlelhető gondolatoknak és a cselekedeteknek számos rejtett jelentése és motivációja lehet, amelyekhez az egyén közvetlenül nem férhet hozzá.

Nagyjából ilyen az a valóság, amelyre a művészetnek reagálnia kell. Ezt kétféleképpen teheti meg. Egyfelől a művészet az ember tapogató csápja lehet, amellyel a világot észleli. Ez esetben a művészet a fönt leírt valóságot kell, hogy közvetítse, de legalábbis figyelembe kell vennie azt. Ha azonban optimistán azt várjuk, hogy a művészet a világot mint töretlen és folytonos egészt mutassa be, a megszokott törvényszerűségeknek megfelelve, akkor nem mást követelünk tőle, mint hogy hazudjon, biztonságos menedéket nyújtson és ugyanakkor szemellenzőt is rakjon ránk. Erről az erőltetetten optimista

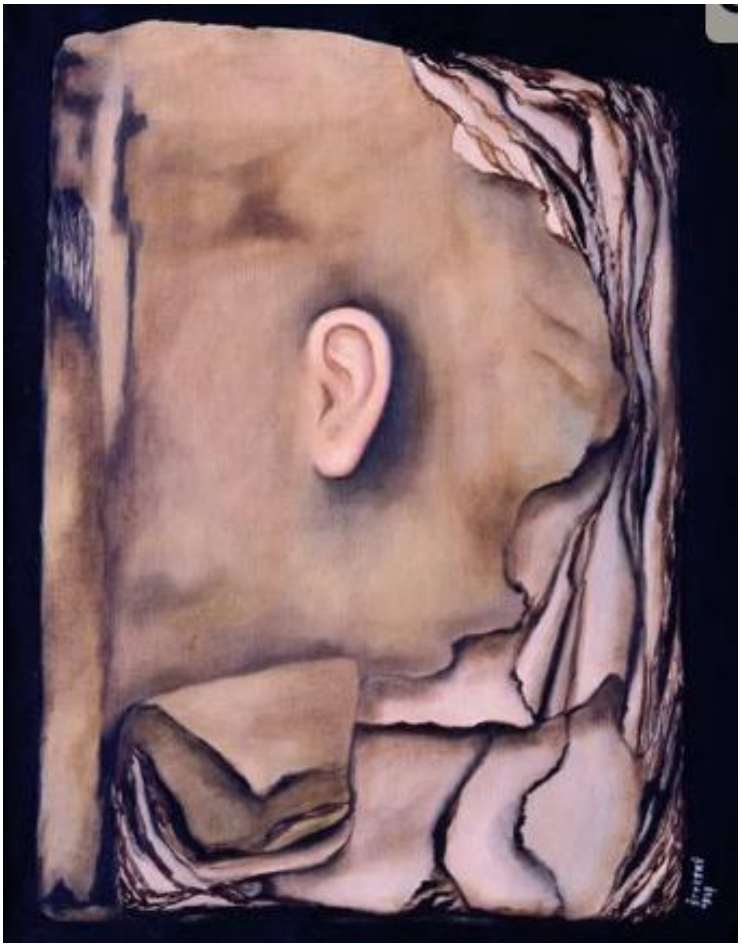
[71] Mukařovský 1966e, 309.
[72] Vö: Teige 1971c , 556. (Lásd. a dolgozatom 1. fejezetét is.)

hozzáállásról Mukařovský ezeket írja: „Azoknak, akik az optimizmus elvárását állítják, el kellene gondolkodniuk, hogy vajon ez nem szinonim-e a tényleges valóságtól való félelemmel.”[73]

Ebben a kontextusban igyekszik Mukařovský értelmezni a két művész alkotásait. Torzókat láthatunk, végtagok nélküli testeket, amelyek azonban elevenek, üres ám mégis kitöltöttnek látszó ruhákat, arcot, amely egyúttal égő könyv is, egy ládát, amelynek az alja helyett végtelen vízfelszín látszik stb.

Toyen: Médium, 1937

[73] Mukařovský i. m. 309.



18. Jindřich Štyrský: Ajándék, 1934

A tér is sajátos tulajdonságokkal rendelkezik: gyakran nehéz megállapítani, hogy a benne lévő tárgyak a talajon vannak-e vagy lebegnek (Toyen: *Médium*, Štyrský: *Vdovy na cestách*). Ahogy lehetetlen megállapítani azt is, hogy az ábrázolt dolgok tárgyak-e vagy lények.

Az elemzés egyik kulcsszava a *torzó*, amely fogalom vizsgálata ismét a festészet és a költészet közti szoros kapcsolatokhoz vezet, amelyre Mukařovský úgy mutat rá, hogy a költészetre használatos fogalmakat transzponálja a képzőművészetre. Mindezt nem csupán azért teheti, mert ő maga a nyelv majd az irodalom felől közelít a képzőművészethez, hanem azért is mert a szürrealizmus – a többi avantgárd irányzathoz hasonlóan nagy hangsúlyt fektetett a művészeti ágak szintézisére. A torzó egy költői kép, a szinekdoché képzőművészeti megfelelője, és a benne rejlő festészeti lehetőségekre már a kubisták is felfigyeltek: a tárgyakat kisebb részekre osztották, minden oldalról bemutatták: ezek a részek külön-külön az egészet képviselik. Erre mutat rá a szerző az alábbi szavakkal is:

> A szürrealizmus felfedezi a torzó festői és ugyanakkor költői szépségét is, a torzó az egészet helyettesítő rész; ám ennek a helyettesítésnek az értelme más, mint a kubizmus esetében volt. A tárgy, amelyet itt felbontva láthatunk, így a gyakorlati felhasználásból való kivonását jelzi. És itt a szürrealizmus szemantikai felépítésének a magjához közelítünk. Amíg a tárgy egy bizonyos tevékenység eszközeként szolgál, ameddig az élőlény bizonyos gyakorlati érdekek hálózatába kapcsolódik be, addig mindkettő, a lény és a dolog is rendkívül közönségesnek és egyszerűnek tűnik a számunkra. Mihelyt azonban a tárgy és az élőlény kikerül az egyértelmű gyakorlati környezetéből, mihelyt megszűnik világossá válni, hogy milyen célt szolgál a tárgy, és miként reagál tetteinkre az élőlény, akkor a legközönségesebb dolgok és lények is rejtélyekké, fantomokká válnak. Azonban egyidejűleg számunkra a szó legszorosabb értelmében vett, több kiterjedésű és többjelentésű, egyszerre eleven és halott anyagi valósággá válnak.[74]

Ily módon az ábrázolt dolgok önmagukon kívül álló, ámde egészen más dolgok ábrázolásává válhatnak, akár hasonlóság, térbeli vagy időbeli asszociációk révén. Olyan szimbólumokká válnak, amelyek egyidejűleg önálló valóságként és „minden valóságos dolog képeként" jelentkeznek. Sok minden visszaköszön ezekben a gondolatokban Mukařovský szemiológiai elméletéből: a jel, mint láttuk, általában más dolgok helyett áll, a művészetben pedig sokszor önmagára irányul. Itt is hasonló a helyzet: az ábrázolt vagy leírt dolog nem helyettesíti a denotátumát, hanem önmaga válik az ábrázolt valósággá, voltaképpen önmagát mutatja. Ám mint ilyen mégis magában foglalja a valóság egészét is (éppen úgy, ahogyan ezt Mukařovský a szemiológiai rendszerének ismertetésekor leírja).

A szövegből még egy gondolatot tartok fontosnak kiemelni. Habár Mukařovský pályájában nem szerepel kiemelt helyen a recepció esztétikájának kutatása, érintőlegesen mégis több helyütt foglalkozik a témával. Az erre vonatkozó utalásokra a dolgozatomban eddig is felhívtam a figyelmet. A Štyrskýről és Toyenről szóló rövid szövegben a szürrealista műalkotásnak a valósághoz fűződő viszonyával kapcsolatosan Mukařovský felhívja a figyelmet arra, hogy ez a fajta művészet komoly feladat elé állítja a befogadót: az ő feladata lesz, hogy a művekben jelenlévő töredezett, csonka valóságot, sajátosan egymás mellé állított részeket összeférce lje. Az erről szól részt Mukařovskýtól szokatlan módon szinte profetikus sorokkal fejezi be:

[74] Mukařovský i. m. 310.

> Ha tehát a mai ember célja, hogy megújítsa az univerzum kohézióját, amely az életének és cselekedeteinek a színtere, nem szabad e feladattól megijednie. A rettegés, amellyel az elszabadult dolgok a hatalmukba kerítik az embert, csakis azok által győzhetők le, akik nem takarják el a szemüket.[75]

A cseh tudós gondolataival való figyelemreméltó összecsengése miatt itt ismét fontosnak tartom, hogy utaljak Jindřich Štyrský Mukařovský egyetemi szemináriumán elhangzott szövegére. Ennek a szereplésnek szintén 1938 a dátuma, tehát ugyanaz az év, amelyben a két művész pozsonyi kiállítására is sor került. A párhuzamos szövegek alapján is következtethetünk arra, hogy ebben az időszakban Mukařovský gondolkodása – és nyilván személye is – milyen közel került a szürrealistákhoz. Štyrský előadását a következő sorokkal kezdi:

> Kineveti-e bárki a tengeri sellőt, amiért nincsen lába? Mondom nektek, látnokok rettentő kora közeleg, ahhoz hasonlatos kor, amely közvetlenül megelőzte a teremtést. A férfiak a fák törzsét fogják szeretni, a nők pedig Vénusz hasonmásaként fognak megszületni, allegorikus arccal, mely szorgalmat, nemességet, igazat és szépséget fejez ki. […] A parkokban és a városi ligetekben csonka lábú bekötözött tehenek fognak legelészni, protézisük feldúlja a zöld gyepet. A fenolszagú nyomott levegőben festők sétálnak majd, és felhívják az esti hírlapot olvasók figyelmét a teremtés szépségére. A festők kisebb darabokra tépik szét a vásznaikat, és senki nem veszi majd észre, hogy egykor egy egészt alkottak. A levegő, a víz, a föld és a tűz lassú keveredésének kora lesz ez, a megálmodott plasztikus és a lírai szépség szintézisének a kora. Az élőlények szabadon kereszteződnek majd egymás között, és a biológusok felügyelete nélkül új egyszarvúk, bogár-emlősök, bűbájos kosok, kardból, tűből és tőrből összeállított teremtmények születnek. Felkél a betű-ember, a lerágott csont, a pont, a rongy, az oltár, a mankó, a lépcső, a szegecs, a töltelék, a koporsó-ember, a síp, a cipőfűző, a kavics, a poggyász, a köd-kocka, az üledék-ember.[76]

A képtelen lények és tárgyak felsorolása még hosszasan folytatódik: olyan ez mintha a szürrealista festő kelléktárát tekintenénk át: a felsoroltak közül némelyik mintha alkotóelem lenne, mások az ezeket összeforrasztó vagy –kötő eszközök: nyersanyag és konstrukció.

---

[75] Mukařovský i. m. 311.
[76] Štyrský 2007b, 184.

Mukařovský egyébként évekkel később (1946-ban) újabb tanulmányt szentelt Jindřich Štyrskýnek posztumusz kiállítása alkalmából. Ez az írás inkább retrospektív és összefoglaló jellegű, a művész pályájának immanens fejlődését követi végig és kiemeli annak főbb jellegzetességeit. Ilyen például a képzőművészet határainak átlépése, „a festő és a költő azonosulása”[77]. Štyrský számára a festészet nem csupán a formákkal való játék, hanem olyan eszköz, amely a mozgásba hozza a nézőt és a valóság teljességével kapcsolatos érzelmi reakciót vált ki – rendszerint negatívat, hiszen ez komplexebb módon képes a befogadó lelkére hatni és nem csupán a látással kapcsolatos területeket érinti. Ezért igyekszik műveivel és műveiben gazdag képzettársításokat előhívni.

Mukařovský Štyrskýt az őt megelőző festészeti irányzatokkal veti össze, s teszi ezt a „festői jel” jellegzetességeit vizsgálva. Az impresszionisták számára a festői jel nem más volt, mint a tiszta benyomás; a kubisták ezzel szemben magára a jelre összpontosítottak, és elszakadtak a megfestett tárgyak, alakok optikai benyomásától, Štyrský viszont az ember és az általában vett valóság közti kapcsolatra összpontosít, ő nem a puszta benyomást, de nem is a valóság jelét festi meg. Štyrský fejlődésében három időszakot lehet megkülönböztetni, ám ezek sohasem különültek el élesen egymástól és egyik sem zárult végérvényesen le, a pálya vége felé inkább a szintézisük figyelhető meg. A kubista, artificialista és a szürrealista szakaszról van szó. A fejlődés során a vezérfonal a *körvonal* fogalma (Mukařovský módszerére különben jellemző, hogy a művészi struktúra egy-egy elemét emeli ki, és azt vizsgálja meg mind diakronikus mind szinkrón megközelítésben – valahogy úgy, ahogyan a Polák-elemzésben a prozódiával tette.) Ugyanez a fogalom feltűnik még Josef Šíma és Jan Zrzavý bemutatása kapcsán is. A Šímáról írt 1936-os kéziratos szöveg Štyrský és Toyen elemzéséhez hasonló metódust követ: a műalkotás belső, strukturális jellegzetességeit, annak a fejlődés során előtérbe kerülő elemeit mutatja be, kitér a külső hatásokra, illetve a festménynek mint jelnek a valóság egészét magába foglaló jellegzetességeire helyezi a hangsúlyt.

A kubista időszakában a legtöbb kubista festőhöz hasonlóan ő is elbontja a testeket, ám a síkbéli alakzatok mindig a kép felszínével párhuzamosan helyezkednek el: a kép mélységét csakis ezeknek a geometrikus körvonalak által határolt alakzatoknak az átfedései adják: a távolabb lévők fedésben vannak az előbb elhelyezkedők által (pl. *Fekete pierrot* c. kép).

[77] Mukařovský 1966r, 315.

19. Jindřich Štyrský: Fekete pierrot, 1923

Az artificializmus korszakában a körvonalak más jelleget öltenek, a képek címe is eltávolodik az ábrázolt tárgyaktól, alakoktól: a cím nem áll közvetlen szemantikai kapcsolatban az ábrázolt tárggyal. Itt is főleg körvonalakat látunk, ám ezek nagyon sokfélék: akadnak geometrikusak, de még inkább irracionális alakzatok, árnyak, testek, amelyek helyenként egyáltalán nem, máskor pedig távolról hasonlítanak bizonyos reális tárgyakra, alakokra, akár emberekre is. Alapvetően azonban itt sem beszélhetünk a képek mélységéről, habár akadnak olyan alakzatok, amelyek a kép síkjával nem párhuzamosak: Mukařovský szerint ezek célja azonban nem elsősorban a háromdimenziós tér kialakítása, hanem inkább az, hogy a teret többféleképp lehessen interpretálni (lásd pl. a *Június* vagy a *Mandragóra* c. képet).

Ez a „parataktikus" elv a művész szürrealista időszakában is megmarad (pl. *A születés traumája* c. képen, 1936-ból). Az éles körvonalú tárgyak ezeken a képeken is mindenféle kapcsolat nélkül állnak egymás mellett, a tér vagy a kép mélysége gyakorlatilag nem létezik, az imént említet képben például azért, mert a háttér teljesen fekete. Mukařovský a tér negációjának okát keresve megállapítja, hogy nem a szürrealista

festészet egy általános vonásáról van szó, hiszen például Toyen képei nagyon is térbeliek. Štyrský festészetére és útkeresésére jellemző jelenségről van tehát szó, amelyhez a kulcsot az ember és a külső valóság közti kapcsolatban találhatjuk meg:

> A tér rendje, amelyet a festő-költő fájdalmasan keresett, annál is inkább fájdalmasan, mert érezte jelenlétét a dolgokban, de nem talált hozzá logikus, következetes utat, a számára csupán az ember és a világ viszonylatában a rend hiányának a metaforája volt, amely elrémítette a két világháború közötti embert. Štyrský ezen pillanatok művésze volt, nem véletlenül adta az egyik grafikai ciklusának az Apokalipszis címet.[78]

Jindřich Štyrský: A születés traumája, 1936

Ismét megfigyelhetjük a fenti szövegben a Mukařovskýra jellemző módszert: a művész munkásságát a festészet fejlődési sorába illeszti (impresszionizmus—kubizmus—szürrealizmus), majd a saját pályájának alakulását követi végig úgy, hogy egy kardinális formai-szemantikai elem változásait vizsgálja (a körvonal, illetve a tér negációja) immanens módon. A kérdések láncolatának végén pedig a külső (társadalmi, történeti) tényezők adják meg a választ (a térábrázolás hiányának fő oka, hogy a világból hiányzik a rend). Mindeközben a szemiológia, közelebbről a szemantika eszközeit alkalmazva vizsgálja a festő alkotásainak világát, az alkotóelemeknek a valósághoz és egymáshoz fűződő viszonyát, a művészi struktúra felépítését.

Mukařovský a háború után Toyennek is szentelt egy szöveget: ismét egy kiállításmegnyitón elhangzott beszédről van szó. Érdekes azonban, hogy míg Štyrský

[78] Mukařovský i. m. 317.

esetében a festmények felépítéséről, jelelméleti jellegzetességeikről is értekezik, Toyen esetében szinte kizárólag a társadalmi-politikai jelenségek vonatkozásában tárgyalja a művész alkotásait. Amit a szürrealizmus a két világháború között megvalósított, mindaz a háborúban valósággá lett, a művész pedig a háború alatt dialógust folytat a korral, válaszol a történelmi eseményekre. Például abban, hogy új pátoszt visz a műveibe, amely révén ezúttal már nem a maga nevében beszél, hanem „az egész nemzet közössége”[79] nevében. A kérdés ezek után csak az, hogy miben maradt meg a festőnő önmaga, hiszen Mukařovský állítja: Teigének igaza volt, amikor még a háború előtt azt állította, ahogyan a Toyen művésznév a cseh nyelvben ragozhatatlan, úgy nem változik Toyen művészete sem. Az állandóság Mukařovský szerint abban áll,

> hogy eltökélten követte az eddigi művészetfelfogását, és gondos munkával kikristályosította. Abban, hogy ma, éppen úgy, mint 1938-ban tiszta munkát állít a szemünk elé; igaz, hogy – amint már azt megjegyeztük – mindegyik háborús képe más és más történelmi pillanatra reagál, mégpedig adekvát módon, ezek folytonosságának megvan a belső művészi logikája. Nincs itt sem véletlen, sem nagyobb ugrások.[80]

Ez a Toyenről szóló szöveg Mukařovský pályáján az utolsó olyan írásnak tekinthető, amely az avantgárd művészetről szól abban a hangnemben és abban a tudományos rendszerben, amely miatt a cseh strukturalista iskola mindmáig figyelmet érdemel.

[79] Mukařovský 1966j, 313.
[80] Mukařovský i. m. 313.

5. Felhasznált irodalom[1]

5. 1 Jan Mukařovský művei

1932 Jazyk spisovný a jazyk básnický. In Havránek – Weingart 1932, 123-156.

1936 Interview o automatické povaze eufonie v Máchově »Máji«. In Nezval (red.) 1936, 42-43.

1948a *Kapitoly z české poetiky II*, Praha, Svoboda.

1948b Polákova vznešenost přírody. In Mukařovský 1948a, 91-176.

1948c *Kapitoly z české poetiky III*, Praha, Svoboda.

1948d Genetika smyslu v Máchově poezii. In Mukařovský 1948c, 239-310.

1948e Máchův Máj. In Mukařovský 1948c, 7-201.

1966a *Studie z estetiky.* Praha, Odeon.

1966b Dvě studie o básnickém pojmenování. (I. Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka II. K sémantice básnického obrazu.). In Mukařovský 1966a, 153-160.

1966c Estetická fukce, norma a hodnota jako sociální fakty. In Mukařovský 1966a, 17-54.

1966d Josef Šíma. In Mukařovský 1966a, 304-308.

1966e K noetice a poetice surrealismu v malířství. In Mukařovský 1966a, 309-311.

1966f K problému funkcí v architektuře. In Mukařovský 1966a, 196-203.

1966g Několik poznámek k novému románu Vladislava Vančury. In Mukařovský 1966a, 286-290.

1966h O strukturalismu. In Mukařovský 1966a, 109-116.

1966i Od básníka k dílu. In Mukařovský 1966a, 291-295.

1966j Toyen za války. In Mukařovský 1966a, 312-314.

1966k Umění a světový názor. In Mukařovský 1966a, 245-251.

1966l Umění jako semiologický fakt. In Mukařovský 1966a, 85-88.

[1] Ha másképp nem jelöltem, az idegennyelvű szövegek magyar fordítása tőlem származik (a szerző).

1966m Záměrnost a nezáměrnost v umění. In Mukřovský 1966a, 89-108.

1966n K pojmosloví československé teorie umění. In Mukařovský 1966a, 117-124.

1966o Může mít estetická hodnota platnost všeobecnou? In Mukařovský 1966a, 78-84.

1966p Místo estetické funkce mezi ostatními. In Mukařovský 1966a, 65-73.

1966q Dialektické rozpory v moderním umění. In Mukařovský 1966a, 255-265.

1966r Jindřich Štyrský. In Mukařovský 1966, 315-317.

1971a *Cestami poetiky a estetiky*. Praha, Československý spisovatel

1971b O současné poetice. In Mukařovský 1971a, 99-115.

1971c Problémy estetické normy. In Mukařovský 1971a, 35-48.

1971d Vančurovská prolegomena. In Mukařovský 1971a, 221-276.

1971e Pojem celku v teorii umění. In Mukařovský 1971a, 85-96.

1977 Gondolatok a filmesztétikáról. In Kenedi 1977, 66-83.

1985 *O motorickém dění v poezii*. Praha, Odeon.

1988a A művészet mint szemiológiai tény. In Bojtár 1988, 42-46.

1988b Az esztétikai funkció, norma és érték mint társadalmi tények. In Bojtár 1988, 54-107.

1988c Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben. In Bojtár 1988, 158-185.

1995 *Básnická sémantika*. Univerzitní přednášky Praha – Bratislava. Praha, Karolinum.

2000a *Studie I*. Brno, Host.

2000b K českému překladu Šklovského Teorie prózy. In Mukařovský 2000a, 501-508.

2000c Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. (Chaplin ve Světlech velkoměsta). In Mukařovský 2000a, 463-472.

2001a *Studie II*, Brno, Host.

2001b Poznámky k sociologii básnického jazyka. In Mukařovský 2001a, 220–233.

2001c Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové. In Mukařovský 2001a, 237-249.

2001d Řeč při tryzně. In Mukařovký 2001a, 490-502.

2001e Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař*. In Mukařovský 2001a, 376-398.

2006 *Vančurův vypravěč*. Praha, Akropolis.

2007a *Szemiológia és esztétika. (Válogatott tanulmányok.)* Pozsony, Kalligram, 2007.

2007b A funkciók problémája az építészetben. In Mukařovský 2007a, 72-88.

2007c Dialógus és monológ. In Mukařovský 2007a, 240-273.

2007d Költészet és képzőművészet között. In Mukařovský 2007a, 210-239.

2007e Megjegyzések a költői nyelv szociológiájához. In Mukařovský 2007a, 185-202.

2007f Sklovszkij Prózaelméletének cseh fordításához. In Mukařovský 2007a, 48-56.

2008 *Umělecké dílo jako znak*. Praha, ÚČL AV ČR.

5. 2 Avantgárd szerzők írásai (elméleti írások, manifesztumok és szépirodalmi szövegek)

Filla, Emil

1990a *Myšlenky*. h. n., Severočeské nakladatelství.

1990b O kubismu. In Filla 1990, 123-133.

Marinetti, Filippo Tommaso

1922 *Osvobozená slova*. Praha, Petr a Tvrdý.

Nezval, Vítězslav

1922 Podivuhodný kouzelník. In Seifert – Teige 1922. 32-50. WWW: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1558741 (2010. 07. 13.)

1927-1928 Kapka inkoustu. In ReD 1, 1927-1928 č. 9., 307-314. WWW: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1591302 (2010. 06. 25.)

1933 Dopis J. Mukařovskému. In Lidové noviny 41, 1933, 195.

1967 *Életemből*. Budapest, Európa.

1974a *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. Praha, Československý spisovatel.

1974b Prameny mé poezie. In Nezval 1974a, 227-233.

1974c Surrealismus v ČSR. In Nezval 1974a, 69-78.

1981 *Depeše z konce tisíciletí. Korespondence*. Praha, Československý spisovatel.

Nezval, Vítězslav (red.)

1936 *Ani labuť, ani Lůna*. Praha, Nová edice.

Seifert, Jaroslav

1924-1925 Pro dámy. Filmová báseň. In *Pásmo I*. 1924-1925, č. 5-6., 1. WWW: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Pasmo/1.1924-1925/5-6/1.png (2011. 01. 04.)

1982 *Všecky krásy světa*. Praha, Československý spisovatel.

Seifert, Jaroslav – Teige, Karel (red.)

1922 *Revoluční sborník Devětsil*. Praha, Večernice, 1922. WWW: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?parent_id=1042529&word= (2010. 06. 21.)

Seifert, Jaroslav – Teige, Karel

1924-1925 Pán Odysseus a různé zprávy. In *Pásmo I*. 1924-1925, č. 5-6., 7. WWW: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Pasmo/1.1924-1925/5-6/7.png (2011. 01. 04.)

Šíma, Josef

1922 Reklama. In *Život II*, 1922. s. 102-103.

Štyrský, Jindřich

1970 *Sny*. Praha, Odeon.

1996a *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha, Thyrsus 1996.

1996b Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně [dne 9. dubna 1924]. In Štyrský 1996a, 13-14.

2007a *Texty*. Praha, Argo.

2007b Z přednášky v semináři Jana Mukařovského v Praze. In Štyrský 2007a, 184-185.

2007c Surrealistické malířství. In Štyrský 2007a, 127-130.

Štyrský, Jindřich – Toyen

1927-1928 Artificielisme. In *ReD I*. 1927-1928, 28-30. WWW: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgtitle_tree.cfm?title_id=1058762&level=8 (2010. 11. 11.)

Teige, Karel

1922 F. T. Marinetti a futurismus. In *Aktuality a kuriosity I*, 1922, č. 8-10., 77-79.

1924-1925 K estetice filmu. In *Pásmo I.* 1924-1925, 2-3. WWW: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Pasmo/1.1924-1925/7-8/2.png (2011. 07. 12.)

1929-1931 K sociologii architektury. In *ReD III*. 1929-1931, 163-182. WWW: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1598475 (2010. 07. 22.)

1930a *Moderní architektura v Československu*. Odeon, Praha.

1930b K teorii konstruktivismu. In Teige 1930a, 360-370.

1964 *Jarmark umění*. Praha, Československý spisovatel.

1966a *Výbor z díla I*. Praha, Československý spisovatel.

1966b *Vývojové proměny v moderním umění*. Praha, Nakladatelství československých výtvarných umělců.

1971a Malířství a poezie. In Vlašín 1971, 494-496.

1971b Obrazy a předobrazy. In Vlašín 1971, 97-104.

1971c Poetismus. In Vlašín 1971, 554-561.

1972a Manifest poetismu. In Vlašín 1972, 557-593.

1972b Poezie pro pět smyslů. In Vlašín 1972, 191-196.

1994a *Výbor z díla III. Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*. Praha, Aurora.

1994b Střelnice. In Teige 1994a, 87-98.

2004 *O humoru, clownech a dadaistech. Sv. I. Svět, který se směje*. Praha, Akropolis.

Toman, Jindřich (ed.)

1994 *Letters and other materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles : 1912-1945*. Ann Arbor, Michigan Slavic Publ., 1994

U. S. Devětsil

1971 U. S. Devětsil. In Vlašín 1971, 81-83.

Vančura, Vladislav

1931 *Markéta Lazarová*. Praha, Sfinx – B. Janda.

1932 Poznámka ke sporu o básnický jazyk. In *Rozhledy I*. (1932) 24., 25-26. WWW: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Rozhledy/1.1932/4/25.png (2011. 01. 13.)

1934 *Konec starých časů*. Praha, Melantrich.

1939-1940 *Obrazy z dějin národa českého I-II*. Praha, Družstevní práce.

1960 *Rablólovagok*. Budapest, Európa.

Vlašín, Štěpán (red.):

1970 *Avantgarda známá a neznámá III*. Praha, Svoboda.

1971 *Avantgarda známá a neznámá I*. Praha, Svoboda.

1972 *Avantgarda známá a neznámá II*. Praha, Svoboda.

Wolker, Jiří

1971 Proletářské umění. In Vlašín 1971, 220-224.

5. 3 Szakirodalom

Ábrahám Barna –Pilecky Marcell (szerk.)

2006 *A Duna vallomása. Tanulmányok Käfer István hetvenedik születésnapjára.* Piliscsaba, PPKE BTK.

Adlerová, Alena (et al.)

1998 *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*. Praha, Akademia.

Ambrosová, Veronika

2007 Bachtin, pražský strukturalismus a česká avantgarda postmoderna avant la lettre? In *Česká literatura*. 2007/6, 878-882.

Anděl, Jaroslav (ed.)

1993 *Umění po všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*. Praha, Národní galerie v Praze.

Armstrong, D. – Schoonveld, C. van (eds.)

1977 *Roman Jakobson. Echoes of his Scholarship*. Lisse, Peter de Ridder.

Bakoš, Ján

2005 The Prague Linguistic Circle's Contribution to Art History. In *Human Affairs 15*, Issue 1, June 2005, 22-34.

Bailey, R. W. – Matejka, L. – Steiner, P. (eds.)

1978 *The Sign. Semiotics Around the World.* Ann Arbor, Michigan Slavic Publications.

Beke Márton

2004 Některé ohlasy českého strukturalismu v Maďarsku. In Pospíšil – Zelenka (red.) 2004, 5-10.

2005 Otázka pro... strukturalismus? In *Slovo a smysl 2*. 2005/3, 231-232.

2006a Meziválečné období v Maďarsku a v Československu: avantgarda a ideologie. In *Acta Universitatis Palackianae Olomuciensis Facultas Philosophica. Studia Moravica IV. Symposiana*. Olomouc, Univerzita Palackého, 57-62.

2006b Társadalom és művészet Jan Mukařovský esztétikájában. In Ábrahám – Pilecky 2006, 379-388.

2009 *Migrating Scholars and Ideas. The Prague School and Scandinavia*. In Beke – Palatinus (szerk.) 2009. 8-14.

Beke Márton – Palatinus David L. (szerk.)

2009 *Pázmáneum to Blindern. Contributions to Regional and Cultural Studies: Central Europe and Scandinavia*. Piliscsaba, Pázmány Péter Catholic University.

Beke László

1993 Mi a Fluxus? In *FluxMost programfüzet*. Budapest, Artpool, 1993, 4.

Bene Adrián

2007 Csehül állni. In *Kalligram*. 2007/6, 91-93.

Benyovszky Krisztián

2007 Előszó. In Mukařovský 2007a, 9-26

2010 A stílus jelei. In memoriam František Miko (1920 - 2010). WWW: http://www.szemiotika.com/2009/10/27/kisebb-irasok/ (2011. 07. 10.)

Bernáth Árpád

1998 *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*. Szeged, Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport.

Bernáth Árpád – Hárs Endre (szerk.)

1997 A lehetséges világok poétikája. In *Helikon 43*. 1997/4, 375-520.

Bezeczky Gábor

2006 A strukturalizmus Magyarországon. In *2000*. 2006/4, 64-76.

Bojtár Endre

1974 Jel és dolog a keleteurópai avantgarde irodalomban. In *Literatura*. 1974/2, 68-77.

1977 *A kelet-európai avantgarde irodalom*. Budapest, 1977.

1978 *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

1983a *Egy kelet-européer az irodalomelméletben*. Budapest, Szépirodalmi.

1983b Strukturalizmus és „metafizika" között. In Bojtár 1983a, 64-70.

1983c Az irodalmi mű jelentése és értéke. In Bojtár 1983a, 71-83.

1992 Az irodalmi mű értéke és értékelése. In Szili (szerk.) 1992, 13-56.

Bojtár Endre (szerk.)

1988 *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban*. Budapest, Akadémiai.

Bókay Antal

1997 *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Budapest, Osiris.

Bouissac, Paul

1979 Semiotics and Surrealism. In *Semiotica 25*. 1979, 45-58.

Bühler, Karl

1934 *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena, Verlag von Gustav Fischer.

Bydžovská, Lenka – Lahoda, Vojtěch – Srp, Karel

1995 *Czech Modern Art 1900-1960*. Prague, The National Gallery in Prague.

Chadraba, Rudolf

1987 Odraz programových tezí Devětsilu v teorii Jana Mukařovského. In *Estetika*. 1987/1, 43-47.

Chvatík, Květoslav

1965 *Smysl moderního umění*. Praha, Československý spisovatel.

1966 Estetika Jana Mukařovského. In Mukařovský 1966a, 339-363.

1970 *Strukturalismus a avantgarda*. Praha, Československý spisovatel.

1994a Karel Teige a pražský strukturalismus. In *Literární noviny 5*, 1994. č. 18. 4-5.

1994b Teige a báseň. Karel Teige jako teoretik moderny. In *Příloha Tvaru*, 1994. č. 1.

2001 *Strukturální estetika*. Brno, Host.

Čolakova, Žoržeta

1999 *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha, Karolinum.

Dluhosch, Eric – Švácha, Rostislav (eds.)

1999 *Karel Teige 1900-1951. L'enfant terrible of the Czech modernist avant-garde*. Cambridge-London, MIT Press.

Doležel, Lubomír

1988 Literary Transduction: Prague School Approach. In Tobin (ed.) 1988, 165–176.

1995 Pražská škola a poststrukturalismus. In *Česká literatura 43.* 1995, č. 5, s. 451-472.

2000 *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*. Brno, Host.

Ejchenbaum, Borisz

1974 *Az irodalmi elemzés*. Budapest, Gondolat.

Erlich, Viktor

1955 *Russian Formalism. History Doctrine.* Den Haag, Mouton.

Frank, Joseph

1990 *Through the Russian prism: essays on literature and culture*. Princeton, Princeton University Press.

Friedmann, Ken

2008 Fluxus és társai. In Klaniczay – Szőke (szerk.) 2008. WWW: http://www.artpool.hu/Fluxus/Friedman/Fluxushu8.html [2011. 07. 06.]

Gammelgaard, Karen

1996a *Two Studies on Written Language*. Oslo, Universitetet i Oslo, 1996. (Meddelelser Nr. 74).

1996b Derrida, Vachek and Spoken vs. Written Language. In Gammelgaard 1996a, 7-21.

2001 *Den skandinaviske reception af Pragerskolens litteraturvidenskab*. In Germanistica pragensia 17. 2001, 109-17.

2005 Ještě k anketě o strukturalismu. In *Slovo a smysl II*. 2005, č. 4, 313-315.

Gandelman, Claude

1988 The Dialectic Functioning of Mukařovský's Semiotic Model. In Tobin 1988, 265-273.

Garvin, Paul L.

1964 *A Prague school reader on esthetics, literary structure, and style*. Washington, Georgetown University Press

1981 Structuralism, esthetics and semiotics. In Steiner 1981, 97-108.

Grygar, Mojmír

1999 *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno, Host.

2006 *Trvání a proměny*. Praha, Torst.

Hankiss Elemér (szerk.)

1971 *A strukturalizmus.* Budapest, Európa.

Hankó B. Ludmilla – Heé Veronika

2003 *A cseh irodalom története a kezdetektől napjainkig*. Budapest, Magyarországi Eszperantó Szövetség.

Havránek, Bohuslav – Weingart, Miloš (red.)

1932 *Spisovná čeština a jazyková kultura*. Praha, Melantrich.

Havránková, Marie (ed.)

2008 *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci*. Praha, Academia.

Honzl, Jindřich

1922 Marinettiho manifesty. In *Divadlo II*, 1922, č. 17., 2-3.

Horányi Özséb - Szépe György (szerk.)

2005 *A jel tudománya*. Budapest, General Press.

Hovdhaugen, Even – Karlsson, Fred – Henriksen, Carol – Sigurd, Bengt

2000 *The History of Linguistics in the Nordic Countries*. Helsinki, Societas Scientarium Fennica.

Jakobson, Roman

1925 Konec básnického umprumáctví a živnostnictví. In *Pásmo I*. 1925, č. 13-14., 1-2. WWW: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Pasmo/1.1924-1925/13-14 (2011. 02. 23.)

1932 O dnešním brusičství českém. In Havránek – Weingart 1932, 85-122.

1974 *A mozgókép szemiotikája*. Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

1979a *Selected Writings 5*. Den Haag, De Gruyter Mouton, 1979

1979b Novejsaja russzkaja poezija. In Jakobson 1979a, 299-354.

1981a *Selected Writings 3*. Den Haag, Mouton.

1981b Futurizm. In Jakobson 1981a, 717-722.

1982 *A költészet grammatikája*. Bp., Gondolat.

1988 Mi a költészet? In Bojtár (szerk.) 1988, 34-41.

1995a *Poetická funkce*. Jinočany, H&H.

1995b Lingvistika a poetika. In Jakobson 1995a, 74-105.

Jakobson, Roman – Jacquart, Emmanuel

1976 Entretien avec Roman Jakobson autour de la poésie. In *Critique 32*. 1976/5. 461-472.

Jankovič, Milan

2008 Průhledy k znakovému pojetí umění (doslov Milana Jankoviče). In Mukařovský 2008, 68-87.

Jelínek, Antonín

1967 Nezval mai cseh szemmel. In Nezval 1967, 266-284,

Kalandra, Záviš

1934 O metodu literární historie. Metodologické poznámky k J. Mukařovského „Polákově Vznešenosti přírody“. In *Tvorba IX*. 1934, č. 7, 102–103.

Kenedi János (szerk.)

1977 *A film és a többi művészet*. Budapest, Gondolat.

Kisantal Tamás

2008 Sosem késő. In *Szőrös Kő*. 2008/1, 38-43.

Klaniczay Júlia – Szőke Annamária (szerk.)

2008 *FLUXUS. Interjúk, szövegek, események–esetek*. Budapest, Artpool–Ludwig Múzeum. WWW: http://www.artpool.hu/Fluxus/antologia.html [2011. 07. 06.]

Kříž, Michal

2008 Marxistická kritika českého literárněvědného strukturalismu (Ideologismus vs. idealismus). In *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Moravica 6*. 2008, 59-69.

Kšicová, Danuše

2007 *Od moderny k avantgardě*. Brno, Masarykova univerzita.

Lahoda, Vojtěch – Srp, Karel

1998 *České umění 1900 - 1990 ze sbírek Galerie hlavního města Prahy - Dům U zlatého prstenu*. Praha, Galerie hl. města Prahy.

László Emese

2007 Megkésettség és aktualitás. In *Élet és irodalom LI*. 29. sz. (2007. 07. 20.) = http://www.es.hu/index.php?view=doc;17193 (2009. 12. 19.)

Laziczius Gyula

1932 *Bevezetés a fonológiába*. Budapest, Magyar Nyelvtudományi Társaság

Lehár, Jan et al.

1998 *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha, NLN.

Lukács György

1957 *A különösség mint esztétikai kategória*. Bp., Akadémiai.

Malevič, Oleg

1997 Roman Jakobson a Československo (részlet). In Morávková 1997, 121-127.

Mansbach, Steven A.

1999 *Modern Art in Eastern Europe*. Cambridge, Cambridge University Press.

Matejka, Ladislav (ed.)

1976 *Sound, Sign and Meanings: quinquageneri of the Prague Linguistic Circle*. Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions.

Miko, František

2000 Az olvasás fenomenológiája és a mű; Jelentés és értelem a fordításban; Fordítás: valóság/mű. (Részletek.) In *Kalligram.* 2000/11, 22-29.

2001 *Az epikától a líráig. Az irodalmi mű stilisztikai vizsgálata*. Dunaszerdahely, Nap Kiadó.

Morávková, Alena (szerk.)

1997 *Roman Jakobson – z korespondence*. Praha – Litomyšl, Paseka.

Nyírő Lajos (szerk.)

1970 *Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Passuth Krisztina

1998 *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig, 1907-1930*. Budapest, Balassi.

Peirce, Charles Sanders

2005 A jelek felosztása. In Horányi – Szépe (szerk.) 2005, 20-40.

Pettit, Phillip

1975 *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis*. Berkeley, University of California Press.

Pomorska, Krystyna (ed.)

1987 *Language, poetry, and poetics: the generation of the 1890's: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij*. Berlin–New York–Amsterdam, Mouton de Gruyter.

Pospíšil, Ivo – Zelenka, Miloš (red.)

2004 *Česko-slovenské vztahy, Evropa a svět*. Brno, Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Procházka, Martin

1992 Na okraj(i) Gramatologie. In *Česká literatura 40*, 1992, 195-208.

Saussure, Ferdinand de

1976 *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Budapest, Gondolat.

Schneider, Jan (red.)

2000 *Slovo, struktura(lismus), příběh*. Olomouc, Aluze 2000.

Selden, Raman – Widdowson, Peter – Brooker, Peter

2005 *A reader's guide to contemporary literary theory*. Harlow, Pearson Education.

Sládek, Ondřej

2006 *Český strukturalismus po poststrukturalismu*. Brno, Host.

Steiner, Wendy (ed.)

1981 *Image and code*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Striedter, Jurij

1989 *Literary Structure, Evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. Cambridge, MA—London, England, Harvard University Press.

Szathmári István

1996 A funkcionális stilisztika megalapozása. In Szathmári István (szerk.) 1996, 19-24.

2004 A funkcionális stilisztika történetéhez. In *Magyar Nyelvőr CXXVIII.* 2004/4., 435-440.

Szathmári István (szerk.)

1996 *Hol tart ma a stilisztika?* Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó.

Szerdahelyi István (szerk.)

1977 *A strukturalizmus-vita. Dokumentumgyűjtemény I-II*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Sziklay László

1963 A cseh strukturalizmus. In *Kritika I*. 1963/3, 50-54.

1970 A prágai iskola. In Nyírő (szerk.) 1970, 99–141.

Szili József (szerk.)

1992 *A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, nyelv az irodalomelméletben*. Budapest, Akadémiai.

Teze

1970 Teze předložené prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929. In Vachek 1970, 35-65.

Tobin, Yishai (ed.)

1988 *The Prague School and its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore and the Arts.* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

Toman, Jindřich

1987 *A Marvellous Chemical Laboratory and its Deeper Meaning: Notes on Roman Jakobson and the Czech Avant-Garde between the Two Wars*. In Pomorska (ed.) 1987, 313-346.

1995 *The Magic of a Common Language. Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy and the Prague Linguistic Circle*. Cambridge, MA—London, England, MIT Press.

1997 Notes on Roman Jakobson's Culture of Scholarship. In *Acta Linguistica Hafniensia 29*. 1997, 88-99.

Tureček, Dalibor

2006 Teorie fikčních světů a dějiny literatury. In *Česká literatura 53*. 2006/1, 1-14.

Vachek, Josef

1964 *A Prague School Reader in Linguistics*. Bloomington, Indiana University.

1970 *U základů pražské jazykovědné školy*. Academia, Praha.

1999 *Prolegomena k dějinám pražské školy jazykovědné*. Jinočany, H&H.

Vallier, Dora

1975 Malévitch et le modèle linguistique en peinture. In *Critique 31*. 1975, 284–296.

Vodička, Felix

1998a *Struktura vývoje*. Praha, Dauphin.

1998b Celistvost literárního procesu. K vývoji teoretického myšlení v díle Jana Mukařovského. In Vodička 1998a, 451-480.

Volek, Emil

2004 *Znak – funkce – hodnota. Estetika a sémiotika umění Jana Mukařovského v proudech současného myšlení*. Praha-Litomyšl, Paseka.

2006 Jan Mukařovský redivivus: Co zůstalo z tradice a dědictví pražské školy? In Sládek 2006, 32-43.

Wellek, René – Warren, Austin

2002 *Az irodalom elmélete*. Budapest, Osiris.

Winner, Irene Portis

1978 Cultural Semiotics and Anthropology. In Bailey, R. W. – Matejka, L. – Steiner, P. (eds.) 1978, 335-363.

Winner, Thomas G.

1976 Jan Mukařovský: The Beginnings of Structural and Semiotic Aesthetics. In Matejka (ed.) 1976, 433-455.

1977 Roman Jakobson and Avantgarde Art. In Armstrong, D. – Schoonveld, C. van (eds.), 503-514.

1978 On the Relation of Verbal and Nonverbal Art in Early Prague Semiotics: Jan Mukařovský. In Bailey, R. W. – Matejka, L. – Steiner, P. (eds.) 1978, 227-237.

2009 *The Czech Avant-Garde Literary Movement Between the Two World Wars*. [Kézirat] WWW: http://www.thomasgwinnerczechavantgarde.com/ (2011. 01. 26.)

Wutsdorff, Irina

2006 *Bachtin und der Prager Strukturalismus: Modelle poetischer Offenheit am Beispiel der tschechischen Avantgarde*. München, Wilhelm Fink.

Zima, Petr V.

1998 *Literární estetika*. Olomouc, Votobia.

2000 Formalismus a strukturalismus mezi autonomií a angažovaností. In Schneider (red.) 2000, 45-54.

Žilka, Tibor

2006 *Vademecum poetiky*. Nitra, UKF.

5. 4 Avantgárd folyóiratok

Disk

Musaion

Pásmo

ReD

Rozhledy I

Slovo a slovesnost

Stavba

Telehor

Život

Zvěrokruh

6. Képjegyzék

1. A Devětsil Forradalmi Kiadvány impresszuma, 1922.

2. „Standard" típusú gőzhajó (Devětsil Forradalmi Kiadvány, 1922)

3. Karel Teige: Tájkép szemaforral, 1922.

4. Jirka Macák: Marinetti *Felszabadított szavak* c. könyvének cseh fordításából, 1922.

5. A ReD folyóirat 1927/1. (I. évfolyam) és az 1928/9. számának címlapja.

6. Vítězslav Nezval – Karel Teige: Ábécé, 1926.

7. Evžen Markalous: A nevetés apoteózisa, 1926.

8. Jindřich Štyrský: Souvenir, 1924.

9. Toyen: Rizsföld, 1927.

10. A Nezval által szerkesztett Zvěrokruh (Zodiákus) folyóirat első számának címlapja.

11. František Vobecký: Preludium, 1936.

12. Toyen: A. Breton Közlekedőedények c. könyvének borítója, 1934.

13. Pablo Picasso: Férfi pipával, 1911.

14. Josef Čapek: Férfi pipával, 1920.

15. Toyen: Széfek, 1946.

16. Jindřich Štyrský: Békaember, 1935.

17. Toyen: Médium, 1937.

18. Jindřich Štyrský: Ajándék, 1934.

19. Jindřich Štyrský: Fekete pierrot, 1923.

20. Jindřich Štyrský: A születés traumája, 1936.