

IMRE JÓZSEF BALÁZS: Akik megölték a halottaikat. *A román avantgárd irodalom hatástörténeti helye*

Imre József BALÁZS: Die ihre Toten ermordeten – wirkungsgeschichtlicher Ort der rumänischen Avantgardeliteratur

Im Artikel werden Charakteristika der Wechselbeziehung zwischen der rumänischen und der (siebenbürgisch-) ungarischen literarischen Avantgarde vor allem in der Zeit zwischen 1920 und 1930 untersucht. Balázs stellt auch das persönliche Beziehungsgeflecht der rumänischen und ungarischen Avantgardeliteraturen dar, doch räumt er der typologischen Bestimmung der beiden Avantgardeliteraturen wesentlich mehr Platz ein. Hierbei lassen sich frappierende Ähnlichkeiten der vorherrschenden rumänischen Konstruktivismus-Konzeption mit jener der Ungarn erkennen (auch mit der Konstruktivismus-Interpretation der Wiener Exilungarn um der Zeitschrift »Ma« von Kassák).

A modernség irodalmának sokarcúságát Matei Călinescu alapmunkája óta (*Five Faces of Modernity/ Cinci fețe ale modernității*)¹ nem nehéz belátni. Az az öt „arc”, amelyet a kötet szerzője megkülönböztet (modernizmus, avantgárd, dekadencia, giccs, posztmodern), részben ugyanannak a jelenségnek különböző nézőpontú szemléléséből eredeztethető, részben más-más időbeli aktualizációkról van szó (mint például az avantgárd és a posztmodern esetében). Nem egy ötféjű szörnyről beszél tehát Călinescu, hanem ugyanannak a fejnek öt különböző szögből történő megvilágításáról. Ami persze vitatható, hiszen a modernség különféle „aktualizációi” egymást is kikezdi, rombolják. Az esztéta modernség például a giccs ellenében lép fel, az avantgárd az esztéta modernség, illetve a dekadencia ellen (később öt magát is a dekadens irányzatok közé sorolják), a posztmodern pedig a modernség és a korábbi kulturális/civilizációs termékek olyan fokú kritikáját és újrarendezését jelenti, hogy legtöbb értelmezője szerint nem egyszerűen egy új modernség-(ál)arc, hanem valami más.

A posztmodern irodalomról folyó vitákban mindenesetre gyakran felismerhetők ugyanazok az érvek, ugyanazok a sablonok, amelyeket a huszadik század első évtizedeiben részint a – nevezzük így – „tradicionalizmus” és modernség, részint az alig szilárduló pozíciójú esztéta modernség és az avantgárd képviselői folytattak egymással. Ezek a visszatérő érvelésmódok többnyire formaproblémaként próbálják láttatni az egyes vitában álló irányzatok közötti törésvonalak eredetét. Frank Kermode (nagyjából a modernség T.S. Eliot-féle pozíciójából) így foglalja össze a probléma lényegét: „a művészet szüntelen formakeresésének legfontosabb ösztönzője az a félelem, hogy az idejémtúlt formafikciók miatt nem lesz képes az igazmondásra, vagy legalábbis kevésbé lesz képes rá, mint lehetne”.² Csakhogy a posztmodernség vagy az avantgárd esetében a műalkotás létmódjának a kérdése is felmerül, igaz, más-más módon. Az avantgárd irányzatai a köznapi élet eseményeinek sorába próbálják illeszteni alkotásaikat, egyfajta „ellenirodalmi” elképzelés mentén. „Az irodalom üldöz. Javíthatatlanul ellenszenvesnek találom.” – írja 1915-ben Ion Vinea,³ Tristan Tzara barátja és költőtársa, aki akkoriban a szimbolizmus határait feszegeti az avantgárd irányában. A posztmodern a fikcionálás különböző szintjeinek alkalmazása révén változtatja meg a szöveg létmódját – a szerzősége, az irodalmi hagyományra és magának a szövegnek a létrejöttére irányuló reflexió konstrukciós elvvé emelésével. Ha a „formaproblémát” ebben a keretben vetjük fel, jól elkülöníthető egymástól a történeti avantgárd és a posztmodern irodalomfelfogás.

A posztmodernség felől ugyanakkor láthatóvá válik az a paradigmataszerű episztemo-

¹ Angol kiadás: Duke University Press, Durham, 1987. A román kiadás adatai: Univers, București, 1995.

² Frank Kermode: *Mi a modern?* Európa, Budapest, 1980. 36.

³ Idézi Ion Pop, in: *Avangarda în literatura română*. Atlas, București, 2000. 28.

lógiai egyezés is, amely a modernséget és az avantgárdot közösen jellemzi. Kulcsár Szabó Ernő hipotézise szerint „paradigmaérvényű szemléletváltás nem annyira a századfordulós modernség és az avantgarde között, hanem e két nagy alakzat, illetve az avantgarde utáni modernség között következett be”.⁴ Jól illeszkedik ehhez az elképzeléshez a Matei Călinescu által is felvetett értelmezés, amely szerint az avantgárd bizonyos értelemben a modernség paródiájának tekinthető.⁵ (Babits Mihály is ugyanezt a szókapcsolatot használta a futurizmus kapcsán, akkor még nyilván kevésbé egzakt értelemben.)⁶ Feltűnő ugyanis az a kettős – afirmatív és kritikai – viszonyulás a modernségen belül a „polgári” értékekhez, amelyet egyrészt a kor fejlődéselvébe, tudományba és technikába, illetve észelvűségbe vetett hite, másrészt ezek radikális, polgári megállapodottság-ellenes kritikája jellemez. Már az esztéta modernségen belül is erős a kritikai hang, az avantgárd viszont radikálisan, és több szinten kívánja ennek a kiegyensúlyozásra törő értékrendnek az ellentettjét állítani. Bizonyos vonatkozásaiban – éppen az ellentétek másik pólusának az egyszerű, opozíciós felértékelése miatt – sikertelenül. Az avantgárd ugyanis (legalábbis a magyar avantgárd) néhány értelmezés szerint éppen a dolog és jel modernségbeli viszonyát nem kérdőjelezi meg, amely által paradigmátikus fordulatot jelenthetne a magyar irodalomban, s amely alighanem „párbeszédképesebbé” is tette volna a későbbiek során.⁷

A magyar avantgárd történetét – s ezen belül jelviszonyainak értelmezését – többek között azért nehéz megkonstruálni, mert azok a nyugat-európai „nagy” irányzatok (futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus, szürrealizmus), amelyeknek többé-kevésbé konszenzuálisan sikerült megalkotni a poétikáját,⁸ nem tűntek fel vegytiszta egyértelműséggel és programatikusan a magyar nyelvterületen. A Kassák folyóiratai kapcsán gyakran emlegetett „aktivizmus”, illetve „konstruktivizmus” fogalmi poétikailag nehezebben írhatók le illetve helyettesíthetők be az ismertebb „izmusokkal”. Részben ez is indokolta annak idején Bojtár Endre kísérletét, hogy megalkossa a kelet-európai avantgárd saját tipológiáját, amelyben a konstruktivizmus a fentebb említett négy „izmushoz” hasonló súllyal szerepel.⁹ A történeti avantgárd irodalom kutatása az 1999-es Kassák-újrólvasó konferencia óta¹⁰ megpróbál elszakadni az avantgárd önszemlélettől és önértékeléstől, nagymértékben kiiktatva az irodalmi és képzőművészeti irányzatok egymásra olvasását is. Ennek következtében az újabb Kassák-tanulmányokban nem esik szó aktivizmusról és konstruktivizmusról, ehelyett Kassák 1920 és 1925 között írott szövegeit az *Újrólvasó*-kötet szerzői hajlamosak teljes egészében a dadaizmus körébe utalni. Deréky Pál a következőképpen összegzi az így kirajzolódó magyar avantgárd-képet: „Így jelenleg a különösebb elméleti gondot nem okozó futurizmus-, expresszionizmus- és szürrealizmus-fejezet mellé olyan hatalmas dadaizmus-fejezet kerekedett, amelynek volumene szinte

⁴ Kulcsár Szabó Ernő: *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége*. 12. In: Uő: *Beszédmód és horizont*. Argumentum, Budapest, 1996.

⁵ Vö. Matei Călinescu idézett könyvének avantgádról szóló fejezetével.

⁶ L. Babits Mihály: *Futurizmus*. Nyugat. 1910. I. kötet, 487-488.

⁷ Vö. Kulcsár Szabó Ernő: „...ki üdvözlő téged születő pillanat”. *Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál*. In: i.m. 124–156.

⁸ Deréky Pál ezzel kapcsolatban is szkeptikus: „Az irodalomtudományi kutatás jelenlegi állapotát mi sem jelzi jobban, hogy bár a kilencvenes évek közepére sikerült valamiféle *tapasztalati* műtipológiát kialakítani – mely művek nevezhetők a magyar irodalomban futurista, expresszionista, dadaista, illetve szürrealista alkotásoknak –, de eddig egyetlen izmusnak sem sikerült rekonstruálni a poétikáját.” L. *A történeti magyar avantgárd irodalom (1915–1930) és az ún. magyar neoavantgárd irodalom (1965–1970) kutatásának újabb fejleményei*. L.k.k.t. 2001/6. 10.

⁹ L. Bojtár Endre: *A kelet-európai avantgárd irodalom*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977.

¹⁰ Kötetben: Kabdebó Lőránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról*. Anonymus, Budapest, 2000.

nagyobb, mint a másik háromé együttvéve. Ráadásul ebben vannak a történeti magyar avantgárd irodalom főművei.”¹¹ Anélkül, hogy kielégítőnek tartaná az avantgárd irányzatok poétikájának korábbi vagy a jelenlegi elméleti megalapozását, Deréky amellett érvel, hogy ez az álláspont további árnyalásra szorul. A képzőművészeti konstruktivizmus ugyanis, amellyel Kassák akkoriban esszéiben is sokat foglalkozott, sok ponton ellentétes a dadaista művészetszemlélettel. „Szerintem inkább arról lehet szó – mondja Deréky –, hogy keverve fogadta be ezt a két izmust – ami, megengedem, igen ritka keverék. Tehát leegyszerűsítve egyidejűleg van jelen irodalmában egy széttartó és egy összeszedő, építgető dolog. Ekkori költészetében – vagyis a számozott költeményeken belül – 1927 tájékán, kb. a 75. vers táján következik be számottevő változás. Képtelenség, hogy 1927-ig megőrizte volna a dadaizmus poétikai ismérveit, miközben már lefolytatott néhány kísérletet a szürrealizmus jegyében is.”¹² Szükségesnek látszik tehát újra, több nézőpontból megvizsgálni a konstruktivizmus irodalmi megvalósulásának kérdését.

Érdekes, hogy a román avantgárd irodalom monografikus feldolgozásában¹³ Ion Pop éppen a konstruktivizmust emeli ki központi és legértékesebb irányzatként, a *Contimporanul*, a *Punct* és az *Integral* című folyóiratok és azok szerzői kapcsán. Az alábbiakban azt tekinteném át, hogy milyen módon konstruálja meg a román irodalomtörténetírás a történeti avantgárd irodalmi hagyományban elfoglalt helyét, illetve hogy milyen jellemzőkkel látja el a konstruktivizmust, amely Kassák Lajos önértelmezése szerint is fontos helyet foglal el a magyar avantgárdban. Nem gondolom, hogy a román konstrukció érvényesíthető lenne a magyar irodalomtörténetben – a román költészet például egészen másfajta hagyományvonalakat követ, mint a magyar, még ha olykor-olykor „találkoznak” is –, viszont sikerei és sikertelenségei révén lehetőséget kínál arra, hogy háttérül, összevetési alapul szolgálhasson a magyar irodalomtörténet számára.

Az a doktori disszertáció, amely a román modernség kritikai-irodalomtörténeti megalakításának vizsgálatát tűzte ki célul, az avantgárral kapcsolatban szkeptikusan fogalmaz: „meg nem valósult esélyről” beszél ami az izmusok kortárs recepcióban betöltött helyét illeti.¹⁴ A szerző, Ion Bogdan Lefter itt arra figyelmeztet, hogy a kortárs véleményformáló kritika (Eugen Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, George Călinescu és mások) alig vett tudomást azokról a kispéldányszámú lapokról és műhelyekről, amelyekben a dadaizmus, a konstruktivizmus vagy a szürrealizmus akkoriban megnyilatkozott. A „meg nem valósult esély” a modernség teljes spektrumának széleskörű befogadására vonatkozik, úgy, ahogy az a századelő Párizsában megvalósult. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy utólagos konstrukcióként az avantgárd ne épült volna be a román irodalomtörténetírásba: „Az avantgárd presztízse jelentősen csak az utolsó mintegy három évtizedben nőtt meg, a proletkultós ütemkihagyás után. Addig ugyanis tilos volt mindenfajta vita az efféle radikális nonkonformizmusról. Azóta a jelenség fokozatosan beépült és rekontextualizálódott az újrakiadások, értelmezések révén, egyáltalán: befogadása révén a fontos történeti tapasztalatok, huszadik századi irodalmi, értékteremtő jelenségek közé”.¹⁵ Az első román avantgárd-antológia és egy róla szóló tanulmánykötet a hatvanas évek végén jelent meg.¹⁶ Ion Pop (második) monográfiája, amely 1990-ben és 2000-ben is

¹¹ Deréky Pál: i.m. 10.

¹² Deréky Pál: i.m. 11.

¹³ Ion Pop: *Avangarda în literatura română*. Atlas, București, 2000.

¹⁴ Ion Bogdan Lefter: *Șansa (ratată) de a avea o avangardă*. In: *Recapitularea modernității*. Paralela 45, Pitești–Brașov–București–Cluj–Napoca, 2000. 82-101.

¹⁵ Ion Bogdan Lefter: i.m. 84.

¹⁶ Sașa Pană (szerk.): *Antologia literaturii române de avangardă*. Editura pentru literatură, București, 1969., illetve Ion Pop: *Avangardismul poetic românesc*. Editura pentru literatură, București, 1969.

megjelent, a lehető legátfogóbb képet nyújtja azokról az intézményekről és szerzőkről, akik részt vettek a húszas-harmincas évek avantgárd mozgalmaiban. Ebben a kötetben fogalmazódik meg az a hipotézis, hogy a legértékesebb román avantgárd művek a konstruktivizmus (majd a szürrealizmus) időszakában születtek.

Ion Pop szerint a román avantgárd mozgalom története igazából 1924-ben kezdődik, Ion Vinea *Contimporanul*-ban megjelentetett kiáltványával (*Manifest activist către tinerime/ Aktivista kiáltvány az ifjúsághoz*).¹⁷ Ion Vinea, Tristan Tzara, Adrian Maniu és Urmuz korábbi műveit Pop még nem tekinti avantgárd poétikájúaknak, az előfutárokról szóló fejezetben tárgyalva őket. Tzara 1915-ös távozása után írott költészetében fog majd robbanni a dada, de a képalkotás esetlegessége vagy a játékos, „ellenirodalmi“ kiszólások iránti vonzódás már román nyelven írott verseiben is megjelenik. Maniu és Vinea ekkoriban a modernség rimbaud-i vonalán haladva, Morgenstern *Bitódala*-tól is megérintve (mindhármuknál feltűnik a „vidám akasztott“ figurája) színezik a román versnyelvet egy-egy ironikusabb művel. Az 1923-ban öngyilkossá lett Urmuz művei pedig kettő kivételével halála után jelentek meg, főként avantgárd lapokban, az ő szövegeit is csak utólag lehetett tehát beilleszteni az avantgárd „kánonba“. (A *Punct*, majd az *Unu* közli majd gyakorlatilag a teljes életművet, Geo Bogza pedig 1928-ban rövid életű avantgárd folyóiratot indít Câmpinán *Urmuz* címmel.)

Bár Tzara viszonylag folyamatos levelezésben áll barátjával, Ion Vineával, és természetesen a dadaista mozgalom fejleményeiről is értesíti, Vinea – más helyzetben lévén – nem követi őt mindenben az időközben megváltozott kulturális közegben. Tzara és Vinea korábban a szimbolista modernségnek nagyjából azonos pozíciójából indultak, de más–más irányba terelte őket a kontextus, amelyben tevékenykedtek. Ion Pop elemzésében megállapítja: „a kor román társadalmi-politikai közege nem segített elő egy olyan radikalitású tagadást, mint amilyen a dadaizmusé volt. Nem feltétlenül azért, mintha a dadaizmus által tagadott struktúrák ne lettek volna kellőképpen kialakulva, inkább azért, mert az a történelmi pillanat jobbra *konstruktív*nak bizonyult, hiszen a nemzeti egység ideálja, illetve a meglévő polgári intézmények konszolidációja meghatározó szerepet játszottak akkoriban.“¹⁸ Vinea azzal a Marcel Iancuval közösen alapítja meg 1922-ben a *Contimporanul* című folyóiratot, aki Zürichben még részt vállalt Tzara oldalán a dadaista mozgalom elindításában, utóbb azonban Hans Richter és társai körében a német konstruktivizmus felé fordult. 1922-ben már ennek az irányzatnak a híveként tér haza Romániába. A folyóirat elsősorban a képzőművészetben látja megragadhatónak a konstruktivizmus (néhol, más néven, absztrakcionizmus) mibenlétét: „nem veszi figyelembe a modellt, a természeti elemeket, a festészet régi ürügyeit. Már nem a külvilág interpretációja, és nem is keres benne fogódzókat. (...) A vonalból és színből indul ki, mint abszolút értékekből, ahogyan a zene a hangból. (...) A festészet, ily módon felszabadulva, absztrakt konstrukcióvá válik, mint egy *aprogramatikus* szimfónia.“¹⁹ A konstruktivista képzőművészet köréből a lap az első két évfolyamban közli még Theo Van Doesburg, Hans Richter illetve Ion Vinea írásait, ezekben a művészetnek a „természet mankóitól“ való elszakadását, a műalkotás független, reális tárgyiasságát, a rendezettséget, fegyelmezettséget emelik ki a szerzők. A mimetikusságot, referencialitást, mondja Vinea, nem keresi az új művészet, de nem is tiltja, hanem egyszerűen figyelmen kívül hagyja. Ion Pop az „aktivizmust“ olyan fogalomnak tartja, amely voltaképpen a teljes avantgárd művészetre jellemző dinamizmust, az alkotói energiák állandó készenlétét (*disponibilitate*) fedi. Ezért sem okoz nehézséget számára a címében magát akti-

¹⁷ Ion Pop: *Avangarda în literatura română*. 69.

¹⁸ Ion Pop: i.m. 77.

¹⁹ Idézi Ion Pop: i.m. 94., az aláíratlan, 1922-beli cikket Marcel Iancunak tulajdonítja.

vistának nevező manifesztumot konstruktivista kontextusban értelmezni. A kiáltvány a „le a művészettel“ formulával kezdődik, az irodalom és művészet elavultnak tekintett kliséit veszi számba és veti el sorra. Azok a mondatok, amelyek a konkrét művészi programot tartalmazzák, konstruktivista, illetve rekontextualizált futurista elemeket tartalmaznak: „AKARJUK/ az új és önmagában teljes szó csodáját; a morze gépek plasztikus, pontos és gyors kifejezőerejét“ – az irodalom tehát szintén a kifejezés autonómiáját célozza meg, illetve azt a gépszerű pontosságot és sebességet, amely iránt már a futurizmus is vonzódott. A gyorsaság, azonnaliság miatt, illetve az „irodalmiaskodó“ elemzések ellenében értékeli fel a kiáltvány a riport műfaját, amely egybevág az érzelmektől ódzkodó konstruktivizmus művészeteszményével is. Az „Öljük meg halottainkat!“ felhívás a múlttal való szakítást jelenti be, illetve azt a jövőcentrikusságot, amely több avantgárd irányzat sajátja. Vinea, a kiáltvány szerzője elutasítja az individualizmus célként való tételezését, hogy egy „összegző művészetre irányuljon, amely a nagy korok jellemzője“. Az új művészet elfogadtatása melletti érvekként Vinea felsorakoztatja az épülő városokat, utakat, hidakat, gyárakat is, mondván: „Románia épülőben van“. Ugyanakkor a primitív formák ökonómiáját – a népművészetet, népi fazekasságot – is elérendő célként tűzi ki.²⁰ Későbbi, 1925-ös írásában Ilarie Voronca a *Punct* című folyóiratban vet össze néhány avantgárd irányzatot: „A konstruktivizmus a képzőművészetben ugyanazt jelenti, mint a modern geometriában a negyedik dimenzió. A – romantikus gyökerű – expresszionizmus a tárgyat szubjektív kifejeződésként kezelte. A kubizmus tudományos módon, önmagában szemlélte a tárgyat, hűvös, személytelen megfigyelés eredményeképpen. A futurizmus a mozgás egymásutániságában vizsgálta azt. A konstruktivizmus (a negyedik dimenzió) egy pontos törvényekkel rendelkező absztrakt harmóniát jelent, egy tiszta megalkotottságot, amelyben a tárgy a vonalak és színek arányából, egyensúlyából bontakozik ki. (...) Ebben az értelemben a konstruktivizmus a kor stílusává, az évszázad kifejeződésévé válik.“²¹ Voronca, az egyik legjelentősebb román avantgárd költő veti fel a konstruktivista szintetikus problémáját is, elsősorban a különböző művészeti ágak közötti szintézis, átjárás értelmében. (Ő dobja be a köztudatba majd a *75 H.P.* című folyóiratban a képvers/festett vers [*pictpoezie*] fogalmát is, amely ott a Victor Brauner festővel közösen készített szöveg-kép kollázsokat jelentette.) Végső soron Ion Pop is arra a következtetésre jut (akárcsak a kelet-európai avantgárdról szóló könyvében Bojtár Endre), hogy a konstruktivizmus – főként irodalmi vonatkozásban – nem annyira egy művészi irányzatot jelöl, inkább valamiféle „általános kultúratant“.²² Egy olyan keretet, amely újrendezi az addigi izmusok hozadékait, felhasználja azokat, és beépíti egy olyan konstrukcióba, amelyben sajátos művészetfelfogása érvényesül. Mihail Cosma Luigi Pirandellóval készített beszélgetésében így is mutatja be az irányzatot: „tudományos és objektív szintézise az összes addigi esztétikai erőfeszítéseknek és kísérleteknek (futurizmus, expresszionizmus, kubizmus, szürrealizmus stb.), konstruktivista alapokon, azal a szándékkal, hogy érzékeltesse a mechanika sebessége, a mérnök hűvös intelligenciája és a sportember győztes egészsége által felforgatott évszázad intenzív és nagyszerű életét.“²³ Ez már az *Integral* című folyóirat (1925–1927) programja voltaképpen, amelyik nevében is a modern, elsősorban avantgárd művészet szintézisét ígéri. A konstruktivizmus verssé transzponálásának nehézsége voltaképpen abban rejlik, hogy a mintának tekintett absztrakt képzőművészet eljárásait szinte lehetetlen meg-

²⁰ L. Ion Vinea: *Manifest activist către tinerime*. 547–548. In: Saşa Pană: *Antologia literaturii române de avangardă*. Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.

²¹ Idézi Ion Pop: i.m. 105.

²² Vö. Bojtár Endre: i.m. 89.

²³ Idézi Ion Pop: i.m. 118.

feleltetni szintaktikai-nyelvtani kategóriáknak. A megfeleltetési kísérleteket számbavevéve Pop inkább a szándékot és elméleti háttérrel tudja felmutatni, amelyet maguk a konstruktivista folyóiratok kínáltak fel az irodalmi szövegek értelmezéséhez. Elsősorban a nyelvi jelek deszemiotizációjáról van szó ebben az esetben: a nyelv elszakad a tárgyi szférától, és konstruktumként érvényesíti magát. Ez az a pont, ahol felszínre kerül az a konstruktivista paradoxon, amely a kreativitást alapvető értéként tételezi. Ha ugyanis a konstrukció nem valaminek a leképezése, akkor belülről, a művész kreativitásából kell fakadnia. Ebből a sajátosságból fakad, hogy (főként Kelet-Európában) a konstruktivizmus és a szürrealizmus sajátos párt alkotva jelentkezett: „Ez a közösség megnyilvánult úgy is, hogy a magát szigorúan konstruktivistának nevező művész hirtelen látszólag indokolatlanul szürrealista művel állt elő, de úgy is, hogy tudatosan vallották a konstruktív tudatosság és a tudat alatti szenvedély egységét”²⁴ – írja Bojtár Endre. Ennek az elvnek, valamint a konstruktivizmus sokat hangoztatott „szintetikuságának” a következménye az is, hogy a konstruktivistának tételezett szövegek, noha a józan pontosságot, szabályosságot hirdetik, ugyanúgy megbontják a szintaxist, ugyanúgy egymástól távol álló jelentésmezőket mozgásba hozó képeket alkalmaznak, mint a dadaista vagy szürrealista alkotások. (Fordítva ugyanakkor a „józan pontosság”, „szabályosság” kívánalma nyomán Bojtár Endre például azt a Ion Barbut emeli ki a „tisza geometriai konstruktivizmus” képviselőjeként, akit Ion Pop, anélkül, hogy beemelné avantgárd-monográfiájába, a hermetikus, esztéta modernség költőjeként említ, Mircea Cărtărescu pedig a legtipikusabb, „orfikus” modernista szerzőként.²⁵)

A konstruktivista művész példaképe a mesterember, sőt, Marcel Iancu egyik szövegében a művészet anonimitását jelöli ki elérendő célként. Az anyagnak, anyagszerűségnek való megfelelés igénye szintén megjelenik a konstruktivista szövegekben – összefüggésben a mű önelvűségével, deszemiotizált jellegével. Ilarie Voronca *Gramatică* (Nyelvtan) című szövegében jut legközelebb ahhoz, hogy nyelvi vonatkozásaiban is konkretizálja – igaz, negatív értelemben – a konstruktivista művészetet: a szó tiszta, absztrakt értelemben való használatáról ír, amely nem teszi lehetővé a „jelentést”, az „anekdotát” vagy a „szimbólumképződést”, és elszakad a retorikától is: „a szavak ezáltal saját értelemre, irányultságra tesznek szert, bokszolnak egymással vagy ölelkeznek”.²⁶ A kommunikáció szintjét a kereskedelemmel azonosítva, Voronca felértékeli a monolitikus, kommunikáción, jelentésen kívül létező szavakat: „A szó jelentésektől függetlenül él, akár csak a vas, kő vagy ólom, amely azelőtt is teljesen azonos önmagával, mielőtt a kereskedelemben használt formákat öltene.”²⁷ Ugyanitt veti fel Voronca a szavak lefordíthatatlanságának gondolatát is, a jelviszonyban a jelentőre helyezve a hangsúlyt: szerinte a „drum”, „chemin”, „weg”, „cammino” nem ugyanazt jelentik, hiszen más az íráskéjük, és másként hangzanak.²⁸ Ennek az elképzelésnek egy radikális következtetését majd a konkrét, lettrista költészet vonja le, amelyhez hasonló munkák (például Ion Vinea *Eleonora* című verse) a konstruktivista lapok hasábjain is fel-feltűnnek. Voronca már korán, szürrealista korszaka előtt érdeklődni kezd a képi összetevők iránt, a konstruktivista objektívitás-élményhez a látás elszemélytelenítése révén közelít. Gyakran szerepel szövegeiben a „szem”, „pupilla”, „retina”, amelyek mintegy „felnyitják” a világot. Elemzője egyes verseinek grammatikai-szintaktikai szintjén is a konstrukció-elv gazda-

²⁴ Bojtár Endre: i.m. 80-81.

²⁵ Mircea Cărtărescu: *Postmodernismul românesc*. Humanitas, București, 1999. 276-277.

²⁶ Ilarie Voronca: *Gramatică*. In: Marin Mincu (szerk.): *Avangarda literară română*. Minerva, București, 1999. 2. köt. 223.

²⁷ Uo.

²⁸ Ilarie Voronca: i.m. 225.

ságosságát mutatja ki: „a szöveg egyértelműen egy koncentrációs folyamat eredménye, elsősorban a kötőelemek elhagyása történik meg benne, az igék csupán minimális mértékben vannak jelen, a névszói elemek viszont annál gyakoribbak. Sűrűn előfordul a névelők, és általában a melléknevek, határozószók kiiktatása.“²⁹

A román szakirodalom tehát – jobbára Ion Poppal egyetértésben – a konstruktivista általános művészeti elvekre olvassa rá az ebben a periódusban született irodalmi műveket. A fenti, jelviszonyokra, művész-szerepre vonatkozó elképzelések mellett a gépek, építmények iránti tematikus érdeklődés sorolódik még be az irányzat jellemzői közé. A konstruktivizmus azonban (részint szintetikus, „integratív“ jellege miatt, részint személyi átfedések okán) futurista, dadaista és szürrealista elemekben gazdag (az expresszionizmus Ion Pop szerint nem játszott fontosabb szerepet a román irodalom történetében).

A futurista hatás nem köthető egyetlen műhelyhez a román irodalomban, inkább Marinetti és művei vissza-visszatérő jelenlétének tudható be. A *Contimporanul* (1922–1932), a *Punct* (1925) és az *Integral* (1925–1928) viszont egyaránt közölnek a futurizmust ismertető szövegeket, és Marinetti 1930-as romániai látogatásakor egy Prahova-völgyi szonda égéséről közöl szöveget a *Contimporanul*-ban.

Romániában a dadaizmus lehangsúlyosabban az egyetlen számot megért *75 H.P.* című laphoz (1924 október) köthető, és az aleatorikus szerkesztésű és tördelésű szövegek mellett olyan gesztusokban érhető tetten, mint az önironikus reklámok fogalmazása. Victor Brauner kiállítására például mindenkit várnak az alábbi kategóriák bármelyikéből: művészek, atléták, gyerekek, borbélyok, májbajosok, akrobaták, gáztartályok, akadémikusok, tűzoltók stb. A lapba való írás feltételeit hasonló nagyvonalúsággal határozza meg a szerkesztőség. Aki a lap munkatársa szeretne lenni, annak jól kell tudnia táncolni, hugyozásra késznek kell bizonyulnia, tisztelnie kell szüleit, szükséges átesnie egy repülőbaleseten, és nem szabad irodalmat művelnie.³⁰ Alapvetően vidám, felhőtlen megnyilvánulásról van tehát szó, nemigen érvényes rá a bohócáruha mögötti komor ábrázat sablonja.

Programatikusan majd csak 1945-ben lép majd fel egy újabb avantgárd irányzat a román irodalomban. A Sașa Pană által szerkesztett *Unu* (1928–1932) ugyan már sok szürrealista vonatkozású szöveget is közöl – felértékelődik lapjain az álom és a féléberség állapota, többször szerepelnek Pierre Reverdy, Paul Éluard és André Breton szövegei, a képzelőerő és a véletlenszerűség kiemelik a kreativitás fogalmát a mérnöki precizitás köréből –, de nem fogalmazza meg programszerűen az irányzathoz való csatlakozást. Itt jelenik meg újra a „költő mint beavatott“, ugyanakkor mint marginalizált, periférikus figura, aki nem törekszik a hivatalos elfogadottságra, az „intézményesülésre“. Ebből adódik majd Ilarie Voronca konfliktusa is a szerkesztőséggel, amikor 1931-es kötetét egy tekintélyesebb kiadónál nyomtatja ki, és felvételét kéri a Román Írók Társaságába. Az álom egyrészt freudi vonatkozásaiban, másrészt szubverzív potenciálját tekintve nyer fontosságot a lap olyan szerzőinél, mint Sașa Pană vagy Geo Bogza, aki a *Jurnal de sex* (Szexnapló, 1929), illetve a *Poemul invectivă* (Szitokvers, 1933) öncenzúrát elvető beszédmódjáért, konvencióellenességéért börtönbüntetést is szenved.

1945-ben születik meg a *Critica mizeriei* (A nyomor kritikája) című manifesztum, amelyet Gellu Naum, Paul Păun és Virgil Teodorescu írnak alá. Ez a manifesztum már a Breton és mozgalma balra tolódását is követi bizonyos mértékig. Elsődleges célkitűzésüknek a kiáltvány írói „az emberi önkifejezés minden formájának felszabadítására irányuló állandó törekvést“ tekintik, ebben az értelemben az álom szubverzivitását általános modellként használják. D. Trost és Gherasim Luca oldalán a „másó-

²⁹ Ion Pop: i.m. 152.

³⁰ L. Ion Pop: i.m. 83.

dik román szürrealista hullám“ képviselői megpróbálnak kilépni az irodalmiságból, azokat a képi asszociációkat, amelyekre az érzékek tudatos kizökkentésével jutnak, az életre is megpróbálják rávetíteni. A konvenciók körébe, amelyektől szabadulni kívánnak, magának az „irodalmiságnak“ a fogalmát is besorolják. Gellu Naum és társai révén a román szürrealisták európai rangú műveket hoznak létre, és francia nyelvű antológiáikkal jelen is vannak a nemzetközi körforgásban. Utolsó közös jelentkezésük a *Le surréalisme en 1947* című kiállítási katalógusban történik meg, a párizsi nemzetközi szürrealista kiállításon. A későbbi irodalompolitika nem kedvez a szürrealista poétikáknak, a csoport feloszlik.

A fenti összefoglalóban főként a konstruktivizmus romániai megjelenésére és értelmezésére összpontosítottam, hiszen a kelet-közép-európai művészetben hosszú életű, központi szerepet játszó irányzatról van szó. A román avantgárd kutatói tehát – akárcsak a magyar irodalom újabb értelmezései – elsősorban általános kultúratanként közelítenek hozzá, a költészetben megnyilvánuló konkrét poétikai jegyeiről nem született konszenzus. Leghasználhatóbbnak a román példa alapján az a felfogás tűnik, amely szerint a konstruktivizmus egyfajta szintetikus, újrarendező ideológiaként működik, amely képes magába olvasztani a korábbi izmusok nyelvi-poétikai megoldásait, és azokat sajátos szempontjai szerint (önelvőség, formai ökonómia, absztrakció, mimetikusság-ellenesség) rendezi újra.

Azok az irodalomtörténeti tanulmányok, amelyek a román avantgárd hatástörténeti helyét vizsgálják, többnyire a klasszikus modernséggel párhuzamosan (részben szukcesszióban) kibontakozó folyamatnak tekintik, egyfajta „mérésékelt modernség/radikális modernség“ párt képezve. Az az összefoglaló kötet azonban, amely a legrészletesebben tárgyalja a román avantgárd történetét – Ion Pop *Avangarda în literatura română* című kötete – voltaképpen önmagában, legfeljebb az avantgárd különböző nyelvű aktualizációit összevetve vizsgálja az avantgárd intézményeket és az egyes életműveket. Ebből fakadóan nem merül fel a monográfiában az az igény, hogy az értelmezés elszakadjon az avantgárd önszemlélettől és önértelmezéstől, legfeljebb annyiban, hogy azokat az irányzatokat, amelyek legfontosabb folyóirataikkal nevezték meg önmagukat (például az *Integral* című la „integralistái“), általánosabb ideológiai/poétikai keretek között tárgyalja.

Az a kötet azonban, amely mindeddig a legradikálisabb kísérletet tette arra, hogy újraalkossa a román irodalom huszadik századi történetét – Mircea Cărtărescu *Postmodernismul românesc* című kötete 1999-ből – valóban hatástörténeti szempontból közelít a román irodalomhoz. Azt az újonnan feltárult horizontot próbálja érvényesíteni értelmezésében, amelyet a nyolcvanas-kilencvenes évek román irodalmában jelentkező posztmodern áramlat nyitott meg. Munkájának rendkívül izgalmas (és vitatott) „újráfelfedező“ részeiben nem annyira az énszemléletre helyezi a hangsúlyt – mint például Kulcsár Szabó Ernő Kassák-értelmezése³¹ –, inkább az önreflexív elbeszéléstechnikákra és versépítkezésre, a parodikus beszédmód iránti fogékonyságra, a „regiszterkeverés“ iránti vonzódásra.

Cărtărescu a modernségen belül fontos szerepet szán az avantgárdnak (egy adott ponton azt az utólagos, Kelet-Európára jellemző optikát is vitatja, amely úgy láttatja, hogy a „szimbolista“ modernség teljességgel és mindenütt felfalta volna háttérbe szorított testvérét, az avantgárdot, hiszen például a francia irodalomban az avantgárd nagy hatástörténeti szereppel bír).³² Érdekes az a megkülönböztetett figyelem is, amellyel a szerző a szürrealizmust kezeli. Szükségesnek tartja elkülöníteni a többi avantgárd irányzattól, mondván, hogy a szürrealizmus „túlságosan kiterjedt, túlsá-

³¹ Vö. Kulcsár Szabó Ernő: „...ki üdvözöl téged születő pillanat“. *Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassájkánál*. In: i.m. 124–156.

³² L. Mircea Cărtărescu: i.m. 267.

gosan nagyhatású és strukturált ahhoz, hogy elviselné bármelyik más kortárs művészeti irányzathoz való kapcsolását”.³³ Az a konstrukció, amelyet a huszadik század első felének leírására javasol, egy komplex irodalmi korszaké, amelyben egymással párhuzamosan tételezhetők a különféle irodalomkoncepciók: „a modernizmus (amelyet egy olyannyira belehabarodott kritikai irányzat támogat, amely csak nagyon későn döbben rá, hogy nem az egyetlen a korban), az avatgárd irányzatok (amelyeket szakítások és kísérletek sorozata jellemez, illetve egy olyan fokú társadalmi agresszivitás, amely egy idő után normává válik), a szürrealizmus (amely a mágiusra, az álomra és a képzeletbelire épít), illetve a klasszicizmusnak, romantikának, manierizmusnak stb. azok a maradványai, amelyek a tradicionalizmus különféle változataivá állnak össze, és amelyeket egyszerűen a nagyközönség ízlése tart fenn.”³⁴ Ezt a megközelítést támogatja részben Matei Călinescunak a Sașa Pană-féle avatgárd-antológiában megjelent bevezető tanulmánya is, amely a modernségen belül alapvetően „az irodalomfogalom válságát” tekinti központi jellegzetességnek, amelyet az avatgárd irányzatok és a „hermetikusok” különféleképpen válaszolnak meg.³⁵

Cărtărescu modellje attól sajátos még, hogy a román modernségnek két fázisát különbözteti meg, anélkül, hogy felfogásbeli különbséget látna köztük. Szerinte a hatvanas évek Nichita Stănescu, Marin Sorescu és mások által képviselt modernsége *ugyanannak* a modernségnek a most már megkésett, izoláltságból fakadó változata, amelyet Ion Barbu és Lucian Blaga képviselt a két világháború között, magas színvonalon és teljes összhangban az európai költészet fejleményeivel. A második modernséggel és annak kritikai támogatottságával vitázva teremti meg Cărtărescu a „nyolcvanas nemzedék” hagyományát, és rajzolja ki azokat a háttérbe szorult vonulatokat, amelyeket a két modernség korábban eltakart. Felfogásában a szürrealizmus tölt be ahhoz hasonló szerepet, amelyet Kulcsár Szabó Ernő az utómodernségnek szán: a román irodalomban meglehetősen párbeszédképesnek bizonyul, a kezdeti avatgárdon belülnek tűnő újabb izmus Cărtărescu szerint „rövidesen ideológiává, életformává, koherens világlátássá válik”.³⁶ A román posztmodern hagyományvonala részben az avatgárd és a szürrealizmus felől rajzolható ki – a nyelv szélsőséges demokratizálásának igényéből (a neológ, illetve „prózaí” nyelv, az írásjelek hiánya, a „felszabadított szavak”), a szövegek ironikus és szarkasztikus jellegéből, a fekete humorból, az aleatorikusságból –, másrészt a modernségnek egy többszörösen vitatott ágából, amelyet Tudor Arghezi és George Bacovia képviselnek. Ennek a modernségnek a Ion Barbuétól vagy a Lucian Blagaétól eltérően az alábbi jegyei vannak Cărtărescu szerint: nem-lírai, nem-intellektuális, plebejus, tisztátalan (hibrid), prózai (versben írott analitikus regény), kézműves jellegű, történetivé váló műfajokat újrafelhasználó, „rút”.³⁷

Említést érdemel még a román avatgárd irodalom második antológiáját szerkesztő Marin Mincu koncepciója, amelyben a román avatgárd elsősorban „*újító tevékenysége* miatt érdekes, amelyet a *hagyomány szükséges szűrőjeként* folytatott az idők folyamán” (kiemelések az eredetiben).³⁸ Az újítást tehát a hagyomány „szűréseként” tételezi ez a mondat. Mincu a román konstruktivizmus lapjai által teremtett értékekre figyelve megállapítja, hogy sajátos módon ebben az irodalomban az újító törekvések iránti igény, a szintézisre való törekvés olyannyira hangsúlyos, hogy az Angelo

³³ Uo.

³⁴ I.m. 269.

³⁵ Matei Călinescu: *Avangarda literară în România*. In: Sașa Pană: i.m. 20.

³⁶ Mircea Cărtărescu: i.m. 270.

³⁷ I.m. 276., 282.

³⁸ Marin Mincu: *Introducere în avangarda literară română*. In: Marin Mincu: i.m. 1. kötet. VIII.

Guglielmi, Umberto Eco és mások által javasolt (történeti) avantgárd – (háború utáni) experimentalizmus megkülönböztetésben a román avantgárd a tagadást kevésbé hangsúlyozó experimentalizmushoz kerül közel.³⁹ Ez a meglehetősen külsődleges szempontból származó ítélet poétikailag viszont nemigen támasztható alá, legfeljebb újra megerősíti azt az irodalomtörténeti álláspontot, miszerint a román avantgárd irányzatai egymásba játszva és a modernség irányzataival is összefonódva jelentkeztek.

A fenti elemzések a konstruktivizmus vitatott státusáról, illetve a román posztmodern jellegzetességeiről egy másik, tágabb problémát is felvetnek. Arról a nehézségről lehet szó például, amellyel az irodalomtörténetírás a posztmodernnek tekinthető vers poétikájának megalkotásakor találkozik szembe.⁴⁰ Nem teljesen világos, hogy milyen elemek révén konstruálható meg a posztmodern költészet modellje: kimondottan poétikai jellegzetességek játszanak-e szerepet csupán (ez esetben vitatható, hogy melyek lennének ezek), vagy – úgy, ahogy a konstruktivizmus esetében – a kínálkozó interpretációs háttér, „ideológia“ teszi posztmodernné az illető szövegeket. Analógiás alapon természetesen az is felülvizsgálandó visszamenőleg, hogy amennyiben a konstruktivizmus csak „kultúratanként“ építhető be az irodalmi izmusok sorába, vajon a többi izmushoz sorolt mű esetében nem ugyanúgy az elméleti-önértelmező háttér játszik-e döntő szerepet, amikor azt a futurizmus, dada vagy szürrealizmus körébe utalja az elemzés? Ezeknek a problémáknak a részletes vizsgálata azonban sokszorosán meghaladná e tanulmány kereteit.

³⁹ I.m. VI.

⁴⁰ L. például Kulcsár-Szabó Zoltán Oravec Imre-monográfiáját (Kalligram, Pozsony, 1996.) vagy például az Alföld ezredvégi lírának szentelt számát (*Alföld* 2000/2.)