

Forgács Éva

KÁLLAI ERNŐ ÉS A KONSTRUKTIVIZMUS

Kállai Ernő "kritikus és művészeti író" – ahogyan maga megjelölte – alakja köré a hallgatás és a legendás nagyraértékelés nehezen áttörhető rétegei rakódtak az elmúlt majdnem három évtized során. Ez az idő elég hosszú volt ahhoz, hogy eltávolítsa Kállait a kritika és a művészettörténet horizontjáról, s tevékenységének, a magyar művészet alakulásában játszott szerepének felmérése helyett különös ködhérosszá távolítsa. Ahogy ebben a helyzetben majdnem természetes, Kállai erényei és gyengéi egyaránt felfokozottan és megfoghatatlanul lebegnek a "szakmai köz-tudat" felett, s megragadásuk szinte reménytelen is mindaddig, amíg életműve nem kerül a nyilvánosság elé. Ugyanakkor a tisztázásnak még egy, még nehezebben teljesíthető feltétele van: annak a korszaknak az elemzése és értékelése, amely Kállait elhallgattatta. Az ötvenes évek képzőművészetének és művészet-politikájának feldolgozására pedig ugylátszik még nem jött el az idő. Mégis szükséges megállapítanunk, hogy Kállait egy ma már meghaladott kulturpolitika állította félre – ahhoz, hogy állításait és értékítéleteit: vizsgálva legalább attól a zavartól mentesüljünk, amely az ötvenes évek kulturális életével szembeni magatartásra oly jellemző. Együttal azt is ki kell mondanunk, hogy Kállai személyes tragédiája nem tarthat vissza attól, hogy vitatkozzunk vele.

Meg kell próbálnunk tehát úgy tenni, mintha a közel harminc éves hallgatás sem érdemeit sem tévedéseit nem növelte volna legendássá. Le kell küzdenünk azt a lelkiismeretfurdalást, amelyet a túlélő utókor érez az előző korszak áldozatával szemben. Emlékének tehát kegyelettel adózunk, munkásságát pedig azzal a nyitottsággal igyekszünk megközelíteni, amely vele szemben a magyar művészettörténeti tudománytörténetírás kötelessége.

Hogy Kállai mennyire nem leli helyét a már említett "szakmai köz-tudat"-ban, azt jelzi az, mennyire szélsőségesen különböző összefüggésekben találkozunk nevével. Kassák Lajos(1) és Bálint Endre(2) baráti emlékezései a lebilincselő előadót, az örök jókedélyű, frappáns ítéletű kritikust villantják fel, míg Szabó Julia(3) tanulmánya mint teoretikust, Worringer eszméinek közvetítőjét tünteti fel, Passuth Krisztina könyvében(4) pedig elsősorban mint "A bécsi Ma kritikusa" szerepel. Mindemellett Pernecky Géza(5) és Szabó Julia(6) a két világháború közötti magyar művészet és műkritika elemzésekor reálisan ítélik meg Kállai szerepét és jelentőségét, éppugy mint Németh Lajos(7) és Körner Éva(8), akik nagyobb távlatból, illetve más szempontból foglalkoznak a két háború közötti évekkel.

Kállai Ernő "felfedezését" legkorábbi írásain kell kezdenünk, az első megfogalmazásain azoknak a kérdéseknek és gondolatoknak, amelyek minden írásának középpontjában vannak. Kállai ugyanis egész életében kitartott a konstruktivizmus mellett, jóllehet ez a szó tulságosan rugalmasnak bizonyult, s szinte észrevétlenül csuszott át más és más tartalmakra. Ennek a csusztatásnak mechanizmusát első, szinte összefüggő füzért képező cikk-sorozatában is felfedezhetjük. Ezek az írások a Mában jelentek meg 1921 és 24 között.

Az Új művészet (9)

Hangvételét és az érvelés természetét tekintve ez az 1920/21-es keltezésű írás közelebb áll a röpirat mint a tanulmány műfajához. Minden sora és végső következtetése heves támadás, majd leszámolás az expresszionizmussal. A tabló teljességére törekedve Kállai jóformán minden expresszionista festőt és szobrászt felsorol: Delaunayt, Marckot, Kandinszkijt, Noldet, Heckelt, Schmitt-Rottluf-ot, Macke-t, Campendonk-ot, néhány kortárs holland festőt, a már halott Lehbruck-ot, Kokoschka-t, Meidner-t, Munch-ot, Klee-t – csak hogy keserű fölényrel mindannyiukat mult idejűnek nyilvánítsa – Chagall kivételével. Hirtelen úgy látta volna, hogy ezek mind rossz művészek, gyenge minőségű festők és szobrászok? Ellenvetései más természetűek. Marc-ról lemondóan írja: "Romantika ez, igazi kékcseresznye német romantika... ábrándos elkívánczolás a kemény kényszerűségek és formák világából." Nolde és Schmitt-Rottluf "egyenesen iskolás példája annak, hogy a vesztét érző polgári intellektualitás hogyan görcsösödik el a szellemülés kívánatának mindenféle kalandos örületében.", "hiábavalók Meidner apokaliptikus extázisai"; "Delaunay elgiccseedett... Mit érünk vele, hogy fékevesztetten keringő színei néha színes káprázatokot csóváznak?"

A döntő ellenvetés tartalmi és ideológiai. Az expresszionizmus individuális kifejezési mód: felfokozott egyéni érzelmek, szorongások, víziók a művek alapanyagai. Feltehetően(10) volt idő, amikor Kállai feltétlen igennel fogadta mindezt, mint a nemrég véget ért háborúnak az egyes ember számára áttekinthetetlen, hideg racionalitásával szembeni emberi káosz, félelem és gyűlölet kifejezésre juttatóját. Azonkívül, az expresszionizmus az igazság kihirdetését ígérte, Kállai szavaival "... l'art pour l'art dekorativitás helyett a világszemléletnek és vallásos kinyilatkoztatásnak jogát, sőt kötelességét...". Ez az, amit elsősorban számon kér: valami egyének felett álló közlést, új vallást, individuumok helyett közösséget. S mivel ez részéről követelés, leszámol azokkal – egyenként és elvileg is – akik ezt nem teljesítik. Az expresszionizmust "felelőtlen szubjektivizmus"-nak nevezi, és élesen veti oda: "Az expresszionizmus nem veszi figyelembe, hogy minden metafizikum egyén fölé hatalmasodó objektív törvényt, minden vallás kollektív dogmát, kategorikus imperatívust jelent. A szubjektív megindultság magában még nem elég az üdvösségre és hangulatos esztétikai taglejtéssé gyöngül, ha nem reális történelmi hatóerőkön emelkedik vízióvá."

Tehát: metafizikumra, objektív törvényre, vallásra van szükség. Az egyéni teljesítmény csak akkor léphet túl az üres esztétizáláson, ha az egyént valós történelmi erők mozditják cselekvésre.

A kérdés az: milyen objektív törvényre, milyen vallásra van szükség, és milyen reális történelmi hatóerőkkel számolt Kállai?

Nolde és Schmitt-Rottluf kapcsán a "vesztét érző polgári intellektualitás"-ról beszél, és a cikk más helyén az expresszionistákat "talajukat és kollektivitásukat veszített ... polgári intellektüelek"-nek nevezte.

Hogy mennyire lehetett 1920-21-ben a polgárság végnapjairól beszélni, ezt ma aránytalanul könnyű megállapítani. Tudjuk, és a korabeli újságok és folyóiratok világosan mutatják, hogy az 1917-es, 1918-as és 1919-es forradalmak folytatást ígértek. Németország tele volt forradalmárokkal, kelet-európai emigránsokkal, orosz művészekkel, trockistákkal, anarchistákkal, világmegváltókkal. Lukács György egy interjúban így emlékezett az 1919-es állapotokra: "... rendkívüli mértékben el volt terjedve az a hit, hogy egy nagy forradalmi hullám elején vagyunk, amely néhány év alatt el fogja árasztani Európát. Olyan illuzióink voltak, hogy rövid idő alatt a kapitalizmus minden maradványát felszámoljuk." (11) Ezt a vágyat 1919-ben és még néhány évig nem illuzióként, hanem valóságos perspektivaként élte át az emigrációban élő magyar baloldali művész-értelmiség jó része. Hitről volt szó, nem helyzetelemzésről: az éppen hogy levert forradalmak varázsa és hatalmas ígérete elfájlolyozta a lehalkulásával egyenes arányban erősödő magyar konszolidáció valóságát. Az emigráció – illetve, Kállai esetében egyszerűen a külföld – életformája és környezete még fel is erősíthették az átmenetiség érzetét. Különösen Berlin volt mozgalmas nemzetközi centrum, ahol hetente születtek és szüntek meg újságok, csoportosulások, folyóiratok, programok. Az avangard Kolozvártól Amszterdamiig készenlétben állt vala mire – cselekvésre, amely talán saját hivatalossá válásában ki is merült volna. Nem tudhatjuk: konkrét programok nem maradtak ránk. Az 1922 májusában Düsseldorfban megtartott "Haladó művészek első nemzetközi kongresszusa", amelyen minden fontosabb csoportosulás képviseltette magát, a széthúzás és tehetetlenség jegyében zajlott le. (12) Minden cselekvés utáni vágy újabb cselekvés utáni vágyat szült – s a fő tennivaló a cselekvésre való szakadatlan felkészülés volt. "Az egész csak arra volt jó – írta Kassák a Kongresszusról – hogy a világ új alkotó erői ettől az át nem gondolt, heterogén próbálkozástól is serkentve, végérvényesen hozzá lássanak a forradalmi alkotó erők összeszervezéséhez." (13)

Reális történelmi hatóerőkön tehát Kállai sem érthetett mást, mint a forradalom még jelenlévő ígéretét, s az erre a helyzetre való szüntelen készenlét szükségességét. A többi – az objektív törvény és a vallás, a kollektív dogma ezen az egyébként is egyre lazább szövetségű álmon túl terült el. Kállai valóban az ürben építkezett: az orosz konstruktivistáknál, Kassáknál, a Bauhausnál és a Stijl-nél talált elemekből makacs kitartással emelte és csiszolta minden konstruktivizmus szintézisét, saját következetes konstruktivizmus-eszményét. Ugyancsak az expresszionizmust ostromozva írta: "Nincs határozott gondolat, nincsen konkrét ténye semmiféle anyagi vagy szellemi valóságnak, etikumnak, nincsen objektivitás, amelyből ezek a képek születhettek volna" ... s azt hihetnénk, megsztletőfélben levő világképének és az adott napi valóságnak folytonossági hiányairól ír, ha nem tenné hozzá: Építkezésről, logikáról, konstruktivitásról szó sincs." Itt válik világossá, hogy Kállai azokat a mozzanatokot menekítette a konstruktivizmus módszerével alkotott Utópiájában, amelyek a való, jelen időben létező világból hiányoztak, de amelyeket más baloldali avangard csoportok is céljaik között soroltak fel.

Kállai konstruktivizmus-felfogása nem annyira egyes jellemzői tartalmai miatt sajátja, mint inkább a gondolat sorsa, az időben leirt íve miatt. Ezek tehát a kezdetek: az objektivitás, építkezés, logika, konstruktivitás követelményekként való megnevezése, és kizárólagos történelmi jogosultságának kijelentése. Azért jellemeztük az Új művészet első részét úgy mint röpiratot, mert a konstruktivizmus mellett éppugy nem hoz fel érveket, mint az expresszionizmus ellen: mindössze sokféle szempontból mutat rá ugyanarra a változatlan tényre, mely szerint a történelmi szükségszerűség a konstruktivizmust sürgeti megvalósulni, az expresszionizmus pedig egyetlen olyan vonással sem rendelkezik, amely ahhoz hasonlóvá, azaz történelmileg jogosulttá avathatná. Ezt axiómának tekintí, nem támasztja alá történetfilozófiai megfontolásokkal, és nem ad elemzést arról, milyen – a jelenben ható – reális történelmi erők meghosszabbítása lesz az a világ, amelynek világnézete lesz a tolla alól majd kibontakozó konstruktivizmus. A magyarázatot azzal a fordulattal kerüli meg, hogy az expresszionizmussal szemben "spontán . . . ütközik ki a formák és tartalmak másik roppant komplexuma: az objektivizmus." Ezzel a spontaneitással igazolta az egyelőre – az Új művészet II. részében(14) – objektivizmusnak nevezett irány magától értetődő létjogosultságát.

Az új irányzat legfőbb ismérve, hogy az expressziók helyett konstrukciókat hoz létre, s hogy "Nem élmény, hanem megismerés, nem érzés, hanem tett, nem folyamat, hanem lezárt eredmény. Objektivitás." Tehát a valóság megismerése, alakítása, építése. Az elvont, rendszerint geometrikus konstrukcióknak (vagy ilyeneket ábrázoló képeknek) a valósághoz való szoros kötődése gondolatokban, megfontolásokban rejlik és logikai jellegű érveléssel igazolható leginkább: "Művészi alkotó ösztönök ilyen belső meghatározottsággal csak konkrét élet és valóságtényeken indulhatnak teljesedésbe . . . mindenütt félreérthetetlenül szembe-tűnik a vízióknak elsődleges tárgyi valóságok egy bizonyos köréhez való kapcsolódása." A tárgyi világhoz való kapcsolódás itt még igazoló erejű, de a későbbiekben elutasítja majd. Itt még toleráns módon a kubizmus, a futurizmus és a realizmus egyaránt szolgálhat az objektivizmus alapjául, amennyiben a szerkezetes, fegyelmezett művek létrehozására való törekvése nyilvánvaló, s e törekvés mögött világnézeti megfontolások garanciája áll. A cikknek ebben a második részében Kállai a konstruktivizmus szempontjából szóba jöhető művészeket veszi sorra, s közülük Archipenko-t, Picasso-t, Braque-ot, Leger-t, Gleizes-t, Georg Grosz-t és Otto Dix-et más-más szempontokból bár, de elfogadja, Ivan Puni-t, Tour Donas-t, Louis Marcoussis-t, Carra-t, és részben Kurt Schwitters-t is elveti. A konstruktivizmus ideája új motívumokkal bővül. Archipenko szobrai felvillantják az új világ – a "Szép új világ" – szép új emberét: "Archipenko asszonyaiban modern, sportúzéseket és táncok jól ápolt, tiszta testisége bontakozik ki a térből, hiszterikus vonaglások és problémás lelki terheltségek nélkül, . . . hüvös karcsúsággal, fölényesen és nyugodtan. . ." A sport és a problémamentesség motívuma mellett megjelenik a gépi világ, a varázslatos modern technika, amely létezésének egész súlyával szavatolni látszik a bontakozó konstruktivista utópia valóságosságát és a jelenhez való szerves kapcsolódását. A technika az az elem, amely a legmegtévesztőbb: minden más – a kollektivitás, a tömegsport, a szüntelen építkezés – még csak a jövő, de a technika nyilvánvalóan jelenvaló, és olybá lehet venni, hogy a jelenből egyenesen a bba a jövőbe fog vezetni, amelynek felépítése a

konstruktivizmus álma. Kállai elragadtatva írja: "Ne menjünk a művészetig. Mennyi klasszicizmus: világos, áttekinthető rend, finomság, mozgás- és forma-szépség van a modern gépek rendszerében! Mennyi földi, emberi fölmagasztosultság gyárok, felhőkarcolók büszke vertikalizmusában, gőzhajók vonulásában, eroplánok repülésében, hidak ívelésében!" Arról, hogy milyen történelmi illetve gazdasági erők mozgatják a gőzhajókat és repülőgépeket, és kik emelik a gyárat és felhőkarcolókat, nem esik szó. Az egyes jelenségeknek ez az izolálása, azaz a történelmi összefüggésből való kiemelése az avangard ideológiák visszatérő, jellegzetes mozzanatának látszik. (A sport, mint olyan; a z építés, mint olyan -- a csak állításként létező világ oly elvont, hogy e nélkül az izoláció nélkül talán egyetlen jelenség sem absztrahálható annyira, hogy oda akár fiktíven is átültethető lenne.)

Most már együtt van Kállai konstruktivizmus-épitményének minden fontos alap-eleme: az objektivitás (amely fogalom hamarosan a kollektivitás mögé csuszik, annál is inkább, mivel az objektivitás eredetileg is az individuálissal szemben álló, a mindenki számára hozzáférhetőnek a principiuma volt), az építkezés, a logika, a sport, az egyéni problémáktól, konfliktusoktól való mentesség, és a mindenható technika. Mindezeket az alapelemeket a történelmi szükségszerűségbe vetett hit tartja össze, az a szilárd hit, hogy maga a történelem ennek az építménynek az irányába halad előre.

Ennek megfelelően Kállai mint kritikus csak a konstruktivitás felé mutató műveket fogadja el, mint az szelekciójából is kiderül. A festői és plasztikai értékekre érzékeny és fogékony, a megítélés alapja mégis az egyes művek mögött kítapintható szándék mérlegelése. A November-Gruppe konstruktivista jellegű próbálkozásait például elutasítja, mivel nem talál a művek mögött elfogadható elvi fogódzót, a megvalósítás rokonsága önmagában pedig számára nem lehet elegendő alap az igenlésre.

Moholy Nagy

Moholy Nagyról írt rövid ismertetése⁽¹⁶⁾ újabb motivummal: a dinamikával gazdagítja a konstruktivista utópiát, és itt vetődik fel először a mű célszerűtleniségének gondolata. Moholy Nagy művein "Épület vagy hidszerkezetbeli részletek minden célszerűségi vonatkozás és gyakorlati relativitás alól felszabadulttan öncélú és önértelmű renddé jelentősödnek." A sport motívuma alakul itt tovább: az önfelelt, szép, problémátlan homo ludens boldog céltalanságáig. Másrészt, ebben az írásban megmozdulnak az Új művészetben megcsodált szerkezetek; Moholy Nagy egyik művéről szinte filmszerű leírást olvashatunk. "Az anarchia érezhetően az egytörvényűség felé rendeződik. Szétrobbant konglomerátumok helyén újból részek állnak össze tagozatokba, bár nem a magukban záródó építkezések centralizmusával. Még mindig nyitott, de már határozottabb, összefüggőbb középpontokból mozgatott szerkezetek támadnak. Itt a modern gépek mechanikája és mozgásrendszere váltódik művészetté..." Meg kell jegyezni, hogy a szerkezetek, mozgásrendszerek nyitottsága ugyancsak a kialakulófélben levő gondolati építmény fontos tulajdonsága. Még két további új motívum tűnik fel ebben a rövid írásban: a monumentalitás és a gyermeki csodálkozás – ha úgy tetszik: tabularasa motívumai. "Moholy Nagy nem csak

Egyre árnyaltabb, elképzeléseinek egyre pontosabban megfelelő képet rajzol az utópia emberéről: vas akaratú és monumentális erővel uralkodik a világon, konstant, s valójában céltalanul, önfeledten, csak önmaga tevékenységéről tudva (mint az ősgyermek, vagy barbár) játszik, élete állandó, céltól szabad alkotás.

Nyilvánvaló, hogy e tulajdonságok között egy sincsen, amely nem vágyalom, s amely ne a való világban adott lehetőségek pontos logikai ellentéte lett volna.

Moholy Nagyról írt cikkéből kitűnik, hogy Kállai e műveket – valószínűleg sokkal inkább, mint alkotójuk – egy dinamikusnak elképzelt, egyúttal monumentális dimenziójú jövőbeli társadalom hasonlatainak, sőt: modelljeinek tekinti. S noha még Moholy-Nagyról is leszögezi, hogy "Művészete mégis közvetlen kapcsolatban marad határozott tárgyi területeivel" utolsó mondatával mégis a műveken kívüli világ-tervre irányítja a figyelmet:" Moholy-Nagy a jelen minden problematikuságán túl végtelen jövő perspektívákba világító törvényt és szabadságot hirdet. "

Kassák Lajos

Az eddig értéknek megjelölt jegyekből lassan összeálló utópia működéséről még nem sokat, karakteréről annál többet tudunk. Dinamikus térkonstrukció mintájára képzelhetjük el, állandó változásban és nyitottságban, játékos, céloktól nem bementített cselekvés örömeiben élő polgáraival, akiket rejtélyes módon, talán mindenkire sugárzó monumentalitásának erejével, kollektívává gyurt.

A Kassákról szóló, ugyancsak rövid írás(16) más vonásokat helyez előtérbe. Értethető, hogy a Moholy-Nagytól művészi alkatban annyira különböző Kassákról Kállai egészen más hangon ír, hiszen kritikusai erényei közé tartozik érzékenysége, a művekbe való beleélés, a belülről interpretálás képessége. Itt azonban másról van szó. A konstruktivizmus jegyében fogant utópia nem egyszerűen új motívumokkal gazdagodik: változásokon esett át. Ezek a változások éppoly nyilvánvalóak, mint az a tény, hogy Kállai nem regisztrálta őket.

A nyitott mobil rendszer helyébe kötött – és szigorúan kötött – statikus rendszer ideája lép. A mozgó rendszerhez rendelt játékosság és öröm helyébe itt fegyelmezett, kegyetlen szigor lép. ("Mert minden új közösség befejezett ténnyé emelését jelenti egy uralomra jutott történelmi akaratnak. . . konstrukciót a szó legkegyetlenebb értelmében.") Másrészt, ugyancsak Moholy-Nagy világával szemben, itt nem keresendő a tárgyi megfelelők: a szigorú architektonikus rendnek ez a világa mintegy nem szorul már rá a valóságos tárgyak asszociációjára. Ez kissé Moholy-Nagy meghaladásaként jelentkezik.

Kassák-interpretációjának lényege a végletes absztrakciónak végletesen absztrakt ideákkal való összekapcsolása. Kassák azért mentes a tárgyi asszociációktól, mert művei kizárólag a jövő határköveit cövekelik a "végtelen és alaktalan térbe", tudatosan elszakadt minden tárgytól abban a jelenben, amelyet elutasít. Csak a jövőben gondolkodik és csak önmagából építkezik: rendje valami ezen a világon túli architektúra kristályos víziója. Ebből következően elnémitóan ünnepélyes és patetikus: hieratikus frontalitása és kötöttsége tiszteletet parancsolnak, monumentalitásának ereje fenyegető. Pontosan olyan, mint Kállai utópiája ezen a ponton. Jól lehet világosan látjuk a Moholy-Nagy művekkel párhuzamba állított világ-terv és a Kassák műveivel modellezett világ-terv különbségeit, a cikk hangvételéből

és fogalmazásából az a benyomásunk támad, hogy Kállai maga úgy tekinthette, hogy az ő következetesen meggondolt és fenntartott világmodelljét Kassák fejlet-
tebben, szugesztivebben valósítja meg műveiben, mint pl. Moholy-Nagy.

Ujból felveti a cselekvés, az aktivitás visszatérő motivumát: "Legsűrűtettebb és legegyszerűbb formába redukált cselekvő művészet ez: TETT." Nem csak az izolálást érzük tetten újra (a tett, mint olyan kiszakittatik mindenfajta történelmi összefüggésből) hanem az avangard egy másik jellegzetes gesztusát: a sz u g g e s z t i ó t is. Az aktivisták ráolvasásai, varázs-szövegeik hiába istenítik a tettet: az akti-
vizmus magva, központi principiuma – paradox módon – éppen az, hogy nem cselekszik: ráolvas. Imája a Tethez, a Tettről, a Tettért szól, de szá-
vának nincsen ereje a számára átjárhatatlan valóság megváltoztatásához – még csak fogyatékos módosításához sem. Ráolvasásával deklarálja teljes elhatárolódá-
sát a történelmi valóságtól, annak peremére vonul és onnan kiáltja a változás
igéit. S az ígéire nem válaszoló világot azzal átkozza meg: jól tudja, bizonyosan
hiszi, hogy a jövőt az ő igéi hordják magukban. Tisztaságának megóvása készletti
a különállásra, s különállása akadályozza a cselekvésben. Hiszen nem lehet a
világ peremén, a szinte már légtüres térben olyan TETTet végrehajtani, amely
elérheti a világ centrumát, ahol a változásnak – ha történik – történnie kell.
A Tett-ben reménykedve már új időszámításban gondolkodnak: nem létezik más,
csak eddig és ettől kezdve, s a jövő tervezésének minden mozzanatánál
a fő indíték az, hogy az ettől kezdve... az eddig... ellentéte legyen.

A képarchitektúra monumentalitása a beszenyezett világtól megtisztított
üres teret veszi körül, monoton szuggesztíóval állítva azt, ami (még) nincs
– hisz tere szándékoltan a (még) nem létező dolgok számára fenntartott hely.
Minden hite az ebben a még -ben való hit.

Milyen tette gondolhatott Kállai 1921-ben, Berlinben?

Kubizmus és jövőendő művészet(17)

Ennek a terjedelmesebb írásnak nem annyira a kubizmus, mint inkább a jövőendő
művészet a lényeges tárgya. Finom elemzés során választja el a kubizmus két kor-
szakát, s főleg azt hangsúlyozza, hogy a kubizmus a konstruktívizmus egyetlen
méltó előzménye. Az elhatárolás természetesen ismét tartalmi jellegű: "A kubiz-
mus eljutott korunk civilizatív és konstruktív öntudatához, de nem vonja le azokat
a világszemléletre és tette szólító társadalom-forradalmi és művészeti következe-
tetéseket, amelyek ebből az öntudatból kínálkoznak." Ennek a bátor következe-
tességnek a hiányát a művekben is kimutatja: "a kubista szerkezetek arisztokrati-
kusan tartózkodó frontalitása sokkal rafináltabban mámorosa a szépnek, sokkal
törékenyebb, semhogy egy kollektív és civilizatív hatalom akarátának a paran-
csoló monumentalitását magába fogadhatná és viselhetné."

Ez az írás annyiban viszi előre Kállai konstruktivista utópiáját, hogy – sokkal
határozottabban, mint az előző cikkekben – jelen időben kezd írni a jövőről, és
már megcsendül a szuggesztíóval is megerősített jövő-kép felvázolásának különös,
magabiztos öröme. Az elvont fogalmak mintegy életre kelnek, a világ-modell
élni kezdi önálló életét: "... éppen a formának ez a demonstratív egyszerűsége
és mégis: világot áthidaló hatalomra vágyódása az, amiben a jövőnek minden

igérete benne feszül. Mert a tér és forma lázadó robbanásait architektonikus akarat uralja... A kifejezés és a forma... a legvégtetesebb szigorral távolodik parancsoló frontalitássá; sikba egyenesedve magasan áll a ma minden anarchizáló és lényegtelen, relativizált elkülönülései fölött. Vallássá emelt civilizáció, új kultúrperspektíva, tagadásból és szeretetből támadt kiáltvány: TETTREHIVÁS!" Az "architektonikus akarat", a forma "uralma" nagy sullyal nehezedik a jövő-mo-
dellre. Arra enged következtetni, hogy Kassák erős hatással lehetett – ha csak átmenetileg is – Kállaira. Ezek a motívumok csak a Kassák-cikkben merültek fel, és attól kezdve a legfontosabb, legerőszakosabb védjegyei Kállai utópiájának, még azon az áron is, hogy oly nyilvánvaló ellentmondásban állnak a kezdetben felvázolt derüs örökmozgó rendszer gondolatával. Kállai megpróbálta összeegyeztetni a szigorú monumentalitás és kegyetlen rend világát a céltalanul, gyermekien játszó-sportoló, öntudatlanul állandóan alkotó emberekből álló dinamikus rendszer ideájával. Ugy tűnik, ez a kétféle elem még az absztrakciónak ebben a szférájában sem vegyül.

Technika és konstruktív művészet (18)

Ennek az írásnak már első szava a vallásról szól, és lényegében végig e körül a nyugtalanító, megoldatlan feladat-góc körül köröz. Bár nyugtázza, hogy az emberiség "meg tudott szabadulni" a dogmák szorításától, a vallásról mégis kijelenti, hogy "az embernek szilárd szellemi talapzatot nyújtott". A legfontosabb, hogy a vallásos világnézetben "A világ egysége és teremtő törvénye végül is egyet jelentett az emberi tudattal. "A " szilárd szellemi alapzat" az emberi tudatnak a világgal való teljes, minden ponton való azonossága számára megvalósítandó szellemi tett, követelmény, melyet itt egyelőre még csak kitűzött. Ez végső szellemi cél, efelé mozdul gondolati konstrukciója, alkotóelemei forrongva keresik végérvényes helyüket. Ebben az írásban a technika elve mentén igyekeznek elrendeződni. A technika itt a vallás helyébe lép: szelleme és formája van, az élet minden szférájában jelenvaló. Ugyanakkor saját hatalmasságát tárja fel az embernek, mivel maga is "emberi mű", – az ember tudatából jut a "természeti anyagok és energiák körébe", s a világ szervezőjeként szolgálja az embert. A technika embertől adományozott világ-szellem: "Térformáinak egyszerű és szigorúan törvényes viszonylatai olyan rendszert alkotnak, mely teljesen önmagára alapozva áll, tiszta önuralom, és a maga lényegét minden ponton teljesen képes áttekinteni." Tehát újraalkotható az az állapot, melyben – mint már idéztük – "A világ egysége és teremtő törvénye végül is egyet jelentett az emberi tudattal." A szándék világosan ez: a technika vallássá emelése. Pernecky Géza is rátapintott erre: "Némileg a protestantizmus megjelenésére emlékeztet az avangarde-nak ez a fejezete: – írja – az új apostolok feltalálják a mindennapi technika anyanyelvén írt bibliát; a konstruktív szerkezet." (19) A technika olyasféle centrum, amely gyakorlati szempontokhoz kötődik – mint a természet, amelyet a keresztény vallás átlelkesített – s amely körül szabadon rajzanak az emberi szellem megnyilvánulásai. A technika a modern természet: az emberi léthez nélkülözhetetlen funkciókban ölt testet, magában létező, és nincsen az életnek olyan szférája, amelyet ne determinálna. Biztos fedezete az életnek, s az embernek nem is kell rivalizálnia vele, hiszen

maga hozta létre. "Amily kevésbé tudta a régi művészet a természetet megismételni vagy fölülmulni, éppoly kevésbé áll módjában az új művészetnek, hogy a technikai formák szigorú gazdaságosságát, cél és anyagszerűségét még csak meg is közelítse." Önnön művének ez a mindenhatósága állandó győzelmi tudattal tölti el az embert, s egyúttal megszabadítja a gondoktól, felszabadítja teremtő energiáit: "A képarművészet ilyen fölszabadult, elemi ember- és szellemenergiák kinyilatkoztatása."

Valahol itt szakad el Kállai végleg a földtől, itt kezd a technika-centrumú új világ képzetét valóságnak állítani, s azt mint "kezdetet . . . , mint intellektuális formák ifjú tisztaságát és öröms lebegését" átélni. Ez az új, az előzményekkel kontinuitást nem tartó, hanem azok fölött lebegő világ a szellem mozgásának a tere. Ez a szellem "a maga vázát akarja fölépíteni, mint az élet új, tragédiás terhektől megszabadult rendjének és közösségének gerincét." Ez a váz a képarművészetben épül fel, a képarművészet azonos az emberi szellemmel, az pedig a "világ egységével és teremtő törvényével" – vel – a kör már zárt.

Rendkívül fontos, hogy felfigyeljünk a tragédiáktól való megszabadulás gondolatára. Ez a motívum új és jelentős, éppoly mint az a jelenség, hogy ebben az írásban kezd Kállai következetesen múlt időt használni az utópiáját megelőző világ leírásakor. (Pl. az embernek eddig "torz kérdőjellel meredt volt az arcúta. Végleges és tökéletes szabadsága ettől a tragikus összeütközéstől (ti. a fennálló világrend – F. É.) lehetővé tette azonban, hogy önmagát egy új jövőre egészen egyszerű, vidám kezdetének érezhesse.")

Látható, hogy Kállai már átlendült abba a birodalomba, amelynek centruma van, amely csak a jelen és jövő időt ismeri, s amelyben a szellem maga mögött hagyott minden összeütközést, kisszerűnek tűnő ósdi tragédiát. A történelem folyamatosága nem ér ideig, itt a szellem "gondtalanul élhet a jelen pillanat, az ittlevőség jövőt ígérő kisugárzásainak. Ezért a képarművészet játékos ritmusa, sugárzó vertikálizmusa, lebegő ívelése. Ezért pompás röplése, tul technikán és hasznoson, ezért legtárgyilagosabb, legszigorubb geometriájának is tiszta emberi, boldog, meleg szimbolikája." A cikket a legnagyobb amerikai repülőgépcsernek és egy amerikai hidkonstrukció fénykép-felvételei illusztrálják, a fotografikus hitelesség különös feszültségben áll az írásnak a fényképezhető valóságtól való eltávolodásával. Az a határozott benyomásunk támadhat, hogy Kállai számára a fényképek és a szöveg nem váltak két univerzummá, s itt vissza kell utalnunk a technika különleges státuszáról mondottakra. Ha Amerikában acél-monstrumok épülhetnek, akkor Kállai utópiája talán nem is időben, hanem térben van odébb? Mint minden utópia esetében, ez itt is ugyanazt jelenti. Fontosabb kérdés az, miért éppen ilyenre formálódott ez az utópia? Mindenekelőtt próbáljuk megismerni még kibomlottabb formájában a következő két írásból.

A konstruktív művészet társadalmi és szellemi távlatai (20)

Ebben az írásban a legszembetűnőbb az, hogy a technika ideájának absztrakt magva köré vont rendszer politikai tartalmat nyer, nem más, mint "A termelésnek és értékelésnek tökéletesen szervezett, technikai ütemű rendje: kommunizmus." Szóhasználatából marxista műveltségre következtethetünk, amelyet Trockij Kassákon átszűrt permanens forradalom elmélete színez.

Eszerint írja Kállai, hogy a kommunizmusban ugyan meg fog szűnni a család, a magántulajdon, az osztály, a nemzet és a haza, mint a létezés megannyi kerete, mégsem a kommunizmus a termelés és elosztás végső szervezési módja, hisz nincsen beteljesülés, új problémák adódnak majd, "A történelmi fejlődés távlatai beláthatatlanok.". Mindebből elsősorban a kommunizmus vállalása váratlan, hisz mindeddig egy általánosabb humánnum látszott mozgatni gondolkodását. Lehetséges, hogy személyes kapcsolódások mentén kellene felfejtenünk ezt a fonalat: körülbelül e cikk írásával egyidőben jelent meg a KMP illegális, Bécsben nyomott lapjában Moholy-Nagy László, Kemény Alfréd, Péri László és Kállai Ernő aláírásával egy Nyilatkozat, amelyben az aláírók kommunista elkötelezettségüket jelentik ki, valamint legszögezik a kommunista ideológiából fakadó konstruktivizmus kizárólagos jogát arra, hogy "konstruktivizmus"-nak neveztessék "A kommunista társadalom megvalósításáért a művészeknek a proletariátussal együtt kell harcolniuk, s ezért egyéni érdekünket a proletariátus érdekeinek alá akarjuk rendelni. – írják – Ezt csak a kommunista párton belül, a proletariátussal való együttmunkálkodással véljük elérhetőnek."

Hogy a cselekvés milyen felfogása, vagy milyen ujonnan kialakult helyzet, esetleg személyes kötődés vezette Kállait a kommunista párthoz, nem tudhatjuk. Annál is kevésbé, mivel nem maradt hír arról, hogy belépett volna a pártba, az Egységnek ez volt az utolsó száma, még a beígért vitacikk sem jelenhetett meg, amely a Nyilatkozatot bírálta volna. Így egyelőre Kállainak a kommunizmussal való találkozását epizódnak foghatjuk csak fel, amelynek valódi indítékait nem ismerjük. Kállai utópiájának szempontjából elsősorban az a jelentősége, hogy szilárd kötőanyag gyanánt tartja össze annak addig bizonytalanul egymást támogató elemeit. Határozott hangon, immár a legteljesebben kibontva tárja elénk az új világot. Leírása szinte élményszerű, az utazó szemével meglátott világ pontos ismertetése. Az ott-lét élményét szuggerálandó, sokat ismételi, az a - világi lét egyedül-értelmességéről és bizonyosságáról, természetes és szükségszerű létezéséről akar meggyőzni.

Ez a világ tökéletesen szervezett, egylényegű, lényege minden pontján azonos és jelenlevő. Tökéletes világ-gép: funkciói, alkatrészei egytől egyig nélkülözhetetlenek, mind olajozottan működnek, felesleges mozgás nincs, s minden funkció, alkatrész bensőséges kapcsolatban van a világ-gép egészével, lényegével, szellemével. Központ van, de periféria nincsen. A kollektivitás nem ismer térbeli távolságot. "Az egyes ember... elveszti a polgári individualizmus korából való jelentőségét. Összetevő lesz, melyen át a munka és öröm szakadatlan társadalmi aktivitása lendül." Nincs többé sors (ezt külön kiemeli), csak jelen idejű mozgás és kapcsolódás. A technika-centrumú világ-modell nem változott meg lényegesen, de a technikáról nem esik szó. Előtérbe kerül az egésznek, mint tökéletes technikai megvalósulásnak a víziója. Tökéletességén érzett örömeiben fel meri venni a vallás-gondolat fonalat: "Azok, akik a kollektív történelmi korok szellemi strukturáját multra támaszkodó analógiával csak vallásnak tudják látni, ám nevezzék ezt, az anyagi és szellemi fejlődés határtalanláságán edzett világszemléleti aktivitást vallásosságnak."

A konstruktív művészet részletes ismertetése – inkább azt mondhatnánk: szellemidézése – gazdagon árnyalja, minden részletre kitérve, minden oldalról körüljárva hiteti el e vágy-világ létezését. Kállai minden mozzanatot aprólékos

gonddal, pontosságra törekedve ír le, szinte azzal a nehézséggel, mintha az általa már tapasztaltakat csak nehezen tudná igazán valóságként visszaadni. "A kommunista társadalom millió különböző funkciója ... az életnek óriási kollektív rendszerét alkotja. Ebben a rendszerben elvész az egyes életfunkció alanyi és tárgyi vonatkozásának jelentősége. Csak konstruktív jelentősége marad, mellyel az egyetemes társadalmi szellem- és anyagcserét, mint tökéletes folytonosságot egyik pontról átviszi a másikra" – fogalmazza meg sokadszor, s újból másképp.

A konstruktivizmus szó ebben az értelemben, ebben az összefüggésben egészen pontos jelentést kap: nem egyszerűen az építkező szellemet vagy építésre, önmagában megálló konstrukcióra való törekvést jelenti, hanem olyan rendszer állítását, amely kizárólagosan saját funkcionális (struktív) alkotóelemeit tartalmazza. Ez egyben etikai követelmény is: a maximális ökonómia, szervezethez és tisztaság igénye. Ha egy műről mindez elmondható, úgy "a tisztán formai megoldással tördő konstruktív művészet ... akaratlanul is a kommunista etikát példázza." Itt érvényét veszti az Egység-ben közzétett Nyilatkozat: e percben nem az ideológia szavatol a műért, hanem megfordítva. Még egy vonást kell kiemelnünk: a monumentalitás, a nagyság hangsúlyozását. "A konstruktív művészet egy minden mozzanatában hatalmas, architekturális renddé összegeződő társadalmi élet perspektívája felé fordul." Emelkedettebben, mint a technika-központú látomásban, Kállai a világrendet itt mint nagyszabású architektúrát képzei el, dinamikus, de törvény szabta pályákon mozgó tagozatokkal.

Talán a gropiusi Grosse Bau jövőbe vetítése, talán csak a technikai hasonlat szükségszerű ünnepélyessé felfokozása – a világ-gép ideájából műalkotás-idea lett, kinetikus építészeti modell.

Konstruktivizmus (21)

Ez a rövid írás a konstruktivizmus-utópia extatikus csucspontja. Lényegében az előző cikkbe foglaltak párlata: az önmagában nyugvó rendszer elvont idea-alkotó-elemeinek újbóli áttekintése, majdhogynem ritmikus újrapertgetése. Új vonás, új tartalom nincs benne, a már megnevezett vonásokat idézi fel újra, szuggerálja intenzívebben. Egyik leghangsúlyozottabb gondolata: "a konstruktív tudat térbeli és időbeli tekintetben egyaránt tökéletes ittlevőség, illetve jelenlevőség gyanánt éli önmagát. Nem mintha kiterjedése nem volna. Mindössze a látótér tovatünését nem ismeri, mely perspektívakusan vagy profetikusan távolba helyezett zónákba vezet: a konstruktív tudat ahisztórikus."

Egy új szempontot is hozzáfűz: "Ezzel a sajátossággal nem fér össze egy sors rendelte beteljesülésnek és tragikus dialektikának a gondolata. A konstruktív drámának már pusztá gondolata is képtelenség." Ismét ezt látjuk tehát: folyamat helyett időtlenség, illetve a létezés jelenje; kiszámíthatatlan sorsok helyett hal-kan gördülő, egymáshoz szervesen kapcsolódó automatizmusok. A konstruktív tudat a megvilágosodás, vallásos beteljesülés; "Nincsenek ontologikus és teleologikus szemlélethez való formái. Ok és cél nem állnak szemben egymással dualisztikusan. A legteljesebb lényegbeli azonosság mélyében gyökereznek."

Kállai addig hajszolta ezt a gondolatot, amíg megnyugvást találhatott benne egy rövid ideig. Ezen a ponton pozitív állításba sűrűsödött mindaz, ami a huszas években negatívum, hiány gyanánt volt csak átélhető. Az értelmetlenségéből értelmetlenségbe futó földi lét elől Kállai olyan mennyei Jeruzsálembe távozott, ahol az ok- és céltalanság maga a lét értelme, ahol nincsenek megoldhatatlan feladatok s az ember legfőbb dolga az, hogy vállalja önmagával való azonoságát. Ugy tűnik, ez a távlat az a tényező, amely segíthet Kállainak túlélni a történelmi környezet fojtását. Noha csak egy szimbolikus pillanatra juttatta szellemi és érzelmi beteljesedétség-élményhez, széttörése után is többször megkísérelte rekonstruálni.

Korrekturát (A De Styl figyelemébe) (22)

1923 a világforradalomba vetett hit válságának és megingásának éve volt Európában. A győztes és vesztes államok egyaránt megszilárdították belső rendjüket, nem hagytak réseket a forradalmi tevékenység számára. A Szovjetunió nehézségekkel küszködött, nem lehetett példa, nem inspirálhatta a magyar forradalmárokat. A törés megdöbbentő dokumentuma Mihail Szlonyimszkij szovjet író 1923-ban írt novellája (23), amelyet elsősorban Kállai utópiájával kapcsolatban, annak sorsával való meghökkentő párhuzama miatt indokolt itt viszonylag hosszan idéznünk:

"Olejnyikov ... részletesen magyarázta a művésznek, hogyan fesse ki a színház falait:

– A falakra hat festmény kerül. A művészet hivatása, hogy megmagyarázza a munkásnak munkája értelmét. A képek ezért a következők legyenek: az első ábrázolja a burzsoá paradicsom által elnyomott munkást, a második képen a munkás kiegyenesedik, ember, nem gép, a burzsoá paradicsom pedig összeomlott. Harmadik kép: a munkás összeszedi a világ roncsait, hogy ujjannan fölépítse belőlük az életet. Követi a gondolatmenetemet? A negyedik képnek a közös munkát kell ábrázolnia. Mindazok, akik vissza akarták állítani a burzsoá világot, megsemmisültek, földdé, nyersanyaggá változtak. Az emberek, ki-ki a maga munkaterületén, egyforma buzgalommal dolgoznak az új, igazságos civilizáció megteremtésén: sehol egyetlen naplopó, egyetlen ingyenélő. Ötödik kép: a munka gépesítve van, az ember megalkotta és irányítja a gépet. A legfontosabb: az ember semmilyen körülmények között sem rabja a gépnek, ezt valamiképp ki kell fejeznie a festményen. Végül az utolsó kép: az ígéret földje. Értsen meg jól: a gép mindenütt, minden munkaterületen felváltotta az embert, így mindaz az energia, amit ma a fizikai munka igényel, szellemi munkára fordítható; az új kultúra nem az ember véres verejtékéből nő ki, nem fojt el senkit, senkin nem követ el erőszakot, mindenki szabadon élvezheti, ezért a kultúra rendkívüli mértékben felvirágzik. Az ember új, nagyszerű gépek egész sorát találta fel. Ő irányítja az időjárást, az éghajlatot, dus termőfölddé változtatta a sivatagot meg a tundrát. Éhség, szegénység, fagyoskodás, az új ember mindezt nem ismeri. A felszabadult értelem gépek segítségével legyőzi az időt, tájfun, földrengés többé nem fenyegeti, a szél és a föld belsejének gáznemű anyaga is néki engedelmeskedik. Érti, kérem? Az ember ismeri a világegyetem minden zegét-zugát, föld, víz, levegő

ereje hódol hatalmának. Ért, kérem? Valósággá válnak a mágusokról, varázslókról szóló régi legendák, az ember megtalálta a bölcsék kövét, azt az őselemet, melyből az élet származik, azt az istent, akihez a régiek imádkoztak. Ilyen legyen a kép: az ember ott áll az élet forrásánál, de hatalma nem arra való, hogy mindent arannyá változtasson (az aranyra már nincs szükség), hanem arra, hogy mindent igazsággá és egyensúlyá változtasson. Érti, kérem? Az ember legyőzi a szeretetet és a gyűlöletet, az összefogást és a széthuzást. Élet és halál urává lesz. Ő a mindenség ura. És mindez ne tessen álomnak, úgy kell ábrázolnia, hogy aki csak megnézi a képet, értse meg belőle, hogy tőle és csakis tőle függ, hogy közelebb hozza azt a távoli jövődőt. ... (Olejnyikov barátjának levele:) ... Nem teketóriázom: főbe lövöm magam. ... Főbe lőttünk, összezuztunk, megsemmisítettünk mindent, ami csak a legkevésbé is emlékeztetett a régre. Egy ezredévet ugrottunk előre, egy évezred szakadéka választott el azoktól, akiket irtottunk. ... Röviden szólva: tér és idő ellen küzdöttem, jelenné akartam tenni a jövőt. Ez lehetségesnek látszott azokban a pánikkal, zürzavarral zsufolt esztendőkből, amikor eltűnt az idő; de most megszűnt a pánik, az élet megint térben és időben mozog. És ha a teret le is lehet győzni, az időt nem lehet. Az életet megint ugyanazok az indítékok mozgatják, mint azelőtt: szerelem, pénz, dicsőség."

Már csak azért is idéznünk kellett, mert Kállai ugyanezt a kort, lényegében ugyanígy élte át, de az idők változását nem – illetve nem így – tudatosította. Nem zökkent ki a már jelennek kinyilatkoztatott jövőből, nem tudta kívülről felmérni, mint Szlonyimszikij. Nézeteinek átértékelését, Korrekturát címmel a De Stijl figyelmébe ajánlotta. Cikkének hangvétele, magabiztossága arra enged következtetni, hogy változatlanul tudta gondolatait (nyilván nem olvasta újra egy-két évvel korábbi írásait), és fontosnak tartotta megvédeni a konstruktivizmus tisztaságát a megjelölést bitorló egyre heterogénabb csoportoktól. Már az 1922-es Nyilatkozat hasonló szándékban fogant, pedig az ideológiai zürzavar akkor még nem is jutott annyira mint 1923-24-ben. (24)

Hogy Kállai is mennyire visszazökkent a történelemből, azt első fontos, tanító érvényű megállapítása jelzi, mely szerint "A művészet lényege nem egy minden emberi tudatbeli vonatkozástól függetlenül is megálló, konkrét időhöz és térhez nem kötött igazságban, hanem élettani használhatóságában rejlik." "Ha úgy tesz, végtelenre beállított elveinek teljes fönntartásával, de... a rendszerezett egészből a részekben, töredékekben vajudó történelemre" kell helyezni súlypontját. Szlonyimszikij elbeszélésének ismeretében most legfeljebb azon csodálkozhatunk, hogy a történelem időjárásváltása még az arra csak intuitíven reagáló Kállai sorait is átrendezte. Kállai sosem elemezte az éppen adott történelmi, politikai helyzetet, nem valószínű, hogy olyan tudatosan követte volna az események görbét, mint Szlonyimszikij. Mégis ugyanígy reagált: ha nem is lőtte magát főbe jelképesen, nehezen felépített utópia-épitményét lassan bontani kezdte, és egyenként elhordta alkotóelemeit. A "konkrét időhöz és térhez nem kötött igazság" kiemelése után megvált a rendszer önmagában nyugvásától, időtlen jelenétől: "Miféle közösség lehet az olyan, amely a szerves leszármazás (= történelmi kontinuitás – F. É.) dialektikus sodrából kiemelkedve, időtlen térré lett? ... Ilyen rendszerbeli konstruktivitás csak matematikai vagy formális logikai levezetések vagy mémöki tervrészeket fűzhet össze egy egészé, de nem kapcsolhat egybe embereket társadalommá." Megtagadja a műalkotás

nyilvánvaló modell-voltát, amit éppen ő tett meg követelménnyé, és képtelenségnek nevezi azt, hogy egy-egy képzőművészeti alkotásból próbáljunk következtetni arra a társadalmi rendszerre, amit a mű "állítólag anticipált." Lebontja a funkciók mozgásából összeálló rendszert, értetlenül áll a felhőtlen, tragédiáktól megszabadult ember vágyképe előtt, sorsát a villamos játékvasutak előre kitervelt pályán, garantáltan összeütközések nélkül közlekedő kocsijaihoz hasonlítja, és magától értetődő igazságként szögezi le, hogy az emberi kapcsolatok "minden tragikus lehetőség és mult nélkül csak mechanikusak és külsőségesek lehetnek." Saját maga konstruálta vágy-világrendjét "exkluzív konstruktivista Utópiának" nevezi, mintha csakis a Stijl-csoport agyréme lenne, teljes reménytelenségét illusztrálandó jellemzi úgy, mint ami "gazdasági, politikai és emberiségi megkötések nélkül, szabadon lebeg az időtlen térben..." és lemondásának, megvetésének jeleként veti még oda: "Entellektúelek fölényes szellemi sportjáról... van itt szó." Más írásai is ugyanilyen új nézeteit tartalmazzák. Liszickijről például ugyanazért ír elmarasztalóan, amiért Moholy-Nagyot két évvel korábban püdesztálra emelte: Liszickij képei "fiktív mechanizmusok fiktív konstrukcióivá válnak"(25)-mintha Moholy-Nagy szerkezeteiben nem épp a célszerűtlenséget ünnepelte volna. Fájdalmasan zavart fejtegetésekbe bocsátkozik: olyan, mintha korábbi saját maga rosszindulatú s nem is túl bölcs vitapartnere lenne. A Konstruktivizmus című írásban az ok és cél nélkül való lét teljességéről írtak hajszálfinom szövegét most durván széttépi: "a folytonosságnak mult és jövő felé egyaránt éles, végleges megszakításával" előálló "kiegyensúlyozott, maradandó állapot"-ról diadalmasan jelenti ki: "Ez pedig teleológia." De, hogy a teleológiát miért veti meg éppúgy, mint hiányát, arról nem esik szó. Utópiájának várából nem sok maradt: az utolsó köveket ETIKA(26) és ARCHITEKTURA(27) című írásaiban hordja el.

ETIKA ?

Ebből a cikkből az világlik ki, hogy az a fogalom, amit Kállai számára korábban a konstruktivizmus jelölt, kiüresedett, s csak politikai felhangjai maradtak meg, amelyek a kommunista társadalom majdani művészetének deklarálják. Különböző még a monumentalitást és az etikát is visszaveszi Kállai: rezignáltan már a Korrekturát című cikkben vágyott tragikumot sem hívja. Egyszerű, minden pátozstól és nagyrotöréstől mentes mindennapi életet hirdet ("szerelem, pénz, dicsőség"-írta Szlonyimszikij), amely számára még az etika is nagyozolás. A csöndes elkülönülés "mindenkire nézve több friss levegőt, mozgáslehetőséget, elfogulatlan nyíltságot jelent, és, szerencsére, kevesebb monumentalitást, heroizmust és tragédiás etikumot." Fáradtság, a napi élet kisszerű problémái felé fordulás járja át sorait. A konstruktivizmus régi jegyei új összefüggésben bukkannak fel: készségesen segítkezhettek a nyugodt életvitelű társadalom megszervezésében, ahol az emberek magánügy-(sic!)ként kezelik problémáikat.

Architektura

című írása ugyancsak a negatívumok jegyében fogant. Már nem képes vallásért küzdeni, fáradtan regisztrálja, hogy "Ahol nincs ideológiai absztrakció körül ki-

alakult kultusz, ott architektura sincsen a szónak régi, minden részletformát uraló értelmében." Néhány példán elemzi, mennyire nincsen egyetlen olyan mozzanata sem a jelen társadalmi berendezkedésnek, amely monumentumot kívánhatna emelni magának, vagy amelynek a közösség (ha volna, ha nem magánügyek halmazáról beszélhetne csak) hajlékot emelhetne. "Nincs ideológiai középpontunk – zárja le a hiábavaló keresést – ... Életünkben kivett a szakroszantnak és a profánnak a kettőssége". Ennek megfelelő építészeti elveket fektet le: az építészet ne akarjon többet annál, ami funkciója: nyújtson kellemes lakhatási lehetőséget, de ne kíváncsion hivalkodni, városok, települések tetejébe nőni, "Ne kíváncsion többet jelenteni feltűnés nélkül alkalmazott ... ruházatnál." A privát élet szférájába visszahuzódott élet programja ez, s ha visszagondolunk első, a Mű-ban megjelent cikkének lendületére, és arra a hatalmas darab jövőre, ami alig három évvel korábban még Kállai előtt állt, csak azt állapíthatjuk meg, hogy extatikus csúcok elérése után a görbe mélyebbre zuhant, mint ahonnan felfelé ívelni kezdett.

Ez a gondolatmenet Kállai kritikai ítéleteinek és a modern művészet interpretációjára vállalkozó írásainak forrásvidéke. Sokszor és sokféleképpen nyult vissza ahhoz, amit ebben a korszakban konstruktivizmusnak nevezett. Legmarkánsabban azok az írásai mutatják ezt, amelyeket a Bauhaus munkatársaként, a Bauhauszeit-schrift szerkesztőjeként írt 1928-29-30-ban.

FÜGGELÉK

Kállai Ernő életrajza

Kállai (Kannengiesser) Ernő 1890 nov. 9-én született Szakálházán. A dévai Ober-realschule elvégzése után 1910 és 1913 között a Polgári Iskolai Tanítóképzőben tanult, ahol 1913-ban kapott diplomát. 1913-14-ben hosszabb utazást tett Angliában, Skandináviában és az Egyesült Államokban. A háború miatt haza kellett jönnie, katonai szolgálatot teljesített a kárpáti fronton. Súlyos sérüléssel leszerelték és laktanyaszolgálatra osztották be. A háború után rövid ideig a kispesti munkás-telepi iskolában tanított, majd 1920-ban tanulmányi szabadságot, később állásából való felmentését kérte a kultuszminisztertől és Németországba ment. Kisebb megszakitásokkal Berlinben élt, ahol a Kunstblatt c. folyóiratba kezdett írni, majd a Jahrbuch der Junge Kunst und Dekoration szerkesztője lett. Sok cikke és tanulmánya jelent meg a Cicerone, Die Form, Die Horen, stb. folyóiratokban, kritikái jelentek meg a Kölnische Zeitung, Das Neue Frankfurt, Augsburger Allgemeine Zeitung c. napilapokban. Hannes Meyer 1928-ban megbízta a Bauhaus folyóiratának szerkesztésével, és az igazgató távozásáig Kállai a Bauhaus munkatársa maradt. 1929-ben saját lap indításával próbálkozott. A Der Kunstnarr Berlinben jelent meg, mindössze egyetlen szám. Az élénk németországi, sőt az európai művészeti életnek is ismert személyisége lett. Több lapban nyilvános vitákat kezdtek vele, nyílt leveleket írtak hozzá, idézték véleményeit. Támadások, gunyolódások éppúgy érték mint elismerések. Nem csak kritikus volt: előadásokat tartott, vitákat vezetett, kiállításokat rendezett. (1931-ben Berlinben pl. a Vision és Formgesetz című, kiemelkedő jelentőségű kiállítást.) Magyar és német lapokon kívül Svájcban, Hollandiában, Romá-

niában és Csehszlovákiában megjelenő lapokba is írt, a rangos *weltbühne*-nek is munkatársa volt.

A nemzetiszocializmus elől 1935-ben hazajött. Addig sem szakadtak meg kapcsolatai a magyar művészeti élettel: mint berlini tudósító kritikákat, tanulmányokat és kiállítási beszámolókat közölt az *Ars Una*, *Nyugat*, *Magyar Írás*, *Magyar Művészet*, *Tér és Forma* c. lapokban, és Kassák két lapjának, a *Má-nak* és a *Munká-nak* is munkatársa volt. Nehezen szokta meg a lassu, passzív és korrupt magyar művészeti életet, de fokozatosan bekapcsolódott az Ernst Muzeum, Tamás Galéria kiállításainak rendezésébe. Kritikáit, cikkeit közölte az *Uj idők*, *Jelenkor*, *Magyar Csillag*, *Kortárs*, és más fórumok is. 1940-től 1944-ig a *Pester Lloyd* művészeti rovatvezetője volt.

A háboru után nagy lendülettel kezdte megszervezni a képzőművészeti életet és a modern művészet népszerűsítését: nagy sikerű kiállítást rendezett modern művekből Csepelen. Egy ideig az Európai Iskolához tartozott, majd Gyarmathy Tihamérral és Martyn Ferencsel kivált belőle és a Négy Világtájhoz címzett galériában rendezett kiállításokat. 1947-ig a Művészeti Tanács Képzőművészeti Szekciójának tagja volt. Erről a részvételről lemondott, mert véleményét nem érvényesíthette. 1946 és 1948 között az Iparművészeti Főiskolán tanított esztétikát (előadásainak anyaga *A tárgyformálás esztétikája* címen meg is jelent). 1948-ban elbocsátották, ezután visszavonultan élt Óbudán, fordításokat vállalt. Magyar irodalmat (pl. Móricz Zsigmondot is) fordított németre. 1954-ben halt meg.

Könyvei: *Neue Malerei in Ungarn* (Leipzig, 1925), *Uj Magyar Piktura* (Bp. 1925), *Ludwig Kozma* (Leipzig 1926), *Czöbel Béla* (Bp. 1934), *Mednyánszky László* (Bp. 1943), *Cézanne és a XX. század konstruktív művészete* (Bp. 1944), *A természet rejtett arca* (Bp. 1947), *Picasso* (Bp. 1948).

A Kállai életére vonatkozó források: *Művészeti Lexikon*, illetve az *Életrajzi Lexikon Kállai-cikkei*, az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjában található dokumentáció, valamint a *Művészettörténeti Dokumentációs Központ Bauhaus* - számában F. Mihály Ida életrajza. Ezek közül az *Életrajzi Lexikon* néhány olyan adatot közöl, amelyeknek forrása nem ismeretes. Így pl. azt, hogy Kállai a "British Museumban dolgozott" és "Hosszabb időt töltött Amerikában", ezt az 1913 nyarától 1914 nyaráig terjedő rövid időszakban – Skandináviai tartózkodását is beszámítva, nehéz elképzelni. Önéletrajzában sem említi (MDK-C-I-11/308), más forrásban sem fordul elő ez az adat. Ugyanígy az sem, hogy a dessau-i Bauhausban esztétikát tanított volna, vagy szerkesztője lett volna a *Bauhausbücher* sorozatnak.

Arról viszont egyetlen életrajzban sem esik szó, hogy 1929-ben saját lappal próbálkozott, amelybe Kandinszkij is írt egy cikket. A *Der Kunstnarr* egyetlen száma megtalálható a lipcsei *Deutsche Bücherei*-ben.

JEGYZETEK

- (1.) KASSÁK L.: Emlékezés Kállai Ernőre, *Valóság*, 1965/8, 55-61.
- (2.) BÁLINT E.: *Hazugságok naplójából*, Bp. 1972, 14-15.
- (3.) SZABO J.: *Worringer és magyarországi visszhangja*, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1968/3, 595-601.
- (4.) PASSUTH K.: *Magyar művészek az európai avangardban 1919-25*, Bp. 1974, 86-93.

- (5.) PERNECZKY G.: Kortársak szemével, Bp. 1974, 42-49.
- (6.) SZABO J.: Derkovits és a magyar műkritika a két világháború között, Művészettörténeti Értesítő, 1966/1, 40-52.
- (7.) NÉMETH L.: Modern magyar művészet, Bp. 1968.
- (8.) KÖRNER É.: Derkovits, Bp. 1968.
- (9.) Ma VI/7, 1921 jun. 99.
- (10.) KASSÁK: i.m. 55-56.
- (11.) LUKÁCS GY.: A Tanácsköztársaság kulturpolitikájáról, Magyar irodalom, magyar kultúra Bp. 1970, 626.
- (12.) A Ma 1922/aug. száma közli a dokumentumokat, köztük: "A kongresszus cselekedetei igazolták, hogy az individuális álláspont tultengéséből folyólag nemzetközi haladó szolidaritás e kongresszus elemeiből nem építhető fel." - El Liszickij, Hans Richter.
- (13.) u. o.
- (14.) Ma VI/8, 1921 aug, 114-115.
- (15.) Ma VI/9, 1921 szept, 119.
- (16.) Ma VII/1, 1921 nov. 139.
- (17.) Ma VII/2, 1922 jan. 26-32.
- (18.) Ma VII/5-6, 1922 május, 7-9.
- (19.) PERNECZKY: i.m. 28.
- (20.) Ma VII/8, 1922 aug, 55-59.
- (21.) Ma VIII/7-8, 1923 ápr.8.
- (22.) Ma VIII/9-10, 1923 jul. 14-16.
- (23.) SZLONYMSZKIJ, M.: Az Emery-gép. Kegyetlen szerelem c. antológia, Bp. 1969, II. kötet 209-242, Szöllőssy Klára ford.
- (24.) Hans Richter is szóvátette a "G" c. folyóirat 1924/1 számában a konstr. pluralizálódását.
- (25.) KÁLLAI, E.: El Liszickij, Der Cicerone, 1924/II, 1058-1063.
- (26.) Ma IX/2, 1923 nov, 2.
- (27.) Ma IX/3-4, 1924. febr. 2.

Zusammenfassung

ERNST KÁLLAI UND DER KONSTRUKTIVISMUS

Ernst Kállai (Kannengiesser) wurde 1890 in Szakálháza geboren. Nachdem er als Lehrer in Ungarn gearbeitet hatte, fuhr er 1920 nach Berlin, wo er als Kunstkritiker berühmt und bekannt geworden war. Er hat Artikel für Zeitungen wie "Neue Frankfurt", "Augsburger Allgemeine" usw. geschrieben, und hat auch für Fachzeitschriften und Avantgardezeitschriften gearbeitet. Er hat sich auch mit der ungarischen Kunst beschäftigt und hat viele Artikel für *Ars Una* und *Magyar Művészet* (Ungarische Kunst) gegeben. Während seines Aufenthaltes in Berlin arbeitete er auch mit Ludwig Kassák zusammen, der damals als Emmigrant im Wien lebte und redigierte die Avantgardezeitschrift *Ma* (Heute). Kállai hat einige Artikel in dieser Zeitschrift veröffentlicht, wo er eine eigenartige Idee über den Konstruktivismus entwickelt hat. Am Anfang hatte er den Kubismus und Expressionismus analysiert und er kam auf die Konklusion an, dass die Kunst der Zukunft - einer kommunistischen-utopistischen Zukunft - nur der Konstruktivismus werden kann.

Die Idee - die er über den Konstruktivismus konzipierte-, hat sich innerhalb 4 Jahren sehr viel verändert. Am Anfang (1921) war der Konstruktivismus für ihn zweckloses, freies Spiel des neuen Menschen. Später, wenn er Ludwig Kassáks Bildarchitekturen analysiert hat, sprach er über statische Elementen und Monumentalität statt Dynamik und Offenheit.

Die Richtung – in die er diese Idée weiterentwickelt hat – war politisch und Gesellschaft-orientiert. 1922-1923 hat das Wort Konstruktivismus für Kállai den Modell einer vollkommen organisierten Gesellschaft bedeutet, in denen Einheit alle Teile bestimmte Funktionen hatten. Dieser gesellschaftliche Modell war kommunistischgebunden. Diese Tendenz in Kállais Konstruktivismus-Konzeption hat dem wirklichen gesellschaftlich-historischen Bewegungen und Tendenzen der fünfziger Jahren entsprechen, indem die Illusion einer Weltrevolution der Intellektuellen und politisierenden Avantgard-Künstler ganz wahrscheinlich und realistisch gescheint hat.

Später, als diese Illusion schon vorbei war, hat auch Kállai – obwohl unbewusst – seine Konstruktivismus-Idée verändert. Er kritisierte den sogenannte "exklusive Konstruktivismus" der Stijl-Gruppe. In letzter Phase 1924, hat er fast alle seine Konstruktivismus-Prinzipien zurückgezogen und behandelt sich nur mit Privatarchitektur ohne Monumentalität. Kállais eigene Konzeption vom Konstruktivismus ist sehr lehrreich, als Spiegelung der weitgehenden Verschiedenheit utopistischer-Konzeptionen zwischen 1920 und 1924.