

Szín – játék – költészet

Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére

Szerkesztette

•

Czibula Katalin

Demeter Júlia

Pintér Márta Zsuzsanna

Partium Kiadó – Protea Egyesület – *reciti*

Budapest • Nagyvárad
2013

A kötet megjelenését az OTKA 83599. számú programja,
a Partiumi Keresztény Egyetem és
a Lectio Kulturális Egyesület támogatta.

A borító a *Kilianus* (Kolozsvár, 1767) című színlap felhasználásával készült
Győri Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, Győr, G. XXIII. 2. 11. 58.

Fotó: Medgyesy S. Norbert

Szerkesztette:

Czibula Katalin, Demeter Júlia, Pintér Márta Zsuzsanna



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább!* 2.5
Magyarország Licenc (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)
feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.

Köteteink a *reciti* honlapjáról letölthetők. Éljen jogaival!

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

OMAGIU. Kilián István

Szín – játék – költészet: tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István
tiszteletére / szerkesztette: Czibula Katalin, Demeter Júlia, Pintér Márta
Zsuzsanna. - Oradea: Partium; Budapest: Protea Kulturális Egyesület, 2013
ISBN 978-606-8156-45-3; ISBN 978-963-7341-95-3

I. Czibula, Katalin (ed.)

II. Demeter, Júlia (ed.)

III. Pintér, Márta Zsuzsanna (ed.)

008

ISBN 978-606-8156-45-3

ISBN 978-963-7341-95-3

Kiadja a Partium Kiadó, a Protea Kulturális Egyesület és a *reciti*,
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének
tartalomszolgáltató portálja ► <http://www.reciti.hu>

Borítóterv: Bánffi-Benedek Andrea

Tördelte: Hegedüs Béla

*A kézírás és a kéziratos könyvek szerepe
az orosz modernség kultúrájában*

A 21. század elején a különböző médiumok a kézírás eltűnéséről, az elektronikus írásbeliség győzelméről beszélnek. Vitathatatlan, hogy a kézírásnak már egyre kisebb szerepe van a mindennapi életben, alig van tere a gazdasági szférában, a termelésben, sőt az oktatás világából is kiszorul, helyét a gépelés, a szabványbillentyűzethez kötődő modulátok veszik át. A gyakorlati funkció elvesztése azonban még nem jelenti a kézírás végleges eltűnését. Umberto Eco *A kézírás művészetének alkonya*¹ című cikkében azt írja, hogy a kézírás a tradicionális művészetek státuszára tehet szert, s bár funkcionalitása meghaladottá vált, esztétikai élményként újra felfedezhetik. Az írásos technikák művészi alkalmazásának lehetőségei 100 évvel korábban az orosz Ezüstkor alkotóit is foglalkoztatták. Tanulmányom két, elméleti megfontolásokra épülő művészi kísérletet mutat be. Mindkettőben fontos szerephez jut a kézírás, illetve a kézírás művészi jelentőségéről való gondolkodás. Alekszej Remizov és Alekszej Krucsonih, illetve a vele együttműködő avantgárd művészek útkeresésében² közös még a szöveg és a kép közti határok feloldására, az érzelmi benyomások, az érzékszervek elszigeteltségének megszüntetésére való törekvés.

Remizov már a kortárs kritikusok szerint is sajátos, egyetlen irányzathoz sem sorolható, sokoldalú szerző, aki terjedelmes, részben még publikálatlan életművet hagyott hátra. Munkássága az állandó formai kísérletezés és útkeresés miatt az Ezüstkor szinte minden művészeti törekvésével, kulturális jelenségével kapcsolatba hozható. Ugyan kevés teoretikus írása van, de naplójegyzetei, levelei, közeli ismerősei, így Natalja Kodrjanszkaja és Olga Reznyikova rögzítette nyilatkozatai, önéletrajzi indíttatású írásainak metanarratív szövegrészelei alapján képet alkothatunk esztétikai, médiatörténeti és kultúrfilozófiai nézeteiről.

Remizov írásait átszövik a beszélt nyelv sorsára, a beszédnek az irodalmi hagyomány alakulásában játszott szerepére vonatkozó megjegyzések. Meglátásai érintik az írás és a beszéd kölcsönhatását, a szóbeliségről az írásbeliségre való áttéréssel összefüggő filozófiai problémákat. Sok gondolkodóhoz hasonlóan ő is úgy véli, hogy a műveket a fül, a hallás számára kell létrehozni. Az írásbeliségre való áttérés során azonban a hangzás

¹ Umberto Eco, *The lost art of handwriting*, The Guardian, 2009. szeptember 21. (2010. 05. 21.)

² Remizov és a kubofuturisták kapcsolatára, a remizovi alkotásmód és a futurista esztétika elvek közötti tipológiai párhuzamokra többek közt Nyina Gurjanova mutatott rá. Нина Гурьянова, *Ремизов и «будетляне» = Алексей Ремизов: Исследования и материалы*, ред. Алла Грачева, СПб., 1994, 142–150 (a továbbiakban *Алексей Ремизов*).

szerepe háttérbe szorult. Remizov egyik visszatérő gondolata, hogy a beszéd, illetve a beszéd emlékezetének elvesztése a könyvnyomtatás elterjedésével és az orosz nyelv természetétől idegen, nyugati mintájú grammatikák szóbeliségre gyakorolt hatásával függ össze. Az irodalmi nyelv további fejlődése csak akkor képzelhető el szerinte, ha felelevenítődik a háttérbe szorult, elfelejtett beszélt nyelv emlékezte, szinkretikus rendszere. Azaz ha az írott szó is képes lesz felidézni a beszédet kísérő gesztust, mimikát, hangsúlyt és hanglejtést, hangerőt. Ez csak úgy valósulhat meg, ha az alkotók az írott nyelvet, a könyvek nyelvét visszafordítják a beszélt nyelvre: „Úgy akarok írni, ahogy beszélek, beszélni pedig úgy akarok, ahogy beszélni szokás.”³; „...átrakosgatom a szavakat, és úgy építem fel a mondatot, ahogy az bennem megszólal.”⁴

Remizov művészetében a beszélt nyelv, annak intonációja, szintaxisa és lexikája, hangneme már a kezdetektől fontos szerepet játszott, a remizovi stílus meghatározó jegyévé vált. Megjegyzem, a nyelv művészi ábrázolásának problémájával Bahtyin és a formalisták is sokat foglalkoztak. Az élő szó, ahogy azt az egyik neves Remizov-kutató, Greta Slobin megállapítja, a remizovi poétika sokjelentésű fogalma.⁵ Az eleven szót nem nyomják agyon a grammatikai szabályok, a 19. századi kanonikus hagyomány tekintélye, mindenekelőtt ez az elemi őserőt képviselő szó. Remizov az írókat is két csoportra osztja aszerint, hogy mennyire fontos számukra a hangzás, a mimetikusság, illetve a beszédtevékenységhez kapcsolódó vizuális látvány. Így megkülönböztet „füles” (ушатые) és „szemes” (глазатые) írókat. Azt értékeli nagyra, ha az írás a hanggal, a beszélő lélegzetvételével kapcsolódik össze, ahogy ezt például Avvakum protópópa önéletírásában is érzékeli. A kínai kalligráfia is amiatt fontos a számára, mert szerinte a kínai kézírás mindig hangzó, nincs benne néma sor. Remizov képzőművészeti hagyatékában számos olyan képet találhatunk, amely a kínai kalligrafikus művészet hatását igazolja. Egyes rajzok, képek azt az érzetet keltik a szemlélőben, mintha épp a kézírásból születnének. Rajz és írás közös gyökerét Remizov is tudatosítja. „Magában az írás folyamatában tetten érhető a rajz. Amikor pedig kószál a gondolat, a kéz mechanikusan folytatja a díszítést, így kerül előtérbe a rajz.”⁶ „A kézírásom rajzba, a rajzom kézírásba megy át.”⁷

A rajz és az írás nemcsak azért tartoznak össze, mert mindkettő kézi művelet, s közősek a technikai feltételek, hanem azért is, mert mindkettő egyfajta interpretációs gyakorlat Remizov felfogásában. „A kéziratok rajzai nem választhatók el az írástól; ezek a rajzok a sorok folytatásai, a ki nem fejezett gondolatok és a ki nem mondott szavak körvonalazódásai...”⁸; „...hiszen a leírtakat nem csak kimondani szeretném – elénekelni

³ «Хочу писать, как говорю, а говорить, как говорится.» Алексей Ремизов, *Иверень*, Berkley, 1986.

⁴ «перебрасываю слова и строю фразу как во мне звучит» Наталья Кодрянская, *Алексей Ремизов*, Париж, 1959, 42.

⁵ Грета Слобин, *Динамика слуха и зрения в поэтике Алексея Ремизова = Алексей Ремизов*, а 2. jegyzetben i. m., 158.

⁶ «В самом процессе письма есть рисование. А когда мысль бродит рука продолжает механически выводить узоры – так обозначается рисунок.» Алексей Ремизов, *Рисунки писателей = Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки*, СПб., 1992, 42.

⁷ «моя рукопись переходит в рисунок и рисунок в рукопись» *Уо.*, 43.

⁸ «Рисунки рукописей неотделимы от письма; эти рисунки – продолжение строчек и являют очертания невыраженных мыслей и несказавших слов ...» idézi Гурянова, i. m., 148.

– de lerajzolni is”⁹; „A mondatban fontos a tér, épp úgy, mint a zenében. Bennem minden szól és rajzol, a kimondottat rajzra fordítom le.”¹⁰

A rajzolás olyan szenvedély Remizov számára, amely egyben az írói tevékenység egyik fontos stimulálója. A remizovi alkotásmódszer egyik sajátossága, hogy az írott alkotás létrehozása során a rajzkészítés segít az átgondolásban és az alakok megformálásában. A rajzok más alkotók műveinek a megértéséhez, az idegen szövegek értelmezésének műveléséhez¹¹ is hozzátartoznak, ugyanis a rajzolás felszínre hoz(hat) a logikai gondolkodás előtt fel nem táruló jelenségeket, jelentéseket, segítheti a ki nem mondott gondolat, a tudattalan rejtett impulzusainak a feltárását. A *Tárgyak tüze* (*Огонь вещей*) című művéhez húsz éven át készített rajzokat. Ebben az 1954-ben Párizsban megjelent könyvében Gogol-, Puskin-, Lermontov-, Dosztojevszkij-, Turgenyev-alkotásokban szereplő álmokat elemez, s portrét készít a saját álmaikat megalkotó álomlátó szerzőkről. Mindegyik alkotónál rámutat az álmok individuális jellegére, arra, hogyan tükröződik bennük az álomlátó alkotó személyisége. A szemantikai és strukturális elemzést rajzok segítették. Kodrjanszkaja közlése alapján tudjuk, hogy a *Holt lelkekhez* 9 albumot, összesen 300 rajzot készített, a többi Gogol-műhöz 7 album 234 rajza tartozik.¹² A nyomtatott könyvbe ezek közül mindössze 5 került be, mindegyik a poémához kapcsolódik.

Remizov albumai a rajzok mellett kézzel írott részeket, kollázs technikával készült képeket tartalmaznak,¹³ mintegy a középkori kézzel írott könyvek hagyományát elevenítik fel. Azaz a szöveg és a kép egyszerre hatnak a befogadóra, az írásjelek pedig grafémaként és ikonként is értelmezhetőek. Remizov folyamatosan tökéletesítette az íráskép művészi megformálásának képességét, felesége és tudós barátai révén foglalkozott paleográfiával is. Albumaiban többnyire a 17. századi kéziratok hagyományt követve unciális, szemüniciális betűtípusokat alkalmaz, használ ligatúrákat, s díszíti a betűket.

Nemcsak a műalkotásként kezelhető albumokban, hanem a mindennapi életben is gondot fordított az íráskép alakítására. Képi és írásos technikák művészi alkalmazása a remizovi misztifikációs játék, a *Nagy és Szabad Majomkamara* (*Обезьяная Великая и Вольная Палата*) rendkívül díszes okleveleiben is tetten érhető. Az első oklevelek 1916-ban keletkeztek, Komisszarzsevszkij, Zonov és Sahnovszkij kapták, később a korabeli művészeti élet szinte minden meghatározó alakja részese lett ennek a „maszkírozás és álarc nélküli” színháznak. Az okleveleken és meghívókon látható minuszkuális kézírás ornamentális jellegű, a betűk stilizáltak, a hurkok és a száruk kacskaringósak, csavartak, a grafémák díszítő funkcióval bírnak, az iniciálék pedig színesek és díszesek, esetenként absztrakt rajzot rejtene. Egyes okleveleken, vagy például a társaság manifesztumán a

⁹ «ведь написанное не только хочется выговорить – пропеть – но и нарисовать» Ремизов, *Рисунки писателей, i. т., 42.*

¹⁰ «Во ФРАЗЕ важно пространство, как в музыке. Во мне все звучит и рисует, сказанное я перевожу на рисунок.» Наталья Кодрянская, *Ремизов в письмах*, Париж, 1977, 275.

¹¹ Елена Обатнина, *Метафизический смысл русской классики («Огонь вещей» А.М. Ремизова как опыт художественной герменевтики)*, Новое литературное обозрение, 2003, 61, 220–246.

¹² Наталья Кодрянская, *Ремизов в письмах*, Париж, 1977, 241.

¹³ A sajátos formanyelvű albumoknak köszönhetően Picasso, Éluard és Breton képzőművészként tekintettek Remizovra. Юрий Молок, *По ту сторону умения и неумения (О графических текстах Алексея Ремизова)*, Алексей Ремизов, a 2. jegyzetben i. т., 151.

glagolita írás¹⁴ jelei is feltűnnek. A *Majomkamara* legtöbb dokumentumán színes rajzok is láthatók. Remizov nyíltan felvállalta a dilettantizmust, számára az alkotás örömmel teli játék, a technikai hiányosságokat pedig elfedi és helyettesíti az intuíció, a művészeti kánonok által nem korlátozott ötlet. A művészi képesség, a technikai tudás helyett a kifejezés gyermeki közvetlensége és természetessége válik fontossá. Talán ezzel is magyarázható, hogy rajzait, kalligráfiáit és kéziratos albumait az avantgárd művészek is nagyra értékelték. Jóllehet, Remizov neve az 1912-ben közreadott *Pofonütjük a közízlést* című kubofuturista kiáltványban az elutasított kortárs alkotók között található,¹⁵ mégis vizuális munkái a *Háromszög – Koszorú* avantgárd kiállításon¹⁶ szerepeltek először, a Burljuk testvérpár, Jelena Guro és Kamenszkij képeinek társaságában.

A futuristák számára is fontos volt, hogy a figyelem az olvasott szövegről az elmondott, előadott szövegre, a hangzásra irányuljon, egyúttal nagy gondot fordítottak kiadványaik vizuális megformálására, szöveg és grafika egymás mellettségének térstrukturáló szerepére. Kiadványaikban különböző méretű és típusú betűket, kiemeléseket alkalmaztak,¹⁷ de nem idegenkedtek a számok, matematikai jelek, zenei és térképészeti szimbólumok használatától sem.¹⁸ Érdekelte őket a kézírás, a kézírás művészi lehetőségeinek kiaknázása, a kézírásos alkotások létrehozása, rajz és írás összekapcsolása.¹⁹

¹⁴ A glagolita írás Remizov számára sajátos önkifejezési forma, egyfajta szakrális nyelv, amelyet csak kevesen, csak a beavatottak ismernek. Алла Грачева, *Алексей Ремизов и древнерусская культура*, СПб, Дмитрий Буланин, 2000, 79–80.

¹⁵ A futuristák irodalmi, művészeti attitűdjét a támadás határozza meg. Többfrontos küzdelmet vívtak, kiáltványaikban nemcsak a tradícióval, a kortárs közönséggel és kritikusokkal, de a közel-múlt művészetével, vagy akár egykori szövetségeseikkel is leszámolnak. A 19. századi Puskin, Dosztojevszkij, Tolsztoj tekintélye mellett hevesen elutasítják a kortársaikat is, Balmontot, Brjuszovot, Andrejevet, Kuprint, Blokot, Szologubot, Remizovot, Avercsenkót, Csornijt, Kuzmint és Bunyint is. A megvetést és lenézést nyomatékosítandó többes számban használták a családneveket, illetve egyes neveket szándékosan hibásan írtak. KALAFATICS Zsuzsanna, *Az orosz futurista kiáltványok rituális funkciói*, Helikon, 2010, 3, 415–416.

¹⁶ A kiállítást Nyikolaj Kulbin szervezte 1909-ben Péterváron. Festmények mellett kéziratosokat és írók, többek közt Turgenyev, Tolsztoj, Puskin, Blok, Remizov, Hlebnyikov, Andrejev rajzait is lehetett látni. Kulbin szerint a két alkotói folyamat (írás és festés) között rendkívül szoros a kapcsolat: a kép, a rajz a kézíráshoz hasonlóan az alkotó lélekállapotát, belső ritmusát materializálja. Mivel a kézírás a művész személyiségének lenyomata, ezért a nagyközönség számára rendkívül érdekes, véli Kulbin.

¹⁷ A különböző méretű és típusú betűk váltogatása sajátos ornamenszerű eredményez. A betűtípusok ornamentális montázsa jól megfigyelhető a Tbiliszi-ben 1919-ben megjelent Krucsonih-, Zdanjevics- és Tyerentyev-kiadványokban. Николай Харджиев, *От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме*, Москва, Гилея, 2006, 80.

¹⁸ Érdemes ezzel összefüggésben megemlíteni Vaszilij Kamenszkij *Vasbeton poémáinak* szinkretikus jellegét: az egyes oldalakon az egymáshoz asszociatív módon kapcsolódó szócsoportok geometriai formákba rendeződnek, a különböző méretű és formájú betűk pedig részekre szabdalják a szavakat, a matematikai jelek és vonalak szintén megtörik a szöveg lineáris befogadási folyamatát. Kamenszkij szerint ezek az alkotói fogások a tárgyat a befogadás számára dinamikussá, könnyebben megjegyezhetővé teszik. Василий Каменский, *Путь энтузиаста*, Москва, 1931, 194.

¹⁹ A futuristák körében népszerű volt *Образцовнак* a mentális betegek kézírását elemző könyve (*Письмо душевнобольных*). Екатерина Бобринская, *Русский авангард: истоки и метаморфозы*, Москва, Пятая страна, 2003, 101.

Könyvművészeti kísérleteik festők és költők termékeny együttműködését eredményezték.²⁰ A tipográfiai tervezésben olyan művészek működtek közre, mint Larionov, Filonov, Goncsarova, Rozanova, Malevics. A kötetek vizuális arculatának kialakításkor messze-menőkig figyelembe vették a kézírásokra jellemző hangulati többletjelentést, igyekeztek kihasználni azt. A betűk grafikai megformálásában az óoroszművészetre, a középkori kézíratos könyvekre is támaszkodtak.²¹ A betűre úgy tekintettek, mint aminek saját rajza, hangzása, szárnyalása és lelke van.²²

Az agy által vezérelt kézírás alakításában a tudatos és a tudattalan lelki történések egyaránt szerepet kapnak. A futuristákat elsősorban ez utóbbi érdekelte,²³ az a kérdés foglalkoztatta őket, hogy miként lehet az átélt, nem az anyagi világhoz kötődő tapasztalatot, élményt érzéki formába önteni. A kubofuturisták második kiáltványára, mely a *Bírák keltetője* (*Садок судей*) második kötetében jelent meg 1913 tavaszán, a kézírás szerepére is kitér. A David és Nyikolaj Burljuk, Jelena Guro, Jekatyerina Nyizen, Vlagyimir Majakovszkij, Velemir Hlebnjyikov, Benedikt Livsic és Alekszej Krucsonih nevéhez köthető írás elveti a régi nyelvet, a megszokott szintaxist, ritmikát, rímelést, helyesírást, helyes ejtést és központosítást, egyúttal vallja az alkotó jogát a költői lexika kiszélesítésére, az eredetiségre. Az ötödik programpontra – nyilván Krucsonih kiadványait szem előtt tartva – szól a kézíratos könyvekről, a kézírásban a költői impulzus fontos összetevőjét látják. Hlebnjyikov és Krucsonih is úgy vélik 1913-ban keletkezett deklarációjukban (*Декларация слова как такового*), hogy a lelkiállapot megváltoztatja az írásképet, ezért a kézírás – a szöveg tartalmától függetlenül – az író ember hangulatáról is informál.

Elsősorban Hlebnjyikov és Krucsonih, illetve a *Szamárfarok* (*Ослиный хвост*) alkotói (Larionov és Goncsarova) kísérleteztek a kézírásban rejlő művészi lehetőségek kiaknázásával. 1912-től számos kézíratos kiadványt készítettek közösen. Mind a költészet, mind a festészet terén megfigyelhető a művészeti határok feszegetése, a hagyományos ábrázolás

²⁰ Az együttműködést megkönnyítette az is, hogy az orosz futurizmus legismertebb költői (Majakovszkij, Hlebnjyikov, Krucsonih, Kamenszkij, Burljuk-testvérek) egyben festettek és rajzoltak is, míg a képzőművészek (Malevics, Filonov, Guro, Rozanova) verseket, elbeszéléseket írtak.

²¹ A futuristák, többek között Ny. Burljuk is Nyikolaj Fjodorov kutatásaira hivatkoztak. A filozófus a középkori kézíratos könyvekkel foglalkozva kiemelte a kézírás képi kifejező erejét. A betűk rajza, a sorok az alkotó érzelmeit, lelki állapotát adják vissza. Művészi gonddal, szeretettel, áhítatos tisztelettel való megformálásuk egyfajta imádságként is értelmezhető. Евгений Ковтун, *Русская футуристическая книга*, Moskva, Книга, 1989, 79.

²² «Буква имеет свой рисунок, – звук, – полет, – дух...» Василий Каменский, *Его-моя биография великого футуриста*, Moskva, Китоврас, 1918, 123.

²³ Az orosz avantgárd képviselői nyomom követték az emberi psziché működését vizsgáló tudományos kutatásokat. Különösen nagy figyelmet szenteltek a racionális nyelvhasználat különböző deformációinak, így a ráolvasásoknak, az eksztatikus beszédmódnak, a gyermeknyelvnek, az elszólásoknak, nyelvbötléseknek és az elmebeteg nyelv megnyilatkozásainak. Ismerték Konovalov könyvét (*Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве*) is, amely a vallási eksztázist vizsgálta az orosz misztikus szektákban. A hlisztek szertartásai, vallási elragadtatottsága iránti érdeklődés természetesen összefügg az archaikus pogány kultúrák újrafelfedezésével. A szektás, archaikus szertartások, az önkívületi állapot és misztikus érzékelés nem vallásos aspektusból foglalkoztatta az avantgárd művészeket, hanem a tudattalan tartalmak felszínre hozását elősegítő pszichikai technikákra (például beszédtempó felgyorsítása, váratlan, szabad asszociációk) voltak kíváncsiak.

tárgyasító kényszerétől való menekülés: míg a festészeti ábrázolás a jelszerűség, a betű tárgy nélküli szimbolizmusa felé közeledett, addig a költői nyelv megújítói a nyelv előtti, racionalitáson túllépő eredőket keresték.

A *Játék a pokolban* (*Игра в аду*), a *Régi szerelem* (*Старинная любовь*) és a *Világavégéről* (*Мирсконца*) kötetek kézi technikával készültek, a rajzok mellett a kézírás is litografált.²⁴ Az illusztrációk pedig hol a népi művészetre, a lubok tradícióra, hol a gyerekrajzokra, hol pedig az absztrakt rajzokra emlékeztetnek. A műalkotás véletlenszerűségét, esetlegességét, a keletkezés folyamatszerűségét a nyomdahibák, elírások, kihúzások és javítások érzékeltetik. Ezek az eljárások idegenek a szimbolista könyvművészettől, alkalmazásuk elképzelhetetlen lett volna egy díszes és gondosan megtervezett és kivitelezett szimbolista könyvben. A kézírás sem kalligrafált, hanem inkább kapkodó, sietős, a betűk változatos méretűek, kevésbé megformáltak, s nem egységesek, néha különböző irányba dőlnek, hol kereknek, hol szögletesnek, mentesek minden díszítő huroktól és kacskaringótól. Ebben is tetten érhető a pillanatnyiség, a keletkezés, a születés pillanatának a megragadása való törekvés.

A futurista könyvek tere nem egységes és összefüggő, hanem eredendően széttöredezett, a sorok közti távolság változó, az üres helyek esetlegesen jelennek meg. A szöveg és a rajz elhelyezésében is az asszimetria dominál, az illusztrációk néha bekúsznak az írott szövegbe. Értelemszerűen ezeknek a könyveknek a befogadása sem lehet hagyományos. Nem a jelölő és a jelölt közötti racionális kapcsolatok lineáris felfejtésén alapul, hanem fontos szerephez jutnak az érzéki, nem racionalizált benyomások, a pillanathoz köthető testi tapasztalatok.

Hlebnyikov és Krucsonih közös műve, a *Játék a pokolban* először 1912-ben jelent meg Goncsarova 16 rajzával. A burleszk-fantasztikus poéma középpontjában a bűnösök és az ördögök közötti pokolbéli kártyázás áll. Krucsonih betűi stilizáltak, az egyházi szláv írásmódra emlékeztetnek. Goncsarova illusztrációi energikusak, éles kontrasztokra, a fekete és fehér ellentétes eredőinek küzdelmére építenek. Sajátos önparódiaként is értelmezhetőek, ugyanis a szűk térbe komponált, annak kereteit dinamikusan szétfeszítő egyalakos ábrázolások megidéznek az *Evangelisták* monumentális dekoratív kompozícióját.²⁵ Krucsonih egyik kedvelt megoldása volt, hogy az átdolgozott, kiegészített szövegeket más művész illusztrációival, rajzaival és kézírásával jelentette meg újra. 1913-ban már Rozanova és Malevics illusztrálta a művet.

A *Régi szerelem* szövege Krucsonih egyedüli alkotása, a lírai ciklus illusztrációit Larionov készítette absztrakt expresszionista stílusban.²⁶ A litografált szöveg számos hibát tartalmaz, hiányzik belőle a központosítás, de szervesen beleszövődik a rajzokba, így a könyv teljes művészeti egészet képez.²⁷

²⁴ A könyvnyomtatás lehetővé teszi a tisztán festészeti szempontok érvényesítését. A kézírás és a rajz egyaránt felvihető a mézskőre, a két összetevő (kép és írás) kézi technikával készül. Ez a megoldás – a nyomtatással ellentétben – nem töri meg az oldalak szerves egységét.

²⁵ Харджиев, i. m., 82.

²⁶ Több illusztrációban már a lucszizmus avagy rayonizmus elveinek érvényesülését is megfigyelhetjük.

²⁷ Николай Харджиев, *Памяти Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова*, Москва, Искусство книги, 1968, 315.

A harmadik könyv, amit a futurista kiadványok klasszikus típusának is nevezhetünk, a *Világavégéről* is 1912-ben látott napvilágot. Krucsonih és Hlebnikov legjelentősebb közös kísérletét Larionov, Goncsarova, Rogovin és Tatlin illusztrálta. A kiadvány kollázs technikával, ragasztásos eljárással készült, kétféle papírt és betoldott oldalakat használtak. A szabálytalanul vágott oldalakon látható szöveg hol a szerző kézírásával jelenik meg, hol különböző méretű, nyomtatott formát utánzó betűkkel. A szavak közötti hiátusok sem egyenletesek, ráadásul az egyik Hlebnikov versben az egyes betűk tükörképét²⁸ látjuk. A hiba és elírás, a központozás hiánya mellett érdekes kísérlet, leginkább a szürrealista automatikus írásra²⁹ emlékeztető megoldás ebben a könyvben még a mondatok összekeverése a *Földkörüli utazás (Путешествие по всему свету)* című 20 oldalas prózai szövegben.

Krucsonih következő könyvei is hasonló megoldásokkal készültek. A *Féligélb (Полуживой)* Larionov, a *Pusztaiak (Пустынники)* Goncsarova, a *Pomádé (Помада)* Larionov, a *Szétrobb (Взорваль)* Malevics és Kulbin, később Rozanova kivitelezésében jelent meg.³⁰ A *Szétrobb* 1913 nyarán látott napvilágot, benne a pillanatnyiség alkotói elve dominál. A robbanás, a hirtelen kitörés³¹ megsemmisítő és teremtő erőt is hordoz magában. A Krucsonih-féle költői szdvig (szócsuszam) az illusztrációk képi világában, a különböző méretű, színű és anyagú oldalak és nyomtatási módok váltogatásában is megjelenik, a verbális és vizuális elemek egyenrangúan kapcsolódnak össze,³² dinamikus kollázst alkotnak. A *Malacoknak (Поросята)* két kiadása volt, az elsőt Malevics rajzaival illusztrálták, míg a másodikban az infantilizmust és a primitivizmust nyíltan felvállalva egy 11 éves kislány, Zina V. volt Krucsonih szerzőtársa. Zina V.-től három művet olvashatunk, de sokan kételkednek valódiságában, a művek témája miatt inkább Krucsonihot sejtik az álarc mögött.

Külön ki kell emelni Krucsonih és Hlebnikov 1914-es közös kötetét, a *Te li le (Тэ ли лэ)* címűt: a hektográf eljárással sokszorosított könyvben Rozanovának köszönhetően megjelent a színes kézírás. Ez a kötet is tartalmazza egyébként a zaum-költészet minden szöveggyűjteményben szereplő darabját, Krucsonih ismert ötsorosát, a *Dir bul scsil-t (Дыр бул щыл)*³³. Krucsonih a szó jelentése helyett a hangzásra helyezte a hangsúlyt, a szó hangkészlete (a szó faktúrája),³⁴ a szót alkotó hangok hívják elő a nyelv elsődleges ele-

²⁸ Hlebnikov költészete jelentős mértékben a megfordítás költészete: palindroma. „Maga a lét palindroma: egyszerre olvasandó előlről és visszajáról is. Rákrimei, rákverssorai és valamiképpen egész rákléte, rákköltészete ilyen: hátrálás visszafelé – a jövőbe.” SZILÁGYI Ákos, *Az elvelemiresedés kezdete* = Sz. Á., *Hamu és mamu*, Bp., Holnap Kiadó, 1989, 172–173.

²⁹ Krucsonih alkotói elvei és a szürrealizmus kapcsolatáról lásd Екатерина Бобринская, *Предсюрреалистические мотивы в эстетических концепциях А. Крученых конца 1910-х годов*, Russian Literature, 2009, 1–3, 339–354.

³⁰ A fekete-fehér és színes kivitelezés közötti különbségeket részletesen elemzi Kornelija Icsin. Корнелия Ичин, *Вопрос фактуры: Взорваль Крученых*, Russian Literature, 2009, 1–3, 281–294.

³¹ A robbanás motívumáról lásd részletesebben: Ершов, *Взрыв сознания и мотив бомбы у русских футуристов = Хлебниковские чтения*, Санкт-Петербург, 1991, 123–134.

³² Gerald JANESEK, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments 1900–1930*, Princeton, Princeton University Press, 1984, 94–95.

³³ A vers először a *Pomádé*-ban jelent meg.

³⁴ Vö. „A szó a művészetben fakturális elem, a maga hangzóságában, mint kimondott és akusztikailag felfogott szó jelenik meg. A költő mint művész és a festő mint művész egész tevékenysége főleg arra irányul, hogy önmagukban folytonos tárgyakat, a legapróbb részleteiben is érzékelhető

miben rejlt tudattalan alkotó energiákat. A hangstruktúráknak nincs fogalmi jelentése, de a ritmikus ismétlődések hatnak a befogadó tudattalanjára, s akaratlanul is bevonják az asszociációs játékba. Valójában tehát a Krucsonih-féle nyelvi konstrukcióknak funkcionális jellegük van.³⁵

A kéziratos kiadványokkal való kísérletezést Krucsonih Tbiliszipben is folytatta. A 41° csoport könyvei igazolják, hogy a futuristák költői és grafikus építményei nem különíthetők el egymástól, az illusztrációk elválaszthatatlanul belefolytak a szövegbe. Ezt az érzetet a nyomtatási mód, a hektográf eljárás is erősíti. Ezek a töredékesség benyomását keltő kiadványok már inkább címzett nélküli, értelemszétzóró gesztusnak tekinthetők.³⁶ Krucsonih bennük azt a köztes teret keresi, ami a hang és a betű, illetve a jel lelke (belső lényege) és érzéki megtestesülése között húzódik. A köztük levő viszony és egyeztetés, a láthatatlan belső alkotói folyamat érdekli. Ezt a tapasztalatot azonban sem a rajzban, sem a betűben, sem a hangban és hangasszociációkban nem lehet egészében feltárni, megtestesíteni. A vállalkozás lehetetlenségét Gnyedov *A vég poémája (Поэма конца)* című műve érzékelteti. A csak üres oldalakból álló³⁷ alkotás megmutatja azt a határt, amikor a szóanyag, a szöszövet legnagyobb feszültsége a szó teljes tagadásába fordul át.

A remizovi kézírás ornamentális, stilizált jellegével szemben a futurista kiadványok kézírásai szándékosan esetlenek, mivel a futuristák a kézírást a véletlenszerűségnek szerepet juttató performatív műveletként értelmezték. Minden eltérés ellenére a két bemutatott útkeresés közös vonása, hogy a technikai sokszorosíthatóság korában az egyedire, a különbözősége, a megismételhetetlenben rejlt sajátosságokra helyezték a hangsúlyt, eközben pedig a személyesség kérdését is újszerűen vetették fel és oldották meg.

fakturális tárgyakat alkosson.” Viktor SKLOVSKIJ, *A faktúráról és a kontrareliefekről*, ford. LÉGRÁDI Viktor = *Tatlin*, szerk. Larissza ZSADOVA, Corvina, Bp., é. n., 343.

³⁵ Бобринская, *Русский авангард: истоки и метаморфозы*, i. m., 109.

³⁶ *Uo.*, 192.

³⁷ Gnyedov elő is adta ezt a művet. Pjaszt tanúsága szerint egy szót sem szólva gesztikulált, mindössze egy kézmozdulatot végzett. Владимир Пяст, *Встречи*, Москва, Новое литературное обозрение, 1997, 56.