

A konstruktivizmus filozófiája

A „konstruktivizmus” szó első hallásra olyan új épület, illetve technikai szerkezet megalkotását sejteti, amely valami már meglévő mellé kerül. Így például vannak konstruktivista építmények patinás európai városokban, konstruktivista műalkotások pedig helyet kapnak a mai múzeumi gyűjteményekben. A konstruktivizmusnak ez a spontán, látszólag a nyelv és a történelem által igazolt felfogása azonban nem felel meg az eredeti, legalábbis az orosz konstruktivista szándékoknak. E projektum alapvető értelme épp az volt, hogy formateremtésen a forma megszüntetése értendő, ami az egész kultúrtörténetben ugyan nem, de a művészettörténetben mindenképpen úttörő elképzelésnek számított.

A konstruktivizmus fő eljárása nem az építés vagy a konstruálás volt, hanem épp ellenkezőleg: szimbolikus értelemben vett megsemmisítése, kitörlése, redukálása mindannak, ami már felépült vagy megkonstruáltatott. Nem hozzárendelésről, hanem szubsztrakcióról van tehát szó.

A konstruktivisták által keresett szerkezet tulajdonképpen a világ igazi, rejtett belső szerkezete. A feladat pedig nem e szerkezet kitalálása, egyéni újraalkotása, szubjektív és tisztán művészi megteremtése volt, hanem sokkal inkább annak felfedezése, kibontása, láthatóvá tétele. A klasszikus konstruktivisták épp azt vetették el, ami szabadságorientált, szubjektív, új, individuális, történetileg akcidentális és nem kötelező érvényű. A konstruktivizmus teoretikusainak és művelőinek szövegeiben lépten-nyomon azt olvashatjuk, hogy a fő célkitűzés a tudattalanul megtapasztalt világszerkezet és a művészi alkotás tudattalan eljárásainak feltárása, láthatóvá tétele. A két célkitűzés lényegét tekintve azonos, hiszen a konstruktivisták számára a világ színek és formák művészi konstrukciója. Éppen ezért, a művészi kép és a világkép között lényegi különbség nincs. Művészetet teremteni a konstruktivisták számára annyit jelentett, mint a világi belső szerkezetét szemléletessé tenni. S ennek érdekében mindazt, ami a rejtett univerzális szerkezetet történetileg elrejtí és bepiszkítja, meg kell semmisíteni, el kell törölni, meg kell tisztítani – szubsztrahálni kell. Korabeli elképzelések szerint az életnek ezt a tisztogatását a konstruktivista művésznek még a szociális forradalom előtt el kell végeznie.

Az alkotás szintjén e ponton csatlakozik a konstruktivizmus – első ízben a művészettörténetben – az évezredek európai metafizikai hagyományához. Az igazsághoz vezető út, legalábbis Platón óta, a közvetlen élmény és tapasztalás tagadásán, meghaladásán át vezet. Az újplatonista filozófiai hagyomány, amely Oroszországban uralkodónak számított, az ikonokban megtestesülő ortodox teológián keresztül az orosz avantgárdra is döntő befolyást gyakorolt. Az orosz szuprematizmus és konstruktivizmus mindenek előtt geometriai formákat használt, melyek már Platón számára is a belső világhoz tartoztak: a mérési formák se nem objektívek, abban az értelemben, ahogy a külső valóság az, se nem szubjektívek, mint a pszichikai élmények, hanem egyszerre belsők és általánosak. Azt mondhatjuk, hogy a konstruktivista avantgárd volt az első művészeti irányzat, amely azért nyúlt a geometriához, mert komolyan vette Platónnak a külső valóságot csupán ábrázoló, hagyományos művészet elleni támadását. A geometria a csillagok vizsgálatából alakult ki. Eredetét tekintve tehát kozmikus, túllép a földi határokon. Nem véletlen, hogy

több orosz konstruktívista – mindenekelőtt *Malevics* a maga konstruktívista periódusában – a szabad, ugyanakkor törvényszerű mozgást épp a tiszta, üres kozmikus térbe helyezte. Vonatkozik ez *Rodcsenkóra* is, akinek fehér vonala belehasít a kozmikus sötétségbe, fekete alapon sorakozó fehér pontjai pedig az esti égbolt látványára emlékeztetnek. *Tatlin* meg repülésre szolgáló masinát alkotott, amely művészi és technikai értelemben egyaránt tökéletes szerkezet. A konstruktívizmus tehát eltávolodik a láthatótól és a földitől, hogy lehetővé tegye az éjszakai látást, a rejtett, láthatatlan világkonstrukció szemléletessé tételeit.

Az igazi alkotás és rombolás ugyanezen identitása képezi az újkori felvilágosodás alapját is. A felvilágosodás szellemében az igazsághoz eljutni annyit jelent, mint minden történeti előítéletet és helyi kulturális formát megtagadni, túlhaladni. Az újkor kezdetén a totális szkepszis karteziánus tervezete áll. *Malevics Fekete négyzete*, amely Oroszországban a radikális szuprematista-konstruktívista avantgárd bevezetője, elsősorban ugyancsak egy ilyen totális kétely jele, mivel ez a kép minden történeti képformát levet magáról. Csupán a pusztá transzcendentális marad, minden lehetséges kép „sötét” formája. Ez az abszolút forma továbbá azonos önmagával: egy fekete négyzet, amely ugyanezt a fekete négyzetet ábrázolja is. A valóság és a leképezés, a referens és a jel, s végül az élet és a művészet közötti szakadék, úgy látszik, itt egyszer s mindenkorra áthidalódott. A tiszta mértani konstrukció, ami a fekete négyzet, illetve a tiszta semmi kiindulópontja, a lét és a tudat ősrégi azonosításának új inkarnációjaként jelenik meg. A rombolás itt nem pusztán az új alkotás előfeltétele, hanem maga az igazi kreativitás. *Bakunyin* egyébként épp a rombolás és az alkotás emez azonosításában jelölte ki már korábban a szociális forradalom lényegét.

Annak idején *Le Corbusier* Párizs lerombolását javasolta, hogy a helyén új, konstruktívista várost lehessen építeni. Természetesen felvetődik a kérdés, miért épp Párizs helyén, s nem valahol máshol?

A válasz az lehetne, hogy *Le Corbusier*-nek épp azért volt szüksége erre a városra, hogy megmutathassa eszméjét, majd megtisztíthassa azt történeti esetlegességeitől. A konstruktívizmus utópisztikus, mert nincs saját toposza a földi világban, így aztán konstrukcióihoz szüksége van egy nem-toposzra, egy u-toposzra. A konstruktívista művek jelenléte a mai múzeumokban és a konstruktívista épületek jelenléte városainkban nem a mozgalom történeti győzelméről tanúskodik, hanem a vereségéről. Múzeumaink olyan helyek, ahol a világ valóságos megváltoztatásába vetett egykori hit végérvényesen feledésbe merült. Az orosz avantgárd egyébként nem arra törekedett, hogy bekerüljön a múzeumokba, hanem hogy magát ezt az intézményt megszüntesse.

A múzeumot, a művészet szemlélésének eme privilegizált helyét azért kellett volna megsemmisíteni, hogy az egész világ műalkotássá válhasson, s a művészet és a valóság közötti határ a társadalmi gyakorlat minden szintjén megszűnjön. A múzeum, amely történetileg a modern világ nem-helyét, u-toposztát okkupálta, az egész világ u-toposszá való átalakulását szorgalmazó projektum fő akadályává lett. Itt jelenik meg egyébként egy

Az igazi alkotás és rombolás ugyanezen identitása képezi az újkori felvilágosodás alapját is. A felvilágosodás szellemében az igazsághoz eljutni annyit jelent, mint minden történeti előítéletet és helyi kulturális formát megtagadni, túlhaladni. Az újkor kezdetén a totális szkepszis karteziánus tervezete áll. Malevics Fekete négyzete, amely Oroszországban a radikális szuprematista-konstruktívista avantgárd bevezetője, elsősorban ugyancsak egy ilyen totális kétely jele, mivel ez a kép minden történeti képformát levet magáról.

távlat, amelynek tekintetében az orosz avantgárd utópizmusa a forradalmi kommunista utópiával találkozik. Az orosz forradalom célja is az volt, hogy az uralkodó, kizárólag fogyasztó arisztokráta és polgári osztályokat fizikailag megsemmisítse, és szabad utat nyisson a totális társadalmi termelésnek. A forradalmárok így kívánták szemléltetni, hogy a világ a konstruáló ipari termelésen alapul, amit az uralkodó osztályok a maguk rossz fényezésével eddig elrejtettek a szemünk előtt. Az új proletár társadalomnak tökéletes gépezetté, abszolút konstrukcióvá, totális termelési folyamatá kellett volna válnia, amely csak a saját maga által előállított javakat fogyasztja, s amely semmi mást, semmi idegent nem tűr meg maga mellett. Ez a termelők totális diktatúrája a fogyasztók felett. De ugyanilyen diktatúrára törekedett az orosz avantgárd is. Az avantgárd művész nem volt hajlandó alávetni magát a polgári befogadó, a fogyasztók, a művészeti piac igényeinek. A nézőnek fel kellett adnia a művészettel szemben tanúsított biztos és kényelmes esztétikai távolságtartását, s helyett neki magának is a mű részévé kellett válnia.

A konstruktívista avantgárd utópizmusa egyébként mindenekelőtt abban különbözik a klasszikus utópiától, hogy végső, befejezett állapot helyett folyton megszakadó folyamatról van benne szó. Malevics szuprematizmusa még kontemplatív volt, s Fekete négyzet című alkotását maga a művész a kozmikus egész képeként értelmezte. A későbbi konstruktivisták számára viszont az élet állandó folyam, a felfalálás, a változás és a tervezés szakadatlan áradata. A klasszikus utópiákban, Platónról az utópista szocialistákig, a végső társadalmi állapot a történelem végére kerül. Ez az állapot a valódi és az időtlen keresésének, az emberi egzisztencia időbeli tökéletlenségétől való megszabadulás gyümölcse. Az orosz konstruktívizmus számára ellenben az időtlenség merő illúzió. Utópiájuk sokkal inkább a szakadatlan változás utópiája, amely sohasem jut nyugvópontra és kívülről történő szemlélése megengedhetetlen. Ezen utópia ideje nem lassúbb, hanem gyorsabb mint a történeti idő. A konstruktivisták annyiban nietszcheiánusok, hogy az életben ők sem látnak semmi történelmen kívülit, megváltoztathatatlant és örök érvényűt, amibe bele lehetne kapaszkodni. Az élet számukra egy nagy semmi, pusztá akarati erőfeszítés, tudattalan vitalitás, s mindaz, ami látható, nem más, mint a múlt művészetének „csinálománya”, külsőséges illúzió. A konstruktívizmus esztétikája Platón és *Nietzsche* sajátos kombinációja, amiben a geometria a hatalom dionüszoszi akarásával kapcsolódik össze.

Egyébként az orosz konstruktívizmusban a nietszcheiánus aktivizmus és a kontemplatív platonizmus kapcsolata kezdettől fogva problematikus, mivel az utóbbin a modern technikai világ platonizmusa értendő. Amikor például Rodcsenko az új formák szakadatlan fejlődéséről és a világkép folytonos alkotó konstruálásáról beszél, erőteljes fogalmazásmódjával nagyon is aktivista benyomást kelt. Ha azonban jobban odafigyelünk, kiderül, hogy az idők változásához való viszonya sokkal passzívabb, mint ahogy az első látásra tűnik. A *vonal* című értekezésében például azt írja, hogy mindenekelőtt az egyszerű használati eszközöket kell műalkotássá emelni. Ezáltal nyer az egyhangú mindennapi munka esztétikai igazolást. Ahhoz azonban, hogy a technikai kor egyszerű embere képessé váljon a saját maga által készített mindennapi technikai eszközöket műtárgyként szemlélni, s hogy magát művésznek érezhesse, szüksége van egy Rodcsenkóhoz hasonló segítőtőre, aki felhívja figyelmét a mindennapok esztétikai dimenziójára. A továbbiakban a következőket írja Rodcsenko: „Az élet, amire mindeddig nem fordítottunk figyelmet és nem tudatosítottuk, olyan egyszerű és világos, hogy csak meg kell szervezni és a fölösleges díszítéstől meg kell szabadítani” – miközben „megszervezésen” a fölösleges járulékoktól való megtisztítás értendő.

Ez viszont másfelől azt jelenti, hogy a konstruktívista művészet nem világformáló, hanem csupán negatív, s bizonyos értelemben másodlagos funkcióval bír. Az új művi dolgokat technikailag hozzák létre, még hozzá meghatározott haszonelvű, gazdasági, politikai célzattal. A konstruktívista művésznek nem az a feladata, hogy valami mást, valami

művészt produkáljon, hanem hogy az embereknek – így a termelőknek is – megmutassa: a technikailag előállított dolgok a maguk célszerű egyszerűségével a lehető legtokéletebb műalkotások. Ahhoz, hogy a konstruktivista művész a technikai világot – úgy, ahogy van – esztetizálhassa, nem kell semmi újat, semmi egyénit alkotnia, hanem elég, ha az autonóm művészet és a technikai termelés sajátosan művészi megformálása ellen ágál. Így a művész egyfajta örré válik, aki állandóan arra ügyel, hogy semmi művészi ne születhesen, mert az csak elvonná az emberek figyelmét mindennapjaik szépségéről. A konstruktivista művész tehát a tényleges konstruálást átruházza a munkásosztályra, valamint annak politikai és gazdasági vezetésére.

Tarabukin, a konstruktivizmus és a későbbi produktivizmus teoretikusa azt írja, hogy a művész feladata a propagandistához hasonlatos: fel kell hívnia a figyelmet a technikai termelés új esztétikájára. Tarabukin nem csupán az egyes technikai produktumokra gondol, hanem az egész termelési folyamatot műalkotásként fogja fel. Így ír: „Annak, aki a termelésben dolgozik, maga a termelés a célja.” Ezért nevezi Tarabukin a proletár társadalom termelési folyamatát, amelyben mindenki részt vesz, „tárgynélkülinek”. Az új ipari társadalom vonatkozásában Tarabukin ugyanazt a kifejezést használja, amellyel Malevics a saját művészetét jelölte. Miután tehát a termelési mechanizmus az egész társadalmat áthatja, maga a társadalom válik tárgy nélküli Gesamtkunstwerkké.

Egy ilyen társadalomban az egyes műalkotásoknak nincs többé immanens értéke. Értelmük kimerül a pedagógiai és a propagandisztikus funkcióban, abban, hogy a néző figyelmét a művésztől a mesterségesen, tervszerűen és technikailag előállított valóságra tereli. A művészet ezzel plakáttá, reklámmá válik. Az állandó változás ideálját a technikai termelési folyamat jelenti, melyen kívül tulajdonképpen semmi sincsen, s amely sohasem jut nyugvópontra. E folyamat az időben zajlik, de nem történeti, mivel a termelési folyamatban az embereket nem közös történelmi előképek, hanem csupán funkciók kötik össze. A valódi, hamisítatlan esztétikai és művészi nem más, mint a termelési folyamat belső szerveződése vagy konstrukciója, amit a konstruktivista művésznek a saját munkája vizsgálatán keresztül fel kell fedeznie és meg kell mutatnia. Így éri el, hogy az új világ valamilyen módon önmagát tükrözi.

Azzal, hogy az ipari termelés folyamatát szemlélteti és esztetizálja, a konstruktivista művész rendkívül tradicionálissá és muzeálissá válik. A technikai modernitás esztetizálásának tervezete muzeális perspektívát feltételez, hiszen a különböző korok esztétikai állapotának összehasonlítását a múzeum teszi lehetővé: a modernitás egészének különleges esztétikai kifejezőerőt tulajdonítani egyedül muzeális keretek között van értelme. És maga ez a próbálkozás a konstruktivizmust megint csak mimetikus vagy ábrázoló művészetté teszi, olyan művészetté, amely a kor reális utópiáját propagálja, s ezzel többek között a későbbi szocialista realizmus stratégiáját előlegezi.

Sebők Zoltán fordítása