

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

Az orosz művészkönyv mint a társadalom felé nyitás utópiája a XX. század elején

DLA értekezés

Berentz Péter

2014

Témavezető: Lengyel András DLA, egyetemi docens



## *Tartalomjegyzék*

1	Előszó	3
2	Bevezető	5
2.1	Nyugat-európai gyökerek és párhuzamok	6
2.2	Kokoschka és a bécsi szecesszió	7
3	Nyugat-európai avantgárd – Apollinaire és Marinetti	9
3.1	Az orosz futurizmus kiadványai	15
3.2	Mirszkoncsa; Igra v adu; Polizsivoj; Poshchechina obshchestvennomu vkusu	16
4	La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France; lidantJU fAram; Dlja goloza	19
5	Exkúrus: De mi is az a művészkönyv?	22
6	A konstruktivizmus kiadványai	36
7	Befejezés	58
8	Bibliográfia	63
9	Képjegyzék	68



## *Előszó*

A különböző művészeti kiadványok, street art alkotások, public art munkák, fanzinok, taktikai médiumok megváltoztatták a képi jelenségek karakterét mind a vizuális, mind a verbális kommunikációban. Az új művészeti médiumok párhuzamosan akár egyszerre több irányból is befolyásolnak minket. Ezek a párhuzamos információk az eddigi egységeket széttördelték, átléptünk a művészeti alkotás új dimenziójába. Nem csak és kizárólag a galériák falain találkozunk művészettel hanem az utcán, a kirakatban, a világhálón. Ehhez elengedhetetlen volt a különböző sokszorosító eljárások művészi célú használatba vétele, valamint a művészetfelfogásban tapasztalható társadalmi változás.

A XX. század elején működő alkotók a könyvet a társadalmi és művészi akció tereként fogták fel. Műveikben a játék szabadsága alapozza meg az ember alkotói önállóságát. A művészkönyv mint a társadalmi és művészi akció tere a könyv lapjait olyan helyszíneknek mutatja be, amelyeken játékos és tipográfiai helyzet-terek vagy események létrehozása zajlik különböző művészeti technikák kombinált alkalmazásának segítségével. A könyv a kísérletező magatartással való dinamikus viszonyban a környezet integrált megalkotására törekszik.

A múlt század elején a könyv vált a kreatív kommunikáció közegévé, de nem az illusztráció tömeges, felszínes és gyors látványossága révén, hanem a kiadvány lapjainak és jelentésének spontán megtapasztalásával, újító szellemiségű létrehozásával.

Az új környezet létrehozása a korabeli modern technikai médiumok megfelelő felhasználásával történt. A változatosságot a színek, formák, betűtípusok, a formátum, a legkülönbözőbb technikai berendezések használata és a társadalmi folyamatok is növelték. A könyvek kialakítása a művészek kísérletező alkotási módszereivel összhangban történt. A művészet új formákat, és fórumokat keresett magának. Az alkotás egy komplex programmá vált: a különböző művészeti területek összehangolása, a hagyományos ipari -- sokszor nehezen hozzáférhető nyomdaipari -- eljárások használata, a munkafolyamat megszervezése, a terjesztés stb.

A modern technika lehetőségeit kihasználva egy regionális, decentralizált hálózat jöhetett létre. A xx. század elején alkotó könyvesek egy olyan tudás-üzemet akartak létrehozni, amelyben a műélvezet helyei mintegy ki vannak helyezve a helyszínre. Az korai orosz művészkönyvek az első olyan műalkotáscsoport mely a művészet demokratizálásának eszközeként megtestesíti a társadalom felé való nyitás utópiáját.

A xx. század elején a korabeli művészet fogyasztás elitista szemléletével találkozunk, a századelőn a művészeti tevékenység kiterjedését két jelenség felbukkanása előlegezte meg. Az egyik a különböző sokszorosító médiumok szélesebb körben való hozzáférésre, a másik pedig a művészetbefogadásban és használatban létrejött változás.

A könyvek esetében a műalkotást nem elsősorban olyan tárgyként azonosítjuk, melyen ott a művész gesztusa, anyagformálása vagy közvetlen aurája, a könyvekben vagy könyvekként reprodukált alkotások nem különböznek az ipari termékektől.

A művész számára új lehetőségek nyílnak meg, nem csak létrehozhatja az alkotásokat, hanem azt széles körben hozzáférhetővé is teszi a nagyközönség számára.

*A modern, ipari módon sokszorosított fanzine, vagy művészkönyv segítségével alkotás széles rétegekhez eljut, a műalkotás demokratizálódik.*

### *Bevezetés*

A könyv mint művészeti forma történetét nem lehet elválasztani a történelmi avantgárdot alkotó művészeti csoportok programjától. A politikai kiadványok, művészeti poszterek és a grafikai aktivitás más formái a XX. század elején önálló művészeti ággá alakulnak.

Angliában, Franciaországban és Európa más részein a folyóiratok robbanásszerű növekedése lehetővé tette a művészek, írók és más kreatív gondolkodók közötti eszmecserét. A XX. században a könyv vált a kísérleti művészeti vízió megvalósulásának különleges hordozójává. A könyvművészet mestersége virágzásnak indult. A könyvkötészet, a papírkészítés, a könyv-struktúrák készítésére specializálódott alkotói műhelyek a könyvművészet fő központjaivá váltak.

A teoretikusok az '50-es években kezdtek el foglalkozni a művészkönyvekkel. Az '50-es évek végén, valamint a '60-as évek elején a kísérleti zene, a performansz, a korai fluxus eseményei után, és más helyi vagy egyéni művészeti formációk időszakában, a nem tradicionális formák között találkozunk a könyvvel. Ezek a tevékenységek a térképen elszórt pontok, melyek közül néhány egymástól függetlenül jött létre, míg mások az I. világháború utáni lazán összefüggő avantgárdból váltak ki. Ebben az időben, a művészkönyv már jelentős történelmi múlttal rendelkezett. Sok példája volt az orosz futurizmustól kezdve a szürrealizmuson át az amerikai avantgárdig,

képzőművészeti és irodalmi oldalról egyaránt, hiszen nehéz lenne olyan XX. századi művészeti mozgalmat találni, amelynek valamely alkotóeleméhez ne tapadna a könyv, habár néhány esetben a definíciót ki kellene terjeszteni újságokra, tiszavirág-életű kiadványokra, vagy más független kiadásokra is. Az út magába foglalhatna mindent az expresszionizmustól a nyugat- és kelet-európai avantgárdon és a háború utáni mozgalmakon át a jelenkor fő művészeti vonulatáig. A művészkönyvet erősen változó formaként kell értelmeznünk, amelyet nem lehet meghatározni a formális és megszokott jellemzésekkel.

### *Nyugat-európai gyökerek és párhuzamok*

A francia szimbolizmus hatása, a szinesztetikus koncepcióra fektetett hangsúly – az elképzelés, miszerint egy érzet egy időben, több médiumban is jelen tud lenni, és egyik a másikára lefordítható – fektette le az alapokat a diszciplínákon átívelő munkák számára. A forma és a könyv spirituális és konceptuális identitása – mint például Mallarmé munkássága – befolyással volt a XX. század kezdetének könyvművészetére.

Az Arts and Crafts<sup>1</sup> mozgalom díszes oldalai – William Morris Angliában, Charles Rennie Mackintosh Glasgow-ban és William Matthews San Francisco-ban – indás kereteivel, szövevényes virágmotívumaival és érzéki túlzásaival a régi vágású esztétikát képviselték, amely ellen a XX. század elején tevékenykedő művészek tiltakoztak. A korai avantgárd jellegzetességei a szimbolizmus és az Arts and Crafts mozgalommal

---

<sup>1</sup> Az Arts and Crafts movement (Művészetek és Kézművesség) nevű újjító mozgalom, melyet eredetileg John Ruskin írásai inspiráltak, az 1880–1910-es években élte fénykorát Angliában és az Amerikai Egyesült Államokban. A mozgalom éreztette hatását az angol dekoratív, művészeti, építész és kézműves körökben is.



való kapcsolatáról árulkodnak. Ez magában foglalja az anyagok nagyon tudatos megközelítését, valamint a hagyományt, miszerint a könyv formája, az oldal kinézete és a kép minősége a kommunikáció szerves részét képezik, ugyanolyan mértékben, mint a könyv témája és tartalma. A mozgalmak jellegzetessége volt a művészeti formák közötti átjárás eredményeként az új, interdiszciplináris formák iránt való érdeklődés.

### *Kokoschka és a bécsi szecesszió*

A modernitásba való átmenet tetten érhető az 1890-es években kezdődött bécsi szecesszióban. Annak ellenére, hogy a bécsi szecesszió a festészet és az alkalmazott művészetek terén volt a legaktívabb – építészet, textíliák és bútorok – néhány jelentős grafikai és dizájn elemet is felfedezhetünk. A poszterek és egyéb tiszavirág-életű művek, a szecesszióval társított folyóirat, a *Ver Sacrum (Szent Tavasz)*, a szecessziós esztétika kimagasló példái. Ebből az időszakból származik Oskar Kokoschka *Die Träumenden Knaben (Álmodozó ifjak)* című könyve, mely szellemiségében nagyon közel áll a művészkönyvhöz.



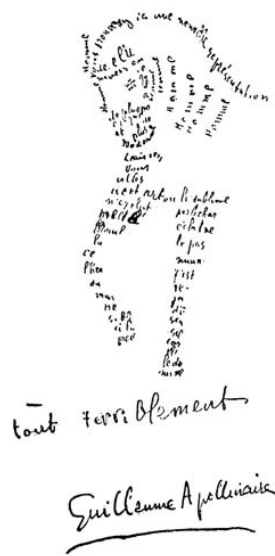
1. Oskar Kokoschka: *Die Träumenden Knaben*, 1908

Az 1908-ban készült mű Kokoschka szerelmes levele volt egy fiatal nőhöz, akivel még diákként találkozott, és akiről gyakran fantáziált. Kokoschka a munkát a kommunikáció egyetlen impulzusaként készítette, ezért a képek (transzfer litográfiák és linóleummetszetek) és a szöveg bonyolultan fonódnak egymásba. A könyv a Wiener Werkstätte<sup>2</sup> projektjeként látott napvilágot. Annak ellenére, hogy a későbbi XX. századi könyvekre jellemző spontaneitás és újítás hiányzik belőle, nagyon jól tükrözi Kokoschka érdeklődését a könyvkészítés minden aspektusa iránt: kötés, tipográfia, illusztráció. Témáiban felfedezhető William Morris munkássága iránti lelkesedése is. Kokoschka más grafikai- és könyvprojekteken is dolgozott, de nem használta tovább a könyvformát művészeti kifejezésre. A könyv mint művészeti forma nem talált sok követőre a bécsi művészek között, így Kokoschka alkotása egyedi esetté válik.

<sup>2</sup> Az 1903-ban alapított Wiener Werkstätte osztrák építészek, képzőművészek és grafikai tervezők alkotóközössége volt Bécsben.

*Nyugat-európai avantgárd – Apollinaire és Marinetti*

A radikális tipográfiát tartalmazó kiadványok nagy része tiszavirág-életű formában készült, mint a szórólapok, poszterek, vagy a dadaista és futurista aktivisták által készített folyóiratok. Csak kevés író érdeklődött egy átfogó nyomdai innováció iránt. Az átalakult írói gyakorlat szerint, ahol egy-egy kiadásban az esetleges grafikai kísérletnek teret adó oldalak jelennek meg, ott a vizuális dinamizmusnak adják át magukat, és nem igyekeznek azt a könyvbe (átfogó formába) szervezni. Nem minden, a tipográfiai kísérletezés szempontjából érdekes mű öltött könyvformát a XX. század első két évtizedében. A munkákban csak kevés százalékában ötvöződött a tipográfiai megjelenés és a könyv ötlete. Apollinaire *Kalligrammák* című könyvében például a formába öntött versek egy nagyobb gyűjtemény részeként jelentek meg. A képversek történetében fontos művek inspirációként szolgálnak a későbbi vizuális költészet számára, de az ilyen munka nem alkalmas arra, hogy a könyv, mint művészeti kifejezés témájú diskurzusban részt vegyen, mivel a könyv mint forma e műveknek nem része.



## 2. Apollinaire: *Calligrammes*, 1918

Az első tipográfiai innovációra buzdító felhívás az avantgárd kontextusában 1909-ben jelenik meg Filippo Marinettinek, az olasz futurista mozgalom vezetőjének kiáltványában. Marinetti teljesen új esztétikai érzékelést várt el a kreatív munkáktól: új festészet, új szobrászat, új írás, új tipográfia. A plasztikus művészetek minden részeeleme arra szolgált, hogy tükrözze az új, modern, korszerű képzelet világát, mely Marinetti szerint áthatotta a futurista vízió XX. századi szellemiségét. Első kiáltványa 1909 áprilisában jelent meg a francia *Figaro* című napilapban, mely még nem konkrétan a futurista tipográfia új formáiról szólt.

A későbbi kiáltványok, mint az 1912-ben megjelenő *Manifeste des peintres futurisme*, már arra buzdítottak, hogy a művészek hagyják el a hagyományos nyelvtani szabályokat, mondatszerkesztést, központosítást, formákat, és hogy a szavak grafikai lehetőségeit kihasználva a lapon alkossanak élénk festői tipográfiai oldalt. Marinetti szintén rámutatott a régebbi Arts and Crafts mozgalommal kapcsolatos kritikájában arra,

hogy a kézzel merített papír, a XVII. századi díszítések és istennő ábrázolások, nagy kezdőbetűk, római számozás, indás motívumok mind illenek a klasszikus formában fogant művének leírására.



3. Marinetti cikke a *Le Figaro*-ban, 1909

4. Filippo Marinetti: *Manifeste des peintres futurisme*, 1912

Mindezek helyett Marinetti a folytonosságot, a mozgalmat, a változatosságot, a tipográfia, a színek, a tinta használatának szabadságát akarta előtérbe helyezni aszerint, hogy azok megfeleljenek a szöveg dinamizmusának az ő „szószabadságában”.<sup>3</sup>

Annak ellenére, hogy Marinetti nem volt képzett nyomdász, és nem volt megáldva tipográfiai képzelőerővel, az ő elvei referenciaként szolgáltak a dadaista és futurista alkotók művei számára. Néhány költő ismerte ezeket a kiáltványokat, mások csak a kor szellemisége szerint alkottak.

3 Parole in libertà, 1914–15.

A stilisztikai innovációk terjesztésének és nyilvánosságra hozatalának legfontosabb eszközei a folyóiratok voltak. Tristan Tzara *Dada* című folyóiratának oldalai – először Zürichben jelent meg 1916-ban – befolyással voltak a grafikai munkákra is.



5–7. A *DADA 3* folyóirat címlapja, 5. és 13. oldalai, 1913

Hasonlóan elmondható ez Francis Picabia folyóiratáról, a *391*-ről is, melynek minden száma kicsit más formátumban jelent meg.<sup>4</sup>

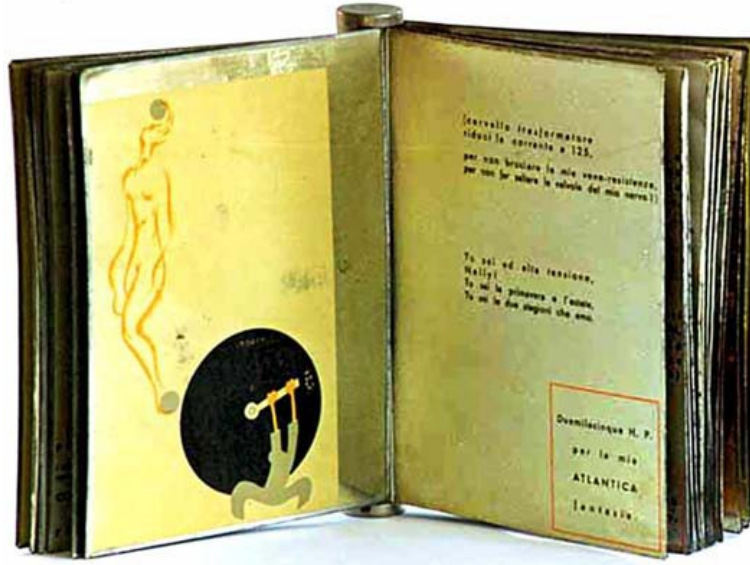
<sup>4</sup> A kiadványok különböző helyszíneken készültek, ahogy Picabia Európán és az Egyesült Államokon keresztül utazott az I. világháború éveiben.



8–12. Francis Picabia 391 című folyóiratának címlapjai, 1924

Sok kiadvány, mely csupán egy-két számot ért meg, drámaian nagy mennyiségű eszközt és technikát vonultatott fel, melyeket előtte csak a reklámok készítéséhez használtak. Ezek az irodalmi írások vizuális szótárának részévé váltak, és gyakran szolgáltak inspirációként olyan művészek munkái számára, akik később visszatértek az alkalmazott művészetekhez, mint a De Stijl ismert alakjai: Piet Zwart és Theo Van Doesburg.

Filippo Marinetti könyvét szintén itt kell megemlítenünk. A *Zang Tumb Tuuum* (1914) tipográfiai szempontból korának legkidolgozottabb alkotása – feltűnő, hogy Marinetti központozás helyett matematikai jeleket használt; a szöveget futurista tanításai szerint oszlopokba és blokkokra osztotta. Marinetti néhány versében sokkal innovatívabban használja az oldalt, mint a *Zang Tumb Tuuum* megjelenése előtt, de ezek elszigetelt egységek. Különböző művek gyűjteményeként ez a késői publikáció néhány feltűnő példát tartalmaz, de nem tekinthetünk rá művészkönyvként. A futurista könyv, mely egyértelműen eléri ezeket a célokat (a *Zang Tumb Tuuum* című alkotáson kívül), sokkal későbbi könyv. A Tullio Albisola által tervezett *Parole in liberta futuriste* koncepcionálisan és a gyártás szempontjából is minden tekintetben részletesen kidolgozott művészkönyv. Ez az 1934-ből származó könyv ónba van litografálva, amelyben a stilizált geometriai formák a kemény fémoldalakra integrálva jelennek meg.



13. Tullio Albisola: *Parole in liberta futuriste*, 1934

Az 1920-as években és az 1930-as évek elején a tipográfiával való kísérletezés a grafikai tervezés integrált részévé vált az avantgárd tipográfia intézményesítésén keresztül a német Bauhaus tananyagán belül is. Többek között Herbert Bayer munkájában, aki ezt az esztétikai felfogást amerikai kontextuson keresztül alkalmazta; Jan Tschichold független tevékenységében a *New Typography* című munkája által; és a szovjet, holland és kelet-európai tervezők tanain keresztül.

A művészvilág több innovációját is átvették és továbbfejlesztették a kereskedelmi nyomdák és kiadók. E kiadások között voltak a művészet és irodalom területéről származóak, de olyanok is, melyek a korai kísérleteket fejlesztették tovább sokkal népszerűbb formában.



## *Az orosz futurizmus kiadványai*

Az orosz futurizmus (az ugyanolyan nevű olasz irányzattól függetlenül fejlődött ki) az első olyan mozgalom, amely a XX. századi művészkönyvnek gazdag táptalajt biztosított. Az orosz futurista esztétika sok jegye innovatívnak számított az 1910-es években: a tradicionális népművészet iránti érdeklődés – az avantgárd neoprimitív irányzata –, mely megjelent az irodalmi és a vizuális motívumokban egyaránt, megpróbált a kortárs szenzitivitás számára megfelelő új nyelvi szimbolikus formákat felfedezni. Ezen felül az orosz művészek jól ismerték a francia kubizmust, és olyan esztétikát szerettek volna felállítani, ami független az európai szépművészeti hagyományoktól. Az orosz futuristák a kubizmus analitikus ágát és fragmentáltságát, és a népművészeti érzékenységet ötvözték.

Az orosz futurista művészkönyvek születésének – amely 1912-től datálódik – körülményei sokban hasonlítottak ahhoz a motivációhoz, ami az 1960-as és '70-es években ösztönözte a művészkönyv megszületését.<sup>5</sup> *Ebben a megközelítésben az orosz avantgárd könyvek fémjelzik a XX. századi művészkönyvek gyökerét, amely alapjaiban szakít a könyvkészítés hagyományaival. A könyv a művészek kezében nem a reprodukció által behatárolt keret, hanem a művészi kifejezés önálló formájává válik.*

Az orosz futurizmus korai éveiben készült könyvek nagyon alacsony példányszámban készültek, legtöbbjük csak pamflet volt, szerény méretekkel. Néhány összetűzött, vagy durván összevarrt olcsó papírlapból álltak. Ez a tendencia az orosz forradalomig folytatódott, ami a futurizmus eltűnését és a konstruktivista és produktivista esztétika megjelenését jelentette. Sok futurista könyv használt olyan

---

<sup>5</sup> Leginkább olcsó művek létrehozása a hozzáférhető eszközök segítségével, olyan formában, amelyet a művész vagy az író teljes mértékben ellenőrzése alatt tarthat.

anyagot, ami a szépművészet birodalmán kívülről származott: zsákvászon borítók, tapétalapok, vagy más papír- és ruhadarabok. Az anyagok ilyen eklektikus használatának egyetlen negatív hatása a művek mulandósága volt. E könyvek nagy része ma már nehezen kezelhető. A mű eredetileg is a pillanatnak készült, csak annak érdekében, hogy barátok kézről-kézre adják és olvassák, tekintet nélkül értékességére vagy élettartamára. Ez a hozzáállás a szépművészeti kiadások bonyolult, kimódolt technikai eljárásaira adott válasz volt – mint például az orosz *Mir iszkussztva*<sup>6</sup> mozgalom<sup>7</sup> kiadványai.

*Mirszkoncsa; Igra v adu; Polizsivoj; Poshchechina obshchestvennomu vkusu*

A korai futurista mozgalom kihívó szellemiségét legjobban kifejező könyvalkotások a *Mirszkoncsa (Szavak visszafelé, 1912)*, az *Igra v adu (Játék a pokolban, 1912)*, a *Polizsivoj (Félélet, 1913)*, és a *Poshchechina obshchestvennomu vkusu (A közízlés arculcsapása, 1913)*. A *Mirszkoncsa* litográfiával készült, kézzel írott szövegekkel, energikus, egyenetlen stílusú alkotás, melynek írott tartalma kölcsönhatásba lép Natalia Goncsarova neoprimitív rajzaival. A szöveg Velemir Hlebnyikov vizionárius költő munkája, Hlebnyikov radikálisan innovatív költő volt, aki a nyelvet alapanyagként kezelte, a rím mintázataként. A verselés hagyományait elválasztotta a narratíva vagy hivatkozások korlátaitól. Az ilyen munka – mely radikális formáját, elkészítését és szándékát tekintve gyorsan és felületesen készül – számára

---

<sup>6</sup> A cirill betűk latin átírási módját a helyesírási szabályzat nem szabja meg. Dolgozatomban *A cirill betűs szláv nyelvek neveinek magyar helyesírása* (1985) című szakkönyv szerint jártam el.

<sup>7</sup> A *Mir iszkussztva* orosz magazin és művészeti mozgalom volt, amely jelentősen befolyásolta az orosz művészeket és segített forradalmasítani az európai művészetet a XX. század első évtizedében.

nagyon is megfelelt. Natalja Szergejevna Goncsarova és különböző neves költők együttműködése garantálta, hogy a projekt figyelmet kapjon. Ő és férje, Mihail Fjodorovics Larionov volt Oroszország két legelismertebb festője. Reputációjukat először a kései impresszionista világlátás keretei között alapozták meg, míg a költők, akikkel együttműködtek ebben az időszakban, többnyire ismeretlenek voltak. Goncsarova munkájának minden elemében fontos szerepe volt a neoprimitivizmus használatának. Larionov megalapította saját vizuális mozgalmát, a rayonizmust (lucsizmust), melynek formái emlékeztetnek a kubizmus és a futurizmus fragmentáltságára. Ez a hasonlóan hagyomány nélküli irodalmi munkával kombinált vizuális innováció kihívó új esztétikát hozott létre. Az új művészeti transzformáció lendületéből született a könyv új víziója, mint egy független művészeti kifejezés, melyben nem volt akadálya a kép és a nyelv integrációjának, formális kísérletnek és művészeti újításnak.



14–15. Krucsenyik–Hlebnyikov: *Mirskonca*, 1912; Goncsarova: *Igra v adu*, 1912

16–17. Krucsenyik: *Polizsivoj*, 1913; *Poshcheczina obshchestvennomu vkusu*, 1913

A kiadványok gyakran szamizdat könyvek voltak. Litográfia, linómetszés, krumplinyomat, stencilnyomás segítségével sokszorosították őket. Nem volt idegen a

művésztől, hogy bélyegzőt, vízfestéket, vagy más hozzáférhető eszközöket használjanak, annak érdekében, hogy néhány példányban elkészítsék könyvüket.

E korai kiadású művek között voltak magasnyomásos technikával készült munkák is. Ezek gyakran inspirációt jelentettek a tipográfiai fejlődés számára, mert lehetőséget biztosítottak a különböző stílusú és méretű betűk kombinációjának, hogy a nyomtatott oldal vizuálisan hangsúlyos legyen. Több mint hatvan munkát találunk, melyek 1912 és 1917 között készültek 50 és 100 közötti példányokban.<sup>8</sup> Több tucat kis könyv készült ebben az időszakban, és ez a tendencia még 1917-ben sem csökkent, annak ellenére, hogy az I. világháború felbontotta a művészeti köröket, valamint nyersanyaghiányt hozott magával, korlátozva a kiadói tevékenységet.

Goncsarova, Larionov, Alekszej Krucsenyik és Hlebnyikov kulcsfigurák ebben a mozgalomban. A három Burjuk testvér, valamint Elena Guro, Kazimir Malevics, Olga Rozanova és Vlagyimir Majakovszij szintén készítettek könyveket ebben az időszakban.

Az orosz társadalom Szovjetunióvá való átalakulása újradefiniálta a művészet és irodalom helyét az 1920-as évek kultúrájában. A felkelés utáni esztétikai vitákból kinövő munkák hosszú távú hatással voltak a XX. századi tipográfiára és a kiadások dizájnjára.

Nemcsak az a figyelemre méltó dolog ezekben a könyvekben, hogy ilyen nagy számban jöttek létre, *hanem azt is szemléltették, hogy új igények kiszolgálása érdekében a könyvet is újra lehet gondolni*. Nyomát sem találjuk ezekben a művekben azoknak a szabályoknak, melyek a könyvművészetet uralták a könyvnyomtatás XV. századi feltalálása óta. A tény, hogy a könyv új, életteli és közvetlen kifejezési mód lett, nem pedig egy jól megmunkált kötet – mely bemutatja a szakszerűen nyomtatott szöveg és a finoman gravírozott munka kapcsolatát –, új alapot szolgáltat a könyvgyártásnak. Az

---

<sup>8</sup> [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=10409](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=10409)

újfajta tevékenység hasonlít a korábbi évszázadok pamflet készítőihez. Ezek a művészek kevés figyelmet szentelnek a nyomtatás művészetének. Az alkalmazott magasnyomás technikája a felbérelt kereskedelmi nyomda szaktudását tükrözte. A művek nagy része szándékosan durva készítésű. Ezek a könyvek nem csak egyszerűen sokkoltak és felzaklatták a burzsoá réteget, hanem igyekeztek megteremteni egy új, modern esztétika szimbolikus kifejezési formáit is<sup>9</sup>.

*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France;*  
*lidantJU fAram; Dlja goloza*

Habár az időszak három legismertebb könyve más-más művésztől származik, ezek mindegyike olyan munka, mely nem készülhetett volna el más, fentebb már említett projektek nélkül, de mindegyik teljes mértékben túlmutat e korai, kis formátumú pamfletek expresszív spontaneitásán.

A három könyv közül az első a *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), Sonia Delaunay-Terk és Biais Cendrars közös munkája. Cendrars a könyv kiadójaként is tevékenykedett. A könyvet Párizsban nyomtatták, a szöveg egyes részeit különböző színekkel. A teljes mű 4 négyzetrács-szerűen összehajtogatott lapból áll. Leggyakrabban felfüggesztve állítják ki, ami megmutatja teljes, közel két méteres hosszát. Az élénken színezett szövegrészek körül, azok alatt vagy rajtuk keresztül, nagy, fényes és drámai vízfesték dekorációk találhatóak, melyek sablon segítségével készültek, annak érdekében, hogy a kiadásnak egységes külsőt kölcsönözzenek. A

---

<sup>9</sup> Az orosz futuristák elhatárolódtak Marinetti -féle nyugati típusú vizuális költészettől, sőt ki is fütyülték őt egy korábbi moszkvai előadása során 1914-ben

műnek bináris karaktere van, a lap bal oldalát Sonia Delaunay-Terk dinamikus, színes és absztrakt festményei töltik ki. A szakaszok nagy lendületes íves formákból állnak, melyek háttérbe szorítják a lapot és a szemet dinamikusan végigfuttatják a vonalakon, mely így a teljes művet átláthatja. Ezzel szemben a mű jobb oldala sokkal világosabb, könnyedebb, a festmények támogatják a költemény egyes részeit. A színek összekötik a két birodalmat, a világos tinta a szavakat is festői formákká változtatja.



18. Sonia Delaunay-Terk – Biaise Cendrars:

*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, 1913*

A munka hossza utánozza a címben is szereplő transzsibériai vasútvonal hosszát. A mű a művész által festett pergamenbe van csomagolva, és csak teljesen

kinyitva funkcionál olvasható könyvként. Grafikus síkbeli elhelyezkedéssel és nagyméretű jelenlétével dacol a hagyományos könyvformával.

Figyelemre méltó, hogy Delaunay és Cendrars már 1913-ban ilyen alkotást készített. A korai kubista periódusban a festmények „összementek”: a korábbi évszázadok nagyszabású történelmi vásznaiból sokkal kisebb, háziasabb méretekre zsugorodtak. Nagyméretű grafikai munkák csak az opera, színház vagy más társasági események számára készült poszterek esetében maradtak fenn. Az olvasási gyakorlat még soha nem látott ilyen dimenziókat. A tény, hogy a könyv ilyen méreteket öltött, drámai koncepcióbeli és formai eredményt jelentett.

Ebben az időszakban a könyv a közvetlen kommunikáció eszközévé válik, melyet körbe lehet adni, ajándékozni vagy kevés pénzért eladni. Speciális kiadók nem alakultak ki.<sup>10</sup> A művek többsége alátámasztja azt a tényt, hogy a művészek korlátozott lehetőségekkel, a hozzáférhető készségek és technológiák felhasználásával is tudnak könyveket készíteni. *Ez az új műfaj radikálisan újradefiniálja a könyvet mint művészeti formát, nem szépművészeti nyomtatott műként, nem nyomatok portfóliójaként, hanem egy új szabályok és határok nélküli hibrid formaként határozza meg azt.*

---

<sup>10</sup> Ilja Mihajlovics Zdanyevics 1917-ben saját nyomtatásba kezdett, *41 Degrees* címmel.

*Exkurzus: De mi is az a művészkönyv?*

*A művészkönyv azért különleges, mert nagyon kevés kivétellel, a jelenlegi formájában a XX. század előtt még nem létezett. Az új médium fejlődése 1945 után válik jelentőssé, amikor már a művészkönyvnek alkotógárdája, teoretikusai, kritikusai, újtói vannak. Több száz alkotó élt és él, akiknek munkássága szinte teljes egészében a művészkönyv birodalmához tartozik.*

*A művészkönyv fogalma általános ismertsége ellenére és az e fogalommal illetett művek nagy mennyiségének köszönhetően nehezen definiálható. Nehéz lenne pontosan megmondani, hogy a jelenlegi forma miből áll, és szintén nehéz meghatározni, hogy mi az oka annak, hogy az elmúlt 100 évben ilyen széles körben elterjedt. Nagy népszerűségét nem valamely esztétikai vagy anyagbeli tulajdonságának, hanem feltehetően a könyvforma variálhatóságának köszönheti.*

*A legkönnyebb lenne kijelenteni, hogy a művészkönyv egy olyan könyv, amely egyedi műalkotásként jön létre, ahelyett hogy azt mondanánk: egy már létező alkotás reprodukciója. Egy olyan könyvtárgy, ami integrálja a megvalósítás és a gyártás eszközeit tematikai vagy esztétikai kérdésekkel. A művészkönyv megjelenési területe egy olyan zóna, mely inkább több különálló diszciplína, terület és idea metszéspontjában található, nem pedig ezek határán. Ez a definíció azonban több kérdést vet fel, mint amennyit megválaszol.*



*Nehezen definiálható továbbá a művészkönyv mint eredeti műalkotás fogalma: a szerző helyzete és identitása. A könyvnek egyedülálló alkotásnak kell lennie? Lehet ez egy kiadás, vagy sorozat? Ki a készítője? Akié az ötlet az a művész? Vagy csak akkor, ha ő végzi az összes előállítással kapcsolatos munkát – nyomtatás, festés, kötés, fényképek, vagy bármi más, ami ide köthető? A stencilnyomtatás vajon ugyanolyan rangú, mint a litográfia, a zselatinnyomat vagy a linóleummetszet? Mi a helyzet a számítógépekkel, vagy a fénymásoló gépekkel? Könyv-e egy olyan munka, amely csak lapok összekapcsolásából áll? És ami pusztán üres lapokból vagy esetleg kisajátított képekből tevődik össze? Minden alkotót művészként kell-e számon tartani, kiváltképp, ha bonyolult nyomdatechnikai eljárásokról beszélünk, mint pl. amikor a rajzokból / képekből / szedett betűkből nyomatok készülnek?*

*A művészet világában a könyvforma egyértelmű definíciója hamar elveszíti nyilvánvalóságát. A művészkönyv gyakran a hagyományos formára korlátozódik, de állhat tekercekből, táblákból, kártyalapokból, valamint lehet egy performanszban megtestesített koncepció materializációja is. Annak ellenére, hogy ezek a kérdések a művészkönyv definíciójának csak néhány aspektusát érintik, megmutatják annak nehézségét, hogy egyetlen állításban összefoglaljuk, hogy mi teszi a művészkönyvet azzá ami.*

*Ha a művészkönyvhöz, mint műfajhoz hozzájáruló minden elemet és tevékenységet leírunk, akkor ezen elemek metszéspontjában létrejön egy*

*tér, egy zóna, egy kategória, ahová elhelyezhetnénk őket az alapján, hogy megfelelnek-e bizonyos szabályoknak. Ha megpróbáljuk feltérképezni a művészkönyv helyét, azt tapasztaljuk, a műfaj rengeteg művészeti területen képviseli magát:*

- szobrászat*
- grafika*
- független kiadások*
- könyvművészet kézműves hagyományai*
- konceptuális művészet*
- festészet és más hagyományos művészet*
- politikailag motivált művészet*
- aktivisták alkotásai*
- hagyományos és kísérleti performanszok*
- képversek, versképek*
- kísérleti zene*
- számítógépes és elektronikus művészet*
- és végül, de nem utolsósorban az illusztrált könyv tradíciója, a livre d'artiste*

A művészkönyvek képzőművészettel/mesterségekkel fennálló viszonyáról szóló párbeszéd tág teret biztosít arra, hogy a művészkönyvek jelenségét az interdiszciplináris gondolkodásmód elméleti keretrendszerébe helyezzük.

*Az Európában és az Egyesült Államokban készített művészkönyvek sokfélesége, illetve művészeti területeken átívelő tulajdonságaik miatt*

*látszólag lehetetlen egyetlen meghatározást alkotni róluk. A művészkönyvek fogalommeghatározására tett kísérletek azt a nézőpontot erősítik, hogy e könyvek természetüknél fogva nem erőltethetők be egyetlen kategóriába sem, és meghatározásának folyamata ezzel párhuzamosan az a folyamat is, amelyben a könyv jellegét leírjuk. A művészkönyvkészítés sokkal inkább egy tevékenység, mint kategória, amely számos különböző műfaj, terület és elmélet kereszteződése.*

*A művészkönyv elsődlegesen is egy könyv, amely egyúttal egy műalkotás is. A könyv számos művészeti elemből állhat, például rajzból, festményből, nyomtatott elemekből vagy dizájn elemekből, de akár fényképekből is, amelyeket meghatározott módon állítanak össze könyvformába.*

*Az egyéni stílus kérdése kezdetektől fogva meghatározó volt a modernista művészeti gyakorlatban, különösen a XIX. század végétől. Mindenben az egyediség és az autonómia voltak a kulcsfontosságú alapelvek, amelyeket senki más nem másolhat, vagy kettőzhet meg, mint a létrehozásukért felelős egyén. A művészkönyvek marginalizált helyzetét saját történeti fejlődésük támasztja alá, és bár kapcsolatban állnak a vezető irányvonallal, attól néha meglehetősen függetlenek.*

*A művészkönyvre nem úgy tekintünk, mint a kulturális termelésben működő elemre, hanem úgy, mint egy a modernista vezérvonal perifériájára szorult objektumra. Alapvető viszonyok sorozata – forma és tartalom, szerkezet és anyag, művészet és irodalom, vizuális és verbális, látás és olvasás – hozza létre kereszteződésüknél (a művészkönyvnél) azt*

*a bizonyos drámai harmadik elemet. A művészkönyveket a modernista művészeti objektumokkal egyenértékűnek tekintjük.*

*A könyv demokratizálódása egybeesett a művészettörténet egy időszakával, amely során ezek az új tárgyak megjelentek. Úgy tűnik tehát, hogy történelmileg a könyv demokratizálódása a klasszikus modern mozgalmakkal együtt alakult ki.*

*A művészkönyvet tehát nagy vonalakban olyan könyvként írhatjuk le, amelyet egy művész készített, vagy változtatott meg, önálló, egyedi műként, vagy kiadásként, amelyben a munka koncepciója egyetlen, a könyvformától eltérő formában sem vizualizálható és materializálható. Egy művészkönyvben a tartalom, a kép, a kötészet, a szerkezet és a kronológia egy összefüggő tárgyban egyesül, amely lehet egy egyedi tárgy, vagy kiadásként is bemutatható. Egy egyedi könyvben, amelyet egy művész (vagy művészek), írók és könyvkötők együttműködő csoportja készített, általában szöveges, vagy szöveg nélküli művészeti alkotásokat találhatunk, amelyeket oly módon egyesítettek, hogy hasonlítsanak egy könyvre, vagy könyvként funkcionáljanak.*

*A kulturális termelés ezen területe metsz számos tudományágat és tudományos területet, lehetővé téve a könyvformátum számára, hogy többszörösként, elektronikus fájlként, konceptuális művészetként, fényképként stb. működjön. Ennek eredményeképpen, illetve ahogyan elveszíti identitását, a könyv el tud menekülni a „könyv” szűk, hagyományos definíciója elől, hogy valami mássá váljon, mint például videofelvétel, digitális könyv, mérnöki, építészeti tárgy, vagy előadás. A*

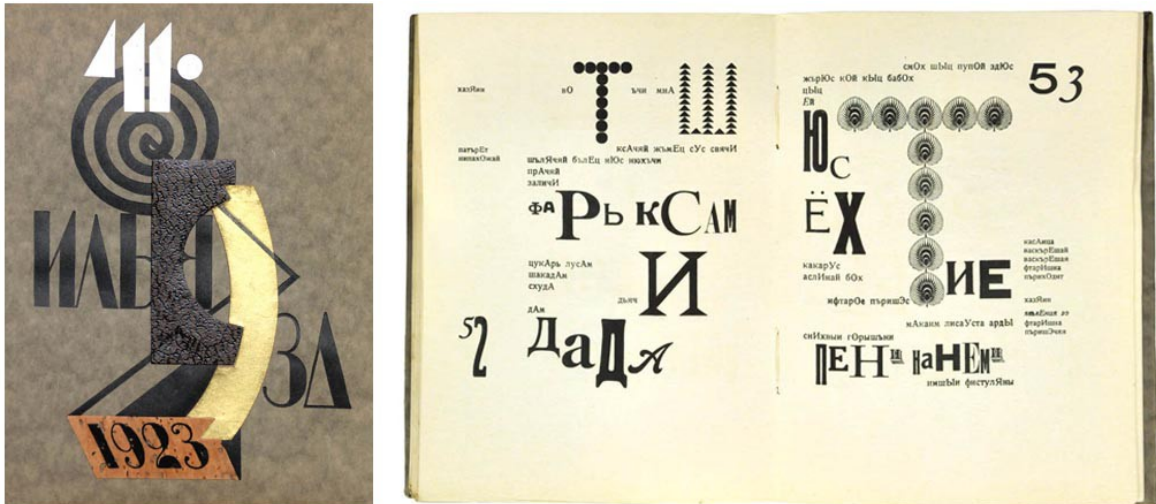
*művészkönyvet, mint olyat, egy ilyen mezőnek tekinthetjük, ahol különböző műfajok és tevékenységek metszik egymást. Mivel ezeket az elemeket megtalálhatjuk valamennyi művészetben, a művészkönyveket és a könyvművészetet érdemben elhelyezhetjük a kortárs művészet területére.*

Ezért a művészkönyv azáltal, hogy sajátosan huszadik századi jelenség, megelőlegezhetően írható körül egy interdiszciplináris diskurzuson belüli, tisztán történelmi kialakulás segítségével, a fő avantgárd mozgalmak mellett.

Az 1923-as évet, amikor Alekszandr Rodcsenko megtervezte a *Pro eto-t (Erről)* és El Liszickij a *Djia golosa-t (Dalok)*, gyakran emlegetik vízvázlatként is a szovjet könyvtervezésben. Vlagyimir Majakovszkij költészetének ez a két nyomtatott kötete, jellegzetes borítóval és ötletes illusztrációkkal, csúcspontját jelenti annak a területnek, melyben a szovjet művészek jeleskedtek.

A radikális arculati tervek az 1917-es forradalom előtt keletkeztek. 1912-től 1916-ig a futurista művészek és írók a könyvekkel kapcsolatos új felfedezéseket tettek. E művek többsége – például litográfiai módszerekkel – a sokszorosított technikának köszönhetően csak pár száz kiadásban készült el. Néhány darabot egyedi festészeti technikákkal továbbdolgoztak: ilyenek például Olga Rozanova dekorációi Alekszej Krucsenyik *Utinoe gnezdyshko... durnykh slov (A kacska fészke... rossz szavakból, 1913)* című munkájában. Annak ellenére, hogy ehhez hasonló jelentős kiadványokat már ismert a művészvilág, az alkotások csak az avantgárd művészet iránt érdeklődő publikum szűk rétegéhez jutottak el.

A következő két könyv diskurzusát Ilja Zdanyevics *lidantJU fAram* című művét, valamint El Liszickij és Vlagyimir Majakovszij kollaborációban készült *Dlja goloza* című alkotását – mindkettő 1923-ból – a tipográfiai innovációk ismeretében kell értelmezni.



19. Ilja Zdanyevics: *lidantJU fAram*, 1923

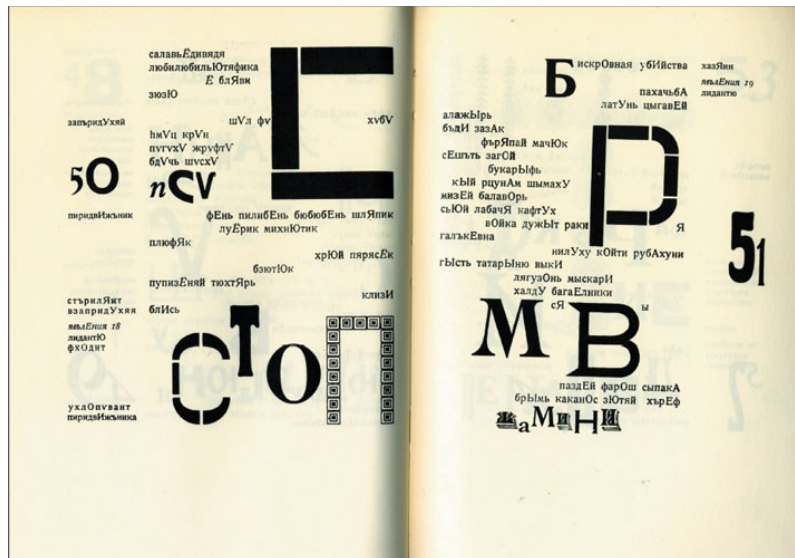
Elmondható, hogy néhány kiemelkedő könyv között, melyek a tipográfiát alapkoncepciójuk részévé tették, a *lidantJU fAram* és a *Dlja goloza* különösen feltűnő. A kísérleti tipográfia példátlan magasslatokat ért el mindkettőben, olyan megoldásokat vonultattak fel, melyek bár technikailag már évszázadok óta lehetségesek voltak, de a hagyományos irodalmi prezentáció keretei között elképzelhetetlenek lettek volna.

A *lidantJU fAram* az ötödik mű volt az Ilja Zdanyevics által készített drámai munkák sorában, mely sorozatot a későbbi professzionális munkásságából Iliaszd művésznév alatt ismerünk. Az első négyet Tbilisziben, Grúziában nyomtatták 1916 és 1919 között. Ezek a szövegek olyan drámák, melyek önéletrajzi szempontból nyomon követték a művész fejlődését a kisgyermekkortől a „teljes értékű” felnőtt férfiig, aki

különböző komplex művészeti projektekben vett részt. Mindegyik alkotást kinyomtatták és az öt könyv mindegyike sajátos tipográfiai eljárással készült.

A kiadványok más, orosz futurista írásokban megjelenő jellegzetességeket tartalmaztak. A karakterek képe a betűk vastagságával vagy stílusával volt megkülönböztetve, egymást átfedő szövegrészekkel kiegészítve, melyeket egyszerre lehet olvasni, mintha egy hangköltemény részei lennének. Zdanyevics ezeket nem csak performanszokra szánta, hanem legalább egyet a munkák közül egy kisebb lélegzetvételű színházi előadásként szerkesztett meg. Elképzelése szerint az oldalt színpadi környezetként fogta fel. A két egymással szemben álló lap közötti tér szembeállítja a megjelenő egyidejű hangokat, és bár a nyomtatás folyamatossága sehol sincs megszakítva, az oldal linearitását és szabályszerűségét a művész ritkán tartja tiszteletben.

Zdanyevics összes művét a kitalált „zaum” nyelven írta. Más költők, főleg Alekszej Krucsenyik és Velimir Hlebnyikov a zaum nyelv különböző verzióit dolgozták ki azért, hogy áttörjék a hagyományos nyelv korlátait, ezáltal érzelmeket, érzékelést és gondolatokat fejezzenek ki a költészet eszköztárának segítségével. Szuggesztív, evokatív és gazdag fonetikai felfedezés volt ez, de lényegében egy érthetetlen, magasan kódolt személyes nyelvvel találkozunk. A szélsőséges eszközkészlet ilyen mértékű bővítése nem hozhatott a költők számára széleskörű közönséget. A zaum a mai napig hermetikus forma marad, amely lingvisztikai szempontból bonyolult, kritikailag pedig hozzáférhetetlen.



20. Ilja Zdanyevics: *lidantJU fAram*, 1923

A *lidantJU fAram* az újítás és a komplexitás tekintetében meghaladta Zdanyevics korábbi nyomtatott munkáit, melyeket a nyomdák standard betűkészletéből készíthetett. A díszítésekből létrehozott nagyméretű betűk segítségével a lehető legszélesebb skálán mozgó, ellentétes stílusokat használt, hogy a tipográfiát extremitásokba kényszerítse. Zdanyevics a magasnyomás segítségével a műben elérte, hogy a virtuóz tipográfia a nyelvi komplexitás megfelelő kiegészítőjévé váljon.

1923-ra már sok hasonló példaértékű munka létezik a Dada folyóirat oldalain, vagy az orosz költők munkáiban, pl. Vaszilij Vasziljevics Kamenszkij, akinek *Tango Sz Korovami: Zselezobetonnija Poemi* (Moszkva, 1914) című könyve az általa "vasbeton" költészetnek nevezett víziót testesítette meg.



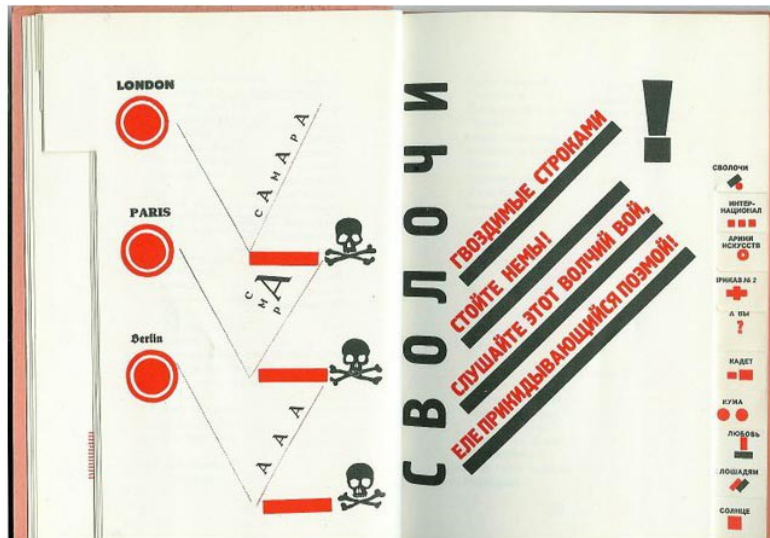


21. Vaszilij Kamenszkij: *Tango Sz Korovami: Zselezobetonnija Poemi*, 1914

De Zdanyevicsnek a magasnyomásról sokkal egyértelműbb és részletesebb elképzelései voltak, mint Kamenszkij-nek. Évekig tanult nyomdásznak Tbilisziben és maga is készített betűszedést.<sup>11</sup> Megvoltak a tapasztalatai, hogy egy ilyen munkát hogyan kell megtervezni, és a koncepciót végigvinni egy egész művön keresztül. A kezdetektől Zdanevics a könyvformát úgy fogta fel, és olyan módon dolgozott vele, hogy ábrázolja a papír és az oldal formátuma közti kapcsolatot. A kötés részei és a könyv teljes koncepciójának integrálása volt a munkaprogramja.

A *lidantJU fAram*-nál sokkal jobban ismert Majakovszij kollaborációban készült *Dlja goloza* című munkája, mely a művészek közötti elméleti és formai integráció kimagasló alkotása. A könyvet 1923-ban El Liszickij öntötte könyvformába. Ez a mű szintén újszerű módon használta a standard betűkészletet. Liszickij az oldalak megszerkesztése során behatárolta koncepcióját, és geometriai eszközök használatával, élénkvoros és fekete színben nyomtatva, rendkívül formális szabályok képeit állította elő.

<sup>11</sup> Habár nem egyértelmű, hogy a *lidantJU fAram* esetében a teljes betűszedést ő végezte.

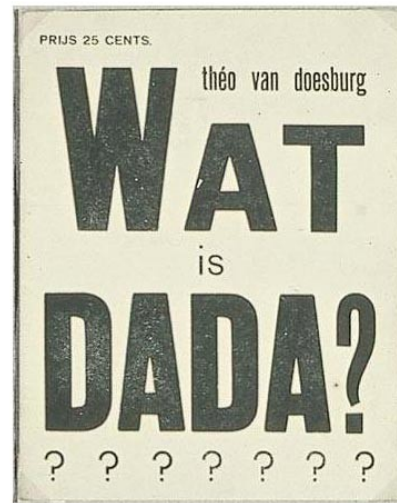


22. El Lissitzkij – Vlagyimir Majakovszij: *Dlja goloza*, 1923

A könyv borítóján összekötötte a horizontális és a vertikális tipográfiát a keresztretjvényből származó technikák segítségével, ahol ugyanaz a betű több szó része is lehet. A versek tipográfiai elemeiből megalkotott egy új illusztrációs stílust. A könyvben az olvasók számára egy szuprematista szimbólumrendszer, valamint különböző egyéb jelek segítségével segít megtalálni a költeményeket.

A könyv oszlopokra van osztva, mint egy címjegyzék. Liszickij minden oszlopon elhelyezett egy kis motívumot, melynek ikonikus formája referenciaként szolgál a mű további részei számára. Az egyes fejezetcímlapok tervezése kifinomult, míg a szöveg a fejezeteken belül átlagosabb. Eddig nem volt olyan irodalmi mű, amely hasonló formai elemekkel lett volna ellátva, Liszickij tehetsége, hogy a vizuális és grafikus elemeket a szöveg szolgálatába állította, és így a *Dlja golosa* című munkát különleges teljesítménnyé tette. Ez egy teljes mű, melyben minden egyes részlet tudatosan része az egésznek, és a könyvforma kötött paramétereinek fényében nyeri el funkcióját.

Néhány motívumát össze lehet kapcsolni a kortárs európai dizájnnal: a kérdőjel és a nagybetű az *A vy mogli by? (És te tudtad volna?)* című mű Theo van Doesburg *Wat is DADA?* című manifesztumának borítójára emlékeztet. A nyomtatott kezek, a *Prikaz No. 2 armij iszkuszi (2. sz. parancs a művészetek hadseregének)* rajzai, közel állnak a Kurt Schwitters által tervezett, és a *Merz* folyóirat borítóján 1923 januárjától használt motívumokhoz.



23–24. El Lissitzkij: *A vy mogli by?*; Theo van Doesburg: *Wat is DADA?*



25–26. El Lissitzkij: *Prikaz No. 2*; Kurt Schwitters: *Merz*, 1923

Ezek a hasonlóságok feltehetően nem véletlenek. Lissitzkij közel állt mindkét művészhez; Schwitters nyomtatta Lissitzkij gondolatait a tipográfiáról a *Merz 4*-ben: "A nyomtatott oldalon található szavakat látás és nem hallás alapján tanuljuk meg."<sup>12</sup>

<sup>12</sup> El Lissitzkij: *Topographie der Typographie*, *Merz No. 4*, 1923 június, p. 47.

Lisickij ötleteket kölcsönzött korábbi és kortárs modellekből is, melyek közül néhányat ő keltett életre sajátos tervezői munkája által, néhány pedig Alekszander Rodcsenko konstruktivista folyóiratának a *LEF*-nek az oldalain tűnt fel.

A szovjet plakát, folyóirat és reklám exkluzív kinézetét – amely később utat talált a nyugati élvonalbeli grafikához is – a könyvek esetében a borító és az előlap megtervezésén túl kevésbé alkalmazták.

Míg a *lidantYU fAram* és a *Dlja goloza* két kimagasló munka, nincsenek egyedül a könyv sikeres újra-felfedezésének sorában. Ezekhez hasonló mű Kurt Schwitters 1920-ban készült munkája, a *Die Kathedrale*. Egyike a kevés Dada-kollázsok publikációjának könyv formájában.

Az orosz és a szovjet könyvek borítói az 1910-es és 1920-as évek végén készültek Rodcsenko, Gustav Klutsis, Alekszej Gan közreműködésével, és elterjedtek John Heartfield és Hannah Hoch alkotásaiban a Berlinben összpontosuló német Dada művészek körében is. Heartfield grafikái illusztrációként jelentek meg a *Der Dada* és az *AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung)* oldalain, valamint más radikális kiadók, mint például a Malik Verlag borítóin.



27. John Heartfield: *Der Dada*, No. 3, 1920

Az 1917-es évek politikai forradalma után az avantgárd művészek és írók – akik elsőnek álltak az októberi forradalom eszméi mögé – szélesebb közönséghez is eljutottak néhány költségesen előállított kiadványukkal. 1918 és 1920 között néhány magas minőségű monográfia jelent meg az olyan elismert avantgárd művészekről, mint Vaszilij Kandinszkij és Marc Chagall az *Izobrazityel noje iszkussztvo*<sup>13</sup> (*Képzőművészet*) lapjain. A folyóirat szerkesztője a kubista borítót is tervező David Petrovics Styerenberg volt. Ebben a kiadásban fellelhetőek többek között Kazimir Malevics és Vaszilij Kandinszkij alkotásainak reprodukciói.<sup>14</sup> A kiadványban főleg a művészeti alkotások minőségi nyomtatása volt mintaértékű, ami az *Izobrazitel'noe iskusstvo*-t később az európai művészeti folyóiratokkal tette egyenértékűvé.

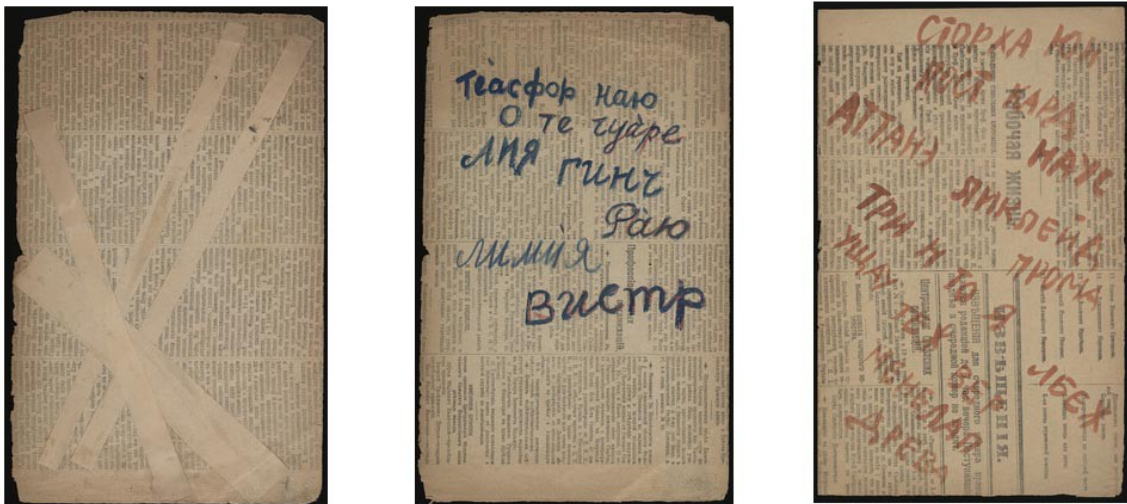


28. *Izobrazityel noje iszkussztvo*, 1919

<sup>13</sup> Az Izo Narkomprosz (A Népi Művelődési Minisztérium Szépművészeti osztálya) hivatalos kiadványa volt (1919).

<sup>14</sup> Technikai és ideológiai okokból a kiadás késett: a szerkesztés 1918 májusában kezdődött, de a folyóirat nem jelent meg az 1920-as évek elejéig.

Az írók és művészek folytatták a könyvekkel való kísérletezést, de az újabb kiadványok továbbra is leginkább kézzel készültek. A polgárháború éveiben a papír hiánya miatt az alkotók számára ez az egyetlen lehetőség volt biztosított, hiszen a könyveket műtermekben is elő tudták állítani a nyomdákkal és kiadókkal járó bonyodalmak nélkül. Például Ljubov Popova színes linóleummetszetekből készített albumot, Rodcsenko pedig fekete-fehér metszetekből; Varvara Fjodorovna Sztjepanova a szavakkal és a képekkel egyaránt kísérletezett a *Gauszt cshaba* (1919) című, nyomtatott lapokra kézzel írt versében.



29–31. Varvara Sztjepanova: *Gauszt cshaba*, 1919

E projektek csúcspontjai a kézzel díszített katalógusok voltak. A Sztjepanova által írt műveket Rodcsenko és Popova – Alekszandra Ekster és Alekszandr Vesninnel együtt – tervezték Moszkvában az 1921 szeptemberében tartott  $5 \times 5 = 25$  c. kiállításukra. Ezt az alkalmat arra használták fel, hogy bejelentsék eltávolodásukat a kísérleti vonaltól a dizájn felé. Az Orosz Költők Szövetségének körében tartott moszkvai bemutatót két

részre osztották, a másodikat az alkalmazott művészetnek, a díszletnek és a grafikának szentelték. A grafikára jellemzőek voltak a kézzel írott poszterek meglepően expresszionista szövegei, pl. az egyikük a show során tartandó vitát reklámozta. A vita résztvevői között voltak Ivan Aksenov és Krucsenyik írók is, akik jól ismerték a kiállítók grafikai munkáit: Sztjepanova montázsokat készített Krucsenyik dadaista szövege – a *Gli-gli* – számára is.



32. Varvara Sztjepanova: *Gli gli*, 1919

Az  $5 \times 5 = 25$  után Rodcsenko Krucsenyik kisebb könyveinek borítóin kezdett el dolgozni, melyek címe kitalált szavakból állt: *Csocsa* és *Zajim*.





33. Rodcsenko–Krucsenyik: *Csocsa*, 1919

Ezekhez különböző technikákat használt, mint például a kézírást, színes zsírkrétákkal írva a szerző nevét és a mű címét. Az olyan nagy formátumú nyomtatott könyvekhez, mint a *Zaumniki (Transzracionális)*, két linóleummetszetet készített, az egyiket a fedlapon, a három szerző nevével, a címmel és egy geometrikus rajzzal, a másikat pedig a kiadó impresszumával és a saját nevével a hátsó borítón.



34. Rodcsenko: *Zaumniki*, 1922

A szövegrészben vastagon szedett nagybetűket használt, a rajz esetében viszont vékony vonalakat, így a papír színe (rózsaszín vagy zöld) áttetszett a feketével nyomtatott vonalakon.

Rodcsenko újítása a *Zaumniki*, összefüggésbe hozható Dziga Vertov filmrendezővel való együttműködésével. 1922-ben Rodcsenko Vertov heti híradójánál dolgozott. A némafilmnek olyan betűtípusra volt szüksége, amelyet a nézők könnyen és gyorsan tudnak olvasni, ezért Rodcsenko fekete alapon fehér betűket használt – ami kifejezetten alkalmas a film számára –, vagy fekete betűket a speciálisan kialakított fehér alapon, ami sokkal inkább hasonlított egy könyvlapra. A belső címekre a film lényeges, fontos részeként tekintett, nemcsak úgy, mint megszakításokra az egyes felvételek között.

Rodcsenko szorosan együttműködött Alekszej Gan-nal, a *Konstruktivizm* (*Konstruktivizmus*) című periodika alkotójával. Gan közvetlenül a nyomdákkal dolgozott. A szöveg tömör, mint egy manifesztum, szlogenek sorozata, amelyeknek a tipográfia változatosságával adott hangsúlyt: kisebb és nagyobb betűket alkalmazva.

Ezek variálásával és különböző aláhúzásokkal érte el a kívánt tipográfiai hatást. Gan az egyszerűség híve volt: a cím a neve alatt jelenik meg fehér betűkkel – ami a filmcímekből kölcsönzött eszköz volt.

A korai 1920-as években az innovációkhoz nem léteztek megfelelő nyomtatható betűtípusok, amelyekkel a borítót el lehetett volna készíteni, ezért a kézzel írott betűk használata folytatódott. Ezekhez a forradalmi, új típusú borítókhoz Rodcsenko elnyújtott betűket rajzolt, a konstruktivizmus szót hosszú és vékony betűkkel írta ki a szerző neve alá.<sup>15</sup>



35. Rodcsenko: *Konstruktivizm*, 1922

A két művész 1923-ban megalapította a Kino-fot című folyóiratot. Gan és Rodcsenko együttműködése fordulópontot jelentett a szovjet kiadványok arculatában és tartalmában. A hat Kino-fot borítóján Rodcsenko vastagon szedett címei domináltak. Ahogyan az egy filmről és fényképészetről szóló magazinhoz illik, a borító fényképeket és fotómontázsokat tartalmazott. A művész egyedi montázstechnikát dolgozott ki.

A Kino-fot lapjai felhívják Moszkva figyelmét a kortárs nyugat-európai kiadványokra. Az első szám Ludwig Hilberseimer dinamikus festészetéről szóló cikkét

---

<sup>15</sup> A borítódizájn sokszor Gan-nak tulajdonítják, de valójában Rodcsenko készítette.

tartalmazta, mely Viking Eggeling-től származó példákkal volt illusztrálva, valamint megjelent benne Fernand Leger rajza is. A cikket az 1922 januárjában Berlinben megjelent *A vsze-taki ona vertitszia (És mégis forog a föld)* című könyvből vették át. Ennek az orosz szövegnek a szerzője Illia Erenburg, akinek központi témája az új művészet internacionalizmusa volt. A kiadvány olyan fontos folyóiratokból közölt publikációkat, mint a párizsi *L'Esprit nouveau*, a holland *De Stijl*, és az orosz *Izobrazityel noje iszkusstvo*.

Rodcsenko az első számban a nyomtatott anyagot úgy rendezte el, hogy az egyes részek átfedték egymást, ahogyan azt már a megelőző kollázs munkáiban is tette. A második kiadás borítóján hasonló technikát használ, ebben az esetben fényképek segítségével. A harmadik szám tartalmazza a *Pszihologija (Pszichológia)* és *Detektiv (Detektiv)* című montázsait Lev Kulesov mozgófilmről készült könyvéből.

A *Detektiv* jól szemlélteti, hogy Rodcsenko hogyan közelítette meg a fotómontázst a filmmel való kapcsolata szempontjából: az emberekről és tárgyokról készült fényképeket szlogenek segítségével egy történeté kapcsolja össze, amelyek filmcímekként hatnak. A *Kino-fot 4* borítója az első érett fotómontázsát tartalmazza, mely Majakovszkij 1918-as filmjéből a *Ne clihi deneg rodivshijua-ból (Nem pénzért született)* származó állóképet alakít át fotografikus elemek egymásra helyezésével: egy holttestet takar le egy repülőgép-koporsóban.



36. Rodcsenko: A *Kino-fot* címlapjai, 1922–23

A rendszeres kommunikáció nyomot hagyott a *Kino-fot* nemzetközi karakterén is. Hilberseimer dinamikus festészetéről szóló kiemelkedő esszéje közvetlenül az *Object 3*-ból került áttemelésre. A *vsze-taki ona vertitszia* (*És még mozog*) hatásos, Fernand Leger által tervezett borítójával megjelent mű volt az első könyv, mely egyesítette a szovjet és az európai művészetet. Leger, Liszickij, Theo van Doesburg, Picasso, Vladimir Tatlin és Rodcsenko műveinek reprodukcióit tartalmazta. Ez a kiadvány összeköti az orosz művészetet az európai törekvésekkel. A könyv hamar ismertté vált Moszkvában.



37. *Vsze-taki ona vertitszia*, Ferdinand Leger borítójával, 1922

Lisickij 1921 végén hagyta el Moszkvát és Berlinbe költözött, ahol Erenburg-gal dolgozott egy csapatban. Megalapították és együtt szerkesztették a *Veshch/Gegenstand/Objet (Tárgy)* – *A modern művészet nemzetközi áttekintése* című periodikát, amelyben a cím és a bevezetés oroszul, németül és franciául is megjelent. A moszkvai művészek továbbra is aktív résztvevői voltak a nemzetközi kiadványoknak. Lisickij tartotta a kapcsolatot a moszkvai művészekkel: írt Rodcsenko-nak, és meghívta, hogy vegyen részt egy kutatásban, amely a tárgy nélküli művészetről szól, és felkérte, hogy küldjön képeket a folyóiratba.



38. *Veshch/Gegenstand/Objet*, 1922

Az első dupla szám 1922 áprilisában látott napvilágot egy hatásos tipográfiai borítóval. Egy fekete sáv halad ferdén keresztül a színes oldalon a betűk fölött. A dizájn támogatta a folyóirat deklarált célját: bemutatni az orosz művészetet az európainak, és az európaiakat az oroszoknak. Ebben az időben a *L'Esprit nouveau* folyóirat köré szerveződött a párizsi purista mozgalom, és is nagy jelentőséget tulajdonított a „tárgy” szónak. Amadee Ozenfant és Claude Jeanneret (Le Corbusier) „*Szöveg a purizmusról*” című munkáját az orosz művészek is érdeklődéssel fogadták, amikor orosz fordításban megjelent az *Objet*-ben.

Liszickij az európai művészvilágban könnyen megtalálta a közös hangot a baloldali aktivistákkal, amikor Berlinben megjelent az avantgárd művészet fórumain. A *De Stijl* egyik kiadását a *Szuprematicszeszki szkaz pro dva kvadrata (Szuprematista mese két négyzetről)* című képeskönyv holland változatának szentelte, és meghívásokat

kapott, hogy borítókat tervezzen az olyan vezető folyóiratok számára, mint a *Wendingen*, *Broom*, *G*, *MA*, *Merz* és a *Zenit*.<sup>16</sup>

A hatékony sans serif<sup>17</sup> betűtípusokat már Anatolij Lavinskij is alkalmazta 1922-ben a moszkvai Vkhutemasz-on (Felsőfokú Képzőművészeti és Technikai Tanműhelyek), Majakovszkij *13 let raboty* (*Tizenhárom év munka*) című kötetének címlapján.

Az 1920-as évek szovjet könyveinek sajátos tulajdonsága, hogy a borítók érzékeny terveivel és nyomataival szemben, különös ellentétben áll a kiadványok belső lapjain fellelhető szegényes tipográfia.

Gustav Klutsis a *GORN* című folyóirat betűit olyan módon tervezte át (amikor modernizálta a kiadvány borítóját), ahogyan a *BLEU* betűk is megjelentek az 1920–21-ben Mantovában kiadott *Dada* magazin három számában. Ez a hasonlóság akár a véletlen műve is lehetne, mert a négybetűs szó megnagyobbítása a folyóirat borítójának szélességében hasonló eredményhez vezet. Klutsis egyszerű sans serif betűket tervezett, melyeket feketében és barnában nyomtatott; szemben a *BLEU*-val, ahol az egyszínű sans serif betűk optikailag különböző vastagságúak, hogy megakadályozzák a B és U kerekítettségének látszólagos szélesedését. Klutsis variálta a megoldást más folyóiratok számára is. Egy másik erős, egyszerű borítóterven a *Proletarszkoe studencsestvo* (*Proletár Diákok*) címlapján szintén különböző színű betűket használt.

---

<sup>16</sup> Liszickij a *Wendingen* 4., 11. (1921); a *MA* (Aktivista folyóirat) 7., 8. (1922); a *Zenit* 2., 17-18. (1922); a *Broom* 3., 4. (1923) és a *Merz* 2., 8-9. számát (1924) tervezte.

<sup>17</sup> Talp nélküli betűtípus





39–40. BLEU, 1920–21; GORN, 1923

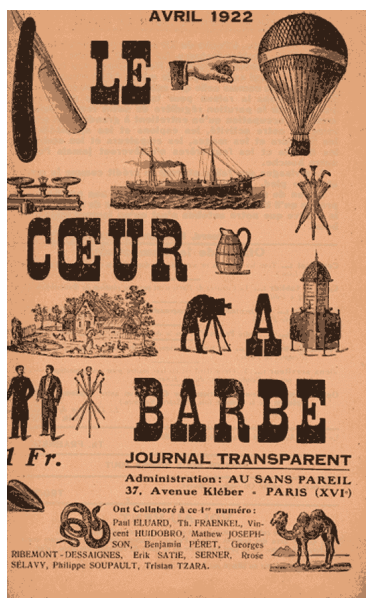
1923 márciusában tervezte Rodcsenko a *LEF (A Művészet Bal Frontja)* című folyóiratot, ahol Majakovszkij szerkesztésében jelentős publikációk jelentek meg. Ahogyan a *Kino-fot* esetében már láthattuk, Rodcsenko a *LEF* számára is olyan arculatot tervezett, melyet különböző módon lehet variálni. A második számban a címsort fotómontázzsal helyettesítette, amely a cím fölött jelenik meg.



41–43. Rodcsenko: *LEF* borítótervek 1–3., 1923

Az arculat és a fotómontázs egységében megmutatkozik Rodcsenko konstruktivista szellemisége, ami egyértelművé tette a magazin hovatartozását – habár a George Grosz-ról szóló illusztrált cikk váratlan expresszionista karaktert kölcsönöz a kiadásnak. Ezt erősíti Rodcsenko fotómontázsból álló borítója, melyet napilapokból származó címekkel és tényleges történetekre utaló szövegrészekkel kombinált.

A *LEF 3* borítóján a montázsnak köszönhetően egy másfajta történet rajzolódik ki. Egy pillanatra úgy tűnik, hogy a dada szellemisége legyőzte a konstruktivista dizájnt. Egy repülőgépből kiesik egy töltőtoll, ami eltalál egy majmot, mely válaszul egy nyilat irányít a repülőgépre. Minden motívum elkülönül, mint az 1922 áprilisában Párizsban kiadott *Le Coeur a barbe* címlapján. A Tristan Tzara által szerkesztett folyóirat, melynek a borítóján szintén egy egyedi történet bontakozik ki az egymástól elkülönült, más XIX. századi kiadványokból kivágott képekből.



44. *Le Coeur a barbe*, 1922

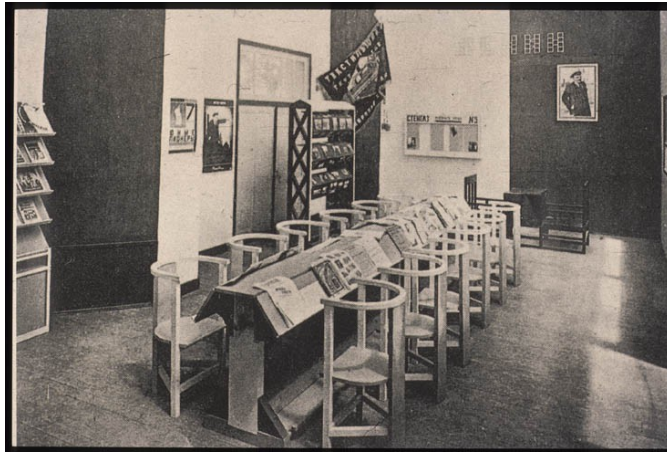
Ennek ellenére, Rodcsenko-nak a *LEF* számára tervezett borítói sokkal inkább az orosz konstruktivizmushoz tartoznak, és kevés kapcsolatuk van a kortárs európai művészeti folyóiratokkal. A különbség szándékos is lehetett, hogy kiemelje a szovjet dizájn kimagasló minőségét. Például a *LEF 4*-ben, egy bauhaus diák, Paul Citroën által készített *Gorod (Világváros)* fotómontázst a Popova által készített *Zemlia dybom (A Zűrzavaros Föld)* című montázs mellett jelenítették meg. Az egymásmellettség rámutat a nyugat-európai szorosan összerendezett fényképek, és a lazább orosz montázstechnikák közötti különbségekre.



45–46. Paul Citroën: *Gorod*; Popova: *Zemlia dybom*, 1922

1924-ben Rodcsenko és Majakovszkij célja az volt, hogy a *LEF*-nek szovjet stílust adjanak a közelgő, Párizsban tartandó *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes* (Nemzetközi kortárs dekoratív és ipari művészet) kiállításra, amelynek Rodcsenko tervezte a katalógusát, Popova a textilterveit, Sztjepanova a sport ruházatát, és szintén Rodcsenko a könyvborítóit. A kiadványt 1925-ben, Párizsban mutatták be.

A kiállítás tartalmazta Rodcsenko munkásklubba illő berendezéseit, ferde padokat és polcokat, melyek a szovjet könyvek és folyóiratok borítóinak kiállítására szolgáltak.



47. Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes, orosz pavilon, 1924

1925 során Rodcsenko és Sztjepanova szovjet műszaki kézikönyvek számára is tervezett címlapokat. Összehasonlítva az általános publikációk jelentéktelen borítóival, ezek gyakran azonnali radikális hatást értek el, valamint ösztönzőleg hatottak a dolgozókra. Rodcsenko és Sztjepanova felismerte, hogy a könyvek vagy folyóiratok egyes lapjai munkáskörnyezetben poszterként szolgálhatnak.

A Szovjetunióban a könyvek és folyóiratok ki voltak állítva a boltokban. Gyakran kültéri és építészeti szerkezeteket reprodukáltak a könyvek fedlapjain. Ezek általában fiktív szerkezetek voltak, mint Valentyina Kulagina *Radio-orator*-a, hasonlóan Krucsenyik *Jazyk Lenina (Lenin nyelve)* című könyvén lévő alkotásához. 1927-ben Klutsis is építészeti motívumokat használt Krucsenyik *Csetiri fonetiszesskih romana (Négy fonetikus novella)* borítóján. Később az ilyen fantáziadús terveket felváltották a valós épületekről készült fényképek.

Ez az elmozdulás a könyvekben és folyóiratokban a változó politikai légkört is visszatükrözte, melyben egyre jobban növekedett az igény a realizmusra. 1927-től

Rodcsenko csaknem az összes *Novy LEF* (*Új LEF*) borítóját a saját fényképeivel tervezte meg. A *Novy LEF* 1928-as, harmadik számában a cím a saját fotóján jelent meg, mely egy, az utcán megjelenő, könyvet hirdető posztert ábrázolt, és a címlapról eltörölte a szlogent: *Vsze novije izdaniij* ("Minden új publikáció").

1927-ben a munkáját a film iránti elkötelezettség hatotta át: Kulesov filmje, a *Zsurnalisztká (Az újságíró)* számára tervezett riporteri szobáról készült fényképe megjelent a *Novy LEF*-ben. Rodcsenko elkötelezettje lett a film látásmódjának, és fényképein, mint korábban a fotómontázsban is, bizarr látószögeket és új megközelítésmódot alkalmazott. Az Erenburg *Materializacsija fantasztiki (A fantázia materializációja)* című műve számára tervezett borítóján is észrevehető a filmtechnikák és a fényképészet ismerete. Ötvözte a betűszedést egy arc közeli fényképével, a fej pozitívban vagy negatívban való nyomtatása helyett a külső részeket pozitívban nyomtatta és a központi részeket negatívban montírozta össze.

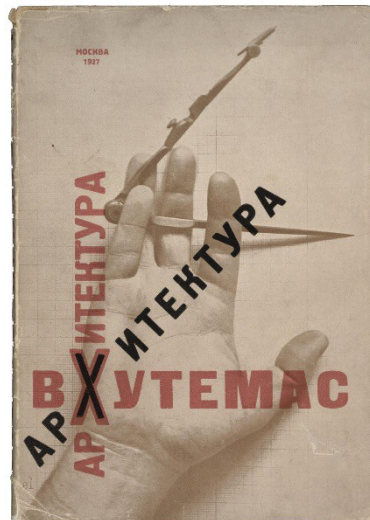


48. Rodcsenko: *Materializacsija fantasztiki*, 1927

Ezzel különös, háromdimenziós hatást ért el, amely megfelelő volt a sík könyvborító számára. A fekete-fehér képnek misztikus hatása van, amely illik a könyv címéhez és a tartalomhoz is. Hasonlóan kiemelkedő, de más tradíciók mentén, az a

borító, melyet ugyanabban az évben Liszickij készített az „*Arkhitektura, Raboty arkhitekturnogo fakulteta Vkhutemasza 1920–1927* (*Építészet: Vkhutemasz Építészeti Karának Munkái, 1920–1927*) számára. Liszickij piros és fekete betűket használt milliméterpapírra nyomtatva azon a fényképen, melyen a saját keze látható, amint egy iránytűt tart. 1924-ben egy önarckép részeként használta fel önarcképén (*A kivitelező*).

Itt a képet stencilnyomtatással, közvetlen expozícióval és egymásra helyezett fényképnegatívokkal kombinálta. A technikát a Man Ray által alkalmazott, egymásra helyezett negatívok hatására fejlesztette ki, amikor nyugaton találkozott a fotogram technikával.



49. El Liszickij: *Arkhitektura, Raboty arkhitekturnogo fakulteta Vkhutemasza*, 1920–1927

1928-ban egy másik, 1924-ben készült képet használt fel Ilja Szelvinszkij könyve, a *Zapiski poeta* (*Egy költő jegyzetei*) borítójaként. Liszickij dupla expozíciója Jean Arpról szépen tükrözi Szelvinszkij történetének két részét, amely egy kitalált személy, Jevgenyij Nej biográfiájából és a verseiből állt. A svájci művész feje mögött a Dada kiadvány, a *3pi* található, ami különös választásnak tűnhet egy könyv számára, amit a konstruktivista Selvinski készített. Habár, amikor Liszickij 1924-ben elkészítette Arp-

ról a fényképet, akkor a dadaizmus és a konstruktivizmus közötti különbségek elmosódottnak tűnhettek, hiszen mindkét mozgalom művészei hasonló politikai célokért álltak ki: az új társadalom építéséért.

1928-ban, amikor a Szovjetunióban az első ötéves terv megszületett, és Németországban egyre jobban elterjedt a fasizmus, Liszickij választása meglehetősen idegennek, furcsának tűnik. A dizájn meghökkentő, Rodcsenko *Materializacsija fantasztiki* borítójával áll párbeszédben.



50. El Liszickij: *Zapiski poeta*, 1928

Liszickij-re is nagy hatással volt a mozi, abban az időben, amikor mesteri fotómontázsait készítette a *Brigada kudozsnyikov (Művészbrigád)* folyóirat számára. A kapcsolatot még 1929-re datálják, amikor egy moszkvai kiállítás számára a japán moziról szóló katalógust készítette, habár a tervei inkább a film iránti érdeklődését reprezentálták. Néhány oldal szélén filmtekercset applikált keretként, és a képeket úgy használta, mintha a színészek egymást néznék az oldalak fölött. Liszickij ugyanebben az

évben találkozott Szergej Eizenstein-nel és Vertov-val, és az utóbbival szoros barátságot kötött. Amikor a *CCCR na sztrojke*-n hiányzik a fordítása dolgozott, a fényképanyagokat úgy tálalta, mintha Vertov egy dokumentumfilmet forgatna. 1931-ben a *Brigada kudozsnyikov* cikket adott ki egy moszkvai előadásról, melyben Liszickij összefoglalta az akkori szovjet könyvdizájn állapotát. Ő azt szerette volna, ha a könyv az író és a dizájnér közös munkája lenne, máskülönben csak elegáns külsőket adnak értéktelen tartalmaknak, és fordítva.

A kor szinte forradalmi izgatottsága érezhető a *Komszomolja (Kommunista Ifjúsági Szövetség)* című mű versszakai között, melyet Alekszander Bezimenszkij írt, és a dizájnát Solomon Telingater, Liszickij fiatalabb kollégája tervezte. A vastag keménykötésű kiadványban – ami előrevetítette az 1930-as évek végén kialakult egységesítési törekvéseket – Telingater életre keltette a verseket a sorok hosszúságának variálásával, valamint azzal, hogy az üres helyeket a jobb és bal oldalon, stilizált rajzokkal vagy különös textúrákkal töltötte ki. Telingater műveiben realiztikus fényképeket is előszeretettel alkalmazott dinamikus elrendezésben, amelyek az olvasó szemét vezették a könyvben.

A következő évben Telingater segített Liszickij-nek megtervezni egy szokatlan katalógust a *Vszeszojuznaja poligraficheskaia vizstavka (Nyomdaipari kiállítás és vásár)* számára Moszkvában. A két tervező az átfogó kiállítás egyes szekciói számára egy könnyen használható, de meglepő indexálást használt, amit úgy értek el, hogy az oldalak magasságát folyamatosan növelték, és minden szekciót más színnel jelöltek az oldalak tetején. A borító nagyon visszafogott, vörös és ezüst, egymást egyenetlenül átfedő csíkokból áll, mintha ecsettel festették volna.





51. *Vszeszojuznaja poligraficheskaia vizstavka, 1927*

Telingater személyes stílusa gyakran sokkal merészebb volt: már-már szélsőségesen formabontó borítót készített Semen Kirsanov *Szlovo predosztavliaecsia Kirsanovu (Kirsanov szavai)* című műve számára. A könyvben a magas, vékony formátumba kényszerített excentrikus dizájn a borítón sokkal közelebb áll a dadaizmus mozgalmához, mint az öt éves terv konzervatívabb konstruktivista szemléletéhez.



52. Telingater: *Szlovo predosztavliaecsia Kirsanovu*, 1930

A terv által generált felbuzdulás az 1930-as évekig tartott: Telingater Kommunista Ifjúsági Szövetségének a követője, Sztjepanova, terveket készített Majakovszkij *Groznyij szmeh (Fenyegető Nevetés)* című könyve számára. Itt variálta az oldalak méreteit a teljes oldal szélességében, vagy csak fél oldalon megjelenő szövegekkel kombinálva. A kiadványban Majakovszkij kartonszerű kicsinyített poszterei is megjelennek. Sztjepanova kortárs külsőt biztosított a könyvnek, drámai fényképpel a menetelő Vörös hadsereg katonáiról, ami fölé Majakovszkij egyik poszteréről vett sort nyomtattak: „mindenki fegyverbe, Barátaim!”



53. Sztjepanova–Majakovszkij: *Groznyij szmeh*, 1930

Az 1930-as évtized első éveit nehéz volt a művészek számára, akiknek meg kellett küzdeniük a dizájn szabadságának beszűkülésével. Borisz Ignatovics *Vörös Gárda* fényképén a belső borító a tipográfia a propaganda szolgálatba állításának példája.

Bár 1932 és 1934 között a művészi szabadságot már erősen korlátozták, Sztjepanova és Rodcsenko látszólag alkalmazkodtak a cenzúrához. Az egyik projektjük, melyen más avantgárd művészekkel együtt dolgoztak, új tartalmat adott a dizájnereknek. Az *CCCP na sztojke* (*Az épülő Szovjetunió*) propaganda-folyóirat volt, melyet külföldi terjesztésre szántak.

Azokban a kiadványokban, melyeket Rodcsenko tervezett, az oldalak arculatában tovább folytatta saját gyakorlatát. Az 1933-as újtó fotómontázsai az 1935-ös évek még inkább realista fényképészei számára törtek utat. Ebben az időszakban Rodcsenko már elhagyta azt a szokatlan látásmódot, mely annyira egyedivé tette korábbi fényképeit. Az 1920-as évek végén a *Daesb!*-ben (*Csináljuk!*) és a *30 dnyej*-ben (*30 nap*) megjelent fényképei a filmhez közeli realista látásmódot kölcsönöztek e folyóiratoknak.

A Sztálin által 1927-ben megalkotott ötéves terv, melyet 1928-ban ratifikáltak, hihetetlen tempóban hajtotta a Szovjetuniót a modernizáció felé. A NEP (az új gazdaságpolitika) eltörlése, az első és a második ötéves terv háborúszerű hajszába üldözte a szovjet gazdaságot, amit az iparosodás és a szocializmus építésének szükséges mérföldköveként fogadtak el. A művészeket legfőképpen a propaganda szolgálatába állították, a művészi kreativitást jelentősen korlátozták, és csak a nyugatra készülő lapokban engedélyezték továbbra is.

1932 után, a Szovjetunióban a szocialista realizmus korszakának az kezdetekor a művészek kiadványaikkal és egyéb művészi munkájukkal a propaganda szolgálatába szegődtek, segítettek felmutatni a kommunista törekvéseket a tömeg számára. Elsődleges céljuk az rendszer értékeinek kiemelése és a mozgósítás volt.

A növekvő politikai nyomás hatására a kiadványok minősége hanyatlott, majd feloldódott a szocialista realizmus vizuális kliséiben

### *Befejezés*

A könyv evolúciója, a lapok e gyűjteménye, kétségkívül az emberiség egyik legnagyobb intellektuális vívmánya. A könyvnek már a kezdetektől számozott lapjai voltak, és az üzenetek térbeli és időbeli élményét nyújtotta hordozható formában. Minden oldal egyedülálló, valamilyen álláspontot közvetít, és hozzájárul az általános életritmushoz. Csakúgy, mint a zenében, a gondolatok egymás után történő kifejezését nehéz egy képben vagy feljegyzésben reprodukálni.

Az 1934–35-ös években minden könyv megpróbálta „túlkiabálni” a szomszédját. Lizickij ezért a könyv dimenzióinak és típusainak egységesítése mellett állt ki. A Szovjetunióban az egyre keményebb politikai szituáció miatt alábbhagyott a kísérletezés. Az alapvető különbség az orosz könyvtervezők és a nyugat-európai társaik között a tárgyalt negyed évszázad alatt az volt, hogy a legjobb orosz tervezők törekvése inkább arra irányult, hogy a tömegeket elérjék. Nem az elitet akarták megszólítani.

A könyvművek jelenléte a mai múzeumokban nem a mozgalom történet győzelméről tanúskodik, hanem a vereségről. Az orosz avantgárd nem arra törekedett, hogy bekerüljön a múzeumokba, hanem hogy magát az intézményt megszüntesse. Az orosz művészek célja az is volt, hogy a uralkodó, kizárólag fogyasztó arisztokrata és polgári osztályokat fizikailag megsemmisítse, és szabad utat nyisson a totális társadalmi termelésnek. Az új proletár-társadalomnak tökéletes gépezetté, abszolút konstrukcióvá totális termelési folyamattá kellett volna válnia. Ugyanilyen diktatúrára törekedett az orosz avantgarde 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 távolságtartást.

A művészkönyvek alkotói minden lehetséges formát felhasználnak, kihasználják a könyvgyártás minden lehetséges konvencióját, a fő művészetek és az irodalom minden lehetséges „izmusát”, a gyártás minden módszerét, minden alakot, a tartósság és illékonyosság minden fokát. Ennek a törekvésnek a megvalósítását nyilvánvalóan demonstrálják a könyvek és folyóiratok, melyeket ebben a korszakban illusztráltak. Nem tudjuk pontos kritériumok szerint meghatározni, hogy mi a művészkönyv, de azt igen, hogy mi nem az, vagy, hogy minek a része, vagy mitől határolja el magát. Ennek a kezdeti szakasznak a feltérképezésével az volt a szándékom, hogy szemléltessem a

művészkönyvek elképesztő gazdagságát olyan formaként, amely a művészeti tevékenység széles skáláját vonultatja fel. A művészkönyv egy egyedülálló műfaj, mely annyira szól magáról a formáról és a hagyományokról, mint bármelyik másik művészeti forma. E kontextuson belül a konténer megmarad, azonban az anyagai, a képei és a konceptualizációja megváltozik, hogy jobban igazodjon a tömeg- és fogyasztói kultúra kortárs világához.

A művészek valamilyen általános, hagyományos dolgot kivételessé tettek olyan képek és formák megidézésével, melyek túlmutatnak az írott vagy nyomtatott szöveg irodalmi tartalmán, annak érdekében, hogy olyan teljességet hozzanak létre, melyek meghaladják az egyes részeket. De ez a műfaj formájában vagy anyagában sokkal kevésbé kötött, mint az ismertebb műfajok: a festészet vagy a szobrászat. Ez egy olyan terület, melyet le lehet írni, meg lehet vizsgálni, kritikusan szemügyre venni, mielőtt a rá jellemző jegyeket kiemelnénk, valahol a fent említett összes művészeti tevékenység határán és metszéspontján, hogy megszerezhesse a saját definícióját.

## *Bibliográfia*

- ACZÉL Géza, *Teremtő avantgárd*, Szépirodalmi, Budapest, 1988.
- PETŐCZ András, „a”-sorozat (2), in: P.A., *Non-figuratív*, 1989.
- Anthology of concretism*, edited by Eugene Wildman, Chicago, Swallow Press Inc. 1969.
- BACSÓ Béla, *Reduktív művészet, Megyik Jánosműveihez*,  
<http://www.raiffeisen.hu/raiportal/raiportal/gallery/hu/megyik/muelemzes.pdf>
- BALJEU, Joos, Theo van Doesburg. *Studio Vista*, London/New York, 1974.
- BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Geneve/Paris, Librairie Georg & Cie/Librairie C. Klincksieck, 1951.
- Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. Szerk.: Ann JEFFERSON - David ROBEY, Osiris Kiadó, Bp., 1995.
- BENSE, Max: *Esztétika és reklám*. In: *Strukturalizmus I–II*. Európa, Budapest, 1972.
- BOCCINI, Umberto, CARRA, Carlo, RUSSOLO, Luigi, BALLA, Giacomo,
- BOHÁR András: *Aktuális avantgárd*, Ráció Kiadó, Budapest, 2002.
- BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig*, Fórum Kiadó, Újvidék, 1969.
- BOTÁR Olivér, *Természet és technika: Az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916-1923*, kiállításkatalógus, Pécs, 2008.
- BUJDOSÓ Alpár, *A pergamenttekercestől a videóig*, interjú, *Életünk*, 1982/11.
- BUJDOSÓ Alpár, *Irreverzibilia zeneon*, Magyar Műhely, Párizs, 1985.

BUELENS Geert, HENDRIX Harald, JANSEN Michelangela Monica, *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies*, Lexington Books, 2012

ECO, Umberto, *A nyitott mű*, Gondolat, Budapest, 1976.

FRÁTER Zoltán, *Látványköltészet*, in: *Médium-Art*, szerkesztette Fráter Zoltán és Petőcz András, JAK füzetek 51, Magvető, Budapest, 1990.

DRUCKER Johanna, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

H. NAGY Péter, *A művészet expanziója*,  
<http://www.epa.oszk.hu/01000/01014/00021/pdf/015.pdf>

HEGYI Lóránd, *Avantgarde és transzavantgarde*, Bp., Magvető, 1986.

HLEBNIYKOV, Velimir, *Zangezi, Helikon*, Budapest, 1986.

HUBERT Renée Riese, *Surrealism and the Book*, University of California Press, 1988.

JACKSON Kenneth David, VOS Eric, DRUCKER Johanna, *Experimental - Visual - Concrete: Avant-garde Poetry Since the 1960s*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

JAKOBSON, Roman: *Hang–jel–vers*. Gondolat, Budapest, 1971.

JAUSS, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Bp., 1999.

KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Bp., Magvető Kiadó, 1983.

KASSÁK Lajos, *Levél Kun Bélához a művészet nevében*. Ma, 1919. június 15.

KENYERES Zoltán, *Etika és esztétizmus*, Anonymus Kiadó, 2001.

*Kép-írás*, Jelenlét 18. szám, főszerkesztő Petőcz András, Médium-Art Stúdió, Budapest, 1998.

KRAUSE Dorothy Simpson, *Book + Art: Handcrafting Artists' Books*, North Light Books, 2009.



KULCSÁR SZABÓ Ernő, A líra kinetográfiája és az „én” kívülhelyezése,

<http://epa.oszk.hu/00000/00002/00074/kurcsar.html>

KULCSÁR SZABÓ Ernő, A szövegek ártatlansága – A (nemzeti) kánon és a

modernség emlékezete –

<http://www.epa.oszk.hu/00000/00002/00045/kulcsarszabo12.html>

LAWTON Anna M., EAGLE Herbert, Words in Revolution: Russian Futurist

Manifestoes, 1912-1928, Washington, D.C., New Academia Publishing, 2005

L. SIMON László, Konkrét költészet – konkrét vers, Jelenlét 18. szám,

Médium-Art Stúdió, Budapest, 1998.

LUCIUS Wulf von, The Artist Book in a Global World: A Workshop in Poestenkill,

New York, Lucius & Lucius, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane, Kockadobás, fordította Tellér Gyula, Budapest,

Helikon Kiadó, 1985.

MARINETTI, Filippo Tommaso, Le Manifeste du futurisme, Le Figaro, 1909.

február 20.

MARKOV, Vladimir Russian Futurism: A History, Berkeley, CA, USA, University of

California Press, 1968.

MAURER Dóra, Kép-Írás, Jelenlét 18. Médium-Art Stúdió, Budapest, 1998,

NABER, Gregory L., The Geometry of Minkowski Spacetime. New York,

Springer Verlag, 1992.

NAGY Pál, Az irodalom új műfajai, ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti

Intézete - Magyar Műhely, Budapest, 1995.

OBATNIN Gennadi, Visulaisation in Russian Modernism, Helsinki, Helsinki University

, 2005.

- PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel. Költészetről, irodalomról*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2004.
- PAPP Tibor, *Szavak hatásfoka*, <http://www.artpool.hu/2007/tavaszi/Papp.html>
- PAPP Tibor, *vendégszövegek 2, 3*, Magyar Műhely, Párizs, 1984.
- PETŐCZ András, *Műalkotás: látható nyelven*, in: P.A., *A jelben-létezés méltósága*, Colosseum, Budapest, 1990. 29.
- PETŐCZ András, *Non-figuratív*, Magyar Műhely, Budapest, 1989.
- ROTHKO Mark, *The Artist's Reality: Philosophies of Art*, Yale University Press, 2006.
- SIPOS Lajos, *Tamkó Sirató Károly glogoista manifesztuma*, Magyar Szemle, 1995/3. szám, 258–259.
- SIPOS Lajos, *Tamkó Sirató Károly játékos versei*, in: TAMKÓ SIRATÓ Károly, *Tengerecki – összegyűjtött játékos versek*, Budapest, Gesta, 1995.
- SZABOLCSI Miklós, *A neoavantgarde*, Gondolat, Budapest, 1981.
- SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai*, Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár, 2005.
- SZOMBATHY Bálint: *A konkrét költészet útjai III.*, Új Symposion, Novi Sad, 1976.
- SZOMBATHY Bálint, *Poetry*, Fórum Könyvkiadó, Újvidék, 1981.
- TAMKÓ SIRATÓ Károly: *A Dimenzionista manifesztum története c. 1966-os kéziratának fotómelléklete* (MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattár, MDK-C-I-22)
- TVERDOTA György, *Kassák avantgárdja, a harmincas évekből visszatekintve*, <http://www.epa.oszk.hu/00000/00002/00042/tverdota.html>
- Ver/s/ziók*, szerkesztette és válogatta Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor, JAK

füzetek 2., Magvető, Budapest, 1982.

vízUállásjelentés, szerkesztette L. Simon László, Magyar Műhely, Budapest,  
1995.

WASSERMAN Krystyna, The Book as Art: Artists' Books from the National  
Museum of Women in the Arts, Princeton Architectural Press, 2007

## *Képjegyzék*

1. Oskar Kokoschka: *Die Träumenden Knaben*, 1908
2. Apollinaire: *Calligrammes*, 1918
3. Marinetti cikke a *Le Figaro*-ban, 1909
4. Filippo Marinetti: *Manifeste des peintres futurisme*, 1912
- 5–7. A *DADA* 3 folyóirat címlapja, 5. és 13. oldalai, 1913
- 8–12. Francis Picabia *391* című folyóiratának címlapjai, 1924
13. Tullio Albisola: *Parole in liberta futuriste*, 1934
- 14–15. Krucsenyik–Hlebnyikov: *Mirszkoncsa*, 1912; Goncsarova: *Igra v adu*, 1912
- 16–17. Krucsenyik: *Polizsivoj*, 1913; *Poshchechina obshchestvennomu vkusu*, 1913
18. Sonia Delaunay-Terk – Biais Cendrars:  
*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913
19. Ilja Zdanyevics: *lidantJU fAram*, 1923
20. Ilja Zdanyevics: *lidantJU fAram*, 1923
21. Vaszilij Kamenszkij: *Tango Sz Korovami: Zselezobetonniya Poemi*, 1914
22. El Liszickij – Vlagyimir Majakovszij: *Dlja goloza*, 1923
- 23–24. El Liszickij: *A vy mogli by?*; Theo van Doesburg: *Wat is DADA?*
- 25–26. El Liszickij: *Prikaz No. 2*; Kurt Schwitters: *Merz*, 1923
27. John Heartfield: *Der Dada, No. 3*, 1920
28. *Izobrazityel noje iszkusstvo*, 1919
- 29–31. Varvara Sztyepanova: *Gauszt cshaba*, 1919
32. Varvara Sztyepanova: *Gli gli*, 1919
33. Rodcsenko–Krucsenyik: *Csocsa*, 1919

34. Rodcsenko: *Zaumniki*, 1922
35. Rodcsenko: *Konstruktivizm*, 1922
36. Rodcsenko: *A Kino-fot címlapjai*, 1922–23
37. *Vsze-taki ona vertitszia*, Ferdinand Leger borítójával, 1922
38. *Veshch/Gegenstand/Objet*, 1922
- 39–40. *BLEU*, 1920–21; *GORN*, 1923
- 41–43. Rodcsenko: *LEF borítótervek 1–3.*, 1923
44. *Le Coeur a barbe*, 1922
- 45–46. Paul Citroen: *Gorod*; Popova: *Zemlia dybom*, 1922
47. *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes, orosz pavilon*, 1924
48. Rodcsenko: *Materializacsija fantasztiki*, 1927
49. El Liszickij: *Arkhitektura, Raboty arkhitekturnogo fakulteta Vkhutemasa*, 1920–1927
50. El Liszickij: *Zapiski poeta*, 1928
51. *Vszeszozjuznaja poligraficheskaia visztavka*, 1927
52. Telingater: *Szlovo predosztavliaecsia Kirsanovu*, 1930
53. Sztjepanova–Majakovszkij: *Groznyij szmeh*, 1930