

A kötet szerzői:

Aczél Géza
Bónus Tibor
Deréky Pál
Ferenczi László
Fried István
Imre László
Kabdebó Lóránt
Kappanyos András
Kovács Béla Lóránt
Kulcsár Szabó Ernő
Kulcsár-Szabó Zoltán
Mekis D. János
Seregi Tamás
Szigeti Lajos Sándor
Szóke György
Tandori Dezső
Thomka Beáta
Tverdota György
Vajda Károly



9 789637 966757

újravásó

Tanulmányok Kassák Lajosról

ANONYMUS

594357

Kabdebó Lóránt [et
23 cm. - (Újraolvasó,

logr. a jegyzetekben

Könyvkártya
Könyvtárellátó
MSZ 3396-54

1109-1-Ft

894.511 Kassák L.(082)

ránt (1936-)

2003 JÚN 30.

Bt 1

Tanulmányok Kassák Lajosról



21001000214655

Miskolci Egyetem

Újraolvasó

Szerkesztőbizottság

Kabdebó Lóránt

Kulcsár Szabó Ernő

Szegedy-Maszák Mihály

Sorozatszerkesztő

Menyhért Anna

Újraolvasó

Tanulmányok Kassák Lajosról

Szerkesztette

Kabdebó Lóránt

Kulcsár Szabó Ernő

Kulcsár-Szabó Zoltán

Menyhért Anna

Ez a könyv az Oktatási Minisztérium támogatásával,
a Felsőoktatási Pályázatok Irodája által lebonyolított
felsőoktatási tankönyvtámogatási program keretében jelent meg.
A kötet megjelenését támogatták továbbá:
Magyar Könyv Alapítvány,
Nemzeti Kulturális Alapprogram,
Felsőoktatási Kutatásfejlesztési Pályázat
(Miskolci Egyetem, Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék,
Újraolvasó program).

© Szerzők, 2000
Szerkesztés © Kabdebó Lóránt et al., 2000



Újraolvasó
Tanulmányok Kassák Lajosról
ISSN: 1417-3530
ISBN: 963 7966 75 7
Kiadta az Anonymus Kiadó
1143 Budapest, Pf. 199. Tel.: 220 20 53
E-mail cím: anonymus.kft@mail.datanet.hu
Felelős szerkesztő: Menyhért Anna
Felelős kiadó az Anonymus Kiadó ügyvezetője
Könyvterv és tördelés: Horváth Dániel
Készült László és Társa Nyomdájában, Budapesten

Tartalom

ELŐSZÓ	7
FERENCZI LÁSZLÓ: Az avantgarde kronológiái	11
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Az elidegenített nyelv „beszéde” <i>Az avantgarde hagyomány kérdéséhez</i>	17
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Az idegenség poétikája? <i>Az avantgarde költészet önprezentációs alakzatainak kérdéséhez</i>	33
KAPPANYOS ANDRÁS: Tréfa, szatíra, ironia és az avantgarde	61
TANDORI DEZSŐ: Az avantgarde-től és tovább: és vissza egy valóbbon át <i>Kassák Lajos költészetéről</i>	67
KABDEBÓ LÓRÁNT: Egy remekmű poétikai pozíciója <i>Kassák Lajos: A ló meghal a madarak kirepülnek</i>	78
SZIGETI LAJOS SÁNDOR: Lócsere és költői szárnyalás <i>Kassák „hitváltása” és egy motívum „ars poeticája”</i>	92
BÓNUS TIBOR: Avantgarde, történetiség, szubjektum <i>A ló meghal a madarak kirepülnek értelmezéséhez</i>	106
VAJDA KÁROLY: Gondolatok <i>A ló meghal a madarak kirepülnek</i> krononómiai értelmezendőségéről	135
IMRE LÁSZLÓ: Ötletek Kassák és a verses epikai hagyomány kérdéséhez <i>A ló meghal és a János vitéz</i>	147
THOMKA BEÁTA: História, életrajz, fikció	150
MEKIS D. JÁNOS: Önreflexív alakzatok Kassák Lajos művészetében <i>Szempontok az életmű narratív vizsgálatához</i>	158
SEREGI TAMÁS: Irányzati poétikák együttélése Kassák költészetében	173
KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT: A tipográfia disszeminatív teljesítménye <i>Kassák Lajos: 18. számozott költemény</i>	184
TVERDOTA GYÖRGY: Kassák avantgarde-ja, a harmincas évekből visszatekintve	196
ACZÉL GÉZA: Post és neo <i>Az avantarde újraértelmezése Kassák öregkori művészetében</i>	203

SZŐKE GYÖRGY: Kassák <i>Egyensúlya</i>	224
FRIED ISTVÁN: Kassák Lajos zenéje <i>Irodalmi és zenei avantgarde Kassák első verseskötetében</i>	227
DERÉKY PÁL: Barta Sándor: <i>Az örültek első összefüvetele a szemetesládában</i>	244
NÉVMUTATÓ	255
FÜGGELÉK BARTA SÁNDOR: <i>Az örültek első összefüvetele a szemetesládában</i>	262

Előszó

A Miskolci Egyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke 1999. április 22–23-án rendezte meg az *Újraolvasó – Kassák Lajos* című konferenciát. Az ülészak az 1991-ben, Pécsen megkezdett konferenciák sorozatába illeszkedik, amelyek az 1920–1930-as évek magyar és európai lírájának, majd prózájának, illetve az irodalomértelmezés hagyományainak és a fordítás kérdéseinek szentelt rendezvényeket követően a 20. századi magyar költészet legjelentősebb életműveinek „újraolvasására” igyekeztek kísérletet tenni. (KABDEBŐ LÓRÁNT–KULCSÁR SZABÓ ERNŐ [szerk.]: *„de nem felelnek, úgy felelnek”*, Pécs, 1992; *Szintézis nélküli évek*, Pécs, 1993; *Az irodalomértés horizontjai*, Pécs, 1995; KABDEBŐ LÓRÁNT–KULCSÁR SZABÓ ERNŐ–KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN–MENYHÉRT ANNA [szerk.]: *A fordítás és intertextualitás alakzatai*, Bp., 1998; *Újraolvasó – Tanulmányok Ady Endréről*, Bp., 1999.)

A megelőző Ady-konferenciát követően ezúttal szintén egy olyan életmű került előtérbe, melynek megközelítése során számolni kellett azzal, hogy az „újraolvasást” itt nem feltétlenül a 20. századi költészet hagyománytörténetének – nem utolsósorban az előző konferenciákon feltárt – alakulása „kényszeríti ki”. Az 1991-es rendezvény célja az volt, hogy feltérképezze a modern költészet nagy formációiról alkotott elképzeléseket, a figyelem elsősorban a húszas–harmincas évek paradigmaváltására irányult, ennek következtében az avantgarde poétikák kérdései számára kevésbé nyíltak meg új perspektívák e költésztörténeti horizontban. Az utóbbi években, a történeti „újraolvasás” mentén előtérbe került új líraelméleti felismerések poetológiai-módszertani kérdései eddig jobbra szintén elkerültek az avantgarde szövegeket, amelyeknél – kevés kivételtől eltekintve – amúgy is szinte tünetértékűen ritka az olyan interpretáció, amely nem valamely esztétikai vagy politikai-világnézeti tézis (újra)felismerésére, hanem konkrét poétikai elemzésre épült volna.

Éppen ezért Kassák újraolvasásakor elsősorban a poétikai, komparatiztikai, illetve recepciótörténeti szempontok érvényesítése jelentősebb eredményt ígért, mint például a különböző „izmusok” teoretikus mérlegelése vagy a költő világképének, az életmű esztétikai egyenlenségének problematikája. Érdemesnek tűnt tehát egy-két tematikai súlypontot kijelölni a konferencia számára: az életművön belül a húszas éveket, *A ló meghal a madarak kirepülnek*-et és a számozott verseket, másfelől pedig a recepciótörténetet, elsősorban a hatvanas–hetvenes évek vitáit látszott célszerűnek a konferencia középpontjába helyezni. A tanácskozás előadásából jól kirajzolódik az a kettős stratégia, amely az ezekre a kihívásokra adható válaszokat igyekezett felkutatni: egyfelől az avantgarde mégoly sokarcú poétikai paradigmájának (líra)elméleti újragondolása, másfelől az – (érdemileg legalábbis) meglehetősen késéssel induló – Kassák-recepció poétikai-történeti kérézőhorizontjának feltérképezése kínált közvetítési lehetőségeket

a hatástörténet defektjeinek negativitása és a modern magyar költészet történeti újragondolásának lezárhatatlan mozgása között.

Az avantgarde poétikai komplexumára vonatkozó kérdésfeltevések között ezúttal egy olyan irány dominált, amely az izmusok látszólag ezerarcú programjait és önkomentárjait (melyeknek alighanem volt némi szerepe a szigorúan poétikai szemszögű történeti értékelési kísérletek dezorientálásában) részint odahagyva az avantgarde jel- és nyelvhasználatának hermeneutikailag, szemiotikailag vagy retorikailag feltárható karakteres „metapoétikáját”, vagyis poétikai önértelmezését igyekezett „megszólintatni”, és a költésztörténeti koncepciók kontextusához közelíteni. A konferencia egyik implicit eredménye talán éppen abban a felismerésben realizálódhat, amely az avantgarde poétikák jellegzetes nyelvszemléleti alakzataiban, illetve (például Kassák esetében) önértelmező gesztusaiban láthatja meg e szövegek az „izmusok” genealógiai vagy ideológiai alakulássémáihoz illeszkedő interpretációs modelljei alól való fel- vagy kiszabadításának esélyét. És valóban feltehető a kérdés: nyer-e a Kassák-líra nyelvszemléletének alakulására kíváncsi értelmző annyit például a „konstruktivizmus” irodalomtörténetileg meglehetősen problematikus és alig alkalmazható fogalmának fenntartásából, mint amennyit esetleg azáltal veszítene, hogy e terminust a metapoétikai önértelmezés feltárása érdekében elhagyva talán némileg homályosabbá válik az, miként gondolta Kassák irodalmi műveit a képzőművészet nyelvére fordíthatónak.

Mint az *A ló meghal...*, illetve a mű recepciótörténetének „újraolvasására” tett kísérletek – például már a szöveg műfaji kontextusaira vonatkozó olvasási javaslatok – gazdagságában látható, a Kassák-szakirodalom kevés számú klasszikusával kezdeményezett párbeszéd szintén ezt a lehetőséget domborította ki. Ez leginkább talán abban a folyamatban volt érzékelhető és lehet inspiratív, amely *A ló meghal...* és a többi itt tárgyalt költemény értelmezési javaslatainak mindegyikében megfigyelhető: azáltal, hogy a szöveg értelmezési lehetőségeinek szembesítése óhatatlanul is az „izmusok” önkomentáló vagy önalapító apparátusában megszabott keretek áthágásához vezetett (mint az a kötet több tanulmányából kiderülhet, ez az avantgarde kortárs fogadtatása számára általában lehetetlennek bizonyult), hihetetlen mértékben megnőtt e művek lehetséges textuális környezetének pluralitása és ezek teljesítményének heterogenitása. A motivikus vagy még inkább topikus újrakontextualizálástól egészen a 19. századi műfaji hagyomány felőli olvasaton át a Kassák korai művének lehetséges zene(történet)i környezetéből nyerhető szempontokig – már csak ritkaságukat tekintve is – olyan termékeny „újraolvasási” utak nyílnak meg, amelyek éppen az avantgarde hagyománytagadó gesztusai által háttérbe szorított történeti összefüggések kidolgozásához járulhatnak hozzá. Itt emelendő ki az a dialógus is, amely Kassák 18. számított versének interpretációiban bontakozott ki a konferencián, s amely a képi-tipográfiai effektusok valóban textuális olvasásának lehetőségéről és komoly teljesítőképességéről szinte először győzheti meg az avantgarde irodalom hazai olvasóit.

Hogy ezek persze miképpen és mennyiben járulnak majd hozzá *A ló meghal...* és a számított versek olvasási tapasztalatának új megértéséhez, azt legkevésbé a kötet munkatársai hivatottak megítélni. Az azonban aligha lehet kérdé-

ses, hogy az itt prezentált olvasatok abban az értelemben követhetőnek nevezhetők a Kassák-művek értelmezéstörténetében, hogy lépéseiket mint interpretációs műveleteket olvasójuk a szövegen magán „kipróbálva”, azaz nem csupán valamely esztétikai (vagy – ami még rosszabb – politikai) ideológéma átsajátítása árán követheti nyomon és ellenőrizheti. Ez elvileg ugyan minden irodalomértelmező művelettel szemben általános elvárásnak tekinthető, jelentőségét azonban éppen a hazai avantgarde-recepció összefüggésében nem lehet eléggé hangsúlyozni. A kötet szerzői éppen ennek, vagyis az olvasás lehetőségének és kihívásának igyekeztek megfelelni egy olyan értelmezéstörténeti közegben, amely általában ezek korlátaival szembesít.

Budapest–Miskolc, 2000. május

A szerkesztők

FERENCZI LÁSZLÓ

Az avantgarde kronológiái

Mi az avantgarde? Ahány kutató, annyi avantgarde – ez a kézikönyvek tanulmányozásának a konklúziója. És én nem szeretnék kitalálni egy legeslegújabb új-avantgarde-ot, amely éppen annyira lenne érvényes, mint Faust életrajzi tényei Paul Valéry színművében. A *Mon Faust*ban felgördül a függöny, és Lust visszaolvassa Faustnak azt, amit az előzőleg diktált neki: „Annyit írtak már rólam, hogy nem tudom többé, ki vagyok. Természetesen nem olvastam mind az összes munkát, és kétségtelenül van olyan is, amely el sem jutott hozzám... Így szabadon választhatom meg születésem helyét és idejét sok ezer tény közül, amiket vitathatatlan dokumentumok és tanúságtételek bizonyítanak...”¹

Használatos egy másik fogalom is, a modernizmus fogalma. Gyakran az avantgarde és a modernizmus szinonimák. Gyakran a modernizmus az általánosabb fogalom. Olykor mintha az avantgarde a modernizmus egyik szakasza lenne. És mintha az avantgarde inkább a költészetre, a modernizmus pedig inkább a regényre szorítkozna. Az angolok inkább a modernizmus terminológiát használják. De beszélnek a modernizmusról Párizsban is. Tristan Tzara például így válaszol Roger Vitrac modernizmusra vonatkozó kérdésére: „Ha ez az ama intellektuális lendület, ami mindig létezett és amit Apollinaire új szellemnek nevezett, úgy a modernizmus egyáltalán nem létezett, és tévedésnek tartom, amikor azt mondják, hogy a dadaizmus, a kubizmus és a futurizmus közös alapon léteznek. Az utóbbi két tendencia az intellektuális vagy technikai tökéletesedés eszmén alapult, míg a dadaizmus nem nyugodott semmiféle elméleten, és pusztán tiltakozás volt.”²

Ami a kronológiát illeti... Különbséget kell tenni az absztrakt-szimbolikus és a konkrét-átélt kronológia között. Az előbbit a mindent tudó(nak látszó) utókor olvasó vagy történész teremti meg, az utóbbit a kortárs tapasztalja. Szarajevó napján az olasz futuristákat Santiagótól Moszkváig vitatták, a német expresszionizmusról pedig alig tudott a világ. Manapság pedig akad olyan kutató, aki a vorticismust az expresszionizmus angol változatának tekinti, és olyan is, aki Verhaeren expresszionizmusáról beszél.

Nem kétséges, hogy a modernség vagy a modern költészet Baudelaire-rel kezdődik, „szenvedő, dacos ősiünkkel”, „kortársunkkal”, akinél „a költészet újfajta tudatosságra ébred” és akiről „nem lehet úgy írni, hogy az ember akaratlan ne sértsen meg másokat”, ahogy a legkülönbözőbb tekintélyek állítják, Ady és Valéry, Proust és T. S. Eliot, Aragon és Illyés Gyula.

És az sem kétséges, hogy a modernség vagy a modern költészet Walt Whitmannel kezdődik, ahogy a lengyel költő Adam Wazyk állítja. Franciaországban 1872-ben, Magyarországon 1874-ben írták le először a nevét. Már Jules Laforgue fordította, és ily módon a francia *vers libre* egyik ösztönzője lett. Ugyan-

ez a Laforgue ösztönözte T. S. Eliotot is, aki viszont elutasította Whitmant. 1914-ben Párizsban a Gallimard kiadó kiadta Whitman *Poèmes et proses* című kötetét, többek közt Adré Gide és Valéry Larbaud fordításában.

Kétségtelen, hogy a modernizmus Chateaubriand-nal kezdődik, mert a 19. századi francia költészetet bemutató antológiáját Paul Éluard *A síron túli emlékiratok* egyik részletével kezdi – és e szöveg parafrázisát már húsz évvel korábban megtaláljuk ugyanennek az Éluard-nak legszürrealistább kötetében, a *Nuits partagées* címűben.

És minek tagadni, hogy a modernizmus Voltaire-rel kezdődik „mert Voltaire mint irodalmi kritikus, a legpozitívabb, a leginkább szakszerű és a legmerészebb intelligencia volt”. Valéry így indokolja 1917-ben ítéletét: „Voltaire-nek azt a csodálatos szavát, hogy a költészet részletszépségből áll, mélységesen értem.”³ És a részletszépségtől egyenes út vezet az izolált szóig, az izolált szó teremtő erejéig, melynek Marinetti volt egyik első apostola.

Kétségtelen az is, hogy a modernizmus Hérakleitossszal kezdődött, aki ízlésével és metaforájával oly mélységesen befolyásolta René Chart. Miért ne? Két nagy költő, Babits Mihály és T. S. Eliot állítják, hogy minden nagy költő kortársunk. És egy harmadik nagy költő, Ezra Pound a *The Spirit of Romance*-ban olyan irodalomtudományt igényel, amely egyazon mérlegen mérlegeli Theokritoszt és Yeastst. Lipschitz, a szobrász önletrajzában elmondja, hogy a század elején az Ermitage egyik termében értette meg, hogy a klasszikus görög szobrászat és a renaissance szobrászat nem azonos a szobrászattal, miként azt évszázadokon keresztül tanították, csupán annak egyik lehetséges változata. Cambridge-ben 1914-ben T. E. Hulme a vortocistákra hivatkozva a renaissance humanizmusával szakító új geometrikus művészetről beszélt. Tristan Tzara mindennél jobban szerette „Afrika, Óceánia és a Távols-Kelet primitívnek, vagy naivnak mondott művészetét”.⁴

1984-ben New Yorkban, a Modern Múzeumban kivételes szerencsében volt részem, hogy láthattam a *Primitívnek a 20. században* című kiállítást. Amikor az *Avignoni kisasszonyokat* üdvözölhettem, fekete kartarsaik társaságában és láthattam Modigliani fejait afrikai és óceániai fejek között, sok mindent megértettem. Kassák, az új ember, a tradíciók nélküli ember, a negyedik rend fia, aki ősök híján fivéreket és barátokat keresett, 1916-ban a Tettben egy néger maszkot publikált. Kassák és sok más művész számára a néger és általában az Európán kívüli művészet ideje kronológián kívüli idő volt. A Tett nemzetközi számának összefüggésében a néger művészet Kassák számára kortársi művészet volt. Nem kétséges, hogy a modernizmus a néger művészet elfogadásával kezdődik. Senghor állítja, hogy Európa Bergsonnak köszönheti azt az érzékenységet, hogy az afrikai művészetet megértse. Senghor „az 1889-es forradalomról” beszél *Az idő és szabadság* megjelenése miatt. Az út Bergsontól Picassóig és a szürrealistákig vezet, sugallja. A futurizmus „alapelve, hogy az emberi érzékenység tökéletesen megújult a nagy tudományos felfedezések hatására. A legtöbben, akik ma táviratot, telefont, gramofont, biciklit, motorbiciklit, autót, óceánjáró hajót, léghajót használnak, filmet néznek, nagy napilapot olvasnak (az újság a világ egy napjának a szintézise), nem gondolnak arra, hogy mindez szellemünkre lényeges hatást gyakorol.”⁵ Verhaeren is azonos, vagy hasonló példákkal illusztrálja a haladást.

Paradox helyzet. A néger és általában a törzsi művészet nem a technikai forradalom korának a terméke. Mint ahogy Chagall szimbólumai, Yeats és Picasso mí-

toszai sem a technikai forradalom korszakának termékei. A Bartók és Kodály felfedezte magyar népdal sem az. Mégis ezeknek az ismeretlen vagy művészietlennek tartott, nagyon különböző jellegű kincsek összegyűjtése és értékelése a technikai és tudományos fejlődés következménye volt. A nagy tudományos és technikai vívmányok megváltoztatták az érzékenységet és megváltoztatták a művészet fogalmát is. Amikor a dadaisták és szürrealisták tagadták a művészetet, paradox módon kiterjesztették annak határait. 1914 előtt a tudományos és technikai fejlődés, a nagyipar és a nagyváros új témákat kínált. 1916-ban Babitsnak válaszolva Kassák a témák végtelen gazdagságát említette.

Mikor kezdődik a modernizmus és az avantgarde? A válasz függ a kérdésfeltevés helyétől és idejétől. A válasz függ a választ adó művészi és irodalmi hagyományától. És a választ befolyásolja az is, hogy a választ adó milyen könyveket olvasott el. Hiszen még Faust sem olvasta el az összes, rá vonatkozó könyvet.

A legszívesebben azt mondanám, hogy az európai avantgarde Ady első, jelentős kötetével, az *Új versekkel*, a *Holnap* antológiával és a *Nyugat* című folyóirattal kezdődik.

Ismerem a lehetséges ellenérveket. Ady Baudelaire-t és Verlaine-t fordította, Ibsent becsülte és Nietzsche-t követte, és sohasem küzdötte le szimbolizmusát, bár már – későbbi kötetekben – megérintette az expresszionizmus is. Marinetti, aki egy évvel volt idősebb Adynál, a francia szimbolisták körében indult, szimbolista verseket írt és még 1916-ban is Mallarmét fordította, továbbá Ibsent és Nietzsche-t – ha vitázva is – követte. T. S. Eliot, aki tekintélyét Laforgue-típusú verseivel alapozta meg, a vortocizmus után Ezra Pound hatására Théophile Gautierhez fordult, akit Babits is, Kosztolányi is, Tóth Árpád is becsült. Apollinaire, aki négy évvel volt fiatalabb Adynál, sokáig hagyományos verseket írt, és csupán Cendrars hatására alkotta meg a *Zone*-t, noha a *Chanson du Mal Aimé*-ben már benne van a *Zone* lehetősége. És „a szimbolizmus vezette Aragon, Breton, Éluard, sőt még Tzara első irodalmi lépéseit is”.⁶

Az újdonság heves vágya, a hagyománnyal való küzdelem, a forradalmi ízlés politikában és költészetben, a közönség támadása (és meghódítási kísérlete), egyfajta érdeklődés Marx és Freud iránt, a csoportosolidaritás és a csoporton belüli ellentétek – íme: a Nyugat és a különböző izmusok jellemző közös tulajdonságai.

Mégis a Nyugat és az európai modernizmus közötti különbség nem elhanyagolható. Noha a Nyugat írói hevesen támadják a politikai életet és a hivatalos irodalmat, a saját kultúrájukban élnek és dolgoznak (ez jellemzi majd a francia szürrealizmust is az első világháború után).

Marinetti Alexandriából érkezett, Pessoa Dél-Afrikából, Pound és Eliot az Egyesült Államokból, Picasso Barcelonából, Chagall és Soutine Oroszországból, Apollinaire és Cendrars isten tudja, honnan érkeztek. Végül Tzara Romániából jött. És fontos megjegyezni azt is, hogy Lawrence és Kassák a negyedik rendből érkeztek.

Van még egy nagy különbség. Ady és általában a Nyugat emberei hűségesek maradnak a liberalizmus nagy tradíciójához. Az avantgarde írók nagy része viszont (Marinetti, T. S. Eliot, Aragon például) antiliberalis. Van egy harmadik nagy különbség is. A Nyugat írói hisznek a „nagy művészetben” (akárcsak Proust, Valéry, Pound, Joyce, T. S. Eliot és Mandelstam). Az avantgarde számos írója viszont megveti a „nagy művészet” fogalmát. Kassák, aki a proletár és az autodidakta fo-

galmát szinte azonosítja, a művészetről csaknem mindig vallásos tisztelettel beszél, de inkább a művészi tevékenységről, mint magáról a műalkotásról.

A legfontosabb különbség mégis a következő: a magyar irodalmat nem ismerik. A magyar irodalom nem része az európai kapcsolatoknak, és az avantgarde egyik jellegzetessége nemzetközisége. A magyarok ismerik azt, ami Európában történik, de Európa nem ismeri azt, ami Magyarországon történik.

Választani kell tehát egy másik, szimbolikusabb, egyetemesebb és konkrétabb dátumot.

Az avantgarde kronológiájában szimbolikusabb és egyetemesebb dátum 1906 (azaz, mégiscsak az *Új versek* megjelenésének éve), amikor Párizsban Picasso megfesti Gertrude Stein arcképét: ebben az aktusban csaknem minden összegeződik.

Egy fiatal, katalán anarchista megfesti a leszbikus, amerikai zsidó nő portréját, aki néger témájú elbeszélésén dolgozik.

Az anarchizmus nagy szerepet játszik (George Sorellel, Marinetti ösztönzőjével vagy nélküle) az avantgarde-ban. Az avantgarde a fiatalság nemzetközisége. Fiatal emberek nyüzsögnek, útlelélés és vízum nélkül az 1914 előtti Európában. Új népek integrálódnak vagy újra integrálódnak az európai kulturális hálóba. Gertrude Stein háza Párizsban mindenki számára nyitott. És Párizsból, franciául küldi szét a világra Marinetti a futurista kiáltványt.

A futurizmus rendkívüli szerepet játszik az avantgarde és általában a művészet történetében, függetlenül esztétikai értékeitől. A *Le Figaro* közölte a manifesztumot 1909 tavaszán. Néhány héttel később oroszra fordítják. A futurizmus felfedezte a médiákat, gyűléseket, konferenciákat, kiállításokat szerveznek. Wyndham Lewis Londonban, Pansaers Brüsszelben és Kassák Budapesten csaknem egy időben ugyanazokat a képeket látják. A futurizmus robbanásáig a fiatal emberek a múlt nagy mestereihez képest definiálták magukat: Baudelaire-hez, Nietzsche-hez és Ibsenhez képest. 1909-től a fiatal emberek arra kényszerülnek, hogy a futurizmusra válaszoljanak, hogy önmagukat meghatározzák. Nem szükséges felidézni a nemzetközi, főként orosz futurizmust. Fontosabb megjelölni a visszautasítást. Pályájuk kezdetén Babits, Huidobro, T. S. Eliot és Pound visszautasítják a futurizmust. Önmagukat a visszautasítással határozzák meg.

1909 és 1914 között számos fontos esemény történt.

A Gyagilev-balet Párizsban, Matisse *Egy festő feljegyzései* című művének német fordítása, az Új Művészek Társaságának megalakulása Münchenben, az első kubista kiállítás Párizsban, Walden kiadja a *Der Sturm* című folyóiratot, megjelenik a *Kubista festők*, a *Szeszek (Alcools)*, a *Transzszibériai próza*, a *Swann...* A liberális Magyarországon a liberális sajtó barátságosan fogadja Kassák első két könyvét (1912, 1913). Gorkij és Maeterlinck hatásáról beszélnek, az avantgarde-ról még szó sincs a kritikában. Ugyancsak 1913-ban megjelenik Ferrero hosszú, platóni dialógusa. Marinetti és a modernizmus más prófétái bálványozzák a gyorsaságot, a század szimbólumát. Az olasz Ferrero a gyorsaság áráról beszél: a dialógus lehetetlenségéről. És végül 1914 első felében: egy amerikai folyóirat publikálja Eliot *The Love Song of Alfred Prufrock* című költeményét, Kavafisz megírja a *Száműzötteket*, a Gallimard kiadó kiadja Párizsban Whitman verseit, Chagall francia jó barátai segítségével Németországban kiállít. Egyébként Németországban 1912 és 14 között a modern festészet ifjú, nemzetközi művelői rendre kiállítanak.

Minden befejeződött 1914 augusztusában. Wyndham Lewis írta 1937-ben: „Az a nap Szarajevóban a művészet veresége volt. A világpolitika belépett és háború indult, amely még nem ért véget: »A háború, mely véget vet a háborúknak«, csupán a művészetnek vetett véget, de nem fejezte be a háborút”.⁷ Szigorú és igazságtalan szavak. Mégsem teljesen igazságtalan szavak.

Noha Párizsban festi meg Picasso Gertrude Stein portréját, és Párizsban keres Aty menedéket, és Párizsból küldi Marinetti világgá a futurista manifesztumot, mégis, Párizs csupán primus inter pares. Különböző kulturális központok voltak Európában, és ezek együttműködtek egymással. Így például nagyon gyümölcsöző kapcsolatok voltak Brüsszel és Bécs között. A háború közvetlen következménye, hogy három nagy kulturális centrum, Belgium, Magyarország és Itália elpusztult. És amikor Lewis a szövegét fogalmazta, csaknem tökéletes pusztaság volt Németországban és Oroszországban.

Mégis a háború alatt és közvetlenül utána voltak remények. Zürichből, mely egy időre a Noé bárkája lett, indult a dada. Egy kevéssel később Pansaers, dadaista a dada előtt, kiadja a *Ressurrection*, Kassák folyóiratainak fiatalabb párját. Kassák és Pansaers, André Salmon és Plisnier üdvözlük az orosz forradalmat. Azután Kassáknak rendkívüli tapasztalata lesz, ami a későbbiekben nem lesz olyan rendkívüli. Kassák, a liberalizmus és a kapitalizmus ellensége vitába kezd Kun Bélával, a magyar kommunisták vezérével. Kassák szerencséje Kun Béla bukása, de a győzedelmes ellenforradalom azonnal letartóztatja. Azután bécsi emigrációjában a különböző kommunista csoportok hevesen támadják őt. Paradox dolog: a különböző modernistákat és avantgarde művészeket, akik támadták a liberalizmust, megfegyelmezik, elnyomják, vagy éppen megölik a liberalizmus bukása után. Az olasz futurizmus és a fasizmus, az orosz futurizmus és a kommunizmus szövetsége nagyon rövid idejű volt.

Csupán kevés modernista vagy avantgarde író maradt érzéketlen a totalitárius eszmék kísértésétől. Például James Joyce, akinek *Ulyssese* 1922-ben jelent meg. Ez az év egyébként az európai irodalom nagy éve, a *Waste Land* és *A ló meghal a madarak kirepülnek* esztendeje.

1924-ben Lenin és Franz Kafka meghalt. Mateottit meggyilkolták. T. S. Eliot hódol Hulme emlékének: „Hulme az új szellemi attitűd előfutárának tűnik, a 20. századi szellemnek, ha a 20. századnak egyáltalán van szelleme. Hulme klasszikus, reakciós és forradalmár, ő az ellentéte a múlt századvég eklektikus, toleráns és demokratikus szellemének.”⁸

1924 a szürrealista kiáltvány éve.

Ugyanabban az évben, ugyanannál a Kra kiadónál közli Ferrero a *Discours aux sourds* című könyvét, amelyben így ír: „korunk az emberi szellem egyetemes múzeuma.” Malraux nyilván nem felejtje e szavakat, amikor megfogalmazza a *Museé imaginaire*-t. Ferrero összegezi véleményét az orosz forradalomról: „Négy év háború és négy év forradalom elpusztították több generáció művét. Több generáció lesz szükséges az újjáépítéshez. Minden egyéb illúzió és kíméra.”⁹ A szürrealisták másként gondolták, számukra az októberi forradalom mindvégig a nagy mítosz és a nagy remény maradt.

Jegyzetek

- ¹ Paul VALÉRY: *Mon Faust*. Paris: Gallimard, 1946. 23.
- ² Tristan TZARA: *Oeuvres complètes I*. Texte établi, présenté et annoté par H. BÉHAR, Paris: Flammarion, 1975. 624.
- ³ Paul VALÉRY: *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1974. Tome II. 1157., 1086.
- ⁴ H. BÉHAR. In: T. Tzara: i. m. 12.
- ⁵ F. T. MARINETTI: *Les mots en liberté futuristes*. Milano: Edizioni Futuriste, 1919. 35–36.
- ⁶ H. BÉHAR–M. CARASOU: *Le surréalisme*. Textes et débats. Paris: Librairie Générale Française, 1984. 8.
- ⁷ P. WYNDHAM LEWIS: *Blasting and Bombardiering*. London: Calder, 1982. 253.
- ⁸ T. S. ELIOT: *A Commentary*. Criterion, April, 1924. 231.
- ⁹ G. FERRERO: *Discours aux sourds*. Paris: Kra, 1924. 26.

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Az elidegenített nyelv „beszéde”

Az avantgarde hagyomány kérdéséhez

*A káoszt csupán az érdekeltek ismerik. A semleges
alanynak csak harmóniát találunk a szótárban!*
Kassák

*...magához a tapasztalathoz tartozik, hogy keresi és
megtalálja a szavakat, melyek kifejezik.*
Gadamer

Néhány héttel ezelőtt egy berlini ülészakon Herta Schmid tanulságos bírálatban részesítette az általam kidolgozott irodalomtörténeti konstrukciónak azt az elemét, amely láthatóvá teszi, hogy a modernség első nagy korszakküszöbe tekintetében nincs mélyreható szemléletszerkezeti változás az esztétizmus és a történeti avantgarde között.¹ Előadása egy olyan kérdésesnek ítélt folyamatot vázolt föl, amelyben az avantgarde irodalma annak a fokozatosan erősödő kontextualista és recepcióesztétikai hagyománynak esnék áldozatul, amely előbb a kommunikatív esztétikai funkciókban (Jakobson), majd a szociális tények dinamikus rendszerében (Mukařovský), utóbb a retorikában (R. Lachmann), most pedig a hatástörténeti temporalitásban akarja fölszámolni a poétika autonómiáját. Legyen mégoly megtisztelő is az alkalmi beléptetés e fentebbi hagyományvonalba, a vonatkozó dolgozatnak nem volt célja az avantgarde történeti eliminálása. Még akkor sem, ha Herta Schmid olvasatában alapot adhatott ilyen értelmezésre. A poétika „önállóságának” bonyolult összefüggéseit ezúttal érintetlenül hagyva mégis érdemes utánajárni, miként alakul ki annak látszata, hogy az avantgarde-ok történeti „megkerülhetőségének” – Rilketől Kosztolányiig – bizonyítható tapasztalata, illetve e tapasztalat költészettörténeti értelmezése egyúttal az avantgarde hagyományok hallgatólagos leértékelését is jelentené.

Az a tény persze, hogy a magyar irodalomtudomány kétszer is komoly fáziskéséssel tett kísérletet a történeti avantgarde szisztematikus értelmezésére,² nálunk is joggal kelthetett olyan gyanút, mintha a felemás fogadtatásnak szakmai okai volnának. „Talán a magyar irodalomtörténet-írás az egyetlen Európában – állapítja meg 1974-ben Bori Imre –, amely szégyelli, hogy volt magyar avantgarde...”³ Ez az állítólagos szégyentudat persze akkor már megrendülni látszott, amikor a hazai strukturalizmus megtette az első lépéseket a párttörténeti avantgarde-értel-



mezés örökségének fölszámolására. Csakhogy az első fázis mulasztásainak kritikai feldolgozása idején a nemzetközi irodalomtudomány már a múltbeli hatásintenciók, illetve a jelenbeli olvasástapasztalatok közti közvetítés eljárásaival vizsgálta az avantgarde-jelenséget. Ezek a kutatások az avantgarde-ot a modernség olyan tágabb hatástörténeti összefüggéseibe helyezték, amelyek innen fogva nem szerkezeti-morfológiai problémaként jelenítették meg az új paradigmaként színre lépő költészet legjellemzőbb sajátosságát: az öntematizáló beszédmód és az új formai reflektáltság (a formatörés mint forma) kölcsönösségét.⁴ Az „utólagosság” tapasztalatának elmélyülésével a nyolcvanas évekre pedig annak a felismerésnek is stabilizálódtak a feltételei, hogy „az újításnak az az átfogó igénye, amelyhez a modernség fogalma kötődik, nemcsak a jövőre irányul, hanem ugyanúgy vonatkozik minden már meglévőre is – és nemcsak annak tagadása értelmében”.⁵

Innen tekintve azonban inkább csak kézenfekvő, mintsem termékeny lehetőség a befogadástörténeti hiányok utólagos kárhóztatása. Indokolt tehát föltennünk a kérdést: helyesen ítéljük-e meg az irodalmi avantgarde hagyománylétesítő teljesítményét akkor, ha – egy mégoly indokolt recepció „jövátétel” igényétől vezetettve is – éppen a rá vonatkozó kérdéseink maradnak kívül a (költészet)történeti horizonton. Vagyis, ha a hagyományátadás képességét azoknak a hermeneutikai premisszáknak a feltárása nélkül vesszük szemügyre, amelyek sokkal rejtettebben íródtak be az avantgarde poetológiai gyakorlatába annál, hogysem azonnal kritikai reflexió tárgyává válhattak volna. Különösen olyan irányzatok kezén – s az irodalomtörténetben elsősorban ez tünteti ki az avantgarde-okat –, amelyek szokatlan kizáróssággal rendezkedtek be a prospektív önmegértés formáira, s így kevésbé érzékelték a hatástörténeti lehetőségek mindenkorli korlátozottságát. Ezért valószínűsíthető, hogy az avantgarde hagyománylétesítés körüli nézetkülönbségeket az utólagosság tapasztalatának megosztottsága is táplálja. Mert amilyen nyilvánvaló az avantgarde termékeny beépülése József Attila képalakításába vagy Szabó Lőrinc versnyelvtanába, nagyjából éppoly kérdéses szövegeinek hatása a kortársi befogadásra.

Az avantgarde „elidegenítés” nyelvi horizontja

Ha – amint azt az avantgarde-szakértők többsége állítja – az irányzat hazai története párhuzamos a folyamatok európai alakulásával, a futuro-expresszionista modellt nálunk is az a dadaizmus követte, amely nemcsak a világ és a művészet egyidejű átalakításának messianisztikus hitéből volt kénytelen kiábrándulni, hanem saját arculatának megformálhatósága is e történelmi kudarc feldolgozásától vált függővé. Hiszen versnyelvének minden modális változata – a cinikus rezignációtól a harsány irracionálisig – az idealizált szerepek revíziójával és a művészi kijelentés érvényének viszonylagosságával kellett hogy szembesüljön. Innen tekintve legtöbb joggal a *Tisztaság könyvének* Kassákja s mindenekelőtt *A ló meghal a madarak kirepülnek* (1922) hozható szorosabb összefüggésbe a dadaizmus-sal. A poéma recepciójának ellentmondásos története azonban arra vall, hogy a mű nemcsak a maga esztétista, illetve strukturalista értelmezőinek nyitotta meg eltérő módon a jelentéshorizontját, hanem új válaszokat képes adni a modernséget záró korszakküszöb kérdéseire is. Amiből recepcióesztétikai logikával annak

kellene következnie, hogy *A ló meghal a madarak kirepülnek* időközben szilárdan kanonizált alkotásává lett a magyar modernségnek. A magyar líra jelenleg viszont olyannyira érintetlen ettől a beszédmódtól, hogy – néhány visszhangtalan próbálkozást leszámítva – úgyszólván az irodalmi tetszhalál állapotában tartja a hazai avantgarde legnagyobb teljesítményét. Miként lehetséges tehát, hogy az a vers, amely – a számozott költemények némelyikével együtt – arculatkölcsönző jelleggel formálta a kései magyar modernség poétikáját is, ilyen felemás hatástörténeti helyzetben várja egy új aktualizálás tervezhetetlen eseményét?

Az avantgarde mérvadó irányzatai közül a dadaizmusra különösen is találó az a megfigyelés, hogy az esztétikai tapasztalat történetében ekkortájt (s főként 1912 után) lép föl szemléletformáló érvénnyel „a »valóságatlanító realizálás« dialektikus alakzata. Annak tapasztalata lehetetlenül el, hogy a természetes életviszony fenntartható...”⁶ A valóság fogalmát – hangsúlyozza Blumenberg nyomán Jauss – innen kezdve az ellenállás elidegenítő erejével határozza meg a művészi világ-megértés e fentebbi alakzata. Éspedig úgy, hogy kihúzza a talajt „az olyan emberi megismerés alól, amelynek megbízhatóságát valamely adott valóság garantálja”.⁷ E művészetidegen valóság tapasztalatára a századelő „az elidegenült világ második elidegenítésével”⁸ kereste a válaszokat, aminek a háttérben utóbb Adorno is azt a bergsoni fölismertést látta meghatározónak, hogy a világ ekkorra vált „a prestabilizált diszharmonia rendszereként”⁹ valósággá.

Ezen a ponton azonban fontos különbséget kell tennünk egyfelől Proust, Rilke (*Duineser Elegien*), Kafka, másfelől az Apollinaire utáni avantgarde válaszok hermeneutikai premisszái között. Mert míg az előbbieket az élet valószerűtlenségét a dolgok tapasztalatának azon a husserli konstrukcióján keresztül reflektálták, amely az érzékelés fenomenalitásában felszámolja – vagy legalábbis hozzáférhetlenné teszi – létmód és jelentés kettősségét, addig az avantgarde irányzatok egyszerűbb „episztemológiai” keretekbe foglalták ugyanazt a deficites valóságtudatot. Ami nagyjából azt jelentette, hogy míg az esztétista irányok megújulásra kész hagyományvonalában mindinkább fölértékelődött a nyelv jelentéslétesítő potenciálja, addig a létező (nyelvi) létmódját nem problematizáló avantgarde-ok a jelentés radikális semlegesítését tűzték ki célul. Különösen a dada járt élen abban, hogy az „értelemhordozó” nyelv kritikáját olyan premisszáknak szerint végezze el, amelyek valóság és művészet oppozícióját az értelmezési horizont mikéntjétől függetlenül alakították ki. A dadaizmus főbb programadó szövegei ugyanis meglehetősen egyszerűen abban, hogy miközben folyvást az esztéta örökség karteziánus elemeit kárhóztatják, a jelentéstelenített nyelv eszményét kísértetiesen hasonló viszonyba állítják a (megértést immár nem szavatoló) valósággal, mint amilyenre a karteziánizmus építette föl az egyetemes grammatika képzetét.

A művészi közlés anyagszerűségéből származtatott „bruitista” szimultanizmus elve tehát nemcsak jel és jelölt távolságát volt hivatott megszüntetni, hanem az avantgarde dezemiotizáción túl benne testesült meg az ember-világ viszony új tapasztalata is: „A zajok (...) egzisztenciája energia tekintetében fölényben van az emberi hanggal szemben. A »poème simultan« a hang értékéről szól. Az emberi szerv a lelket és az individualitást képviseli démoni kísérők közti tévelygésében. A zajok a háttérrel jelenítik meg; az artikulálatlant, a fatálisat, a meghatározót. A költemény az embernek a mechanikus folyamatba való belebonyolódottságát

akarja megvilágítani. Tipikus kicsinyítésben mutatja a vox humana küzdelmét egy őt fenyegető, behálózó és romboló világgal, melynek üteme és zajainak folyamata elől nincs mód kitérni.¹⁰ Ez a valóságértés a prestabilizált disszonanciát végső soron egy olyan világban vélte fölismerni, amely a maga „fizikai” tapasztalat-voltában adottság s mint ilyen nincs ráutalva a megértés nyelvi konvencióira. Következőképp esztétikai tapasztalatként is egy – a költői nyelv hagyományáról leválasztott – diszharmonikus nyelvi idegenségben válik hozzáférhetővé. A dadaizmus poétikai világértelmezése alighanem ezért fejeződhetett ki leghívebben egy olyan *nyelvi kontingencia* gondolatában, amely úgy léptet be a „tényleges” valóságba, hogy feltételként e valóság előzetes megértésének felfüggesztését írja elő. „Dada a szenzáció, dada a világ legjobb liliumtejszappana. Dada Rubiner úr, Dada Korrodi úr, Dada Anastasius Lilienstein úr. (...) Olyan verseket olvasok fel – jelenti be mindezt értelmezve Hugo Ball az 1916-os zürichi dada-esten –, amelyeknek nincs egyéb szándékuk, mint: lemondani a nyelvről. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal. Dada Buddha, Dalai Láma, Dada m'dada (...). Nem akarok olyan szavakat, amelyeket mások találtak ki.”¹¹ A fenti példában úgyszólván transzparens formában lép elé a dada nyelvi destrukciójának technikája: a „konvencionális” nyelvi jeleket lebontó szétszerelés a hasonlóságok tengelyén először a szemantikai elemeket deformálja („Fuchsgang”), azután a tulajdonnevek egyediségértékét cáfolja („Dada Stendhal”), majd – a még „értelmes” fonológiai társítások fokozatán át („Dada Buddha”) – végül egy jelentés nélküli fordulat („Dada m'dada”) jelképes aktusában semmisíti meg a nyelvet.

A művészet–valóság viszonyában rögzített esztétikai önmegértés premisszái a dadaizmust annyiban is ellentmondásos helyzetbe hozták, hogy miközben – Apollinaire „feldarabolt természete”¹² nyomán – provokatív formában hirdette a művészet organikus kódjának elavultságát, úgyszólván reflektálatlanul vette át a klasszikus-romantikus korszak esztétikai ideológiájának örökségét. (Annak is azt a szemléletszerkezeti kétszatoságát, amelyben az ember természeti, illetve kulturális-intellektuális konstitúciójának összhangjára vonatkozó kérdés – romantikus antropológiai előfeltevésekkel – megfogalmazódott.) Mert bár az új vers már Kassák értelmezésében sem lehetett „a natúra elsitilizálása a megfoghatatlan szimbólumig”,¹³ a hegeli *összebékítés*¹⁴ alakzata úgy íródik vissza Kassák fejtegetéseibe, mint a „kozmosz tartalom” és „szubjektív megjelenési forma” összhangjának követelménye. Tehát mint az esztétikai érték legfőbb normatív letéteményese. Hiszen az így önálló életre kelt művészeti „csoda a dolgok fölülmúlhatatlan *egységében* rejlik”.¹⁵ (Kiem. K. Sz. E.)

Kassák és a dadaista konvenció

Noha *A ló meghal a madarak kirepülnek* poétikai-irányzati hovatartozása körül ma még megoszlanak a vélemények, annyi biztonsággal leszögezhető, hogy a versbeszéd költészettörténeti megújításának retorikai alakzatait a mű döntő mértékben a dadaista nyelvhasználat konvencióiból veszi át. Az a recepció persze, amelynek figuratív-antropológiai olvasásmódja a szöveg fenomenalitására korlátozódott, a vándorlásmotívum tematikai rokonsága okán érthetően inkább az Apollinaire

(*Zone*) és Cendrars (*Pâques a New York, La prose du transsibérien...*) felé kirajzolódó összefüggéseket hangsúlyozta.¹⁶ Egy a szöveg fenomenalitásának és materialitásának kölcsönösségéből kiinduló olvasás horizontjában viszont már távolról sem ezek a motivikus hasonlóságok bizonyulnak mérvadónak. Ha ugyanis a dada zürichi és berlini mintáival vetjük össze *A ló meghal...* vagy a számozott költemények némelyikének nyelvhasználatát, sokkal szorosabb rokonság mutatkozik Kassák, illetve Iwan Goll (*Ein Gesang*), Hugo Ball (*Intermezzo*) Hans Arp (*khum bum bussine, Der gebadete Urtext, weh unser guter kaspar ist tot*), Sermer (*Manschette 9*) vagy Huelsenbeck (*Baum, Flüsse*) között, mint – a párizsi dadaival bezárólag – a francia avantgarde irányában. A teljesség igénye nélkül talán elegendő itt csupán a legszembeötlőbb versszerkesztési, képhasználati és modális sajátosságokra utalnunk. Az említett példákban csaknem mindenütt fellelhető az a nyitási- és zárlatteknika, amely Kassáknál a kapuként kinyíló szárnyak motívumával teszi szabaddá a teret a szavak kirajzása előtt, s szentenciózus, noha jelentéstelenítő deixisekkel vagy deszemantizált fonikus effektusokkal zárja a kompozíciót (Goll, Huelsenbeck, Schwitters). A modalitás stabilizálhatatlan játéka pátosz és ironia, állítás és cáfolat dikcionális végletei között – a jelentéskölcsönzés kontingenciája miatt – olyan gyakori eljárása a dadának, hogy jószerint tetszőlegesen sorolhatnánk az eseteit.

S valóban, Kassák versének hangsúlyos helyein – többek közt például a költőlélet reflektáló kijelentéseknél – is olyan intermediális feltételek alakulnak ki, amikor úgyszólván lehetetlen döntenünk a közlés intonálhatóságának mikéntjéről. A beszéd hatáselemeinek bizarr, groteszk vagy ríktóan „schrill” esztétikai minőségeit pedig definitív motivikus azonossággal hol Huelsenbecknél, hol Gollnál, hol pedig Arpnál (*Der Dadamax*) találjuk meg. S itt nemcsak arról van szó, hogy a dadaisták kedvelt papagájmotívuma – rokon összefüggésben – leggyakrabban Huelsenbecknél lelhető fel:

Aus den gefleckten Tuben strömen die Flüsse in die Schatten der lebendigen Bäume
Papageien und Aasgeier fallen von den Zweigen immer auf den Grund
Flüsse

Sokkal beszédesebb ennél az a tény, hogy a motívum másutt olyan montázsban fordul elő nála, amely *A ló meghal...* záróképének – jóval összetettebb – „ősformájaként” is felfogható:

Oho oho über den Spiegel deines Leibes saust der Jahrhunderte Geschrei
in deinen Haaren sitzen die geputzten Gewitter wie Papageien

Baum

A szóba hozott művek közül a legnyilvánvalóbb hatást azonban minden bizonnyal Iwan Goll *Ein Gesangja* (1921) gyakorolta Kassák versére. Ha ugyanis eltekintünk a konkrét tematikai összefüggések merészebb szimultanista síkváltásaitól (az idézett szerelmi történet aposztrofikus töredékeinek összjátéka a több szólamban beszélő lírai alany úgyszintén fragmentált szerepvilágával), a szöveg grammatikai alanya alapjaiban hasonló tapasztalatsort reflektál, mint a Kassák-vers beszélője. Az *Ein Gesang* alanya ugyan nem keveredik az üdvkeresés gyanújába, ahogyan a Kassákét sem ez

jellemzi elsősorban, ám részesülésük az utazás, illetve a(z imaginatív) vándorlás tapasztalataiban egyaránt a lehetőség és válasz logikája szerint szerveződik megszakításos szerkezetekbe. Mindkét vers a nagyfokú tapasztalati feszültségben álló képzetek bizarr és groteszk-ironikus összeszerelésével alakítja ki a maga modális alapkarakterét. Azt azonban, hogy az olvasás oksági összefüggésrendbe állíthassa ezeket a képsorokat, egyidejűleg egy ellentétes hatású poétikai művelet gátolja meg. Az nevezetesen, hogy a kiépülőben levő metonimikus szerkezetet hirtelen egy hasonló-ságra épülő metaforikus szekvencia töri meg:

Auf irgendwelcher Hemisphäre schluchzt eine Witwe:
 „Ich liebe ihn er liebt mich nicht!“
 Mein spöttisches Profil liegt in ihrem Herzen auf rotem Samt
 Eventuell könnte die Stadt Ottawa mich zum Bürgermeister wählen
 Aber ich kann keine Antrittsrede halten

Ein Gesang¹⁷

Jól látható itt, hogy a szintagmatikusról hirtelen a paradigmatiszós tengelyre áthelyezett beszéd most a hasonlóság szervezőelve szerint alakítja ki a szöveg új egységét, jellegzetes példáját adva az olvasási „kód” stabilizálhatatlanságának. Ennek a „kódnak” a rögzíthetlensége azonban sem Kassáknál, sem Gollnál nem aknázza alá a jelentésképződést, hisz az időközben ismétlődések fölértékelte motívumok (lásd: az én lehetséges szerepeit tematizáló szöveghelyeket) mindkét esetben értelmezhetővé, a szerepidentitás lebontásának horizontjában pedig érthetővé és beláthatóvá is teszik az egymástól távoli képzetek összekapcsolását. Vagyis: Gollnál a „vörös bársony” mentén a polgármesteri, illetve a partneri alkalmatlanság hasonlóságát, Kassáknál pedig – az üvegmotívum keretezte egységen belül – azt az ironizált, tehát csökkent értékű hasonlóságot, amely a derék köré fontombok, illetve a vitézkötés között állhat fenn egy lényegibb identitás távlatából:

sóhajok üvegesednek
 virágok virágzanak
 ó hát itt vagy te is
 én és te
 rajtad
 én
 kösd csak rám a térdeidet
 asszonykám
 eziüst szalamander
 papagáj
 vitézkötés az életemen
 gyümölcsfa
 leszakított csillag
 ó jaj ó jaj
 mindenki csavarja meg az üvegdugókat
 A ló meghal a madarak kirepülnek

A befogadási utasításoknak ez a stabilizálhatatlan kettősséggel „szövegesült” inskripciója azért létfontosságú eleme mindkét versnek, mert a dada poétikai gya-

korlatában a két ellentétes szövegalkotó elv csak egymásra vonatkoztatva képes jelentésimpulzusokat kiváltani. Bármelyiküket hagyja is figyelmen kívül az olvasás, maga a szöveg tulajdonképpeni poétikai teljesítménye válik hozzáférhetővé: a metonimikus értelmezés mindössze egy töredezett történetnek, a metaforikus interpretáció pedig egyfajta szemantikai káoszhoz jut csupán a birtokába. A szövegalkotásnak ez a sajátossága magyarázza azt, hogy – bár a Goll-vers képzeletbeli színtereinek szerveződése inkább a Zone térváltásainak motivátlanságára emlékeztet – a színhelyek és epizódok jelenetezettsége és reflektáltsága mindkét versben nélkülözi a létmód szerinti megkülönböztetés nyelvi jelzéseit. Reprezentációesztétikai fordulattal élve: a beszéd valósága a poétikai „illúzió” valósága is egyben. Ami azzal a következménnyel jár, hogy az inszenzírozott dologság tekintetében a befogadásnak nincs módja az intencionált látványok hierarchikus rendezésére. A „hosszú parafaorrukkal kelet felé fordultak az elefántok” kijelentés narratív közlésértéke ennél fogva ugyanabban a referenciálisan semlegesített térben helyezkedik el, mint a látványokat hirtelen felülíró „nem jelent semmit” kifejezése. Teljességgel hasonló Goll poétikai eljárása „az Eiffel-torony áldozati szótka okád Nauenba”, illetve az „Ember megtiltom neked a Miértet” kijelentések szövegi státusa tekintetében. Az tehát aligha meglepő, hogy a Kassák-vers jelentésképző horizontja nemcsak a szövegszervező elvek fundamentális hasonlósága következtében emlékeztet a Golléra, hanem a szubjektum szereplehetőségeire adott felelete miatt is. Hisz a kölcsönzött identitások lebontását tudtul adó beszédaktusokat¹⁸ mindkét mű hasonló önreflexív alakzatokkal készíti elő. Gollnál a „Wir müssen uns sehr in uns zusammenfalten” sor vezet be a vers utolsó egységét, Kassáknál pedig az „az a legboldogabb akinek kifordítható a bőre” kijelentés előzi meg a „megérkezés” egyszerre figuratív és defigurált eseményét (a megérkezést Angyalföldre, illetve a tulajdonnévhez).

Ha az olvasásnak ebben a retorikailag is aktivált horizontjában vesszük szemügyre *A ló meghal...* kompozícióját, persze nemcsak az válik beláthatóvá, miért komoly mulasztás a művet leválasztani a dada poétikai interpretánsairól, s így azoktól függetlenül megítélni. Könnyebb lesz választ adni arra a kulcsfontosságú kérdésre is, hogy a gyakorlatban miként viselkedik a nyelvi jelentéskölcsönzés kontingenciájának elve olyan premisszák uralma alatt, amelyek közvetítésmentes viszonyt tételeznek föl valóság és műalkotás között. Ez a rövidre zárt viszony ugyanis nemcsak a modernség világfogalmának Blumenberg-féle „divergenciáját”¹⁹ iktatja ki az esztétikai tapasztalatból, hanem meglehetősen kérdésessé teszi a programszerűen hirdetett deszemiotizáció lehetőségeit is. Hiszen Kassák e tekintetben ugyanazt vallotta, mint a dada vezéralakjai.²⁰ Versben²¹ és értekező prózában²² éppúgy elutasította a nyelvi fenomenalitás kulturális jelentésképzését, mint fő művének lehangsúlyosabb pontjain is. Mert végső soron *A ló meghal...* annak poétikai cáfolataként is olvasható – s a magyar modernség történeti paradigmájában ezzel tölt be kulcsfontosságú szerepet –, hogy a dolog létének, illetve észlelt tudati „képének” kérdéses egységéből – a kettejük közé ékelődő kulturális „kódok” változékonysága miatt – érvényes jelentés származnék:

az a legboldogabb akinek kifordítható a bőre
 mert ki is nézhetne túl önmagán

amit fölállítunk az föl van állítva
 de amit fölállítunk az nem jelent semmit
 (...)
 madarak lenyelték a hangot
 a fák azonban tovább énekelnek
 ez már az öregség jele
 de nem jelent semmit
 én KASSÁK LAJOS vagyok
 s fejünk fölött elröpül a nikkal számovár

Materializáció és/vagy történetyszerűség?

Az az illúzió, persze, hogy a művészi nyelv fenomenalitása ilyen módon volna kiiktatható az esztétikai alapviszonyból, nem a költő dadaista fordulatának terméke. Már a Babitscsal folytatott vitában állást foglalt az esztétikai tapasztalat áttelmentes formái mellett: „Ahelyett, hogy a született fenyőt a pálmaházban akar-nánk megnemesíteni, kint a hegytetőn akarjuk rácsurgatni az éltető napot.”²³ S Kassák mindezt egy olyan, a maga idején nagyon is radikális distinkcióval hajtotta végre, amely hamarosan afféle hatástörténeti bumerángxént ütött vissza minden avantgarde irányzatra. Legalábbis annyiban, amennyiben az avantgarde-recepció már közvetlenül az esztétikai tapasztalat nyelviségének késő modern korszak-küszöbe után gyors hanyatlásnak indult. Kassák ugyanis a Babits-féle esztétikai neoromantika ideológiai elemei közül – a természeti kód szépségfogalma mellett – csak az *etikait* igyekezett kirekeszteni a művészetből: „Elég volt a »jóból, szépből«!”²⁴ Az a tény tehát, hogy a kontemplatív-organikus esztétikai hagyomány éles elutasításának tétele a klasszikus triviumból az „igazat” őrzi meg, éppen a művészet olyan új megértésének igényéből származott, amely anélkül fordult vissza a hatásesztétika egy cselekvésváltozatához, hogy fölismerte volna annak elvi korlátait. Mégpedig egy olyan esztétikai alapviszonyban, amely a nyelv leértékelése árán egyszerűsödött művészet és valóság (feloldandó) dichotómiájára.

Mégsem volna szerencsés az avantgarde poétikáknak a – húszas évek Kassákjára nagyon is jellemző – jelentéselimináló törekvéseit arra az ideológiaesztétikai horizontra korlátozni, amelyet Peter Bürger hatásos könyve Benjamin, de főként Adorno merész egyszerűsítésével kialakított. Mert ha itt mindössze arról volna szó, hogy a valóságtöredékek kollázsszerű beléptetése a műalkotásba új státust kölcsönözne a műnek, s – utaló jelfunkcióiktól megfosztva – a már-nem-organikus alkotás részei ekként maguk lépnének be a valóságba, azaz: *valósággá* válnának,²⁵ akkor az avantgarde-jelenségnek csak a polgári társadalomban betöltött szubverzív szerepét tártuk föl. Azt nevezetesen, hogy miként leplezi le ez az eljárás a művészeti autonómiagondolat szociális hatástalanságát. Kassák ugyan kezdetben – jól mutatja a konfliktusa Babitscsal – ehhez az elképzeléshez állt közelebb, de a húszas években már inkább az önálló életre képes műalkotás eszményét hirdette. Nagyjából ugyanazokkal a hangsúlyokkal, mint az 1918-as dadaista kiáltvány.

Ahhoz, hogy ne hibázzuk el a deszemiótizáció következményes irodalmesztétikai összefüggéseit, röviden utalnunk kell Wilhelm Emrichnek arra a megfigyelésére,

amely az irodalom hatástörténetének látószögébe helyezte a dada tényleges poétikai teljesítményét. Mert amikor ebben a – többnyire csak az öncéli szubverzió miatt vádolt vagy méltatott – irányzatban elsőként ismerte föl egy olyan írásmód jelentőségét, amely az autonómiájára kényes esztétizmus reprezentációs nyelvhasználatában is illúzióként leplezi le az ideológiai infiltrációktól való védekezést, az avantgarde hagyománylétesítés kiaknázatlan potenciáljára sikerült rámutatnia: „A dadaizmusé az a múlhatatlan történeti érdem, hogy átlátta és megszüntette minden tartalmilag rögzített utópia dialektikáját...”²⁶ Amivel Emrich nemcsak annak differenciáltabb megítélésére készlet, vajon tényleg minden avantgarde irányzatnak sajátja volt-e a nyílt vagy rejtett messianizmus, hanem annak is, hogy vajon végérvényesen megszűnt-e a klasszikus avantgarde hatástörténeti kisugárzása. Emrich fölismerésének poetológiai hátterében ugyanis olyan nyelvhasználatnak rajzolódik ki a kontúrjai, amelynek mindössze járulékos eleme a nonszensz és a halandza provokatív töltete. Az utópiaképzést sokkal inkább az lehetetleníti el, hogy az avantgarde fragmentarizáció maga is olyan kontingenciákból származik, amelyek már eleve aláássák a tartós korrelatív jelentéshozzárendelés műveleteit. Többnyire azzal a performatív eljárással, hogy a fölépített szemantikai kapcsolatoknak nemcsak a tapasztalati valószerűtlenségét bocsátják kalkulálhatóan véletlenszerűséggel előre, hanem ugyanilyen váratlansággal meg is semmisítik a kiépült korrelációkat. Kassák 6. számozott versében a toronyokhoz például azért lehetetlen tartós („szimbolikus”) jelentést társítani, mert amint e művelet tapasztalati megalapozhatóságának megnyílnak a távlatai, a vers nemcsak észleleti alakjukat változtatja el, hanem egyúttal olyan változékonny „hasonlóság” jegyében teszi hozzáférhetővé ezt az új fenomenalitást, amelyben leginkább az efféle konnotációk megszilárdíthatatlansága és esetlegessége jön a felszínre. Hiszen a „fölmagasodó” toronyórák tájékozódási funkcióját hirtelen az „összerogyó” toronyok képzetének hímvesző-analógiája érvényteleníti, s ezzel olyan viszonylagosság alakul ki, amilyen a toronyiránt haladásnak egy paradox, mert éppenséggel céljavesztett formájában lehetséges:

fölláll az üvegtestű óra fordítsátok ki megavasodott irhátokat
 toronyok beletérdeltek önmagukba és elojtották vörös sipkájukat
 előre hát toronyirányba éljen a relativitás nemtudásába
 belehalt apánk éljenek a derék hímveszők

Innen tekintve úgy látszik tehát, Kassák olyan küszöbhelyzetben írta meg fő művét, amelyben a küldetéselvű expresszionizmustól eltávolodva talán a legközelebb került az irodalom szövegiségének gondolatához, s érthető idegenkedéssel tekintett az értelemhordozó nyelv fenyegető hagyományára.

Egy lehetséges irodalomtörténet szempontjából itt merül föl annak a virtuális fordulatnak a jelentősége, amelyet a magyar avantgarde éppúgy elmulasztott, mint nemzetközi társírázatának legtöbbje. Másoké mellett olyan reprezentatív alkotók megtört pályája mutatja ezt meggyőzően, mint Marinettié, Majakovszkijé vagy Becheré, de részben talán még Apollinaire-é is. Azoknál ugyanis, akiknél a költészet funkcióinak új hatásesztétikai értelmezése – a nyelv leértékelése következtében – fogva maradt egy reflektálatlan valóságviszony *szociális* premisszái között, a valóság *szabad* művészi alakításának naiv programja könnyebben billent át azon a diszkurzív küszöbön, amely a költészet nyelvét a politikáétól elválasztotta. Kassák költői útját

ebből a szempontból még ma sem egészen könnyű megítélni. De hogy e küszöbhelyzetre adott művészi válaszok nem voltak hatástörténeti következmények nélkül, azt nálunk az avantgarde tradícióból kilépők közül kontroverz érvénnyel példázza Szabó Dezső, illetve József Attila pályájának későbbi alakulása. Félreértés ne essék, az irodalom diszkurzív területeinek határozott elválasztása az utópiákétól és a világ közvetlen alakításának illúzióitól nem értékítéletet foglal magában, mindössze egy ideológiai szimmetria megszüntetését. Vagy ahogyan Bohrer fogalmazta: „Ha az utópikus horizont (...) mindig is idegen volt az esztétikumtól és csak olyan irodalmi társadalomban volt fontos, amelynek totalitárius struktúrái nem ismerték a kritika más közegét, mindez még nem jelenti azt, hogy az utópia mint a gyakorlati politika regulatívája, vagy mint egy jövőbeli társadalomelmélet spekulatív aprorija történetileg elhasználdott, illetve hitelvesztett volna.”²⁷

A *ló meghal a madarak kirepülnek* ebben a kontextusban úgy is olvasható tehát, mint a küszöbhelyzetekre nagyon is jellemző kétirányú tájékozódás alkotása. Hiszen miközben a mű poétikai karakterét szemmel láthatóan a dadaista nyelvhasználat uralja, Kassák olyan narratív szerkezetre nyúl vissza, amely nem az avantgarde diszkurzus terméke. Arra nézve persze meglehetősen megoszlik a recepció véleménye, hogy *A ló meghal...* dekonstruálja-e vagy pedig megőrzi – sőt, formaelvi szinten őrzi meg – a vándorlás nagy irodalmi elbeszélésének struktúráját. Kérdésünk szempontjából most nem is ennek a fogas kérdésnek az eldöntése az elsődleges. Sokkal inkább az, rendelkezett-e Kassák deszemiotizáló poétikája annyi átütő erővel, hogy – a valósághoz viszonyított saját esztétikai premisszáik ellenében – érvényre juttassa a szöveg materialitásából kifejlő poétikai lehetőségeket.

A valóság rangjára emelkedő művészi „jel” elmélete értelmében ugyanis a materializáció nem egyéb, mint valóság és művészet „egybeolvadása”, jel és dolog távolságának elvi megszüntetése a „valóság-voltában” érthetővé váló művészi közlés érdekében. Ha Kassák fő műve csak ennek végrehajtására lett volna képes, bizvást valószínűsíthető, hogy legfeljebb annyi érdeklődésre tarthatna ma számot, mint Kristóf Károly *Kar-kár-pír-por* (1925) vagy Barta Sándor *Ave mameluk* (1923) című költeménye. *A ló meghal...* recepciójának történetében azonban több olyan tanulságos ellentmondás is megfigyelhető, amely nem engedi ilyen egyszerű befogadási képletbe foglalni a mű belső hatásösszefüggéseit. Minthogy ez a vers a magyar irodalomtudományi strukturalizmus egyik legnagyobb vállalkozásának is tárgya volt, e keretek között nemigen vállalkozhatunk részletekbe menő recepcióelemzésre. Helyette csupán egy-két olyan tünetértékű jelenségre hívnám föl a figyelmet, amely összefüggésben állhat a dada ellentmondásos önértelmezésével, illetve Kassák ambivalens nyelvhasználatának interpretációs következményeivel.

A vers legnagyobb szabású elemzését kétségkívül Bernáth Árpád és Csúri Károly végezte el,²⁸ de ugyanott alighanem egyik legszuggesztívabb példáját is adva a fenomenalitás figuratív olvasásmódjának.²⁹ Ami természetesen amellől érvel, hogy *A ló meghal...* nem zárkózik el, sőt, bizonyos keretek között érthetőnek bizonyul olyan befogadási stratégiák számára is, amelyek nem problematizálják a megjelenés és forma/alak *fenomenális jellege*, illetve annak (intencionális vagy) *szemiotikai státusa* közti feszültséget. Mely utóbbit csupán feltételezhetünk, minthogy a (szöveg)fenoménban magában nincs „ott”. (*Abban* tehát semmiképpen sem vagyunk képesek érzékelni, következésképp az önkényesség veszélye nélkül – „jelentés” gya-

nánt – sem megállapítani, sem leírni nem tudjuk.³⁰) Az olvasás retorikai irányultságát kizáró értelmezés azonban még így is csak azon az áron jut el egy „fejlődésregényi” nagy elbeszélés narratív rekonstrukciójáig, hogy nemcsak a dada poétikai szabályrendszerét hagyja figyelmen kívül, hanem gyakran a szemantikailag határolt szöveghelyeket is felülírja. Mégpedig az identitásképző történetyszerűség vélelmezett igénye felől. Az előbbi vagy úgy hajtja végre, hogy nem-származtatott allegorézisek segítségével referencializálja a kontingens metaforákat,³¹ vagy pedig antropologizálja a szöveg hangsúlyosan defigurált alakzatait.³² Az utóbbinak nemcsak a hitkeresésen modellált üdvtörténet és a „költővé érés” indokolhatatlan fejlődésregényi azonosítása az egyik legkérdésesebb példája.³³ Talán még ennél is önkényesebb az az értelmezési fogás, amely – a konstrukció kedvéért – irányt is ad a szövegben mindössze *el- vagy tovaszálló* számovár röptének: „A nikkel számovár azonban – az Oroszországban megszülető új szimbólum, amely nem romlandó anyagból alkotva, feltartóztatlanul, határtalan hatóságárral röpi *Keletről Nyugatra* – a meghatározott tartalmú történelmi idő szimbóluma.”³⁴ (Kiem. K. Sz. E.)

A folyamatba is rendezhető történesor értelmezési kódja itt nyilvánvalóan éles ellentétben áll az avantgarde írásmódban mindenütt kitüntetett *diszkontinuitás* elvével. Hisz ez utóbbi éppen azzal tudta megnyilvánítani az esztétikai tapasztalat új történeti formáját, hogy a befogadót a történet szerű olvasás organikus struktúráinak szétszerelésével „kényszeríti rá magának az észlelés szerkezetének a reflektálására”.³⁵ Köztudott, hogy Kassáknak nemcsak a lírája, hanem az érkező prózája sem képezett kivételt ez alól az eszmény alól. Többek közt Füst Milánt is azzal bírálta, hogy bár „szabad versei megszabadították magukat a kifejezés egyes eszközeitől, hiányt nem éreztetően rímtelenek és melódiátlanok, de megmaradt bennük a kötött folyamatosság és az úgynevezett belső ritmus, az érzések és gondolatok zenei kihangsúlyozása”.³⁶ Ezért van különös jelentősége például annak, hogy a „költővé válás” folyamatként allegoretizált vándorlás csak akkor konstruálható meg célba ért történetként, ha eltekintünk a szöveg közvetlen és idézett kijelentéseinek státuskülönbségeitől. Minthogy *A ló meghal...* pragmatikai szubjektuma sehol nem nevezi magát „Kasikámnak”, az általa csupán *idézett aposztrophé* a vers retorikai alanyát sem hatalmazza föl arra, hogy az intonációs értelmezésben eltiintesse az idézet és az alanyi autodeixis („én KASSÁK LAJOS vagyok”) közti különbséget. Az idézet ezért még az organikus folyamatképzés kedvéért sem vehető egy olyan konstruált történet kiindulópontjának, amely nyelviileg is szervesen teljesednék ki az „elkomolyított” KASSÁK LAJOS változatban. Nem könnyen tartható tehát a Bernáth–Csúri-elemzésnek ama tézise sem, mely szerint az, hogy a „Kasikám”-ból „KASSÁK LAJOS” lett, „az abszolút költői tudatosulás nagyszerű képe”³⁷ volna.

A nyelv leértékelésének következményei

Ha a megszakításos folyamatszerűségnek – mint a detrakciós poétikai művelet sor diszkurzív „hordozójának” – mégis van *A ló meghal...*-ban jelentésképző szerepe, akkor az föltehetőleg inkább egy töréseken keresztül elidegenített, külsővé tett szerepidentitás megszüntetésében figyelhető meg. Ha ugyanis az olvasás nemcsak a folyamat megtörésének logikáját, hanem esztétikai észlelhetőségének fel-

tételeit és szerkezetét is reflektálja, azaz, ha a szöveget az olvasás *saját receptív allegóriájaként* is érzékeli, akkor itt nem a „költővé érés” *förlépiülő* rendje bizonyul uralkodó formaelvnek. Épp ellenkezőleg: a „kifordítható bőrtől” a dolgok, szerepek és attribútumok kölcsönözte identitás fölszámolásának alakzataiig („mindenki kattantsa be esze fölött a reteseket”, „semmihez sem értek igazán”) inkább a *lebomló* konstrukciók paradigmatikája íródik bele a szövegpartitúrába.³⁸ Éspedig olyanba, amely a diszfigurációs eljárásokkal, a kontingenciák hangsúlyosságával, valamint diszparát képek és grammatikai aszindetonok sorával maga figyelmeztet rá, hogy közlésigénye a retorikai és az antropológiai olvasást egyensúlyban tartó befogadásban bizonyul igazán hozzáférhetőnek. Az ugyanis nem egészen véletlen, hogy egy ötletes defiguratív inskripció már a nyitányon előre sugallja az értelmezési „kódok” megkettőzését.³⁹

azt mondta elmész Kasikám és én kiszáradok a pódiumokon
s nádler úr mázolmányában

Egy a szöveg igényét megsemmisíteni nem akaró olvasatban az „én KASSÁK LAJOS vagyok” kijelentés tehát sem nem a forradalmárt, sem nem a költőt, de még csak nem is a magánembert „jelenti”, hanem – ahogyan azt a „nem jelent semmit” fordulatai előkészítik – mindössze egy *tulajdonnevet* létesít. A jelölésnek azt a változatát, amely jelentés nélkül utal, mutat rá valamire. Vagyis ebben az esetben egy minden külső szerepidentitásától szabaddá lett beszélő alanyra, akihez a vers zárlatán valóban nem is tudunk fenomenális attribútumokat társítani. Az így szituált tulajdonnévnek nem kölcsönözhető „arc”, mert miközben megnevezve „azonosítja”, egyidejűleg defigurálja is a beszélőt. Produkcióesztétikai nyelven szólva: mindez összefüggésben állhat azzal, hogy a Kassák-líra alanya, a saját beszédmódját átformáló „hangnemváltás” kellős közepén állva mindössze megnyilatkoztatja, nem pedig definiálja önmagát. Ezért van szó itt olyan identitásról, amelynek nem adható meg a „jelentése”. „Tudtam – jellemzi maga Kassák ezt a stabilizálhatatlan, tehát éppen *nem célba érkezési* helyzetet –, hogy nem indulhatok visszafelé a múltba, és nem tudtam, milyen buktatókon kell még átjutnom a jövő felé.”⁴⁰

Ez a megoldás egyben fölöslegessé is teszi annak a jól ismert recepciós kérdésnek a terméketlen nyomozását, vajon optimista vagy pedig pesszimista végkicsengetésű-e *A ló meghal a madarak kirepiülnek*. Szemünk előtt áll tehát annak bizonyítéka, hogy ez az esztétikai reprezentációs szempont lényegében semmivel sem járul hozzá a szöveg tényleges poétikai teljesítményének megértéséhez. Az esztétika rejtett ideológiai igénye itt mutat rá leginkább saját művészetidegen funkcionális eredetére. (Ma e vonatkozásban alighanem ezért *mond* már többet, mint amennyit *kérdez* Martinkó Andrásnak az a megjegyzése, vajon „van-e egyáltalán esztétika, mint autonóm tudományág...”⁴¹)

Ha tehát *A ló meghal...* több-kevesebb ellenállással mégis „kiszolgálja” a homogén formakényszer alatt álló történetyszerű olvasást, az részben azzal is magyarázható, hogy, mint láttuk, Kassák műve a kölcsönzött identitást defiguráló alakzatokat⁴² nem maradéktalanul fosztja meg a folyamatszerű értelmezhetőség feltételeitől. Megfigyelhető ugyanakkor az is, hogy a szöveg szemantikai feszültségeit feloldani vagy kibéktetni nem szándékozó értelmezések szintén méltányolható „megfejtésre” jutnak, csak hogy a kontrasztív felcserélhetőség kitüntetett hatáselvében nem a fo-

lyamat hajtóerejét, hanem egyfajta instabil állapotserűségnek a megnyilvánítóját látják. Széles Klára interpretációja ugyan jóval kevésbé artikulált, mint Bernáth és Csúri célelvű modellje, a diszjunkciók jelentésképző funkciójának annyiban mégis valószínűsíthetőbb leírását adja, amennyiben azokat nem önkényesen hozza összefüggésbe a szerepmentesség paradigmájával: „hivatkozhatnánk (...) a vörös szín pátosszal és pátosztalansággal való társulásaira; a legemelkedettebb és legblaszfémikusabb képekben való nyílt és rejtett előfordulásainak egymást váltogatására, a vörös és fehér egymással felcserélhetőségének, történelmi jelentőségüknek, illetve cinikus mindegy-voltuknak kifejezett és bújtatott ide-oda billegésére.”⁴³

Noha *A ló meghal...* mai olvasója nemigen érzékeli „cinizmust” a vonatkozó diszjunkciókban, Széles Klára megfogalmazása a Kassák-versnek egy másik belső ellentmondására hívja föl a figyelmet. Éspedig arra, hogy a szövegalkatás disszeminációs stratégiája poétikailag bizonytalan feltételek között valósul csak meg. Tudniillik ha a többértékű kijelentésekhez vagy a diszjunktív alakzatokhoz indokoltan társulhat az értelmezés etikai vagy ideológiai irányultságú reflexiója, az megint csak arra utal, hogy a valóság vs művészet viszonylatba helyezett nyelv másodlagos poétikai „elidegenítése” meglehetősen kompromisszumokkal ment végbe. Ha ugyanis az avantgarde disszemináció Kassáknál következetesen juttatná érvényre a szövegnyelv materialitását, a mű nem adhatna okot irodalomidegen kritikai szempontok bevezetésére. Láttuk azonban, hogy a deszemiótizálódás Kassáknál azért nem lesz következetesen végrehajtható művel, mert poétikájának nyelvi premisszái egy közvetítésre rá nem utalt valóságviszonyból származnak. Aminek aztán az a következménye, hogy a nyelv(i) kifejezés) és valóság közti távolság megszüntetésének szándéka a szöveg diszjunktivitásának azt a formáját fenyegeti, amelyben – a kontrollálhatatlan és kiszámíthatatlan jelentésképződés eseményén keresztül – a nyelv valóban nyelvként képes megnyilatkozni. Azaz, ahol a nyelv érvényre juttatja a megértés fölött gyakorolt hatalmát.

A Kassák-féle dadaisztikus montázsban azonban nem mindig „nyelvszerűen” működik a deszemiótizáló közlésmód, hanem az önfelszámoló jelentésképzés, vagy másképpen szólva, a passzív vagy „megfagyott” diszjunkciók formájában. Holott a kollázsban mintegy „újrászemiótizálódó” valóságdarab poétikai hivatása az volna, hogy a másodlagos elidegenítés fokozatán magát az esztétikai érzékelés mikéntjét tegye esztétikai tapasztalat „tárgyává”. Ehelyett azonban bizonyos defigurációs alakzatok elvesztik a szemiotikai mozgásterüket – már ezzel is jogosulttá téve az értelmezés etiko-ideológiai szempontjait – s gyakran az esztétikai észleléstől már eltávolított valóságdarabra képesek csupán visszautalni. Jellemző példája ennek a vörös szín „kiléptetése” a – többnyire élénk és ríkító – színek (sárga, arany, ezüst) nem referencializált paradigmásorából.⁴⁴ Ezek a helyeken aztán az allegorézis olyan feltételei jönnek létre, amelyek egyirányú szemantikai megfeleltetésekre készíthetők az értelmezőket. A diszfigurációval végrehajtott aszindetonok esetében is könnyen kialakul a megfagyott vagy inkább „elhalt” diszjunkciók veszélye. A vers egyes változataiban például a „csak jól felhúzni a kereplőket a legtöbb baj úgyis anna kisasszony szélességén múlik” sorban az „anna kisasszony szélessége” formula olvasható. Még ha abból indulnánk is ki, hogy a hangtani konnotálhatóság okvetlenül odérteti velünk az egyik kifejezést a másikhoz, akkor is passzív marad a kettős szemantikai viszonylat, mert a vers interpretációja szempontjából – ellen-

tétben a „Karóval... vs Kóróval jöttél, nem virággal” sorváltozatokkal – egyik megfejtés sem tesz szert jelentésképző relevanciára.⁴⁵

Azt a blumenbergi dilemmát tehát, mely szerint a nyelvnek a modernség poétikájában megjelenő fenyegetettsége abból származik, hogy ez a fenyegetettség „a dadában, a nonszenszben a nyelv poétikai tendenciájaként maga válik normává”,⁴⁶ Kassáknál nem a nyelvi transzcendenciába, vagy a semmibe való átbillenés veszélye támasztja alá, hanem éppenséggel a nyelv nyelvellenes használatának nyomai. Mert Kassák a dadaista deszermiótizációban rejlt nyelvi materialitás hatáslehetőségeit elvileg olyan beszédmód horizontjában próbálja kiaknázni, amelyet a valósággal létesíthető viszony közvetlenségének illúziója terhel. Így azonban a nyelv – mivel mégsem a „valóságot”, hanem csak annak értelmezett alakját „hívja elő” – úgy marad foglya az irodalmi szöveg fenomenalitásának, hogy közben annak anyagszerűségét vélte birtokba venni. Hisz amilyen mélyen hitt ez a nyelvfofogság abban, hogy a valósággal annak anyagi-fizikai voltában szembesülni lehet, éppoly módszertani naivitással azonosította a szöveg diszjunktív potenciálját a szó puszta vizuális/fonikus anyagságával. Ha tehát ma csekélynek látszik a magyar avantgarde költészettörténeti kisugárzása, az innen nézve talán azzal magyarázható, hogy a líra kortárs nyelvi tapasztalata szerint a „hordozható” jelentések destruktívója még távolról, „sem foszt meg (*deprived of*) egy olyan világ alakjától és értelmétől, amely csak a megfosztásban bekövetkező (*privative*) megértés révén férhető hozzá”.⁴⁷

Jegyzetek

- ¹ Lásd: KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Beszédmód és horizont*. Bp., 1996. 7–26., németül: *Traditionsbruch vs Kontinuität*. Neohelicon XXII/2 (1995), szlovákul: *Skoncovanie s tradíciou versus kontinuita*. Text. Revue pre humanitné vedy 1994/3–4. 58–73, horvátul: megj. alatt.
- ² Azért különös mindez, mert a nemzetközi avantgarde-értelmezésekre ugyanakkor mégis jelentékeny befolyást tudott gyakorolni, lásd például SZABOLCSI Miklós: *Avant-garde – neo-avant-garde – modernism: questions and suggestions*. New Literary History 3,1 (1971) 49–70.
- ³ BORI Imre *Huszonöt tanulmánya*. Újvidék, 1984. 61.
- ⁴ Vö.: Dieter HENRICH: *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*. In: *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*. Szerk. Wolfgang ISER, Poetik und Hermeneutik 2. München, 1966. 11–32.
- ⁵ Karl RIIHA: *Prämoderne – Moderne – Postmoderne*. Frankfurt a. M., 1995. 9.
- ⁶ Hans Robert JAUSS: *Studien zum*

Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a. M., 1990.² 243.

⁷ Uo.

⁸ Adorno Proust technikájára vonatkoztatott kifejezését JAUSS idézi: Uo. 232.

⁹ Theodor W. ADORNO: *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a. M., 1973. 98.

¹⁰ Hugo BALL: *Die Flucht aus der Zeit*. In: *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Szerk. Richard HUELSENBECK, Hamburg, 1984. 150.

¹¹ BALL: *Eröffnungs-Manifest, 1. Dada-Abend Zürich, 14. Juli 1916*. In: *Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Szerk. Karl RIIHA–Jörgen SCHÄFERÄ, Stuttgart, 1994. 34.

¹² Lásd a *Zone* híres zárósorait: „Adieu Adieu / Soleil cou coupé.”

¹³ KASSÁK Lajos *Válogatott művei I*. Bp., 1983. 591.

¹⁴ „A művészetnek nincs más hivatása, mint hogy az igazat, úgy ahogyan az a szellemben benne van, a maga totalitása szerint az objektivitással és az érzéklettel össze-

békítve hozza az érzéki szemlélet elé.” G. W. F. HEGEL: *Ästhetik. Bd. II*. Berlin–Weimar, 1976.³ 16.

¹⁵ KASSÁK: i. m. 592.

¹⁶ Legutóbb lásd: DERÉKY Pál: *A vasbetontorony költő*. Bp., 1992. 112.

¹⁷ Prózai fordításban: „Valamelyik hemiszférán egy özvegy zokog: / »Én szeretem, ő meg nem szeret!« / Gúnyos profilom vörös bársonyon hever a szívében / Esetleg polgármesterévé választhatna Ottawa városa / De nem tudok székfoglalót tartani.”

¹⁸ „Seien wir einsam / Und einfach”, illetve: „Én KASSÁK LAJOS vagyok”.

¹⁹ HANS BLUMENBERG: *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart, 1981. 4.

²⁰ „A dada szó a környező valósághoz való legprimitívebb viszonyt szimbolizálja, a dadaizmussal egy új valóság lép érvénybe. (...) A dadaizmus az első, amely nem esztétikailag áll szemben az étellel...” Tristan TZARA–Franz JUNG–George GROZ–Marcel JANCO–Richard HUELSENBECK–Gerhard PREISS–Raoul HAUSMANN u. a.: *Dadaistisches Manifest 1918*. In: *Dada*. 32.

²¹ „kerüld a virágos hátuljú szamarakat és a nagyon szép asszonyokat / a szavak nem azért vannak hogy tartalmat hurcoljanak mint a zsákhordók” (12. számozott költemény).

²² Lásd: *Az új versről*. 1927.

²³ KASSÁK: i. m. 574.

²⁴ Uo. 578.

²⁵ Lásd Peter BÜRGER: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M., 1981.³ 105.

²⁶ Wilhelm EMRICHI: *Literatur-Revolution 1910–1925*. In: *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Szerk. H. H. RÖTZER, Darmstadt, 1976. 183.

²⁷ Karl Heinz BOHRER: *Die Grenzen des Ästhetischen*. München–Wien, 1998. 177.

²⁸ BERNÁTH Árpád: *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről*, illetve: CSÜRI Károly: *A Kassák-vers embléma-szerkezete*. In: *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. Szerk. HANKISS Elemér, Bp., 1971. 439–500.

²⁹ Rába György szólamokat és rétegeket az én-interferencia felől föltáró mérvadó írására itt azért nem térek ki, mert következtetéseit több lényeges ponton osztom, s

egy 1987-es Kassák-tanulmányban föl is használtam (Lásd: KULCSÁR SZABÓ: *Beszédmód és horizont*. Bp., 1996. 124–156.) A magam értelmezésében ugyanis elsősorban Rába írása bizonyult olyannak, amely termékeny kapcsolódási pontokat kínált a rákövetkező interpretációknak. Éspedig úgy, hogy azok nem kényszerülnek osztani vagy átvenni a szerző bizonyos klasszikus-modern irodalomhermeneutikai premisszáit. Vö.: RÁBA György: *Párhuzamok és eltérések a két vers struktúrája között*. Uo. 31–40.

³⁰ Lásd: Paul DE MAN: *Hypogram and Inscription*. Diacritics 11 (1981 Winter) 24–34.

³¹ „A »mi leheraptuk magunkban a szentimentalizmus hetedik / fejté« kijelentés a »jámbor« keresztény szemlélet szentimentalizmusával való végleges leszámolásra utal.” CSÜRI: i. m. 485.

³² A vándorló hitkeresés nagy elbeszélésében kontextuálhatatlan „keresztülszaladt rajtam egy vörös sínpár” diszfigurált alakzata így lesz az értelmezésben „a metafizikus viszonyokat” megszüntető mozgás pozitív eleme. Uo. 495–496.

³³ Vö.: Uo. 489–493. Holott a vers alanya már jóval e célelvüként értelmezett történet „kifejlete” előtt többször is költőként aposztrófálja önmagát: „én költő vagyok / tehát csak tudom / a lámpások azért égnek jól mert kétszer turatámó / és tele vannak petróleummal”; „mert akkor már költő voltam megoperálhatatlanul / rendesen leveleztem a szeretőmmel / s tudtam csak föl kellene hasítani a szügyemet és tiszta arany / csurogna ki a szívemből”; „én csak együgyű költő vagyok csak a hangomnak van éle / mit ér ha valaki papírkarddal leszúrja a tumoromi boszorkányt”.

³⁴ BERNÁTH: i. m. 467.

³⁵ Hans-Georg KEMPER: *Appellstruktur und Lektüreprozess*. In: Silvio VIETTA–Hans-Georg KEMPER: *Expressionismus*. München, 1990.⁴ 221.

³⁶ KASSÁK: i. m. 605.

³⁷ CSÜRI: i. m. 491.

³⁸ Ezt a megfigyelést támogatja a Goll-vers teljességgel hasonló építkezésmódja is, amely ugyanígy a külső szerepekről való

leválás folyamattá is összerakható(?) elemeit villantja föl, s nemcsak a vándorlás-, a forradalom-, a fa- vagy az Eiffel-motívumot előlegezi meg, hanem a kölcsönzött identitás elvét („ich bin unbegabt für Europa”, „wir müssen uns sehr in uns zusammenfalten”), sőt a szerepmentesség parancsát is tartalmazza („Der Klee ist einsam / Und einfach / Seien wir einsam / Und einfach”). De emellett érvel Szegedy-Maszáék Mihálynak az a pontos észrevétele is, hogy a költemény tele van „valóságos érték nélküli időmeghatározásokkal”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Szintakszis, metafora és zeneiség Kassák költeményében*. In: *Formateremtő elvek...* 421.

³⁹ Úgy, ahogyan ezt az eljárást már Schwitters híres verse, az *An Anna Blume* (1919) megelőlegezte: „Weisst du es, Anna, weisst du es schon? / Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du / Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von / vorne: »a-n-n-a.«.” („Tudod, Anna, tudod már? / Téged hátulról is lehet olvasni és te, te / Összes közül a leggyönyörűbb, hátulról éppolyan vagy mint / előlről: »a-n-n-a.«.”)

⁴⁰ KASSÁK: i. m. 18–19.

⁴¹ MARTINKÓ András hozzászólása. In: *Formateremtő elvek...* 265.

⁴² Vagyis nem számolja föl mindenütt az olyan oksági-metonimikus kapcsolatok létesíthetőségét, mint amilyen például a „ló”, illetve a „számár”-motívum között – némi önkényességgel ugyan, de – kialakítható. Vö.: „egy kesze csikó még betolta fejét az ablakon és nyertett”, illetve: „szomorú voltam mint valami öreg *számár* s minden pocso-

lyánál megmostam a *fejem*.” (Kiem. K. Sz. E.) Nyilvánvaló, hogy itt a „fej” szó ismétlődése korlátozhatja a két kép közötti kapcsolat poétikai kontingenciáját, s így támogatni képes azt az értelmezést is, amely – mint Bernáth és Csúri elemzése – a folyamatszerűség belső megokoltságából indul ki.

⁴³ SZÉLES Klára: *A Kassák-vers szerkezeti vezérelve*. In: *Formateremtő elvek...* 88.

⁴⁴ A „vörös sín pár”, a „vörösréz madarak”, „a vörös nem vörösebb mint a fehér” alakzatai, illetve a faszobrász megvörösödött szakállá és a „vörös tócsákban” alvó szittyá képzetei ugyanis előzetesen már olyannyira „szétjártasszák” a vörös szín referencializálhatóságának lehetőségeit, hogy a „szőke tovaris” szájából virágzó lángok s „vörös galambként” röpködő kezei váratlanul művi módon függesztik föl a polivalens jelentésképzés addigi érvényét.

⁴⁵ Applikatív kontroll gyanánt szinte tálcán kínálkozik Bojtár Endre értelmezése, amely a „költővé válás” antropológiai horizontjában még definitív allegorézissel olvassa az előző sort („még utóbb is költő lesz belőlem”), ezt viszont – nem lévén érdekelt a *szelesség/szélesség* vaglyagosságának hasonló referenciális megfeleltetésében – mindenfajta filológiai ellenőrzés nélkül átengedi a „jelentéstelenségnek”. BOJTÁR Endre: *A Kassák-vers „tartalma”*. In: *Formateremtő elvek...* 361.

⁴⁶ BLUMENBERG: *Sprachsituation und immanente Poetik*. In: *Immanente Ästhetik...* 151.

⁴⁷ DE MAN: *The Rhetoric of Romanticism*. New York, 1984. 80–81.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Az idegenség poétikája?

Az avantgarde költészet önprezentációs alakzatainak kérdéséhez

A hatástörténet kiszámíthatatlan autoritásának egyik páratlan s egyben nagyon ironikus bizonyítéka mutatkozik meg abban, ahogyan Baudelaire közel fél évszázaddal azok feltűnése előtt megfogalmazta az avantgarde irodalom önértelmezéseinek máig rendkívül tanulságos kritikáját.¹ Ez ugyanis nem egyszerűen azt támasztja alá, hogy a hatástörténet és a kronológiai értelemben felfogott történelem útjai mennyire különbözőek, hanem egyszersmind arra is rávilágít, hogy az irodalomértelmezés nyelve és praxisa mennyire képtelen elszakadni használt fogalmainak nyelvi természetétől. Baudelaire még nem rendelkezhetett az avantgardista irodalmi programok tapasztalatával, mégis felfigyelt e kifejezés paradox teljesítményére az irodalomértelmezés diskurzusaiban. Minthogy a kifejezés esztétikai terminussá rögzült használata a 19. században értelemszerűen nem tekinthető adottnak, nem meglepő, hogy Baudelaire számára sokkal erőteljesebb szerepet játszik a szó jelentéstörténetének vonatkoztatási kerete, a katonai, illetve – a később előtérbe került – politikai nyelv. Annak a metonimikus folyamatnak az első példáját, amelynek során az „avantgarde” szó irodalmi folyamatok jelölőjévé vált, Baudelaire lényegében ellentmondásosnak látta, felfigyelvén a militáns metaforikában rejlő csapdára, amelynek eredményeként az „élcapatot” kitüntető nonkonformizmus szükségszerűen hanyatlik vissza egyfajta katonás fegyelem vagy – rosszabb esetben – egy újabb konformizálódás fogságába.

Az avantgarde önértelmezéseinek ellentmondásai, iskoláinak gyors kudarca ítélt sorsa aligha értelmezhetők Baudelaire eme megfigyelésétől függetlenül. A visszatérő történelmi perspektívával rendelkező értékelések inkább alátámasztják, mintsem érvénytelenítik a francia költőóriás kételyeit, amennyiben még az avantgarde hagyomány olyan kései szimpatizánsai, mint például Roland Barthes, Leslie Fiedler vagy éppen Peter Bürger, a nagy visszhangot kiváltó *Theorie der Avantgarde* szerzője – egyebek mellett a neoavantgarde kézenfekvő példáján keresztül – arra kényszerültek rámutatni, hogy az avantgarde, amely konzekvensen támadta a művészet intézményét („Institution Kunst”, ahogyan Bürgernél szerepel), követésre, elutasításra, átértelmezésre stb. készítő, többé-kevésbé definiálható művészeti hagyománnyá vált.² Ez persze nyilván nem teljesen független attól, hogy az avantgarde kifejezetten rászorult a művészet intézményes stabilizálásában szerephez jutó mechanizmusokra (iskola, irányzat, program, az irányzat identitását képviselő-megalapozó antológiák, almanachok, kiállítások stb.). Bürger fel is hívja a figyelmet arra, hogy az avantgarde művészetellenessége nemcsak abban a szokványos irányban ér-

telmezhető, amely a programszerűségben az „új” iránti törekvések mindenhatóságát, illetve a valóság és a művészet realitásának egymásba olvasztását, a műalkotásnak a valóságos jelen pillanatszerűségébe való „bevésésének” szándékát ismeri fel.³ A művészet intézményeinek folytonos provokációja ugyanis – másfelől – láthatóvá teszi azokat az elveket, amelyek a művet mint realitáscitátumot, „vehikulumot” vagy más értelemben vett tárgyiaságot művészetté teszik, röviden: a művészet mint intézmény művi karakterisztikáját.⁴

Az avantgarde művészeti törekvések minden széttartósága ellenére nem szűnő definíciókísérletek nyilván nem ok nélkül emelik ki újra és újra a kritikai funkciót mint az avantgarde legfontosabb jellemvonását, így például E. Pagliarini közismert meghatározása, amely a kifejezőeszközök, illetve a művészet funkcióinak kritikájában látja meg az avantgarde önértelmezésének legfontosabb mozzanatát.⁵ Ez a kritikai igény azonban – az itt szóba hozott értelmezések legalábbis ezt tanúsítják – több irányban is elgondolható, amelyeknek érintkezési pontja aligha lehet más, mint a művészet intézményszerűségének felismerése, illetve felértékelődése. Kérdés lehet persze, hogy ez mennyiben egyéníti az avantgarde önértelmezését. Adorno szerint például az izmusok a (művészeti) iskolák funkcióját veszik és alakítják is át, abban az értelemben, hogy előképükkel ellentétben nem a tradicionális-intézményes autoritás elvei szerint épülnek fel, hanem egy – az esztétikai vagy akár technikai jellegű kísérlet vagy feladat sikerének megjósolhatatlanságában kifejeződő – tárgyi autoritás tartja össze őket.⁶

Mindenesetre az avantgarde irodalom programszerű önértelmezésének legjellegzetesebb dokumentumai, a felmérhetetlen mennyiségben „termelt” s lényegében önálló műfaji ismérvekkel rendelkező manifesztumok vélhetőleg az avantgarde hagyomány mind teoretikus, de még inkább irodalmi-retorikai értelemben legesendőbb megnyilvánulásaiaként foghatók fel. E rendkívül redundáns, ismétlésekre, némiképp üresen kongónak ható ellentétek és definíciók halmozására épülő szövegtípus egyik kiütető jegye az, hogy a megfogalmazódó program kulcsszavai általában mind a szöveg argumentációs (?) stratégiájából, mind topológiai rendszeréből mintegy kiszakadva, idegen vagy még meghatározatlan nyelvi „anyagként” uralják a manifesztum diskurzusát.⁷ Jól megfigyelhető ez már Kassák 1915-ös *Programján* is, amely az „új irodalom” negatív és pozitív definíciók formájában kifejezett célkitűzéseit sorakoztatja. A *Program* pontjait természetesen mindenfajta konvenció és hamisként vagy funkciótlanoként leleplezett hagyomány elutasítása fogja össze, némileg saját műfaji identitását is félreértve ezek közé sorolva az „izmusokat” is⁸ (egy „program” közzététele aligha rendelkezhet más performatív „üzennettel”, mint a követésre vagy csatlakozásra való felhívásával). A *Program* feltételezhető célkitűzése egy „emberibb Ember” megszületése, ami ugyan felfogható utalásként Nietzsche „Übermenschére”, ám az, hogy ez egyben „az erkölcsi periódus” kezdetét ígéri, legalábbis megzavarja ezen utalás orientálhatóságát.⁹ A manifesztum képhasználatának expresszionista dinamikája kiemeli a szöveg akciójellegét, amit az is alátámaszt, hogy a pánantropomorf retorika a zárlatban – a jelszerűségétől megfosztott műalkotás avantgarde eszményének szellemében – átjárja az irodalom jelszerű materialitásának, azaz a betűknek a képzetét is („kérdő és felkiáltó csonka emberjelek”¹⁰).

Mint ismeretes, Babits jó szemmel az erő és a tett motívumaiban testet öltő cselekvés princípiumát azonosította a *Program* szervezőelveként, amelytől azon-

ban elvitatta az „újszerűség” igényének minden létjogosultságát, és a manifesztum minden pontját a hagyományban már tartalmazottként leleplezve lényegében kiüresítette a „cselekvés” imperatívuszának bármifajta lehetséges értelmét. Babits tanulmányában nem is az a legmeglepőbb, hogy a hagyomány és a konvenció fölényét hangsúlyozva helyenként hihetetlenül formális és esendő irodalomtörténeti analógiák felmutatásával látta cáfollhatónak a fiatal költők „innovációjának” minden vélt eredetiségét, hanem az, hogy nem ismeri fel a „cselekvés” fogalmának értelemvesztését saját diskurzusában. Ezt jól láthatóvá teszi az, hogy kijelentését, mely szerint „a cél maga igen egyszerű, néhány prózai mondatban tudtul adható, aminthogy a program többszörösen tudtul is adja”,¹¹ ismét csak a cselekvés, az akció meghatározatlan elvének azonosítása igazolhatja vissza. Saját diskurzusa iránti vakságát persze némileg indokolja az, hogy Kassák válasza azzal, hogy (a szabadon növekvő s így a természet realitásával érintkező fenyő képeinek a Babits kultúrtradicionalizmusára célzó „pálmaházzal” való szembesítésével¹²) áthelyezi a Babits hagyományfelfogását érzékeltető ciklikus-organikus metaforikát¹³ az „új irodalom” allegorikus megjelenítésébe, ismét képtelen értelemmel felruházni az irodalom újszerű performativitásának programpontjait, hiszen lényegében csak megismétli az „új” elve és az „élethez” való közelség egymásraultaltságának felismerését.

A meglepően szegényes argumentációval lefolytatott vita tehát lényegében a cselekvéssé váló műalkotás amilyen szilárd, olyannyira meghatározatlan elvét rögzíti, amely persze – feltehetően – saját eljövendő s pillanathoz kötött jellege miatt mintegy szükségszerűen kell hogy meghatározatlan maradjon. Az avantgarde manifesztumainak ezen sajátossága, a központi fogalmak indefinitív szituáltsága alighanem a műfaj egyfajta törvényeként is felfogható, annál is inkább, mert a dada manifesztumai éppen emiatt kezdték meg szándékosan kiüresíteni, illetve teljes ellentmondásokba vezetni a kifejezetten alapító gesztusokként prezentált meghatározásaikat. A dadaista manifesztumok központi „értékképzetei” így a „semmi” és a „közömbösség” fogalmaiban tárulkoznak fel.¹⁴ Huelsenbeck „új emberét” éppúgy az indifferencia és egy értelmét veszített aktivitás tulajdonságai tüntetik ki,¹⁵ mint ahogy más szövegeiben magát az élet vagy a cselekvés fogalmát ruhazza fel e negatív attribútumokkal.¹⁶ Az 1918-as dadaista manifesztum zárlata („Gegen dies Manifest zu sein, heisst Dadaist zu sein!”¹⁷) egyrészt a programot a program destrukciójaként határozza meg, másrészt szétoldja az alárások institutionális funkcióját, egyben mintegy vissza is vonva a dada megalapítását, pontosabban e performatív aktus ellenjegyzését. Ezek a radikálisan önfelszámoló gesztusok ironikusan világítanak rá a manifesztumokban rejlő ellentmondásra, amely a program meghatározatlan célja és megfogalmazásának aktusa között feszül, s pusztán egy szabad performativitás értelem nélküli kiemelésében ragadható meg.

Az „alapító” aktusok ellentmondásossága a tiszta performativitás lehetetlenségének belátására utalhat vissza. A dada „alapítói” a manifesztum egyetlen jelentéseként önnön manifesztum-voltát hagyják érvényben, azaz a programot lényegében annak „vehikulumával” azonosítják. Az ilyen ellentmondásokra alighanem legérzékenyebb Tzara manifesztumai reflektálnak is erre az apóriára, amennyiben a manifesztumok értelmetlenségét a lét megmagyarázhatatlanságával, a definícióiban szétoldott „dada” szót az étellel, ezt pedig a szójátékkal azonosítják, vagyis a

manifesztum teljesítményét, alapító-programalkotó gesztusait a nyelv véletlenszerű működésének illúziójaként mutatják fel.¹⁸

Azzal, hogy a dada az innováció programját a programalkotás ellehetetlenítésében oldotta szét, lényegében negatív úton tárta fel az avantgarde önértelmezésében rejlő illúziót. Az *Ästhetische Theorie*-ban „az izmusok védelmében” felszólaló Adorno maga is megjegyzi, hogy az avantgarde fogalmában 20. századi történetét tekintve (mely során mindig az önmagukat éppen a legelőrehaladottnak tudó irányok igyekeztek kisajátítani a kifejezést) „van valami az előregedett fiatal-ság komikumából”.¹⁹ Ugyanakkor mégis rámutat az avantgarde önértelmezések említett kritikai vonásának esztétikai-történeti hozadékára, amelyet az „új” és a „tartós” műalkotás közötti konfliktusból kibontakoztatva abban vél felfedezni, hogy az „új” központi szerepe az avantgarde önértelmezéseiben a mű örökkévalóságának s így a pusztulással szembeni rezisztenciájának hamis illúzióját oszlatja el, s e szekularizációként is felfogható esemény (melynek valós súlya az *Ästhetische Theorie* diskurzusában abban érzékelhető, hogy Adornót többek között ez a felismerése vezeti annak belátásához, hogy a történeti értelmezés is mindig függvénye a jelen kor művészetének) legjelentősebb érdeme annak a paradox viszonylatnak a feltárulkozása lesz, mely szerint a művészet mindig meg kell hogy tagadja saját fogalmát ahhoz, hogy hű maradhasson hozzá.²⁰

Adorno ezen tétele érdekes összefüggésbe hozható azzal a lényegileg önpusztító jellegű folyamattal, amelyet Paul de Man a „modern” fogalmának paradox szituáltságát feltáró diskurzusok elemzésében mutatott be, a *Literary History and Literary Modernity* című tanulmányában (Nietzsche második *Korszerűtlen elmékedésének* és Baudelaire *Guys-esszéjének* példáján).²¹ De Man a történetiség mozgásának valós természetét abban véli megragadni, hogy a modernitás örök igénye mint a jelen pillanatszerűségéhez való csatlakozás teljesülhetetlen vágya nem képes elszakadni e törekvés tradicionális jellegétől. Az irodalom arra tett kísérlete tehát, hogy szembeszegüljön önmön természetével, éppen legsajátabb attribútumának bizonyul. A „modern” (melynek fogalomtörténeti környezete – ellentétben az „avantgarde”-ével – nélküli az erőszakos mozzanatok) ezzel az irodalom önromboló definíciójaként szolgálhat, s ennyiben egy elérhetetlen, de egyben kiiktathatatlan igény jelöléseként is. Ettől az apóriától – mint látható volt – az avantgarde önértelmezése sem menekülhet meg s az, hogy a kifejezés egyrészt visszamutat militáns „eredetére”, másrészt az előrefutás prospektív perspektivikáját képviseli, még inkább láthatóvá teszi azt, hogy valójában az irodalom egyszerre többirányú mozgásának egyetlen múlt pillanatát vagy momentumát igyekszik rögzíteni. Ez azt jelenti, hogy e többirányú mozgás megragadhatatlanságát annak egy kimerevített pontjaként reprezentálná, ami lényegében ideologikus gyakorlat, és visszaigazolhatja azt a gyanút, hogy az avantgarde mint az irodalmi folyamatok önértelmező metaforája e folyamatot annak egyetlen perspektívájára redukálja. Az irodalom önpusztító természete feletti elégedetlenségében tehát éppen azzal a performatív mozzanattal igyekszik azonosulni, amelyet mindenfajta értelmezésére szükségyszerűen a meghaladni vélt apóriába taszít vissza.

S minthogy önértelmezése így az – irodalom önmön lényegiségéhez viszonyított – „kívülré” vonatkozik, a progresszív önprezentáció önelidegenítő retorikája valóban törvényszerűnek mondható: ami kívül kerül saját természetén, az csak

idegenségként tételezheti önmagát. Ám – s ez talán a végső paradoxon – bármilyen kísérlet megértésére szükségyszerűen leplezi le ezen önértelmezés ideologikusságát, amennyiben szükségyszerűen viszonyba állítja saját megtagadott természetével.²² Az avantgarde programok önértelmezése tehát egy végtelenen akomunikatív képletet mutat: a saját totális idegenségként való tételezése csak azáltal tartható fenn, ha éppen az „idegenné válás” par excellence útját tagadja meg, a valamely általi megértés kommunikatív eseményének következményeit. Hogy az idegenség eme paradox önértelmezési stratégiái mennyiben függnek össze poétikai okokkal – a dolgozat a továbbiakban az erre a kérdésre adható válaszok feltételeit igyekszik megközelíteni.

Az avantgarde költészet első poétikai formációinak megjelenését általában olyan értelmezési minták veszik körül a 20. századi irodalomtörténetben, amelyek – több tekintetben is bizonyos társadalmi-politikai körülmények hatását hangsúlyozva – ismételen az irodalom vagy a művészet mint intézmény funkcióinak egyfajta krízisét nevezik meg az izmusok programszerű fellépésének kiváltójaként. Helga Finter kiemelkedő futurizmus-könyvének²³ bizonyos megfontolásai azonban e folyamat poétikai vetületére, illetve líraelméletileg is körvonalazható összefüggéseire is fényt vetnek, s ezek talán biztosabb kiindulópontot kínálnak az avantgarde poétikák önprezentációs logikájának megértéséhez. Finter az olasz futurizmus jellemző beszédmagatartási formáit a „jelenlét retorikájaként” foglalja össze, melyben a költői akarat, illetve a vers mint performatív energia szolgálnak mintegy a költészet poétikai önértelmezésének eszményeiként. Ez a magyarázat egy érdekes funkcióváltást feltételez, amely a futurizmus retorikáját a Mallarmé-féle „crise de vers”-re²⁴ adott korai poétikai válaszként szituálja: a versszerűség olyan hagyományos kritériumaira vonatkozó elvárások, mint a hangzás, a közvetlen megnyilatkozás úgy termelődnek újra, hogy a beszéde által prezentált lírai én már nem az örökölt formai vagy akár szerepképletekből, hanem a költői szöveg új (már például a tipográfiában is megmutatózó) akciószerűségéből nyerhető vissza.²⁵ Vagyis, továbbgondolva a fenti elképzelést, a hangzás jelöltségét a szövegben az érvénytelenedett hagyományos formák helyett a nyelv teremtőerejének új tapasztalata biztosítja. Elképzelhető tehát egy olyan magyarázat is, amely a korai avantgarde törekvéseket a kötött versformák (s az ezek által lehetővé tett „megszólaltathatóság”) válságára, illetve a lírai szubjektum deperszonalizálódására következő reakcióként, a lírai nyelv performativitása új lehetőségeinek kutatásaként interpretálja (ezt alátámaszthatja a különböző illokúciós aktusok fontos szerepe a futurista, illetve az expresszionista poétikákban is).

A vers hangzás általi teremtőerejének „visszanyerése” mint költésztörténeti tét felismerhető az expresszionizmus poétikai jellemzésének egy alapvető hagyományában is, amely már szinte az irányzat megjelenésétől kezdve arra a fundamentális kettősségre épült, amely egy feltételezett absztrakt költői nyelv („absztrakt” expresszionizmus), illetve egy – gyakran a „kiáltás” metaforájával jellemzett – „aktivista” poétikai önértelmezés ellentétére épül.²⁶ A költői nyelv akciószerűségként, „tisztá” performatívásként való értelmezésének egy lehetséges történeti magyarázata tehát egyben azt is előrevetíti, hogy ez miért vezethetett – (irodalom)történeti szükségyszerűségként – a műalkotás és a realitás azonosításának avantgarde ideológiájához (az érvelés itt nyilván arra építhetne, hogy az avantgarde

tapasztalat szerint a művészet teremtőerejét önmön institucionalizálása akadályozza meg), amely később az avantgarde önprezentációs stratégiák alapvető illúziójának bizonyult. Mindenesetre a tízes években mind a „messianisztikus” attitűd, mind az „absztrakt” poétika láthatólag olyan (a lírai művek recepciófolyamata szempontjából a műnemtől talán eleve idegennek nevezhető) lehetőségeket dolgoztak ki, amelyek az én prezenciáját elutasítva vagy meghaladva kínáltak új biztosítékokat a lírai szöveg megszólaltathatósága vagy átsajátíthatósága számára. Az én-disszimiláció vagy az én határtalanává válásának bejáratott interpretációs formulái²⁷ éppen ebben az értelemben közvetítik mégis egymáshoz a két említett paradigmát, még akkor is, ha a kozmikussá táguló én alakzatát például Iwan Goll vagy van Hoddiss egyes költeményei maguk is gúny tárgyává tették. Az a tendencia, amely az ént mint a költői szöveg megszólaltathatóságát garantáló alakzatot más lírai határfunkciókkal igyekezett felváltani, megfigyelhető az expresszionista költészet mindkét alapformációjában, méghozzá nem pusztán ellentétes poétikai érdekek megnyilvánulásaként. Mindez persze nem vonhatja kétségbe azt az általános irodalomtörténeti vélekedést, amely az absztrakt expresszionizmus maradó teljesítményéhez képest viszonylag esendő korjelenségként értékeli (le) az expresszionizmus „messianisztikus” változatát (aligha jótalanul), ugyanakkor – mint talán majd látható lesz – ez utóbbitól sem feltétlenül vitathatók el azok a belátások, amelyek az avantgarde költészet új önértelmezéséhez vezettek.

Silvio Vietta és Hans-Georg Kemper könyve megbízható összefoglalást nyújt az „absztrakt expresszionizmus” poétikai képlete mögött rejlő tapasztalatokról.²⁸ Elemzésük szerint a képköltés jellegzetesen expresszionista elvei, a kontinuitás feloldása, az összefüggéstelen, diszparát scenika, a sorakoztatás vagy a szimultaneitás kompozicionális szerepe az érzékelés folyamatának egyfajta spontaneitását, még inkább azonban elviselhetetlen túlterheltségét tükrözik. A szöveg így a realitás elidegenített aspektusát kínálja fel, ami meghatározza a lírai én létesülését is, amennyiben az expresszionista versekben megszólaló hanghoz a legáltalánosabb interpretációs sémák szerint a szubjektum különös dezorientáltságát, öntudata és határai felőli elbizonytalanodását szokás hozzárendelni, amit az örület motívuma iránti vonzódás is alátámaszt. Az expresszionista költészet egyik kiindulópontjának az érzékelés megváltozott kondíciói tekinthetők tehát, amelyek kétségtelenül nem függetlenek a modern nagyvárosi élet új tapasztalatától. Alfred Wolfenstein *Nacht im Dorfe* című verse ezt sajátos módon fejezi ki, amennyiben a természetbe vágyódás toposzát az ellentétébe fordítva nemcsak a csendes falum töltött éj elviselhetetlenségét énekli meg, a képköltés természeti-kozmikus kódjának kiüresedéséről tanúskodva („Nichts als Sterne und hohlen Mond / – Halt ich nicht aus –”), hanem már a vers nyitányában is oximoronokká szervezi az érzékelés különféle attribútumait („Ich, an Lärmen unruhig gewöhnt, / Starre suchend rund:”).

Az énstabilizáció eme – Gottfried Benn által „skizoid katasztrófának” nevezett²⁹ – krízise én és világ viszonyának diffúzzá, bizonytalanává válásában manifesztálódik, ami elsődlegesen ahhoz a poétikai felismeréshez vezethető vissza, mely szerint az én a hagyományos (vagy inkább: a líraolvasás szempontjából műfajilag konstituens) értelemben nem rögzíthető a versszöveg megszólaltathatóságának tropológiai biztosítékaként. Ezt egyébként már az expresszionizmus kortárs recepciója is észlelte, ezt tükrözheti például az irányzat egyik önjelölt teoretikusá-

nak, Kasimir Edschmidnek az expresszionista képköltés lényegét tömören összefoglalni vélő kijelentése, mely szerint e költők „nem láttak. Néztek.”³⁰

Ha én és világ viszonyának megbomlása az expresszionista líra alapvető tapasztalatai közé sorolható, akkor ez bizonyára nem független azoktól a – Vietta és Kemper által az expresszionizmus retorikai arculatának egyik legjellemzőbb vonásaként kezelt – komplementer deretorizáló mozgásoktól, amelyek a tárgyiasítás és a perszifikáció kettősségében ragadhatók meg (s amelyek az expresszionista retorikát a „sűrítés” tropológiai ideológiájával helyezik szembe, amennyiben a metaforikus helyettesítések stabilizáló szervezőelvét mintegy szétbontva a képek létrejöttének dinamikáját jelenítik meg, az ént sokkal inkább az érzékelés médiumaként, mintsem egy új esztétikai „realitás” létrehívójaként szituálva). Jól megfigyelhető ez az expresszionista tájleírás paradigmatis példáján, például Georg Heym vagy Trakl „tájverseiben”, amelyek gyakran pusztulásukban prezentálják a megragadott látványt, méghozzá úgy, hogy a nyelv „absztrakt” használata nem utal vissza egy adottként tételezett képi referenciára.³¹

Annak, hogy a – versvilágában – dezorientált én számára miként válik idegenné az őt körülvevő világ, egy sokat idézett példája Ernst Stadler *Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht* című verse. A klasszikus kompozíciós elveket felmutató³² vers első felének látványkatalógusa egy olyan széttöredezett vagy inkább megsokszorozódott perspektívára utal, amely nem rendelhető az én kompetenciája alá, hiszen – mint azt a fény-árnyék-motivika és az én érzékelésének hangsúlyozott passzivitása jelezheti („Und wieder alles schwarz.“; „Nun taumeln Lichter her... verirr, trostlos, vereinsamt... / mehr... und sammeln sich... und werden dicht.“) – az egymást szinte filmszerűen váltó képek megjelenését a sötétben robogó vonat határozza meg. A költemény második felében, melyben feltűnően megfogytak az igék, majd eltűnnek a különféle bővítmények is, az érzékelés eme személyen túlról vezérelt logikája által kiváltott mámor (melynek csúcspontját a nagyváros éjszakai fényeinek felvillanó látványa jelenti) egyre inkább a tagolatlan felkiáltás-mondatokban, ám (ezt a felkiáltójeleket nélkülöző központozás is hangsúlyozza) inkább a pusztán megnevezés beszédmagartásában fejeződik ki, mintegy azt sugallva, hogy a leírhatatlan vagy megragadhatatlan élmény a nyelv egyfajta (a zárlatnak az ünnepre utaló kifejezéseivel egyértelműsített) mitikus megnevező-, vagyis teremtőerejének, performativizálódásának megtapasztalásával azonosítható. A vers – az ismétlődő viszonyragok révén dinamikát, mozgást sugalló – zárlata („Und dann die langen Einsamkeiten. Nackte Ufer. Stille. Nacht. / Besinnung. Einkehr. Kommunion. / Und Glut und Drang / Zum Letzten, Segnenden. Zum Zeugungsfest. / Zum Wollust. Zum Gebet. Zum Meer. / Zum Untergang.“) egyértelműen láthatóvá teszi, hogy itt valóban nem az expresszionista „kiáltás”, hanem inkább a megnevezés, a nyelv használótól független, hiszen személy feletti vagy személytelen ereje az, ami a vers önprezentációs kompozícióját szervezi. Az expresszionista költészet személytelen változata e ponton kötődik mégis szorosán a „messianisztikus” expresszionizmus személy feletti megszólalás iránti vonzódásához, legalábbis a kiváltó poétikai okok tekintetében: az eksztatikus, mámorserű hatás immár nem az én mint individuum képzeletvilágának imaginárius teljesítményeként, hanem az énen túli erő megtapasztalásaként értendő, s ez az erő aligha lehet más, mint a költői nyelv, melynek újszerű prezenciáját az expresszionizmus tehát már nem a szubjektivitás formáihoz köti.

Jól megfigyelhető ez abban a valószínűsíthető fordulatban, amelyet az aposztróphé alakzatának sejthető funkciótörténetében az avantgarde költészet hozott. Annak ellenére, hogy a – jelenlét hangsúlyozásával retorikai feladatát betöltő – illokúciós karakterű beszédmagatartás, amely az expresszionista lírában oly gyakran előforduló beköszöntő, köszöntő, ünneplő, megnevező vagy éppen sajátosan imádságszerű formációkban felismerhető, a közvetlen közönségtől való elfordulás – a lírai szövegek szempontjából szinte konstitutívnak tekinthető – gesztusaihoz illeszkedik, a megszólított, a versszöveg által jelenléthez juttatott „Te”³³ elsődlegesen nem antropomorf képekben ismerhető fel (például az expresszionizmus szinte egyáltalán nem rendelkezik szerelmi költészettel). A költői létrehívás mint a nyelv performatív működésének teljesítménye itt sokkal inkább a szövegre magára irányuló kommunikativitásként ragadható meg. Alighanem az expresszionista költészet nyelvszemléletének e vonása felől érthető meg például az idézett Stadler-vers zárlatának eksztatikus hangvétele: a megnevezésben mint performatív aktusban a jelen lévő hang illúziója fedezhető fel, azaz egy olyan költői erő megnyilvánulása, amely létrehívja (éppen azáltal, hogy megszólítja-megnevezi) önmön csak ezen az úton létesülő referenciáját. A művet, a verset magát megszólító expresszionista gesztusokra is emlékeztetve talán nem túl merész értelmezői lépés e jellegzetes nyelvi magatartásmód retorikai paradigmájaként az önmagát létrehívó aposztróphé speciális alakzatát kijelölni.

A Stadleréhez képest csekély esztétikai kvalitással rendelkező Ludwig Rubiner *Die Stimme* című verse, amely a lírai ént egyfajta „kollektív individuummal” helyettesíti, egy litániaszerű megszólítássorozatnak tekinthető, amelyben a megszólított emberi attribútumok között rendkívül sűrűn szerepelnek a különböző hangképző szervek (száj, ajak, nyelv), ami a vers azon felszólításából nyer funkciót, amely – a megszólalásra való buzdítás végső érveként – a képviselési líra hangvételeinek sztereotip képleteivel élve a „hang” követésének ígéretét (a megszólítottak megszólalását) fogalmazza meg („O Munder, wie viele warten auf Euch, Ihr schallt und sie öffnen sich auch!”). Ezzel azonban egyszersmind feltárja a vers jelenetezésének önreflexivitását (a „buzdító” hangok a vers kollektív alanyát szituálják, „visszhangzásuk” mintegy előírja a vers egyetlen lehetséges – ismétlőcsatlakozó – modalitását) s így azt is, hogy az aposztróphésorozat megszólítottja lényegében maga a vers, illetve a versbeli akció: megszólító és megszólított itt tehát – többes számú létmódjuk ellenére – teljesen azonosulnak.

Az expresszionizmusnak oly magától értetődött tulajdonított „akciószerűség” eszménye tehát valójában a nyelvi performativitás ideáljában lokalizálható, abban az avantgarde gesztusban tehát, amely a szöveget akcióként értelmezi, teremtett „valóságát” pedig a külső realitással véli azonosíthatónak. A nyelv ezen abszolút létesítő erejébe vetett hit (amelyre a történeti avantgarde első hullámának egyik legkarakterisztikusabb önprezentációs stratégiája alapul³⁴) nyújthat magyarázatot Stramm költészetének poétikájára (és a Wortkunst poetológiai teorémáira), amelyek az én szinte teljes „eltüntetése” és a lehetséges mondatvariációk (szinte mágikus névként működő) szavakba sűrítésére épülnek s amelyekben a szó mint tiszta expresszivitás dogmája a legvilágosabban felismerhető.³⁵ Az expresszionizmus akció-szerű önértése (amely még a neves folyóiratok címeiben is visszaköszön: *Der Sturm*, *Die Aktion*) tehát a szó, a nyelv sajátos performativitásának feltételezésére alapul,

amely a nyelv egyezményes közlési formáitól való elszakadásban egy új teremtőerő biztosítékát látja, s a költői megszólalás új, immár a lírai ént meghaladó teljesítményét vetíti előre (ezt a funkciót az expresszionista poétika szerint egy sajátos nyelvi dinamika hivatott betölteni). Az így fölvázolt poétikai önértelmezés esendő eleme (s erre már a korai avantgarde irányzatok dadaista kritikája rávilágított) az, hogy a nyelv totális performativitásként felfogott értelemalkotó működése, világteremtő vagy az új valóságot „megjelenítő” képessége csakis a költői kratilizmus fundamentális feltételéhez köthetően ragadható meg (ezt – jellemző módon – szinte egyedül, de mindenképpen a leghatározottabban Benn utasította el, már első, expresszionista „korszakában” is), ami éppenséggel visszautal egy, a klasszikus modernség poétikájában nagyon is központi szerepet játszó elképzelésre.³⁶

Mint az az imént idézett Rubiner-vers példáján is látható, az expresszionizmus „kiáltás”-elvű, korhoz kötöttebb, sőt egyes vélekedések szerint kronológiailag is alapvetően korábbi³⁷ irányát egy messianisztikus önértelmezés jellemzi,³⁸ amely az én meghaladásának poétikai lehetőségeit s a vers akció-szerűségének, a nyelv performativizálódásának feltételeit nem a személytelen, mint inkább a kollektív megszólalás változataiban jelölte ki. Ez érzékelhető egyébként a befogadás új módzatairól alkotott elképzelésekben is, Stefan Zweig például – Verhaeren kapcsán – a következőképpen fogalmazza meg a tömegeket mozgósítani képes líra alapfeladatát: „Egy ilyen vers már nem lehet a magányos szentimentális párbeszéde egy másik magányossal valahol a távolban.”³⁹

A „kollektív én” új megszólalásformái közül kétségkívül az egyik legfigyelemreméltóbb a „kórus” alakzatának újrafelfedezése, amely közismerten nagy vonzerőt jelentett a különféle avantgárd művészeti programok számára, Max Reinhardt színházától Palasovszky Ödön különböző „összművészeti” elképzeléseiig⁴⁰ vagy a Kassák-féle szavalókórusokig. A kórus poétikai teljesítménye nyilván a lírai én valamifajta „személytelenítő” kitágításaként s így a szubjektivitás eltávolításaként ragadható meg, erről tanúskodnak egyébként a modern magyar költészet ebből a szempontból szinte egyedül releváns példái, az avantgarde-hoz ugyan csak eléggé szakadékony szálakkal köthető Füst Milán kórusversei is, amelyeket hagyományosan a költői szerepjátszás paradigmája szerint szokás értelmezni. Füst *Objektív kórusa*iban valóban felismerhető az én eltávolítására tett kísérlet, amit a kórus vagy kardal én-szólamának eleve implikált behelyettesíthetősége mellett alátámaszthat az is, hogy e versek központi alakjai a megszólítás által, te-ként szituálódnak, vagyis a vers „hangja”, a kórus által körülvéve s így – a megidézett „görög” mintához idomulva – valóban (drámai?) szereplőként, elsődlegesen tehát szereppé távolítva. A kórus megszólalásmódjának sirató vagy éppen ünneplő modalitása aposztróphikus alakzat úgy hozza létre a lírai szubjektumot, hogy azt leválasztja mindenfajta reflexió lehetőségéről (s ez nem más, mint a kar Schiller által megszabott újkori funkciójának értelme), megnyilvánulását (vagy – pontosabban – megnyilvánítását) rajta kívüli instanciákra bízva.

A kórus modern költésztörténetben betöltött lehetséges poétikai funkcióira vonatkozó kérdést feltéve azonban nem árt felidézni az erre a hangalakzatra vonatkozó teóriák újkori történetének néhány, ebből a szempontból releváns mozzanatát. Mint közismert, Schiller a *Die Braut von Messina* előszavában a francia

klasszicizmus drámaelméletét bírálva azt emeli ki a kórus lehetséges teljesítményeként, hogy az – ellentétben a helyére telepített bizalmas sematikus figurájával („die charakterlose langweilig wiederkehrende Figur eines ärmlichen Vertrauten”⁴¹) – képes érvényre juttatni a tragédia nyelvében egy már letűnt vagy hiteltelenné vált régi világ poétikumát, amely ma már nem fedezhető fel a természetben: lényegében egy „élő falat” von a tragédia köré, elzárva a költői mű ideális világát a valóságtól s ezzel egyidejűleg „megtisztítva” a cselekményt a reflexiótól.⁴² Ennél is fontosabb azonban Schillernek az az – az „esztétikai nevelés” szelleméhez bizonyára illeszkedő – gondolata, mely szerint a kar színreállításának azon, sokat kárhozott szükségzerűsége, hogy az megtöri a kiváltott affektusok erejét („dass er die Gewalt der Affekte breche”), éppen hogy legfőbb erényének tekintendő, ugyanis ezáltal pontosan a kórus biztosítja a reflexió „szabadságát” és – a kiváltott szenvedélyekkel a reflexív szemléletet szembeirányítva – hozzájárul ahhoz, hogy a befogadó megőrizhesse ítélőerejének szabadságát, amely az érzelmek „viharában” veszendőbe menne.⁴³ Schiller tehát abban látja a kórus visszahelyezésének lényegi funkcióját, hogy az egyrészt megőrzi a színpadon cselekvő alakok idealitását, másrészt viszont meggátolja az esztétikai hatás kiváltotta azonosulási kényszert azokkal.

E felismerés líraelméleti kontextualizálásához érdemes ideidézni Novalis egyik zseniális töredékét is, amely a lírai költeményt az élet és a világ drámájának kórusaként, a költőket pedig különböző emberi attribútumokból összeálló kórusként azonosítja.⁴⁴ Ez a kijelentés a lírai hangot vonja mintegy az élet és a valóság eseményei köré, ami ahhoz a következtetéshez vezethet, hogy tulajdonképpen (Novalisnál nem is annyira idealizálja, mint inkább) fikcionalizálja a realitást, amennyiben eltávolítja, hiszen – azáltal, hogy hangokból álló „falat” von köré – a reflexió távlatát felkínálva meggátolja a vele való azonosulást. Látható tehát, hogy az, amit Schiller a reflexió szabadságának biztosítékaként ismert fel a kórus tulajdonképpeni teljesítményét keresve, Novalis töredékében a világ esztétikai „aspektusaként” mutatkozik meg, ami különösen annak figyelembevételével nevezhető rendkívül mélyreható meglátásnak, hogy – egyrészt – a drámai műnem létrejöttének közismert története szerint a kardal volt az eredetibb, amelyet majd az első szereplők színpadra vitele követett (azaz a kórus eredendőbb, mint a dráma maga), valamint – másrészt – 1872-ben Nietzsche *A tragédia születésében* éppen ebben az összefüggésben fejt ki nevezetes tézisé, mely szerint „a létezés és a világ csakis *esztétikai jelenségként* nyeri el örök igazolását”.⁴⁵

A *Die Geburt der Tragödie* idevonatkozó passzusainak részletes elemzésére itt nincs mód, ám a fent jelzett összefüggés talán enélkül is belátható. Ahogy Nietzsche a „dionüszoszi” elvét először a líra ősi, eredendően nem a szubjektivitásra épülő karakterében ismeri fel, s élesen szembeállítja a lírikus énjét a „a dolgok lényegi alapjában nyugvó Énnel”, sok tekintetben emlékeztet Novalis lírai énjének „kóruszerűségére” („Képzeljük csak el, amint e képek között *önmagát* is megpillantja, ám nem géniuszként, hanem a »szubjektumát«, vagyis a szubjektív szenvedélyeknek [...] forrongó sokaságát”).⁴⁶ A karról mint a tragédia eredetéről adott magyarázattal Nietzsche történetietlenként utasítja el August Wilhelm Schlegel azon elgondolását, amely a kórust az „eszményi nézővel” azonosítja,⁴⁷ és Schiller imént idézett gondolatmenete nyomán jut el annak megállapításához,

hogy eredendően a kar volt a dráma „realitása” s a cselekmény a „látomás”, amelyet a kar mintegy önmagából hozott létre: ennek következtében a tragédiát „immár úgy kell megértenünk, mint azt a dionüszoszi kart, amely újra meg újra apollóni képekben csapódik ki”.⁴⁸ Nem szabad természetesen szem elől téveszteni itt azt a megfordítást, amely Nietzsche szövegét meghatározza: míg a Schiller-féle kar funkcióját a reflexió tünteti ki, *A tragédia születése* diskurzusában már éppen hogy a jelenetek, a cselekmény értendők a képszerűség, a reprezentáció apollóni elvének megnyilvánulásaiként (ebből a szempontból nem jelentéktelen az sem, hogy Schiller a kar teljesítményének taglalása során visszatérően képzőművészeti hasonlatokkal él).

Amennyiben tehát a dionüszoszi–apollóni fogalompáros – legalábbis ebben az összefüggésben – felfogható a szubjektumtól független teremtés performatív elve, illetve a mindig már reprezentációként, helyettesítésként és közvetítettségeként megmutakozó kognitív értelemalkotás ellentétéként (s az ezek mögött rejlő nyelvi modell metaforáiként), akkor legalábbis sejthetővé válik a kórus alakzata iránti érdeklődés a modern költészet bizonyos poétikáiban: akárcsak a nietzschei lírikus, aki csak önmön szubjektivitásának utólagos, másolatszerű voltában tekintheti ennek magát, mintegy meglepedkezve a tőle független alkotóerők dinamikájáról, a lírai én alakzata mint trópus hasonlóképpen a nyelv akommunikatív létesítő erejének kognitív „megszelídítéseként” (apollóni „kicsapódásaként”) tárulkozik fel. Ebben az esetben viszont a „kórus” dionüszoszi dinamikája az abszolút performativitás metaforája lehetne (s persze mint ilyen, létmódjában alapvetően illuzórikus), amely a nyelvnek az éntől függetlenedő, ősi teremtőerejére emlékeztetne. Szemben az én kimondásával és végső referenciává emelésével, ami mindig már valamifajta meglepedkezést jelent a nyelv önkényes létesítő erejéről, a kóruszerű megszólító formulákban egy olyan önértelmező logika ismerhető fel, amely a szöveget éppen ebben a nyelvi akciószerűségben véli prezentálni. Az, hogy az expresszionizmus mozgalmi önmeghatározásának dokumentumai szókinésükben bővelkednek a „dionüszoszi” attribútumokban,⁴⁹ megvilágíthatja a kórus alakzata iránti érdeklődésben megmutakozó poétikai fordulatot.

Azt, hogy a kórus alakzata valóban általánosan jelentős szerephez jutott az avantgarde poétikák önértelmezésében, mi sem bizonyíthatja jobban, hogy az expresszionizmus „aktivista”, kollektivista vagy „messianisztikus” szerepfelfogásaitól távolabb helyezkedő vagy ezek reflektáltabb változatát képviselő alkotóknál is feltűnik. Brecht egyik állítólagos aforizmája szerint annak, aki színpadra akar állítani egy kórust, azt annak létrejöttében kellene megjelenítenie,⁵⁰ ami az idézett teoretikus megfontolások erőterében a szöveg (jelen esetben nyilván az előadásszöveg) akcióvá válásának eseményére vonatkoztatható. A dada viszont, amely a nyelv performativitásának gyökeresen más aspektusait helyezte előtérbe, elsősorban a „poème simultan” műfajának feltalálása kapcsán csatlakoztatható ide. Hugo Ball, az első szimultán versek zürichi előadásait értelmezve az értelem nélküli emberi hangok és művi zajok kavalkádjában a világ hangjai és a „vox humana” szembesítésének gesztusát emeli ki, amely során „a zajok (...) az emberi hangot (...) felülmúló léthez jutnak”. A kórus alakzatának avantgarde változata alighanem itt jutott el teljes önledegenedéséhez, illetve itt fordult szembe a legnyíltabban feltételezett teljesítményével, amennyiben – mint Ball leírásából kitetszik – ebben az eset-

ben már a hang materialitásának tapasztalata kerül előtérbe, háttérbe szorítva a kóruszerű megszólalás értelemképző potenciálját: „A zajok jelenítik meg a hátteret, az artikulálatlant, a sorsszerűt. A vers az ember mechanikus folyamatokkal való összeshívódását igyekszik megmutatni.”⁵¹ Az előtér és háttér viszonyának kiemelése persze itt is visszautal a kórus mint hangokból álló fal „térbeli” megjelenítésére, ám Ball éppen a kórus és a virtuális „szintér” hangjainak összeolvadására, tehát tulajdonképpen a kórus „szétesésére” helyezi a hangsúlyt, amiben a dionüszoszi kardal meglehetősen profán ellenpontjának képlete ismerhető fel.⁵² A történeti avantgarde második hullámának önértelmezése számára a kórus képlete már nem tűnik igazán operacionalizálhatónak, s különösen az olyan poétikák esetében nem (ez persze igaz az „absztrakt” expresszionizmus bizonyos formációira is), amelyeknél a szöveg- vagy írásszerűség és a hang prezenciája közötti ellentét meghatározó szerephez jut a költői megszólalás alakításában.⁵³

A kórusalakzat poétikai problematikája természetesen az expresszionizmus önértelmezéseinek csak bizonyos jellegzetességeit világíthatja meg, költészettörténetileg pedig még kevésbé tekinthető kitérített fontosságúnak. Már csak azért sem, mert – jellegéből adódóan – mint beszédszerép vagy hangalakzat éppúgy csak a szöveg antropomorfizációjára ragadható meg, mint a „lírai én” bármilyen formája, s ezzel végső soron a költői hang tiszta performativitásának lehetőségét cáfolja meg. Minthogy a többes szám első személyű megszólalás sem tekinthető olyan grammatikai biztosítéknak, amely kizárólag kórusként engedi végrehajtani egy szöveg megszólaltatását (hiszen egyvalaki is megszólalhat többek nevében), gyaníthatóan nem lehet tisztán kórusversről sem beszélni. Ugyanakkor kétségtelen az is, hogy az expresszionista vagy az expresszionizmus jelentékeny hatásáról tanúskodó költészetben számos olyan szöveg található, melynek jelenezése inkább egy kollektív alanyra enged következtetni, mint egy – szokványos értelemben vett – lírai énre.

Ám így sem nyerhetők igazán tiszta támpontok. Iwan Goll nevezetes, *Der Panama-Kanal* című, öt változatban megírt versének például második verzióját sorolta a *Dithyramben* című kötetébe, az egyetlen prózában írottat tehát, amelyet – összevetve a többivel – „prózai”, modern kifejezésekkel, illetve fogalmakkal sűrűn élő nyelve tüntet ki, illetve az, hogy szinte teljesen nélkülözi az első személyű formulákat és a megszólításokat. Bár – meglepő módon – ebből a változathoz ki-maradtak az „ünnep” és a „felavatás” zárószakaszai, ezt az ellensúlyozza, hogy a „kardal”-változatot következetesen személytelen dikciója és az időviszonyokban domináns múltidejűség, illetve egy lényeges tematikus súlypontáthelyezés (a meg-személyesített természet „szenvédesei” helyett a csatornaépítésen dolgozó munkások szenvédeése kerül a középpontba, egy sajátos gondolatrítmusos technikával is kiemelten; a zárlat itt ember és föld harcának örök visszatérését sugallja) a rész-vét, illetve talán a gyász modalitásaihoz irányítja, egyben a tragédia „kardalának” eredeti funkcióját is felidézve.

Kassák Lajos vitatott forradalmi „eposza”, a *Máglyák énekelnek* viszont, egy bevett értelmezési tradíció szerint, egy „kollektív individuum” megnyilvánulásként interpretálható.⁵⁴ A terjedelmes szöveget át- meg átszövő, és leginkább „realitáscitátumoknak” tekinthető kóruszerű megszólalásokban az ismeretlen hangokat, kiáltásokat általában az idézett vagy megjelenített közlés – más műnemekre

emlékeztető – szabályos jelzése vezet be (például: „Aztán valamennyien”), más esetben viszont kevésbé szokványos kifejezések (például: „Az anyáskodó lány szinte virágzott a szakállas ember körül”, „Elnyomorított kezek rábotorkáltak a hivatalok kilincseire”), amelyek éppen azért kerülnek új összefüggésbe (pontosabban: válnak a hanghoz jutás allegorikus megjelenítéseivé), hogy egyértelműen idézett megszólalások követik őket. Egyik funkciójuk tehát az lehet, hogy lehetővé teszik a megszólalás eseményének plasztikus kifejezését, vagyis azonosítását egy – ezáltal csupán allegorikusként érthető – jelenettel.

A forradalmi hangok „kórusai” Kassák (legalább annyi joggal drámainak, mint eposzának nevezhető) művében egyfajta háttérként szolgálnak, s performatív teljesítményüket tekintve sajátos szerepet tölthetnek be az egymást váltó jelenetek alakításában. Kassák jellegzetes, elsősorban az antropomorfizáció elvére (s kevésbé valamiféle nyelvi absztrakcióra) épülő képalkotása, melynek struktúrája igazából felvetett metaforikus megfeleltetések elemeinek szintagmatikus mellérendeléseként fogható fel⁵⁵ (ez leginkább a *Máglyák énekelnek* talán sikerültebb I. részében figyelhető meg), leggyakrabban a képek létrejöttének folyamatát hangsúlyozza, antropomorfizmusok vagy igésítés útján (például: „A nap hideg arannyal verte a várost”; „Fiatalabbik öccse lármázta be magát az ajtón”; „S egy óra múlva a rikkancsok szájából kiordított a diadal”; „A festőlány vörös liliomokat mesélt neki a gyűlés után”). Az, hogy ezt a metafiguratív dinamikát Kassák a kóruszerű „valóságcitátumok” előtérbe helyezi, azért lehet fontos, mert ez utóbbiak performatív karaktere a tematika révén egy forradalmi aktivitásra utal, ami egy olyan értelmezést hívhat elő, mely szerint a képalkotás dinamikája a valóságos, utcai, „forradalmi” kórusok „kicsapódása” volna, azaz a forradalom megjelenítése a forradalom nyelvi dinamikájával esne egybe. A kórus „élő fala” itt tehát maga a forradalom, ami természetesen a vers akciószerű önprezentációját erősítheti.

Ez a következtetés pedig – a kórus példáján keresztül – láthatóvá teheti, hogy a korai avantgarde törekvések jelentős része nem pusztán a programokon keresztül szolgált (vagy szolgáltatódott) ki bizonyos ideológiákat(/nak): amennyiben az, „amit ideológiának nevezünk, az éppen a nyelvi és a természetes valóság (...) egybemosódása”,⁵⁶ poétikai praxisuk immanensen is ideologikusnak nevezhető. Az, hogy Kassák húszas években keletkezett dadaista versei (melyek retorikai karaktere már nem áll oly messze a *Máglyák énekelnek* késő expresszionista képalkotásától) versszöveg és realitás azonosítását már egészen más úton vélik megvalósíthatónak, magyarázható ugyan a forradalmak bukásának bizonyára kiábrándító tapasztalatával, poétikai értelemben azonban sokkal inkább annak tudható be, hogy – ellentétben a *Máglyák énekelnekkel* – már nem vonatkoztathatók egyetlen, jól azonosítható referenciális környezetre.

Az irodalmi avantgarde törekvéseinek második hullámában – ideértve főként a dadát és a szürrealizmust – elsősorban már nem a költői hang problematikája vagy annak a szubjektivitás formációihoz fűződő viszonya határozza meg a lírai önprezentáció kérdéseit. Itt sokkal inkább a textus, a jel materialitásának s így – részint – önfelszámoló karakterének költői lehetőségeiben keresendő a poétikák önértelmezésének feltételezett kulcsa. A művészet és a realitás közötti határvonal eltörlésének avantgarde programja itt a legerőteljesebben a jelszerűség funkcióváltásában érhető tetten, pontosabban a gyakran a műalkotás deszemiotizációjaként

magyarozott folyamatban. S itt nem is annyira az üresbe futó jel paradigmájának – ebben a formájában akár a klasszikus modernséget tekintve is karakterisztikusnak nevezhető – metapoétikai alakzatáról van szó, hanem arról a – szövegek önértelmezésében tetten érhető – intencióról, amely a textus kommunikatív feltételrendszerének megszüntetését s a – dadaista manifesztumok tanúsága szerint elsősorban elhasznáلتása miatt elvetendő értelemközlő funkciójától megszabadított – nyelv materialitásának ellenállását igyekszik felmutatni. Ez a program természetesen részét alkotja a legtöbb avantgarde irányzat célkitűzésének, ám – mint az talán látható lesz – a dada teljesen másként képzei el, mint ahogyan például egyes expresszionista eljárásokban megmutatkozik.

Jauss az irodalmi modernség esztétikai tapasztalatának feltételrendszerében szerinte 1912 körül beálló korszakváltást Apollinaire szimultaneista poétikáját értelmezve igyekszik megindokolni, amely szerinte nemcsak annak lehet példája, hogy miként alakul át a befogadói aktivitásra vonatkozó felhívások struktúrája, hanem a realitás feltételezettségének egy történetileg új formáját is felmutatja.⁵⁷ Ezt az új realitástapasztalatot a Jauss által is citált Blumenberg szerint a megértésnek való ellenszegülés tünteti ki, vagyis az, hogy a valóság már nem áll eleve megérthetőként a szubjektum rendelkezésére. A műalkotás és a realitás közötti határvonal eltörlésének feltételezett lehetősége ebből a szemszögből szintén a fenti értelemben vett idegenség kítüntető mozzanatát emeli az avantgarde műalkotás önértelmezésének központi elemévé, ami aligha gondolható el másként, mint a nyelv elidegenítésének, vagyis antikommunikativitásának hangsúlyozásaként. Persze nem volna szükség túl hosszúságú gondolkodási időre azon nyelv- vagy akár líraelméleti felismerések megtalálásához, amelyek rávilágíthatnának arra, hogy a kommunikációnak való ellenszegülés miért tekinthető eleve ellentmondásra vagy akár kudarcra ítélt irodalmi törekvésnek, ám – másfelől – elsősorban a dada irodalma számos olyan példával szolgálhat, amelyeket recepciójuk éppen az esztétikai kommunikáció totális gátoltságának tapasztalatában merevített pusztá – anarchikus, lázadó vagy éppen játékos – gesztussá.

Az „idegenség” önértelmező alakzatai – természetükénél fogva – a lírai jelentésképződés legkülönbözőbb módozataiban lehetnek felismerhetők, éppen ezért nemigen nyílik mód szisztematikus feltérképezésükre. A dadaisztikus költészet egyik visszatérő eljárása, az identitás materiális „lenyomataival” való költői játék lehet az egyik olyan jellegzetesség, amely mentén e metapoétikai stratégia megközelíthető. Hans Arp *Kaspar ist tot* című verse a siratás beszédhelyzetének pragmatikai kontextusát idézi meg, a siratott halott különleges „képességeinek” soroztatása sajátos szóösszetételekben és olyan intenzitású szemantikai feszültségek mozgósításával valósul meg, hogy összetartozásukat egyedül a Kaspar név biztosíthatja. A szöveg rendkívül heterogén képvilágának és nyelvjátékainak visszatérő mozzanatai a leválás és az elrejtés/felfedés fogalomköréhez rendelhetők. Például a „jetzt vertrocknen unsere scheidel und sohlen” sor a „vom Scheitel bis zur Sohle” („tetőtől talpig”) frazémát bontja szét, és oldja így el a többes szám első személyű megszólalás önmagára visszautaló funkciójáról. A halotthoz intézett – vallásos konnotációkkal is rendelkező – kérdés pedig („warum hast du uns verlassen. in welche gestalt ist nun deine schöne grosse seele gewandert”) pedig a lélek képzetének materializálásával leválasztja azt és a kérdés után felsorolt metamor-

fózisait a megszólítottól, mintegy a költői nyelv teljesítményére bízva a lélek „halhatatlanságát”. Az elrejtés–felfedés képei a megszólítottat valamifajta titkos tudás birtokosaként jellemzik, ami a „wer erklart uns nun die monogramme in den sternern” kérdésben csúcsosodik ki. A szöveg nemcsak evvel a kérdéssel irányítja a figyelmet Kaspar név voltára („die heufische klappern herzerreissend vor leid wenn man seinen vornamen ausspricht. darum seufze ich weiter seinen familien-namen kaspar kaspar kaspar”). Ez – párosulva a leválás képeinek hangsúlyos jelenlétével – megsokszorozhatja a vers címének értelmezési lehetőségeit is, amennyiben ez olvasható a Kaspar név „halálaként” is, aminek a vers motívikáját tekintve van némi jelentősége.

A sorozatosan visszatérő „wer” kérdéseket a megidézett beszédmagatartás válszra nem váró költői kérdésekként stabilizálná, ám a név „elvesztése” motiválja a szó szerinti olvasatot is, amennyiben ez a megszólított megnevezhetetlenségére vonatkozó reakció formáját fedezheti fel a kérdésekben. A kérdéssorozat retorikus olvasata pedig egyfajta válaszként dialógusba lépve a literális jelentéssel azt a felismerést közölhetné, mely szerint a választ az teszi lehetetlenné, hogy a név szükségszerűen halott, amennyiben nem rendelkezik avval a mágius vagy orfikus képességgel, hogy megelevenítse azt, akit a vers „sirat”. A szövegben megidézett vallásos metaforika,⁵⁸ illetve Kaspar mindenhatóságának attribútumai aligha teszik félreismerhetővé a cím egyik intertextuális javaslatát, mely szerint az nem volna más, mint Nietzsche Isten halálára vonatkozó nevezetes kijelentésének („Gott ist tot”) átírata. Ez az intertextuális háttér azonban, amely ily módon Kaspar nevét, vagyis nyelvi jelölését az isteni mindenhatósággal kapcsolja össze, a kérdések jelzett kettős olvashatóságát is új megvilágításba helyezheti, amennyiben így – a kérdés referenciális olvasatának teljesítményét nem szem elől tévesztve – a „wer” kérdések Kaspar nevével a nyelv megnevező, vagyis teremtdőrejét siratják, illetve vonják kétségbe.

Az Arp szövegében kibontakozó önértelmező alakzat így tehát a név katakrétkus erejének leleplezésével a nyelv jelölőpotenciálját utasítja el, amiként Schwitters híres *An Anna Blume* című költeménye is a tulajdonnév defiguratív potenciáljához kapcsolja saját metapoétikai arculatát. Ez a „szerelmes vers” a te repetitív szövegezését egyfajta agrammatikus dadogásként prezentálja, lényegében az egyes szám második személy teljes grammatikai paradigmáját végigjátszva („Du, Deiner Dich Dir, ich Dir, Du mir, – wir?”). A szöveg beszédmódja evvel a dadogással a szerelmi élmény ritmusának nyelvi érzékeltetését célzó expresszionista eljárást ironizálja, sőt a te nevének ismételtetése egy – a nyelv anyagszerűségéig hatoló – lecsupaszítás folyamatát ölti („Anna Blume, Anna, A—N—N—A!”). A szerelmi dadogás, a név szétdarabolása ezután egy metaforikus, bár meglehetősen prózai távlatot nyer: „ich träufle deinen Namen. / Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.” A név „csepegtetésének” képe egyben a jel teljes eltárgyasításaként is felfogható. Anna Blume ismételt megszólítása ezután már teljesen egybeesik a név mint szó vagy még inkább mint valamiféle „betűtárgy” megszólításával: „Du bist von hinten wie von vorne: / A—N—N—A.” A megszólított egybeesése saját nevével tehát egyfajta materializálódási folyamat végpontjaként fogható fel, s a te eme materializálódása csakugyan folyamatként ismerhető fel a versben (vissza-utalva így a név monoton ismételtetésének rítusszerű értelemkiüresítő praxisára

mint a versben idézett kommunikatív, de inkább akommunikatív kontextusra): a vers elején Anna még képileg, metaforikusan azonosítódik egy templomtoronnyal („Lass sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht. / Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die / Hände”), s ezen azonosítás során nyeri el a megfordíthatóság attribútumát, s ezt a metaforikus azonosulást váltja le aztán Anna teljes azonosulása önmagával – a névvel.

A vers ezután a megszólított „reakcióját” is teljesen materiális folyamatként mutatja be. A csöpögő név a STREICHELN szó formájává alakulva hull az énré („Rindertalg träufelt STREICHELN über meinen Rücken.”⁵⁹), amivel megismétlődik a materializálódás előző sémája: a simogatás azonosul saját jelölőjével, amivel a beszélőt retorikailag (a metonímia önreflexívvé válása révén), szemantikailag és materiálisan is „megérinti”. A vers zárlatában megismételt szerelmi valómás („Ich... liebe— Dir!”) agrammatikussága azonban némiképp destruálja e nyelvtani boldogságot, s ez fontos szereppel bír a versbeli én szituáltságának értelmezésében. Az én grammatikai hibákkal teletűzdelt diskurzusa ugyanis azért, hogy egy értelmét vesztett, teljes materializációjában megtapasztalt nyelvi anyaggal szembesül a te megszólításakor, olyan önreflexív alakzatot tesz felismerhetővé, amelyben a te megragadhatóságának egyetlen útját az olvasás jelentheti, ám ez egy sikertelen fordítási folyamat formájában mutatkozik meg: egy értelem nélkül artikulálódó, idegen nyelv megszólaltatásának paradox műveleteként.

Tekintetbe véve egyúttal azt is, hogy Schwitters verse utal August Stramm *Tropfblut* című kötetére, másrészt a német expresszionista több szerelmes versének jellegzetes eljárására,⁶⁰ a névmások gyakori, eksztatikus hatást keltő ismétlésére, az *An Anna Blume* felfogható egy olyan poétika ironikus destrukciójának irodalomtörténeti eseményeként, amely elsősorban a szintaxistól eloldott szavak ily módon visszanyerni remélt kifejezőerejére épült. Vagyis az idegen nyelv olvasásának képletére épülő önprezentációs alakzat Schwitters versében végső soron az Arpéhoz hasonló módon a nyelv kommunikativitásának elutasítására épül.

Természetesen nemcsak a név tropológiai teljesítményében válhat ilyen egyértelműséggel felismerhetővé az idegenség princípiuma, hanem akár a lírai én alakzatában is. Erre lehet példa a húszas évek Kassájkával poétikailag igen szoros rokonságban álló Iwan Goll *Ein Gesang* című költeménye is.⁶¹ A montázszerűen építkező vers képalkotásában azért nem fedezhető fel az egész szövegre kiterjedő vonatkoztatási kód, mert az én azonosítását szolgáló trópusokat jelentésük – jellegzetesen dadaista – felfüggesztése vagy kiüresítése dezorientálja. Ez a vers egy idézőjelbe tett szakasszal – a cím egyik lehetséges referenciájával – indul, amely azonban leválik a szöveg énjéről, minthogy a következő versszakban kiderül, hogy ugyanezt a szerelmi dalt többen is éneklik. Az én meghatározása egyrészt a természettel való azonosulás lehetőségében bontakozik ki („Isabel, mein Blut ist dieses Meer”, „Doch fühle ich Lerchen gurgeln in meiner Kehle / Der Baum klagt in meinem Gerippe der jetzt mit dem Sturm kämpft”), ezeket azonban a profán képzetek általi defiguráció (például a tengerrel való azonosulást a szív „túlcsordulásának” lehetséges jelentésével az „eső” szó szerinti olvasatába való áthelyezése) akadályozza meg:

Jeder Tropfen beklopfte mein Herz
Wieviel Tropfen starben in Nazissenkelchen und Gosseneimer
Wieviel Leben wieviel Sehnsucht der ganzen Welt

vagy éppen a banális művi reprezentáció képei:

Das Wohnzimmer meiner Mutter ist gelb und mit Blümchen tapeziert

A vers többször is tematizálja a „valamivé válás” lehetőségeit, ám ezeket az én sorra ironizálja:

Man könnte auch Revolutionär werden
Misanthrop aus Menschenliebe
Das Wort Barrikade ist ultramarinblau und gefällt mir sehr
Ich sah einen Bettler auf den Fortifikationen
Ein gelber gestohlener Fisch hing wie ein Bart von seinem sauren Munde
Und doch war ein Heiligenschein um seinen Schlapphut
An jenem Tage wurde ich Sozialist
Gewiss das Bier am ersten Mai schmeckt frischer als im Hofbräu
Und die Arbeiterkinder haben Tuberkulose

vagy mint szerepeket veti el:

O Herr der Menschen, ich bin unfähig
Vera-Shoes an feine Damen zu verkaufen
Unfähig Isabel immer Semmeln mit Honig zu streichen
Unfähig zum Revolutionär der Bauern und Tiere
Ich bin unbegabt für Europa.

A szöveg litániaszerűen monoton ismétlődések formájában vissza-visszatérő eldöntendő kérdéseinek önértelmezési dilemmáira (például „Ich bin ein guter Mensch ich bin kein guter Mensch”) egy – az én egyik szerepköréhez kötődő – „kész” szöveg (reklámszlogen) kínál választ, ami azt jelzi, hogy ezekben a banális önmeghatározási kísérletekben a realitáscitátumban szereplő minőség („...Was ist das Beste? / »Vera-shoe ist der beste.«”) a maga referenciáitól megfosztott szószerintiségében az új kontextusban olyan funkcióba kerül, amely ezt a szó szerinti jelentést is kiüresíti.

Az én megjelenési formái között különös szerephez jut a képpé (s ráadásul idézett, sokszorosított képpé: divatfotóvá) „válás”, ami a valóságcitátum imént említett dekontextualizálódási folyamatának a fordítottjára utal. Ennek azért lehet döntő szerepe az *Ein Gesang*ban, mert a vers zárószakaszának, amely a szerepektől való megválás hagyományos költői gesztusát és képeit implikálja, az újabb természeti analógia („Gut ist der Klee der die Blättchen auf- und zumacht / Der Klee ist einsam / Und einfach / Seien wir einsam / Und einfach”) ismét felidézi az én reprezentáltságának, jellé válásának kontextusát, amennyiben a szakasz első sora az én „összehajtásának” imperatívuszával („Wir müssen uns sehr in uns zusammenfalten”), valamint az idézett természeti analógia érintkezése a könyvmetaforával („die Blättchen auf- und zumacht”) az én önprezentációját még erőteljesebben a „kész” szövegek dezindividualizáló motívikájába utalja, s így némi-

leg érvényteleníti a vers zárlatának végső felszólítását, hiszen a célul kitűzött magányosság és az identitás reprodukálhatósága (erre visszautalhat az, hogy a zárószakasz általánosító formulája már nem a „man”, hanem a többes szám első személyű megszólalás) szükségszerű ellentétbe kerülnek.

Az avantgarde költészet aposztrophéalakzatainak rendkívül érdekesnek tűnő, bár még feldolgozatlan problematikája arra utalhat, hogy az elidegenítés hasonló stratégiái a te alakzatát sem kerülhetik el. Ehhez kínálhat adalékot a szürrealista költészet egy különleges szépségű darabja, Breton *Je reve je te vois* kezdetű szövege a *L'air de l'eau* című gyűjteményből. A lírai én szólama egy álom elmondásának beszédhelyzetébe illeszkedik, amivel mintegy értelmezési keretet biztosít saját retorikájának. A megszólított alakjának felidézése alakváltozatainak – ahogyan azt a szöveg több ponton is hangsúlyozza („Et en meme temps”, „Et la meme / Enfant”) – szimultán felsorakoztatásaként fogható fel. Az első ilyen alakváltozatot a vers a szó szoros értelmében is elmosódott képként interpretálja, amennyiben itt a te egyszerre a tükörben látható, illetve a víztükörben látszó képével szembesül. Az alakváltások metaforikus logikájának az a legfőbb jellegzetessége, hogy a megfeleltetések tulajdonképpeni alapját a szöveg nem kínálja fel közvetlenül, hanem – miként azt Michael Riffaterre a szürrealista metafora szerkezetét vizsgálva megállapította – az olvasóra bízta.⁶² Az alakváltások folyamatát és az álom logikáját így elsősorban a te egyes metaforái és az e metaforák feltehető létrejöttére utaló képek egymáshoz irányításaként lehetne felfogni, amit ebben a szövegben alapvetően az egymást követő álmok folyton változó perspektívái nyitotta játéktér határoz meg, illetve nyelvi okok, bizonyos esetekben például véletlenszerűként ható összecsengések (a „mozgás” és a „megszámlálhatatlan sokaság” jelentésmozzanatait a vers zárlatában feltűnő Síva-szimbólum egyesíti és interpretálja: például a vers megszólítottjával szembeladó autók saját árnyékukká változásának képét,⁶³ amely szintén egy szét-tördelt perspektívára utal [„Tu traverses la rue le voitures lancées sur toi ne sont plus que leur ombre”], az „ombre”-nak a hindu istenalak sokkarúságában való „megismétlődése” [„Tes bras innombrables”] teszi a te metaforájaként érthetővé).

Az alakváltások ezen, nyilván az álomszerűség hatását erősítően véletlenszerű logikája a lírai én azon kijelentésében válik motiválttá, amely a te szimultán sokféleségének mégis ellentmondva egy időbeli folyamatra (pusztulásra vagy átváltozásra) utal („Je caresses tout ce qui fut toi / Dans tout ce qui doit l'être encore”), s amely azt sugallja, hogy a szimultaneitás elve éppen hogy az álom imaginatív teljesítménye által áll elő, ily módon szembeszegülve a te lényegi megragadhatatlanságával. A versnek ez az esztétikai szublimáció képlete szerinti önértelmezése ismét Síva szimbólumának a zárlatban végrehajtott „életre keltésére” vonatkozatható („Ma fontaine vivante de Sivas”), hiszen Síva a pusztítás és az újjáteremtés istensége, akit leírásaiban a Breton-versben is előforduló kígyó társaságában, háromszeműként, illetve – miként ezt Hugo Ball egyik naplójegyzete is kiemeli – feje körül holttestekből álló koszorúval, hullamezőkön ábrázolnak.⁶⁴

A versszervező elvként kibontakozó aposztrophé struktúrája azáltal válik aszimmetrikussá, hogy – amint az a szöveg egy meglehetősen „prózai” részletéből („Tu es étendue sur le lit tu t'éveilles ou tu t'endors / Tu t'éveilles ou tu t'es endormie ou ailleurs”) kiderül – a vers a megszólítottat magát is az álmok birodalmába vezényli, amennyiben azzal, hogy az idézett sorok összecsúsztatják a felébredést az

elalvással, sőt felvetik a „máshol” ébredés lehetőségét, nemigen zárható ki, hogy e „máshol” a te képzeletére, illetve álomvilágára utalhat. Itt válik láthatóvá az, hogy a megszólított képzelete – amelyet a vers jelölten eltávolít az én szólamától („Tu ne me reconnais pas”) – nem illeszkedik az aposztrophé mögött feltételezendő kommunikatív struktúra dialektikájába: míg a metamorfózisok sorozata így a te képzeletéhez is rendelhető, az alakváltozatok megőrzéséről tanúskodó sorok csak az énhez mint beszélőhöz kapcsolhatók, s a megszólított számára irrelevánsak. Feltéve, hogy az átváltozások képei a te fantáziájaként is értelmezhetők, az álom, éppen ellenkezőleg, a te identitásának teljes széthullásához vezet, s ily módon a te idegenségét, önmaga számára való hozzáférhetetlenségét bizonyítja.⁶⁵ A te idegensége így pusztán az álmok képei által – véletlenszerűen (?) – előhívott Síva-szimbólumban szüntethető meg, ám ez – tekintettel örök változékonyságára, pusztulás és újjászületés végtelen összjátékára – üres identitás lehet csupán.

A vers legfontosabb képi szervezőelveként felismerhető montázs ebben a kontextusban (akárcsak Goll *Ein Gesang* jában) talán joggal irányítható az allegória fogalma felé, amelynek Benjamin-féle felfogását Bürger Lukács nyomán hozza kapcsolatba a szürrealista montázstechnikával, amely az (ebből a szempontból Baudelaire-nél is releváns) „ennui” tapasztalatának megnyilvánulása volna (az összefüggés itt a mindig új keretbe helyezhető kép töredékszerűségének elvében kínálkozik).⁶⁶ S ugyancsak Bürger felismerését továbbgondolva talán nem tévedés itt a modern allegória egyfajta funkcióváltását feltételezni. Bürger ugyanis felhívja a figyelmet arra, hogy az avantgarde montázs esetében az allegorikus kép nemcsak egyszerűen mindörökké elszabadul egy feltételezett „eredeti” vonatkoztatási kerettől, s léphet így be újabb és újabb jelentésszövegekbe, hanem eleve nem nyer új vonatkoztatási keretet. Ebben az értelemben az avantgarde szöveg allegorikussága szükségszerűen ruházódik fel egy aporetikus vonással: jelentésének létrejöttének pillanatában érvénytelenné is válik. A használati kontextusából kiszakított (s az avantgarde tapasztalata szerint elhasználódottságából csak így új életre kelthető) fragmentum megőrzzi idegenségét és értelem nélküli (vagy – például bizonyos expresszionista elképzelések szerint – totális performativitással ellátott) akommunikatív materialitásként tapasztalható meg.

A montázs⁶⁷ szerkezeti elve nyilván előtérbe helyezi a műalkotás térbeli formájának jelentésképző szerepét,⁶⁸ ami nyilván nem független a befogadási folyamat idegenség-tapasztalatától. A dadaista költészet recepció akadályai kapcsán Eckhard Philipp egy olyan olvasási modellt – teoretikusan némiképp ingatag – javaslatával áll elő, amely arra a szükségszerűségre épül, hogy a szöveg jelentéspotenciáljának kibontásához el kell hogy távolítsa az interpretációt a szövegtől.⁶⁹ Philipp ezzel a javaslatával nyilván a montázs formájának azon sajátosságához igyekszik alkalmazkodni, hogy az nem kínál értelemképző vonatkoztatási keretet saját összetevői számára. A jelentésképző ilyen, a szöveget saját különböző környezeteihez irányító mechanizmusai persze – megvalósulásukat tekintve – rendkívül eltérőek lehetnek: szinte utolérhetetlenül gazdag kiaknázásukra lehet példa T. S. Eliot *The Waste Land*-je. A dada poétikája azonban – a nyelv teljes idegenségének ideájához ragaszkodva – az ilyen kommunikatív kapcsolatokat is elutasítja. Feltételezhető, hogy ez az oka annak, hogy e szövegek önprezentációs alakzataiban gyakran felfe-

dezhethők az olvasás, illetve az érthetetlen vagy olvashatatlan jelek, szövegek motívumai, ami – egy tágabb (s így persze önkényességi fokát tekintve esendőbb) irodalomtörténeti kontextusban – akár a „természet könyve” metaforikájának⁷⁰ kései újraértelmezéseként vagy destruktíójaként is felfogható volna.

A montázs, bizonyos értelemben, el sem igen gondolható az olvasásmetaforika valamilyen formájú jelenléte nélkül, amennyiben az ilyen szövegekben az én szó-lama – az utólagosság s így az idézés szükségszerű feltétele miatt – egyben olvasásként, megértési kísérletként is szituálódik. Sok példa található erre Kassáknál is, aki alighanem joggal dadaistának nevezhető korszakában ugyan – például Schwittershez képest – jóval kevésbé számolt a nyelv radikális materialitásának szélsőséges gesztusaival, és az ekkori költészetét a recepció általános ítélete szerint jellemző „elvonság”⁷¹ is némileg ellentétes például a számozott versek beszédszerűségével vagy a szintaxisnak a dadában szokatlan viszonylagos épségével.

Az allegorikusságnak a performativitásként, a jelen élő pillanatszerűségébe beíródni képesként prezentált mű önértelmezésében betöltött – némiképp destruktív – szerepe szempontjából figyelemre méltó lehet a 6. számú költemény. A vers nyitányában hangsúlyosan ismétlődnek a befejeződés, lezárulás jelentésmozzanatai („már az utolsó hordókat dudlizzák az őrmesterek [...] bizony jó lesz ha mindenki aludni takarodik a tyúkokkal szörnyű éj szörnyű éj szörnyű éj”). Az ezt követően színre léptetett különböző hangképzeteket egyfelől – a Kassák e korszakára vonatkozó értelmezések egyik jellegzetes kifejezésével – a „káosz” vonatkozási keretéhez („süket karmesterek csörömpölnek”), másfelől – egy metaforikus transzformációban felismerhetően („ordító címtáblákból”) – a hang dezantropomorfizálásának jellegzetesen dadaista kontextusához lehetne rendelni. Ez utóbbi kifejezés azonban – egészen a realitás és a reprezentáció közötti szakadék megszüntetésének programjával egybecsengően – egyben a (jelölten allegorikus szerkezetű, hiszen keret és ábra kettőségére célzó) képből, jelből valóságossá váló (antropomorfizálódó) alakok („kokottok és az egérszagú vénasszonyok kiléptek az ordító címtáblákból”) „elnémulását” is feltételezi. Miként azt „a hold roppant ejtőernyőkkel hintázik az erdő felett” kijelentés és a szöveg más antropomorfizmusai is láthatóvá tehetik, ez a folyamat szükségszerűen valamely a hasonlóság elve alapján azonosító alakzat defigurációjával jár együtt (az idézett példában az ejtőernyő és a hold metaforikus azonosságának szétbontásával), ami az antropomorfizmusok vonatkozásában arra világíthat rá, hogy a képszerűség megszüntetésének a hangtól való megfosztottság lesz a következménye.

A nyitány apokaliptikus jeleneteit felváltó felkiáltásokat bevezető kép („fölkelt az üvegtüstű óra fordítsátok ki megavasodott irhüütöket”) szintén egy olyan antropomorfizmus, amely egy jelzésre szolgáló eszközt lát el emberi tulajdonságokkal.⁷² A szöveg jellegzetesen performatív megnyilatkozásai (felszólítás, ünneplő modalitás) ismét ellentétbe kerülnek a defiguráció képleteivel. Az „előre hát toronyirányba” felkiáltást már eleve „dezorientálja” az előző sor („tornyok beletérdeltek önmagukba és elojtották vörös sipkájukat”), amely a tornyok összeomlása mellett – talán némi allegoretikus önkény segítségével – a befejeződés egy banálisabb képébe, a cigarettá elnyomásába metaforizálható „vissza”. Az „éljen”-ek ismétlésével egybefogott szakasz pedig e kifejezés literalizálásával („éljen a relativitás nemtudásába belehalt apánk”) mozdítja ki azt a pusztán modalitást jelölő szerepéből.

Performativitás és defiguratív tropológia konfliktusa tehát az akciószerűség és a nyelvi elidegenítés szembenállásának koordinátái közé rendeli a szöveg önprezentációját. A vers közepén elhelyezkedő dátum („1920 december harmincegyet élünk”) egyfelől a valóságítatú megismételhetetlen egediségének konnotációjával rendelkezik,⁷³ de egyben ez teremt referenciális környezetet a szöveg számos elemének. A szilveszteri dátum kötheti össze az órára vagy metrumra utaló verskezdetet („Egy kettő Egy kettő”) az „utolsó hordók” képzetével, valamint – egyfelől – felerősíti a vers banális hétköznapiagra utaló rejtett motívumát, bevonva ebbe a befejeződés és az újrakezdés korábban még inkább némileg apokaliptikusként megjelenített képzetét. Ez persze másfelől feltételezi a dátum beíródásának inverz mozgását is, ami ismét a szöveg önnön performativizálódásának kontextusát hívja elő: ennek értelmében a szöveg felfogható a valóságba, a pillanatot jelenidejűségébe való „belevésésének” eseményeként is. Látható tehát, hogy a vers montázsszerkezete olyan egymásrautalásokat épít ki, amelyek a hanghoz jutás képzetét nemcsak egyszerűen az antropomorfizálódással, hanem a szöveg jelen idejű tette, akcióvá válásával irányítja szembe. Ez a paradoxon teszi érthetővé azt is, hogy a dátum megjelölését követően ismét tematizálódik a megszólalás, a nyelv, a megértés és a jelentés fogalomköre, amelyek így egyrészt a hétköznapi élet profán, dadaisztikus montázssá szétöröndelt képeinek allegorikus kontextusára vonatkoztathatók, másrészt a szöveg önnön környezeteként sejtetett jelen idejű pillanat még körvonalazatlan potencialitására.

A dátum lejegyzését közvetlenül követő hangképzetet („a fejünk reménytelenül vonít combunkra nyomott pénztárcánkban”) szokatlan módon a kicsit később előkerülő áru–pénz–fogalomkör kontextuálja. Az egyre szétartóbb lexikában itt jelenik meg a „nyelv” („s most még nehezebb lesz nyelvünk alól kiszedni az enyv-táblákat”), még hozzá mindkét jelentésében, hiszen már a kép referenciális értelme is továbbvezeti a megszólalásra való képtelenség, a hangtól való megfosztottság már ismert mozzanatát. Szó szerinti, az emberi szervezetre vonatkozó értelme szerint világos, hogy a „leragadt nyelv” miként illeszkedik e motívumokba, s ez feltehetőleg a nyelv másik jelentésénél sem okoz értelmezési problémát. Érdekes ugyanakkor a „ragadásnak” a metonímiára vonatkozó metafiguratív értelmét is szem előtt tartani, ugyanis a „nyelv” és az „enyv” szavak szoros érintkezése („ragadása”) egy meglehetősen materiális szinten, a betű szintjén is visszaigazolódik. A „nyelv” szóként materializálódva kötődik („ragad”) betűihez, s a betűszerűség ezen hangsúlyozása nyilván ebben az értelemben is a hanghoz jutás lehetetlenségének, illetve itt a véletlennek való kiszolgáltatottságának látens motívumokba illeszkedik. A vers folytatása szerint „egyedül a rózsavíz vagy a levágott ökrök segíthetnének de ők mélyen alszanak az áruházak pénztárkönyveiben” (itt csenghet vissza a „takarodó” a vers apokaliptikus nyitányából): az áldozatra, de az értéktelenségre is vonatkoztatható kifejezések „segítségét” az lehetetleníti el, hogy áruvá válnak, sőt könyvekbe zárulnak. Az áru-motívika és a könyvbe foglaltság, vagyis a jellel válás hangsúlyossága miatt – már csak Benjamin allegóriefogalma által is motiváltan⁷⁴ – itt ismét egy kifejezetten allegorikus képzet tárulhat fel. A valós attribútumaitól elszakadó, áruvá váló „áldozat” így magyarázhatja a pénztárcába zárt hang képét: a nyelv elszakítása saját jelszerűségétől – némileg marxizálva ezt az olvasatot – e hang „csereértékének” elégtelensége miatt bizonyul lehetetlen-

nek, hiszen ez allegorikusan reprezentálként, „könyvbe zártként” csupán egy újabb allegorikus helyettesítés vagy csere lehetőségét kínálja fel. A Kassák e korszakára oly jellemző „ó de mindez mit is jelent a mi érző keblünknek” kérdés⁷⁵ tehát a nyelv legmateriálisabb értelemben vett idegenségére vonatkozatható, s így válhat a szöveg kitüntetett önprezentációs alakzatává.

A jellel válás szükségyszerűségét a vers zárlata sem rendíti meg. A könyv- és az általa előhívott olvasásmetafora megisméltése („Marx azt írta egyik röpiratában megkezdődött a kommunizmus kísértetjárása azóta tisztában vagyunk a helyzet értelmével”) ironizálja a vers saját performativitásának önreflexív alakzatait: a „helyzet értelmének” következményei („karcsú szociális gondolatokkal párnázzuk ki ökleinket véka alá tesszük a szemeinket”) azt sugallják, hogy e „megfejtés” az akcióra-performativitásra összpontosuló önértelmező retorika bukását, e performativitás „megszelídülését” ismerteti fel. Ismét előkerül az alvás motívuma („párnázzuk ki ökleinket”), ami így a felébredés (az újakezdés) elmaradását implikálhatja, a hanghoz jutás helyébe az érzékelés, az akció helyébe a passzív megállapítás modalitása lép (érezzük / teljes intenzitással érezzük az öszvérek közelségét / akik fülkük mögött új megváltókkal ácsorognak a jégcsapok alatt.”). A vers mozdulatlanságra utaló záróképe mintegy megdermeszti a szöveg önnön környezeteként értelmezett pillanatot, ám ez az állókép az olvadás konnotációjával (amelyet az „ácsorognak” igében elrejtett „csorgás” is hangsúlyossá tesz) mégis elmozdul, méghozzá az elmúlás, eltűnés értelmében. A vers, amely már első képsoraival összekötötte a kezdetet a véget, a „jégcsapokkal” végleg mintegy keretbe zárja önmagát, hiszen kezdete („Egy kettő Egy kettő”) ily módon már az olvadó jégcsap csepegését is megidézve bővíti ki az idő múlására vonatkozó izotópiásort. Ez azt is jelenti, hogy a vers önnön keretbe helyezésének megint csak allegorikusként felfogott műveletével sem képes megragadni a dátum megjelölésével is hangsúlyossá tett jelen idejű pillanatot, amely így egyszerre elérkezőként, éppen múltóként és végérvényesen elmúlóként érzékelhető csupán. A montázs szerkezet ebben az esetben az idő vagy a pillanat szétbontásaként, elidegenítéseként, ezek pedig csak szétdaraboltan megjeleníthetőként foghatók fel.

Kassák verse ily módon a szöveg realitásba vésésének illuzórikus voltáról tanúskodhat, amivel bizonyos értelemben saját poetológiai önértelmezését érvényteleníti, s e kudarc alighanem általánosan is jellemzi az avantgarde poétikákat. Az, hogy az allegória szimultaneista vagy montázs-selvű koncepciója megfelelkezik az allegóriát strukturálisan jellemző múltbeliségről vagy legalábbis az időbeli distanciáról,⁷⁶ feltehetően szintén a deszemiótizáció, a műalkotás mint performativitás szélsőségesen modernista projektumával hozható összefüggésbe.

Az avantgarde megítélésének problematikája vagy bizonytalansága hasonlóképpen aligha függetleníthető ettől a félreértéstől. Feltűnő, hogy az avantgarde poétikák bizonyos törekvései milyen sok tekintetben megelőlegezték az irodalomértelmezés posztmodern feltételrendszerét. Az olvasó saját elkerülhetetlen aktivitásának tapasztalata például állandóan visszatér a különböző avantgarde iskolák reprezentáns szövegeinek értelmezéstörténetében.⁷⁷ Az, hogy a legtöbb avantgarde poétika mindig mintegy szükségyszerűen a művészet vagy a költészet mint intézményes kód mibenlétere is rákérdez, immár szintén kikerülhetetlenül integrálódott az esztétikai tapasztalat századvégi formációiba. Az avantgarde második hul-

lámának nyelvszemléletét pedig nehéz lenne nem összefüggésbe hozni a posztmodern nyelvfelfogásokkal s egyáltalán az irodalomértelmezés azon előfeltevéseinek nagy részével, amelyeket posztstrukturalizmusként szokás definiálni. Jó példa erre, hogy a Weisgerber-féle komparatistikai összefoglalás írásaiban állandóan visszaköszön egy Mallarmétól az avantgarde-on át a posztstrukturalizmusig ívelő nyelv- és szubjektumfelfogásbeli hagyomány feltételezése, vagy az, hogy Bürger Breton nyelvfelfogását Lacanéval rokonítja. Ehhez képest az avantgarde költészet értelmezői számára sokkal inkább magán viselni látszik a múlt idők nyomát, s inkább csak az tünteti ki, hogy bizonyos felfedezésein keresztül megelőlegezte, illetve lehetővé tette a késő modernség poétikáját. S bár az ilyen „történeti” érdek aligha méltathatók eléggé (az avantgarde költészetben ezek közül talán a líra soknyelvűségének „felfedezése”, azaz a lírai kód exkluzivitásának lerombolása tekinthető a legjelentősebbnek), az avantgarde szövegekben még szakértők számára is van valami idegen, ami persze – az itt felvázolt érvelés értelmében – e poétikák önértelmezésének leglényegibb attribútuma.

E történeti értelemben vett elidegenedés okainak kutatását e dolgozat nem igazán tekintheti feladatának. Feltehető, hogy az idegenség mint önértelmező alakzat poétikailag szükségyszerűen ellenszegül a líraolvasás retorikájának. Talán ez magyarázhatja Heinz Schlaffer kitűnő, újabb sokat idézett tanulmányának rezignált zárlatát, amelyben a lírai művek befogadásának általa kiüntetettként kezelt módozata, a hangkölcsonzés ellehetetlenülését konstatálja a 20. századi költészet modern – elsősorban avantgardisztikus – fejleményeiben.⁷⁸ Ez a diagnózis feltehetőleg nem független az idegenség önprezentációjának egyik összetevőjétől, az avantgarde költészet akommunikatív karakterétől. Schlaffernél jóval korábban Käthe Hamburger műfajelmélete szintén az avantgarde költészetben érzékeli a líra műnemi „határait”. Ponge költészetének példáján mutatja be, hogy az általa lírai szubjektum–objektum korrelációnak nevezett alapviszonylat az avantgarde szövegben azáltal érvénytelenedik, hogy nem jut funkcióhoz egy valóság-összefüggésben, amennyiben maga a műalkotás viselkedik a megnyilatkozás egyfajta tárgyaként.⁷⁹ Ez a felismerés ismét csak szituálható az idegenség önprezentációs paradigmájában.

Persze, mint minden irodalmi folyamatnak, az ilyen és hasonló kritikai ítéleteknek is nyelvi okai vannak, amelyeknek feltehetőleg az avantgarde szövegek önprezentációs alakzatainak aporetikus szerkezetében kellene láthatóvá válniuk. Ebből a szempontból is rendkívül tanulságosak az itt példaként szóba hozott szövegek önprezentációs „félreértései”. Arp verse például teljesen kivonja a pragmatikai alanyt mint a szöveg elmondásának végrehajtóját a megnevezés fundamentális lehetetlenségének következményei alól. Breton versén megmutatható, hogy az álom működésének látszólagos automatizmusát nem annyira a „véletlen” Bürger által is ideologikusnak tartott⁸⁰ szürrealista elve, sokkal inkább egy kulturálisan meghatározott szimbólum jelentése irányítja a „te” alakzatának kiüresítéséhez. Kassák 6. számozott versében pedig – a bemutatott módon – a deszemiótizáció stratégiájának fundamentális lehetetlensége tárja fel a mű realitássá válásának illuzórikus voltát.

E példák alapján úgy tűnik, hogy az itt bemutatott önprezentációs alakzatok nyelvi paradigmája az értelmetlen vagy értelmezetlen nyelv, a jelkarakterétől meg-

fosztott jel lehet. Hogy ez általánosan is közel áll az avantgarde második hullámához, azt jól mutathatják például Schwitters és Huelsenbeck „szó nélküli versek-ként” felfogott hangkölteményei.⁸¹ Ezek poétikai problematikájáról pedig sokat elárul az, hogy e hagyományt legérdekesebb újraértelmezői éppen azáltal alakították át, hogy – mint például Oskar Pastior – felismerték és kihasználták, multiplikálták a nyelv szükségyszerű jelentő potenciálját, például anagrammatikus játékokkal vagy éppen kitalált nyelvek „poétizálásával”. A nyelvi jel, amelyet valóban nehéz volna kommunikatívként elképzelni,⁸² soha nem fogható fel teljes idegenségként, mivel a nyelv tiszta performativitása is megragadhatatlan. Mindig már potenciális jelentések egyfajta emlékműve, ami nem akadály, hanem éppen hogy feltétele e materiális idegenség megtapasztalásának. Ez az, amit az a késő modern költészet értett meg,⁸³ amely éppen ezért tekinthető az avantgarde hagyomány valós örökösének.

Jegyzetek

- ¹ Lásd: Charles BAUDELAIRE: *Journaux intimes*. Paris, 1949. 76–77. Idézi Matei CALINESCU: „Avant-Garde”. In: *Literarische Avantgarden*. Szerk. Manfred HARDT, Darmstadt, 1989. 99. A szó fogalomtörténetéhez lásd még: SZABOLCSI Miklós: *Avantgarde, Neo-avantgarde, Modernism*. New Literary History, 1971/1. 49–51.
- ² Vö.: uo. 108. és Peter BÜRGER: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt, 1974. 79–80.
- ³ Ennek általánosérvényűségéről lásd HARDT: *Zu Begriff, Geschichte und Theorie der Avantgarde*. In: *Literarische Avantgarden*. 166–167.
- ⁴ Vö.: BÜRGER: i. m. 23–35.
- ⁵ Lásd: E. PAGLIARANI: *Für eine Definition der Avantgarde*. In: *Literarische Avantgarden*. 69–72.
- ⁶ „Az izmusok mintegy ezek (ti. az iskolák) szekularizációját jelentik; iskolákat egy olyan korban, amely ezeket mint tradicionálisakat rombolta le.” Th. W. ADORNO: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, 1970. 45.
- ⁷ A manifesztum mint műfaj nyelvi-kompozíciós jellegzetességeiről lásd: ADRIAN MARINO: *Le manifeste. Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle. II*. Szerk. Jean WEISGERBER, Bp. 1984. 826.
- ⁸ „Az új irodalom nem esküdhetik fel egyetlen izmus zászlaja alá sem.” KASSÁK Lajos: *Program*. In: *Az expresszionizmus*. Szerk. KOCZOGH Ákos, Bp. 1964. 157.
- ⁹ Uo. 155.
- ¹⁰ Uo. 159.
- ¹¹ BABITS Mihály: *Ma, holnap és irodalom*. In: *Uő: Esszék, tanulmányok I*. Bp. 1978. 448.
- ¹² Lásd: KASSÁK Lajos: A „rettenetes nagy hamu” alól Babits Mihályhoz. In: *Uő: Válogatott művei I*. Bp. 1983. 574–575., 578–579.
- ¹³ Lásd például a irodalmi staféta, a biológiai organizmusok vagy a kertművelés visszatérő képvilágát és szókinését Babits tanulmányában. BABITS: i. m. 434–436.
- ¹⁴ Vö. például: TRISTAN TZARA: *Vortrag auf dem Dadakongress*. In: *Dada*. Szerk. Richard HUELSENBECK, Hamburg, 1964. 55. Huelsenbeck – meglehetősen filozófiai magabiztossággal – úgy értelmezi az ezt előidéző tapasztalatot, mint amely Heidegger egzisztenciálfeloldozását előlegezi meg. Vö. HUELSENBECK: *Dada*. In: *Dada*. 14–15. (1964a)
- ¹⁵ Uő: *Der neue Mensch*. In: *Dada*. 61. (1964b)
- ¹⁶ Lásd például: Uő: *Einleitung zum Dada-Almanach*. In: *Dada*. 101. (1964c)
- ¹⁷ *Dadaistisches Manifest*. In: *Dada*. 29.
- ¹⁸ Vö. például: TZARA: i. m. uo., illetve uő: *Dada-Manifest*. In: *Dada*. 47.
- ¹⁹ Adorno: i. m. 44.
- ²⁰ Vö.: Uo. 48–51.
- ²¹ Paul DE MAN: *Literary History and Literary Modernity*. In: *Uő: Blindness and Insight*. London, 1983.² Lásd ehhez még: David MARTYN: *Die Autorität des*

Unlesbaren. In: *Ästhetik und Rhetorik*. Szerk. Karl-Heinz BOHRER, Frankfurt, 1993. 19–22.

- ²² „A teljesen új, ami minden addigi tapasztalatot érvénytelenítene, éppoly kevésbé volna megtapasztalható, mint a teljesen más”, idézhető ezzel kapcsolatban Hans Robert JAUSS hermeneutikai maximája. H. R. JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt, 1984. 665.
- ²³ Vö.: Helga FINTER: *Semiotik des Avantgardetextes*. Stuttgart, 1980. Elsősorban 159–190. Finter könyve a kínálókozó lehetőségek közül az egyik legtermékenyebb kiindulópontot nyújtja az avantgarde poétikák – funkciótörténetileg is reflektált – újraértelmezéséhez, szempontjait, mint hogy azok elsősorban az általa feldolgozott olasz futurizmus kultúrkritikai önértelmezésének rendszerében gyökereznek, itt mégsem célszerű követni.
- ²⁴ Erről lásd: SZIGETI Csaba: *A versválság és a formák*. In: *Uő: A hím farkas bőre*. Pécs, 1993. 24–26.
- ²⁵ Az érvelés itt ki nem fejtett líraelméleti és -történeti kontextusához lásd: Heinz SCHLAFFER: *Die Aneignung von Gedichten*. Poetica 1995/1–2, 56–57.
- ²⁶ Lásd például Wolfgang PAULSEN *Expressionismus und Aktivismus* (Bern, 1935) című könyvének sokat hivatkozott „tipológiai vizsgálatát”. Ez a fundamentális kettősség – minden felmerülő kétely ellenére – az expresszionizmusnak szentelt későbbi nagy, összefoglaló igényű munkákban is rendre visszatér, vö. például: Ulrich WEISSTEIN: *Expressionism*. In: *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Szerk. uő. Bp.–Paris, 1973. 23–24.
- ²⁷ Vö. ehhez például: R. Hinton THOMAS: *Das Ich und die Welt*. In: *Expressionismus als Literatur*. Szerk. Wolfgang ROTHE, Bern–München, 1969. 25.
- ²⁸ Silvio VIETTA–Hans-Georg KEMPER: *Expressionismus*. München, 1975. 31–49.
- ²⁹ Lásd uo. 48.
- ³⁰ Kasimír EDSCHMID: *Az expresszionizmus költőiségéről*. In: *Az expresszionizmus*. 194.
- ³¹ Az „absztrakt” expresszionizmus nem teljesen problémátlan fogalma aligha tekinthető teljesen függetlennek a deretorizáló poétika tapasztalatától. Meghatározásai ugyanakkor viszonylag általános szinten mozogva pusztán a nyelv mint szabályrendszer destruktívjának teljesítményével hozták összefüggésbe: „Absztrakt az a vers, amely nem akarja megtartani annak a nyelvnek, annak az anyanyelvnek az általános grammatikai-szintaktikai-fogalmi összefüggéseit, amelyen beszél, s elveti e nyelv szelekciós rendszerét mint a tapasztalat médiáját is. Absztraktnak nevezem tehát azt a verset, amely nyelvében az összekapcsolás és szétválasztás, a kiválasztás és tagolás saját felépítményét teremti meg”, olvasható például Richard Brinkmann definíciójában. R. BRINKMANN: „Abstrakte” *Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage*. In: *Der deutsche Expressionismus*. Szerk. Hans STEFFEN, Göttingen, 1965. 90.
- ³² Lásd erről: Werner KOHLSCHMIDT: *Die Lyrik Ernst Stadlers*. In: *Der deutsche Expressionismus*. 40. A Stadler-vers „klasszikus” szerkezetéről itt nyújtott értelmezés végkövetkeztetése elfogadható, ám a bemutatott elemzés meglehetősen kétséges. A szerző két – egyaránt szonett-terjedelmű és -szerkezetű – részre, valamint egy, két háromsoros egységbe tagolódó (a zárósorokban egymásra rímelő) zárlatra osztja a szöveget, amely felosztást az teszi különösen látványossá, hogy a második „szonett” az „etwas muss kommen” kijelentéssel kezdődne. A vers felépítése azonban annyiban alighanem összetettebb ennél, hogy a második szonett „rímképlete” már nem illeszkedik Kohlschmidt felosztásába, illetve a versnek pontosan az első – a lírai én dezorientálódását megjelenítő, szaggatott mondatalkítású – fele világosan elkülönül a második, aposztróphikus modalitású résztől (ez utóbbit a szöveg egyes kiadásai idézőjelekbe is foglalják). Legalább két formaszervező elv összjátékáról kellene tehát beszélni.
- ³³ Lásd erről: Jonathan CULLER: *Apostrophe*. In: *Uő: The Pursuit of Signs*. Ithaca, 1981. 148–153.
- ³⁴ Ennek futurista előzményeiről lásd: FINTER: i. m. 134–135.

- ³⁵ Lásd például: Herwarth WALDEN: *Das Begriffliche in der Dichtung*. In: *Expressionismus*. Szerk. Thomas ANZ–Michael STARK, Stuttgart, 1982. E költői törekvés kortársi értelmezései általában azon megállapítás paradigmájába illeszkednek, amely szerint az új költői attitűd a valóság közvetlen tapasztalatának negativitására, azaz a világ idegenné válására vonatkozó reakció, lásd például O. FREUNDLICH: *Die namenlose Welt*. Uo. 565.
- ³⁶ „A szó is más tartalmat kap. A leíró, kutató szó elmarad. (...) A tárgy belső részébe hatol és ezáltal lelket ölt. A dolgok eredeti képe kristályosodik ki”, olvasható Edschmid idézett írásában (EDSCHMID, 198.) Ebből a szempontból különösen figyelemreméltó Mácza János 1919-es Stramm-kritikája, amely az expresszionizmus poétikai önértelmezéseit lényegében azzal vádolja, hogy mögöttük látsen a költői szó impresszionisztikus koncepciója él tovább. MÁCZA János: *August Stramm és a német expresszionizmus*. Uo. 214.
- ³⁷ Vö. például: PAULSEN: *Deutsche Literatur des Expressionismus*. Bern–Frankfurt–New York, 1983. 70.
- ³⁸ Ez az expresszionizmus kortárs önértelmezéseinek legáltalánosabb motívuma, amelyek – a programokat tekintve – ekkor még nem tettek különbséget „absztrakt” és „aktivista” költői törekvések között, lásd például Kurt Pinthus írásait. K. PINTHUS: *Előszó és Az Új Németország*. In: *Az expresszionizmus*. 227–234.; 242–244.
- ³⁹ Stefan ZWEIG: *Das neue Pathos*. In: *Expressionismus*. 576.
- ⁴⁰ Ezekről lásd: DERÉKY Pál: *A vasbetontorony költői*. Bp. 1992. 106–108.
- ⁴¹ Friedrich SCHILLER: *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. In: Uő: *Die Braut von Messina*. Marbach, (é. n.) 168.
- ⁴² Uo. 169–172.
- ⁴³ Vö.: Uo. 173.
- ⁴⁴ „Das lyrische Gedicht ist das Chor im Drama des Lebens – der Welt. Die lyrischen Dichter ein aus Jugend und Alter, Freude, Anteil und Weisheit lieblich gemischtes Chor.” (Fragment Nr. 27.) NOVALIS: *Werke*. München, 1969. 382.
- ⁴⁵ Nietzsche: *A tragédia születése*. Bp., 1986. 54.
- ⁴⁶ Uo. 51.
- ⁴⁷ Uo. 61.
- ⁴⁸ Vö.: uo. 73–74.
- ⁴⁹ Vö. ehhez: Edgar LOHNER: *Die Lyrik des Expressionismus*. In: *Expressionismus als Literatur*. 109–110.
- ⁵⁰ Karl MICKEL: *Pelageja Messinowa*. In: Schiller: i. m. 18.
- ⁵¹ Hugo BALL: *Die Flucht aus der Zeit*. (Kivonatok.) In: *DADA total*. Szerk. Karl RIII, Stuttgart, 1994. 20.
- ⁵² Történetileg is érdekes lehet az a folyamat, ahogyan a kórus metaforikája a húszas évekre elvesztett produktivitását, illetve egy tarthatatlan vagy ideologikus nyelv-szemlélet jelzésévé válik a poetológiai diskurzusban. Ehhez kínál egy adalékot az, hogy Mihail Bahtyin a nyelv egy ideologikus modelljének leírásához alkalmazza a kifejezést. Bahtyin számára a líra legmeghatározóbb műfaji karaktere a nyelv valós polifóniájának kizárása s így a szubjektum másságra utaltságának egy meglehetősen redukált képlete. Ifjúkori fő művében a másság az én identitásképzésében betöltött konstitutív szerepének formáit vizsgálva a líra kiténtető jegyét a bizalommal körülvett beszédpozícióban látta, s ennek elemzése során él a „kórus” metaforájával: a lírai műben „a szerző autoritása a kórus autoritásként” határozható meg, a versben „önmagamat hallom a másikkal, a másikkal és a másik számára.” Vö.: M. BAHTYIN: *Avtor i geroj v esztyetyicseszkoj gyejatyelnosztji*. In: Uő: *Raboty 1920-h godov*. Kijev, 1994. 224–226.
- ⁵³ E probléma teoretikus vonzatait illetően megvilágító erejét lehet az irodalom szöveg- vagy jelszerűségét előtérbe helyező posztstrukturalista diskurzus egyik mérvadó szövegének, Roland Barthes *SZ*-jének egy, a „hangok fala”-metaforával élő kijelentése, amely azt jelzi, hogy a nyelv hangzó voltának, a beszéd prezenciájának elvét fenntartó „kórus” éppen emiatt nem képes megszabadulni a megnyilatkozás intencionalitásától: „Át kell törni a hangok falán, hogy eljussunk az írásig; ez utóbbi nem ismeri el a tulajdont.” (Roland

- Barthes: *SZ*. Bp., 1997. 65.) Figyelemre méltó, hogy a kórus képzelet itt a jelek cirkulációjának „színházát” implikálja, amivel a „kórus”-tematika kontextusában a Barthes-idezetben a kórus felbomlása a „jelölők játékának” következményeként szituálódik.
- ⁵⁴ Lásd például: RÓNAY György: *Kassák Lajos*. Bp. 1971. 151.
- ⁵⁵ A helyettesítő-azonosító trópusok szintaktikai tengelyre vetített fölbontásának defiguratív stratégiája az egyik legjellegzetesebb avantgarde retorikai művelet. Ehhez a problematikához lásd: Jacques DUBOIS–Francis EDELINE–Jean-Marie KLINKENBERG–Philippe MINGUET: *Avant-gardes et rhétoriques*. In: *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. II. 885–888.
- ⁵⁶ Paul DE MAN: *Ellenzegülés az elméletnek*. In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk. BACSÓ Béla, Bp. (é. n.) 104.
- ⁵⁷ Vö.: Hans Robert JAUSS: *Die Epochen-schwelle von 1912*. In: Uő: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt, 1990.² 226–231. (1990^a). A modernség önértelmezésének történetiségében való kontextuálásához lásd *JAUSS Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno* című tanulmányát (1990^b), ugyanebben a kötetben.
- ⁵⁸ Vö. erről: Eckhard PHILIPP: *Dadaismus*. München, 1980. 201–202.
- ⁵⁹ A vers egyes kiadásában (például *Anna Blume*. Hannover, 1919) a szó nincs ilyen látványosan – nagybetűs írásmóddal is elkülönítetten – kiemelve (mint például a *Das literarische Werk*. Köln, 1973. I. kötetében), ám a sor agrammatikussága a fenti értelmezést kiváltó alakzatot ezekben a kiadásokban is felismerhetővé teszi.
- ⁶⁰ Vö. például a *Wankelmut* című vers befejezésével: „Wirr / Wirren / Wirrer / Immer wirrer / Durch / Die Wirrnis / Du / Dich / Ich!”
- ⁶¹ Gollt általában nem szokás felsorolni a dadaizmus irodalmi reprezentánsai között, de Huelsenbeck például szerepelteti 1964-es dada-dokumentációjában (*Dada*). Goll hatását Kassákra Rónay György korábbra, még az expresszionista „korszakra” helyezi (RÓNAY: i. m. 133.), ám az (1921-es) *Ein Gesang* modalitása és szintaxisa oly mértékben emlékeztet például *A ló meghal...*-ra, hogy összevetésük alighanem a húszas éveket tekintve sem nevezhető indokolatlannak.
- ⁶² Lásd erről: BÜRGER: *Der französische Surrealismus*. Frankfurt, 1996.² 163.
- ⁶³ Sokatmondó az a hasonlóság és az a különbség is, ami e kép struktúrája és a magyar késő modern költészet csúcsteljesítménye, a Breton-verssel egyidős *Eszmélet* nevezetes zárójelenetének szerkezete között érzékelhető. Míg az elshuhanó árnyékok Breton versében a szemlélt szét-tördelt vagy képzeletbeli perspektívájának „termékei”, a József Attila versében „iramló” „kivilágított nappalok” látványa már a szemléltöt is magába foglalja, azaz nem hagyja azt egy külső perspektívával rendelkező „néző” szerepében.
- ⁶⁴ Idézi PHILIPP: i. m. 158. Ball beszámolója szerint teljesen elbámulta őt a Siva-megjelenítések víziószűrője. Meglehet, pusztán véletlen bebeszéről van szó, mégis figyelemre méltó, hogy Siva egyik tulajdonsága Kassák *A ló meghal...*-jában is az önjellemzésének egyik jelölőjeként szerepel („ó hát ki is törődhetne velünk szerencsétlen háromszeműekkel”).
- ⁶⁵ Az aposztrophé szűrőrealizmusban betöltött funkciójának problémájához lásd Karl Alfred Blüher megfigyeléseit, amelyek a lírai „te” hasonló alakítását érzékeli Éluard költészetében. K. A. BLÜHER: *„Das lyrische Du” in der Dichtung der Moderne*. In: *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. Szerk. R. WARNING–W. WEHLE, München, 1982. 130–131.
- ⁶⁶ Vö.: BÜRGER: i. m. 167–171.
- ⁶⁷ A fogalom meghatározásait eluráló teljes terminológiai bizonytalanság megoldására nem vállalkozván jelen tanulmány – cikkítései számára relevánsként – annak Wolfgang Iser használta, technikai-médiumfüggő funkcióitól eltekintő értelmét tartja szem előtt. Vö.: W. ISER: *Image und Montage*. In: *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*. Szerk. W. ISER, München, 1983.² 378–393.
- ⁶⁸ Erről lásd Joseph FRANK: *Spatial Form in Modern Literature*. In: *The Avant-Garde*

Tradition in Literature. Szerk. R. KOSTELANETZ, Buffalo, 1982. 46–49.

⁶⁹ Vö.: PHILIPP: i. m. 30–32.

⁷⁰ Erről lásd: Ernst Robert CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern, 1948. 321–323.

⁷¹ Lásd legutóbb például: DERÉKY: i. m. 109–111.

⁷² E kép egy lehetséges átértelmezéseként olvasható *A ló meghal...* alábbi részlete: „az a legboldogabb, akinek kifordítható a bőre / mert ki is nézhetne túl önmagán / amit fölállítunk az föl van állítva / de amit fölállítunk az nem jelent semmit.”

⁷³ Jauss Duchamp-ra hivatkozva és Adorno nyomán a „ready-made” példáján mutatja be a realitáscitátum ezen teljesítményét, amely az elidegenítés s így az időbeli kontingencia tapasztalata révén egyszerivé változtatja a megismételhetőt. Vö.: JAUSS: 1990^a. 233.

⁷⁴ „Die Entwertung der Dingwelt in der Allegorie wird innerhalb der Dingwelt selbst durch die Ware überboten.” (Walter BENJAMIN: *Charles Baudelaire.* In: *Uő: Gesammelte Schriften I. 2.* Frankfurt, 1991. 660.)

⁷⁵ Például: „de bizonyos hogy ez sem jelent semmit nehéz időket élünk kinek a pap kinek a papné” (10.), „ez azonban nem jelentett semmit”, „ez már az öregség jele / de nem jelent semmit” (*A ló meghal...*)

⁷⁶ Vö. ehhez: DE MAN: *A temporalitás retorikája.* In: *Az irodalom elméletei I.* Szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996. 31–33.

⁷⁷ „A dadaista, dadaisztikus versek partján az olvasónak aranymosónak kell lennie, annyi az övé belőlük, amennyit sikerül kiszitálnia”, írja például a húszas évek Kassák-költészete kapcsán Sík Csaba (SÍK Csaba: *Kassák két évtizede.* Bp. 1987. 9.). Talán ez is az egyik oka annak, hogy az

avantgarde szövegek elemzései – kis számú kivételtől eltekintve – olykor a szándék ellenére is átesúsznak a textuális analízisből a műalkotás, a művészet vagy a befogadás esztétikai kérdéseinek taglalásába. Az avantgarde szövegnek a kialakult értelmezési vagy értékelési stratégiákkal szembeni ellenállásáról lásd Béládi Miklós megállapítását: „Az avantgarde próbára teszi ítélőképességünket, értékelő szempontjainkat, tudományos eszközeink teherbírását, de nem kevésbé ízlésünket, s valljuk be: szellemi befogadó és azonosuló képességünket is.” (BÉLÁDI M.: *Az avantgarde – irodalomtörténeti nézetből.* Literatura, 1982/3–4. 351.) Az olvasói aktivitás kiemelkedő szerepéről vö.: JAUSS: i. m. 226–227., BÜRGER: i. m. 160.

⁷⁸ Vö. SCHLAFFER: i. m. 57.

⁷⁹ Vö. Käte HAMBURGER: *Die Logik der Dichtung.* Stuttgart, 1977.³ 209–217.

⁸⁰ BÜRGER: 1974. 88–89.

⁸¹ A kifejezés Balltól származik (vö.: BALL: i. m. 27.). Huelsenbeck szerint a nyelv pusztá hangokra való redukciójában Ball az emberek közötti, komplikált félreértésekkel terhelt kommunikáció megújulásának esélyét látta. Vö.: HUELSENBECK: 1964a. 11.

⁸² Vö.: DE MAN: *Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics.* In: *Uő: Aesthetic Ideology.* Minneapolis, 1996. 96.

⁸³ Lásd például Gottfried Benn *Ein Wort* című versének kettős „meghatározását”: „Ein Wort, ein Satz –: aus Chiffren steigen / erkanntes Leben, jäher Sinn, / die Sonne steht, die Sphären schweigen / und alles ballt sich zu ihm hin. / Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer, / ein Flammenwurf, ein Sternenstrich – / und wieder Dunkel, ungeheuer, / im leeren Raum um Welt und Ich.”

KAPPANYOS ANDRÁS

Tréfa, szatíra, irónia és az avantgarde

Dolgozatom címét Christian Dietrich Grabbétól, az egyszerre antiromantikus, antirealista és antiklasszicista (tehát avantgarde jegyeket felmutató) Büchner-kortárstól kölcsönöztem, csupán az eredeti darabcímben szereplő „mélyebb értelem” helyét foglalta el az „avantgarde”. Ez a cím a komikum három sajátos, az avantgarde által gyakran és kreatívan használt formáját megnevezve segít mondanivalóm strukturálásában és behatárolásában.

Kiindulásnak Czine Mihály harminc évvel ezelőtti kijelentését választottam, amely szerint „a magyar avantgard, ahogy a magyar költészet egésze is, nemigen ismeri a tréfát és a játékot”.¹ Nos, nyilvánvalóan mindenki tudna ellenpéldákkal szolgálni; Barta Sándor, Déry Tibor vagy például György Mátyás műveiben nem kevés a komikus elem, ugyanakkor érezhető, hogy Czine Mihály mondata mégsem megalapozatlan, s különösen nem, ha Kassák életművét tartjuk szem előtt. A komoran patetikus alaphang valóban fontos (ha nem is egyetemes) jellemzője a magyar avantgarde-nak.

Azt az érvet, mely szerint ez egyéni személyiségjegyek kérdése, már itt, a legelőjén érdemes cáfolni. Adyt például – publicisztikáját olvasva – senki sem vádolhatja a humorérzék hiányával, verseiből azonban ez a hang úgyszólván teljesen hiányzik. A komikum jelenléte vagy hiánya tehát irodalmi programjában gyökerező strukturális okokra vezethető vissza, s mi most az avantgarde esetében kísérjük meg megkeresni ezeket az okokat.

Czine azt látja e jelenség hátterében, hogy a magyar avantgarde legnagyobb teljesítményei a bukott forradalom után, a gyökeres társadalmi változások reményének elvesztése után, és – habár ezt akkor nem mondhatta ki, de bizonyára ideértendő – a trianoni katasztrófa után keletkeztek, amikor valóban kevés ok volt a vidámságra. Noha a megállapítással egyetértünk, azonnal hozzá kell tennünk, hogy a komikum – különösen a Grabbe-címben említett formában –, egyáltalán nem áll közvetlen kapcsolatban a vidámsággal, az elvárások beteljesüléseivel, a boldogsággal. És ha a forradalom előtti, reménykedő, vagy másutt a győztes forradalmak utáni, diadalmas avantgarde-ot vesszük szemügyre, úgy tűnik, ott sem találunk sokkal több humort. (Ha valaki erre Majakovszkij Roszta-ablakainak komikumát hozná fel ellenpéldaként, visszakérdezhetnénk, hogy azokban hol található az avantgarde elem.) Megkockáztathatjuk tehát azt a hipotézist, hogy az avantgarde esetleges humorossága nem a társadalmi forradalom pillanatnyi állásával összeférhetetlen, hanem a társadalmi forradalom iránti elkötelezettséggel. (Más kérdés, és másik dolgozat tárgya lehetne, hogy a társadalmi radikalizmus politikai képviselői milyen egyetemesen ellenségesek az esztétikai radikalizmus-

sal szemben, gondoljunk csak az „Elfajzott művészet” kiállításra a náci Németországban, vagy akár a Ma betiltására 1919-ben.)

Itt azonban némi további szűkítésre lesz szükség, mert az avantgarde fogalma túlságosan általános és diffúz. Noha a magyar avantgarde korszakai és személyiségei nem igazán oszthatók be a nemzetközi izmusok skatulyáiba (s így ez a diffúz kép voltaképpen elég reális), tendenciákat azért láthatunk.

Első közelítésben azt mondhatjuk, hogy az izmusok egy részét műfogások immanens esztétikai rendszereként lehet meghatározni (ilyen a kubizmus és a konstruktivizmus); más részét pedig ideológiáik mentén (ilyen az expresszionizmus, a szürrealizmus és részben a futurizmus). Ezt úgy is megfogalmazhatnánk, hogy az izmusok egy részét csak a kifejezés síkja érdekli (például a kubisták a maguk új módszereivel teljesen akadémikus témákat: portrékat, tájképeket, csendéleteket festenek); más részüket csak az új kifejezendők meghódítása (gondoljunk itt Dalí vagy Magritte merőben akadémikus stílusban megfestett, meghökkentően újszerű tematikáira). Jellemző, hogy a műimmanens programok nem lépik át a művészeti ág határait sem, például kubista vagy konstruktivista (sőt akár impresszionista) irodalomról alighanem csak allegorikusan beszélhetünk. Az is valószínűnek látszik (s erre még visszatérünk), hogy a komikum egyik formájában sem pusztán a kifejezés síkján végbevitt műveletek eredményeként jön létre: a humor mindig referenciális. Kubista humor tehát nem képzelhető el: ha egy kubista mű humoros, annak valószínűleg kevés köze van kubista mivoltához, s alighanem tematikájával áll összefüggésben, minthogy a technikai fogások immanens mezőjén belül a komikus hatáshoz vezető alakzatok nem jöhetnek létre.

A másik szempont, amivel vizsgálati terepünket szűkíthetjük, az avantgarde sajátos nemzetköziségéből ered: egy-egy irányzat a világ különböző pontjain annyira eltérő eredményekre jutott, hogy egyes esetekben talán helyesebb lenne egymással névrokonságban álló külön irányzatokról beszélni (például az orosz és olasz futurizmus esetében). Minthogy Kassákék elsősorban Németország irányában tájékozódtak, főként az ott uralkodó irányzatokat, illetve a nemzetközi irányzatok ott uralkodó formáit kell tekintetbe venni. Vagyis az elsősorban német fejleménynek mondható expresszionizmust és a dadaizmus németországi változatát. (Továbbá természetesen a konstruktivizmust, de ezt a fentebb mondottak miatt kihagyjuk a részletes vizsgálatból.) Noha nem áll szándékomban itt Kassák és a magyar avantgarde korszakolása, illetve irányzatok szerinti elrendezése, úgy tűnik, egy ilyen képlet gyakorlati szempontból jól leírja a korszakokat is: A Tett alapításától a forradalmakig, illetve az emigrációig az expresszionizmus látszik uralkodónak, ezután néhány évig a dadaista hatás erős, majd a konstruktivizmus szelleme lép előtérbe, amelybe itt beleérthetjük a bauhausos iparművészeti törekvéseket is. Ezek a változások talán a Ma tipográfiai arculatának változásain mérhetők le legnyilvánvalóbban.

Kassák mindeközben hajszálnyit sem enged az önálló aktivista törekvésekből. (A Tett már nevével is inkább Pfemfert Die Aktionjával vállal közösséget, mint Walden Der Sturmjával.) A magyar avantgarde Kassák által megtestesített főirányában tehát az emberi élet megváltoztatásának utópisztikus igénye folyamatosan jelen van, de a társadalmi berendezkedés megváltoztatását célzó utópiától eljut az emberi környezet megváltoztatásának utópiájáig. A két program közötti átmenet

időszakban, az első két-három bécsi évben, amikor az utópiába vetett hit megिंगani látszik, a német dadaizmus a legfőbb tájékozódási pont. Talán nem vagyok egyedül azzal a véleményemmel, hogy a Mának ez a legjobb időszaka, s azzal még többen egyetértenének, hogy maga Kassák ekkor írja legjobb költői műveit: a számozott versek első felét és *A ló meghal...* című poémát. Mielőtt azonban erre a korszakra térnénk, vessünk egy pillantást az első időszakra, az aktivista expresszionizmus komikumlehetőségeire.

Különösen azokra a pontokra érdemes figyelni, ahol Kassák lehetőségei eltértek a nyugati mintaképektől. Nyilvánvaló, hogy a német századelőt sokkal szervesebb és időben elnyújtottabb változások érlelték meg, mint a magyart. Anélkül, hogy a megkésettég elcsépelet formuláját felelevenítenénk, utalni kell rá, hogy nálunk körülbelül egy évtizedre torlódott össze annyi fejlemény, amennyi másutt legalább fél évszázadra oszlott el. A magyar expresszionizmus indulása szinte egyidejű volt a szecesszióval, a szimbolizmussal, részben a naturalizmussal és a képzőművészetben az impresszionizmussal. Kassáknak tehát A Tett indulásakor művészeti és esztétikai értelemben nemigen volt mit feltalálni: az expresszionista versnyelvet Ady, a Whitman-féle hosszú soros szabadverset Füst Milán igen magas színvonalon bevezette már. A Marinetti-féle futurizmusban pedig valószínűleg nem a radikalizmus, hanem az elitizmus szászította. Kassák későbbi írásaiban megmagyarázza, milyen taktikai megfontolások álltak annak háttérében, hogy csak A Tett 10. számában hirdette meg programját. Nyilvánvaló, hogy esztétikai programot nemigen tudott volna hirdetni, és a társadalmi program az, ami ezt a taktikai késleltetést indokolja. Babits néhány hónappal későbbi kritikája éppen az esztétikai program eredetiségét hiányolja, s noha írásában érződik a szorongás a legkorszerűbb irodalom képviselői státusának esetleges elvesztése miatt, úgy tűnik, elevenére tapint Kassáknak, azt sugallva, hogy ők – a Nyugat – már minden szükségűs újítást elvégeztek. Kassák ugyanis válaszában nem esztétikai újszerűségüket bizonygatja, hanem végső soron a Nyugat elefántcsonttorony jellegét veti Babits szemére, mondván, az aktivisták programja nem a művészetre, hanem a művészre, azaz nem a produktumra, hanem a magatartásra irányult, következésképp nem is esztétikai, hanem etikai, azaz ideologikus célokat fogalmaz meg.

Ebben ragadható meg a magyar aktivizmus legfontosabb sajátosága és egyben legfontosabb gyengéje. Kassák fellépésében a morális, a mozgalmi elem a legúj-szerűbb, s ez – főképp szerkesztői tevékenysége során – esztétikai tisztánlátását is sokszor elhomályosítja. Saját művészetében pedig akkor érhető tetten ez a mechanizmus, amikor elutasítva a Nyugat eredményeit, tőlük különböző, az úgynevezett „uralkodó ízléssel” szemben álló nyelvi eszményképet keres magának, és ezt Szabó Dezső korántsem korszerű, de sok tekintetben radikális és mindenképpen erős morális töltetű retorikájában véli megtalálni.

Ha az első időszakot tekintjük tehát, akkor nem az esztétikai teljesítmény újszerűsége, hanem ez a mozgalmi, forradalmi etika teszi Kassákot a magyar avantgarde atyjává, az izmusok kezdeményezőjévé. A kívánt, követelt változások nála nem egyszerűen radikálisak, hanem apokaliptikusak: jelenét valódi végidőnek látja, az új emberről, az új életről gyakran zarathustrai pátosszal szól. És ez az a jellemző, amely miatt a kassáki világképben nincs helye a komikumnak. Hogy a megértő, elfogadó komikumnak miért nincs, az könnyen belátható. De a legke-

gyetlenebb szatírának sincs – és itt válik jelentőssé az a fentebbi megállapítás, hogy a tréfa, a szatíra, az irónia mindig referenciális alakzat. A tréfa – különösen a Grabbe által valószínűleg használt farce értelemben – erőteljes tipizálást és ebből létrehozott helyzetkomikumot jelent, tehát határozott utalást a közös, előzetesen ismert viszonyokra. A szatíra az ismert viszonyok gúnyos, hiperbolikus eltúlzása: a német dadaistákkal is kapcsolatban álló Otto Dix például ebben az időben olyan hadirokkantakat fest, akik valójában már életképtelenek volnának, ráadásul karikatúrisztikus ábrázolásaiból száműz minden empátiát, hogy annál jobban ráébredje a nézőt saját érdektelenségére. Az irónia pedig akkor születik, ha egy állítás és annak referenciája között nyilvánvaló ellentét feszül, tehát az alacsony magasnak, a csúnyát szépnek állítjuk, holott nyilvánvalóan nem az. Valamennyi alakzat csak előzetes, közös tudás, közös referencia révén tud működésképpé lépni.

Ha azonban valaki totálisan elutasítja a társadalmi viszonyok fennálló rendszerét, mivel nem reformer, hanem forradalmár, akkor nem is ostromozhatja e viszonyokat ilyen frivol módon, hiszen szeméi előtt egy olyan morális vízió dereng, ahol ezek a viszonyok nem léteznek. Kassák első, aktivista-expresszionista korszakából tehát azért hiányzik a komikum, mert az általa képviselt morális idealizmus még a komikum referenciájaként sem volt hajlandó elismerni a fennálló rendet; ha a fennállóra utal, csakis az egyértelmű tagadás jegyében teszi.

Illetőleg talán túlzás is a komikum hiányáról beszélni. A magyar avantgarde fellépését a kortársak jelentős része meglehetősen komikusnak találta; a Ma egyik kiállításáról karikatúrasorozat is született.² Ebben természetesen nincs semmi új; a radikális újításokat vagy a természettudomány új belátásait minden korban hasonló hangok kísérték, akár a Föld gömbölyűségéről, akár Darwin elméletéről, akár egy új művészi látásmódról volt szó. A művész vagy tudós ezt mindenkor elszenvetve – bosszankodva vagy emelt fővel –, de a dadaizmus az őt fogadó ellenséges reakciókhoz is új módon viszonyult: megpróbálta azokat is a maga javára fordítani. A komikum tekintetében itt kereshető a legalapvetőbb különbség a magyar avantgarde első és második korszaka között.

Más korszakokban a kiváltott nevetés akkor számít sikernek, ha megfelel a szerző és a mű intencióinak; ellenkező esetben a lehető legesúfósabb kudarc, még a közönytől és az unalomtól is rosszabb, mert ez már nem nevetés, hanem *kinevetés*. A kétféle nevetés, a *nevetés* és a *mulatságos* közötti határ mindig, mindenki számára egyértelmű és világos volt. A dada szakított ezzel a hagyománnyal, hajlandó volt eljátszani azt a bohócot, aki komoly képpel saját fejére borítja a festékes vödört.

Amikor naplójában Hugo Ball beszámol róla, hogyan adta elő a Cabaret Voltaire-ben félig hirdetőszlopnak, félig madárnak öltözve *Gadji beri bimba* kezdetű hangversét, több ízben is hangsúlyozza, mennyire igyekezett „nemcsak komolyan maradni, hanem a komolyságot ki is kényszeríteni”.³ Egy dekadens hangulatú kabaré közönsége előtt ez a törekvés csaknem olyan képtelenségnek látszik, mint néhány évvel később Hans Arp követelése, aki egy rövid közleményében a több színben való vizezés jogáért szállt síkra. Ezek a viccek még elkönnyelhetők szélsőséges hóbortként, a világ abszurdítására adott abszurd válaszként. De ha kissé tovább megyünk, azt is gondolhatjuk, hogy már itt is a nyelv megbízhatóságába, komolyságába vetett hit megingásáról van szó. Ez valószínűleg közvetlen

aktuálpolitikai tapasztalatokon nyugszik (például annak megtapasztalásán, amit a háborús propaganda művel a nyelvvel és így valamennyi, a nyelv által közvetített értékkel, amelyek ennek következtében valóban átértékelendőkké válnak), és e tapasztalatok vezetnek el az ontológiai felismerésekig. Ball esetében például az érthetőség, a nyelvi konszenzus illúziójának feladásáig.

A mulatságosság és a neveltségesség összemosása Párizsban, a dekadens dada dekadens korszakában érte el csúcspontját. Sajátos összjáték jött létre művész és közönsége közt: mintegy versenyre keltek az eredetiségben. A színpadról a nézőket olyasmivel fenyegetik, hogy „kihúzzuk szuvas fogatokat, nedvedző fületeket, kisebesedett nyelveteket” és „összetörjük korhadt csontjaitokat”, valamint „kitépjük csúf nemi szerveket”,⁴ a nézők pedig a szünetben átmennek a közeli henteshez, és – mint Tzara büszkén megemlíti, a világtörténelemben először – marhaszeletekkel dobálják meg az előadókat.⁵ Ekkorra tehát a polgár megtanulta kezelni a polgárpukkasztás ezen új válfaját: nem volt hajlandó pukkadni, inkább elfogadta az új játékszabályokat és remekül szórakozott, amibe a dada szellem rövidesen bele is rokkant.

De közben ott volt még a számunkra (azaz Kassákék számára) legfontosabb berlini dada is, amely a legközvetlenebb politikai programmal lépett fel. A berlini dadaisták, elsősorban a Baader, Hausmann és Huelsenbeck nevével fémjelzett szárny (hiszen a többiek közvetlenül a kommunistákhoz csatlakoztak) a valódi politikai tevékenységnek olyan módon nyújtják a paródiáját, hogy az valódi politikai tevékenységnek tűnik: szövegeiket olvasva gyakran az az érzésünk, mintha komolyan gondolnák. Olykor tökéletesen sikerül elmosni a valódi intenciót, és a neveltség egyenlővé válik a mulatságossal. Amikor például Dadaista Forradalmi Központi Bizottság aláírással kiáltványt jelentetnek meg, abban számos olyan pont olvasható, amely éppúgy szerepelhetne egy korabeli „komoly” kommunista, vagy akár szociáldemokrata kiáltványban. De ugyanitt követelik „Nagyszabású dadaista propaganda-kampány azonnali megszervezését 150 cirkusszal a proletariátus felvilágosítására”, vagy éppen „A szexuális viszonyok azonnali szabályozását a nemzetközi dadaizmus nézetei alapján”.⁶ Nagyon nehéz tehát eldönteni, hogy igazi, naiv bolondokkal van-e dolgunk, vagy nagyon is bölcs, a világ bolondságát leleplező udvari bolondokkal.

Legprominensebben politizáló személyiségük, a bolondságáról megfelelő papírokkal is rendelkező Johannes Baader röpirataiban egyenesen Weimar felrobbantásával fenyegetőzött és a Földgolyó Elnökének deklarálta magát. Megdöbentő, hogy milyen pontosan ismerte fel a helyzetet, s milyen pontosan parodizálta a néhány év múlva bekövetkező eseményeket. Mely események arra döbenthetnek rá, hogy Baader szimbolikus hatalommegragadási kísérlete abban a politikai közegben távolról sem volt annyira irreális, mint néhány évtizednyi távolságból vélhetnénk.

Éppen Kassák élettörténetének egy eseménye bizonyítja, hogy az avantgarde de facto élvezett valamiféle területenkívüliséget, egyfajta udvari bolond státust. Kassák leírja, hogy amikor emigrációja előtt Simon Jolán egy ügyész segítségével kihozza a börtönből, annak komoly nehézségekbe kerül rávenni őt, hogy vallomása végére odaírja: „Meg kívánom jegyezni, hogy futurista író vagyok.” Az ügyész kezében ez a döntő érv: „A jegyzőkönyvnek ez az egyetlen pontja, amivel segítsé-

gére lehetek” – mondja, mintha az avantgarde költő (külön diliflejni nélkül is) a kor sérthetetlen szent őrültje lenne.⁷

Az alkatilag racionális Kassáknak kevés vegytisztán dadaista műve akad. A *ló meghal...*-ből, ha az *Egy ember életével* összevetjük, számos bizarrabbnak tűnő rész is pontos referenciához köthetünk: tudhatjuk, ki a „félkrisztus faszobrász”, s hogy Simon Jolán valóban „három gyereket cepelt a kétségbeesésben”. Van olvasó, aki ennek a tudásnak örül, más olvasó számára a jelentések megmerevedését, a szöveg halálát jelenti. Azt azonban onnan sem tudjuk meg, hogy mi a „Latabogomár és finfi”, vagy az „ó lébli”. Sőt azt sem, hogy mi a nikkal számovár. Ha ez utóbbit szimbólumként kívánjuk kezelni, könnyedén az orosz forradalom patetikusan víziójába torkollhat számunkra a vers (sőt, akár Gagarin diadalmas repülésének jóslatát is beleolvashatjuk), de ez a megfejtés is a nevetségesség felé vihet, ha a közelmúlt nagyszerű svéd Picasso-filmjének jelmezbálja jut eszünkbe, a számovárnak öltözött Leninnel. Akkor talán már becsületesebb magán a számováron nevetni, vagy Ignotusszal azt mondani: „akasszanak fel, ha értem.”

Nem biztos, hogy diszkvalifikálni kell azt az olvasatot, amelyik mulatságosnak, vagy akár nevetségesnek tartja a nikkal számovárt és a léblit. Valóban, legalább annyira komikus, mint „a pő, ha engemély, kimár”. A különbség talán abban áll, hogy az egyik esetben a nyelvet tökéletesen uraló szubjektum kezd virtuóz játékba, mint amikor a kötéltáncos még bekötött szemmel is megismétli mutatványát; a másik esetben felismeri a nyelv uralhatatlanságát, mint Chaplin a *Diktátorban*, amikor a háztető vékony gerendáján hirtelen a lába alá néz. A létet a nyelv eszközeivel megváltoztatni kívánó aktivista a pillanatnyilag reménytelen valóságról a nyelvre veti tekintetét. A lét dadog, a léthez kötött nyelv is dadog, a törvény csak addig tiszta beszéd, amíg meg nem szólal.

Jegyzetek

¹ CZINE Mihály: *A magyar avantgard*. Jelenkor, 1969/4. 324. Az adatért köszönet Kálmán C. Györgynek.

² BÍRÓ Mihály „képregényét” lásd: SZABÓ Júlia: *A magyar aktivizmus művészete*. Bp.: Corvina, 1981. 68. ábra.

³ HUGO BALL: *Menekülés az időből. (Részletek)*. Átváltozások, 7. 1996. 19.

⁴ GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES: *History of Dada*. (1931) In: *The Dada Painters and Poets*. Szerk. Robert MOTHERWELL,

Belknap, 1981. 109. (Ribemont-Dessaignes saját, 1920 körüli szövegéből idézi.)

⁵ TRISTAN TZARA: *An Introduction to Dada*. In: *The Dada Painters and Poets*. 405. Ribemont-Dessaignes is megemlékezik az eseményről. Uo. 113.

⁶ *Mi a Dadaizmus és mit akar Németországban?* Átváltozások, 7. 1996. 50.

⁷ KASSÁK Lajos: *Egy ember élete*. Bp.: Magvető, 1983. II. 661.

TANDORI DEZSŐ

Az avantgarde-tól és tovább: és vissza egy valóbbon át

Kassák Lajos költészetéről

1. (Általános alapvetések)

Ha a klasszikus avantgarde egyik érvényes módon meghatározható alaptartását (dinamizmus!) tekintjük, kérdése ez volt körülbelül: ember és ember kapcsolatát, abszurdumai ellenére is lehetségesnek, adottnak, megjavítandónak értelmezve, miként lehet tartalmasabbá, valóbbá tenni. Akár a befelé tágitott végtelen felfedéseivel, akár a külvilág (mondjuk: a vas és olaj, a szép egyszerűség vagy épp a szenny) vállalásával, tehát szókimondással. (Ez utóbira, másutt írtunk róla, Berda költészete jó példa.)

Kihagyván most a posztavantgarde (fogadjuk el: posztmodern) fokát, befelé-elemzéseinek nyelvközpontúságát (vitatható fogalmi meghatározások! még egyszer Berdáról: ő József Attilának róttá föl enyhe, nem szeretet nélküli rosszallással, hogy neki a költészet *csak a nyelv*), az anyagszervezés gazdagítását kapcsolási szabadságok által, melyek a klasszikus avantgarde vívmányaiából táplálkoznak egyrészt, másfelől viszont további, anyagközelibb merészségeket is felvonultatnak, olyan összefüggéseket alapoznak meg vagy ágaztatnak el tehát, melyek a klasszikumos modernség érzékeléshatára alatt maradtak, világközpontú szubrealizmusnak is nevezhető tehát a posztmodern így, kihagyván ezt a történetívét vált (és nem minden maradandóság híján tovább-létező) réteget, nézzük, hol tartunk ma.

A művészet (jelesül: az irodalom), ha e nagyléptékű osztályozást, csoportosítást (időszakokat, persze, egymással átfedető), korbéli tagolást alapvetésül megtartjuk, ma nem temeti el, de nem is tekintheti eleve lehetségesnek, adott (értelemszerűen: hogy tekinthetné akkor megjavítandónak!) ember és ember kapcsolatát, legyen ez akár művészet (jelesül itt: irodalom) általi kapcsolat is. Ha bármi hősiessége van (lehet?) a mai művészetnek, mindössze (mindössze?) ennyi: létrehozhatja-e az eredendőnek nem tekintett (objektíven – nem részletezzük – így nem tekinthető) kapcsolatot, mely mindazonáltal a művészet alapfeltétele volna.

Kevesebb (erről), úgy érezzük: több. Nem is részletezzük tehát. Kassák *avantgarde*, ezen *életteljesség felé* továbblépő (igen, az avantgarde „fokain” ek-

képp haladó), majd visszabékülő (végül, jó másfél évtizeden át tagadhatatlanul már a fáradás, a másodlagosság jegyeit mutató költészete) nem áll már a dolgok alakulásának harmadik jegyében. Az ő számára mindig kész tény volt, hogy ember és ember közt érdemleges (művészet által létrehozható, javítható) kapcsolat igenis létezik.

A klasszikus avantgarde impozáns csúcsai épp azért ilyenek (önmege erősítés a már-már önellentmondásban), mert levegőjük távoli, messzi, nekünk magas. Szentül-e? Nem is kell ezt okvetlenül fontolgatni. Az a fok, amerre a klasszikus avantgarde továbblépett (akár az élettéljességes klasszikum, akár a posztmodern), még visszavágyódásunk tárgya. A harmadik fokkal nem foglalkozhatunk itt: tárgyunk (Kassák költészete), ismételjük, nem érinti. De hogy távlatunk legyen, tehát hogy azt azért ne feledjük, merre „ment” ez az egész (s nem „el”, hanem alighanem globálisan; leszámítva a törzsi, vagy erőteljesen törzsivé-visszaújítani vágyott, e másodlagosságukban retrográd művészeteket és művészeti mellékfokokat), meg kellett adnunk felfogásunk paramétereit. Egy olyan kor embere tekint vissza Kassák lírájára, mely kor ismét a *teljesebbség* eszményére vágyna (hiába), arra a valamire, amelyhez az avantgarde ténylegesen elvezethetett.

2. (Részletezések: Kassák Lajos költészetének első korszaka és átvezetődése a következő korszakba)

Talán nem minden tanulság nélkül való, hogy Rónay György (máig itt fájdalmasan az esszészakma legjelesebbje, ahogyan a franciáknál sokáig „sajnos Victor Hugo” maradt a legnagyobb költő) nem ad fejezetcímeket 1971-ben megjelent kitűnő Kassák-életrajzában a különféle korszakokat s témákat feldolgozó egységeknek, hanem csak mottót emel ki eléjük. Ám ha az 1969-es (Magvető; összeállította és utószóval ellátta a költő özvegye, Kassák Lajosné) *Kassák Lajos összes verseit* nézzük (a 30 000 verssor akár soknak is nevezhető, de ez lényegtelen szempont), könnyen adódik valóban ily relativitás-szédületünk. (Hogy helyeseljük Rónay nyilván nem ily okokból született formamegoldását.) Csakhogy: a materiába tíz-tizenöt helyen beleolvasva, mindkét kötetbe az elején, közepén, végén, nyilvánvalóvá lesz: sok tízezer sor ide vagy oda, a pályakép egészen világos. Erről szoltunk általánosságban az imént.

Rónay „Kassák Lajos”-a olyan remek kis munka, hogy félő, bővületébe eshet a távolságtartásra törekvő „hegymászó”, ezért csak kuriózumként emelünk ki belőle részleteket (s majd más, nem költészeti központú alkalomból térünk vissza hálás méltatására). Egyelőre azonban nézzük, mire jutunk pusztán a versekkel ismerkedve mi magunk.

Kassák alapvető „csodáját”, hogy az egyszerű származású fiatalember miért is került olyan eredendően, evidensen az avantgarde vonzáskörébe, ugyanúgy nem lehet logikai érvekkel magyarázni, mint eleve a művésszé-válások más elemi eseményeit és összetevőit sem (szinte soha, vagy csak ritkán, már részleteikben inkább). Rónay egy későbbi megnyilatkozást idéz így: „Olykor erőt vesz rajtam a vak véletlenek kegyeire bízott ember kétségbeesése.” Ellenszere volna ennek a ropant tudatosság? A tudatosság poetizálása ismét visszagazdagítja azt, ami teóriává

valna különben, elevenné teszi megint? A kassáki „eszmélet-pálya” nagy vonalakban a leginkább így jellemezhető (számomra).

Szemtől szembe kerülni a legrejtettebb érzésekkel és a legmesszebb kalandozó gondolatokkal: itt megfordítással élnék. A kassáki pálya első felét jellemzi inkább a „messze-kalandozás”, innen az érzelmi kibomlás, mélyekig-hatolás. (A képzőművész és a prózáját naplószerű pontossággal író Kassák most nem témánk, de az élmény-beszámolás, az „egy ember életé”-nek írása a poétánál is meglehetősen pontossággal követhető – ám meddig? A harmadik pályaszakaszig! Amíg az „érzelmek Kassákja” is pontossággal követhető, tehát amíg mintegy „elrendelészerűen” metszi sorait, tagolja materiáját... itt mindegy, mekkora terjedelmű az áradás; a minőség fölébe kerekedik a mennyiségnek, sőt, örvendetessé teszi bőséges hordozóját. Míg a kései „szakaszolt-ki” verseknél, szonetteknel a feszes forma is csekélyebb erőt látszik hordozni... pillanatnyi szemléletünk szerint.)

Jellemző, hogy hovatarozásáról, művészetének alakuló jellegéről ilyen megállapítást tesz: „Hányszor felpanaszoltam már... idegenségemet ezen a földön, sőt...” Mintha „kimondottan véletlenül” került volna „erre a tájra”. Távoli rokonságot is alig lelt emberekkel, tárgyakkal. Tovább-elemezhetetlen, de evidens tartás, tudatossága (jellemzője ez is az efféle elhivatottságnak, a klasszikus avantgarde-nak) meghaladja szintjével alanya pillanatnyi (akkori) művészeti eredményességének fokát. Van valami „a szentek”, a misztikus vallomástevő hajlamából is az avantgarde ily klasszikumaiban.

Nem akarunk előreszaladni, mégis: a művészetformálás mechanikus jegyein (melyek a képzőművészetben nehezebben vedlik le külső valójukat), az elszántságon, a szakmai vezéreltségen túl – jelen van a „kiteljesedésre ítélt” (avantgarde társaik által sokszor renegátnak tartott) újítóknak az érzelmi tovább-gazdagodás megannyi csírája és alapvetése is, mintegy magasabb rendű céljaként annak, amiért a sok „önkínzás-ének” szólal és van.

(Az avantgarde szempontjából oly szűkebb terepen, mint – például – Magyarországon volt a századfordulón, Kassák nem egykönnyen minősülhetett volna renegátnak a későbbi teljesebbségek révén. Verseinek részletesebb elemzései során talán láthatjuk majd, milyen különbségek vannak közte és – akár egy *Méztelenül*-időszakos – Kosztolányi, a szintén sokat és áradóan író Szabó Lőrinc stb. között, vagy miért más Babits „hírmondó”-hangja, mint a kassáki révületé. (Anélkül, hogy felszínesen – mert kevés adattal – belebocsátkoznánk ily összehasonlítólagos elemzésekbe.)

A *Hirdetőszloppal*-kötet (az *Összesben* 1918, Rónaynál 1919) *Séta a perifériákon* című versében külsődleges és megoldozott „avantgarde-fordulatokat”, elemeket egyképp felvonultat. A késztermékek: a szómondatok („Harag. Sírás. Nevetés... A kurblikra. Emelyűkre... Karjaim...” stb.), a megoldozottak: „Hosszú, muzsikás iramban nyújtogatom lábaimat...”, valamint (csak kiragadottan) „Izzó vasfogaitokkal marjátok el a ... csontkezű fékezőket”. Bár itt még ott a fékezők jelzőjeül a „bús”; és Szép Ernő jószerén befejezte hagyomány-avantgarde kategóriái közé nem szorítható költészetét ekkorra (csak a járás motívumáról jut óhatatlan eszünkbe: „Elkezdtem menni...” és „Fák jöttek, leveletlen, füttetlen és szelőlötn”), de Kassákra várt a Szép által nem is álmodhatott hangnem: „Duhaj, kamaszos ábrázatomat beléhomorítom a világba...” Egyenrangú társa Szépnek Kassák ilyen kifejezőerővel: „vállak és lábak ritmusa loccsan az eszemre...” Nem he-

nyén odakent hangulatképek ezek. Hiszen ha csak az agyvelő állagára, kiloccsanására gondolunk... Igen Kassáknak itt az avantgarde által elérhető szerveség, visszazigazolhatóság maximuma játszik a kezére – igazolásul mindmáig, érvényel.

Persze, ha valaki a kész-elemeket akarja kiemelni: akad bőven. (Nem minősítéssel mondjuk.) A *Vásár*-versben a „föl-föl-föl / tu-ttutururutu...”, a kiemelt *Festékkereskedés!!!* A *Mesteremberek* örök-jeligéje (a kezdés: „Mi nem vagyunk tudósok, se méla, aranyszájú papok”) párban jár közhelyekkel: „életet dobunk a romokra”, „új mithoszokat zengő acélból”. A lendület még elsodorja. A higgadás az elmélyülésből adódik majd. (Középső korszak.)

A szélsőségesebb, megdolgozatlanabb elemeknek van egy középrétege is (a kész-elem és a végső forma közt): „S a kövér csönd ekkor bezsindelyezte a várost”, így kezdi *Szomorúság a városon* című versét Kassák, ahol kérdőjelek csákányozzák bele magukat kocsonyás agyvelőkbe, a tűz „fölcifrálkodik” a „beszájkosarazott kürtökre”. A lényeg: *Grimasz mindenre; Tehenek és falu; Ez hízelegjen az asszonynak...* Már a címekben a gesztus. És ennek megtoldása moralitással: *Üzenet a jó embernek*. Kassák lendülettel kezdte, amit Szép Ernő ekkor rezignáltan hagyott abba.

Alaptartása e versvilágnak a *Fiatallal munkás* megszólításából pontosan kiviláglik: „Hozzád beszélek, aki nem vagy több és nem vagy kevesebb nálam...” (Emlékszünk: Szép Ernő: *Néked szól?*) Az élet „boldog zászlói” ott játszanak „a perspektívában”. Geometria elemek állnak érzelmi-indulati, világjobbító szándékok kifejezőivel: „Ó megtalált fiatal testvérem.”

Nehéz lenne megmondani, hogy a két első Kassák-korszak (ha e periodizálással nem tévedünk) roppant anyagbősége javára válik az életműnek – vagy közömbös ily szempontból. Semmiképp sem rontja az érdemi értéket vagy a hatását; a hosszú sorokban áradó költemények mindig „feldobnak” habzásukkal valami meglepő elemet, szemüinknek-elménknek akár (nemes értelemben) szórakoztatót is. (Hogy a friss, úde megszólalási mód eredményeit nevezzük így.)

A *Máglyák énekelnek* ily szerveződésben: egyetlen monstre röpirat, vers-tanulmány. Mondhatni, merőben új műforma a magyar költészetben. A *Világanyám* nemcsak a nevezetes $O \times O = O$ versciklussal emlékezetes, de a kassáki szomorúság, eltűnés (később: József Attilánál végérvényesedik ez a tartás, vagyis ennek „proletár” változata) jegyei által is, gondoljunk csak az „idő szomorúsága”-nak versére! (Bár ennek lendülete csakhamar az átlagos európai avantgarde-hangnem eszköztárát szemlélteti jószerén laboratóriumián, lényege mégis a „kelet-európaibb” érzelmesség, a kemény élek direkter társadalmi eldolgozása. Paradoxon!)

A *ló meghal a madarak kirepülnek* (1922) elemzését mint kötelező gyakorlatot hagyjuk el; de ne feledjük kiemelni pár sorát: „mi is az hogy civilizáció / az ember bekeni magát valami zománccal és irtózni kezd a tetvektől / mi is az hogy családi kapocs / az ember holmi sellyemszalaggal meghosszabbítja a köldökzsinórját / mi is az hogy istentisztelet / az ember félni kezd hogy ne kelljen félnie...” És feledhetetlen a befejezés: „én KASSÁK LAJOS vagyok / s fejünk fölött elröpül a nikkell számvár.” De az *Új versek* érdekes folytató-komponáltsága (a 19. verssel indul, méghozzá a *Világanyám* 18. opusához képest) arra csábít óhatatlanul, hogy a nagyobb egységekben gondolkodó Kassákot is műfajteremtőnek tekintsük. Hangjai hőkentően hosszan kitartott hangok, életműve e részének konzisztenciája még az ő mércéjével mérve is rendkívüli.

Szembeszökő rész-eszközei közül szinte csak találmányra emelhetünk ki néhányat: az azonnali kontrasztét például. (Szép példái vannak ugyanis a hosszabb „pányvára” engedett kontraszthatásoknak is nála, amikor hosszú avantgarde-katóság után bukkon elénk egy-egy érzelmi elem, hogy utána dominánssá legyen, de eresszen el minket.) A 28. számú versben ilyen ellentét: „Kiáltásom zöld mélységek fölött remeg az élet pedig egyszerű.” A mesterség eszköze itt a „pedig” szó választása. Például az „és” vagy a „holott” helyett. Aztán, ha közkeletűbb is röggvest: „a szegényember lámpása rávilágít a legnagyobb bajokra.” Mondhatók, a jó ég tudja itt, mitől marad eleven a közlés. Attól-e, hogy a legnagyobb baj nem papirosízű, vagy hogy a szegényember lámpását majdnem még pontosabban, fizikaibb jellegében látjuk?

Kassák – nem tudom, milyen gyakorisággal írták le róla ezt (eleve: számomra nagyon kevésbé elnyűtt foglalkozási tárgy az ő költészete) – a világméretűt és a hiperközelit, hogy ne mondjam, a makro- és a mikrokozmosz tárgyait egészen sajátos arányításban sorjázta. Ez akkor, együtt a sortöréseivel (ahogy matériáját vesszorokká „adagolja”) létrehozta azt a nálunk senki máséhoz nem hasonlító együttest, melynek efféle példái akadnak százával: „fiatal városokban élek egyedül és jaj jaj kis cernaspulnikra gombolyítva zsebemben hordom az utaimat...” E korábbi korszak (végződésének is) stílusjegye a korai avantgarde-ra jellemző szó-toldalékok (folyó) sora *jaj jaj* és hasonló. Másutt: „Az idő amelyben élek álmodó káromkodások cirádái alatt temetkezik / nyugodj meg galambom este van szomszédaink kiszedték műfogaikat s az asszonyok méhében megfogamzottak a proféták...” Vagy még egy példát: „Napok és elszabadult csillagok száguldanak rajtunk keresztül... / te azt mondd mi is feküdjünk le lámpácska lámpácska a nagy számfejtőkben... / a világnak nincsenek okos grafikai jelei és egyáltalában nem konyít az államvasutak menetrendjéhez...”

E még mindig korai korszak jegyei tehát – hogy csak a legfontosabbnak látszókat emeljünk ki –: létezőközelség (mikor-és-hol-és-hogyan/ki-és-miért), illetve kozmikus vagy világméretű, kaotikus „nem-tudni-mi” együttesei; végsőképp pontosá tett meghatározások és jelölések (körülrások és jelzők), profetikusan hangnemből olykor a belőlük sugárzó „közlendő”. (Ez utóbbira példa itt – akár – a 33. vers vége: „a madarak leejtették planétánkat / üvegből vagyunk s lassan színültig telünk fényvel / ez az az óra mikor ő leszáll hogy meglátogasson bennünket...” Mi fog változni, megpróbálok rámutatni majd az általam „középsőnek” jelölt korszak sok versében. Természetesen nem akarom túlegyszerűsíteni a Kassák-líra korszakolását, avagy azt is elképzelhetem, hogy ez közhelyszerű tény mind. Ismétlem azonban: irodalmunk nagy értéke (lehetősége) ma a Kassák-költészet viszonylagos terra incognita mivolta (még Füst Milán poéziséhez képest is, nem szólván Kosztolányi, de lassan Szép Ernő valóban értékelhető költői produkciójáról).

A korai korszak (s végződése) az ember fényes képét szeretné rajzolni (mondjuk akár: rajzolja) annak az ellentétnek a jegyében, melyet József Attila azután a hívős örökkévaló dolgok világa és a palánkok közt szárnyaló munka közt érzékel (nem kibékíthetetlenül; vagy mondhatjuk úgy is, ahogyan Karinthy Frigyes (az ő lírája sem élt meg még minden lehetséges fölfedezést) a századelő nagy lendületét, reménykedését látta, Kassákra a *létezés reményeinek* ez az *avantgarde*-ja hirtelen üdvösen és megindítóan. (Ez utóbbi szónak mindkét értelmében.)

3. (A középső korszakról)

Nyilvánvaló, hogy hosszasan idézhetnénk a verseket, a jegyeket s példáikat, ám át kell térnünk a *Tisztaság könyve* (1926) „köztes” anyagára; a vers is műfaji megújulást vagy válságot él át itt, hangneme novellisztikus lesz: „Végre mégis csak jó lenne kifordítani magunkat – mondtam egy este a feleségemnek.” S így tovább, nagy bekezdésekben. Melyeket vastag fekete vonalak választanak el, ráadásul olyan „klasszikus avantgarde-béli” mondások és megállapítások tagolnak sejtelmesen (és ehhez a sejtelmességhez képest önmagukban igen egyértelműen és megfellebbezhetetlenül: szintén a Kassák-líra jegye ez a hangvétel), mint: „A perspektívák átszaladnak az üvegfalakon. / Ássatok föl magatokban a szellem halhatatlanságát és az anyag ellenállását.” Lehet, hogy a racionalista költészet túl kevésse elkötelezettnek érzett egy-egy ilyen közlést (érezte ily közlések újabb százait), s Kassák termékenyítő hatása is innen eredt (másfelől). Sok „hősies tartalmú” (heroikus gesztussal kísért) igyekezet nyoma is lelhető ezekben a prózaversdarabokban. Inkább csak jelzésül idézem: „A ma emberét a konstrukciók megismerése és az elemek legyőzésére való törekvés jellemzi. / Fizika és metafizika. / Centrális és decentrális. / Egoizmus és kollektívizmus”, és így tovább. Nehéz lenne kivédeni a vádat, hogy: talán túl csekély így néhol az anyag megdolgozottsága. De a virágmagvak, a bővítoles cselekményeket végrehajtó madarak, a fákról elolvadó acéllevelek s hasonlók se szeri, se száma csodái teremtik meg az értékes és izgalmas mixtúrát, a „jó kémiát”.

Felszólítások, mint: „Szeressétek az elzárt tereken élő báránycákát”; olyan vágyképek, mint a tér világossággal-áldottsága; a hegyekből „boldog samarán” épp érkező mesterlegény figurája... ezek mind azt az érzelmi fényességet sugározzák, mely a középső korszakban erősebb kohézióval szerveződik logikusan végigvitt érzelmi menetű vers-egészekké, mondhatni minden szempontból hibátlan költeményekké, csúcson járó poézissé.

Érzetek és logikai folyamatok csatatare a kassáki ember. S ezt bonyolult fejtegetések és objektívkedő meghatározósdik helyett a költő akkor fejezi ki végső érvénnyel és nagyon szépen, amikor azonnal „rácéloz”, mint a 45. vers végén: „ha nem tudok hamarosan valami okosat kitalálni meg kell halnom a tavasz erős és nedves levegőjétől.” De én még azt is megértem, ha valaki ugyanígy szereti, éltető-jének tartja az előző sorokat is (például itt, melyek közül különösen vonzó ez: „nincsenek alattam kerekék amik tovább vinnének.” A konstruktivista avantgarde egyik elemének, mértaniságának már-már azt mondhatni „bájos” használatát ez!

Ám ez mind még csak átvezetés a következő korszakba. (Nem akarom, szerintem nem is lehet „bécsi emigráció” és „budapesti visszatérés” címkézésével elintézni a dolog lényegét, sőt, formáját sem. Ha csak Párizs hatását tekintjük: a késleltetett belső feldolgozás időzítései egészséges, termékeny tarkaságot eredményeznek Kassáknál.

A dajkáló acéltenyerek, a szétmálló rejtelmek – ugyanígy a költészet eldöntetlenségét tanúsítják; a korai korszak nagy ereje szemernyit lankad, az újabb szerveződés nem alakul még meggyőzően. (Durva periodizálással...)

Érdemesen megfigyelhető jelenség a stílus (és a stílárius lendület) foglyul ejtő, „nem eresztő” hatása. Mondanunk sem kell, nem megrögzöttséget értünk ezen. De olyasmit mégis, hogy – például – Kassák számára a világ legevidensebb költői

dolga az efféle fogalmazásmód (itt még): „Az asztalt leterítették frissen mosott kendővel a napszag álmosítja a gyerekeket érzem a tavalyi gyümölcsök ízét és a tekintetet ami(t?) megvert levett kalappal a zarándok” (zárójel tőlem, a kötet olykor szöveghibás; T. D.); s ahogy szükségesnek tartja, látszólag kohézió nélkül, összekötő kapcsokat mellőzve, ennek leszögezését: „mondom: elvezetlek benneket a források eredetéhez.” Ismétélhetjük, a profetikus hang vélt kényszere. Három egészen különböző értékű bizarr versrész-zárás: „a szőke elefánton a nagy égi állaton utazom szakadatlanul”; „az ágakon látni ahogy a vér megfagy”; „nap-horgonyok emelik a tavaszi földet”. Hölderlini vándorlás általában a foglalát, a „talaj”, melybe ezek a költői megállapítások, bizarrságok ékelődnek. A vágyak ugyanakkor fekete trapézon reptilnek el, a költő vasszerkezeten áll, „harcaid emlékei virágoznak” közben, felkiált, „toronylámpa és bányamunkás vagyok egyszemélyben mi az amit nem értesz meg belőlem...” És a közelkép nyomában: „íme itt van a tányér fehér porcellánból készítettem” stb.

A hitellel átélte, ellenőrizetlen sodrásúvá lett avantgarde Kassáknál (története-sen) kialakítja az összefogottabb verstípust. Amikor ezt értékítélet felhangjával mondjuk, a két minőséget korántsem egymás rovására hasonlítjuk össze, nem tekintjük a későbbi fejleményt eleve értékesebbnek a korábbinál. Sorjázódásuk feltétlenül szép és sokatmondó.

A 35. vers együttese (a 66. számúval kezdődik, folytatván előzményeit) a lehető legtágabbra feszíti a költői megszólalás terét. Óhatatlanul idéznünk kell a közismert sort: „Egy kéz jeleket ír a falra a tárgyaltalan nyugtalanság üzeneteit...” Világérvényű líra (1931-ben vagyunk, mégsem nevezhető megkésettnek); érdekes, mennyire nem rontja el a további szabad áradás, ismétéljük, a mennyiség nem megy a minőség rovására. (Alighanem az a legjobb, ha ilyen vélekedéseket mindig nagyon egyszerűen kimondunk, vitára bocsátunk.) Másrészt azt sem állíthatom, hogy ezekben a (még mindig átmeneti korszakot jellemző) versekben a nagyobb áradás emelné magasabb hullámára (magasabbra) azt, ami a költemény valóban nagyon fontos eleme. Miért lenne csekélyebb értékű persze, a negyedik sor itt: „s az eső csak hull hull az ordító városok fölött”? Egyáltalán, a gyakorlottabb Kassák-olvasó már-már „metafizikai folyamatot” él át a hosszú folyamatosság révén; ha túlzás is, hogy szakrálisat vagy celebrátat, mégis effélék megidézését (megidézéstük szellemét). A szókimondónak látszó Kassák-poézis ilyen szempontból megannyi légi utalás (!) is.

A kifejezési módokról is szólnunk kell. A 67. vers életképet (tragédiát) mutat be. Szó szerint a legegyszerűbb ismertetni (a kassáki szikárság, hát persze, az áradás ellenére): „Valaki szíven szúrta a lányt”, kezdődik a költemény-egység, „fiatal volt kötény és jegygyűrű nélkül indult el hazulról / a nyirkos mezőben fekszik látni hogy játék az egész / sárga viaszból van akár az angyalok...” Nem állítanám, hogy szabad asszociációk; azt sem, hogy korrekt történetmondás; inkább egy stílárius eszköz dominanciájának példája: hogy valóban hangsúlyt, érdemlegességet adjon a – sajnos – köznapi ténynek, jellegzetes ellenpontozást visz végbe (végez el), s ez oly jelentős lesz, hogy mértaniságát („játék az egész”) elevenné kell tenni ismét – talán ez történik meg a sárga viasszal, és a nagyobb tér adódik hozzá az angyalokkal.

(Egyébként a sok madármotívum, a lovak, az angyalok – nem is folytatom... bizonyára nem ilyen egyszerű a „képlet”, de Nemes Nagy Ágnes nagy Kassák-tisztelő volt.)

Nyilvánvaló, hogy közismert példa lett a 70. vers-rész kezdése; mondhatni, istene is arra teremtette: „A virágnak árnyéka van a felhőnek aranyból koronája minden a te szemeidtől függ s attól az acélcilindertől ami a domboldalon ketyeg.” Nekem inkább Schwitters jut az eszembe; s alig várom, hogy a középső korszak jellegzetes költeményeiig jussak.

A *Földem virágom* (1935) bizonyos felvezetéssel, maradéktalanul meghozza ezt a korszakot.

A vastag fekete vonallal kezdett-elválasztott próza-versszövegek jelentős közlésekkel vannak tele: „Néha eljön hozzánk is az idő, hogy tenyerére vegyen bennünket és kiemeljen önmagunk mélységeiből.” Erős önkontrollt tanúsítanak ilyen helyek: „sokan vagyunk, sok buta dologról kellene beszélnem...” Aztán: „Kegyetlenül visszaszorítottak bennünket. De igazság, hogy itt vagyunk.” És elismertli itt is: „A perspektívák átszaladnak az üvegfalakon.”

A *Mandulafa* még jobbra-balra tekint elvi dolgaival (kört is jár), de szűkebb köre ebben maga a tárgy, a kép, a helyszín és cselekményvilága. A *Boldog reggel* „hallomásai” is a kapuhoz kapcsolódnak, melybe a költő kiáll. A *Gyarló varázslat* sem mond le a távlatosságról, mégis önmaga egységén belül marad: így ragyognak fel napok a költő álmaiban, így tudhatjuk meg az égitestek mozgásának mikéntjét, így vándorlunk egyszerre a költővel és kedvesével „a híres Ruhr-vidéken... fekete kémények árnyékában”. S ő maga akkoriban, olvashatjuk, „fekete bárány volt”, és „komisz italokat” fogyasztott, és ahogy „íme, most itt ülök az Andrássy-úti kávéház teraszán”, mondja végül, egy lányra gondol „az őszi ég alatt”, aki álmaiban csillagként szokott feljönni.

Teljes, íme, a végtelenség sugallata, tere – és semmi nem lóg ki a versből, abszolút az ökonómia, nagy erejű a kifejezés, holott az elemek majdnem mind átlagosak. Bármiféle költészeti szempont szerint végbement a „varázslat”.

A *Kiáltás a tavaszban* ugyanezt a sort folytatja; de az objektivitás oly eltérő lehetőségeinek versei is, mint a *Homokóra* és a *Barátkozás a gyerekekkel*. Az *Aján-dék az asszonynak* (1937) kötet e versformálás teljes érettségét tárja elénk.

Az *Ötven év* nem tagadja meg Apollinaire hagyományait, mégis teljesen saját. „Ugyanabban a házban lakom most is, / melyet valamikor körém építettek kedveseim. / Micsoda utazásokat éltem és irgalmaztatok...” Végül kiemel egy, egyetlen embert, egy kedvest, de nem kapásból teszi, a vers felvezeti és céllal is gazdagítja a műveletet és az alakot. A *Társtalan ember*: témájában is széles „karolási” mű. Önmagáról ugyanúgy tud szólni benne, mint másokról. De a *Szegények az alkonyatban*, a *Tavaszi bizodalom* – hogy teljes kontrasztokra utaljunk – a költői erő teljes egyenértékűségét is mutatja. Az *Egy törött váza előtt*: a legnagyobb Kosztolányi-hang egyenértéke. Íme: „Én Istenem, kit láthatatlan anyagba rejtettek / s így nem harcolsz, nem váltogatod lenge alakod / és nem szaporodsz, hogy kiszoríts bennünket e földről / megbékélten ülök árnyékodban és örülök neki...” S most jön a nagy fordulat, a meglepetés, ám szerves vers-egészet őrizve: „... hogy asztaltól és ágytól különváltan élhetek veled.” S a rövid, háromszor hat sorból álló vers ugyanilyen kavics-egységként zárul is: „Te velem vagy, én Istenem s ez nekem elég...” Fontos a szórend is, a szavak sorjázása felőli döntés; a sorok gondolati egységeket tagolnak (szét), tartanak egybe, a jelentségek majdnem egyenértékűek (a soronkéntiek), így a vers tökéletes harmóniát sugároz. És a képek egyedi-

ségéhez nem kell a bizarrság eleme: „Egyedül és mégis, hogy bús dalaimat énekelem / elvonulnak előttem az ifjú szerelmesek / s ha kinézek házamból, a kék csillagok alatt látom / ablakom előtt állva virrasztanak a rózsafák.” Ennél különbb, megborzongatóbb, hajnalirészegesebb rejtelem és világosság nem is kell.

Történetet elmondani úgy tud már, hogy az események adagolása, a jelenetezés is a vers áttételesebb közlendőjét szolgálja, megfoghatatlanabb foglalatába rendeződjék. Csodálatos példa erre a – bocsáttassék meg nekem a versválasztás – *Haldokló madaram*. „Óh, az én madaram, kit jó óráimban / Verébkének is neveztem és dajkáltam / mint a csecsemőt s szerettem, ahogyan csak / az ég csillagait szerethettem volna / íme, verssel magasztalom fel, mielőtt / örökre elfordul testvéri szívemtől.” Az „elfordul” is nagyon pontos szó; egy sor fontos közlendőt értünk meg: a legjobb órákat mint minősítést – a szeretet hasonlítás tárgyát, ember és madár egységét – a testvéri szív nemes, fenséges hangzású, régről kassáki elemi... Azután: „A halál küszöbén didereg szegényke / sárga tollaiban kihunytak a tüzek / s tovaszállt az erdők különös illata / amely dús és friss lehelletéből áradt. / Láttátok-e ahogy tenyeremben ült / s a világ gyönyörűségeiről énekelt?” Majd látni fogjuk, ez a kérdés is megkapja választát, pontosabban: megfelelőjét – a vers végén mindjárt, egy másik kérdés alakjában.

Az utolsó előtti szakasz, a harmadik így szól: „Veréke, szép Verébkém, nádi hegedű / csengő, mely a felhőnyáj előtt csilingelt / napsugárt húzok e sorokból és dunnát / szövek belőle, hogy enyhítse kínjaid.” Az adott lehetőségek, a vers-adottságok teljes kihasználása, mondom, hogy valami más „szem-pontot” visszafojtsak. Szép a színesztézia: a hegedű, a csengő látszólagos abszurduma, a nagyobb egység fölfedezése a zene eszközei közt.

„Óh, pajtásom és legkedvesebb Kedvesem! / Hallod-e még dalt, mit dalolok neked...” A szerepek felcserélődnek, az anyag tovább szövődik. „...s emlékszel-e még a pillanatra, mikor / arany szárnyaidon házamba költöztél?” S ez a vers vége. Egy ilyen kérdés.

Ám ugyanígy ír öt szakaszt – a „Veréke-mű” szomszédságában áll ez – *Egy barátom kisfiának* címmel, az induló élet reményéről. Ahol szintén visszafogottságra inti magát, bocsánat, szintén ellentétes érzelmet fejez ki: a Veréke-dologban már reménytelen túlradást, itt a mértéket tudó bizodalmat. Ám a harmadik vers címe már ez: *Szegény gyilkos*.

Így mintegy a versek sorjázásán (tematikáján is!) végigmegy egy bizonyos szerveződés, mely össz-mű képzetét adja. Az *Egy buta tehén éneke* (hosszú soraival, áradásával) ebbe a sorba már egyáltalán nem meglepő mód – jól illik.

Kafka, Füst Milán, Szép Ernő, Kosztolányi vegyülete – és mégis tisztára Kassák és csak Kassák a *Bezárult kapu előtt*. Hadd idézzük részleteit. Tárgyszerű megállapítással kezdi: „Egy halott fekszik az utcán. Senki nem ismeri. / Hajnal hasadtán még élhetett / tán látta is a napot, hogy feljött a hegy mögül / Hallhatta a nyáj kolompját s a hím rigót” stb. Most „holtan fekszik az út porában...” És hiába nyitja tágra két kerek szemét, az ég arany felhői könnyel húznak el fölötte, „s a főbíró szolgálója, miközben / üres tejeskannával csörömpöl / szintén közbömbösen halad el mellette.” Igen, erre a bő másfél évtizedre a nagyon érett kassáki líra nagyon jelentős produkciói tehetők. Nem hinném, hogy jelentős érv(ény)ű Kassák-ellenesség munkálhatna ma értőbb körökben, mégis fontosnak

tartható megállapítás: ez a magyar líra legmagasabb rangjait mutatja, ez a jó néhány ezer verssor itt.

Eltöpreng (hogy dolgunk még befejezzük), ki lehetett ez az ember. Érdeklődve várjuk, mit mond Kassák a halálról ekképp. Tehát: „Örökre, mondom örökre...” (bezárult előtte a Kapu), „mert aki meghalt, betette maga mögött a reteszt / s háza ablakain leeresztette a redőnyöket...” Még végigkérdezi, reménytelen kötelességtudattal, tegezve, kik voltak rokonai, ki lehetett szeretője, s leszögezi: „összetörten és beszennyezetten heversz a porban / s már azt sem érzed, hogy milyen gyalázatos / ami körülötted és nélküled történik. / Alszol. Óh, hát aludj csak, mint a halottak / hűlt szívvel és megkövült vonásokkal...” És a költő is elfordul, hogy ő se lássa, engedje: „békén alámerülj / az idők hínárjaiban.”

Elegendő, amit érzékeltettünk, jeleztünk. Az 1940-es *Sötét egék alatt* mottója hadd álljon itt legalább – érdekes utalással. Mert Weöres Sándort juttatja eszünkbe. Természetesen: egy ízig hamisítatlan kassákisággal. „Pillantásod tüzével ne érintsd az alvót / állon meg felette az éjszaka varázsa. / Álmában is ébren van ő, kék vitorlákkal / száll és énekel örvénylő tengerek felett.”

Olyan egyszerű hangon tud szólni ez a Kassák már, mint az *Őszi koszorú* bevezetése: „Vezekelj életedért / melyet elfelejtettél rendbehozni. / Ősz fürtjeid közt szalmával és tollúval / kint állsz Isten szabad ege alatt / vagy heverészel az árnyékban és konokul hallgatsz már / mint aki szegényére van magának is.”

Természetesen alapos vizsgálatot követelne (és szubjektív szempontokkal lenne terhes vagy megvádolható) annak vizsgálata, meddig tart ez a kivételesen magas vonulat, valóban líránk egyik kiemelkedő gerince. Még az 1947-es *Új versek* is ilyen erő jegyében fogannak többnyire. De már az 1949-es *Szegények rózsái* nem minden versével képviselhetné magát laudációnk lapjain. Hagyjuk is eldöntetlenül a kérdést, térjünk vissza olyan költemények közé, mint (egyre a *Sötét egék alatt* remekművei közül) a *Kint esik az eső*, melyben arról értesülünk: „Testtel és lélekkel csavarogtam egykor / aztán eluntam az idegen utcákat / s a végtelen országutakat, melyek nem vezetnek el / bennünket sehova.” És az elemeknek legalább hármassal együttállása, összjátéka adja itt (a megfoghatatlanon innen) a nagy hatást: a sorok tagolása, a tételek ellentétessége, a lélegzetek hosszának váltakozása. A hangnem: „Aztán az egész világot meguntam / minden sójával és cukorjával...” És a hasonlatok különfélesége, hullámvasutazása: „Mint a zarándok, kit nem engednek be a templom kapuján” úgy rekesztette ki magát valahonnét – de hát törvényszerűen, élve, még életének folyományképpen. Így, vagy „mint az eb, ha elveszítette gazdáját...” S elmondhatja: „itt állok...”, ám nyomban hozzátesszi: „mint, akit porbasújtottak s fejem fölött keringenek a csillagok.” Minden oly távol van, súlytalan és tapinthatatlan. Megkérdez valakit, akit ugyanígy „egykor” szeretett, s megkérdi, miről mesélhetne neki. És a hosszabb költemény utolsó négy sora erre a végkövetkeztetésre jut: „E bús és szabálytalan költeményt... ajánlom / ...ő, mindig más irányban futottam utánad.”

Mindig más irány. Mindenben. Holott fohásza (*Árnyékban*) arról szól: „Add nékem önmagamot úgy / ahogyan beszélni szeretek arcképeimről...” Semmi nárcizmus ebben! Mert „sosem fennhéjázón senkit sem ingerelve / békés szomszédja ellen és Ellened sem / kit jónak mondanak és rossznak mondanak / mintha bizony ismernének a megátalkodottak.”

Átmenetileg hagyjuk félbe dolgunkat itt, ahol költőnk egy Nagy Ismeretlen Úr vendégének tudja magát, vagyis a kicsi szőlős kertes házban szeretne Rá gondolni, melyet Tőle kap e „gyalázatos földön, hol torony és kémény / árnyékában”, mondja, „oly elhagyott vagyok”. Az egész ily költészetre ezért is van szükség.

Ennek egyik nehéz veretű, nagy hangja volt Kassák Lajos.

KABDEBŐ LÓRÁNT

Egy remekmű poétikai pozíciója

Kassák Lajos: A ló meghal a madarak kirepülnek

„S ha nem tűrte a nemzeti vagy ellen-nemzeti besorolásokat,
 éppúgy nem tűrte a beteljesülésnek álcázott politikai önkényt.
 Értsük meg: készen várta »az első magyar szocialista költő« trónszéke.
 Milyen keveset kellett volna csiszolnia az életrajzán a kívánalmak
 szerint, hogy beülhessen! Elutasította. És választotta
 az írói némaságot az ötvenes években.
 Lélegzetelállító volt ez, éppen tőle; olyan tanulság,
 amit nem felejthet, aki látta.”
 Nemes Nagy Ágnes¹

Engedtessek meg a huszadik századvégen a magam részéről egy a századot szinte minden (tárgyi és tudati) mozzanatában és poétikai jelenségeiben lefedő műnek önkényes összeolvasása a század változó igények szerint épített irodalomtudományi példatáiraival. Három pillanatot emelek ki. Filológiai legfeljebb a kiindulásokban lesz ez az olvasás; nem az esetenként lezajlott, akkor aktuális olvasatokat idézem fel, hanem máról visszatekintve próbálok egyittolvasni egyetlen Kassák-mű, *A ló meghal a madarak kirepülnek* szövegét az időben váltakozó olvasóinak a műtől is, máskori olvasóinak értelmezéseitől is (sokszori egybeesések ellenére is) különböző hivatkozásaival.

Egy 1909-es európai utazás tárgyi emlékeinek hívószavaiból 1922-ben, bécsi száműzetésben összeszerkesztett, eposzt imitáló szöveg dupla (sőt tripla) megjelenése² ellenére, háttérbe szorítottan, továbbírt prózai változata, az *Egy ember életének árnyékában* negyedszázados tetszhalálba süllyedve várhatta feltámadását.³ 1947-ben az akkori fiatal költőnemzedék, a klasszikus modernség eszményét megújító, Babitsra és József Attilára hivatkozó, valójában a kései Rilket folytató Újhold meghatározó költőszemélyisége, Nemes Nagy Ágnes mondta ki először fenntartások nélküli elismeréssel, hogy Kassák hatvan éve egyenrangú klasszikus formátumú teljesítmény a név szerint is megemlegetett Nyugat-béli úgynevezett nagy nemzedék – én most, hogy az akkor felállított paradoxont méginkább kiélezem, úgy mondom –, a klasszikus modernség nagyjaitól.⁴ Magáról a műről pedig ekként nyilatkozik: „Ma már Kassák azelőtt különösnek ható formája, szabad képzetkapcsolásokon ugró fantáziája kilépett számunkra a megnemértettség ködéből. Ma már világosan látjuk azt a szoros, egykorú kapcsolatot, ami a külföldi tí-

lusirányokhoz fűzte, s érezzük a szerkesztés igényes, szigorú törvényét minden egyes során. Apáink talán még groteszknak találták nagy verses eposzát, *A ló meghal*, [sic!] a *madarak kirepülnek* című költeményt, – most már tisztán látjuk benne egy külföldi út, a csavargás és kaland sorozatának nyersen közvetlen, ragyogó színeit. Mégis, meglepetést is tartogat a számunkra. Áradó-hömpölygő stílusa, mely elsősorban nagy átfogásokra, világokat összekötő széles költői mozdulatokra alkalmas, egyre inkább megtelt a gyöngédség finom színeivel is. Ahogy egy-egy lányalakot megmintáz, ahogy felénk mutat egy virágot, az a nagy igénybe épített kisművészet.”⁵ Azután 1968-ban, amikor a strukturalizmus felé tájékozódó hazai irodalmárok modellt kerestek a retorikus periodikusság példává emeléséhez, éppen ezt a hagyományos periodikusságokkal tudatosan szakító antiretorikus monológ-szerkezetet választották mintául.⁶ És most, amikor az újraolvasással átszerkeszthető szövegszerűséget keresve idézünk fel korábbi alkotásokat, szintén éppen ezt, a narrációba épített, szigorúan az életrajzi tárgyyszerűségbe ágyazott művet vesszük elő – megvizsgálendő, alkalmas-e különböző szövegolvasói retorikák alapjaként megjelenni.⁷

Ha mármost egy irodalmi szöveg ennyi, egymástól oly igen különböző igény ellenében is példává válhatott, akkor feltehetően olyan értékrendű alkotásként méltatható, amelyben a látszólagos ellentmondás mellett éppen hogy mindaz látszen benne élni, ami miatt példává emelheték az általam felidézett, a műhöz és egymáshoz képest is változóként feltűnő újraolvasási igények.

Másrészt észre kell vennünk, hogy mindig olyankor kanonizálódik újra a mű, amikor nem politikai-ideológiai elvárások, illetőleg nem deklarációk adják meg a minősítés mértékét, hanem különböző indíttatású poétikai leírásokra adódik alkalom. A század látszólag egyik leginkább politikával telített alkotása válik ezáltal a politikától felszabaduló, az ideológiai fejtegetésekre merőlegesen megjelenhető értelmezések mesterdarabjává.

* * *

Akkor vált éppen a korábban szinte egyhangúan és egyedül értékelt az *Egy ember élete* mellett – sőt poétikailag éppen vele szembeállítva – az érdeklődést magára vonzó szöveggé, amikor a századközep – nálunk a politikai erőszak mián csak pillanatra, epizodikusan jelentkezhető – egyetemes ízlésváltozása a világszerűség ellenében a szövegszerűséget igyekezett hangsúlyossá tenni. Amikor az Újhold fiatal költői úgy fordultak vissza a klasszikus modernség „kikerített poéma”-elvűségéhez, hogy közben – talán még öntudatlanul, sokban éppen még inkább etikai okból, a politika kísértésének-kívánalmainak dacosan ellenmondva – abban minden világszerűséget alárendeltek a szövegszerűségnek (lásd sajátos Babits- és József Attila-interpretációjukat és főként az előbb már hangsúlyozott, a kései Rilkéhez való kötődésüket). Példatárunkban Kassák mássága az ő poétikai pozíciójuk igazolását is jelenthette. A klasszikus modernség felújítására, de egyben átszerkesztésére is adhatott igazolást, klasszikusként felfogható példázatot. A megalkotott poémát olvashatták oly módon Kassák szövegében, amint az éppen az életrajzilag hangsúlyosan megkötött próza ellenében minden nyelvi elemet és minden

tárgyi megjelenítést a teljes műalkotás szövegszerűség megkívánta létformájának rendelte alá. Mintha saját ítélezésüket is olvasnák a *Tisztaság könyvének* szövegében: „a világ mai képén rossz, naturalista festők dolgoznak (...) szét kell hasogatni a nagy történelmi vásznakat.”⁸ (Persze itt külön tanulmány lehetne ugyanennek a szövegszerűségnek a meghatározó volta magában a nagy életrajzi prózában is – sajnos ezzel eddig poétikai vizsgálatok helyett inkább csak a Kassák-életrajz oldaláról foglalkoznak.)

Az Újhold fiataljai már megkapták azt a történelmi távlatot, amellyel értékelhették a szövegszerkesztő költő előrelátó szuggesztíóját, tudati állandó ön- és történelem-korrektíváját. Azt a sajátos alkotói retorikát, amely egyszerre alakítja egy osztályöntudat építését és egyben tudatosítja ennek az építménynek az elégtelenségét. Azt a költőt olvashatták, aki – specifikumaként bárha éppen munkáslétét alkotta meg – tudatában paradox módon az elkötelezettség nélküli szövegszerkesztőt, a törvénymondó helyett a mindenre visszakérdezéssel rátekintő vizsgálódót teremtette meg. Akinek művében sajátos folyamatként jelenik meg a többes számú történelmi-társadalmi, illetőleg irodalompolitikai-történelmi helykövetelést-helyfoglalást felváltó – éppen a mű megalkotásának retorikájában kitisztuló, a mű szerkesztőjévé visszamenőleges érvénnyel kiemelkedő – egyes szám első személy; legpontosabb megfogalmazásában: „én KASSÁK LAJOS vagyok.” És ez nemcsak a lényeglátás egyetlen pillanata, hanem a költő öntudatos szellemi pozíciója, amelyet megint csak továbbbismétel végrendelet-érvényű szövegében, 1944-ben, a *Kis könyv haldoklásunk emlékére*⁹ visszaemlékezésekkel egybeszótt eszmélkedéseiben. Ez utóbbi keletkezési idejében – mindkét oldalról még nem-tudottan – beleszövődve már az Újhold szövegeinek keletkezési idejébe.

Azt a szöveget találhatták egymás műveiben, amelyet találhattak volna már akkor is a Kassák-művel kortárs Joyce *Ulysses*ének vagy Pound *Cantóinak* szövegeiben. Aki ekkor nálunk nemcsak hazai összeolvasást végez, hanem a világirodalmi kitekintésre is fogékony lehet: a londoni ösztöndíját töltő, mindnyájuk által ekkor még inkább csak különcnek tekintett Szentkuthy Miklós. Az utóbbira – a Pounddal való összevetésre – pedig majd Ferenczi László utal 1987-es tanulmányában.¹⁰

* * *

Az 1968-as Ménesi úti konferencia poétikailag a neoavantgarde hazai születésének és politikailag-ideológiailag a baloldal válsága látványos (Párizs, Prága) tudatosodásának pillanatában kérdezett rá a Kassák-mű szerkezetének példázatára. Társául egy kései Babits-verset választottak. Ma azt mondom: a klasszikus modernség és az avantgarde modelljét keresve, nem szétválasztottak, de egybeolvasztak, a kettő összeolvashatóságának szerkezeti modelljét keresve. Megtették ezzel azt az összeolvasást, amelyet az Újhold fiataljai 1947-ben megsejtettek. Még Szegedy-Maszák Mihály elkülönítése is az összeolvasást szolgálta: az avantgardeon belül ugyan elválasztja, de a művet éppen egyedi sajátosságával emeli be a teljes irodalmi folyamatosságba: „Bár *A ló meghal a madarak kirepülnek* keletkezése óta eltelt csaknem fél évszázad alatt a XX. századi magyar költészet egyetlen

rendszeres olvasója sem maradhatott közömbös a költemény eredetisége iránt, s az azóta feltűnt költői nemzedékek mindegyikén – még a Kassáktól viszonylag legtávolabb álló népi költőkön is – felismerhető közvetett hatása, Kassák műve mégis mindmáig megtartott valamit a magyar költői hagyományon belüli különleges, egyedi helyzetéből. A *ló meghal* az első világháború idején induló és a húszas években kibontakozó magyar avantgarde egyetlen szerves egésze felépülő, hosszabb lélegzetű költői teljesítménye. Közvetlen folytatását egyetlen későbbi költőnk műveiben sem lehet megtalálni – még magának Kassáknak későbbi költészetében sem.”¹¹ Ez az elválasztás talán nem is – a különben ugyanakkor jelzett – összeolvashatóság tényét ellenzi, hanem a mű poétikai helyzetének akkor kimondhatatlan „különleges, egyedi helyzete”-ről mond sejtelmes helyzetmegjelölést.

A szakmai körökben „strukturális vita”-ként emlékezetes konferencia éppen a mű műfajának és szerkezetének elemzésével került akkor zsákutcába. Éppen Kassák műfajra kérdező készségéből kiindulón. Amivel a század első felének hazai esztétái is állandóan szembekerültek Lukács Györgytől Babitson át Szerb Antalig, és amire ekkor Bori Imrétől Bernáth Árpádig, Csúri Károlyig ismét rákérdeztek: lehet-e eposzi szerkezetet teremteni eposztalan korban? Hiszen Kassák költői gyakorlatában (teoretikus hangszúllyal is) birkózott a problémával. Először címbe emelte: *Éposz Wagner maszkjában*. A paradoxon ezáltal mindjárt fel is fedi magát: de a cím úgy lehetetleníti önmagát, hogy közben megad egy közvetlen kortársi világirodalmi pozíciót: a *maszkot*. Wilde korábbi teóriájának folytatásaként Yeats, Pound, Eliot akkori gyakorlatának egyidejűségében. Küzdelmét ezután sem adja fel: hősi eposzt koncipiál, ahol éppen a hősök – poétikailag piti figurákká alázottan – maradnak magukra, kreatúrákká válva, demitizáltak, közösségtől megfosztottan; és csak a gyászban magasodhat emléküik siratóének témájává. A *Máglyák énekelnek* végül is modern *Ilíusz* helyett a Majakovszkijéhoz vagy a Blokéhoz hasonló eposz-imitáció maradhatott, amazokétól annyiban különbözve, hogy a bukás egyszerre idézte meg a nemzet széthullásának témáját és az osztály gyászának siratóénekét: az eposz hiteles elégiába és gyászdalba csuklik.

Nem így a *Ló meghal a madarak kirepülnek*, amely az *Odiüsszeia*-típusú útonlét imitációjaként világirodalmi konstrukciók kortársaként szerkesztődhetett 1922-ben. Kassák Lajos eposzként is leírható műve az világszerűség metamorfózisa a szövegszerűségbe. Olyan műfajteremtő problémával való szembenézés, amikor a történelmi kor ellentmondásba kerül az eposzalakítási szándékkal. Az eposz ekkori világszerűségének hiányát helyettesíteni tudja a szövegszerűségből kialakítható alkotói retorikával. Ezáltal ha nem is az eposz hagyományos periodikusan szerveződő retorikája alakítja a műfaji megvalósulást, de egy másfajta, mégis a műfaj megkívánta retorika olvasható (Csúri Károly és Bernáth Árpád ezt tette meg¹²) a monológ mélyszerkezetében. Ugyanakkor említett akkori olvasói-elemzői ezt a mélyszerkezeti retorikát kénytelenek voltak visszacsatolni a világszerűség politikai magyarázatához. (Ehhez a visszacsatoláshoz magam is hozzájárultam egy lábjegyzet erejéig a mű utolsó sorának Kassák megemlegette anekdotikuságát egyféle értelmezéssel felidézve.¹³)

Bernáth Árpád tanulmányának újraközlésekor függeléként csatol egy kortársi olvasat-preparátumot,¹⁴ igazolandó akkori újdonságukat és mintegy mentegelve a visszacsatolás pragmatikus-politikai szükségességét. Ma sem hangsúlyozva, hogy

az ő olvasatuknak lehetett ugyan kortársi, hatalmi-ideológiai preferenciával fel-erősített vitapólusa ez a kigyűjtött csokor, de az általuk alakított kérdésfelvetésnek valódi értékét éppen az adhatja máról visszatekintve, hogy a politikai irodalomtörténet-írásban (a szintén elutasított Újholddal összekapcsolt) mellőzött életművek sajátos összefüggését ismét felvetették, és a tudományos leírás eszközeivel tudatosították az Újhold két évtizeddel őket megelőző, Babitsot és Kassákat egymást másságukban kiegészítően példává emelő olvasási sejtelmét. Olyan horizontot tisztított ki az Intézet akkori vitája, amely már előkészítőjévé válhatott a századvég mai horizontjainak. A következmények között hadd utaljak itt Rába György máig érvényes filológiai és szerkezetani összefoglalására,¹⁵ és a Kassák-életmű elemzéseinek addigi eredményeit összefoglalóan ismertető Sík Csaba-tanulmányra a *Tisztaság könyve* 1987-es reprint kiadásának kíséretéért.¹⁶ És ami számomra közben a leginspirálóbb lett: Ferenczi László már idézett Kassák-könyve és – egészen máig kiadatlan – nagydoktori értekezése.¹⁷

Amit ők, 1968-ban akkor ott kerestek, az mostanra nyílik kérdése: tényleg feltételezhető-e teoretikusan korszak, amely valamely műfajt megvalósíthatatlannak tekint. Nem képzelhető-e, hogy a gyakorlat minden teoretikus előfeltevését – akár a kimondás pillanatában – felboríthat? Gondoljunk Halász Gábor 1928-as bölcs belátására, amikor a líra haláláról szóló vitában kimondja: amit leírtam, eddig érvényes, hogy mi következik, az a költők gyakorlatában történhetik meg.¹⁸

Ha a létezését egyetlen autentikus időpillanatba fogom, nem osztható-e le belőle bármely történelmi időpillanat számára bármely műfaji megvalósulhatóság? Ennek a kérdésnek megtestesülése *A ló meghal a madarak kirepülnek*. A műfajában szerkezetében oly igen párhuzamos alkotás a *Transzszibériai prózával*. A szerzőt bárha a találkozásokra való szuggesztív emlékezése ellenére nem valószínű, hogy ismerte személyesen Kassák,¹⁹ a művet ismerhette, hiszen Cendrars korábbi kiadójával még a háború kezdetén is találkozott itthon, és Szittyá Emil különben is egyik szereplője a *Ló meghal a madarak kirepülnek* című műnek. A két mű összeolvasása számomra feltételezti, amit Rónay György²⁰ és Gyergyai Albert elemzése²¹ alapján Rába György²² és Ferenczi László is elfogad, hogy Kassák nemcsak ismerhette, de *ismerte is* a másik művet: a szerkezeti párhuzamosságok a műfaji imitáció tudatos teremtő gesztusai. A találkozás utólagos fiktív-mitizáló szuggesztívója különösen hangsúlyossá avatja a két mű összefüggését.

* * *

És itt adódik a Kassák-mű műfaji-szerkezeti ismételtiségének, sorba illeszkedésének strukturalista tudomásulvétele, az 1968-as konferencia filológiai-poétikai eredménye – de ugyanakkor egyszerűségének hermeneutikai tudatosulása, mostani gondolkodásunk témája. Folytatás, de nem társ: a különbözős leírásán túl *egyfajta* különböztetéssel marad adós az eddigi leírás. Cendrars odüsszeuszi műve a tízes évek elejének perszónák körül alakított pszeudo epikájának része:²³ átmenet tematikailag a magánbeszédben előrejelzett személyiségválság és történelmileg a forradalom és a világméretű háború tudatosítása között. A kalandor, ha gondolkodni kezd, minduntalan egyfajta alulmaradtságot észlel: „Mi a tér nyomorékjai

vagyunk”, „Vihar vagyunk egy süket koponyája alatt”.²⁴ Ez köti a Cendrars-művet kortársaihoz, T. S. Eliot *Prufrock*jához, Ezra Pound *Maubertley*jéhez, de még Gottfried Benn rákbarakkon átvonuló férjijához is, és Ady Endre *Margitájához*.

Mert a mindenség túlnő rajtam
Mert elmulasztottam biztosítani magam vasúti balesetek ellen
Mert nem tudok a dolgok végére járni
És félek²⁵

Ugyanakkor ebben a tudati helyzetben Cendrars-nál is megképződik ennek az ironikus understatementnek a – szó szerint is – ellenpontja, a narrációban lekicsinyített kalandor-szereplő tudatának új szerepkörbe illesztése: a világot – akár annak tényei ellenében – egy-egy műben átszerkeszthető tevékenység megsejtése, ami majd a Kassák-mű újdonsága lesz:

Egy plédben fekszem
Mely tarka
Mint az életem
És az életem se ad több meleget mint ez a
Kockás kendő
És egész Európa amint hirtelen észrevettem a teljes gőzzel rohanó expresszből
Nem gazdagabb mint az életem
Szegény életem
Ez a rongyos kendő
Az arannyal tele kofferokon
Amelyekkel gurulok
Amint álmodok
Füstölök
És a világegyetem egyetlen lángja
Egy szegény gondolat...²⁶

Cendrars műve – történelmi helyzetét tekintve – a kalandor előtapsztalása a század majdani tapasztalatai előttről (tovább is éli ezt a szövegszerűen is megépített kalandot: önkéntesnek megy a világháborúba), Kassák műve a háború-előtti-ség átszerkesztése a háború-utániségben: műve nem a tények világában válságba kerülő személyiségnek a megszólalása, hanem éppen ellenkezőleg, a tudat kilépésének aktusát rögzíti a tények világából. Ezáltal éppen megerősödésének végigkísérése. Azt a pillanatot rögzíti, amikor a tények világa összeomlik (lényegükben még a megoldást szimuláló forradalmak is – ez az, amit 1968-ban itthon kollégáim nem mondhattak ki!), és ezeknek a romoknak megnevezhető elemeiből igyekszik egy tudat a maga szuverén világát berendezni-egyensúlyban tartani.

Kassák öntudatában és az irodalomtörténet leltárában, sőt az irodalomtudomány leírásában is az avantgarde szerves része, sőt *ő* az avantgarde a magyar irodalomban. Ha a *Ló meghal a madarak kirepülnek* műfajilag-mélyszerkezetileg eposzként írható – le is írták, én magam is írhatóan tartom –, akkor máris bajba kerülhetünk ezzel a leltárbavétellel. Mert ebben az esetben az a szöveg, amely *stílusosan* az avantgarde kétféle beszédmódjának összeszövéséeként jelenik meg: egyfajta egzaltált narrációban és az arra merőlegesen beleszövődő dadaista

hanghatásokban – az a művet műfajában-szerkezetében éppen a csak stilisztikai avantgarde-ból kiválólag jelenteti meg. Ugyanis maga a narratív szöveg egyszerre adja (Cendrars nyomán és Joyce-szal és Pounddal öntudatlanul egybehangzóan) a minden utazások nevelődési hagyományát és annak kétségbevonását. Olyan szöveget alakít, amely egyszerre szolgálhatja a személyiség kiteljesedését, de ennek eredményeként a viszonyfórtottság felnövelését – azaz a személyiség alulmaradtságát. Ezzel a Kassák-mű visszatársul a tízes évek elejének személyiségválságához. Ugyanakkor a műbe beleszövődő dadaista szimulációk ezt a poétikai egyensúlyt bomlasztják meg – egyértelműen a szövegszerűség területére vonva az egész művet.

Amit az 1968-as szerkezetelemzés ki nem mondhatott, azt azok, akik ugyanott a stílusvizsgálat segítségével is kiemelték a művet az ideologikumhoz visszakötő szerkezeti vizsgálatból megsejtethették. Ide csatolnám Szegedy-Maszák hangsúlyos kiemelésének következményét: sajátos stilisztikai elemzésben felveti az akkor még poétikailag és műfajtróntételel felvethetetlen és kimondhatatlan következtetést: „A *ló meghal*... stílusának két legfontosabb aspektusa: metafora-rendszere és pszeudo-szintaxisa mindig újabb várakozást kelt az olvasóban és szüntelenül lerontja azt. Az állandó meglepetések az olvasóban olyan bizonytalanságérzést keltenek, mint egy szüntelenül új hangnembe áttérő zenemű a hallgatóra.”²⁷

A mű stilisztikai olvasásának Széles Klára által magabiztosan felvetett, bárha nem bizonyítható – és ami fontosabb – nem egyértelműsíthető mozzanata: a *talatta* hangformáció konnotációja. Ha én – vele mégis egyetértve – benne minden odüsszeiák zárószavát hallom Xenophón *Anabaszisz*ából,²⁸ ebben az esetben egy sajátos reciprocitást is kiolvashatok: az utazás célzottsága nem a főszövegben, hanem a beleékelte dadaista hangkreációk között jelenik meg, ott is olyan indulatszavak között, amelyeknek „nincsen se jelentőségük, se funkciójuk (...). A törvénykereső gesztus visszájára fordul. A súlyos, érzelmeket, történelmi tartalmat sűrítő pózok kiüresednek. Ugyanakkor mindezek nosztalgiáját is hordozza ez az öngúny: a súly helyén fellépő pehelykönnyűség fájdalmát, a tiszteletlen grimasz kétségbeesettségét. Az »ó talatta«-kiáltás mintegy hídnak bizonyul »értelmességével«, illetve »értelmetlenségével« a sorok »logikus«, illetve »illogikus« partjai között. Maga az »ó« indulatszó sokszínűsége is tükrözi ezt a kettősséget. Főindulást is jelez – adott szövegkörnyezetben – a nosztalgia árnyalatával; de ironiát, sőt gúnyt is (»leindulásnak« is nevezhetnénk); fájdalmat is, de a »fájdalom« idézőjelbe-tételét, sőt ki-nevetését is.”²⁹ Mindehhez hozzátehetem, hogy magának az *Anabaszisz*znak a vég-szava semmi történelmi célbaérést, csupán az életbenmaradás esélyét nyilvánítja ki. Bárha ezzel a legtöbbet mondja ki: az életbenmaradást. Ezáltal az egész utazásnarráció, mint célképzetes cselekvés duplán is érvénytelenítettetik: jellemző jelzése átsorolódik a dadaista szimulációba, és ott is transzcendálódik a cselekvésből a létszférába. Amit most már a kompozícióból is kiolvashatok: „a világegyetem egyetlen lángja / Egy szegény gondolat...”³⁰ cendrars-i elősejtelmének kibontásaként megjelenő „én KASSÁK LAJOS vagyok” tudatállapot testté válása, poétikai megképződése. Ezáltal pedig a két mű tagadhatatlan rokonsága éppen a még lényegesebb különbséget váltja ki: „az idő és a tapasztalat két partjáról beszélnek egymáshoz...”³¹ A korábbi célképzetes utazás (Kassák 1909-es csavargása és Cendrars műve) ellenében: a megmaradás mint az utazás és a tudat közös állapota: a legtöbb, mit magának mondhat a huszadik század embere.

* * *

És ezzel jutok el *mostani* olvasási pozícióhoz. A mű keletkezésének idejében létező szövegeket vetíték egymásra az összehasonlítás és nem a filológiai összekapcsoltság okán – bárha az utóbbit sem zárhatom ki. Ha a mű szerkezetét tekintve az *Ulysses* és a *Cantók* kortársa és társa, akkor a világirodalom szövegszerűségében legnagyobb ívű odüsszeiájával, az *Isteni színjáték*kal is összeolvasható.³² Hiszen Dante műve ott kísért végig a modernség irodalma bármelyik fázisának háttérpéldázataként. Egyszerre mutatja fel egy célbaértség kiteljesedéseként a lényeglátás autentikus pillanatát, és az alatta megrajzolt ívben életre kelti az emberi történelem most-pontokra szakadó eseményességét:

Oh abbondante grazia ond'io presunsi
Ficar lo viso per la Luce Eterna,
Tanto che la veduta vi consunsi!
Nel suo profondo vidi che s'interna,
Legato con amore in un volume,
Ciò che per l'universo si squaderna;³³

Az idézet egyszerre a narrációt megszüntető tudati létállapot bemutatása és a narrációt kétszeresen is megtartó állapot. Elbeszél ugyanis egy célbaérést, és ugyanakkor fenntartja az ide vezető – és állandóan megmaradó – eseményességet is. A mű mint a tudat emanációja az alkotásfolyamatban a történelmi és az autentikus idő viszonyításává válik. Az egy perc és az idők végtelene szembesítődik a lényeglátásnak ebben a találkozásában. Mintha *Az ember tragédiája* álomdramaturgiájának – és ezen átszarmaztatva talán éppen Kassák művéig elkövetkezően – egyik ihletője lenne a *Commedia* e helye. Az argonautákra utaló eseményességében pedig éppen az úton-létnek azt az előképét idézi fel, amely majdan az *Odüsszeián* keresztül elvezet a huszadik századba, ahol éppen a narrációban a „nagy elbeszélések”, az „üdvtan” nevelődési történeteit az „úton-lét” állapota váltja fel:

Un punto solo m'è maggior letargo
Che venticinque secoli all'impresa
Che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.³⁴

A narrációban imígyen megszülető horizontösszeolvadáshoz hasonlóan ön magát tényekből felépítő, mégis általuk belőlük kiemelkedő műként olvasom Kassáknak ezt a saját pályáján és a magyar irodalomban is „különleges, egyedi helyzetű”, ugyanakkor a század irodalmi folyamatosságával is összekötött művét. Bevezetőben éppen ezt hangsúlyoztam, amikor a századot szinte minden (tárgyi és tudati) mozzanatában és poétikai jelenségeiben lefedő műnek neveztem *A ló meghal a madarak kirepülnek* című alkotást.

Ha eddig a keresztény ihlettségű üdvtörténet a narráció meghatározó-biztató előképeként – tehát programot mondó monológot szuggáló előbeszédként – szerepel a poétikai trendben, ekkortól olyan szöveggént jelenik meg, amely a személyes létezés *választékának* emanációját mutatja be. Az ószövevségi „Én vagyok” variációja lesz a keret, amely Kassáktól József Attiláig, Szabó Lőrincig a tudatban generálja azokat a lehetőségeket, melyeket az alkotói retorika összegez a tudat-

énben, hogy egyben szétomoljon olvasói retorikákban, hogy újabb alakzatban újabb alkotói retorikák szerinti épülést váltson ki.

Az „én KASSÁK LAJOS vagyok” vagy az *Eszmélet* hangsúlyosan kimondott én-jei,³⁵ avagy a stirneri ujjmutatásra alakuló Szabó Lőrinc-i *Az Egy álmai*, vagy a *Fűz a tóparton* grammatikai labirintusából kiemelkedő én-alany³⁶ mind annak a tudatállapotnak a poétikai definíciói, amelyben a most-pontokra-szakadó narratív időben („messziről és messzire megy ez élet”,³⁷ „az idő lassan elszivárog”,³⁸ „az életet adja, adja”³⁹), abból kiemelten megjelenik az autentikus idő, „In balance with this life, this death,”⁴⁰ az „ez élet”. A vers poétikai helyzete éppen a kettő viszonyítottsága: „a mindenséggel mérd magad!”⁴¹ A rálátás az élet választékaira. A tudatban megképződő-belefogott, ahumánus viszonylataival kérdezhetővé tett léttények között befogottan megjelenik ugyanez a tudat (én-nek nevezve-szólítva), a maga Kürwilléjére, választóakarata⁴² való rákérdézetésével. Az egyszerre kint és bent állapot: amit az *Eszmélet* nem kizárhat, hanem mint metafizikai állapotot tételez fel a maga formálisan pedig kizáró logikájával. Az *Ars poetica*-beli én, a „költő vagyok” a bibliai isteni jelenlét átemelése a tudatba. Benne és általa történik a poétikai megtestesülés.

Itt fordul át a célképzethez kötött üdvtörténetet sugalmazó *kiválasztottság* az *útonlétség* állapotába, utóbb mind több megfogalmazásban keleti filozófiából átvett szóval: a Taóba. Nálunk ez a fordulat *A ló meghal a madarak kirepülnek* útonlétében történik meg, ahol is nem tudni, munkás-velcolás, egyházi karrierelés, költőlet vagy politikai-mozgalmi szerepvállalás lenne a cél. A szinte enciklopédikusan felvonultatott áthallások mindezt felkínálják. A földrajzi hezitálás Párizs–Brüsszel között, amely egy üdvtani szerkezettel szemben az eltúlzott életrajzi valóságúság erőszakfételének tűnik fel, valójában poétikai esemény. Ehhez kapcsolódik utóbb – történetiségében kései értelmező rálátásként⁴³ – Kassák Cendrars-víziója, amely éppen a korábban jelentéktelennek feltűnő Párizsbanlétet emeli poétikai meghatározottságú fordulópontnak egy nemlétező találkozás vizionálásával. Szerintem éppen ez – az utóbb még mitomán módra feldúsított – Brüsszel–Párizs hezitálás a Kassák-mű poétikai elhelyezettsége. Mint ahogy a bibliai szövegtárgyat Kassák művében a világ létezésében (mindenség = én) benne lévő bizonytalanság – választás és szabadakarat – archetípusaként szolgál. A szocialista zarándok az *Újszövetség* eseményességét követve *hagyja el* a célképzetet, megérezve-maga is teremtve a modernség második hullámában megjelenő poétikai gyakorlatot: a horizontösszeolvadás esélyét; a kontrollált elbeszélés során rögzülő-rögzült költeményből a nikkal számovárral minden utólag zavaró történelmi esetlegességet – visszamenőleges érvénnyel – elröpítve.

„én KASSÁK LAJOS vagyok”: ennek a megalkotott tudatállapotnak a magasáról gondolja át a vers ismét az egész zarándokutat, a maga állandóan épülő-omló szerkezetével, az Ady-mintára Párizsba készülőt, mégsem ott célba érő („én láttam párist és nem láttam semmit”), éppen ezért az egész elbeszélést tudatosan gellert kapottként bemutató-lebegtető linearitásával, végül pedig a brüsszeli politikai célképzet kidobásával-elreptetésével („s fejünk fölött elrepül a nikkal számovár”). Háromszoros zarándokutat játszat egybe a vers: egy költőnek és mozgalmárnak készülőt ember megosztott célzatú (Párizs vagy Brüsszel?) valcolását; az evangéliumok történetét; és az orosz forradalmat. Mindebből marad az útonlévőség most-

pontokra-szakadt örök újrakezdése és az ezzel szembesülő tudat mérlegelő mértéke az autentikusnak szimulált tudathorizonton.

Az „Én vagyok” megalkotottsága azt a tudatot, azt az Igét nevezi meg, amely leírhatatlan, de viszonyaiban leosztódik, hogy minden tudatban ismét visszaalkotódhasson. Figyelemre méltó ebből a szempontból Szabó Lőrinc és T. S. Eliot verseinek visszaolvasó építkezése: „én teremtem csupán,”⁴⁴ „I remember”, „I should be glad of another death” – „emlékszem én”, „Máskéfé halálnak örülnék.”⁴⁵ Mindkét költőnél a vers vége épp a Dantéból is kiolvasható, Kassáknál megfigyelt horizontösszeolvadáshoz jut el: az eseményesség narratívája a belőle való kilépés pillanatában az egész történet tudati átváltoztatását programozza. Poétikailag ez a kimondott: „Költő vagyok”, „én KASSÁK LAJOS vagyok”. Ennek leosztódása a szöveg, amely éppen ezt a viszonyt hivatott nyelvi-grammatikai (és csak ezt szolgálaton verstan) alakzatokkal rögzíteni. „A mindenséggel mérd magad!” felemelő arányaival élni át az elszivárgó élet esetlegességeit.

És imígyen olvasom a Dante-mű végén a költő egyszerre narratív és szöveg-szerkesztő pozícióját:

La forma universal di questo nodo
Credo ch'io vidi⁴⁶

Kassák szavaival:

„látom a partokat, amint elfolynak mellettem s szemeim előtt kinyilik a tér a világgosszággal áldott”.⁴⁷

És erre az összeolvasásra Babits utóbbi – a húszas évek poétikai eseményeit is összegező – *Dante*-esszéjében kapom meg a módszertani útmutatást, még a múlt-háttér eseményességének összevetését (az irány megformálását) is a jelenen átfutó előrelépéssel (én úgy neveztem: a világszerűségről a szövegszerűségbe való átlépéssel): „Ha korunk az *embert* kívánja látni a költőben, az egész embert, ahogyan legmélyebb s legemberibb gyökereiből kinő, ahogyan a világba belefogódzik, abban körülnevez, akar és cselekszik: nem találhat nekivalóbb költőt. Bizonyos értelemben Dante legaktívabb költője a világirodalomnak. S ez a szó igazi értelme: mert Dante nemcsak jelszavakban és elméletileg játszott valami elvont aktivitás kéjeivel: ő tudta, mit akar, s élete is cselekvő élet volt, azon ritka életek egyike, hol cselekvés és alkotás nem bénítják egymást. Mert ez a cselekvés ugyanonnan nőtt ki, ahonnan az alkotás: a legmelegebb és legegényibb emberi mélységből, a szerelemből; s föltört, mint maga az alkotás, a legáltalánosabb és legönzetlenebb emberi magasságig, az emberi közösség, egység és méltóság igazi és tiszta átérzéséig, mely maga a vallás, a keresztény vallás. Korunk erotizmusa és kollektívizmusa egyformán meglelhetik e középkori zseniben azt, ami rokon és érdekes. (...) A jelennek a múlt háttérével való együttlátása teheti csak világképünket dinamikussá. Csak ez adhatja meg az *irány* átélését: s csak az irány termékeny, az elért pont egymagában soha. Aki lendületet akar venni *előre*: az előbb hátralep.”⁴⁸

Ahogy Babits Dantét olvassa, olvashatná ekkor már *A ló meghal a madarak kirepülnek* Kassákját is. Majd két évtizedet kellett várni, amíg *n. n. á.* egybeolvasta őket. Bennem pedig mostanra következett el a világirodalmi összeolvashatás pillanata. Ismerték-nem ismerték egymás szövegeit? Bennem imígyen állt össze a remekmű poétikai pozíciója.

Jegyzetek

- ¹ NEMES NAGY Ágnes: *Proféta, nem proféta*. Kortárs, 1987/5. 49. A fiatalabb kortárs a maga történelmi rálátásával Kassák születésének százados évfordulóján az író etikai gesztusát méltatja. Ugyanekkor az Új Írásban magam ennek a „trónszéknek” korai poétikai meghódítását gondoltam végig, a dal, az óda és az eposz újraserkesztését a negyedik rend horizontján. Ott jutottam el a húszas évek elejére Kassák odüsszeiájához, *A ló meghal a madarak kirepülnek* című alkotásához, amely egy poétikai út végét jelenthette. Jelen dolgozatomban, amely a Miskolci Egyetem Modern Magyar Irodalom tanszékének 1999. április 22–23-i *Újraolvasó* konferenciáján hangzott el, azt vizsgáltam, hogy – Nemes Nagy Ágnes szavával – poétikailag „milyen keveset kellett volna csiszolnia”, hogy csak egy út beteljesítője legyen, de ezzel szemben milyen „lélegzetelállító” erőfeszítésre vállalkozott, hogy irodalmunk egyik remekművét létrehozhasa.
- ² A mű először a Németh Andorral közösen Bécsben szerkesztett – egyetlen számot megért – 2X2 című folyóiratban, majd a *Tisztaság könyve* című Bécsben, majd 1926 májusában Budapesten is megjelent Kassák-kötetben szerepel.
- ³ Monográfusa, Ferenczi László írja: „1922-ben megjelenik a 2X2 című folyóiratban *A ló meghal a madarak kirepülnek*. Semmiféle visszhangot nem kelt. 1926-ban Kassák újraközli a *Tisztaság* könyvében. Néhány jelentéktelen szót szólnak róla. Negyedszázadnak kell eltelnie, míg 1947-ben a pályakezdő Nemes Nagy Ágnes a *Hatvan év összes versei* című kötetet elemezve jelzi értékeit. És újabb húsz év szükségeltetik, hogy 1967-ben, nyilván születésnap ajándéku, önálló kötetként megjelenjék. Azóta a 20. századi magyar költészet egyik fő művének tartják.” (FERENCZI László: *En Kassák Lajos vagyok*. Bp.: Kozmosz könyvek, 1989. 140.)
- ⁴ „Talán meghökkentő az »izmusok atyját« klasszikusnak nevezni, pedig az ő a klasszikus forradalom (...). Ady önálló, utánozhatatlan szimbólumrendszert teremtett,

Babits a bonyolult értelem vonásait véste a magyar költészet arcára, Kassák pedig egy nagyméretűen egységes formába egy mindmáig egységes *magatartást* öntött belé – maradandóan.” (n. n. á.): *Kassák Lajos: Hatvan év*. (Új Idők Irodalmi Intézet R.-T. kiadása. 1947), Köznevelés, 1947. 222.

- (n. n. á.): i. m. 222. Az idézet második része vonatkoztatható magára a felidézett műre is, de a szerző szándéka inkább az egész életmű továbbalakulására utalhat.
- ⁶ *Formateremtő elvek a költői alkotásban. A verselemzés új módszerei és lehetőségei*. (Babits: Ősz és tavasz között, Kassák: A ló meghal a madarak kirepülnek). MTA Stiliztikai és Verstani Munkabizottságának kiadványai. Szerk. HANKISS Elemér, Bp.: Akadémiai, 1971. Az MTA Stiliztikai és Verstani Munkabizottság verselemző vitatülésén elhangzott előadások és hozzászólások anyaga 1968. november 14–15.
- ⁷ Az idézett *Újraolvasó* konferencia előkészítő levele kiemelte és majd mindegyik előadása érintette a művet.
- ⁸ KASSÁK Lajos: *Tisztaság könyve*. Idézve az 1926-os budapesti kiadás hasonmásából, Bp., Helikon, 1987. 12.
- ⁹ Megjelent a háború zárultával, Új Idők Irodalmi Intézet Rt. (Singer és Wolfner) kiadása, Bp., 1945.
- ¹⁰ FERENCZI László: *Kassák és Cendrars*. In: *Magam törvénye szerint. Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajos születésének századik évfordulójára*. Szerk. CSAPLÁR Ferenc, Petőfi Irodalmi Múzeum és Műszák Közművelődési Kiadó, Bp., 1987. 44.
- ¹¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Szintakszis, metafora és zeneiség Kassák költeményében*. In: *Formateremtő elvek... 419*.
- ¹² CSÜRI Károly: *A Kassák-vers embléma-szerkezete*. In: *Formateremtő elvek... 469–500*; BERNÁTHI Árpád: *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről. Két vers vizsgálata azonos módszerrel*, *Kassák Lajos: A ló meghal a madarak kirepülnek*. In: *Uő: Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*, Szeged: Ictus Kiadó és JATE

Irodalomelméleti Csoport, deKON-KÖNYVek 12. 1998. 79–106.

- ¹³ *Formateremtő elvek... 127*. Megjegyzésben az 1964. évi miskolci költészetnap műsor utáni beszélgetés alapján összeállított, és a Napjaink 1967. szeptemberi számában *Miskolci beszélgetés Kassák Lajossal* címmel közölt interjú idézetem, eszerint a zárósró utalás a vers közepén leírt „orosz gyűlésre”, a „szőke tovaris” beszédére, és mintegy a forradalmat szimbolizálja.
- ¹⁴ BERNÁTHI Árpád: *Szemelvények az 1968 előtti Kassák-irodalomból*. In: *Uő: Építőkövek... 375–378*.
- ¹⁵ RÁBA György: *A föllázított valóság poézise (A ló meghal a madarak kirepülnek)*. In: *Uő: Csönd-herceg és a nikkel szamovár*. Bp.: Szépirodalmi, 1986. 202–211.
- ¹⁶ SIK Csaba: *Kassák két évtizede*. In: KASSÁK Lajos: *Tisztaság könyve*, reprint kiadásának önálló függeléke, 3–29.
- ¹⁷ Ferenczi László akadémiai doktori értekezésének kéziratát lásd az OSZK-ban és az MTA Könyvtára Kézirattárában; részletei a *Literatúrában*: FERENCZI László: *A Babits–Kassák-vita*. *Literatura*, 1991/3. 285–302.; és *Kosztolányi és a Modern költők*. *Literatura*, 1993/2. 164–180.; illetőleg a bevezetőben idézett Kassák-konferencián elhangzott előadásban.
- ¹⁸ „nem ezt az ismeretlen arcú, új verset firkésztük, – költők dolga életbe hívni.” HALÁSZ Gábor: *A líra halála*, 1929., In: *Uő: Tiltakozó nemzedék*, Bp.: Magvető, 1981. 966.
- ¹⁹ Lásd: FERENCZI László: *Kassák és Cendrars*.
- ²⁰ RÓNAY György: *A Kassák-vers ihletének francia forrásai*. In: *Formateremtő elvek... 15*.
- ²¹ GYERGYAI Albert: *Blaise Cendrars magyarul*. 1964. In: *Uő: Védelem az esszé ügyében*. Bp.: Szépirodalmi, 1984. 260.
- ²² RÁBA György: i. m. 208–209.
- ²³ Erre hívtam fel a figyelmet az előző évi, 1998. február 27–28-i *Ady–Újraolvasó* konferencián, A Margita európai rokonai című előadásomban. Megjelent: A Margita európai rokonai. *Literatura*, 1998/2. 147–172.

- ²⁴ Blaise CENDRARS: *A transzszibériai expressz és a franciaországi kis Johanna prózája*. Ford. KASSÁK Lajos. In: *Uő: Húsvét New Yorkban*. Ford. KASSÁK Lajos, Bp.: Európa, 1963. 43., 41.; A francia eredetit közlöm: Blaise CENDRARS: *La Prose du Transsibérien et la Petite Jehanne de France*. In: *Uő: Une étude par Louis Parrot, un choix de poèmes et de textes, une bibliographie établie par J.-H. Levesques des inédits, des manuscrits, des dessins, des portraits*. Poetes d'aujourd'hui 11, éditions Pierre Seghers, második kiadás, 1953. 101., ill. 99.: „Nous sommes les culs-de-jatte de l'espace”; „Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd”.
- ²⁵ Blaise CENDRARS: *A transzszibériai expressz... 46.*; Blaise CENDRARS: *La Prose du Transsibérien... 104–105.*:
Car l'univers me déborde
Car j'ai négligé de m'assurer contre les accidents de chemin de fer
Car je ne sais pas aller jusqu'au bout
Et j'ai peur
- ²⁶ Blaise CENDRARS: *A transzszibériai expressz... 38–39.*; Blaise CENDRARS: *La Prose du Transsibérien... 96.*:
Je suis couché dans un plaid
Bariolé
Comme ma vie
Et ma vie ne me tient pas plus chaud que ce châle
Eccossais
Et l'Europe tout entière aperçue coupée
vent d'un express a toute vapeur
N'est pas plus riche que ma vie
Ma pauvre vie
Ce châle
Effiloché sur des coffres remplis d'or
Avec lesquels je roule
Que je rêve
Que je fume
Et la seule flamme de l'univers
Est une pauvre pensée...
²⁷ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: i. m. 424.
- ²⁸ SZÉLES Klára: *A Kassák-vers szerkezeti vezérelve* (In: *Formateremtő elvek... 75.*) című tanulmányában egyértelműen azonosítja a kifejezést; magam inkább csak valószínűsíttem, hiszen a csak magyarul értő Kassák szerzett műveltsége meglepő tájé-

kozottságról tesz tanúbizonyságot; és akkor mellette van a 2X2 társszerkesztője, a nagy műveltségű Németh Andor is. Még azt sem zárhatom ki, hogy a hallomásból ismert és beírt szót utólag tudatosíthatta valamelyik barátja a költővel.

²⁹ SZÉLES Klára: *A Kassák-vers szerkezeti vezérelve*. 75–76.

³⁰ Blaise CENDRARS: *A transzszibériai expressz*... 39.; Blaise CENDRARS: *La Prose du Transsibérien*... 96.: „Et la seule flamme de l'univers / Est une pauvre pensée...”

³¹ Lásd FERENCZI László összehasonlító leírását idézett tanulmányában, 44.

³² Bárha látszólag ennek ellenmondhatna a Deréky Pál könyvében kétszer megismételt tény, hogy Kassák épp ekkoriban, az új irodalmat éppen a Dante–Dosztojevskij jelezték hagyománytól akarja elszakasztani (DERÉKY Pál: *latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, Csokonai Könyvtár, 1998. 93., 136.). Ugyanakkor ő hangsúlyozza, hogy ez a megbecsülés szavát is hallhatóvá teszi. Hozzáteszem, az irodalomban, amitől meg akarunk szabadulni, az ellenmérték is egyben, amellyel mérekezni akar az adott alkotó (lásd irodalmunkban egy nemzedékkel korábban Ady birkózását az Arany-hagyománnyal). Lehet hogy éppen a nagyon is figyelt Babits műhelytanulmányának emléke ingerelte éppen Dantéval szembeni vitatkozásra Kassákot: Babits 1912-es Nyugat-beli fordítói jegyzetei ugyanis kiemelten a terzinák rímeit teszi meg a fordíthatás és idegen nyelven való életre keltés kritériumának (*Dante fordítása*, Nyugat, 1912. április 16. 659–670.); a műhelytanulmányt követő fordítás-mutatványok ugyanakkor mégis elgondolkoztathatták Kassákot, a költőt, poétikája alakulásában is befolyásolhatva később. Ugyanakkor Szász Károly kommentárjaiból és fordításából is idézek a továbbiakban (ott, ahol Babits mutatványa a XXXIII. ének 87. sorától megszakad): talán a műhelytanulmány lekicsinylő minősítése kihívta az olvasó és tájékozódó Kassák érdeklődését, kiváltva az összehasonlítás igényét.

³³ DANTE Alighieri: *La Divina Commedia*, Commentata da Carlo STEINER. Torino–

Milano–Firenze–Roma–Napoli–Palermo: G. B. Paravia & C., [1921]. *Paradiso*, canto XXXIII. 82–90. Bárha *A paradicsom* Babits-fordítása Kassák művével közel egy időben, Budapesten jelenik meg (kritikai visszhangja is csak a következő, 1923-as év folyamán jelentkezik, lásd: *Babits Mihály Bibliográfia*, összeállította STAUDER Mária–VARGA Katalin. Bp.: Argumentum, Magyar Irodalom Háza, MTA Irodalomtudományi Intézete, 1998. 64–65.), ugyanakkor Babits *Az istenlátás. A Paradicsom utolsó énekéből* címmel már 1912-ben, a Nyugat április 16-i számában közöl részletet *Jelenetek az Isteni Színjátékból* című fordításválogatásában (671–680.); ez mindenképp hozzáférhető lehetett az önművelő és Babitsra kiemelten is figyelő Kassák számára. Babits Mihály Nyugat-beli – a későbbi fordításával megegyező – magyar szövegében:

Óh dús Malaszt, az örök fény-kutfovel
szétolvadó látásban elvegyülni
megáldtál engem kegyelemmel, bővel.
S láttam mélyében három-egybe gyülni,
szeretettel kapcsolva egy tömeggé,
mi itt lenn szerte szokott elegyülni;

³⁴ DANTE Alighieri: *La Divina Commedia. Paradiso*, canto XXXIII. 94–96. *A paradicsom* teljes magyar szövegét 1922-ig csak Szász Károly fordításában (a Magyar Tudományos Akadémia kiadása, 1899) és kommentárjával érthette el Kassák, Szász Károly kommentárja az idézett helyhez igen jellegzetes éppen a történetiség és a lényeglátás szembesítése szempontjából: „elvakulva a mennyei fénytől, úgy tetszik mintha álmot bocsátna rá, nem látva semmit. Ez a perc mélyebb álomnak s hosszabb időnek tetszik neki, mint az a huszonöt század... Gondolata a hosszú időt, egy legrégebb történeti korszakra viszi vissza, arra, mikor a tengert a legelső hajó hasítja. 1300 év Krisztus születése óta, ehhez 750 Róma építése óta, ahhoz 430 év Trója pusztulása óta, ahhoz még negyven év az argonauták hajózása óta – összesen 2520 esztendő. Danténál gyakoriak az ily történeti reminiscenciák, egy-egy gondolat túlzó kifejezésére. A helyett, hogy mondaná? az a pernyi álom nekem végtelen hosszúnak tetszik, ezt mond-

ja: mint Neptun bámulása, mikor az Argó hajóinak árnya először vetődött a tengerre!” Az idézett hely fordítása Babits Mihály későbbi magyar szövegében:

Egy perc mélyebben elaltatta gondom',
és Argo árnya, Neptun döbbenése
huszonöt századát legyőzte pontom.

³⁵ Lásd JANZER Frigyes *Az Eszmélet pillanata* című tanulmányát. Irodalomtörténet, 1998/1–2. 271–288.

³⁶ Lásd részletesen „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*” (*A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében*). Irodalomtörténeti Füzetek 128. szám, Bp.: Argumentum, 1992. 271 p.; második, változatlan kiadás: Bp.: Argumentum, 1996. című könyvemben *A természeti tárgy 2. mint az önmegfogalmazás lehetősége* című fejezetet: 131–149.

³⁷ ADY Endre: *Hunn, új legenda*. In: Uő: *Összes versei*. A szöveget gondozta LÁNG József–Schweitzer Pál, Bp.: Szépirodalmi, 1977. 665.

³⁸ JÓZSEF Attila: *Ars poetica*. In: Uő: *Összes versei*. Kritikai kiadás, közléseszi STOLL Béla, Bp.: Akadémiai, 1984. 2. k. 343.

³⁹ SZABÓ Lőrinc: *Lóci verset ír*. In: Uő: *Összes versei*. A szöveggondozást végezte KABDEBÓ Lóránt–LENGYEL TÓTH Krisztina, Bp.: Unikornis, 1998. 1. k. 242.

⁴⁰ W. B. YEATS: *An Irish Airman foresees his Death*. In: Uő: *Selected Poetry*. Edited by A. Norman JEFFARES, London: Pan Books in association with Macmillan, 1990. 69.

⁴¹ JÓZSEF Attila: *Ars poetica*. In: i. m. 2. k. 344.

⁴² „Az absztrakt személy tisztá fogalma önmagából létrehozza a maga dialektikus elmentétét”. Ferdinand TÖNNIES: *Gemeinschaft und Gesellschaft*. 1887. Magyarul:

Közösség és társadalom, Bp., 1983. TATÁR György fordítása, 177.

⁴³ KASSÁK Lajos: *Előszó*. In: Blaise CENDRARS: *Húsvét New Yorkban*. 5.

⁴⁴ SZABÓ Lőrinc: *Az Árny keze*. In: Uő: *Összes versei*. 2. k. 171.

⁴⁵ T. S. ELIOT: *Journey of the Magi*. In: Uő: *Collected Poems 1909–1962*. London–Boston: Faber and Faber, 1974. 110.; fordította VAS István. In: VAS István: *Hét tenger éneke, versfordítások, huszadik század*. Bp.: Szépirodalmi, 1982. 293.

⁴⁶ DANTE Alighieri: *La Divina Commedia. Paradiso*, canto XXXIII. 91–92. Szász Károly fordításában:

Az általános elvet e rejtegyben,

Hiszem hogy meglelém,
Babits Mihály későbbi magyar szövegében:
Egyetemes formáját e csomónak
hiszem, hogy láttam;

⁴⁷ KASSÁK Lajos: *Tisztaság könyve*. 12.; ennek a kassáki textusnak a párjára hívta fel figyelmemet TÓTH Szilvia *Kokoschka önéletrajzáról* című előadása (Új Holnap, 1999/2. 93–97.): Kokoschka 1971-ben megjelent, magyarra *Életem* címmel lefordított memoárjában hasonlóan, a háború ellenében, azt megkerülve, a reneszánszig visszavezetve tájékozódását imígyen fogalmaz: „titkos elragadtatásomnak véget vetett a háború. De a tér sugárzásának okával, ezzel a titokkal bűjőcskát játszva, általa nyílt meg a szemem, ugyanúgy, mint valamikor gyermekkoromban, amikor először értettem meg a fény titkát. Számomra ez az expresszionizmus.”

⁴⁸ BABITS Mihály: *Dante. Bevezetés a Divina Commedia olvasásához*. Bp.: Magyar Szemle Társaság, 1930. 5–6.

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

Lócsere és költői szárnyalás*Kassák „hitváltása” és egy motívum „ars poeticája”*

Bernáth Árpádnak és Csúri Károlynak

*Hát bizony valljuk be, hogy ez a Kassák meglehetősen újszerű
jelenség a magyar költészetben, de az ő még a mai
világirodalomban is, pedig Európa-szerte nagyon messze
lendült már a múlt századvégi naturalizmustól
és impresszionizmustól. Egy új művészeti hitvallás diadalmas
szárnyasapása suhog a levegőben: az expresszionizmusé.¹*

A mottóként idézett lelkes sorokat Juhász Gyula Kassák Lajos *Világanyám* című kötetéről írta 1922 tavaszán, akkor, amikor *A ló meghal a madarak kirepülnek* című műve született, amely a modern magyar irodalom azon alkotásai közé tartozik, amelyet bár – politikai okokból – hosszú időn keresztül kerülni kényszerült és látszott a magyar irodalomtörténet-írás, mégis abban a szerencsében volt része, hogy 1968-ban, egy symposion idejére és azt követően számos értelmezése született. A megközelítések azért is érdekesek, mert szerzőik többnyire elméleti-elmélet-történeti megfontolásokhoz, új értelmezési stratégiákhoz is jutottak a vers elemzése révén. Különösen ott lehet érdekes figyelni ezekre az elemzésekre, ahol a szerzők – mint például Bernáth Árpád és Csúri Károly – vissza is térnek később is a maguk megközelítéséhez. Bernáth Árpád például egyrészt csokorba gyűjtötte (a szerzők megnevezése nélkül) az 1968 előtti idevonatkozó megnyilatkozásokat, másrészt visszamatatva saját értelmezésükhöz, megkísérelte „felülírni” azt. Az utóbbi esetben Gottlob Frege jelentéseméletének irodalomelméleti vonatkozásaiból indult ki, dolgozatának mottóját Kassák verséből állította össze a következőképpen: „Az idő nyerített akkor azaz papagájosan kinyitotta a / szárnyait (...) én költő vagyok (...) én KASSÁK LAJOS vagyok”, majd pedig „a jel jelentése a jelölete” tételt bizonyítandó a „pegazus”-t választja ki mint tapasztalati világunkban nem található és megállapítja: „Bár nem tudunk megfigyelni egyetlen pegazust sem, ismerjük nyelvi leírásukat, amely nominális definíciójuként szolgál. Hogy mennyire pontos ismeretünk van a pegazusokról, csak attól függ, hogy meghatározásuk mennyire pontos (egyértelmű, világos és konzisztens) a forrásnak tekintett szövegben. Azt is mondhatjuk, hogy az ilyen kifejezéseknek nincs ugyan jelölletük, de

van értelmük.”² A mottóra emlékeztetve, annak értelmezését a következőképpen adja meg: „Ha például valami idő és van szárnya és tud nyéríteni, ami azt is előfeltételezi, hogy bizonyos mértékig ló is, akkor föltehetjük, hogy a szárnya az a szárny, ami a pegazus szárnya is, és oly módon és folkig ló, ahogy a pegazus ló, vagyis az idő (következtethetünk joggal, a pegazust meghatározó szövegek ismeretében) valami olyan képességekkel is bír, mint a pegazus. Hogy a föltevésből állítás legyen, ahhoz (többek között) még azt is szükséges megmutatni, hogy *A ló meghal a madarak kirepülnek* című írásban az idő kapcsolatban van valami olyan, ami költő tulajdonságú is, és az eljut vagy el szeretne jutni egy olyan helyre, amely a költészet s így az »igazi« költők helye, akárcsak a mitológiai Parnasszus.”³ Annak bizonyításához, hogy egy ilyen föltevés – irodalmi (fikcionális) szövegek magyarázata esetén – értelmes, nem kell feltétlenül mások értelmezését is lehetségesnek vélni, mint például Baránszky-Jób Lászlót, amely a maga kontextusában szintén eredeti és izgalmas olvasatot kínál, amikor azt mondja: „Az idő pedig, miután nyerített a kezdő képben, »papagájosan kinyitotta a szárnyait mondom széttárt vörös kapu« – mindez egy égő fal: Trója pusztulása és a fal.”⁴

Magam épp azt szeretném láttatni, hogy mind az idő, mind pedig a ló, illetve a szárny képzete-motívuma pegazus-funkciót tölt be⁵ a Kassák-műben, mégpedig a költővé válás értelmében.⁶ Ilyen módon ugyanis hagyománytörténetéről is beszélhetünk, mert értelmezésem szerint nemcsak Berzsenyire mutathat vissza Kassák,⁷ hanem Csokonaira is, a címben szereplő *Lócsere* ugyanis nem egyszerűen arra utal csupán, hogy Kassák mintegy „lovat cserél” (értve ezen azt, hogy költői hitet vált), hanem ez egyúttal egy korai Csokonai-vers címe is.

Pegazust csak az újkorban kezdték az ihletett költészet megtestesítőjének tekinteni, annak a görög mítosznak a nyomán, amely szerint a csodálatos paripa egyetlen rügással fakasztotta a Hippukréné-forrást a Helikonon, a Múzsák hegyén. De, tegyük hozzá: szárnyas csodáló az antikvitás sok meséjében szerepel. A Pegazus állítólag a Perszeusz által lefejezett Gorgó törzsből született. Bellerophontész szelídítette meg egy gyeplő segítségével, amelyet Athéné istennőtől kapott, és a hátán ülve győzte le a Khimairát. Kultúrtörténészek feltételezik, hogy a Pégaszosz azonos a Poszeidón kíséretébe tartozó szárnyas vízi lényvel vagy a mennyei vilámlóval. A szimbolika a paripa erejét és élénkségét a nehézkedési erőtlő való függetlenségével ötvözi, s ezáltal válik a földi akadályokat legyőző költő jelképévé. Alakja tehát a ló pozitív vonásait illusztrálja, amely – másrésztől – félelmetes képzeteket is kelthet.⁸ A görögségre utaló mitikus hagyomány Pégaszosz származását Poszeidón és Medusza nászából eredezteti, Perszeusznak a Gorgóra mért csapása után szökkent ki (testvérével: Khrüszaórral együtt) a holt gorgótestből: anyja nyakából. Hésziodosz és Ovidius szerint az égbe szárnyalva Zeusznak szállította a villámokat és a mennydörgést (innen származik a másik lehetséges értelmezés). Származása és magasba emelkedése az ösztönvilágnak a tudásba való áthajlását fejezi ki, s mitológiai funkciója, a villám (isteni szikra, fény) szállítása szintén ezt a szimbolikus jelentést erősíti. Éosz (Auróra) lovaként a hajnal kezdetét, a Nap égbe emelkedését jelzi. Hésziodosznál és Pindarosznál (*Olimpiai ódák*, XIII. 63.) olvasható, hogy Bellerophontész az ő segítségével győzte le a Khimairát és az amazonokat, ugyanis amikor Bellerophontész azt a feladatot kapta, hogy ölje meg Khimairát, elment a Peirené-forráshoz, mert tudta, hogy Pégaszosz ott szokott

inni s nélküle nem megy semmire. Áldozott Poszeidónnak, az Athénétől kapott arany kötőféket a ló nyakába vetette, és sikerült rápattannia. Ettől kezdve Pégaszosz híven szolgálta gazdáját. Amikor Bellerophontész bosszút akart állni Anteián (Szthenoboián) a rágalmakért, az asszony felpattant a szárnyas paripára, s menekülni próbált, de a ló levetette.⁹ Tegyük hozzá, földre vetette Pégaszosz a gazdáját is, amikor az föl akart hágni vele az égbe.¹⁰ Nevének jelentése („forrásparipa”) onnan származik, hogy a Múzsák kedvelt tartózkodási helyének, a Helikon hegynek az égbe emelkedését patacsapása akadályozta meg, s ebből eredeztették a Hippukréne-forrás keletkezését. Fulgentius, a VI. századi mitográfus volt az, aki szárnyalása miatt értelmezte a hírnév szimbólumaként. Az európai kultúrában az ihlet, a költészet, az eszmeiség megtestesítője. Dante például a költészet szárnyalásának jelképeként említi a Pegazuson lovagló Múzsát: „Ő szárnyas lovon szálló lány! Ki szárnyat adsz a lángésznek s halhatatlan éltet” (*Isteni Színjáték. Paradicsom*, XVIII. 82–83.)¹¹ Schillernél – többek között – épp az az érdekes (s erre utal Bernáth Árpád is¹²), hogy több szárnyas ló is van a mitológia világában s közülük emeli ki a néki szükségeset a *Pegasus im Joche* (*A Pegazus igában*) című versében: „Die Rasse, sagen sie, sei rar” („fajtája, mondják, ritka bár”).

A magyar költészettörténet érdekes idevonatkozó példáját találjuk meg a már említett Csokonai-versben, amely 1800-ban íródott, akkor, amikor szerzője újra nekivágott az országnak, majd hazatért. „Ő volt – Petőfivel együtt – az a magyar költő, aki a legtöbb mérföldet járta be az apostolok lován. Kegyetlen dolog, de »gyalogolni jó«, sőt üdvös annak, akinek magával a nemzettel kell ismerkednie, sorsát szívén hordania. (...) A borzasztóan hosszú menetelés állomásait a *Visszajövetel az Alföldről* című verséből ismerjük (címe valamilyen módon eltorzulhatott, nyilván az Alföldre visszajövetelről van szó). Teljesen póztalan – immár egy csöppet sem rokokós-enyelgős – könnyedsége, közvetlensége nem ismeretlen (...). Az azonban, hogy az élet mindennapi tényei ennyire stilizálás nélkül kerüljenek át versbe, hogy a költő valóságos életbeli alakja és a lírai én ennyire közel jusson egymáshoz, úgyszólván azonos legyen: új dolog. Petőfi sokat emlegetett naplószerű személyességének, lírai realizmusának már-már készen álló, közvetlen előzménye ez.”¹³ Hasonlóan épül föl a *Lócsere* is: jelzi, hogy szerzője, más költőkhöz hasonlóan az „apostolok lován” jár:

Igazán hogy nincs Helikon-hegye ezen határnak,
Mert itt a szegény poéták a magok lován járnak.
Te jőjj hát elő, szárnyas ló, te vigyél haza engem,
Hogy majd ha szárnyas hátadon a levegőt kerengem,
És meglátom a kún bírót szárnyatlan lovon menni,
Előtte a kalapom se méltóztassam levenni.

Ugyanaz a mindennapira utalás érzékelhető e textusban is: a Debrecenbe készülő poéta legalább Nádudvarig vagy a Veres-toronyig vitetné magát, hogy azután lemondóan megállapíttassék, hogy hiábavaló a posztuláció:

Jövell! Még egyszer szólítlak. – De nem felelsz szavamra,
Jaj, a poétaság mellett rászorulok lábamra.
Vagy én poéta nem vagyok, vagy azok hazudtanak,
Kik poéta-fővel néked szárnyat s lételt adtanak.

A Debrecenbe készülő költő magatartását meghatározza egy költői pályaszakasz lezárásának és egy újrakezdésnek az igénye, a megtörttség élményének megfogalmazása.¹⁴ Magáról erről az 1798-tól 1801-ig tartó pályaszakaszról Debreczeni Attila így ír: „a Lilla-szerelem meghiúsulásával kezdődő pályaszakasz már csak hosszúságával (...) is figyelemre méltó: a pálya immár másodszeri, s immár végzetes megtörése olyan sebet ejt a költőn, amely hosszú időre orientáció-vesztést okoz, s apátiába süllyeszti. Ekkor munkásságának éppen az a legfőbb sajátossága, hogy széteső, nincs markánsan megragadható vonulata, mint eddig, ami egységbe szervezné: elszigetelt remek keverednek az alkalmi költemények sorozatával. (...) S éppen a veszteségélmény az, ami annyira kitélti gondolkodását, hogy egyelőre képtelen erőit koncentrálni, s ezáltal új irányt keresni: csak a megtörttség és a menekülés fogalmazódik nagy verssé (*A Magánossághoz*, *A Tihanyi Ekkóhoz*). (...) Költőként megpróbálkozik még az alkalmi poéta szerepével, s a polgári (tanári) állás lehetősége is megérinti, de világossá válik számára, hogy irodalmi törekvései és egzisztencia teremtésére irányuló kísérletei véglegesen külön kell hogy váljanak. Mikor a Debrecenbe való hazatérés mellett dönt, már világosan látja ezt, s addigra megérett benne a veszteségélmény feldolgozásának és egyben távolításának, lezárásának is az igénye.”¹⁵ Debrecenbe történő hazaindulása, a döntő váltás szükségességének igénye mögött „egyre világosabban feltűnnek gondolkodásában egy új poétai szerep kontúrjai, ami az előző vándorévek szétesettségéhez képest mindenképpen minőségi változást jelent”.¹⁶ Az új poétaszerep kialakításában is szerepet játszott a lemondás a korábbi szerepről, az egzisztenciális gondok során egy konkrét élethelyzet megdöntése, amikor is – még egy ilyen alkalmi költeményben is – a palinódiát humorba fordítja át („[Majd ha egy magyar huszár híz farkadra farmatringot, / Nem versre, hanem attára porcogtatod a fingot. –]”), s úgy dönt, eladja vagy még inkább elcseréli a Pegazust egy valós lóra. Innen az ötlet: dicsérni a költőség lovát: „Derék ló ez, amit adok. Homerus is ezen járt, / Hogy vénecske, az egy szárnyas lóba nem tesz semmi kárt”, hogy érte való cserébe ne kelljen legalább gyalog járnia a poétának:

Egy jó lóért elcserélem, vagy ha nem jó is nagyon,
Semmi! csak azt adják kentek, ami kenteknek vagyon.
Nem bánom én, legyen sánta, félszemű avagy görbe,
Csak a lábát tudja bírni s ne ejtsen a gödörbe.

Szinte nem is érzékeljük a költői magatartás vállalt tragikumát, annyira erős mind a palinódia-, mind a satírajellege. Humora is igazolja Csokonai „modernségét”. Költészetjelkép a ló motívuma Petőfi Sándor *Az én Pegazusom* című 1847 augusztusában írt versében is:

Nem angol ló az én pegazusom,
Vékony nyakkal, hórihorgas lábbal,
Nem is német teherhordó állat,
Széles háttal, medve-topogással.

Magyar csikó az én Pegazusom,
Eredeti derék magyar fajta,
Világospej síma selyem szőrrel,
A napsugár hanyatt esik rajta.

A harmadik versszak utal Pegaszosz nevének jelentésére is:

Nem bosszantom a hátát nyereggel,
Egy kis csótár van csak ráterítve,
Úgy ülök rajt, és sebesvágatva
Ragad, mert ő a villám testvére.

A zárószakasz pedig egyértelműen utal Csokonaira is:

Vágtass, lovam, vágatass, édes lovam,
Ha követ vagy árkot lelsz, ugord át,
S lábad alá ha ellenség botlik,
Rúgd agyon az ilyen-olyan adtát!

Érdeemes persze figyelni arra is, hogy itt lóról van szó (a pszichoanalízisben a tudattalan, a nem-emberi pszichikum, a vágy, az idő kifejezője¹⁷), a magyar kultúrtörténetben pedig külön szerepe van, amelyet másként ugyan, de releváns módon működteti Ady Endre is.¹⁸ Ami e verseket – az említett képzet ars poetica-megfogalmazására alkalmas adó megjelenítése mellett is – összekapcsolja, az nem más, mint az önéletrajziság, ami releváns a Kassák-mű esetében is. Ezt az önéletrajziságot hangsúlyozza Rónay György kismonográfiája,¹⁹ Bori Imre avantgarde-monográfiájának idevonatkozó kötete,²⁰ de leginkább Ferenczi László, aki azt írja: „A ló meghal a madarak kirepülnek verses elbeszélés, eposz, egy utazás története, önéletrajz.”²¹ De, tegyük hozzá, egyúttal egy új ars poetica vállalása-megfogalmazása is, éppen ezért lássuk, hogyan nyilvánul meg az ars poetica Pegasus-funkciók a Kassák-műben.

Már maga a cím is utal arra, hogy történeti módon valami térben és időben elhagyatik. A már idézett nyitó sor egyértelművé teszi a ló és a madár motívumának együttkezelését, azaz a szárnyas ló képzetének sajátos megformálását, mégpedig úgy, hogy az idő dimenzióját jelölik: „Az idő nyerített akkor azaz papagájosan kinyitotta a szárnyait mondom szétárt vörös kapu”, a ló jelképességét kapják a térbeli és időbeli távolodást (a csavargás folyamatának megkezdődését) érzékeltető következő sorok is: „a város rohant mellettünk / ide-oda forgott és néha fölágaskodott”. Egymást váltva és kiegészítve, folyamatosan egészszé, teljessé téve jelennek meg a ló- és a madár-attribútumok: „leveszem rólad a szárnyaimat ó szent Kristóf te sohase leszel az apád fia”, majd néhány sorral lejjebb maguk a madarak viselkednek egyidejűleg lovak módjára a metaforában: „galambok bukfenceztek a háztetők felett / jobban mondva galoppoztak a napkocsin.” Hogy a lóképzet történeti és ars poetica-váltást – Csokonaira utaló löcserét – is jelent, arra a következő részlet látszik bizonyítékot mutatni: „az ember elhányja csikófogait és néz a semmibe ahol az élet beleharap a saját farkába / a semmibe.” E sorok egyúttal azt is jelzik, hogy a ló motívuma – első pillanatra bármily furcsának tűnhet is – nem jelképez mást, mint magát Kassák Lajost, a versbéli költőt. Mindez egybehangozhat azzal, hogy e Kassák-mű az avantgarde költemény poétikájának jogosságát hivatott bizonyítani.²² Deréky Pál tette föl a kérdést – megállapítva a műnek a *Máglyák énekelnek* címűhöz hasonló „átmeneti” jellegét –, miért lenne szükséges Kassáknak még egy „bevezetésre” az avantgarde költészetbe, amikor ezt a feladatot már megoldotta, csaknem két tucat számozott költeménye jelent már meg.

Úgy gondolja, hogy a *Máglyák énekelnek* „az ellentmondás és a meg nem békülés műképző elvvé válásának lehetőségét tudatosította”, Kassák 1922 körül újfent „hitet váltott”, és az elvont avantgarde költemény mellett kötelezte el magát. A mű „hőse» kétségkívül maga Kassák, s az ő kezébe futnak össze a költemény integráló elvei”.²³ Ferenczi László is hasonlóan fogalmaz, azzal a különbséggel, hogy ő az életmű belső szerveződését és Kassák önmagát-vállalását tartja fontosnak: „A *Máglyák énekelnek* és a *Világnyám* című köteteket követte *A ló meghal a madarak kirepülnek*. A bukás megéneklése és (vagy) elhörgése után az önéletrajz. A költővé válás folyamatának elbeszélése. A bejárat út egyértelmű vállalása. Stephen Dedalus mondja művészi eltökéltségét fejtegetve, hogy az életre szóló tévedés kockázatát is vállalná. Az önéletíró Kassák Lajosnak még csak eszébe se jut, hogy valaha is tévedhetett.”²⁴

Szemponktunkból mi sem mutatja ezt jobban, mint annak tudatosítása, hogy maga a ló motívuma sem előzmény nélküli a Kassák-életműben. A Tett első számában jelent meg – közvetlenül Szabó Dezső beköszöntője után – *Az örömhöz* című, nagy botrányt kavart verse, amelynek éppen a következő sora volt a botrány oka és kioktóatója: „s bolond csikó, tág cimpákkal nyertek az időbe.”²⁵ A metaforikus visszautalás – úgy tűnik tehát – nem véletlenszerű. A „papagallum / ó fumigó / papagallum” kifejezések egymásutánja juttatja eszébe hirtelen: „a partokon húszas csoportokban vörösréz madarak kukorékoltak / a fákon akasztottak hintáztak s szintén kukorékoltak”, ebben a világban a tutajok is „nadrággombbal és madártojásokkal voltak kimintázva”, majd pedig „láttuk a sárga üvegbaglyokat, amint áthajolnak a fiatal anyák fölött / ó isten báránya ki elveszed a világ bűneit”.²⁶ Ezt követően ismét a lómotívum lesz relevánsabbá, a közvetlen múlt között meg vissza egy pillanatra: „egy kesze csikó még betolta fejét az ablakon / és nyerített”. Ez a metafora már egyértelműen összekapcsolja a poéma elejéről az időt, amely „nyerített akkor” és a költőt. A két kommunikáció (az idő nyerítése és a költői megszólalás módja) átjárhatóvá, természetessé válik. A csavargásokat idézve („2 hétig egyedül vándoroltam”) hirtelen – egyébként csak ezen az egy helyen – látzólag csorbul a jelkép, amikor azt olvassuk: „szomorú voltam mint valami öreg számár”, de e képpel, a Gödrös elvesztése miatti panasszal – a megüledett emlékeket fejből kimosva – már mint költőt állítja magát szembe, mégpedig a lóképzethez kötve, a ló jelképességét, az új költőiség megszületésének szükségszerűségét sugallva és vállalva mégis: „mert akkor már költő voltam megoperálhatatlanul / rendesen leveleztem a szeretőmmel / s tudtam csak föl kellene hasítani a szűgyemet és tiszta / arany csurogna ki a szívemből.” A belga parasztok értetlenségét pedig a következőkkel súlyozza: „hiába állok előttük / egyik sem látja meg homlokomon a csillagot.” Érdemes talán elidőznünk egy pillanatra e képnél: a sovinszta belga parasztok nem lát(hat)ják, nem érez(het)ik meg Kassák politikai meggyőződését, elkötelezettségét,²⁷ internacionalizmusát, ugyanakkor csillagnak a lovak fején látható fehér vagy világos foltot szokták nevezni, azaz a homlokon viselt csillag az, ami összekapcsol(hat)ja a költőt és a lovat, ez már egy bonyolultabb viszonyt mutat: a megjelöltség, a kiválasztottság azonban nemcsak az új eszmékkel, hanem az új poétikával, az új költőiséggel is összekapcsolható, így lesz a Pegasus-funkció az új idők és az új költőiség hordozója, hiszen – mint Deréky is megjegyzi – „az önvizsgálat jellege határozza meg az én szituáltóságát a műben”.²⁸

Az „új költőiség” funkciója – újabb és újabb politikai elkötelezettségektől függetlenül – feltehetően hosszú ideig tárgya lesz még irodalomértelmezésünknek, hiszen mind a megírás időszaka, mind az értelmezéstörténet hordoz magában olyan jellegű kérdéseket, amelyek mind a mai napig nem tekinthetők lezártaknak.²⁹ Ez annál inkább is érthető, hiszen maga Kassák is többszörösen megéli választott motívumának sorsát. Ezt azzal is alátámaszthatjuk, hogy a ló motívuma hosszan kíséri az életművet. Ott van mindjárt a következő esztendőben, 1923-ban az *Összetört idő vallomása* című versében,³⁰ amely mintha csak folytatása lenne a költeménynek, hiszen ismét az új idők másságára figyelmezteti, amikor ezt olvashatjuk: „de a modern lovaknak vasból vannak a fogaik”. Ez a kép sem új, használta már a költő az 1918-as *Séta a perifériákon* című versében is, de ott „vasfogai” a gépeknek voltak.³¹ A ló képzetét ettől kezdve motívumként húzódik végig a Kassák-oeuvre egészén, de míg a tízes–húszas évek fordulóján az új költőiség hordozója, addig a későbbiekben keserű változásokon megy át. A *Szombat este* című kötetben (1942) kapott helyet az *Őszi kép*, amelyben egy paraszt ütlegeti a lovát s az emberek meg sem hallják, hogy „a roskadó állat még egyszer felnyerít / Istenek igazságát kéri a földre”. Egyetlen – bár releváns – motívum sorsa is láttatja mind a világ, mind pedig a költő belső változásait: Kassák fokozatos elszigetelődését, magányosságát. Az 1958-ban szignált *Költemények – Rajzok* kötetből való a beszédes című *Egy ló hullája*, amelyben már a magába forduló, sérelmeit-sebeit feltáró Kassák hangja szólal meg a lónekrológhban: „se jó párja, se csikója nem volt”. Egy egészen kései, akár számadásversnek tekinthető, összegző versben is találkozunk még a motívummal, 1964-ben, *A ló* címmel, amely mintha csak önértelmezését adná az egykori 1922-es költői éneknek: „Egy szép pajkos lóról beszéllek / s ha róla beszéllek akkor a tökéletes életet dicsérem / a mozgás variációit / formák harmóniáját / a gátlások nélküli fiatalságot.”

Mindezek után talán még inkább érthető, hogy *A ló meghal a madarak kirepülnek* című költemény vége felé, az orosz gyűlést megemlítve ismét a madárképzet válik erőteljesebbé, mintegy a költői szárnyalás ígéretéeként (is): „egy szőke tovaris beszélt még egészen gyerek / lángok virágoztak ki a szájából s a kezei röpködtek mint vörös galambok.” Metonimikusan ugyan, de nem sokkal később is visszatér a képzet: „9-féle tojást találtam a madárfészekben”, majd pedig egészen szó szerinti, a néven nevezés fordulójában jelenik meg, amikor a „villanyos madarak” képzetével él, hogy mindezeket – mintegy a repülni tudó, következőképpen mindent fentről látó és átlátó szemléletével súlyosbítva mondhatta ki: „én láttam Páriszt és nem láttam semmit.” A zárórészből derül ki azután egyértelműen, hogy a költői látásmód kísérleteit követhettük eddig nyomon és a bevallott „vereséget”, azt, hogy hiábavaló való minden szándék: sem a megidézett idő, sem a tér nem volt alkalmas arra, hogy bennük olyan világra leljen a költő, amelyben vágyott költői elképzelései talajt remélhetnének,³² pedig – mint a zárórész is mutatja – minden, a kor avantgarde elképzelései szerinti kísérletnek eleget próbál(t) tenni a mű szerzője, tudván, hogy posztulációként is megfogalmazhatja, amit számozott költeményeinek egyikében tesz: „ROMboljatok / HOGY / ÉPITHESETEK / ÉS / ÉPITSETEK / HOGY GYŐZHESETEK.” Tulajdonképpen valami egészen hasonló fogalmaz meg a költő *A ló meghal a madarak kirepülnek* zárásában is:

bizonyos hogy a költő vagy épít magának valamit amiben kedve telik
vagy bátran elmehet szivarvégszedőnek
vagy
vagy
madarak lenyelték a hangot
a fák azonban tovább énekelnek
ez már az öregség jele
de nem jelent semmit
én KASSÁK LAJOS vagyok
s fejünk fölött elröptül a nikkal szamovárr³³

A zárásban és a mű több részében következetesen érvényesülő életrajziségra, a közlés erejére-szándékára és fontosságára hívja fel a figyelmet Ferenczi, amikor azt írja, hogy a versben „tárgyvilágos, szűkszavú, egyértelmű (szövegösszefüggésük-ből kiszakítva is értelmes) híradások váltogatják egymást metaforikus kifejezésekkel, olykor önálló sodott szavakkal, sőt hangsorokkal. A történet mindazonáltal szigorú keretbe foglalt: utazás Budapestről Párizsba és vissza Budapestre, elszakadás az apától és visszatérés az anyához és a szeretőhöz. Az utazás epizódjai versben és prózában lényegileg azonosak. Csak míg a versben Kassák egy-egy metaforába sűríti az egyes epizódokat, és ezek látszólag szervesen követik egymást, addig a *Csavargásokban* részletezően-naturálistan beszéli el őket. Az egyetlen lényeges különbség, hogy az apával való szakítás a versben sűrítetten és drámaian érvényesül, addig az *Egy ember életében* szinte hangsúly nélkül jelenik meg.”³⁴ Ezt az életrajziségot követi a klasszikus modernség is, véletlenszerűen is találhatunk példát, akár a hangot váltó Illyés Gyulánál is, a *Rend a romokban* költőjénél, akinek még bár közbeszédyszerűbb verseiben is felismerhető a ló- és madárképzetre bontott verbalizált pegazusában a kassáki képlet:

Oh, éltetőm, pegazusom,
Aki még röppithetél volna
Magas és hősi régiókba,
Melyekről már csak álmodom:
Szabadság – kilőtték alólam?

Emlémem annyi, mint e rőt
Ligetben a madár. Csipegnek.
Ó, szálljatok, fűrődjete meg
Délen, a tengerek fölött
Uj dalt tanuljatok fülemnek!

Avar

Hogy *A ló meghal a madarak kirepülnek* című modern eposzi kellékekkel felruházott alkotásnak a poétikateremtő életrajziséga és megújulás-önmegújítás szándéka milyen fontos hozadéka volt a modern magyar költészetnek, az avantgarde poétikának, annak megfogalmazásához segítségül hívhatunk egy újabb költőt, ugyanis, hogy milyen módon jelenik meg – immár hagyományként – az a poétika, amelyet Kassák 1922-ben megteremtett, arra kitűnő példát jelent Zalán Tibor, aki saját hosszúverse létrehozásával tulajdonképpen – akaratlanul – értelmezte és

követte is a kassáki megoldásokat. A mű 1977-ben íródott³⁵ (biográfiai szempontból is Kassákra utaló módon: Zalán is utazását – sajátos, ugyanakkor kassáki önéletrajziaságot mutató – „csavargásait”, mégpedig moszkvai élményeit formálja lírává), címe egyértelműen alludál a Kassák-műre, némi ironiával, önismeréssel és pátozzal: *Ének a napon felejtett Hintalóért*. A címbeili Hintaló, egyszerre költészeti jelkép és a gyermekkor idézése is, a motívumok is párhuzamosulni látszanak: ahogy Kassák is felidézi Kasit és visszatekint a múltba, szembesül apja alakjával („láttam az apám kajla szalmakalapját amint úszkál a hóüveg fölött a patikából”), ugyanúgy Zalán is megéneklí az első kötetben még gyakran szereplő apa motívumát („Apám a kubikos / a kupolában kifeszített sárga selyemzsinóron / tolja izzadó taligáját”). Tudatos a Kassák-idézés, még akkor is, ha látszólag éppen tagadásról van szó: „hetvenöt éve született Kassák Lajos / akihez semmi közöm tisztán empirikus megközelítések / lehetőségek”, hogy nem sokkal később egy gesztus kifordításában is újra megcsillanhatson mind a látszattagadás, mind pedig a nonverbális vállalás (tudható, hogy a fiatal Zalán a maga költői estjein – Kassákot követve – fekete inget vett föl), itt a versben erre utal, amikor azt mondja: „eladtam egy fekete ingemet / maradt kettő / a bőrömrre varrott gombok csilingelnek délben”, majd – megint a Kassák-poéma szerkezetét (is) követve megjegyzi: „nevet kellett cserélnem...” E sor nemcsak arra utal, hogyan lett Lipák Tiborból Zalán Tibor, hanem – sokkal inkább arra, hogyan teremti meg magában az új költőt KASSÁKhoz hasonlóan, hiszen „az Idő keresztbe metszett spirálján” a Hintaló-poéma is eljut a kimondás törvényének érvényesítéséig, a nagybetűs önmegnevezésig: „de mi néhányan óriások vagyunk / ZALÁN TIBOR / a MESTER utolsó ringbe küldött boxolója / még állja és visszanevet rátok.” S az sem véletlen, hogy ezt követően többszörösen él a lóképzettel: előbb a „lóZUNG”-ban, amely a kor szellemét, terét és idejét, az eszme áruvá válását látszik idézni, a folytatás azonban egyértelművé teszi, más jelentésekkel is felruházva a motívumot: „lóZUNG konyZUNG pferdZUNG horseZUNG / füvesZUNG szelesZUNG földesZUNG vasZUNG fasZUNG / zungZUNG.” A költészet mibenlétével ugyanúgy megküzd, mint elődje, Zalán is szembesül a kimondás törvényének lehetetlenülésével, amikor például azt mondja: „megírtam a monodramát amely semmiről sem szól / így is több / a legtöbb” vagy „nem segít az ÍRÁS / NEM SEGÍT AZ írás sem.” De, ami szempontunkból a legfontosabb, ugyanúgy építkeznek a mű a pegazus-funkciókat illetően, váltogatva a két szférát: a földit és az égét, a lovakét és a madarakét. „Ki / kell válogatni a galambok közül az üveggyöngyöket / eljön a hó” – írja, majd nem sokkal alatta hirtelen hozzátesszi: „felteszem a szemüvegem / 6353 dioptriás / zöld és fekete és legel / elmegy a hó is”, azaz földre vonja az eredetileg madárképzetet, hogy utána a szabadversek megáldását Gabriel Garcíától várva – „Peregnek a lepkek részeg szememből a szabadverseket kellene megáldanod” – ismét felrebbentse őket az újjáéledés szimbólumának visszafogottan kassáki megjelölésével: „A kupolában / Fénix-madár költők öreganya lebbenti piros farkát / »a világon minden változó« / írta egyik versem szerzője / majd szégyenében elégette magát / hamujából tajtékozó csalánmadarak keltek ki.” Majd egy hirtelen ötlettel rákérdez önmagára: „Őszirozsza vagy sárga hintaló akarsz lenni / ezt a püspök gyomorbetegos kézfeje kérdezte / mikor hatévesen meg kellett csókolnom.” Ami a legkevésbé sem meglepő, az az, hogy mindeközben az idő végtelenjét szűkíti-tágítja – ismét Kas-

sákra emlékeztetn – úgy, hogy benne marad a pegazus-körben: „az IDŐ szövétét / már szorgalmasan összeöltögette a 67-es BRL-es / varrógép”, majd később „annyira mennyire ennyire kellene / ellene az Idő / púpozódik a hegyek hasa rigdossák véres lábak / tisztára csókolat vaginákba könyörögiük / VISSZA / magunkat kegyelemért.” Az idő képzete újul meg akkor is, amikor mintegy hétköznapivá porlasztja a pegazus motívumát egy képzeletbeli, mégis valóságosnak mutatott sakktablán:

elkövetkezett a LÓ LÉPÉSE ezért mintha lineárisan
haladnánk az Időben

pedig	d
	e
	h
	o
	g
	y

És megfordítva is igaz a tétel: az idődimenzió versbe hívja a ló és lovas motívumát: „megint szaporodnak a halottak / kiperegnek az Idő hüvelyéből / zölden mint a borsó / lám az Osztyálfőnök is / az angyalokat tanítja latinul lovaglásra.” Mintha ebből következne, pusztá formállogikai alapon – hasonló megoldásokkal Kassáknál is találkozunk –, megállapítja: „a dolgok össze-vissza látszólag / miként a denevér visszazuhan a napba / megértettem az összefüggéseket de már csak nagyon / visszafüggésekben nyílik az értelem”, s amikor – még mindig a képzeletbeli sakktablán maradván – „a FUTÓ következett LÉPÉSRE / a múlt mágneses lova / magához rántott minden szöveget a keresztfából”, hogy – ismét Kassákra mutatva vissza – a Krisztus-emblematikát is bekapcsolhassa a versépitkezésbe, abba a versvilágba, amelyben „egy levél / megkantározta az agyamat”, hogy – részben Adyra emlékeztetve megjelenhessen egy másfajta magatartásforma is (még mindig a ló motívumot idézve): „biztatott a Páfrányos lovas s itta a boromat / de szegedre gondolt s kicsordult szeméből / ? az éjszaka ekkor adott vissza bennünket a vizeknek?” Amikor a költői szélmalomharc (?) [maga a költő írja: „Kinek a harca ez!”] tolul fel e kisvilágban, a költői kiáltás áttöri „az álszentül pislogó baglyok kék-arany fedezékeit”, s „a szarkák kiröhögik” a kritikusokat, hogy azután Kassákot mintegy megcsúfolva egy olyan költői világban, amelyben „hópelyheket emelnek erejükötől részeg daruk magasba” az is lehetségessé válik, hogy a fölső szint visszatérhessen a földihez, az alsóhoz, kissé fura, gyermeki, de – akárhogyan is, mégis – pegazusképzetet hozva létre: „mert a denevérek visszazálltak a hintalovak szívére.” Logikus, hogy éppen ezt követően kapcsolódik egybe a Krisztus- és a ló-embléma: „persze tudtam amit megértettem sohasem fogom tudni / a vágycsozástól kigyulladt Veronika kendője / a háromlábú ló átbicegett a Kongresszusi Palota termein / MZ kiskatona temetésén elmaradtak a díszlovások”, majd ismét belépünk az időbe: „a vákuumba állított órák lekésték a hajnalt / emiatt esett teherbe Ő”, s a vándorlásra utalva ismét a két pegazus-funkció lép be: „még Londonban megszakadt bennem valami / darvak jöttek s leleplezték ártatlanságom (...) akkor / amitől / lerogyott a ló a virágoskertben / feszül meg / állítsd föl / a horizonton felejtették a karosszéket.” Az a poétikai narratíva, amelyben mozgunk, láthatóan egyfajta temporalitást kényszerül diktálni, de előbb „az Időnek nem

volt többé jelenre értett / reálhabitus”, később pedig – míg (mint már láttuk) körbe-körbe forog, azaz: se föl, se le – „az Idő a múltban sem kapott jelenre vonatkozó / reálhabitus”. S mielőtt a végső kiábrándultság és vágyvesztés, illúziórombolódás hangja szólalna meg, még visszaidéződik Kassák, újra többszörösen is: egyrészt reminiscenciaként: „jajgattak rám a nemzetszínű papagájok”, másrészt, mintha ebből következne természetes logikával, az individuum hangsúlyozásával és hangsúlyozott megkérdőjelezésével: „elveszítettem árnyékomat / közben beláttam / tulajdonságaim határértéke magam vagyok / s csak addig érvényes / míg magam / a denevérek csörögve visszazálltak a szívemre / s már magamabb voltam mint valaha.” A kimondás klasszikus törvényének érvénytelenségét fájlaló tagadó és hiánytudatot panaszoló rész után a két részre – földhöz ragadt lótestre és repülni nem mindig képes madártestre – szakadt pegazus keserű újraszervesüléstől ad fájdalmas hírt a térben visszatérést (Oroszországból Magyarországra), időben és szellemekben mégis a megkezdett csönd mint a jövő kontinuumából kiszakított diszkontinuum ad a költői létet biztosítani látszó – bármennyire is kívánó – lehetőséget:

	éjszakám vakító napja
alatt tapogatóztam	s a megérintett tárgyak összerándultak
hasonlítottam a villamosrájához	csak kifosztva fegyvertelenül
nem volt már irány	a csillagképek örökre elforogtak
nem volt már vezetőm	
a szélben madár kiáltott	
egyre messzebb egyre távolabb	
szeretöm gyönggyé hült könnyei verik az agyamat	
mellel még érő végtelen hóban	
ziháló számba dagadt nyelvel	
a vizek visszaadták lótszaikat az éjszakának	
a denevérek visszazálltak a holdba	
valahol felnyerített a csontjaira fogyott Hintaló	
– elsírtam magam	– elkáromkodtam magam
tétova léptekkel elindultam hazafelé	

Úgy tűnik, megismétlődött a kassáki helyzet – nemcsak a hazatérés motívumában, de az új költői indulás szándékában is –, nemcsak a zárást, de az egész életművet illetően is, az már más kérdés és újabb tanulmányt érdemelne, mennyiben tekinthető Zalán Tibor egy sajátos hagyománytörténetében Kassák igazolásának, megújítójának, illetve mennyiben jelenti az *Ének a napon felejtett Hintalóért* című mű egy új korszak, a Zalán-életmű és a késő modern vagy a posztmodern – avantgarde-ra tudatosan visszautaló – színvonalas nyitányának?!

Jegyzetek

- ¹ Vö.: JUHÁSZ Gyula: *Kassák Lajos: Világanyám.* (Kiem. Sz. L. S.)
- ² Vö. BERNÁTH Árpád: *Fikcionalitás és értelmezés, avagy a nyelv mint a költészet nyelve. Egy sokrétű probléma vázlatos megközelítése.* In: Uő: *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához.* DeKON-KÖNYVEK 12. Szeged: ICTUS, 1998. 211–212. (Eredetileg: In: *Szöveg és stílus.* Szerk. PÉNTÉK János. Kolozsvár: Babes-Bolyai Tudományegyetem, 1997. 74–79.) Uo. 216–217.
- ³ Vö. BARÁNSZKY-JÓB László: *A stílekticizmus kérdése Babitsnál és Kassáknál.* In: *Formateremtő elvek a költői alkotásban.* Szerk. HANKISS Elemér, Bp.: Akadémiai, 1971. 52.
- ⁴ Maga a kérdésfeltevés – úgy gondolom, a szöveg természetéből magából fakad, eget téve a „megértendő szöveg igényének ráhallgatására” mint igényre. Vö.: KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A megértés mint feladat és történet.* In: Uő: *A megértés alakzatai.* Debrecen: Csokonai, 1998. 15.
- ⁵ Itt – némi vitával – utalhatok ismét Bernáth Árpád és Csúri Károly értelmezésére, amennyiben ők úgy gondolják: „a nyitó kép szoros összefüggésben van a zárással: az új típusú, a klasszikus (a »parnasszusi«, a műben közelebbről keresztény szellemiségűként meghatározható) költővel szembeállítható proletár költő megszületésével. A vers utolsó sorában a csupa nagybetűvel írt név, KASSÁK LAJOS, ennek az új költőnek a neve.” (Vö.: BERNÁTH Árpád: i. m. 217). Magam úgy gondolom, hogy itt egyetemesen a költői létbe való indulásról van szó, a megszorítások – „proletárköltő” – is érvényesek lehetnek, de csak időben korlátozottan.
- ⁶ Ferenczi László hívta fel a figyelmet a Berzsenyi-helyekre akadémiai doktori értekezésében és Szegeden elhangzott elhangzott előadásában. Vö.: FERENCZI László: *Önéletrajz vagy apológia? Kassák Lajos: A ló meghal a madarak kirepülnek.* In: *„Modernnek kell lenni mindenestül” (?) Irodalom, átértelmezés, történetiség.* Szerk.: SZIGETI Lajos Sándor. Szeged: Modern Magyar Irodalmi Tanszék, JATEPress, 1996. 131–141.
- ⁷ Vö.: HANS BIEDERMANN: *Szimbólumlexikon.* Bp.: Corvina, 1996. 214–215.
- ⁸ Vö. SZABÓ György: *Mitológiai kislexikon I–II.* Merényi Könyvkiadó, [é. n., a Kriterion, 1973, reprintje] 239.
- ⁹ Vö.: *Antik Lexikon.* Bp.: Corvina, 1993. 449.
- ¹⁰ Vö.: *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából.* Szerk. PÁL József-ÚJVÁRI Edit. Bp.: Balassi, 1997. 377.
- ¹¹ BERNÁTH Árpád: i. m. 211.
- ¹² JULOW Viktor: *Csokonai Vitéz Mihály.* Bp.: Gondolat, 1975. 193–194.
- ¹³ Így fogja fel Debreczeni Attila, az 1798–1805 közti időszakot *Lezárás és újrakezdés*, az 1798–1801 közötti *A megtörtéség elménye* címmel tárgyalva. Vö.: DEBRECZENI Attila: *Csokonai, az újrakezdések költője. A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben.* Debrecen: Csokonai, 1993.
- ¹⁴ Uo. 238–239.
- ¹⁵ Uo. 135.
- ¹⁶ Vö.: *Szimbólumtár.* 311.
- ¹⁷ E szempontból különösen gazdagnak mondható Király István Ady Endre-monográfiája és Tamás Attila könyve. Magam is utaltam erre az Ady-újraolvasás konferencián (*Az eltévedt lovas világának*, a „kipányvázott ló” stb. motívumának értelmezési lehetőségeiről van tehát szó), illetve korábban *Modern hagyomány* című könyvemben.
- ¹⁸ Vö.: RÓNAY György: *Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében.* 1971.
- ¹⁹ Vö.: BORI Imre: *Az avantgarde apostolai. Füst Milán és Kassák Lajos. A magyar irodalmi avantgarde III.* Symposium Könyvek. Újvidék: Forum, 1971. 176–177.
- ²⁰ Mindelhez Ferenczi László hozzáteszi megszorító magyarázatként: „De hogy valóban önéletrajz, és hogy Szittyá (a mű helyesírása szerint: szittyá) nem embléma, hanem konkrét személy, azt az *Egy ember élete* bizonyítja. A ló meghal a madarak kirepülnek ugyanazt az 1909-es csavargást

beszéli el, mint az *Egy ember élete*, az előbbi versben, az utóbbi prózában. (...) Ugyanerre a nyugat-európai útra a második világháború után visszatér. Nem írja le többé Szittyá, azaz az egyik főszereplő nevét. Az értékelés is radikálisan megváltozik: »...egy út végre értem, s egy kapu kinyílt előttem.« *A ló meghal a madarak kirepülnek* az önéletrajz viszonylag rejtett változata. Utalásai – például apjával való kapcsolatára – többértelműek, gyakran meglepőek, és majd az *Egy ember élete* folyamatos, szinte ráérős prózájában világosodnak meg. A *Csavargások* végső soron öntudatlan versmagyarázat, anélkül, hogy önértéke ezzel csökkenne. A vers és próza közt gyakori – ha nem mindig érvényes is – különbség tetten érhető: a vers metaforái és lazább szerkezete miatt kevesebb szóval és gyorsabban mondja el ugyanazt, mint a próza.” Vö.: FERENCZI László: i. m. 133.

²² Vö.: DERÉKY Pál: *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*. Bp.: Argumentum, 1992. 111.

²³ Uo. 112–113. Itt jegyzem meg, hogy állításaihoz Deréky Pál is Bernáth Árpád és Csúri Károly munkáira hivatkozik az idevonatkozó nagyszámú szakirodalomból.

²⁴ FERENCZI László: i. m. 135.

²⁵ Arról a versről van szó egyébként, amely „azért tartozik Kassák legnagyobb, egyszerűmind a magyar lírai avantgarde legjelentősebb alkotásai közé, mert – ha csak szemantikailag is, de – megtette az első lépéseket a lírai alany mibenlétének újragondolása útján. Esztétikailag érvényes példáját adva annak, hogy a nem fixált, az indító műbeli helyzetéből kimozdítható versalany készen áll a deperszonalizáció poétikai fordulatának végrehajtására. E tény ezért kell külön kiemelni, mert Kassák 1919 előtti verseiben nagyon ritka jelenség a versszubjektum helyzetének effajta elmozdítása. (...) még a kivételességszámba menő *Örömhöz* sem tudott szakítani a magyar lírai esztétizmus individuum-centrikusságával. Az *Örömhöz* poétikai alapszerkezete ugyanis még mindig több szálon kötődik az 1919-ben egy lezárt korszak reprezentánsaként búcsúztá-

tott Ady vallomáslírájához, mint az expresszionista költészet valóban klasszikus darabjaihoz.” KULCSÁR SZABÓ Ernő: „...ki üdvözöl téged születő pillanat”. *Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassájkánál*. In: Uő: *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. Bp.: Argumentum, 1996. 143.

²⁶ Itt jelzem, hogy a bibliai-vallási emblémák kitűnő feldolgozását írta meg – többször, több formában is – Csúri Károly. Előbb a már idézett 1968-as symposionon előadott dolgozatában, (Vö.: CSÚRI [sic!] Károly: *A Kassák-vers embléma-szerkezete*. In.: *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. 469–501.) később pedig 1989-ben, a Bayreuthi Egyetemen tartott konferencián elhangzott Bernáth Árpáddal közös előadásában. Az utóbbinak – többek közt – az az újdonsága, hogy a műnek, illetve a szerzői ének, a beszélőnek az emblematikán belül egy apostoli beszédmódot tulajdonít s ezt vizsgálja, értelmezi. Vö.: ÁRPÁD BERNÁTH–KÁROLY CSÚRI: *Die sozialistische Avantgarde und der Problemkomplex „Postmoderne”*. *Zu einem Gedicht von Lajos Kassák*. In: *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Szerk. Erika FISCHER-LICHTE–Klaus SCHWIND, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1991. 161–191.

²⁷ Ferenczi László, összekapcsolva a két „eposzt” – a *Máglyák énekelnek* és *A ló meghal a madarak kirepülnek* címűt – ezt mondja: „Jellemző a két műre egyfajta, talán a csavargó öntudatból fakadó belga ellenesség is, s ez azért is érdekes, mert a világháború idején volt valami rejtett rokonszenv Belgium iránt, még Tisza István sem helyeselte lerohanását. Egyébként *A ló meghal a madarak kirepülnek* idején Kassák Bécsből tartott kapcsolatot a belga avantgarde-dal. De a csavargó viszolyg a belgáktól, mert nem tudja őket megpumpolni.” FERENCZI László: i. m. 133.

²⁸ DERÉKY Pál: i. m. 113.

²⁹ Csúri Károly és Bernáth Árpád például említett előadásukban – többek között – a következőképpen nyilatkoztak a műről a rendszerváltás évében: „Es könnözte gezeit-

werden dass Kassáks Gedicht *Das Pferd stirbt die Vogel fliegen hinaus* nicht nur stilistisch analysiert werden kann. Kassáks Gebrauch der Sprache und des sprachlichen Materials führt weder zur Sinnlosigkeit des Sprechens, noch drückt es die Sinnlosigkeit der dargestellten Welt aus. Zwar sind die strukturierenden Prinzipien des Gedichts schwer erkennbar, sie sind aber nicht vage oder widersprüchlich. Es wird eindeutig die Geburt des Dichters als Individuum im Zeichen einer erlösenden Idee dargestellt. Damit gehört dieses Werk einer Strömung der Avantgarde an, die Grundwerte eines möglichen Wertsystems für eine zukünftige Gesellschaft anbietet. Was problematisch bleibt, ist der historische Wert dieser Grundwerte in der Welt des Autors zur Zeit der Entstehung des Gedichts und in der Welt des jeweiligen Lesers. (...) Indem der Weg nach »paris« als heuristischer Weg der Erkenntnis dargestellt wird, bleibt Paris als Symbol der bürgerlichen Revolution, als Symbol der säkularisierten Welt autonomer Individuen unbeachtet.” I. m. 181–182.

³⁰ Megjelent a Ma VIII. évfolyamának 4. számában.

³¹ A fogmotívumról részletesen szól Bernáth Árpád.

³² Itt jegyzem meg, hogy Ferenczi László szerint a két önéletrajzi eposz fordított időrendet mutat: „Az időrendben későbbi mű, *A ló meghal a madarak kirepülnek* a *Máglyák énekelnek* előtörténete. Egy fejlődés története, melynek következménye a forradalmakban való részvétel. A mű egyik sajátossága, hogy Kassák száműzésben írta meg külföldi csavargása történetét. A csavargó útja során száműzöttekkel is találkozott. És a korábbi csavargást felidéző bécsi száműzön minden érzékenység nélkül rokonszenvvel szól (inkább csak utalásszerűen) a hajdani száműzöttekről.” FERENCZI László: i. m. 138.

³³ Ha egészen konkrétan értelmeznénk az életrajziség fogalmát, akkor itt akár arra is utalhatnánk, hogy a fejünk felett elrepülő nikkelszamová a költőnek Simon Jolánal történt veszekedésének emlékét őrzi, mint ahogy erre utal Rónay György, őt követően pedig Ferenczi László is, aki ugyan másként értelmezi a mű befejezést. Vö.: FERENCZI: i. m. 134.

³⁴ FERENCZI László: i. m. 134.

³⁵ Először a *Mozgó Világban* (1977) jelent meg, később pedig az OPUS N³: KOGA című kötet első ciklusának három Éneket tartalmazó első műveként. Bp.: Magvető, 1984. 9–30.

BÓNUS TIBOR

Avantgarde, történetiség, szubjektum

A ló meghal a madarak kirepülnek értelmezéséhez

A modern allegóriái

Az a mód, ahogyan ma, az új évezred elején a múlt század első évtizedeiben kialakuló avantgarde mozgalmak irodalmi produkciói számunkra megmutatkozhatnak, bizonyosan függ attól, hogyan képzeljük el irodalom és történetiség viszonyrendjét az irodalmi folyamatban. Nem csupán azért, mert talán joggal föltételezhető, hogy az avantgarde-ban a művészetnek saját időbeliségéhez kialakított viszonyulása ment át változásokon, de sokkal inkább azért, mert, noha a történeti avantgardeot, az irodalomban éppúgy, mint a képzőművészetben, régóta lezárult *korszakként* tartjuk nyilván, az irodalomtörténeti folyamatban játszott szerepének mi-benlétére irányuló kérdés korántsem tekinthető egyszer s mindenkorra lezártnak. Annál is kevésbé, mivel nemcsak az avantgarde, de általában az irodalmi korszak, s ezzel összefüggésben az irodalom időbeliségének értelmezése is diszkurzív stratégiák képezte nézőpontoknak kiszolgáltatott, vagyis változó távlat függvénye. A század irányzat- s korszaktörténetét tárgyzó szakmunkák nem véletlenül kezdődnek a *modernség* fogalmának értelmezésével, hiszen e nagy múlttal rendelkező viszonyfogalom jelentéstörténetében az időbeliség felfogásának különböző formációi nyilvánulhatnak meg.

Az avantgarde nemcsak hazai, de nemzetközi szakirodalmának számottevő részéről is elmondható, hogy a szövegek poétikai s esztétikai aspektusait – gyakran a kiáltványokkal összhangban – közvetlenül és fönttartások nélkül rendelte alá társadalomtörténeti vagy politikai kérdéseknek, miáltal az esztétikai tapasztalatból éppen annak megkülönböztető sajátossága veszett el, az imaginárius által lehetővé tett szabadság az identifikációban és az esztétikai ítéletben. Nem beszélve az irodalmi művek poétikai potenciáljának arról a természetéről, hogy a logika fölfüggesztésével teszik lezárhatatlanná az olvasás jelentéstulajdonító műveleteit. Jellemző, hogy az irodalmárok az avantgarde irányzatok vizsgálatát éppúgy csak a legritkább esetben kapcsolják össze egyes szövegek szemiotikai elemzésével, ahogyan a temporalitás kérdéskörét is többnyire csak a manifesztumok kijelentéseire hagyatkozva értelmezik. A „nem nyelvészeti referenciális modellek”¹ odarendelése irodalmi művek egy csoportjához alighanem akkor lehet meggyőző, ha mindközben nem hagyja figyelmen kívül a jelentésstruktúrák szemiotikai vagy retoriki

kai elemzését sem. Érdemes emlékeztetni arra, hogy az orosz futuristák alkotásainak interpretációjában s elismertetésében többek között olyan értelmező vállalt meghatározó szerepet, mint Roman Jakobson, aki irodalmi szövegek nyelvi vizsgálatának az elsődlegességét hangsúlyozta. Noha természetesen az orosz irodalmár esetében arra is lehet hivatkozni, hogy elhanyagolta a nyelv történeti létmódjának szempontját, s interpretációiban nem számolt időben távoli művek lehetséges szövegközi viszonyaival.

Amikor a temporalitás irodalmi avantgarde-hoz kapcsolható felfogásának értelmezésére teszünk vázlatos kísérletet, olyan értelmezésekből érdemes kiindulni, amelyek a nyelvi jelentésfolyamatot komolyan véve próbálták magyarázni irodalom és időbeliség szövevényes kapcsolatát. Innen nézve a modernség értelmezéstörténetében alighanem irodalmi hermeneutika és dekonstrukció három évtizedre visszanyúló vitája bizonyulhat a legbeszédesebbnek, amennyiben egyrészt ezek az értésmódok szembesültek a legradikálisabban temporalitás és *nyelviség* meghatározottságaival, másrészt pedig – s ettől nem függetlenül – mert a hetvenes évek elejére datálható nézetkülönbségeik, aligha véletlenül, éppen a modernitás kategóriájának értelmezése körül fogalmazódtak meg. A két koncepció máig tartó hatását bizonyíthatja, hogy Jausznak a modernitás fogalomtörténetét földolgozó értekezése, valamint Paul de Man irodalomtörténet és irodalmi modernség kapcsolatát tárgyzó tanulmányai² többek között olyan 20. századdal foglalkozó korszaktörténeti monográfiák moderniségtelmezését befolyásolták számottevően, mint Matei Calinescu *Five Faces of Modernity*³ című könyve, vagy Antoine Compagnon *Les cinq paradoxes de la modernité*⁴ címen megjelent munkája. Még akkor is így van ez, ha a francia szerző a két értésmód különbségeit többször reflektálatlanul hagyja, a román származású amerikai irodalmár pedig elhatárolódik de Man tanulmányának a történelem textualitására vonatkozó radikális következtetésétől.

Mind az irodalmi hermeneutika, mind pedig a dekonstrukció egyfajta viszonyfogalomként értelmezi a modernség kategóriáját, amelyben saját szükségszerű cáfolata is benne rejlik, amennyiben az – fogalmaz Jaus – „történeti visszatérése által minden pillanatban meghazudtolja azt a szándékot, amit állít”.⁵ Míg azonban Jaus, a modernt történetileg változó értelmű kategóriaként látta, ezt az értelmezést a modernitás Baudelaire-rel megnyíló szakaszához kapcsolja oda, arra hivatkozván, hogy inentől kezdve a szépség fogalma az időbeliségben relativálódik („Baudelaire számára az esztétikai tapasztalat s a modernitás történeti tapasztalata egybeesnek.”⁶), de Man „az irodalmi nyelv struktúráját meghatározó inherens konfliktus”⁷ egyik tényezőjévé teszi meg a kategóriát, s elválasztja azt nemcsak a történeti tudat változó megvalósulásaitól, de egyáltalán a reprezentálható történetiségtől is. Mindkét irodalmár Baudelaire híres esszéjére, a *Le peintre de la vie moderne*-re hivatkozik, illetve azt értelmezi, miközben azonban a német tudós az esztétikai tapasztalat értelmezéstörténetében helyezi el a szöveg egyes kijelentéseit, amerikai kollégája nyelvelméleti premisszákra összpontosítva építi fel érvelését. Részben ezzel magyarázható, hogy Jaus azt a momentumot emeli ki Baudelaire kapcsán, hogy a szép elveszti platonikus természetét, s ennek következtében az „éternel”, az „immuable”, amely a művészet időbeliségének ellenpólusaként említődik a francia költőnél, szintén az időnek alárendelt minőségként határozódik meg: „az időtlen szépség Baudelaire-nél nem más, mint a szép ideája, ahogy az

ember maga észleli, hogy aztán egyszer s mindenkorra odahagyja, és ahogy az múltbeli állapotában föltűnik számunkra.”⁸ Jauss az esztétikai tapasztalat észlelés-re alapozott természetéhez, vagyis az esztétikai fenomenalitásához rendeli oda a művészet időbeliségének mindkét aspektusát, s a képzőművészeti példát problémátlanul vonatkoztatja az irodalmi szöveg olvasásának mikéntjére is. Az időbeliségnek a modern s a modernitás fogalomtörténete mentén elvégzett jaussi értelmezése leírható úgy is, mint „a jelen a múlttól elválasztó időszakasz lerövidülésének, másképpen mondva a történelem felgyorsulásának története”.⁹

Paul de Man szintén költői önértelmezésként olvassa Baudelaire szövegét, s azt hangsúlyozza, hogy a modernséghez, vagyis a folyton elmúló jelenhez való vonzódás a francia költő számára a nem művészetihez, a művészetten kívülihez való vonzódást jelenti, amivel a művészet időtlensége itt sem mint a platonista szép minősége, de már mint a műalkotás performatív aktusa áll szemben, melynek célja a jelen pillanatnyiségának magához hasonítása, vagyis elválasztása a múlt s a jövő mozzanataitól. Mivel azonban a „jelen reprezentációja” föloldhatatlan ellentmondást rejt, amennyiben elkerülhetetlenül múlttá merevítí a tudatosított jelent, a cselekvés spontaneitása sohasem eshet egybe a reprezentáció mozzanataival. A mozgó autó mint jellegzetes modern téma úgy jelenik meg Constantin Guys rajzán, mint „geometrikus alakzatok” sora, melyek nem az autóra, de annak időbeli mozgására hasonlítanak. „Az autó a semmiként allegorizálódott és mint szukcesszív mozgások tisztán időbeli vibrációja létezik, melynek csakis nyelvi létezése van – mert semmi sem metaforikusabb, mint a »figures géométriques« kifejezés, amelyet Baudelaire azért kényszerült használni, hogy érthetővé tegye magát.”¹⁰ A festő technikájának megnevezésére használt ige, a „sténographier” (gyorsírni) első eleme, a *stenos* azt a mozzanatot jelöli, amikor az irodalom meg akarja haladni önmagát s eltörölni saját határait, s mégis épp az irodalomnak a szukcesszivitástól való függőségét leplezi le, a szó második eleme, a *graphier* pedig a pusztá ismétlésre, a merő fikcióra s allegóriára utal, arra, hogy az irodalom sohasem képes részt venni az akció vagy a modernitás spontaneitásában. „Amikor úgy írtuk le az irodalmat, a modernitás fogalmából kiindulva, mint egy entitás állandó fluktuációját saját létmódjától eltávolodva s ahhoz visszatérve, folyamatosan hangsúlyoztuk, hogy ez a mozgás nem úgy megy végbe, mint egy aktuális időbeli szekvencia: így reprezentálni azt pusztá metafora, ami szekvenciát formál abból, ami valójában szinkronikus mellérendelés (juxtaposition). A folyamat szekvenciális, diakronikus struktúrája az irodalmi nyelvnek mint entitásnak s nem mint eseménynek a természetéből származik.”¹¹ De Man értelmezésében a történelem nem lokalizálható, nem reprezentálható s datálható, sem helyként, sem pedig – szükségszerűen genetikussá modellre épülő – narratívaként nem írható le, miközben csakis verbális hozzáférhetősége egyben annak elkerülhetetlen eltévesztése is, másképpen mondva: a nyelvi jelentésfolyamatban egyidejű korrelációk ellentétes aspektusainak produktuma. A modern az amerikai irodalmár értelmezésében olyan kategóriaként tűnik föl, amely egyfajta bukásra ítélt mozzanatot jelöl, s ami lényegében független a rá irányuló szándéktól, valamint ami – ismételtén fontos – csak metaforikusan írható le időbeli szekvensként.

A de Man-i koncepcióban, melyben az időnek a nyelvi jelentésfolyamat lesz a modellje, az irodalomtörténeti korszakok nem annyira leírják, sokkal inkább lét-

rehozzák a múltat, s emyiben meg is hamisítják azt: az egyes korszakok elnevezései olyan performatívumok, amelyek elkerülhetetlenül konstatívumként értelmeződnek, mivel a performatívum már mindig is az ismétlésre hagyatkozó nyelv korrelatívuma. Az így leírt nyelvi univerzalizálás nemcsak azt teszi lehetővé, hogy az irodalomban értelmezett „sémát” nem irodalmi területekre is kiterjesszük, de azt is előírja, hogy működését kivonjuk a korszakolás műveleti érvénye alól, hiszen voltaképpen annak előfeltételeként kell értenünk. De Man azt lobbantja a recepcióesztéták szemére, hogy a nyelv ellentétes aspektusait próbálják összebekíteni, amikor a modernitást és a történelmet, az emlékezetet és a cselekvést közös nevezőre hozzák egy genetikussá folyamatban, amely a későbbit mindig a korábbi megújító átértelmezőjeként tünteti föl. Ehhez arra van szükség, hogy az irodalom mint nyelv „abszolút ambivalenciáját” korlátozzák vagy megszüntessék, miáltal egy narratív konstrukció jegyében fékeznek az irodalom allegorikus potenciálját.¹²

Ez a korán megfogalmazott bírálat viszont már némivel korlátozottabban érvényes Jauss később kifejtett nézeteire, amennyiben a német irodalmár az eseményt – Gadamer nyomán – mindig csak annak utólagosságában, következményei fölől látta hozzáférhetőnek, amely mozzanatot nem választott el a nyelv diszkurzív létesítő erejétől sem, bár inkább egysülyt, mint ellentétet látott konstatív és performatív korrelációjában. A korszakváltásoknak nincsenek tanúi, fejtette ki Blumenberg után, ennél fogva csakis egy új korszak fölől láthatjuk lezárulni a korábbi időszakot.¹³ S noha kétségtelen, hogy a genetikussá történetiség érvényesítéséhez, melynek elképzelését később is fönntartotta, a nyelv végtelen allegorikus potenciálját retorika és szemantika összehangolása kell fölülírja, éppen ennek az összehangolásnak a szöveg általi meghaladhatóságához kapcsolta hozzá értelmezésének történeti viszonylagosságát. Igaz persze, hogy az utóbbi mozzanatot egy radikálisan új kérdészi érdekelttség feltűnésével is összefüggésbe hozta, miáltal az értelmezéstörténetet modern és régi folyton újíró, irreverzibilis viszonyrendjébe helyezte, miközben persze óvott a folyamat célulv s naivan mimetikus elgondolásától. A német irodalmár nézőpontjából az avantgarde mozgalmak önértelmezése, valamint az avantgarde irodalmi szövegek poetológiai összetettségének az irodalom történeti szemléletformáiban betöltött funkciói kerülhetnek horizontunkba, amennyiben az irodalmi hermeneutika fölől az avantgarde hagyományrombolásának a formái egy megszakított folytonosság részének látszanak. A dekonstrukció nézőpontjából az az erőfeszítés, amellyel az avantgarde szövegek saját irodalmi létmódjuktól akarnak erőteljesen eltávolodni, egyfajta bukásra ítélt kényszer radikális, szándékkal is megerősített megvalósulásaként értelmezhető.

Apollinaire költészetéről készített interpretációjában Jauss a modernitás huszadik századi paradigmatis átértelmezéseként tekint az olasz futurizmus irodalomszemléletére, valamint a francia költő poétikájára, s az avantgarde mozgalmakat a „fejlődésként és folytonos előreszökésként jellemzett modernség”¹⁴ felfogásával írja le, vagyis azzal a szemléletmóddal, amely – mint neve is megerősíti – nem a folyton múlttá váló jelent, de a folyton jele né váló jövőt teszi a modern meghatározójává.¹⁵ Nem elsősorban felszíni jegyeket, de nyelv és nyelven kívüli, nyelv és szubjektum kapcsolatának formációit, valamint a műalkotások poétikai összetettsége révén kikényszerített esztétikai tapasztalat mikéntjét teszi korszakkepző szemponttá. Az Apollinaire költészetében bekövetkező poétikai váltást a

Zone és a *Lundi Rue Christine* között veszi észre – Philippe Renaud monográfiáját követve¹⁶ – Jauss, arra hivatkozván, hogy míg az előbbi versben a szubjektum egyfajta visszaemlékező helyzetben idegenként szembesül korábbi konkretizációival, ugyanakkor viszont az emlékező helyzetben megőrzi jelenbeli integritását, addig az utóbbi vers olyan „poème-conversation”, amelyben a másik idegen hangjának „kontingens realitása” úgy valósul meg, hogy a versben beszélő inkább csak mediátor funkcióként értelmezhető, vagyis a szubjektum teljességgel feloldódik az idegen hangok sokaságában.¹⁷ Az amimetikus montázs, a szintaktikát megbontó sortördelés, a központozás elhagyása a „poème conversation”-ban olyan szimultaneista technikát eredményez, amelyben a hétköznapi valóság véletlenszerű káosza képezi meg a verset, a szöveg alkotóelvvé téve, egyúttal viszont fikcióként leplezve le a művészetet kívülről. S ahogy Marcel Duchamp ready-made-jei estében a dátum, úgy Apollinaire versei esetében, a szöveg egyes elemein túl, a keletkezés kávéházi pillanatát rögzítő/felidéző elbeszélések utalnak arra a már csakis *imagináriusként* hozzáférhető időpontra, amelynek a műalkotás az „árnyékkaként” (Philippe Renaud) értendő, s amely az életvalóság művészetbe fródolásának mozzanatát jelöli.¹⁸ Elmondható, hogy Apollinaire, egy potenciális jövőbeli pillanatba (nap, dátum, perc) vetítve előre egy vers kontingens keletkezését, vagyis egy szinkrón kaotikus szövegvalóság szimultaneista rögzítését, voltaképpen hasonló apóriába ütközött, mint amit Baudelaire – önértelmezésként – Guys kapcsán leírt, amennyiben a jövőtől s múlttól megfosztott szinkrón pillanat, mely egyben a műalkotás mint cselekvés pillanata is, csakis a verssorok szukcessziójában valósítható meg, a reprezentáció sohasem lehet azonos a reprezentálttal. Baudelaire mindeközben éppúgy hangsúlyozza a rajzoló vázlatainak folytonos nyitottságát a jövőre,¹⁹ mint ahogy Apollinaire is a jövőbe vetített imaginárius momentumban próbálta megtalálni a saját jelenlétében sohasem teljesen hozzáférhető – mert már mindig múlttá váló – jelen permanenciáját.

Amikor avantgarde alkotások vizsgálatakor, többnyire a mozgalmak önértelmezéseiből kiindulva, az elemzők a „valóságdaraboknak” a műalkotásba történő beemeléséről beszélnek, egyaránt figyelembe veszik a kollázs, a ready-made vagy a „poème conversation” eljárás módját, arra hivatkozván, hogy az avantgarde jelnyelv jellemző ideológemája a jelölőfolyamat azon elképzelése, amely szerint a jelentő teljességgel feloldódik a jelentettben, miáltal a jelentett válik jelentővé, immár a kettő közötti reprezentációs kapcsolat konvencionális nélkül. Hiszen a konvención alapuló szemiotikai folyamatok megtörése s megújítása a legtöbb esetben a percepció mimetikus mozzanatának olyan fölfrissítésén alapul, amely jel és jelölt konvencionális viszonyát a jelöltek közötti reprezentációs kapcsolatok természetességének megtörésével rombolja, amihez viszont szüksége van annak elfelejtetésére, hogy a jel anyagszerűsége szükségszerűen hallgatólagos megegyezéssel utal a jelentetre. A ready-made esetében a műalkotás anyaga maga a hétköznapi életből kiemelt s ottani funkcionális összefüggésétől megfosztott használati tárgy (biciklikerek, véécésze stb.) lesz, s a festmény anyaga a kollázs esetében is sokszor helyettesíthető a reprezentálttal, irodalmi alkotásokban azonban olyan kettősség áll elő, mely úgy teszi egyszerre tárggyá s médiummá (jelölővé) a szöveget, hogy *közben eldönthetetlen, a szavak jelentését vagy hangalakját tekintsük a maga tárgyszerűségében*. Ráadásul az imaginárius szó, vagyis a jelentett

vizualitása vagy fenomonalitása lényegében különbözik a képzőművészet reális vizualitásától éppúgy, mint a tapasztalati valóság realitásától, hiszen a hozzátartozó kép nem egy természeti realitás pusztá reprezentációja.

A *Lundi Rue Christine*-t elemezve Jauss a szövegbeli hangok olyan véletlenszerű felsokszorozását emeli ki, ami amellett, hogy ellehetetleníti a lírai szubjektum integer értelmezését, elsősorban a hangok eredetének beazonosíthatatlansága, vagyis a szituáció-kontextus hiánya miatt nehezíti meg az olvasó munkáját. A talált tárgyak olyan beszédfoszlányok lesznek Apollinaire versében, melyek nem utalnak vissza eredetükre, ennél fogva a szöveg nemcsak az önkifejezésként, de az intenciók közvetítőjeként értett nyelv leleplezésekként is olvasható, miközben nemcsak keletkezését teszi ki a pillanat kontingenciájának, de egyúttal az olvasó jelentésképző műveleteinek érvényét is szükségszerűen korlátozottan mutatja. Hiszen – miként Jauss írja – „a műalkotás jelentése mint totalitás sem nem jelzett, sem nem férhető hozzá közvetlenül, így annak befogadója arra kényszerül, hogy keresse és – megközelítőleg – konkretizálja azt saját értelemhipotéziseiben.” A műalkotás keletkezésében a szöveg kontingens realitása éppúgy ellenáll a szubjektum elrendező hatalmának, mint ahogy annak befogadásában, utóbbi mozzanat esetén azonban már nem saját keletkezését mutatja véletlennek, de azt a jelentéskongretizációt, amit az olvasó – épp e véletlenszerűség korlátozása vagy megszüntetése érdekében – felállítani kényszerül. Az interpretáció részlegessége így az esztétikai tapasztalat történetének korszakképző epizódjaként értelmeződik Jausznál, amit az különböztet meg az irodalmi hermeneutika általános parcialitás-elvétől, hogy utóbbiban a perceptív olvasás során előálló agrammatikalitások vagy eldöntetlenségek az újraolvasásban egy integratív konstrukcióban oldódhatnak föl, még ha szükségszerűen történeti érvénnyel is. A kontingencia apollinaire-i poétikája tehát azzal, hogy aláássa mindenfajta integratív olvasás totalizáló igényét, egyszerre kényszeríti ki az olvasó produktív aktivitását, s leplezi le az olvasás hipotetikus, esetleges természetét, amennyiben a szöveg elemi ellenállást tanúsít minden olvasási konstrukcióval szemben, melyeknek konstitutív eleme, hogy egységes rendezőelvet rendeljenek a szöveghez.

Ha dekonstrukció és irodalmi hermeneutika nézetkülönbségét vesszük tekintetbe, ezen a ponton az válhat fontossá, hogy míg Jauss az amimetikus vágásokat, a szimultaneista technikát a véletlen versszerző elvé tételéhez kapcsolja hozzá, ennél fogva a véletlent végső soron egyfajta poétikai szándék megvalósulásának tekinti (lásd az apollinaire-i programot, valamint a versírás imaginárius, de mimetikus keretelbeszélését), Paul de Man ezzel szemben a textualitás aspektusát valamennyiszer bármiféle intenció kijátszásaként értelmezi, s a hozzákapcsolt véletlent, amely így egyfajta dehumanizált erőként nevezetik meg, elvonatkoztatja nemcsak mindenfajta művészeti programtól, de konkrét történeti megvalósulásaitól is. Egész pontosan de Man épp ezt a szándékon túlható mechanikus erőt teszi a történetiség előfeltételévé, miközben – többnyire – nem téveszti szem elől, hogy ez is csak az olvasás történeti konkretizációiban férhető hozzá, materialitására csakis fenomenalitása képes utalni.

Aligha véletlen ugyanakkor, hogy a német irodalmár a szituáció-kontextusoktól megfosztott nyelvi elemek szintaktikai és szemantikai dekomponálásában, s – ezzel összefüggésben – többféle hangon való megszólaltathatóságában jelölte meg

az olvasás nehézségeit, vagyis a szöveg fenomenális aspektusaival hozta kapcsolatba annak totalizálhatatlanságát, ellentétben de Mannal, aki eleinte ugyan az irodalmi nyelv eredendő ambiguitásával, később azonban már a betű anyagszerűségének, az inskripciónak a tudat fenomenalitását aláásó kontrollálhatatlan, véletlen hatalmával²⁰ hozta összefüggésbe az olvasásnak a szöveghez képesti szükségszerű s univerzális kontingenciáját. Miközben tehát Jauss a kogníció felsokszorozásának, a hangok kontingens sokféleségének uralhatatlan játékával, vagyis lényegében esztétikai jegyekkel magyarázza az integratív olvasás lehetetlenségét, azonban de Man a betű ama hatalmára figyelmeztet, amelynek valamennyi szöveg ki van szolgáltatva, s amely az esztétikai fenomenalizálásnak is alapvető feltétele. Még akkor is így van ez, ha feltételezzük, hogy a nyelv ugyanazon hatalmának különböző értelmezéseiről lehet szó, amennyiben a nyelv a jaussi koncepcióban is egyfajta materiális önállósággal kell rendelkezzen ahhoz, hogy elválhasson fenomenális konkretizációjától s felsokszorozhassa azokat. Elmondható, hogy amikor Jauss az olasz futurizmus által meghirdetett, de Apollinaire költészetében kitérő poétikáról kijelenti, hogy az avantgarde későbbi formációi s mozgalmi pusztán ismételné tudták ennek invencióját, de megújítani aligha voltak képesek, eltekintve nemcsak az orosz futurizmus, de a dadaizmus egyes versalkotó stratégiáitól, melyek a szimultaneizmusnak a mimézist a tudatok felsokszorozása révén roncsoló technikáit a betű véletlenszerűségére való ráhagyatkozással radikalizálják, a hangot és betűt, s nem a szavakat s mondatfoszlányokat tekintve elemi egységnek.

Az 1916-ban, a zürichi *Cabaret Voltaire*-ben kialakult dada csoportosulás tevékenysége természetesen jól leírható az avantgarde Jauss által felsorolt korszak-képző szempontjai mentén, amennyiben élet és irodalom határainak eltörlése, a szubjektumon túli műképző elvek fölértékelése, valamint a befogadói produktivitás kikényszerítése egyaránt fontos eleme „elképzeléseiknek”. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy – elsőként talán épp Jauss értelmezésében – a polgári ízlés provokációja mint általában az avantgarde-hoz, de legfőképpen a dadához társított interpretációs toposz az esztétikai tapasztalathoz való viszony s az alkotásokban megnyilvánuló nyelvi-poétikai magatartás szempontjából másodlagosnak tűnik fel. Korántsem ez a helyzet viszont a művészet időbeliségének kérdésével, különösen arra gondolván, hogy a dada talán az egyetlen, a jövőbe vetített ideológiákat tagadó mozgalom volt az avantgarde-ban. Akcióikban a nyelv létesítő erejét igyekeztek elválasztani annak reprezentáló funkciójától, amikor a mozgalom nevének megalkotásakor nemcsak a kontingencia hatalmának, de a jelentéstől megfosztott nyelvnek tették ki performatív aktusaikat. A deszemiótizációnak nem csupán a szimultaneitás véletlenszerű, amimetikus vágásai, de a jelentéstől megfosztott nyelv is biztosítéka a dadában, amennyiben „úgy közelítették meg az írást, mint önmagában vett anyagot, annak tárgy nélküli, saját lehetőségeire tekintettek, anélkül, hogy a jelentés vagy a kommunikáció hatalmának alávetették volna”.²¹ A hangköltészet, a bruitizmus Hugo Ball, Huelsenbeck vagy Tzara egyes verseiben, vagy Kurt Schwitters *Ursonate*, illetve *An Anna Blume* című költeményei éppúgy bizonyíthatják ezt, mint Duchamp *La Mariée* című darabja, Picabia némely versei, vagy Raoul Hausmann-nak a betű mint vizuális és hangzó elem instrumentálizálására tett kísérletei. A névvel való játék, a palindróma, a szavak játékos manipulációja, az anyagszerűség: a hangra vagy a betűre, vagyis a nyelvnek az érte-

lemegységtől vagy a kogníciótól megfosztott elemére való radikális ráhagyatkozás a szöveget nem elsősorban a kontingens polifonikusság, hanem a nyelv jelentést nélkülöző elemei révén teszik zajjá, arra irányítván a figyelmet, hogy az olvasás nem más, mint a zajból kihallott értelem.²²

A dada a nyelv performatív erejét a tulajdonnév paradigmájához kapcsolta hozzá, a nyelv azon alkotójához, amely befagyasztja a szemiotikai konvenció alapuló jelölőfolyamatot, hiszen nem lévén jelentése, hozzá csakis egy egyedítő jelölő funkció társul. Szemben a többi avantgarde mozgalommal, a dada saját nevét is a jelentéstelen tulajdonnév létesítő erejével alkotta meg, ezzel mintegy arra figyelmeztetve, hogy a nyelvnek elsősorban nem a leírás, de a létesítés a funkciója, s hogy maguk a művészeti irányzatok vagy korszakok is nagyban ki vannak szolgáltatva a nyelv önkényes tétélező hatalmának, azok nem deskriptív kategóriák, hanem diszkurzív produktumok. A művészi jelformáknak az ismétléstől mentes performatív mozzanatában, a cselekvés közvetlenségében keresték a konvenciók rombolásának formáit, s e jelformák konstatívvá alakulásában látták a történetívé válás veszélyét, ennél fogva az esztétikai ideológiák megtörésében nem egyfajta történeti dialektika első lépését, sokkal inkább a kontingencia mindenhol munkálkodó romboló erejét fedezték fel. Aragon mondata, hogy a „tagadó vállalkozás »szüntelen elbukás«”,²³ vagy Tzara megjegyzése, hogy „a végtelen léptékével mérve minden cselekvés hiábavaló”,²⁴ az invenció lehetetlenségének belátásaiként is olvashatók, amennyiben az ismétlés mint lehetőség nem lehetséges következménye, de szükségszerű föltétele minden új létrejöttének. A dada önmegalkotása a prosopopoeia retorikai stratégiájával történik, ami a nyelv hallucinatív természetét leplezi le, hiszen eldönthetlenné teszi, hogy a névként működő betűsor leír vagy létrehoz valamit, s ennek kettőssége az irányzat önértelmező aktusaiban is megmutatkozik. A jelentéssel nem rendelkező hangsor ugyanakkor a pozicionáló nyelv jelentés nélküli hatalmára utal, pontosabban ennek elválasztottságára az értelemről és a jelentéstől magától, amit mint autoritást az olvasás vetít bele vagy terhel rá e hatalomra. „De ez radikálisan inkonzisztens: a nyelv tétélez és a nyelv jelent (amíg artikulál), de a nyelv nem képes jelentést tétélezni; csakis megismételni (vagy visszaverni) tudja azt annak megerősített illúziójában. Még ennek a lehetetlenségnek a tudása sem teszi ezt kevésbé lehetetlenné.”²⁵ A dada tehát mint jelentéstelen hangsor a konstatív nyelvet performatívumként leplezi le, ugyanakkor azt is tudatosítja, hogy a performatívitásnak ez a lehetősége éppúgy fiktív, mint az állítás lehetősége, amennyiben alanyát szintén maga a nyelv hozza létre, s mert a performatív már eleve csak idézetként mutatkozhat meg. A dada az irodalom- s művészettörténeti korszakok képződésének szemiotikáját példázhatja, arra mutatván rá, hogy azok aligha lehetnek mások, mint konstatív értékkel fölruházott performatívumok. A múlt empirikus hozzáférhetőségének lehetetlen volta a „dada” szó kitalálásáról forgalomba hozott történetek ellentmondásaiban²⁶ is megnyilvánul, s azt is példázhatja, hogy a performatív nem ragadható meg a maga tisztaságában, az mindig már korrelatív a megértés szerkezetében adott ismétlés lehetőségével. A dada tehát olyan formációként is értelmezhető, amely a történetiséget a nyelv korrelatív aspektusainak ellentétes erőivel, s nem pedig a nyelvi-poétikai magatartás elvileg uralható elemeivel társítja, miközben a jelentéstelen nyelv hatalmát történetileg jól pozicionálható radikalitással hangoztatja.

Látni való, hogy az irodalmi hermeneutikának és a dekonstrukciónak az irodalom időbeliségéről alkotott elképzelései, hasonlóan a modernségről adott értelmezéseikhez, aligha egyeztethetők össze egymással, ugyanakkor azt is be kell látnunk, hogy amit az előbbi értésmód adottként, egész pontosan természetesen megképződőként kezel, azt az utóbbi *apóriák* következményének tekinti, miáltal alááshatja a hermeneutika autoritását. Mindazonáltal aligha érdemes kizáró elentét pólusáivá tenni a két olvasásmód kínálta nézőpontokat, amennyiben mindkettőből más konstituenseire láthatunk rá az avantgarde mozgalmaknak, olyan összetevőkre, melyek a másik nézőpontjából aligha mutakozhatnának meg a maguk komplexitásában. Hiszen nemcsak Jausz stratégiájából látszott mellékesnek a dadaizmus poétikája, de a dekonstrukció felől sem tűnik föl az apollinaire-i poétika jelentősége, pontosabban annak amimetikus, deszemiotizáló technikái innen nézve csak igen korlátozottan látszanak elutasítani jelölő és jelölt egységének ideológimáját. A dekonstrukcióban ezenközben az esztétikai elképzelése tűnik fel homogénnek, az, ami az irodalmi hermeneutika felől történeti vonatkozásainak összetettségében kerülhet horizontunkba.

Amikor az alábbiakban a magyar avantgarde alighanem egyik legjelentősebb irodalmi alkotásának, Kassák Lajos *A ló meghal a madarak kirepülnek* című, 1922-ben megjelent költeményének értelmezésére teszek kísérletet, irodalmi hermeneutika és dekonstrukció stratégiáit párhuzamosan kísérlem meg működésbe hozni. Mindenekelőtt arra kérdezek rá, hogy az irodalom időbeliségének interpretációját milyen alakzatokban allegorizál(hat)ja a vers, egész pontosan, hogy annak poétikai összetettségében hogyan nyilvánul meg nyelv és történetiség, valamint nyelv és nyelven kívüli viszonyának elképzelése. Mindeközben nemcsak az avantgarde irányzati, de annak konkrét szövegekből fölépülő kontextusát sem hagyva figyelmen kívül, ugyanakkor a temporalitásnak nem csupán tropológiai, de – persze ettől nem függetleníthetően – narratív logikáját sem tévesztve szem elől. Hiszen Kassák verse nemcsak amimetikus vágásokkal s deszemiotizáló képalkotással töri meg a szöveg narratív integritását, de egyúttal a fragmentarizált önéletrajzi szólam egyfajta – persze sohasem abszolútizálható – diegetikus kontextusként is kínálkozhat a kijelentések értelmezéséhez. Előrevetett következtetésként elmondhatjuk, hogy a költemény egy lehetséges történeti perspektívában fölfogható úgy, mint irodalom és élet, sőt vers és próza éles határvonalának eltörlésére tett kísérlet, mely részben együtt jár a nyelv önéletrajzi használatának kitüntetésével, egyúttal viszont a regényszerű önéletrajz (*Egy ember élete*), sőt egyáltalán az élet – mint szövegen kívüli – fiktív konstrukcióként való leleplezésével is. A textuális dinamika dekonstruktív elemzése viszont, amely nem választott technikának, de az olvasás konstitutív mozzanatának tekinti az önéletrajzot, nemcsak narratív szekvenciák s aposztrófikus struktúrák viszonyrendjét vizsgálhatja meg Kassák versében, de – ezzel összefüggésben – a szubjektum tropológiai létesülésének apóriáira is rámutathat, eltérően az irodalmi hermeneutikától, melynek nyomán inkább az „én” időbeli megvalósulásaiban fedezhetjük föl annak elhasonulásait. Hiszen amíg a dekonstrukció önéletrajzi referencialitás és figurativitás ellentmondásos korrelációjához köti a szubjektum csakis időben hozzáférhető elkülönböződését, az irodalmi hermeneutika az időtlenséget jelöli meg az elkülönböződés okaként.

Szubjektum és idő formációi

Kassák költeményét az értelmezők egyaránt kapcsolatba hozták már a futurizmussal, az expresszionizmussal, a konstruktivizmussal, a dadaival és a szürrealizmussal is, többnyire az értelmezések olyan interpretánsaiként működöttetve az izmusok neveit, amelyek a szöveg történeti, irányzati pozicionálását végezték el, általában anélkül, hogy az esztétikai tapasztalatra vonatkoztatott, vagy szűkebb, nyelvszemléleti premisszáik mentén kialakított különbségeket rendelkeztek volna a mozgalmakhoz, s így magához a szöveghez. Mielőtt fölöttébb vázlatosan megkísérelnénk egymástól elkülöníteni az avantgarde egyes mozgalmainak némely nyelv-szobjektumszemléleti komponensét, érdemes hangsúlyozni, hogy az irodalmi irányzatok nevei, s így az avantgarde izmusok elnevezései is olyan performatívumok, amelyek ugyan az irodalomtörténet elbeszélései s elrendező műveletei számára már konstatív értékkel rendelkeznek, de amelyek valójában sohasem lesznek képesek sem a neviükkel illetett szövegek poétikai hatásformáinak lezárására, sem pedig azok – s így voltaképpen „önmaguk” – időbeliségének mint nyelvi történetnek a rögzítésére.

Noha valamennyi avantgarde irányzat poétikájának részét képezte a szubjektumon túli szövegszervező elvek felszabadítása, mindannyian másban jelölték meg ennek autentikus megnyilvánulási formáját. Az olasz futurizmus a gép kultuszában, a modern világ mechanikus építményeinek személytelen működésmódjában találta meg a dehumanizálás metaforáit, ugyanakkor a nyelvi folyamat színrevitelében ezt nem kapcsolta össze a nyelv intencionálható aspektusainak deszemiotizáló hatalmával, egész pontosan azok *alkotó felhasználásával*, amennyiben a szintaktika agrammatikus feltördelését lényegében nem a nyelvi gépezetnek való alárendelődésként fogta fel, de a szubjektum által teljességgel uralható poétikai tevékenységnek tekintette. Nem véletlenül értékelte többre nemcsak a dada, de a jelenkor irodalomértése is az orosz futurizmust, amikor azt hangoztatták, hogy az olasz futuristák hangja nem mentes egyfajta romantikus pátoztól s a tudomány fejlődésének vakhitéttől sem, az orosz futurizmus ezzel szemben, ahogy Tzara írja Andrej Belijről, úgy teremtett először absztrakt költészetet, hogy új értékkel ruházta fel a hangokat, elválasztva tőlük azok konvencionális értelmét.²⁷ Az expresszionizmus, melynek a nem jelyelvi problémákat előtérben tartó irányzata a szubjektumot a közösségi lét humanista perspektívájában gondolta föloldani, nem idegenkedve egy eljövendő emberiség víziójától sem, igen nagy hatást gyakorolt a magyar avantgarde jelnyelvi formáira. Kassák terjedelmes költeménye, a *Máglyák énekelnek* (1920) nemcsak a társadalomkritika s a jövőbe vetített humanista vízió, de az ezzel társuló nyelvi-poétikai magatartás révén is az expresszionizmus ezen irányzatának hatását mutatja, amennyiben a paroxizmus, a hiperbolikus szerkezetek, a forradalmi metaforika s az igei metaforák előszeretete határozza meg nyelvi szerveződését. Én és nem-én viszonyának alakulását az empatikus azonosulás patetikus formái irányítják itt, s a deszemiotizáció alkalmi műveletei alárendelődnek egy célélvű narratíva integratív hatalmának, ennél fogva nincsenek befolyással sem a beszélő, sem a felidézett én radikális dezintegrációjára. A dada, mely a humanista ideológiák destrukcióját is feladatának tekintette, a szubjektum konstitúcióját éppúgy kitétte a nyelv létesítő erejéhez kapcsolt tropológiai mozzanatoknak,

mint a betű véletlenének s a nyelven kívüli valóság kontingens viszonyainak, vagyis az olasz futurizmussal s az expresszionizmussal itt jellemzett vonalával ellentétben, ha némiképp ellentmondásosan is, de nyelvi erők s szemiotikai relációk produktumaként (is) értelmezte az „én” reprezentációját. A véletlenszerűség, az efer, a heterogén s a rendezetlen minőségei a dadában a nyelv illuzórikus mechanizmusait, totalizáló s központosító trópusait leleplező avantgarde poétika jegyében működtek, a szürrealizmus ezzel szemben egyfajta autentikusság-elveket társított az „écriture automatique” elképzeléséhez, amennyiben azt a tudattalan adekvát megnyilvánulási formájának tekintette. Ugyanakkor a szürrealizmus, részleges ellentétben a dadával, a szemantikai konvenciók olyan rombolására vállalkozott, amely a szokatlan képzetek összevillantásából keletkező szemantikai inkompatibilitásokat elsősorban a nyelv diszkurzív lehetőségeivel társította, s a nyelven kívülit is a referenciális illúzió termékének tekintette, amikor álom és ébrenlét, külső és belső egyaránt hallucinatív természetére hivatkozott, s így a szubjektumot egyértelműen fiktív konstitúcióként vette figyelembe.

A *ló meghal a madarak kirepülnek* egyes irányzatokhoz való odakapcsolásai sokszor egymást kizáró értelmezéseként mutatkoznak meg, az interpretációk egy része például a konstruktivizmusra hagyatkozva cáfolja a vers szürrealista értelmezését, arra hivatkozván, hogy a megtervezettség produkciós aspektusa kizárja az önműködő írás spontaneitását. Mások azzal hátrították el a szürrealizmus hatását a versre, hogy ez az irányzat *A ló meghal...* megírásakor még nem is létezett. E filológiai szempontot alighanem érvénytelenítheti annak tudatosítása, hogy az automatikus írást voltaképpen a dada fedezte föl, egész pontosan Arp, Sermer és Tzara, a „Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste” megalapításakor, még a zürichi időszakban. Az előbbi érvelés, amely egyúttal Kassák önértelmezésére hivatkozik, elfelejtkezik arról, hogy az olvasás műveletei a szürrealizmus esetében is elkerülhetetlenül konstrukciókat alkotnak, miközben mindkét esetben a véletlen megszüntetésének korlátaiba kell ütközzenek. Nem beszélve arról, hogy maga Kassák is hangoztatta, hogy a konstruktivizmusnak, akárcsak a kubizmus képzőművészeti irányzatának nem lehetséges irodalmi megfelelőjét adni, amennyiben „az irodalmi mű mind tartalmában, mind formájában a folyamatos időben él”, s ezért „egy időben az egész nem érzékelhető, nem megformálható és föl nem fogható (mint a képzőművészeti alkotás).”²⁸ Ráadásul Kassák egyes önértelmező kijelentései nemcsak megerősíthetők, de akár cáfolhatják is a fentebbi felismerést, elég ha arra hivatkozunk, amit a költő Füst Milán versei kapcsán az egyes darabok átírásáról mondott: „Nem mondom, hogy az egyszer késznek nyilvánított mű örökre érinthetetlenül válik alkotója számára, de semmi esetre sem tudom elképzelni, hogy a már egyszer kifejezett élményünket még egyszer ugyanúgy át tudjuk élni, s ha ez nem történik meg, a kész vers évek múltáni átköltésére sem gondolhatunk komolyan.”²⁹ Ez a kijelentés nemcsak arra utal, hogy az alkotás keletkezését Kassák a pillanat törvényének rendelte alá, vagyis nem előzetes koncepció utólagos megvalósításának tekintette, de azt is sugallhatja, hogy az írást lényegében nem a szubjektumon túli versképző elvek fölszabadításaként képzelte el. Ez a meggyőződés alighanem Kassák nyelvsemleléttel is összefüggésbe hozható, amennyiben a költő „a költészetet – bár az életvalóság deszemiótizáló versbe emelésével, de – valójában ugyanúgy élményi eredetűnek és a szubjektum

hatalmában álló önkifejezésnek tekintette, mint Ady Endre.”³⁰ A magyar költő egyfajta empátia-elv szerint gondolta el az olvasó szerepét, s annak szemiotikai munkáját nem igazán vette tekintetbe, miközben verseit az elidegenítés avantgarde effektusaival szervezte. Bizonyosan nem véletlen, hogy Kassák *A ló meghal...* jelentéstől megfosztott szavait is egyfajta individuális önkifejezésként értelmezte, amikor arra hivatkozott, hogy azok pillanatnyi érzelmeinek agrammatikus artikulációi. Rába György ugyanakkor már évtizedekkel ezelőtt rámutatott, hogy itt nem kizárólag emóció és hangzás szoros kapcsolatáról lehet szó, de akár a jelentő önállósulásának olyan megvalósulásáról is beszélhetünk, amelyben a szemantikai konvencióktól való elszakadás az értelmes szavakkal való részleges alaki hasonlóságok révén újabb – immár totalizálhatatlan – szemiotikai lehetőségeket teremthet.³¹ Elmondható, hogy – noha a Mában a húszas évek legelején olyan dadaista költők művei és/vagy fordításaik jelentek meg, mint Schwitters, Tzara és Hans Arp – Kassák esztétikai s irodalmi reflexióiban csakis igen korlátozottan, elsősorban az expresszionizmus nem jelnyelvi problémákat előtérben tartó elvei felől volt képes a dada átsajátítására, ami azonban korántsem jelenti azt, hogy irodalmi gyakorlatát ne határozhatnák meg nemcsak a dada, de akár más irányzatok poétikai stratégiái. Nem beszélve arról, hogy az irányzati elnevezők – mint említettük – aligha képesek a szövegek poétikai hatásformáinak maradéktalan lefedésére, annál is kevésbé, mivel maguk a mozgalmak értelmezései – mint a dadaizmusnál megfigyelhetjük – sem lehetnek függetlenek interpretatív diskurzusoktól.

Kassák versét értelmezői elsősorban műfaji interpretánsok mentén hozták kapcsolatba más avantgarde költeményekkel. Ismeretes, hogy Apollinaire *Zone* és Cendrars *Les Paques a New York*, illetve *La Prose du Transsibérien ou la petite Jeanette de France* című verseit említették úgy, mint *A ló meghal...* legközelebbi „műfaji rokonait”, az összehasonlítás lépései viszont csak ritkán haladták túl a formális szintaktikai vagy a motívikus vizsgálatokat, sőt a két francia szöveg kapcsán nem ritkán a „melyik volt előbb?” nem túl termékeny filológiai kérdésébe futottak bele. Innen nézve nem tűnhetett föl a szubjektum színrevitelében megmutatózó erőteljes különbség Cendrars és Apollinaire versei között, az nevezetesen, hogy míg az előbbieken a beszélő nyelvi magatartását a központosítás formái határozzák meg, amennyiben a versalany jól konkretizált jelenbeli beszédhelyzet részese, s földéző s földézett én között nem jön létre áthidalhatatlan elhasonulás, addig Apollinaire költeményében a lírai szubjektum beszéd szerepei számára megvonódik az „önmagasága”, amennyiben minden múltbeli emléket egy idegen „én”-ként látja viszont. Cendrars, ahogy Rába György írja, „a romantikusok kései örököse”,³² amennyiben a versben beszélő az idő hatalmát tragikusan veszi tudomásul, s az emlékezetet nem szolgáltatja ki nyíltan a jelen törvényszerűségeinek, a térben s időben különböző felidézett „én”-jei közé a lírai szubjektum nem épít ki konstitutív differenciákat, nem használja ki a szimultaneitás elhasonító műveleteit.

A *Zone*-ban a szubjektum a kaleidoszkopikusan egymás mellé helyezett téridőkben darabolódik fel, az emlékezésben újra és újra idegenként látja viszont önmagát, elveszett identitások diszkontinuus soraként, melyek a vokatívuszi szerkezet révén íródnak bele szimultán egymásmellettségként a lírai beszéd diszkurzív jelen idejébe. Míg Apollinaire versében a beszélő múltja megszakított pillanatok soraként jelenik meg, melyek között nincs lényegi folytonosság, addig Kassák köl-

teménye egy eseménysor elbeszélésére épül, ennél fogva – a deszemiotizáció stratégiájával párhuzamosan – a narratív sémák föltételezte kontinuitás is meghatározza szerveződését. *A ló meghal...*-ban a földidézett én egy többé-kevésbé összefüggő diegetikus kontextusnak is részese, miközben a vers igen összetett módon tematizálja s viszi színre narratív és lírai lehetséges relációit, valamint – ettől nem függetlenül – az időbeliség és szubjektum metonimikus s metaforikus alakzatait. A következőkben ezen diszkurzív tényezőknek az értelmezésére összpontosítok, vagyis arra kérdezek rá, hogy nyelv, temporalitás és szubjektum összefüggéseit hogyan értelmezi a költemény, ez viszont szorosan kapcsolódik irodalom és „élet”, szöveg és szövegen kívüli viszonyának elképzeléséhez éppúgy, mint irodalom és időbeliség relációjának elgondolásához.

A deszemiotizáció révén előálló jelentésváltozások, a szemiotikai háló folytonos újrászövése azt eredményezi, hogy a részek semmilyen előre megadott egész által nem rendezhetők össze maradéktalanul. Részben a szubjektumon túli szövegszervező elvek hatalmából következően, vagyis amiatt, hogy a szöveg alakulását a nyelv előtti véletlen erői hasonlóképpen meghatározzák, mint diszkurzív kényszerűk, az interpretáció a szemiotikai áthelyezéseknek arra a mozgására kénytelen figyelni, amelyek nem csupán módosulásokat, de *törléseket* is eredményeznek a jelentésképzés folyamatában, s ekképpen állnak ellent az integratív olvasási modellek totalizáló műveleteinek. *A ló meghal...* talán legnagyobb hatású értelmezései, Bernáth Árpád és Csúri Károly tanulmányai³³ azzal, hogy emblémák s motívumok dialektikus integrációjaként interpretálják a költeményt, a szöveg alakulásának azokat a tényezőit hagyják figyelmen kívül, amelyek a jelentéstani kapcsolatok szüntelen átkódolásával éppen hogy megkérdőjelezzik az összetartó konstrukciók érvényét. A két irodalmár a szöveg embléma- s motívumszerkezetét elemezve az önéletrajzi esemény (az utazás) kronologikus történéssorát látványosan konvergáló jelentésszöveggé részévé teszi, amikor a kereszténység mítoszának az evilági megváltástörténetbe való transzformálásaként olvassa a verset, a szubjektum egyszerre szó szerinti s jelképes alakulásaként interpretálva a narratív s a poetizált elemeket. Látni való ugyanakkor, hogy a narratív teológiát s az emblematisz transzformációk sematikáját csakis úgy képesek maradéktalanul egymásra illeszteni, ha eltekintenek nemcsak a versbeszéd modális összetettségétől, de a deszemiotizáció perspektívikus hatásmechanizmusától is. Egy ilyen nézőpontból aligha láthatunk rá a narratív elemek poétikai dezintegrációjának azokra a mozzanataira, amelyek *A ló meghal...* diskurzusát alapvetően megkülönböztetik az *Egy ember élete* narrációjától, pontosabban nem a narratív diegetikus kontinuitást elterítő, de azt megerősítő elemekként láthatjuk csak a líra paradigmáit.

Az avantgarde versalkotás meghatározó stratégiája a szóhoz mint szemémához tartozó reprezentációs mező rombolása, ami a hipogrammatikus relációk uralmának, s így a szöveg egészszelvi olvasásának ellehetetlenítését eredményezi. A deskriptív szisztémák³⁴ reprezentációs összeférhetetlensége nem oldható föl egységes mátrixok segítségével, hiszen nem egyszeri szöveghelyekről, de szüntelen átíródó összefüggésekről van szó, s az agrammatikalitások egy időben határozzák meg a szöveg lexikális, grammatikai, szintaktikai, figuratív s intratextuális dimenzióját. Elmondható, hogy *A ló meghal* interpretációja csakis úgy képes horizontot nyitni a deszemiotizáció hatalmára, ha nem csupán grammatikai és retorikai feszültsé-

gével számol, s figurális és referenciális elkülönözését veszi tekintetbe, de a szöveg előrehaladásában az újra és újra átíródó szemiotikai lehetőségek alakulásait sem hagyja figyelmen kívül. Azt a folyamatot, amelyben az olvasónak szakadatlanul felül kell írnia az addig megkonstruált jelentésszövegeket, ami ebben az esetben elsősorban nem a finomítás, vagy a korrekció, de a törlés, vagyis a felejtés alakzatai mentén történhet. Ez persze korántsem jelenti azt, hogy egyes motivikus elemek defiguratív lehetőségei ne maradnának hasonlóak akár az egész költeményen keresztül, csakis annyit jelent, hogy az olvasásnak a dezintegráció eseményeire éppúgy figyelnie kell, mint az integer jelentéskonstrukciók fönntartásának lehetőségére.

Kassák verse egy utazás történetét beszéli el, s a vándorlás témájából is következik, hogy a múlt folyton változó terek szukcessziójaként jelenik meg, az időbeli változást szükségszerűen térbeli kíséri, miközben a múlt idő grammatikai formája nem akadályozza meg, hogy az elbeszélésben megképződjék egy mindig változó illuzórikus jelen, amelyhez képest az apával való találkozás a múlthoz, a szereplők közeljövőre irányuló tervei pedig a jövőhöz tartoznak.³⁵ Sőt a „múlt a múltban” előbbi szerkezete is tovább osztható, amennyiben az apa fiával kapcsolatos tervei a múltból kivetített jövőként jelennek meg,³⁶ s akár azt is példázhatják, hogy képzetet és valóság, jövő és jelen között nem maradéktalan a folytonosság. Aligha véletlen ugyanakkor, hogy a vers csak igen ritkán tesz tematikus utalást általa korábban már elbeszélte eseményre, s minden történést csak egyszer nevez meg,³⁷ ami azzal lehet összefüggésben, hogy – mint később látni fogjuk – a percepció illuzórikus jelenének igyekszik kiszolgáltatni a múlt elbeszélését. A felidéző én tematikusan nem jelenik meg a szövegben, grammatikai formában azonban többször is, a narratív és lírai hangok keveredése viszont sokszor eldönthetetlené teszi, hogy némely kijelentésnek a felidéző vagy a felidézett én az alanya. A versben beszélő már az első sorban a kijelentésaktus diszkurzív jelenéhez kapcsolja oda a szöveg előrehaladását,³⁸ ezzel is jelezve, hogy azt éppannyira irányítja performatív cselekvés, mint az utazás előzetes eseménysora. Nem beszélve arról, hogy az elbeszélteket a poetizált diskurzus fragmentarizálja, amivel sokszor megfosztja a narratív sémákat láncszerű érintkezéseiktől, s hiányokat teremt a metonimikus kapcsolatokban.

Narratív és lírai egymásba íródásának grammatikai – vagyis a tropológiai dimenzióban lejátszódó deszemiotizációt megelőző – markere lehet a vokatívuszi szerkezet működése a szövegben. A megszólítás ugyanis nem csupán érzelmek kifejeződéseként, vagyis egyfajta lélektani keretben értelmezhető, de éppúgy olvasható a megszólított tárgyi világ átélkesítőjeként, objektum és szubjektum, belső és külső illuzórikus összebékítésének mozzanataként, mint – s nekünk itt először ez a fontos – olyan szerkezet gyanánt, amely jelen és múlt szembenállását a narratív empirikus idejéből a szöveg diszkurzív idejébe helyezi át. A temporális mozgás, ami a narratívban az idő visszafordíthatatlanságát jelzi, az aposztrófában egy ide-oda mozgás által visszafordíthatóvá válik, amennyiben itt „jelenbeli és távoli játékát nem az idő, de egy poétikus erő irányítja”.³⁹ Az aposztrófé azért áll ellent a narratívknak, mert „most”-ja nem egy pillanat egy temporális szekvenciában, de a diskurzusnak, az írásnak a „most”-ja, „egy fiktív idő, amelyben semmi nem történik, de amely a lényege a történésnek”.⁴⁰ Kassák versében az elbeszélte

történelem diegézise legtöbbször kontextust teremt a megszólításnak, s azzal, hogy egy empirikus múlt elbeszélte jelenéhez kapcsolja hozzá, uralja s korlátozza annak diszkurzív kiterjedését.

Apollinaire *Zone*-jának vokatívuszaival ellentétben *A ló meghal...* hasonló szerkezetei sohasem önmegszólítások, a beszélő nem múltbeli énjeivel szembeállítva, azok vagy egy másik személyre vagy pedig egy földrajzi helyre (Oroszország, Párizs) irányulnak, révükön többször mások szólítják meg a felidézett ént, egy alkalommal pedig még az olvasó megszólításaként is értelmezhető („higgyétek el az elefánt nem nagyobb mint a bolha / a vörös nem vörösebb mint a fehér / s ha mégis mi azért mentünk”). Az aposztrófék szinte mindig egy múltbeli történelem fiktív pillanatával mint illuzórikus jelennel társítódnak, vagyis egy időbeli szekvencia részét képezik: a szöveg deskriptívnek vagy konstatívnek mutatkozva igyekszik elfedni saját performatív tételezettségét, egész pontosan a szöveg mint diszkurzív esemény a vokatívuszokat illetően alárendelődni látszik ezen esemény narratív reprezentációjának. Ez történik többek között, amikor a „szőke tovaris” beszédében megszólítja Oroszországot, vagy amikor a felidézett én a saját halálát bejelentő Szittyához intézi szavait, noha a *beszéd figurativitása s agrammatikalitása* mindkét esetben a nyelv tételező erejéhez, s nem közvetítő funkciójához csatolja oda az elhangzottakat, miáltal azok diszkurzivitása sokkal hangsúlyosabb, mint múltba vetített empirikus kontextusuk. Elmondható ugyanakkor, hogy Kassák szövegét olyan dekontextualizáló technikák (vágások, megszakítások, a diegetikusnak a non-sense vagy az agrammatikusba futtatása) szervezik, amelyek ellehetlenítik a különbségtevést a vándorlás előrehaladásának s a szereplők beszédének felidézése között, s a múlt diegézisét is diszkurzív automatizmusok eltérítő és/vagy konstitutív hatalmának szolgáltatják ki.

A dezemiotizáció diszkurzív alakzatai azt mutatják meg, hogy az önéletrajzi elbeszélés deskriptív dimenziója nagyon is ki van szolgáltatva a fikcionáló aktusok figuratív erejének, hiszen az ezen alakzatokban megképződő, folyton alakuló „jelenbeli” észlelés nem vonatkozatható közvetlenül egy nyelv előtti faktualitás genezisére, csakis egyfajta imaginárius észlelés eredetére. A versben beszélő ugyanakkor a szöveg dezintegráló lépései által nyelvi funkciók folyton elhasonuló mozgásaként képződik meg, vagyis a szöveg előrehaladása el is lehetetleníti egy integer észlelő tudat konstrukcióját, miközben a vers éppen a jelenbeli észlelés – múltba vetített – felidezőjeként s imitációjaként működik.⁴¹ Mindez az avantgarde nyelvszemlélet ellentmondásos voltával van összefüggésben, hiszen azt a jelölőnek a jelölthöz forrasztása éppúgy meghatározza, mint a jelentő anyagszerűségének hangsúlyozása. A nyelv előttiként tételezett jelölt hasonlóan az értelmezésnek ellenálló reáliaként mutatkozik meg, mint a jelentéstől megfosztott nyelvi elem.

Idő és szubjektum konkretizációi *A ló meghal...*-ban nemcsak az utazás és az énkérés tematikus jelenléte miatt lehetnek fontosak az értelmezés számára, de – s legfőképpen – azért, mert azok megképződése olyan szemiotikai konvenciókon nyugszik, amelyeknek az avantgarde éppen a lerombolására törekedett. Mind az időnek, mind pedig a tudatnak a hozzáférhetősége szükségszerűen rajtuk kívüli entitásoknak a függvénye, amennyiben önmagában mindkettő „arénkülső entitás”,⁴² vagyis konkrét közvetlenségében nem, csakis jelentőfolyamat révén adott, ami tehát azt is jelenti, hogy jelentéstani megállapodásnak kiszolgáltató. Elmond-

ható, hogy míg a romantikus s késő romantikus költészetben a versbeli szubjektum a természet tárgyak szimbólumra épülő állandóságában lelte föl saját stabilitásának formáit, addig az avantgarde nem az „én” állandóságát, de folytonos változását, időnek való kitétségét tematizálja s viszi színrre a költészetben. A szubjektum itt már nem az idő ellenében próbálja meghatározni önmagát, de éppen hogy az időnek alávetett minőségében, s ezzel saját stabilitását s önazonosságát is kérdésessé teszi, erre utalhatnak az énelhasonulás változatos formái avantgarde költeményekben, s ezt erősíthetik a dezemiotizáció áthelyező műveletei is. Az „én” feldarabolása megszünteti annak organikus egységét, s noha a jelentőnek a jelölthöz forrasztása mint tendencia hasonlóan működik, mint a szimbólum, a szemiotikai konvenciók önkényes rombolása s véletlenszerű újrírása az allegória trópusához kapcsolja az avantgarde szövegek működését, miközben persze az ikonikusság szerepe is hangsúlyos marad.

Kassák verse több helyen látványosan kísérli meg fölszámolni észlelő és észlelt, belső és külső világ egymásra utalásának konvencionális formáit, s ezen aktust egyszerűen kapcsolja oda a nyelv diszkurzív valóságához s egy szövegen kívüli, folyton alakulásban lévő valóság észleletéhez. A nyelv figurális mozgása, a folyton áthelyeződő s rögzíthetetlen szemantikai kapcsolatok hangsúlyosan nyelvi produkciója s a külvilág történéseit észlelő tudat megállás nélküli alakulása korrelatívák *A ló meghal...*-ban, minek következtében a lírai s a narratív dimenzió nem elsősorban mint váltakozó szövegszegmensek, sokkal inkább mint kétféle olvasásmód léphetnek működésbe. Szubjektum és objektum, megfigyelő tudat és tárgyi valóság kiazmatikus alakzataiban az észlelő kogníció kimerevített jelene a külvilág permanens mozgásával társul: „a város rohant mellettünk / ide-oda forgott és néha fölgáskodott” vagy „a hegyek néha megfordulnak...”, „a hegyek már egészen fölénk hajolnak”. Ezekben a szerkezetekben a vándor helyváltoztatása és a táj mozdulatlansága felcserélődik, s az élettelen animalizációja külvilág és szubjektum tropologikus összebékítését hajtja végre, amennyiben a szubjektum mozgása kiazmatikusan biztosíthatja a külvilág destabilizálását, miközben a szubjektum a tematikus mozgás mellett a stabilitás attribútumait kapja. A mozgó ember nem önmagát, de környezetét látja mozogni, s ebből következtet vissza saját helyváltoztatására, az ok tehát az érzékelésben okozatként, vagyis következményként működik, a saját mozgás érzete tehát logikai műveleten, felcserélésen alapul, akárcsak a trópus, amely visszájára fordította az – így már nyíltan figuratívnak mutatkozó – diszkurzív műveletet. Az érzékelés automatizmusainak megújítását, pontosabban azok elementaritásának megteremtését tropologikus áthelyezések végzik, ami leleplezi a percepció nyelvi feltételezettségét, s tudatosítja, hogy az én illuzórikus stabilitása voltaképpen a nyelv mozgásának van kiszolgáltató. Ezzel persze korántsem törli el a földidézett én empirikus jelenéhez tartozó kogníció tapasztalati mozzanatának lehetőségét, hiszen a főntebb idézett első szövegrészben is megfigyelhető, hogy a kijelentésaktus s a szöveg elemeinek szukcessziója nem szavatol az *elbeszéltek* időbeli egymásra következéséért, ami nemcsak arra mutat rá, hogy szöveg, elbeszélés és történet nem esnek egybe, de arra is, hogy csakis az olvasói előfeltételezés közbejöttével lehetséges, hogy a második állítás nincs ellentmondásban az elsővel. Ez a preszuppozíció nem másra irányul, mint a narrativitásra, az észlelő tudat előtt lejátszódó események állandó változására, amely mozgást nem a líra diszkurzív ideje, de az észlelés tapasztalati ideje határozza meg.

mi talpunkra szögeztük az országutakat s a nap jött velünk az űrben
 arany mérföldlábakon
 higgyétek el az elefánt nem nagyobb mint a bolha
 a vörös nem vörösebb mint a fehér
 s ha mégis mi azért mentünk
 tovább kamaralógósz ha felállítjuk a mérleget, úgylis mi húzzuk a rövidebbet

Az idézetet nyitó kijelentés egyszerre értelmezhető figuratív kliséként, melynek racionális jelentése könnyen megadható: rengeteget gyalogoltunk az országutakon, s érthető olyan szó szerinti, de imaginárius képként, amely szemlélő és szemlélt helyzetnek perspektivikus megfordítását viszi véghez. A tapasztalati sémákat felborító, illogikus megállapítások a szemantikai konvenciók rombolásának egyéb poétikai műveleteivel is összefüggésbe hozhatók, legfőképpen a viszonylagosságának a szemlélő és szemlélt relációjában történt színrevitelével. A versben beszélő egy ironikus fordulattal hasonul el a mondottak igazságértékétől, relativizálva a meglepő szentenciákat, s jelezvén, hogy kijelentés és annak alanya csak időlegesen azonosíthatók, egész pontosan, hogy a szubjektum akármikor képes ellépni kijelentése mögül, végül pedig visszakapcsolva a szöveget a mozgó perspektíva narratív szekvenciájához. Látható tehát, hogy az elhasonulás egyaránt vonatkozik a vándorlás tematikus mozgására s a beszélő és alanya közötti viszonyok modális-diszkurzív alakulására. A nap mint a látás természetes biztosítéka, valamint a megértés metaforája szintén kiazmatikus szerkezetben szerepel, s a mozgó vándor követüléseként antropomorfizálódik, minek következtében elveszti központosító és stabil funkcióját s a szubjektumhoz társuló perspektíva mozgásának szolgáltatódik ki. Mivel azonban a vándor percepcióis műveletei figuratív történésként, deszemiotizáló mozgásként is értelmeződnek, a nap metaforaként a nyelv megvilágító erejének tropologikus mozgásaként is olvasható. A versben beszélő alany a szöveg előrehaladásában azonban éppen hogy nem önazonos marad, de egymásnak ellentmondó kijelentésekben íródik szét, ennél fogva inkább beszélhetünk annak szétdarabolódásáról, mint a vándor mozgásának analógiájára értett helyváltoztatásról. A vers egy helyütt a látást is kiazmus részévé teszi, melyben, legalábbis szó szerinti jelentésében, a szemlélt veszi föl a szemlélő képességét: „s a szemeinket néha már alig tudtuk levakarni a lányok bokáiról.”

A belső külsővé tétele, s a külső belsővé válása visszatérő motívuma *A ló meghal...* szövegének, de konkretizációinak jelentésirányai távolról sem nevezhetők összetartottnak, még akkor sem, ha valamennyi alkalommal a helyettesítések lehetőségére vonatkoznak. „mindenkinek nyitva volt a szeme s a falak mögött láttuk amint a világ / kifordítja szűrét” – a világ animalizálását a belső külsővé alakulása kíséri, ami szó szerinti értelemben a beesteledést, a sötétedést jelentheti, ennél fogva egy olyan külső természeti folyamatot ír le a vers a belső külsővé válásként, amelynek időbeli a szerkezete, amennyiben nappal s éjjel temporális szekvenciákként következnek egymásra. Az alábbi szövegrészlet már én és a külvilág elválasztottságára helyezi a hangsúlyt, miközben továbbra is a világ rendelkezik a vándor attribútumával, ez utóbbi pedig testi valójában részét képezi a világnak:

mi mindennel gazdagodhatna az ember egy óra alatt
 ha olyan okos lenne mint teszem egy fényképezőgép
 de az ember mindig be van csukva s bőre fölött észrevétlenül elszaladnak a világok

Míg más szöveghelyeken a kiazmusok révén a külvilág veszi át a szemlélt tulajdonságait, s ezáltal szubjektum és objektum azonosulni látszanak egymással, ezen a ponton a vers már nemcsak azt állítja, hogy azok elválasztottak egymástól, de az is kiolvasható belőle, hogy a szubjektumnak nincs szüksége az objektumra saját reprezentációjához. A külvilág tudati rögzítése lehetetlen, mert az ember önmagába zárt létező, aki képtelen tükrévé válni a rajta kívülinek, mindezt azonban úgy mondja a szöveg, hogy – mint említettük – továbbra is fönntartja a kiazmust: a vándor mozgását a világe helyettesíti. A percepció korábban már megfigyelt tropológiájának kontextusában e részlet az emlékezés fogyatékoságaként, vagyis a felejtés hatalmaként éppúgy értelmezhető, mint a kogníció abszolút jelenének lehetetlenségeként, amennyiben éppen az emlékezet akadályozza az észlelés maradéktalan közvetlenségét.

A következő idézet, amely motívikusan visszautal az esteledés térbeliesített leírására, a szubjektumtól nemcsak a külvilág tudati rögzítését, de hiperbolikusan, s szó szerinti jelentésében még a külső szemlélésének lehetőségét is megvonja: „az a legboldogabb akinek kifordítható a bőre / mert ki is nézhetne túl önmagán.” A kijelentés figuratív értelme ugyanakkor arra utal, hogy a szubjektum mindenben önmagát látja viszont, ami a kiazmatikus szerkezet egyoldalsúsítást eredményezi, hasonlóan, ahogy a szó szerinti értelem, csak hogy míg az előbbi a tárgyi világ megszemélyesítése felől, addig az utóbbi a szubjektum tárggyá, zárt entitátsá dermesztésének mozzanata felől töri meg a felcserélés kölcsönösségét. Elmondható, hogy *A ló meghal...*-ban a szubjektum az objektumok közvetlen, ellenálló realitásában igyekszik feloldódni, amennyiben a külvilág minél intenzívebb észlelése kiemelt értéként hangsúlyozódik mind a lírai alany, mind pedig az elbeszélő én diskurzusában, azonban külső és belső tulajdonságainak felcserélése nemcsak azért nem – vagy csakis ideiglenesen – vezet egyfajta totalizáló egységhez, mert az interioritás mint elkerülhetetlen negatívum jelenik meg Kassák versében, de azért sem, mert egyrészt a kiazmus alakzata vele ellentétes figurációs mozgásokkal kerül összeütközésbe, másrészt pedig – s ettől nem függetlenül – mert mindez egy folyton átíródó, deszemiotizáló folyamat részét képezi.

Az alany a maga tárgyszerű valóságában a mozgás attribútumával rendelkezik, észlelő tudatként pedig a mozdulatlanság helyzetébe kerül, de mindkét esetben a látás határozza meg megvalósulását, először mint a látás tárgya, másodsor mint annak alanya. Láthattuk, hogy a szubjektum tárgyi minőségében a vándorlásnak mint folytonos mozgásnak az időbeliségében mutatkozott meg, észlelő tudatként viszont a kimerevített pillanat időtlenségéhez kötődött, egyúttal pedig az is nyilvánvalóvá vált, hogy utóbbi esetben is ki van szolgáltatva a diskurzus mozgásának, amennyiben az észlelés figuratív áthelyező műveleteknek a függvénye, ebben az esetben azonban nem a narratív empirikus ideje, de a diskurzus időtlen jelene alkotja valóságát. Az idő reprezentációjának vizsgálatára rátérvén adottunk vehetjük, hogy a temporális konstellációknak *A ló meghal...*-ban szintén a mozgás, a térbeli helyváltoztatás lesz az alapja, hiszen az idő, akárcsak a tárgyi világ, látványként kénytelen megjelenni. A versnek az a tendenciája azonban, hogy a szubjektumot egyszerre a tárgyi világra s a diskurzusra hagyatkozóként értelmezi, az idővel kapcsolatos figuratív műveleteket is meghatározza, amikor elsősorban a vándor empirikusan is érthető s a víz diszkurzív – mert a diegézisbe metonimikusan

révén aktualizálódnak. A víz mozgása többször a felejtéssel, míg mozdulatlansága az emlékezettel s a változatlansággal kerül kapcsolatba. Az utazás hajón indul, a folyón való mozgás képzete kíséri, előtte viszont a kisváros megszemélyesítése az állóvíz toposzát hozza működésbe: „a kisváros ült a pocsolyában és harmonikázott.” Az itt föllállított ellentét a vers egészére érvényes marad, és értékszerkezetként is tekintetbe vehető, amennyiben az emlékezés végig egyfajta teherként tűnik föl, hozzá mindig a szomorúság lélekállapota társul, miközben a jövőhöz sokáig az új reményteli ígérete tapad.

A folyó minden esetben az idő múlásának metaforája lesz, azonban van, amikor a külső idő, s van, amikor a belső, szubjektív idő kiterjedésében, miközben megfigyelhető, hogy a víz mozgása át is hidalhatja szubjektum és külvilág elválasztottságát. A testen átmenő folyadék az alábbi részletben a felejtés szubjektív aktusának figurájaként jelenik meg: „az öreg már csak nagyon ritkán járt közénk haza / később az én szépen elgondolt *jövömet is beitta és kipisálta a sörrel*” (kiem. B. T.), ugyanakkor általában a jövő múlttá válását is példázhatja,⁴⁹ noha itt még negatív modalitással, s előreutalhat, mint később látni fogjuk, a jövőbe vetett hit elillanására, amit az én mögötti tartalmak fokozatos visszahúzódása kísér. „a faszoibrász részeg volt már s a szeméből mint valami kanálisokból / folydogált a szomorúság”: ez a szövegrészlet szintén a testet átjáró nedvek képzetkörét hozza működésbe, s egyszerre írja le lélektanilag és materiálisan a részegség és a szomorúság állapota közötti viszonyt, utóbbi esetben a folyadék túlsordulásaként értelmezve a sírás eseményét. A vizelet és a könny fölhalmozódása az utazás vége felé szintén megjelenik *A ló meghal...*-ban, s az emlékek összegyűléseként lesz interpretálható.⁵⁰

A következő szövegrészben ismét pocsolya és folyó ellentéte aktualizálódik, itt azonban a lélek belvilágára vonatkoztatva, miközben a mozgó víz képzete a költővé válással s a diskurzus önértelmezésével is érintkezésbe lép. A Gödröstől való elválás mozzanata után olvashatók az alábbiak:

szomorú voltam mint valami öreg számár s minden
pocsolyánál megmostam a fejem
emlékeimet szerettem volna kimosni a fejemből melyek szörnyen meg-
üledtek
és fekete zászlókat lobogtattak a partok felé
hogy miféle partok felé azt nem tudom
úgy éreztem valami rohanó folyó vagyok és partjaim vannak
lesorvadt pálmákkal és zöld békákkal
mert akkor már költő voltam megoperálhatatlanul

A pocsolyához mint állóvízhez, hasonlóan, mint korábbi konkretizációjakor, szintén a változatlanság, a múlt uralma kapcsolódik, itt az öregséggel kiegészülve, s az emlékek az „üledék” metaforájaként jelennek meg. A „fekete zászló” a halál képzetét konvencionális jelként köti össze a múlttal, pontosabban az emlékekkel, miközben ez utóbbiakat saját haláluk jelezőivé személyesíti. A felidézett én a gyors mozgású folyóval azonosítja magát, minek következtében már nem kiazmatikus, de identifikáción alapuló metafora eredményezi, hogy a vándor észlelésének ritmusa felgyorsul, miközben a folyó az emlékek múlását, az észlelés folyton változó

tartalmait s annak időbeliségét egyaránt jelentheti. A folyónak és a felejtésnek a görög mitológiában is megtalálható konvencionális kapcsolata (Léthe) itt éppúgy felidéződhet, mint a „sohasem léphetünk ugyanabba a folyóba” szólás paragrammája. A folyó egyszerre transzparens s anyagszerű, s a költői önértelmezés révén metadiszkurzív szólamként is jelentéssé, amennyiben hozzá a nyelvnek nemcsak e kettős aspektusa, de akár a deszemiotizáció mozgása is odarendelhető. Elmondható, hogy az emlékek üledékként értelmezése a külső valóság közvetlenségét társítja a diskurzussal, megszüntetvén szöveg és szövegen kívüli elválasztottságát, hiszen folyó és partja akár a vándor útja és az azt övező táj metaforájának is tekinthetők, az emlék pedig ezek szerint nemcsak jele vagy képe a látott valóságnak, de egy kiszakított darabja annak.⁵¹ Az így térbelivé transzformált szukcesszió implikációja ellentmond azonban az emlékek halottként való értelmezésének, amely ellentmondás csakis úgy oldható föl, ha elválasztjuk egymástól szöveg és azon kívüli dimenzióját, s az emléket a nyelvhez, s nem az észlelhető valósághoz rendeljük hozzá. A költőséget konstatáló magyarázó alárendelés utalhat mind a percepció időbeliségére, mind pedig a szemiotikai elhasonlítással működő poétikai invenióra. A figurációs sort a beszélt reflexiója kibillentí, s a referencia meghatározatlanságával („hogy miféle partok felé azt nem tudom”) a képzetet vagy a fikció tapasztalattal szembeni elsődlegességét állítja, egyúttal viszont a referencializálás szükségességét példázhatja.

A jelölést fölszámoló referencialitás, vagyis a diskurzus külső referencia felőli megdermesztése éppúgy kiolvasható a szövegből, mint a nyelv tételező erejének elsődlegessége, ennél fogva kijelenthető, a deszemiotizáció lehetetlenné teszi, hogy rögzített interpretánsok mentén integer jelentést adjunk a szöveg elemeinek. A szemantikai dimenzió metafiktív defigurálásakor, a diskurzus önértelmezéséből indulva ki elmondhatjuk, hogy az irodalmi hermeneutika olvasási modellje hasonlóan inkompatibilitásokat kénytelen megállapítani, mint a dekonstrukció interpretációs stratégiája, azzal a különbséggel, hogy az előbbi esetében a szöveg egyes helyei között keletkezett ellentmondás, utóbbi viszont jelentés és jelentés módja között mutatott ki össze nem illést. Az irodalmi hermeneutika olvasás és észlelés időbeliségének analóg természetét tételezi föl, s perspektívájából a diskurzus önértelmezése az áthelyezések mozgása révén kapcsolódik az olvasás lezárhatatlanságához s a totalizáló műveletek ellehetetlenítéséhez, a dekonstrukció ezzel szemben a metanyelvi kijelentések és a retorikai praxis közötti megszüntethetetlen feszültségre összpontosít.

Az időbeliség elemzett konkretizációiban is láthattuk, hogy a két aspektus a folyó képzetében összekapcsolódik s így egyaránt aktualizálható, ugyanakkor ez a metafora metadiszkurzív implikációiban jel és jelölt egymáshoz forrasztásához társítódik, s benne a nyelv poétikai s szemantikai dimenziója összebékíthetőként jelenik meg. Az időbeliségnek így a nyelv által irányított percepció lesz a modellje, s annyiban keletkezik ellentmondás a percepció nyelvi s nyelv előtti természet között, amennyiben a szöveg mozgása és a szövegen kívüli észlelés nem mutatkoznak teljesen analógnak. Az irodalmi hermeneutika leleplezheti, hogy a jelölést fölszámoló referencialitás ideológemája épp annak figuratív műveletei révén vált kiolvashatóvá a szövegből, azaz a jelentéstelen valóság közvetlenségére csak a nyelvi jelentésszféra tudott utalni, ami viszont – rögzíthető értelmezők híján – folyton

leválik a szöveg valóságáról, s ezáltal hívja föl a figyelmet saját diszkurzív realitásának közbejöttére. A diskurzus nem úgy hasonul a rajta kívülihez, hogy azonossá válik azzal, sokkal inkább úgy, hogy szert tesz annak azon attribútumára, hogy ellenáll az értelmezésnek, ezt viszont csak a reprezentáció mimézisének rombolásával tudja elérni, amivel pedig arra mutat rá, hogy a valóságosság nem a tapasztalat közvetlenségét jelenti, de egy nyelvi logika terméke a szövegben.

Ha az időnek a vándorlás tapasztalati mezejében megképződő interpretációját tekintjük, elmondható, hogy az utazás kezdetét a jövő felértékelése, s az idő teleologikus szerkezete jellemzi, amennyiben az utazás mint jövő nemcsak az új ígéretét, de a boldogság képzetét is magában foglalja. Az időnek a szöveg narratív dimenziójában való értelmezése így az énkeresés folyamatával is összefüggésbe kerül, amely folyamatot a vers már említett értelmezői egy teleologikusan beteljesülő történessorként interpretálnak, egy evilági megváltástörténetbe helyezvén a felidézett én utazását. Az orosz forradalom eszméjével való lelkes azonosulás lesz az az esemény, amelyben az önmagát kereső szubjektum megtalálja saját kiteljesedésének formáját. Ez az interpretáció azonban nem számol a jelentés-telenítés stratégiáival, sőt egyáltalán a jövő szempontjának tematikus visszazorulásával a versben: a jövőbe vetített párizsi élmények jelené válnak *eljelentékelenednek*, s már a múlt semmisége kapcsolódik hozzájuk.⁵² Míg korábban az észlelés kiazmatikusán kimerevített jelene a jövő közeledő mozgására való nyitottságként értelmeződik, itt már csak a vers jelentéstől megfosztott szövegének valósága hangsúlyozódik: „amit fölállítunk az föl van állítva / de amit fölállítunk az nem jelent semmit”; „én láttam párist és nem láttam semmit”; „ez már az öregség jele / de nem jelent semmit”, miközben a néhány sorral előbb jövőként tematizálódó párizsi tapasztalatok⁵³ elbeszélése elmarad, s csupán a felidézett én szomorúsága említődik. A szomorúság, mint korábban láthattuk, az emlékek fölhalmozódásával, a felejtés lehetetlenségével társult, ami megakadályozta az észlelés jövőre való ráhagyatkozását.

A nyelvben rögzülő emlékek jelenlétét itt már nem csupán azok múltbelisége határozza meg, de a jelentés nélküli nyelvek való alárendeltségük is, ugyanakkor e nyelvek nemcsak a múlt, de a jelen s jövő dimenziója is ki van szolgáltatva, amennyiben – mint korábban megfigyelhettük – a kimerevített észlelés is figuratív műveletek révén történik. Ha a jövőre való nyitottságra azért van szükség, hogy a jelen múlttá semmisülésének mozzanatát háttérbe szorítsuk, amennyiben a jövőbe épp annak múlttá ítéltése miatt van beleírva a halál elkerülhetlensége, ennélfogva az idő felfogását egy tapasztalati séma alapján gondoljuk el, akkor a költemény utolsó lapjain eluralkodó szólamról azt állíthatjuk, hogy a felidézett én földadja a jövőbe vetett hitét, mert az újbán a régivé válás ismerős mechanizmusát fedezi föl. Aligha véletlen, hogy a vers önértelmező metaforái megváltoznak, s a mozgás képzetéből a mozdulatlanúságba fordulnak át; a folyó képzete látványosan példázhatja ezt az átalakulást: „a folyók hajlandók darabokra törni ha sietni akarnak.” A darabokra tört folyó metaforája nemcsak a megszakítottság s a felejtés, de a térbeli megmerevedés képzetét is magában foglalja, s akár a vers utolsó szegmenseinek öntükréként is funkcionálhat, amennyiben azokra a fokozott töredezettség és az elbeszélés felgyorsulása jellemző. A költeménynek itt már nem a mozgás, de a mozdulatlan elemek térbeli variációja lesz a mintája: „bizonyos, hogy a költő vagy épít magának valamit

amiben kedve telik / vagy bátran elmehet szivarvégszedőnek”; „amit fölállítunk az föl van állítva / de amit fölállítunk az nem jelent semmit” (kiem. B. T.). A vers anyagát a nyelv előre adott elemei alkotják, melyeknek a poétikai diskurzus nem elsősorban megteremtőjeként, de variáló ismétlőjeként vehető tekintetbe. Ennek jegyében viszont az idővel kapcsolatosan azt mondhatjuk, hogy a jelent s jövőt nem azok múlta utaltsága határozza meg elsősorban, sokkal inkább nyelvi hozzáférhetőségük az, ami ellehetetleníti abszolút jelenlétüket. Innen nézve az észlelés közvetlenségét jel és jelentés strukturális és nem szekvenciális távolsága (különbsége) s a nyelv iterabilitásától való függősége ássa alá, ahogy az új invenciójának is ez lesz az akadály, ami azt eredményezi, hogy a jövőre nyitott jelen mindenekelőtt nem az idő, de a nyelv révén válik múlttá, ez azonban aligha értelmezhető időbeli folyamatként, hiszen nem utólagos a jelenbeli észleléshez képest, sokkal inkább korrelatív viszonyban áll azzal, amennyiben a nyelv úgy ír le, hogy közben létrehoz, ez a létrehozás viszont nem újként, de csakis ismétlésként gondolható el.

Korábban megfigyelhettük, hogy a nyelv performatív aspektusának elsődlegessége nyelv és jelentés egymásrautaltságának jegyében értelmeződött *A ló meghal...*-ban, az imént idézett szövegsegmentumok viszont már a jelentésstelen nyelv gondolatát ismételték, ami ebben az esetben nem jelentő és jelentett egymáshoz forrasztásaként, de a jelentő anyagszerűségének elismeréseként interpretálható, amennyiben az ismétlés mechanikussága független a szemantikai dimenziótól.⁵⁴ Az artikulált szavak széttördelése, az agrammatikus elemek vissza-visszatérő formációi megerősíthetik ezt a felismerést, különösen ha arra gondolunk, hogy az ismétlés és a mechanikusság metaforái mindannyiszor artikulálatlan nyelvi megnyilatkozáshoz társítódnak a szövegben, vagy tematikusan vagy pedig a vers diszkurzív alkotójaként: „még utóbb is költő lesz belőlem / csak jól felhúzni a *kereplőket* a legtöbb baj úgysis anna kisasszony / szelességén múlik”; „az első hang amit hallottam egy *gramofon ordítása* volt a perifériákról”; „egymásután 21-szer az ég felé kiáltottam: / *latabagomár / ó talatta / latabagomár és finfi / a lemezek csak szakadatlanul forogtak*” (kiem. B. T.). A diskurzus performatív aspektusa tehát leválik a nyelv szemantikai dimenziójáról, s miként a dadaizmusban, itt is jelentéstől független tételező erőként jelenik meg, ugyanakkor ez korántsem vezet az invenció közvetlenségéhez, hiszen a nyelv leíró és létrehozó funkciója nem szukcesszív, vagyis időbeli, de korrelatív, mellérendeléses, azaz térbeli viszonyként írható le. Az időnek tehát nem a tapasztalat, hanem – miként a dekonstrukció hangoztatja – a nyelv lesz a megértési modellje. Az ismétlésre utalt nyelvi létmód ugyanakkor nem jelent önazonosságot, sokkal inkább iterabilitást, melybe az idő visszafordíthatatlansága is bele van írva, s a nyelvi jel, akárcsak a dátum vagy a gramofon által lejátszott hangsor, iterabilitásként, nem identikus ismétlésként vehető tekintetbe.

A költemény záró sorai azt bizonyíthatják, hogy a szubjektum a kiazmatikus konstrukciók totalizáló szerkezetei után szintén a név jelentéstől megfosztott performatív funkciójába húzódik vissza, ami aligha értelmezhető valamiféle önmegtalálás vagy -kiteljesedés végpontjaként, sokkal inkább a nyelv jelentés nélküli tételező hatalmának elismeréseként.

én KASSÁK LAJOS vagyok
s fejük fölött elröpül a nikkal számovár

A tulajdonnév: „KASSÁK LAJOS”, amely itt akár aláírásként is olvasható, arra utalhat, hogy a név létesítő ereje független az általa jelölt szubjektumtól, ennél fogva csakis úgy képes azt megalkotni, hogy el is törli annak tapasztalati egvediségét. Az aláírás a dátumhoz hasonlóan működik, amennyiben az aláíró jelenlétét jelzi egy valamikori mostban, mivel azonban az aláírásnak ahhoz, hogy olvasható legyen, ismételtetőnek kell lennie, ez a konstitúciója aláíráshatja hatását. A név ugyanakkor nemcsak a nyelv minden jelentést megelőző ismételtetőségére utalhat, de az is kiolvasható belőle, hogy a nyelv tételező ereje grammatikailag megkülönböztethetetlen megnevező (közvetítő) funkciójától. A név éppannyira hallucinatív, mint az a költői kép, ami követi, amennyiben mindkét kijelentés konstatív mozzanata egyformán függ a nyelv performatív erejétől.⁵⁵ Elmondható, hogy Kassák verse a performatívnak a jelentéstelen nyelvhez való odakapcsolásával a dadához kerül közel, a külső valóságnak a diskurzus referenciális illúziójának történő kiszolgáltatásával, külső és belső egyaránt hallucinatív természetének elismerésével pedig a szürrealizmushoz közelít, noha persze ez utóbbi irányzatnak a tudattalan szerepének juttatott ideologikus mozzanata nélkül.⁵⁶

Az irodalmi hermeneutika perspektívájából *A ló meghal...* avantgarde versének szubjektuma az időbeliségnek kiszolgáltatottként jelenik meg, elhasonulása temporálisan (momentumok soraként) értelmeződik, ami nagy részben az én deszemiótizáció révén történő feldarabolódását jelenti. A dekonstrukció ezzel szemben a szubjektumot éppúgy, mint az időt a nyelvi jelentésfolyamat modelljének teszi függvényévé, miáltal konstitúciójukat hasonlóan mutatja, hiszen mindkettő a nyelv tételező erejének kiszolgáltatott metafora.

A dekonstrukció felől beláthattuk, hogy a jelentés autoritását az olvasás terheli rá a nyelvre, persze aligha időben utólagos aktusként, hiszen ez a projekció strukturális része a megértésnek, az irodalmi hermeneutika perspektívájából pedig az mutatkozhatott meg, hogy a megértés időbeli lezárhatatlanságát az avantgardeban, s egyáltalán Kassák versében az interpretáció integratív műveleteinek ellehetlenítése kíséri, s a szöveg megszüntethetetlen idegensége, miközben résztvevő aktivitását kényszeríti ki, ráismerteti az olvasót a jelentésképzés mindenkori részlegességére. Látható ugyanakkor, hogy míg az előző olvasási stratégia szerint a megértés parcialitásának a nyelv szerkezetében található, s így uralhatatlanok az okai, addig az utóbbi szerint a szöveg értelmezésnek való ellenállása irodalomtörténeti korszakhoz s választott poétikai stratégiákhoz köthető. Mindkét elgondolás arra figyelmeztet, hogy az olvasás sohasem hasonlíthatja magához a szöveget, a dekonstrukció szerint azért, mert nem más, mint zajból kihallott értelem, az irodalmi hermeneutika szerint pedig azért, mert a deszemiótizáció ezt megakadályozza. *A ló meghal a madarak kirepülnek* című avantgarde költeményről elmondható, hogy, akárcsak a dadaizmus, amelyhez szorosan odatartozik, történetileg jól lokalizálható poétikai stratégiával hangoztatja a jelentéstelen nyelv hatalmát s kérdőjelezi meg a történetiség genetikusan értelmezését, egyúttal viszont a megértő észlelés időbe vetettségét s az idő megszakított folytonosság mentén való elgondolását hangoztatja, azaz a nyelv térbeli szerkezetét alárendeli a szukcesszió hatalmának. Kassák verse poétikai stratégiái révén egyszerre tartozik hozzá transzparensegy irodalomtörténeti korszakhoz, s leplezi le a korszakolás műveletének ideologikusságát, amennyiben elismeri és aktívan ráhagyatkozik a nyelv je-

lentéstől megfosztott tételező erejére, ennél fogva egy időben állítja és tagadja saját modernségét.⁵⁷ Végezetül hangsúlyozni kell, hogy a két olvasásmód nem csupán ellentétes, de korrelatív is, amennyiben az irodalmi hermeneutika stratégiájának lépései nélkül aligha jutunk el a dekonstrukció következtetéséig, s azt sem feledhetjük, hogy az itt olvasható értelmezés sem lehet más, mint a deszemiótizált szöveg ellenálló erejét teljesen legyőzni képtelen konstrukció.

Jegyzetek

¹ Paul DE MAN: *Genèse et généalogie*. In: Uő: *Allégories de la lecture*. Paris, 1989. 107.

² Hans Robert JAUSS: *La modernité dans la tradition littéraire*. In: Uő: *Pour une esthétique de la réception*. Paris, 1978.; Paul DE MAN: *Literary History and Literary Modernity, Lyric and Modernity*. In: Uő: *Blindness and Insight*. London–New York, 1971.

³ 2. kiadás, Durham, 1987.

⁴ Paris, 1990.

⁵ JAUSS: i. m. 173.

⁶ Uo. 218.

⁷ DE MAN: *Literary History and Literary Modernity*. 144.

⁸ JAUSS: i. m. 219. Miközben Calinescu egyetért Jauss-szal abban, hogy a „szépség időtlen fele” csakis az épp aktuális széphez, vagyis a modernhez viszonyítva értelmezhető, véleménye a német irodalmárétól annyiban eltér, hogy ő az elmúlt modernitásokat azok individuális zártságában tekinti, s nem tartja ideálként általánosíthatóknak. Lásd: CALINESCU: i. m. 49.

⁹ A. COMPAGNON: i. m. 18.

¹⁰ de Man: i. m. 160. Kassák idézi Maurice RAYNAL cikkét a futurizmusról: „Azt állította [a futurizmus], hogy a rohanó lónak számunkra nem négy lába van, hanem igen sok, hiszen mi csak a lábak gyors vibrálását látjuk a nagy gyorsaságban...” Kassák Lajos: *Az izmusok története*. Bp., 1972. 71.

¹¹ I. m. 163.

¹² Calinescu könyvében elfogadja s igenli de Mannak a történelem nem genetikusan szemléletére vonatkozó állításait, miközben azt veti de Man szemére, hogy a baudelaire-i modernség-fogalmat nem a maga történeti folyamatában tekinti, de annak érvényét általánosítja s az irodalom egészére próbálja kiterjeszteni. Látható,

hogy Calinescu utóbbi megjegyzésével ellentmond előbbi állásfoglalásának, amennyiben genetikusan történeti modellt működtet ott, ahol a dekonstruktor a nyelvi aspektusok ellentmondó korrelációja hatalmának elsődlegességére figyelmeztet. (Vö.: M. CALINESCU: i. m. 52.) Mégsem lehet természetesen azt állítani, hogy Calinescu teljességgel következtelen lenne, hiszen az irodalmi korszakolás metaforáit aligha lehet kiiktatni szövegek értelmezésekor.

¹³ Jauss idézi Hans BLUMENBERG szövegét: „A korszakváltásoknak nincsenek tanúi. Egy korszakból egy másikba való átmenet észrevétlen határvonal, amely evidens módon nem köthető egyetlen dátumhoz s egyetlen eseményhez sem.” (*Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner*. 20.) Idézi: H. R. JAUSS: *Le modernisme: son processus littéraire de Rousseau à Adorno*. In: *Théories esthétiques après Adorno*. Szerk. Rainer ROSCHLITZ, Paris, 1995. 40.

¹⁴ H. R. JAUSS: i. m. 36. Tanulmányának egy későbbi helyén, ugyanezen jelenséget leírando, H. U. GUMBRECHT szavait idézi a szerző: „a jelen úgy anticipálja magát mint a jövő egy konstitutív pillanata.” i. m. 63.

¹⁵ „Marinetti »movimento«-ja az első volt, ami, a maga radikalitásában, sorsként élte át a belső logikáját az avantgarde metaforájának, amelynek túl kell haladnia önmagán, amint a nyáj utoléri.” JAUSS: i. m. 64. A. Compagnon, ki főntebb már idézett munkájában követi Jauss fogalomtörténeti elbeszélését, egyetért német kollégájával abban, hogy az avantgarde modernség-felfogása különbözik a Baudelaire-étől, amennyiben az a jövőre s nem a jelenre irányul, ugyanakkor de Man nézetét fogadja el azt illetően, hogy a hermeneutika iroda-

lomtörténeti koncepciói, melyek Baudelaire költészetének meghaladásaként tekintenek későbbi korok klasszikus költőire, egy dialektikus s genetikusan modell szerint igyekeznek korlátozni a Baudelaire-versek – s persze általában az irodalmi szövegek – ambiguitásában rejlő poétikai potenciált. (Vö.: A. COMPAGNON: i. m. 47–78.)

¹⁶ Philippe RENAUD: *Lecture d'Apollinaire*. Lausanne, 1969. Különösen a 221–356. lapok. Elmondható, hogy Jauss voltaképpen az apollinaire-i fordulat egész koncepcióját átvette a svájci irodalmártól, ahogy a beszélgetős versek s a ready-made poétikájának szoros kapcsolatáról kialakított elképzelést is. Azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy míg Renaud a művészet válságaként tekint az avantgarde ready-made-szerű stratégiára, addig Jauss a művészet megújításának lehetőségét látja azokban.

¹⁷ H. R. JAUSS: *Die Epochenwelle von 1912*. In: Uő: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt, 1990.² 216–256.

¹⁸ „Apollinaire az egyik legmerészebb művelletel egyszerűen s mindenkorra rögzíteni akart teljességgel kontingens eseményeket, és még ugyanazzal a lépéssel, mintegy az előzők fordítottjaként, a versből akart egyfajta eseményt csinálni, melynek jelentése, lévén történeti faktoroknak kiszolgáltatott, sohasem rögzíthető és mindig kontingens marad.” Ph. RENAUD: i. m. 296.

¹⁹ „Elle [la méthode de Guys] a cet incomparable avantage, qu'à n'importe quel point de son progrès, chaque dessin a l'air suffisamment fini; vous nommez cela une ébauche si vous voulez, mais ébauche parfaite. Toutes les valeurs y sont en pleine harmonie, et s'il veut pousser plus loin, elles marcheront toujours de front vers le perfectionnement désiré.” Charles BAUDELAIRE: *Le Peintre de la vie moderne*. In: Uő: *Critique d'art*. Paris, 1998. 360.

²⁰ Vö.: P. DE MAN: *Hypogram and Inscription*. In: Uő: *The Resistance to Theory*. Minneapolis, 1986. 37.

²¹ Marc DACHY: *Dada & les dadaïsmes*. (*Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*). Paris, 1994. 99.

²² A képzőművészetben a dadaisták szintén a véletlenek és a technikai automatizmusnak a lehetőségeit keresték, elég ha a Max Ernst által kidolgozott frottage-ra, a Man Ray-féle szoláris sugártechnikára, vagy a „fumage” módszerére, esetleg Duchamp-nak arra a ready-made-jére gondolunk, amelyet egyébként a „dada” szó kiválasztása „illetett”, s amely nem a szelekció mozzanatában, de tematikusan utal a véletlen szerepére: egy madzagra függesztett geometrikönyv, melynek a szél forgatja a lapjait.

²³ Idézi Henri BÉLIAR-Michel CARASSOU: *Dada. Histoire d'une subversion*. Paris, 1990. 41.

²⁴ Tristan TZARA: *Manifeste Dada 1918*. In: *Dada est taton. Tout est dada*. Paris, 1996. 210.

²⁵ P. DE MAN: *Shelley Disfigured*. In: Uő: *The Rhetoric of Romanticism*. New York, 1984. 117.

²⁶ Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, valamint Georges Ribemont-Dessaignes igen különbözően beszélnek magának a „dada” szónak a keletkezéstörténetét, amennyiben Huelsenbeck egy helyütt saját magának tulajdonítja kitalálását, Hugo Ball Tzara invenciójának nevezi, a francia pedig – s másutt persze Huelsenbeck is – a jól ismert történetet adja elő a szótár lapjainak véletlen felnyitásáról. Név és jelentés véletlen viszonyához tartozik, hogy a korban Zürichben létezett egy „Dada” nevű kozmetikum, egész pontosan krém, a Bergman & Cie cég névjegye alatt.

²⁷ Idézi M. DACHY: i. m. 84.

²⁸ KASSÁK L.: *Az izmusok története*. 47.

²⁹ KASSÁK L.: *Füst Milán*. In: Uő: *Válogatott tanulmányok*. (Szerk.: Sík Csaba) Budapest, 1983. 603–604.

³⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő: „...ki üdvözöl téged születő pillanat...”. In: Uő: *Beszédmód és horizont*. Bp., 124.

³¹ RÁBA György: *A föllázított valóság poézise*. In: Uő: *Csend-herceg és a nikkal szamovár*. Bp., 1986. 206.

³² Uo. 198.

³³ BERNÁTH Árpád: *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéseiről*; CSÜRI Károly: *A Kassák-vers embléma-szerkezete*. In: *Formateremtő elvek a költői műal-*

kotásban. Szerk.: HANKISS Elemér, Bp., 1971. 439–468., ill. 469–500.

³⁴ „A deskriptív szisztéma egymáshoz társított szavak hálója, egy szöveg köré szerveződő háló, amely ennek a magnak a szememájával összhangban van.” Michael RIFFATERRE: *Poétique de la poésie*. Paris, 1980. 58.

³⁵ „holnap elmegyünk GRIZETTE-hez / holnap osztrigát fogunk enni a boulevard italien-en és megnézzük / a villanyos madarakat / holnap átmegyünk a tuillériakon / és a csillagbáron”

³⁶ „valamikor azt hitte az öreg 21 éves koromban káplán leszek / az érsekújvári plébánián / de éppen tíz évvel előbb sporni úr lakatosműhelyében ettem a / füstöt”

³⁷ A szőke gyerekorosra s Szittyá tripperére találhatunk egy-egy visszautalást, valamint a költővé válás mozzanatát ismétli a szöveg, azonban az első esetben a visszagondolás, vagyis az emlékezés jelene a téma, a második esetben nem esemény, de állapot ismétléséről van szó, a költővé válás pedig nem ugyanahhoz a konkrét eseményhez kapcsolódik az utalás ismétléseiben.

³⁸ „Az idő nyertett akkor azaz papagájosan kinyitotta a szárnyait mondom / széttárt vörös kapu” (Kiem. B. T.)

³⁹ Jonathan CULLER: *Apostrophe*. In: Uő: *The Pursuit of Signs*. Ithaca, New York, 1981. 150.

⁴⁰ Uo. 152.

⁴¹ A figuratív mozgás átkódoló művelleti olyan illúzió megteremtői, melynek révén a múlt időindexével ellátott események a folyton változó pillanatnyiség törvényének rendelődnek alá, amennyiben „a versben létrehozott jelösszefüggést nemegyszer maga a vers oldja fel, így utalva a pillanatnyiságra, a versmotívum megfigyelés-eredetére.” KULCSÁR SZABÓ E.: i. m. 135.

⁴² Michael RIFFATERRE: *Prosopopeia*. Yale French Studies, 1985. 109.

⁴³ A dezemiótizáció természetéből következik, hogy egy nem sokkal későbbi szöveghelyen a vers ezt az azonosítást akár cáfolhatja is, gyermek és apa elválasztottságára, sőt idegenségére helyezve a hangsúlyt: „mi is az, hogy családi kapocs / az ember holmi selyemszalaggal meghosz-

szabbítja a köldökszínörját”, egyfajta projektív konstrukcióként leplezve le a genetikusan időbeliség tapasztalatát.

⁴⁴ „azt mondta elmész Kasikám és én kiszáradok a pódiumokon s nádler úr / mázományaiban” A Miskolcon rendezett Kassák-konferencián tartott előadásában KULCSÁR SZABÓ Ernő utalt először e mondat metadiszkurzív olvasási lehetőségére, amennyiben abban a kiszáradás először literális, majd figurális értelemben használatos, s ez az egész vers olvasási stratégiájára is vonatkoztatható.

⁴⁵ Az önéletrajzi könyvből tudható, hogy Gödrös és Kassák már az utazás elhatározásának másnapján útnak indultak Párizsba. Vö.: KASSÁK L.: *Egy ember élete*. Bp., 1966. 341–342.

⁴⁶ Jacques DERRIDA: *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Paris, 1986. 32. Derrida egész könyve a dátum és a nyelv szövevényes problematikáját járja körül igen alaposan. ⁴⁷ I. m. 65.

⁴⁸ Riffaterre olvasási stratégiájának ellentmondásairól lásd P. DE MAN *Hypogram and Inscription* című írását, amelyre fentebb már hivatkoztunk, valamint Jonathan CULLER: *Riffaterre and the Semiosis of Poetry*. In: Uő: i. m. 80–98.

⁴⁹ Apollinaire *Zone*-jában szintén megjeleNIK az alkohol mint az élet metaforája, nemcsak az időbeli mozgást, de ugyancsak külső és belső viszonylatát hozva működésbe: „Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie / Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie”

⁵⁰ „vegyétek meg a vízhólyagjainkat mondtuk az embereknek / vegyétek meg jókarban tartott vízhólyagjainkat / ha vékony tüvel szűrjétek föl meg sem érzitek utána az égetés fűt”; „megduzzadt könnyzacskóinkat állandóan a nyakunkban hordtuk / mint valami nehéz sós kolompokat”

⁵¹ Nemesak a jel azonos tehát a jelölttel, de a jelölt is azonos azzal a tárggyal, amelynek ideája, nyelv és nyelven kívüli, élet és irodalom – ezen diszkurzív logika szerint – nem különülnek el egymástól. A göröngy mint üledék a maga materialitásában értelmezhető a jelentettre vonatkoztatva, ugyanakkor figuratíván, szemantikai kon-

venciók révén utalhat a halálra: akárcsak az ember, a porból lett emlékek is porrá lesznek. Ebben az esetben viszont már a betű, az inskripció élettelenységével hozható összefüggésbe.

⁵² „S azzal, hogy a konkrét életrajzi én a lehetséges jelentésszfériáktól megfosztva »visszalép« a jelenidejűségbe, az a szerepforma távolodik el a *A ló meghal* jelentésköréből, amely az emberi lét globális megváltoztathatóságának hitében élt, s az idők letéteményesének tudta magát.” KULCSÁR SZABÓ E.: i. m. 153.

⁵³ „holnap elmegyünk GRIZETTE-hez / holnap osztrigát fogunk enni a boulevard italien-en és megnézzük / a villanyos madarakat / holnap átmegyünk a tuillériákon / és a csillagbáron”

⁵⁴ *A ló meghal*...-nak a jelentésszfériát hangsúlyozó sorai akár idézetként is olvashatók dadaista manifestumokból. „Dada a été trouvé dans un dictionnaire, ça ne signifie rien. C'est le rien significatif dont la signification est de signifier quelque chose.” Richard HUELESENBECK: *Dada 1916*. „Dada ne signifie rien. Si l'on trouve futile et l'on ne perd son temps pour un mot qui ne signifie rien...” Tristan TZARA: *Manifeste dada 1918*. (Kiem. B. T.)

⁵⁵ A szamovárt, amelyet a vers legtöbb értelmezése maradéktalanul az orosz forradalom metonímiájaként vagy szimbólumaként olvasott – Cendrars *Transzszibériai expresszének* egyik sorára értett rájátszásként –, elsőnek Kovács Béla Lóránt interpretálta a polgári világ szinekdochéjaként. Vö.: Kovács Béla Lóránt: *A tipográfia disszeminatív teljesítménye*. *Literatura* 1999/2. 162. [Lásd kötetünkben is. *A szerk.*] Ezt az értelmezést megerősítheti több, az orosz avantgarde költészetből vett példa is, így például Majakovszkij több versében a tea és hozzá kapcsolódóan a szamovár a kispolgári élet szimbólum-

ma. Vö.: Roman JAKOBSON: *Russie folie poésies*. Paris, 1986. 143–144.

⁵⁶ A következő idézet, mely a tűz és a hang képzetkörét egy ellentmondásos metaforasorban kapcsolja össze, voltaképpen a szürrealista „métaphore filée” (Riffaterre) példájaként is olvasható, melyben az önkényes társításra épülő kiinduló metafora uralni kezdi az utána következő figurációs műveletek szemantikai viszonyait, s ezzel nagyban korlátozza is a véletlen produkciós aspektusát, s a deszemiotizáció abszolút voltát. Riffaterre szavaival: „a láncmetafora által uralt verbális szekvencia két asszociatív szisztéma párhuzamos kibontakozásával jön létre, az egyik a kezdeti metafora tulajdonképpeni jelentéséhez (véhicule) tartozó szavakból áll (...), a másik szisztéma hasonlóan a kezdeti metafora figuratív jelentéséhez (teneur) tartozó szavakból épül fel.” M. RIFFATERRE: *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*. In: Uő: *La production du texte*. Paris, 1979. 217–234. Íme az idézet: „a faszobrász részeg volt már a szeméből mint valami kanálisokból / folydogált a szomorúság / a kiáltások egyre inkább a sarok felé tartottak hogy elolthassák kanócaikat / esküdjetek meg hogy ezután csak a tiszta gatyamadzag varázshatalmában hisztek / szóltam meg egész váratlanul / s láttam amint a hangom errefelé jön a szomszéd udvarból / én költő vagyok / tehát csak tudom / a lámpások azért égnek jól mert kétszer turatámó / és tele vannak petróleummal.” Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a hang mechanikus kémiai folyamatként való materializációját a cselekvés közvetlensége kíséri, miközben a hang saját eredetének megsemmisítőjeként jelenik meg.

⁵⁷ Ebben is a dadához kapcsolható. Lásd például: „Dada n'est pas moderne”, s Tzara számos más idevonatkoztható kijelentését manifestumaiból.

VAJDA KÁROLY

Gondolatok *A ló meghal a madarak kirepülnek* krononómiai értelmezendőségéről

Ha az irodalom tudománya egy szerző életművének újraolvasására vállalkozik, akkor eközben föltehetően nem kizárólag annak igénye vezeti, hogy konkrétságukban adott szövegek már létező filológiai olvasatait aktualizálja, illetve hogy a kérdéses életműből részben új olvasatokat hívjon elő. Nyilvánvalóan arra is kész, hogy az újraolvasás komplex történelemórán keresztül saját tevékenységét is alapvetően újragondolja, s ennek nyomán önnön történelmiségével, történető jellegével konfrontálódjék. Ha ezen feladat-meghatározáson belül azt a célt tűzzük magunk elé, hogy a kassáki életmű alighanem legismertebb versének krononómiai értelmezendőségére világitunk rá, akkor óhatatlanul abba az erőterbe lépünk be, ahol az irodalom és az irodalomtudomány történetisége, vagyis történető jellege leginkább hatnak. Egyásra, de ránk is.

A biografizmus szelleme

Az említett hatóteret a Kassák-filológia eddig főképpen azáltal vélte körülhatárolhatóknak, hogy a genuin huszadik századi költészet megszületésének problémáját összekapcsolta a költő húszas évek elejei stílusváltásával, érett avagy eredeti költészetének kialakulásával, aminek nyomán fogalmi analógia okán a művészeti és a politikai avantgardizmus vezérfonala gyakorta fonódott, illetve fonódik össze¹ már-már kibogozhatatlanul.

A Kassák-filológia ezen biografikus konszenzusára vonatkozóan álljanak itt egy kitűnő tudós gyönyörű szavai: „Kassák nem általános élethelyzetet szellemített át költészeté, hanem egész konkrét életpéldák ritmusát kottázta le.”² A kottázás hasonlatánál maradván azt kell mondanunk, hogy e többszólamú, a nyolcvanas évek második felét megelőzően politikai felhangoktól sem mentes kánon a kor- és életszakaszokon keresztül történető megközelítést tette az irodalomtudományos orientáció majdhogynem kizárólagos zsinórmértékévé.³ Senkit sem lephet meg tehát, ha mindeközben konnotációik pontatlanságának oszcillációjában sokszor és sokrétűen mosódnak egybe az *életűt*, a *költői pálya* és az *életmű* inkább csak fölhasznált, semmint filológiai végiggondolt, következményeik tekintetében mérlegelt és akként alkalmazott fogalmak.⁴ Mindez azt a fölöttébb veszélyes gyakorlatot kényszerítette rá a saját előfeltevéseivel szemben gyanútlan filológiára, hogy Kas-

sák egyes műveinek értelmezésekor az életrajzi ismereteket akkor is nagy szerephez juttassa, ha azokkal történetesen nem rendelkezik, mert bevallottan eleve nem is rendelkezhet.⁵ A költő élettörténete révén így óhatatlan maga is elbeszélések hőisévé válik: A Kassák-filológia Kasikáját minduntalan betessékkeljük gondolatmeneteink bizonyos jeleneteibe, aki ott azután bizonyos rutinnal ugyan, ám mégis bágyadt borzadályal bámul arra az irodalmárra, ki szellemét módszerének csodalámpását dörzsölgetve megidézte. Engedtessek meg a Kassák-kutatás ezen alapbeállítódását egy főiskolai jegyzetnek szánt tanulmány példájának segítségével *ad finitum et horribile dictu absurdum* gondolnunk.

Az említett írás a sámánok delejes eltökéltségével varázsigeszerűen, s hovatöbb mondatról mondatra olvassa rá az érdeklődésünk középpontjában álló költeményre költőjének életrajzát. S az, hogy ezen eljárás kétségessége az ekképpen eljáró számára nem válik szembeszökővé, az valószínűsíthetőleg annak is következménye, hogy a ráolvasási módszer varázserejébe vetett tévhitet nemes remény táplálja. Az életrajzot kalauzául választó filológus a pozitívizmus hitének utolsó szikráiból csilholja azt az égre lobogó strukturalista meggyőződést, hogy a historiográfiával karöltve a biográfia a mindenkor konkrét versmotívum jelentését dekódolhatóvá, s biztos megfeleltettségében a kinyert kódot kodifikálhatóvá is képes tenni: „Az útnak indulás kicsit fájdalmas, mégis örömteli: Kasi nehezen válik meg szeretőjétől (Simon Jolántól) (...)”⁶ „A fák beszédére figyelve Kasi némi öniróniával konstatálja: »még utóbb is költő lesz belőlem«, majd ehhez a felismeréshez a továbbiakban különböző tényközlések is kapcsolódnak: »postafiókban vártak rám a szeretőm levelei« [ti. Jolán folyamatosan értesítette versei sikeres elhelyezéséről] (...)»⁷

S bár az idézett szerző lényegre törő, mert az irodalom lényegére törő megfogalmazásaival egyszersmind hüvelykujja helyett módszerének élesre fent szikéjét helyezi remegő kézzel a Kassák-filológia ütőerére, mint egy rémálomban hagyni kell, hagyni, hogy a szerző véres komolysággal folytassa gondolatsorát. Ám eközben nem csupán produktívan jár el, hanem már-már kreatívan is. Megteremti ugyanis egy filológiai tücsök és bogár családjogi, lélektani és irodalmi értelmezendőségét, kijelölve ezáltal a pszichoanalízis, a jog- és az irodalomtudomány egy eleddig nem közismert, de kétségtelen lehetséges interdiszciplináris mezejét: „Jolán és Kasi közös gyermeke: a költészet, s a költővé érett Kassák Lajos, aki, meglehet, Jolán nélkül sohase lett volna azzá, aki.”⁸ A biografikus ráolvasás módszere itt azáltal fokozza drámaiságát, hogy a kassáki életmű kérdését egy igen komplex Ödipusz-komplexus mentén tartja újragondolandónak: Kasi, aki Kassák kevésbé kifejlett költői alteregójaként önnönmaga szellemi nemzésekör szeretőjével, azaz leendő szellemi anyjával hál, egyben önmaga érettebb másának apja is. Mi ez, ha nem a napnyugati kultúra radikális újraolvasása?! A ráolvasó csupán annak kifejtésével marad adósunk, hogy az elmaradhatatlan apagyilkosság, ami jelen esetben nyilván annyiban újjászületés, amennyiben szellemi öngyilkosság is egyben, az életrajz mely eseményében érhető tetten. Vagyis a radikális biografizmus adott esetben öltheti akár az életrajztól való elrugaszzkodás komplex formáját is. Nincs okunk azonban ennek a fölújított és újrazománcozott Ödipusz-komplexusnak a lefitymálására. A nyilván transzcendentális irodalomelméletéből következő módszerétől föltüzeltlen még az életrajz fölött is át-átszökkenő filológus Ödipusz-komp-

lexusra vonatkozó koncepciójával ugyanis még a Kassák költészetében a későbbiekben bekövetkező hangvételváltozásra is szolgálhat magyarázattal. Legfőképpen arra a mozzanatra vonatkozólag, hogy a konstruktívizmusra hajló költő a későbbiekben miért nem szólal meg többé ugyanazon a lírai hangon, mint *A ló meghal...* című versben. Az adható magyarázat pedig egyszerűségének meggyőző erejével annyira magával ragadó, mozgósító, megszólító, egyszóval forradalmi, hogy nyomában a Thomas S. Kuhn-i tudományelméletet csak hallomásból, vagy legalábbis az amerikai szerző esszéketének legfeljebb első fejezetéből ismerők joggal sejtethetnek itt egy különleges költészeti paradigmaváltást, egy paradigma-visszaváltást. Mert hiszen – az Ödipusz-komplexus látszerén keresztül szemlélve – Kassák a húszas évek végétől nyilván, mint a korosodó Goethe is, megőrizvén és szintézisre juttatva saját élettapasztalatát, egyre inkább nemző édesatyához, azaz esetünkben Kasihoz lett hasonlatos. Kassák ezen kasikálódása – *cum grano simulationis* – az életút irreverzibilis folyamat jellegének reverzibilizációjára tett értékes kísérletnek is minősíthető.

Az életrajz fetisizálásának hiedelem jellege azonban akkor mutatkozik meg igazán, amikor a biografizmus szellemét a palackból kiszabadító *szellem*tudós szövegű kíván lenni, s a megfékezhetetlen dzsinn láttán némi zavarodottsággal arra hivatkozik, hogy *A ló meghal...* biografikus értelmezendősége a vers zárlatából nemhogy igazolható, de egyenesen kötelező körülményként következik is, hiszen ott a költő és a költői én identitása csupa nagybetűvel kerül kiemelésre.⁹ A verssel mint gondolkodásra indító irodalommal szembeni teljes érzéketlenség itt abban mutatkozik meg, hogy elmarad még annak a pedig alapvető kérdésnek a tisztázása is, ki is identifikálódik és kivel. A biografikus szemléletmódot ugyanis csakis az igazolhatná, ha az érsekújvári születésű Kassák Lajos azonosulna költeménye beszélőjével. Ez azonban értelemszerűen csak a mű recepciótörténetének egy, félő, nem is különösebben kitértetett mozzanata volna, ám semmiképpen sem magáé a műé. A költemény egyik záró mozzanatává viszont csakis azáltal válhatik az identifikáció története, mert a *költemény beszélője* azonosul Kassákkal. Azaz semmiképpen sem a biografikusan megragadható élet hatalmasodik el a költészetten,¹⁰ hanem a költészet festi át újra, s ugyanakkor újból és újból az élet rajzolatát. Csak is ez szolgálhat magyarázattal arra vonatkozólag is, hogy a verset miért nem az identifikáció figurája zárja, hanem a fejünk felett elszálló nikkel szamovár képe.

Az, hogy a Kassák-filológia biografikus fixáltsága mennyiben függ össze a pozitívista irodalomtörténeti tanok honi virágzásának és a kassáki költészet születésének időbeli közelségével, s hogy a harmincas–negyvenes évek még igencsak pozitívista befolyás alatt álló irodalomtörténete mennyiben jelölte ki a későbbi Kassák-filológia fejlődését, úgy, ugyan jogos kérdések, mégsem e problémák állnak gondolatmenetünk homlokterében. Ennél a történeti, azaz valamelyest és valamiképp már értelmezett múlttá érett időre vonatkoztatott kérdésnél sokkalta inkább az a történelmi, vagyis a mindenkor, mert zajló és ennek okán értelmezendő időre irányuló fölvetés köti le a figyelmünket, hogy mi a biografizmus indoka, indító oka, eredete? Mi teszi a Kassák-filológiát esendővé az életrajziság automatizmusával szemben?

Az idő kérdése

Az előbbieken már utaltunk arra, hogy a biografikus megközelítés jócskán táplálkozik abból a reményből, hogy általa a kassáki vers szürrealisztikus hangvételéből is fakadó, provokatívan öntörvényűnek tűnő, valójában azonban mindenféle törvényt tagadó nyelvhasználatának hőmpolygése gátak közé szorítható, s ezáltal az irodalomtudomány megszokott keretein belül, annak konvencionális eszközeivel is tematizálható. S mivel e kérdés – legalábbis néhány aspektusa tekintetében – a hazai hermeneutikai orientáltságú irodalomtudománynak már látókörébe került,¹² a továbbiakban egy eddig talán kevésbé kitaposott ösvényen indulnánk el. Kiinduló kérdéseink pedig ekképpen hangoznék: Milyen szerepet játszanak a költemény időperspektívái abban az alapjában irodalomtörténeti készletben, hogy a verset a kassáki életrajz felől olvassuk és értelmezzük?

Az előbbi kérdés újabb kérdést szül: Mit értünk időperspektíván? Még mielőtt azonban bármilyen úton és módon érdemben lehetne foglalkozni e kérdéssel, adódik egy harmadik, még ennél is alapvetőbb kérdés: Mi az, hogy idő? S mitől válik az idő irodalmivá? A kérdés meglepetést kelthet. Egyrészt, mert az időre vonatkozó kérdés már mind a Szókratész előtti filozófiának, mind pedig a bibliai bölcséleti irodalomnak idült kérdése. Az időre vonatkozó kérdés ezen időtlensége azért is keltheti az irodalomtudásban az időtlenség látszatát, mert a huszadik század azon narratológia létrejöttének a százada is, mely több egymástól fölfogásilag és nyelvileg is elkülönülő hullámban – az irodalomtudományban mindenképpen egyedülállóan – már-már egységes terminológiát hozott létre, körüljárva és irodalomtudományosan operacionalizálva az idő kérdéskörét is.¹³ A narratológia ez irányú vívmányai tehát nagyon is szembeötlőek.

Így például R. Molnár Emma tíz év előtt megjelent tanulmányában az időre vonatkozó narratológiai kutatások következő konklúzióját vonhatta meg: „a tér és az idő kezelésének módja (...) a modernség egyik jellemzője. A klasszikus és realista (...) alkotásokban lineáris a cselekményvezetés módszere, ezzel összefüggésben a földrajzi tér rögzítése és az idő is a létezés természetes kereteként jelentkezik. A modern epikában a tér sokrétűvé válik, s felbomlik az idő is.”¹⁴ Érdemes e megfogalmazáson tüzetesebben is eltöprengenünk.

R. Molnár Emma először is implicité a tér és idő irodalmi kezelhetőségének tételét fogalmazza meg. Meggyőződése szerint a tér és az idő fölötti ezen diszponabilitás viszont korszakspecifikus jellegű. Ezzel ugyanakkor azt mondja ki, hogy az idő fölötti rendelkezés az idő függvénye. Mivel az idő fölötti diszponálás és annak időtől való függőségének ellentmondása mindazonáltal rejtve marad előtte, következtetések sorában továbbléphet és orientálódva a modern természettudományok egyikén tér és idő egyfajta irodalmi inerciarendszerét proklamálhatja. Tanulságos megfigyelni, hogy amikor a huszadik század irodalmára összpontosít, ezen koordináta-rendszer fölbomlását tételezi. E mozzanatban a modern irodalom újításaiból és megújításából eredő bizonytalanságon túl az is érzékelhetővé, sőt kimondottá válik, hogy a kérdéses inerciarendszer pusztán esetleges, s nem törvényszerű, azaz emberi konstrukció. Az idő fölbomlása hangzatú szintagma pedig arra utal, hogy R. Molnár Emma az időt egyfajta egységbe szintetizáló rendezőelvként posztulálja. S bár fölfogásában az „idő fölbomlásának” folyamata

korántsem értékvesztés, a klasszikus modernségtől a jövőendő korok felé távolodva ez a rend válik számára kérdésessé, s nem a tér és időélmények diszponabilitáson alapuló rendezhetősége. Azaz a narratológiai megközelítésmód eredményei az irodalmi idő tekintetében egy fundamentális kérdés élének radikális csorbításaként összegződnek. Föl kell tennünk tehát azt az alapvetőségében a vonatkozó narratológiai tanok alapjait is megrendítő kérdést, hogy miért *van* így?

Az alkotó alkot, a befogadó befogad, a tudós tudósít

Az a metafizikai hagyomány, melyből a modern filológia megszületett, az irodalom történéseit háromféle aspektusból volt kész és képes szemlélni.

Ha az irodalom mibenléte annak eredete, forrása, oka, illetve megokolhatósága felől vált gondolkozásra készítő *gond*dá, akkor a filológus, a kinyilvánított *gondolat* eme barátja, az *alkotás*, a *productio*, a *ποίησις* fogalmának látószögét részesítette előnyben. Ha az irodalom iránti érdeklődés homlokterébe az irodalomnak a mindenkori jelenben megvalósuló mibenléte lépett, úgy annak a *befogadás*-nak, annak az *ἄισθησις*-nek a perspektívája értékelődött föl, melyet hol egyszerű *receptió*ként, hol pedig *reproductió*ként gondoltak el. Amennyiben azonban az irodalom kérdése *sub specie historiae* fogalmazódott meg, rendszerint ez utóbbi szempontrendszer formálódott az irodalom kommunikatív potenciáját kutató látásmóddá,¹⁵ bár – mint a schereri pozitívizmus, vagy a lukácsi művészetfilozófia esetében – arra is van példa, hogy az alkotás perspektívája egészült ki személytörténeti és szociológiai vizsgálatokkal. Jellemző, hogy a három látószög eleddig egyetlen metafizikai szisztémában sem tudott olyan látókörre bővílni, mely az irodalmi lét történésszerűségét nem saját látószögének behatároltságában, hanem horizont módjára az irodalmi létezés történésszerűségében lett volna képes föltárni. Praktikus hasonlattal élve, az irodalmár úgy kényszerül a fenti három szempontrendszer közötti aspektusváltásra, mint a külföldre utazó pénzének átváltására.

E jelenség egyrészt az irodalomtudomány metafizikai ihletettségéből, részint pedig tudomány jellegéből fakad. Mivel a filológiának nem létkérdése a lét kérdése, az irodalmiság kérdését sem ontológiai fogalmakkal, hanem esszencialisztikus, metafizikai kategóriákkal tartja föltárhatóknak, illetve leírhatóknak. Az irodalomtudomány számára a rálátás a fontos, az a fajta látásmód, melynek megnyilatkozási módját Heidegger az alanyiségében lábainknál heverőre (*ὑποκειμενον*) történő ráolvasásként, *κατάφασις*-ként, *λέγειν τι κατὰ τινος*-ként jellemez,¹⁶ s amely az illetéknéppen kinyilvánító közlés (*Aussage*) általános érvényű, tehát mindenki által elfogadott, illetve elfogadandó meghatározásnak módja (*κατὰ-ἀγορεύειν*).¹⁷ Nem az irodalom, az irodalmi lét, hanem az irodalmilag létező áll tehát az irodalomtudomány érdeklődésének középpontjában.

Ennek az ontológiai differenciának csupán episztemológiai folyamodványa, hogy az irodalomtudomány (*Literaturwissenschaft*, *literaturoznawstwo*),¹⁸ mint az irodalomra, azaz egy konkrét irodalmi műre, annak egy részletére, egy elemére, vagy egy alaptípusára, egy bizonyos író életművére, egy irodalmi irányzatra, korra, korszakra, egy problémára, egy témára, egy motívumra, az irodalmi mű egyes szerkezeti elemire, az irodalmi élet intézményeire¹⁹ stb. vonatkozó ismeretként (*Literaturkunde*, *wiedza o literaturze*)²⁰ konstituálódik. Azaz, ahogy René Wellek fogalmaz, az iroda-

lomkutatás a hagyományörző tudás, az erudíció egyik neme.²¹ Ha pedig az, akkor az irodalomtudós feladata abban áll, hogy megőrizze és bővítsa a rábízott tudást. E kutatói, archiváriusi és oktatói feladatkörön értelemszerűen kívül esik minden olyan kérdés, mely nem írható le a tudás, az ismeret és az ismeretlenség képzeteti segítségével. Az ilyen, az irodalomtudomány felől nézve spekulatív jellegű kérdések ugyanakkor, ha az adott irodalmi létezőn fölizzik annak irodalmi léte, mint a kérdéses Kassák-vers esetében is, szert tehetnek irodalmi relevanciára. Ekkor az irodalom és annak tudománya könnyen komoly konfliktusba kerülhetnek. Ilyenkor a következő dilemmát kell az irodalomtudósnak eldöntenie: Vagy föl vállalja a tudomány destruktív meghaladásának botrányát, vagy mint az irodalomról megszerzett erudíció letéteményese tudósi feladatának szenteli magát, azaz föl adja az irodalom föladata feladványt, s rendíthetetlen elszántsággal tovább tudósít a tudhatóról, jelen esetben az életrajz és a vers között föltételezhető párhuzamok párhuzamos voltáról. A kérdéses életmű tekintetében bejelenthetjük: a Kassák-filológia tudományos maradt.

A továbbiakban nem kívánunk tudományosak lenni. A tudományosság kérdése helyett a lét és az idő kérdése fogja lekötni minden erőnket.

Kronologikus kényszerek krononómiai föloldása

A figyelmünk homlokterében álló Kassák-vers időre vonatkoztatottságát részint a versben előforduló kronológiai utalás („1909 április 25 / Párisba készültem gyalog a faszobrásszal”) és a versen túli történelemmel meghúzható párhuzamok felől szokás szemlélni.²² Az így kibontakozó szemléletmód a metafizikai tudományeszményhez idomulva, a költeményben megjelenő időt kronológiailag ragadja meg, s részben a biografikusan föltárható életrajzra részint pedig a historiografikusan föloldozható világtörténelemre vonatkoztatja.

A Kassák-filológia történetének érdekes mozzanata ugyanakkor, hogy Rába György, egy – a biografikus ihletettségű elemzések erdejéből – kitűnő elemzésében föltárta a vers időperspektíváinak pseudo-epikus voltát, s rámutatott a vers szerkezetéből következő alinearításra is.²³ Rába ugyanakkor, bár belátta a metafizikai kategóriák hiányosságát, képtelen volt a tudományosság föntebb már jellemzett eszményével való szakításra, s a humán filológia metafizikai szempontrendszerét egyszerűen a modern fizika matematizáló kategóriáira cserélte, amikor egy új, nem euklidészi *ars poetica* megszületéséről tudósított. A Kassák-vers időszemléletének nem euklidészi jellege ugyanakkor az időhöz való viszonyulásunkat továbbra is az azzal való számolás módján valósítja meg, pusztán a számítás geometriájának axiómái térnek el a hagyományos geometria alaptörvényeitől, az időnek geometriai alaptörvények érvényességi körébe való tartozásának alaptörvénye reflektálatlanságában továbbra is érinthetetlen és megcáfolhatatlan, azaz egyben bizonyíthatatlan marad. Föltöbb kérdéses továbbá, hogy egy irodalmi mű tér- és időszerkezetének nem euklidészi volta önmagában közelebb visz-e ahhoz, hogy az adott vers időperspektívát ne csak minősítsük, de minőségükben meg is értsük. Mert amennyiben a vers kapcsán tér- és időszerkezetről beszélünk, azaz a fizika mérés, vagyis mennyiségi vizsgálatok végzése céljából megalkotott segédkonstrukcióját alkalmazzuk egy ennél fogva óhatatlanul alakzatként elgondolt irodalmi alkotás eredetileg minőséginek szánt vizsgálá-

takor, fölmerülhet a kérdés, nem tévesztjük-e szem elől két egymásra már pusztán kiindulásuk és célkitűzéseik eltérő volta miatt sem adaptálható tudomány egymásra történő adaptációjakor azok lényegi alapfogódolait?

Adódik hát a kérdés, nem azért siklik-e ki Rába György több vonatkozásában mindmáig időszerű elemzése, mert elmulasztotta föltenni az időre vonatkozó kérdést? S ebből következőleg nem azért ragaszkodik-e az idő mérhetőségében rejtő mérendőségének eszményéhez, mert az irodalmi létező és az irodalmi létezés közötti ontológiai differencia elkerülte a figyelmét?

A huszadik századi hermeneutika ontológiai alapvetésekor Heidegger az ittlét időre vonatkozó elemzésénél abból a megfigyeléséből indul ki, hogy az ittlét, azaz a világban-levősege folytán emberként létező, az idővel már bármely tematikus kutatást megelőzően számol, s az ekképpen számon tartott időhöz tartja magát.²⁴ Az ittlétnek a körülményei tekintetében körültekintő és értően gondoskodó volta az időiségen alapul, és pedig a résen lévően megtartó megjelenítés (*gewärtigend-behalten* *Gegenwärtigen*) múlt, jelen és jövő hármasságában gondolkodó egzisztenciális módusában.²⁵ Mivel az ittlétnek a körülményei tekintetében körültekintő és értően gondoskodó volta az ittlétnek egyben átlagos és szokványos létmódja is, ezért az ittlét időisége az önmagával mint életúttal számoló ittlét számon tartása következtében mértani eredetű téri analógiát nyer, aminek legékeesebb bizonyítéka az óra körbevándorló mutatója.²⁶ Az idő illetően értelmezetségének kötelező, mert plasztikussága és konvencionálitása révén lekötelező érvényére jó példa a történettudomány azon kronológiai ihletettségű be nem vallott metaforája, mely a világtörténelmet, azaz az emberi világ, tehát az emberiség történelmét egy végéhez még el nem ért kollektív életút gyanánt közelíti meg. Ezen a ponton válik csak igazán érthetővé a Kassák-filológiának azon igyekezete, hogy a vers életút-, illetve történelmi motívumait egybejátssza, s a verset a műtranszcendens egyéni, illetve kollektív életútanalógiák segítségével kísérelje meg elrendezni, majd ezen elrendezettségében értelmezni.

Az ittlét időiségének ontológiai elemzését követően néhány évtizeddel Heidegger *Zeit und Sein* című előadásában rövidebb, ámde nem kevésbé alapos analizisét adta immáron a lét időiségének. Anélkül, hogy részleteiben végigkövethetnénk gondolatmenetét, szeretnénk kiemelni egy a Kassák-vers elemzése szempontjából talán nem minden relevancia nélküli mozzanatot. Heidegger először a lét és az időnek nem létező, illetve nem időbeli voltának tisztázása²⁷ után mind az időt, mind pedig a létet az *adatik* igével (*Es gibt*) hozza ontológiai összefüggésbe.²⁸ Ez az *adatik* ugyanakkor a létre és az időre egyként vonatkozó elérő ottságot, elnyúlást és egyben átnyújtást (*Reichen*) jelent. Az idő dimenzió jellegét nem a lemért távolság módjára nyeri el tehát, hanem az *adatik* említett elnyúló átnyújtása révén.²⁹ Az *adatikban* zajló adást egy magyarul visszaadhatatlan gondolatsorral összekapcsolja részint a történő történelemmel, a történelemmel, részint a sorssal és a fundamentálonológiai belevettség hasonlatosságára elgondolt küldettséggel. Szabadjon hát a kérdéses gondolatot eredetiben megszólaltatnunk: „Das Geschichtliche der Geschichte des Seins bestimmt sich aus dem Geschickhaften eines Schickens, nicht aus einem unbestimmt gemeinten Geschehen.”³⁰ Azaz magyarul mintegy: „A lét történelmének történő jellege egy folytonos küldés, azaz egy küldelem sorsszerűségében nyeri el meghatározottságát, nem pedig egy meghatározatlannak vélt történés folytán.” E gondolat dimenziói kitágulnak, s egyszersmind

sok szempontból rányílnak a Kassák-vers több mozzanatára is, ha fölidézzük Heidegger egy életében nem publikált az emberre mint itt-létre (*Da-sein*) vonatkozó gondolatát: *Da-sein* „heißt Er-eignung im Ereignis als dem Wesen des Seyns. Aber nur auf dem Grunde des Da-seins kommt das Seyn zur Wahrheit.”³¹ Azaz magyarul mintegy: „Itt-létként létezni annyi, mint az eseményben mint a lét lényegében fölsejlt megsejteni. Ám csakis az itt-lét alapján jut igazságra a lét.” Ha e gondolatokat megszívelve fontoljuk meg, föltárulkozhatik a Kassák-vers beszélőjének mint ittlétnek önnön életében mint itt-létébe vetetett küldöttségében megmutatózó létéhez fűződő viszonya. Azaz amiként ontologikusan elgondolva az idő sem valamiféle téri mérhetőség alapján dimenzió, akképpen a vers időperspektívái sem egyszerűen az időre vonatkozó nézőpontok, vagy akár távlatok. A *perspektíva* szó itt eredeti latin értelmében, azaz *ars perspectiva*, vagyis a valami mögé hatoló látás, latinul *perspicere* művészeteként értendő. A vers időperspektívái tehát az irodalmi idő szokványos értelmezettségei mögé hatoló észlelő mozzanatok, Heidegger németiségében *Ereignisse* (*Eräugnisse*).

Az idő előrehaladottsága okán Kassák költeménye időperspektíváinak krononómiai, azaz nem kronologikus elemzésekor a vers kezdetére összpontosítunk, s föl kell vállalnunk annak botrányát, hogy időhiány okán egy szövegelemzés torzóját tudjuk csak átnyújtani.

Az időzítetetlen idő

A *ló meghal...* című költemény az idő kérdéskörének kitüntetett helyet szentel, hiszen már a vers nyitánya is az idő és a lét kettős kérdésének búvkörébe von.

„Az idő nyerített akkor azaz papagájosan kinyitotta a szárnyait” szövegsejtmens és a cím egy *ὕπαλλλαγή* segítségével értelmező viszonyra lépnek egymással. Az idő által végzett cselekvés annak az élőlénynek a hangadása is egyben, mellyel a cím a halál történetét köti össze. A „nyerítő idő” szokatlan képzetársításához fűzött magyarázatban ugyanakkor az idő olyan cselekedet is végez, mely a cím második alanyához, a kirepülő madarakhoz kapcsolódik. Ha a kirepülést a fészekből való kirepülésként értelmezzük (*Demnach würde der Titel ein Flüggewerden meinen und nicht etwa, daß Vögel ausschwärmen*), akkor a címben az élet végének és kezdetének ellentéte is megfogalmazódhatik. Azáltal tehát, hogy a haldokló, s esetleg haláltusájában nyerítő ló hangadása és a kirepülő madarak játékos, s ugyanakkor közlő is megfigyelhető (*papagájos*) szárnypróbálgatásai az idő cselekményeiként magyarázó konjunkció segítségével vonatkoztatnak egymásra, az idő egyszerre tételeződik halál-felé-való-létként (*Sein zum Tode*) és élet-felé-való-létként (*Sein zum Leben*), amit a széttárt vörös kapu iránysemleres képe is megerősíteni látszik. Azaz a fundamentálonológia fogalomrendszerével élve, a vers nyitánya a vers beszélője részéről olyan létélményt körvonalaz, melyben az élet kezdetének és végének egyidejűsége folytán a világban-való-lét benn-létének előrefutó és tranzitóriusságában ideiglenes jellege (*Vorläufigkeit*) kiiktatódik, s az ittlét az időhöz nem a hétköznapi tevés-vevés egzisztenciájából következő vele való számolás módján viszonyul.

Ehhez a létélményhez az indulásra készülés mozzanata kapcsolódik közvetlenül. A vers nyitányának metaforikája a cihelődés részletei között bár elébb szertefoszlik,

ám ugyanakkor búvópataként tova is siet, hogy a vers több pontján értelmező jelleggel bukkanjon újból napvilágra. Így például a többek között a „hohnap túl leszünk a magyar határon” kijelentés nyomán helyreálló hétköznapi tevés-vevés gondozó létmódját kinyilvánító sorokhoz kapcsolódóan a vers beszélője megjegyzi, hogy a város rohant mellettük, ide-oda forgott és néha fölágaskodott. Azaz az itt fölsejlt térélményben olyan tér terül köré, melyet annak az élőlénynek a mozgása hatja át, aki a címben a halál történetének hordozója, s aki a vers első sorában összeolvad az idővel, s a kirepülő madarak metaforájával. Azaz a versben megszólaló ittlét e helyütt olyan halál-felé-való-létként körvonalazódik, melynek jelenlegi időperspektívájában a nyitány időélménye bár elhalványulva, s egyik alapvonására szegényedve a gond egzisztenciájának erőterében, de ennek ellenére újból megjelenik.

A halál előre vetülő árnyéka szolgálhat magyarázattal a gyermekkor élményeinek fölidéződésére is. A serdülés előttünk pergő néhány mozzanatában az apa ugyanis centrális szerepet kap. Ő ontologikusan értve olyan ittlét, melyen a halál-felé-való-lét a maga kiteljesedtségében mutatkozik meg annak a másik ugyanabban a létmódban létező, reá emlékező ittlét számára, akinek térélményével a ficánkoló csikó kőpén át az eljövendő és megkerülhetetlen, de még nem időszerű saját halál időélménye kapcsolódik egybe. A képzetársítások sorát a már Rába elemzése kapcsán említett dátum zárja le.

Az időmeghatározásnak ez a kifejezetten kronologikus módja a Párizsba készülés és a gyalogút gondoskodó gesztusával és a kisvárosnak mint pocsolyában ülő és önfeledten muzsikáló utcai koldusnak komplex és paradox, mert hisz gondterhelten gondfeledt képével fonódik össze. Ha e sorokat egy jelentésegységként értelmezzük, s akként viszonyítjuk a „leveszem rólad szárnyaimat ó Szent Kristóf te sohase leszel az apád fia” hangzati tagolatlan, s így többféleképpen fölbontható és érthető mondatsorhoz, akkor föltűnhet, hogy a szárnylevétel motívuma nem pusztán a segítségnyújtás, illetve a védelmezés megvonásának mozzanataként gondolható el, hanem a címben szereplő madár-, illetve repülésképzetek révén egyszermind összekapcsolható a létidőnek azon alapvonásával, mely a cím, illetve az első mondatszegmens második részében került fölmutatásra. Ha pedig vonatkoztatjuk mindezt az „egy részeg ember krokodilkönnyekeket sírt / az »Arany Oroszlán« szálló falának dűlten / éreztem mindennek vége / keresztülzaladt rajtam egy vörös sínpár s a tornyokban harangoztak / galambok bukfcenceztek a háztetők felett / jobban mondva galoppoztak a napkocsin / a ferenciek új harangja szinte énekelt már” sorokra, akkor a lírai beszélő lét- és időélményben bekövetkező olyan radikális fordulatnak lehetünk tanúi, melynek következtében előálló létmód fölöttébb sok rokonságot mutat a vers nyitányában körvonalazott létállapottal. A mondattagoló interpunkció hiánya itt is értelemmegokasító szerepre tesz szert, a szöveg egyszerre különíti el a lírai ént a részeg embertől, és egyszerre teremti meg kettejük identifikációjának lehetőségét is, részint azáltal, hogy szintaktikai szempontból a szálló falának dűlés mindkettejükre vonatkozhatik, részben pedig a mámorosság és az ábrázolt eksztatikus tér-, idő- és létélmény közötti rokonság révén. Az elragadtatottság fokozódásával egyre több mozzanat utal vissza a vers kezdetére. Az elmúlás érzetere („mindennek vége”) itt ugyan nem a vörös kapu mindkét irányba nyitott, indulásra és érkezésre egyként hívó képe felel, de a vers beszélőjén keresztülzaladó vörös sínpár mindkét irányba kanyargó látványa *mutatis mutandis* hasonló képzetársításokra ad alapot. Ezen asszociációkat erősítheti a háztetők felett bukfcencező madarak képe, illetve az a retorikai mozzanat, hogy

helyesbítő kötőszó segítségével ismétlődik a vers legelső sorának pontosító figurája. A galopp motívumán keresztül pedig ismét fölsejlik a ló alakja, de itt is mint a vers nyitányában, szerves egységre lépve a madarak látványával. Hogy e képzetársítás mennyire része a vers időperspektíváinak, azt jól mutatja a napkocsi metaforája, mely mitológiai, illetve asztrológiai konnotációinak köszönhetően mind a napok, mind pedig az évek mérhető és visszafordíthatatlan egymásra következését is kifejezésre juttatja, ám mely konvencionalitásában az egyszerre bukfencező és ügető galambok visszaülő metaforája révén, ha szabad ezt a kifejezést alkalmaznom: ontologikusan destruálódik. Hogy ezek a részletek a lírai beszélő számára is értelemmel telítődnek, azt egyértelműsíti, hogy az eksztatikus élménysor elején pusztá kongásként említett harangzúgás ekkorra már szinte emberi énekként üti meg fülét. Érdeemes fölfigyelnünk arra is, hogy az eksztatikus lét- és időélménynek ez a nyitány óta első valóban elhatalmasodó érvényre jutása csupán érintkezik a templom, s azon keresztül az isteni kinyilatkozás institucionálódott formái jelölte egzisztenciális irányultságokkal, de e fonál nem szövődik igazán szorosra az ábrázolt asszociációs sor egyéb szálaival; a versben szemlélődő beszélő végig kívülről marad a templom épületén, elragadtatottságának élményei a szabadban rohanják meg.

A nyitány látomászerű és az eddigiekben is folyvást formálódó, önazonosságukat variabilitásukban őrző és kiteljesítő képei a továbbiakban a kvázi-epikus kifejtésmódnak köszönhetően főhőssé előlépett lírai beszélőnek és útítársának mintegy nyomába szegődnek. Járjanak azok bár tutajon, gyalog, vagy merüljenek alá egy tóba, e képek követik, s vizuálisan vagy akusztikusan időről időre utol- vagy beérik őket: „a partokon húszas csoportokban vörösréz madarak kukorékolnak / a fákon akasztottak hintáztak s szintén kukorékolnak / csak néha a víz fenekéről néztek felénk az elkomorodott hullák.”

A halálnak erre az elkomorító és elrettentő látványára adott dacosan hártó válasszal bevezetett („de mi 21 évesek voltunk”), a földönfutó utazók választott gondtalanságát megéneklő rész mintegy zárlataként a következő sorokat olvashatjuk: „azután véglegesen kicsavartuk magunkat önmagunkból mi is az hogy civilizáció / az ember bekeni magát valami zománcal és irtózni / kezd a tetvektől / mi is az hogy családi kapocs / az ember holmi selyemszalaggal meghosszabbítja a köldökszinórját / mi is az hogy istentisztelet / az ember félni kezd hogy ne kelljen félnie / mi talpunkra szögeztük az országutakat s a nap jött velünk az űrben arany mérföldlábakon / higgyétek el az elefánt nem nagyobb mint a bolha / a vörös nem vörösebb mint a fehér / s ha mégis mi azért mentünk / tovább kamaralógósz ha felállítjuk a mérleget úgyis mi húzzuk a rövidebbet.” Az önmagával folytatott, Rilke *Maltéjának* egy hasonló monológját³² idéző kérdő párbeszéde (*subiectio*) három az általánostól az egyedüli fokozatosan szűkülő kérdéssel megkérdőjelezi a civilizáción, a családi kapeson és az egyéni hit közösségi megnyilatkozási formáján, az istentiszteleten keresztül az ittlét kollektív voltának konvencionális értelmeztségének igazságjellegét. Az istenfélelemtől való félelem, illetve a mérésen alapuló mennyiségi képzetekből nyert minőségi ítéletekkel szembeni kiszolgáltatottság megnevezésével olyan ontológiai kérdések tematizálódnak, melyek a heideggeri életműben szintén centrális helyet foglalnak el, s ontológiai megközelítésünket is megalapozni látszanak.

Bár nem állt módunkban a vers egészének lételeméleti értelmezését kidolgozni, a Kassák-vers krononómiai értelmezendőségét talán az eddig elmondottak is igazolják.

Jegyzetek

¹ Vö.: BOJTÁR Endre: *A kelet-európai avantgarde irodalom*. Bp.: Akadémiai, 1977. 112., illetve NEMES NAGY Ágnes: *Részletek öregkori arcképhez*. In: Uő: *Szó és szótlanóság*. Bp.: Magvető, 1989. 120.

² FRIED István: *Kassák Lajos útjai*. Új Írás, 1987/5. 78.

³ „A Kassák-vers első tagolási lehetőségét az nyújtja, hogy a cím és az első két sor felütése után egészen az utolsó sorokig a vers egy nyugat-európai útnak az elmesélése, visszaemlékezés.” BOJTÁR Endre: *A Kassák-vers „tartalma”*. In: *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. Bp.: Akadémiai, 1971. [A továbbiakban: *Elvek*.] „A legérdekesebb itt az, hogy Kassák verse valódi Bildungsroman, amely a személyiség kialakulását, a költő-hős »felnövesztését« és a társadalomban betöltött helyének megtalálását mutatja be. Az elbeszél utazás a költő élete, vagy legalábbis annak egy döntő időszaka.” ZEMPLENYI Ferenc: *Hozzászólás*. In: *Elvek*. 115. „Nem a »valóság« a biztos pontja ennek a költői világnak, hanem az emlék, a maga megélt élete. Erről tanúskodik *A ló meghal a madarak kirepülnek* című dadaisztikus-szürrealista poémája...” BORI Imre: *Az avantgarde apostolai*. Forum 1971. 177. „és megírja költői életművének egyik csúcását, a ma már klasszikus remekműnek számon tartott *A ló meghal a madarak kirepülnek* című elbeszélő költeményt, amelynek epikus szála huszonnégy éves korában 1909-ben való európai vándorlásának története. Ez az Ariadne-fonál igazítja el a vers labirintusában az olvasót.” LENGYEL Balázs: *Az élet szürrealizmusa*. Új Írás, 1987/5. 34. „Forradalmi illúziói összeomlva, Kassák szembenéz önmagával: ki és mi vagyok? honnan jöttem? mi által lettem azzá, aki vagyok? Már 1921-ben írni kezdi önéletrajzi fogantatású, de sokkal inkább lét- és sorsanalízisnek tekinthető lírai poémáját, *A ló meghal...-t*.” G. KOMORÓCZY Emőke: *„Dolgoztam bár nem hagyták hogy dolgozzam”*. *Kassák és a magyar avantgárd mozgalom*. Bp.: Universitas, 1995. [Ezentúl: KOMORÓCZY.] 131. „[Kassák megalkotta] A

ló meghal, a madarak kirepülnek című [verse]t, az *Egy ember életében* később részletesen elbeszél nyugat-európai vándorlás földolgozását. Emlékekre tekint vissza, a gyermekkor néhány töredékélményére, és hosszasan időz a vándorlás egy-némelyik eseményénél.” BÉLÁDI Miklós: *Kassák Lajos költészete*. In: Uő: *A közvetítő kritika*. Bp.: Széphalom Könyvműhely, 1996. 53. Vö. még: *A magyar irodalom története*. VI. Bp.: Akadémiai, 1966. 217.

⁴ SÓTÉR István: *Minden megbocsátott jószág*. Új Írás, 1987/5. 12., illetve LENGYEL Balázs: *A Kassák-parabola*. In: Uő: *Zöld és arany*. Bp.: Magvető, 1988. 131.

⁵ *A ló meghal... keletkezésének* „külső és belső körülményeiről, sajnos, nem maradt ránk semmiféle tájékoztatás; Kassák ebben az időben nem vezetett naplót; nem is ért volna rá naplót vezetni. A versből magából azonban mégis sok mindent ki lehet hallani.” „Ismételjük: arra, hogy *A ló meghal... Kassák* bécsi nagy gyaloglásainak »illetébből« születtek volna (...) semmiféle közvetlen írásos bizonyítékunk nincs. Közvetettek viszont vannak; ezekből az gyanítható, hogy (...)” RÓNAY György: *Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében*. Bp.: Szépirodalmi, 1971. [Ezentúl: RÓNAY.] 186., 189.

⁶ KOMORÓCZY: 136.

⁷ Uo. 139.

⁸ Uo. 145. A szerző, ha megfogalmazásával ugyan egyedül áll is a Kassák-filológiában, nézetével már korántsem. G. Komoróczy Emőké e megfogalmazásra sarkalhatta akár Bojtár Endre egy gondolata is: „Ebből a négy megnyilatkozásból mindjárt az derül ki, hogy Kassák Lajos vándorútja elején még nem volt költő. Kis túlzással szinte azt lehet mondani, hogy az olvasó szemé előtt lett azzá, s a vers egyik értelme éppen ennek a folyamatnak a leírása.” BOJTÁR Endre: *A Kassák-vers „tartalma”*. In: *Elvek*. 361.

⁹ Vö.: TÖRÖK Gábor: *Idő, szubjektivitás, alkotói nézőpontok*. [A továbbiakban: TÖRÖK.] In: *Elvek*. 218.

¹⁰ Török Gábor idézett tanulmányában kísérletet tett a kérdéses metafora jelentett-

jének egyértelmű meghatározására. Szerinte a kép valóság alapját az 1909. évi, tehát Kassák nyugat-európai útjáról történő hazatéréssel egyidejűleg zajló magyarországi első sikeres motoros repülések gépei képeznek (Török: 218.). Ezt a részben életrajzi, részben kortörténeti ihletettséggel magyarázatot az teszi érdekessé, hogy leleplezi önnön történetiségének látványos voltát, hiszen a szerző nem végez alapos kutatómunkát. Megfelelnek tézise ipar- és technikatörténeti „verifikálásról”, amennyiben nem fordít gondot a repülés hajnalának alapproblémájára, nevezetesen a motor viszonylag alacsony teljesítményének és a reptest súlyának viszonyából fakadó legalapvetőbb kérdésekre. Puztán asszociál: Egyfajta „valóság alap” föllelésének igénye sokkal erősebb benne annál, semhogy figyelni volna képes annak a koncepciója szempontjából disszonáns ténynek a cáfoló erejére, hogy az első repülőgépek nem készültek fémből, legkevésbé sem voltak nikkelforgatásúak, s vászonborítású faszervezetek lévén vizuálisan semmiképpen sem alapozhatták volna meg a versben szereplő metaforát, amiképpen a diesel és benzinmeghajtású robanómotorok sem adnak gőzgéphez, még kevésbé pedig számovárhoz hasonló hangot, tehát a kép és vélt eredetének, illetve jelöltjének kapcsolata sem vizuálisan, sem akusztikusan nem igazolható.

¹¹ „Kassák művében szinte meghökkentő mértékben két emberre, valami kettős alkotás jeleire bukkanhatunk. Az első egy józan, erőteljes realista művész, a másik társadalmi és esztétikai forradalmár. Az első egyénisége mélyen van, a másik a fejében és a céljában. Ezt a kettőséget életsorsa magyarázza.” VÁRKONYI Nándor: *Az újabb magyar irodalom*. Szukits, 1942. 272. Vö.: SCHIÖPFLIN Aladár: *A magyar irodalom története a XX. században*. Grill Károly, 1937. 249–251.

¹² KULCSÁR SZABÓ Ernő: „... ki üdvözöl téged születő pillanat.” In: *Uő: Beszédmód és horizont*. Bp.: Argumentum, 1996. 131–138.

¹³ Franz K. STANZEL: *Theorie des Erzählens*. UTB, 1995. ⁶ 12.

¹⁴ R. MOLNÁR Emma: *Az idő jelentése Elek Artúr novelláiban*. In: *Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről*. Szerk. FÁBIÁN Pál–SZATHIMÁRI István, Bp.: Tankönyvkiadó, 1989. 232.

¹⁵ Vö.: Hans Robert JAUSS: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Suhrkamp, 1997. ⁷ 165–191.

¹⁶ Martin HEIDEGGER: *Die Frage nach dem Ding*. Niemeyer, 1987. ³ 47.

¹⁷ Uo. 48.

¹⁸ Henryk MARKIEWICZ: *Az irodalomtudomány fő kérdései*. Bp.: Gondolat, 1968. 8.

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo. 7.

²¹ René WELLEK–Austin WARREN: *Az irodalom elmélete*. Bp.: Gondolat, 1972.

²² KOMORÓCZY: 135.

²³ RÁBA György: *Két modern magyar versmodell*. ItK, 1969. 468. Vö.: SOMLYÓ György: *Hozzászólás*. In: *Elvek*. 120.

²⁴ Martin HEIDEGGER: *Sein und Zeit*. Niemeyer, 1986¹⁶ [Ezentúl: *SuZ.*] 78. §; 404.

²⁵ *SuZ.* 79. §; 406.

²⁶ *SuZ.* 81. §; 420.

²⁷ Martin HEIDEGGER: *Zeit und Sein*. In: *Uő: Zur Sache des Denkens*. Niemeyer, 1988. ³ 4.

²⁸ Uo. 5. kk.

²⁹ Uo. 15. k.

³⁰ Uo. 8. k.

³¹ Martin HEIDEGGER: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Gesamtausgabe Bd. 65. Klostermann, 1989. 293.

³² Rainer Maria RILKE: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 6. Insel, 1992. ⁶ 726 kk.

IMRE LÁSZLÓ

Ötletek Kassák és a verses epikai hagyomány kérdéséhez

A ló meghal és a János vitéz

Első pillantásra e két „klasszikus” mű csak annyiban hozható összefüggésbe, amennyiben a magyar irodalom egy-egy meghatározott korszakában a verses epika tágabb körébe utalható műformákként egy-egy új paradigma reprezentánsaként funkcionáltak. Az orosz formalisták gondolkörétől nyerve ösztönzést azonban hipotetikusán elfogadhatjuk, hogy egy szöveg akkor válik igazán művésziileg hatóvá és jelentéssé, ha megszabadul az automatizmusoktól. Sklovszkij szerint ennek jegyében nevezte Arisztotelész a költői nyelvet túlviláginak, csodálatra méltónak, s ez az elhatároló szándék nyilatkozott meg, valahányszor az irodalom nyelve eltért a beszélt nyelvtől (a középkori Európában ilyen volt a latin, az orosz kultúra kezdetén az ószláv). De ugyanakkor „megnehezített”, szándékosan „különös”-sé tett volt a kortársak számára – folytatja Sklovszkij – Puskin döbbenetesen újszerű nyelve, köznapisága révén.¹ (Hasonló a helyzet Petőfi fogadtatásával – tehetjük hozzá mi.)

Eltérő módon, de ilyenformán „megnehezített” volt a kortársak számára a *János vitéz* és *A ló meghal...* Valamiféle deszakralizációs folyamatról van szó: Petőfi elődszövegei közt valóban akadtak a vallási regiszterbe is tartozók: nemcsak a *Himnusz* vagy a *Szózat*, hanem a *Zalán futása* is,² Kassák esetében ezt a szerepet a múlt századi klasszika, sőt Ady ekkorra már kinyilatkoztatásszerűnek elismert életműve tölti be. Mind Petőfi, mind Kassák profanizálja tehát a kortársi vagy közelmúlt irodalmi megszólalásmódját, a *János vitéz* a trivialisitás, *A ló meghal...* a trivialisitás és az avantgarde komplikáció kombinációja révén. Mindkét mű az öröklött irodalmi hagyomány újszerű hierarchizálását valósítja meg, ezzel új tradíciót kezdeményezve.

Korszaklezáró és korszaknyitó művek funkcionálása ez, melyek hatásmechanizmusa azzal is összefügg, hogy kapcsolatban lévőnek mutatkoznak a kor (az 1840-es, illetve az 1910-es, 1920-as évek) nagy, összeurópai törekvéseivel, nemcsak költői, hanem általános, hogy úgy mondjuk világalakító, világmegváltó mozgalmaival, majdhogynem ezek műfaji vetülete gyanánt, a csodavárás, a csodajósolás szellemében. Amit nem nehéz illusztrálni *A ló meghal...*-ből: „hosszám szakállasan és vakolatlan érnek el a csodák”; „az asztrahányi péklány vagy a szentpétervári szajha egy napon meg fogja szülni az új krisztust”. A deszakralizáció tehát egyszersmind új szentségek, új, „nagyak vélt” igazságok igenlése is. A régi formák deformációja ennek megfelelően új kánonképződést foglal magába.

Sokféle törekvést összegez a *János vitéz* (a *Csongor és Tündétől Az obsitosig*), s kiindulópontja sok mindennek, egészen a 20. század közepéig elhatoló módon. *A ló meghal...* pedig „nemcsak összegzi egy adott periódusban az avantgarde törekvéseket, de tendenciákat is berekeszt, s az alakítás avantgarde közegében egy realizisztikus–moralizáló irodalom perspektívát is megcsillantja.”³ Mindez adekvát formája Petőfi és Kassák sajátos messianizmusának, mely egy új világot jövendöl meg, ám ez a prófécia nem a ráció, a korban elfogadott költői normák szellemében szólal meg, hanem a mese, illetve az avantgarde sajátos felnagyító–irrealizáló fantaszitkumához kötve.

Egy új világkép, egy új morális értékrend nevében utasítatik el mindkét műben a kor elfogadott hierarchiája, s ezzel egy új világ teremtését, de legalábbis egy új látásmód emancipációját hirdetik. A tény szerint „alul lévő” magasabbrendűsége egy vágyott–igenelt jövőkép alapján fogalmazódik meg, az örökölt értékrend elutasításával. (A múltnélküliséget hangsúlyozza Kukorica Jancsi talált gyermek mivolta, illetve a proletár és avantgarde éntudat hagyománytagadása.) A falu árvái Petőfinél, illetve a rendőrség üldözöttjei és a „rendes életet élő” polgári világ kitaszítottjai Kassáknál megváltó, jövőteremtő aspirációk hordozói. Ennek epikai megfelelője a csavargás az utóbbiaknál, s Jancsi állandó „úton levése” Petőfinél, mely az átlagos életet élők közül való kirekesztettségéből is következik.

A vándorút egyébként mind a *János vitéz*nek, mind *A ló meghal...*-nak cselekményszervező modellje, s mint ilyen az antik eposz hagyományaira vezethető vissza. A klasszikus eposzra látszólag kevésbé emlékeztető két mű másban is „mozgásba hozza” az eposzi tradíciót, időnként egészen szembeállítva: például Jancsi származásáról, sorsáról abból értesülünk, amit a francia királynak mond el, s ezzel az *Odüsszeiáig* visszanyúló hagyományra alludál, talán kissé csúfondárosan. A vándorlás, az epizódok, a kalandok sora új és új helyszíneket tesz szüükszerűvé, melyek azután sajátos csúcspontokat tételeznek (Tündérország, amelynek Párizs feleltethető meg, amely a dicsőség, a győzelem, a remény testet öltése). Tündérország, illetve az orosz gyűlés, az Oroszország-mítosz magába rejti az igazságtalan világ ellenében születő jövőutópiát.

A diadalmas jövőnek ez a reménye az irreális–fantasztikus–mesei–szürreális szférába van utalva, s ebben nem zárható ki Petőfi hatása *A ló meghal...*-ra.

mi talpunkra szögeztük az országutakat s a nap jött velünk az űrben
arany mérföldlábakon

A képtelennek tűnő túlzások Petőfi játékos fantáziájától is kaphattak ösztönzést:

a fényfolyókon kétszer átúsztak előttünk a patkányok
nagy tutajokon amelyek nadrággommbal és madártojásokkal voltak
kimintázva

Időnként kétségtelen a mesei képzetekre való rájátszás Kassáknál:

az óriás kígyó pedig skrupulusok nélkül lenyeli a napot

(A „skrupulusok nélkül” itt azt a profanizáló hatáskeltést szolgálja, mely a *János vitéz*ben oly gyakran működésbe lép közvetlenkedő, kedélyeskedő, trivializáló ki-
tételekben.)

Kassák némelyik kifejezése („láttuk amint a világ kifordítja szűrét”; „a mezőkről még be sem tereltem a nyájat”), illetve hasonlata („szomorú voltam mint valami öreg számár”) Petőfi képzet- és fráziskincsével lép (ma divatos szóval, de másképpen is lehetne mondani) dialógusba, azaz művébe ékelve ezeket Kassák bizonyos ellenpontokat konstruál a szöveggörnyezettel, ahogy nem lehet kizárni a felhőből vizet facsaró Jancsi képének a jelenlétét *A ló meghal...* emlékeztető részén: „egyszer már angyalvért fejtem itt a csillagokból”.

És (természetesen) vizsgálódásunk iránya meg is fordítható. Nemcsak *A ló meghal...*-ból mutatható ki az, ahogyan érintkezésbe kerül a *János vitéz*szel, illetve Petőfi (Kassák számára közismerten meghatározó inspirációt jelentő) eszmei és költői világával, hanem *A ló meghal...* felől is olvasható a *János vitéz*, mely ennek alapján nemcsak korszaknyitó remekműnek mutatkozik, hanem a paradigmaváltó fordulatok sorába emelkedik, s későbbi fejlemények (egyebek között *A ló meghal...*) emelnek ki belőle bizonyos vonásokat. Az antik eposzi hagyományra (az eposz terminus használata sem Kassáktól, sem elemzőitől nem idegen) következő számtalan változat Petőfi verses epikájának éppen azt a jellegzetességét teszi láthatóvá, hogy Arany János és Illyés Gyula, Vajda János és Juhász Ferenc (és sok más átalakító–továbbvivő utódszöveg) mellett *A ló meghal...* is beléptethető a műfaji variánsok végeláthatatlan sorába. Nyilvánvaló (s ezzel alighanem száz évvel ezelőtt is tisztában voltak), hogy minden verses epikai mű valamiféle kontaktusba kerül vele. Akár a követve utánzás, akár az ellenpontozó tagadás, akár a rájátszó transzponálás, akár ezek bármiféle aránya jegyében.

Jegyzetek

¹ Viktor SKLOVSKIJ: *O tyeorii prózi*. Moszkva, 1929. 79.

² Ez a gondolatmenet FRIED István tanulmányaitól kapott ösztönzést: „Nem váromlalek ez. Csárdának romjai.” (*Kisfaludy Sándortól Petőfi Sándorig*). Irodalomtör-

ténet, 1997/1–2.; *A költői magatartás változatai (Petőfi Sándor 1848-as verseihez)*. Irodalomtörténet, 1996/3–4.

³ ACZÉL Géza: *A visszatekintés avantgarde eposza*. In: *Uő: Termő avantgarde*. Bp. 1988. 105.

THOMKA BEÁTA

História, életrajz, fikció

Kassák Lajos *Egy ember élete*¹ (1927–1935) című műve bevezetésében olvasható az elbeszélést elindító alapkérdés: „– *Ki vagy? És hogyan lettél azzá, aki vagy?*” A másik mondat a megszólalás idejének kijelölése, a mű megírásának kezdete: „*Harminchét éves vagyok.*” Önmegszólítás, első személyű kommentár vezeti be tehát az önéletírást, s ez a műbeli önelbeszélés narrátor hősének a grammatikai alakja is. Az autobiografikus hagyomány jellegzetes célkitűzése az önmegértés, a megszólalónak a szembenézése elindulásával, megtett útjával. Philippe Lejeune² önéletrajz-meghatározásának fő szempontjai (visszatekintő prózai elbeszélés, melyben egy valós személy személyes életével, személyiségének alakulástörténetével szembesül) jellemzők Kassák művére, mégsem merítik ki teljességgel annak poétikai jellegzetességeit. A műnek azonban van egy olyan vonulata, amely háttérbe szorítja az önmegértő, tehát a retrospekció végső céljaként valamely lélektani és mentális állapotot maga elé tűző folyamatot. Az elbeszélésben Ricoeur szerint a szubjektum egyszerre konstituálódik mint saját életének olvasója és írója. Az *Egy ember élete* elbeszélőjében ez a második elem, a megírás vesz fel különös funkciót. Továbbá, önmagán, a saját életen, célokon kívül ez az *életbeszámoló* saját nézőpontjából olvassa és újírja a történet történelmi jelenidejét is. A személyes történetet nem szigeteli el a környezet, a mikro- és makroközösség életétől, tehát megalkotja korának kisebb vagy nagyobb átmérőjű keresztmetszeteit is. Ezek iránt tanúsít különös érdeklődést a jelenkori mikrotörténelem. Kassák Lajos – művészi, irodalomszervezői tevékenysége, dokumentáló hajlama és képessége folytán – önéletrajzi regényében e szempontból is értékes, gazdag anyagot tárol.

Lejeune a modernkori perszonális irodalom, a személyes elbeszélésformák történetét megközelítőleg két évszázadra becsüli. A század első felének meghatározó epikusai, Proust, Joyce, Woolf önéletrajzi, emlékirat- és portrészertű elemeket (is) bevontak fikciós konstrukcióikba. Az önéletírás és a regény keresztesződésében létrejövő önéletrajzi regény, mint az Ich-Erzählung egyik változata, műfaji transzformációt jelent a modern regény történetében. A magyar irodalomtörténetben nagy hagyománya van a napló- és emlékirat-irodalomnak, ám a Kassák által művelt regénytípustól más szempontból nem vitatható el az eredetiség sem megírásakor, sem újabb olvasása idején. Ez az észrevétel részben azzal magyarázható, hogy Gérard Genette a homodiegetikus vs autodiegetikus megkülönböztetését illetően nem teljesen egyértelmű az *Egy ember élete* narrátor hősének elbeszéléstípológiai státusa. Noha önelbeszélést olvasunk, melyben a szerzői életrajzzal megegyező alak mondja el történetét (autodiegetikus mód), a személyes portré megformálásában mintha az írói öntudatnak, a művész tudásának, imaginárius tapasztalatának és fikcionáló képességének következtében mégis beékelődne az a

minimális distancia, amely a homodiegetikus elbeszélés narrátora és személyes hőse között fennáll. Ebben a narrációban ugyanis az első személyű grammatikai forma ellenére nem azonos a történet hőse és elbeszélője. A narratív azonossággal kapcsolatos elméleti elképzelések segítségünkre lehetnek a kérdés tárgyalásában.

Kassák művének alapvonásai a história, életrajz, fikció/poétikum sajátos összefüggéseiből rajzolódnak ki. Lehetséges-e a három kategória viszonyrendszerét úgy feltárni, hogy abban egyenrangú alternatívaként körvonalazódjék a történelmi dokumentum, a biográfia és a regény mint három önálló műfaji hagyományú forma? Az interpretáció nyitott lehetőségeiként felfogott hármasságban nemcsak a három diszkurzív modell, vagy az egymástól független vonulatok belső rendje érdemel figyelmet, hanem a létrejövő mű mint a kulturális kommunikáció különféle módozatainak poétikailag megformált együttese. A művet övező külső kontextusból az opust, az irodalomtörténetet, a műfajpoétikaiból pedig a biográfiát és az interjút érintem. Az *Egy ember élete* poétikumának mostani kommentárjához a fikcióhoz való viszony, az alak, struktúra és kompozíció képez kiindulópontot.

A különféle diszkurzív rétegek felfejtésére az *empirikus fikció* fogalma nyújt lehetőséget. Az olyan narratív szerkezetekben, melyekben hangsúlyos jelentőségű a tapasztalati elem, függetlenül attól, hogy az eseményt is a narráció hozta-e létre (fikciós karakterű az elbeszélés), vagy csak az elbeszélésszerkezetet (nem fikciós a szöveg), az értelmezés heterogén szövegszólalomokkal szembesül. A Kassák-műben kiemelt a személyes tapasztalattal, a megélt élettel bizonyosságot, tanúságot tevő magatartás. A tapasztalati referenciákon alapuló elbeszélésmódok és fikciós működésük megértése a narratív programokhoz, és több tudományterület újabb kutatásaihoz utalja a vizsgálódást. A hatvanas években körvonalazott elbeszéléseleméleti kiindulópontokat ma részben egymástól függetlenül megerősíti, részben egymás tapasztalatai által ösztönözve árnyalja, bővíti a történelem-, történet- és a szocionarratívumok elmélete, a kulturális antropológia, narratív pszichológia és a narratív identitás kérdéseit felvető filozófia. A narratív poétikai és esztétikai vonatkozások tárgyalását nem helyettesíti egyik sem, mégis abból indulhatunk ki, egyes irodalmi műfajok tényszerű karakterjegyeiről komplexebb képet nyerünk általuk. Az *Egy ember élete* az önéletrajz/regény, tényirodalom/fikciós elbeszélés szembeállításának megfelelően a két narrációs módozat műfaji metszéspontjában áll. A história mint életrajz, az életrajz mint história és az életrajz mint fikció alternatívák is a kontextuális vizsgálatot ösztönzik. Az irodalmi életrajz vagy önéletrajz poétikai olvasata helyett nem kezeljük pusztán történelmi dokumentumként sem egyiket, sem a másikat, hisz maguk a historikusok is mind több poétikai, retorikai szempont révén közelítenek a történelmi elbeszélésekhez. Ám ha oly mértékben vállalja fel valamely társadalom- és irodalomtörténelmi korszak ténybeli adatolását, rajzát, folyamatainak nem fikcionális bemutatását egy szép-prózai alkotás, ahogyan ezt Kassák műve teszi, kivételes alkalom nyílik különmű diszkurzív síkjainak elemző megközelítésére. S ha mindennek tétje, tanúságtévője, hitelesítője maga a centrális személy, az önelbeszélő, fokozott figyelmet érdemelnek az alakjában összefutó szálak.

A mű különleges helyet foglal el a század háromféle szöveghagyományának, az önéletrajzi, az életrajzi és historikus írásainak körében is. Az irodalomtörténet és az irodalomtörténelmi életrajz a történelemhez tartozó narratívum, melynek elbe-

szelői a történészek. Az *Egy ember élete* kétféleképpen kerül kapcsolatba ezzel a történettel. 1. A regény szerzője író, elbeszélője egy írói pályát dokumentál: az utóbbi *alanya* az elbeszélésnek. Könyve egy meghatározó művészeti korszakot, irányzatokat, orgánumokat, műhelyeket, mozgalmat tár föl genetikusan módon, tehát maga is hozzájárul e külső történet gazdagodásához. 2. Másfelől szerzőként *tárgya* annak a történetnek, melyet róla írnak. Az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* (1994) Kassák Lajos szócikkének adatai például filológiai síkként állíthatók párhuzamba az önéletrajzzal: „Apja, a szlovák származású K. István gyógyszerári laboráns, anyja, Istenes Erzsébet, mosónő. A gimnázium 2. osztályából kimaradt, lakatosinasnak állt. Szakmát szerezve szülővárosában [Érsekújváron] és Győrött dolgozott. 1904-től Bp.-en vasmunkás volt különböző gyárakban és műhelyekben. Részt vett a szakszervezetek politikai harcaiban, feketelistára került. Bekapcsolódott az egyletek kulturális tevékenységébe. Megismerkedett Simon Jolánnal (1885–1938), s feleségül vette. 1909-ben gyalog indult Párizsba.” Ez az adatsor folytatható a Kassák-művek, első publikációk, könyvek, folyóiratok megjelenésének adataival, melyeknek keletkezését, körülményeit, az irodalomtörténeten kívül a mű szövege is hitelesen dokumentálja.

Maga az oeuvre mint egység (is) része a történeti kontextusnak: „az életmű olyan szövegösszefüggés, amely tulajdonképpen minden egyes szövegével kísérletet tesz arra, hogy megnevezze azt az alkotót, akit a hagyományos irodalomtörténet életrajzi modellként, a művek értelmezéséhez magyarázatként használ föl, illetve a műveket az életrajzban fölállítható élettörténet magyarázatának tekint. (...) az alkotói életrajztörténet valóban valóságos tényekből áll olyan értelemben, hogy az abban szereplő állításoknak van egzisztenciális propozíciójuk. A bennük szereplő állítások igazak/hamisak. Az egyszerre fiktív és valóságos minőséget etikailag csak úgy lehet föloldani, ha idealizáljuk az alkotó nevét.”³ Olvasatomban nincs különösebb jelentősége sem Kassák nevének, sem a Foucault által elvonatkoztatott szerző-kategória és szerző-halál kérdéskörnek. Nem hiszem, hogy ezzel a már-már terméketlenné tágitott szemponttal közelebb jutnánk bármely konkrét mű megértéséhez. Sokkal izgatóbb a kérdés, hogyan működik az a háttérfunkció, amely az *Egy ember élete* központi alakjának történetét hol mint regényhősét, hol mint történelmi, hol mint irodalomtörténeti figuráét olvastatja. Azt sem tagadható, a kreált személy, valamint a létrehozó és az általa létrehozandó kép, képmás, szubjektum, alany viszonya is figyelmet érdemel. Oeuvre és alak mint művön kívüli, illetve művön belüli (Frye szavával centrifugális és centripetális) tényező egyaránt a poétikai minőség megerősítői, a szöveget a *tanúságtétel*, *kordokumentum*, *életbeszámoló*, *krónika* modelljeitől a regény felé mozdító erők. Ha végkövetkeztetésem egyikét előrebozsátánám, úgy fogalmaznék, az önéletrajzból mint kezdőpontból elinduló, a fikciós regényhőshöz közeledő, annak ismérveivel, funkciójával felruházott, mégsem kitalált, hanem gondosan megalkotott személy a pillére a műnek. Az ő reális/fikciós [értelmezhetőségének] kettőssége az *Egy ember élete* kettős olvasatának megalapozója: saját élettörténet mint történeti narratívum, empirikus háttér mint egy markáns figura fikcionalitásának feltétele.

Az empirikus fikció műfajait a poétikák a tényirodalom, a határműfajok, a személyes formák vagy a dokumentáris irodalom keretében tárgyalják. Az életrajz, önéletrajz, önéletírás, életrajzi regény, life story, önelbeszélő mélyinterjú, memo-

ár, vallomás, napló, levél, útirajz, útleírás, feljegyzés, noteszlapok, útikép, esszé értékes tapasztalatokat hordoznak a személyes elbeszélés és a szocio-narratívumok mai kutatói számára. Ezekre a vonatkozásokra figyelhetünk föl egy 1999-es megjelenésű interjúkötet, Mészöly Miklós *Párbeszédkiérlet* (kérdező Szigeti László) beszéd-folyama kapcsán is. Az *életrajzi én* és a Mészöly-próza által megteremtett szerző-kategória viszonyát új képbe rendezi a családtörténet, a pályakép, a háború utáni évtizedek közéleti viszonyainak elbeszélése. A válaszadó személy élettapasztalatának anyagából ugyanúgy konstruálja itt az élettörténetet, mint szereplőit, s ezzel megformálja önmagát is. E személy és e személy saját története önálló és független vonulata annak a históriának, melyet egyfelől a fikcionális művek szerzőjéről, másfelől elbeszélői hangjairól kialakítottunk magunknak. A *Párbeszédkiérlet*ben olvasható Mészöly-történet külön szólam abban a narratív folyamatban, melyben a személy és története a tény, a tapasztalat, a história, az emlékezet és a képzelet bonyolult szövevényében a kor, az idő, a régió egyik hiteles tanújaként létrehozta önmagát. Nyomozásának tárgya ebben az esetben a saját élettörténet, melynek nyelvi közvetítéséhez narratív formát, az elbeszéléshez pedig olyan éntudatot kellett találnia, amely a művében szenvedélyesen kutatott külső látószög távolságtartásának megfelel.⁴

Erdemes megfigyelni, mennyiben érintkezik a most tárgyalt önelbeszélő hős modellje a történeti életrajzok központi alakjával: „az életrajz az egyik legnehezebb s egyben legérdekfeszítőbb történeti műfaj, mert a személyiség – akárha kivételes – azonos életet él, mint kortársai, osztozik velük magatartásformáikban, gondolkodásmódjukban, világfelfogásukban. Az a tény, hogy beszélt, hogy szavait megőrizték, hogy bőségesen írtak róla, lehetővé teszi, hogy megértsük a korra jellemző viselkedésmódokat. Ugyanakkor – sajátos egyéniségével, tetteivel, szavaival, azzal, ami a megszokottól elütő, szabályellenes, amit még más sohasem mondott ki – ez az ember megmozgatja, felrázza környezetét, hullámokat ver maga körül, amelyek lassan tovaterjednek és hatást gyakorolnak a kulturális képződmény egészére.”⁵ Georges DUBY megvilágításában a biográfia, mint egy másik személy által elbeszélte történet, ugyancsak birtokol valamit a gyűjtőpont és a rálátást biztosító kilátópont funkcióiból, melyből a személyes életet övező korszak áttekinthetővé, a sorsvonalat, pályáívet gyűrű módjára körülfogó összefüggésként beláthatóvá válik. A Kassák-mű ebben a hagyományosabb olvasatban a magyar társadalom- és irodalomtörténet néhány döntő évtizede panorámájának is tekinthető.

Az újabb kutatások másként vetik fel a kérdést. A történelem és a fikció egységéből egy egyén vagy egy közösség különleges *narratív identitása* jön létre. Az „identitás” az elmesélt történet, illetve a cselekmény alanyát meghatározó fogalom. „Ennek a ki-nek az azonossága tehát maga is csupán narratív identitás. (...) Ahogy azt az önéletírás irodalmi vizsgálata igazolja, egy élet története szüntelenül refigurálódik mindazon igaz vagy fiktív történetek által, melyeket az alany beszél el önmagáról. Ez a refiguráció elmesélt történetek szövedékévé változtatja az életet.”⁶ A történelemről azt állítja az újhistorizmus, hogy maga is szövegszerű képződmény. Mindkét vonatkozásban tehát, a történeti tapasztalat, történelmi tudás, illetve a személyes vagy kollektív identitás megalkotása szempontjából is központi jelentősége van az elbeszélésnek.⁷ Paul Ricoeur szerint a történelem és az emlé-

kezet kritikai viszonyának megértésében az *elbeszélésnek* mint közvetítőnek központi szerep jut: mindkettőnek ez a nyelvi közege. Az *Egy ember élete*, mint az életelbeszélést, önéletírást a regény felé kimozdító szerkesztés példája, megfontolandóvá teszi Ricoeur gondolatát: a narratív struktúra vagy az elbeszélés, mint a *heterogén momentumok szintézise*, feloldja az elbeszélte epizódokba foglalt emlékek befejezettsége és az emlékezés folyamatossága közötti ellentmondást. Létezik egy lefolyt, lezárult életszakasz, elindulás, pályakezdet, kibontakozás, melyre a harminchét éves személy visszapillant. Természetszerűen csak mint emlékekre tekinthet vissza gyermekkori családjára, valamikori intencióira, élethelyzeteire, a századelő történelmi fordulópontjaira. Az elbeszélés egy emlékező folyamattal esik egybe, melyhez tudatos, több éven át tartó, szisztematizáló szerkesztési munka járul. Ez fogja ugyanis kiragadni meséjét a köznapi emberi történetek és a történelmi elbeszélések kontextusából, s az irodalmi narratívumok közé illeszteni. Ricoeur az (individuális vagy kollektív) *emlékezet elbeszélései* és a *történelem elbeszélése* közötti alapvető különbséget abban látja, hogy az előbbieket a mindennapi diszkurzushoz tartoznak. Az emlékező tevékenységgel szemben maga a ténykiemelés és az is differenciáló tényező, hogy a történész által vizsgált tanúbizonyságok archiváltak, írott dokumentumok. Egy archivált emlék pedig már nem emlék, hanem *emléknyom*, aminek a történész szisztematikusan nyomába ered visszafelé az időben. Kassák elbeszélője e szempontból is két funkciót egyesít: a megőrző, rögzítő, megíró tevékenységet a személyes emlékezés imaginárius öröksége mellett legalább ilyen mértékben a megőrzött, rögzített, dokumentált írásos szövegek anyagára bízta. A *magyarázat* és a *kompozíció* is olyan vonások, melyek a történelemre jellemzők, az emlékezetre pedig nem.⁸ A kompozíció meghatározott eljárásaiból ugyanígy feltárhatók a történelmi és a poétikai narráció megkülönböztető jegyei is, ami az elemzett irodalmi mű szempontjából elsődleges fontosságú kérdés.

A rövid bevezető reflexiót követően az *Egy ember élete*nek a gyermekkortól az érett korig ívelő nevelődési, fejlődési, beérési történetét eleinte ritkán, a mű második felében gyakrabban szakítják meg a folyamatban levő eseménysorhoz viszonyított későbbi, tehát a visszapillantás idejéhez tartozó kommentárok. Elszórtan akadnak az eseménysorral egyidejű rekapitulációk is, s minél közelebb kerül a beszélő saját emberi, szellemi önállóságának megszerzéséhez, alkotói öntudatának megformálódásához, némivel több lesz az értékelő, önértékelő megnyilatkozások száma. A személyiségfejlődés reflektálása azonban később sem lesz hangsúlyos. A mű nem a lélektani mozzanatot és nem a befelé forduló, meditatív önreflexiót részesíti előnyben, s ezért nem létesít kapcsolatot a vallomásnak, konfesszióknak ezzel a hagyományával. Az emlékirattal sem, mert ahhoz a reflektáló, szintetizáló elmére nagyobb feladat hárulna. A csavargások után következő életszakasz elbeszélésében még inkább külsővé és dokumentatívává válik a közlés. A fókuszban változatlanul a narrátor története marad, ám irodalmi, szerkesztői és mozgalmi tevékenységének kibontakozásával a század első egy-két évtizede Budapestjének, kulturális viszonyainak, irodalmi életének is legalább ilyen hangsúlyos szerepe lesz.

A több mint 1200 oldalas 1983-as kiadás két kötetbe tagolja a négy-négy „könyvet”: *Gyermekkor, Kamaszévek, Csavargások, Vergődés; Kifejlődés, Háború, Károlyi-forradalom, Kommün*. Jellemzők az alcímek, melyekben eleinte a személy életszakaszai, ezt követően a magyar társadalom jelentős történelmi fordulópontjai

szerepelnek. A műben kronologikusan elrendezett, közvetlen elbeszélésű, folyamatos emlékfelidézést és eseménybeszámolót követünk, amely az említett táguló látószöveget tükrözi. A dolgozat címére utalva azt mondhatnám, az életrajztól a történelmi ível az elbeszélés, a személyes emlékektől a *közösségi emlékezetig*. S ha ez ilyen merően nem válik is külön, nem célja sem a megszólalónak, sem a mai olvasónak, az elbeszéltek a kiterjesztés felé, a befogottak a tágulás felé mutatnak. A harminchét éves férfi eleinte csak származásával, gyermekkorával, majd fokozatosan korával, élményeivel, egy történelmi, társadalmi és művészeti szempontból is forrongásban levő, átalakuló korszakkal való szembenézésre vállalkozik. A szöveg a mű címével ellentétben nem egy névtelen személy, „egy ember”, hanem egy művészi pályára készül s azon elinduló valakinek a története. Mintha azonban a társadalom pereméről elinduló „akárki” élettörténetének spontán megnyilatkozásába fokozatosan maga az „irodalom” ékelődne be a közügyek, a közösségi történet formájában.

A könyv megírásakor (a húszas évek közepétől a harmincas évek első feléig) a szerző már ismert alkotó. A pályakép ily módon már jó ideje része annak a másik történelmi is, amit a század irodalomtörténete fogalmaz meg róla. Kassák Lajos *történelmi figura, szerző, elbeszélő és a történelmi hőse* egyszemélyben. Egyazon alakról van-e azonban szó? Milyen összetevőkből alkotja meg a mű és alkotjuk meg mi az általunk interpretált „egy embert”? A szegénygyerekek, inas, segéd, vasmunkás, kőbor, koldus, ellenálló, művész, szerkesztő stb. szerepekből önmagát a történelmi alakjává formáló személy maga is interpretál, szerkeszt. Emlékezik, szemlélődik, reflektál, alkot. Összegez, állást foglal, helyezkedik, programokat, kiáltványokat fogalmaz. Kortársakat, szellemi, kulturális, politikai mozgalmakat értékel, minősít. Portrét rajzol, helyzetképet fest tüntetésről, lázadásról, forradalomról. Egy történelmi korszakot dokumentál, tényeket, vezércikkeket, hivatalos okmányokat, leveleket gyűjt, idéz, bemutat. Elbeszéléséhez mint korképhez tapasztalati anyagot saját megélt élményei, textuális anyagot a korszak sajtójának, kultúrájának, irodalmának, közéletének írásos lenyomatai biztosítanak. A szöveg létrehozója ennek értelmében a történész (irodalom-, művelődéstörténész) szerepköréből is átvesz egyes funkciókat.

Mégsem ezzel magyarázható az a műfajpoétikai köztes helyzet, mely az empirikus fikciót működtető élettörténet és a regény között jelöli ki Kassák művének helyét. Nem is azzal a különbséggel, melyről Truman Capote kapcsán A. C. Danto beszél: „A fikció és nem-fikció közötti különbség ugyanolyan hajszálnyival, mint ami a prózát megkülönbözteti a költészettől, és ahogyan szerepelhet történelmi igazság fikatív regényben, ugyanúgy előfordulhat történelmi hamisság nem-fikatív regényben, anélkül, hogy ezek az adott szövegeket ellentétükévé változtatnák.”⁹ Danto a műalkotást és a hírlapi történetet a *Hidegvérrel* apropójából a megírás mód vs ténybeli, tartalmi elem, vagyis a műalkotás vs pusztá reprezentáció szembeállítás alapján differenciálja. Nem önmagában a tényanyag és a fikciós, kitalált jelleg oppozíció alapján. A Kassák-önéletírás empirikus fikciója ennek értelmében köthető szorosabban az autobiografikus hagyományhoz, de az első személyű regényhez is. Az utóbbi esetben azonban bonyolultabb belső viszonyrendszer alakulna ki az elbeszélő kategóriáján belül az érző és a szemlélő, az átélő és a rekonstruáló, a tapasztaló és az emlékező én között. Az éntudatok itt nem válnak

határozottakká és elkülöníthetőkké, ami merészebb temporális kilengésekkel járna, tehát nem is rétegződhetnek, mint a korszak más, fikciós önelbeszéléseiben. Ehhez dinamikusabb kölcsönviszony, alá- és felérendelődések szükségeltetnek az elbeszélői tudaton belül.

Mindez a mű nem fikciós jellegét erősíti, ami műfajilag nem a regényhez, hanem a dokumentumhoz közelíti. A történet szerkezet, a közvetlen beszédmodor, a kiváló belső dinamikájú diszkurzus a tényirodalom lehetőségeit állítja szembe a 20. századi fikciós narráció regénypoétikájával. Az *Egy ember élete* szerzője hangsúlyosan nem fikciós elbeszélésnek szánja művét: „Szeretem a művészetet, de nem a művészet s nem a könyvek azok, amik a magam művészetét, a magam irodalmát kiváltják belőlem. Ahhoz, hogy érdemesen írni tudjak, közvetlen élményekre van szükségem. A mozgalom az, amiből táplálkozom, s a művészetem az, amiben új formákban realizálódnak élettapasztalataim.”¹⁰ A kiáltványyszerű, mozgalmi kijelentésből a *közvetlen élmény* és az *élettapasztalat* érdemel különös figyelmet. Noha nem vitathatjuk el az elbeszélés bizonyos mértékű történeti hitelességét, a biografikum, historikum megértéséhez paradox módon nemcsak a mai olvasók, hanem a korabeliek is éppen irodalmi minták, például a nevelődési vagy akár a művészregény modellje alapján közelítettek, hisz a közvetlen kontextus a Kassák-életmű. Magam ugyancsak nem tagadom, olvasatomat a tényszerűségek fikciós poétikuma iránti érdeklődés befolyásolja. Az interpretációs esélyek többszörösége az, ami dinamikussá teszi a művel kialakítható jelenkori viszonyunkat.

A narrátor/hős, Kasi figurája rendhagyó egyéniség képévé áll össze. A műfajpoétikai heterogenitáshoz hasonlóan ez az alak sem egynemű, hanem egész sor irodalmi alak tipológiai tradícióját egyesíti: tömöríti a kópé, a kalandor, a legalsóbb rétegekből feltörekvő, öntudatos munkás, proletár, az avantgarde művész, az önéletíró, a társadalmi konvencióval szembeforduló lázadó, a forradalmár stb. funkcióit. Mindez eredendően nem imaginárius, hanem ténybeli, biografikus elem, a történet elbeszélője mégis a rendkívüli irodalmi alakok, személyek sorába illeszkedik. Értelmezésem szerint Kassák az *Egy ember élete* szerzőjéből és elbeszélőjéből nem vallomást tevő valós személyt mintázott meg, hanem elbeszélése irodalmi hőst fiktionalizált; önmagából, az életrajzi anyagból, az empirikus tapasztalatból, a történelmi tényanyagból és művészeti tanúságokból építkezve különleges, egyedi, emlékezetes regényfigura szerkesztődött. A beszédmodorban, tartásban megnyilvánuló kiegyensúlyozottság, stabilitás, higgadság, a hangnem szenvtelensége, őszinte nyitottsága, az önirónia, a helyzetrajzokban manifesztálódó reduktív megoldások, a portrérajzok kókira emlékeztető határozottsága és humora: mindez egy igen tudatosan, megfontoltan és gazdaságosan kezelt regénypoétikai eszköztárat idéz. Mai érzékenységiünkkel azt sem leplezhetjük, magát Kasit is a különféle műfaji és diszkurzív hagyományt érintő, sokdimenziós szövegek közötti térnek a termékeként éljük meg. Ahogyan a lexikonból, irodalomtörténetből, életrajzból átsétál saját fikciójába, ahogyan a családtörténetből a lakatosműhelyek, országutak, menhelyek, mozgalmi gyűlések, gyáruddvarok, szerkesztőségek, tüntetések kortörténetébe, a személyes életbeszámolóból a mikrotörténelembe ível útja. A narratív stratégia látszólag kifejezetten hagyományos. Az életrajzi folyamat vonalszerűen előrehaladó iránya nem törik meg, a kompozíció nem az időszerkezet és a rendszerint vele együtt bonyolulttá váló személyiségstruktúra következtében vá-

lik rendhagyóvá. Az eddigi elemzés alapján sokkal inkább abban rejlik az *Egy ember életének* újabb értelmezéseket ösztönző kihívása, ahogyan a tapasztalati anyag a fikcionáló műveletek következtében nyitott, sokrétű diszkurzív alakzattá rendeződik. Ezáltal tehet fel új kérdéseket a história és fikció, az élettörténet és regény, a személyes és kollektív narratív identitás, valamint a poétika formai hagyományai közötti átjárhatóság iránt fogékony olvasatok számára.

Jegyzetek

- ¹ KASSÁK Lajos: *Egy ember élete I–II*. Bp.: Magvető, 1983.
- ² Philippe LEJEUNE: *Le pacte autobiographique*. Paris: Éd. du Seuil, (1975) 1996. 14.
- ³ ZSÉLYI Ferenc: *A Forster-gép*. Literatura. 1996/3. 337.
- ⁴ Vö.: THOMKA Beáta: *A saját történeten kívül, belül*. Jelenkor. 1999/10. 1070–1071.
- ⁵ Georges DUBY–Guy LARDREAU: *Párbeszéd a történelemről*. Ford. SZILÁGYI Gábor, Bp.: Akadémiai, 1993. 58.
- ⁶ Paul RICOEUR: *Temps et récit* 3. Paris: Éd. du Seuil, 1985. 441, 442–443. Ford. HÁZAS Nikolett
- ⁷ Mark CURRIE: *Elbeszélés, politika, történelem*. Ford. KISS Gábor Zoltán. In: *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Szerk. THOMKA Beáta, Bp.: Kijárat, 1999. 19–38.
- ⁸ Paul RICOEUR: *Emlékezés – felejtés – történelem*. Ford. RÓZSAHEGYI Edit. In: *Narratívák 3*. 51–67.
- ⁹ Arthur C. DANTO: *A közhely színéváltozása*. Ford. SAJÓ Sándor. Bp. 1996. 142–144.
- ¹⁰ KASSÁK Lajos: *Egy ember élete*. II. 164.

MEKIS D. JÁNOS

Önreflexív alakzatok Kassák Lajos művészetében

Szemponatok az életmű narratív vizsgálatához

Az irodalomértelmezés leggyakrabban olyan szövegalakzatokat szokott *önreflexió*-ként felismerni, melyek autoreferenciális funkciója egyértelmű: a szövegre magára, annak irodalmi jellegére, megalkotottságára hívják fel a befogadó figyelmét. Az *önreflexió* e válfaja olykor metanyelvi jellegű kijelentésekhez kötődik, melyeknek beszélője a „szerző” alakzatának jegyeit mutatja. Más esetekben viszont a szubjektum azonossága elmosódik (alkalmasint folyton változó, cserélődő identitásokkal is rendelkezhet), éppen a „szövegszerűség” hangsúlyozottsága miatt. Ilyenkor az intratextuális és az intertextuális összefüggések hozzák létre az önvonatközös terét. Az *önreflexió* tehát összefüggésbe hozható az önrétegzéssel és a visszatekintő megértéssel is (ennyiben „önéletrajzi” karakterű), és/vagy narratív viszonyok rendszereként vagy játékként is leírható.

Michael Tilby e két alakzatot elkülöníti egymástól, midőn André Gide *A pénzhamisítók* című regénye kapcsán két alapvető elbeszélésformáról szól: a *self-conscious*, azaz az önmagáról tudó, s az *önreflexív* narrációról. A *self-conscious* elbeszélés mód (jobb híján *öntudatosnak* fogom nevezni) egy beavatkozó típusú narrátorhoz kötődik, tudatosítva az elbeszélés tényét (művelti jellegét), s ennyiben eltekint az illuzórikusan világszerű, mimetikus írásmódtól. Az *öntudatos* narrátor a szöveg fikció-jellegére irányítja a figyelmet, ugyanakkor a szöveg az elbeszélői szubjektum létesítésével fenntartja a belső tartalmak: „gondolatok”, „érzések” stb. kifejezésének lehetőségét. Tilby *A pénzhamisítók* elbeszélőjét *öntudatosnak* tartja, de fölhívja a figyelmet arra, hogy az események alternatív narrátorának, a naplójegyzeteit író Édouardnak a szövegei nélkülözik a reprezentációra alapozott jelölés lehetőségei iránti kételyből adódó poétikai távolságtartást.

E két, eltérő narratív modelleket képviselő diskurzusforma „mögött” a tanulmány felfogása szerint a gide-i regény aforizális szubjektuma áll, aki (amint azt az elemzés sugallja) lemond arról, hogy a nevéhez kapcsolható szöveget az emlékezésnek olyan megkérdőjelezetlen, közvetlen nyelven beszéltesse, ahogyan például a regénybeli Édouard ír feljegyzéseiben; ugyanakkor a „self-conscious” narrátor hangja sem azonosítható teljes mértékben az övével – Gide ugyanis vonzódik az „érzelmes” beszédhez: erre, azon túl, hogy a regénybeli napló nem kerül ironikus kontextusba, az író más műveiben is lehetünk bizonyítékok. A *pénzhamisítók* e két narratív beszédmódját egymás ellen kijátszva jön létre az a szövegstruktúra, amely lehetőséget ad rá, hogy az olvasó maga hozza meg döntéseit, kiegészítve a

pre-textusként működő szöveget. Az *önreflexió* a szöveg elemeinek viszonyrendszerében van kódolva, így a szövegnek magának az olvasó bevonásával végrehajtott (újra és újra megismétlődő, lezárhatatlan) eljárását és viszonyát jelenti.¹ A narratív *önreflexió* e felfogása szerint ugyanakkor, mint láttuk, a játék tétje egy szubjektumnak a szövegrétegek viszonyai irányíthatatlan jelentéskonfigurációiban történő létesülése.

Kassák Lajos alkotásait (elsősorban az 1920-as években írottakat) megvizsgálva e szempontok igencsak alkalmazhatónak tűnnek. A továbbiakban az író néhány költeményét, prózai munkáját és tanulmányát értelmezem. (Abból az előfeltevésekből indulok ki, hogy narratológiai szempontok akár költemények értelmezésében is alkalmazhatók, s nemcsak egyes versek „epikus” vagy „pseudo-epikus”² karaktere miatt.) Nézetem szerint a fent vázolt viszonyrend részint egyes szövegeken belül, részint viszont különböző művek között is működik. Kassák életművének alapvető sajátossága, hogy az alkotások körének bővülésével az „erős” beszélő szövege mindenkor átírja a korábbi művészeti szakaszok történetét is, időnként explicit állításokkal, máskor viszont a korábbi alakzatok újrakombinálásával. A „szöveg munka” autonómiája ugyanakkor lehetetlenné teszi, hogy az életmű egy-egy kitüntetett (bár voltaképpen tetszőlegesen kijelölhető) pontjának aktuális, szellemi-(ars)poétikai „ultima manusát” intencióként értelmezzük. Az *önreflexív* viszonyrendszerek ugyanis, mint *A pénzhamisítók* példája mutatja, gyakran éppen az *öntudatos* szövegek között alakulnak ki, de ugyanígy létrejöhetnek a nem *self-conscious* karakterű, „erős” (szubjektum/kijelentés logikájú) szövegek között is. Az írásművek összjátékának összetettsége, valamint a szubjektumpozíciók alakulása igen jól megfigyelhető egy, az életművel „színekdochikus” viszonyban álló műben, a *Tisztaság könyvében*³ (1926) – annál is inkább, mert e kötetben a képek, a tipográfia, továbbá a vizualitás elmélete is fontos szerepet kapnak. A felületes olvasónak esetleg az a benyomása támadhat: az itt egybefűzött szövegekben egyetlen, „következetes véleményeket” formáló, „tulajdonosi jogokat” érvényesítő beszélő szövege uralkodik. Az egyes szövegek tüzetesebb vizsgálata nyomán viszont megmutatkozik, hogy ez aligha lehetséges, ha már intratextuális szinten is a *hangok* (voix)⁴ összetett játékaival kell szembeesnlünk.

Kassák számozott költeményei különösen figyelemreméltóak e szempontból, hiszen az *egész* lehetséges képzeteit minduntalan ironikus alakzatokkal írják fölül. Érvényes ez a szövegekben létesülő beszélő és elbeszélő szubjektum(ok)ra, s – a fenti esetben – propozíciók soraként olvasott szöveg szemantikai rendjére egyaránt. A *Világanyám* (1921) kötetben megjelent I. számozott vers a következőképpen kezdődik:

Kinek adjam ezt a könyvem első nekiszaladás az új Kassák felé s szívem alatt fölnyitottam a mézeshordókat királyunk akkor még tojásokon ült a svájci kastélyban eljöttem sánta planétákkal a szemeimben most 24 fiatal lány meszeli bennem tisztára a falakat ó művészet...

Az epikus imitációjú költemény beszélője szövegek sorát ígéri, s kínálta föl, bevezetve-megelőlegezve egyúttal a szerzői tulajdonnévvel jelzett szubjektum sze-

repváltozását, a szövegekben létesülő identitásának átrajzolását is. Az öntudatos narratívát ugyanakkor már e sorok provokatív képei ironikus modalitással ruházzák föl, kettős, egyszersmind távolságtartó olvasat lehetőségét életre hívja.

A következő, gyakran idézett részlet azonban már túlmege ezen a részleges elidegenedésen:

bizony mondom szomorú krumplicuszeizba esik minden fényes kilátás
s ha a költők megfagyvúzott hullái nem szolgálnának ki bennünket
annyira fenntartás nélkül rég megdöglöttünk volna

Nemcsak az újszövetségi reminiscencia létesít itt egy másik hangot, de önmagában az a kijelentés is, mely az irodalmi hagyomány kényszerű megkerülhetetlenségét blaszfemikus trópusokkal beszél el, melyek a vers folytatásában még erőteljesebbek. Egyfelől az „új Kassák” ígéréteben az „új” szó a törésből és törlésből kiinduló avantgarde innovációt konnotálja (noha ennek pátozását az ironia megrendíti), másfelől viszont a költemény folytatása elzárja ezt az utat, a hagyomány felé visszavonva, visszavonulva. A két narratív réteg viszonya nézetem szerint az iménti értelemben vett önreflexív alakzatot képez. A jelentéskonfiguráció alakulásának lehetséges irányai oly módon „mutatnak ki” a szövegből, hogy egyszerre szólítják meg a megértendő, de közvetíthetetlennek bizonyult ént, és e közvetítés módjainak lehetséges poétikai irányait.

A *Reggeli harangszó* (TK) című novella helyzete-funkciója igen hasonló: a szövegközi viszonyokban, de a textus belső szintjein is felmutatja az öntudatosság és az önreflexió játékát. E művet Derék Pál meggyőzően értelmezi a szürrealizmus szubverziójaként.⁵ A szöveg parodikus megformáltsága ugyanakkor más olvasatokat is lehetővé tesz. A szélsőbaloldali avantgarde-dal való szakítás utáni helyzet feldolgozása (mely a húszas évek Kassák-szövegeinek egyik fontos sajátossága) itt részben az új művészgeneráció szemszögéből megy végbe, noha valóban ironikusan. Ám az *öntudatos* elbeszélő ezúttal „Kassák Lajost, az író” is színre lépteti, aki „mindig szerette ezeket a teljesen magukat adó figurákat” (mint a főszereplő Olgyai Old Ernő), „bár az ő egyénisége szomorúnak, sőt elzárkóztan komolynak látszott az emberek előtt”. A játék itt nemcsak a szürrealizmus kinevetetésében, továbbá a Kassák nevű szereplő megjelenítésében áll, hanem az önreferencialitásban is, hiszen a szövegalkotó oly módon „lép be” a történetbe, hogy a vele azonosként felismerhető elbeszélő az ő szövegalkotó preferenciáiról tudósít. A kollektívizmuskritikai beállítódás és a bizonyos horizontokból tekintve az irodalom alapvető létmódjához tartozónak tűnhető mimetikus játékszabályok felrúgása egymással összefüggésben, egymáshoz viszonyulva alakítják a novellát. Kissé egyszerűsítve: a *Reggeli harangszó* olvasható önparódiaként is, nemcsak szürrealizmus-paródiaként. Ekként a szöveg egyfajta „harmadik személyű önéletrásként” működik, a narratív formát diszkurzív funkcióban alkalmazva.

A személyközi viszonyok grammatikai megjelölése a számozott költemények némelyikében a megértés lehetőségeire vonatkoztatva nyer különös jelentőséget. Csak utalnék itt arra, hogy a már vizsgált *I.* versben az *én* és a *mi* sajátos kettőssége a *Mesteremberek* kollektívista „optimizmusától” való eltávolodásként is leírható; a *2.* (a *Világnyám* kötetben) és a *30.* versben (*Új versek*, 1923) pedig a *te* is a beszélő látószögébe kerül. Ezekben a versekben a kiolvasható kérdésre nem ad-

ható dialógusviszony nélküli válasz. Ám nyilván nem kell hangsúlyoznom, hogy nem ez az uralkodó kassáki verstípus.

A tulajdonnévhez kötött én az emlékezés önértelmező retrospekciónak a legfigyelemreméltóbb módon Kassák 1922-es hosszúversében jelenik meg. A *ló meghal a madarak kirepülnek* (TK) olvashatóságának jelentésképző feszültségeit többek között a szimultanista poétikának az ingerek egyidejűségét deklaráló tropológija és a „történetmondás” szukcesszivitása közötti ellentmondások adják. Mindkét alakításmód végrehajtja az én szövegbeli létesítését, ám az atemporalitás–temporalitás tengelyén ezek elkülönülőzödnék egymástól. Az önreflexív viszonyt azonban vélhetőleg nem ez hozza létre, hanem a jelformák dadaista szubverziója, amely számos helyen radikálisan eltávolítja a szöveget a Cendrars–Apollinaire-féle önértelmező poéma jellegétől. A *ló meghal...* nyelvtani-logikai énje ugyanis a legkülönözöbbs személyviszonyokban végbement szituálódás után jut el a nevezetes „én KASSÁK LAJOS vagyok / s fejünk fölött elröpi a nikkel samovár” kijelentésig. Itt csak a költemény zárlatára koncentrálva, a megelőző sorokban a következőket olvashatjuk:

bizonyos hogy a költő vagy épít magának valamit amiben kedve telik
vagy hátran elmehet szivarvégszedőnek
vagy
vagy
madarak lenyelték a hangot
a fák azonban tovább énekelnek
ez már az öregség jele
de nem jelent semmit...

Az én-beszédből („én láttam párist és nem láttam semmit”) átváltva létrejön tehát a harmadik személyű narráció a megértett, én-mintázatú szubjektumról, kiterjesztve az általánosan érvényes felé („a költő”); létrejön továbbá a személy nélküli környezet metaforizált-megszemélyesített elbeszélése; s csak ez után az én-nel azonosított szerzői tulajdonnév (tipográfiailag kapitálissal hangsúlyozva); majd a többes szám (mi) kollektivitása, dadaista jelformában szituálva. A két egyiséget (személytelen és személyes hang) az „ez már az öregség jele / de nem jelent semmit” sorok kötik össze, amelyek a személy nélküli világ leírását ironikus-önreflexív módon értelmezik át, a percipiáló és appercipiáló személyre (is) visszavonatkoztatva azt.⁶

A sortöréssel dolgozó tipográfia alkalmat ad rá, hogy a vers idézett soraiban szereplő alternatívákkal szembeesülő befogadó az önállóan álló „/ vagy / vagy /”-ok melletti – a papíron látható – üres helyet a (ki)jelentés hiátusának tekintse. (Noha értelmezhetjük hezitáló vagy „dadogó” ismétlésként is e részt.) Az üres hely viszont nem tölthető be (vagy fel) az olvasás során, hiszen éppen a logikai szerkezet (*vagy-vagy*) felbomlását jelöli; másfelől pedig a „szótlanságot”, azaz a jelkészet kifogyását, kimerülését. A záró sor dadaista alakítotttsága e szemszögéből még fontosabbnak tűnik, hiszen ezek szerint (az utolsó három sort tekintve) a „de nem jelent semmit” az epikai-logikai szövegszerkezettel, s magának a szövegnek ezen karakterével számolna le, nem hagyva mást, mint egy pusztá tulajdonnévet s egy dadaista verssort. Ekképpen az utóbbi a költeményen belül kitüntetett, megjelöl-

ten irodalmi szöveggént szerepelne, mégpedig *sikerült* irodalmi szöveggént. Így *A ló meghal...* recepciójában gyakran emlegetett, az *Egy ember életével* „párhuzamosan” olvasott fejlődéstörténet végül nem egy – a versben elbizonytalanított azonosságú – személy, de egy költészet „beérkezését” beszélne el. Ebben az olvasatban a „madarak lenyelték a hangot” az *üres hely* „költői” magyarázataként, okaként állna, egyúttal azonban egy „sikerületlen”, azaz egy már nem vállalható poétika alapján létrejött sorként megmutatkozva. A két sorral későbbi „ez már az öregség jele” erre vonatkozhatna. Ha viszont egy külső, extradiegetikus pozíciójú beszélőt (is) tételezünk a szövegben, „az öregség jele” szókapcsolat a világ „téves” appercepciójára vonatkozó, értékelő megjegyzés lenne. Természetesen a „de nem jelent semmit” kézenfekvő olvasata e – narratív – változatban: „nincs jelentősége”.

A többértelműsége *építő* poétikai formáció (ahogyan fentebb igyekeztem megmutatni) lehetetlenné teszi egyetlen olvasat kitüntetését. (Az itt vázolt értelemlehetőségek mellett nyilván még számos másik is érvényesnek tekinthető.) Az „épít” szó a „költő” név predikátumaként szerepel az általam vizsgált részletben. A konstruktivista szempont, a megalkotottság hangsúlyozása fontos összetevője e dadaista poétikának. (Kassák húszas évekbeli művészete nem áll ezzel egyedül: a Bauhaus-éhoz hasonló jelentőségű De Stijl alapítója, Theo van Doesburg a csoport vezetésével egy időben „I. K. Bonset” néven dadaista verseket publikált – többek között a Mában –, társainak felháborodására a konstruktivisták 1922-es, weimari kongresszusára meghívta Arpot és Tzarát, s Kurt Schwittersszel dadaista előadókörtutatót tett Hollandiában. „Elfogadni a tiszta hasznosságot az új művészi forma teljes megalapozásaként = örültség” – jegyezte fel 1923-ban.⁷)

A konstruktivizmus egyik fontos „tétje” a kollektivista-utilitáriánus-társadalmias művészetkonceptió és az „individuális” műalkotás viszonyának reflexív viszonyba állítása. Kassák számozott költeményeiben gyakori a kollektivista beszédmód ironikus hangoltsága, például a 6.-ban (*Világanyám*):

ki tudná felmérni jól
táplált fájdalunkat. ...

egyedül a rózsavíz vagy a levágott ökrök segíthetnének de ők mélyen alszanak az áruházak pénztárkönyveiben
ó de mit is jelent a mi érző keblünknek
Marx azt írta egyik röpiratában megkezdődött a kommunizmus kísértetjárása azóta tisztában vagyunk a helyzet értelmével
karesú szociális gondolatokkal párnázzuk ki az ökleinket véka alá tesszük a szemeinket és érezzük
teljes intenzitással érezzük az öszvérek közelségét akik fülük mögött új megváltókkal ácsorognak a jégcsapok alatt.

A szöveg természetesen megengedi, hogy az iróniát a „mi” névmással jelzett közösség kritikájaként értelmezzük (a marxí eszmék fölhígulása etc. miatt), de a tágabb kontextus kézenfekvőbbé teszi azt az olvasatot, mely az iróniát magukra az eszmékre vonatkoztatja.

Csúri Károly *A ló meghal...*-ről értekezve részletesen megvizsgálja a vallási emblémáknak a poémában betöltött szerepét. Csúri ideérti az „új, forradalmi val-

lás” jelképeit is: nézete szerint „az embléma-szerkezet az önmagán belül is meghatározó szerepet játszó *ellentéteken* keresztül épül be organikusán a költemény egészébe, melynek formai alapelvét ugyancsak az ellentétek dialektikája alkotja. Az ellentétek harca a mozgás segítségével »fejlődéshez« vezet. (...) Az emblémastruktúra ezt a »fejlődést« a *történelmi fejlődésre* konkretizálja. (...) a költemény nem a történelem mechanikus művészi leképezése, ábrázolása, hanem *szerkezetében maga a történelem*, és ezért művészi.” Az idézet jól felismerhető diszkurzív kötődései némiképp félrevezetők a hangsúlyokat tekintve. A tanulmány ugyanis megmutatja ezen – igen körültekintően feltérképezett – jelviszonyról, hogy egyazon (például a keresztény vagy a forradalmi) körhöz tartozó emblémák igenlő és ironikus modalitású kontextusban egyaránt szerepelnek; szó sincs tehát valamiféle (mégoly áttételes, de) „üdv-történeti” nézőpontról. A „fejlődés” mint strukturális elv mindazonáltal kétségkívül igen erős értelmezői döntés. Hogy talán mégis „átfordítható” ez (az értekezés logikája szerint) narratív szintre, azt a személyiség alakulásával kapcsolatban leírtakkal egybevetve kell megfontolnunk. Eszerint „az abszolút költői tudatosulás nagyszerű képe ez: »Kasikám«-ból »KASSÁK LAJOS« lett.” Az „én KASSÁK LAJOS VAGYOK” kijelentés bibliai szöveg helyet idéz meg (Mózes II. 3.14). A „VAGYOK AKI VAGYOK”, illetve „a VAGYOK kiüldött” azonban a „nemkonkretizált LÉT”-re vonatkoznak, míg a versbeli mondat a „KONKRETIZÁLT lét”-re utal. A „tudatosulás” fokozatos és folyamatszerű, azonban – s vonatkozik ez az emblémák ironizálására is – az „elbeszélő” szemszögéből megy végbe, „az ő változását, szemléletének átalakulását érzékelteti”.⁸

Hogy a versbeli tulajdonnév jelöl-e végül egy a szövegben létesült identitást, igen nehéz volna eldönteni. Ha így gondoljuk is, az bizonyára nem azonos valamely „kifejlődött” személyiséggel. Mint Kulcsár Szabó Ernő megállapítja: *A ló meghal...* narratívuma – az *Egy ember élete* narratív mintájával épp ellentétesen – „a *valamivé nem válás*, a körköröség vagy az iránytalan mozgás formáiban valósul meg. Az önéletrajzi, a konkrét én ezért valójában olyan versbeli »megjelenítésnek« a tárgya, amely éppenséggel arra irányul, hogy – a távolító esztétikai minőségek változatos formáival – szétrombolja a jelentéssé válás poétikai és motivikus lehetőségeit. A múltbeli én nem válhat reprezentánsává annak, aminek illúziójában önmaga »jelentését« eladdig birtokolhatta.”⁹

Az eddigiekben elsősorban olyan szövegeket értelmeztem, melyek a különböző műfajok és művészi eljárások egységes kompozícióba szervezésével kísérletező *Tisztaság könyvében*¹⁰ (is) szerepelnek. E kötet, mint említettem, „szinekdochikus” viszonyban áll az életművel; vagyis lehetőséget ad rá, hogy mint *egységet*¹¹ tekintve narratív alakzatait az olvasás az oeuvre más szintjein is fölfedezze. Kassák műalkotásainak összessége tehát ekként hasonló viszonyban állna egymással, mint a *Tisztaság könyve* darabjai. Végső soron nyilván önkényes értelmezői döntés eredménye, mi tekinthető a szövegvizsgálatokban textuális „egésznek”, egységnek. Az ilyen egységek az interpretáció során konstruálódnak meg, s korántsem mozdíthatatlanok, illetve át is fedhetik egymást. Interpretáció természetesen a kötetek (és ciklusok) összeállítására is, a szerkesztői és a szövegkiadói tevékenység stb., függetlenül attól, hogy ki végzi el ezeket. Kassák művészetében egységnek tekinthető például a *Tisztaság könyve*, de a számozott költemények is; vagy a húszas évek korszaka (s a művészi pálya más, különböztető jegyek alapján elhatárolható szakaszai), illetve maga

az (irodalmi) életmű. Problémákat vehet fel, hogy a felosztás időnként követi a kanonizált műfaji határokat, máskor viszont nincsen tekintettel rájuk, noha azok önmagukban is előír(hat)ják az olvasás esztétikai (vagy „nem-esztétikai”) kódjait. Jómagam értelmezéseimben – a *Tisztaság könyve* példáján fölbátorodva – a későbbiekben sem leszek tekintettel a pusztán formális határvonalakra.

A *Tisztaság könyve* cím tipikusan avantgarde „kezdetet”, *tabula rasát* látszik megjelölni, s egyúttal a purista konstrukció tisztaságára, elkötelezettség-nélküliségére is utal. A kötet egy cím nélküli, hatrészes prózaverssel indul, mely más beszédmódok alakzatait szerkeszti egybe a számozott költeményekre jellemző trópusokkal. Szövege képi megjelenésében konstruktivista jegyeket mutat: kezdőlapján baloldalt vastag lénia látható, mely azután a páratlan és a páros oldalakon váltakozva az alsó, illetve a felső margóra kerül; a szakaszokat telt, fekete négyzetek különítik el; a betűforma pedig kapitális (6–12.). A szintaxist vizsgálva feltűnik, hogy sorai egyértelműen mondatszerűek. A költeményben a következő szövegformációk kapnak helyet, többé-kevésbé egymásba épülve: epikai elbeszélés, dadaista vers, prózai dialógus, avantgarde manifesztum. Az egyes megszólalásmódok „propozíciói” – külön-külön tekintve – időnként banalitásba hajlanak, együttesen azonban alkalmasnak bizonyulnak arra, hogy összetett jelentéseket felkínáló játékviszonyban mutakozzanak meg.

Szívünk körül kövek, állatok és növények
virrasztanak. Ellenségeink a mi legjobb
barátaink. Semmiből sem lehet kikapcsolódní,
egyszerűen félrevonulni – mert ami kívülünk
van az is bennünk van, mint a négyzetben a kör
vagy fordítva. Ha valami újat felfedezünk,
akkor önmagunkat fedeztük föl. ...

A művész mindig önmagából merít. A művész
feneketlen tenger, mint valami tiszta ablak
néz föl a mérhetetlen magasba. A művész egy-
ség s a konstrukciók középpontja. (10.)

Alább a jóról és rosszról „leszokó” „ma emberéről” olvashatunk, akit „a konstrukciók megismerése / és az elemek legyőzésére való törekvés” „jellemez”.

Fizika és metafizika,
centrális és decentrális,
egoizmus és kollektívizmus
mind belőlem kiindul és hozzám visszatérő
magamtörvényei. ...

Ember! Konstruktőr! (12.)

Az idézett rész a romantikus esztétikákra emlékeztető konstruktívizmus-képet „montíroz” egy retorikájában nietscheiánus jellegű egocentrizmussal. Egy kiáltványban ez bizonyára különösen hatna, ám itt a tézisek az önéletrajzi epikai fikció kontextusában jelennek meg:

Együtt ülök a feleségemmel és néhány fiatal diákkal az asztalnál, az ő tanításairól beszélgetünk és kimozdíthatatlanul hisszük, hogy igazunk van. (7.)

A kollektivistista mi-hang, az általánosító tézis („a művész mindig...”) és az énkijelentések ilyen összefüggésben „referencializálódnak”, s ez viszonylagosítja a kijelentések látszólagos totalitásigényét. Az olvasónak az a benyomása támadhat, nem „végleges” teorémákkal, csupán vitákban alakuló, sok tekintetben (még) el-lentmondásos eszmékkel találkozott.

A kötetben másodikként rövid írást olvashatunk a szövegek („optikai és taktilis érzékeink” számára való) vizuális és materiális megjelenítéséről, mely „az alkotás ökonomikus törvényeihez” való „visszatérést” hirdeti. A konstrukció e fölfogása tehát immanens és állandó generatív elveket tulajdonít az alkotásnak, az imperatív hang biztonságával.¹²

Ezután *A ló meghal...* következik, majd pedig *25 új vers*. E számozott költeményekre (a 41-től a 65-ig) is jellemző mindaz, amit fentebb vázoltam. Az egyes és többes számú grammatikai alanyok első, második és harmadik személyű alakjait egyaránt viszonylagosított identitás-formációkban szituálják a dadaista jelformák, s leggyakrabban az „ironizált igazság” alakzatainak kontextusában állnak a manifesztum-funkciójú patetikus-„költői” kijelentések. Nem alakul azonban így minden kép és proposíció szöveghelyzete e huszonöt költeményben. Mentés marad a „visszavonástól” az „önéletrajzi” emlékezésben megrajzolt személyiség azonossága: ám éppen azért, mert nem formálódik meg (látszólagos) folytonossága. (Ahogy *A ló meghal...*-ban létrejött a látszólagosnak bizonyult, epikai-időbeli azonosság.) Az identitás kialakulása eleve töredékes történet és egy, időnként a szürrealista képalkotással is rokon (de a szimbolista költészethez is visszanyúló), dadaista jellegű jel(/-kép)készlet *együttésében* megy végbe.

Üveg és vas között úsznak tenyereim
ismerem az éjszaka fekete medvét
emlékszem öregeimre akik gyümölcsöt hoztak beteg-
ágyamhoz
kegyetlenül nehéz rajtam a föld ahol születtem
kinyitom a levegőt fényből van és a kakas
tarajához hasonlít
így hát nem rólad beszélek
nem virrasztok és nem alszom...

az utca mélyén elveszítettem a gyermeket
aki én voltam ő kettéhasadt kárpitfalak
és tetők melyekből a keserű múlt szívárogo.

62. vers

(Nincs most mód részletesebben vizsgálni, de a *gyermek* és az *anya* vagy *asszony* bizonyosan a leggyakrabban szereplő szavak közé tartoznak e számozott sorozatban, szintén megmenekülve az ironiától.)

Az „önéletrajziség” funkció-repertoárja tehát meglehetősen összetetten alakul a *Tisztaság könyvében*: hol egy kiáltványyszerű szöveg igazságértékét viszonylagosítja, hol előkészíti (s előzetesen ellenpontozza) a poéma hangjának nyelvtani-logikai szóródását, hol pedig egy költői jelkészlet egyenrangú (nem-kitüntetett) elemeként szerepel.

Ha az önreflexiónak ilyen, szövegeken belüli játéka mellett a kötet egyes írásai között kialakuló narratív viszonyokat is megvizsgáljuk, a „rekonstruálható” kompozíciónak és az attól függetlenül alakuló összefüggéseknek az elkülönülődéssel is számolnunk kell. A további szövegek, sorrendben: egy többek szerint némi tájékozatlanságot mutató, erősen publicisztikus írás *Az új színházművészetért* címmel, a *Reggeli harangszót* is tartalmazó, *Prózák 1925* ciklus, rövid eszmefuttatás *A reklámról*, idegen nyelvekre fordított Kassák-versek, *A korszerű művészet él* című értekezés s a *curriculum vitae* jellegű *Utószó*, megelőzve a műmellékleteket. Ez utóbbi írás a „kompozícióalkotó” beszélő megszólaltatásával visszamenőleg kiterjeszti ellenőrzését a kötet egészére, mintegy korrigálva az önállósult szerkezeteket, a „szétszórót” identitást.

Én a nagyváros fia vagyok, a vasszerszámmal
dolgozó és az örökké elégedetlen. Vannak, akik ezt
kétségbe vonják. De bizonyosan tévednek. ...

Nincs bennem semmi a mult-
ból. Nem ismerem az istent és nem ismerem a szerel-
met. Nem vagyok kíváncsi a jövőre. Feleségem az én
egyetlen barátom. ...

Szeretném, ha az is, amit most mondok
az ő himnusza lenne. ...

...Szemeimben
benne vannak az ismert és ismeretlen történetek.
Az utak összefutnak bennem és a kapuk kinyílnak. ...

...Aki ennyiből
nem ért meg engem, az soha sem fog megérteni
engem. Az apám laboráns volt, az anyám mosónő,
rokonaim vasutasok és ők elvittek engem a városokba.
Így lettem azzá, aki vagyok. Most összeszámolom a
vagyonomat, kivonom belőle, ami kivonható, aztán le-
fekszem aludni, mert reggel újra kell kezdenem mindent.

115.

Több szempontból is figyelemre méltó, hogy e – bevezetőszerű – sorok a könyv végén olvashatók. Egyrészt a már említett „átíró” funkció, másrészt a feleség „szóba hozásának” kompozicionálisan ismétlődő jellege miatt, harmadrészt (ezekkel összefüggésben), mert a kezdésnek és az újrakezdés ígéretének összegző elbeszélése egy újabb narratíva lehetőségét mutatja. E szöveg „erős” zárása a könyvnek, a fenti értelemben vett *ultima manus* funkciót is tulajdoníthatnánk neki; alkalma-

sint elhitheti az olvasóval: a kötetben mindvégig az itt „élettörténet-elbeszélés” alakzatban identifikált személyiség beszélt s szerepelt – talán még azt is elfedve így, hogy bajosan lehetne a *Tisztaság könyvében* foglaltakból egy ellentmondásmentes, következetes teoretikus rendszert rekonstruálni. Ugyanakkor éppen az alakzatisméltás emlékeztethet rá: a kötet elején a magánszféra „kislágának” nem-patetizált, vagy ironizált pátoszú elbeszélése talán már előzetesen megkérdőjelezte a (prózaversként is olvasható) *Utószó* alanyának apoteózisát. Az újraolvasás pedig minden bizonytalanságot kímélve a szöveget formálisan kitüntetett helyzetéből, hiszen – mint a Kassák-kánon alakulása is mutatja – nemigen bizonyul emlékezetesnek. A szöveg egész (vagy egység) önreflexív viszonyai ez esetben tehát hangsúlyosan az olvasás temporalitásában alakulnak, hiszen a befogadás változó (az olvasási stratégiák rekonstruálójá számára pedig: váltakozó) időhorizontjaiból a kötet egyes írásai más és más összefüggésben kerülnek dialógushelyetbe.

Az eddigiekben tárgyalt Kassák-művekben leggyakrabban már a beszélő elsődleges megjelenésének és a szóképeknek a szintjein létrejött a narratív önreflexió, s ezt „írták tovább” azután a szövegek és a szövegek közötti viszonyok konfigurációi. Érdekesnek mutatkozhat azonban egyebek mellett olyan szövegeket is megvizsgálni, amelyek már csak műfaji meghatározottságukból adódóan is (elvileg) nélkülözik az intratextuális jelentésviszonylagosítás játékát. Az *izmusok története* (1972) például két szempontból is figyelemre méltóan látszik vizsgálódásaink számára: egyrészt, mert párbeszédbe lép (többek között) számos jelentős, a húszas években keletkezett Kassák-textussal, másrészt, mert sajátos példáját adja a hang osztozásának. Az „erős” beszélő szövege a könyvben ugyanis a szerző-funkció „felől” kettőzódik meg. Úgy tűnik, az *izmusok történetének* egységes, egy személyű, autodiegetikus narrátora van, mely a „Kassák Lajos” szerzői tulajdonnévvel azonosított. Apróbetűs kijelentés figyelmeztet csupán a belső előzéklapon: „Pán Imre közreműködésével”. Az (ennek nyomán) Pán Imrének tulajdonítható szövegrészek nézőpontjukban és modalitásukban (külső-extradiegetikus, illetve szenvedélymentes, „tárgyilagos”) is elkülönülni látszanak. Olyan narratív önreflexió ez, amely személyekkel kapcsolatos, szerepe van benne a rejtőzködésnek és a megmutató félrevezetésnek. A szövegegységek önreflexív működésének szövegszerűen megjelölt, de egyúttal elrejtett, elfedett, a félrevezetés és a nyomozás játékába hozott eleme a megnevezett személyekhez való kötődés. A szövegrészek játéka a rejtett tudás birtokában konstituálódik dialógusként (sőt titkos vitaként) a befogadókban. A *ló meghal*... zárlatánál már láttuk, hogy (az epikai jellegű én-elbeszélés után) hogyan szóródik nyelvtani-logikai értelemben is a vers hangja, hogy azután egy abszolút nyomatékos én-kijelentés magával vonja, s az identifikáló tulajdonnév körébe sűrítse a (ki)jelentéseket (noha ezt talán visszavonja a zárlat dadaista mi-beszéde). Az *izmusok történetében* a hang egy önéletrajzi szerződés antinomikus létesítéséből induló szövegszerkezetben válik ketté. A „Kassák hangjaként” „kinyomozott”, s ekként olvasott szövegrészek mindenesetre a visszatekintés személyessége, a történeti megértésnek elfogultságokat is felmutató identifikációs eljárásai révén vonják körükbe, s időnként uralmuk alá „Pán Imre hangját”, e tárgyilagos, elemző, személytelen szöveget. Ezek a váltások-hangsúlyáthelyezések az implicit olvasó megképződött szöveghelyébe látszanak beleíródni, ennyiben dinamizálva, „felforgatva” a betű szerint persze önazonos szöveget.

E szövegműködésben éppen nem jellemző a grammatikai egyes szám első személy jelenléte, ám az „én”, másként, nagyon is ellenőrzése alatt tartja a textust. Így például „Pán Imrétől származó” szövegrészként olvashatók a nemzetközi avantgarde történetének számos fejezetét elbeszélő diszkurzus textusai, míg „Kassáktól származóként” a magyar avantgarde folyóiratok történetét elbeszélő, s Kassák Lajos lapjait a többi rovására kitüntetett részeket. Az elbeszélői hang ez utóbbiakban alkalmanként többes szám első személyű, ez időről időre egyes szám első személyre vált, míg gyakrabban nem létesül hangsúlyos grammatikai-logikai alany a diegézisben. Ám az „én” felbuklásával mindannyiszor a Lejeune által oly fontosnak tartott *címlapon* szereplő szerzői név kínálkozik referenciaként, azaz ilyenkor az önéletrajzi paktum aktualizálódik újból és újból.¹³ Ha a befogadásban a szöveg egységének megmutatkozására tevődik a hangsúly, identitás-funkciója is erőteljesebben működik.

Kassák méltatói közül számosan szólnak az író következetességéről, általában elismerően, s e hangokban a morális vagy etikai ítélkezés nem ritkán fölébe kerekedik az esztétikainak. Márai Sándor például, az utóbbi vonatkozásban nem éppen hízelgő naplójegyzetében, „jelmezes, de jellemes tünemények” nevezi, miközben az azték álarcokhoz hasonlítja egyéniségét. „Ez az álarc élethosszat rajta ragadt – nemcsak személyiségén, az írásain is” – írja.¹⁴ Németh G. Béla a lírikus Kassákról mint „páratlanul nagyigényű szellemről”, „páratlanul nagyigényű lélekről” beszél. Midőn Arany János szóalkotását fölelevenítve „öntanuló” művészként emlegeti, a meditáció kontemplációvá tárgyasult megjelenését tételezi költészetében. „Az ő öntanulása” ugyanis az elemző szerint „az élet külső rétegeiből egyre beljebb haladt abban a törekvésben, hogy a világot tanulja meg elhelyezni a maga egyedi létezésében, s a maga egyedi létezésének legbensőbb mozzanatait tanulja meg belerendezni a világba”.¹⁵ A késői Kassák-líra olvasása mindazonáltal e vizsgálódás tapasztalatában sem észrevételez meggyőzően figyelemre méltó poétikai értékeket – a méltatásnak elsősorban etikai-bölcséleti mozgatói vannak. Mezei Árpád viszont arra a feszültségre világít rá (elsősorban a festéssel kapcsolatosan), amely az utolsó korszakában is „vezérségre” törvő Kassák produkciói és a hatókörébe tartozó fiatalok művészi törekvései között húzódott. E szerepfixáció az elemző szerint egy sajátos lelki alkat megnyilvánulásaként kíséri végig az alkotó pályáját, összefüggésben azzal, hogy az interperszonális kapcsolatok mindig kiemelten fontosak voltak a számára.¹⁶ Ismeretesek az emigrációból hazatért Kassák és az őt tisztelő, s darab ideig mesterüknek elismerő fiatal írók (például Vas István, Zelk Zoltán) közötti személyes konfliktusok is, melyek egyébként elősegítették a „klasszicizáló” költői törekvések polarizálódását. Az erről szóló visszaemlékezésekben egyaránt szó esik Kassák művészetének megújuló képességéről s magatartásának következetességéről.¹⁷

E különböző irányú és érdekeltségű, de egyaránt történeti áttekintésre építő interpretációkban a változás és az azonosság értelmező alakzatai variálódnak. Norman N. Holland nézete szerint egy írói életműből kiolvasható *identitás-téma* voltaképpen a szövegek néhány alapvető jegyét fölismerve tárul elénk. A tudatos befogadás képes rögzíteni ezeket, s az *egységet azonosságként* olvasva egy szubjektum képét fölvezetni. A teoretikus figyelmeztet rá: az így megállapított *én* mindig az értelmező identitás-témájának a függvénye. A szövegvizsgálatokban ugyan-

akkor, éppen ezzel összefüggésben, az adott szerző befogadói preferenciáinak és interpretációs stratégiáinak feltárását tekinti a legfontosabb lépésnek.¹⁸

Kassák *Csavargók, alkotók* című esszéje (1929, 1935–1975) Maxim Gorkij, Jack London és Panait Istrati alkotásait és életpályáját *én*-szempontból elemzi – jól felismerhető ez a bevezető önéletrajzi szólamból s a szöveg áttetszően példázatos jellegéből. Az autodidakta írók működésének vizsgálata alkalmat ad egy általános alkotói fejlődésképlet megrajzolására, melyben a negyedik rend társadalmi képviselőjének és „a nyers, magába nyomorított egyéniség előretörésének” elképzelése ötvöződik. A polgári művészek a *Buddenbrooks*ban reprezentált típusával ellentétben „nem befejeződése valaminek ez a pillanat, hanem kezdete valami soha be nem fejeződő folyamatnak, azonosulás a dolgokkal és mégis fölébekerülés azoknak a szellem szárnyain. Az ő művészeti fellépésük nem pont egy diadalmas mondat végén, hanem felkiáltójele egy új, még ismeretlen mondat elején, úgy, ahogyan ezt az írásjelet a spanyolok használják.”¹⁹ A fejlődéstörténet alakzata szerzei természetesen az *Egy ember életét* is. Itt az *én* retrospektív elbeszélése egy jól átlátható epikai nagyformában megy végbe, mégpedig igen hasonló logikával, mint a Gorkijéről szóló vázlatban. A könyv szóképei alapvetően nem avantgarde jellegűek, így mintegy rejtett mellékszálként (az elbeszélő és az aktuálisan megvalósuló) poétikai elképzelések „dialógusa” kíséri végig a narratívát. E regény metonim szerkezetében mindazonáltal nem jönnek létre olyan önreflexív viszonyok, melyek nem-intencionális összjátéka gazdagítaná a mű szemantikumát. Egy másik jelentős önértelmező szöveg, az *Önarckép – háttérrel* (1961) monologikus alakítottóságát viszont termékenyen dinamizálják az életműből vett, jól megválasztott, időnként terjedelmes idézetek. Bár kevésbé meggyőző fejezetei is vannak e nagyszűrésű – így például az, amely magyarázni próbálja a társadalmi irányregények Kassákjának bizonyítványát –, az életmű értelmezésének teoretikus igényessége és a művészi pálya fejlődésében szerepet játszó könyvek és képzőművészeti alkotások hatásának klasszikusan „önéletrajzi” elbeszélése igen szerencsésen találkoznak benne.

Az elméleti háttérrel a konstruktivista elképzelések adják, ahogyan *Az izmusok története* is a konstruktivizmusra teszi a hangsúlyt az avantgarde irányzatok közül. Kassáknak számos írása foglalkozott a húszas években ezzel az áramlattal, így az 1925-ben írott *A korszerű művészet él* (TK) is, mely *Az izmusok...-ban* is helyet kap, „bevezetés helyett”; vállalt, de továbbírandó szöveggé. E – helyenként kiáltványyszerű – tanulmány a (magyar) aktivizmust is a konstruktivizmus körébe (vagy nemébe) sorolja, noha az aktivizmusnak kezdeti időszakában még nem volt konstruktivista jellege.²⁰ A németországi–orosz–holland irányzatnak praxisában és teorémaiban igazolást lát az együttes alkotást s a társadalmilag is hasznos, de individuális minőségű művészi konstrukciót tételező kassák művészetkonceptióra. A dokumentálható eseményeknek erre az átírására, átcsoportosító „felejtésére” épül *Az izmusok történetének* egész, a korszakra vonatkozó áttekintése is – s ezt „Pán Imre hangja” sem módosítja lényegesen. A következőkben egy rövid történeti áttekintés összefüggéseiben igyeksem megvilágítani a Kassák-szövegek identifikációs eljárásait, működéseit.

Meglehetősen vitatott kérdés a művészettörténészek körében, mennyiben tekinthető valóban konstruktivistának Kassáknak a bécsi Ma-kör irányait is megha-

távozó képzőművészi és teoretikus tevékenysége. Némiképp még az is bizonytalan, valóban közvetlenül Kassáknak tulajdonítható-e a kezdeményező szerep. Az bizonyos, hogy a „Ma-Gruppe” (ahogyan a Bauhaus könyvsorozatában megjelentetni tervezett kötet címében szerepel) jelentős németországi kapcsolatai között kiemelkedő szerepe volt (az említett sorozatot szerkesztő) Kállai Ernőnek és Moholy-Nagy Lászlónak. Kassák, Moholy-Nagy és Kállai egyaránt 1921-ben írtak először konstruktivista (jellegű) manifesztumokat vagy teoretizáló szövegeket. A *Képarchitektúra*-kiáltvány – mely egyidejű a hasonló európai kezdeményezésekkel –, s maguk a létrejött alkotások Kassák konstruktivizmusának egyszerre mutatják meg szuprematista, dadaista és produktivista arcát.²¹ 1923-as, *Vissza a kaptafához* írásában viszont a Ma szerkesztője a művéség, a megbízható műhelymunka jelentőségét hangsúlyozza. Ugyanebben az évben távolodik el Kállai az irányzat technicista-kollektivista, chaliasztikus felfogásától. Kassák a kollektivizmusnak egyfajta népművelő változatát dolgozta ki ekkortájt, melyet hazatérése után később *Munka* című folyóiratában és a *Munka-körökben* érvényesített. Mindenesetre a konstruktivizmus integratív-egyetemes, teoretikus igényű értelmezésében Kállai Ernő az elsőség.²²

„Képarchitektúrát” El Liszickij konstruktivista nézeteit követve egyébként Bortnyik Sándor valószínűleg előbb alkotott, mint Kassák, akitől az elnevezés származik. Bortnyik viszont nemsokára kételkedni kezd, hogy „ezek a csupán síkban, plasztikusság, térbeli ábrázolás és határozott mondanivaló nélkül komponált geometrikus formák demonstrálják-e egy eljövendő, közösségi társadalom elképzelését? Hiányzott belőlük a tendencia világos, érthető kifejezése” – írja, s fejére olvassa Kassáknak saját 1919-es, *Aktivizmus* című cikkét, melyben a Ma szerkesztője az „új, világszemléletes művészet” „forradalmasító erejéről” ír.²³ Kassák művészi megnyilvánulásait számtalan hasonló kritika érte a húszas években,²⁴ s egyes bírálói később is számon kérték rajta az eszmei következetességet. A változás-azonosság alakzataira építő önértelmező szövegek nyilván e hangok ellenében is hatnak, midőn valamely rögzített perspektívából átrendezik a horizontszerkezetet.

Az ilyen jellegű Kassák-szöveg a saját korában benne álló identitást képviselve viszonyul a korábbi, „Kassák” szignójú alkotásokhoz. Az *izmusok történetében* felismert „erős” beszélő például nem hajtotta végre azt a horizontelválasztási műveletet (Hans Robert Jauss), melynek segítségével elkerülhette volna a megértésnek a jelenkori tudást visszavetítő, torzító jellegét. Analógiaként az a hamisítási akció említhető meg itt, melynek során Kassák a hatvanas években számos antedatált művet készített a nemzetközi műkereskedelem számára.²⁵ Nemcsak azzal kellett ugyanis szembesülnie Komiss Dezső 1957-es kiállításszervezői tanácsai nyomán, hogy az ötvenes években keletkezett festményei iránt meglehetősen lagymatag az érdeklődés, annál nagyobb figyelemmel övezi viszont az értő közönség az emigrációs képarchitektúrákat, hanem azzal is, hogy az európai befogadók képtelenek megérteni, miért nem festett Kassák Bécsből való hazatérése és az ötvenes évek között egyáltalában. A visszatávozott hamisítványok (a műkereskedő Chagall, Braque, Miró és Arp példájára hivatkozott) bizonyára részben ezt az űrt voltak hivatva betölteni, részben pedig „felértékelték” az időlegesen megtagadott korábbi korszakot. (Mindazonáltal a költő a legtöbb eredeti, igen értékes képét is elköttyavetyélte Svájcban és Párizsban.) A folytonosság ilyen jellegű megteremté-

se értelemszerűen mellőzi a differenciáló tekintetet: az önértelmezés és a történeti művészetmegértés mintha egyazon szimplifikált identitást venné észre a különböző Kassák-korszakokban, ennek azonossága mentén megírva/interpretálva a különbözőségek történetét. A fentebb vizsgált diszkrízis összefüggések és kötődések terében azonban észrevehető (megalkotható) egy, a N. Holland által eredetileg megadott értelemben vett, azaz (mű- és „világ”-) interpretációs stratégiaiak tropológiájaként felépülő *identitás-téma*. A Márai említette maszk ilyen módon a *prosopopoeia* (Paul de Man) alakzatának szövegek csoportjára, textuális egységekre (unity), „az életműre” való kiterjesztése volna; az identitás-téma pedig a szövegviszonyoknak az a hálózata, amely egyaránt magában foglalja a szubjektum azonosításának rögzített és szórt formáit, a fejlődésrajzszerű elbeszélést és a szabad narratív önreflexiót.

Jegyzetek

¹ Michael TILBY: „Self-conscious Narration” and „Self-Reflexivity” in Gide’s „Les Faux-Monnayeurs”. Essays in French Literature, Vol. XV. 1978. 56–81.

² RÁBA György alkalmazza az utóbbi terminust *A ló meghal a madarak kirepülnekről* szövegben. In: *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. Szerk. HANKISS Elemér, Bp.: Akadémiai, 1971. 31., 34–35.

³ A továbbiakban az e könyvben (is) megjelent szövegekről szólva címük után a „TK” jelölést alkalmazom.

⁴ Itt és a következőkben még néhányszor Gérard Genette és Philippe Lejeune terminusait alkalmazom. Vö. Gérard GENETTE: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980; Philippe LEJEUNE: *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996. 13–48. (Utóbbi VARGA Róbert fordításában: *Az önéletről paktum*. Kézirat.)

⁵ DERÉKY Pál: *A vasbetontorony költői. A magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*. Bp.: Argumentum, 1992. 166–167.

⁶ A vers szubjektum-viszonyait részletesen megvizsgálta Kulcsár Szabó Ernő, akinek értelmezésére sokban támaszkodom, ám néhány ponton, mint kiténik, más következtetésekre jutottam. Vö. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: „...ki üdvözöl téged születő pillanat”. *Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassájkánál*. In: *Uő: Beszédmód és horizont*. Bp.: Argumentum, 1996. 124–157.

⁷ Vö.: Paul OVERY: *De Stijl*. Bp.: Corvina, é. n. 46–47.

⁸ CSÜRI Károly: *A Kassák-vers embléma-szerkezete*. In: *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. 492., 499–500., 491., 474–476., 480.

⁹ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: i. m. 152.

¹⁰ KASSÁK Lajos: *Tisztaság könyve*. Hasonmás-kiadás. Bp.: Helikon, 1987.

¹¹ A terminust N. Holland a szövegekből „kiolvasott” identitással összefüggésben vezeti be – a későbbiekben még támaszkodok teóriájára. (*A unity* magyar nyelvű megfelelőjét jómagam „unit” értelemben is alkalmazom.) Vö.: Norman N. HOLLAND: *EGYSÉGEZ IDENTITÁS SZÖVEG ÉN*. In: *Testes könyv I*. Szerk. KISS Attila Atilla-KOVÁCS Sándor s. k.–ODORICS Ferenc, Szeged: Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996. 283–304.

¹² *A könyvről*, 13–14.

¹³ Vö.: Philippe LEJEUNE: i. m. 25–26.

¹⁴ MÁRAI Sándor: *Napló 1968–1975*. Bp.: Akadémiai–Helikon, é. n. (1993) 12–13.

¹⁵ NÉMETH G. Béla: *Kassák klasszicizálódása. Költészet a meditáció és a kontempláció jegyében*. In: *Uő: Kérdések és kétségek*. Bp.: Balassi, 1995. 157–158.

¹⁶ MEZEI Árpád: *Kassák*. In: *Kassák Lajos. Kiállítás-katalógus*. Szerk. GERGELY Mariann–GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor, Bp.: Artunion, 1987. 23–26.

¹⁷ Vö.: *Kortársak Kassák Lajosról*. Szerk. ILLES Ilona–TAXNER Ernő, Bp., é. n. 69–79.

- ¹⁸ Norman N. HOLLAND: i. m., uo.
¹⁹ KASSÁK Lajos: *Csavargók, alkotók*. Bp.: Magvető, 1981. 20.
²⁰ Vö.: DERÉKY Pál: i. m. 63–68.; SZABÓ Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Bp.: Corvina, 1981. 78–91.
²¹ HEGYI Lóránd: *Adalékok Kassák Képarchitektúrájának értelmezéséhez*. In: *Kassák Lajos*. Szerk. GERGELY Mariann és mtsai, i. m. 58–60.
²² Vö.: FORGÁCS Éva: *Bevezető*. In: KÁLLAI Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok*. Bp.: Corvina, 1981; SZABÓ Júlia: i. m. 97–101. E

helyütt mondok köszönetet továbbá Kiss Sándornak, vizsgálódásaim e szakaszát segítő észrevételeiért.

- ²³ BORTNYIK Sándor: *Emlékeim Kassákról*. In: *Kortársak Kassák Lajosról*. 16.
²⁴ Vö.: DERÉKY Pál: i. m. 63–162.; SEREGI Tamás: *Déry Tibor: Az ámokfutó. Megjegyzések a magyar dadaista líra poétikájához*. *Literatura*, 1998/4. 389–397.
²⁵ Vö.: GERGELY Mariann–GYÖRGY Péter–PATAKI Gábor: *Megjegyzések Kassák Lajos korai műveinek sorsához*. In: *Kassák Lajos*. Szerk. GERGELY Mariann és mtsai, i. m. 143.

SEREGI TAMÁS

Irányzati poétikák együttélése Kassák költészetében

A számozott költemények irodalomtörténeti szempontú elhelyezésének legnagyobb problémáját sokáig az jelentette, hogy a Kassák-életművet az egyes európai avantgarde irányzatok mentén felosztó szakirodalom számára nyilvánvalóan gondot okozott a húszas évek magyar avantgarde lírafordulatának meghatározása, mely – ahogy a poétikai vizsgálatokból ma már láthatjuk – nem egyértelműen egy új irányzat megjelenésének jegyében zajlott le. Az irányzati szempontú közelítésmód azonban ettől függetlenül is problematikus volt. Már az sem jelenthető ki minden további nélkül, hogy a magyar avantgarde mozgalom indulása az első jelentősebb avantgarde irodalmi irányzatnak is tekinthető mozgalom, a futurizmus poétikai eszközeinek átvételével és részben magyarításával vette volna kezdetét. Kassák első kötetének lírájában és az egész születésben lévő magyar avantgarde esztétikai nézetrendszerében legalább olyan mértékben jelen van Whitman és Ady hatása, mint Marinettié. Mindjárt A Tett első számában olvasható egy Ady védelmében írt tanulmány Franyó Zoltán tollából, s a Nyugat legnagyobbjának hatása, ha nem is mindvégig poétikai értelemben, az avantgarde mozgalom utolsó éveiben is fellelhető a különböző műfajú szövegek mindegyikében. A Diogenes című folyóirat például még 1925-ben is közölte folytatásokban Ady angolra fordított verseinek gyűjteményét, mely Gáspár Endre munkáját dicsérte.

Kassák első kötetének versein azonban kétségtelenül megfigyelhetjük a futurista poétika jellemző jegyeit, s tehetjük ezt annak ellenére, hogy amikor Kassák A Tett tizedik számában közölte *Programm* harmadik pontjával egyértelműsíti, hogy a magyar avantgarde művészet „nem esküdhet egyetlen izmusra sem”, elsősorban Marinettiék mozgalmát veszi célba ezzel. Talán ez volt az egyik gesztus, mely megteremtette a feltételt ahhoz, hogy a magyar avantgarde mozgalom Kassák saját, minden időszakban markánsan körülhatárolható esztétikai nézetei ellenére is poétikai értelemben az útkeresés állapotában maradt – egészen lezárulásáig. Az európai avantgarde mozgalmakra nem annyira jellemző „többbizmusúság” (akár a különböző irányzatok egyidejű jelenlétének értelmében) Kassák meghatározó hatalmi pozíciója mellett is a magyar avantgarde művészet kétségtelen jellegzetessége.

Ha ezt a tételt Kassák költői életművének avantgarde korszakára próbáljuk vonatkoztatni, úgy megfigyelhetővé válik, hogy első kötetei mennyivel „sokrétűbbek” annál, mintsem hogy egy-egy izmus alá sorolhatnánk azokat. Az *Éposz Wagner maszkjában* tizenhárom költeménye közül csak a sokat idézett *Brrr . . . bum . . . bumbum . . .* kezdetű alkotás tekinthető minden tekintetben a futurizmus költészetnyelvét alkalmazó műnek. A kötet fennmaradó költeményei esetében pedig nem

az én-disszimilációt a szintaxis felbontásán keresztül végrehajtó futurista verstechnika tökéletlenebb megvalósulásával van dolgunk, hanem egy attól független, a magyar irodalomban elsősorban képi szerkesztéstechnikájával újat alkotó lírával, mely a versszerkezet egészét tekintve azonban általában megőrzi a hagyományos történetmondó lineáris időbeliség szervezőelvét (*Kelet felől bús, téveteleg karavánt öklözött az éj...*), egy konkrét életvilágbeli szituációra való referenciális utalás szándékát (*Zöld szőnyegén gubóztam a csókkerített háznak...*) vagy a közvetlen érzelmkifejezés és az értékszempontokat érvényesítő közölni akarás nyilvánvaló intencióját (*Ó, Élet, élet, mi sírunk, mi sírunk, panaszkodunk és Most téged énekellek...*). A kötetet záró költemény pedig, sejtethetően tudatos szerkesztés eredményeképpen, már a későbbi aktivista-expresszionista művek modalitását juttatja eszünkbe. A költemény sorai, hasonlóan a *Most téged énekellek...* kezdetű vers hangütéséhez, még erőteljesen whitmani hangnemben szólnak meg, de helyenként már a kollektív én szemszögéből tekintenek az emberiség egészére, melynek egyszerre része és kirekesztettje a költői én. A költemény két közösségi létforma pólusai mentén osztozik fel, melyek egyike a robotos hétköznapok világa:

Rossz sorsunk féktelen emésztí a dús percer,
 hogy holnap még vaksibb gubóba szőjjön a gond,
 s holnap, ha pórázról emlékezünk,
 jajongva térdre törjük szebbik éntünk.

A másik pedig az ünneplő közösség derűje, amelyhez felemelkedni kíván az ekkor már első személyben megszólaló lírai én:

Ó, két kezem, két asztaltól elvert jobbágy,
 ma tartatok üres, mély tálat a bőséges ég alá,
 hogy nálam nézze meg magát négy sarka a világnak
 s lássam meg én is a kért földi tájat,
 hol boldog ember áll a dombon
 és fehér zászlaját nevetve lengeti
 a bús rokon felé.

Az ünnepnek mint az „életöröm” megnyilvánulásának ez a típusú tematizációja már kétségtelenül a két nagy expresszionista-aktivista költemény, *Az örömhöz* és *A Mesteremberek* versbeszédét szövegezteti meg, melyek – ha a versek eredeti megjelenési dátumát és nem a későbbi, kötetbeli helyüket tekintjük – közvetlen folytatói az *Éposz Wagner maszkjában* kötetet záró költeménynek: mindkét említett mű még 1915-ben keletkezett, közvetlenül Kassák első kötetének megjelenését követően, s a Tett első és harmadik számában láttak napvilágot.

A *Hirdetőszloppal* című második Kassák-kötet verseivel kapcsolatban hasonló problémákat vethetnénk fel. A recepciótörténetből ismert adat, hogy az aktivizmus és az expresszionizmus fogadtatásának kezdeteit egyaránt 1919-re tehetjük, tehát nem sokkal előbbre, mint a szintén megkétszerezve érkező dadaista irányzatét. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a magyar avantgarde alkotóknak ne lett volna tudomásuk az említett irányzatokról (a Ma például rendszeresen hirdette a Die Aktion számait), mint ahogy azt sem, hogy az európai irányzatoknak

ne lett volna magától értetődő befolyásuk a magyar mozgalomra, csak annyit, hogy a nem elhanyagolható, bár az európai mozgalmakkal összehasonlítva kevésbé önreflexív teoretikus irodalom mellett, mely sokkal inkább világnézeti, mint esztétikai jellegű volt, poétikai szempontból leggyakrabban – a saját vívmányoktól eltekintve – irányzatilag kevert irodalmi formákat öltött.

Ha azonban közvetlen poetológiai vizsgálatok helyett magukhoz az alkotóhoz, jelen esetben Kassákhoz fordulunk, hogy a költészetnyelv alakulástörténetét feltárjuk, hamar eltévedhetünk a világnézet és az esztétikai koncepciók vegyülékének tömegében, még kifejezetten poétikai kérdések tematizációja esetén is. Elegendő, ha csak egy példát említünk a dolgozat témájához szorosabban kötődő terület, a számozott költemények kapcsán. Kassák egy interjúban a következő mondatokkal írja körül saját, immár az aktivista utópiáktól végleg elszakadni látzó és a mai nézőpontból megítélve több avantgarde jegyet felmutató számozott verseinek jellegzetességét: „A kérdés második fele, hogy a tömeg nem értheti meg ezt az irodalmi formát. Erre azt felelem: igaz, hogy a tömeg nem értheti meg ezt az irodalmi formát, de nem azért, mert ez az irodalmi forma túl komplikált, hanem mert túl egyszerű... Képzeld el, ha egy agyontechnikázott Babits-sor mellé például ezt az abszolút egyszerű sort írom le magamtól: »S a szolgáló 1 389 425 koronáért a sültgalambot még mindig áthozhatja a korcsmából.« A Babits-sort itt minden skrupulus nélkül mint értelmeset fogják elfogadni, ezen a soron pedig, anélkül hogy észrevennék benne mai tragédiánkat, a legvidámabban röhögni fognak.”¹ Kassák érvelése több ponton is problematikusnak látszik. Ha csak a 15. számozott versből idézett sort magát vizsgáljuk, akkor is rögtön szemünkbe tűnhet a szövegrészletnek legalább egy olyan eleme, mely a mondatot jelentéstani értelemben nyitottá teheti, elbizonytalaníthatja és többértelmezhetővé teszi. Kassák beemel a szövegbe azután lerögzítetlenül hagy egy konvencionális jelentéskörrel rendelkező elemet, a „sültgalamb” kifejezést a verssorba, amellyel már önmagában is gátat vet egy, az interjúban általa sugallt erőteljesen referenciális olvasási mód érvényesíthetőségének. Az említett elem sokkal inkább megfosztja lehetséges rögzíthető jelöltjétől az „1 389 425 korona” és a „korcsma” kifejezéseket, mintsem maga elveszítené konnotatív energiáit. Emellett azonban magától értetődően adódik egy másik vizsgálati nézőpont is, amit pedig Kassák egyáltalán nem vesz figyelembe, melyet az idézett verssor szöveggörnyezetéből, a 15. számozott költemény egészéből nyerhetünk, s amely újabb jelentésbővítéseket és -módosulásokat eredményez. A vers első olvasásra meglehetősen egyértelmű értékrendszer mentén épül fel (hasonlóan az aktivista költeményekhez), amely képilesz ábrázolható el-lentétekben is kirajzolódik. A felfelé röpködő, „felemelkedő” dolgok sora összetartozni látszik („a jó szív röpköd az üvegbúrában harangok fölemelkednek / s a hal-doklók szintén fölemelkednek”) abból a deklaratív hangnem által konstituálódó nézőpontból, mely ezekkel a „világ csontszínű magját”, a forgó turbinákat és a komolyság eszményét állítja szembe. A szembeállításnak az utóbbi pólusa azonban már nem képződik meg egyértelmű érték kategóriák mentén. A Kassák-versek prófétai hanghordozása a számozott versek szövegeinek majd mindegyikében, ahogyan *A ló meghal a madarak kirepülnek* hasonló modalitású soraiban is, erőteljes ironikus többletjelentéssel bővíti, mely magát az expresszionista „Ó, ember!” testvériességre buzdító himnikus és gyakran tanító szándékú hangnemét

is ironikus kijelentéssé formálja át. A 15. számozott költemény komolyságkultuszát („csak az ólomfejű komolyság menthet meg bennünket az ördögtől / ó jaj jaj / legyünk hát valamennyien komoly emberek testvéreim”) részben épp az a fokozott, néha már-már siránkozó hangnem hitelteleníti, mellyel a vers alanya megszólal és olvasóját megszólítja. Ezt erősíti a bizonyosság deklarációjának módozata, mellyel a költemény zárul, összekapcsolódva végső soron az említett „sültgalamb” kifejezéssel is:

mi bizonyosan tudjuk
az ember azért született hogy szépen éljen
s a szolgáló
1 389 425 koronáért a sültgalambot még mindig áthozhatja a korcsmából

A vers utolsó sora jelentős mértékben elbizonytalanítja az előzőleg kategorikus kijelentett tételt, mivel a „még mindig” kifejezés időbeli kétértelműsége feloldja a mondatok közötti szemantikai viszonyok egyértelműségét (Kassáknál a szintaxis szintjén képződő többértelműségek csak nagyon ritkán figyelhetők meg): a szókapcsolat utalhat egyrészt egy a jelenben még fennálló lehetőségre, mely részét alkotná ennek a bizonyos, a vers alanya által sugallt „szép életnek”, másrésztől azonban egy fennmaradó, mintegy jobb híján biztosított jövődőlhetőségére is, melynek révén nem utolsósorban a „sültgalamb” szóösszetétel is újabb jelentésbővülésen mehet keresztül. A „sültgalamb” a verset ily módon olvasva az elérhetetlen „komolyság” pótszerűvé válik csupán, a megígért – pontosabban a versbeli beszélő által teljes bizonyossággal előre jelzett – „szép élet”-nek (akár a Földi Paradicsom *békéjének*) tátott szánkba repülő, megcsúfolt jelképévé.

A számozott költemények poétikai újdonsága minden bizonnyal nem csupán annyi, hogy Kassák húszas évekbeli, a dadaizmus hatását kétségtelenül magán viselő költészete képes volt túllépni az aktivizmus-expresszionizmus prófétikus hangnemű versnyelvén és szerkesztési technikáin, hanem az, hogy ezt a továbblépést Kassák a nyelvi alakzatok többértelműsítése felé tette meg, ellentétben számos olyan alkotóval, akiknél az 1920 decemberében Magyarországra érkező dadaista irányzat hatása egyértelműen kimutatható ugyan, de magát a dadaizmust inkább a provokáció és polgárpukkasztás céljaira használták fel, ennyiben tehát részben belül maradtak a közvetlen értékközvetítés alapján megképződő korábbi paradigmán – még ha annak áttételesebb módját használták is –, s nem a versnyelv fokozottabb deszemiótizációjának lehetőségét látták benne. S még ha ez az út nem jelentett is egyértelmű visszalépést vagy lemaradást az egész avantgarde mozgalomhoz képest – Barta Sándor húszas években írt dadaista művei például önmagukban nem mondhatók értéktelen alkotásoknak – az évtized második felében a magyar avantgarde irodalomban is jelentkező kísérletezőbb dadaizmus fényében (Palasovszky Ödön, Kristóf Károly) azonban jól látható, hogy a Barta által választott útnak Moszkvába költözésétől függetlenül sem lehettek volna nagyobb távlatai.

Kassák számozott versekkel megteremtődő, s azok keletkezése folyamán is állandóan alakulóban lévő versnyelvét egyértelműen az aktivista kétpólusú költészet ellenében, illetve azon túllépve alkotta meg. Ahogy a számozott költemények legelső darabjába ezt bele is foglalja, maga is érezte a változást és annak radikalitását: „Kinek adjam ezt az új könyvem első nekiszaladás az új Kassák felé”. A változásról

magáról azonban már nem állíthatjuk, hogy – például Barta Sándor életművével összehasonlítva – valamely új izmus beköszöntének hatására következett volna be. A dadaista és szürrealista Kassák címkékké ezért elővigyázatosan kell bálnunk. Kassák látszatra sok mindent megőriz korábbi verseinek elsősorban modális regiszteréből. Az expresszionista, részben Whitmantól örökölt kinyilatkoztató hangnem és a többes szám első személyű megszólalásmód, ahogy a 15. számozott költemény kapcsán is látható, sokáig jelen van a versekben. Am a prófétai hang által közvetíthető tartalom a legtöbb esetben elhasonul a sorok kölcsönviszonyai által teremtődő előre és visszafelé egyaránt ható szemantikai mezőben. A *ló meghal a madarak kirepülnek* híres részleteiben ráadásul a Kassák-életművet az aktivista korszak felől tekintő mai olvasó szinte úgy érzi, Kassák az aktivista váteszköltői szerepen s egyszersmind saját korábbi önmagán is gúnyolódik a költemény bizonyos kijelentései által:

...esküdjetek meg hogy ezután csak a tiszta gatyamadzag varázshatalmában hisztek
szóltam meg egészen váratlanul
s láttam amint a hangom erre felé jön a szomszéd udvarból
én költő vagyok
tehát csak tudom
a lámpások azért égnek jól mert kétszer turatámó
és tele vannak petróleummal

A prófétikus-kinyilatkoztató hangnem az idézett részletben kétszeresen is el-távolítva jelenik meg: egyrészt tematikus síkon (egy részeg ember értelmetlen, dadaista versmondattai), másrészt képi ábrázolás révén (a saját hangjától elidegenedő, azzal vizuálisan is szembesülő beszélő képében). Mindezek után az önmagát költőként azonosító versbeszélő megszólalásának hitele erőteljesen elbizonytalanodik a vers olvasójában, s ezt csak tovább fokozza, hogy a tudás bizonyosságának deklarációja itt is, mint a versben oly sokszor, egy értelmetlen kijelentésbe torkollik.

Kassáknak az idézett interjúrészletben azonban kétségtelenül igaza van akkor, mikor az új versekkel kapcsolatban nem azok túlbonyolítottságát hangsúlyozza, hanem ennek éppen ellenkezőjét, vagyis hogy a számozott versek szövegei „túl egyszerűk”. Elegendő csak egy felületes összehasonlítást elvégezni ahhoz, hogy láthatóvá váljék, az *Éposz Wagner maszkjában* című első kötethez képest a számozott versekből mennyire kivesznek az antropomorfizáló, díszítő jellegű jelzői metaforák, s így a túlsúfoltt képek jelentős mértékben egyszerűsödnek, de – tegyük hozzá – a költemények ezzel párhuzamosan szerkezetileg jóval összetettebbé is válnak. Kassák ebben az értelemben nem alaptalanul használta az irodalomtudományi szempontból meglehetősen problematikus, saját korszakában használatos „konstrukció”, „konstruktivizmus” kifejezéseket. Ez az „építkezés” azonban, a szigorú értelemben vett tudatos szerkesztés nem egyértelműen hagyta rajta nyomát a költeményeken. Mikor azt hangsúlyozzuk, hogy a jelkapcsolatok állandósulása ellen folytatott harc az avantgarde egyik, talán legfontosabbnak tekinthető heroikus vállalkozása volt, észre kell vennünk azt is, hogy a deszemiótizációnak mint avantgarde nyelvi magatartásformának kassáki alkalmazása még a számozott

költeményekben sem következetesen végigvitt folyamat. Általános értelemben igaz ugyan, hogy a számozott költemények darabjai azok, amelyek mind a versek szerkezetének egészét, mind a deszemiotizált elemek tropológiai kapcsolatait illetően a leginkább heterogén jellegűnek és összetételűnek mondhatók, a konstrukció szintaktikai és szemantikai uralom-jellegét azonban nem minden esetben képesek elkerülni. Kassák ugyanis, mire életművében a számozott költemények írásának időszakához érkezett, részben már olyan topikus állandósággal rendelkező költői nyelvet használt, mely a deperszonalizációs eljárásokhoz való ambivalens viszonyulásával együtt, az avantgarde poétikai technikák következetes alkalmazása elé gyakran akadályokat gördített. S emellett – tehetnénk hozzá – saját művészetéről írt munkáiban is lépten nyomon olyan kijelentésekkel találkozhatunk, melyek húszas években született alkotásait és esztétikai nézeteit megpróbálják az aktivista világ- és művészetfelfogás képzetköréhez kapcsolni, néha érezhetően irreleváns módon. Ennek köszönhető, hogy 1925-ben írt híres *A korszerű művészet él* című tanulmányának izmus-konceptiójában, melyre később izmus-történetének gondolatmenetét is építette, az aktivizmus a konstruktivizmus nagy összefoglaló irányzatának zászlója alatt sorakozott fel – a mai olvasó számára kissé meglepő módon. Kassák az expresszionizmust „szentimentális és érzelgősségbe fulladt lelkeséggel”² vádolja, az aktivista művészetben viszont továbböröklődő viszonyt lát a műalkotással és a világgal való általa kívánatosnak tartott kapcsolat természetét illetően. Az aktivizmus és konstruktivizmus szoros egységének alapjává két fogalom válik: a – talán poétikai szempontból érdekesebbnek tekinthető – „építés” fogalma és az ehhez kapcsolódó nem individuális ember eszméje. A konstruktivizmus annyiban folytatója az aktivista mozgalomnak, állítja Kassák, amennyiben a négyeszőg a „kollektív világszemlélet formai megtestesítője”.³

Ebből az önmagában következetesen felépített nézetrendszernek ítéltető koncepcióból világosan látható közvetlen és közvetett hatások vezetnek a számozott versek poétikai rendszere(i) felé. Kassák a húszas évek időszakára végleg elvetni látszik, még akkor is, ha saját nyilatkozatai gyakran ellentmondanak ennek, a közvetlen érzelmkifejezésre irányuló költői nyelv alkalmazásának intencióját. Ahogy a 15. számozott költemény és *A ló meghal...* kapcsán láttuk, az expresszionista modalitású versmondatok a költemények szerkezeti meghatározottságaiból, illetve az alakok és szituációk megformálásának mikéntjéből adódóan elveszítik közvetlen, életvalóságra vonatkozó érvényesíthetőségük biztosítékait. Kassák nyelvhez való viszonyulása azonban továbbra is problematikus marad. Az eszköz jelleget nyelvi válságát deklaráló esztéta tradíció ellenében fellépő avantgarde mozgalomnak a deszemiotizáció jegyében végrehajtott nyelvfelfogásbeli váltása Kassák számozott verseiben lelhetne volna meg magyar megvalósulását. Hogy ez nem következett be egyértelműen, annak okát azonban nem Kassák észlelvéséget hirdető művelődésszemélyében kereshetjük, inkább az előzőekben említett „építkezés”-eszmé konstruktivista kényszerében. Ennek poétikai megvalósulásaként tekinthetünk véleményem szerint azokra a költeményekben újra és újra felbukkanó nyelvi elemekre, melyek lassanként, a montázs elvének radikálisabb alkalmazása ellenére is, a jelölés folyamatának bizonyos fokú rögzüléséhez vezettek. A húszas évek verstermesének végigolvasása azt a benyomást kelti, hogy a számozott költemények szövegei – és ezt maga a számozás alkalmazása is erősíti – szinte felhívják

arra az olvasót, hogy a háromkötetnyi verset egyetlen, önmagába záródó ciklusként olvassa, amelynek darabjai, és – Kassák szavaival élve – az azokat felépítő „tégla”, a cikluson belüli referencialitással rendelkeznek, vagyis közvetlenül visszautalnak korábbi előfordulásukra. Az elemek redundanciájának vagy identikus ismétlődésének kérdése a számozott költemények kapcsán egyáltalán nem egyértelműen eldönthető alternatívaként vetődik fel. Paul de Man *Lyric and Modernity* című korai tanulmányában, ahol a modernség irodalmára az ötvenes–hatvanas években gyakran s olykor talán elhamarkodottan alkalmazott „homályosság” fogalmát bírálja, felhívja a figyelmet arra, hogy bizonyos, a modernséghez sorolható irodalmi művek esetében elkerülhetetlen a szövegközi olvasásnak az a stratégiája, mely nem feltétlenül disszeminatív értelemben vett jelentéssokszorozódáshoz vezet, hanem – legalábbis első lépésben – pusztán a homályosság efféle elhamarkodott tételezésének elkerüléséhez. „Egy kis leleményességgel több értelmezés is adódhat akkor, ha mindig emlékezetünkben tartjuk azt az önmagát magyarázó (*auto-exegetic*) szimbolikus szótárt, amit Mallarmé ebben az időszakban kifejlesztett”⁴ – írja. Mallarmé *Tombeau de Verlaine* című versével kapcsolatban ebből a módszertani kiindulópontból alkot meg de Man egy önmaga által ugyan véglegesnek nem tartott, de erőteljesen rögzített jelentések megteremtésével kidolgozott interpretációt.

Kassák számozott költeményei kapcsán szintén felvetődő probléma lehet, hogy egyes versrészletek vagy elemek értelmezhetőségére csak azokon az ismétlődő és már-már szimbolikus jelentésre szert tevő egységeken keresztül adódik lehetőség, amelyek hálóként szövik át a száz számozott költemény szövegeit. Derék Pálnak a 70. költeménnyel kapcsolatos interpretációja beszédes példája lehet annak, hogy egy Kassákra rákényszerített javítással (a Mában eredetileg *A virágnak agyara van a felhőnek zöld kecskeszakállá* sor később módosítva, *A virágnak árnyéka van a felhőnek aranyból koronája* formában jelent meg – a versolvasók körében okozott felháborodás miatt) hogyan válhat majdhogynem értelmetlenné egy kassáki verssor (s ennek következtében természetesen a költemény egésze is), amelynek pedig az első változatban adekvát allegorikus értelmezése adható.⁵ A példa jól mutathatja a számozott költemények szövegeinek az interpretációs folyamat során fellépő működési mechanizmusát, és ezen keresztül Kassáknak az avantgarde mű radikális deszemiotizációját néhol privát szövegközi felettes jelentésrendszerbe transzformáló, „építkező” poétikai technikáját, illetve ennek következményeit.

A következőkben a 18. számozott költeményről egy leszűkített szempontrendszer alapján próbálok meg bizonyos megjegyzéseket tenni. Megfogalmazható téziszem a következő: ha csak az egyes avantgarde irányzatok poétikai eszköztárszeréből adódó szempontokon belül mozgunk, de magukat az irányzatokat nem a versek és ezen keresztül az egész kassáki életmű felosztására és korszakolására használjuk fel, a művek homogénnek látszó jelentésmezője nem kis mértékben többértelműsíthetővé válik. Ez a közelítési szempont persze nem lehet egyedüli érvényű, s az értelmezés során ki kell egészülnie konkrét tropológiai elemzési szempontok alkalmazásával is.

A 18. számozott verssel kapcsolatban rögtön filológiai problémákra kell felhívni a figyelmet, olyan problémákra azonban, amelyek az értelmezés szempontjából egyáltalán nem elhanyagolhatók. A Kassák összes verseit összegyűjtő kötet-

ben a költemény több elemében is eltér attól a változattól, amelyet a Ma 1922. évi első számában találunk.⁶ A két vers „oszlopainak” egész tagolása más, az összes versekben a költemény első oszlopa csak az oldal felénél kezdődik, így a vers minden egysége elcsúszik, s az összkép jelentősen megváltozik. Eltér továbbá a költeményt záró „sir” szón lévő pont mérete. Eltér ezeken kívül a költemény betűtípusainak egésze, az összes versekben egy kézírásos (vagy azt imitáló) szedésben olvasható, a kiemelések jellege és helye azonban nem változik meg, ezért erre nem térek ki a következőkben. Ami a legfontosabb eltérés azonban, és fontos szerepe lehet az elemzésben, az maga a „cím”. A „cím” szót nemcsak azért kell idézőjelben használnunk, mert a számozott költemények számokkal való jelölése maga is a cím funkciójának átértelmezésére utalhat, hanem mivel a „18”-as szám egyáltalán nem bizonyos, hogy a költemény címe, illetve nem csak akként szerepelhet az eredeti szövegben. Ha kinyitjuk a Ma 1922/1. számát, mely január elsején jelent meg, láthatjuk, hogy a folyóirat a 18. oldalon kezdődik, rögtön a szóban forgó költeménnyel, s az oldalak tetején található lapszámozás innen kezdve folytatódik tovább, már a vers másik oldalánál (3–4. oszlop) is, a 19-es számmal. A 18 tehát lapszám, mondhatnánk, a versnek pedig, hogy azt a tartalomjegyzék hátul mutatja, nincs címe, csak annyit olvashatunk, hogy Kassák Lajos: *Képköltemények*. Ha azonban a másik változathoz fordulunk, és immár a vers szövegét is segítségül hívjuk, a 18-as szám integrálhatóvá válik magába a szövegbe is, amellyel szintén eltűnhet címbéli funkciója. A 18 mint szám jelölheti az este szó sorszámát, ha az „elmúlt a 19 nap” sorokkal olvassuk össze.⁷ Ezek a viszonyok a költemény határainak kitégítését és elbizonytalanítását egyszerre jelzik: a margókra kilépő mű a művészetnek az aktivista tett általi kilépését is jelentheti a zárt (műfaji és institucionális) keretek közül, az aktivizmus továbbörökklődő hagyományát a húszas évek verseiben.

Ha megvizsgáljuk a vers vizuális jegyeit, hamar arra a következtetésre jutunk, hogy képvessésként első ránézésre tulajdonképpen nem olyan érdekes alkotás. Néhány ikonikus elemről eltekintve, mint például az „utak mentén sárga kutak forognak”, a „le hát”, az „énekeljete” vagy „a sөvény mellett” összetételek, Kassák nem használ olyan eszközöket, melyek a képverset Apollinaire módján egy attól független külső képi elem által határoznák meg, mintegy előlegezve vagy képileg megjelenítve a vers „témáját”. Ugyanakkor azt sem állíthatjuk, hogy Kassák a versszerkezet felbontására használta volna fel a képvers nyújtotta lehetőségeket, oly módon, hogy láthatóan a fehér lapból mint szabad sík felületből indult volna ki.⁸ Az olvasás linearitása csak néhány ponton törik meg a költeményben, ott is csak oly módon, hogy a szöveg többértelműsítéséhez érdemben nem járul hozzá. A vers legnagyobb részében leginkább csak tipográfiai kiemelésekkel találkozunk, melyek az adott elemek „fontosságára” hívják fel a figyelmet, vagy a kifejezések érzelmi töltetének érzékeltetésére hivatottak.

A vers összességében kollázsjellegűnek mondható, tehát egymástól viszonylag távoli jelentéstartományból származó nagyobb szövegegységeket rak egymás után, annak ellenére, hogy Kassák műveinek ismeretében kirajzolódik a verset olvasó számára, hogy a mű témáját tekintve ugyanannak az 1909-es utazásnak a narratívájához kapcsolódik, amivel *A ló meghal...*-ban vagy az *Egy ember életének „Csavargások”* című fejezetében is találkozhatunk, egészen más poétikai esz-

közökkel azonban. Az egymástól tematikus értelemben távoli szövegegységeken belül elhelyezkedő kiemelések a költeményt még tovább darabolják, szentenciózus mondatok emelkednek ki a szövegből, megtörve a történetképzés folyamatát. Ha a költemény teljes képiségét próbálnánk meg jellemezni, tehát a hasábokra tördelest, a különböző tematikus elemek tipográfiai elválasztását, kiegészítve a vonalak és a függőlegesen írt sorok szerkezeti tagolódásban játszott szerepével, és nem utolsósorban odafigyelve arra, hogy a költemény határai mintegy egybemosódnak a folyóirat határaival, arra a következtetésre juthatunk, hogy a vers képi világa inkább újságoldalra emlékeztetheti az olvasót, mint képkölteményre, olyan kisebb hírcsoportok, beszámolók, felhívások gyűjteményére, amelyek nézőpontjából, amellettt hogy a költeményen vizuálisan is uralkodnak, maga a visszakereshető utazásmotívum tematikus értelemben is elveszíti jelentőségét. A vers zárata ebből a szempontból szintén értelmezhető egyfajta híradásnak, amely az emberi ség egészét próbálná Kassák költői alteregóján keresztül megszólítani.⁹

A költemény a vizualitásnak és tipográfiájának köszönhetően tehát inkább azt a benyomást kelti, mintha a köznap életbe lépne ki, vagyis a közvetlen megszólítás intenciójával kapcsolódna össze (ez természetesen nem annyira a művésztől való megfosztottságát hangsúlyozza, inkább azt a különbséget, amely egy avantgarde folyóiratot tematikus és hangnemi értelemben elválasztott az esztétista tradíció hasonló orgánumaitól): s ezáltal úgy tűnhet, az aktivista művészeteszmény megtestesülésének kifejezője. A fenti értelmezés azonban nagyon egyoldalú ahhoz képest, amit a vers képiségében hordoz. Már a költemény tematikus elemei is azt a dada hatására az aktivizmustól eltávolodó Kassákot idézik, aki majd röviddel ezután *A ló meghal...* soraiban szólal meg, vagy az előző számozott költemények hangütésében felfedezhető. S a tipográfiailag kiemelt részek éppen ezeknek az elemeknek a hangsúlyát erősítik. A „le hát a hálósipkával” vagy az „Ó mindenki / tegye be hát a fejébe a tölcseréket” sorok leginkább a dadaista kiáltványok hangnemére, a magyar avantgarde tradíción belül pedig elsősorban Barta Sándornak a korszakban írt dadaista kiáltványaira emlékeztetnek (például *Tisztelet hullaház*). Ha Barta vagy az európai dada kiáltványait vesszük szemügyre, egyértelmű hasonlóságot fedezhetünk fel az elsősorban tipográfiai elemek túlsúlyával hivalkodni kívánó kiáltványok és a 18. számozott vers között. Kassák költeményét a szakirodalomban valószínűleg ezért szokták – lazább szerkezetű, inkább a dadaizmusra jellemző kollázsjellege mellett – a magyar dadaista irányzat fejezetén belül tárgyalni.

A képiségben is kifejeződő aktivista és dadaista világnézet és részben poétika koncepciója azonban, ha többszöri olvasásra nem bizonytalanodik is el a verset befogadóban, a költemény egy pontján bekövetkező erőteljes képi váltás hatására később kiegészülhet egy újabb lehetséges értelmezéssel. A Mában publikált talán autentikusabbnak tekinthető változat tagolása alapján a költeményt záró utolsó hasáb az „Anna / Annácskám” sorokkal kezdődik. A verset mindvégig kísérő erőteljes érzelmi töltés itt erősödik fel legmagasabb fokára, mégis itt érezzük először, hogy ehhez az emocionális hanghoz más képi eszközök társulnak, mint a költemény első három hasábjában. A túlnyomórészt tipográfiai elemekkel dolgozó kifejezőeszközök szerepét ezen a ponton kiegészítően, részben felváltani látszik a vizualitást szerkezeti elrendezésként felfogó versalkotás elve. A hasáb majd kétharmad részét foglalja el a képileg is megtört „keservesen” szó, a verset záró „sir”

kifejezés pontja sokkal nagyobb, mint az összes versekben közölt változatban, mintegy rátelepül magára a szóra, mivel méreteiben meg is haladja azt, a hasáb középű, majd nem kihasználhatatlanul hagyott harmadában pedig az üresen maradó képsík dominanciája érezhetően felerősödik az írott szöveghez képest.

Ha profán módon akarnánk megfogalmazni a versolvasás során szerzett benyomásunkat az utolsó hasábbal kapcsolatban, azt is mondhatnánk: a költemény végére megérkezik a konstruktivizmus, meglehetősen (leginkább az expresszionista-aktivista időszakra emlékeztető) érzélgősség kíséretében. S benyomásunk természetesen alátámasztható irodalomtörténeti érvekkel. Kassák már az 1921. november 15-én megjelent Mában közölt képarcitektúrákat, híres *Képarcitektúra* című, első elméleti összefoglalást nyújtó tanulmányának megjelenésére pedig már csak két hónapot kell várni, a Ma márciusi számában lát napvilágot. S ha a tanulmányban olyan kijelentéseit idézzük fel, mint: „A képarcitektúra nem hasonlít semmire, nem mesél el semmit és nem kezdődik el sehol és nem végződik be sehol” vagy hogy a képarcitektúra az, ahova „akárhol be lehet lépni és minden pontján az egészet fölérzhetjük”,¹⁰ akkor az utolsó hasáb képszerkezetének eredete s ugyanakkor a szerkezeten belül kifejeződő és annak ellentmondó érzelmi tartalom képiséggel való feszültsége több szempontból is értelmezhető lehet. A láthatóvá váló szabad sík felületet átszelő, felsértő „keservesen” szó belső monotonijának és ikonikusságot sugalló képi megtörtségének, s a szakasz apokaliptikus, sőt azt a változtatni immár képtelen Isten alakjával még tovább fokozó expresszionista képének és hangnemének az említett nézőpontból vizuális értelemben is riválisává válik a versszerkezetben kifejeződő képiség rendje és szabályossága, a „keservesen” szót kísérelő átló egyenesének reguláló hatalma, mely kizárólag a sík geometrikus törvényeinek engedelmeskedve képileg uralja a vers befejező negyedik részét, s a versmondatot erőszakkal, az írás konvencióival nem törődve a „keservesen” szó belsejében töri meg. Ezt egészíti ki a vizualitásban kifejeződő, természetes nyelven eluralkodó helyesírási hiba a vers utolsó szavának ékezetében, a konstruktivista művészeteszmény egyik alapvető kifejeződési formájának, az önmagába záródó körnek, a tökéletesség és lényeg, vagy Kassákkal szólva a képarcitektúra vizuális megjelenésével a költemény szövegének írásképében, mely a mű zárlatára ezáltal uralmi pozíciót képes kiharcolni magának nemcsak a vizualitás, hanem a nyelv szintjén is.

Talán nem véletlen, hogy több antológia szerkesztői is úgy érezték, a költeménynek ez az utolsó hasábjába önálló műként is megállja a helyét,¹¹ még akkor is, ha az egész költeményt ismerve látjuk, hogy ezzel a költemény éppen heterogenitását és többértelműségét veszíti el, vagyis ebben az esetben azt a képességét, hogy különböző, egymástól ekkor már világnézeti és poétikailag is távol álló irányzatokat képes integrálni, melyek egymást dekonstruálva, de semmiképpen sem kioltva élnek egymás mellett a műben.

Ha összefoglalás helyett egy kölcsönzött szövegrészlettel próbálnánk visszaadni azt, amit a vers vizualitása kapcsán a poétikát meghatározó irányzati keveredésekről eddig mondtunk, az 1922/5–6. (május 1.) Ma-számban 33 címmel megjelenő egy Kassákéhoz nagyon hasonló képvers egyik részletét vehetnénk elő, mely Sugár Andor munkája,¹² és valószínűsíthető módon közvetlen kassáki hatásra íródott. A költemény olvastán ugyanis úgy tűnhet, mintha dadaista, egyes szavakat

kollázszerűen egymás után és egymás mellé helyező technikájának tematikus rétegével Sugár Andor Kassáknak erről a verséről is beszélne. A mű egy része a következő szavakat sorolja fel, miután mintegy bevezető alcímként a „Tiszta művészetek szférája” szintagmát használta: „Szerelmek / Tragédiák / Futbalsport / Architektúra / Vezércikk”. Az egyetlen „futbalsport” kifejezés kivételével a részlet az említett Kassák-költemény tematikus és poétikai jegyeket meghatározó elemeinek szinte teljes arzenálját élénk tárja, s ehhez még azt is odaírja egy görbe vonalat formáló ferde sorban, hogy a dada sem maradhasson ki teljesen a képből és a mű tömör összefoglalóját is megkapjuk: „Logikus egyenlőtlenések”.

Jegyzetek

¹ NÉMETH Andor beszélgetése Kassákkal. Jövő, 1922. febr. 19. 3. Idézi DERÉKY Pál: *A vashetontorony költői*. Bp.: Argumentum, 1992. 80.

² A tanulmányban több megfogalmazása is létezik Kassáktól, én itt *Az izmusok történetébe* is bekerülő változatot használom. KASSÁK Lajos: *A korszerű művészet él.* In: Uő: *Az izmusok története*. Bp.: Magvető, 1972. 5–30. itt 22.

³ Uo. 26.

⁴ In: Paul DE MAN: *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. (1971.) 178.

⁵ Vö.: DERÉKY Pál: i. m. 125–129.

⁶ KASSÁK Lajos: *Összes versei I.* Bp.: Magvető, 1969. 194–195. Ehhez még azt is hozzá kell tennünk, hogy az 1921-es *Világanyám* című kötetben a költeményt felbontva, az egyes hasábokat külön oldalra helyezve jelentették meg.

⁷ Következtéseinkben akár odáig is elmehetnénk, hogy felvessük a problémát: vajon a 18. számozott költemény szükségszerűen hozzátartozik-e a számozott versek sorozatához. A mű ugyanis jellegét tekintve sokban eltér a ciklus egyéb darabjaitól,

emellett pedig az ebben az időszakban keletkezett két másik képkölteményben is található számok (15, 17), s csak az egyik sorolódott a számozott versek közé, azok nyolcadik darabjaként. A felvetésnek csupán az alapján lehet ellentmondani, hogy nem találhatóunk másik 18-as számmal jelzett Kassák-művet.

⁸ Petőcz András ezzel indokolva tartotta inkább Tamkó Siráto Károlyt és nem Kassákot a magyar neoavantgarde képversirodalom előfutárának. PETŐCZ András: *Napjaink vizuális költészeti előfutára: Tamkó Siráto Károly*. Tiszatáj, 1988/4. 62–77.

⁹ Vö.: STANDEISKY Éva: *„Kassák Annája”* című tanulmányával, melyben a Kassák versekben többször felbukkanó Anna alakját a költő alteregójaként értelmezi. Irodalomtörténeti Közlemények, 1984. 676–694.

¹⁰ Ma, 1922. március, 53.

¹¹ Ebben a formában találkozhatunk a művel *Az izmusok története* kiadásainak hátsó borítóján is, még hozzá azzal a részletével csupán, amely a Mában utolsó hasábként megjelent.

¹² Ma, 1922/5–6. (május 1.) 26–27.

KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT

A tipográfia disszeminatív teljesítménye

Kassák Lajos: 18. számozott költemény

*a szavak nem azért vannak, hogy tartalmat
hurcoljanak mint a zsákhordók*
Kassák Lajos

Kassák Lajos művei által új hang szólalt meg a század húszas éveinek tájékán költészetünk történetében, amit itthon nemcsak a kortárs recepció fogadott idegenkedve, de a modernség második hulláma után jelentkező irányzatok is elutasítottak vagy elfeledtek. Még a hatvanas években induló hazai neoavantgarde is a magyar tradíciók helyett külhoni, elsősorban francia minták felé fordult, pedig esetében indokolt lett volna a „saját” hagyományokkal való számvetés. Kassák írásmódja tehát látszólag teljesen visszhangtalan maradt, amennyiben „írásmódon” szűkebb értelemben vett poétikát értünk. Valami azonban mégis megőrződött belőle, bár ez épp feleslegnek is tűnhet: „írásképe” ösztönző erőként hatott a magyar konkrét képköltészet kialakulására. A számozott költemények képversei és szövegkollázsai tehát majdnem olyan jelentős hatást tudtak gyakorolni a rákövetkező korok irodalmára, mint *A ló meghal a madarak kirepülnek* című poéma, amelynek első kiadása is tekinthető képversnek.¹ Vizsgálatuk ennek ellenére méltatlanul háttérbe szorult az utóbbi évtizedek kritikai gyakorlatában.

Az 1921-ben megjelent 18. számozott költeménynek azért tulajdoníthatunk jelentős helyet Kassák költői életművében, mert játékba hozza mindazokat a nyomdatechnikai eljárásokat, amelyek utólagos távlatból beláthatóan megtermékenyítő erővel hatottak napjaink költészetének eljárásaira. A mű invenciózus tipográfiája a magyar lírában még nem ismert poétikai eljárások létrejöttét tette lehetővé. Kassák itt azzal kísérlete meg a metaforikus jelhasználat hagyományát elbúcsúztatni, „hogya a művészi jelek optikai ... konstellációjában próbálta meg felszámolni jel és jelölt szemantikai elválasztottságát”,² így valósítva meg a deszemiótizáció programját. Sajátos, hogy mindeközben nem Apollinaire *Kaligrammái*hoz, hanem sokkal inkább Mallarmé *Kockadobásához* került közel eljárásaiban. Ez utóbbi persze számos helyen megelőlegezte az 1912-es korszakküszöb jellemzőit,³ néhol pedig túl is mutatott rajta. A Mallarmé-vers megidézése olyan poétikai innováció lehetőségét is magában foglalta így, amelyek az avantgarde hagyományainak megújítását szolgálhatták. Történt mindez akkor, amikor a magyar avantgarde lírában egyébként is változások kezdődtek meg. Az aktivizmustól eltávolodó mozgalom olyan lehetőségeket keresett, amelyek költészetének eszköztárát felfrissíthették.

Ennek során számos alkotó figyelme kép és szó, vagy tipográfia és szöveg viszonyának átértelmezése felé fordult.

Kassák Lajos 18. számozott költeménye tehát tipográfiájával hívja fel magára a figyelmet, vagyis olyasmivel, ami a költészetéről vallott vélekedések túlnyomó többsége szerint ontikus. „Egyszerű” avantgarde műalkotáshoz jutunk akkor, ha ettől a sajátosságától eltekintünk, és a vers strukturálódását kizárólag annak grammatikai összetettségére bízunk. Peter Bürger „montázsnak”,⁴ Derék Pál pedig „digitális-analógiás”⁵ szövegalkotásnak hívja azt a poétikai eljárást, amely az ilyen „egyszerű” költeményekben működik. Ezeket egymástól független „lexiákra”⁶ – Kassák szavával „tégglákra” – lehet osztani, amelyek belső egységét és egymástól való különbségét grammatikai és retorikai jegyek teremtik meg. Mivel a különböző részek nem állnak össze egységes alkotássá, ezért azok nem lesznek értelmezhetőek az egész távlatából, illetve az egész sem a részei felől, így a „hermeneutikai kör” az avantgarde műalkotások interpretációjára alkalmatlannak bizonyul. Ezeknek a verseknek a fragmentáltsága tehát „belső” és nem „külső” okokból fakad, azaz grammatikai inkohärenciájukból, ami független például szedésüktől. Amennyiben van értelme a líra esetében a következő opozíció megéltelére, úgy az előbbieket alapján elmondhatjuk, hogy ezeknél a verseknél sem megjelenésük formája, hanem tartalmuk lényeges. Látszólag igaz ez a 18. számozott költeményre is, de már a cím olvasása közben bajba kerülhetünk, ha nem veszünk tudomást a szöveg térbeli megjelenéséről.⁷ Az újszerű szedési eljárások ennek hagyományos pozícióját megváltoztatták. A vastagon kiemelt 18-as szám a szöveg első oldalának jobb felső sarkában van, magasabban, mint a többi rész, de nem kezdődik följebb, mint az „[A FÁK ALATT...]” sorral induló fragmentum. Ettől függetlenül valóban lehet úgy olvasni, mint címet, ami egy kötet egészébe sorolja be a rákövetkező irodalmi alkotást, de lehet úgy is, mint iniciálét, amely a költemény kezdő lexiája vagy annak egy része.⁸ Az első esetben a vers indítása a következő: „[A FÁK ALATT / LISPITZ ÚR / FÉSÜLGETI / SZÉP HAJÁT] / [ESTE]”. Az utóbbi lehetőséget elfogadva viszont, a költemény úgy szól, hogy „[18] / [ESTE] / [A FÁK ALATT / LISPITZ ÚR / FÉSÜLGETI / SZÉP HAJÁT]”. Látható, hogy az eltérő olvasatokban megváltozik Lispitz úr cselekvésének időtartama, illetve azok a versrészek, amelyeket felidézhet. A második alkalommal a 18-as szám nem „idegen” költeményekkel hozza összefüggésbe a szöveg nyitását, hanem a versen belül teremt számára kapcsolatot. A „[LE HÁT / A HÁLÓ / SIPKÁKKAL / ELMÚLT / A 19 NAP]”-pal alakít ki metonimikus, időbeli érintkezésen alapuló összefüggést. Akármilyen módon értjük is azonban ezt a rövid szakaszát a műnek, mindenképpen láthatóvá válik, hogy a grammatikai és retorikai szabályok csak azután tudják strukturálni a szöveget, miután a szétszórta töredékeket sikerült saját igényeik szerint *lineárisan* elrendezni. Erre persze több mód is nyílik, ami megmutatja a tipográfia disszeminatív potenciálját. A nyomdatechnika eljárásai így viszont szövegszervezővé és olvasáspoétikai szempontból ontológiai jelentőségűvé válnak. Eszerint azonban nem tekinthetünk el a feltűnő tipográfiától, hanem egyenesen ennek szerepére kell, hogy rákérdezzünk.

A továbbiakban leginkább arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy az olvasás linearizáló törekvéseinek továbbra is ellenáll a szöveg. Ez az ellenállás több forrásból fakadhat. Egyrészt abból, hogy a tipográfiai és grammatikai egységek nem

esnek egybe, másrészt a grammatika és tropológia közötti feszültségből, esetenként pedig intertextuális kapcsolatokról. Az előbbi elemzett bevezető sorokat követően azonban térbeli megjelenését tekintve egységesebbnek tetsző szövegrésszel folytatódik Kassák műve, amelynek első lexiája a kezdés mindkét variációjának „enjambement-ja” lehet („[de mégis / az ér a legkeve- / sebbet / akinek értelme van]”), ezért inkább épp a „hagyományos” olvasásnak látszik szolgálatába állni. Az áthajlás(oka)t az teszi lehetővé, hogy a szedésüket tekintve jól elkülönített versrészletek jelentése ugyan nem következik szorosan egymásból, de nyelvtanilag nincsenek kizáró viszonyban.

A montázs-szerkezet csak ezután válik tetten érhetővé a mű grammatikai és retorikai összetettségében. Ezt a „[ne nyulj a virágokhoz...]” kezdetű fragmentum teremti meg. A költemény itt kezd meg fölsokszorozni azokat a beszélői és hallgatói pozíciókat, amelyeket az olvasás betölthet. Az említett versrészlet nem hozható sem grammatikai, sem szemantikai kapcsolatba az előtte állókkal. Ennek következtében nem feltétlenül rendelhető hozzá ugyanahhoz a beszélőhöz, mint az előző rész, és nem feltétlenül szól ugyanahhoz a hallgatóhoz sem. A fragmentum tropológiája is a vers egy lényegesen későbbi részére utal, ami utóbb még egyenes vonalú olvasása ellen hathat. A grammatika és retorika szintjén beálló törés ezáltal azonban megképzí egy előre kiszámíthatatlan irányú jelentéssor létrejöttének lehetőségét is, ami később talán még integrálni tudja az egymástól elválasztott szövegrészeket.

A „[ne nyulj a virágokhoz / mert kihullnak a fogaid]” sorok nemcsak az előtte állókkal nincsenek összefüggésben, de első pillantásra úgy tűnhet, hogy a rákövetkező résszel sem, amely úgy szól, hogy „[az asszony akkor / kinyílt az ura előtt / és azt mondta]”. Az előbbi lévő lexia egyes szám első személyű megszólítás, amely az őt követő egyes szám harmadik személyű leírással semmiféle grammatikai kapcsolatban sincs. A két töredék között a „virágok” és az „asszony” szavak mégis kötetést hozhatnak létre, minthogy az első a második metaforájának is érthető. Kapcsolat teremthető ezáltal közöttük, de ez inkább „asszociatív”, mintsem szorosabb értelemben vett tropológiai vagy szemantikai lesz. A két szegmensek megalkotott összefüggés hozadéka az lehet, hogy a „ne nyulj a virágokhoz” felszólítást érthetjük úgy, mint amit egy a szövegben nehezen meghatározható hang intéz a második lexiában szereplő férjhez.

A vers ezután többféleképpen is folytatódhat, minthogy a szedés legalább két lehetőséget nyit meg az olvasás számára. Az „[az asszony akkor / kinyílt az ura előtt / és azt mondta]” sorokra következhet az „[én / te / ő]” rész és a „[VILÁ / GOS / SÁG]” szó is. Az előbbi mellett a betűk hasonlósága szól, míg az utóbbi egy intertextuális kapcsolat látszik megerősíteni. A 22. számozott költemény egy helyén ez áll: „világosság / az asszony hiába verte meg az urát és viszont”. Az olvasás linearizáló törekvései elé mindenestre szemmel láthatóan itt is akadályt állít a tipográfia.

A vers első oldalának alján található utolsó négy sor a következőképpen hangzik: „[aztán / minden / átsétált az egyenesbe / még két napig aludtunk]”. Ezek szedésüket tekintve ugyan egyetlen résznek tűnnek, de a számozott versek kontextusában kettéválnak. Az első három sor egy drámai eseményt jelent be, amennyiben összefüggésbe hozható a 12. számozott költemény azon kijelentésével, amely

szerint „ami a letragikusabb az életbe / az az egyenes vonal”. Az utolsó sor a drámai esemény bekövetkezése után történeteket írja le, ám arra nem kapunk választ, hogy ez mi lehet. Itt is halasztódik tehát annak a jelentésnek a megképződése, ami majd integrálni tudja az egymástól elválasztott fragmentumokat. A két rész között azonban föltételezhető összefüggés, így nyugodtan tekinthetők azonos olvasási egységnek.

Mint már láthattuk, a 18. számozott költemény számos verssel áll szövegekői kapcsolatban. Ezen kapcsolatok közül azonban külön kiemelném azt, amely a *ló meghal...*-hoz köti. Kassák poemáját eddig általában az *Egy ember életével* olvasták össze és önéletrajzi műnek tekintették. Ez főleg integratív olvasatait erősítette, amelyek viszont a vers egyes részleteit redundáns elemként voltak kénytelenek kezelni. A *ló meghal...* fragmentumainak jelentős része között kétségkívül megteremthető egy metonimikus – főleg időbeli érintkezésem, ritkábban pedig ok-okozati összefüggésem alapuló – kapcsolatsor, ami epikus művekkel rokoníthatja. Első kiadásának megjelenése is erősítheti ezt a vélekedést, hiszen folyamatos szedése novellához vagy regénytöredékhez teszi hasonlatossá. A 18. számozott költemény némely helye azonban úgy idézi meg a hosszúverset, hogy széttartó voltára hívja fel a figyelmet. A szövegszerű kapcsolatokra éppúgy igaz ez, ahogy a tipográfia szerepére. Már az első, látszólag ártalmatlan és véletlenszerű intertextuális kapcsolat is így van ezzel. A 18. számozott költemény azon helye, amely úgy szól, hogy „[ez pedig a JÓ emberek me- / nedékháza előtt történt // BÉCSBEN / aztán kimentem / az országútra ...]”, „véletlenül” épp azt a helyét idézi meg a hosszúversnek, amelyben először tematizálódik az elbeszélő én egykori integritásának megbomlása („*Bécsben* három napig az utcán aludtunk / *aztán* véglegesen kicsavartuk magunkat önmagunkból”). Minthogy nyilvánvaló, hogy a két mű között textuális összefüggések teremthetők, figyelmünk arra is irányulhat, hogy néhol mennyire hasonló a *ló meghal...*-ban a tipográfia szerepe, mint a 18. számozott költeményben. Az előbbi befejezése például ennek figyelembevételével újabb értelmeket is nyerhet, mint korábban. Az „én KASSÁK LAJOS vagyok / s fejünk fölött elröpül a nikkal számovár” mondat eszerint ugyanis nem véletlenül ugrotta ki csupa nagybetűvel szedve a Cendrars-allúzió⁹ előtt a nevet. Ennek oka lehet az is, hogy a saját történetét a jelen felől elmondó beszélő a poema során olyannyira eltávolodik múltbeli énjétől, hogy azzal semmiféleképpen nem válik azonosíthatóvá. Emiatt a hosszúvers végére már csak a történettel szemben identifikálhatja magát, egyetlen névre szűkítve grammatikai terét, amelyet szedése is elválaszt a többi szövegrészről. A költemény megjelenítése ennek megfelelően itt sem másodlagos, mivel beleszól a jelentésképzés mikéntjébe. Visszafelé is hathat persze a két vers kapcsolata, de erről még majd később ejtük szót.

A fentebb elemzett „[ez pedig a JÓ emberek me- / nedékháza előtt történt] // [BÉCSBEN...]” fragmentum persze nem feltétlenül tekinthető oszthatatlannak. A költemény szedése két részre választja, amelyek közül a második így szól: „[BÉCSBEN / aztán kimentem / az országútra s a / határkövek alól / fölszedtem a meg- / főtt tojásokat 1234]”. A szöveg itt a „vándorlás” topikáját idézi meg, ami később képesnek bizonyulhat arra, hogy legalább a költemény néhány helyét valamiképpen egységbe fogja és elrendezze. Idetartozik az „országút” és a „határkövek” szó ugyanúgy, mint az „átsétált” ige némileg korábban. A 18. számozott költemény

második oldalától kezdve tehát tematikusan is kapcsolódik *A ló meghal...*-hoz, amennyiben az is egy vándorút eseményeit inszcenirozza. Röviddel később az „[ÉNEKELJETEK / LÁNYOK / ÉNEKELJETEK] / [A 12 KAMASZ pedig / 24 VATTAGOMOLYA / GOT / HAJTOTT KI A VÁSÁR / RA]” sorok is ezt a vélekedést látszanak igazolni.

Kérdés lehet azonban, hogy a „vándorlás” témaköréhez miként kapcsolódhat az „[EKKOR már va- / lamennyien együtt voltunk / a pap levetette reverendáját s / kijelentette ezentul csak este / hajlandó a kutba nézni]” sorokból álló rész. A választ úgy vélem, hogy a szöveg auto- és intertextuális olvasása egyaránt képes megadni. A 18., de más számozott költeményekben is a „kút” szó a bizonytalan jövő jelképe, amely az utakhoz és az utazáshoz kötődik. Az említett jövőről a 44. számozott költeményben például a következő olvashatjuk: „ki lát majd le a kút fenekére ahol az előttünk még ösmeretlen idők képe van elrejtve”. A legtöbb versben a „kút” azonban nemcsak a beláthatatlan időket szimbolizálja, hanem valamiképp kötődik a vándorlás képzetköréhez is. A 18. számozott költeményben ugyanúgy van erre példa, ahogy az 55. -ben és az 56. -ban. Az 55. -ben a következők állnak: „Merítetek a kutakból melyeket szívetek rejtekén őriztek / valamennyünkben felporzanak az elfelejtett utak”, míg az 56. -ban azt olvashatjuk, hogy „az alvó ember néha kilép a falak közül és észreveszi hogy mély kutakkal és vándorló csillagokkal van körülveve...” Az ezután következő „[LE HÁT / A / HÁLÓ / SIPKÁKKAL / ELMULT / A 19 NAP]” részről fentebb már volt szó. Metonimikus kapcsolatban áll a vers kezdésének egy variánsával, ezáltal pedig lehetővé teszi, hogy kapcsolódjék egy epikus sorhoz, amelyre felfűzhetjük a versben leírt vándorlás bizonyos elemeit.

Mint említettük, visszafelé is hathat az itt elemzett vers és Kassák leghíresebb művének, *A ló meghal...*-nak a kapcsolata. A 18. számozott költeményben található egy rövid rész, amely úgy olvassa a hosszúverset, hogy ezzel nyilvánvalóan önmagát is megváltoztatja. Ezt az egységet az tarthatja össze tipográfiailag, hogy a bal oldalán egy függőleges felirat halad – „A SÖVÉNY MELLETT” –, amely a jobbán futó sorokat úgy fűzi egybe, mint egy kapcsos zárójel, és amely az azokban leírtak helyhatározójául is szolgálhat. Az említett versrészlet így szól: „[mária átölelte fiát / és könnyeket virágozott / de ez sem ért már semmit / elröppöltek / A MADARAK / elusztak / A HALAK] / [S A HARAN / GOZÓ] / [örökre / elaludt a kötél / elaludt / szegényke / kivilágított / városok fölött]”. A tipográfiailag és grammatikailag is egységesnek látszó szakaszba önmagában nehezen indokolható törést ír be a „[S A HARAN / GOZÓ]” soroknak a többitől eltérő módon történt szedése, ami miatt két részre válik a fragmentum. Az egységesnek tűnő töredék további felaprózódására magyarázattal intertextuális olvasása szolgálhat. A „[mária átölelte fiát / és könnyeket virágozott / de ez sem ért már semmit / elröppöltek / A MADARAK / elusztak / A HALAK]” rész úgy idézi meg a piéta képe mellett *A ló meghal...*-nak néhány sorát, hogy azoknak a címhez való viszonyát is új megvilágításba helyezi. Ezek a sorok a következőképpen hangzanak: „gyertek át velem a kerten / a folyó túlsó partján Mária altatgatja fiát / ... / mint Mária a fiát / az egész kertet az ölemben ringattam / és lejjebb / íme itt vannak 1½ márkáikkal a same-szek / sóhajok üvegesednek / virágok virágzanak.” A „mária átölelte fiát” és a „Mária altatgatja fiát”, illetve a „könnyeket virágozott” és „virágok virágzanak” sorok

egymásra kölcsönösen utalnak. Tehetik mindezt azért, mert egyik mű sem „esik áldozatául a jelentésátvitel elemi esztétikai hatáselve tagadásának”, minthogy szerzőjük „számos olyan motívummal dolgozott, amelyek alapjában véve nem voltak deszemiotalizálhatók, vagy Kassák sem vette észre, hogy lassan maga is saját jelnyelve toposzaiként használja őket”.¹⁰ Minthogy a két vers idézett része utal a másikra, ezért értelmezik is egymást, ezen keresztül pedig beleszólnak a másik költemény strukturálódásába. A 18. számozott költemény először osztatlanak tűnő fragmentumának nehezen megokolható tipográfiai törése tehát egy nagyon fontos intertextusra hívja fel a figyelmet, amely felől visszatérve az olvasás az említett szegmentumot már nem tudja egyetlen egységként kezelni. Az integratív olvasásnak inkább szolgálatába álló poéma persze olvastathatja úgy is a 18. számozott költeményt, hogy az inkább egységes jelentés megképződésének kedvezzen. Magához hasonlóan a „vándorlás” témája köré csoportosíthatja például a költemény egyes elemeit. Ezzel csupán az lehet a probléma, hogy az előbb értelmezett szövegrész nehezen kapcsolható ehhez a témához.

Amennyiben elidőzünk még egy kis ideig a 18. számozott költemény említett szöveghelyénél, akkor további, immár autotextuális vonatkozásaira is rábukkanhatunk. A fragmentum a vers olyan egységeivel hozható összefüggésbe, amelyek eddig nem vagy csak részben idézték meg a „vándorlás” topikáját. Az „[aztán / minden / átsétált az egyenesbe]” rész például mintha épp az itt színre vitt tragédiát jelentette volna be. A „[ne nyúlj a virágokhoz / mert kihullnak a fogaid]” felszólítás is érthető úgy ebből a távlatból, mint ami attól tiltja el megszólítottját, hogy letörölje Mária arcáról a könnyeket, ezáltal pedig blaszfémiát kövessen el. Az ehhez a részhez „assziatiív” módon kapcsolható „[az asszony akkor / kinyílt az ura előtt / és azt mondta]” sorokról vélhetjük úgy, hogy valami ehhez hasonlóan bűnös cselekedetet „hajtanak végre”. Mária könnyeinek megjelenését a virágként kinyíló asszony képével hozzák összefüggésbe, ami meglehetősen profán gesztus.¹¹ Amennyiben össze akarjuk foglalni azt, hogy mi fűzi egybe a 18. számozott költemény fentebb említett részeit, azt mondhatjuk, hogy mind kapcsolódnak valamiképpen ahhoz a gyászhoz, amelyet Mária fiának elvesztése miatt mutat, vagy amelyet a harangozó öngyilkossága kiválthat. Ezek szerint viszont a verset nemcsak a „vándorlás”, hanem a „gyász” témája is strukturálja.

Ehhez a gyászhoz és az azt kiváltó eseményekhez meglehetősen cinikusan viszonyul a vers következő fragmentuma. Az alábbiakat írja róla: „[de ez is csak két fabatkát / és három gombot ért]”. Vitatható, hogy a szöveg ezt követő – tipográfiailag két részre bontott – szegmentuma tekinthető-e a fentiek indoklásának. Így szól: „[tudni kell hogy] / [ISTEN / SZEME / MINDENT / LÁT]”. Amennyiben annak tekintjük, úgy a harangozó halála s az előlött érzett gyász azért válik jelentéktelenné, mert olyan értékelő távlatból lesz hozzáférhető, amely ennél fontosabb eseményekkel foglalkozik és lényegesen nagyobb veszteségeket is meg tud mutatni. Mária könnyei viszont ebből a távlatból sem tekinthetők értéktelenné. Részben ez indokolja, hogy ne feltétlenül tekintsük a „[tudni kell hogy] / [ISTEN / SZEME / MINDENT / LÁT]” sorokat a „[de ez is csak két fabatkát / és három gombot ért]” állítás indoklásának. Vélekedhetünk úgy is, hogy ez már a következő részekhez tartozik.

Ezek a részek ismét a „vándorlás” témájához kapcsolhatók. Közülük az első az „[ÉS ÉN / AZ ÖREGASSZONY / BATYUJÁT ÁTVIT / TEM A PATAKON]”

kijelentés. Ez a grammatikain kívül kétségtelenül retorikai kapcsolatba is hozható az előtte álló fragmentummal. Ok-okozati összefüggést tételezhetünk fel a kettő között. A „[tudni kell hogy] / [ISTEN / SZEME / MINDENT / LÁT]” kijelentés oszcillál tehát a költemény két nagy tematikus egysége között. Éppúgy lehet a „gyász” cinikus megítélésének oka, mint a „vándorlás” közben végrehajtott jó cselekedeté. Ez rámutat arra, hogy mennyire esetleges a kisebb fragmentumoknak a mű főbb strukturális egységeihez való odatarozása, és arra, hogy ezek kialakításában milyen nagy szerepe van a befogadó aktivitásának.

Az előbbieket folytatásaként is érthető a szöveg következő szegmentuma. Ezt a vers szedése ugyan három részre osztotta, ám a tipográfiai egységek lineárisan következnek egymásra, és grammatikai koherenciát is könnyű fölfedezni közöttük. A fragmentum így szól: „[de az em- / ber tenge- / reket és le- / roskadt hidakat cepel a szemeiben / s hiába hogy valaki homlokunkra kente] / [→A CSILLAGOT←] / [a szamarak nem mernek vízbe / ereszkedni a sózsákokkal]”. A versrészlet első tagmondata az emberről mint általános alanyról tesz kijelentést. Súlyos, vélhetően leginkább lelki terheket viselő lényként állítja elének. A második tagmondatban a beszélő többes szám első személyben szólal meg, azonosulva az emberek közösségével, amit kiválasztottnak vél. A legtöbben viszont a kiválasztottságot nem képesek felismerni, pedig ezáltal válnának „könnyűekké”. A költemény szövege szerint az emberek épp ezért olyan szamarak, akik „nem mernek a vízbe ereszkedni a sózsákokkal”, hogy az föloldja terheiket. A fragmentum beszélője tehetetlen aufkléristának mutatkozik itt, aki lemondóan figyel az emberiség nem képes kilábalni önmaga okozta kiskorúságából. Hasonló – bár ennél ironikusabb – részre *A ló meghal...*-ban is találhatunk. A poéma párhuzamosnak tekinthető helye a következő: „csak ezek a belga parasztok ne lennének ennyire piszkosak / ezek a sovinszta állatok még mit se tudnak a világ folyásáról / hiába állok előttük / egyik sem látja meg homlokomon a csillagot”. A kiválasztottság itt már korántsem magától értetődő. A hosszúvers megteremt egy nézőpontot, ahonnan nézve a homlokra kent csillag már csak az önjelölt zsenik és szélhámosok szimbóluma, amelyet rajtuk kívül nem is lát meg senki.

Az „[ÉN ÉHES / VAGYOK / TE ÉHES / VAGY / Ó SZIN / SZIN / TÉN / ÉHES]” rész a vers egésze szempontjából lényeges auto- és intertextuális összefüggéseket alakít ki. Ez bár sem az előtte, sem az utána lévő fragmentummal nem tűnik kapcsolatba hozhatónak és a mű egyik nagy tematikus egységéhez sem látszik tartozni, mégis hozzájárul a szövegen belüli kohézió megteremtéséhez azzal, hogy emlékeztet minket a költemény elején olvasható „[én / te / ő]” sorokra. Ezzel párhuzamosan felidézi a 14. számozott költemény azon részét is, amely úgy szól, hogy „én nem vagyok senki te nem vagy senki / ő szintén nem valaki”. A 18. számozott költeménynek ez a rövid kis fragmentuma ezáltal úgy tudja a szöveg integritását megerősíteni, hogy ezzel párhuzamosan szélesebb kontextusba is helyezi, a *Világanyám*-kötet verseivel is összeolvashatóvá teszi. Ennek ellenére olyan „redundáns” elemnek számíthat az interpretáció során, amely nem a mű egészének megértéséhez juttat minket közelebb. Ebből a szempontból feleslegnek vélhetjük a „[KÜLÖNBEN IS / SWARTZ ÚR MÉRLEGÉN / MINDENT LE LEHET / MÉRNI]” sorokat is. Szép példája lehet ez a kijelentés azonban Kassák deszemiotizált jelnyelvének. Fölismerhető, hogy valamikor reklámszöveg lehe-

tett vagy annak a parafrázisa. Eredeti helyének és összefüggéseinek „elvesztésével” ez a mondat azonban új funkciót kapott. Immár nem a „valóság” valamely elemére utal, hanem önmagára, miközben meglehetősen nehéz feladat elé állítja olvasóját akkor, amikor annak egy vers kontextusában kell értelmeznie.

Szemben az előzőekkel az „[UTAK / MENTÉN] / [SÁRGA KUTAK / FOROGNAK]” rész ismét hozzárendelhető a „vándorlás” képzetköréhez. Utal a „[pap levetette reverendáját s / kijelentette ezentul csak este / hajlandó a kutba nézni]” sorokra a költemény egy korábbi helyéről, miáltal nemcsak a versen belül teremt szorosabb összefüggéseket, de az „út” és a „kút” szavak jelentésköre között is, legalább Kassák költészetének ezen szakaszán belül. A versrészlet folytatása viszont már nem ilyen egyértelműen látszik az említett témakörhöz tartozónak. Így szól: „[és a dombokon / GYEREKEK / tenyerében kinyitlak a / lilimok]”. A meglepő szépségű kép nem páratlan Kassák költészetében. A tenyérben kinyíló virág több számozott költeményben előfordul. Itt sem funkciótlannal ismétlődik. A lilimok a gyermeki tisztaságon kívül Mária-ra utalnak, hiszen az ő attribútuma is ez a virág. A kép a vers vallásos autotextusához tartozik tehát, ezáltal pedig a gyász tematikáját idézi meg. Az ezt követő „[kinél tehát máma / kinél pedig holnap / török el a korszó / nincs töb / bé / TESTVÉR / nincs töb / bé / SÓGOR]” sorok is a műnek ehhez a nagy egységéhez sorolhatók.

A „[KÖVÉR LUDAK ÜLNEK A HOLD / ALATT]” kép meglehetősen zavarba ejtő. Redundáns elemnek tűnik, hiszen nem illeszkedik szervesen a mű egészébe, ahogy az utána következő rész sem. Az „[Ó mindenki / Ó mindenki] / [TEGYE BE HÁT / FEJÉBE / A TÖLCSÉREKET]” sorok emiatt vélhetőleg az értelmezés kudarcát viszik színre. A szavak itt már valóban nem hurcolnak jelentést, mint a zsákhordók. Amennyiben nem a betűkre – vagyis a versre –, hanem az általuk hordozott jelentésre vagyunk kíváncsiak, annyiban éppen ezért a „hagyományos” interpretációs eljárásokkal itt már kudarcra vagyunk ítélve. Tölcsérről van szüikségünk, amelyen keresztül valahonnan máshonnan megkaphatjuk a mű értelmét, mert a szavak immár nem közvetítik felénk. Ekkor viszont nem olvassuk, hanem *passzívan* magunkba fogadjuk azt. A tölcsér így az eleve adott versjelentés „olvashatatlanságának” az allegóriája. A 18. számozott költemény interpretációja csak akkor lehet sikeres, ha *aktívan* hozzájárul a jelentés megképződéséhez azzal, hogy a megfelelő sorba rendezi a betűket, ügyelve arra, hogy lehetőleg minél kevesebb maradjon „felhasználatlanul”. A szöveg ezáltal az *anagrammatikus* olvasás egy sajátos fajtájára hív fel, ami lényegesen eltér a „hagyományos” interpretációs eljárásoktól.

A vers ezt követő szakasza képi megjelenése miatt is a „[mária átölelte fiát...]” kezdetű részt juttathatja eszünkbe. Miként ott, itt is egy sornyi szöveg – „[MERT MINDENNEK EGY A VÉGE]” – függőleges szedése biztosít kohéziót a különben nyomdatechnikai kivitelezését tekintve széttördelt fragmentum számára. A tipográfia ezt egyébként többféleképpen is linearizálhatóvá teszi. Én most csak két lehetőséget mutatnék meg. Az első variáns szerint a „[MERT MINDENNEK EGY A VÉGE]” sor úgy folytatódik, hogy „[nekünk nem maradt más / csak egy kis / sziget][A JÉGTÖRŐ / FÜLE MÖGÖTT] / [ÉS / JAJ / JAJ]”. Ebben az esetben egy sornak olvassuk a „[...sziget][A JÉGTÖRŐ...]” szavakat. Ez indokolható, de nem szükségszerű lépés. A három szó háromféle betűtípussal van szedve, ráadásul teljesen nincsenek is egy vonalban. Épp ezért dönthetünk úgy is, hogy az

„[A JÉGTÖRŐ...]” kezdetű tipográfiai egység elválik az előtte állóktól. Ekkor viszont a szedés sajátosságai miatt a „sziget” szó után olvasható az „[ÉS / JA] / JA]” rész is. A fragmentum ekkor a következőképpen hangzik: „[MERT MINDENNEK EGY A VÉGE] / [nekünk nem marad más / csak egy kis / sziget] / [ÉS / JA] / JA]”. Az itt középső egység a 25. számozott költemény befejező sorait idézi meg, amelyek így szólnak: „s induljunk el a testvérek felé akik nyugodtan alszanak / az elsüllyedt szigeten”. A vers itt is a halál és az ehhez kötődő gyász témáját idézi meg. Ebben redundáns elemként szerepel az „[A JÉGTÖRŐ / FÜLE MÖGÖTT]” rész, amely leginkább elidegenítő funkciót tölthet be.

A költemény utolsó oldala már vizuális megjelenésével is fölhívja magára a figyelmet.¹² Bal felső sarkában egy név, esetleg egy megszólítás szerepel: „[ANNA / ANNÁCS / KÁM]”. Ez több számozott költeményből is ismerős lehet, így amellet, hogy evokatív funkciót tulajdoníthatunk neki, olyan szöveghelyekkel is kapcsolatot teremt, mint a 9.-ből a következő: „de azért mégiscsak legjobb meghalni lenne Annácska / gyerekkoromból még eszembe maradt két halottas ló szép fekete bőbitákkal”. Az utolsó szövegrész a következő módon hangzik: „[AZ / ÚR] / [megjelent a vizek fölött] / [ÉS KESER / VESEN / SIR]”. Az „[ÉS KESER]” betűsor felett egy hosszú, egyenes vonal látható, amely nem tartozik közvetlenül a vers szövegéhez, de tulajdoníthatunk neki olyan jelentést, ami a szöveggel összefügg, hisz mint emlékezhetünk rá, „ami a legtragikusabb az életben / az az egyenes vonal” (12. számozott költemény). A vizek felett síró isten képe nem csupán azért megrendítő, mert a bibliai genezis-történetet hatásosan transzformálja, hanem mert egyszermind az ember végessége felett érzett bánatot is kifejezésre juttatja.

Visszatekintve a vers egészére azt láthatjuk, hogy az egymással párhuzamosan idézi meg a „vándorlás” és a „gyász” topikáját anélkül, hogy a kettő között könnyen indokolható kapcsolatot teremtené, ráadásul mellettük „redundánsnak” tekinthető elemeket is szép számban beemel szövegébe. Amennyiben a szerves műegész ideájának meglétét kérnénk számon a költeményen, ez mindenképpen csökkentené esztétikai értékét, csakhogy ekkor valószínűleg éppen „a szöveg igényére” maradnánk süketek, hiszen joggal föltételezhető, hogy Kassák műve ennek a normának szegüül ellen. A vers részei szabadon elhagyhatók vagy fölcserélhetők, egy „anagrammatikus” olvasás szolgálatában látszanak állni. Mindeközben feszültség figyelhető meg a költemény azon részei között, amelyek egy látszólag ok és cél nélküli vándorlás állomásait jelenítik meg, és azok között, amelyek egy látszólag ok és cél nélküli öngyilkosság kiváltotta gyász képeit teszik láthatóvá. Nem mindig eldönthető az sem, hogy a szöveg egy-egy szegmentuma hová tartozik a kétféle topika szerinti – egyébként meglehetősen „esendő” – felosztásban, illetve gyakran az sem, hogy a szegmentumoknak hol vannak a határai. Ennek következtében a befogadó feladata nem csupán a kontempláció lesz, hanem tevékeny részt kell vállalnia a mű megalkotásában. Minduntalan újra kell strukturálnia a szöveget annak érdekében, hogy az valamilyen értelmet nyerhessen, miközben szembesülnie kell azzal, hogy a szöveg nem hangja magát maradéktalanul ennek az értelemnek a hatalma alá vonni. Ez a jelentésképzés lezárhatatlan játékát nyitja meg, amiben jelentős szerepe van a nyomdatechnikai megjelenítésnek is.

Mindez ismeretében talán már megválaszolható az, hogy milyen jelentősége van a mű újszerű tipográfiájának. Röviden szólva: alámossa a *fono-* és *logocentrikus*,

illetve a *humanista* értelmezések alapját. A magyar költészet hagyományosan „hallva-beszélés”-ként (*s' entendre-parler*)¹³ határozza meg magát, amit elősegít az, hogy fonológikus (*fono-logikus*) írásra hagyatkozva vesz részt az irodalmi kommunikációban. A régiségben ugyan ez alól számos kivétel volt – ennek emlékezete újul meg Kilián István *A régi magyar képvérs* című könyvében¹⁴ –, de uralkodó tendenciának mutatkozott már ekkor is, olyannak, ami a 19. század elejétől felerősödött, és szinte kizárólagos érvényre tett szert napjainkig. Kassák képvérséi, így a 18. számozott költeménye is, ilyen hagyományok által kondicionált elvárások horizontján jelent meg, amit máig provokál(na, ha volna visszhangja).¹⁵ Ennek a provokációnak legfontosabb forrása a fonológikus írás de-linearizálása és térbeliesülése (*espacement*) a poéma textuális közegében. A vers fragmentumai nemcsak egymás után következhetnek, mivel a nyomdatechnika eljárásai a lapok egész felületén szétszórja azokat. Sorba rendezésük ezért ha lehetetlenné nem is válik, de mindenképpen olyan feladattá lesz, amelyet sokfajta úton-módon lehet elvégezni. A megoldások gazdagságát a grammatikai-retorikai kötések és nyomdatechnikai törések összjátéka teszi lehetővé az olvasás számára. Figyelemre méltó, hogy Kassák dadaista képvérsében, a *Tipográfiában* ez azért nem lép játékba, mert a textuális kapcsolatok minden lehetőségétől megfosztja szöveggkollázsát. Ez rámutat arra, hogy a nyomdatechnika a jelentések magvait azért szórja szét, hogy a grammatika közegébe hatolva az olvasást mindig újabb és újabb értelmeikkel termékenyítse meg.

A korábban elmondottak alapján belátható viszont, hogy a mű eltávolodik a *logocentrikus* értelmezhetőségtől. A poéma textúráját nem tekinthetjük egyetlen beszéd pótlékának, márpedig sokan vélekednek úgy a líráról, hogy az egy költő lelkében megképződő gondolat- és érzelemsor kibeszélése, illetve ennek a kibeszélésnek a lejegyzése. E szerint a vélekedés szerint az olvasó feladata az írást megszólaltatni, hogy annak hangja visszavezesse a forrásához, az eredeti gondolatokhoz és érzésekhez. Mint láthattuk, a 18. számozott költemény esetében a textúra térbeliesülése (*espacement*) nem teszi lehetővé azt, hogy egyetlen lineáris hangsorrá rendezzük. Ezzel eltörli saját származását. Többféle hangot kaphat, ami viszont összekuszálja az utat a forráshoz. Ez fölveti a lehetőségét annak, hogy a költeménynek nincs eredeti származási helye, azt más szövegekhez is csak oda-képzeltük, hogy humanizáljuk matériáját. Azt is megmutatja, hogy ha van is eredete, az nem egységes, *egy megosztott* vagy *több* szubjektum terméke. Ez utóbbi lehetőség, ha nem tematizált is a szövegben, de a poétika által mindenképp intencionált, a deperszonalizáció programját valósítja meg.

Fölismerhettük azt, hogy amennyiben a 18. számozott költemény nem egy beszéd szupplementuma, annyiban nem áll a logosz hatalma alatt és egy költői szubjektum termékének sem tekinthető. Ekkor viszont belátásunk nyílik arra, hogy a szöveg idegensége nem pusztán az általunk soha teljesen nem uralt nyelv idegenségéből fakad, hanem abból is, hogy olyasminek adunk a percepcióban eleven hangot, ami halott anyag, az írás néma nyoma. Nem egy másik ember beszél, hanem valami élettelen és idegen dolog nyer benne értelmet olvasás által. A szöveg materialitása nemcsak a grammatikai-retorikai összetettségégnél kezdődik, hanem már a „véseténel” is. Az elemzett versben nyilvánvalóvá válik, hogy amikor valaki beszédét hallva olvassuk, akkor nem egy valós személy hangját rekonstruáljuk műve alapján. Sokkal inkább az történik, hogy „a szöveg beszél”,

miután az írás nyomának hangot adott a nyelv velünk együtt és rajtunk keresztül. Mi magunk is csak „átjártsággá” válunk azonban ebben az interpretációs aktusban. Az a hely leszünk, ahol az értelem megképződik, ennek ez értelemnek viszont nem urai leszünk, hanem pásztorai. Az olvasó „ember” is eltűnni látszik tehát ennek a versnek az értelmezése során, „ürességgé” válik, csakhogy az üresség nem valamiféle hiányt jelent itt. Foucault szavaival „nem több és nem is kevesebb, mint a tér kiterjedése, amelyben lehetővé válik a gondolkodás”.¹⁶

Kassák írásképe nem akcideniális tartozéka tehát művészetének. A 18. számozott költemény amellelt, hogy szembesít minket ezzel a ténnyel, tovább is mutat rajta. Láthatóvá teszi a beszéddel szemben alulértékelt írás felforgató erejét és azt, hogy ez „irodalmi” szempontból sem irreleváns. Kassák műve újra megszólíthatóvá válik így egy Derrida utáni horizontból. Olyan kérdésekre tud válaszolni, amelyek saját korában még nem léteztek, de egy mai interpretáció számára lényegesnek bizonyulhatnak. Ezáltal a mű esztétikai teljesítménye a múlt és a jelen közötti közvetítés lehet, ami persze nem jöhet létre a recepció aktív részvétele nélkül. A 18. számozott költemény erre mindenképpen ígényt tart. A mű tipográfiája jelölőinek autoreferenciális aspektusát emeli ki. Emiatt „az írott szavak fizikai jegyeknek tűnhetnek, melyeket az olvasónak kell értelmeznie és életre keltenie”.¹⁷ Ezzel a vers kimozdítja olvasóit hagyományos kontemplatív beállítottságukból. Az aiszthészis és a katharhisz lehetősége mellett a poiészisét is visszaadja nekik. Vélhetően itt törte át a 18. számozott költemény saját korának elvárásai horizontját. Ezáltal több száz évnyi hagyományba írt be törést, ami önmagában is sajátos értéket kölcsönözhet a műnek. Ennél fontosabb lehet azonban szempontunkból az, hogy a fentebb leírt okokból egy mai olvasó számára is érvényes válaszokat tud adni eleven kérdésekre.

Jegyzetek

¹ A *ló meghal a madarak kirepülnek* először a 2x2 1922/1-es számában jelent meg, másodjára pedig 1926-ban, a *Tisztaság könyve* című kötetben. A két kiadás között a legfontosabb eltérés a tipográfiai kivitelezésben mutatkozik. Sajnálatos, hogy nincs olyan elemzése a műnek, amely bármilyen módon számot vetett volna ezzel a különbséggel.

² H. NAGY Péter: *Kalligráfia és szignifikáció*. In: Uő: *Kalligráfia és szignifikáció*. Veszprém, 1997. 8.

³ Az 1912-es korszakküszöbről a líra történetében Hans Robert Jauss egy tanulmánya nyomán beszélhetünk. (Hans Robert Jauss: *Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaires 'Zone' und 'Lundi Rue Christine'*. In: Uő: *Studien zum Epochenwandel der Ästhetische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. 216–256.)

⁴ Peter BÜRGER: *Az avantgárd műalkotás*. Szép Literatúrai Ajándék, 1997/3–4. 5–29.

⁵ DERÉKY Pál: *Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és irodalomkritikában*. In: Uő: *Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*. A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom. Debrecen, 1998. 7–34.

⁶ Ezt a terminust Roland Barthes-tól kölcsönözöm, de a továbbiakban tőle némiképp eltérő értelemben használom. Az olvasás elemi egységét jelöli itt is, de nem olyan statikus egységet, mint az S/Z-ben. A lexiák nálam olyan dinamikus képződmények, amelyek az interpretáció során bármikor újrendeződhetnek.

⁷ A 18. számozott költemény tipográfiai megjelenítésében hasonló anomáliára lehet felhívni a figyelmet, mint a *ló meghal*

a *madarak kirepülnek* című poéma esetében. A Ma 1921/2. számában lényegesen másként volt szedve a vers, mint a *Világanyám* című kötetben. Én ez utóbbit olvasom és csupán néhány helyen kívánok utalni a másik változatra.

⁸ A Ma hasábjain olvasható versben a 18-as számot cím és iniciálé mellett oldalszámnak is vélhetjük, ami tovább bővíti a költemény értelmezési lehetőségeit. Én nem kívánom ezt a szempontot is bevonni interpretációm-ba, lévén ezáltal a két szövegvariáns összetetésére kényszerülnék, így csak utalok Seregi Tamásnak a miskolci Kassák-konferencián elhangzott előadására: SEREGI Tamás: *Irányzati poétikák egyjuttélése Kassák költészetében*. Literatura, 1999/2. 146–158. [Lásd kötetünkben is. A szerk.]

⁹ A „s fejünk felett elröpi a nikkal szamovár” kijelentést még a legszínvonalasabb interpretációk is az 1917-es októberi orosz fordulat allegóriájaként értették. Ez a szöveg hely összeolvasható azonban Cendrars *Transzibériai expressz*-ének azon sorai-val, amelyek így szólnak: „a primitív tűz megmelengeti majd szegény szerelmünket / szamovár / és nagyon polgárian szeretjük majd egymást az északi sark közelében” (ford. Kassák Lajos[!]). A szamovár tehát abban a viszonyrendszerben, amelyben szépirodalmi szövegeket olvas a *ló meghal...*, nem annyira forradalmi jelkép, mint amennyire konyhai kellék, ezen keresztül pedig egy polgári háztartás szinekdochéja.

¹⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő: „...ki üdvözöl téged születő pillanat...” *Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassák-*

jánál. In: Uő: *Beszédmód és horizont*. Bp., 1996. 153.

¹¹ Hasonló dolog figyelhető meg a *ló meghal...* „virágok virágnak” sorában is. Ez úgy transzformálja hypotextusát, az *Ómagyar Mária-siralom* „virágnak virága”-ként olvasott részét, hogy azt átértelmezi környezeté és autotextuális kapcsolatai révén. Az „este láttuk amint az asszonyok lába között kinyíltak a virágok” szöveghelyre utal, az utóbbi pedig a virágénekek metaforikájára.

¹² A Ma hasábjain szereplő versben ennek a szövegrésznek a többihez viszonyítva lényegesen nagyobb hely jut, mint a *Világanyám*-ban.

¹³ A fogalmat Jacques Derrida *Grammatológia* című könyvéből kölcsönözöm. Jacques DERRIDA: *Grammatológia*. Szombathely, 1991.

¹⁴ *A régi magyar képv. Szerk. KILIÁN István*. Bp., 1998.

¹⁵ A költemény első igazán komoly és részletes interpretációja csak a kilencvenes évek elején született meg, ez azonban nem vetett számot a tipográfia disszeminatív szerepével. Érdekltsége leginkább egy integráns jelentés létrehozásában volt, amelyet alátámasztott a mű képi megjelenésének elemzésével is. (IVÁNSZKY Ágota: *Kassák Lajos: 18. számozott költemény*. It, 1994/3. 126–147.)

¹⁶ Dietmar KAMPER–Christoph WULF: *A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség*. In: *Antropológia az ember halála után*. Szerk. Dietmar KAMPER–Christoph WULF. Bp., 1998. 11.

¹⁷ Jonathan CULLER: *Dekonstruáció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után*. Bp., 1997. 150.

TVERDOTA GYÖRGY

Kassák avantgarde-ja, a harmincas évekből visszatekintve

Kassák pályája a század elejétől a század utolsó harmadáig terjed, s az általa nyújtott teljesítmény jellegében is összetett. Értékelésében mégis alighanem annak az 1915-től 1927-ig tartó bő egy évtizednek lett kulcsjelentősége, amikor a magyar avantgarde vezéralakja és vitathatatlanul legjelentősebb alkotó egyénisége volt. Ezt az állítást még azzal nyomatékosítanám, hogy a kritika őt a magyar irodalmi avantgarde reprezentatív alakjaként tartja számon, azaz a hazai izmusokról az ő tevékenységének méltatása révén mond ítéletet. Tehát a harmincas–negyvenes évek költészettelfogásának olyan hivatásos elemzője számára, mint amilyen én magam az Irodalomtudományi Intézet kritikátörténeti vállalkozásában való részvételem miatt vagyok, egyáltalán nem mellékes a hozzászólásom címében rejlő kérdés: hogyan látták a korszak írástudói Kassák avantgarde-ját?

A helyes nézőpont kialakítása érdekében nélkülözhetetlen rekonstruálni, milyen volt a Ma szerkesztőjének pozíciója a felívelés szakaszában és a csúcsponton. E pozíció meghatározása során kettős megközelítéssel élünk. Először is arra vetünk pillantást, milyennek mutatkozik Kassák alakja Gáspár Endre igen figyelemreméltó írásában, a költőről írott első monográfiában, a *Kassák Lajos az ember és munkája* (Bécs, 1924) című könyvében. A szerző szemében Kassák a század legnagyobb magyar költője. A kortársak közül egyedül a nyilvánvalóan a másik legnagyobbnak tekintett Ady Endre teljesítményével szembesíti líráját, de „az utolsó nemzeti költő”¹ ebből az összehasonlításból egyértelműen hátrányosan kerül ki. Hasonló konfrontációt néven nevezett külföldi alkotókkal (kivéve az előfutárként számon tartott Whitmant) Gáspár nem hajt végre, csak könyve hőisének az avantgarde iskoláihoz való viszonyát taglalja, de nem kétséges, hogy a kassáki teljesítményt világirodalmi rangúnak látja. Mindennél többet mond az a körülmény, hogy a költő általa értelmezett gyakorlatára egy egész esztétikai elmélet építményét emeli, azaz az egyedi műből egyetemes következtetések levonását tartja lehetségesnek.

Ha másodszor nem a hívek, hanem a vitapartnerek ekkori Kassák-képét igyekszünk rekonstruálni, nemigen találunk tanulságosabbat Komlós Aladárnak, Kassák „legműbb ellenfelének”² 1933-as visszatekintésénél: „A háború-utáni években Kassák kérdéssé tette egész művészet-szemléletünket. Úgy látszott, hogy ha igaz van, akkor a múlt irodalmának nagy része értéktelen, s valami merőben új művészetnek kell megszületni. Úgy látszott, hogy az emberiség új politikai, gazdasági és erkölcsi rendje előtt állunk s ezért a művészet laboratóriumaiban is új patenteket kell sűrűn kidolgozni... Lehetségesnek látszott, hogy rövidesen,

talán már másnap sohanemlátott, új művészi formák fognak felbukkanni. 1920–22 közt majd minden hónapban fel is tűnt egy-egy új forma: számvers, képvers, mercizmus, taktilizmus, képarchitektura, maori versek stb. Kassák ennek a korszakulatnak köszönte a glóriát, amely éveken át körülvette. Az volt a híre, hogy ő a főpapja és bizalmasa az új istennek, a Jövő és Forradalom ismeretlen istene neki sűgja meg legtitkosabb szándékait.”³ A Komlós Aladártól vett idézet mindazon szerzők megnyilatkozásai helyett álljon itt, akik rezignáltan, kétségbeesetten, bosszúsán, fokozódó ellenérzésekkel de egy ideig többé-kevésbé tehetetlenül és tanácstalanul, elbizonytalanodva szemlélték a kassáki új költészeteszmény sikerét a fiatalabb generációk képviselőinek körében.

Ha nem látjuk Kassáknak ezt az abszolút helyzetét egy adott történelmi pillanatban, akkor a későbbi, méltányló eltökéltségű kritika hibájába esve elkenjük azt az éles és érdes tény, hogy a költőnek meg kellett élnie korfordító ambícióinak szinte teljes bukását. Nem is egy kudarccal, hanem kudarccok sorozatával kellett szembenéznie, s szinte porából megélednie a harmincas években. Ez a folyamat alkotói karakterének többrendbeli átalakulása árán ment végbe. Meg kellett úsznia, hogy az izmusok összeomlása maga alá temetheti őt.

A legnagyobb erősségű rengéssel, amely a hazai avantgarde összeomlásához vezetett, csak utalásszerűen foglalkozom itt, földérvé azt, amit egy korábbi tanulmányomban írtam.⁴ Eszerint az izmusokkal szemben a húszas évek második felében lefolyt csatát nálunk az irodalmi-kulturális ellenfelek alkalmi koalíciója nyerte meg. A szociáldemokrata írástudók a Népszava-vitában Kassák érthetlenségét, s a munkásközönségtől való idegenségét hangsúlyozták. A 100% kommunista szerzői a röpirat életének bő három éve alatt az avantgarde álforradalmisságát hangoztatták. Az újnépies irány felől az izmusok programja nemzetietlennek, kozmopolitának, a magyar hagyományoktól idegennek minősült. A Nyugat köre az újbarbárság képviselőit, a civilizáció ellenségeit, a kulturális amerikanizmus előfutárait kezdte látni a formabontó törekvések híveiben. Ez a minden irányból jövő vehemens támadás, általános idegenkedés elszigetelte a Dokumentum című folyóirat köré tömörült Kassák-iskolát. Ez azonban önmagában még csak csatavesztés lett volna. A továbbiakban azt nézzük meg, hogyan és miért lett ebből a balvégzetű hadjáratból az egész háború elvesztése, s az azt követő béke milyen időket hozott Kassákra, a magyar avantgarde Mariusára?⁵

A csatateret a vert sereg kétségkívül méltósággal, rendezett sorokban hagyta el, s hosszú időre védekezésre rendezkedett be szekérvárában, amelyet Munka névre kereszteltek el. A mozgalom, amely egy időben irodalmunk egészét kívánta a maga arcára faragni, ezáltal szűk és zárt szektává szorult vissza. Noha maga Kassák deklaráta a harmincas években a szélesebb közvélemény előtt, hogy „az izmusok megbuktak és nem tudtak tovább fejlődni”,⁶ a szektán belül a Mester tekintélye töretlen maradt. Az itt uralkodó játékszabályok értelmében az avantgarde paradigmaváltása egyszer s mindenkorra átrajzolta a magyar irodalom képét és értékrendjét. Az olyan darabok, mint az *Éposz Wagner maszkjában* kötetből származó *Bányászok a hajnalban*, ebben a körben változatlan érdeklődésre tarthatott számot.

Az irodalmi köztudat és közhangulat azonban alapvetően megváltozott Kassák teljesítménye körül. Ha az ellene folytatott polémia vehemenciáját, kiterjedését, élességét és következetességét nézzük, akkor az a látszat keletkezik, mintha nem-

csak legádázabb, de legeredményesebb ellenfelei is a munkásmozgalmi szélső-baloldal nevében támadó írástudók lettek volna. A 100%-tól annak megszünte után átvette a stafétát a Társadalmi Szemle, illetve a Korunk és a szomszéd országok más baloldali sajtótermékei. Kassákban az osztályarulás, a szociálfasiztát, a munkások ellenségét, a polgárság elvtelen kiszolgálóját igyekeztek láttatni. József Attila legszekétsabb hónapjaiban a 35 versről írott pamflet egyik fő szólama ezzel a kommunista kritikával harmonizált. Érdekes, hogy Illyés és Kassák Vas István által megörökített, 1932 őszére vagy 1933 elejére tehető indulatos összeszólalkozása, az ún. „lépcsőházi közjáték”, ugyanennek a politikai eredetű ellentétnek a megnyilvánulásai közé sorolható.⁷

Holott a Kassák fogadtatásában bekövetkező fordulat, s így József Attilának és Illyésnek az egykori mestertől való eltávolodása és szembefordulása is érdemben a poétika és az esztétika területére korlátozódik: mindketten a költői konvencióknak Kassák által kezdeményezett gyökeres reformját tették semmissé a maguk pályáján, s kétségbe vonták az avantgarde totális hagyománytagadásának létjogosultságát. Vas István pontosan leírja azt a romboló hatást, amelyet őrá, az ifjú Munka-körösre és az ő Kassák-követő ízlésére a *Nehéz föld* kötet és Illyés ezután következő költői gyakorlata tett. Illyés bűnét, hogy „rossz” példát mutatott a népi hagyomány költői kiaknázására, továbbbiakkal tetézte: fölvetta a kapcsolatot azokkal az illegális körökkel, amelyek Kassákat dühödtten támadták, majd jó viszonyt alakított ki az Osvát nélküli Nyugattal és azzal a Babits Mihállyal, aki a *Halálfiáról* írott Kassák-kritika publikálása ellen tiltakozandó ki akart lépni a Nyugat szerkesztőségéből.

József Attila említett kritikájában a direkt politikai támadáson túl a Kassák-versek belső koherenciájának gyengeségét veszi célba, azt tehát, hogy írásaiban „nincsenek meg az írás jelei. Mondatokat mond, amelyek a mondattani kapcsolatokat nélkülözik. Képeket képzeli, amelyek közül hiányzik a szemléleti folytonosság. Gondolatokat gondol, amelyek jelentést nem hordoznak.”⁸ Bírálataiban kiáll amellett a követelmény mellett, hogy a műalkotásnak értelmesnek kell lennie. Fenyő Lászlónak ugyanerről a Kassák-kötetről a Nyugatban megjelent kritikája sokban egybevág a József Attiláéval. Ő is szóvá teszi, hogy a versekben „se pont, se vessző, kérdőjel, felkiáltójel – sima massa az egész”. Az írásmódnak ezt a sajátosságát két szempontból bírálja: egyfelől a befogadó számára fölöslegesen okozott megértési nehézségek miatt: „az olvasó elakad és esetleg kétszer-háromszor is újraolvassa”, másfelől öncélúsága okán: „Játéknak talán szórakoztató” – kiált föl „e kétes vívmány” láttán. Kassák verseit „emlékképek laza sorozatának” láttatja. József Attilához hasonlóan fönnakad „a domboldalon ketyegő acélcilinder” képtelen képén, vitatva e szövegegység szerepletetésének költői indoklását: „ki meri állítani, hogy Kassák versében az acélcilinder végzettszerűen szükséges, amellyel maga a vers áll vagy bukik?”⁹

Fenyő László és József Attila kritikája köré a harmincas–negyvenes évek modern kritikusaiktól származó, az avantgarde Kassáknak címzett bíráló megjegyzéseknek sűrű hálóját szöhetjük. Fejtő Ferenc a *Földem, virágom* kötetéről írott bírálataiban idézi a szerző önnönmagát kompromittáló szavait: „Költő létemre megöltem magamban a verset”. „A verset – folytatja Fejtő egyetértőleg – rímeivel, kötött ritmusával, formájának törvényeivel meg akarta ölni, ki akarta küszöbölni”,¹⁰ holott mindez a kritikus szerint, ha nem is lényege, de mindenképpen a lényeghez tartozó jegye,

az ősi és mindig megújulható, kötöttség, amely felszabadít: a forma. A következtetés útját megkönnyítendő, helyezziük nyomban ide azt a normát, amely nevében Fejtő, József Attilára hivatkozva, negatívan ítélte meg Kassák úgynevezett „esztétikai géppromboló” igyekezetét: „Sokszor beszélgettünk arról, hogy a költészetet is sok kisikamlástól, kárba vesztett fáradságtól, izlésficamtól és stílusbeli műveletlenségtől szabadítaná meg a zeneakadémiák mintájára alapított költő-akadémia, a rendszerezett utánzásban rejlő erőpróba.”¹¹ Nem szorul bizonyításra, hogy az esztétikai gépprombolás és a költő-akadémia eszméje mennyire összeférhetetlenek egymással.

Ignotus a *Földem, virágom* kötet kapcsán arra a kérésre keres választ: miért nem ragadja őt magával Kassák expresszionista szabadverse, s összehasonlítván a kassáki lírát a hagyományos verssel, megfogalmazza az előbbivel szembeni szkepszisét: „a régi fajta, a kötött versben a vers, a muzsika, a lejtés: segítette az értelmet. Azonkívül: a vers mondata nagyjában a szokott mondat volt, tehát rájárt az esze mindenkinek, – a szavai használatos szavak voltak, miknek jelentése megegyezésből állapodott ki. Ezek a segítségek, szokottságok, megegyezések tették együtt a hidat, melyen át a költő mondanivalója eljutott az olvasó megértéséhez. Az expresszionista vers a hidakat felrobbantja, amihez bizonyára joga van. De ő a magát építi?”¹² A kérdés, természetesen, költői.

Halász Gábor ugyancsak a válogatott versekről írott bírálataiban tekint vissza a költő avantgarde korszakára. Már a költő futurista, expresszionista hangvételű darabjaival szemben is vannak komoly fenntartásai, de a legelítélőbb szavakat a dadaista korszak terméséről ejti: „A forradalom és bukása, az emigráció önkívülete csak felfokozza ezt a rossz hangot. Az új minta, a legújabb, amit feltétlenül át kell venni, a dadaizmus, az értelem csödjé. József esztétika is beletöri a zagvaságokba, a belső szerkesztést, amelyre oly büszke volt, végképp feladja, lompos prózasorokban hódol a divatnak, végre képversekkel takargatja kifejezés-képtelenségét.”¹³

A legkegyetlenebb és legpenetránsabb kritikát azonban Komlós Aladár említett tanulmánya gyakorolja a költőn, amelyben „a hírhedt” „Kassák alkonyáról” beszél. „Az avantgarde mindent előlről akart kezdeni – írja Komlós. – Csak az a baj – fűzi hozzá –, hogy az avantgarde sokkal többet vetett el, mint bármely más kor és sokkal kevesebbet hozott. Rombolni oly hevesen és alaposan rombolt, mint egy zseni, építeni azonban már csak úgy épített, mint holmi szerény tehetség.” Hibáit abból származtatja, hogy három dolgot becsült túl: a mát, a forradalmiságot és az újszerűséget. Kassák avantgarde korszaka csúcsteljesítményeinek korai expresszionista ódáit tekinti, a *Máglyák énekelnek* már csak „gyöngyszemsivatag”-nak nevezi, s a Gáspár Endre által világirodalmian újszerűnek és kiemelkedő jelentőségűnek vélt „atematikus verseket”, voltaképpen a számozott költeményeket a pálya mélypontjára helyezi: bennük, szerinte Kassák „csaknem minden egység híján követi, vagy inkább keresi össze a legszesélyesebb és legösszefüggéstelenebb képeket. Ekkoriban röpitette világgá legtöbb tévedését.” A világot Komlós szerint „csak az győzheti le, aki tudomásul veszi”. Kassák ezzel szemben „úgy tett, mint egy katona, aki olyképpen akarja legyőzni az ellenséget, hogy elalszik s furcsát álmodik róla.”¹⁴

A harmincas évek Kassákkal szemben felhozott vádjai közül a szűk keretek között is szólnunk kell még egyről: doktrinéségéről. Általánosnak mondható, hogy a kritikusok rosszállóan tartják számon a költő manifesztumait, érintkezését a különböző izmusokkal, amelyek – Bálint György szavával – „ma már végérvényesen

a múlt birodalmába tartoznak, de emléküik fennmarad, mint irodalomtörténeti kuriózum, mint fejlődéstörténeti tünet”.¹⁵ Koczogh Ákos, az expresszionizmus későbbi monográfusa a művészeti expresszióval mint a művészet általános jegyével szembehelyezi az irányzattá, korlátozott akarattá torzult expresszionizmust, s eme irány reprezentatív képviselőjeként a magyar költészetben Kassákat bélyegzi meg. Ezen a ponton még az a Gyergyai Albert is a bírálókhöz csatlakozik, akinek a *Földem virágom* kötethez írott előszava döntő mértékben hozzájárult a Kassák-líra recepciójának pozitív színezetűre válásához: „elméletet elméletre, manifesztumot manifesztumra halmozott, egyszerre két táborral küzdve s már-már egyedül mindenki ellen... ez a szilaj rúgkapálózás, körmönfont teóriákon át, inkább groteszknek, talán felháborítóknak, legfeljebb nyugtalanítóknak hathatott.”¹⁶

E néhány kritikai vélemény ismertetése után elérkeztem felszólalásom első konklúziójához. Látnunk kell, hogy a harmincas éveknek az irodalmi korszerűség mérlegén is sokat nyomó hangadó kritikusai, akik bírálói tollukra méltatták a lírikus Kassákat, komoly fenntartásokat hangoztattak avantgarde korszakában folytatott költői és értekezési tevékenységével szemben. Ezek a bírálatok zömmel egy olyan poétika (pontosabban: olyan poétikák) nevében hangoztak el, amely(ek) az avantgarde megjelenéséig érvényben lévő prozódiai, műfaji, poétikai normák és megszentelt hagyományok tiszteletben tartását követelték az irodalom terepére belépő alkotótól, s amelyek a szabadverset, szimultaneizmust és minden, az avantgarde által bevezetett poétikai újítást csak az eddigi eszköztár gyarapításaként, mellérendelten tűrtek meg. Ha költészetéről szólva a formának a legkisebb jelentőséget is tulajdonítjuk, akkor az általam vizsgált Kassák kritika kapcsán a húszas–harmincas évek fordulóján nem paradigmaváltásról, hanem paradigmavisszaváltásról, a modernségnek hagyományos formaképző elvekkel történő összeegyeztetési törekvéséről kell beszélnünk.

Ha gondolatmenetemet ezen a ponton lezárnam, megrágalmaznam Kassákat is és a harmincas–negyvenes évek róla szóló kritikáját is. Kassáknak sokkal nagyobb megbecsülést sikerült kivínia a korszak kritikájának és közönségének körében, mint ahogyan ez az eddig elmondottakból látszik, az időszak írástudói pedig sokkal érzékenyebbek voltak az író újszerű formai megoldásai iránt, mint amiről tendenciózusan kiválasztott idézeteim tanúskodnak. Nem elsősorban arra gondolok, hogy az *Egy ember élete* teljes sikert aratott, mivel az életrajzi regény körüli lelkendezés nagyon sok méltató számára épp arra szolgált — erre talán Schöpflin Aladár irodalomtörténete a legjobb példa —, hogy megkerüljék a nehezebb feladatot, a költői életmű mérlegre tételeit.

A harmincas évek költői produkcióját illető pozitív értékeléseknek azonban általában éppenséggel az avantgarde korszak fentebb részletezett elmarasztalása volt a feltétele. Vagy úgy, ahogyan ezt Halász Gábor (és jó néhány kritikus társa) tette, amikor „megeredt beszédnek”, letisztulásnak, megszelídülésnek, elcsendesedésnek minősítette az érett Kassák irányában a húszas években végbement fordulatot.¹⁷ Vagy úgy, ahogy Radnóti, aki a bibliai verselési módot, Berzsenyi költői hangvételét, az antik metrumoknak a szabad versen történő átjelését vélte észrevenni a költő újabb szövegeiben. A megbecsülés általánosan használt formulája az volt, hogy a harmincas évek Kassákja a tízes–húszas évek Sturm und Drangja után úgy mond „klasszicizálódott”. Klasszicizálódáson nem azt értették, amit például

Radnóti Miklós kapcsán lehetett érteni, tehát az ecloga műfaj felelevenítését, a nibelungizált alexandrin használatát, hanem csupán azt, hogy a *Földem virágom* versbeszéde higgadtabb, a *Fűjjad furulyádat* hangvétele elégikusabb vagy idillbe hajlóbb, mint a korábbi korszakok hirdető ódáinak harsánysága, a dadaista versek kifürkészhetetlen értelme, a konstruktivista darabok körzövel-vonalzóval kimért mérnöki szárazsága. Az új szövegek elemei közötti erősebb szemléleti folytonosság megnyugtatóan hatott a kritikus idegekre, s még az olykor-olykor közbeékelődő irracionális asszociációk iránt is elnézőkké váltak.

Előfordult, hogy másfelől Kassák egykori harcostársai nosztalgiával gondoltak vissza a húszas évek közös bécsi vállalkozásaira, mint például Németh Andor, aki egyik előadásában nagy megbecsüléssel szolt *A ló meghal a madarak kirepülnek* című darabról. A közmegegyezésnek engedve ugyanakkor kötelességüknek tartották, hogy egykori lelkesedésüket mai, higgadtabb énjük mértéktartóbb belátásaival egyensúlyozzák ki: „Ma már tudom – teszi meg a kötelező engedményt Németh Andor a harmincas évek modern klasszicista ízlésének –, hogy a közlési szándéknak ez a teljes kiküszöbölése, a retorikának és pátosznak következetes hiánya nem adhat teljes verset, teljes esztétikai kielégülést.”¹⁸ Második konklúzióknak gyanánt tehát elmondhatjuk, hogy Kassákat a kor kritikája – nem minden fájdalmas műtét nélkül – elválasztotta önnön avantgarde korszakától, mint olyan valakit, aki lehiggadt, megtisztult, meghaladta korábbi, korlátozottabb önmagát, s az operáción átesett költőt megbecsüléssel övezték. A Gáspár Endre-féle elismerést mindazonáltal a harmincas–negyvenes évek közvéleménye mértéktelenül túlzónak tartotta volna, és soha többé nem látta Kassákat olyan jelentékenynek, mint amilyenek a húszas években sokak szemében tűnhetett. A *Mesterembereket*, az *Anyaságot*, a *Boldog köszöntést*, a *Tisztaság könyve* némely darabját a középpontba állító ekkori szerényebb, mértéktartóbb megbecsülő értékelés viszont mindmáig időtállóan bizonyult.

Az elmondottakhoz még egy megjegyzés kívánkozik. Kassák átértelmezéssel végrehajtott rehabilitációja alkalmasnak bizonyult arra, hogy avantgarde korszaka utólag kedvezőbb megítélést kapjon. Nem Murányi Kovács Endrének a Munkában megjelent méltatásaira gondolunk, s még csak nem is ifj. Vajda János vagy Vajda Endre szintén elfogultnak minősíthető kiállítására az avantgarde Kassák mellett, hanem arra, hogy már ekkor felbukkant a később olyan nagy karriert befutott formula, amely szerint a harmincas–negyvenes évek Kassákjában és általában a korszak más költőinek gyakorlatában is, megszüntetve megőrződtek, elfelejtve megmaradtak az avantgarde korszak nagy vívmányai. A szépítő költészet helyébe az izmusoknak köszönhetően került az építő költészet elve. Másrészt arra gondolunk, hogy 1945 után Sőtér István, Lengyel Balázs, vagy a költő hatvanadik születésnapjára megjelent emlékkönyv egyik-másik szereplője (elsősorban az újra megszólaló Gáspár Endre) részéről friss érdeklődés ébredt az avantgarde iránt, amelynek igazi folytatása majd csak a hatvanas–hetvenes években mutatható ki.

Az utóbb elmondottak árnyalják, de – úgy vélem — nem érvénytelenítik azt a konklúziót, amelyhez felszólalásomat vezetni szeretném: a harmincas évek kritikája a modern klasszicizmus poétikája szellemében egészében elutasítóan viszonyult Kassák avantgarde-jához, s a költőt annyiban fogadta el, amennyiben úgy ítélte meg, hogy meghaladta azt a költői gyakorlatot, amelyet a tízes–húszas években folytatott.

Jegyzetek

- ¹ DÉRY Tibor: *Az utolsó nemzeti költő*. Nyugat, 1919. febr. 16.–márc. 1. 343–348.
- ² *Kassák hatvanadik születésnapjára*. Bp.: Nadas József kiadása, 1947. KOMLÓS Aladár, 24.: „egyik könyvét mint »leghűbb ellenfelének« dedikálta nekem.”
- ³ KOMLÓS Aladár: *Kassák Lajos*. Erdélyi Helikon, 1933. 32., Uő: *Írók és elvek. Irodalmi tanulmányok*. Bp.: Nyugat, 1937. 49–50.
- ⁴ TVERDOTA György: *A magyar avantgárd első bukása*. Irodalomtörténet, 1991/3–4. 466–476.
- ⁵ Halász Gábor nevezi Kassákot „magányos Mariusnak a romok felett” *Kassák, a költő* című, a válogatott versek kapcsán megjelent 1965-ös méltatásában. HALÁSZ GÁBOR: *Tiltakozó nemzedék*. Bp.: Magvető, 1981. 763.
- ⁶ *Vita az izmusokról és az új művészetről (Nyugat-konferencia)*. Nyugat, 1932. dec. 1. KASSÁK Lajos hozzászólása. 550. Kassák más helyeken is tett hasonló nyilatkozatokat. Így *Két fiatal festő* címmel, a Nyugat 1928. márc. 1-jén megjelent számában (398.) is: „Ma már túl vagyunk az avantgardizmuson. Aki hozni akar valamit, annak nem meglepően érdekeset, hanem erőben és tisztaságban jelentőset kell hoznia.”
- ⁷ VAS István: *Nehéz szerelem* (Bp.: Szépirodalmi, 1972) című önéletrajzi és kortörté-
- neti munkájában *Lépcsőházi közbjáték* címmel külön fejezetben tárgyalja Illyés és Kassák botrányos összeütközését. (904–912.)
- ⁸ JÓZSEF Attila: *Kassák Lajos 35 verse*. In: Uő: *Összes művei III.* S. a. r. SZABOLCSI Miklós, Bp.: Akadémiai, 1958. 111.
- ⁹ FENYŐ László: *Kassák Lajos: 35 vers*. Nyugat, 1931. ápr. 16. I. 551–552.
- ¹⁰ FEJTŐ Ferenc: *Földem, virágom*. Szocializmus, 329., 330.
- ¹¹ FEJTŐ Ferenc: *József Attila költészete*. In: *Kortársak József Attiláról II.* Szerk. BOKOR László, s. a. r. TVERDOTA György, Bp.: Akadémiai, 1987. 986.
- ¹² IGNOTUS: *Expresszionista versek*. Magyar Hírlap, 1936. febr. 16. 5.
- ¹³ HALÁSZ Gábor: *Kassák, a költő*. In: Uő: *Tiltakozó nemzedék*. 761.
- ¹⁴ KOMLÓS Aladár: *Kassák Lajos*. Erdélyi Helikon, 1933. 32., 35., 36., 37., 38., Uő: *Írók és elvek*. 54., 55., 58., 59., 60.
- ¹⁵ BÁLINT György: *Kassák Lajos*: Földem, virágom. In: Uő: *A toronyőr visszapillant I.* Bp.: Magvető, 1966. 420.
- ¹⁶ KASSÁK Lajos: *Földem, virágom*. GYERGYAI Albert előszava, Bp.: Pantheon, 1935. 6.
- ¹⁷ HALÁSZ Gábor: *Kassák, a költő*. In: Uő: *Tiltakozó nemzedék*. 762.
- ¹⁸ NÉMETH Andor: *Új irányok a világirodalomban*. Nyugat, 1932. dec. 1. 525.

ACZÉL GÉZA

Post és neo

Az avantarde újraértelmezése Kassák öregkori művészetében

I.

Kassák és az 1945-ös történelmi fordulat viszonya nem fejeződik be a kor általános ellentmondásainál, melyeket oly klasszikus tömörséggel foglalt össze a *Kis könyv haldoklásunk emlékére* paradoxona: „vártam a közeledő ellenséget, aki talán megszabadít bennünket a szövetségestől.”¹ E viszonyban ott feszülnek a művész és a közéleti ember kezdeti ritmuszavarai is – előző szilárd alkotói meggyőződéssel nagyívű életpályáját építené tovább, utóbbi a teljes mozgalmi és egyéni elszigeteltségtől megszabadulva hatalmas lendülettel kezdene a kulturális szféra újjáépítéséhez. Ehhez pedig a háború végén aligha kínálkozik jobb ajánlólevél, mint a szocialista érzület és a munkásíró régtől örökölt státusa. A kassáki ambíciók tényerésével rövidesen gyakori átjárások nyílnak mű és szerep között, a magány monolitikus tömbjét a termékeny konfliktushelyzetek tömege váltja fel, író és közember tevékenysége hamarosan harmonikus egységbe rendeződik. Hol a megszülető művek révén, hol „a magatartás a remekműve”² (Lengyel Balázs), máskor egyszerűen csak dinamikus aktivizálódása ad jól kitapintható impulzusokat a hazai modern művészeti törekvéseknek. A fentiek tudatában nem minden megdöbbenés nélkül olvashatta évtizedekig az érdeklődő a kézikönyveknek azt a – csak újabban revideált – álláspontját, mely szerint „A felszabadulás sem tematikában, sem hangban nem hozott már lényeges változásokat nála (...). Közéleti szereplése (...) igen messze van a tízes, húszas évek aktivitásától.”³ S ami egy sematikussá váló irodalom tükrében legalább ennyire meglepő, hogy „régől megmerevedett politikai-társadalmi nézetei fölött végleg eljárt az idő”⁴ (József Farkas–Szabó György). Az irodalmi köztudatba is jócskán bevésődött tévhitre a közéleti író – itt nem részletezett – munkássága felől adható a leglátványosabb cáfolat. Hovavább aktivitását 1947 végén, a pártharcok kiéleződése idején a kommunista propaganda egyebek mellett álláshalmazással is vádolja⁵ – nem is minden indok nélkül.

Ugyanakkor a művészembert a művészet egyetemesebb fejlődésének kérdései jobban izgatták. Mind a képzőművészetben, mind az irodalomban nemzeti tragédiaként fogta fel „a negyedszázados magyar reakció” szellemi elszigetelődésének romboló hatását (*Rózsa Miklós emlékkiállítás*),⁶ s ide vezette vissza az írói szemlélet igénytelenségének folyamatát is. A kérdést még születésnapj interjújában sem

tudta megkerülni: „a magyar írók – mondja Molnár Aurélnak – feltűnően tájékozatlanok a világ dolgaiban (...) túlságosan kiszakadnak a művészet nagy teljességéből (...) Az első nemzedéken az ellenforradalom valóságos szellemi kasztrációt hajtott végre, a második nemzedék már önként követte elődeit ezen az úton, az utánunk jövők pedig már így születtek.”⁷ A sommás ítélet, természetesen, így nem helytálló – Kassák legfeljebb ha szűk osztályszempontokat érvényesít visszaillesztésében. Ugyanígy csak az izmusok recepciójára lehet érvényes az a vissza-visszatérő panasz, mely a szakmailag hiteles kritikai életet hiányolja, mivel – mint mondja – „művészetünk kritikai szövevei (...) ma már szívesebben hallgatnak, semmint hogy állást foglalóan vállalják feladatukat” (*Három mester grafikája*).⁸ Ami viszont valóban jelentős légszomjat jelentett egy avantgarde művész számára, az a nyugati irányzatoktól való fokozatos elszigetelődés. Azé a Kassáké, aki már a húszas évek derekán a kísérletezéseiben változatosabb francia irodalomra irányította érdeklődését, s akihez az utóbbi évek német-olasz szellemi blokádján keresztül alig-alig érkezhettek – jóllehet, ekkor már szinte végnapjaikat éltek – a szürrealizmus vagy a konstruktivizmus jeladásai.

A közvetlen politikai okokon túl ez a magyarázata, hogy a háború után a modern művészetekre fogékonyabbakban elemi erővel tör fel a francia tájékozódás igénye. Kassák már első kiállítási jegyzetében örömmel állapította meg, hogy a tárlat anyaga sikeresen „szabadította fel magát a mesterkélt idillikus német hatás alól, és fordult Párizs felé anélkül, hogy szolgai utánzójává lett volna a francia irányzatoknak”⁹ (*A Székesfővárosi Képtár kiállításához*). De szerkesztői munkájában és szépirodalmi alkotásaiban is tetten érhető, művészetszemléletében pedig alapvetően eligazító ereje van az egykor eleresztett Párizs-élménynek. Ezek közül csak néhányat felvillantva: a filmmel kacérokodva az oroszok monumentális vonalvezetése mellett „fotografikus finomságokban a francia” példa termékenységét említi,¹⁰ képzőművészeti áttekintésében – szemben a nagybányaiak konzervativizmusával – „festészetünk legjelesebbjeinek fejlődésvonalát Párizs határozta meg”¹¹ (*Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig*). Az Európai Iskola megalkulását szintén a modern képzőművészet nyugati szellemi vonzódásával magyarázza, mint ahogy ebből az időből származik talán legszárnyalóbb személyes vallomása erről a kapcsolatról: „a francia újító szellem – írja 1947-ben a Nagyvilágban – ámulatba ejtettek és bűvöletükben tartanak ma is (...) azóta minden képzőművészeti terméket hozzájuk viszonyítva értékek (...) a francia racionális és mégis végtelenül kötetlen szellemiséghez vonzodom a legmélyebben, ha verset írok, ma is úgy érzem, hogy köztük élek és elsősorban nekik írok”¹² (*Időszervi vallomás*).

Az elszigeteltség negatív élménye és a társadalomtól a modern művészetek kibontakozásának számonkérése tehát – a közszereplésekben és a publicisztikában még markánsabban tetten érhető szociális indulatok mellett – Kassák legbiztosabb zsinórmértéke. Ebből vezet le szinte minden, számára ellenszenves szellemi megnyilvánulást, a világlátott ember pozíciójából sürgeti „az értelmiség át-gondolt, felelősségtudatos csatlakozását”¹³ (*Zűrzavar és késő bánat*). Az Új Idők szerkesztőjeként – az európai szellemi horizontot reprezentáló erős francia érdeklődéssel párhuzamosan – két irányban igyekszik újítani. Egyfelől a lapba visszacsempeszi az avantgarde-nak azokat a klasszikussá váló értékeit, melyek a harmin-

cas évektől a magyar kultúra perifériájára szorultak. Törekvéseit, miként korábbi folyóiratainál, most is a vizuális-tipográfiai változtatásokkal kezdte: a szellősebb, hivalkodóbb tördeléssel előtérbe hozta a képi látványt, s az addig többnyire patetikusan-historikus illusztrációkat felcserélte az izmusok reprezentatív dokumentumaival. Így válhattak a lap meghatározó képzőművészeivé Kernstok Károly, Szalay Lajos, Rippl-Rónai, Derkovits, Borsos Miklós, Tihanyi Lajos, Nemes Lampérth, Uitz vagy a fotós Lengyel Lajos és Haar Ferenc. De az avantgarde érveit erősítette a magyar szellemi élet elzárkózásának – többször a „kínai fal” metaforájával érzékeltetett – vádja is. A modernista értékeket visszafogadó nyitottság az egyik meghatározója a Pán Imrével folytatott beszélgetésnek, s ebbe az irányba mutat Kállai Ernő expresszionista hagyományokat továbbgondoló írása is¹⁴ (*Egy festőnemzedék*). Kassák a két világháborút követő társadalmi helyzet analógiáira figyelmeztetve veszi védelmébe a „nem egyszer érthetetlennek és brutálisnak tűnő” művészi kísérletezéseket, melyekben „nagy szerep jut a torzításnak”¹⁵ (*Egy képkiállításról*). S ezzel – elvekben legalábbis – újra az avantgarde esztétikájához érkezett.

A kép akkor válik problematikussá, ha az író az avantgarde újabb jelenségeibe, netán a neoavantgarde bátortalan hazai kezdeteibe állítjuk. Az a háború után is kétségtelen, hogy a modernségnek Kassák a nagy öregje, s a készülődő sematizmussal szemben, ha valakitől, az ő művészetfelfogásától várható egyfajta védelem. A *Vallomás tizenöt művészről* című kötetében épp az absztrakció ellen indított baloldali hajsza idején szögezi le – Lossonczy Tamás munkásságát méltatva – „hogy „minden önmagát kifejező mű (...) magától értetődően absztrakt, azaz elvonatkoztatott, nem hasonló, hanem demonstratív, saját törvényei szerint élő jelenség”.¹⁶ Weöres Sándor merészségét és formai kísérleteit akkor méltatja a Szivárványban (*Irodalmi vihar egy pohár Eidolonban*), amikor az ideológiai hatalmat megtestesítő Szigeti József a költőt „az ellenforradalmi pozícióba szoruló magyar reakció verselője”¹⁷-ként aposztrofálja. Gyarmathy Tihámér az 1946-ban szerveződő „Dunavölgyi avantgarde” asztaltársaságot, majd az Európai Iskola művészeti elképzeléseit idézve emeli ki Kassák nagy szakmai tapasztalatát és támogatását.¹⁸ Ez az eredendően képzőművészeti törekvés azonban, mely „a fauvizmust, kubizmust, expresszionizmust, absztrakciót és szürrealizmust képviseli Magyarországon”,¹⁹ már nem az eseményekből részben kiszakadt, részben a közéleti szerepekben őrlődő Kassák irányításával szerveződik. A szellemi mozgókat olyan művészetteoretikusok, akik komoly elméleti háttérrel rendelkeznek Kállai Ernőtől Mezei Árpádig, Kampis Antaltól Hamvas Béláig. Kassák mögül ekkor már hiányzik az a jól szervezett műhely, mely a nyelvi nehézségeken egykor túlsegítette, nemzetközi kapcsolataival és műfaji gazdagságával a folyamatos szellemi inspirációkat biztosította. Ugyanakkor az izmusok újraéledésével a negyvenes évek második felében a formaproblémáknak – részben a kassáki aktivizmussal szemben – egy mélyebb, filozofikusabb értelmezése van soron. Az érdeklődés irányát Hamvas Béla és Kemény Katalin közös kötete, a *Forradalom a művészetben* reprezentálja, mely az absztrakció metafizikus igényét az archaikus művészetig vezeti vissza.²⁰ Ha ehhez még hozzágondoljuk, hogy az Európai Iskola ízlésvilágában a kassáki alakításoktól lényegileg mindig is idegen szürrealista attitűd a meghatározó, érzékelhetünk valamit az író felemás szerepéből. Megbecsült próféta, ám műveivel a társaság Index-sorozatában nem találkozhatunk, s a kifinomultabb

elméleti megközelítésekben képzőművészeti érdeklődését is alighanem enyhe distanciával kezelik. Miként a *Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig* szigorú recenzense, Rabinovszky Máriusz, aki a kötet érdemei mellett „közhelyek és stílus melléfogások” tényét is kénytelen megemlíteni.²¹

Mélyebben nyúl viszont a modernség kérdéséhez Kassák nagy gonddal szerkesztett folyóirata, az *Alkotás*, mely a szocialista realizmus leszűkítő, nyíltan voluntarista eszményével szemben az avantgarde szemléletformáló eredményeire épít, s a stílusirányzatok sokféleségét igyekszik életben tartani. Az alaphangot itt is Kassák *Bevezetője* adja meg, mikor figyelmeztet: „Végzetes bűn lenne (...) bírói ítéletet hozni élő művészetünk különböző irányzatai ellen (...) minden igazi művész a maga módján a valóság gyökeréig akar leásni és az egyértelmű igazságot szeretné kimondani.”²² S az esztétika gyakorlati szempontjai felől közelítve hosszan sorolhatjuk az érveket. Irodalomtörténeti jelentőségű Kardos László *Magyar futurizmus* című tanulmánya, mely számos figyelemre méltó észrevétele mellett rámutat az izmusok és a korszak költői termésének összefüggéseire, s majdhogynem elsőként jelenti ki: „Az izmusok kora (...) szerves része a magyar költészetnek, s ismerete nélkül a fejlődés képe nem teljes és nem világos.”²³ S ha másfajta fejlődési ütemezés szerint nem is bír ekkora revelációval, a Kardoséhoz hasonló szelvényben érinti a művészet formabontásának kérdését Bor Pál *Határmezsgyék?* és Lajta István *Szobrászat* című írása. Bor az egységes korstílus víziója felől cáfolja azokat a kultúrpolitikai manipulációkat, melyek „az absztrakt és konkrét művészetek elvi küzdelméről” szólva hasznos és nemkívánatos ábrázolási módokat különböztetnek meg.²⁴ Lajta imponáló biztonsággal utasítja vissza a marxista esztétika vádjait, azokat az avantgarde-értelmezéseket, melyek a jelenségben a hanyatló kapitalista világrend, a polgári társadalom csődjének művészi vetületét tekintik meghatározónak.²⁵

2.

A koalíciós idők közvetett támadásait követően – miként azt egy 1949-es „szovjet részről sürgős felszólításra” összeeskábált kis magyar irodalomtörténet is jelzi – a polgári irányzatok felszámolásának egyik célpontja „az ellenforradalom hivatalos proletárjává” lett Kassák Lajos.²⁶ Úgy is, mint akinek népszerűsítését „a munkásosztály sorai között biztosította a Horthy-rendszer, szélfogónak a kommunista agitációval szemben”²⁷ (Pándi Pál), úgy is, mint aki a háborút követő időszak elhajló szerkesztőjeként lapjaiban az „alforradalmi formabontó, szürrealizmussal kísérletező kispolgári-burzoá írókat szervezte meg”²⁸ (Király István). A közéleti ember és a művész együttes megsemmisítése végül Darvas József 1951-es írókongresszusi beszámolójában következett be. E politikailag jelentős fórumon nem kevesebbet állít Kassák egyik lapjáról, a *Kortársról*, mint hogy „buzgó szálláscsinálója volt a nyugati kozmopolitizmus legrohadtabb, leghaladásellenesebb irányzatainak (...). A polgári kultúra jellegzetes rohadási termékeként, főleg a költészetben, egymás után jelentkeztek a valóságtól elrugaszkodott, absztrakt irányzatok”.²⁹ Így aztán az ötvenes évek kultúrpolitikai koncepciójának áldozata minden olyan költői-írói kezdeményezés, mellyel Kassák az elrettentő sematikus művészeti felfogásokkal szem-

ben visszaperli avantgardista múltját, az izmusokból származó kontinuum értékeit. Az évtized közepének pillanatnyi készletesekeként született kötettervei közül a modern festészetnek lírai emléket állító *Mesterek köszöntése* kiadása tíz, a Pán Imrével közösen írt tudományos igényű munka, *Az izmusok története* közel húsz, a korszerű művészeteket propagáló tanulmánykötete húsznál is több évet várat magára. A meghatározó ihletforrás lefedésével valóban azt a látszatot keltve, hogy munkájában jellegadóvá vált „az élmények elaprózódása, a költői szemhatár összehárulása”³⁰ (Fülöp László). Jóllehet, 1954-ben Darvas az írószövetség közgyűlésén megismétli róla a korábbi vádakát,³¹ már nincs szellemi karanténban. Verseit közölni kezdi az Új Hang, majd az eszmélkedő képzőművészeti kutatás hivatkozik mind gyakrabban lapjaira, s az avantgarde problematikájára. Ha óvatosan felemlítik is a formalista vádakát, Körner Éva a Tanácsköztársaság plakátművészetéről szólva bőségesen hasznosítja a Ma folyóirathoz vett idézeteket,³² Németh Lajos Derkovitsra emlékezve erősíti meg azt a benyomást, hogy „a társadalmi forradalom együtt jár az úgynevezett modern művészettel”.³³

Mintegy a saját bőrén is érzékeli tehát a korszak ideológiai ellentmondásait, személye épp az újabb tiltásokkal, a pártvezetés dogmatikus lemerevedésével válik egyre fontosabbá. Bizonyos személyes autonómiák mellett némi önállóság ekkor már a tudományos intézmények számára is létezik, az antisematikus mozdulások óhatatlanul a történelmi összefüggések feltárása és a szűklátókörűen kialakított értékviszonyok korrekciója felé mutattak. Kassákot ezek közül főleg a modern képzőművészeti kutatások és a század szellemi folyamataiban gondolkodó irodalomtörténet-írás teszik kikerülhetetlenné, kezdeményezéseit még a rosszindulatú megközelítések is vitathatatlanokká. Hiába veszi fel újra a harcot az MDP elméleti folyóirata, a *Társadalmi Szemle* „a koalíciós idők televényében burjánzásnak indult” különböző polgári irányzatok – „az öncélúság, a misztika, a formalizmus, az új narodnyikizmus dudvája” ellen,³⁴ az egyre elmélyültebb folyamatrajzokban, tanulmányokban és monográfiákban a *Válasz* vagy az *Új Hold* jelentősége éppúgy nem elhallgatható, mint az *Alkotásé*. A szubjektív megítéléseket, a politikai prekoncepciókat ugyanis elsőként a kutatásokból és a szaporodó emlékezésekből felcsapódó tények cáfolják. Csak néhány jellegzetes példát említve: Gelért Oszkár – egy Babits-évforduló kapcsán – már igen korán szól Kassák antimilitarista beállítottságáról,³⁵ Gyergyai Albert őszinte örömmel a Whitman-versek autentikus fordítójáról,³⁶ a művészettörténészek a modernségben játszott szerepéről,³⁷ s a József Attilát nem ideológiai megfontolásokból kutatók poétikai eredményeiről és áttűtő hatásáról. Neve számolatlanul kering a filológiai szaktanulmányokban, Ignótus Pál a bécsi korszak eligazító élményeiről szól, Kiss Ferenc a verstan felől közelítve méltatja József Attilának a Kassákék köréből kapott „új költői gyakorlat elméleti inspirációit”, Babbitson keresztül erősítve meg a sokáig kiátkozott szabadvers létjogosultságát.³⁸ De az akadémiai lapok, főleg az Irodalomtörténeti Közlemények publikációi mellett az érdeklődés más szinteken is beindul. Kassák naplójából tudjuk, hogy pályája az egyetemen ekkor már szakdolgozati téma,³⁹ öt pedig Pán Imrével együtt az izmusok történetének megírására kéri fel.⁴⁰ Ha elsősorban politikai felhangokkal is, az irracionalizmus és a látzatforradalmiság komponenseit hangsúlyozva, elsőként születik József Farkas tollából átfogó tanulmány a hazai avantgarde úttörő fórumáról, a *Tett* című folyó-

iratról.⁴¹ A szakmát immár erősen foglalkoztatják – úgymond, a XX. kongresszus tanulságai alapján – a szocialista eszmeiségbe integrálható szellemi áramlatok. Miként azt egy vitautülés kapcsán Szabolcsi Miklóstól idézik: „a század eleji radikális mozgalmakat, általában a századeleji haladó polgári mozgalmakat sokkal többre kell becsülnünk, mint eddig tettük... A szociáldemokrata párt irodalmával szemben is vannak adósságaink: Kassákkal nem úgy és nem annyit foglalkoztunk, mint megérdemelné.”⁴²

Az ötvenes évek közepének váratlan élményei: a Budapestre történő visszaköltözés, a Nagy Imre-korszakkal járó átmeneti politikai bizakodás megmaradt alkotói energiáinak koncentrálására sarkallták Kassákat. Szellemi feltámadásának fókuszában több okból is az emlékező attitűd áll – hogy csak a két leginkább meghatározó visszatekintő ingert említsük: lassan hetvenéves, s igazában először van alkalma gazdag avantgarde pályájának, mozgalmainak és műhelyeinek higgadt áttekintésére. Ekkori műveiben a legautentikusabb tanú bizonyítja újjólag a század egészére fogékonyabbá váló tudományos közéletnek, hogy a hazai modernség, a technikai forradalmak eredményeitől sem függetleníthető korszerű művészet-felfogás az avantgarde szemléletgazdagító közjátéka nélkül elképzelhetetlen. Az izmusok technikai-művészetfilozófiai elképzelései beleivódtak nemzeti kultúránkba, periférikus jellegük tehát igencsak relatív. De a megmozdított anyag arra is alkalmas, hogy cáfolja a sematikus művészetek szimplifikáló valóságábrázolását, s „a sokféleség, a vakmerő nekilendülés” szabadságát hirdesse. Kassák a már klasszikussá érett avantgarde festők jellegzetességeit felvillantva fejti ki a *Mesterek köszöntése* utószavában, hogy „a művész, mint alkotó egyéniség, nem valami már meglevőt ábrázolni, pontosan lemásolni akar, hanem valami új, eddig még nem létező objektumot kíván létrehozni”.⁴³ S mivel az író érvelései egy történetiségében előremozgó, vitathatatlan tényekkel megalapozott logikai sort képeznek, óhatatlan, hogy a modern művészeteszmény egésze a hazai gyakorlattal ne szembesüljön. Kényszerűségről eléggé váratlan helyen, válogatott verseinek 1956-os kiadásában mondja ki irodalmi életünkről a lesújtó kritikát: „Kegyetlenül magunkra vagyunk hagyatva, olvasóinkat elnevelték, hozzáértő kritikusokban pedig kétségbeesztő hiányt szenvedünk.”⁴⁴

Kassák bírálatának mélységeit akkor értjük meg igazán, ha rápillantunk a *Mesterek köszöntése* tünet értékű fogadtatására. Ez az avantgarde ízlésvilágot közvetítő, versekből, reprodukciókból és gazdag jegyzetanyagból álló, „nemesen ismeretterjesztő hivatású” montázs⁴⁵ (Illés László) gyakorlatilag az izmusok levonulása után harminc-negyven évvel is még innen van a hazai művészet szemléletén, s még arra is bő évtizedet kell várnia, míg a tükörfordításban megjelenő, szakmailag szinte értékelhetetlen szovjet avantgarde-értelmezések közepette méltányolható „az új képzőművészeti törekvések megismertetésében, az új ízlés meghonosításában vállalt szerepe”⁴⁶ (Béla Miklós). Nagyobb összefüggésekben pedig még ennél is többről van szó: a kötet a kor eleven művészeti problémáiban gyökerező, azokra határozott költői választ adó vállalkozás. Egyfelől implicit módon megfogalmazódik benne az a felismerés, hogy a képzőművészet e századi nagy szemléletalkotó változásai után az irodalom van pillanatnyi lépéselőnyben, a hazai gyakorlatban legalábbis itt érhető tetten az a belső mozgás, mely azt sejteti, „vége felé közeledünk annak az esztétizáló és kritizáló módszernek, mely konok vádaskodással és ravasz mellébe-

szeléssel annyi értékünket gyalázta meg”.⁴⁷ Ezt a meggyőződését támasztja alá az a két kritika is, mely e korszakból fennmaradt. A sokáig kiadatlan képzőművészeti írásban arról elmélkedik, hogy az irodalom olykor reményt keltő felvillanásaival szemben festészetünkben „alig mutatkozik jele a továbblépésnek, új kezdeményezéseknek”⁴⁸ (*Czóbel Béla festményeiről*), *A tékozló ország* költőjében viszont egyetemes igényű alkotót üdvözöl, aki orgona hangzású művében „átgázolt a sematizmus hínárjain”⁴⁹ (*Egy költemény margójára: Juhász Ferencről*).

A tíz avantgarde mestert megidéző költemény és a hozzákapcsolódó képanyag afféle művészeti kritika is tehát, mely szemléleti zavarokra, rossz jelű konzervatív beidegződésekre figyelmeztet. Ugyanakkor az hommage-zsal nem fejeződik be a ciklus művészi inspirációja. A legtöbb verset a jellegzetes egyedi motívumok, topográfiai és karakterológiai meghatározások leltárszerű rögzítésén túlbillenti a saját vívódásaira feleletet váró költői szándék. Kassák az egydimenziós realizmus sívárságával szemben itt az ábrázolás lehetőségeinek sokféleségét mutatja fel: hol *George Braque* a forma fejeleméből, *Fernand Léger* az öntörvényű gépkultuszából, *Franz Marc* a „bádogból készült német ég” expresszionista színeiből, *Marc Chagall* a „menekülő zsidók” szürreális vízióiból, *Giorgio de Chirico* hívős geometriai formákból, *Max Ernst*, „akit a DADA kergettek világgá”, abszurd villanásokból építi meg a maga új realitásait. Jóllehet, e vonulat darabjai együtt rajzolják ki az avantgarde ihletettség határait, a korstílus egésze sugallja az új formateremtő szempontokat, műegészésként két költeményt külön is illik megemlítenünk. Az egyik a ciklushoz modellként szolgáló, a társainál jóval korábban született *Pablo Picasso*, melyet egyedi megformáltságánál fogva még nem sért semmiféle didaktikus mozzanat, nem érződik a festő motívumainak megidézésében a reprodukálás kényszere. A költő versében az alkati hasonlóságok alapján tájékozódik, a sematizmus kezdeti veszélyei idején e klasszikus pálya képi jeleiből vezetve le a korszerű esztétikai felismerést – korunkban a rend „a rendetlenség grimaszával jelenik meg”. Éppígy a dogmatikus művészetfelfogás ellenében hat, a lírai formanyelv alapvető változásai felé mutat a modern költészet egyik kulcsversének is tekinthető *Paul Klee*. Új szeszibilitása akár mottóként is felírható az irodalom későbbi paradigmaváltásainak fejezetei elé:

Amit megálmodtál merő valóság.
A jelek, amiket papírra vetettél
mélyen gyökeret fognak szívünkben
a házak, amik legyünk őszinték nem is házak
a te zemeid éhes pillantását őrzik
a fák és a virágok, amik nem is fák és nem is virágok
a te mély fájdalomaid éneklük az éjszakában
s a fiatal lány, aki nem is fiatal lány
a te alkotó kezdetől álmodik tovább.

A *Mesterek köszöntéséhez* hasonlóan Kassák történeti munkájának, *Az izmusok történetének* jelentőségét akkor értékelhetjük igazán, ha keletkezésének idején a kutatások színvonalára tekintünk. Igaz, az ötvenes évek közepére bizonyos antisematikus törekvések, a nemzetközi helyzet alakulásából adódó ideológiai nyitás, az új szemléletet reprezentáló József Attila-kultusz felszínre hoztak valamit

az avantgarde évtizedek óta lappangó problémáiból, s a szocialista kultúrpolitikának is lépten-nyomon bele kellett ütköznie a tízes-húszas évek izmusaiba, főleg az expresszionizmus és a kései szürrealizmus egyes elemeibe, az avantgarde-dal uralomra jutó szabadvers esztétikai kérdéseibe. Megfelelő elméleti és történeti háttér nélkül azonban – még a megengedő változatokban is – a modernizmus ügyét a politika síkjára terelte, s legjobb esetben a megismerés tétova igénybejelentéséig jutott el. Egy 1954-es akadémiai határozat kimondta ugyan 20. századi irodalmunk szintézisének megalkotását, ám még a bő évtized múlva napvilágot látó kézikönyv megfelelő passzusai sem sokban lépik túl – részben a szerző is azonos – József Farkas első kísérleteit. Bár nincs tisztázva, Pán Imre mennyire folyt bele a közös munkába, annyi bizonyos, hogy – nyelvtudása és tárgyismerete is ezt motiválja – csak a nemzetközi rész összeállításában vett részt. Kétségtelen, a kötetben ez a fejezet tűnik nagyvonalúbbnak és időtállóbbnak, hiszen francia és német források alapján ekkorra nagyjából már kirajzolódottak az egyes avantgarde irányzatok átfedései és poétikai oppozíciói, a mozgalmakban részt vevők pályáival – s mindez még újdonságként jelenhetett meg a két háború között és után sajátosan fejlődő magyar kultúrában. Az igazi reveláció azonban Kassák hazai mozgalomtörténete. Lényegében még a „létezett-e magyar avantgarde?” költői kérdése előtt bizonyítja az aktivizmus hazai gyökereit, dokumentálja értékeit, s a Nyugatra is visszasugárzó hatását. Nem esve a parttalanítás másik végletébe sem, „anekdotákat és teoretikus értelmezést okos arányban” kezelve⁵⁰ (Miklós Pál), pedagógiai türelemmel halad végig a mozgalom gerincét adó folyóiratain, valamint műhelynek jelentősebb tagjain – önzetlenül már ekkor választ adva az „egyszemélyes avantgarde” későbbi felvetéseire.

3.

Noha a hosszú kassáki életpálya – erős közéleti színezete révén – jószerint a sorsfordító történelmi események mentén tagozódik, 1956 sajátos közjátékként vezet be a költő utolsó évtizedét. Művészetének belső logikájában ugyanis már nem játszhatnak meghatározó szerepet a forradalom élményei, jóllehet a helytállás és a megtorlás majd minden jelentős mozzanata a korabeli művek látószögébe is bekerül. Művészet és politika alkotáslélektani konfliktusában azonban már kikerülhetetlen az a biológiai tény, hogy az író hetvenedik évéhez érkezett, s életműve több szempontból is aktuális rendszerezésekor megrettentik a kiszámíthatatlan események. Hiszen alkotói görcei már feloldódtak, a gáncsoskodások ellenére is a szakmai figyelem középpontjába került, jelentős számban akadtak kiadói megbízásai. Mivel az emigrálások, a letartóztatások és tüntető elhallgatások során megbénult irodalmi életet a gyorsan eszmélő kultúrpolitika taktikai okokból sem kívánta a kollaboránsok szintjére züllesztetni – a szétvert írószövetség helyére Kortárs címmel népfrontos színezetű folyóiratot szervezett, s a világgal való szellemi kapcsolattartás illusztrálására folyamatossá tette az éppohy elindult Nagyvilág megjelenését.

Márpedig a világirodalmi tájékozódásnak, a művészeti nyitás lehetőségének Kassák esetében kulcsszerepe van. Egész avantgarde múltja, nemzetközi kapcsol-

atainak megítélése, alkotói súlya jelentős mértékben a tudomány komparatív gesztusaitól is függött. Reményeit csak táplálhatta, hogy az 1957 áprilisában újrainduló Nagyvilág vezércikkét a munkásságát magasra értékelő Kardos László írta.⁵¹ Nem csoda hát, ha az évfolyamban feltűnedeznek Kassák avantgarde festőkről írt versei, s az év egyik fő publikációjává válik a Pán Imrével közösen írt s folytatásokban közölt *A modern művészeti irányok története*. De ebben az érdeklődési sávban kell megtalálnunk azokat az újabb ihlető ösztönzéseket is, melyek nyomán a költő kilát az avantgarde-ot részben újraéledő kortársi világirodalomra, végigéli a század eleji modern képzőművészet reneszánszát, valamint saját pályájának rendszerbe szervezésével párhuzamosan – újabb kassáki meglepetésként – élete vége felé műfordításokkal is megpróbálkozik. Néhány alkalmi vállalat mellett sokatmondó, hogy vagy a festő-írók műveit keresi (Chagall, Kandinszkij, Kokoschka), vagy azokat a formabontó költőket, akik korai költészetét alapvetően meghatározták (Whitman, Cocteau, Iwan Goll, Cendrars). A gesztus nemcsak egyfajta protestálás az ötvenes évek hazai irodalmával szemben. Blaise Cendrars *Húsvét New Yorkban* címen kiadott kötetfordításával saját utolsó köteteinek hangulatát, vers technikáját is részben meghatározta. Immár másodszer merített ihletet ennek a nyugtalan, különös sorsú költőnek fél évszázad múltán is meghökentően korszerű írásművészetéből.⁵²

A gyorsan visszakeményedő kultúrpolitika Kassák-recepciója azonban nem nagyon tűri a pozitív hangokat, a szellemi vákuumba benyomuló újabb balos nemzedék ugyanott folytatja, ahol elődeik abbahagyták. Az ideológiai támadások közül Kassák számára azok voltak a legelviselhetlenebbek, melyek azt a korszerűségesszmenyt igyekeztek a művészetek világából kiszorítani, melyeknek gyökerei a század eleji avantgarde mozgalmakig nyúltak vissza, s tulajdonképpen a leginkább adekvát módon közvetítették a technikai forradalmak és a belőlük fakadó társadalmi igények különféle változásait. Az 1956 után is szűkre szabott, a napi politikához kötött realista keretek minimálisra csökkentették a formakísérletek lehetőségeit, a polgári dekadencia körébe utaltak minden izmusokra emlékeztető technikát és merész útkeresést. Az évtized közepén lassan, ellentmondásosan megindult avantgarde-kutatás majd egy évtizedre megdermedt, Kassák kiadásra előkészített, avantgarde tematikájú kötetei sülyesztőbe kerültek. A modell értékű inszINUÁLÁS Király István Kortárs-beli *A modernizmusról* című dolgozata, mely közvetlen összefüggést talál a modernizmus felbukása és az „ellenforradalmi” válság között, mikor is – Király szerint – Juhász Ferenc gátszakító hangváltásával költészetünkbe áramolhatott „az eltemetettnek vélt izmusok indázó, vibráló, a lélek lapuló árnyait felverő képanyaga”. A Kassákot is súlyosan devalváló tanulmányból megtudhatjuk még, hogy a realista művészet ellentétjeként a modernizmus „Körülpólyázza, elmélyíti a fásultságot, átmenetből állandósítja a céltalan közönyt. Káoszba oldja a világot. Szétzilálja az amúgy is kusza tudatot.”⁵³ A hidegháború hangulatát felidéző, a két világrend harcára méretezett művészetfilozófiai állásfoglalás később főleg Szabolcsi Miklós és Pándi Pál tevékenységével kerül be a kultúrpolitikai gyakorlatba – a Jelenkor vitája idején például ráirányítva a figyelmet egyes „irracionalis hagyományokra”, a nyugati világ korszerűsített művészeti offenzívájára, a „támogatva bomlasztás” elvére.⁵⁴

A közvetlen politikai konfrontációkból kiutat kereső Kassák viszont művészileg már csak azon a nyomon tudta újraépíteni magát, melyet számára az ötvenes évek

közepén feltámadt művészettörténeti érdeklődése kínált. S ebben a folyamatban nem egyszerűen az avantgarde reprodukálásáról van szó. Saját munkásságának történeti analízise az adott korszak kritikai megközelítéséhez is használható szempontokat nyújtott, az izmusokhoz kötődő technikai apparátus megidézése pedig egy lassan távlatait veszített alkotói életútnak teremtett váratlan ihletettséget a pályáívek harmonikus lezárásához. A költő számára oly módon, hogy megfáradó költészete – őrizve a klasszicizálódás évtizedeinek lírai tapasztalatait – főbb vonalaiban fokozatosan hangolódott át egy újabb, jóllehet az öregedés törvényei által tompított, formakísérletezés irányába, a festőre az izmusok nyugati reneszánszával a világhír köszönt rá, végképp az absztrakt felé terelve képzőművészetének lezáruló periódusát. S noha *Az izmusok történetével* egyszer már befejezettek vélte a modernséghez fűződő viszonyának értelmezését, az avantgarde értékeinek tendenciózus lejárásával arra kényszerül, hogy saját írói fejlődésének belső logikája szerint újramagyarázza munkásságának főbb motívumait, összefoglalja a korszerű művészetről alkotott elképzeléseit. Az 1961-ben megjelent nagyívű esszéje, az *Önarckép – háttérrel* számos új adalékot szolgáltat az izmusok poétikájának árnyaltabb megfogalmazásához, igéyes, a személyes érdekeltségen túlmutató önportré, melyen oktalanság volt számon kérni más stílusok és áramlatok értékeit.⁵⁵ Ez a műhelyszerű számvetés a Cendrars-kötet műfordítói élményével alighanem a közvetlen elrugaskodási pont a purista, a helyenként ezoterikus, a neoavantgarde egyes áramlataival is érintkező kései Kassák felé. Tíz-es-húszas évekbeli költészetét kellett újragondolnia ahhoz, hogy verse a szimultaneitás és az élményköltészet markáns elemeinek szimbiózisából ismét világirodalmi összevetésben is korszerű formanyelvet teremtsen. „Nem egy téma vagy motívum folyamatos lerögzítésére, hanem az életből nyert ezer megfigyelés, hatás irodalmi megkomponálására törekszem – írja. – Ez a módszer soraim között bizonyos szakadások látszatát kelti, holott ez azt jelenti, hogy a kifejezés pillanataiban egyszerre negatív és pozitív formákkal dolgozom. A szakadásnak látszó helyek nem lyukak, nem üresség, hanem a kimondhatatlan negatív forma jelenléte, ami élővé és plasztikussá teszi az olvasás által felfogható pozitív formát.”⁵⁶ E modern poétikai hangütés a képzőművész absztrakt elkötelezettségével kiegészülve juttatja a szerzőt abba a szellemi övezetbe, melyben ismét legfőbb alkati sajátosságára, látens konstruktivására ismerhet.

4.

A hatvanas évek elején az avantgarde-ből kimentett konstruktivista attitűdben végérvényesen feloldódnak azok a látványos ellentmondások, melyek a kassáki ellenzékiesség és lojalitás, a resignált visszahúzóds és a művészi aktivizálódás, a költő és a képzőművész szereplehetőségei képzetköreikben feszültek. Az író már egy 1957-es rádióinterjújában szövegezte arról, hogy „a közelmúlt kultúrpolitikája (...) az alkotó szellem gúzsba kötése sok mindenben okozója volt annak, ami történt”⁵⁷ (*Valóság és emlékezés*) – s a későbbiekben is a fentieket szem előtt tartva igyekezett a korszak szemléleti feszültségeire rámutatni. Az alkalmiság szintjén ez azt jelentette, hogy nemcsak a kultúrpolitika hivatalos értékeinek – saját látószögébe eső – képviselőjét vállalta, hanem amint lehetőséget kapott, egyfajta demonstra-

tív éllel a szűkös realizmus szemlélet ellenében ható nagy kortársairól is megemlékezett. Moholy-Nagy Lászlóban a konstruktórt tisztelte, Chagallban a nagy szürrealistát, Cendrars-ban a formabontó avantgarde-ot, Kállai Ernőben „az akadémizmus és a semmitmondó művészi lehetőségekről. A Rozgonyi Ivánnal folytatott beszélgetésben kitért arra a már-már áthidalhatatlannak tűnő ellentmondásra, mely a technikai haladás és a konzervatív ízlés között tapasztalható.”⁵⁹ A Nyolcak és az aktivisták kiállítás megnyitóján hasonló megközelítésben szövegezte a társadalom „értékeket elhanyagoló magatartásáról”.⁶⁰

Az avantgarde anyagok összerendezése és a mulasztásokkal, hiányokkal való szembesülés az alkalmi megnyilatkozásokon túl generatív felismerésekhez vezeték a prekoncepcióktól különben sem idegenkedő Kassákot. Jóllehet túl volt már azon a koron, melyek általában művészeti programokat szülnék, s nem volt már akkora rálátása a körülötte zajló nemzetközi folyamatokra, mely esélyt adhatott volna egyfajta hazai neoavantgarde teória körvonalazására – nyilatkozataiban és részben költői-festői gyakorlatában itthon elsők között vázolta fel a szemléletváltás virtuális modelljét. Leglátványosabban a húszas évek törekvéseit újraélesztő absztrakt festészete fordult szembe a kor realista felfogásával, melynek elemzése és követelése mögött – mint írja – „mindig felfedhetők az elavult naturalista sémák, kispolgári emlékképek”⁶¹ (*A Courage mama újszerű színpadáról*). De a váltás szándékát erősítik fordításai, s líraértelmezése is radikálisan átformálja saját költői gyakorlatát. Kassák különös őszi konstruktivitásának ugyanis csak kezdeti foka az a meggyőződés, amellyel a húszas évek izmusának távlatokat nyitó, a technikai fejlődés által serkentett jellegzetességeit az újabb művészeti folyamatok meghatározó részének tudja be. Amennyire a körülmények engedik, magában is föltámasztja a konstruálás univerzális gesztusát, s újra megkísérli a korszak bevonásával magasabb szintre emelni a művészeti ágak egymásra hatásából adódó alkotói lehetőségeket. „Nem kell szakbarbánnak lenni (...). Az író és a festő minden művemben egybefonódik” – nyilatkozta különböző formákban.⁶² Később a modern költészet és a konkrét zene strukturális kapcsolataira lesz figyelmes, a filmben, a színházban és főleg az építészetben a korszerű csapatmunka, a kor technikai színvonalának a műben való közvetlen megjelenése izgatja. Az ötvenes évek végétől ismét maga tervezi kötetait: az életműsorozat plasztikus borítóját és tipográfiáját éppúgy, mint saját műveivel illusztrált könyveit, melyekben hol a mehökkentően nagy formátummal, hol az erősebb betűtípusok, a négyzet formátum, a fekete és fehér folthatások gondos megválogatásával okoz meglepetést.

Kassák kései képzőművészeti korszakából – túl a konstruktív megújulásán, hiszen a festő és a rajzoló mellett a fotómontázsok és az absztrakt formakollázsok alkotója is megjelenik – az irodalmi pálya egészét tekintve két összefüggés tűnik fontosnak. Az egyik az izmusok értékeinek folyamatos visszaigazolása, a másik az a lényeges analógia, mely az izmusokhoz a pálya végén visszahajló költő és festő lélektani motivációi, szakmai értelmezései, technikai megoldásai között kitalálható. A siker felszíne a korabeli publikációkból könnyen dokumentálható, utóbb Major Ottó a párizsi bemutatókövető negyedszázadban tizenkilenc egyéni

és ötven csoportos kiállítást számol össze szerte a világban.⁶³ Köztük olyan fontos avantgarde kiállítások meghívott művésze, mint az 1959-es düsseldorfi dada kiállítás, az 1964-es *A kollázs 50 éve* címmel Párizsban rendezett seregszemle vagy az 1966–67-ben szintén a francia fővárosban tartott nagy dada kiállítás. A festői életmű lezárulásakor a művészettörténészek és a pályatársak meglepően hasonló hangsúlyokat raktak ki a kassáki oeuvre-ben, mint a mértékadó irodalmárok. Korniss Dezső a „konstruktivizmus primitívjének” nevezi,⁶⁴ Frank János az architektúrával műfajt teremtő Kassákra hívja fel a figyelmet,⁶⁵ Bálint Endre – talán a sokszólamú, teljes életművet is beleértve – azon töpreng, hogy „alkotónak nagyobb formátumú, színesebb, bonyolultabb”, mint volt világhírű konstruktőr kortársai: Malevics, Tatlin vagy El Liszickij.⁶⁶ Székesfehérvári emlékkiállításáról szólva Pernecky Géza látja meg monolit tömörségű képeiben a „vasmunkás folklórját”, azt az őstehetséget, akit „nehéz keze, grafikai robusztussága mentett(e) meg... a magyar művészetben fátumként élő eklektikus ügyeskedésektől.”⁶⁷

Még közelebb visznek az őszikék írói jellegzetességeihez azok az elemzések, melyek a húszas évek konstruktivista alkotásait és a kései korszak részben parafrázelt produkcióit vetik egybe. Abban általában közeli a vélemények, hogy az utolsó évtizedben ismét absztraktra váltó Kassák nem ott folytatja, nem is folytathatja ott, ahol a bécsi emigrációt követően abbahagyta. Hiszen a lírikus már korábban is a teljes embert reprezentálta, amikor az elkötelezettség és a keménység mögött megvillantotta az öregedő férfi lágyabb, elbizonytalanodó vonásait, aki megreppen a visszatekintésben, érezvén – miként azt egyik utolsó interjújában vallotta – „Nem az elmúlt évek a fontosak, hanem a halál közelsége”.⁶⁸ Így aztán hiába nyílt vissza egykori kísérleteihez, „új absztrakt műveiből hiányzott bécsi korszakának szigorú geometrizmusa”⁶⁹ (Körner Éva), ahhoz már csak a kísérletező művész gesztusa fűzte, s valami lappangó elégedetlenség. Az pedig már valóban a művészettörténet dolga, hogy szembenézzen Andrási Gábornak azzal a radikálisabb felfogásával is, mely szerint a későbbi műveknek semmi köztük a konstruktivizmus világnézeti expanziójához. A lírikus felől közelítve ennél fontosabb egy másik megállapítás, mely szerint a festő Kassák „erőnek erejével igyekezett áthidalni a húszas és a hatvanas évekbeli művészete között tátongó esztétikai és stílári szakadékot”.⁷⁰ Ez a gondolat nem lehet idegen hatvanas évekbeli verses-köteteinek elolvasása után sem.

A képzőművészeti kontinuitás mellett a kassáki hangváltás másik jelentős szemléletformáló előzménye a műfordító műhelyében található. Az *Összegyűjtött műfordítások* tanúsága szerint az avantgarde lírát reprezentáló anyag elegendő alapot nyújthatott számára ahhoz, hogy katartikusan élje meg az izmusokkal való újbóli találkozást. Olyan nagyívű, expresszív lobogású költeményekben élte újra saját aktivista korszakát, mint Whitman *Örömök éneke* és *A kék Ontario partján* című művei, s olyan költőkkel zongorázta le a dada szertelen lírai futamait, mint Jean Cocteau és Iwan Goll. Míg Kassák *Húsvét New Yorkban* című kötetét kézbe nem veszi, nincs igazán markáns víziója az immár klasszikussá lett avantgarde és a korabeli modern költészet lehetséges szimbiózisáról. Az értékmérés és az önigazolás szándéka természetesen folyamatosan előkereshető benne, ötvenes évekbeli hangpróbálkozásai azonban az alkotói én tanácstalanságának és a korszerű igények eszköztelenségének bizonyítékai. Még gondosan megírt „ön-

arcképében” is csak egykori formabontó költészetének sajátosságait reprodukálja, a költői szimultaneizmus meghatározó elemeit sejtetve a korszerűség fő kritériumának. A szemléletváltás pontosan kielemezhetetlen folyamatában mindenesetre a hatvanas évek legelején bukkan fel az örökség vállalásának és az élményköltészet technikai megújításának konkrét elképzelése is. A Film, Színház, Muzsika „Ki mit lát modernnek?” című fórumán érezheti először a kívülálló, hogy a képarchitektúra távoli üzenete mögött megint világképi meggyőződés áll, a „minde- nekelőtt a szerkezet” imperatívusza egy újfajta építkezési elvet feltételez „egy konstruktív, kiegyensúlyozott társadalom számára”.⁷¹ A felismerés, persze, különböző szituációkban már több hullámban megtermékenyítette a kassáki verset, melynek permanens élménye a lineáris beszédszerkezet megbontása, a mű belső arányainak tömörszerű kialakítása. Ehhez képest a műfordító óhatatlanul egy dekonstruáló attitűddel is gazdagodik, amikor a jelentésrtegek feltárása érdekében első fázisban szétbontani kényszerül a nyelvi nyersanyagot, hogy aztán szintagmáinként újra költőivé építhesse azt. Mikor tehát úgy árnyalja észrevételeit a *Húsvét New Yorkban* előszavában, hogy „Apollinaire elénekli verseit, Cendrars plasztikusan szól, mintha szabálytalan kalapácsütésekkel kőből faragná ki a világról és magáról vallott mondanivalóját”⁷² – tulajdonképpen már nemcsak az izmusok poétikáját éli újjá, hanem megérzi annak a fragmentált, technokrata színezetű líraeszménynek a térhódítását is, mely az új irodalomban hol a strukturalizmus-hoz köthetően, hol a neoavantgarde más irányzatait megtermékenyítve jelentkezett.

A *Vagyonom és fegyvertáram, A tölgyfa levelei* és a posztumusz *Üljük körül az asztalt* kötetek versbeszédével párhuzamosan az írói megnyilatkozások alapján ugyanis nyilvánvaló, hogy az izmusok reprodukálása a költői szemléletben a technikai elemek reaktivációjával jár együtt. Állandósul az a kritikai attitűd, mely a politikai feszültségek kiiktatásával az ár ellen úszás aktivista gesztusát igyekezett az irodalmi köztudatba visszacsempészni, eljutva szinte a neoavantgarde poétika sarkalatos felismeréséig: „A mai költészetnek (...) költészet elleni költészetnek kell lennie”⁷³ (*Miskolci beszélgetés Kassák Lajossal*). A logikai sort folytatva pedig már olyan experimentális problémák kerülnek elő, mint a vers vizualitásának és térbeliségének a kérdése, az akusztikai elv háttérbe szorítása, a szerkezetnek külön nyomatókat adó, strukturalista indíttatású beszédhelyzet vagy a tapasztalati valóságtól minimálisan függő új költői valóság megteremtése. Kassák őszikéinek az objektív líraiságtól az absztrakt festészetten át a „réalité poétique” öntörvényű világáig húzódon vonulatában hosszú idő után ismét a korszerű világirodalom liük-tetése érződik, költészete itthon újra elemi erővel lendíti meg az épp pályára lépő költőnemzedéket.

Az avantgarde képzőművészeti látásmódból, a látvány művészi problémáival való folyamatos együttélésből következik, hogy Kassák állandó élménye a vizualitás, a téma írói és festői közelítésének egymásba oldódó lehetősége. Így volt ez már a húszas évekből, mikor a kétféle ihletettségek képversek és kollázsok formájában találkozott, s ez a szintézis kísértett, noha műbéli megvalósulása már elmaradt, a hatvanas évek neoavantgarde reflexeiben is. Mire Max Bense, a konkrét költészet német teoretikusa megalkotta híres tételét a szokásos nyelvi közléstér felbontására, az izmusok tapasztalatai nyomán Kassák is eljut az új művészetfelfogás határaihoz. Nincs már módja arra, hogy megérzéseit konstruktivista szemléletének foku-

szába gyűjtse, de azt már a korszellem alapján maga is megállapíthatja, hogy „mindinkább átlépünk az akusztikai korszakból az optikai korbá. A mai ember szívesebben fogadja el azt, amit lát, mint azt, amit elbeszélnek neki.”⁷⁴ Geometriai fegyelem és látvány együttese ragadja meg a kísérletező Jancsó Miklós első filmjeiben is, a *Szegénylegények* világa kapcsán hangsúlyozva – Juhász Ferenc korábbi méltatásához hasonlóan – hogy a rendezőnek „csak egy lépést kell előre mennie, és a részletek benne lesznek az egészben”.⁷⁵ De a formabontás irányába hat, a korábbi Bartók–Sztravinszkij-élmények feldolgozásával az irodalommal összefüggésben teoretikusabb színben jelenik meg a modern zenéhez fűződő viszonya is. A Jelenkor vitájában *Közbeszólása* az atonikus zene inspiráló hatását méltatja, a számára anakronisztikus opera műfajával és a zsdanovi esztétizálás szempontjaival szemben kijelentve: „ez a kakofónia az én fülemnek már harmónia”.⁷⁶ Nem sokkal később egy interjúban pedig – miután újabb költészetében a zeneiség helyett a tárgyszerűséget avatja legfőbb formateremtő elvévé – líráját fölfogásában és törekvéseiben egyenesen a konkrét zenéhez érzi legközelebb. Vizualitás, vokalizáció és tárgyszerűségből következő plaszticitás újonnan értelmezett elemeiből alakítva ki azt a bizvást neoavantgarde-nak nevezhető költészeteszményt, melyet a technokrata képzeteket leginkább gerjesztő modern építészet szintézisteremtő aurájában „architektonikus konstruktív költészetnek” határozott meg.⁷⁷

Ha a *Vagyonom és fegyvertáram* című kötet nyitóverse, a *Költészetem* túlságosan absztrakt, időben kissé előrefutó is, az élménylira bő termésével diszkrepanciát mutató költemény, s élére állítható egy olyan vonulatnak, melynek – mintegy líránk termékeny fejezetét is megelőzve – az íráskényszer, a műhelymunka, az alkotó folyamat analízise, a mű elkészültéig megtett út mint élmény válik a költői figyelem kitüntetett irányává. Kassák nyilatkozataiban is sokat érinti a mű keletkezésének belső izgalmait, részletezi a megvalósítás során leképezhető módszereket, mesterségbeli fogásokat. Az alkotói folyamathoz való közelítésnek különös súlyt ad az a kivételes pozíció, hogy egyszerre értelmezheti az író és a festő szemével az ihlet produkcióba fordulását a „nem előre kitervelt cél”⁷⁸ (*A költészet mai feladata*) és az oda vivő, egyre jobban felértékelődött művészi eszközök közötti termékeny viszonylatokat. Noha Kassáknak nincsenek konkrét művészet-filozófiai elképzelései a későbbiekben főleg a hermeneutika által vizsgált szerző-mű-befogadó kapcsolatokról, költői reflexei a korszerű kérdésfeltevések irányába mutatnak, mivel nem csak azt erősíti meg a művészi létezés felől is sokadjára, hogy ebben a világban az íróknak szent ügyük, „hogy mindig a szenvedők mellé álljanak” (*Dióhéjban*), s ott is kiáltaniuk kell, „ahol fegyvert fognak ránk szép szavainkért” (*Költők*). A közéleti szerep toposzai mellett feltűnően nagy tér jut annak az alkotáslélektani gyötrelemnek, melyben a „tapintható valóság” esztétikumává szerveződik, s az író ember a társművészetek más dimenzióiból igyekszik saját struktúrára rápillantani. A műhelyversek közvetlen intellektuális hozadéka, persze, csekély. Szerző és produktum viszonyának szorosabbra fogása, az „ami még lehetséges” (*Az én nevem*) visszaszámolásának biológista determinizmusa vagy az „add fel a varázsló szerepét”-féle illúzióvesztés (*Vagy így vagy úgy*) viszont már sikeres alakítói annak a költői szemléletváltásnak, mely az őszikékben – a kései Kassák-líra paradoxonaként, mintegy a strukturalista gesztusok merevségét ellen-súlyozva – a groteszk-látomásos elemek felbukkanásával válik teljessé. A versvi-

lágba vonva a költői látásnak olyan új jelenségeit, melyeket a *Kulisszák mögött* című fontos vers „emberek és tárgyak összekeverten” létezeként, „a valóság határain túl” mutató tevékenységként, „a vak véletlenek” világaként definiál.

Az igazi konstruktivista tett – a tölgy mozdíthatatlanságának metaforikus képzetkörét megteremtve – kötetegységként *A tölgyfa levelei*, mely „szigorú szerkesztés eredménye, nem önkényes halmozás, hanem *könyv*, mallarméi értelemben”.⁷⁹ Az anyag arányos belső elrendezettségét a szemlélet említett bipolaritása teszi lehetővé, míg a térbeli építkezés illúziójának kialakulásában – a képzőművészet és a konkrét zene elemeit is összehangolva – az építészet fogalomköre bizonyul ihlető erőnek. Azé az építészeté, melyről Kassák úgy tartja, hogy „a művészet élvonalában (...) áll, mert ez a művészeti ág valóban levetette magáról a múlt minden tradícióját”.⁸⁰ Térképző belső törvényszerűségeivel hozza összefüggésbe saját költői technikáját, az építészet elvont geometrikus formakincséből stilizálja fel technokrata, a modern jövőképen dolgozó, teremtő emberét. „Egyetlen izmus éli ma reneszánszát, a konstruktivizmus (...) – nyilatkozza. – Ma az egészséges szervezetű ember helyteleníti a rombolást, szükségét érzi az építésnek.”⁸¹ A történelmi lecke a többször megidézett Bauhaus mozgalma, melynek „tradíciói példázták először (...) a kultúra és civilizáció, a művészet és technika egymásra ható erőinek lehetőségét”.⁸²

Az architektonikus hatást erősíti, de már a szintetizáló postavantgarde költeményekre emlékeztet a kötet „három tartópillére, három fényforrása”⁸³ (Gyergyai Albert): a *Requiem egy asszonyért*, az *Elporzott évek* és az *Elhagyott tárgyak*. Szimmetrikus elrendezésükben, megnyújtott kompozíciójukban érzékeltetve a belső rend igényét, de a geometriai formák mögött rányitva az értelmileg feltöltött, teljes ember világára is. Valahogy úgy, ahogy azt az absztrakt törekvéseit lírai elemekkel át-szövő festő ígéri, s akinek 1963-as párizsi kiállításáról azt állapítják meg a kritikusok, hogy „a konstruktivista törekvéseknek egy egészen egyéni változatát” adja, „mert nemcsak a geometriát” hangsúlyozza, „hanem az embert is, aki a geometria törvényei közt él”.⁸⁴ Ez az analógia, természetesen, itt most a költői alakítások egészére vonatkozik, hiszen az említett művekből a visszatekintés avantgarde eposzainak lágyabb tónusai köszönnek vissza, illetve az *Elhagyott tárgyak* a tárgyköltészet legjobb francia hagyományaira visszhangzik, az objektív lírának egy rövidesen itthon is divatossá váló irányát előlegezi. Míg azonban az előző két költeményben az élmény epikus menetét az avantgarde merész vágásai gyorsítják fel, még akkor is, ha a korábbi minták dadaista keménységét, a szertelen asszociációkat utóbb már felváltja a csöndes tündődés, a befejezettség érzésének puritán dallama – az *Elhagyott tárgyak* egyszerre lehet „komor, kubista tagoltságú képsor az ember környezetéről, a köznapok mélyén feszülő drámákról”⁸⁵ (Diószegi András), és arról a lélektani folyamatról, melyben a halálra készülődő ember mikrovilágának törvényszerűségeit meglesi. Ha az életrajzi versek olvasásakor újra feldereng – persze, csak *A ló meghal a madarak kirepülnek* átlényegített kompozícióján keresztül – a frissen fordított Cendrars költői technikája, utóbb még bizonyosabban fölkelhetjük az inspiráló reminiscenciákat. Nem is elsősorban egyetlen témának a zenei tételek szerinti tagolásában (mint a franciánál *A nagy fétisek*, *Étlapok*, *Délamerikai nők* esetében), sokkal inkább abban a strukturális hasonlóságban, ahogy Kassák megérintett témáit – ekkor még az összhatás ernyője alatt – befejezetlenül magára hagyja.

5.

Kassák öregkori művészetének megújulásával a hatvanas évek első éveiben nehezen boldogult az avantgarde-ot még mindig gyanakodva fogadó szakmai közvélemény és a merev pártszempontjait változatlanul erőltető kultúrpolitika. Publikációs gondjai ugyan nincsenek, a központi lapok azonban hűvösen fogadják, nem egyszer támadják is. A kezdeti együttműködés után neve eltűnik az Élet és Irodalomból, a kor íróideálját megtestesítő Simon István még születésnapjára köszöntőjében is arról a „meghökkenő” kontrasztról elmélkedik, hogy „a legalsóbb osztály szavát valaki egy vele ellentétes osztály művészi forradalmának programjába illesztve” képes megszólaltatni.⁸⁶ Nem tartozik a kultúrpolitika emelkedettebb pillanatai közé az a kétfoldos tisztogatás sem, mely 1964-ben a „pesti folyóiratokból kiszorult kéziratok” miatt az Alföldet és a Jelenkort érintette. Míg a debreceni lap „a nép leszűkítése a parasztságra” hibája miatt kényszerült személyesére,⁸⁷ a Kassákot közelebbről érintő Jelenkor helyzetét a pécsi irracionalista hagyományok és a polgári értékek jelenléte tette tarthatatlanná. „Az engedmények politikájáról árulkodik – mondja Szabolcsi Miklós – a Jelenkor egyoldalú Kassák–Weöres-kultusza, a Füst Milán-i esztétika maradéktalan feldicsérése vagy a hatalom és erkölcs konfliktusát elvont általánosságban ábrázoló Mészöly Miklós-szindarab...”⁸⁸

A Kassák-recepciót követve azonban arról is meggyőződhetünk, hogy a mind tarthatatlanabb gáncsoskodásokkal párhuzamosan az avantgarde ártértékelésében és az író jelentőségének tudatosításában egyre komolyabb szakmai törekvések bontakoznak ki. Ezek egyik legmegbízhatóbb jele a társművészeteknek, a Nyugat modernsége fogékony kritikusaiknak, az újhidasoknak vagy a hivatalos értékrendet hamisnak érző fiataloknak permanens érdeklődése. A folyamatban nem hagyható figyelmen kívül, hogy a provincializmus gátlásaival küszködő művészeti életünkben a képzőművész Kassák után immár az íróknak is nemzetközi sikerei vannak. Elsősorban Párizsban, ahol kint élő írónk egy csoportja a Magyar Műhely köré tömörülve a hazai irodalmi élet torzulásainak korrekcióját tekintette egyik legfontosabb feladatának. De francia és belga költők tekintélyes sora – Follain-tól Pierre Emmanuelig – tisztelte meg franciául kiadott kötetét fordításokkal,⁸⁹ míg az *Angyalföld* című regényéből készült film az argentinai filmfesztiválon szerzett első díjat. A lassan konszolidálódó irodalmi élet sem tekinthetett el attól, hogy a költőt olyan szaktekintélyek vették védőszárnyaik alá, mint a Nagyvilágot szerkesztő Kardos László, a pályájának krónikásává lett Rónay György, megbecsülő régi kritikusa, Komlós Aladár vagy a Kassák-líra szerelmese, a francia professor Gyergyai Albert. Olykor nem is akárhogy: „Kortársai közül senki sem, az egész világirodalmat ismerő Babits sem volt annyira szinkronban Európával – mondja egy recenzió ürügyén Komlós. – Műve egyszerre esztétikai érték és irodalomtörténeti esemény. Egy egész korszak nyugtalansága nyilatkozott meg benne. Nélküle szakadék tátongana irodalmunk történetében...”⁹⁰ Az őszikével jelentkező Kassákot olvasva Gyergyai teszi fel szenvedélyes kérdéseit: „Melyik magyar költőnek tágabb és emelkedettebb a horizontja? Melyiküknek van több köze a zenéhez, a festészethez, az építészethez? S melyikük vallhatja bátrabban, hogy mindig másért, mindig az emberért élt...”⁹¹

Könyveinek kedvező visszhangja, a nemzetközi figyelem lassan lehalkítja alkotói panaszeit. 1964 januárjában azt írhatja naplójába: „rólam szólva hangváltás következett be, s már nemcsak vádolnak, hanem elismeréssel is adóznak eddigi magatartásomért és művészi munkásságomnak.”⁹² Nem véletlenül, hisz ez idő tájt a Kassák-életmű talán legfontosabb vitája zajlik az akadémiai irodalomtörténetbe neki szánt fejezetről az intézet 20. századi osztályán. Teljes szemléleti áttörésről ugyan ekkor sem beszélhetünk, mivel a korszellemnek megfelelően a vita egyik kikerülhetetlen rituális témája most is az író sokféleképpen értelmezhető szocialista meggyőződése, a munkásmozgalomhoz fűződő viszonya – a József Farkas–Szabó György szerzőpáros képviselte, meglehetősen merev marxista állásponttal azonban már kevesen azonosulnak (így Imre Katalin, Bojtár Endre, Illés László vagy az összefoglalót saját nézeteire igazító Szabolcsi Miklós). A hagyományos polgári értékrend hangsúlyaitól sem függetlenül most már a szocialista szakmai közvéleményen belül is egyre markánsabb igény fogalmazódik a Kassák-problémák teljes mélységében történő feltárására. A legátfogóbb koncepciót e tekintetben Béli Miklós vitaindítója jelzi, aki nemcsak Kassák avantgarde pályájának művészi értékeit stabilizálja azáltal, hogy kijelenti: „Formakísérletezéseit sohasem tekinthetjük (...) a világ értelmes ábrázolásáról való lemondásnak”, hanem egy tágabban értelmezett baloldali megközelítésben azt is bizonyíthatja: „lírája nem születhetett volna meg ilyen formában a szocializmus valaminő megőrzése nélkül.” Hangúlyváltásainak helyességét igazolja, hogy a formalizmus és a szocializmus-ellenesség felületes vádjainak leszerelésével az életmű hosszabb távra kínálja a termékeny továbbgondolások lehetőségeit. Mint amilyen Bodnár György felvetése a kassáki konstruktivizmus törvénykereső és rendteremtő igényeiről, Rába György poétikai értékekre koncentrálni törekvései, Szilágyi Péter szabadverset árnyaló észrevételei, Diószegi András megbecsülő véleménye az író úttörő szerepeiről, vagy az – a kutatásokat tartósan meghatározó – felismerés, melyet Pór Péter úgy fogalmazott: „Kassák értékelése egyet jelent az izmusok szerepének értékelésével.”⁹³ A legszebb ajándék azonban alighanem Bori Imre szakmailag sokat vitatott, ám a teljes Kassákot mégis csak elsőként klasszikusaink sorába emelő monográfiája, melyet halála előtt az író kéziratban még olvasott.⁹⁴

Nehéz lenne tagadni, hogy Kassák őszikéinek bő termésében gyakori a szövegkörnyezetnek kiszolgáltatott hangulatjelentés, a vázaltszerűen fölmutatott motívum, a kedvetlenül alulstilizált lírai megoldás. Öregkori lírájának igazi minősítő jegye és eléggé alig méltányolható varázsa mégis az a képesség, mellyel versét az utolsó pillanatig a fizikai leépüléssel szemben a költői korszerűség szintjén tartja, nem engedi ki költői világképének horizontjából. *Üljük körül az asztalt* című, már posztumusz kötetében szigorú következetességgel emeli ki lírájából azokat a lehetőségeket, melyek a kor útkereső költészetét izgatták. Különös érdem ez akkor, ha szetteknélünk a hatvanas évek hazai termésében – hiszen még a jóval fiatalabb korosztályokban is aligha találunk olyan lírikusokat, akik több szólamban idéznék a hetvenes–nyolcvanas évektől szinte nélkülözhetetlen költői paradigmaváltást, mint ő. Vagy szenvedélyesebben bizonygatná a nyílt fórumokon a korszak szűkre méretezett realista irodalomeszményének anakronizmusát: „A napjainkban születő alkotások túlnyomó többségét nem tartom korszerűnek – mondja. – Napjaink költőinek legtöbbje az elmúlt idők költészetének rekvizitumaiból él.”⁹⁵ Kor-

szerű művészet és értő befogadó találkozásában még hevesebben ítéli el az átpolitizált, szellemileg lemerevedett közvetítő láncszemet, hisz ennek a termékeny kontaktusnak „a maradi szemléletű, kész formákkal, előregyártott filozófiai, esztétikai elemekkel dolgozó kritikusok a legmeggyőzőzetlenebb gátlói”⁹⁶ (*Válasz a Nagyvilág körkérdésére*).

De nemcsak a véleményalkotás szintjén, a művek belső viszonyrendszerében is eljuthatunk ahhoz az élettani paradoxonhoz, melyet az életmű stílusjegyeinek vizsgálatakor Rába György úgy fogalmaz: „Az aktivista költő formanyelvének valószínűs szótára mutatható ki utolsó évtizedének lírájából.”⁹⁷ Ugyanez a tanulmány hozza összefüggésbe a hátrahagyott versek megbontott térszerkezetét, relatív időrendjét, variabilitását a nyitott mű koncepciójával, mely ekkor a kortárs világirodalom egyik legmarkánsabb experimentális leleménye. Ebben a gondolatkörbe azt is nyilván beleértve, hogy a végső lényegre koncentrált kifejezési eszközökben és kérdésfeltevésekben az alkotói én közvetítő minták nélkül is saját aktualitására pillanthat. Mivel az adott kontextusban tényszerűen nem csak a költő neoavangarde mozdulatai rögzíthetők, szuverén világképéből nem zárható ki egy másik fejlődési ütem sem, mely szerint ez a rendhagyó öregkori líra „nem kaphatta volna meg újszerűségét az avantgarde poétikai lehetőségeinek tudatos túlhaladása, az érzelmi rend és harmónia lírai kifejezésének szolgálatba állítása nélkül”.⁹⁸ Még hozzá azért, mert ebben az időben a technokrata kedv és a konstruáló fegyelem már olyan élettérben igyekszik formateremtő elvvé nemesedni, ahol az elmúlás okozta szorongásokban relatívvá válik a létezés, a hétköznapi világ „merő képtelenség”, a gyász önmaga karikatúrájaként groteszk színezetű.

Kassák öregkori költészete, éppúgy, mint látványos indulása, líratörténeti jelentőségű. Ő az egyetlen olyan lírikusunk, aki a negyvenes évek második felétől, az avantgarde nemzetközi újjáéledésétől kezdve visszahozza költészetünkbe az izmusok jellegzetes technikai megoldásait, majd saját életművének reprodukálásával követhető mintákat nyújt a sematikus időszakban elszürkült lírai beszéd megújításához. De elsőként érez rá, mivel az izmusokban való jártasság is erre predesztinálja, a születő neoavangarde áramlatok ízlésformáló és szemléletmódosító esélyeire, s a képzőművészet, a zene és az építészet új törekvéseivel összhangban ő az, aki elméleti fejtegetéseiben és interjúiban, valamint az előrehaladott életkor szűkebbre szabott versterében kijelöli egy termékeny költői paradigmaváltás fejlődési irányait. Tényleges hatását, miként a század elején – a dolgok természeténél fogva –, most sem egyszerű egyértelműen nyomon követni. Annyi azonban bizonyos, hogy az újhaldas írók hetvenes évekbeli felértékelődött irodalmi szerepe nem nélkülözi művészi instrukcióit, mint ahogy nélküle a külvilággal az írói műhelyen keresztül kapcsolatot tartó Tandori-jelenség, a vizuális irodalom vagy a tárgyas elégiáit átörökítő Oravec-típusú költészet sem lenne az, amilyenek mai formájában ismerjük.

Jegyzetek

¹ KASSÁK Lajos: *Kis könyv haldoklásunk emlékére*. Bp., 1945. 108.

² LENGYEL Balázs: *Kassák Lajos*. Újhold, 1947/1–2. 60.

³ *A magyar irodalom története VI.* Bp., 1966. 226.

⁴ Uo.

⁵ CSAPLÁR Ferenc: *Az Alkotás szerkesztőjének levelezéséből*. Jelenkor, 1987/3. 262–263.

⁶ KASSÁK Lajos: *Rózsa Miklós emlékkiállítás*. In: *Éljünk a mi időkben*. Bp., 1978. 378.

⁷ MOLNÁR Aurél: *Egy óra a hatvanéves Kassák Lajossal*. Új Magyarország, 1947. márc. 8. 10.

⁸ KASSÁK Lajos: *Három mester grafikája*. In: *Éljünk a mi időkben*. 379.

⁹ KASSÁK Lajos: *A Székesfővárosi Képtár kiállításához*. Új Idők, 1945. 7. In: *Éljünk a mi időkben*. 374.

¹⁰ Idézi CSAPLÁR Ferenc a Tiszántúli Népszavából. In: *Kassák és a filmművészet*. Filmkultúra, 1987/8. 35.

¹¹ KASSÁK Lajos: *Képzőművészetünk Nagybanjától napjainkig*. Bp., 1947. Vedres Márk. In: *Éljünk a mi időkben*. 318.

¹² KASSÁK Lajos: *Időszerű vallomás*. Nagyvilág, 1947/1. o. n.

¹³ KASSÁK Lajos: *Zárzavar és késő bánat*. Népszava, 1945. jún. 27. 3.

¹⁴ KÁLLAI Ernő: *Egy festőnemzedék*. Új Idők, 1945. szept. 15. 182.

¹⁵ KASSÁK Lajos: *Egy képművészről*. Új Idők, 1945. okt. 6. 270.

¹⁶ KASSÁK Lajos: *Képzőművészetünk Nagybanjától napjainkig*. Lossonczy Tamás. 431.

¹⁷ *Irodalmi vihar egy pohár Eidolonban. A magyar szellemi élet kiválóságai nyilatkoznak Weöres Sándor irodalmi kísérletéről*, Szivárvány, 1947/4. 19. SZIGETI József kritikáját *A Fogak Tornáca* kötetről lásd: *Magyar líra 1947-ben*. Forum, 1947/10. 761.

¹⁸ *Kortársak Kassák Lajosról*. GYARMATHY Tihamér. Bp. 1975. 146.

¹⁹ *A magyar irodalom története 1945–1975. III.* Bp., 1990. 469.

²⁰ Uo. 473.

²¹ RABINOVSKY Máriusz: *Három művészeti könyv*. Magyarok, 1947/9. 661.

²² KASSÁK Lajos: *(Bevezető)*. Alkotás, 1947/1–2. 3.

²³ KARDOS László: *Magyar futurizmus*. Alkotás, 1947/3–4. 40.

²⁴ BOR Pál: *Határmezsgyék?* Alkotás, 1947/7–8. 60.

²⁵ LAJTA István: *Szobrászat*. Alkotás, 1947/11–12. 27.

²⁶ *Magyar irodalom*. Irodalomtörténet, 1949. 202.

²⁷ PÁNDI Pál: *A szociáldemokrata irodalom magatartása az 1914–18-as világháborúban*. Irodalomtörténet, 1951. 290.

²⁸ KIRÁLY István: *Népi demokráciánk irodalma*. Irodalomtörténet, 1950/2. 38.

²⁹ DARVAS József: *A magyar irodalom helyzete és feladatai*. Kongresszusi beszámoló. Csillag, 1951/5. 517.

³⁰ FÜLÖP László: *Kassák Lajos lírája 1945 után*. In: *Uő: Élő költészet*. Bp., 1976. 118.

³¹ DARVAS József: *Beszámoló a Magyar Írók Szövetségének közgyűlésén*. Csillag, 1954/7. 1348.

³² KÖRNER Éva: *Az 1919-es Magyar Tanácsköztársaság plakátművészetéről*. Szabad Művészet, 1954/2. 67–72.

³³ NÉMETH Lajos: *Derkovits Gyula. 1894–1934*. Szabad Nép, 1954. ápr. 13. 3.

³⁴ *A pártosság elmélyítése – irodalmunk fejlődésének fő feltétele*. Társadalmi Szemle, 1955/5. 72–73.

³⁵ GELLÉRT Oszkár: *Babits Mihály születése 70. évfordulójára*. Magyar Nemzet, 1953. nov. 26. 4.

³⁶ GYERGYAI Albert: *Walt Whitman magyarul*. Művelt Nép, 1955. nov. 27. 5.

³⁷ Lásd: KÖRNER Éva: i. m., NÉMETH Lajos: i. m.

³⁸ Kassák és József Attila kapcsolatáról ez idő tájt lásd: FÖVÉNY Lászlóné: *József Attila összes művei*. Itk, 1953/1., GÁLDI László: *József Attila, a műfordító*. Itk, 1955/2., PATYI Sándor: *József Attila leveleiből*. Uo., HONT Ferenc: *Visszaemlékezések József Attilára*. Itk, 1955/3., PÉTER László: *József*

- Attila Szegeden. It, 1955/1., IGNOTUS Pál: *József Attila lakása*. Csillag, 1956/8., Kiss Ferenc: *József Attila ritmikája I*. Itk, 1956. 407–422.
- ³⁸ KASSÁK Lajos: *Szénaboglya*. Bp., 1988. 289. Uo. 146., 290–291.
- ⁴¹ JÓZSEF Farkas: „A Tett”. A Magyar Munkásmozgalmi Intézet Értesítője. 1955/4. 20–36.
- ⁴² *Vita a XX. kongresszus tanulságairól az irodalomtörténetírásban*. Itk, 1956. 393.
- ⁴³ KASSÁK Lajos: *Mesterek köszöntése*. Bp., 1956. Utószó. (1955.)
- ⁴⁴ KASSÁK Lajos: *A pásztor elkíséri nyáját*. In: *Uő: Válogatott versei*. Bp., 156. 521.
- ⁴⁵ ILLÉS László: *Kassák Lajos: Mesterek köszöntése*. Kortárs, 1969/9. 1499.
- ⁴⁶ BÉLÁDI Miklós: *Kassák Lajos: Mesterek köszöntése*. Kritika, 1966/10. 61.
- ⁴⁷ KASSÁK Lajos: *Czóbel Béla festményeiről*. 1955. In: *Éljünk a mi időnkben*. 437.
- ⁴⁸ Uo.
- ⁴⁹ KASSÁK Lajos: *Egy költemény margójára: Juhász Ferencről*. In: *Uő: Csavargók, alkotók*. Bp., 1975. 378–383.
- ⁵⁰ MIKLÓS Pál: *Kassák Lajos. Izmusok története*. Kritika, 1973/2. 28.
- ⁵¹ KARDOS László: *Vihar után*. Nagyvilág, 1957/1.
- ⁵² Blaise CENDRARS: *Húsvét New Yorkban*. Bp., 1963. Fordítás és előszó: KASSÁK Lajos.
- ⁵³ KIRÁLY István: *A modernizmusról*. Kortárs, 1958/12. 918.
- ⁵⁴ *Vita a mai magyar irodalom polgári irányzatairól az Írószövetség választmányi ülésén*. Élet és Irodalom, 1964. febr. 1. 2.
- ⁵⁵ SIMON István: *Háttér – homályban*. Kortárs, 1961/4. 607–609.
- ⁵⁶ KASSÁK Lajos: *Önarckép – háttérrel*. Kortárs, 1961/2. In: *Csavargók, alkotók*. 34.
- ⁵⁷ KASSÁK Lajos: *Valóság és emlékezés*. In: *Csavargók, alkotók*. 351.
- ⁵⁸ Lásd: KASSÁK Lajos: *Moholy-Nagy Lászlóról*. In: *Éljünk a mi időnkben*. 441–443., *Marc Chagall 75 éves*. Nagyvilág, 1962/10., i. m. 444–448., Blaise CENDRARS: *Húsvét New Yorkban*. I. m. *Előszó., Emlékezés Kállai Ernőre*. Valóság, 1965/8. In: *Éljünk a mi időnkben*. 469–480., *Emlékezés Le Courbisier-re*. Élet és Irodalom, 1965.
- szept. 4., i. m. 481–484., *Kandinszkij. Élet és Irodalom*, 1966. dec. 10., i. m. 485–488.
- ⁵⁹ *Rozgonyi Iván beszélgetése Kassák Lajossal a Bauhausról*. In: *Éljünk a mi időnkben*. 452–468.
- ⁶⁰ KASSÁK Lajos: *Megnyitó beszéd Székesfehérváron a Nyolcak és az Aktivisták kiállításán*. Uo. 489–490.
- ⁶¹ KASSÁK Lajos: *A Couräge mama újszerű színpadról*. Népszava, 1958. febr. 9.
- ⁶² HAVAS Lujza: *Kassák Lajos képkiallítása*. Népakarat, 1957. ápr. 3. 3., GÁCH Marianne: *Kassák Lajos munkájáról beszél, kiállításának rendezése közben*. Esti Hírlap, 1957. márc. 29. 2.
- ⁶³ MAJOR Ottó: *Kassák sorsfordulói*. Jelző, 1989/7. 60–67.
- ⁶⁴ *Kortársak Kassák Lajossról*. KORNIS Dezső. 131.
- ⁶⁵ FRANK János: *Kiállítási napló. Kassák Lajos*. Élet és Irodalom, 1965. máj. 22. 9.
- ⁶⁶ BÁLINT Endre: *Kassák Lajos és a születésnapok*. Kortárs, 1967/3. 371.
- ⁶⁷ PERNECZKY Géza: *Kassák festői hagyatéka*. Élet és Irodalom, 1968. aug. 17. 8.
- ⁶⁸ GÁCH Marianne: *„Éveim a jövő felé szaporodnak...”* *Látogatás a nyolcvanéves Kassák Lajossnál*. Film, Színház, Muzsika, 1967/13. 15.
- ⁶⁹ BORI Imre–KÖRNER Éva: *Kassák irodalma és festészete*. Bp., 1968. 249.
- ⁷⁰ ANDRÁSI Gábor: *Látvány és konstrukció. Kassák Lajos festészete 1950–1967 között*. In: *Kassák*. Bp., 1990. 170.
- ⁷¹ GÁCH Marianne: *Ki mit lát modernnek?* *Beszélgetés Kassák Lajossal*. Film, Színház, Muzsika, 1962/35. 14.
- ⁷² Blaise CENDRARS: *Húsvét New Yorkban*. 12.
- ⁷³ Lásd KABDEBÓ Lóránt: *Miskolci beszélgetés Kassák Lajossal*. Napjaink, 1967/9. 6. és *Látogatásban. Kortárs magyar írók valóságai*. Bp., 1968. 24. ERKI Edit interjúja
- ⁷⁴ GÁCH Marianne: *„A jó művészet olyan világot mutat, amelyet a laikus még nem látott.”* *Beszélgetés Kassák Lajossal*. Film, Színház, Muzsika, 1966/7. 13.
- ⁷⁵ Uo.
- ⁷⁶ KASSÁK Lajos: *Közbeszólás*. Jelenkor, 1963/5. 461.
- ⁷⁷ *Látogatásban*. 25.

- ⁷⁸ KASSÁK Lajos: *A költészet mai feladata*. A Könyv, 1964/5. 165.
- ⁷⁹ *Kortársak Kassák Lajossról*. GYERGYAI Albert. 184.
- ⁸⁰ *Látogatásban*. 25.
- ⁸¹ GÁCH Marianne: *„Éveim a jövő felé szaporodnak...”* 15.
- ⁸² KASSÁK Lajos: *A Bauhaus történetéhez*. Soproni Egyetem. 1965. nov.
- ⁸³ *Kortársak Kassák Lajossról*. GYERGYAI Albert. Uo.
- ⁸⁴ TUSKÉS Tibor: *Beszélgetés Kassák Lajossal a szép könyvről*. A Könyv, 1965/4. 131.
- ⁸⁵ DIÓSZEGI András: *Kassák Lajos új versei*. Népszabadság, 1965. márc. 18. 9.
- ⁸⁶ SIMON István: *Kassák Lajos hetvenöt éves*. Kortárs, 1962/3. 453.
- ⁸⁷ *Vita az „Alföld” című folyóiratról*. Élet és Irodalom, 1964. jan. 4. 2.
- ⁸⁸ *Vita a mai magyar irodalom polgári irányzatairól*. i. h.
- ⁸⁹ Lásd SOMLYÓ György: *„Hommage a Lajos Kassák”*. Jelenkor, 1963/6. 570–571., RÓNY György: *Kassák – franciául*. Nagyvilág, 1964/3. 451–453.
- ⁹⁰ KOMLÓS Aladár: *Egy verseskötet ürügyén*. Élet és Irodalom, 1963. aug. 10. 7.
- ⁹¹ GYERGYAI Albert: *Kassák Őszikéi*. Élet és Irodalom, 1965. júl. 3. 6.
- ⁹² KASSÁK Lajos: *Szénaboglya*. 398.
- ⁹³ *Vita Kassák Lajos munkásságáról*. Kritika, 1964/1. 9–26.
- ⁹⁴ BORI–KÖRNER: i. m.
- ⁹⁵ *Látogatásban*. 24.
- ⁹⁶ *Válasz a Nagyvilág körkérdésére*. Nagyvilág, 1967/9. In: *Csavargók, alkotók*. 443.
- ⁹⁷ RÁBA György: *Az avantgárd metamorfózisa. Kassák kései költészete*. In: *Uő: Csönd-herceg és a nikkelzamorvár*. Bp., 1986. 226.
- ⁹⁸ *A magyar irodalom története 1945–1975*. II. 491.

SZÓKE GYÖRGY

Kassák *Egyensúlya**Egyensúly*

Szeretem a fiatalokat
 lányokat és fiúkat
 testem mohó étvágya nélkül is
 tisztaságukért
 erejükért
 ritmikus mozgásukért
 bátor tekintetükért
 szeretem őket.
 Az erjedés édes ízeit érzem közelükben
 s látom amint a testük
 izgalommal és bájjal
 telik meg.
 Bennük lobban fel
 a lázadás tüze
 természetes vágya a birtoklásnak.
 Ha közelednek felém
 mélyen a szemükbe nézek
 s ha távolodnak
 szomorúan utánuk fordulok.
 De hiába rohannak
 nem szakadhatnak el tőlem egészen.
 Itt tükröződnek a szívemben
 nem tévedhetnek ki
 gondolataim sűrűjéből.
 Maholnap
 ők lesznek én
 és én az ő
 emléküik lesznek.

Így van rendjén.

Amen.

A címben szereplő költemény Kassák kései kötetében, *A tölgyfa leveleiben* található. Naplójából, a *Szénaboglyából* megtudható, hogy ez a verskötet 1963 és 1964 fordulóján, röpké három hónap alatt készült. (...) az utóbbi három hónapban egy új verseskötet anyagát írtam meg olyan körülmények között, hogy másra sem tudtam gondolni, és alig emeltem fel tekintetem a papírról” – olvashatjuk 1964. februári naplójegyzetében.) Hetvenhét éves ekkor. Többen is méltatták a képarchitektúrákat is tartalmazó kötet tudatosan megkomponált szerkezetét. Arra is felfigyeltek – így Aczél Géza, nemrég megjelent Kassák-monográfiájában –, hogy „a szemléleti-szerkezeti stabilitásra már a verscímek egy része is igyekszik utalni (*Egység, Egyensúly, Középpontban*).” Amivel nem lehet nem egyetérteni. Annál kevésbé fogadható el az ezt követő állítás, mely szerint „megszaporodnak a művekben a statikusság fogalmai.” A stabilitásból nem feltétlenül következik a statikusság: az *Egyensúly* is erről tanúskodik.

Maga az *egyensúly* Kassák költészetének, de legalább annyira képzőművészeti alkotásainak is egyik karakterisztikus eleme. Nem valamiféle állandósult, megmerevedett statikus állapotra utal: éppen ellenkezőleg, nem annyira az *egyensúly állapota* dominál képeiben és verseiben, mint inkább az *egyensúly felé törekvés*: a mérleg két, egymással szemben álló, hol ide, hol oda billenő nyelvének lebegtetése, egyensúlyba hozataluk szándéka. Markánsan nyilvánul meg ez Kassák képarchitektúráiban: elemeik – nem tudni, mennyire múltékony és képlékeny – stabilitása az *egyensúly létrehozásának* már-már emberfeletti erőfeszítésére utalnak. Kassák versei és képei óhatatlanul József Attila *Bartók-tanulmányvázlata* legfontosabb passzusait idézik fel és igazolják: „Csak diszsonancia által lehetséges alkotás. A konsz[onancia] nem egyéb megértett diszsonanciánál (...). A disz[sonancia] tulajdonképpen probléma. Probléma nélkül annak megoldása nincs, tehát konsz[onancia] sincs.” Ösztön és erkölcs, vágy és öncenzúra, deviancia és norma ambivalenciája, illetve a két elem *egyensúlyba* hozása jelen vannak mind verseiben, mind képeiben. A versek – és nem utolsósorban a képek, amelyeken ez plasztikusan kirajzolódik – ambivalens elemeik pillanatnyi stabilitását (de nem statikusságát) hordozzák: szigorú kohéziójuk összefogja, nem engedi széthullani azokat.

Az *Egyensúly* című vers egyedi, „kassáki” ambivalenciákat hoz felszínre: nagyon is dinamikus jellegűeket. Az egzisztenciális alapkérdést: élet és halál kérdését, az *én* és az *ők* összefüggését, a megszűnését, a folytatódását. Már kezdete, felütése is (látszólagos) ellentmondást hordoz. Árulkodik. Éppen arról, amit rejtteni próbál. Ha az újabb nemzedékről, a fiatalokról csupán általában esne szó a versben, feleslegessé válna a *lányokat és fiúkat* felsorolás, sorrendjükéről már nem is szólva. Árulkodik. Arról, amit leküzdene, negligálna, és éppen ezért tagadja: „testem mohó étvágya nélkül is.” Igen, árulkodik. Ösztön és erkölcs, vágy és önfegyelmzés ütköztetéséről.

Éppen azt nem hiszi el az olvasó, amit Kassák cáfolni kíván: „testem mohó étvágya nélkül is.” Ez az „is” szól valamiről. Arról, amit tagadna: teste mohó étvágyáról. A tagadás állítást is rejt, hordoz magában. A további sorokból is kicsendül Kassák „mohó étvágya”: „Az erjedés édes ízeit érzem közelükben.” A verset éppen visszafojtott erotikája, pontosabban, az erotika visszafojtása teszi bensőségesé: a gondolat röpte, a (visszafojtott) ösztöntől a szublimálásig. Mert bizony „mé-

lyen a szemükbe nézek”, sőt (nem is akárhogyan, hanem „szomorúan”), „utánuk fordulok”.

Ez a visszafogott erotika csupán egyik rétege, összetevője annak, amiről a vers szól. Két ki nem mondott, de kezdettől fogva érzékelhető „dologról”: az örege-désről és a halálról. És ezek ütköztetéséről: fiatalság és öregség, élet és halál el-lentétének, ambivalenciájának (és ugyanakkor egymásból következésüknek, össze-függésüknek) egymásra vetítéséről. Nem Kosztolányi semmije árnyával, (szep-temberi) áhítatával, nem is Babits ősz és tavasz között vergődő szorongásával, nem Szabó Lőrinc (látszólagos) racionalitásával mondja ki, hogy én magam se leszek, és nem is József Attila pokoljárását, a halál partszegélyeinek feltérképezé-sét követi. Inkább a horatiusi *Non omnis morior* szellemében: az én nem tűnik el, mert „ők lesznek én / és én az ő / emléküik leszek.” Így vált át a jelen a jövőbe: a kettőben feszülő ambivalenciát – és ugyanakkor ellentétük feloldását rejtí magá-ban az „ők lesznek én / és én az ő / emléküik leszek” sorok chiasztikus (ők-én, én-az ő emléküik), kezdetet és véget egybehangoló szerkesztése, és ennek folyamatát e sorok áthajlása, egybeötvözése.

A disszonáns probléma így oldódik fel a költemény két ellenpontozó szólamá-nak egybecsendülésében.

Kész a leltár. Inkább összegezés ez, mintsem belenyugvás: ezt sugallja a ter-mészet kényszerű törvényének tudomásulvétele mellett a jövő generációkban való folytatódást is érzékeltető, de végletes tömörségükben a megrendülésről is tanús-kodó utolsó, záró sorok („Így van rendjén. // Amen.”) requiescat in pace-je.

Kassák temetésén, kívánságára, Mozart *Requiem*jének egyik tételét szólaltat-ták meg.

FRIED ISTVÁN

Kassák Lajos zenéje

Irodalmi és zenei avantgarde Kassák első verseskötetében

*Uramisten Uramisten
betűim tengerében bolyongok
némán.*

*Ha egy csellón játszhatnék
egy cimbalmon.*

Kassák Lajos: Hangszerek nélkül!

*[die] grandiose Idee des ursprünglichen Chaos,
in welchem zum erstenmal der Wille
des schöpferischen Geistes erklang...*

L. Szabanejev Szkrjabin Prométheuszáról²

Jórészt zavar és tanácstalanság fogadta Kassák Lajos első verseskötetét, akár világ-szerte mind az irodalmi, mind a zenei, nem kevésbé a képzőművészeti avantgarde-ot. Már csak azért is, mert esetleges olvasói, nem konzervatív, olykor csupán egy másik elméleti megfontolás, művészeti irányzat reprezentánsai a kiáltvány- és kiál-tásszerű megnyilvánulások mellett, mögött vagy alatt rejtőző hagyomány-befogadá-si (el)szólásokra süketek maradtak. A leginkább az új grammatika programmatikus meghirdetésének elutasítására fordították a figyelmet. Részint a szimbolista ezote-rikus nyelv, részint a harmóniaelvűség, részint a kanonizált és kanonizálódó műfel-fogások jegyében kérték számon a tonalitást, a perspektíva elvét, valamint ama „nyelv-játékot”, amely (nyelvi) társszerzőségének körébe vonja, de legalábbis vonhatja a megosztottság „rémétől” fenyegetett individualitást; ugyanakkor a kollektív tudatot és tudatalattit kibeszélő kísérleteket személyiségrontásban marasztalva el; ellene viszont a tárgyiasságot felmutató szerzői egyéniséget formázták meg. Akit ugyan a nyelvválság és ezzel összefüggésben a mindenekelőtt nyelvi természetű elbizonyta-lanodás költészeti számvetésre, a korszaktüszöb felismerésére készítetett (mintha egy második művészeti korszak ért volna a végére, amely az 1830-as évek fordulójá-nak választűjtaira emlékeztethetett: Apollinaire „véresnyakú Nap”-ja és Kassák „Han-nibáli káosz”-a a reménnyel elegy szorongást jelez; ám az említett költői egyénisé-gek éppen a rendszerszerűség ellenében alakították az a csupán beavatottak szá-mára ismerőssé válható belső világot (belső világteret, Weltinnenraumot, Rilkevel szólva), amelyben név és tárgy, statika és dinamika, szám és végtelen, látás és hallás

nem szintézisként, hanem az ellentéteket ellentétként tudatosító, „befogadó”, „megnevező” költészetként kaphat alakot.

Az avantgarde megjelenése látványosabbá és (meg)hallhatóbbá tette a művészeti válságot, amely párhuzamosan futott végig a világon az életmód, az „európai-ság”, a nemzeti tudatok és osztársadalmi mozgások terén érzékelhető „tektonikus rengés”-ekkel, művészeti és politikai mozgalmak találkozása helyenként szélsőségek, helyenként „természetes szövetségesek” együttes fellépését eredményezte (mint ez az olasz futuristák és Mussolini vagy az expresszionista pacifisták, másutt avantgarde és baloldali irányzatok közös beszédéből kiolvasható). Ám ami a tartóssabb és a 20. század művészi arculatára, a modernség alakváltozataira tett hatást illeti, ott mindenekelőtt az új grammatika konstrukciójában jelentkező változásokat méltatták figyelemre. Legalábbis a kiáltványok művész- és polgárpukkasztó kitételein túllépve az értő kritikusok ezt az új grammatikát köszöntötték vagy vették el, jóllehet a kiáltványok a művek kisebb komponenseiben javasolt (de)formálásait hozták föl újszerűségük példáiul (a szófaji funkciók átrendezését, az értelmet túli „szavak”: hangcsoportok integrálását a költészetbe, így a hangutánzó szavak jelentésségének növelését, az átstrukturálásra szoruló szó- és mondatrendet stb.), minthogy ezek kezdték ki talán a leggyorsabban a „közérthetőség”-ként értékelt beszédet. Igaz, éppen ezek lettek a leginkább halandók az újszerűség pillanatának elmúltával modorosságba, nem-(hagyományosnak bélyegzett) művészet a nem-művészetért érdektelen gesztusaivá torzulnak. Ugyanakkor azok a kritikusok és művészek, akik az újszerűen megalkotott grammatikai szerkezetben műstruktúrát véltek föltárulni, az új művészeti nyelv lényegesebb vonásait hitték fölmutatni; egyben egy új művészeti korszak kezdetét hangsúlyozták, amely az atonalitás matematikai szigorát állította (például a szecesszió és az akadémizmus szerintük fölös) ornamentikájával szembe, vagy az új művészeti nyelv „tisztaság”-át a művészetet (szerintük fölösen) terhelő és valóságteremtő lehetőségeitől megfosztó szimbolista mozgalmak jelbeszédével, a játékkal és a szerintiük romantikus ornamentikával,³ a mottóban idézett Szabanejev szerint: miként a (teremtő) génius és a (nyitott) Káosz összetartozik, akképpen másfelől a (steril) szellem és a (zárt) rend is.⁴ Csáth Géza 1907-ben Wagnert méltatva írja: „Ennek a zenének (...) csodás külsőségei vannak”,⁵ míg Bartókról 1910-ben ezt állítja: „Ő újra konstruálja magának a zenei nyelvet, az ábécét, a grammatikát és a szintaxist. Aki meg akarja őt érteni, meg kell tanulnia a nyelvén. Óserő van a muzsikájában. A magyar ritmusok és harmóniak egészen új életet élnek munkáiban.”⁶ Juhász Gyula a Ma törekvéseit kommentálva mintegy összeolvassa a magyar irodalmi, zenei és képzőművészeti avantgarde-ot, és az expresszionizmus költő-teoretikusai-val összhangban az át- és feltörés jelleget hangsúlyozza: „És ebben a romboló és alkotó lelki forradalomban a Mának éppen úgy bajtársa és elvtársa Bartók Béla, akinek zenéjében a komoly lélek ősi borzongása és modern idegek új remegései öllelkeznek a teremtés lázában, mint Gergely Sándor, akinek plasztikájában a primitív formalitás abszolút művészete egyesül a legvégső leegyszerűsítés legújabb eredményeivel vagy Uitz Béla, aki morális egyszerűséggel a legmélyebb színharmóniakat adja.”⁷ Kassák pedig előbb a maga konstruktívizmusába integrálja mindazt, amit 1915-ös verseskötete óta létrehozott, utóbb azonosítja ugyancsak mindent a modernséggel, amelynek kormeghatározó jelleget tulajdonít. Az *Egy ember*

*élete*⁸ értékelése pedig mintegy az irodalmi és zenei avantgarde formanyelvét mutatja föl, mint művészetének sajátját, amely részint a Csáth Géza által több helyütt Bartókról frottakkal cseng (egyáltalában nem meglepő módon) egybe, részint érthetőbbé teszi, hogy Kassák számára Bartók⁹ mellett miért éppen Schönberg és Sztravinszkij¹⁰ volt az a két zeneszerző, akiknek zenéje egész életén végigkísérte: „A szavaim keményebbek és zengőbbek lettek, plasztikusabban foglalják magukba fölkívánkozó érzéseimet. A belső dinamika szétfeszítette a megmerevedett formákat, a játékos rímek és a hangulati lebegések helyett a vers testiségét akarom megformálni. Úgy érzem a szavakat, mintha téglák, kockára vágott kövek lennének...”

(Csak zárójelben: Csáth Bartók szvitjéről még csak úgy emlékezik meg, mint ha fő érdeme a „szilaj, szinte féktelen ritmusok, érdekes, jellegzetes színek” lennének; 1908-ban újra: „hangzásában csupa izgalom. Új, sohase hallott hangszínek, vad, erőszakos ritmusok”. Nem sokkal később pontosabb elemzéssel, a ráismerés izgalomával, amelyben Csáth zenei önmegértésének mozdulatai tetszenek föl: „Szubtilis, elrugaszkodott, az álom és örület határán mozgó lelkiállapotok ezek. [...] Itt a dinamika sajátosságosan idegen életet él. [...] Az oktavákban 12 hang [félhang] rejtőzik, mint közönségesen, de az oktavák elvesztik azt a jellegüket, amellyel még a kromatikus hanglétrát is identikus szakaszokba osztják. Mindebben ráció, zenei tartalom, magyarság és jövő lakozik.”)¹¹

Hogy a különféle társművészetek képviselői olykor egyetlen folyóirat számban publikáltak, átlépve művészeti águk határát, ismerős (főleg) az expresszionizmus¹² történetéből, nem kevésbé az, hogy a valóságteremtés programja részint a nagyvárosi-gépi korszak „zajzenéjé”-nek¹³ integrálhatóságát hangsúlyozta, részint a zenei múlthoz való viszony újragondolása szorosan összefüggött az új grammatika létrehozásának igényével. Ezen a ponton lesz közkeletű kifejezéssel élve „ellentmondásossá”, legalábbis ambivalenssé Wagner *Gesamtkunstwerk*-jének avantgarde-értelmezése. Mivelhogy Kassák első verseskötetének címében, illetőleg a verseskötet egy sorában nem pusztán alkalomszerűen bukkan föl Wagner, a wagneri zenekar – és egyik sem fogható föl egy allegorizáló költői kompozíció merő szövegközi utalásaként – a következőkben talán nem lesz teljesen fölösleges, ha ennek az ambivalenciának lehetséges forrásvidékét térképezzük föl. Kiváltképpen az bizonyulhat fontosnak (Kassák „zenei” avantgarde-ja körvonalazásakor), ha Wagner jelentőségére kérdezzük az avantgarde, mindenekelőtt az expresszionista teoretikusok horizontjából.

Ennek előtte nem árt hangsúlyozni, hogy Wagner többféleképpen kanonizálódott zeneszerző volt, talán nem annyira a színházépületet is magába ölelő összművészeti elképzelései, mint inkább egyfelől zenedráma-elmélete okán (amely a 19. századi francia nagyoperai hagyománnyal és olasz operával való szakítást összekapcsolta a színszerűbb és megszerkesztettebb, a zárt számokat és együtteseket mellőző, inkább folyamatszerűséget produkáló, „végtelen dallamú”, a naiv befogadást megnehezíteni kívánó zenei-színpadai megoldásokkal), másfelől (szemben az átlagromantikus és „verista” hangzatokkal) a zenekari festéssel szavazott hangzás és „természet” összefoghatósága mellett. Wagnert Európának szinte valamennyi operaszínpadán játszották, voltak már kifejezetten Wagner-énekesek, a zeneművészeti főiskolák wagneriánus tanárokat foglalkoztattak. Az is elmondha-

tó, hogy Európa zenei életében megjelentek a Wagner-epigonok (a magyar zenei életben is), akikkel szemben éppen az avantgarde egynémely elméletírójának Wagner-értelmezése igyekezett a külsőleges jelenségeket, a külső kifejezést belső zárt-sággá fokozni. Kandinszkij *A színpadi kompozícióról* 1912-ben közzétett tanulmányában¹⁴ akképpen reagál a Gesamtkunstwerkre, hogy a hangzást, a színt, a szavakat egységben látja, a végső bensőséges alapra helyeződve tökéletesen azonosnak írja. A végső célban feloldódik a külsőleges eltérés, és feltáru a belső identitás. Wagner alapgondolata az volt, hogy az egymástól elváló részeket összekapcsolja, és így monumentális alkotást teremtsen. Wagner például a mozgás és a zenei ütem között hozott létre közvetlen művészi kapcsolatot, a mozgást alárendelte az ütemnek. A továbbiakban Kandinszkij mérlegeli a zeneszerző úttörését és „19. századiságát”, egyszerre tartva nagyra kezdeményét és marasztalva el abban, amiben nem szakított eléggé radikálisan a konvenciókkal. Már itt előlegezve a Kassák-kötet és a Wagner-zene egymásra vonatkozhatóságának kérdését: nem tartom elképzelhetőnek, hogy ebben az első kötetben az avantgarde bírálta irányzatok egymást másutt feltehetőleg semlegesítő eszköztárának néhány eleme talán azért közzön vissza, mivel a Wagner-zenedrámához fűződő ambivalens viszonyulás teret engedett számukra, másképpen szólva: a dekorativitás és ornamentális Wagnerre emlékeztető „alakzatai” még nem határolódtak el Kassák költészetében a magyar irodalmi kontextusban jelentékeny szerephez jutó más típusú dekorativitástól és ornamentalitástól. Annál is kevésbé, mivelhogy a Nietzsche-recepció a magyar századelőn sem volt kevésbé ambivalens, mint a Wagner-értelmezés. Ugyanis a romantikából (is) merítő költő/költészet-önfelértékelés, a szinte reflektálatlan személyiség-értelmezés több ízben nemcsak hivatkozott Nietzschére, hanem külső formákat is kölcsönzött tőle. Ugyanakkor jórészt figyelmen kívül maradt a nietzschei figyelmeztetés a pusztán élvezetet adó, illetőleg pusztán élvezetként felfogott zene kiüresedéséről, minek következtében a hagyományosabb „dalszerűség” tovább élte életét, s még Verlaine lírájából sem az imitációs technikát a lírai ironiára kifuttató *Gálán ünnepségek* lett igazán népszerű, hanem a szerelem és a megtérés versei mellett a leginkább az az *Őszi chanson*, amely Verlaine első, a parnasszista megoldásokat szem előtt tartó kötetéből való. A „dionüszoszi”-nak nietzschei értelmezése az expresszionisták egy jelentős csoportjának esztétikáját irányította a szecessziós-újromantikus zenétől eltérő irányba.

„Mert ha a zene csak úgy próbál gyönyörködtetni, hogy arra kényszerít, külsőleges analógiákat keresgéljünk az élet, a természet valamely eseménye és bizonyos ritmikus alakzatok, a zene hangfestő karaktere közt, s ha értelmünknek be kell érnie e megfelelések felismerésével, akkor olyan hangulatba rántanak le bennünket, melyben a mítikus érzület befogadása lehetetlenné válik, mert a mítosz követelménye az, hogy a végtelenre távlatot nyitó általánosság és igazság egyetlen példázatának lássuk és éljük át.” A pusztán hangfestéssel szemben – írja a továbbiakban Nietzsche – „a dionüszoszi zene az egyes jelenséget világgéppé tágítja, a világgép gazdagságával ruhazza fel”.¹⁵

Túláságosan messze vezetne, ha a Nietzsche-idézeteket a Wagner-zenével olvasnám össze. Látszólag egyszerű lenne a feladat, hiszen eléggé jól ismert, hogy *A tragédia születését* Nietzsche 1871-ben egy Wagnerhez címzett előszóval gazdagította, az még jobban ismert, hogy Nietzsche később szakított Wagnerrel. Az

avantgarde felől olvasva talán megkockáztatható, hogy – eltekintve a szakítás közvetlen ürügyétől – ennek lehetősége már ezekben a sorokban is benne rejtőzhet, viszont a 20. század elejének Wagner-kultusza Nietzsche mondatait a Wagner-zenedráma és -zenefelfogás igazolásaként nyugtázhajta. Éppen az avantgarde Wagner-felfogásában, legalábbis Kandinszkijnek elismerést és bírálatot vegyítő fejtegetéseiben érzékelhető ez a kettős lehetőség, amely nem tudatosodott oly mértékben a magyar zenei gondolkodásban, hogy látványosabb szakításra sor kerülhetett volna. Ugyanakkor Bartók Bélának ráismerése a wagneri és Richard Strausstól vezetett út járhatatlanságára, és már néhány korai kompozíciójának, mindenekelőtt az *Allegro barbarónak*, majd balettjeinek újszerű tájékozódása jelzi, hogy a zenei avantgarde magyar nyelve is megfogalmazódóban van. Éppen ezért nincs tanulság nélkül, hogy ha az *Allegro barbaro* egy kései interpretációját szembeisítem a verseskötet frázisaival. Lendvai Ernő tanulmányából kiragadott mondatok: „a primitív népzene és a 12-hangú zene kapcsolata”, „végbemegy a hangközök emancipációja”, „dinamikus forma”, „sikerült az utóromantikus pátosz helyébe valami keményebb, acélosabb szerkezetet létrehozni”, „a zenei anyag konstruktív egysége”, van benne „drámai tartalom”...¹⁶

S bár Nietzsche teljes joggal intett attól, hogy érzéstartalmakat, benyomásokat, hát még értekező prózai mondatokat, valamint zenét és költészetet egymásra olvassunk, az a jelenség, hogy Kassák szakít a lírában eluralkodó zeneiség elfogadott formáival („Lieder ohne Worte”), ellenversként annak grammatikájával, valamint hangzáskompozícióival helyzetet, szemléletet és nem utolsósorban összefüggő eseménysorra aligha elbeszélhető „drámai tartalmat” szerkeszt meg, feljogosít erre a kísérletre. Annál is inkább, mivel Herwarth Walden a költészet formájával a *ritmust* nevezi meg, majd a költészet és a zene közös vonásaként a szótestek és szóvonalak (Wortlinien) időiségében hallhatóságát tünteti föl, melyet ismétleten ritmusnak jelöl.¹⁷ Azt pusztán kiegészítésül mellékelem, hogy Paul Hatvani szerint az expresszionizmusban a forma lesz tartalommal, a forma lép ki jelentős lépéssel ön maga fölé. Ez nem kerül ellentétbe a zenével, hanem avval, amit a schopenhaueri értelemben a „zenei eszméjének” (Idee des Musikalischen, az eredeti szöveg kiemelése. F. I.) kíván nevezni Hatvani. Ugyanis a zenében a tartalom is formálissá lesz. De a „formában feloldva”.¹⁸

Talán nem egészen fölösleges ebből, tudniillik az expresszionista elméleti tételek felől olvasni Kassák első kötetének idevonatkozó sorait, amelyek ugyan nem a wagneri vezérmotívumos szerkesztést követve, mintegy motívumlánccá szerveződnek, és így a szózás zeneiséggé válhatásának esélyeit példázzák, méghozzá az ismétlődés, variációs technika ritmikussága révén, másrészt arra a típusú zenére történik utalás, amely Lendvai Ernő Bartók-értelmezéséből bontakozik ki. A szerzői-„elbeszélői” magatartás korántsem mondható teljesen következetesnek, a Bartókot és a kor avantgarde zenéjét megidéző költői helyzetekkel együtt másfajta kijelentések gyengítik ezt a pozíciót, és inkább a címben foglalt műfajjelölést látszanak igazolni, miközben Franz Werfel *Jetzt sing ich dich*...pózába kényszeríti magát. (Vö.: „Most téged énekellek.”)

S ha a folklórra utalás Bartók (és gyorsan tegyem hozzá: Sztravinszkij) zenéjében az expresszionista hangzást fokozni segít, akkor Kassák szintén él ezzel a kontrasztanyaggal:

A nyelvünk csengőbb beszédű, mint az arany,
a szavunk illatosabb a tavaszi rózsánál (...)

Ezzel szemben:

Acélnyelvünk hiába zeng a szürke házak táján (...)
vad rekedt torkú mozsarak csúfolják csengő énekiünk...

Másutt a groteszkbe hajlik a falusi életkép lehetősége, éppen a hallhatóvá tétel segítségével ritmizálódik az egymás mellé rendelt apró jelenetek sora:

szép vérszínű virágot könnyeztek a kandi szemű házak
s a vasalt lábak ritmusán kövér kereskedők
és vén szőrösszívű pálinkamérők is bomlottak a boltban,
a kapuk szája vad, pókhasú cselédek csikorgott az útra,
a katonák hetykén mosolyogtak a napban
s a hazáról és elhagyott szeretőjükről daloltak gondtalan.

Ami összefogja a kurta jelenéseket, a hangzás, amelyben zene és zajzene egyként jelen van, természetesen egymás ellentéteiképpen, ám a kompozíció egészében olyan részekként, amelyek jelentősége éppen abban rejlik, hogy pillanatnyi helyzetben ideiglenes formát kapnak, mivel egy következő szituációban már más hangzás révén elevenednek meg.

A daloló katonák előbb „Tüzes nyelvek kedvén” énekelnek, majd „látvány”-ként a ritmus is szétesik, a változó képpel együtt a hangminőség és -jelleg is változik:

A seregnak már csak csonka üteme foszlott
s a párkányokról szinte csöpögött a csönd,
s a cselédek sírtak a zsíros deszkák fölött...

Még inkább a zajzenéhez közelít, és szinte Marinetti csatajelenét idézi föl a „Brrr... bum... bumbum... bum...” kezdetű rész. Ám Marinettitől igencsak eltérő módon nem a lényegben egy (szerzői) nézőpontból elbeszélte háború (szaggatott) történései töltik ki a kötetnek ezt a darabját, hanem a hangélmény és vízió, elbeszélői és „szereplői” aspektus váltakozása; a *valahol* és *itt* konfrontálódása, a valaha bensőségesnek-idillinek elgondolt jelenések átfordulása az apokaliptikus jelenetbe mind a „drámai tartalom”-nak, mind a „dinamikus formá”-nak kölcsönöznek „keményebb, acélosabb hangzást. Az „utóromantikus pátosz” itt is érvényét veszíti, miközben nem lazul meg a szerkezet.

Valahol meleg babusgató fészkek
és száz szerelmes asszonyi ágyék várja a katonákat,
de itt mindenütt vér, vér és ők nem tudnak csak ölni.
Fölöttük vad acélmadarak dalolnak a halálról,
pre-pre-pre, pre... rerere... re-re-e-e...

Hogy aztán a kötet befejezés felé haladó versében visszavonódjék az első részeknek a népköltészet néhány rekvizitumából építkező és egy derűsebb hangkompozíciót ígérő „avantgarde”-ja, hogy ismét a groteszk hangszerelést igénybe véve jelezze az elbeszélő a változás „modalitás”-át:

Valahol most jajt vet az ördög cifra muzsikája,
valahol most szűz embervért bitangol a halál:
itt megült a csönd, a bánat ezüst méhe,
s rikító új színt se gyűjt itt más,
csak a házak vén homlokán két vörös élő kard
s az elhagyott menyasszonyok szíve.

A kötet befejező passzusai a világon túli csönd irányába térnek, a visszavonás kiteljesedik, a személyes és személytelen szembenállása akképpen oldódik föl, hogy az általánosságban is konkrét „ők” eggyé válik a környezettel, amely egy hasonlatot integrálva személyesedik meg. Schönberg egy 1909–10-es aforizmájában¹⁹ elmélkedik a műalkotás labirintusosságáról, amelynek minden pontján a tudó, az értő számára föltetszhet a ki- és bejárat, még hozzá anélkül, hogy vörös fonál vezetné. Minél szűkebb nyílásúak, minél kuszábbak az erezetek (die Adern), annál biztosabban lebeg az értő(?) a célhoz vezető úton. A tévutak, amennyiben adódnak effélék a műalkotásban, a helyes irányba utasíthatják, és minden eltérítő kanyart a lényegi tartalommal hozhatják kapcsolatba. A kaotikusan úrrá lévő megszerkesztettség egyben elfordulás az ornamentikával elfedett labirintusi képzetektől, és a végső leegyszerűsödés szimulációja a geometrikus eszközök révén művé tömörített többrétegséget teszi átláthatóvá. Ekképpen tárta föl a Bartók-kutatás a Kassák-kötettel nagyjában-egészében egy időben készült II. vonósnégyesben egyfelől a „külső burok nélkül maradt belső konfliktus ösképe”-t,²⁰ másfelől az arab népzene, valamint a Schönberg és Sztavinszkij felé mutató jelek jelenlétét,²¹ másutt kiemelve a vonósnégyes „dramatikusságát”-t.²² „a három tétel *kisterc*-mag köré épül, amely az 1. tételben *dallam*, a másodikban *ritmikai*, a zárótételben pedig *harmóniai* alakot ölt.” S bár Kassák kötetében ilyen megosztásban ennyire „tisztán” nem különíthetők el az „alak”-ok, és nála inkább alakváltozatokról, ismétlésformációkról van szó (vagy lehet szó), mind a dallam, mind a ritmika, mind a harmónia nem pusztán igényében mozgatja a beszédmódot, hanem részint történésdarabokká szervezi, részint meghatározza zeneiségének természetét. Innen tekintve a följebb idézett rész és a következő passzus jelen ideje nagyon kevésse lezárulás, az Idő testet öltése, majd – bármily határozatlan formában – konkretizálódása nem a kiegyenlítődség, nem egy meghatározott hangnembe visszazárulás, hanem éppen ellenkezőleg az atonalitás felé irányul, a fokozás szabálytalanságát is figyelembe véve (percenként-Időt-esténként), nem kevésbé dallammozaikok fölbukkanását tudomásul véve (csöppekben csöppenti), illetőleg az áhítat és kegyelet hangjait megszólaltatva (szent halotti verseket énekel), amelyekben vers és zene együttesen artikulálódik, valamint az egész versszakot átható és a belső konfliktus (személyes-személytelen) ösképét jelző magas–mély, percnyi–végtelen oppozícióját egybefogva, elrendezve:

Ők még élnek és égnék, de köröttük már
holt télbe hervad Isis csökgyümölcsös kertje,
s a hús köveken, mint bádogsuklyás barát,
térdel a templom ferde tornya,
ki perceken tűnődve csak csöppekben csöppenti az Időt
s esténként szent halotti verseket énekel
a mély csillagatlan úrbe.

A kortárs zenei gondolkodással párhuzamosaknak tetszenek Kassáknak *Éposz Wagner maszkjában* című kötetének versnyelvi törekvései, még akkor is, ha – újra csak egyetértve a kutatással –, néhány elemében mintha valamivel korábbi költői korszak eszköztárára bukkanhatnánk rá. Még az *Ó élet* „nyitánya” werfelinek lenne elkönnyvelhető, ám a prolog anapesztusos lejtése, a „bánatok árva gubója”, a bármennyire a múltba utasított, mégis leírt „könnyek igása”, a „tűzteli kín” olyan költői világról tanúskodik, amelyben még messze nem dőlt el az irányzatok „harca”. A kötet első sora, ismét múlt időbe helyezve a gesztust és ezzel a frázist is, „Volt idő, hogy szent-csoda-idézői voltunk a világnak”, újra csak szecessziós vagy újromantikus képzetet idézhet föl, talán még Ady frazeológiájának emléke is fölmerülhet, a „bánat fürgé gyöngye”, a „Zöld szőnyegén gubóztam a csókkerített háznak”, „szent fekete föld/anyáskezű művelőinek születtünk” stb. a szabadversnek más jellegű zenéje ellenére is azt látszik hirdetni, hogy a kötet avantgarde-ja helyenként integrálni kísérli meg a „Nyugat”-os modernség bizonyos nyelvi megoldásait.²³ Az természetesen nem hagyható teljesen figyelmen kívül, hogy többnyire múlt idejű igék „vonzatai” a századfordulós modernségre jellemző képek, mintha csupán idézetként szerepelnének, amelyektől a kötet beszélője búcsút vesz vagy búcsút kénytelen venni. („Előttünk fcslik bús visszája a világnak [...] s nincs itt más csak bús hamuhamva a mának...”) Mindenesetre az *Éposz Wagner maszkjában* egyszerre Kassák avantgarde nyitánya és elődeitől, kortársaitól örökölt hangvételének az avantgarde-ba integrálásának próbája. Nemcsak az ő pályájának fordulata, hanem a magyar irodalomé is, amely a futurista híradások után kötetbe gyűjtve tapasztalhatta meg az igényt és a bejelentést a modernség művészi korszakának lezárására, zárójelbe tételére. („Szemembe új szín és új zene zendül / s mi tegnap volt: mind messze, messze sír...”) A „Nyugat”-os modernség és az avantgarde ebben a kötetben sem problémátlanul találkozik, semmi esetre sem komplementer jelenségei egymásnak. Kassák beszédes múlt ideje, avantgarde zeneisége (már a prologusban: „de lettem a dac, ki az égre dörömböl”: mind az ellentétes kötőszó, mind a futurum perfectum, nem is szólva a kiáltás-zene artikulációjáról, az elhatárolódás jelzése, még ha a kortársi formanyelven is) átértékelte és átminősítette az olykor szervesüléssel ható kölcsönzéseket, hogy annál zajosabban jelentse be a másfajta hanghatások költészetét. A Kassákkal együtt emlegetett zeneszerzők avantgarde-ját szintén megelőzte tájékozódásuk és megmerítkezésük a részint közvetlen elődök, részint kortársaik zenéjében, mind Bartók, mind pedig Schönberg pályájának elején inkább a kortársi hangverseny-látogatók elvárásait elégítette ki, Bartóknak nemcsak a sekélyesebb magyar átlagféléstől, hanem Richard Strausztól is el kellett szakadnia, Schönbergnek Mahler szuggesztívóját kellett leküzdenie, Sztravinszkijnek pedig mestere, az inkább mesterségbeli tudásának virtuozitásában jeleskedő, mint valóban újító elszántságú Rimszkij-Korszakov tanításait kellett részben elfelejtene, miközben a muzsikuskok pályáján korántsem volt kitérő a közeli múlt és a kortársi zene mélyebb tanulmányozása, alkalmazása. S amikor Kassák és említett zeneszerző kortársai teljes művészi fegyvertárukat fölmutatták, nem egy kortárs kritikus azért volt zavarban, mivel még a közvetlen elődök hozta fordulatot sem dolgozta föl, így megeshetett, hogy az egymásra következő kétfajta „modernséget” összelátta, és inkább az esetleges átfedésekre lett figyelmes vagy arra, amit átfedésnek látott), mint a lényegi eltérésekre.

Egyszerre mulatságos és tanulságos a *Magyar Kultúra* című konzervatív-nemzeti orgánium kurta beszámolója Kassák Lajos verseskötetéről, amely híradás tetemes részét idézet teszi ki, mintegy tételét bizonyítandó.²⁴ Előzetesként mindössze annyit: a kritikus értetlensége messze nem váratlan fejlemény, az átlag-esztétikai/irodalmi gondolkodás az Arany-epigonok „népies”-„közérthető” beszédéhez szokva/szoktatva legfeljebb a romantikus pátoszt viselte el. S ha az igazán kiválóan képzett, Párizsban tanult Horváth János a Nyugat magyartalanságairól értekezett, s a Kassákéhoz képest némileg visszafogottabb nyelvi szabálysértéseket sem igen látzott tolerálni,²⁵ aligha mondható meglepőnek a fogadtatás felemás volta, a félrehallás: „nem tudjuk ugyan biztosan, de azt hisszük, szerző csak paródiát akart írni: ki akarta gúnyolni a Wagneres maszkban vagy még annak is csak hatványozott torzításában tetszelgő nyugatosokat.”²⁶

Az ítézés tanácstalansága az igazán beszédes: Kassák kötetének hangvételét egybe-látja a „Nyugat”-osokéval, és erre néhány kifejezés erejéig a kötet alkalmat ad. A Nyugat szerzőinek wagnerizmusáról szólni azonban elég alapos melléfogás, kiváltképpen wagneres „maszk”-ban fölismerni velni a „Nyugat”-osokat. Ami azonban megfontolást érdemel: a kötetnek tulajdonított paródia-szándék. Az expresszionisták jó részének túlfeszített, „wagneri” zenekarra hangszerelt előadásmódja mai olvasásunkban olykor valóban sugallhatja, hogy a szerző önnön stílus-karikaturistája. Kassák kötetében az igéknek és vonzataiknak nyelvi „szabálytalanságai” árulkodnak a hangzatos erőlködésekről, nem is szólva a tudatos „elrajzolások”-ról, a groteszk szemlélet érvényesüléséről. Horváth János még Adynak is „affektáltság”-ot rótt föl, a többiek, Babits, Gellért Oszkár, Ignóty, Kaffka Margit, Szomorj Dezső szerinte pedig abban marasztalhatók el, hogy „stílusuk semmiféle élőbeszédet nem követ”. Amennyiben az élőbeszéd (vajon kié?) poétikai-nyelvi normává avatódik, a Kassák-kötet poeticitása csak az affektáltság paródiájaként fogható föl, semmiféleképpen nem költői beszédként. Mint ahogy Wagnerhez képest Schönberg tizenkét fokú zenéje, akár Bartók az 1910-es esztendőktől kezdve semmiféle kötelezően „klasszikus-akadémiai” szabályrendszer szerint nem értékelhető. Adorno szerint²⁷ Schönberg nem törődik a hagyományos zenei kifejezési funkciókkal, nem színeli az érzelmeket/szenvedélyeket, hanem a tudattalan, a sokk, a traumatikusság keltette őszinte, igazi rezdüléseket regisztrálja a zene médiumában. Támadja a forma tabuját, mivel ezek az említett rezdüléseket a cenzúrának vetik alá, és képekbe transzponálják. Schönberg formai újításai a kifejezés tartalmának megváltozásában érhetők tetten, e tartalom áttörését szolgálják. Az első atonális művek mintegy jegyzőkönyvek a pszichoanalitikus álom-leírások értelmében. Adorno megjegyzi, hogy Kandinszkij a „Gehirnakte” kifejezéssel él. S bár Kassák első kötetében még nem látszik ily messzire menni, éppen kötetének hanghatásokkal megjelenített háború-leírásában érzékelhető (nem pusztán az elszabaduló képzelet tobzódása, hanem) az éber tudat által immár nem fegyelmehető, képiségében az ösztönvilágból fegyelmehetetlenül és cenzúrázhatatlanul áttörő jelenések világot teremtő ereje, amely világban nemcsak élővé, beszédessé válnak a zörejek, hangsoporttá a háborús zajok, hanem a szakrális profánná, triviálissá, torzzá sérül, majd össze nem tartozó létezőkről tetszik ki, hogy egymást magyarázhatják egy hasonlatban. Nyilván megbélyegezhető egy bármilyen 19. századi szépségesztétika, élőnyelvi norma szemzőgéből ez a beszéd, kiváltkép-

pen minősíthető paródiának, hiszen még a „Nyugat”-os magyartalanságokhoz képest is merészebb „törvényszegő”:

Zizegő golyóraj... Égő acélüstökösök... Szürke, zömök gránát...

s valahol a tajtos sörényű óperenciákon,
mint vérmes bronzbikák bogáznak az U9 és XII-ök...

Hogy a kritikus a Wagner-maszkot a „Nyugat”-osokon és nem e kötet szerzőjén látta, mintha azt tanúsítaná, hogy (az egyszerűség kedvéért írom így) a konzervatív kritika az Arany Jánost követő modernséget egyetlen egymással összefüggő szakaszokból összetevődő egységként szemrevételezte, nem differenciálván a modernségeknek nem csupán alak-, hanem retorikai változatai között sem. Hiszen a századfordulós modernség például korántsem a Gesamtkunstwerk létrehozásában, átértékelésében volt érdekelt, míg például az expresszionista folyóiratok munkatársai (így Kandinszkij és Schönberg) nem érezték az illetékességi kör átlépésének, ha a társművészeti jelenségek elméleti problémáihoz szóltak hozzá. Számukra e szólást az a művészetelméleti meggyőződés hitelesítette, mely szerint egy elvontan fölfogott nyelvviségben, ama bizonyos új grammatikában például a zene és az irodalom nem egymást kölcsönösen megátvilágító jelenségeként lesznek konstílussá vagy a „valóságteremtés” tényezőivé. Talán éppen ellenkezőleg, a zenei nyelv és az irodalom nyelve lényegileg azért tekinthető rokonnak (és itt nem a hangutánzó szavak, a hangcsoportok költészeti artikulációjáról van szó), mivel általuk teremődik meg a „valóság”, illetőleg általuk szerkesztődik meg az új grammatika; lényegében idecéloz Kassák egy kortárs recenzense, mikor „zenés novellák”-ként minősíti az *Életsiratást*.²⁸ Vagy maga Kassák is erre látszik utalni, mikor a modernségfázisok egymásra torlódását, egymásba érését verseskötete címének három, egymást nem átvilágító, inkább egymástól elidegenítő, mégis egy grammatikai szerkezetbe fogható, nem a hármashangzat szabályosságát, inkább az enharmonikus hangzást érzékeltető főnevét egymás mellé rendeli. Az „Éposz” egyszerre műfaji megjelölés, hagyománytörténetben állás, de az őskép megfogalmazódása is, miként az istenek történetét elbeszélő régi történetek verses epikai változatában megtapasztalható. Ám olyan műfaj megidézése, amelynek ideje visszavonhatatlanul lejárt, és amelyet már csak a róla való emlékezet, ilyenformán az interpretáció őriz. Wagner neve ebben a vonatkozásban nem váratlanul bukkan föl, ám valójában egy Wagner-maszkról (feltehetőleg nem a Wagner-maszkról) van szó, amely a wagneri orkeszterét imitáló hangszerelést/hangzást nem újramegszólalásaként, de nem is utánzasként fogja föl, hanem részint az előkép-beteljesülés deszakralizált változatát adja, és ezt hallhatóan, „akusztikusan” is jelzi a regiszterkeverés(ek)nek az eufóniát széttörni akaró megvalósulása, amely egyben tagadja a Wagner-kultusz során létesült, és a Wagner-„szekta” szemében kikezdetlennek fetisizált Wagner-zene Gesamtkunstwerk-képzetét; nem is szólva arról, hogy az *Éposz Wagner maszkjában* narrációja kilép a wagneri hangzás keretéből, s még olyan mértékben sem utal az egykor volt harmóniára, hacsak nem töredékes szóképekkel, olykor kontraszthatás kedvéért, mindenképpen – említetem már – grammatikai múltat hangsúlyozva, mint a például a *Rajna kincse* Thomas Mann által magasztalt, „őskép”-erejű hármashangzata; amely az „őskép” zenei

leképződéseként alapozza meg a Nibelung-gyűrűnek az istenek alkonyába vesző történetét. Kassák múlt ideje nem „Egész”, inkább emlékidézésként bukkan föl, megsemmisülése azáltal teljesedik ki, hogy elemi, „szóképei” mintegy visszavonódnak, önmaguk ellentéteivé torzulnak.

Egyébként is: a „wagneri” maszk nem annyira a narrációt, hanem a narrátort látszik előtérbe állítani, amely mintha eltávolodna az eposz személyességében érintett, mert előadói szerepben megjelenő „énekes-étől”, „rhapszodosz”-ától,²⁹ hiszen a maszk felvétele³⁰ nem egyszerűen a rejtőzködésre utalhat, hanem egy, az eposzitól távolodó (távolító?) magatartásra, amely természetesen felfogható korszerűnek gondolt narrátori magatartásként, nem kevésbé avantgarde gesztusként, a törzsi népek maszkjait beemelve az „elit”-művészetbe; ám ebben a viszonyrendszerben akár a Gesamtkunstwerk példázataként is állhat: hiszen irodalmi, zenei és „képzőművészeti” jelölés egy szintagmába rántva címez meg egy olyan narrációt, amelyen csak alig kivehetően sejlik át az epikai elem; az erőteljesen megrajzolt, mégis töredékes szóképek tartják a „rokonságot” a „képarchitektúra”-funkciót betöltő „festői” megoldásokkal, s a wagneri orkeszter hangzásának emlegetése hangsúlyozza az eddigi verszeneiségtől jócskán különböző hang mozzanatok jelenlétét. Így a maszk jelentősége nem a szerzői megkettőződésnek vagy az énhadsadtságnak a századfordulós modernséget idéző jegyeit viseli, hanem a narrátor manőverezési lehetőségeit növeli meg: tudniillik a maszk viselője számára elmondhatóvá, hangzatosná teheti azt, ami maszk nélkül foglya marad(na) egy korábbi és elfogadottá-„akadémikussá” vált Wagner képzetnek. Ennek a képzetnek maszkká (át)írása ellenben lehetőséget kínál a Gesamtkunstwerk „szét”-írására:

Az ágyúk acél kórusa értelmetlen dalt énekel a katonáknak,
értelmetlenebbet és bolondítóbbat, mint száz wagneri orchester.

A szembeállítások a szókincs síkján fogalmazódnak meg először, hogy az eleve zenei „szak”-nyelvből vett fordulatok kibukjanak szűkebb jelentésükből, s a képtelenig fokozzák a diszharmóniába átcsapó hangzást, a zene „nyelvének” korábbi jelentését mintegy cáfolva, „visszavonva” destruálva. A „dal” az *Époszban* az első ízben *dajka dalként* hordoz pozitív érzés- és tudattartalmat, s hogy *December szíve* vonzáskörében *dúdoló*dik el, ennek következtében a szakralitásra is következhethetnénk, míg a följebbi két sor nem egyszerűen deszakralizálja a *dalt*, hanem a pozitív „tartalmat” a negatívba fordítja, és ezt a negatívatást (grammatikailag is: vö. középfok!) még fokozza. Olyan módon, hogy a *daloló* ágyúk antropomorf, megszemélyesítő megnevezésével a korábbi jelölések dezantropomorfizálása is lejátszódik. Hiszen az *Éposz* egy előző helyén *Acélnyelvünk hiába zeng a szürke házak táján*, majd a hanghatást erősítő, ám a tárgyi világot a megszólalás köréből kizáró fordulattal („Tüzes nyelvek kedvén daloltak a katonák”) a regiszterváltást előkészítő passzusban a zeneiség „Ó ember...”-típusú nyelvi megformáltságát célozza meg, hogy a kétsoros idézet visszatekintve kirakja kérdőjelét e megformáltság esélyei után. Annál is inkább, mivel a személyesség, a megnevezettség sem maradhat meg változatlanul státusában, az acélnyelvből acél kórus lesz, a katonák énekéből az ágyúk értelmetlen dala. Az idézet záró hasonlata a címre tekint vissza, a Wagner-zenekar(ok) látszólag hirtelen fölbukkanása a zajzene, szinte a bruitismus feltörésével azonosítja az értelmező közösségekben kanonizálódott wagneri

zenekar(i hangzást). A már idézett serény kézművesek dala felfogható utalásként *A niirnbergi mesterdalnokokra*, ám szociolektus-váltásra ugyanúgy célozhat.

A mondottakat feltehetőleg alátámasztja az *ének* jelentésváltozása az *Éposz* folyamán. A csengő *ének*, a *Most téged énekellek* expresszionista elkötelezettsége a vox humana világot átvélő, harmonikus hangzatát hallatja, amely részint azért lesz torzzá, hogy értelmetlenségbe fúl, mivel dezantropomorfizálódik, részint azért, hogy eredendő természetéből kivetkőzve eddig még hallatlan és ezután szinte képzelhetetlen méretűvé növekszik. A „száz wagneri orkeszter”, amely az értelmetlen és bolondítóbb dalhoz képest jelentéktelenedik el, egyszerre túlzás és lefokozás, a Wagner-zenekarok közismert zengése lesz súlytalanabb, ugyanis az ágyú-kórushoz méretik, amelynek zöreje túl-„énekli” a „világ”-ot. Valójában a wagneri orkeszterre hivatkozó két sor vezet be az avantgarde zene nyelvén szóló, zajzene passzusz, hogy ott végső torzulásaiban persziflázsként elevenedjék meg a modernség jelenségvilága; ha korábban

A magasból nagy üvegvirág csurgatta rám vérét,
egy pápaszemes gnóm híg Lehár-muzsikát szántott a zongorán

akkor immár:

Brrr... bum... bumbum... bum...
zokog az ég és zokog a föld
s a katonák táncolnak a halállal,
Ssssi... brrrum pa-pa-pa, bum... bum,
kerge kánkánt zenél a pokol tarackja,

majd

Nézd, nézd, minden kicsi kincset eltáncolt az ördög:
a roskadó tornyokból, mint hervadt sárga rózsák,
porba hulltak a néma, repedt kelyhű harangok...

hogy a csönd, zajzene, a minden visszavonódása, meg az esély, hogy az *Éposz* beszélője „Ez éjszakán sok vágynak lett (...) viselőse”, a lehetőségek síkjára transzponálja az új szint meg az új zenét, amelyek valamiképpen a serény kézművesdalban kelhet(né)nek létre,

s ma fess topánban járják kerge táncuk,
s a szívük balga szerelemre dobban.

A visszaütés némileg visszafogja a derű áttörését, mintha elbizonytalanítaná a feloldódás, a kiegyenlítődés megteremtődését, annál kevésbé, minthogy szinte ok-okozati összefüggésként készíti elő a narrátor annak kimondását: szinte merő elképzelésbe formálódhat át a vágy; a pontosan körvonalazott jövőnek hangsúlyozottan feltételes módú ige révén artikulálódhat pusztán az esélye; az előkészületek során nem igével, hanem főnévi igenévvel kevésbé kontúros cselekvési formák akkor csaphatnak át igei alakba, ha képiséggé jelennek meg, mintegy fikcióként, amelyet a narrátor vágya hat át. Így aztán a megtervezett, ám be nem teljesíthető öröm-óda vonódik vissza abban a világban, amely az örömről énekelőt fenyegeti. Az én-fenyegetettség nem szimbolikus, hanem pontosan leírt létválto-

zat, nem századfordulós rossz-érzés, hanem a történelemből kizárt, a maga „rossz sorsá”-ba kényszerített szubjektum panasza. Annak tudatában, hogy a világban készülő változásoknak immár nem lehet részese. Az Ígéret Földjének határait nem lépheti át. Ebben a zárójelenetben, mint másutt, újra annak szemléltető lehetősége, miként hasonítja át a századfordulós modernség frazeológiáját az avantgarde modernség, kisajátítván jelzőit, jellemző fordulatait, olyan kontextusba illesztve, amely kontextusnak megteremtődésében éppen ez a kisajátítás játszhat – többek között – fontos szerepet. Talán azt kell itt hangsúlyoznom, hogy nem a modernség egyik fázisa nő át a másikba, hiszen ezek a fázisok kronológiailag párhuzamosak. A „Nyugat”-os modernség 1915-ben még nem játszotta el valamennyi lehetőségét, bár a későbbiekben néhány reprezentánsa nem maradt érintetlen Kassák(ék) irodalmi „szociolektusá”-tól. Ugyanakkor Kassák(ék) fokozatosan távolodtak a „Nyugat”-os modernségtől, már az *Éposz Wagner maszkjában* inkább az elhatárolódás, mint az integrálás gesztusaival jeleskedik, még ha a „Nyugat”-os modernség frazeológiáját nem minden esetben sikerül is szervesen beépíteni a kompozícióba. Az esetek többségében azonban a világ meg az irodalmi világ *bús* visszaja jelenik meg, feslik föl, s a *bús* jelentéslehetőségeivel való játék mintegy ennek a kedvelt „Nyugat”-os jelzőnek értékfosztódása és más jellegű értéktulajdonítása, feltehetőleg a Nyugat költői szóhasználatának meg- és kifordítása.

Ennek az „integráló”-átíró eljárásnak szellemében értékelődik át Kassák műve záró fejezetében, az utolsó öt részben a zeneiség, és lesz az „új zene” kizengésévé. A hangzavar pillanatnyinak tetszik („rikolt már a szilaj katonák nyelve”), hogy helyet adjon a beszédes csöndnek, illetőleg az elnémultságnak, majd ismét különféle zajokból születik meg a hangzás („Csak száraz tüdejük köhint még néha, néha [...] Fölöttük lármás ébentollú madarak / húznak nyugat felé [...] Valahol gazdag trénszekerek, / mint bélyeges lusta csorda lopakodnak a ködben [...] Sima grániton botlik a nehéz táltosok körbe [...] a tornyokban még zörögtek az órák...”). S csak ezután történhet meg a bejelentés, a színesztéziás kép óvatosan hirdetheti: „Szemben új szín és új zene zendül”, hogy – mint az előzőekben már bemutatottam – ennek az új zenének „tartalmi” jellegzetességei legyenek hallhatók. Ami fontosnak tetszik: az előkészületekből összegzés lesz, majd ennek az összegzésnek (mintegy) értelmezése. Minthogy az új szín és az új zene a tét, mind az előkészületek, mind az összegzés, nem kevésbé az értelmezés a múlttal, színek és hangok a hagyománnyal szemben artikulálódnak, a tegnapi zárt „rég”-vel történő szakítás egyként történik térben és időben, ahogy az egyik fejezet tér- és időjelölései tanúsítják. A tér továbbretegződik fentre és lentre, az érzéki megismerés több formája pedig a *vágy viselőse* nének kitérési kísérleteiről árulkodik. Az egybegyűjtött tapasztalatok múlttá válásával lesz csupán lehetővé az összegződés, a zeneiségnek (amelynek csak annyiban van időbelisége, hogy „új”) mint az áttörés művészi alakzatának alakká képződése. S míg a történések időbelileg tagolódnak („estig”, „Aztán”, „holnap”, „ma”), a zene „epizódjai” egymásra rétegződnek, hogy a befejező sorokban hangi-, szín-, tér és mozgásélmény (Gesamtkunstwerk?) együttesen érzékeltesse: mi várható a történéseken, a történeten túl, a vágyott „öröm-óda” mi mindennek a „zené”-je lehet:

Aztán dalolni örök életörömről, (...)
s lássam meg én is a kért földi tájat,

hol boldog ember áll a dombon
és fehér zászlaját nevetve lengeti
a bús rokon elé.

Az 1910-es esztendőök avantgarde modernségének fogadtatásában nem az a meglepő, hogy például a Kassák-líra és -esztétika hol ütközött elutasításba, hol találkozott elismeréssel, úgynevezett meg nem értéssel vagy megértéssel, hiszen semmi meglepőnek nem lehetünk tanúi. Annál meglepőbb viszont, hogy Kosztolányi³¹ és Babits³² reagálását számos esetben mennyire leegyszerűsítve, és mily mértékben az egyetértés–elhatárolódás naiv oppozíciójában minősítette a kutatás, s ennek következtében mily mértékben értékelte felül Kosztolányi rokon-szenvező, mily mértékben minősítette tartózkodással vagy éppen elmarasztalva Babits kritikus állásfoglalását.³³ Igaz, Kosztolányi az *Éposz Wagner maszkjában* olvasásakor szerzett benyomásairól számolt be, és elsősorban az olasz futurista versalkotással vetette egybe Kassák művét, Babits áttekintő jellegű írása A Tett hagyománytörténetében állásán gondolkodik el, és a maga erősen visszafogott, első kötetében szubjektumát rejtő tárgylírájának aspektusából szemlélődik. Kosztolányi Kassák (szerinte) „szimultaneista” versmodorát integrálhatónak tartja a maga (ekkor szecessziós?) esztétikájába, költészete értékéül („nemes és egyszerű ékszer”) a *fájdalmat* nevezi meg, és amikor ezt a fajta verset jellemzi, legfeljebb a korszerűség az, amire metaforikus előadásában kitér. Egészen közvetlen kapcsolatot tételez világ és költészet között, amelyből éppen úgy következhet ennek a költészetnek világszerűsége, mint *kísérleti* jellege („Észre kell vennünk ezt a becsületet és új kísérletet, mert jóhiszemű és eredeti...”) Egyértelműen expresszionistaként mutatja be Kassák új költészetét, és dicsérve *vállalkozásának újságát és merészségét*, a szimultaneitás költészeti lehetőségeit a festői változatok fölé emeli. Az ismertetés jelentős részében Marinetti és Kassák költészetének tematikáját veti egybe Kosztolányi, Marinetti poézisének teatralitását csekélyebb értékűnek tartva Kassák „tisza komolyság”-ánál.

Kosztolányi kiállása Kassák mellett feltétlenül tiszteletre méltó, alaposabb esztétikai-irodalmi méltatásnak, elemzésnek azonban aligha nevezhető. Jórészt megmarad a napi kritika „impresszionizmusán” belül, ennek következtében inkább deklarálja, mint elemzi-értelmezi, a szimultaneitáson kívül akad-e ennek a poézisnek más érdeme vagy jelentősége.

Babits hermeneutikus álláspontja („De a komoly kritika, az érdeklődés melege maga érlel – s dicsérni bűn talán: de megérteni kötelesség”) kritikátörténeti indítatású, nem egyes művekkel, hanem az irányzattal foglalkozik, nem A Tettben található *nevek vagy dolgozatok* foglalkoztatják, hanem egyfelől a Nyugatnak és az általa képviselt modernségnek a viszonya a „fiatalok” modernségéhez, másfelől A Tett modernségének tágabb, idő- és térbeli kontextusa. Ami Babits téziseit illeti, nem egyszerűen a századfordulós modernség esztétikáját mondja föl, hanem ezt a típusú modernséget mintegy hagyományok közvetítőjeként, korántsem kizárólagos letéteményeseként nevezi meg, és ezen keresztül a Nyugat és az irodalomtörténészek kihívásaira adott-adható válaszok szempontjából mérlegeli. Az *elméletet* Babits csak annyira veti el, amennyiben az programformában és programban mint tartalomban jelentkezik, szinte irányköltészettel vádolva Kassákékat (miközben ő is elismeri, éppen

Apollinaire-verset hozva például, a szimultaneista verstechnika lehetőségeit), azzal vádolván őket: „a program a hagyományok és formák tökéletes elvetését teszi kötelességgé”. Babits a futurista kiáltványok hagyományellenességét olvassa rá Kassákékra (és ha eljutott volna hozzá, a *Pofon ütjük a közízlést* idevonatkozó passzusait idézhette volna), miközben a maga és általában a művészet hagyományban állását hangsúlyozza. S bár érvelése nem mindenütt a legszerencsésebb, különösen nem a legigazságosabb, a kijátszhatatlan és megkerülhetetlen hagyományt a nyelvhez kapcsolva, fontos megállapítást tesz: „A művészet hatása, mint a nyelv, asszociációkon sarkallik, s az asszociáció már mindig ősi, hagyományoszerű beidegzettségeket feltételez.” Majd alább: „a hatásoknak emlékekbe kell kapcsolódnia, hogy egyáltalán valami érzelmet fölkelthessenek: meg kell rezgteni valami régit a lélekben.” Az új(szerűnek) és régi(ként hatónak ezt a fajta) együttesét keresi Babits, és éppen azért fogadja fenntartással Kassákék programos költészetét, mert részint ehhez hasonló a múltból üzen felé (és itt teljes joggal nevezi meg ősként Walt Whitmant, kevesebb joggal Bessenyeit, Petőfit és Vajda Pétert); s bár pozitivistá frazeológiával, nem irodalmi fejlődéstörténetet körvonalaz ugyan, mégis hitet látszik tenni az irodalomnak olyan megjelenési formái mellett, amelyekben a régebbi átstrukturálása tetszik (gyökeresen) újnak: „Semmiből semmi sem lesz, minden a szoros evolúció törvényei szerint megy végbe, mely átöröklött irányok és kívülről kapott motívumok által határozottak meg, s nincs író, ki más íróknak örököse és folytatója ne volna.” Babits fő kifogása az „akaratlan harmóniátlanság”, a „céllal ellenkező kellemetlenség”, s ez részben azért érdemel figyelmet, mert a versbeli „zeneiség” felé céloz, részben azért, mert ezáltal kap hangsúlyt a korábbiakban „komponálás”-nak minősített megszerkesztettség. Fontosnak tartom, hogy ezekre a vádakra igen hangsúlyos választ ad Kassák, kiemelve a kompozíciók *koncentrált*ságát: „Egy tömeggé koncentrációja minél gazdagabb témának, zenének, plasztikának és expresszionának.” Majd a harmóniátlanság problémakörére tér rá: „A harmónia: létezés, a minden, a világ belső és külső élete. A kóoszt csupán az érdekeltek ismerik. A semleges alanynak csak harmóniát találunk a szótárában! S ha mégis van harmóniátlanság, miért föltétlenül rokonszenves az a mai ifjúságnak? Mert a mai olvasó fiatalság csakúgy a 20. században él, mint a mai költőfiatalság.” És még egy idézet: „s csak az a különbség köztünk, hogy mi másfelé érezzük a célba vezető utat, mint ők, és más, színesebb gazdagabb hangszereléssel akarjuk kidobni magunkból azt, ami művészet!”

Csak mellékesen jegyzem meg, hogy mind Babits elemzése (mert ez valóban elemzés és nem napikritika), mind Kassák válasza a Nyugatban³⁴ látott napvilágot; és ha zenei párhuzamokat keresnénk, feltehetőleg a zenei avantgarde ellen felhozott vádakot, elméleti írásokat, válaszcikkeket erősítő párhuzamokul mellékelhetnénk. Juhász Gyula idézett írása jelzi nem pusztán egy összművészeti irány áttörési kísérletét, hanem az olykor külön-külön, másutt együttesen színre lépő társ-művészetekben a közöset vagy hasonlót. Talán ez igazolhatja azt a feltevést, mely szerint Kassák Lajos verseskötete zenei utalásaival, az új zenére célzó transztextuális eljárásaival lényegében kortársa a 20. század első két évtizede időszerű és korszerű zenei törekvéseinek. A Tett és Bartók kapcsolata, majd Kassákot egész életén át végigkísérő Bartók-, Schönberg és Sztravinszkij-élménye már ekkor nem epizódja a Kassák-(élet)műnek, ellenkezőleg: az 1910-es években megalapozódva, alakítja a kassáki esztétikai gondolkodásnak.

Jegyzetek

- ¹ A Kassák-verseket az alábbi kiadásból idézem: KASSÁK Lajos: *Versei*. Bp., 1969. I–II. Az *Éposz Wagner maszkjában*-cítátumokhoz megnéztem az első kiadást is, amely központozásban és egyéb, később említendő mozzanatban tér el a használt kiadástól. Bp., 1915.
- ² Wolfgang ROTHÉ: *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt am Main 1977. 263. Szabanejevéről KASSÁK is megemlékezik: *Az izmusok története*. Bp., 1972. 79–80.
- ³ Theodor W. ADORNO: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main 1975. 46. (Gesammelte Schriften 12.)
- ⁴ A 2. számú jegyzetben i. m., i. h.
- ⁵ CSÁTH Géza: *Ismeretlen házban II*. In: *Uő: Kritikák, tanulmányok, cikkek*. Összegyűjtötte DÉR Zoltán, Újvidék, 1977. 141.
- ⁶ Uo. 243.
- ⁷ JUHÁSZ Gyula: *A Ma útja és célja*. In: *Uő: Összes Művei 6. Prózai írások 1918–1922*. S. a. r. GREZSA Ferenc. Bp. 1969. 126–128. Juhász másutt Gergely Sándor és Moholy Nagy László művészetét rokonítja a Bartókéval. Uo. 260–261. Szerinte Bartók az „abszolút zene legkülönb művelője”. Uo. 424.
- ⁸ Az első kiadásból idézek a továbbiakban. Bp. 1928–1935. Bartók versus Wagner: II/2. 198–199, Nietzsche: 199–200. Az idézet a II/3. 56. lapon.
- ⁹ Kassák és Bartók személyes kapcsolatairól és a Kassák-életmű közvetlen Bartók-vonatkozásairól igen alaposan: CSAPLÁR Ferenc: *Kassák Lajos Bartók-verse*. Bp., 1981., *Uő: Kassák körei*. Bp., 1987. 392–436.
- ¹⁰ Vö.: *Kortársak Kassák Lajosról*. Bp., 1976. 8–19., 25., 93–94.; KASSÁK Lajos: *Szénaboglya*. S. a. r. CSAPLÁR Ferenc, Bp., 1988. 274–275., 307., 368.
- ¹¹ CSÁTH: i. m. Az első idézetünk 1907-ből való (66.), a második 1908-ból (172.). A harmadik címe: *Bartók Béla új kottái*. Nem elképzelhetetlen, hogy Csáth több értelemben használja az új jelzőt. Uo. 207–208. Vö. még: Uo. 215.
- ¹² *Expressionism as an International Phenomenon*. Szerk. Ulrich WEISSTEIN, Paris–Budapest, 1973; *Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung*. Szerk. Hermann FRIEDMANN–Otto MANN, Heidelberg, 1956; *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Szerk. Hans Georg RÖTZER, Darmstadt, 1976.
- ¹³ Kassák egyik betűkollázsán két ízben is feltűnik a *bruit(s)*, amely a futurista „zeneesztétiká”-ban fogalmazódott cellá és elvvé.
- ¹⁴ *Theorie des Expressionismus*. Szerk. Otto F. BEST, Stuttgart, 1994. 207–208.
- ¹⁵ Friedrich NIETZSCHE: *A tragédia születése*. Ford. KERTÉSZ Imre, Bp., 1986. 142–143.
- ¹⁶ LENDVAI Ernő: *Allegro barbaro (az új magyar zene bölcsőjénél)*. In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., 1973. 275–278. Vö. még: Denijs DILLE: *L'allegro barbaro de Bartók*. Studia Musicologica Ac. Sc. Hung. 1970. 3–9.
- ¹⁷ A 14. sz. jegyzetben i. m. 149–156.
- ¹⁸ Uo. 68–69.
- ¹⁹ ADORNO: i. m. 110.
- ²⁰ UJFALUSSY József: *Bartók Béla*. Bp., 1976. 181.
- ²¹ KÁRPÁTI János: *Bartók vonósnyegyesi*. Bp., 1967. 25.
- ²² LENDVAI Ernő: *Bartók költői világa*. Bp. 1971. 317–318.
- ²³ RÁBA György: *A föllázított valóság poézise*. In: *Uő: Csönd-herceg és a nikkelszomvár*. Bp., 1986. (főleg 202.) Itt jegyzem meg, hogy Kassák kötetének borítólapján karddal átszúrt fa látható, melyből nem teljesen szimmetrikusan ágaznak szét levelek, különféle termések (például makk), valamint pávaszerű madarak címerállatra emlékeztető ornamentikája. A bibliofil kiadványban 29 számozott oldalon a szöveg téglalapba van foglalva, a versfejezetek kezdő betűje más, kövérített betűtípussal van szedve. Belső címek itt még nincse-

nek. A könyv szecessziós kiállítása és a szöveg között feszültség érezhető.

- ²⁴ Az egykorú kritikákból bő és alapos változatot ad FERENCZI László: *Én Kassák Lajos vagyok*. Bp., 1987. A hivatkozott szövegeken kívül támaszkodtam az ő kommentárjaira is, főleg a Babits–Kassák-vita értékelésekor, bár értelmezésem más irányba haladt.
- ²⁵ HORVÁTH János: *Forradalom után*. Magyar Figyelő 1912. III. 217. Az utóbbi időben az Ady–Horváth-viszonyt bemutatva barátságukat szokták hangsúlyozni. Ezt nem tagadva jegyzem meg, hogy Horváth Adyt és Babitsot (még bírálataiban is) igyekezett taktikai okokból leválasztani a Nyugatrol.
- ²⁶ SZALAY László: *Kassák Lajos: Éposz Wagner maszkjában*. Magyar Kultúra, 1915. I. 378.
- ²⁷ ADORNO: i. m. 44.
- ²⁸ FERENCZI: i. m. 47.
- ²⁹ Az *Éposz* „görögösség”-éről – Fehér Erzsébetet követve – némileg talán túlozva

vö.: G. KOMORÓCZY Emőke: *„Dolgoztam bár nem hagyták hogy dolgozzam”*. *Kassák és a magyar avantgárd mozgalom*. Bp., 1995. 11.

³⁰ Babitscal hozza kapcsolatba FEHÉR Erzsébetet: *A „szintetikus irodalom” első fokozata*. *Életünk*, 1987/3. 264–269. A dolgozat megállapítja, hogy „valójában visszavont eposz”-ról van szó; a következő mondatban a „bujtatott eposzi forma csak átdereng a kötetben”, majd a „klasszikus műfaji formák együttes”-ének tézise is megjelenik. A szerzőnő fölhívja a figyelmet néhány fontos Kassák–Babits-párhuzamra.

³¹ Nyugat, 1915. I. 625–626.

³² Nyugat, 1926. II. 329–340.

³³ Ez jellemzi Bori Imre és Rónay György fejtegetéseit. FERENCZI László könyveiből igen jellemző részeket közöl újra. Vö.: i. m. 102–103.

³⁴ Nyugat, 1916. II. 420–424. A vitát FERENCZI is értékeli: i. m. 104–108. Magam a közölt szemelvények közül a Csaplár Ferencéhez érzem legközelebb álláspontom.

DERÉKY PÁL

Barta Sándor: Az örültek első összejövetele a szemetesládában

Van egy ismert, sokat idézett fénykép, címe *A bécsi Ma-isták*, ma a budapesti Kassák Múzeumban található. Először a bécsi *Panorama* című lap 1922. március 5-i számában jelent meg, Németh Andor *A maisták* című írásának illusztrációjaként, a jobb szélén álló két alak – Kassákné Simon Jolán és Barta Sándor – elhagyásával. A felvételt 1922 februárjában készíthette hivatásos fényképész, Kassák lakásához közel, valószínűleg a schönbrunni kastély parkjában, egy kopasz rózsalugas előtt. A képen hét ember látható, az aktivisták kemény pesti magja: balról jobbra Bortnyik Sándor, Uitz Béla, Újvári Erzsé, Simon Andor, Kassák Lajos, Kassákné Simon Jolán és Barta Sándor. 1922 februárjának vége volt az az utolsó pillanat, amelyben a képen látható személyek még hajlandók voltak fényképezkedés céljából csoportba rendeződni. Tény viszont, hogy már ekkor is elég rosszul bírták. Mindegyikük összeszorított szájjal álldogál, és hótt komolyan bámul a lencsébe. Semmi mosolygás, semmi művész-lazaság, csak azért sem. Nagy hajuk szigorúan hátrafésülve, Kassákon a nevével fémjelzett kalap. Ő ezen a képen is fekete orosz inget visel, míg a többiek fehér inget és nyakkendőt öltöttek (Simon Andor csakornyakkendőt): lássák a hazai rajongók, hogy az aktivisták az emigráció nehéz körülményei között is adnak a külsejükre. A két nőn kardigán, illetve kihajtott nyakú pulóver (szerűség). A középen álló Kassákot húga és felesége fogja közre, míg a gyászoló rokonság a második vonalba szorult. A felvétel után jó fél évvel az utolsó szereplő is magára hagyja Kassákot és Kassáknét. Uitz ellenlapja, az *Egység* első száma 1922. május 10-én jelenik meg, Barta pedig 1922. július elsején hozza nyilvánosságra kiválását a bécsi Ma szerkesztőségéből és köréből. Bortnyik és Simon Andor is követik a lázadókat.

* * *

Akárhányszor a kezembe került *Az örültek első összejövetele a szemetesládában* című szöveg az elmúlt évek folyamán, mindannyiszor felmerült bennem a kérdés, hogy mi ez a szörnyűség? Lehet-e egyáltalán irodalmi műalkotásként olvasni? Műfaja dadaista kiáltvány és a képvers keveréke, stílusa polemikus, éle egyértelműen Kassák ellen irányul. Közelebről megvizsgálva kiderül, hogy a szöveg a vártnál hozzáférhetlenebb, nem nyílik meg előttünk, ha pusztán kiáltványparódiaként értelmezzük. Így értelmezve csak annyi derülne ki, hogy Barta a kassáki aktivizmussal, az aktivista mozgalom jelszavaival nem ért már egyet, úgy gondolja,

hogy a fő aktivista elárulta az ügyet és átállt az ellenséghez, indoklásszerűen pedig Kassák aljasságát, csaló, hazug voltát idézi meg a mű befejezésének tekinthető villamosjegy-jelenetben: kiderül, hogy a guru kétszáz villamosjegyet elsikkasztott munkatársai elől, és nem áttallaná még a kétszázegyediket is ellopni. A Kassák-konkurencia tollán hihető is lenne mindez. Barta viszont hat évig volt belső munkatárs, majd a Ma társszerkesztője, neki ezt így nem hiszem el, hiába sorolja fel az első részben az aktivizmus sok valós és kiforgatott jelszavát. Nemcsak az aktivizmust szidja, nemcsak a Kassák-kör tagjait, hanem magát a költészetet is. Ez az írás minden bizonnyal Barta legsúlyosabb alkotói válságának dokumentuma. A manifesztum-jelleg másodlagossága miatt, a jobb megértés érdekében mégiscsak kénytelenek leszünk Barta munkáját avantgarde irodalmi műalkotásként értelmezni, amennyiben szemügyre vesszük a szövegalkotás hatóeszközeit és irányultságukat.

Az írás a bécsi Kassák-kör szétesésének idején keletkezett, és Barta önálló lapja, az *Akasztott Ember* első két számában jelent meg, 1922 novemberében és decemberében. Az első rész végén olvasható 1921-es dátum maga is a mű része, üzenete Kassáknak szól: nagyon régóta utállak én már téged, több mint egy éve, nemcsak most, amikor lelepleztelek. Barta meglátása szerint ő és felesége, Újvári Erzsé költőnő normálisak, mindenki más örült. A szereplők seregszemléjéhez tizenegy örültet kell szemügyre vennünk (Kassák Lajos, Simon Jolán, Máca János, Kudlák Lajos, Bortnyik Sándor, Bernáth Aurél, Németh Andor, Kállai Ernő, Moholy-Nagy László, Dénes Zsófia, Simon Andor), valamint tizenkettődként a szöveg mindentudó és mindenütt jelen levő narrátorát, aki általában maga a szerző, Barta Sándor. Kezdjük vele az áttekintést.

Barta Sándor (1897–1938) A Tett betiltása és a Ma megalapítása után csatlakozik a pesti aktivistákhoz. Követi Kassákot az emigrációba, két és fél évig Bécsben is közeli munkatársa marad, majd számozott költeményei és képarművészeti rajza miatt eltávolodik tőle. Utoljára a Ma 1922. július elsején megjelent számában publikál. *Merre* című cikkében kifejti kiválásának okait: Kassák elárulta stb., lábbal tiporta stb., stb. A szakítás után *Akasztott Ember* címmel lapot alapít. Az *Akasztott ember* eredetileg egy Barta-költemény címe,¹ és lényegében a fehér terror működését tematizálja. Szegény Akasztott életében semmi rosszat nem csinált, ő mindössze csak annyit állított: huncutok a papok (meg a csendőrök), de ezért még nem kellett volna felakasztani. Barta a következőkben – szintén Kassák hatására – úgy módosítja ikonikus jelhasználatát, hogy elfogadva a proletariátus szolgatémészetéről szóló tételt, magát az Akasztottat hibáztatja: ha jobban, odaadóbban harcolt volna, elkerülhette volna sorsát. A Ma-körből történt kiválása után pedig még egyszer módosítja a tételt: az Akasztott elporladt teste az a humusz, amelyben a következő forradalom magja kicsírázik. Az Akasztott Ember számai nem erről szólnak. A folyóirat teljes anyaga lényegében leszámolás a puritán szellemiségű Kassák-körrel és magával a gyűlöletes törzsfőnökkel. A kommunizmus általános elméletén belül Barta például poshadt dagonyának nevezi a kiscsalád intézményét és hevesen követeli a szabadszerelmet, vagyis a nők köztulajdonba vételét. Indulata egyszemélyes lapjának befuccsolása után lényegesen csillapodott. Csatlakozik a moszkoviták csoportjához (Ék, Egység) és ezekben a lapokban szigorú pártfegyelem uralkodik, aminek Barta örömmel aláveti magát. Végre hazatalált. 1925-ben költözik Moszkvába, onnan verset küld az Új Március című

bécsi kommunista folyóirat Orosz Forradalmi Különszámába, hadd pukkanjon az a Kassák. A költemény mindjárt J. Stalin nagyon komoly cikke után kap helyet a lapban. Sztálin arról értekezik, hogy *Milyen veszélyek fenyegetik pártunkat*. Barta is jól tette volna, ha *Ének a moszkvai porról* című műalkotása helyett értekezést ír „Milyen veszélyek fenyegetnek engem a sztálini Szovjetunióban” címmel. De ilyesmi természetesen eszé ágába se jutott. A Gulágban halt meg, 1938-ban. Idemáso-lom a *moszkvai por* első két versszakát:

Hurrá a pornak, a moszkvai pornak,
benne születik az egészség zöld szive,
növő falakon, szelek tutajain
röpül a mézpor, a salak, a füst
s a nap röpül izzó aszfaltból,

Hurrá! Moszkva új eledele!
Hurrá! A kanál, a vakoló kanál
Huszezer kézben dalol, nevet,
a tüzfalak élén izzó fehérben,
felhőkbe nőnek a kőművesek.

Ez már a teljes zuhlés, a nihil. Pedig Barta tehetséges költőnek indult, ezt Kosztolányitól Illyés Gyuláig sokan megállapították. Az *őrültek*... képkalkolásában is feltűnik itt-ott régi érzéketessége, láttató ereje, amivel szinte tapinthatóvá teszi alakjait. Az *őrültek*... szövegébe Barta négy karikatúrát és nagyszámú grafikai elemet is illesztett. Az első karikatúra valószínűleg Simon Jolánt ábrázolja rövid hajával és nagy, kerek szemével, a másodikon Mácza és Kudlák látható, a harmadik a Csöndes kedélybetegét ábrázolja. A negyedik karikatúra sikerült talán a legjobban, Kassák gúnyrajza. Arca üres háromszög, az elől már kissé kopaszodó férfi haja kétoldalt hollófeke szarmyként lebeg (a rajz megtevéseztésig hasonlít Bortnyik 1922-es, *A próféta* című Kassákot ábrázoló festményéhez, nyilván nem véletlenül). Két karikatúra mellett felirat is olvasható. A Csöndes kedélybeteg a sikot élteti, Kassák pedig így szól: „A képarchitektúra van, mert lehet”. Ezt az idézetet a figura másik oldalán elhelyezett felirat ellensúlyozza: „Hol vagyok?” kérdezi magától a talajvesztett, a kozmoszban céltalanul keringő guru. A grafikai elemek részben a mondanivaló aláfestését, képi megjelenítését szolgálják, részben viszont játékok, mint a „Tisztelt társas O!” vagy „a festészet ☩”. Tömör, függőleges hullámvonalak érzékeltetik például Kassák hangját, és hosszan elnyújtott, vízszintes hullámvonalak Simon Jolán dadaista szavalóhangját, míg az Univerzum Közlekedési Vállalat villanypályájával körülvevett szemetesládában található geometriai idomok és kifejezések a képarchitektúra értelmetlenségét, céltalanságát, ürességét stb. teszik érzékletesebbé.

Az *őrültek*... főszereplője Kollektív, vagyis Kassák Lajos (1887–1967). Munkásságát szükségtelen ismertetni. Két sógora, Uitz és Barta egyúttal a Ma helyettes szerkesztője is volt, no meg persze harcostársa is az izmusosság elterjesztéséért folytatott küzdelemben. Kicsit sok összefonódás volt ez egyszerre, és Kassák konokságát, zsarnoki hajlamait tekintve semmi jóval nem kecsegtetett. Uitz, a „vadember” ment el hamarabb, Barta nála csaknem egy évvel tovább bírta. A szakítás végső oka

Kassák hihetetlen invenciózus paradigmaváltása volt, képzőművészetében és irodalmában egyaránt. A váltás minden bizonnyal a konstruktívizmus hatására következett be, az újabb Kassák-szakirodalom szerint először a képzőművészetben, azután az irodalomban. Ezt a lépését a legközelebbi hívein kívül senki nem értette és nem tudta követni. Az egykori irodalmi mozgalmárok, az aktivisták közül csak Mihályi Ödön és Reiter Róbert tartott ki mellette, az elméletírók közül Kállai és Gáspár, a festők közül pedig talán csak Moholy-Nagy (Déry Tibor és Németh Andor soha nem voltak mozgalmárok). A „vádak” ismertek, mi jelenik meg belőlük *Az őrültek*... szövegében? Nagyon sok. A címben előforduló „őrült” és „szemét” szótól kezdve, ami még az egész körre vonatkozik, a „népszerűek leszünk, népszerűek” kitételig az alcímben és végig tovább. Kassák paradigmaváltását majd mindenki azzal magyarázta, hogy elveszítette a hitét a világorradalom győzelmében, elárulta a szocializmus ügyét. Ez, ha el nem is fogadható, érthető. Érthetetlen azonban a „népszerűség-hajhászás” vádja. Azt hitték Bartáék, hogy az osztályellenség majd bolondulni fog a számozott költeményekért meg a képarchitektúrákért? Úgy tűnik. A *Nyeherehe* a Ma, a lapot aktív hullák szerkesztik. Lenézik, átverik, elbódítják vagy megröghögtetik közönségüket, a passzív hullákat, eldugják előlük az igazi osztályharcos irodalmat, ami nyilván újra életet öntene beléjük. Az X. pont alatt olvasható kitétel „Mindabból amit idáig leírtam egy szó sem igaz” kissé pongyola Kassák-idézet. A Ma 1924. évi ötödik számában megjelent 44. számú vers („Tenyereimbe virágmagvakat ültetem...”) utolsó sora és így hangzik: „egy bécsi szobaasszony lámpája alatt ülök erdők és viharok sírnak ki belőlem és semmi nem igaz abból amit mondok.” A verssor Lukács Györgynek is szemet szúrt. Ezzel a mottóval indítja Kassák-ellenes kritikáját, amely az Új Március című bécsi kommunista folyóirat ugyanabban a számában jelenik meg, mint Barta *Éneke* a moszkvai porról és Sztálin fenyegető tanulmánya. Lukács még egy Ignotus-aranymondással is erősíti a mottót: „Nem osztom nézetemet”. Vagyis Kassák az a deklarált, osztályától teljesen elrugaszkodott, mélységesen meghasonlott egykori munkás, aki a kispolgárság keblére hanyatlott és onnan terjeszti fertőző eszméit az ifjúmunkások között. Nemcsak Barta és Lukács értettek ebben tökéletesen egyet, hanem még sokan mások is, mindazok, akik egyenes irányú közlésként olvasták az irodalmat. A kozmikus, univerzális (irodalom, művészet) az aktivisták műszavai voltak, azt hitték és hirdették, hogy az új művészet világnézet, stílus és etikai irányelv lesz egyszerre. A kollektív individuum, az új ember ennek a megtestesítője. Barta írásának „A világ kezdete” című része Kassák áruulásának a folyamatát ábrázolja. Az áruulás mélypontja a képarchitektúra. Ezt Barta az Akasztott Ember megalapítását bejelentő kiáltványában is hangsúlyozza, amelyet Komlós Aladár idéz: „Itt [kiáltványában, D. P.] Barta az ő pompás, pregnáns stílusában azzal indokolja a szecesszióját, hogy az ő egykor gerincesen kezdett harcuk játékosan összeomlott... a kék háromszögek, vörös pontsorok és exotikus szóvirágok szörnyű bálványai előtt. (...) Az idő árbocán vérvön fityeg az akasztott ember. De ők [Kassákék, D. P.] már-már feltűzték helyébe kék és vörös háromszögeiket [és] a kék barlangokban, bármennyire tagadják és magyarázzák is, újra proklamálták a művészet és költészet öncélúságát. «E vad káosz, önfeledség és szétzuhlás...» tovább már nem tűrhető. Pont. Azután véres harcra kerül sor a Ma és az Akasztott Ember között. „Nur in der Familie wird so gestritten”, írja kissé gúnyosan Komlós a Bécsi Magyar Újság október 27-i számában.

Egyszerű Jolán: Simon Jolán (1885–1938). Kassák első felesége, nagyon tudatos, erős akaratú asszony. Gyári munkásnő, aki első házasságából származó három gyermekével elég erős ahhoz, hogy Kassákot 1909-ben „tanulmányútra” küldje Párizsba, majd visszatérte után egyengesse Kassák kibontakozását. Részt vesz A Tett és a Ma alapításában, az aktivisták minden akciójában, közben színésznővé képzi magát, és a Tanácsköztársaság bukása után követi Kassákot az emigrációba. Nagy érdemei vannak abban, hogy a bécsi Ma megjelenhetett: takarítással, mosással, varrással teremtette elő a család megélhetését és a lap költségeinek tetemes részét. Mindemellett szerepel a Ma valamennyi előadóstjén. Ismeretes József Attila hozzá írt verse: *Simon Jolán*. Sokan írtak róla, a legszebben talán maga Kassák az önéletírásában, és személyének nagy teret szentel Vas István is a líra regényében. De említhetném Komlós Aladárt,³ Németh Andort,⁴ Csaplár Ferencet,⁵ Raith Tivadart⁶ vagy Dénes Zsófiát.⁷ Van róla egy igen kifejező rajz, számomra ismeretlen mestertől, amely először a 365 első számában jelent meg, majd Kassák beleépítette egy kollázsába, amely eredeti színes kivitelben látható az Arion költészeti folyóirat 1988. 16-ik (Kassák-)számának hátsó borítóján. A korabeli írók és a visszaemlékezések egyaránt kiemelik előadásának szuggesztív erejét. Minden bizonnyal ő volt az első előadóművész magyar nyelvterületen, aki a hangkölteményeket úgy jelenítette meg, hogy azok ne csak esztétikai élvezetet okozzanak, hanem a költemény alapjául szolgáló életérzést is tolmácsolják. Ebben Barta kivételével minden kritikusa és méltatója megegyezik. Bartát nyilván az idegesítette a legjobban, hogy Simon Jolán az ő agitációs irodalmuk kérdésében egy véleményen volt Kassákkal: a forradalmak múltával az agitációs irodalom ideje lejárt, nem maradandó értéket képviselő irodalom az, amit Bartáék művelnek. Így hát Simon Jolán előadásmódját karikázta. „Ho-ó-ozentráger, mondta vékony női hang, ho-ó-Ó-zentráger”, majd: „áúda-baúda-hojó-modó-hó sőt hó és akkor kétlábra állt és szá-á-á-llt a ha-a-angja (hullámos vonal) és ez stündisznóból volt (hullámos vonal) meg fluszpapír repülőgépekből mik hiába próbálkoztak a sápadt csilagokhoz vezető csigalépesőkön s minduntalan lezúdulnak a tornyok közé és az együgyű kankalinokhoz.” Itt Barta három ornamentumot iktat a szövegbe, amelyek oszlopformája kifejezetten a díszítőművészetre utal, s ezzel ő mond ítéletet Simon Jolán előadásmódja felett: lehet nagyon művészi, de teljesen hiábavaló, pusztá ornamentika. Ez a vélemény a társaságon belül súlyos sértésnek számított.

János a ködökben: Mácza János (1893–1974) kassai aktivista. A bécsi Ma külön számaként megjelenik *Teljes színpad* című tanulmánya, kívül-belül egy-egy Kassák-képarcarchitektúrával. Bécsből először Szlovénzkóba repatriál, majd ő is Moszkvába költözik. Nem végzik ki. Képzőművész, főiskolai tanár, később nyugdíjas. Nem tér vissza a Kárpát-medencébe soha többé. Mit nekünk az a kis sorbanállás tejért meg kenyérért – mondogatja –, ha miránk a Párt vigyáz! Rendkívül meglepődik, amikor egyik nyugati (magyar) látogatója azt mondja neki, hogy a szobája falain függő műalkotások bármelyikének árából kint autót vehetne magának. A húszas években írt néhány elképesztő anti-szindarabot, ezeket parodizálja Barta.⁸

Második Lajos: Kudlák Lajos (1890–1960), „szakképzett örült, vegyész-mérnök és kéjgáz”. Kudlák az orgiasztikus aktivizmus híve volt. Pszichológizáló hangnemmű tanulmányaiban arra biztatta a Ma-kör tagjait, hogy népnevelés közben azért ne feledkezzenek meg a szabad szerelem szépségeiről sem. Barta itt elvben egyet-

érthetett volna vele, de szerintem nem mert (majd adott volna neki Kassák Lajos és Erzsí!). Másrészt viszont nagyon-nagyon idegesítették Kudlák versei. Ezzel mások is így voltak, sőt, valljuk be, Kassákon, Mihályin és Máczán kívül talán senki sem szerette a Kudlák-szövegeket (ők négyen: a tót maffia). Pedig mennyi szépséget fedez fel bennük az értő, türelmes olvasás! Nézzük *Les messieurs* című versét:⁹

ÖN WW 67
 ujjaim megsültek a bogárkában
 180.5
 a gyorsvonat
 Kéjgyilkos az ólomcsövekben, Uram frankban fizetek (la puella)
 tojássárgája + villanykörte
 szívem villanykörte szőr
 megcsókoltam la puella
 (la puella la puella)
 lábammal a sárga csillagot
 W
 kék az ízé
 W
 W
 W
 67
 Bombay
 Mész.

Ujjaim megsültek a bogárkában! Tobzódó erotika. De bizvást ajánlható az olvasó figyelmébe Bécsben, a Ma kiadásában megjelent *Gitár és konfliktus* című kötete is, amelyet itt sajnos nincs módom ismertetni. Barta erre a kötetre hivatkozik *Az örültek... II.* Lajos-szövegében („Szaktársak!...” stb.)

A következő szereplő – *Egy csendes kedélybeteg, vagy öt évi perspektíva története* – véleményem szerint már több alakból van összetéve. Megtudjuk róla, hogy festő, akinek az „orra alatt kivirágzott egy szupprematista [!] négyzet”, és azt is, hogy erősen fejlett mazochista hajlama van, mivel az egész szeánsz alatt bántja magát. Egy határozott kijelentése van: „mindent a síknak!” Három festő élt akkor Bécsben, aki Barta modellje lehetett volna: Bernáth Aurél, Bortnyik Sándor, és Uitz Béla. Tulajdonképpen Bortnyik volt a „síkos”, de ő nem volt kedélybeteg, és különben is szerepel a szövegben Nagy Sándor, vagyis Alexander der Grosse néven, aki „az első komoly tehetség a földön”. Uitz még kevésbé volt kedélybeteg, ő sem jöhet modellként számba. *Bortnyik* Sándor (1893–1976) darabbeli nevét, a Nagy Sándort az indokolja, hogy legalább egy fejjel kimagaslott a maisták közül. Megjelent egy képarcarchitektúra-albuma a Ma külön számaként, Dénes Zsófia meleg szavakkal méltatta.¹⁰ Meg még egy külön cikket is írt Bortnyikról. Mindezeket összevetve, inkább az a furcsa, hogy Bortnyik ennyivel megúsza *Az örültek...* anyagában. Kassák kedvence, Kassákkal és Moholy-Naggyal a képarcarchitektúra belső hármásának tagja, Dénes Zsófia kedvence, és akkor mindössze egy buta kis rigmust kell elmondania: „Én univerzális ember / köszöntelek benneteket / a tejfejú kozmoszban!”

A harmadik festő, Bernáth Aurél (1895–1982) képe 1922 táján tényleg elég kedélybeteg volt. Publikált a Mában (nem sokszor), viszont a *Ma Graphik* címmel kiadta egy hat képből álló albumát. Viszont az album nem kifejezetten képarchitektúra. Viszont Dénes Zsófia méltatta a Bécsi Magyar Újságban.¹¹ Pro és kontra eléggé kiegyensúlyozott a mérleg: nem tartozik a Ma aktivista magjához, de Bartát éppen eléggé krenkolja ahhoz, hogy bevegye a rosszak közé. Mindazonáltal alig hihető, hogy Barta kizárólag egy számára ennyire kevésbé fontos alakról mintázta volna a Csöndes kedélybeteg alakját. Volt Barta haragjának egy kedvelt céltáblája ekkortájt, aki festő nem volt ugyan, ám kedélybeteg annál inkább: Németh Andor (1891–1953). Sőt, ha Elbeszélő nem állíthatná azt Kollektív Lajossal, hogy „A csöndeskedélybeteg és az ember, akit nem hiába néznek józannak, az két festő, de uraim, a festészet Ő”, akkor azt kellene hinnünk, hogy Barta teljes egészében, maradéktalanul magáról Németh Andorról mintázta a figurát. Németh elvárásolt figura volt. Az első világháború előtt Párizsban volt, Apollinaire-ék társaságába járt, majd a háború alatt Kuncz Aladárral és másokkal internálták a „fekete kolostorba”. A húszas évek első felében számtalan bécsi lapba dolgozott, magyar és német nyelvűbe egyaránt, aludt fürdőkádakban, csövezett Dérnyél, nagypolgárok elegáns villáiban, kiküldték tudósítani Svédországba, Németországba (Münchenből Hitlerről kellett volna tudósítania, de nem szerette a sört, ezt a munkát másra bízta). József Attilával még Bécsben összebarátkoztak. Kassáékkel nagyjából egy időben tért haza, a Dokumentum szerkesztői közé tartozott, a Karinty-kör beltagja volt (*Egy foglalt páholy története*). A második világháború idején Franciaországban élt, könyvet írt Kalkáról, József Attiláról stb. stb. Halála után Réz Pál kiadott egy terjedelmes válogatást életművéből *A szélén behajtvva* címmel. Barta Sándor mérhetetlen megvetését éppen bohémságával érdemelte ki, az Akasztott Emberben Kassák mellett ő Barta állandó élcelődésének második számú céltáblája. Németh 1922-ben Kassákkal együtt szerkesztette a 2x2-öt (ebben a lapban jelent meg először Kassák nagy költeménye, *A ló meghal...*), ezt a nagyon szép kiállítású, sajnos csak egy számot megért lapot. Barta szerint ezzel a lappal, „...akár akarják, akár nem, egyenesen a bankárok és hisztérikus lányaik udvari szállítóivá válnak. (...) Azon mi szintén legkevésbé sem csodálkozunk, hogy a társszerkesztő által még csak a közelmúltban oly találóan elnevezett »halszemű« Németh Andor polgártársunk éppen e optikai ortopédiája miatt nem tudja a harcát a bölénytől megkülönböztetni, de hogy Kassák Némethnek elhiszi, hogy tényleg a »Halottak élén« jár, amikor vele együtt egy kizárólag a bankárok által »lejegyezhető« lapot csinál – ez meglehetősen elgondolkoztat bennünket.”¹² Jó lenne tudni, vajon hány bankár olvasta a 2x2-t.

A következő szereplő – *Egy ember, akit józannak néznek* – szintén több mintával rendelkezhetett, és ezekhez elsősorban Kállai Ernő és Moholy-Nagy László alakját kell szemügyre vennünk. Kállai Ernő (1890–1954) vezetésével, az ő irányítása alatt történt meg igen gyorsan és radikálisan a Ma irányváltása 1921–1922-ben. Kállai – Kassák és Moholy-Nagy segítségével – kipucolta az aktivizmust és az úgynevezett proletkultot, tehát az agitációs irodalmat a lapból, és bár a dadaizmust nem üldözte kifejezetten, legszívesebben külön kis játszóteret létesített volna a számára „na, itt lehet bohóckodni gyerekek” felirattal. Moholy-Nagy László (1895–1946) Bartók mellett a legismertebb 20. századi magyar művész a világban. Bécsben nem maradt

sokáig – talán ezért is nem vezett össze Kassákkal –, Berlinből tartotta a kapcsolatot. A Ma kiadásában mindenesetre megjelent egy nagyon szép képarchitektúra-albuma 1921-ben. De az igazi nagy dobást az egy évvel később megjelent és Kassákkal közösen összeállított *Új művészek könyve / Buch neuer Künstler* jelentette. Ez a könyv a múlt időben egyre nagyobb jelentőségre tesz szert a század művészettörténeti irodalmában. Barta nemcsak a képarchitektúra és az „öncélú szépség-kultusz” miatt számította ellenségei közé, hanem azért is, sőt, elsősorban azért, mert segített Kassáknak és Kállainak a gyors és kíméletlen aktivizmus–konstruktivizmus-váltás kivitelezésében. Ennek az erős kézzel végrehajtott váltásnak három szenvedő alanya volt: Kudlák, Mácza és legfőképpen Barta.

A mellékszereplők közül A jó Gáspár: Gáspár Endre fordító, Kassák egyik legodaadóbb munkatársa, az első Kassák-életrajz és -pályakép szerzője,¹³ Dr. Csinkvecsentő, Mr. Rocsenkó, Kvattrocsető és Mr. Cilinder, valamint nép, szupprematizmus [!], előfizetők, tömeg stb. pedig mindössze díszletek, semmi komoly szerepük nincs.

* * *

A képvers második részében következik a szemetesládában ülő hét ember akciójának bemutatása. De a „2 bábszerű asszony és 5 csapzott hajú férfi” közül még nem ismerjük a Simon Jolánt kísérő másik bábszerű asszonyt, aki egyszersmind realista írónő is, tehát minden valószínűség szerint Dénes Zsófia, a bécsi avantgardisták famfatalja. Dénes Zsófia (1885–1987) feltűnő jelenség az 1921–22-ben lassan éledő Bécsben. A Bécsi Magyar Újság szerkesztőségében dolgozik, a lapban jelennek meg tudósításai, kritikái, tárcái. Van néhány rövid írása, amely biztos megüti Szép Ernő, Márai és a húszas–harmincas évek többi nagy tárcaművészeinek a színvonalát. Dénes írásaiban a mesterségbeli tudáson túl az a megkapó, hogy olyan független, szellemi munkából élő nagyvárosi nő képe rajzolódik ki bennük, amit nyugodtan datálhatnánk néhány évtizeddel későbbre.¹⁴ Érzékenyen jegyzi minden más (művész)nő teljesítményét, így elismerően szól Kassákné Simon Jolán szavalóművészetéről is („Kihúzza torkából a tragikus cérnaszálát”¹⁵) – sok baj forrása lesz még az a tragikus cérnaszál –, de elsősorban mégiscsak az eksztatikus életérzést kedveli. Nem véletlen, hogy ő ismerteti a lapban *Folyini sűrű ilbara-fák* címmel Tristan Tzara, „néger antológiáját”¹⁶ – akkoriban ez műfaj volt –, majd Cendrars-ét, amelyből az ő válogatásában és fordításában nemsokára egyíves kis összeállítást dobott a piacra.¹⁷ És hát: felkeresi Uitzot is, Bortnyikot is. Uitzról ilyeneket ír: „Egyszerű és fanatikus az arca. (...) amit Uitz elem tár festett művészetben, az kinőtt a földből, az virágozik és bódít, és az megszongat bennem valamit, ami csak a vele egyelnyű hívásra felel: é l e t e t.”¹⁸ Az elvont Bortnyik-féle képarchitektúráért nem lelkesedik ennyire, de azért kijelenti: „...igenis, én érzem, tehát érezhető ezeknek a képeknek a harmóniája, élete, nemköznapi közölnivalója, igen artisztikus egysége.”¹⁹ És itt is eszébe jut Tzara. Szegény, jelentéktelen külsejű Bartáról úgy látszik, semmi sem jutott Dénes Zsófia eszébe. Ezért a Realista írónő teljesen infantilis alakként szerepel a darabban, mondandója mindössze egy gyerekversike: „Kici vadok én / Majd megnövök én / Esztendőre vagy kettőre / Új prózát írok én.”

A ládában jelen levő öt csapzott hajú férfi: Kassák-Kollektív Lajos, Kudlák-Kéjgáz Lajos, Nagy Sándor, a Csöndes kedélybeteg (Bernáth Aurél, Németh Andor) és az Egy ember, akit józannak néznek (Kállai Ernő, Moholy-Nagy László). Benn van azonban a ládában még három virtuális szereplő is. Elsősorban maga a mindentudó narrátor, aki mindezt láttatja velünk, miután belépett a ládába. Másodsorban „Mácza János Kosicérről”, aki a mennyezeten jelenik meg látomás formájában, harmadszor pedig Simon Andor. Simont a ládabeli örültek egy spiritiszta szeánszról idézik meg, ahol éppen egy ágy alatt vakarózik, ami szellemtől nem kis teljesítmény. „Agancs, narancs, denevérfül” mondja, majd így folytatja: „Ó madárka, szólt hebegve / meteorkő leszek-e / meteorkő leszek-e?” Ennél sokkal többet nem tudunk meg róla, csak még annyit, hogy igen dús haja volt. Kassák-Kollektív Lajos kimond egy *afroditét* (talán aforizmát?), és feleségével együtt a hangjukat rezegtetik. Csöndes kedélybeteg elkezd magát bántani és értelmetlenségeket mond. Kassák-Kollektív helyesbíti az előtte szóló szavait, kijelenti, hogy „a képarchitektúra nem akar semmit” (pontos idézet Kassák Képarchitektúra-kiáltványából) és felvázolja a maga, felesége és Barta között fennálló viszonyt. A Kassák-karikatúra mellé nyomtatott sor: „En Kollektív Lajos vagyok” *A ló meghal...* ismert záró képét idézi, az alatta levő kettő pedig a 16. számú költeményben fordul elő („Minden így merül el az enyhe amóniák szagú kútban...”) Itt szerepel „Mácza János a sápadt életöröm-fuvarozó / (...) / Barta Sándor a fafejű relativista / Kudlák Lajos a megházasodott gépészmérnök / [és] / Simon Jolán elsőrangú dadaista színész s torkából már néha sikerül kihúzni a tragikus cérnaszálat.” Ezt Simon-Egyszerű Jolán azon nyomban be is mutatja, és *Az örültek...* írójának szemmel láthatóan még a felidézés közben, pusztán az emlék hatására is borsózik a háta. Mácza, Simon Andor és Kudlák jelenése következik, akiket a szerző megpróbál egyéni stílusuk parodisztikus felidézésével nevetségessé tenni. Ugyanabban a stílusban és ugyanilyen sikerrel csatlakozik a szeánsz résztvevőikhez és az előttük elhangzott marhasághoz a két utolsó hozzászóló, Dénes Zsófia és Bortnyik. Kész. Iszonyú feszültség honol. Már kacagtunk egynéhányszor, de érezzük, hogy az utolsó, ellenállhatatlan erővel hahotára ingerlő poén még hátravan. S valóban, azt kell megtudnunk, hogy Kassák-Kollektív, aki állítólag szegény és puritán és mindenét a mozgalomra költi, és az utcán lehajol a fel nem használt villamosjegyért, tulajdonképpen villamosjegyzér.

* * *

Miért vall ez a mű Barta legsúlyosabb írói válságáról? Mindjárt a bevezetésben feltűnik a műfajmegjelölések tarka kavalkádja. A szöveg tulajdonképpen költemény (írta egy igazi költő), mégis előszóval kezdődik és fejezetekre tagolódik. Szereplői ugyanakkor dráma szereplői. Ha megnézzük Barta ez idő tájt keletkezett írásait, hasonló műfaji összevisszaságot látunk. Minden egyes szövege műfajsalátá, de nem az alkotói szándék jóvoltából, hanem azért, mert 1920 előtti stílus-eszközök megsemmisülése után Barta kezéből egyre jobban kicsúsztak az avantgarde műképzés legelemibb eljárásai. Itt már szinte semmi sem sikerül neki. *Az örültek első összejevetele...* bevezető része kiáltványparódia. Barta maga is

közül kiáltványt ugyanabban a lapszámban, amelyben ez a mű megjelent, *Manifesztumnak / Als Manifest* címmel. Mégsem tudja Kassák kiáltványait meggyőzően gúnyolni, írásából hiányzik az a radikalizmus, s egyben az a távolságtartás is, amellyel Karinthy Frigyes Marinetti-manifesztumát parodizálta.

Az örültek... második része látszólag képvény, valójában nem az, hiszen a kép vagy a grafikai elem egy-két kivételtől eltekintve pusztán illusztráció, szöveg és grafikai elem interakciójából nem jön létre igazi jelentésmódosulás vagy -bővülés. A szöveg montázsszerkezete mindenestre felismerhető. Barta a legegyszerűbb eljárást, a mellérendelő, felsoroló montázsszerkezetet használja. Szereplői hat jelentéstömbben foglalják össze a Barta számára végképp ellenszenvenné vált avantgarde-eszményt: Kassák és felesége az üres jelszavakat, Csöndes kedélybeteg a grafikai semmit, Egy ember, akit józannak néznek az aktivista handabandázást, Kassák és felesége második fellépésük alkalmával a teljesen üres és céltalan ornamentikát, Mácza, Simon és Kudlák az ezoterikumot, végül Kassák harmadik fellépése alkalmával a cinikus röhögéssel aláfestett elvetemült gazemberséget jelenítik meg. Ennek a hat egymás mellé helyezett, egymás hatását támogató háromszögelemnek a középpontjában fogalmazódik meg Barta krédója: Kassákékon nem lehet segíteni, teljesen megörültek. Ha a montázs- vagy kollázsszerkezetet még valamennyire sikerült is létrehozni, a másik két avantgarde műképző eljárás esetében ez már egyáltalán nem sikerül Bartának. Énelhasonulásról szó sincsen, és jelentésszóródásról sem beszélhetünk, hiszen Barta mindössze transzponálta és delegálta didaktikus mondanivalóját.

Végül is ez, ez a didaktikus jelleg határozza meg Barta posztavantgarde stílusát. A tanmese, a példabeszéd iránti vonzódásáról tanúskodik a bécsi Ma kiadásában 1922-ben megjelent *Mese a trombitakezű diákról* című tanmesegyűjteménye, de ilyen típusú szövegek *Igaz ember* (1922–23) vagy *Idő kristályja: Moszkva* (1923) című munkái is. Ezek a munkák egyenes úton távolították el az avantgarde-től a túlnyomórészt nem nyelvi reflektáltságú szövegek, a nem irodalmi, hanem mozgalmi szövegek felé, amelyek poétikai igénytelensége tudatos volt. Befejezésül úgy válasszolhatjuk meg a bevezetésben feltett kérdést – avantgarde irodalmi műalkotás-e *Az örültek első összejevetele...* –, hogy Barta szövegének avantgarde irodalmi műalkotás jellege erősen kérdéses, mivel a szövegalkotás számos jellemzője már nem avantgarde, sőt nem is irodalmi, hanem a napi használatra szánt szövegekre jellemző.

Felhasznált irodalom

- GALAMBOS Ferenc: *Képzőművészeti élet a bécsi magyar emigrációban 1919–1928*. Különlenyomat a Művészettörténeti Értesítő 1971. évi 1. számából
- PASSUTH Krisztina: *Magyar művészek az európai avantgarde-ban. A kubizmustól a konstruktivizmusig 1919–1925*. Bp.: Corvina, 1974.
- HEGYI Lóránd: *Tárgynélküliség és érték*. Magyar Műhely, 1979. december, 53–59.
- HEGYI Lóránd: *A tárgynélküliség értelmezése Kassák képarchitektúrájában*. Művészettörténeti Értesítő, 1981/3. 194–199.
- HEGYI Lóránd: *Adalékok Kassák képarchitektúrájának értelmezéséhez*. Új Symposium, 259–260. (1987/7–8.) 1–5.
- HEGYI Lóránd: *Kassák képarchitektúra-elmélete és az antiművészeti koncepciók viszonya*. In: *Kassák Lajos Emlékkönyv*. Szerk. FRÁTER Zoltán–PETŐCZ András, Budapest: Eötvös Könyvek, 1988. 85–90.

Jegyzetek

- ¹ Ma, Bécs, 1920. V. évf. 4. szám, 38.
² *Hírek a Ma köréből*. BMÚ, 1922. aug. 23. 6.
³ *Szavatlan versek*. BMÚ, 1922. dec. 17. 7., valamint *Kassák Lajos és démona*. In: OMK Csepel, *Kassák-Emlékkönyv*, 1987. 48–49.
⁴ *Az „értelmetlen” versekről*. Diogenes, 1923/25–26., 26–27.
⁵ „*nézzetek arcába hosszan*”. Új Írás, 1987/5. 144–146.
⁶ *Simon Jolán*. Magyar Írás, 1924/2. 32.
⁷ „*Kihúzza torkából a tragikus cérnaszálat*”. BMÚ, 1922. febr. 21. 6.
⁸ Ma, 1921/9., 1922/7.
⁹ Ma, 1922/3.
¹⁰ s. a.: *A Ma könyvei. Bortnyik Sándor színes albuma*. BMÚ, 1921. május 4. 7.
¹¹ D. Zs.: *Bernáth Aurél grafikai albuma*. BMÚ, 1922. ápr. 2.
¹² *Akasztott Ember*, 1–2. 13.
¹³ *Kassák Lajos az ember és munkája*, Bécs, 1924.
¹⁴ *Frauenbad*. BMÚ, 1923/147. 6.; *Zöld vi-torlás hajón*. BMÚ, 1923/276. 7–8. stb.
¹⁵ BMÚ, 1922. február 21. 6.
¹⁶ BMÚ, 1922. február 5. 8.
¹⁷ BMÚ, 1922. nov. 3. 7.
¹⁸ BMÚ, 1922. febr. 8. 5.
¹⁹ BMÚ, 1922. febr. 17. 5.

Névmutató

- Aczél Géza 149, 225
 Adorno, Theodor 19, 24, 30, 34, 36, 56, 60, 235, 242, 243
 Ady Endre 61, 63, 88–91, 96, 101, 104, 117, 147, 196, 234, 235, 243
 Andrási Gábor 214, 222
 Anz, Thomas 58
 Apollinaire, Guillaume 13, 19, 20, 25, 46, 74, 109–112, 114, 117, 120, 125, 133, 161, 180, 184, 215, 227, 241
 Aragon, Louis 11, 13, 113
 Arany János 149, 168, 235, 236
 Arisztotelész 147
 Arp, Hans 21, 46–48, 55, 64, 116, 117, 162, 170

 Baader, Johannes 65
 Babits Mihály 13, 24, 34, 35, 56, 63, 69, 78, 80–82, 88–91, 198, 207, 218, 226, 235, 240, 241, 243
 Bacsó Béla 59
 Bahtyin, Mihail Mihajlovics 58
 Bálint Endre 214, 222
 Bálint György 199, 202
 Ball, Hugo 20, 21, 30, 43, 44, 50, 58–60, 64–66, 112, 132
 Baránszky-Jób László 93, 103
 Barta Sándor 26, 61, 176, 177, 181, 244–253
 Barthes, Roland 33, 58, 194
 Bartók Béla 13, 216, 228, 229, 231, 233–235, 241, 242, 250
 Baudelaire, Charles 13, 33, 36, 51, 56, 107, 108, 110, 131, 132
 Becher, Johannes Robert 25
 Béhar, Henri 16, 132
 Béládi Miklós 60, 145, 208, 219, 222
 Belij, Andrej 115
 Benjamin, Walter 24, 51, 53, 60
 Benn, Gottfried 38, 41, 60, 83
 Bense, Max 215
 Berda József 67
 Bergson, Henri 12, 19
 Bernáth Árpád 26, 27, 29, 31, 32, 81, 88, 89, 92, 94, 103–105, 118, 132
 Bernáth Aurél 245, 249, 250, 252
 Berzsenyi Dániel 93, 103, 200
 Bessenyei György 241
 Best, Otto F. 242
 Biedermann, Hans 103
 Blok, Alekszandr Alekszandrovics 81
 Blüher, Karl Alfred 59
 Blumenberg, Hans 19, 23, 31, 32, 46, 109, 131
 Bodnár György 219
 Bohrer, Karl Heinz 26, 31, 57
 Bojtár Endre 32, 145, 219
 Bokor László 202
 Bónis Ferenc 242
 Bor Pál 206, 221
 Bori Imre 17, 30, 81, 96, 103, 145, 219, 222, 223, 243
 Borsos Miklós 205
 Bortnyik Sándor 170, 172, 244, 245, 246, 249, 251, 252
 Braque, George 170, 209
 Brecht, Bertold 43
 Breton, André 13, 50, 55, 59
 Brinkmann, Richard 57
 Büchner, Georg 61
 Bürger, Peter 24, 31, 33, 51, 55, 56, 59, 60, 185, 194

- Calinescu, Matei 56, 107, 131
 Capote, Truman 155
 Carassou, Michel 16, 132
 Cendrars, Blaise 13, 21, 82–84, 86,
 88–91, 117, 134, 161, 187, 195,
 211–215, 217, 222, 251
 Chagall, Marc 12–14, 170, 209,
 211, 213
 Chaplin, Charlie 66
 Char, René 12
 Chateaubriand, François René
 Vicomte de 12
 Chirico, Giorgio de 209
 Cocteau, Jean 211, 214
 Compagnon, Antoine 131, 132
 Culler, Jonathan 57, 133, 195
 Currie, Mark 157
 Curtius, Ernst Robert 60
 Czine Mihály 61
- Csaplár Ferenc 88, 221, 242, 243,
 248
 Csáth Géza 228, 229, 242
 Csokonai Vitéz Mihály 93–96
 Csúri Károly 26, 27, 29, 31, 32, 81,
 88, 92, 103, 104, 118, 132, 162,
 171
- Dachy, Marc 132
 Dalí, Salvador 62
 Dante Alighieri 85, 87, 90, 91, 94
 Danto, Arthur C. 155, 157
 Darvas József 206, 221
 Darwin, Charles 64
 de Man, Paul 31, 32, 36, 56, 59,
 60, 107, 108, 111, 112, 131–
 133, 171, 179, 183
 Debreczeni Attila 95, 103
 Dénes Zsófia 245, 248–252
 Der Zoltán 242
 Derék Pál 31, 58, 60, 90, 96, 97,
 104, 160, 171, 172, 179, 183,
 185, 194
 Derkovits Gyula 205, 207
- Derrida, Jacques 124, 133, 195
 Déry Tibor 61, 202, 247, 250
 Dille, Denijs 242
 Diószegi András 217, 219, 223
 Dix, Otto 64
 Doesburg, Theo van 162
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 90
 Dubois, Jacques 59
 Duby, Georges 153, 157
 Duchamp, Marcel 60, 110, 112, 132
- Edeline, Francis 59
 Edschmid, Kasimir 39, 57, 58
 Eliot, Thomas Stearns 11–16, 51, 81,
 83, 87, 91
 Éluard, Paul 12, 13, 59
 Emmanuel, Pierre 218
 Emrich, Wilhelm 24, 31
 Ernst, Max 132, 209
- Fábián Pál 146
 Fehér Erzsébet 243
 Fejtő Ferenc 198, 202
 Fenyő László 198, 202
 Ferenczi László 80, 82, 88–90, 96,
 97, 99, 103–105, 243
 Ferrero, Guglielmo 15, 16
 Fiedler, Leslie 33
 Finter, Helga 37, 57
 Fischer-Lichte, Erika 104
 Follain, Jean 218
 Forgács Éva 172
 Foucault, Michel 52, 194
 Fövény Lászlóné 221
 Frank János 222
 Frank, Joseph 59
 Franyó Zoltán 173
 Fráter Zoltán 253
 Frege, Gottlob 92
 Freud, Sigmund 13
 Fried István 145, 149
 Friedmann, Hermann 242
 Frye, Northrop 152
 Fulgentius, Fabius Planciades 94

- Fülöp László 207, 221
 Füst Milán 27, 41, 63, 71, 75, 116,
 132, 218
- Gách Marianne 222, 223
 Gadamer, Hans-Georg 17, 109
 Gagarin, Jurij Alekszejevics 66
 Galambos Ferenc 253
 Gáldi László 221
 Gáspár Endre 173, 196, 199, 201,
 247, 251
 Gautier, Théophile 13
 Gellért Oszkár 207, 221, 235
 Genette, Gérard 150, 171
 Gergely Mariann 171, 172
 Gergely Sándor 228, 242
 Gide, André 12, 158
 G. Komoróczy Emőke 145, 243
 Goethe, Johann Wolfgang von 137
 Goll, Iwan 21, 22, 23, 31, 38, 44, 48,
 59, 211, 214
 Gorkij, Maxim 14, 169
 Grabbe, Christian Dietrich 61, 64
 Grezsa Ferenc 242
 Grosz, George 31
 Guys, Constantin 108, 110
- Gyarmathy Tihamér 205, 221
 Gyergyai Albert 82, 89, 200, 207,
 217, 218, 221, 223
 György Mátyás 61
 György Péter 171, 172
- Haar Ferenc 205
 Halász Gábor 82, 89, 199, 200, 202
 Hamburger, Käte 55, 60
 Hamvas Béla 205
 Hankiss Elemér 31, 88, 103, 133, 171
 Hardt, Manfred 56
 Hatvani, Paul 231
 Hausmann, Raoul 31, 65, 112
 Havas Lujza 222
 Házas Nikoletta 157
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 31
 Hegyi Lóránd 172, 253
 Heidegger, Martin 56, 139, 141,
 142, 146
 Henrich, Dieter 30
 Hérakleitosz 12
 Hésziodosz 93
 Heym, Georg 39
 Hitler, Adolf 250
 H. Nagy Péter 194
 Holland, Norman N. 168, 171, 172
 Hont Ferenc 221
 Horatius Flaccus, Quintus 226
 Horváth János 235, 243
 Hölderlin, Friedrich 73
 Huelsenbeck, Richard 21, 30, 31,
 56, 59, 60, 65, 112, 132, 134
 Hugo, Victor 68
 Huidobro, Vicente 14
 Hulme, Thomas Ernest 12, 15
 Husserl, Edmund 19
- Ibsen, Henrik 13
 Ignotus (Veigelsberg Hugó) 66, 199,
 202, 235
 Ignotus Pál 207, 222
 Illés Ilona 171
 Illés László 208, 219, 222
 Illyés Gyula 11, 99, 149, 198, 202,
 246
 Imre Katalin 219
 Iser, Wolfgang 30, 59
 Istenes Erzsébet 152
 Istrati, Panait 169
 Ivánszky Ágota 195
- Jakobson, Roman 17, 107, 134
 Janco, Marcel 31
 Jancsó Miklós 216
 Jauss, Hans Robert 19, 30, 46, 57,
 59, 60, 107–109, 111, 112, 114,
 131, 132, 146, 170, 194
 Joyce, James 13, 15, 80, 84, 150

- József Attila 18, 26, 59, 67, 70, 71, 85, 91, 198, 199, 202, 207, 209, 221, 225, 226, 248, 250
 József Farkas 203, 207, 210, 219, 222
 Juhász Ferenc 149, 209, 211, 216
 Juhász Gyula 92, 103, 228, 241, 242
 Julow Viktor 103
 Jung, Franz 31
- Kabdebó Lóránt 91, 222
 Kaffka Margit 235
 Kafka, Franz 15, 19, 75, 250
 Kállai Ernő 170, 172, 205, 213, 221, 245, 247, 250, 252
 Kamper, Dietmar 195
 Kampis Antal 205
 Kandinszkij, Vaszilij Vasziljevics 211, 213, 230, 231, 235, 236
 Kardos László 206, 211, 218, 221, 222
 Karinthy Frigyes 71, 250, 253
 Kárpáti János 242
 Kemény Katalin 205
 Kemper, Hans-Georg 31, 38, 39, 57
 Kernstok Károly 205
 Kertész Imre 242
 Kilián István 193, 195
 Király István 103, 206, 211, 221, 222
 Kiss Attila Atilla 171
 Kiss Ferenc 207, 222
 Kiss Gábor Zoltán 157
 Klee, Paul 209
 Klinkenberg, Jean-Marie 59
 Koczogh Ákos 56, 200
 Kodály Zoltán 13
 Kohlschmidt, Werner 57
 Kokoschka, Oskar 211
 Komlós Aladár 196, 199, 202, 218, 223, 247, 248
 Körner Éva 207, 214, 221–223
 Korniss Dezső 170, 214, 222
 Kosztolányi Dezső 17, 69, 71, 74, 75, 89, 226, 240, 246
- Kovács Béla Lóránt 134
 Kovács Sándor s. k. 171
 Kristóf Károly 26, 176
 Kudlák Lajos 245, 246, 248, 251–253
 Kuhn, Thomas S. 137
 Kulcsár Szabó Ernő 17, 30, 31, 103, 104, 132–134, 146, 163, 171, 195
 Kun Béla 15
 Kuncz Aladár 250
- Lacan, Jacques 55
 Lachmann, Renate 17
 Laforgue, Jules 11, 13
 Lajta István 206, 221
 Láng József 91
 Larbaud, Valery 12
 Lardreau, Guy 157
 Le Corbusier (Jeanneret, Charles Édouard) 213
 Léger, Fernand 209
 Lejeune, Philippe 150, 157, 168, 171
 Lendvai Ernő 231, 242
 Lengyel Balázs 145, 201, 203, 221
 Lengyel Lajos 205
 Lengyel Tóth Krisztina 91
 Lenin, Vlagyimir Iljics 15, 66
 Lewis, Wyndham 14, 16
 Lipschitz, Jacques 12
 Liszickij, El(izer) 170, 214
 Lohner, Edgar 58
 London, Jack 169
 Lossonczy Tamás 205
 Lukács György 51, 81, 247
- Mácza János 58, 245, 246, 248, 249, 251–253
 Maeterlinck, Maurice 14
 Magritte, René 62
 Mahler, Gustav 234
 Majakovszkij, Vlagyimir Vlagyimirovics 25, 61, 81, 134
 Major Ottó 213, 222

- Malevics, Kazimir 214
 Mallarmé, Stéphane 13, 37, 55, 179, 184, 217
 Malraux, André 15
 Mandelstam, Oszip Emiljevics 13
 Mann, Otto 242
 Mann, Thomas 236
 Márai Sándor 168, 171, 251
 Marc, Franz 209
 Marinetti, Filippo Tommaso 12–16, 25, 63, 173, 232, 240
 Marino, Adrian 56
 Markiewicz, Henryk 146
 Martinkó András 28, 32
 Martyn, David 56
 Marx, Karl 13
 Matisse, Henri 14
 Mészöly Miklós 153, 218
 Mezei Árpád 168, 171, 205
 Mickel, Karl 58
 Mihályi Ödön 247, 249
 Miklós Pál 210, 222
 Minguet, Philippe 59
 Miró, Joan 170
 Modigliani, Amadeo 12
 Moholy-Nagy László 170, 213, 242, 245, 247, 249, 250, 252
 Molnár Aurél 204, 221
 Mozart, Wolfgang Amadeus 226
 Murányi Kovács Endre 201
 Mussolini, Benito 228
- Nagy Imre 208
 Németh Andor 250
 Nemes Lampérth József 205
 Nemes Nagy Ágnes 73, 88, 145
 Németh Andor 88, 90, 183, 201, 202, 244, 245, 247, 248, 250, 252
 Németh G. Béla 168, 171
 Németh Lajos 207, 221
 Nietzsche, Friedrich 13, 34, 36, 42, 43, 47, 58, 230, 231, 242
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 42, 58
- Odorics Ferenc 171
 Oravecz Imre 220
 Osvát Ernő 198
 Overy, Paul 171
- Pagliarani, E. 34, 56
 Pál József 103
 Palasovszky Ödön 41, 176
 Pán Imre 167, 169, 205, 207, 210, 211
 Pándi Pál 206, 211, 221
 Passuth Krisztina 253
 Pastior, Oskar 56
 Pataki Gábor 171, 172
 Patyi Sándor 221
 Paulsen, Wolfgang 58
 Péntek János 103
 Pernecky Géza 214, 222
 Pessoa, Fernando 13
 Péter László 221
 Petőcz András 183, 253
 Petőfi Sándor 94, 95, 147, 148, 149, 241
 Pfemfert, Franz 62
 Philipp, Eckhard 51, 59, 60
 Picabia, Francis 112
 Picasso, Pablo 12–15, 66, 209
 Pindarosz 93
 Pinthus, Kurt 58
 Plisnier, Charles 15
 Ponge, Francis 55
 Pór Péter 219
 Pound, Ezra 12–14, 80, 81, 83, 84
 Preiss, Gerhard 31
 Proust, Marcel 11, 13, 19, 30, 150
 Puskin, Alekszandr Szergejevics 147
- Rába György 31, 89, 117, 132, 140, 141, 143, 146, 171, 219, 220, 223, 242
 Rabinovszky Máriusz 206, 221
 Radnóti Miklós 200, 201
 Raith Tivadar 248
 Ray, Man 132

- Raynal, Maurice 131
 Reinhardt, Max 41
 Reiter Róbert 247
 Renaud, Philippe 110, 132
 Réz Pál 250
 Ribemont-Dessaignes, Georges 132
 Ricoeur, Paul 150, 153, 154, 157
 Riffaterre, Michael 50, 125, 132–134
 Riha, Karl 30, 38
 Rilke, Rainer Maria 17, 19, 78, 79, 144, 146, 227
 Rimcskij-Korszakov, Nyikolaj 234
 Rippl-Rónai József 205
 R. Molnár Emma 138, 146
 Rónay György 59, 68, 69, 82, 89, 96, 103, 105, 145, 218, 223, 243
 Roschlitz, Rainer 131
 Rothe, Wolfgang 57, 242
 Rozgonyi Iván 213, 222
 Rózsahegy Edit 157
 Rötzer, Hans Georg 242
 Rubiner, Ludwig 40, 41
- Sajó Sándor 157
 Salmon, André 15
 Schiller, Friedrich von 41–43, 58, 94
 Schlaffer, Heinz 55, 57, 60
 Schlegel, August Wilhelm 42
 Schmid, Herta 17
 Schopenhauer, Arthur 231
 Schönberg, Arnold 229, 233–236, 241
 Schöpflin Aladár 146, 200
 Schweitzer Pál 91
 Schwind, Klaus 104
 Schwitters, Kurt 21, 32, 47, 48, 52, 56, 74, 112, 117
 Senghor, Léopold Sédar 12
 Seregi Tamás 172, 195
 Sík Csaba 60, 82, 89, 132
 Simon Andor 244, 245, 252
 Simon István 218, 222, 223
 Simon Jolán 65, 66, 124, 136, 152, 244–246, 248, 251, 252
 Sklovcskij, Viktor Boriszovics 147, 149
- Somlyó György 146, 223
 Sorel, George 14
 Soutine, Chaïm 13
 Sötér István 145, 201
 Stadler, Ernst 39, 40, 57
 Ständeisky Éva 183
 Stanzel, Franz K. 146
 Stark, Michael 58
 Stauder Mária 90
 Steffen, Hans 57
 Stein, Gertrude 14
 Stirner, Max 86
 Stoll, Béla 91
 Stramm, August 40, 48, 58
 Strauss, Richard 231, 234
 Sugár Andor 182
- Szabó Dezső 26, 63, 97
 Szabó György 103, 203, 219
 Szabó Júlia 172
 Szabó Lőrinc 18, 69, 85–87, 91, 226
 Szabolcsi Miklós 30, 202, 208, 211, 218, 219
 Szalay Lajos 205
 Szalay László 243
 Szász Károly 90, 91
 Szathmári István 146
 Szegedy-Maszák Mihály 32, 88, 89
 Széles Klára 29, 32, 84, 89, 90
 Szentkuthy Miklós 80
 Szép Ernő 69–71, 75, 251
 Szerb Antal 81
 Szigeti Csaba 57
 Szigeti József 205, 221
 Szigeti Lajos Sándor 103
 Szigeti László 153
 Szilágyi Gábor 157
 Szilágyi Péter 219
 Szókratész 138
 Szomory Dezső 235
 Sztálin, Jozsif Visszarionovics 246, 247
 Sztravinszkij, Igor Fjodorovics 216, 229, 231, 233, 241

- Tamás Attila 103
 Tamkó Sirató Károly 183
 Tandori Dezső 67, 220
 Tatár György 91
 Tatlin, Vlagyimir 214
 Taxner Ernő 171
 Theokritosz 12
 Thomas, R. Hinton 57
 Thomka Beáta 60, 157
 Tihanyi Lajos 205
 Tilby, Michael 158, 171
 Tóth Szilvia 91
 Tönnies, Ferdinand 91
 Török Gábor 145
 Trakl, Georg 39
 Tüskés Tibor 223
 Tverdota György 202
 Tzara, Tristan 11–14, 16, 31, 35, 56, 65, 66, 112, 113, 115–117, 132, 134, 162, 251
- Uitz Béla 205, 228, 244, 246, 249, 251
 Ujfalussy József 242
 Újvári Edit 103
 Újvári Erzsébet 244, 245
- Vajda Endre 201
 Vajda János 149
 Vajda János, ifj. 201
 Vajda Péter 241
 Valéry, Paul 11, 12, 16
 Varga Katalin 90
 Varga Róbert 171
 Várkonyi Nándor 146
 Vas István 91, 168, 198, 202, 248
- Verhaeren, Émile 11, 41
 Verlaine, Paul 13, 230
 Vietta, Silvio 31, 38, 39, 57
 Voltaire (François-Marie Arouet) 12
- Wagner, Richard 228–230, 234–240, 242
 Walden, Herwarth 14, 58, 62, 231
 Warren, Austin 146
 Wazyk, Adam 11
 Weisgerber, Jean 55, 56
 Weisstein, Ulrich 57, 242
 Wellek, René 139, 146
 Weöres Sándor 76, 205, 218
 Werfel, Franz 231, 234
 Whitman, Walt 11, 12, 63, 173, 177, 196, 207, 211, 214, 241
 Wilde, Oscar 81
 Wolfenstein, Alfred 38
 Woolf, Virginia 150
 Wulf, Christoph 195
- Xenophón 84
- Yeats, William Butler 12, 81, 91
- Zalán Tibor 99, 100, 102
 Zelk Zoltán 168
 Zemplényi Ferenc 145
 Zweig, Stefan 41, 58
- Zsdanov, Andrej Andrejevics 216
 Zsélyi Ferenc 157

AZ ÓRÜLTEK ELSŐ ÖSSZEJÖVETELE A SZEMETESLÁDÁBAN

VAGY
NÉPSZERŰEK LESZÜNK NÉPSZERŰEK
VAGY

MI A KÜLÖNBÉG AKTIV ÉS PASSZIV HULLA KÖZÖTT

I R T A :

EGY IGAZI KÖLTŐ

EIN WAHRER DICHTER

EGÉSZEN NÉPSZERŰ NYELVEZETEN A JO POLGAROKNAK
ÉS JO FORRADALMAROKNAK

A M E N



R Ö V I D Ő L Ő S Z Ó
azaz

az örültek gyakorlatibb jelszavai:

1. A Nyeherehe az egyetlen lap, amely nem akar semmit.
2. Ennél fogva foglalkozik iródalommal, művészettel, társadalomtudománnyal, politikával és művészettel.
3. A Nyeherehe tagjai aktív hullák.
4. A Ny. olvasói ellenben passzív (bűdös) hullák.
5. Ezt bizonyítani fölösleges.
6. A Ny. felszólítja az emberiséget, hogy rohögjön.
7. A Ny. tagjai jó suszterlegények is lehetnének.
8. A Ny. olvasóival megnyugtatasul közöljük, hogy tegnap reggel 5 jól kifejtett tagunkat táplálkozás kísérlete miatt felakasztottak.

16. A Ny. tagjai összesen 2 évesek.

18. A Ny. olvasói sohasem fogják a Ny. íróit megérteni, erről az igazgatóság állandóan gondoskodik.

25. De ez tulajdonképpen nem is fontos.

X. Mindabból, amit idáig leirtam egy szó sem igaz.

Y. És az ezutániból sem.

Q. Viszont ez még senkitem jogosít fel arra, hogy túlbecsüljön bennünket.

100. El kell indulni!

100. " " " !

100. " " " !

60. Aktív és passzív hulla között alapiábanvéve nincs is semmi különbség.

00. Az egész csak egy rossz vicc volt.

47—0—92. Csak univerzum van és aktivitás.

A) Éljen!

B) Hoch!

C) Zsvió!

I. A NYEHEREHE EGY LYUK MAKARONI NELKÜL

II. A NYEHEREHE TEHAT EGY LAP

III. 2 NYEHEREHE AZ 2 LAP.

Nyeherehe
világaszemléti és kozmetikai műnőlézi
KOLLEKTIV LAJOS & CO.

A DRÁMA SZEREPLŐI EGYBEN A SZATIRIKUS RÉSZ KEZDETE

Kollektív Lajos

Játsza! Ugyan ő! Azok a rémhírek, mintha Kollektív Lajost utóbbi időben Egyszerű Jolán játszana, sajnos szörnyű tévedésen alapszanak, mert az igazság mélyen tisztelt emberiség az, hogy

Egyszerű Jolán

János a kódokban

Második Lajos

Egy csöndes kedélybeteg vagy 5 évnyi perspektíva története, propaganda film.

E kiváló példányt a Szirtiuszról szives-ségből engedték át!

Egy ember, akit józannak néznek, Sittendráma vagy a szörnyű kacaj a gyomorban

A realista íróno vagy a kar pap nélkül kiszaladt a templomból

Alexander der Grosse vagy az első komoly tehetség a földön.

Nép, Szapprematizmus, Előfizetők, Dr. Csinkvecsenő, Mr. Rocsenka, Kvattrocenő és Mr. Cilinder vagy modernebbe egy jobbképu hozentráger

egy ugyancsak jobbképu nadrágtartónál?

Erre különben még visszatérünk.

Fordítók kara

Ordítók kara

Tömeg!

Pfej!

Alvanti!

Mars!

Dobre Jano!

Missis Orrán!

Aki a diszteteket hordozza

Forradalom

.....

.....

.....



VIGYAZATI ANTISZATIRIKUS

A világ kezdete

OLVASANDÓ!

1. Kezdetben vala az individuum.
2. Mikor az Individuum megunta, hogy a kezdet ennyi ideig eltartson kezdődött az ember. (Az ember társas állat, Darwin.)
3. Aztán lett a forradalom. (A forradalom az egyetlen magyarnyelvű orgánium, Marx.)
4. Aztán lett a harc. (A harc az egyetlen, amivel az emberiséget meglehet változtatni, Mr. Lapalap.)
5. Aztán lett a „Le az egyéni imperializmussal“ (lásd a „Nagy mondások“ című folyóiratot)
6. Aztán jött AZ IGENYESÉG (használjon „Igényesség“ lelki keserűvizet).
7. Aztán lett a FÖL, föl az egyéni imperializmussal.
8. És aztán jött a képarchitektura.
9. Ez már összesen nyolc.
10. S aztán jött megint a harc.
11. Ekkor a világ már elkészült és a vitorlákat felhúzták a jöpolgári fészkek felé. (12.)

És most pedig jön

A KIRALY

című fejezet taglalása

(de csak a legközelebbi számban mélyen tisztelt emberiség. Ja kérem, ilyen az élet és egy szatirikus folyóirat.)

A menet a zöldvadász elé vonul, hol kitünő abrak áll az igen tisztelt Arbeiterklasse rendelkezésére.

F E L I ! F E L I ! F E L I !
I A N A O Y B U M S Z T I R A !

Piha, mondta az emberiség II. Lajosra. Ein wazer Dichter nur a Kollektiv Lajos még ha Egyszerű Jolán ennek ellenkezőjét is akarja állandóan elhíetni a t. világrenddel.

De haj ekkor felállott a Realista író, megnyitotta két mutató ujját s a feszült csendben megszólalt:

Kici vadok én
Majd megnövök én
Esztedőre vagy kettőre
Uj prózát írok én.

Eme nem várt aktivításra minden szem Alexander der Grosse felé fordult ki hogy el ne árulja már akkoriban is kifejlett különcködését hirtelen lekapta fejéről kalapját s automatikusan rázendített az aktivista himnuszra:

Én univerzális ember
köszönőlelek benneteket
a teffejű kozmoszban!

— Hallelujaaa!!! — zokogta rá a kórus.

És itt véget ért a szertartás, a tagok a szállítás leegyszerűsítése kedvéért hönök alá vették a kevés számú berendezést, s a menet zsolnárokat énekelve kikanyarodott a kozmoszba.

És elő ment a Kollektiv Lajos és mellette ment az Egyszerű Jolán és azán jött a Csöndes kedélybeteg vagy ölévnyi perspektíva története és jobbkezőben vitte az öngyilkos sejketet és mellette ment Az ember, akit józannak néznek lábálával, melyen ez állott:

Csak tápasztalabuvár!

és utána ment egy ejftörnyővel János és kétoldalt angyalkák vitték a kékét és azán jött a Realista író és kisujján vitte a napot az összes mellékkeliséggel és egy elevátort és azán ment az Alexander der Grosse a hóna alatt két fényviszály és különböző pénzterelő plátókkal, mint Kollektiv Lajos ezt

oly szépen megírta róla s legvégül jött a II. Lajos a kéigáz és vegyészmezők s állandóan motyogta:

uraim röhögni röhögni
az élet ringlispi ringlispi ringlispi

Ekkor egy zsírfalmas gázlámpa elé értünk, melynek fejében, jól láttuk két kőszórúró közé esett egy ládányi gyémánt. A menet megállt.

S ekkor iszonyu dolog történt!

A

tragédia vagy a szakadás okmányai:

Kollektiv Lajos hirtelen megállott a gázlámpa alatt s egy uj de mindemellett sárga művészi elemet fedezett fel kitünő röntgenszemeivel.

— Isten szeme mindent lát ne vedd el a léniát — mondá ekkor Csöndes kedélybeteg és még mielőtt Kollektiv Lajos odáérhetett volna rálépett az uj, de mindemellett sárga művészi elemre, mely akkoriban, egy köpéses azaz mely lelki életet élő villamosjegy volt.

A város főlé ez alkalomra külön szerződöttet optohapfikai orcseszter inenihetellenül belefejlette a bummot az estébe.

Kollektiv Lajos öszionösen visszalépett.

Csöndes kedélybeteg orra alatt kivirágzott egy szupprematistia négyzet.

S ekkor megtrörtént igen, mindannakdacára, hogy Kollektiv Lajos ekkor már az összes írásjeleket beleszedte a Nyéherche utolsó számába.

Csöndes kb. diadálisan lehajolt, hogy rálatapinson a teremítés értelme, de Kollektiv Lajos ekkor egy széles mozdulattal s arcán gunyos mosollyal megfordult s eközben felbillentette köpenyegét, s jaj ekkor láttuk hogy megmuatkozozó nadrágszíjára k é t s á z színes villamosjegy volt már karikára fűzve.

S a riadt csöndben még az Amálienstrasséból is hallani lehetett gunyos, fel-fel törő nevetését.

VÉGE MINDENNEK

AZ ÖRÜLTEK ELSŐ ÖSSZEJÖVETELÉNEK

=====

Az Újraolvasó sorozatban eddig megjelent

Tanulmányok Szabó Lőrincről
Anonymus, 1997

Szerkesztette
Kabdebó Lóránt–Menyhért Anna
A kötet szerzői:

Ferenczi László	Németh G. Béla
Kabdebó Lóránt	Palkó Gábor
Kulcsár Szabó Ernő	Rába György
Kulcsár-Szabó Zoltán	Tandori Dezső
Menyhért Anna	

Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről
Anonymus, 1998

Szerkesztette
Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály
A kötet szerzői:

Barabás Judit	Németh G. Béla
Bengi László	Palkó Gábor
Bezdán Györgyi	Péczy Dóra
Bónus Tibor	Szegedy-Maszák Mihály
Kékesi Kum Árpád	Szilágyi Zsófia
Kulcsár Szabó Ernő	Szitár Katalin
Mártonffy Marcell	Szöke György
Menyhért Anna	Veres András
Molnár Gábor Tamás	

Tanulmányok Ady Endréről
Anonymus, 1999

Szerkesztette
Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő
Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna
A kötet szerzői:

Bányai János	Menyhért Anna
Bednatics Gábor	Németh G. Béla
Ferenczi László	Ráczy Christine
Fried István	Szegedy-Maszák Mihály
Görömbei András	Szigeti Lajos Sándor
H. Nagy Péter	Szirák Péter
Imre László	Tamács Attila
Kabdebó Lóránt	Tandori Dezső
Kulcsár Szabó Ernő	Török Lajos
Kulcsár-Szabó Zoltán	Veres András
Lőrincz Csongor	

1100.-

Az Újraolvasó sorozathoz kapcsolódik

A fordítás és intertextualitás alakzatai
című kötet.

Anonymus, 1998

Szerkesztette

Kabdebó Lóránt

Kulesár Szabó Ernő

Kulesár-Szabó Zoltán

Menyhért Anna

A kötet szerzői:

Bányai János	Molnár Gábor Tamás
Dobos István	Odorics Ferenc
Ferenczi László	Orbán Jolán
Fried István	Németh G. Béla
Gyulai Noémi	Péterfy Gergely
Hárs Endre	Rác Christine
Józan Ildikó	Szabolcsi Miklós
Kabdebó Lóránt	Szegedy-Maszák Mihály
Kálmán C. György	Szili József
Kappanyos András	Szőke György
Kulesár Szabó Ernő	Tolesvai Nagy Gábor
Kulesár-Szabó Zoltán	Tompa Tamás
Lőrincz Csongor	Tóth Szilvia
Magyar Éva	Vajda Károly
Menyhért Anna	

Előkészületben

Újraolvasó – Tanulmányok József Attiláról

Szerkeszti

Kabdebó Lóránt

Kulesár Szabó Ernő

Kulesár-Szabó Zoltán

Menyhért Anna

Várható megjelenés: 2001 második félév