

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*)¹

[die] grandiose Idee des ursprünglichen Chaos,
in welchem zum erstenmal der Wille des schöpferischen Geistes erklang...
(L. Szabanejev Szkrjabin *Prométheuszáról*)²

Jórészt zavar és tanácstalanság fogadta Kassák Lajos első verseskötetét, akár világszerte mind az irodalmi, mind a zenei, nem kevésbé a képzőművészeti avantgarde-ot. Már csak azért is, mert esetleges olvasói – nem feltétlenül konzervatív, olykor csupán egy másik elméleti megfontolás, művészeti irányzat reprezentánsai – a kiáltvány- és kiáltásszerű megnyilvánulások mellett, mögött vagy alatt rejtőző hagyománybefogadási (el)szólásokra süketek maradtak. A leginkább az új grammatika programmatikus meghirdetésének elutasítására fordították a figyelmet. Részint a szimbolista ezoterikus nyelv, részint a harmóniaelvűség, részint a kanonizált és kanonizálódó műfelfogások jegyében kérték számon a tonalitást, a perspektíva elvét, valamint ama „nyelvjátékot”, amely (nyelvi) társszerzőségének körébe vonja, (de legalább is vonhatja) a megosztottság „rémétől” fenyegetett individualitást; ugyanakkor személyiségrontásban marasztalva el a kollektív tudat és tudatalatti kibeszélésének kísérleteit – ellene viszont a tárgyiasságot felmutató szerzői egyéniséget formázták meg. Akit ugyan költészeti számvetésre, a korszak-küszöb felismerésére készítetett a nyelvválság és ezzel összefüggésben a mindenekelőtt nyelvi természetű elbizonytalanodás (mintha egy másik művészeti korszak érkezett volna a végére, mely az 1830-as évek fordulójára emlékeztethetett: Apollinaire „véresnyakú Nap”-ja és Kassák „Hannibáli káosz”-a reménnyel elegy szorongást jelez); ám az említett költői egyéniségek éppen a rendszerszerűség ellenében alakígták azt a csupán a beavatottak számára ismerőssé válható belső világot (belső világteret, Weltinnenraumot Rilkével 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 „európaiság”, a nemzeti tudatok és osztársadalmi mozgások terén érzékelhető „tektonikus rengés”-ekkel, a művészeti és politikai mozgalmak találkozása helyenként szélsőségeknek, helyenként „természetes szövetségesek”-nek az 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 tartósabb és a XX. 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 vetették el, jóllehet a kiáltványok a művek kisebb komponenseiben javasolt (de)formálásaikat hozták föl újszerűségük példáiul (a szófaji funkciók átrendezését, az értelmén 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 modoroságba, „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 szembe (például a szecesszió és az akadémizmus szerintük fölös) ornamentikájával, vagy az új művészeti nyelv „tisztaság”-át a művészetet (szerintük fölösen) terhelő és valóságteremtő lehetőségeitől megfosztó szimbolista mozgalmak jelbeszédével. Nemcsak Schönberg állt határozottan szemben a látszat művészetével, a játékkal és a szerinte romantikus ornamentikával,³ a mottóban idézett Szabanejev szerint: miként a (teremtő) géniusz 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. Őserő 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-teoretikusaival 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 borzongásai és modern idegek új remegései ölelkez-

nek a teremtés lázában, mint Gergely Sándor, akinek plasztikájában a primitív formalítás abszolút művészete egyesül a legvégső leegyszerűsítés legújabb eredményeivel, vagy Uitz Béla, aki morális egyszerűséggel a legmélyebb színharmóniakat adja.”⁷ Kassák pedig előbb a maga konstruktivizmusába integrálja mindazt, amit 1915-ös verseskötete óta létrehozott, utóbb azonosítja ugyancsak mindezt 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 írottakkal cseng (egyáltalán nem meglepő módon) egybe, részint érthetőbbé teszi, hogy Kassák számára Bartók⁹ mellett miért éppen Schönberg és Stravinsky¹⁰ 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, mintha 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 fogalmaz, a ráismerés izgalmával, amelyben Csáth zenei önmegértésének mozdulatai tetszenek föl: „Szubtilis, elrugaszkodott, az álom és őrület határán mozgó lelkiállapotok ezek. [...] Itt a dinamika sajátosan idegen életet él. [...] Az oktávákban 12 hang (félhang) rejtőzik, mint közönségesen, de az oktávák 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 (szám)ban publikáltak, átlépve művészeti ágaik határát, ismerős (főleg) az expresszionizmus¹² történetéből. Hasonlóképpen az is, hogy a „valóságteremtés” programja a nagyvárosi-gépi korszak „zajzenéjé”-nek¹³ integrálhatóságát hangsúlyozta. Amellett 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 szövegekői 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 XIX. századi francia nagyoperai hagyománnyal és az 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 színpadi 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 elmondható, 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 zártsággá fokozni. Kandinsky *A színpadi kompozícióról* 1912-ben közzétett tanulmányában¹⁴ akképpen reagál a Gesamtkunstwerke, hogy a hangzást, a színt, a szavakat egységben látja: ezek a végső bensőséges alapra helyeződve tökéletesen azonosak – írja. A végső célban feloldódik a külsőleges eltérés, és feltárul a belső identitás. Wagner alapgondolata az volt, hogy az egymástól elváló részeket összekapcsolja egymással, és így monumentális alkotást teremtett. Például a mozgás és a zenei ütem között hozott létre közvetlen művészi kapcsolatot, a mozgást alárendelte az ütemnek. A továbbiakban Kandinsky mérlegeli a zeneszerző úttörését és „XIX. 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 vonatkozathatóságának kérdését: nem tartom elképzelhetetlennek, hogy ebben az első kötetben az avantgarde bírálta irányzatok egymást másutt feltehetőleg semlegesítő eszköztárának néhány eleme talán azért köszön *vissza*, mivel a Wagner-zenedráamához fűződő ambivalens viszonyulás teret engedett számukra, másképpen szólva: a dekorativitás és ornamentalitás 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 reflektálatlan személyiségértelmezés 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 *Gáláns ünnepek* 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, külsőleg analógiákat keresgéljünk az élet, a természet valamely eseménye és bizonyos ritmikus alakzatok, a zene hangfestő karaktere közt, s ha értelmünknek be kell érnie e megfelelésnek felismerésével, akkor olyan hangulatba rántanak le bennünket, melyben a mitikus érzület befogadása lehetetlené válik, mert a mítosz követelménye az, hogy a végtelenre távlatot nyitó általánosság és igazság egyetlen példázatának lássuk és éljük át.” A puszta hangfestéssel szemben – írja a továbbiakban Nietzsche – „a dionüszoszi zene az egyes jelenséget világképpé tágítja, a világkép gazdagságával ruhazza fel”.¹⁵

Túlságosan 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 Wagnerral. Az avantgarde felől olvasva talán megkockáztatható, hogy – eltekintve a szakítás közvetlen ürügyétől – ennek lehetősége már ezekben a sorokban is benne rejtőzhet, viszont a XX. század elejének Wagner-kultusza Nietzsche mondatait a Wagner-zenedráma és -zenefelfogás igazolásaként nyugtázhajta. Éppen az avantgarde Wagner-felfogásában, legalábbis Kandinskynak elismerést és bírálatot vegyítő fejtegetéseiben érzékelhető ez a kettős lehetősége, amely nem tudatosodott oly mértékben a magyar zenei gondolkodásban, hogy látványosabb szakításra sor kerülhetett volna. Ugyanakkor Bartók Bélának ráismerése a wagneri és a Richard Strausstól vezető 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 szembesítem 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 hangzaskompozícióival helyzetet szemléltet, és nem utolsósorban összefüggő eseménysorral aligha elbeszélhető „drámai tartalmat” szerkeszt meg, feljogosít erre a kísérletre. Annál is inkább, mivel Herwarth Walden a költészet formájául a *ritmust* nevezi meg, majd a költészet és a zene közös vonásaként a szótestek és szóvonalak (Wortlinien) időiségében hallhatóságát tünteti föl, melyet ismételten ritmusnak jelöl.¹⁷ Azt pusztán kiegészítésül mellékelem, hogy Paul Hatvani szerint az expresszionizmusban a forma lesz tartalommal, a forma lép ki jelentős lépéssel önmaga fölé. Ez nem kerül ellentétbe a zenével, hanem avval, amit schopenhaueri értelemben a „zenei eszméjé”-nek (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 szólás zeneiséggé válhatásának esélyeit példázzák, méghozzá az ismétlődés, variációs technika ritmikussága révén, másrészt arra a típusú zenére történik itt 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 költőnk Franz Werfel *Jetzt sing ich dich...* pózába kényszeríti magát (vö.: „Most téged énekellek”...).

S ha a folklórra utalás Bartók (és gyorsan tegyem hozzá: Stravinsky) 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 énekünk...

Másutt a groteszkbe hajlik a falusi életkép lehetősége, éppen a hallhatóvá tétel segítségével ritmizálódik az egymás mellé rendelt apró jelenetek sora:

szép vérszínű virágot könnyeznek a kandi szemű házak
 s a vasalt lábak ritmusán kövér kereskedők
 és vén szőrösszívű pálinkamérők is bomoltak 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, az 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 seregnek már csak csonka üteme foszlott
 s a párkányokról szinte csöpögött a csönd,
 s a cselédek sírtak a zsiros deszkák fölött...

Még inkább a zajzenéhez közelít, és szinte Marinetti csatajelenetét idézi föl a „Brrr... bum... bumbum... bum...” kezdetű rész. Ám Marinettitől igen-csak eltérő módon nem a lényegében egy (szerzői) nézőpontból elbeszélte háború (szaggatott) történései töltik ki a kötetnek ezt a darabját, hanem hangélmény és vízió, elbeszélői és „szereplői” aspektus váltakozása; a *valahol* és az *itt* konfrontálódása, a valaha bensőségesnek-idillinek elgondolt jelenések átfordulása az apokaliptikus jelenetbe mind a „drámai tartalom”-nak, mind a „dinamikus formá”-nak „keményebb, acélosabb” hangzást kölcsönöznek. 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 résznek 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 általánosságában is konkrét „ők” egygé 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 a bejárat, méghozzá anélkül, hogy vörös fonál vezetné. Minél szűkebb nyílásúak, minél kuszáltabbak 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 kanyar a lényegi tartalommal hozhatja kapcsolatba. A kaotikusan úrrá lévő megszerkesztettség egyben elfordulás az ornamentikával elfedett labirintusi képzetektől, és a végső leegyszerűsödés szimulációja a geometrikus eszközök révén művé tömörített többrétegűséget 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 ősképe”-t,²⁰ másfelől az arab népzene, valamint a Schönberg és Stravinsky felé mutató jelek jelenlétét,²¹ másutt kiemelve e vonósnégyes „dramatikus gondolkodása”-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 (vagy lehet) szó, mind a dallam, mind a ritmika, mind a harmónia nem pusztán igényében mozgatja a beszédmódot, hanem részint történésdarabokká szervezi ezt, részint meghatározza zeneiségének természetét. Innen tekintve a följebb idézett rész és a következő passzus jelen ideje nagyon kevésbé lezárulás, az Idő testet öltése, majd – bármely határozatlan formában – konkretizálódása sem a kiegyenlítődé, 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) ősképet jelző magas–mély, percnyi–végtelen oppozícióját egybefogva, *elrendezve*:

Ők még élnek és égnék, de köröttük már
 holt télbe hervad Isis csókgyümölcsös kertje,
 s a hús köveken, mint bádogcsuklyás barát,
 térdel a templom ferde tornya,
 ki perceken tűnődve csak csöppekben csöppenti az Időt
 s esténként szent halotti verseket énekel
 a mély csillagtalán úrbe.

A kortárs zenei gondolkodással párhuzamosaknak tetszenek Kassák *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. Az *Ó élet „nyitánya”* még werfelinek lenne elkönnyelhető, 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 mesze 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 füрге gyöngye”, a „Zöld szőnyegén gubóztam a csókkerített háznak”, a „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 modernsége jellemző képek, mintha csupán idézetként szerepelnének, amelyekből a kötet beszélője búcsút vesz vagy búcsút kénytelen venni („Előttünk feslik 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 ez 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 nem 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) átértékeli és átminősíti az olykor szervesetlennek ható kölcsönzéseket, hogy annál zajosabban jelentse be a másfajta hanghatások költészetét. A Kassákkal együtt emlegetett zeneszerzők avantgarde-ját szintén megelőzte tájékozódá-

suk és megmerítkezésük részint a 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 átlagízléstől, hanem Richard Strausstól is el kellett szakadnia, Schönbergnek Mahler szuggesztíóját kellett leküzdenie, Stravinskynak pedig mestere, az inkább mesterségbeli tudásának virtuozitásával jeleskedő, mint valóban újító elszántságú Rimszkij-Korszakov tanításait kellett részben elfelejtenie, miközben a muzsikuskor 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” egybelátta, 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 orgánus kurta beszámolója Kassák Lajos verseskötetéről, amely híradásának 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 látszott 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 torzításaiban tetszelgő nyugatosokat.”²⁶

Az ítézés tanácstalansága az igazán beszédes: Kassák kötetének hangvételét egybelátja 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 vélni a „Nyugat”-osokat. Ami azonban megfontolást érdemel: a kötetnek tulajdonított paródia-szándék. Az expresszionisták jó részének túlfeszített, nemritkán „wagneri” zenekarra hangszerelt előadásmódja mai olvasásunkban olykor valóban sugallhatja, hogy a szerző önnön stíluskarikatúristája. Kassák kötetében az igéknek és vonzataiknak nyelvi „szabálytalanságai” árulkodnak a hangzatos erőlködésekről, nem is szólva a tudatos „elrajzolódások”-ról, a groteszk szemlélet érvényesüléséről. Horváth János még Adynak is „affektáltság”-ot ró föl, a többiek: Babits, Gellért Oszkár, Ignotus, Kaffka Margit, Szomory Dezső (szerinte) pedig abban maraszthatók el, hogy „stílusuk semmiféle előbeszédet nem követ”. Ám amennyiben az előbeszéd (vajon kié?) poétikai-nyelvi normává avatódik, a Kassák-kötet poeticitása csak az

affektáltság paródiájaként fogható föl, semmiféleképpen nem költői beszéd-ként. Mint ahogy Wagnerhez képest Schönberg tizenkétfokú 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 színleli az érzelmeket/szenvedélyeket, hanem a tudattalan, a sokk, a traumatikusság keltette őszinte, igazi rezdüléseket regisztrálja a zene médiumában. Támadja a forma tabuit, mivel ezek az említett rezdületeket a cenzúrának vetik alá, és képekbe transzponálják. Schönberg formai újításai a kifejezés tartalmának megváltozásában érhetőek tetten, e tartalom áttörését szolgálják. Az első atonális művek mintegy jegyzőkönyvek a pszichoanalitikus álomleírások értelmében. Adorno megjegyzi, hogy Kandinsky 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 fegyelmezhető, képiségekben az ösztönvilágból fegyelmezhetetlenül és cenzúrázhatatlanul áttörő jelenések világot teremtő ereje, amely világban nemcsak élővé, beszédessé válnak a zörejek, hangcsoporttá a háborús zajok, hanem a szakrális profánná, triviálissá, torzzá sérül, majd össze nem tartozó létezőkről tetszik, úgy, hogy egymást magyarázhatják egy hasonlatban. Nyilván megbélyegezhető egy bármilyen XIX. századi szépségesztétika vag, élőnyelvi norma szemszögéből ez a beszéd, kiváltképpen minősíthető paródiának, hiszen még a „Nyugat”-os magyartalanságokhoz képest is mérészebben „törvénszegő”:

Zizegő golyóraj... Égő acélüstökösök... Szürke, zömök
gránát...
s valahol a tajtos sörényű óperenciákon,
mint vérmes bronzbikák bogárzanak az U 9 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, illetve átértékelésében volt érdekelt, míg például az expresszionista folyóiratok munkatársai (így Kandinsky és Schönberg) nem érezték az illetékességi kör átlépésének, ha hozzászóltak a társművészeti jelenségek elméleti problémáihoz. Számukra e szólást az a művészetelméleti meggyőződés hitelesítette, mely szerint egy elvontan fölfo-gott nyelviségben, ama bizonyos új grammatikában például a zene és az iro-

dalom nem egymást kölcsönösen meg/átvilágító jelenségként lesznek korstílussá 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 recenziése, 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, hagyománytörténésben állás, de az őskép megfogalmazódása is, miként ez 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 újra-megszólalásaként, 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 kikezddhetetlennek fetiszizált Wagner-zene Gesamtkunstwerk-képzetét; nem is szólva arról, hogy az *Éposz Wagner maszkjában* narrációja kilép a wagneri hangzás kereteiből, s még olyan mértékben sem utal az egykor volt harmóniára – hacsak nem töredékes szóképekkel, olykor a kontraszthatás kedvéért, mindenképpen (említettem már) grammatikai múltat hangsúlyozva – mint például a *Rajna kincse* Thomas Mann által magasztalt, „ősképi” 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 elemei, „szóképei” mintegy visszavonódnak, önmaguk ellentéteivé torzulnak.

Egyébként is: a „wagneri” maszk nem annyira a narrációt, inkább a narrátort látszik előtérbe állítani, amely mintha eltávolodna az eposz személyességében érintett, mert előadói szerepben megjelenő „énekes”-étől, „rhapszódosz”-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 Gesamtkunst-

werk 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 hangmozzanatok jelenlétét. Így a maszk jelentősége nem a szerzői megkettőződésnek vagy az énhasadtságnak a századfordulós modernséget idéző jegyeit viseli, hanem a narrátor manőverezési lehetőségeit növeli meg: tudniillik a maszk viselője számára elmondhatóvá, hangzatossá 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 „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 *Éposz*ban első ízben *dajka dalként* hordoz pozitív érzés- és tudattartalmat, s hogy *December szíve* vonzaskörében *dúdoló*dik el, ennek következtében a szakralitásra is következtethetnénk, míg a följebbi két sor nem egyszerűen deszakralizálja a *dalt*, hanem a pozitív „tartalmat” a negatívba fordítja, és ezt a negativitást (grammatikailag is: vö. középfo!) még fokozza. Olyan módon, hogy a *daloló* ágyúk antropomorf, megszemélyesítő megnevezésével a korábbi jelölések dezantropomorfizálása is lejátszódik. Hiszen az *Éposz* előző helyén *Acélnyelvünk hiába zeng a sűrke 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 bruitizmus feltörésével azonosítja az értelmező közösségekben kanonizálódott wagneri zenekar(i hangzás)t. A már idézett serény kézművesek dala fel-fogható utalásként *A nürnbergi mesterdalnokokra*, ám szociolektus-váltásra ugyanúgy célozhat.

A mondottakat feltehetőleg alátámasztja az *énekel* jelentésváltozása az *Éposz* folyamán. A csengő *ének*, a *Most téged énekellek* expresszionista elkötelezettsége a vox humana világot átívelő, 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 bolondított dalhoz képest jelentéktelenedik el, egyszerre túlzás és lefokozás; a Wagner-zenekarok közismert zengése lesz súlytalanabb, ugyanis az ágyúkórushoz méretik, amelynek zöreje túl-„énekli” a „világ”-ot. Valójában a wagneri orkeszterre hivatkozó két sor vezeti be az avantgarde zene nyelvén szóló, zajzenés passzust, hogy ott végső torzulásaiban (persziflázsként) elevenedjék meg a modernség jelenléte; ha korábban

A magasból nagy üvegvirág csurgatta rám vérért,
egy pápaszemes gnóm híg Lehár-muzsikát szántott a zongorán

akkor immár

Brrr... bum... bumbum... bum...
zokog az ég és zokog 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 vágnak lett [...] viselőse”, a lehetőségek síkjára transzponálja az új szint meg az új zenét, amelyek valamiképpen a serény kézműves-dalban kelhet(né)nek létre,

ma fess topánban járnak táncuk,
s a szívük balga szerelemre dobban.

A visszautalás némileg visszafogja a derű áttörését, mintha elbizonytalanítaná a feloldódás, a kiegyenlítődés megteremtődését. Annál kevésbé engedve azt létrejönni, minthogy szinte ok-okozati összefüggésként készíti elő a narrátor annak kimondását: szinte merő elképzelésbe formálódhat csak 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 képvisésként jelennek meg, mintegy fikcióként, amelyet

a narrátor vágya hat át. Így aztán a megtervezett, ám be nem teljesülhető örömóda vonódik vissza abban a világban, amely az örömről énekelőt fenyegeti. Az én-fenyegetettség nem szimbolikus, hanem pontosan leírt létváltozat, nem századfordulós rosszérzés, hanem a történelemből kizárt, a maga „rossz sorsá”-ba kényszerített szubjektumnak a panasza. Annak tudatában, hogy a világban készülő változásoknak immár nem lehet részese. Az Ígélet Földjének határait nem lépheti át. Ebben a zárójelenetben, mint másutt, újra annak szemlélői lehetünk, miként hasonítja át a századfordulós modernség frazeológiáját az avantgarde modernség, kisajátítván jelzőit, jellemző fordulatait, olyan kontextusba illesztve azokat, 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 elhátárolódás, 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* visszája jelenik meg, feslik föl, s a *bús* jelentéslehetőségeivel való játék mintegy ennek a kedvelt nyugatos jelzőnek lenne értékfosztódása és más jellegű értéktulajdonítása, feltehetőleg a *Nyugat* költői szóhasználatának meg- és kifordítása.

Ennek az „integráló”-átíró eljárásnak szellemében értékelődik át Kassák műve záró fejezeteiben – 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 kerekei muzsikálnak [...] s míg szakadt a csönd, a csámpás szekerek, / mint bélyeges lusta csorda lopakodtak a ködben [...] a tornyokban még zörögtek az órák...”). S csak ezután történhet meg a bejelentés, a szinesztéziás kép óvatosan hirdetheti: „Szememben új szín és új zene zendül”, hogy – mint az előzőekben már bemutattam – ennek az új zenének „tartalmi” jellegzetességei legyenek hallhatóak. Ami fontosnak tetszik: az előkészületekből összegzés lesz, majd ennek az összegzésnek (mintegy) az 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 tegnapba zárt „rég”-vel történő szakítás egyként történik térben és időben, ahogy az egyik fejezet tér- és időjelölései tanúsítják. A tér továbbrétegződik

fentre és lentre, az érzéki megismerés több formája pedig a *vágy viselőség*nek kitörési 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 hang-, szín-, tér- és mozgásélmény (Gesamtkunstwerk?) együttesen érzékeltesse: mi várható a történéseken, a történeten túl, a vágyott „örömóda” 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, ún. meg nem értéssel vagy megértéssel, hiszen lényegében semmi meglepőnek nem lehetünk itt a tanúi. Annál meglepőbb viszont, hogy Kosztolányi³¹ és Babits³² reagálását számos esetben mennyire leegyszerűsítve, és mily mértékben az egyetértés–elhatárolódás naiv oppozíciójában minősítette a kutatás, ennek következtében mily mértékben értékelte felül Kosztolányi rokonszenvező, mily mértékben minősítette tartózkodással, vagy éppen elmarasztalva Babits kritikus állásfoglalását.³³ Igaz, Kosztolányi az *Éposz Wagner maszkjában* olvasásakor szerzett benyomásairól számolt be, és elsősorban a(z olasz) futurista versalkotással vetette egybe Kassák művét, Babits áttekintő jellegű írása *A Tett* hagyománytörténetben 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, netán az időnek megfelelés, a külső eseményekkel közösség, az egyidejűség az, amire metaforikus előadásában kitér. Egészen közvetlen kapcsolatot tételez világ és költészet között, amelyből éppen úgy következhet ennek a költészetnek a világszerűsége, mint a *kísérleti* jellege („Észre kell vennünk ezt a becsületes 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 azt. Az ismertetés jelentős részében

Marinetti és Kassák költészetének tematikáját veti egybe Kosztolányi, Marinetti poézisének teatralitását csekélyebb értékűnek tartva Kassák „tiszta 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 amennyire 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 indíttatású, nem egyes művekkel, hanem az irányzattal foglalkozik, nem *A Tett*ben található *nevek vagy dolgozatok* foglalkoztatják, hanem egyfelől a *Nyugat*nak és az általa képviselt modernségnek a viszonya a „fiatalok” modernségéhez, másfelől *A Tett* modernségének tágabb, idő- és térbeli kontextusa. Ami Babits téziseit illeti, ő nem egyszerűen a századfordulós modernség esztétikáját mondja föl, hanem ezt a típusú modernséget szinte hagyományok közvetítőjeként és korántsem kizárólagos letéteményeseként nevezi meg, s ezen keresztül a *Nyugat* és az irodalomtörténeszek kihívásaira adott-adható válaszoknak a szempontjából mérlegeli. Az *elméletet* Babits csak annyira veti el, amennyiben az programformában és programban mint tartalomban jelentkezik, 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 fölkölhessenek: meg kell rezzenteni valami régit a lélekben.” Az új(szerűnek) és a régi(ként hatónak ezt a fajta) együttesét keresi Babits, és éppen ezért fogadja fenntartással Kassákék programos költészetét, mert úgy érzi, hogy az önmagát újként deklarálóhoz hasonló a múltból üzen felé (és itt Babits teljes joggal nevezi meg Kassákék őseként Walt Whitmant, kevesebb joggal Bessenyeit, Petőfit és Vajda Pétert); s bár pozitívista 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 határozatják meg, s nincs író, ki más íróknak örököse és folytatója ne volna." Babits fő kifogása az „akaratlan harmóniátlanság”, a „cállal ellenkező kellemetlenség”, s ez részben azért érdemel figyelmet, mert a versbéli „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 kompozícióiknak *koncentrált*ságát: „Egy tömeggé koncentrálása minél gazdagabb témának, zenének, plasztikának és expresszióknak.” Majd a harmóniátlanság problémakörére tér rá: „A harmónia: létezés, a minden, a világ belső és külső élete. A káoszt csupán az érdekeltek ismerik. A semleges alanynak csak harmóniát találunk a szótárban! S ha mégis harmóniátlanság, miért föltétlen rokonszenves az a mai ifjúságnak? Mert a mai olvasó fiatalság csakúgy a XX. században él, mint a mai költőfiatalság.” És még egy idézet: „s csak az 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 napi kritika), mind Kassák válasza a *Nyugatban*³⁴ látott napvilágot; és ha zenei párhuzamokat keresnénk, feltehetőleg a zenei avantgarde ellen felhozott vádakat, elméleti írásokat, válaszcikkeket erősítő párhuzamokul mellékelhetnénk. Juhász Gyula idézett írása jelzi nem pusztán egy összművészeti irányynak az áttörési kísérletét, hanem az olykor külön-külön, másutt együttesen színre lépő társművészetekben is a közöset vagy a hasonlót. Talán ez igazolhatja azt a feltevést, mely szerint Kassák Lajos verseskötete zenei utalásaival, az új zenére célzó transztextuális eljárásaival lényegében kortársa a XX. század első két évtizede időszerű és korszerű zenei törekvéseinek. A *Tett* és Bartók kapcsolata, majd Kassákot egész életén át végigkísérő Bartók-, Schönberg- és Stravinsky-élménye már ekkor sem epizódja a Kassák-(élet)műnek; ellenkezőleg: az 1910-es években megalapozódva, alakítója a kassáki esztétikai gondolkodásnak.

1 A Kassák-verseket az alábbi kiadásból idézem: KASSÁK Lajos *Versei*, Bp., 1969, I-II. Az *Éposz Wagner maszkjában*-cítatumokhoz megnéztem az első kiadást is, amely központosításban és egyéb, később említendő mozzanatban tér el a használt kiadástól. Bp., 1915.

2 Wolfgang ROTHE, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt am Main, 1977, 263. Szabanejevről 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. sz. jegyzetben i. m., i. h.

5 CSÁTH Géza, *Ismeretlen házbán II. Kritikák, tanulmányok, cikkek*, összegyűjt. DÉR Zoltán, Újvidék, 1977, 141.

6 Uo., 243.

7 JUHÁSZ Gyula, *A Ma útja és célja* = JUHÁSZ Gyula *Összes Művei* 6. *Prózai írások* 1918–1922, sajtó alá rend. GREZSA Ferenc, Bp., 1969, 126–128. Juhász másutt Gergely Sándor és Moholi[!] 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–Bartók: 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, 8–10., 25., 93–94.; KASSÁK Lajos, *Szénaboglya*, sajtó alá rend. 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 és 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) – 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 Musicologia 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 vonósnégyesei*, Bp., 1967, 25.

22 LENDVAI Ernő, *Bartók költői világa*, Bp., 1971, 317–318.

23 RÁBA György, *A föllázított valóság poézise = Uő, Csöndherceg és a nikkelszamovárr*, Bp., 1986 (főleg 202.). Itt jegyzem meg, hogy Kassák kötetének borítólapján karddal átszúrt fa látható, melyből nem teljesen szimmetrikusan ágaznak szét levelek, különféle termések (pl. makk), valamint pávaszerű madarak címerállatra emlékeztető ornamentikája. A bibliofil kiadványban 29 számozott oldalon a szöveg téglalapba van foglalva, a versefejezetek kezdőbetűje más, kővérített betűtípussal van szedve. Belső címek itt még nincsenek. A könyv szecessziós kiállítása és a szöveg között feszültség érezhető.

24 Az egykorú kritikákból bő és alapos válogatást ad FERENCZI László, *En 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 barátság-

gukat szokták hangsúlyozni. Ezt nem tagadva jegyzem meg, hogy Horváth Adyt és Babitsot (még bírálatban is) igyekezett taktikai okokból leválasztani a *Nyugatról*.

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 avantgarde mozgalom*, Bp., 1995, 11.

30 Babitscsal hozza kapcsolatba FEHÉR Erzsébet, *A „szintetikus irodalom” első fokozata*, *Életünk*, 1987, 3, 264–269. A dolgozat megállá-

pítja, hogy „valójában visszavont eposz”-ról van szó; a következő mondatban a „bújtatott eposzi forma csak átdereng a kötetben”, majd a „klasszikus műfaji formák együttes”-ének tézise is megjelenik. A szerző 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 könyveikből 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.