

## 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)

Nemrégiben 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.<sup>1</sup> 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 (Renate Lachmann), most pedig a hatástörténeti temporalitásban akarja föl-számolni 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 utána-járni, miként alakul ki annak látszata, hogy az avantgarde-ok történeti „megkerülhetőségének” – Rilketől Kosztolányiig – bizonyítható tapasztalata, illetve e tapasztalat költészettörténeti értelmezése egyúttal az avantgarde hagyományok hallgatóságos leértékelését is jelentené.

Az a tény persze, hogy a magyar irodalomtudomány kétszer is komoly fáziskéséssel tett kísérletet a történeti avantgarde szisztematikus értelmezésére,<sup>2</sup> 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...”<sup>3</sup> Ez az állítólagos szégyentudat persze akkor már megrendülni látszott, amikor a hazai strukturalizmus megtette az első lépéseket a párttörténeti avantgarde-értelmezés 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 paradigma gyanánt színre lépő költészet legjellemzőbb sajátosságát: az öntematizáló beszédmód és az új formai reflektáltság (a formatörés mint forma) kölcsönösségét.<sup>4</sup> Az „utólagosság” tapasztalatának elmélyülésével a nyolcvanas évekre pedig annak a felismerésnek is stabilizálódtak a feltételei, hogy „az újjításnak 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”.<sup>5</sup>

Innen tekintve azonban inkább csak kézenfekvő, mintsem termékeny lehetőség a befogadástörténeti hiányok utólagos kárhozzátása. Indokolt tehát föltennünk a kérdést: helyesen ítéljük-e meg az irodalmi avantgarde hagyománylétesítő teljesítményét akkor, ha – egy mégoly indokolt recepció „jóvátétel” igényétől vezettetve is – éppen 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, hogysen azonnal kritikai reflexió tárgyává válhattak volna. Különösen olyan irányzatok kezén – s az irodalomtörténetben elsősorban ez tünteti ki az avantgarde-okat –, amelyek szokatlan kizáróssal rendezkedtek be a prospektív önmegértés formáira, s így kevésbé érzékelték a hatástörténeti lehetőségek mindenkori korlátozottságát. Ezért valószínűsíthető, hogy az avantgarde hagyománylétesítés körüli nézetkülönbségeket az utólagosság tapasztalatának megosztottsága is táplálja. Mert amilyen nyilvánvaló az avantgarde termékeny beépülése József Attila képalkotásába 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 kirepül-*

nek (1922) hozható szorosabb összefüggésbe a dadaizmussal. A poéma recepciójának ellentmondásos története azonban arra vall, hogy a mű nemcsak a maga esztéta, 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...”<sup>6</sup> A valóság fogalmát – hangsúlyozza Blumenberg nyomán Jauß – innen kezdve az ellenállás elidegenítő erejével határozza meg a művészi világmegértés említett alakzata. Éspedig úgy, hogy kihúzza a talajt „az olyan emberi megismerés alól, amelynek megbízhatóságát valamely adott valóság garantálja”.<sup>7</sup> E művészetidegen valóság tapasztalatára a századelő „az elidegenült világ második elidegenítésével”<sup>8</sup> kereste a válaszokat, aminek a háttérben utóbb Adorno is azt a bergsoni fölismerést látta meghatározónak, hogy a világ ekkorra vált „a prestabilizált diszharmónia rendszereként”<sup>9</sup> 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 hozzáférhetetlenné teszi – létmód és jelentés kettősségét, addig az avantgarde irányzatok egyszerűbb „episztemológiai” keretekbe foglalták ugyanazt a deficitet valóságtudatot. Ami nagyjából azt jelentette, hogy míg az esztéta 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 premisszák szerint végezze el, amelyek valóság és művészet oppozícióját az értelmezési horizont mikéntjétől függetlenül alakították ki. A dadaizmus főbb programadó szövegei ugyanis

meglehetősen egységesek abban, hogy miközben folyvást az esztéta örökség karteziánus elemeit kárhoztatják, 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” szimulacizmus elve tehát nemcsak jel és jelölt távolságát volt hivatott megszüntetni, hanem az avantgarde deszemiotizáción 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.”<sup>10</sup> Ez a valóságértés a prestabilizált disszonanciát végső soron egy olyan világban vélte fölismereni, amely a maga „fizikai” tapasztalat-voltában adottság, s mint ilyen nincs ráutalva a megértés nyelvi konvencióira. Következésképp 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 liliomtejszappana. 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.”<sup>11</sup> A fenti példában úgyszólván transzparens formában lép eléink a dada nyelvi destrukciójának technikája: a „konvencionális” nyelvi jeleket lebontó szétszerelés a hasonlóságok tengelyén először a szemantikai elemeket deformálja („Fuchsgang”), azután a tulajdonnevek egyediség-értékét 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 premiszái a dadaizmust annyiban is ellentmondásos helyzetbe hozták, hogy miközben – Apollinaire „feldarabolt természete”<sup>12</sup> 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 kétosztatúságát, 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 elstilizálása a megfoghatatlan szimbólumig”,<sup>13</sup> a hegeli *összsbékítés*<sup>14</sup> 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”<sup>15</sup> (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 à New York, La prose du transsibérien...*) felé kirajzolódó összefüggéseket hangsúlyozta.<sup>16</sup> Egy a szöveg fenomenalitásának és materialitásának kölcsönösségéből kiinduló olvasás horizontjában viszont már távról 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 (*klum bum bus-sine, Der gebadete Urtext, weh unser guter kaspar ist tot*), Serner (*Manschette 9*) vagy Huelsenbeck (*Baum, Flüsse*) között, mint – a párizsi dadával 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 nyitás- és zárlattechnika, 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 irónia, 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 költőletet reflektáló kijelentéseknél – is olyan intermedialis feltételek alakul-

nak ki, amikor úgyszólván lehetetlen döntenünk a közlés intonálhatóságának mikéntjéről. A beszéd hatáselemeinek bizarr, groteszk vagy rikítóan „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 papagáj-motívuma – 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 mon-  
tázsban 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  
bizonyra Iwan Goll *Ein Gesangja* (1921) gyakorolta Kassák versére. Ha  
ugyanis eltekintünk a konkrét tematikai összefüggések merészebb szimul-  
tanista síkváltásaitól (az idézett szerelmi történet aposztrófikus töredékeinek  
összjátéka a több szólamban beszélő lírai alany úgyszintén fragmentált sze-  
repvilágával), a szöveg grammatikai alanya alapjaiban hasonló tapasztalat-  
sort 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 ta-  
pasztalataiban egyaránt a lehetőség és válasz logikája szerint szerveződik  
megszakításos szerkezetekbe. Mindkét vers a nagyfokú tapasztalati feszült-  
ségben álló képzetek bizarr és groteszk-ironikus összeszerelésével alakítja ki  
a maga modális alapkarakterét. Azt azonban, hogy az olvasás oksági össze-  
függésrendbe állíthassa ezeket a képsorokat, egyidejűleg egy ellentétes  
hatású poétikai művelet gátolja meg. Az nevezetesen, hogy a kiépülőben  
levő metonimikus szerkezetet hirtelen egy hasonlóságra 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 Gesang*)<sup>17</sup>

Jól látható itt, hogy a szintagmatikusról hirtelen a paradigmaticus 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 rögzíthetetlensége 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 szerep-identitás 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 üveg-motívum keretezte egységen belül – azt az ironizált, tehát csökkentértékű hasonlóságot, amely a derék köré font combok, illetve a vitézkötés között állhat fönn egy lényegibb identitás távlatából:

sóhajok üvegesednek  
virágok virágnak  
ó hát itt vagy te is  
én és te  
rajtad  
én  
kösd csak rám a térdeidet  
asszonykám  
ezüst szalamander  
papagáj  
vitézkötés az életemen  
gyümölcsfa  
leszakított csillag  
ó jaj ó jaj  
mindenki csavarja meg az üveg dugókat  
(*A ló meghal a madarak kirepülnek*)

A befogadási utasításoknak ez a stabilizálhatatlan kettősséggel „szövegessült” inskripciója azért létfontosságú eleme mindkét versnek, mert a dada poétikai gyakorlatában a két ellentétes szövegalkotó elv csak egymásra vonatkoztatva képes jelentésimpulzusokat kiváltani. Bármelyiküket hagyja is figyelmen kívül az olvasás, maga a szöveg tulajdonképpen poétikai teljesítménye válik hozzáférhetlenné: a metonimikus értelmezés mindössze egy töredezett történetnek, a metaforikus interpretáció pedig egyfajta szemantikai káosznak jut csupán a birtokába. A szövegalakításnak 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. Reprezentáció-

esztétikai fordulattal élve: a beszéd valósága a poétikai „illúzió” valósága is egyben. Ami azzal a következménnyel jár, hogy az inszenírozott dologság tekintetében a befogadásnak nincs módja az intencionált látványok hierarchikus rendezésére. A „hosszú paraforukkal 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 szokat okád Nauenba”, illetve az „Ember megtiltoz neked a Miértet” kijelentések szövegi státusa tekintetében. Az tehát aligha meglepő, hogy a Kassák-vers jelentésképző horizontja nemcsak a szöveg-szervező elvek fundamentális hasonlósága következtében emlékeztet a Golléra, hanem a szubjektum szereplehetőségeire adott felelete miatt is. Hisz a kölcsönzött identitások lebontását tudtul adó beszédaktusokat<sup>18</sup> 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”<sup>19</sup> iktatja ki az esztétikai tapasztalatból, hanem meglehetősen kérdésessé teszi a programszerűen hirdett deszemiotizáció lehetőségeit is. Hiszen Kassák e tekintetben ugyanazt vallotta, mint a dada vezéralakjai.<sup>20</sup> Versben<sup>21</sup> és értekező prózában<sup>22</sup> 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 paradigmatikájában 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 fejük fölött elröpül a nikkell 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 áttételmentes formái mellett: „Ahelyett, hogy a született fenyőt a pálmaházban akarnánk megnemesíteni, kint a hegytetőn akarjuk rácsurgatni az éltető napot.”<sup>23</sup> 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 későmodern korszakküszöbe 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!«!”<sup>24</sup> 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 határesetztétika egy cselekvésvű változatához, 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 csak arról volna szó, hogy a valóságtöredékek kollázsszerű beléptetése a műalkotásba új státust kölcsönözne a műnek, s – utaló jel-funkcióiktól megfosztva – a már-nem-organikus alkotás részei ekként maguk lépnének be a valóságba, azaz: *valósággá* válnának,<sup>25</sup> akkor az avantgarde jelenségnek csak a polgári társadalomban betöltött szubverzív szerepét tartuk 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 hir-

dette. Nagyjából ugyanazokkal a hangsúlyokkal, mint az 1918-as dadaista kiáltvány.

Ahhoz, hogy ne hibázzuk el a deszemiotizáció következményes irodalmesztétikai összefüggéseit, röviden utalnunk kell Wilhelm Emrichnek arra a megfigyelésre, amely az irodalom hatástörténetének látószögébe helyezte a dada tényleges poétikai teljesítményét. Mert amikor ebben a – többnyire csak az öncélú 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 védettséget, az avantgarde hagyománylétesítés kiaknázatlan potenciáljára sikerült rámutatnia: „A dadaizmusé az a múlthatatlan történeti érdem, hogy átlátta és megszüntette minden tartalmilag rögzített utópia dialektikáját...”<sup>26</sup> 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 rajzolódnak ki a kontúrjai, amelynek mindössze járulékos eleme a nonszensz és a halandzsa provokatív töltete. Az utópiaképzést sokkal inkább az lehetetleníti el, hogy az avantgarde fragmentarizáció maga is olyan kontingenciákból származik, amelyek már eleve alássák a tartós korrelatív jelentés-hozzárendelés műveleteit. Többnyire azzal a performatív eljárással, hogy a fölépített szemantikai kapcsolatoknak nemcsak a tapasztalati valószerűtlenségét bocsátják kalkulálhatatlan 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 változékony „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:

föllállt 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 társirányzatainak legtöbbje. Másoké mellett olyan reprezentatív alkotók megtört pályája mutatja ezt meggyőzően, mint a Marinettié, a Majakovszkijé vagy a Becheré, de részben talán még az 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 közeget, mindez még nem jelenti azt, hogy az utópia mint a gyakorlati politika regulatívája, vagy mint egy jövőbeli társadalomelmélet spekulatív a priorija történetileg elhasználdott, illetve hitelvesztett volna.”<sup>27</sup>

*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 átütőerővel, 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-pir-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 kétségtávol Bernáth Árpád és Csúri Károly végezte el,<sup>28</sup> de ugyanott alighanem egyik legszuggesztívabb példáját is adva a fenomenalitás figuratív olvasásmódjának.<sup>29</sup> Ami természetesen amellettt érvel, hogy *A ló meghal...* nem zárkózik el, sőt, bizonyos keretek között érhetőnek 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, következőképp az önkényesség veszélye nélkül – „jelentés” gyanánt – sem megállapítani, sem leírni nem tudjuk.<sup>30</sup>) 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 történet-szerűség vélelmezett igénye felől. Az előbbi vagy úgy hajtja végre, hogy nem-származtatott allegorézisek segítségével referencializálja a kontingens metaforákat,<sup>31</sup> vagy pedig antropologizálja a szöveg hangsúlyosan defigurált alakzatait.<sup>32</sup> Az utóbbinak nemcsak a hitkeresésen modellált üdvtörténet és a „költővé érés” indokolhatatlan fejlődésregényi azonosítása az egyik legkérdésesebb példája.<sup>33</sup> Talán még ennél is önkényesebb az az értelmezési fogás, amely – a konstrukció kedvéért – irányt is ad a szövegben mindössze *el- vagy tovaszálló* szamovár röptének: „A nikkell szamovár azonban – az Oroszországban megszülető új szimbólum, amely nem romlandó anyagból alkotva, feltartóztathatatlanul, határtalan hatósugárral röpül *Keletről Nyugatra* – a meghatározott tartalmú történelmi idő szimbóluma.”<sup>34</sup> (Kiem.: K. Sz. E.)

A folyamatba is rendezhető történéssor értelmezési kódja itt nyilvánvalóan éles ellentétben áll az avantgarde írásmódban mindenütt kitüntetett *diszkontinuitás* elvével. Hisz ez utóbbi éppen azzal tudta megnyilvánítani az eszté-

tikai tapasztalat új történeti formáját, hogy a befogadót a történetyszerű olvasás organikus struktúráinak szétszerelésével „kényszeríti rá magának az észlelés szerkezetének a reflektálására”.<sup>35</sup> Köztudomású, hogy Kassáknak nemcsak a lírája, hanem az értekező 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”.<sup>36</sup> 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 eltüntesse 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 kiindulópontjául, amely nyelvi is szervesen teljesebben 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”<sup>37</sup> volna.

#### *A nyelv leértékelésének következményei*

Ha a megszakításos folyamatszerűségnek – mint a detrakciós poétikai műveltsor 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 feltételeit és szerkezetét is reflektálja, azaz, ha a szöveget az olvasás *saját receptív allegóriájaként is* érzékeli, akkor itt nem a „költővé érés” *fölepülő* rendje bizonyul uralkodó formaelvnek. Épp ellenkezőleg: a „kifordítható bőrtől” a dolgok, szerepek és attribútumok kölcsönözti identitás fölszámolásának alakzataiig („mindenki kattantsa be esze fölött a reteseket”, „semmihez sem értek igazán”) inkább a *lebomló* konstrukciók paradigmaticája íródik bele a szövegpartitúrába.<sup>38</sup> 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:<sup>39</sup>

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

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 célbaérkezési* helyzetet –, hogy nem indulhatok visszafelé a múltba, és nem tudtam, milyen buktatókon kell még átjutnom a jövő felé.”<sup>40</sup>

Ez a megoldás egyben fölöslegessé is teszi annak a jól ismert recepciók kérdésnek a terméketlen nyomozását, vajon optimista vagy pedig pesszimista végkicsengésű-e *A ló meghal a madarak kirepülnek*. 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...”<sup>41</sup>)

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 alakzatokat<sup>42</sup> nem maradéktalanul fosztja meg a folyamatszerű értelmezhetőség feltételeitől. Megfigyelhető ugyanakkor az is, hogy a szöveg szemantikai feszültségeit feloldani vagy kibékíteni nem szándékozó értelmezések szintén méltányolható „megfejtésre” jutnak, csak hogy a kontrasztív felcserélhetőség kitüntetett hatáselvében nem a folyamat hajtóerejét, hanem egyfajta instabil állapotszerűségnek 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 legblaszfemikusabb képekben való nyílt és rejtett előfordulásainak egymást váltogatására, a vörös és fehér egymással felcserélhetőségének, történelmi jelentőségüknek ill. cinikus mindegy-voltuknak kifejezett és bujtatott ide-oda billegésére.”<sup>43</sup>

Noha *A ló meghal...* mai olvasója nemigen érzel „cinizmust” a vonatkozó diszjunkciókban, Széles Klára megfogalmazása a Kassák-versnek egy másik belső ellentmondására hívja föl a figyelmet. Éspedig arra, hogy a szövegalkítás 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 művelet, 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 „újraszemiótizálódó” 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 rikító – színek (sárga, arany, ezüst) nem referencializált paradigmasorából.<sup>44</sup> Ezeken a helyeken aztán az allegorézis olyan feltételei jönnek létre, amelyek egyirányú szemantikai meg-

feleltetésekre készíthetik 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 odaérteti velünk az egyik kifejezést a másikhoz, akkor is passzív marad a kettős szemantikai viszonylat, mert a vers interpretációja szempontjából – ellentétben a „Karóval... vs Kóróval jöttél, nem virággal” sorváltozatokkal – egyik megfejtés sem tesz szert jelentésképző relevanciára.<sup>45</sup>

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”,<sup>46</sup> Kassáknál nem a nyelvi transzcendenciába, vagy a semmi-be való átbillenés veszélye támasztja alá, hanem éppenséggel a nyelv nyelvellenes használatának nyomai. Mert Kassák a dadaista deszemiotizációban rejlő 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 nyelvölfogás abban, hogy a valósággal annak anyagi-fizikai voltában szembesülni lehet, éppoly módszertani naivitással azonosította a szöveg diszjunktív potenciálját a szó pusztá 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 destrukciója még távolról „sem foszt meg (*deprived of*) egy olyan világ alakjától és értelmétől, amely csak a megfosztásban bekövetkező (*privative*) megértés révén férhető hozzá”.<sup>47</sup>

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, *Avantgarde – 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* = Wolfgang ISER (szerk.), *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, Poetik und Hermeneutik, 2, München, 1966, 11–32.

5 Karl RIHA, *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 vonatkozott 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* = Richard HUELSENBECK (szerk.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Hamburg, 1984, 150.

11 BALL, *Eröffnungs-Manifest*, 1. *Dada-Abend Zürich*, 14. Juli 1916. = Karl RIHA-Jörgen SCHÄFER (szerk.), *Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Stuttgart, 1994, 34.

12 Lásd a *Zone* híres zárósortait: „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 szellemen benne van, a maga totalitása szerint az objektivitással és az érzékletessel összeköti hozzá 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 vasbeton-terony költői*, Bp., 1992, 112.

17 Prózái 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 dadaizmusmal egy új valóság lép érvénybe. [...] A dadaizmus az első, amely nem esztétikailag áll szemben az élettel...” Tristan TZARA-Franz JUNG-George GROSZ-Marcel JANCO-Richard HUELSENBECK-Gerhard PREISS-Raoul HAUSMANN u.a., *Dadaistisches Manifest 1918* = HUELSENBECK (szerk.), *Dada* 32.

21 „kerül a virágos hátuljú szamarakat és a nagyon szép asszonyokat / a szavak nem azért vannak hogy tartalmat hurcoljanak mint a zsákhordók” (*Számozott költemények* 12.).

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 EMRICH, *Literatur-Revolution 1910–1925* = H. H. RÖTZER (szerk.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, 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*, ill.: CSÚRI Károly, *A Kassák-vers embléma-szerkezete* = HANKISS Elemér (szerk.), *Formateremtő elvek a költői alkotásban*, Bp., 1971, 439–500.

29 RÁBA György szövegeket és rétegeket az én-interferencia felől föltáró mérvadó írására itt azért nem térek ki, mert következtetéseit több lényeges ponton sztom s egy 1987-os 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 leharaptuk magunkban a szentimentalizmus hetedik / fejté« kijelentés a 'jám-bor' keresztény szemlélet szentimentalizmusával való végleges leszámolásra utal.” CSÚRI, *i. m.*, 485.

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

33 Vö.: uo., 489–493. Holott a vers alanya már jóval e célulvüként értelmezett történet

„kifejlete” előtt többször is költőként aposztrofálja 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 kelle-ne 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 tumaromi beszorkányt”.

34 BERNÁTH, *i. m.*, 467.

35 Hans-Georg KEMPER, *Appellstruktur und Lektüreprozeß* = Silvio VIETTA-Hans-Georg KEMPER, *Expressionismus*, München, 1990 (4), 221.

36 KASSÁK, *i. m.*, 605.

37 CSÚRI, *i. m.*, 491.

38 Ezt a megfigyelés támogatja a Goll-vers teljességgel hasonló építkezésmódja is, amely ugyanígy a külső szerepekről való leválás folyamatá 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-Maszák Mihálynak az a pontos észrevétele is, hogy a költemény tele van „valóságos érték nélküli időmeghatározásokkal”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szintakszis, metafora és zeneiség Kassák költeményében* = HANKISS (szerk.), *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 vágó mint / előlről: »a-n-n-a«.”)

40 KASSÁK, *i. m.*, 18–19.

41 MARTINKÓ András hozzászólása = HANKISS (szerk.), *i. m.*, 265.

42 Vagyis nem számolja föl mindenütt az olyan oksági-metonimikus kapcsolatok léte-síthetőségét, mint amilyen például a „ló”, illetve a „szamár”-motívum között – némi önkényességgel ugyan, de – kialakítható. Vö.: „egy kese csikó még betolta fejét az ablakon és nyerített”, illetve: „szomorú voltam mint valami öreg *szamár* s minden pocsoljánál 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 folyamat-szerűség belső megokoltságából indul ki.

43 SZÉLES Klára, *A Kassák-vers szerkezeti vezérelve* = HANKISS (szerk.), *i. m.*, 88.

44 A „vörös sínár”, a „vörösréz madarak”, „a vörös nem vörösebb mint a fehér” alakzatai, illetve a faszobrász megvörösödött szakála és a „vörös tócsákban” alvó szittya képzetei ugyanis előzetesen már olyannyira „szétjártsszák” a vörös szín referencializálhatóságának lehetőségeit, hogy a „szőke tovaris” szájából virágzó lángok s „vörös galambként” röpködő kezei váratlanul művi módon függesztik föl a polivalens jelentés-képzés 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* vagylagosságának hasonló referenciális megfeleltetésében – mindenfajta filológiai ellenőrzés nélkül átengedi a „jelentéstelenségnek”. BOJTÁR Endre, *A Kassák-vers „tartalma”* = HANKISS (szerk.), *i. m.*, 361.

46 BLUMENBERG, *Sprachsituation und immanente Poetik* = ISER (szerk.), *Immanente Ästhetik...*, 151.

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