

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

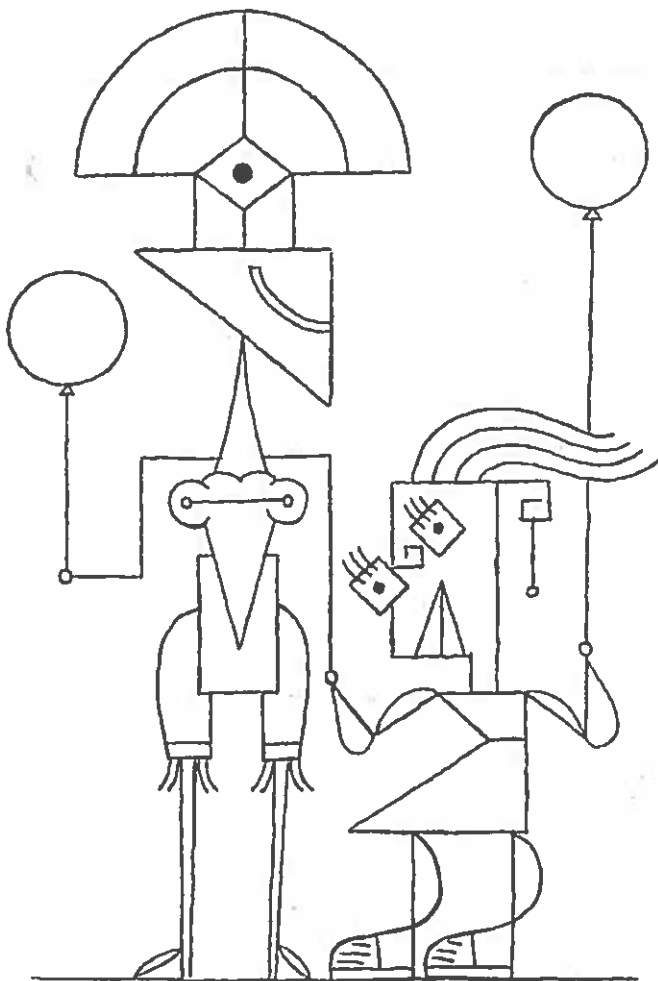
ACSAI ROLAND
BÁTHORI CSABA
LACKFI JÁNOS
LADIK KATALIN
MAURITS FERENC
TÓTH ERZSÉBET
VERSEI

„MINERVA BÚVÓHELYE”
ÁRTON LÁSZLÓ REGÉNYE

KÖRÖSI ZOLTÁN
REGÉNYRÉSZLETE

TANULMÁNYOK
AZ AVANTGÁRD
ÉS A NEOAVANTGÁRD LÍRA
TÖRTÉNETÉBŐL

KRITIKÁK
ANGYALOSI GERGELY
DÉRCZY PÉTER
MARGÓCSY ISTVÁN
THOMKA BEÁTA
KÖTETEIRŐL



ÖTVENHATODIK ÉVFOLYAM

2005/6

alföld

ÖTVENHATODIK ÉVFOLYAM — 2005. JÚNIUS

- 3 TÓTH ERZSÉBET verse: Kávérózsák
- 6 MÁRTON LÁSZLÓ: Minerva bűvőhelye (regény, 3. rész)
- 21 MAURITS PERENC verse: Szürkület, szürkületben
- 23 LACKFI JÁNOS versei: Felszínen; Ív
- 25 BÁTHORI CSABA versei: Várom a lejtőt; Hét év után
- 29 KŐRÖSI ZOLTÁN: Hazánk szíve (regényrészlet)
- 49 ACSAI ROLAND versei: Mustela Putorius Furo; Tollaskígyó; Alagút napok;
A reggelek a legrosszabbak; Csikorogva fordul

tanulmány

- 54 SUHAJDA PÉTER: Az avantgárd tradíciót „csonkító” dinamizmusa
(Kassák Lajos: Éposz Wagner maszkjában)
- 77 DÁNÉL MÓNIKA: Nyelvek és kulturális kódok között (Kísérlet a magyar
neoavantgárd történeti kontextualizációjára)

szemle

- 92 SOMOGYI GYULA: Hagomány, ideológia, kritika (Margócsy István:
Hajóvonták találkozása)
- 96 BAZSÁNYI SÁNDOR: A szöveg mérlegelésének gyönyöre
(Angyalosi Gergely: Romtalanítás)
- 101 BENYOVSZKY KRISZTIÁN: Áthajlások és cserefolyamatok (Thomka Beáta:
Glosszárium)
- 104 ANGYALOSI GERGELY: Az érzékeny egyensúly kritikusa (Dérczy Péter:
Vonzás és választás)
- 108 BÓDI KATALIN: Nagyon fáj (Chantal Thomas: Sade)

képek

FELVIDÉKI ANDRÁS rajzai

tanulmány

SUHAJDA PÉTER

Az avantgárd tradíciót „csonkító” dinamizmusa

KASSÁK LAJOS: ÉPOSZ WAGNER MASZKJÁBAN

„Valaki fölszedte
mögöttem a síneket s most
egyedül vagyok az új
dolgok kezdeténél”
(Kassák Lajos)

„Ha két szóval akarsz válaszolni, úgy például, hogy ellipszis, vagy mint kiválaszt(ód)ás, szív vagy sündisznó, az emlékezetet kell sodrából kihoznod, lefegyverezned a kultúrát, a tudást feledni tudnod és tűzre vetned a poétikák könyvtárát.” (Jacques Derrida¹)

I.) Az avantgárd művészetek értelmezésében mindig centrális szerepe volt a hagyomány(ok)hoz való viszonyulásnak, mind a primer (propagandaszövegek, manifestumok, költemények), mind pedig a szekunder (korabeli kritikák, tanulmányok) irodalmakban: s ez számos más, identitással és alteritással, szemiotizációval, valamint temporalitással kapcsolatos problémát indukál. A (magyar) modernség tagozódásának klasszikus modern, avantgárd, későmodern és posztmodern reláció-négyességében² az avantgárdnak a kiemelt és sokszor elutasított „negyedik testőr” szerep jut, amely az annyiszor kikiáltott, leszögezett kívülállóságból (tagadás); s mégis a megelőző és egyidejű korszakok, irányzatok (romantika, klasszikus modernség) bizonyos jellemzőinek átvételéből, illetve a későbbiekre (későmodern, posztmodern) gyakorolt megtermékenyítő hatásból következik (hagyományban állás). A *Nyugat* klasszikus és második (késő-) modernségének húszas és harmincas évek fordulóján lezajlott paradigmaváltását az ekkorra már produktív intézmény voltában felszámoló avangárd mozgalom is elősegítette, s bár kikerült a magyar irodalmi gondolkodás ellipszisének gyújtópontjából (mint szervezett művészeti rendszer), a „régik” alkotók (pl. Kassák Lajos, Tamkó Sirató Károly) egymástól elszigetelődve is folytatták működésüket. Eredményeik hatással voltak a második (paradigmaváltó) és a harmadik nemzedék egyes alkotóira egyaránt (József Attila, Radnóti Miklós)³.

Az avantgárd (szintén „utód”) posztmodernnel való kapcsolódási pontjai számos (látszat)egyeztést mutatnak: az intertextualitás, az areferencia, valamint a hagyományos szövegstruktúrák felszámolása és a nyitott szerkezetek⁴ mindkét irány-

zat gondolkodásmódjában fontos szerepet játszanak, s mégis ezekben nyilvánulnak meg a leglényegesebb, felfogásbeli ellentétek: egyaránt operálnak a fenti fogalmakkal, csak egészen más alapokra helyezik azokat. A posztmodern gondolkodásában mindenképpen megjelenik a mihez képestség, a viszonyítási pont, a hagyomány, amit be lehet (sőt, be kell) olvasztania textualitásába. Az avantgárd (s ebből a szempontból a klasszikus modernség is) a (mindenféle) hagyományok teljes elvetését jelöli meg kezdeti, központi gondolataként⁵. Míg a posztmodern intertextualitása egy nagyon erős „hagyományban állásra” utal, addig a szövegköziség az avantgárdot csak annyiban érinti (pl. népdalszövegek, fragmentumok költeményekbe iktatása), amennyiben elidegenítő effektusként jelenik meg az avantgárd mű hagyománytörő montázsában. A posztmodern referencialitásban a tradíció (tehát a pretextusok) nagyarányú beolvasztása okozza a jelek és jelentések kontrollálhatatlanságát, az avantgárdban viszont a jelentésétől, szignifikátori szerepétől teljességében megfosztott nyelvi jel (jel, amely nem-jelként működik tovább!). A szövegstruktúrák felszámolása a posztmodernben egy rendkívüli (sokszor fragmentumokra épülő) műfaji, sőt műnem- és stílusrétegbeli variabilitást eredményez (pl. Esterházy Péter *Javított kiadás* című regénye, amelyben a lírainak mondható töprengések mellett ügynökjelentések, sőt, irodalmi diskurzusba helyezett személyi igazolvány-adatok is feltűnnek olykor). A hagyományos irodalmi struktúra destrukciója által keletkezett elliptikus szövegfragmentumok más stílusrétegbeli tradíciókból kiszakított töredékek komplementereivel egészülnek ki, biztosítva a hagyományok közötti átjárhatóságot. Az avantgárd szétzúzza a régebbi irodalmi tradíciókat, ám nem helyettesíti, nem egészíti ki azokat semmivel: megmaradnak „textuális roncs” létmódjukban (pl. a dadaista szövegek).

Az avantgárd tradícióhoz való viszonyában tehát az elutasítás, az elidegenítés aktusa játssza a fő szerepet, sokkal inkább, mint az 1908-as, hagyománytörő, modernizáló *Nyugat* klasszikus modernsége esetében, amelynek sikerült pár év alatt (s főleg Babitsnak a Kassákkal való „küzdelmek” folyamatában) az irodalmi hagyományok lelkes védelmezőjévé transzformálódnia. Az önmagát kellőképpen modernistának érző Babits ugyanis képtelen volt elismerni a modernnél is „modernebb” irányzat(ok) létmódját. Kassák válasza egyértelmű: „Babits programja (vagy esztétikai kritikája vagy időbeli előjoga vagy nem tudom én, mije) rettentően kigödrözött lépcsőkolosszust állít az új költő elé, s mondván: „hát lássuk, ha csakugyan jó inaid vannak a csikói kedvhez, mászd meg előbb ezt a tapasztalati golgotát”, és jó puha ágyat nyit a háta mögött arra az esetre, „ha netalántán meggondolná magát a bohó”. — Hogy kritikusként mért gondolja azt, hogy a mi „okoskodásunkkal” szemben az ő „okoskodásának” van igaza... azt nem tudjuk”⁶. Babits „*időbeli előjoga*”, „*tapasztalati golgotája*”; és a „*jó puha ágy*” metaforájának statikus biztonsága egyaránt a megszilárdítandó (vagy már megszilárdult) passzív hagyomány szimbólumai, amelyekkel az avantgárd költő a maga teljes dinamizmusával szállt szembe: „Széttörtem a szokástörvényeket, mert szükségét éreztem, hogy rábukkanjak és megvalósítsam saját költészetem életszemléletemmel és érzésvilágommal azonos törvényeit. [...] Át kell törni a szűk határvonalakat még akkor is, ha ez pillanatnyilag anyagi vagy erkölcsi hátrányt jelenthet”⁷. Ebben a hagyományt, tehát a múltat teljességében elutasító intencionalitásban válik érthetővé a még önnön

(klasszikus) modernségén is túllépő Paul de Man-féle „*abszolút modern*” fogalma: „A valódi emberiség pillanatai így hát olyan pillanatok, amikor minden megelőzöttség eltűnik, megsemmisítve a teljes felejtés hatalma által. A történelemnek ez a radikális elutasítása lehet, hogy illuzórikus, illetve igazságtalan a múlt eredményeivel szemben, ugyanakkor szükséges marad emberi sorsunk beteljesítése számára, és cselekedeteink feltételeként. [...] Ez Rimbaud hangja, amikor kijelenti, hogy nincsenek elődei Franciaország történelmében, hogy az egyetlen, amire a költőtől számítani lehet, az a du nouveau (újdonosság), és hogy az embernek >abszolút modernnek< kell lenni⁹. Az avantgárd művészet(ek) múlttagadása természetesen „romantikus álom”; a tradíció figyelmen kívül hagyása csak „hozzá képestségében” nyilvánulhat meg, így viszont számolni kell vele, mint létezővel. A teljes tradíció elvetése mindig megmaradt a manifesztumok és egyéb avantgárd szövegek megvalósíthatatlan (illetve a nyelvi performativitás szintjein részlegesen megvalósítható) „*illuzórikusságában*”¹⁰.

Az avantgárd által megjelenített („*abszolút*”-ként definiálható) modernség valójában a tizenkilencedik század második felének (késő)romantikus tradíciója ellenében válhatott a (hagyományoktól való) teljes idegenség effektív érzékeltetőjévé a magyar irodalomban. Ez persze nem jelenti azt, hogy az avantgárd mindenféle tradícióval képes volt szembehelyezkedni, sőt eredményeit több esetben éppen azok „továbbfejlesztése” által emelte magasabb szintre. Elítélte ugyan a klasszikus modernség alkotóinak formakultuszát, esztétikumcentrizmusát, ám folytatta, sőt, meghaladta annak Nietzsche filozófiájából eredő dionüszoszi-apolloi „személyiséggtörését”¹¹, s eljuttatta a teljes én-disszimiláció fokára. Aposztrofé-felfogása ugyan teljes mértékben felülírta egyes romantikus szövegek pontos én-te behatároltságát; de éppen a nagy korszak lovejói „*parttalansága*” miatt, elődeit is megtalálhatta az egyes „*romantikák*” és romantikus jellemzők között¹². A tradíciót (egészében) eltörölni nem kívánó, azt némileg szintetizáló klasszikus modernséghez képest az avantgárd teljesen új világ- és mindenségszemléletet nyújtott a századelő dekadens, szecessziós, szimbolista alkotásokon érlelt befogadóinak, akik természetesen csak saját szemszögükből voltak képesek az avantgárd újításait értelmezni (vagy megérteni). Kassák 1910-es évekbeli, sokat támadott aktivista költészete pl. 1920 után átalakult, s elhajlott az ún. absztrakt konstruktivizmus irányába. Az új szövegek idegensége, amely a megértés teljes lehetetlenségét indukálta, elfogadhatatlan volt a (legalább) támpontokat nyújtó szimbólumok kedvelői számára. Kassák korábbi, az újakhoz képest mindenképpen könnyebben értelmezhető, szimbolizmus-közeli szövegei azonnal „klasszikussá” és elfogadottá váltak¹³ (jó példája lehet ezeknek az *Éposz Wagner maszkjában*). Elképzelhető, hogy ha az Ady szimbólumain megedződött befogadónak nehézségeket okozott az avantgárd megértése, mennyire eltávolodhatott az új költészet a szimbolisták előtti (pl. Arany János-i) tradíciótól.

Az aposztrofé¹⁴ alakzatával operáló, pl. természeti jelenségeket, tárgyakat megszólító (romantikus) lírai én „állapotba” helyezi önmagát, rögzül, s megváltoztathatatlaná, képlékenységre, további alakulásra képtelenné „alkotja meg” önnön figuráját. Bár a megszólaló hang önlétesítő aktusa már az avantgárdban annyira kedvelt, kizárólagossá váló nyelvi performativitást készítheti elő. Az identikussá for-

mált beszélő alany az identifikáció dinamikus folyamatában fontossá váló és állandóan fennálló idegenséget nem képes tapasztalatként megélni s megőrizni annak alteritását. Önmagába vonja az idegent, értelmezi, nevet ad neki, megismeri, tehát magáévá teszi, miközben a tárgyat önmagától való elkülönбöződésében identifikálja, meghatározva ezzel mind a tárgyat, mind pedig önmagát.¹⁴ Ez a fajta értelmezés alakítja ki statikus, megváltoztathatatlan eidoszát. Amit pedig definiáltak, többé nincs kitéve a dinamizmus, változás folyamatának, illetve, egyáltalán nincsen kitéve változásnak, lévén statikus koordinátákkal rendelkező individuum. Sok (romantikus) lírai én önmeghatározódásának fontos eleme az aposztrófé alakzatának reláció- és idegenségképző aktusa, amelynek segítségével úgy identifikálja önmagát, hogy te-ként szólít meg egy rajta kívül álló objektumot, melynek következtében létrejöhet az én és a te viszonyrendszere. Ahhoz ugyanis, hogy én-ként (valóságos „poétikai jelenlétként”) identifikálja és stabilizálja magát, szükséges az ahhoz képesti te megszólítottként való megszilárdítása.

A dinamikus, örökké mozgásban levő, állandóan alakuló, sohasem lezárt személyiségű lírai alany nyelvi-textuális megjelenítése az avantgárd számára vált fontossá. A kassáki emberkép jelentős metamorfózison ment át, amíg az 1915-1919-es aktivista-expresszionista ideálból konvertálódott az absztrakt-konstruktivista, dada felé közelítő, teljes én-disszimilációba. Az aktivista (expresszionista¹⁵) szemléletben még nem szűnt meg az én, csak átalakult mi-vé, tehát ún. „kollektív individuum-má”¹⁶, amely már nevében is paradoxonnak tűnő, átmeneti jelenség a véges és a végtelen között. Az „egy” (egyed, egyén, egyéniség) eleve kizárja a mi létét, főleg úgy, hogy az kollektív-vé, tehát azonos érdekeket képviselő csoportosulássá alakul. Mint ahogy az aktivizmus is kénytelen volt ezt a kollektív (mi) individuumot egy „Új Ember” messianisztikus allegóriájába transzformálni, s ezzel leegyszerűsíteni, statikussá tenni. Ez az eljárás újabb visszalépést eredményezett a nietzschei elképzelések felé, amennyiben a kollektív mi eggyé metonimizált, elvárt, de még nem született új embere kísértetiesen hasonlít a Zarathustra által megjövendölt, tehát szintén „eljövendő”, messiási attribútumokkal (is) rendelkező ideálalakra¹⁷. Viszont éppen ez a végtelenségbe helyezett bizonytalanság (tehát dinamizmus), örök várakozás az, amely összekapcsolja a német romantika keresztényi alapokra helyezkedő vonulatát az avantgárd aktivizmus szemléletmódjával¹⁸. Arthur O. Lovejoy „keresztényi romantika” meghatározása rávilágíthat a közös vonásokra: „Az alapvetően keresztény, tehát alapvetően romantikus szellem természetéről azonban megoszlottak a vélemények. Egy jellemvonásának tekintetében azonban általános egyetértés uralkodott a német romantikusok között: a kereszténység gondolkodását szerintük bizonyos fokú instabilitás jellemezte; elérhetetlen célokra tört, és hosszú távon képtelen volt megelégedni azzal, amit a magáénak tudhatott”¹⁹. Ám a két irány közötti különbség is mérvadónak tekinthető: igaz, hogy mind az aktivizmus, mind pedig a keresztény szellemű romantika „instabillnak” mondható, mivel mindkettő „elérhetetlen célokra” tört „elégedetlenül”, tehát a jövő felé; de az aktivizmus új embere immanens, csak még meg nem született, a nietzscheit is szintetizáló, eljövendő életre szánt kollektívum, míg a romantika átlép a transzcendensbe: „Az érzékfeletti jelenségek iránt megnyilvánuló érdeklődést és a hétköznapi lét illuzórikus voltának feltételezését ezért sokan a romantikus

művészet megkülönböztető jegyének tartották, abból indulva ki, hogy a kereszténység nem-evilági vallás²⁰. Az aktivista várakozás az irányzat keresztény romantikus hagyomány és avantgárd közötti átmenetiségét hangsúlyozza, s nem billenti át azt teljesen az avantgárd areájába²¹; főleg, hogy az aktivizmus „új ember”-elképzelésében és a világ Paradicsommá változtathatóságának illúziójában uralkodott még az emocionalitás²².

Természetesen az én kollektív mi-vé való transzformálódása nyitást jelentett az új, avantgardista törekvések felé, mégpedig a már emlegetett individuális léttől, tehát az én-től való megfosztás, a személytelenítés aktusa által. Jó példa erre, az önálló énjeitől megfosztott mi-re a kórus alkalmazása az avantgárd irodalomban²³, mivel ez lett (és ez volt a legősibb, dionüszoszi antik görög múltban is) a kollektív megszólalás legautentikusabb formája. Az egyén a kórusban valóban felszámolódik, mint egyéniség, s bár szerepe alapján a kar alkotóelemeként, annak egy hangjaként szólal meg, mégis a mindent összefoglaló, átalakító és kisajátító összhangzás alávetettségében veszíti el önmagaságát. Hangja nem különül el, hanem összeolvad a többi résztvevő énekével: a szóló (tehát az egyéni hang) megkülönböztethető értékének kifejezése ily módon lehetetlen; a mi dinamizmusa elsodorja az én statikus, minden pontjában kibiztosított állványzatát. Az avantgárd kórus tehát mi-szerűségében fosztja meg identitásuktól az öt alkotó én-elemeket, miáltal létformája a nem identifikáltság lesz: a kar sohasem azonosítható, areferenciális absztrakt fenomen, ideálkategória. Önmagaságában „megfoghatatlan” lényegisége az általa keltett aposztrofikus aktust is dezidentifikálóvá teszi (szemben az identifikáló aposztroféval): „a kórus mint egy sajátos aposztrophikus alakzat úgy hozza létre a lírai szubjektumot, hogy azt leválasztja mindenfajta reflexió lehetőségéről”²⁴. A reflexió pedig minden esetben a biztos pontok (illetve egy pontosan, pl. a reflektorfény kiemelése által behatárolt, térből kiszervezett terület) megvilágítását, „rögzítését” jelenti, amely az identifikáció elengedhetetlen feltétele. Az avantgárd aposztrofé viszont nem identifikál sem az egy, sem a kettő által: átlép a három... végtelen dimenziójába. Megtörténik az én-disszimiláció²⁵, a szubjektum „határtalanná válása”²⁶. Ez nem kevesebbet jelent, mint az én megszűnését, mivel az a mástól való különbözőség eredménye, amely a határtalanná válás által menthetetlenül semmivé lesz (magával rántva személyességet, érzelmességet és mindent, ami én-voltához kötődött). Az éntelenítés circulus vitiosusa pedig eltünteti a megszólított (megszólítandó) te-t, és így magát a befogadót is²⁷. A szakadék áthidalhatatlanná vált az identifikáló aposztrofikus viszony zárt, statikus és stabil én-kijelöltsége (az identitás és alteritás pontos megképzésével, definíciókig menő precizitásával), valamint az avantgárd gondolkodás lezárhatatlan, dinamikus, éntelenítő metódusai között (melyekkel a különbözőt nem megérteni próbálják, hanem elidegenítő effektusként bevonják azt produktumaik mindenre nyitott univerzumába, teljes mértékben méltányolva az idegen idegenségét, kiszámíthatatlanságát)²⁸. A romantika — klasszikus modern — avantgárd — későmodern — posztmodern aszimmetrikus linearitásában (mely egyrészt a hagyományban állásra, másrészt viszont a tradíciótagadásra utal) kétségtelenül a „negyedik testőr” avantgárd, a többiektől élesen elkülönült „elővéd” került leginkább szembe a művészetek szellemi hadifrontján az identifikáló aposztrofé „hátrvédjének” személyiség-elképzeléseivel,

teljességükben próbálván azokat megsemmisíteni a hagyománytagadás „abszolút modern” szellemében.

Az identitás és alteritás problémája nyelvi karakterrel rendelkezik, mivel mind az én énsége, mind pedig a te te-szerűsége, s egyáltalán, ezek állíthatósága, a nyelviség létének és dinamikájának függvénye. Az avantgárd nyelvfelfogás a referencia-központú gondolkodás teljes destrukciója²⁹. A nyelvi jel elveszíti önnön jelöltjeit³⁰, s nyelviségének „materialitására” és performatív erejére fordul vissza dinamizmusával: képes lesz akcióvá válni, s mindenféle referenciális jelölt nélkül is létrehozni önmagát³¹. A textuális tér végtelenné válik s a performatív erő állandó újratermelődése által lehetőséget ad a folyamatosan eljeltelenedésben levő figurációs-defigurációs mozgások számára. Mert hogyha megszűnik az egy jelölt — egy jelölő biztos viszonya, a textus nem lesz más, mint a metaforák állandó jelölése és eljelölődése, melyben a jelentés képtelen egyetlen jelölőben megállapodni: továbbfut a következő, majd az azt követő figura felé³². Ez a szignifikáció lezárhatatlanságát, s a szabatosan létrehozott definíciók megfogalmazhatatlanságát eredményezi. Sokak által³³ idézett részlete *A ló meghal a madarak kirepülnek* című költeménynek az „amit fölállítunk az föl van állítva / de amit fölállítunk az nem jelent semmit” két sora, amely könnyen működtethető az önmagát végül defiguratív módon felszámoló metaforizáció trópusaként. A „tények” statikus „fölállítása” azonosítható a metaforával: ám a jelölő soha nem válhat ténylegesen azonossá a jelölttel, a kettő nem feleltethető meg egymásnak, a szignifikáció „csődöt mond” („de amit fölállítunk — a metafora — az nem jelent semmit”), jelentéstelenné válik, mi által a jel megszűnik jelölőként viselkedni. Ily módon az avantgárd szöveg képes „nem-nyelvként”, tehát nem egyszerű médiumként, hanem saját materialitással rendelkező, önálló, önmagát létrehozni tudó létezőként működni. A „halott” hagyományokat és a tradíciók lebilincselő természetét elutasító avantgárd művészek a teremtőerő, a produktív dinamizmus effektivitása mellett foglaltak állást. Erről tanúskodik *A ló meghal a madarak kirepülnek* következő kijelentése: „dögöljenek meg akik elismerik a nyugvópontok szükségszerűségét”. A sor szintén értelmezhető az önmagát kétségbevonó, majd felszámoló metaforizáció mozzanataként, ugyanis a kompozíció zenitjén helyezkedik el, annak középső sora. Az emelkedő szerkezet itt jut(hatna) „nyugvópontjára”, s ez mégsem következik be, ugyanis a textus önmaga semmisíti meg azt, amit előzőleg „fölállított”; megfosztja a biztos, tájékozódást szolgáló koordinátákat centrális szerepüktől: a költemény nyugvópontja funkcióját elveszítve „üres helyé” transzformálódik. Az emberi gondolkodás, világban való tájékozódás eszköze és „nyugvópontja” a definíció (melynek funkciója a dolgok adekvát és szabatos meghatározása), hasonlóképpen veszíti el meghatározó szerepét. Akárcsak Kulcsár Szabó Ernő *A ló meghal...* olvasatában a tulajdonnév (amelynek konvencionális célja szintén az események és egyedek precíz szignifikációja), s ami itt elszakad jelöltjétől a nyelv performativitásának kifejeződésévé válva³⁴.

A trópusok mozgásához és a transzfigurációs eljárásokhoz természetesen nem közvetlen megfigyelései által jutott el az avantgárd irodalom; szerzőinek, teoretikusainak vizsgálódásaira nagy hatással voltak a mozgást (magát) ténylegesen ábrázolni akaró futurista képzőművészek és Nietzsche gondolatai. A futuristák voltak

ugyanis az elsők, akik a dinamizmust képzőművészeti alkotásaikban sajátos, ám sikeresnek mondható módon jelenítették meg szimultaneista ábrázolásmódjuk (több, egymást követő mozgáspillanat látható egyetlen időben) és erővonalaik plaszticitása által (lásd, Umberto Boccioni: *Az izmok dinamizmusa* című, 1913-as bronzszobrát). Az avantgárd irodalmárainak feladata az volt, hogy a képzőművészek eredményeit „szövegformátumban” a fehér lapra plántálják át. Annak felismerése, hogy a textuális dinamizmus kizárólag a figurák állandó mozgásával, egymásba való lezárhatatlan átalakulásával ábrázolható, a „kísérletezők” legjelentősebb eredménye volt: „Mióta a mediális kultúrtechnikák tudománya kitüntetett figyelmet szentel a kinézis transzfigurációs mozzanatainak, az irodalomtudomány számára a tekintetben is újabb távlatok nyíltak meg, hogy a szövegek mediális materialitásban olyan mozgásként ismerje föl a tropológiai helyettesítések játékát, amelynek elsődlegesen a hozzáférhetetlenség a „valósága.”³⁴ A futurista szobor vonalainak egyidejű megjelenítése tehát a textuális transzfigurációnak (s az ebből következő szimultaneitásnak) feleltethető meg. Mindkét esetben elhanyagolhatatlannak tűnik az a tény, hogy egyik sem képes direkt módon ábrázolni a „*hozzáférhetetlen*” mozgást, csak mediátorok által: a szobor egy időbe sűrítő aktusainak segítségével teszi érzékelhetővé és megragadhatóvá a nem egyidejű mozgásfragmentumok közötti láthatatlan átmeneteket, a textualitás mediátorai pedig a nyelv retorikai eszközei, amelyek állandóan átalakuló „helyettesítésben tartják” az „önvalójában” ábrázolhatatlant. A kinézis megjeleníthetőségének fundamentumait Nietzsche játékról alkotott gondolatai alkotják³⁵. S az, hogy az új elmélet nem egyetlen trópus egyetlen jelölthöz való hozzárendelését, hanem egy folyamat (át)jelölődéseit emeli ki, a statikus világképen és állandóságon, definiálhatóságon alapuló felfogás destrukcióját vonja magával. Mert a biztos pontok eltüntetése az eleai természetbölcselet fundamentumaira épülő, értelem- és statikusságközpontú európai tradíció dogmarendszerét veszélyezteti, nyitva az avval éppen ellentétes hērakleitoszi dinamikus „*panta rhei*”-gondolat dionüszoszi mélységei felé³⁶. A biztos „*középpont*” mediátorok által való felszámolásának derridai gondolata a centrum helyettesíthetőségét, „játékba utalhatóságát” helyezi előtérbe; márpedig helyettes (trópus) nemcsak egy, de végtelen számú létezhet, így a helyettesítés (a jelölt önnön jelölőivel való felcserélésének játéka) is a végtelenbe fut ki. „Ekkortól kellett azt a törvényt is elgondolni, amely bizonyos mértékig irányította a struktúra konstituálódásában a középpont utáni vágyat, valamint annak a jelölésnek a folyamatát, amely elmozdulásait és helyettesítéseit a központi jelenlét törvénye szerint irányítja; de egy olyan központi jelenlét szerint, amely sohasem volt önmaga, mely már eleve magán kívülre, helyettesébe száműzetett. A helyettest semmi olyan nem helyettesíti, ami azt léteben valamiféleképpen megelőzné. Ennélfogva csak azt gondolhatuk, hogy nincs középpont, hogy a középpontot nem lehet egy jelen levő formájában elgondolni, hogy a középpontnak nincs természetes helye, hogy nem fix hely, hanem funkció, egyfajta nem-hely, amelyben a jelhelyettesítések végtelen játéka folyik. Ez az a pillanat, amikor a nyelv elárasztja az univerzális probléma mezejét; ez az a pillanat, amikor a középpont, illetve a kezdet hiányában minden diszkurzussá — feltéve, hogy ugyanazt értjük e szón — azaz rendszerré válik, melyben a központi, eredeti vagy transzcendentális jelölt a differenciák rendszerén kívül soha

sincs teljesen jelen. A transzcendentális jelölt távolléte a végtelenségig kiterjeszti a jelentés/jelölés mezejét és játékát³⁸. A textus figurális összetettsége, a jelölők sokszínű halmozása pedig képzőművészeti analógiával (eljelöléssel...) élve: montázs-szerű. Nem csoda, hogy az avantgárd, akár képzőművészetről, akár irodalomról legyen is szó, szívesen élt különböző montázstechnikákkal (textuálisan pl. halmozás és fokozás), melyek ráadásul a temporalitás és a tér ábrázolása számára is új lehetőségeket teremtettek (pl. az időben egymás után következők s a térben nem egy helyen levők egyidejű látatása az afrikai és a kubista képzőművészeti alkotásokon)³⁹. A három dimenziót felbontó, s annak fragmentumait kétdimenziós térben összesűrítő képzőművészeti technikák analógja az irodalmi digitális-analógiás felhasználat⁴⁰ metonimikus szerkesztésmódja: az univerzális valóságegészből kiszakított imaginárius fragmentum új kontextusba, más teljességből kijelölt összetevők, elemek fiktív terébe kerül anélkül, hogy azokkal szerves egységet alkotna: idegenségét kimerevítetttségében mindvégig megőrzi⁴¹ (mint ahogy a képzőművészeti montázsok is elkülöníthető részekből lesznek egy struktúra elemei). Ebből az idegenség-fel-nem-olvasztásból következik, hogy a digitális-analógiás szerkesztésmód elutasít mindenféle szubjektivitást, szemben a szubjektumot elfogadó, inkább metaforikus ikonikus rendszerrel. A digitális-analógiás technológia efemer jel-egységei (pl. a textuális montázst alkotó trópusok) az egymástól (és a felszámolandó, vagy már felszámolt jelöltől) való állandó eljelölődésben nyernek létet és tűnnek el az avantgárd szövegek dinamizmusának lezárhatatlan játékában.

Az avantgárd dinamika-centrikus elképzelése természetesen az alkotók temporalitáshoz való viszonyát is meghatározta. A romantikus gondolkodás általában az időt is „megfogható” — értelmezhető — egységekre osztja: s ezeket egymáshoz képest határozza meg, „identifikálja”. Legfőbb viszonyítási alapja a jelen, amely minden esetben kiábrándító a maga realitásában. Kitűnő kiindulópontként szolgál viszont a romantikus lírai alanyok irreális, illuzórikus dimenziókba való meneküléséhez: melyek főleg a múlt, és talán kevésbé a jövő. A világszemlélet jellemzője az a felfogás, amely a lírai alany jelenből múlt, vagy jövő felé tartó mozgását stabilizálja oly módon, hogy mindent „egyidejűsít”, jelenre hoz⁴² (és „fölkállít”) értelme (re)konstrukciós aktusai segítségével⁴³. Akár az elmúlttól, akár a jövőről legyen szó, értelmezi, és minden áron megérti azt. A múltat, melyet fiktív létformájú forrásokból (mesékből, különböző történetekből, könyvekből) és imaginárius, félig-meddig referenciával bíró, átmeneti, ám eredeti „kontextusuktól” már távolkerült rész-jelenségekből (pl. múzeumokból, várromokból) ismer⁴⁴, azok segítségével teszi „megfoghatóvá”. A múlt (emlékeinek) darabjai, roncsai által rekonstruálja a történelem egészét, ami ily módon csak fikció lehet⁴⁵; viszont az értelmezői és magyarázó tevékenység következtében biztos és megváltoztathatatlan, jelenre hozott (jelenben újrakonstruált) fikció. A „jelenre hozás” akciójának utolsó fázisa a múlt (és jövő) illúziójának jelenrel való felcserélése, melynek következtében a lírai én elszakad önnön jelenétől és saját képzeletvilágába (múlt vagy jövő) „távozik” mentális, de főleg textuális úton. Ez a fajta romantikus „jelenre hozás” tulajdonképpen „egy időbe sűrítés”, tehát időtlenítés, amelyet a jelen eltüntetése, illetve múlt (vagy jövő) által való felcserélése, az azok révén „létezhető” relációrendszer felszámolása

eredményez. A múlt — jelen — jövő linearitás változékonyságának dinamizmusa megszűnik a mozgás folyamatának stabilizálása, illetve a múlt konzerválása, bizonytalanságainak és idegenségének feloldása következtében. Ezt a stabilizáló gondolkodásmódot természetesen már a romantikusok „felülítették”: jó példa erre a Lovejoy által értékelt német-keresztény, bizonytalan jövőképet felállító, transzcendensbe „vágyakozó” irányzat, amely ily módon az avantgárd dinamikus-jövői időképének is (részleges) előzményévé válhatott.

Az „időtlenítő” temporalitás-értelmezéssel áll szemben az avantgárd ténylegesen idői aspektusa, melyben a mozgás nincsen leállítva és értelmezve; idegenségeit a huszadik századi gondolkodásmód képes volt elfogadni és szövegeibe, azok (befogadót) eltávolító effektusaival egyetemben belevonni. Az avantgárdnak a megismerhetetlen megismerhetetlenségére irányuló intenciót, annak szinte kizárólagosan a jövőre reflektáló értékrendszere támasztja alá, mely alapján megállapítható, hogy igazából a jelen — jövő közötti mozgás mondható teljességében változékonynak, kiismerhetetlennek, tehát dinamikusnak; a jövőnek ugyanis még nem térképezhető fel önnön imaginárius fragmentumai (nincsenek krónikák, váromok stb. hogy elindítsák a szemlélő retrospektív, fikcióképző mechanizmusait). A még meg nem történt az, ami a már lezárt múlttal szemben a „minden” és a „még bármi” lehetőségeinek tabula rasáját, tehát a létrehozható teljesség ígéretét tartalmazza (pl. az aktivisták, expresszionisták jövőbeli földi Paradicsomának és új emberének várása⁶⁶). Az „emlékező”, múltkonzerváló törekvésekkel szemben a dinamikus avantgárd gondolkodás sokkal inkább a felejtés szerepét hangsúlyozta, ugyanis az, csak egy bizonyosfajta idői mozgás következtében jöhet létre, mégpedig a jelenből — a jövő felé tartó úton. *A ló meghal a madarak kirepülnek* című költeményben a múlt változatlanságát, stabilitását a „pocsolya”, míg a jövő és feledés változékonyságát a „folyó” metaforája fejezi ki⁶⁷. Ez a fajta figuratív gondolkodás rávilágít az idő nyelvi létformájára („Az időnek tehát nem a tapasztalat, hanem — miként a dekonstrukció hangoztatja — a nyelv lesz a megértési modellje.”⁶⁸), amennyiben az idő nem létezhet nyelviség nélkül (s elegendő ebben az esetben a múlt — jelen — jövő megkülönböztetésének nyelvi módozatát kiemelni). Az idő egyértelmű textualizációja és figuratív ábrázolhatósága a statikus múlthoz a konvencionális egy jelölt — egy jel zártságát, míg a jövőhöz a végtelenségig „túlszaladó” figurációs-defigurációs mozgalmasság megragadhatatlanságát rendeli hozzá. A mozgás effektivitását csökkenti viszont az, hogy egyszer a vágyott jövő is mindenképpen múlttá, tehát „*eljelentéktelenedetté*”⁶⁹ válik lezárttsága, formálhatatlansága miatt (más kérdés, hogy a jövő, már szói erejénél fogva is mindig jövő marad, tehát ilyen értelemben: végteleníthető). De nem csupán az idő lesz nyelvivé, hanem a nyelv is idői koordinátákat nyer a definíció — nemdefiníció elkülönülődésének kinézisében. A tulajdonnév (illetve a dátum)⁷⁰ konvencionális értelmében ugyanis rögzíti, tehát definiálja, jelöltté teszi a jeltárgyat (denotátumot): akárcsak a romantika a múltat, jelenre hozza azt. *A ló meghal...* antikonzervacionalitása viszont szembesíti a lassanként „széthulló” lírai alanyt azzal a felismeréssel, hogy mindenféle rögzítés, tehát egyidejűségre (jelenre) hozás: definíció lehetetlen. A jelölt önnön jövői, bizonytalan, mindig újdonságot képző természete miatt jelölhetetlenné, definiálhatatlan karaktert ölt. A rögzítés (akár a névé, akár a dátumé) lehetővé te-

heti az ismétléseket (tehát a monotóniát), ám kizárja a jelölendők (személyek vagy események) spontaneitását és transzformálhatóságát, valamint a nyelv performativitását; ahogyan a középpont (vagy a Kassák által szükségszerűtlennek nyilvánított „nyugvópont”) is korlátozza a struktúra derridai játékát⁵¹. Mert a játék spontán jellege az, amely az „abszolút modern” avantgárd textualitás temporalitás-felfogását transzfiguratív technológiáival (pl. montázs) eltávolította mindenféle stabilizáló tradíció „hátrvédjének” időegységeket „konzerváló rítusaitól”; s egy bizonytalan, rítus- és konvenciótagadó, az idegenséget idegenségében elfogadó, megérteni nem kívánó dinamikus jövőti „elővéd”-mozgás iránt tette fogékonyá.

II.) A legelső Kassák-kötet, az „átmeneti”-ként definiált⁵² *Éposz Wagner maszkjában* (1915)⁵³ a wagneri (utó)romantikus tradíció, illetve a klasszikus modernség és induló avantgárd ütközőterülete, melynek kapcsán felvetődik egyrészt a nyugatos modernség avantgárdba való integrálásának gondolata, másrészt pedig (és ellenkezőleg) az attól való elszakadás intenciója⁵⁴, amely az első kassáki korszakban még csupán részleges lehetett. Az expresszionizmus stílusjegyei (kozmosz képek, váltakozó irányok, szimultaneista képzetársítások⁵⁵) mellett ugyanis eme kötetben még jelen vannak a klasszikus modernre jellemző impresszionizmus és szecesszió jellemzői egyaránt⁵⁶.

Maga a ciklus tizenhárom és egy (bevezető) költeményből áll. A műfajmegjelölő címben eposzként definiált szöveg invokációjában⁵⁷ („Ó élet, élet mi sírunk, panaszkodunk...”) a vállalt költői magatartás és szerep temporális eltávolítása történik meg múltat („Volt idő”) és jelent („most”) kontrasztosan szétválasztó formában. A csoda motívuma („Volt idő, hogy szent csodaidézői voltunk a világnak”) egyértelműen a lezárt idői dimenzió metonimikus része lesz. A csodaidézés pedig egyenlővé válik a „pajkos játék”-kal, a siratással, az énekléssel, a pöröléssel (mely akciók egyértelműen a költői-művészi hivatásra utalnak); valamint a múlttal, amely a játék „pajkos” volta miatt gyermeki karaktert nyer. A „zöld búza fölött” ének és főleg „a bős vihar elé” szánt pörölés pedig valami határtalan, „természetfeletti” szabadságot kölcsönöz a múlt költőinek, amelyet önnön „csodaidéző”, transzcendensbe utalt voltuk hitelesít. Ezzel feszül szembe a „most rabok vagyunk a vaksötét toronyban” egyedülálló sorának jelen idejű látásvesztése és demisztifikációja. A következő versszak („A nyelvünk csengőbb...”) piktúrájában a fenti romantikus-bukolikus aspektust a jelenbe helyezi, ám fenntartja annak a megszólalók toronybeli nézőpontjából kijelölt distanciáját („vannak szabad mezők”), s újra megsemmisíti a „de jaj, balga csatában süketül az ember” kijelentésének konkrétságában (pl. az ágyúlövések hatása) és metaforikus elvontságában. A süketség ugyanis, mint a hallás képességének elvesztése, a konvencionális költőszerepet érvényteleníti a befogadó oldalt kiiktató aktusa által, amelyet megerősít az aktív szerep passzív hordozókra való átruházása („csak ők, a halálnak kínálkozó anyók, / a vágyak bús veteránjai értenek meg minket.”). Az anyók itt „a vágyak bús veteránjai”-ként realizálódnak, amely régi, tetterős jellegük jövőti, tehát dinamikus irányultságára, s veteránként: a jövőti mozgás későbbi megtorpanására, berekesztésére, múltként való lezárására utal. Az „Ó zengő kelyhű virágok, sárga ércliliomok” ellentétet rejtő halmozása megelőlegezi a ciklus későbbi figuratív, defiguratív váltásait, amennyi-

ben a virágszimbolikát megtöri az „*erc*”-kifejezés, amely a futurizmus által kedvelt matériát, szervesen fémet állítja redundáns elemként a növények szerves organizmusába. A romantikus virágszimbólum már-már expresszionista reprezentációja a „*szűz embervér festi virágát*” elidegenítő fél sora. S végül, a látás és hallás megszüntetésének következményeként, érvényt szerez magának a teljes nyelvelejtés későbbi versekben továbbvitt aktusa („*vad, rekedt torkú mozsarak csífolják csendő énekünk.*”): az idegen hangok pedig, amelyek elnyomják, sőt megsemmisítik az emberi megszólalásformákat, antropomorf jellemzőkkel bírnak („*rekedt torkú*”, „*csífolják*”). Az első költemény aposztrófával nyit (amely természetes egy eposzi invokáció esetében); ám nem egyetlen megszólaló, hanem az aktivista avantgárd teória kollektív éneke („*mi sírunk*”), az azonosíthatatlan és egyenkénti összetevőiben identifikálhatatlan kar idézi meg az élet allegóriáját (amelynek allegorikus voltát megszólaltatása, antropomorfizációja adja). De a nem önmagában, hanem trópusok általi „létezőségében”, mediális helyettesítő által szubjektumként (te-ként) aposztrófált élet nem nyerhet identitást, mert a kar dezidentifikáltsága, s az avantgárd deperszonalizáció folyamata ezt a törekvést megsemmisíti, miáltal lebontja az allegorizált denotátum szubjektum-szerűségét, megfosztva azt antropomorfizáló jelölőtől, s végső soron allegorikus voltától. Az élet allegorikus alakként való ábrázolása a megjeleníthető és észlelhető szoboralak élet-attribútumokkal való felruházása által képzelhető el: amely az életfenomén tulajdonképpen individualizálása, annak rögzítésében, identifikációs folyamatában. Ám az avantgárd metódus ezzel ellentétes előjelű, tehát megfosztja élet-attribútumaitól az alakot (ön-dezidentifikációja segítségével), mely által nem-életté teszi azt. A vers „*Ó élet*” látszólag identifikáló aposztrófája tehát értelmezhető a „*mi*”-megszólaló dezidentifikációs aktusaként, amennyiben az allegória-alak individuumát nem egy ténylegesen rögzítő én és te megszólalás biztosítja, hanem egy mi és te formáció bizonytalanítja el. Az élet ugyanis az „*egy*”-hez tartozik: az egyes embernek van élete, nem pedig a mi-nek; a közösség élete a sok én életéből tevődik össze, de ekkor már elveszíti tényleges én-karakterét, akárcsak az egyes hang a kar énekében. Ily módon az életet adekvát módon csak az tudja te-ként szólítani (s azt jelölőinek segítségével identifikálni), akihez tartozik: az élettel bíró én, nem pedig az életet teljes mértékben absztrakt formájában értelmező mi: „a társaság élete” fogalom jelentése mindenképpen metaforikus, tehát átvitt értelmű „az élőlény életének” konkrétségéhez képest. Az élet „élettelenítésének” szimbolikus avantgárd akciója (az „életjelek” elvonása következtében) pedig magával vonja a jelölők által rögzített jelentetek defiguratív mozgását. A megszólított élet élettelenítése egyenes arányosságban és metonimikus viszonyban áll(hat) az első vers (és az egész versciklus) szabadságának (múlt) a rabság (jelen) dimenziójába való konverziójával. Az egyes jelek egymásba való átírása (élő — élettelen, szabadság — rabság), s az avantgárd aposztrófé én-disszimilációs aktusa részleges törést eredményez, amely még a ciklus „legavantgárdabb” pontján sem jut el a teljes detextualizáltságig. Viszont a detextualizációt elősegítő és megalapozó nyelvvesztés, illetve az önnön jelölési képességében már megkérdőjelezett és kétségbevonott nyelviség tapasztalata végigkíséri az egész kötetet. A második vers utolsó két sora („s ím újra látom: erőnk értéktelen semmi: / mit estig összehordunk, reggelig bedül.”) például a teljes költői

hivatás célravezetőségének negatív kritikája, tehát a nyelviség (nyelvben való megszólalás) értelmetlen és jelentéseitől megfosztott: „kiüresített” és jeltelenített lényegiségének manifesztációja (amely természetesen, az átmeneti aktivizmus irodalmában még nem pozitívum, mint pl. a későbbi dadában, vagy a magyar expresszionizmussal szinte párhuzamosan működő itáliai futurizmusban³⁰). Az idézet konnotációs háttere által az eszenciózus kijelentés elveszíti jelenbeli, idői koordinátáit és időtlenné válik: érvényessége és eredete ugyanis Kőműves Kelemen történetének indirekt megemlézése révén balladai időtlenségbe, végtelen és ősi, „dionüszoszi” homályba vész, tehát mindenféle végesség („befalazhatóság”) lehetőségét kizárja. „Magos Déva várának” építési folyamatát Adyra jellemző szófordulatokkal fosztja meg lezárhatóságától („mindig más kezében célunk / s miénk csak az ábránd, a semmi, semmi, / most mégis sírva nézem, szakadatlan munkám / hogy’ töri szét a láncot s hogy’ készül újra semmivé.”), s utalja vissza balladai, sőt mítoszi (sziszüphoszi) keretei közé.

A jelentéseit elveszítő nyelv „romlásának” figuratív kifejeződése a harmadik vers első négy sora („Zöld szőnyegén gubóztam a csókkerített háznak / s a szemem bús betűmezőkön jóreményt legelt. / De jaj, a karcsú fekete sorok / vak, fekete rébuszokat csomóztak eszemre.”). A textus egysége itt még csupán egy romantikus felkiáltás, sóhaj („De jaj”) által törik meg, ám az egymással szembekeverülő mondatok metaforikus-szimbolikus jelentésükben teljes mértékben egymás ellentétei. Az első, valamiféle romantikus stabilitással, kiismerhető biztonsággal átitatott idilli, bukolikus, vágyakozó magatartás kifejeződése. A második pedig a kiismerhetetlenség, a nyelvi („fekete sorok”) talány szövegi (leírt) rejtvénytudásának („rébuszok”) metaforizációja („csomóztak” — amely értelmezhető konkrét módon is: az inkák és az aztékok ugyanis előszeretettel alkalmazták az ún. quiput, a csomóírást). Az átvitel ebben az esetben sem rögzül az egy jelölő — egy jelölt statikusságában, hanem „túllendül” és nyelvi életszerűséget nyer: „rébusz” — amit „csomóznak”, tehát csomó, amit ki kell bogozni, avagy meg kell oldani; akárcsak a rébuszt, a (nyelvi) talányt, amelynek „vak” és „fekete” karaktere annak megfejthetlenségét, „titkos-jellegének” fel- és megoldhatatlanságát nyomatékosítja. A nyelvi rébusz (metaforizáció) tehát lezárhatatlan és megfejthetetlen: a biztos pontokat igénylő romantikus, illetve a nyelv „játszhatóságát” legfőbb eszközeként kihasználó avantgárd gondolkodásmód „katasztrófája” ily módon a ciklus harmadik darabjában következik be. Ezt a törést mélyíti el az eposz harmadik versében található enumerációja, amely látványos módon oszlik két részre: az elsőben a „tarka” katonák még „gyönyörű ég alatt” masíroznak valamiféle impresszionista sokszínűségben (csákójuk „ezüst”, rajta a rózsza „nevet”); igaz, hogy már itt is megjelenik az expresszionista módon ábrázolt „vérszínű” virág, amelyet a házak „könnyeztek”. Ám a katonák még két, a romantika irodalmában kedvelt népi témáról: „a bazárról és elhagyott szerelőjükről” énekelnek; ezt fogja semlegesíteni, feloldani a részegség, ami egyrészt a katonák „tízese” nyelvében, másrészt a „részeg zászlók” játékában („cicázta”) metaforizálódik, s amelyet végül (a felsorolás zárlataként) elnyom a háború zaja („s míg pergő dobok dobolták utánuk a világot”). Az enumeráció lezáratlanul vált át a mondatsoros szabad vers szimultaneista felsorolásába (pl. „kit konkolyérés hullatott a földre, / kinek December szíve dúdolt dajkadalt, / kihe

bősz kovácslegények rúgtak bánatot" stb.), mely által a lírai én („tűhegy"-nyi) darabjaira hullik („én tűhegyére szedtem életem"). A disszimiláció mégsem egészen avantgárd jellegű, hanem (aktivista átmeneti költeményről lévén szó) a szubjektivitás, effektivitás határain belül marad egy indulatszó felkiáltásában („ó jaj, szegény magamnak is menni kell most, menni"). A „szegény magamnak" visszaható névmási szerkezete Ady Endre stílusát evokálja, amit a nyomatékosított infinitívus tesz hangsúlyossá. A szimultaneista betét kettőtöri a megkezdett enumerációt, amelyből (illetve amelynek hiányából) ezután teljesen kivész a romantikus elem az expresszionizmus elidegenítő (hanghatásokkal is dolgozó) effektusainak jövöltárból („s a párkányokról szinte csöpögött a csend, / a cselédek sírtak a zsiros dézsák fölött" stb.). A népi témákat éneklő katonák eltűnő hangja megszűnik hallgatókhoz való közelségében és effektivitásában működni, avantgárd „foszlányokká" szakad szét („A seregnek már csak csonka üteme foszlott"). Az „ütem" ugyanis vonatkozhat a katonák lépésére (amellyel eltűnnek a seregszemle színteréről), de utalhat az egyre halkuló, darabokra hulló beszédre, énekekre is, amely eltávolodásával önmagát idegeníti el hallgatóitól azáltal, hogy önnön fragmentumaivá csonkítja magát és ily módon: hatását. A ciklusban egyre nagyobb teret nyer a távolság és az idegenség („hajrá, idegen tájra, idegen fűriák!" — negyedik vers): a régi, jól ismert („hazai") klasszikus modern dal időszaaka véget ért („és bús harmonikaszóval hiába daloltunk / bús hazai nótát a tág mezőkről és drága szeretőnkéről: / arany trónja alatt kurta szavak láncán fullasztott az ősz"). A dekadens, nyugatos körökben olyannyira kedvelt „bús" jelző elveszíti autenticitását, ahogyan az idilli, a patetikus és a romantikus témák (haza, szerelem, szabadság) is múlttá, tehát idegenné válnak hiábavalóságukban. Míg a „fullasztás" aktusa a lélegzet, s így az élet elvételét, tehát indirekt módon a(z összefüggő) beszédre (és dalra) való (jelenbeli) képtelenséget hordozza, addig a „lánc" szimbóluma a kifejezésbeli rabságot („kurta szavak láncá") már „direkttségében" is reprezentálja. Ezt erősíti meg egy, a „Parnasszusról leszállító" deszakralizációs mozgás, amely a hőroszt, annak biológiai karakterét hangsúlyozandó: egyszerű, fiziológiai igényeit (a maslow-i piramis legalsó szintje!) csak minimális (lásd a „sós víz" és „sótlan kenyér" felcserélése) módon kielégíteni képes gyermekké degradálja. („Ó Vulkán, roppant Istenapánk száműzött fiai mi, / vérünk oldott ritmusában zengő kohók etetésére, / vad ércparipák hajszolására és a szent fekete föld / anyáskezű művelőinek születünk, / de sós vízen és sótlan kenyéren pulyákká hevertetett a Béke.").

Az apollóni és parnasszusi szintjéről végképp eltávolított költészet avantgárd interpretációjában képtelen megállni a dionüszoszínál, s azon is túllendül: az ötödik vers (ami a hatodikkal együtt a ciklus kiemelt pontján, annak aranymetszésében áll) első sora (amely második invokációként értelmezhető), a „Háború" aposztrofikus megidézése. A kötetben két költemény erejéig elszaporodnak a futurista elemek, pl. óda Marshoz, a pusztításhoz. Az ötödik versben a világ megketőződik („Valahol most szőlőkoszorúsan dalol az ősz: / de mit tud ebből Mars fázós, télbe szakadt nyája. / Valahol most csókot szüretelnek a víg szerelmesek: / de ki becéli csókkal a fáradt, kócos szakállú katonákat."), a dionüszoszi elem téri eltávolításával az ellentétek dinamizmusán alapuló, avantgárdnak is tekinthető herakleitoszi világgép válik uralkodóvá. A klasszikus modernség („Rejtett vágyakat,

cifra, tekergő gondolatokat nem búvárkodnak, / a zongora beteg nyávgását sem értenék meg ők.) stílusrának felsorolása, majd eltávolítása („sem értenék meg ők”) egyben a wagneri világkép bukását eredményezi az értelmetlent, értelmezhetlent még értelmezhetetlenebbel felváltó kulcspozíciójú ötödik vers legfontosabb mondatában (amit az eddig felsoroltak már kellőképpen előkészítettek): „Az ágyúk acélkórusa értelmetlen dalt énekel a katonáknak, / értelmetlenebbet és bolondítóbbat, mint száz wagneri orchester”. A költemény (mely az eposz második, futurista invokációja) bevezeti a kötet korában „legavangárdabb” hatodik darabját, a futurista, hangzáscentrumú technológiát felhasználó „Brrr..bum... bumbum... bum” kezdetű betétet, melyben a nyelvi törés eljut legvégső szintjére (nagy számmal jelennek meg benne grammatikailag elliptikus és tagolatlan mondatok, illetve mondatszók). Természetesen ez még nem a Marinetti-féle detextualizált, elemeire bontott s digitális-analógiás szerkesztésmóddal egymás mellé helyezett fragmentumok deperszonalizált montázs⁵⁹: a szerkezet még csak részleteiben hullik darabjaira, idegenségét nem tartja végig fent. Szerkesztetlen-tagolatlan kulcsmondatainak, a többi versszaktól külön álló „Ó jaj!... Testnér! Jézuskínszenvedésel... Márjámanym!” sorának nyelvi széttördeltségében jelen van és uralkodik a szubjektív vonás: az expresszionista „sikoly”-motívum az egyén fájdalmas „Mária-himnuszává” magasztosul az E./1. személyű birtokos felkiáltása és a fájdalom egyénhez kötöttségének kifejezése következtében; s mivel konkrét értelemben vett, tehát fizikai fájdalma csak az egy-embernek lehet, a kollektív én felkiáltásaként is értelmezhető nyelvi aktus visszairódik az egyén elidegeníthetetlen terébe. A következő versekben a szöveg újrendeződik, ám az avantgárd gondolkodásmód térnyerése ezután megkérdőjelezhetetlenné válik: az itt és az ott egymáshoz képesti idegensége mindvégig fennmarad. Az alkalmi nyelvi katasztrófa felfüggeszti a romantika motívumrendszerét („az utakat elkeverte a vér és sehol, sehol / egy kékvirágú csillag.”). A láthatatlan, távolságában elidegenített „kék virág” köztudottan a nagy korszak jelképe, mint ahogyan a vágy is („December-Január: a vágyak hídjá nincs sehol!”). A korrespondencia („híd”) tehát végérvényesen megszűnt a téri- és időegységek között: az avantgárd nem egymással helyettesíthető időegységekben, hanem az egyáltalán nem konkretizálható, lezárhatatlan és egységesíthetetlen időben, a dinamikus jövőiségben, s így a játék véletlenszerűségében gondolkodott.

Az utolsó, tizenharmadik vers idői cezúrája teljes mértékben összekeveri a temporális határokat. Az „első” tizenkét költemény jelene átalakul tegnappá és lezáródik („s mi tegnap volt: mind messze, messze sír...”): a poliszemantikus „sír”-kifejezés igeként utalhat a múlttá vált jelen (immáron lezárt) szomorúságára, s annak eltávolítására, a „messze, messze” határozók felsorolása által. Főnévként pedig a lezártág tapasztalatát jelentheti, mint a halál metonimikus jelölője, amelyet szintén a „messze, messze” határozószavai tesznek idegenné. Az utolsó vers tehát a jövő (a „bolnap”) és az élet avantgárd-aktivista dala, amely szemben áll a futurista háború-és pusztítás-centrizmussal („Aztán dalolni örök életörömről”). A korábban már részben deperszonalizált, majd szubjektivitásában újra összeállított lírai én itt a várt új emberként, mint a jövő Messiása jelenik meg: saját magát „feldaraboló”, s önnön (teső)részeit antropomorfizáló aposztrófája segítségével, metonimikusan identi-

fikáló szubjektumként („Ó, két rossz lábam [...] Ó, két kezem, két asztaltól elvert jobbágy”). Ez a szereplehetőség már a harmadik versben megjelenik („s én ekkor Jézus öt sebére gondoltam árván”), mint a kivételes vállalást a mindennapok élményi szintjére leszállító, asszociációs mozzanat („Aztán az ablak bús keresztjére pironkodott a reggel”). Az új ember megjelenésének jézusi karaktere az utolsó versben inkább mózesi attribútumokat vesz fel („Ó, két kezem, két asztaltól elvert jobbágy, / ma tartsatok üres, mély tálat a bőséges ég alá, / hogy nálam nézze meg magát négy sarka a világnak / s lássam meg én is a kért földi tájat”). A zsidóságot Egyiptomból kivezető pátriárka volt ugyanis az, akinek nem adatott meg az Ígéret Földjére („hol boldog ember áll a dombon / és fehér zászlaját nevetve lengeti / a bús rokon elé”) való belépés. A ciklus zárlatában megjövendőlt immanens („földi”) béke és megadás („fehér zászlaját”) dimenziója természetesen csak kívánságként, óhajtó formájában jelenik meg a textusban; az avantgárd temporalitás-fogalom értelmében nem válhat jelen idejűvé és lezárttá (bár ennek ellentmond az utolsó három sor pontosan leírt és stabilizált, jelen idejűként ábrázolt jelenete, amely viszont az időtényezők összezavarásának avantgárd aktusaként elemezhető). Az utolsó mondatok alapján mindenféle megállapodás (kibékülés) lehetősége a jövőbe helyezett, így az avantgárd klasszikus modernséggel való szembenállásának megszüntetése is; amennyiben az ellenfét-„rokon”, akinek a „boldog ember” megadja magát („fehér zászlóval”), a klasszikus modernség képviselőinek legfőbb attribútumát, a „bús”-jelzőt hordozza. Ám az ellentétek a jövőben is kibékíthetetlenek lesznek, erre utal a „nálam nézze meg magát négy sarka a világnak” felszólítása (amely az ötödik versben megjelenő „A világ négy sarka most véresre ölelkezik” kijelentés felülírása). A világ „négy sarkának” bármilyen érintkezése csupán metonimikus lehet: az egészről kiszakadt rész az, amely relációt teremthet a másik egészével, vagy annak elemével (pl. a hadseregek térbeli mozgása által): a „négy sarok” között nem jöhet létre más módon direkt kapcsolat; s főleg azért nem, mert a világ biztosan nem „négy-sarkú”. Kassák a nyelv performatív, teremtő erejének segítségével végrehajtja a geometriailag lehetetlent: négyszögesíti a kört. A „világ-béke” tehát textuális szinten létrehozható, kijelenthető, sőt argumentálható, ám semmiképp sem realizálható, referencializálható: mindörökké megmarad figurativitásában, amely viszont lezárhatatlan, folyton újraképződő, dinamikus játékot eredményez. A körnégyszögesítés azért is megvalósíthatatlan, mert az aktus definícióváltoztatást követelne: a körét, amely pedig nem-négyyszög, sőt négyyszögtől való idegenségében, saját fajképző jegyei által lehet kör. A textus viszont képes megvalósítani a nyelvi jelölők jelöltjeiktől való állandó eljelölődésének végtelen folyamatát; s éppen azért, mert a jelölő (a derridai értelemben) csak helyettesítő, s nem maga a jelölt, így bármennyi (végtelen számú) jelölő felállítható (elméletileg) egy jelölt helyett, de egyik sem lesz ez által maga a jelölt, csak annak helyettesítője. Ezt a kinézist alapozza meg a magyar avantgárd líra első versciklusa, melyben megvalósul (bár talán még nem kimondottan végtelenített formában) az állandó figuráció — defiguráció circulus vitiosusa.

A romantikus tradíció és az avantgárd hagyománytörés kontrasztja a kötet tizennegyedik, Kassák által a többi közé nem sorolt, tehát kiemelt szerepű bevezető darabjának ismeretében válik igazán szembetűnővé⁶⁰. Ezt a legerőteljesebb versrit-

mikai kötöttség jellemzi, ellentétben a különböző szabadversformákat megvalósító „belső” költeményekkel. A bevezető vers és a kötet más darabjai között tehát formailag a lehető legnagyobb feszültség keletkezik (melyben nem véletlenül: a „szabad” írja felül a „kötötter”). A bevezető költemény ráadásul a magyar romantika egyik legjellemzőbb és legismertebb darabjának, Petőfi: *Szeptember végén* című elégiájának szigorú, monoritmikus anapestuszi lüktetését másolja le (s talán parodizálja). A romantikus költő verse olyannyira ismert (ma is, és talán a Petőfi-epigonok korában még inkább az volt), hogy a kassáki formaválasztás nem lehet véletlen (biztosan állítható, hogy a verset skandálva minden magyar olvasó a romantikus költeményre asszociál). Az eposz bevezetése tartalmilag a nietzschei hagyományba helyezkedik („de lettem a dac, ki az égre dörömböl: / megdúlt ige mécsese, tüzteli kín”): utolsó két sora erőteljesen az *Ecce homo* „Flamme bin ich, sicherlich” zárlatára emlékeztet. A vers tehát a lírai én („romantikus”) szerepvállalása, amely a kötet utolsó költeményében az aktivista új ember ideáljával kiegészülve mózesivé szakralizálódik. Ám jövő felőliségében ez a biblikus rögzítettség egyszerre elbizonytalanodik. A vers aposztofikus kezdete („Ó élet, ki hátamon hordtam a házám”) még a statizáló identifikációs stratégiát tükrözi: az (absztrakt) élettel (te) szemben itt egy én (lírai alany) szólal meg, mi által rögzíti önmagát. De ez a rögzítettség a ciklus első (valójában második) költeményének „életer” és kollektív mi-t szembenállító avantgárd szituációjában visszavonódik („Ó élet, élet mi sírunk”). Az első vers önkinyilatkoztatása a kötet során valóban csak önnön szerepszerűségében, illetve (direkt vagy indirekt) helyettesítő (el)jelölésekben — Jézus, Mózes, Zarathustra Übermensch, az aktivizmus új embere — realizálódik; hangsúlyozva, hogy a jelölő sohasem válhat egyenlővé a jelölttel, így mindörökké fikatív marad. Az első vers avantgárd vonása az, hogy teljesen összezavarja a temporalitás egységeit, a kijelölt időhatárok összemosódnak, s végül jövői dinamikájukban oldódnak fel. Az első két sor („Ó élet, ki hátamon hordtam a házám / és csúsztam az árkot a gondfa tövé”) múlt idejű háborús eseményeket rögzít, amik a kötet verseiben a jelen kiábrándító voltának részei (katonalét stb.), ám amelyek az utolsó költeményben szintén lezárttá válnak. A múlt dimenziója, a nyelv figurativitásának konnotatív hátterében egyértelműen negatív csengésű: az ember (katona) autentikusnak éppen nem nevezhető „csiga-voltára” („hátamon hordtam a házám”, „csúsztam az árkot”) emlékeztetik a befogadót. Ám a tényleges idői konfúziót nem a lezárt múlt, hanem a jelennek jövőbe való azonnali konvertálása jelenti a „Most nyisson” felszólítása által. A „most” ugyanis jelen idejű határozószó, ám a „nyisson” már a jövőre, egy jövőben elkövetett aktusra vonatkozik, melynek téri koordinátáit az „és nyisson utamra a messze világ” távolsága adja. Az idői és téri távolság képzete tehát összeolvad a „messze” kronotopikus határozójában (ami egészen más típusú distancia, mint a múltbéli „messze, messze” alteritást rögzítő eltávolítása). A jövő kapuinak „megnyílása” természetesen nem egyértelműen pozitív az avantgárd gondolkodásban, ennél sokkal bizonytalanabb, mert pozitív elvártságában („nyisson”) a negatívumot is tartalmazza („most nyisson a bánatok árva gubója”): amely elrejtett (mivel „gubó” fedi), s csak a „megnyílás” után fog bizonyossá válni (igaz, hogy akkor már múlttá sematizálódva). A jövő rosszat is magába foglaló, tehát bizonytalan, „vakst” voltának fontosságát hangsúlyozza a kötet

utolsó versének keretképző ismétlése („*hogy bolnap még vaksibb gubóba szőjön a gond*”), amely az első vers jelenbeli vakságát is jövői, tehát avangárd természetűvé teszi („*most rabok vagyunk a vaksötét toronyban*”). A romantikus tradícióval szakító jelent eme késői (utolsó versbeli) aktusával lépteti túl a jövő felé, melynek következtében az elefántcsonttorony-lét tarthatatlanságával és műtszerűségével szemben a „*vaksötét (vasbeton?) torony*” jövői kiszámíthatatlansága áll⁶¹. Az utolsó sor („*magdült ige mécsese, tűztelel kín*”) mindezt a jövő felőliséget a nyelviség létmódjába helyezi az „*ige*” főneve által, amely szófajként épp az aktivitást, a költemény kontextusában pedig az (isteni, vagy akár emberi) alkotó produktivitást, tehát a jövő karakterű nyelvi performanciát hangsúlyozza. A teremtő ember bizonytalanra irányuló, apollóni bizonyosságot és szabályrendszert felrúgó („*égre dörömből*”) héralkeitoszi dinamizmusának sine qua nonja a jelenben még meg nem tapasztalt fájdalom („*kín*”), melynek révén az alkotó hérosszá transzformálódik. Az ő metamorfózisát viszont a ciklus negyedik verse mozgatja tovább (defigurálva annak jelölt voltát) konnotációinak átvitt értelmében (amiben a tűz nietzschei hérosszai „*sós vízen és sóltan kenyéren*” tengődő „*puhává*” lesznek).

De a statikus hagyományok legerőteljesebb megkérdőjelezése, — és paradox módon: szövegbe vonása — nem a textusban („*szimultaneista körkép*”-ben⁶²) rejlik, hanem magában a címben⁶³, amely háromkomponensű egységként (*Éposz — Wagner — maszk*) együtt és metonimikus részeiben is megcáfolja a „biztosként” értékelt tétéleket. Az *Éposz* műfaji megjelölése egy olyan textus ígérete, amely valamiféle „nagyszerűt” rögzít: egy nép őseinek hazáért vívott szakrális és valóságos harcait; szilárd attribútumokkal rendelkező, jellemkontrasztosan ábrázolt hősökkel⁶⁴. Kétségtelen, hogy az avangárd műalkotás eme követelményeknek sohasem felelhet meg (vagy ha igen, elveszíti „önmagaságát”, tehát avangárd karakterisztikumát)⁶⁵. Az eposz egy, a múltban spontán dinamizmusként létező képlékeny történet lejegyzése, tehát hagyománnyá rögzítése: dátumként, vagy tulajdonnévként ismételtető, monotonitásra számot tartó (lásd, az eposzi kellékek), az avangárd szabály- (vagy szabálytalanság-) rendszerének (rendszerelenségének) teljességében ellent mondó passzív fikció. Ily módon tehát valaminek a helyettesítője, jelölője: leginkább a múlt fragmentumainak, fiktív és imaginárius elemeinek jelenre hozott, azzal felcserélt rekonstrukciója (amely a volt megismerhetetlen „tényeit” át helyezi a transzcendencia, illetve a szakralitás dimenziójába). A cím wagneri eleme (amellett, hogy árnyalhatja a bevezető költemény nietzschei háttérét), már magában felülírja az eposzi „identitást”, ugyanis műnemváltásra utal: az eposzit felcseréli, „eljelöli” önmagaságától a (zene)drámai. Viszont a műnemváltás nem szükségszerű, amennyiben a német zeneszerzőt, pl. romantikus zeneeposzok alkotójaként, így hagyományteremtőként identifikáljuk. Kétségtelen, hogy Wagner a zenében rengeteg újítást hajtott végre, ám (az avangárd képzőművész, Kandinszkij kritikája alapján) nem volt képes kilépni a(z utó)romantika „bűvköréből”⁶⁶. Modernizációja által „a mozgás és a zenei ütem között hozott létre közvetlen művészi kapcsolatot, a mozgást alárendelte az ütemnek”⁶⁷; ami az avangárdban centrális elemként kezelt mozgást szükségszerűen feldarabolja, így statikussá teszi, mint ahogy az ütem is értelmezhető egységekre osztja a zenei dinamizmust. Az avangárd eljárása a wagneri ellentétként értelmezhető: itt ugyanis megmarad az ütem (pl. *A ló*

meghal a madarak kirepülnek erőteljes kompozíciója), ám alárendelődik a mindennél fontosabb mozgásnak és szüntelen játéknak, átgázolva minden megkötő tradíción; így „rabságát” (paradox módon) bizonytalan jövőisége („a vaksötét torony”), tehát játékának le- és önmagának bezárhatatlansága (!), azaz mindenféle konvencionalitásból való kizártsága okozza. A wagneri elem, amely a múlt rekonstrukcióját tartja gondolkodásának centrumában, szintén fikció, tehát a szöveg címe: a hagyomány (wagneri romantika) fikciójának eposza, története, így fikciója. Ezt a fikciót hitelesíti végül a cím harmadik eleme a maszk, amely az avantgárd gondolkodás (egyik) legfőbb motívuma⁶⁸, s ami annyiban válik elengedhetetlenül fontossá, amennyiben felöltése az eredeti személyiség elrejtését, az én ketté- (vagy szerepenkénti több részre való) hasítását, önmagától való elidegenítését eredményezi⁶⁹. Megfosztja az ént szubjektív jellegétől, ám mégis megőrzi annak antropomorfi jellemzőit, (vagy azok illúzióját): egyrészt az eposz elbeszélőjét, narrátorát; másrészt pedig a főhőst „rejteti el”; ezáltal az egész történetet a fikció keretei közé utalja. A főszereplő tehát identifikálhatja magát aposztrofek során át: mindenképpen „hazudni” fog, mert maszk mögül teszi azt; énkimondásával pedig beismeri, feltárja elrejtöttségét és szerepszerűségét, azaz jelölő voltát. A maszk így jó eszöke lehet az én-disszimilációnak, ezért kedvelte az avantgárd: szignifikátor, tehát úgy működik, mint más jelölők — sohasem válik egyenlővé a denotátummal (jeltárggyal); ám helyettesítheti azt, s az ő helyére is végtelen számú helyettesítő jelölő léphet (mint ahogy a színész is rengeteg szerepet magára öltethet). Metonimikus jelentésében a maszk ily módon maga a színház: összesűrített és kivonatolt, sematizált egész. Teljességében és sematikus voltában egyrészt ikonikus-szimbolikus; másrészt viszont digitális-analógiás szerkezetben összeálló jelek montázsja is: a szerepek váltakozása állandó kioltódásokat, túlhaladásokat és átírásokat eredményez; az illúzió, tehát a fikcionalitás játéktereként működik. S mint ilyen, a wagneri eposzt fiktív térbe helyezi át (mert az „maszkban jelenik meg”): ez által pedig a fikció fikciójának fikcionalizálója lesz oly módon, hogy folyamatos jelleggel kétségbe vonja azok rögzített jelentéseit; specifikáló és definiáló jelölőket áthelyezi, s ezt a trópusok lezárhatatlan játékának univerzumába szédíti. Az *Éposz Wagner maszkjában* cím definícióként mindenképpen stabilizálhatatlan karaktere végső soron önmaga címjellegét vonja vissza (mivel képtelen létrehozni tárgyának sematizált, csak önmagára vonatkozó, lezárt jelentését). Ezzel menthetetlen módon alárendelődik a nyelvi performativitásnak, amiben végül nem csupán önmagát, de az egész ciklus szövegét újrendezi, elragadja, és bizonytalan jövői játékterébe utalja; amely pedig elidegenedésében „csonkít meg”, majd zár ki mindenféle „aposztrofálható” bizonyosságot, ütemezést: konvencionalitást és tradíciót. Természetesen ezen intenciója mindvégig illuzórikus maradt, mivel egyetlen modern és „abszolút modern” irányzat sem (volt) képes arra, hogy önnön relációfogalmát, a hagyományt nem-létezővé tegye.

1. Jacques Derrida, *Mi a költészet?* (ford. Horváth Krisztina és Simonffy Zsuzsa), in: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, (szerk. Békay Antal, Vilcek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László), Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 278. oldal.

2. Lásd, Kulcsár Szabó Ernő — Molnár Gábor Tamás — Sziráki Péter, *Alakváltások az irodalmi modernségben*, in: *Hang és szöveg*, (szerk. Bednatics Gábor, Bengi László, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály), Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 7-25. oldal. „Nyugodtan állítható, hogy a modernség alakulástörténetének négyes tagolását (klasszikus modern, avantgárd, későmodern és posztmodern) elméletileg is megalapozó irodalomtörténeti koncepció nagymértékben járult hozzá a magyar irodalom 20. századi történetének újrendezéséhez”, 7. oldal.

3. A témáról lásd, Derék Pál, *A magyar avantgárd irodalom: 1915-1930*, in: Derék, „*Latabogomár ó talaita latabogomár és finfi*”, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998. 238-296. oldal. „A Janus Pannonius Tudományegyetem Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének 1991-ben és 1992-ben a paradigmaváltás elemzésére rendezett konferenciái kimutatták, hogy az irodalom újulásának folyamatában egészében véve elutasította az avantgárd hagyományt, noha számos alkotó szintetizált formában igénybe vette a kimunkált formanyelvek részeredményeit. Helyette a >második modernséget<, az avantgárd hatásokkal (is) megújított Nyugat-hagyományt folytatta nemcsak a második világháború utáni magyar irodalom jó része, hanem a 70-es években újtára induló posztmodern is”, 295-296.

4. Kulcsár Szabó Ernő, *A különbözőség esélyei, szempontok a posztmodern fogalmának meghatározásához*, in: *Literatura*, 1987-1988./1-2. sz. 137-146. oldal.

5. Erről bővebben lásd, Kulcsár Szabó Ernő, *A másság mint jelenlét*, in: *Jelenkor*, 1988./7-8. sz. 689-706. oldal. Különös tekintettel a *Modernség, avantgarde, posztmodern* című fejezetre, 695-699. oldal.

6. Kassák Lajos, „*A reiteneles nagy bama*” alól *Babits Mihályhoz*, in: Kassák, *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983. 575. oldal.

7. Kassák Lajos, *Önarckép — bűtérrel*, in: Kassák, *Versek, tanulmányok*, 1983. 12. és 17. oldalak.

8. Paul de Man, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség*, in: de Man, *Olvadás és történelem*, (ford. Nemes Péter), Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 78. oldal.

9. Az avantgárd és klasszikus modernség (eszétizmus) 1916-1917-es szembenállásának és vitájának Babits által kijelölt fő témáiról és lényegi kérdéseiről („*a hagyomány elvetése*”, „*a műgond bíránya*”) lásd bővebben, Derék Pál, *Az eszétizmus és az avantgárd vitája a magyar irodalomban (1916-1917)*, in: Derék, „*Latabogomár ó talaita latabogomár és finfi*”, 1998. 34-63. oldal.

10. „Sokat nyer vele az esztétikai tudomány, ha nem csupán logikailag látjuk be, hanem a szemlélet közvetlen bizonyosságával is felismerjük, hogy a művészet fejlődése az apollóni és a dionüszoszi kettősséghez kötődik: hasonlóan, amiként a nemzedékek is a nemek kettősségétől, szakadatlan harcuktól s csak időközönkénti összehétközéseiktől függenek”. Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, (ford. Kentész Imre), Magvető, Budapest, 2003. 27. oldal.

11. Lásd, a coleridge-i szöveg tropikus túlfutatását (Culler: *The Mirror Stage*), a tennészet felsőbb-ségét hirdető irányt és a primitívizmust (Lovejoy), valamint a romantika dinamikus jövőről szóló német-keresztény elképzelését (Lovejoy), s végül magának a romantikának többször kinyilatkoztatott (klasszicista) tradícióellenességét (Wellek) és meghatározhatatlanságát (Lovejoy). (A zárójelben felrögzített szerzők vonatkozó munkáit lásd a lábjegyzetekben).

12. Derék Pál, *A vashetontorony költői*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1992. 29. oldal.

13. Az aposztrofé alakzatának (a romantika irodalmában való) közkedveltségéről és identifikációs felhasználásáról bővebben lásd, Jonathan Culler, *Apostrophe*, in: Culler, *The Pursuit of Signs*, Routledge Classics, London and New York, 2001. 149-171. oldal. „The poet makes himself a poetic presence through an image of voice, and nothing figures voice better than the pure O of undifferentiated voicing: 'the spontaneous impulse of a powerfully moved soul.' A phrase like 'O wild West Wind' evokes poetic presence because the wind becomes a thou only in relation to a poetic act, only in the moment when poetic voice constitutes itself”. 158. oldal.

14. Az identitás és idegenség kérdéseiről Eisemann György értekezik, Heidegger *Lét és idő* című munkájának 38. paragrafusát idézve: Eisemann, *Elsajdított idegenség és elidegenedett azonosság*, in: *Identitás és kulturális idegenség*, (szerk. Bednatics Gábor, Kékesi Zoltán, Kulcsár Szabó Ernő), Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 56. oldal.

15. „Az expresszionizmus mellékhatása az aktivizmus, valamint a misztikus expresszionizmus is”. Derék Pál, *A vasbetontorony költői*, 1992. 46. oldal.
16. Derék Pál, *A vasbetontorony költői*, 1992. 48-49. oldal.
17. „Erre aztán egy csapásra titokzatos csöndesség támadt körös-körül; és lassú harangszó hallatszott föl a mélyből. Zarathustra hallgatózott, akárcsak a fölmagasló emberek; ámde azután másodízben is ajkára tette ujját, és ismét így szólt: >Jönl Jönl Éjféltre jár!< — és hangja átváltozott”. Friedrich Nietzsche, *Így szólt Zarathustra*, (ford. Kurdi Imre), Osliris Kiadó, Budapest, 2000. 379. oldal.
18. Nem lehet véletlen tehát, hogy az expresszionizmus először a német művészetben jelentkezett egy új, a „mi” alapján létesülő világ jövőiségében, vánságában. Derék Pál, *A vasbetontorony költői*, 1992. 46. oldal.
19. Arthur O. Lovejoy, *A romantikák megkülönböztetéséről*, (ford. Elekes Dóra), in: *Újragondolni a romantikát*, (szerk. Hansági Ágnes, Hermann Zoltán), Kijarat Kiadó, 2003. 96. oldal.
20. Arthur O. Lovejoy, *A romantikák megkülönböztetéséről*, 2003. uo.
21. „Az avantgárd mű elűnietí, feloldja az ént: a krízist arra használja fel, hogy egy már régen zavart akadályt végre kiküszöböljön. Esze ágában sincsen akár az individuális, akár a kollektív én visszaállításának kísérletével foglalkozni a műben. Sem a krízis megoldhatóságában, sem a megoldhatatlanságában nem hisz: maga az egész kérdés nem érdekli, teljesen mással van elfoglalva. Az avantgárd mű nem törekszik kiegyenlítődségre, megbékélésre, feloldásra, egységteremtésre”. Derék Pál, *A vasbetontorony költői*, 1992. 49. oldal.
22. „Az expresszionista Ember (Testvér) érzelm-központúsága a későbbiekben az avantgárd felé tartó fejlődés egyik (de nem egyetlen) gátjának bizonyult: az értelemközpontú aktivista is legfeljebb az elvont avantgárd költemény kapujáig jutott csak el. A kapun belülre csak azok a költők kerültek, akik kikerülték, ill. valamilyen módon megoldták azt a látszientellmondást, hogy az avantgárd költői szöveg nem alkalmas sem értelmi, sem érzelmi agitációra”. Derék Pál, uo.
23. A kórus és az avantgárd viszonyáról bővebben lásd, Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az idegenség poétikája?* in: *Tanulmányok Kassák Lajosról*, (szerk. Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszáik Mihály), Anonymus Kiadó, Budapest, 2000. 33-60. oldal. „A kórus poétikai teljesítménye nyilván a lírai én valamifajta „személytelenítő” kitágításaként s így a szubjektivitás eltávolításaként ragadható meg”. 41. oldal.
24. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az idegenség poétikája?* 2000. 41. oldal.
25. Mely metódus (tehát a szöveg befogadástól való teljes elidegenítésének szervezetsége) kialakításában jelentős szerepe volt a radikális futurista avantgárd irányzatnak.
26. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az idegenség poétikája?* 2000. 38. oldal.
27. Derék Pál az olvasó „átvolarításából” indul ki (amely az avantgárd érzelm-kütkötő stratégiái következtében lehetséges), s így jut el az én-disszimulációig. A végeredmény ugyanaz, mivel te és én egymás relációfogalmi. Csak együtt lehetnek érvényesek, illetve érvénytelenek. Derék Pál, *A vasbetontorony költői*, 1992. 37. oldal.
28. Az avantgárd kategorizáció-ellenességét mutatja az is, hogy Kassák pl. nem tudta elfogadni a klasszikus modernség homo moralis — homo aestheticus egymást kizáró szembeállítását. Túlságosan polgárinak és dekadensnek tartotta (s egyébként is a világ nagyfokú leegyszerűsítése volt). Simon Zoltán, *Kassák irodalomszemlélete*, in: *Alföld*, 1977/2. sz. 65-70. oldal.
29. „Ami nagyjából azt jelentette, hogy míg az esztétista irányok megújulásra kész hagyományvonalában mindinkább fölértékelődött a nyelv jelentéslétesítő potenciálja, addig a létező (nyelvi) létmódját nem problematizáló avantgarde-ok a jelentés radikális semlegesítését tűzték ki célul”. Kulcsár Szabó Ernő, *Az elidegenített nyelv „beszède”*, in: *Tanulmányok Kassák Lajosról*, 2000. 19. oldal.
30. A nyelvi jelek, jelölő szerepük és általában a jel tudomány (szemiotika) fontosságát az irodalmi művek értelmezésében Jonathan Culler: *The Pursuit of Signs* című kötet (első megjelenés: 1981) nyomatékosítja: „One important feature of literary criticism in recent years has been the growth of interest in signs and their modes of signification”. *The Pursuit of Signs*, Preface, 2001. vii. A jelek avantgárd művészetekben betöltött, immáron szándékosan centrális, jelentéstől elszakadó voltáról lásd, Pomogáts Béla, *Eposz Kassák maszkjában*, in: *Élet és Irodalom*, 1987/14. szám, 10. oldal.
31. A nyelvi jel „materialitásáról” bővebben lásd, Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az idegenség poétikája?* 2000. 45-46. oldal.

32. Ez a fajta kontrollálhatatlan, tehát végtelen felé futó tropikus mozgás („bőség”) már a romantika idején is megjelent (Coleridge költészetében); s talán nem véletlenül egy, az elemzők által „szurreáls” jelzővel ellátott, a nyelvet „élővé” tevő folyamatban (mely szemben áll az írói fantázia statikus, „életelen” produkumaival). A dinamikus figurativitásra Jonathan Culler figyelmeztet M. H. Abrams romantikaértelmezései alapján. „This passage, of course, is having some fun at the expense of Coleridge and the succeeding critics who have adopted his plants, but it is also extremely astute: 'only let the vehicles of his metaphors come alive,' Abrams says. This is what is at issue here, the 'life' of language and figure. Coleridge's organic language insists that poems, 'the objects of criticism,' are not the lifeless products of fancy, dead figures, mechanical contrivances, but the living products of imagination, language with a life of its own. But a language come alive, as Abrams suggests, is a language unable to control its own tropology, writhing surrealistically 'in tropical profusion.' Though Abrams may be poking fun at Coleridge for his metaphors, his own language shows that Coleridge has a point, that language can lead a life of its own, even run wild. Planted in Abram's lively language is a plant effect, a tropism, a tropical profusion; the pun on tropes and tropics might even count as mild 'surrealistic writhing.'” Jonathan Culler, *The Horror Stage*, in: Culler, *The Pursuit of Signs*, 2001. 175.

33. Többek között, Kulcsár Szabó Ernő, *Az elidegenített nyelv „beszéde”*, 2000. 24. oldal. Bónus Tibor, *Avangárd, történetiség, szubjektum*, in: *Hang és szöveg*, 2003. 259. oldal.

34. Kulcsár Szabó Ernő, *Az elidegenített nyelv „beszéde”*, 2000. 28. oldal. Ugyanerről a „nyelvi performativitás-problémáról” lásd, Bónus Tibor olvasatát: „A tulajdonnév: „Kassák Lajos”, amely itt akár aláírásként is olvasható, arra utalhat, hogy a név létesítő ereje független az általa jelölt szubjektumtól, ennél fogva csakis úgy képes azt megalkotni, hogy el is törli annak tapasztalati egyediségét. Az aláírás a dátumhoz hasonlóan működik, amennyiben az aláíró jelenlétét jelzi egy valamikori mostban, mivel azonban az aláírásnak ahhoz, hogy olvasható legyen, ismételtetnek kell lennie, ez a konstitúciója aláírhatja hatását”. Bónus Tibor, *Avangárd, történetiség, szubjektum*, 2003. 261. oldal.

35. Kulcsár Szabó Ernő, *A líra kinetográfja és az én kívülbelyezése*, in: *Hang és szöveg*, 2003. 408. oldal. A témáról bővebben lásd itt, 408-425. oldal.

36. Kulcsár Szabó Ernő, *A líra kinetográfja és az én kívülbelyezése*, 2003. 413-415. oldal.

37. A herakleitoszi és az eleata filozófia szembenállásáról bővebben, Nyíri Tamás, *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, Szent István Társulat, Budapest, 2001. 42-48. oldal.

38. Jacques Derrida, *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, (ford. Gyimesi Tímea), in: *A posztmodern (rodalomtudomány) kialakulása*, (szerk. Bókay Antal, Völcsék Béla, Szamosi Gertrud, Sári László), Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 266-267. oldal.

39. Kékesi Zoltán írja Carl Einstein *Negerplastik* című könyve (1915) kapcsán: „Einstein abból a megfigyelésből indul ki, hogy az afrikai művészetben az ábrázolás részletei a szobrok előltsó oldalára összpontosulnak, s így a befogadói érzékelés az előltnézet kínálta nézőpontra korlátozódik, mely — a kubisták alkotásaihoz hasonlóan — egyidejűleg jeleníti meg az egyes részeket, „a szétszórta teret egyetlen nézőpontban egyesítve”. [...] A műalkotás nem a tárgy körüljárásával és a szemlélő nézőpontjának vándorlásával alakul ki (sőt, vallási szerepe miatt nem is járható körbe), hanem a látás egyetlen aktusa révén mutatkozik meg, pillanatnyiségében feleslegessé téve a képzelet munkáját”. Kékesi Zoltán, *Primitívizmus, plasztikusság és performativitás az avangárdban*, in: *Identitás és kulturális idegenség*, 2003. 204. oldal. Az a montázsos ábrázolásmód, ami a dolgokat a legtöbb (végtelen számú) nézőpontból látni kívánó afrikai „művészek” számára egy erőteljes szabályrendszer ködöttségei miatt alakult ki (vallási követelmények, az alkotások körbe nem járhatósága stb.), az avangárd legtöbb irányzata számára követendő, programszerű alapelvvé vált. Hasonló követelmények miatt jött létre az ókori egyiptomiaknál az ún. „legnagyobb felületek törvénye” alapján való kép- és szoborszerkesztési módszer: a két-dimenziós térbe (falak, papirusztekercsek, körbe nem járható szobrok) „kényszerített” alkotók három dimenziót átfogó látásmódja és ábrázolásintenciói révén a plasztikussá váló alkotások különleges, „hasadt” állapotba kerültek.

40. Az ikonikus és digitális-analógiás jelhasználatról lásd, Derék Pál, *A vasbetontorony költői*, 1992. 13. oldal.

41. Jó példa erre az idegenségre a népiesség szerkesztőelemeinek avangardista és romantikus felhasználásának különbsége, lásd Kékesi Zoltán, *Primitívizmus, plasztikusság és performativitás az avangárdban*, 2003. 211. oldal. Illetve Eisemann György modernség-felől értelmezen népiesség-értékelése. Eisemann György, *Elsajátított idegenség és elidegenített azonosság*, 2003. 59. oldal.

42. „A mesei és mítoszi >fantazialás<, illúziókergetés gyakori vádjja e történetalkotás lényeges velejáróját, a tapasztalatok és az elvárások (Koselleck) különbségét érinti. De nem érzékelteti a romantikus poézisnek éppen azt a vonását, amelyben a jövő sohasem vezethető le pusztán a múltból, s hogy a „múlt jelenidejűsége” más, mint a „jövő jelenidejűsége”. Eisemann György, „Elmondom, ahogy megértem”, in: *Az elbeszélés módzatai*, (szerk. Józán Ildikó, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály), Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 173-213. oldal. Tehát mind a múlt, mind pedig a jövő „jelenidejűsége” illuzórikus természetű; és „történelemalapítói” intencióval bír összefüggő folyamatában, mely által „tematizál”, tehát rögzít, statikussá tesz: „Reménykedés és emlékezés, vagy általánosabban várakozás és tapasztalás — mert a várakozás többet fog át a reménykedésnél, és a tapasztalat mélyebbre hatol az emlékezésnél —, a kettő egyszerre alapít történelmet és szervezi annak megismerését, mégpedig azért, hogy kimutassa és megteremtse múlt és jövő egykori, mai és holnapi összefüggését. Ezzel elérkeztem tézisémhöz: A tapasztalat és a várakozás kategóriái alkalmasak a történeti idő tematizálására, mivel egymásba fűzik a múltat és a jövőt”. Reinhart Koselleck, „Tapsztalatok tér és várakozási horizontai” — két történeti kategória, in: Koselleck, *Elmúlt jövő*, (ford. Hidas Zoltán, Szabó Márton), Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2003. 405-406. oldal.

43. Ez a rekonstrukciót bizonytalanította el pl. a tizenkilencedik század második felének (újító és átmeneti) Vajda János-féle idő relativizáló törekvése (lásd, *Nádas tavom*).

44. Jó példa ezekre a *Felbőki* versciklusának *Emlékezet* című költeményében található, tengerpartra vetődött „deszkaszál”-metaforája.

45. Ez a létrehozott, (fiktív) történelem kapja Eisemann György olvasatában a „kezdet” megnevezést, amely „döntés és képesség eredménye”, tehát emberi konstrukció. A múlt megszűnik „abszolút” voltában létezni, míg a „genezis jelenvalóságának” és „kreatív aktualizálhatóságának” mozzanata válik uralkodóvá. „Ezen újrakezdés” 18. század végi lendülete természetesen elválaszthatatlan a romantikától, melyben a forradalom „mítosza” sem volt független az említett nyelvi konstitúciótól mint művészi teremtéstől, mint a lét poétizálásától, miáltal a szubjektum újrakondicionálása tőnt lehetségesnek — olykor elvezetvén persze a „prófétaköltő” szerepéhez, a zsenikultuszhoz”. Ez pedig újabb kategorizációt, meghatározott attribútumokkal bír, zárt identitást eredményez. Eisemann, „Elmondom, ahogy megértem”, 2003. 175. és 176. oldalak.

46. Lásd, Derék Pál, *A földi paradicsom eszméje a magyar avantgárd költészetben*, in: Derék, *A vasbetontorony költői*, 1992. 46-70. oldal. Különös tekintettel: „A hagyományra nem kívántak támaszkodni, s így az egyetlen félig-meddig kézzelfogható fogalmuk az erő, az új ember és a földi Paradicsom eszménye volt. Ezt az eszményt kellett megjeleníteni az irodalomban”. 67. oldal.

47. A „pocsolya”-ról és a „folyó”-ról lásd Bónus Tibor olvasatát, amely az eleata — herakleitoszi univerzumértelmezések közötti váltás lehetőségének és fontosságának gondolatát támasztja alá („sohasem léphetünk ugyanabba a folyóba”). *Avantgárd, történetiség, szubjektum*, 2003. 256. oldal.

48. Bónus Tibor, *Avantgárd, történetiség, szubjektum*, 2003. 260. oldal.

49. „a jövőbe vetített párizsi élmények jelenné válva eljelentéktelenednek, s már a múlt semmisége kapcsolódik hozzájuk”. Bónus Tibor, *Avantgárd, történetiség, szubjektum*, 2003. 258. oldal.

50. Lásd a 34. számú lábjegyzet idézetét.

51. Jacques Derrida, *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, 2002. 265-266. oldal.

52. Az irányzat „átmeneti”, ténylegesen „avantgárd” és „avantgárd próza” tagolódásáról lásd, Derék Pál, *Műélelmzés, avantgárd, irodalomtudomány*, in: Derék, „Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”, 1998. 65-66. oldal.

53. Kassák későbbi (1919 utáni) értelmezésében ez a szöveg, majd *A Teti* című lap elindítása volt a magyarországi aktivizmus (és egyáltalán a hazai, egyelőre még átmeneti formában létező avantgárd művészetek) elindításának első lépése, lásd, Derék Pál, *A magyar avantgárd irodalom: 1915-1930*. in: Derék, „Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”, 1998. 238-296. oldal.

54. Erről bővebben: Fried István, *Kassák Lajos zenéje*, in: *Tanulmányok Kassák Lajosról*, 2000. 227-243. oldal; illetve Aczél Géza, *Kassák Lajos*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1999. 22-26. oldal.

55. Aczél Géza, *Kassák Lajos pályakezdése*, in: *Alföld*, 1987./3. sz. 27-38. oldal.

56. Aczél Géza, *Kassák Lajos pályakezdése*, 1987. 38. oldal.

57. „A II. rész [...] a háború fájdalmas-ironikus eposza, invokációval, propozícióval, enumerációval, sőt, végzetes, kegyelmet nem ismerő „isteni” beavatkozással”. G. Komoróczy Emőke, „Dolgoztam bár

nem bagyták bogy dolgozzam” — *Kassák és a magyar avantgárd mozgalom*, Universitas Könyvkiadó, Budapest, 1995. 11. oldal.

58. Hogy a teljesen tradícióellenes, háborút és pusztulást magasztaló futurista irányzat nem talált teljes elutasításra Magyarországon, az annak köszönhető, hogy elsőként nem az avantgardista, hanem a *Nyugat*-mozgalom (elsősorban Kosztolányi Dezso) fedezte fel, fordította és ismertetette, természetesen az esztétizmus hagyományörző „beállítódásai” felől bírálva annak destruktív törekvéseit. Kosztolányi ugyan elfogadta, hogy Itáliában célravezető lehet a tradíciórombolás, ám elutasította azt, hogy Magyarországon is létjogosultságot nyerhet az effajta gondolkodás (itt ugyanis jóval kisebb annak „ereje” és hatása, mint pl. Rómában, teljesen felesleges tehát ellene háborút vívni). A futurizmus és a magyar avantgárd viszonyáról bővebben lásd, Deréky Pál, *A magyar avantgárd költészetnyelv forrásait és kialakulását*, in: Deréky, *A vasbetontorony költői*, 1992. 15-45. oldal, illetve *Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és irodalomkritikában*, in: Deréky, *„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”*, 1998. 7-33. oldal.

59. Ennek az olasz futurizmus — kezdeti kassákizmus különbözőségnek érzékletes példája Deréky Pál „tréfája”, melyben a kassáki eposz megkezdett formabontását „végigvezeti a futurista úton”: „Kassákot „marinettésítve” nagyjából a következő szöveg állna elő (a hangutánzó elemek nélkül): ég zokogni föld zokogni / katonák: tánc csontváz / ágyútűz pontosság villanás robbanás (stb.)”. Deréky, *A vasbetontorony költői*, 1992. 21. oldal.

60. „Kassák ezúttal, úgy tetszik, már tudatában van, milyen kincs rejlik kezében a „megdült ígével”. Őszintősen megérett expresszív dinamizmusa, beépülve a hagyományos költői nyelv kontextusába, életrevalónak bizonyul”. Szabó György, *Az expresszív dinamizmus megjelenése Kassák fiatalkori költészetében*, in: *Magam története szerinti — Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajos születésének századik évfordulójára*, (szerk. Csaplár Ferenc), Műszaki Közművelődési Kiadó, Budapest, 1987. 14.

61. Az „*elefántcsonttorony*” szimbólumával szemben álló „*vasbetontorony*” motívumot a magyar irodalomban Raith Tivadár alkalmazta először. Deréky Pál, *A vasbetontorony költői*, 1992. 5. oldal.

62. Bori — Körner, *Kassák irodalma és festészete*, 1988. 45. oldal.

63. „A cím gigantikus küzdelmet sejtet, drámaiságot, egymás ellen törő erők mérkőzését, „mának tegnapha” fordulását s a holnap feltűnését a horizonton”. Bori Imre — Körner Éva, *Kassák irodalma és festészete*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1988. 40. oldal.

64. „Az eposz nyilván magára a témára, annak epikus voltára, eposzi arányaira utal, de — föltehetőleg — utal az új kassáki költészetnek erre a nyugatos lírától eltérő, és innárra tudatosult „antilirikus” jellegére is”. Rónay György, *Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971. 99. oldal.

65. „A mű negatív eposz: a háborúba sodort ember(iség) kiszolgáltatottságát szenvedéseit mutatja fel”. G. Komoróczy Emőke, *„Dolgoztam bár nem bagyták bogy dolgozzam”*, 1995. 11. oldal.

66. Fried István, *Kassák Lajos zenéje*, 2000. 230. oldal.

67. Fried István, *Kassák Lajos zenéje*, 2000. uo.

68. Ferenczi László szerint a magyar avantgárd egyik legmeghatározóbb eseménye az volt, amikor „Kassák, az új ember, a tradíciók nélküli ember, a negyedik rend fia, aki ősök líráján fivéreket és barátokat keresett, 1916-ban *A Tétben* egy néger maszkot publikált”. Ferenczi László, *Az avantgarde kronológiája*, in: *Tanulmányok Kassák Lajosról*, 2000. 12. oldal.

69. „Ezzel egyidejűleg Einstein kétféle szerep folyamatos váltakozásaként írja le a maszkokat, ami szerkezetileg megfelel az önmaga számára idegenné vált, sőt önmagával szembenálló személyiség osztozottságának is”. Kékesi Zoltán, *Primitívizmus, plasztikusság és performativitás az avantgárdban*, 2003. 207. A maszk tehát biztosítja az általa létrejött jelöltre és szubjektumra való kettéosztottságot, s a kettő közötti mozgást. Más elméletek szerint a maszk elzárja a szubjektumot önmagától, s valósággal egy másik én-né identifikálja azt: „When an actor put on a mask, externally or by magical appropriation, he became one with the character he played. His mask was a symbol of identification. The mask symbol has been borrowed for dramatic purposes in stories, plays and films in which a person becomes so identified with the character or mask as to be unable to rid him- or herself of it. Incapable of tearing off the mask, that person becomes the character it represents”. Jean Chevalier — Alain Gheerbrant, *The Penguin Dictionary of Symbols*, (ford. John Buchanan-Brown), Penguin Group, London, 1996. 641.