

Az avantgárd újdonságkultusz paradoxona

„Tisztelt Uraim és Hölgyeim, legelőször is megbeszélésre vett témám címét szeretném odamódosítani, hogy nem az új, mert az már volt, hanem a legújabb irodalmat próbálom meg közelebb hozni Önökhöz.” Kassák Lajos ezzel a mondattal kezdte 1916. december 3-án, a Galilei Körben elmondott előadását, amely a *Ma* második számában jelent meg (KASSÁK 1916; 18). Az „új” és a „legújabb” közötti terminológiai megkülönböztetés mosolyra készíti a mai olvasót, de ez a mosoly némi zavarból fakad: nehéz eldönteni, hogy naivságnak vagy öniróniának olvassuk-e Kassák distinkcióját. Így vagy úgy, a megnyilvánulásban ott rejlik a belátás, hogy az újdonság természeténél fogva mulékony attribútum, s így nehéz rá olyan konzisztens esztétikát építeni, amelyet az elődök a szép, a jó, az igaz értékeire építettek. Kassák akaratlanul megelőlegezi korunk kiemelkedő történészének, John Monfasaninak a meglátását: „[a] modernitás mozgó célpont, és ami ma modern, az évek múltán nem lehet más, mint múlt” (MONFASANI 2009; 187). Valóban: mi lesz, ha a legújabb, majd a legeslegújabb is elavul? Meddig és hová fokozható a változás tempója? A választ Ezra Pound egy 1934-es maximája fogalmazza meg: „Az irodalom újdonság, ami újdonság MARAD”, vagy más fordításban „hír, ami hír MARAD” (POUND 1961; 29).

Bár ezek a frappáns mondatok nem hatolnak a probléma mélyére, arra mindenképpen alkalmasak, hogy a használható értelmezési keretekhez irányítsanak bennünket. A *hír* fogalma a kínálkozó megközelítések közül az információelméletit hívja elő. A hír: új és releváns információ. Új, amennyiben a tartalma még ismeretlen, és releváns, amennyiben a befogadó egyed vagy közösség túlélését, adaptációját segíti. Egy összetett és gazdagon rétegzett nyelvi mintázat nyilván

olvasatok sokaságát hívhatja elő, és a legkisebb hangsúlyváltozás vagy eddig feltáratlan részletre irányuló figyelem is merőben új belátásokra vezet: a *Hamlet* érdekessége nem múlik el attól, hogy már tudjuk a végét. Kassák azonban nem erről beszél.

Az 1916-os előadás azt a történeti fejlődési sort vázolja fel, amely a *Ma* poétikájához visz. A szintétikusként megnevezett irodalomnak Kassák két előfokát különbözteti meg. Az elsőbe a megfigyelő írók tartoznak, mint Molnár Ferenc, a másodikba az analitikusok, mint Ambrus Zoltán és Kaffka Margit. Móricz Zsigmondot a két kategória közötti áthidaló pozícióban helyezi el. Az impresszionizmus, naturalizmus és szimbolizmus helyét a fejlődési soron kívül jelöli ki, mint amelyeknek voltak ugyan jelentős eredményei (példái Kosztolányi Dezső, Barta Lajos és Tóth Árpád), de az irodalom evolúciója szempontjából zsákutcát jelentenek. Végül közvetlen elődként nevezi meg Ady Endrét és Révész Bélát, de szemléltető példát csak az előbitől választ: megjósolható módon a *Fekete zongorát*, amelyhez az obligát Ignotus-kritikát is hozzákapcsolja. Ez utóbbi minden bizonnyal irodalmi közhellyé vált már akkorra, miként Kassák idézetének hozzávetőlegességéből is kitetszik: „Kutya legyek, ha értem ezt a verset, de az bizonyos, hogy nagyon szép” (KASSÁK 1916; 20). Az idézet valójában így szól: „Akasszanak fel, ha értem. De akasszanak fel, ha hat-hét irodalomban, melyet nyelvtudással megközelíthetni: sok vers akad ilyen egész értelmű, ilyen mellett és elmét betöltően teljes kicsengésű” (IGNOTUS 1908; 140).

Miközben Kassák felvázolja a szintétikus irodalomhoz vezető történeti ívet, egy finom logikai csúsztatást is végrehajt. Az elődök – a legközelebb álló Ady kivételével – prózáírók, saját köréhez érve azonban specifikusan *költészetéről* kezd beszélni, anélkül, hogy jelezné a perspektívaváltást. Az eljárás mögött praktikus okokat sejtethetünk: az avantgárd prózájának ekkoriban még nemigen akadtak példái, és a későbbieket, mint a *Tisztaság könyvében* található rövidprózákat is inkább tekinthetjük prózaverseknek. Kassák novellái és regényei jórészt realista, lineáris narráción alapulnak, amelyet kisebb-nagyobb mértékben expresszionista nyelvi eszközökkel díszít fel. Azt valószínűleg már 1916-ban is tisztán látta, hogy az avantgárd költeményekben használt szövegalakító fogások nem alkalmazhatóak ugyanolyan sűrűséggel és intenzitással nagyobb terjedelmű műveken, éppen úgy, ahogyan egy szonett feszességét és szerkezeti áttekinthetőségét sem lehet egy regényre kényszeríteni.

Kassák előadása maga is érdekes műfaji oszcillációt mutat a tagoltan érvelő értekező próza és a követeléseket kinyilatkoztató manifesztum között. A kétféle beszédaktus nem könnyíti meg, hogy kirajzolódjanak számunkra a szintétikus irodalom ismérvei, de úgy tűnik, Kassák elsősorban az alkotói módszertan alapján közelíti meg a kérdést. Az első két pont még szerinte sem különíti el őket az analitikusoktól: „a téma komoly elgondolása és precíz feldolgozási módja”, illetve „az olvasó állandó hozzákötése az íróhoz” (KASSÁK 1927; 21). Bár ez a két ismerv is meglehetősen általános és nehezen számon kérhető, a voltaképpeni elkülönülést jelentő követelménnyel még nehezebb a dolgunk. Kassák olyasmit állít, hogy a szintétikus költő nem külső benyomások alapján dolgozik: „magunkból termeljük ki alakjainkat” – írja, de „az egyetemes világba állítva, mintegy a nagy életnek vérrel és velővel ízült viszonylatát hangsúlyozzuk”. [...] „Verseinket nem a kívülünk álló világ mechanikus dinamikája váltja ki belőlünk, hanem egy, az agy mérő és kiválasztó retortáin átment folyamatnak új, egész és demonstratív formába robbanásai.” Végül pedig: „Célunk soha sem az elaltatás, hanem a folytonos harcra ingerlés, az egy élet kihasználása” (Uo.). Tehát a vers nem annak a lenyomata, ahogyan a világ hat a költőre, hanem annak tárgyasulása, ahogyan a költő akar hatni a világra. Ennek az attitűdnek a révén a „hír” újdonsága biztosított, a relevanciája azonban kérdéses, hiszen a hordozott információ nem vonatkozik a tapasztalati világra. Kassák az olvasók „fekete betegségének” nevezi azt a törekvést, hogy a versekbe „olyan tartalmat iparkodnak beledolgozni, ami bennük született meg, vagy amire valaki már megtanította őket” (Uo.).

A versekre, amelyek „instrumentumai a nagy víziónak”, ezek szerint a predikátumlogika felfüggesztésével úgy kellene tekintenünk, mint redundancia nélküli, tiszta közlésre; előítéletek és előfeltevések nélkül el kéne fogadnunk azt, *amit* mondanak, anélkül, hogy tudnánk, *miről* mondják. Érdeemes itt szóba hozni Walter Benjamin nevezetes esszéjét a műfordító feladatáról, amely a magyar történeti avantgárd kortársaként 1923-ban jelent meg, és hasonló következtetésekre jut, noha (egy kötetnyi Baudelaire-versfordítás előszavaként) vajmi kevés köze van az avantgárdhoz. „Mert mit »mond« egy írásmű? Mit közöl? Nagyon keveset annak, aki érti” (BENJAMIN 1980; 71). Benjamin megközelítése egyes pontokon kétségkívül találkozik a magyarországi „új vers” körülötte elgondolásokkal, így például Déry Tibor 1927-es írása, *A homokóra madarai* is azt fejtegeti, hogy a modern költő nem

hazudik, hiszen állításai nem vonatkoznak a valóságra, így a kognitív igazságkritérium nem is alkalmazható rájuk (DÉRY 1927). Máshol azonban kiviláglik, hogy Benjamin gondolatmenete más irányba vezet: azt az állítását, hogy a fordításnak nem az olvasót kell szolgálnia, abból vezeti le, hogy az eredeti sem az olvasó kedvéért jött létre. Ez a Kassák Kör aktivista elkötelezettségével aligha lett volna összeegyeztethető.

Az avantgárd verseknek itt tárgyalt jellegzetességét, Deréky Pál nyomán (DERÉKY 1992), deszemiotizációnak szokás nevezni, ám ez a kifejezés meglehetősen félrevezető. Ha a deszemiotizációt szövegalkító eljárásnak tekintjük, akkor elhelyezhetőnek kell lennie a liège-i újretorika (GROUPE μ 1982) rendszerében. A fogalom arra utal, hogy elvonásos metaszemémával, azaz valami halandzszerűséggel (aszémiával) lenne itt dolgunk: jelentésnélküli, de morfológiai szempontból elfogadható szavakkal, amelyek (legalábbis a jelenség tiszta formájában) ép szintaxisú mondatokba vannak szerkesztve. Ilyen mondat például a következő: „A pő, ha engemély, kimár / De mindegegy, ha vildagár” (KARINTHY 2002). Hugo Ball *Lautgedichtének* nevezett kompozíciói (BALL 1996; 18) megfelelnek ennek a definíciónak, de könnyen belátható, hogy a magyar avantgárd versek többsége nem ilyen: értelmes szavak rendeződnek szintaktikailag szabályos (noha gyakran töredékes vagy elliptikus) mondatokba. *A ló meghal...*-ban olvasható „latabagomár és finfi” sorhoz hasonló, jelentés nélküli hangsorok viszonylag ritkák, és az érzelmi dinamika felől, mintegy indexikus jelként ezek is jól racionalizálhatók. Az „érthetetlenségről” túlnyomó részben nem ezek tehetnek: az „új vers” poétikája nem a szemiozist függeszti fel, hanem a logikát.

Az információátadásban érdekelt nyelvi működés normái a tipikus „új vers”-ben voltaképpen két szinten sérülnek: egyrészt a hiányzó közös valóságreferenciák, másrészt a megnyilvánulások közötti koherencia szintjén. A tipikus versmondat mind szemantikai, mind szintaktikai szempontból meglehetősen egyértelmű: „a gyöngé ember szappanbuborék alatt ül és harmonikázik” (a példa Kassák 44. számozott verséből való). Ezt akár le is tudnánk rajzolni, miközben homályban marad előttünk, mivégre hangzik el a kijelentés, miféle beszédaktusról van szó: lehet semleges elbeszélés, felhívás, dorgálás, mitikus allegória, konkrét kijelentés, morális példázat. A kérdés eldöntésében sem az előzetes tapasztalat, sem a szöveggörnyezet nem segít: a mondat összes értelmezési lehetőségével együtt elemi építő-

kockaként jelenik meg egy olyan struktúrában, amely nem tárja fel önnön szerkezeti elveit. A kijelentés értelmezési lehetőségei, asszociációs mezői a szomszédos építőelemek hasonló potenciáljával interferálnak, miközben az értelmező kontextus és a világos logikai kapcsolatok nem fékezik, nem tartják kordában a szemiózist. A vers hatásának ebben a sokelemű jelentéstérben, ezekben a szemantikai interferenciákban kellene megképződnie, szelekció és kombináció, az üres helyek dinamikus kitöltése, a kapcsolatok megteremtése révén. Kassák nem is titkolja, hogy ezek a szövegek sokkal több munkát követelnek az olvasótól, mint a hagyományos versek. Minthogy az olvasó elméje értelem után kutat, a szövegkonstrukció pedig – éppen a belső és külső kapcsolatok rögzíthetlensége révén – számtalan olvasási-értelmezési ösvényt képes felkínálni, a különféle olvasatok akár radikálisan különbözhetnek. A permanens újdonság („hírték”) így biztosítottnak látszik, a relevanciát azonban alighanem a befogadónak kell hozzáadnia az olvasási aktushoz. Olvasásszociológiai szempontból ezekre a szövegekre nem az érthetlenség (és az ebből fakadó elutasítás), hanem az érdektelenség, az elvárt erőfeszítés megtagadása jelenti a legfőbb veszélyt.

Ez az elvárt erőfeszítés nyilvánvalóan helyreállító jellegű: általa vissza kellene jutnunk az elmaszkolt lényeghez, vagy – ahogy Kassák némely szöveghelye felszólít – a szerzői szándékhoz. A lehetséges – és jó esetben eredményes – olvasási stratégiákat tehát annak alapján érdemes kiválasztani, hogy milyen alkotási stratégiákat társítunk ezekhez a szövegekhez. A következőkben ezek közül a hatástörténet során feltételezett vagy feltételezhető stratégiák közül veszünk sorra néhányat, képzőművészeti párhuzamok segítségével.

Az elsőt *absztrakciónak* nevezhetjük. Természetesen a nyelvi (vagy akár vizuális) referencialitás minden működése absztrakció, itt azonban az absztrahálás további, nem egyezményes jellegű műveleteit feltételezzük, ahhoz hasonló módon, ahogyan az analitikus kubista festők csendéletet, portrét vagy tájképet alkotnak: a látvány szignifikáns elemeit geometrikus alapjaikra vezetik vissza, perspektíva helyett rendszerint frontális síkot, takarás helyett a részletek szimultán átűnését alkalmazzák. A létrehozott látvány arányok, színharmóniák, textúrák, dinamikus áthatások olyan konstrukcióját hozza létre, amely a természetben sosem adódik, de a reveláció forrása éppen az lehet, ahogyan ez a konstruált látvány a reális (és rekonstruálható) látványból létrejön. Ehhez hasonló mechanizmust láthatunk, amikor

Dérynek írt válaszcikkében Sinkó Ervin a homokóra madarait visszavezeti az idő mulandóságának képzetéhez: voltaképpen megfejtí a rejtvényt (SINKÓ 1927).

Az absztrakció itt jelzett formáját külön kell választanunk a tisztán geometrikus – tehát a referencialitás semmilyen elemét nem tartalmazó – absztrakciótól, például a neoplaszticista festők (Piet Mondrian, Theo van Doesburg) munkáitól. Ennek irodalmi megfelelője az lehetne, ha egy költő kizárólag elvont fogalmakkal dolgozna, amilyenekkel Merlin találkozik Karinthy *Mennyei riport*jában:

Nem is képek ezek. Absztrakciók. Elvont fogalmak.

Állapotok, minőségek, vonatkozások.

Két ismeretlen dolog egymáshoz való viszonya, mint ismert összefüggés.

Önálló hasonlat, amiről nem tudjuk, de nem is fontos, mihez hasonlít.

Arány és mérték, amivel nem lehet, de nem is kell mérni.

[...]

Nem emlékeztetnek az életre.

Nem keltenek „képzettársítást”.

Ilyen verset, ilyen nyelvi konstrukciót azonban nem ismerünk.

A második lehetséges alkotási stratégia az *automatikus írás*. Habár az alapvetően racionalista Kassák mindvégig meglehetősen gyanakvással tekintett a metafizikai vonzalmakat dédelgető szürrealizmusra, amelyhez ez a technika történetileg tartozik, magát a technikát nem utasította el. Az 1916-os előadásban is az agy retortáit említi, később pedig – szintén az alkotó emberre vonatkoztatva – bevezeti az *életfelérés* kifejezést (KASSÁK 1927), amelyet talán mentális diszpozíciónak fordíthatnánk. Kassák ugyanakkor bizonyára elutasította volna a szürrealisták azon eljárásait, amelyek a ráció művi felfüggesztésére, a véletlen asszociációk elszabadítására irányultak. Kassák művészi alkotással kapcsolatos metaforái jellemzően nem egy ismeretlen tartomány felfedezéséről, hanem a megragadott anyag megformálásáról, formába kalapálásáról szólnak, például: „Úgy nyúlok a szavakhoz, ahogy annak idején a vashoz és acélhoz nyúltam” (KASSÁK 1983; 30). Az ő elképzelésében a művész elmeműködése nem a tárgy, hanem az eszköze a művészi felfedezéseknek. Ezen elképzelés szerint a befogadónak a szekvenciába állított elemek közötti asszociatív kap-

csolatok rekonstruálása, a mintázatot megalkotó „életfelérzés” visszaépítése volna a feladata, amely mögül akár el is tűnhet a szerzői szándék. Ez nem áll távol attól, amit T. S. Eliot 1919-ben megfogalmaz: „az érett költő – a tökéletesebben kifinomult médium, akiben (a legsajátosabb vagy legváltozatosabb) megérzések a legnagyobb szabadságban találkoznak, hogy új kombinációkat képezzenek” (ELIOT 1981; 561–562).

Ez pedig átvezet bennünket a harmadik lehetséges stratégiához, a *montázstechnikához*, amely Deréky Pál szerint az avantgárd poétika egyik alapvető ismérve. Itt azonban különösen óvatosnak kell lennünk, mert a montázs merőben mást jelent a frontális-statikus befogadást kívánó képalkotásban, mint a szekvenciális-lineáris befogadást kívánó narratív művészetekben. A filmekben és regényekben alkalmazott narratív montázs egyrészt eltávolítja a történet lényegtelen elemeit, másrészt képes párhuzamosan vezetni több történet-szálat, amelyek dinamikája erősítheti vagy ellenpontozza egymást – ennek kevés köze van az avantgárd költészethez. A statikus montázon belül is el kell különítenünk az illuzionista montázst, amely vizuálisan hihető „alternatív realitás” előállítására törekszik – az ezzel analóg textuális műveleteket inkább hamisításnak tekintjük, habár ennek is lehet játékos-művészi változata. Ami minket valóban érdekel, azt rendszerint inkább kollázsnek nevezik: a művész különböző helyről származó, eredeti kontextusuktól megfosztott képeket helyez egymásra és egymás mellé, új asszociációs kapcsolatokat, sőt új narratívákat provokálva, de magát a beavatkozás gesztusát sohasem elkendőzve. A felhasznált képelemek eltérő perspektívájukkal, léptékükkel, nyomdatechnikájukkal, papírminőségükkel utalnak eredeti kontextusukra, és egyben a „referenciális megelőzőtség” elkerülhetetlen kondíciójára. A másik lehetséges képzőművészeti párhuzam az asszemblázs vagy tárgy-kollázs, ahol eredeti funkciójuktól megfosztott, de annak emlékét indexikus jelként még őrző tárgyak kombinálódnak jellemzően nem-referenciális (azaz geometriai jellegű vagy amorf, aleatorikus) alakzatokba. Ilyen művekkel 1916-ban még nem, de 1920 után (például az 1921/23-as Kurt Schwitters-szám szerkesztése során) szép számmal találkozhattak a *Ma* köré csoportosult művészek. Ennek az alkotási módnak legtisztább példája Déry *Ámokfutó* (DÉRY 1985) című kollázspoémája, de a technika akár *A ló meghal...*-ban vagy Kassák számozott verseiben is tetten érhető.

Az információelméleti alapok viszonylagos gyengeségét látva és a képzőművészeti (s olykor zenei) példákat követve a későbbiekben az „új vers” teoretikusai – köztük Kassák is – arra a belátásra jutottak, hogy az elkülönülést inkább ontológiai keretben kell meghatározni. Ez a törekvés nem nélkülözi a romantikus felhangokat. A műalkotás eszerint nem másolja a természetet, hanem maga is önálló teremtés, azaz a művész demiurgosz: a műalkotás helye nem a jelek, hanem a dolgok osztályában jelölendő ki. Az ilyen művésznek akár Platón államában is biztosítva van a helye, hiszen olyasmit hoz létre, ami semmit sem másol, ami tökéletesen új. Ha a műalkotások nem jelek többé, hanem önmagukért való dolgok, akkor megvalósul a teljes deszemiotizáció. Ez a képzőművészetben és a zenében lehetséges, a nyelvi működés azonban – éppen sajátos ontológiai státusza, kulturális kondicionáltsága miatt – sohasem mond le a jelentés igényéről. Az avantgárd versekben is nyelvi jelentést keresünk – maga Derék Pál is lefordíttatta németre hiánypótló avantgárd antológiáját (DERÉKY 1996), azaz fenntartások nélkül alkalmasnak tekintette a szemantikai átkódolásra, kivéve Kristóf Károly műveit, amelyeket némileg önkényesen hangversnek minősített és fonetikusán átírt (vö. KAPPANYOS 2002). De még arra is van példa, hogy Hugo Ball egyik hangkölteményét fordították „értelmesre” (NAGY 1995; 43).

Mit lehetne kezdeni tehát a magyar avantgárd költészet korpuszával, hogyan lehetne elérni, hogy ne váljon az etruszk íráshoz hasonlóvá, amelynek a teljes kódját senki sem ismeri? Derék Pál jó úton indult el, amikor elkezdte rekonstruálni ennek a korpusznak a poétikai eljárásait. Ezt kellene folytatni nagy türelemmel, specifikusabban, szerzőkre, olykor művekre lebontva. Bizonyos, hogy ritka leleményekre bukkanánk, de olykor még használható hagyományokra is.

Irodalom

- BALL, Hugo (1996): Menekülés az időből. *Átváltozások*, 7., 9–27. (Ford. Vitéz Ildikó)
- BENJAMIN, Walter (1980): A műfordító feladata. In *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Budapest, 69–86. (Ford. Tandori Dezső)
- DERÉKY Pál (1992): *A vasbetontorony költői: Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*. Argumentum, Budapest
- DERÉKY, Pál (Hg.) (1996): *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915–1930). A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve*. Bohlau–Argumentum, Wien–Budapest

- DÉRY Tibor (1927): A homokóra madarai. *Korunk*, 3., 181–186.
- DÉRY Tibor (1985): *Az ámokfutó. Der Amokläufer* [az eredeti kézirat hasonmása]. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest
- ELIOT, T. S. (1981): Hagyomány és egyéniség. In *Káosz a rendben*. Gondolat, Budapest, 556–566. (Ford. Szentkuthy Miklós)
- GROUPE μ (1982): *Rhétorique générale*. Seuil, Paris
- IGNOTUS (1908): A fekete zongora. *Nyugat*, 3., 139–146.
- KAPPANYOS András (2002): Avantgárd és kanonizáció. *Buksz*, 1., 48–58.
- KARINTHY Frigyes (2002): Mint vélgaban. In *Humoreszkek V*. Akkord, Budapest, 126–129.
- KASSÁK Lajos (1916): Szintétikus irodalom. *Ma*, 2., 18–21.
- KASSÁK Lajos (1927): Az új versről. *Korunk*, 3., 209–210.
- KASSÁK Lajos (1983): *Egy ember élete II*. Magvető, Budapest
- MONFASANI, John (2009): A reneszánsz mint a középkor betetőző szakasza. *Helikon*, 1–2., 183–200. (Ford. Dobozy Nóra)
- NAGY Pál (1995): *Az irodalom új műfajai*. ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete–Magyar Műhely, Budapest
- POUND, Ezra (1961): *The ABC of Reading*. Faber&Faber, London
- SINKÓ Ervin (1927): A homokóra madarai egy harmadik felszólaló megvilágításában. *Korunk*, 4., 316–318.