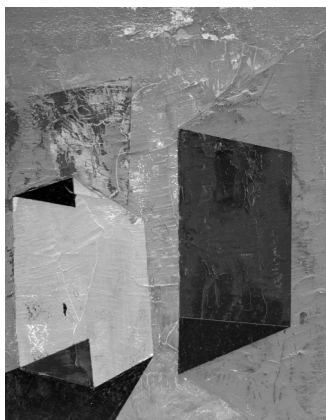


MOHÁCSI BALÁZS

„HÁT IGEN HM IGEN / NYILVÁN NYILVÁN”

Jegyzetek *A ló meghal a madarak kirepülnek*
világirodalmi kontextusához



... érdemes átböngészni a MA 1920-as és '21-es évfolyamát, ugyanis több világirodalmi közlemény is új fényben láttathatja Kassák korabeli törekvéseit – elsősorban némely rövidebb dadaista mű...

A több évtized alatt akkumulálódott recepcióban *A ló meghal a madarak kirepülnek* (1922) előképeként-párhuzamként mindenekelőtt más avantgárd-modernista hosszűvereket feltételeznek. Például Blaise Cendrars *A transzszibériai expressz és a franciaországi kis Johanna prózája* című hosszűversét (1913), Guillaume Apollinaire *Égővét* (1913), Yvan Golltól a *Párizs éget* (1921), Kurt Schwittersre utalva az *Annvirágnak* című vers és/vagy a teljes kötet (1919) mint kompozíció merül fel.¹ Továbbá érdekes párhuzam, de nyilvánvalóan nem előkép T. S. Eliottól a szintén 1922-ben megjelent *Átokföldje*, amelynek kéziratos fordítása Gáspár Endre révén *Kopárország* címmel már 1922–23-ban elkészült, bár ez a fordítás máig kéziratban maradt.² Noha természetesen ezek a párhuzamok nagyon is érdemesek a megfontolásra, egyfelől nem tartom szükség-szerűnek, hogy egy hosszűverset csak egy másik hosszűvers inspirálhatott. Másfelől nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a Kassák-életműben nem az opus magnummal jelenik meg először az epikus gondolat, hanem előbb a mozaikosan összeálló *Eposz Wagner maszkjában* kötetben (1915), majd egy ténylegesen epikolirikus alkotásban, a *Máglyák énekelnek* című művében (1920).

Az ugyanakkor tünetértékű, hogy az első világháború idején és azt követően többen is a hosszűvershez fordultak. Ennek kapcsán mindenképpen fontolóra veendő Rebecca Beasley

meglátása, aki mind Eliot *Átokföldjéről*, mind Ezra Pound *Cantóiról* olyan háborús költeményekként ír, amelyeknek egyfelől az emberi civilizáció helyzetének elemzése volt kitűzött célja, másfelől ehhez olyan beszélői pozíciókat kellett találniuk, amelyek ezt az analízist nem silányítják valamely ideologikum propagandájává.³ Ennek kapcsán idézi Beasley Eliotot: „Nem lehet nagyon hosszú költeményt írni, ha nem választunk személytelenebb szemszöveget, vagy nem tördeljük fel a költeményt több különböző személy hangjára”.⁴ Valóban, ahogy a magyar Eliot-kiadás jegyzetében Takács Ferenc fogalmaz: „az *Átokföldje* több hangra – hangok sokaságára – írott drámai monológfüzér, azaz különböző alakmások (*personá-k*, maszkok) emlékeinek fohászainak, esetenként az emlékezetükben megőrzött párbeszéd-töredékeknek az együttese. [...] lépten-nyomon újabb és újabb vers-ének szólalnak meg, s az átmenetet az egyes »megszólalások« között lényegében semmi sem jelzi. [...] a hangok között *nem* folyik a szó köznapi értelmében vett *párbeszéd*; mindegyik elmondja a magáét, majd eltűnik a vers színpadáról”.⁵

Kassák '10-es évekbeli írásainak szintén egyik fontos témája volt a háborúellenesség, míg a '20-as években a háborút és az elbukott proletárforradalmat követő kiábrándulás jegyében alakult az életmű. Az is tudható, hogy a '10-es és a '20-as évek fordulóján a propagandisztikus beszédmódok alkalmazásának vagy elutasításának kérdése megosztotta a Kassák-kört. Ahogyan Deréky Pál fogalmaz: „a Tanácsköztársaság bukásával tarthatatlanná vált a bipoláris költemény »minden rossz volt« – »minden jó lesz« struktúrája. Az avantgárd költészet és az avantgárdista mozgalom költészetének szétválása a diszharmónia struktúrává tételét (avantgárd költészet), ill. a diszharmónia tematizálását (avantgárdista mozgalom költészete) eredményezte. A fejlődés eredményeképpen – sarkítva – olyan művek keletkeztek, amelyek a kortársak véleménye szerint »nem szólnak semmiről« (pl. Kassák: *Számozott Költeményei*), vagy pedig olyanok, amelyekről úgy hitték: nyilvánvalóan csak »agitálni« akarnak.”⁶

A háborút követő látszólag hasonló kihívások roppant eltérő reakciókat eredményeztek. Eliot költeményének célkitűzése – a szimultaneista költészethez hasonlóan – a modern világ tablószerű ábrázolása, azzal a kitételrel, hogy a kép töredékes kaotikussága egyszersemkritika is, tehát nem a nagyvárosi forgatagot ünnepli. Kassák kritikája viszont az individuumra koncentrál, *A ló meghal...* éppen ezért nem különböző perszónák összemontázsolt beszéd-töredékeinek füzére, hanem ironikus zabolátlanságával együtt is egyetlen nagy monológ. Eliot felmutatja a modern világ kiábrándult, sívár képét – Kassák és lírai énje pedig a versételem több szintjén is performatíve küzd az értelmetlenséggel, az értelemtulajdonítással, az én-állítással.⁷

Mint jeleztem, többnyire spekuláció, hogy Kassák a fent említett költeményeket ismerte volna. Ugyanis köztudottan nem beszélt idegen nyelveket, legalábbis nem olyan szinten, hogy egymaga tájékozódjon a külföldi irodalmakban – ez a munkatársak feladata volt, az ő közvetítésükkel szemlélte a külföldi fejleményeket.⁸ Az idegennyelvi kultúrában a földrajzi, a nyelvi és a kulturális távolság miatt természetesen mindig esetleges a tájékozódás, ám ez a magyar avantgárdban – többek között a közvetítettség miatt – hatványozottan igaz.⁹ Beszédes példa, hogy bár két Európában működő amerikai folyóirattal, a *Secession*nel és a *Broom*mal is volt kapcsolata a Kassák-körnek, James Joyce korszakos regényéről, az angol nyelvű irodalom egyik híres-hírhedt szenzációjáról, az 1918

és 1920 között részletekben közölt, majd 1922-ben könyvalakban is kiadott *Ulysses*ről csupán 1924-ben szereztek tudomást a Bécsben orvosi továbbképzését töltő William Carlos Williamstól.¹⁰

Hogy Kassák mikor ismerte meg Blaise Cendrars költészetét, rejtély. Ferenczi László kutatásai nyomán valószínűnek tűnik, hogy a visszaemlékezéseit érdeemes fenntartással kezeljük, aligha ismerkedett meg vele 1909-es párizsi csavargásakor.¹¹ Szittyá Emil elvileg 1908-ban találkozott már Cendrars-ral, így mesélhetett is Kassáknak az Oroszországot megjárt csavargóról, ám nem a költőről, mivel Cendrars-t ekkor még eredeti nevén Frédéric Sauser-nak hívták, és a '10-es évek elejéig nem írt verseket. Jelentős művei is ekkor készülnek: az Apollinaire *Égővét* (1913) is ihlető *Húsvét New Yorkban* 1912-ben, illetve *A transzszibériai expressz...* 1913-ban. Mivel Szittyáék a jelek szerint 1910 és 1914 között igyekeztek levélben tartani a kapcsolatot,¹² elképzelhető, hogy Kassák tudomást szerezhetett általa a francia költőről, ám ha így volt, különösnek tűnhet, hogy a *MA*-ban legelőször csak 1921-ben jelent meg Cendrars-vers.

Ezzel szemben Apollinaire-t – akinek költői pályafutása Cendrars-éhoz hasonlóan a '10-es évek elején indult – a Kassák-kör „hamar” recipiálta (egy-két éven belül, akárcsak Schwitters művészetét). Szittyá közvetítése révén¹³ Raith Tivadar fordításában *A Tett* első számában jelent meg a *Saint Merry muzsikusa* című szimultaneista vers, s e mű tér- és időszemlélete alapvetően határozta meg Kassák és a magyar avantgárd költészetének alakulását. A vers poétikájában hasonló az *Égővhöz*, ám jóval rövidebb terjedelmű. Hogy Kassák milyen mértékben ismerkedett meg ekkor Apollinaire költészetével, persze kérdéses, ám önéletírásának vonatkozó passzusai alapján arra következtethetünk, hogy mind Szittyától, mind Raithtól a fordított versen túlmenő ismereteket szerezhetett a francia költő írásairól.

De ha ismerte volna is e verseket, a hosszúvers formáján túl kevés köti össze Cendrars és Apollinaire verseit Kassákéval. A *Húsvét New Yorkban* műfaja szerint ima, egyébként egy körmenet és a környező város leírása, az *Égöv* hasonlóan részletes szimultaneista leírás, lényegében a modern nagyvárosi forgatag rögzítése, míg *A transzszibériai expressz...* egy kalandos utazás pikareszk története. Ez utóbbi tematikusan hasonlít ugyan valamelyest Kassák opusához, ám nyelvi-leg nagyon különböznek egymástól (még úgy is, hogy Kassák fordítói nyelve óhatatlanul hasonlítja őket) – példának okáért a Cendrars-vers az utazástól kölcsönzi dinamizmusát, míg Kassáknál az avantgárd nyelv (ön)működése dinamizálja a szöveget. Talán mondhatjuk, hogy mindkettő fejlődéstörténetet mond el. Cendrars versében az utazás tapasztalata révén, a vonat és az idegen városok nem-helyeinek otthontalansága által az elhagyott Párizs a távolságban a lírai én otthonává válik (de ez mintha személytelenül lenne szcenírozva: mintha nem a lírai én számára értékelődne át Párizs, hanem a város változna meg). Ezzel szemben Kassák versének beszélője folyamatos változásban van, s e változások révén költővé válik a csavargás során, illetőleg az értelmezés egy másik szintjén az értelmetlen káoszról értelmet, rendet teremt, ám egyszersmind ellentétes irányú változás is történik: a baloldali utópiákba vetett hitet felváltja a kiábrándulás. Szimultaneista eljárásaival Cendrars és Apollinaire – akárcsak Eliot – elsősorban mintha a világbábrázolásban lenne érdekelt. A szimultaneizmus felmutatja a verstárgyat, ezzel szemben a kassáki avantgárd a szcenírozás és a tablógyártás helyett a költemény (duplafenekű?) motívumstruktúrájára, valamint a nyelvi dimenziójára és az általa kifejezhető emóciókra helyezi a hangsúlyt.

Mint látható, igen kétséges, hogy az említett avantgárd hosszúversek Kassák opus magnumának előképül szolgáltak volna. Ám érdemes átböngészni a MA 1920-as és '21-es évfolyamát, ugyanis több világirodalmi közlemény is új fényben láttathatja Kassák korabeli törekvéseit – elsősorban némely rövidebb dadaista mű, például Cendrars, Huelsenbeck és Schwitters verseinek fordításai. Az egyfelől konszenzus, hogy Kassák a több versében is megjelenő Anna alakját Schwitterstől kölcsönözte. Illetve Kappanyos András is rámutatott már arra, hogy *A ló meghal...* egyik sora – „esküdjetek meg hogy ezután csak a tiszta gatyamadzag varázshatalmában hisztek” – Huelsenbeck-idézet.¹⁴ Kétségtelen, hogy számos hasonló idézetet rejt(het) még a Kassák-költemény. Például Yvan Goll *Astral. Ein Gesang* (1920) című költeményének egyes poétikai párhuzamaira Kulcsár-Szabó Zoltán már felhívta a figyelmet,¹⁵ ám érdemes lenne tüzetesen is átfésülni a szöveget, mivel Kassák „a fák alapjábanvéve teherbe esett lányok” sora érdekes egyezést mutat ezzel: „Jeder Baum ist eine Mutter über ihr eigenes Leid gebeugt” (kb. 'a fák saját szenvedésük fölé hajló anyák'). Hogy rejt-e még hasonlóan érdekes szöveghelyeket a Goll-költemény, annak sajnos jelen írásban nincs mód utánaeredni.

Az első Cendrars-versek a MA 1921. március 15-i lapszámában Kahána Mózes fordításában jelentek meg: *Ötszögben, Címek és Mee Too Buggi*. Mint említettem, Kassák munkatársain keresztül tájékozódott, ám az is tudható, hogy a fordításokba valószínűleg gyakran beleszólt, s a Kassák-kör avantgárd eszményképe szerint „elfordította” a szövegeket¹⁶ – eklatáns példája ennek a rímtelenített Apollinaire, de olykor elemi szinten jelenik meg ez a (vissza)hatás, például a jelzőhasználatban vagy a standard grammatikát kikezdő szóképzésekben, vagy alighanem ennek nyomán válik Cendrars Kahána tollán dadaistává. Hogy a Kassák-körben a '20-as években egy darabosabb, dadaisztikusabb, a kollázs-montázs szerkezetek illesztéseit nem elfedő, hanem szinte hangsúlyozó verseszmény volt forgalomban, azt éppen Kassák saját '60-as években (s tegyem hozzá: Gyergyai Albert szerkesztői-lektori vigyázó segítségével) készített Cendrars-fordításai¹⁷ mutatják meg világosan. A három közül a *Mee Too Buggi* című vers a legizgalmasabb.

Kahána Mózes fordítása Mee Too Buggi

Amint a görögök – hihető hogy minden jólnevelt embernek kell tudnia pengetni a lantot
Add ide a fango-fangot
hogy az orromra alkalmazzam
édes és erős hangja
a jobb orrszárnynak
Vannak tájleírások
Elmult események meséje
Távoli vidékek kapcsolata
Bo lo too
Papalangi

Kassák Lajos fordítása Mee Too Buggi

Azt hiszik mint a görögöknél minden jól nevelt embernek érteni kell a lantpengetéshez
Add ide a fango-fangót
Orromhoz illeszttem
Puha és mély
A jobb orrlyuk hangja
Vannak tájleírások
A múlt eseményeinek meséje
Beszámoló távoli vidékekről
Bolotoo
Papalangi

A költő többek között állatok leírását csinálja
 A házakat óriási madarak rabolják el
 Az asszonyok igen felöltözöttek
 Meztelen rimek és kádenciák
 Ha egy csepp tulzás kedvéért csinálják
 Az ember, aki maga vágta le a lábát
 egyszerű és vidám fajtába sikeresedett
 Mee low folla
 Marivagi veri a tamburát a háza ajtajánál

A költő egyebek közt állatokról szól
 A házakat óriási madarak borítják fel
 Az asszonyok túlóltözöttek
 Rím és mérték nélkül
 Ha egy kis túlzást megengedünk
 Az a férfi aki a saját lábát vágta le
 Az boldogult ebben az egyszerű és vidám műfajban
 Mee low folla
 Mariwagi veri a dobot a ház kapujában

A *Mee Too Buggi* című vers jelentősége nehezen felmérhető, ám gyanítható, hogy közvetlen hatása lehetett *A ló meghal a madarak kirepülnek* „halandzsa” betéteire. Ennek kapcsán meg kell említenünk Richard Huelsenbeck *Fa* című versét is, mely szintén a *MA* 1921. március 15-i számában, közvetlenül az első Cendrars-versek mellett jelent meg Kudlák Lajos fordításában. Ebben a versben azt a refrénszerűen kétszer is megjelenő sorpárt olvashatjuk, hogy „O Allah Cadabaudahojoho O hojohojolodomodoho / O burrubi hihi o burrubu hihi o hojohojolodomodoho”. Michael North *The Dialect of Modernism. Race, Language, and Twentieth-Century Literature* című monográfiájában¹⁸ azt vizsgálja, miképpen töltötték be kardinális szerepet a kor etnografikus érdeklődése által előtérbe kerülő „egzotikus” kultúrák és nyelvek a 20. századi modernista/avantgárd irodalmak alakulásában-fejlődésében. North írásában Huelsenbeck és a Cabaret Voltaire dadaista művészetét kifejezetten a néger kultúrákból inspirálódónak láttatja – bár természetesen megjegyzi, hogy a szóban forgó művészek „poliglott kozmopoliták”.¹⁹ Ezzel Huelsenbeck egyes nyilatkozatai konzisztensek, például: „A dadaizmus szükségképpen nemzetközi alkotás volt. Oroszok, románok, svájciak és németek közt kellett valami közöset fellelnünk. Boszorkányszombat volt ez, amilyent Önök el sem tudnak képzelni, reggeltől estig tartó hűhó, üstdob és néger csinnadratta mámora, sztep és kubista táncok eksztázisa. [...] A Cabaret Voltaire volt a mi kísérleti színpadunk, ahol tapogatózva próbáltuk megérteni összetartozásunkat. Közösen létrehoztunk egy csodaszép néger éneket kereplőkkel, fa cséphadarókkal és sok más primitív hangszerrel. Én voltam az előénekes, csaknem mitikus alak. Trabaja, trabaja la mojere – – – igen érzélgősen. Zürich összes műiparosai hadjáratba fogtak ellenünk.”²⁰

North érdekes módon amatőr etnográfusként ír Cendrars-ról, akinek az úgynevezett néger-antológiáját (*Anthologie nègre*, 1921) emeli ki – ez olyan, a világhírással összefüggő, s a költői életművet és az arról való gondolkodást is meghatározó mozzanat, amit a Cendrars-ról szóló magyar nyelvű szövegek egyáltalán nem hangsúlyoznak.²¹ North könyvében a következőket olvashatjuk a *Mee Too Buggi*ről: „A *Mee Too Buggi* tulajdonképpen kollázs, egy 19. századi angol etnográfiai tanulmányból²² vett idézet-szövedék. Mivel ez a munka is nagyban támaszkodik az idézetekre, Cendrars versének szavai olykor három-négy értelembe zengenek. A »Mee Too Buggi«, mint kiderül, egy tongai tánc neve, ami alighanem az őslakosok nyelvéből előbb átkerült a pidzsin angolba, majd francia fordításban Cendrars versébe. Jóllehet, egy amerikai műfordító tollán ez »Me too boogie«-vá [kb. »Én is bugizom«-má] vált, a helyzet egyáltalán nem ilyen egyszer-

rú. Az egymással versengő tongai, angol és francia nyelvek kioltják egymást, és olyan nonszensz fogalmakat alkotnak, amelyeknek egyik nyelv sem otthona. [...] A »Mee too buggi«, a »fango fango«, a »Mee low folla« jelentésüktől elszakított jelekké váltak. Ilyeténképpen a Cendrars által felhasznált etnográfiai anyagból készült kollázs azt a hatásmechanizmust teremti meg, amelyet a maga műveiben Höch²³ vagy nagyobb léptékben Picasso, aki az európai és afrikai anyagok találkozását a kulturális dezorientáció hatásának megteremtésére használta, ami által leleplezte a jel és a természetes jelentésadás önhitt viszonyát. A *Mee Too Buggi* szintén egymás mellé helyezi »Bolotoo«-t és »Papalangi«-t, amelyek úgy tűnnek fel, mint távoli és ismeretlen vidékek, de, mint kiderül, a »Papalangi« a tongaiak Európára használt szava. Az európai olvasó, minderről szinte biztosan nem tudva, értelmetlen nevű, távoli országból származó idegenként tekint vissza magára. Ez a hatásmechanizmus természetesen nagyrészt belső poén, de a vers a felszínén is hasonló hatás jön létre. A költemény elején a költő felveszi szent lantját és felhelyezi az orrára. A teljes irodalom, történelem, költészet (»Rimes ez mesures dépourvues« [Kassáknál: »Rím és mérték nélkül«]) bohózat-tá (»L’homme qui se coupa lui-meme la jambe ruississait dans le genre simple et gai« [ismét Kassáknál: »Az a férfi aki a saját lábát vágta le / Az boldogult ebben az egyszerű és vidám műfajban«]) és pidzsinné (»Mee low folla«) redukálódik. Ez a viccelődés semmissé teszi a költészet és a nyelv privilégiumát.²⁴

A Cendrars-vers tongai etnográfiai kontextusát 1921-ben szinte biztosan nem ismerték, az is erősen kérdéses, hogy a '60-as évek elején Kassák és Gyergyai tudott-e erről – de mindegy is. Ahogyan azt North írja, a vers tudatosan arra apelál, hogy az átlagolvasó jelentésétől elszakított jelként olvassa az egyébként eredeti kulturális kontextusában nagyon is jelentéssel teli nyelvi jeleket. S ha ismerjük is ezeknek a jelentését, akkor is csak alig-alig jutunk előrébb. A Martin-féle tanulmányból is csak némi fejtörés után következtethetjük ki például, hogy amikor „[a] házakat óriási madarak borítják fel” (az eredetiben „pulled along”, tehát nagyjából: vonszolják), valószínűleg szélmalomok leírásával lehet dolgunk. De ehhez már azt is realizálnunk kell, hogy a versbeli távoli vidék Európa – addig talán el sem gondolkodunk azon, miről is van szó, hiszen abból indulunk ki, hogy vagy valami teljesen képzeletbeli (dadaista, nonszensz), vagy egy számunkra teljességgel ismeretlen hely/jelenség/dolog leírását olvassuk. Mindezt csak fokozza, hogy Cendrars kollázstechnikája maga is erősíti a szövegben eleve meglévő érthetlenséget – noha párhuzamosan felsejlik annak a lehetősége is, hogy a verset metapoétikus-önironikus dadaista ars poeticaként értelmezzük.

Mint ismeretes, *A ló meghal...*-ban is több olyan részlet van, amelyeket hajlamosak vagyunk egyszerűen halandzsának olvasni, netán feltételezni, hogy valamilyen idegen nyelvi formula félrehallása lehet,²⁵ netán felismerni a görögül „tenger”-t jelentő „talatta” szót – mindben közös, hogy végül nem tudjuk megfejteni (még annyira sem, mint a Martin-szöveg és a North-értelmezés segítségével a Cendrars-verset). Azt végül még fontos kiemelni, hogy ennek a jelentésétől elszakított „halandzsá”-nyelvnek csak látszólag van köze a futurista versnyelv bizonyos eszközeihez, azok ugyanis hangutánzó vagy indulatszóként funkcionáltak, s mint ilyenek nem szakadtak el (teljesen) a jelentésüktől, a vers szövetében illusztratív funkcióval bírtak – itt nem erről van szó. Ahogyan Kassák nyilatkozott egy levelében Zolnai Bélának: „Az idézett szavak fiktív csinálmányok, nem létezők, nem fogalmi, hanem *indulati tartalmúak*. Ahogyan a költői indulat feszítő ereje szétveti e versben az eddig ismert versformák bármelyikét,

úgy a fokozódó szenvedély legszívesebben az összes létező szavakat félredobná, hogy legsajátosabb érzelmeit a magacsínálta nyelven fejezze ki!”²⁶

Szeredi Merse Pál írásából az derül ki, hogy az expresszionista August Stramm költészetéből inspirálódó hannoveri dadaista, Kurt Schwitters kötete az említett művek közül az egyetlen, amely fennmaradt Kassák könyvtárában. Aligha véletlen, hogy a *MA* 1921. január 1-jei lapszámában (vagyis bő egy-másfél évvel a könyv megjelenése után) egész kis Schwitters-blokk olvasható – olyan összeállítás, amelyet más dadaisták nem kaptak. Elsőként olvasható a merzkollázsról szóló különös, a kiáltvány és az ars poetica kódjait is alkalmazó művészetelméleti írás Christoph Spengemann²⁷ tollából, majd két rövid elméleti jegyzet Schwitterstől a merzszínpadról és a festészetéről, valamint a híres verse, az *Annavirágnak* – gyaníthatóan az egész Kahána Mózes fordításában, habár csak a blokk végén, a vers után szerepel a neve.²⁸ A *Miképen vagyok elégedetlen az olajfestéssel* című jegyzet első mondatából az is kiderül, a német művésszel közvetlen a kapcsolat: „A »Ma«-folyóirat felszólít, írjam meg, miért vagyok elégedetlen az eddigi művészettel”.

Alighanem a merz gyakorolta ekkoriban a legnagyobb hatást Kassákra. Az csupán a jéghegy csúcsa, hogy Anna alakja Schwitters-intertextus. „Tudod-e Anna, tudod-e már? / Hátulról is olvasható vagy és te, te mindenkinél remekebb, hátulról olyan vagy mint előlről: »a-n-n-a«.” Sőt, több ennél: a lírai én afféle ihletett alteregója, aki egyszersmind a név szimmetrikus volta miatt a tisztaságot – és Kassák számára a konstruktivista ethoszt is – megtestesíti.²⁹ Azt is érdemes megjegyezni, hogy az ironia, a humor hangsúlyosan része a merz ars poeticájának: „Kurt Schwitters [...] tréfás, nevetető dolgokból, amelyek észrevétlenül hevernek a sarkon vagy a szemétdombon, a világot építi meg.” Illetve a Spengemann-szöveg folytatásában ráismerhetünk arra a partikulárist és hétköznapit kitüntető gondolatra is, amely talán Kassák számozott költeményeinek világlátását is befolyásolta: „Ebben széles, nagy szemlélet van: mind ami külsőleges, a műalkotás számára jelentéktelen. De semmi sem olyan jelentéktelen a világon, hogy ne vezethetne el az egészhez”. Ugyanakkor – visszautalva a jelen tanulmány egy korábbi szempontjára – Schwitters művészete nem volt politikus (vagy legfeljebb csak antiakadémizmusában). Ezáltal határozottan külön is állt más német, különösen a berlini dadaista művészeketől.³⁰

Zárásként egy ötlet. A merzkollázs ironikus volta kapcsán érdemes elgondolkodnunk *A ló meghal...* műfajiságán, illetve az opus magnum eddigi recepcióján, amelyben megoszlanak a vélemények, hogy a motívumstruktúrát, a csavargás narratív szálát, a vers születésének elsődleges kontextusát és jelentőségét, illetve a mindeneke előtt dadaista formanyelv ironizáló-destabilizáló hatását figyelembe véve adható-e integratív értelmezése a műnek.³¹ Ralph Homayr monográfiájából az derül ki, hogy az *An Anna Blume* értelmezése hasonlóan problematikus, mivel az a szerelmes vers, a monologikus szerelmi vallomás műfaja és annak paródiája között oszcillál.³² Ennek a meghökkentő („Lábon viseled a kalapot és a kezeden jársz”) vagy pofátlanul banális („Pirosan szeretem Annavirágot”) avantgárd képzeteken és montázsokon túl a költemény metarefektivitása (metaleptikussága?) a kiváltója, ahogy magát kommentálja: „Ez (körülbelül) nem ide tartozik”, vagy: „a-n-n-a, nevedet csöppentem”, illetve a névmások agrammatikus (egykor értelmetlennek bélyegzett) felsorakoztatása: „Ó, mind a 21 érzékem szeretője te, szeretek néked! – Te tied téged néked, én neked te nékem”.³³

Talán egy *A ló meghal a madarak kirepülnek* humorára, (ön)íroniájára fókuszáló értelmezés³⁴ – amely nem veszi túl komolyan sem a háború és a forradalom utáni kiábrándulás komoly témáját, sem a formanyelvi eszköztár leltározását – közös nevezőre tudná hozni a recepció ellentmondásait.

■ JEGYZETEK

1. Legutóbb a Kassák Múzeum munkatársai gyűjtötték egy csokorba ezeket a szövegeket. Lásd: Szeredi Merse Pál: *Az új Kassák. A ló meghal a madarak kirepülnek* (Kassákizmus 2.), (http://www.academia.edu/35950357/Az_%C3%BAj_Kass%C3%A1k_A_l%C3%B3_meghal_%C3%A9s_a_madarak_kir%C3%B6p%C3%B6p%C3%BCnek_Kass%C3%A1kizmus_2._Kass%C3%A1k_M%C3%BAzeum_2017._okt%C3%B3ber_20._2018._m%C3%A1rcius_4) – utolsó letöltés: 2018. 07. 30.
2. Egyeseket talán maga a felvetés is meglephet, mivel Eliotot általában a későmodern tárgyiasság viszonylatában szokás tárgyalni. Eliot és az *Átokföldje* avantgárd kapcsolódásairól lásd pl.: Nancy D. Hargrove – Paul Grootkerk: *The Waste Land as a Surrealist Poem*. *The Comparatist* 1995. május (Vol. 19.), 4–19. A tanulmány ugyanakkor nem problémamentes, mivel a költemény számos jellemzőjét, eszközét, megoldását szürrealistaként könyveli el, jöllehet a társadalomkritika, a háborúellenesség, a kollázstechnika a megelőző irányzatoknak is sajátjai voltak, így szerencsésebb lenne általában véve avantgárd költeményként beszélnie róla.
3. Vö.: Rebecca Beasley: *Theorists of Modern Poetry. T. S. Eliot, T. E. Hulme and Ezra Pound*. Routledge, London–New York, 2007. 79–93.
4. T. S. Eliot: *William Blake* (ford. Takács Ferenc) In: Uő: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. (Vál. és szerk.: Egri Péter) Gondolat, Bp., 1981. 120–126., 125.
5. T. S. Eliot *versei*. Európa, Bp., 1978. 231–232. (Kiemelések az eredetiben.)
6. Vö.: Derék Pál: *A vasbetontorony költője. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*. Argumentum, Bp., 1992. 71. A megállapítás kissé valóban sarkított, sommás. A propagandaköltészet esetében pártpolitikai elköteleződésről is szó van (bár a Kassák körében lezajlott szakítások mindig bonyolultak: szétszálazhatatlanul gyökereznek személyes és világnézeti-politikai ellentétekben). Mindenesetre a bécsi emigráció kezdetén lezajlott szakítás mindenekelőtt arról szólt, hogy a Szabó Ervin-féle anarchoszindikalizmussal szimpatizáló, egyébként a szociáldemokrata párthoz közeli Kassától elpártoltak a bolsevik kommunisták. A korábbi, első, 1918-as szakítás kapcsán lásd: „Kimondottan sem szociáldemokratáknak, sem kommunistáknak nem nevezzük magunkat, de úgy az antimilitarista mozgalom, mint az orosz szovjetrendszer közel áll hozzánk. Halljuk, hogy Komját [Aladár]ék fönn tartás nélkül lecsatlakoztak az új mozgalomhoz. A magam részéről ezt nagyon helytelenek tartom. A mi mozgalmunkat nem a pártreglamának, hanem emberi etikáknak kell megszabni.” Kassák Lajos: *Egy ember élete*, Magvető, Bp., 1983, II. 412. Illetve érdekes lehet az egyik 1922-es „bolsevik átigazoló”, Kahána Mózes igen stilizált és szubjektív önéletrajzában olvasni: „Komját nevét a Ma köreiben csak a kritikus lesajnálás hangján lehetett említeni, mint valakiét, aki fejét a pártfegyverem »igájába« hajtva, feladta, megcsonkította a legszentebbet, költői egyéniségét, szuverenitását”. Kahána Mózes: *A boldog élet könyve. Életregény*. Szépirodalmi, Bp., 1972. 147.
7. Hogy a világnézeti szembenállás életre szóló volt, Fajó János idézi fel: „1965 májusában a Fiala Művészek Klubjában tanúja voltam egy jelenetnek: Kassák kiállítását rendezgettük a klubban, bebecsgett Kahána Mózes (hírét vette a kiállításnak), negyvenöt év után akkor látták újra egymást, a két harcos megőrült egymásnak, és leültünk kávézni. / Elkezdtek egymást kérdezgetni, hogy van, mit csinált stb. Kahána elmondta, miket írt, mi jelent meg a Szovjetunióban, és dicsekvésül említette, hogy egyik könyvéhez először írására Kun Bélát kérte fel. Kassák felcsattant: »Micsoda, maga egy Kun Bélával írat előszót, hát mit értett az a Kun Béla az irodalomhoz?!« A beszélgetésnek ezzel vége is lett. Felálltak az asztaltól, és kétfelé indulva távoztak. Soha többé nem látták egymást.” Fajó János: *Az én mesterem, Kassák műhelyében*. Vince, Bp., 2003. 44–45.
8. Vö.: Kulcsár Szabó Ernő: „...ki üdvözöl téged születő pillanat”. *Alanyiség és depersonalizáció a húszas évek Kassákjánál*. In: Uő: *Beszédmód és horizont*. Argumentum, Bp., 1996. 124–156.
9. Lásd Szittya Emil 1915-ös budapesti felbukkanását a *Mistral* folyóirattal (Kassák: *Egy ember élete*. i. m. II. 239–240.). Vagy a *Kortársak Kassák Lajosról* (szerk. és s. a. r. Illés Ilona – Taxner Ernő. Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelődési Propaganda Iroda, Bp., é. n. [1976?]) című kötet több visszaemlékezőjét, például Bortnyik Sándort, Nádass Józsefet. Továbbá Kahána Mózes önéletrajzá (i. m.), valamint Reiter Róbert Kassák körében végzett munkájáról: Balázs Imre József: *Kassák Lajos és Reiter Róbert*. Tiszatáj 2017/12. 56–63.
10. Vö.: Kálmán C. György: *Avantgárd elfordítások*. In: Uő.: *Te rongyos (elm)élet!* Balassi, Bp., 1998. 52–60.
11. Vö.: Paul Mariani: *William Carlos Williams. A New Naked World*. Trinity University Press, San Antonio, 1981. 230–233. (Ugyanakkor ebből a történetből az is kiderül, hogy Gáspár Endre, aki Kassák tolmácsa volt a találkozón, s később, 1947-ben a regény első fordítója, honnan szerzett először tudomást az *Ulysses*ről.)
12. Vö.: Ferenczi László: *Kassák és Cendrars*. In: Csaplár Ferenc (szerk.): *Magam törvénye szerint. Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajos születésének századik évfordulójára*. PIM–Műzsák Közművelődési Kiadó, Bp., 1987. 35–45.
13. Vö.: Christian Weinek: *Kassák Lajos és Szittya Emil* (Csaplár Ferenc fordítása), uo. 27–33.
14. Vö.: Kassák: *Egy ember élete*. i. m., II. 252–253.
15. Kappanyos András: *Tánc az élen. Ötletek az avantgárról*. Balassi, Bp., 2008. 96.
16. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Az idegenség poétikája? Az avantgarde költészet önprezentációs alakzatainak kérdéséhez*. In: Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról*. Anonymus, Bp., 2000. 33–60.
17. Lásd: Kálmán C. György: i. m.
18. Kassák Lajos: *Összegyűjtött műfordítások*. (Vál. és szerk. Parancs János) Magvető, Bp., 1986.
19. Oxford University Press, New York, 1994.
20. North, i. m. 29–30.

20. Huelsenbeck, Richard: *Az első dadabeszéd Németországban.* (Ford. Tatár György) In: *Dadaizmus-antológia.* (Szerk. Beke László) Balassi, Bp., 1998. 77–78.
21. Amit e tekintetben a magyar szakirodalomban találtam, az a magyar Cendrars-kötet utószavában egy fél mondat: „A művek kezdettől fogva sűrűn követik egymást, hűségesen mutatva Cendrars érdeklődésének változásait. Találunk közöttük [...] néger népmese-antológiát (*Anthologie negre*, 1921), mely mutatja a néger civilizáció háború utáni hatását, s amelyet szakmai körökben is elismernek (egy része magyarul is megjelent)”. Nagy Géza: *Blaise Cendrars életműve.* In: Blaise Cendrars: *Húsvét New Yorkban.* (Ford. Kassák Lajos) Európa, Bp., 1963. 215–227., 224.
- Továbbá egy epizód Dénes Zsófia visszaemlékezéséből: „Az emigrációban, Bécsben, kis külön kiadványát vállaltam el. Blaise Cendrars nyomán, francia szövegből, valami újszerű néger antológiát. Azt mutatta be, hogy a primitív törzsi dadogáson át hogyan szűrődik le a humán elem: a félelem, a borzongás, a vágy, a szerelem, a féltés, az extázis, az állati létből maradt őszön és az erre tüstént felszökkenő emberi reakálás. Nem mutathatom fel a kis kötetet, mert láthatáromon egyetlen példány sem maradt meg. Azért sajnálom, mert bizonyítja, mennyire foglalkoztatta Kassákot már 1922-ben a színes bőrűek művészeite, homályban rejtőző lelkeségük meztelen vallomása. Az afrikai folklór első magyar nyelvű jelentkezése volt ez.
- De hogy valóban megjelent ez a Kassákkal közös néger antológiánk — azt a *Bécsi Magyar Újságból* kivágot, védekező felszólalásom bizonyítja, mert az itt van a dossziémban. Már nem emlékszem, miféle »tanári körök« reakciós és hozzá nem értő szempontjaikkal megtámadták.
- Boldogan őrzöm a vagdalkozó bírálat s a visszavágás emlékét. Bár gyakrabban támadtak volna meg Kassákkal kapcsolatban.” Dénes Zsófia: *Kassák Lajosról.* In: *Kortársak Kassák Lajosról.* i. m., 42–44., 43.
22. A tanulmány a következő: John Martin: *An Account of the Natives of the Tonga Islands.* London, 1818. (A könyvet ingyenesen elérhetővé tette a Google Books.) Nem kívánom részletesen feltárni az átvett idézetek helyeit, de valóban szinte szó szerint kerülhettek át szövegrészek, amelyek a többszörös nyelvi áttét ellenére is felismerhetők a magyarban. Ezt a vers nyitósorai is jól példázzák a könyv 316. oldaláról: „As among the ancient Greeks it was thought inconsistent with the character of a gentleman not to know how to strike the lyre”. A vers további részletei Martin monográfiájának következő oldalairól átvett idézetek. (A jegyzet tőlem: M. B.)
23. Michael North megelőzőleg röviden elemelte Hannah Höch 1926-os fotókollázsait, amelyek egy afrikai néprajzi fotósorozat anyagát és európai-amerikai magazinok képi világát elegyítette: rúzsosított száját ragasztott a törzsi maszknak, magas sarkú cipős lábakat a szobortorzónak stb. Vö.: North: i. m. 30.) (A jegyzet tőlem: M. B.)
24. North: i. m. 31. Saját fordítás.
25. Közkeletű példa, hogy a hókuszpókusz „varázsszót” sokan a latin nyelvű szertartás egy sorából eredeztetik, abból, amelyik a kenyeret/ostyát Krisztus testévé változtatja: „Hoc est enim corpus meum”, elvileg ezt hallotta félre a latinul nem tudó nép, ez köznyelvesült.
26. Kassák fiktív szavairól lásd bővebben: Zolnai Béla: *Nyelv és hangulat. A nyelv akusztikája.* Gondolat, Bp., 1964. 157–158.
27. Christof* Spengemann (1877–1952) – a hannoveri modern művészeti szcena meghatározó műkritikusa, művészetelmélésze, Schwitters közeli barátja és munkatársa. (*Keresztnevének több írásmódja is forgalomban van.)
28. Hadd jegyezzem meg: némiképp ironikusnak tetszik, hogy két ilyen fontos anyagnak, Cendrars és Schwitters verseinek is éppen Kahána a fordítója, aki ráadásul ekkoriban távolodik el végleg Kassáktól.
29. Vö. Ständeisky Éva: *Kassák Annája.* In: *Uő: Kassák, az ember és a közzereplő.* Gondolat, Bp., 2007. 25–70.
30. Vö.: Megan R. Luke: *Kurt Schwitters. Space, Image, Exile.* University of Chicago Press, Chicago–London, 2014. 4–6. De ugyanezt szóvá teszi a MA berlini munkatársa, Mátyás Péter is. Lásd *Új művészet* című tanulmányának második részét a MA 1921. augusztus 21-i lapszámában.
31. A recepció fontosabb darabjai: Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői alkotásban.* Akadémiai, Bp., 1971. (mindenekelőtt Bernáth Árpád és Csúri Károly írásai); Rónay György: *Kassák Lajos. Alkotásai és vallomásai tükrében.* Szépirodalmi, Bp., 1971.; Derék Pál: *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében.* Argumentum, Bp., 1992.; Kulcsár Szabó Ernő: „...ki üdvözöl téged születés pillanat”. *Alanyiség és depersonalizáció a húszas évek Kassákjánál.* In: *Beszédmód és horizont.* Argumentum, Bp., 1996. 124–156.; Aczél Géza: *Kassák Lajos.* Akadémiai, Bp., 1999.; Bónus Tibor: *Avantgarde, történetiség, szubjektum. A ló meghal a madarak kirepülnek értelmezéséhez.* In: Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról.* Anonymus, Bp., 2000. 106–134.
32. „Dem wird von Frau Schnee widersprochen. Ihr Widerspruch parodiert Schwitters' Liebesgedicht »An Anna Blume«, das sich selbst schon als Parodie auf die literarische Gattung der Liebesgedichte lesen läßt.” Ralph Homayr: *Montage als Kunstform. Zum literarische Werk von Kurt Schwitters.* Westdeutscher Verlag, Opladen, 1991. 78.
33. A metalepszis és a lírai műfajparódiák kapcsolatáról lásd még: Kálmán C. György: „*Evvél a dalban*”. *Literatura* 2007/2. 204–210.
34. A recepcióban a Kassák-életmű komolykodó és nagyrészt humortalan szövegegyüttesként jelenik meg – futó kivételként említve éppen *A ló meghal...*-t, illetve a számozott költemények néhány darabját a periódus első feléből. Am tudomásom szerint ilyen fókuszú átfogó értelmezés egyelőre nem született. Vö.: Kappanyos András: *Avantgárd és humor.* In: *Tánc az élen.* i. m. 72–86., illetve Balázs Imre József: *Világképi összetevők. Nevetéskultúra és korai magyar avantgárd irodalom.* In: *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban.* Mentor, Mvhely, 2006. 32–52., itt lásd különösen: 32–33. és 48–49.