

SUHAJDA PÉTER**A TEXTUS VÉGTELENÍTETT PERFORMANCIÁJA
(KASSÁK LAJOS ELSŐ VERSCIKLUSA)**

Deréky Pál a magyar avantgárd irodalom kialakulását és működését három (egymást gyakran fedő, temporálisan ténylegesen izolálhatatlan) részre, vagy inkább rétegre osztotta. Első csoportba az 1914 és 1924 között keletkezett, átmenetinek tartott, másodikba az 1921 és 1931 közötti, immáron ténylegesen avantgárd szövegek sorolhatóak (ide tartozhat pl. az elvont konstruktivista *A ló meghal és a madarak kiröpülnek*). A harmadik csoportosulás az ún. avantgárd próza néhány alkotása (pl. Szentkuthy Miklós: *Prae*). Az első „réteg” jelentős hányadát, mint ahogyan azt idői koordinátái (is) mutatják, a bizonyítottan átmeneti jelenségnek számító magyar aktivizmus (és a mindenféle tradíciókkal lassanként szembeforduló, kialakuló avantgárd irodalom) költeményei alkották. Ez azon szövegek köre, amely a második vonulat (előzőtől elkülönülő, nem annak direkt folytatásaként létrejött, tehát szervesen fejlődésű „utóda”) eredményeinek (közönségre tett nem túlzottan pozitív) hatására értékelődött fel és vált „klasszikussá”¹. Mindez annak ellenére, hogy legfőbb alkotójára, Kassák Lajosra (akit Deréky a magyar avantgárd irodalom önálló „vonulataként” tart számon²), már a kezdeti időszakban hatással volt az Itáliában éppen akkor „pusztító” Marinetti-féle futurizmus³, amelyet ugyan nem vett át teljesen deperszonalizált voltában és detextualizáltságában. Legjobb példa erre a szubjektivitást még teljességében megtartó, emocionális effektusokat konzerváló, mert kiiktatni egyelőre képtelen legelső, avantgárd elemeket beolvasztó, így átmeneti jelenségként kategorizált Kassák-kötet, az *Éposz Wagner maszkjában* (1915). Az összesen tizennégy költeményből álló ciklus hagyományromboló célzata kétségtelen, ám még nem

¹ Deréky Pál, *Műértelmezés, avantgárd, irodalomtudomány*, in: Deréky, „*Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*”, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998. 65-66. o.

² Az ún. „*kassákizmus*” (izmus-) irányzatáról bővebben lásd, Deréky Pál, *A vasbetontorony költői*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1992. 10-11. o.

³ 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 Dezső) fedezte fel, fordította és ismertette, 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 forrásai és kialakulása*, 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. o.

minden részletében képes szembeszállni azzal, és egészében megsemmisíteni azt. Kassák elindult a Marinetti által már kitaposott úton, ám nem ment végig rajta: eposzának centrumában nem a produktív-performatív erejű deszemiotizált nyelv áll (mint olasz kortársánál, aki mindenféle jelölttől és szubjektivitástól megfosztotta szövegeit). A kötet „fudurizálódó” központi betétjének textusa itt még nem teljes mértékben detextualizált (mint később a húszas években, mikor már a dada izmusa is hatással volt Kassák művészetére): nincsen ugyanis leg-
 elemibb alkotóegységeire bontva, mint a működő szövegformátum „realitásában” többé nem dekódolható, izolált futurista fragmentumok, „textuális roncsok” sora⁴. A hagyomány teljes elvetése a legelső kötetben (s egyáltalán: az aktivista átmeneti korszakban) még nem történt meg, az avantgárd „paradigmaváltása” (teljes én-disszimiláció, deszemiotizáció) a húszas évek eredményeinek (és izmusainak, pl. dada) hatására jöhetett létre, mely súlyponteltolódás a tízes évek avantgárdját egyértelműen „átmenetként” kategorizálta. Az *Éposz Wagner maszkjában* ebből a szempontból a wagneri (utó)romantikus tradíció, illetve a klasszikus modernség és induló avantgárd ütközőterülete, melynek kapcsán felvetődött egyrészt a nyugatos modernség avantgárdba való integrálásának gondolata, másrészt pedig (és ellenkezőleg) az attól való elszakadás intenciója⁵, amely az első kassáki korszakban még csupán részleges lehetett. Az expresszionizmus stílusjegyei (kozmosz képek, váltakozó irányok, szimultaneista képzet-társítások⁶) mellett ugyanis első kötetében még jelen vannak a klasszikus modernre jellemző impresszionizmus és szecesszió jellemzői egyaránt⁷. Természetesen tekinthető azonban, hogy *A Holnap* antológiájának köréből induló Kassáknak idő (és az újonnan megjelenő izmusok tere) kellett ahhoz, hogy irányváltoztatását teljes mértékben megvalósíthassa: „*A Holnap első antológiája kaput tárt előttem, és fölbátorított valamire, aminek a jelentőségét csak sejtettem, de pontosan értelmezni még nem tudtam. Hamarosan azonban világossá vált előttem, hogy Ady indulati lírája, Babits új klasszicizmusa nem lehet az út és mód,*

⁴ Ennek az olasz futurizmus – kezdeti kassákizmus különbözőségnek érzékletes példája Derék Pál „tréfája”, melyben a kassáki eposz megkezdett formabontását „végigvezeti a futurista úton”: „Kassákot *„marinettiesítve”* nagyjából a következő szöveg állna elő (a hangutánzó elemek nélkül): *ég zokogni föld zokogni / katonák: tánc csontváz / ágyútűz pontosság villanás robbanás (stb.)*”. Derék, *A vasbetontorony költői*, 1992. 21. o.

⁵ Erről bővebben lásd, Fried István, *Kassák Lajos zenéje*, in: *Tanulmányok Kassák Lajosról*, (szerk. Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály), Anonymus Kiadó, Budapest, 2000. 227-243. oldal. „*Ugyanakkor Kassák(ék) fokozatosan távolodtak a "Nyugat"-os modernségtől, már az Éposz Wagner maszkjában inkább az elhatárolódás, mint az integrálás gesztusaival jeleskedik, még ha a "Nyugat"-os modernség frazeológiáját nem minden esetben sikerül is szervesen beépíteni a kompozícióba*”. 239. o.

⁶ Aczél Géza, *Kassák Lajos pályakezdése*, in: *Alföld*, 1987./3. sz. 27-38. o.

⁷ „*Ahhoz azonban, hogy Kassák eljuthasson az aktivista-expresszionista szabad versig, nemcsak szemléletében kell megváltoznia, le kell vetkőznie az impresszionista-szecessziós ízü kortársi líra rekvizitumait is*”. Aczél Géza, *Kassák Lajos pályakezdése*, 1987. 38. o.

amin folytathatom költészetem további művelését. Úgy éreztem, idézett versemet és társait irodalmi ismereteim inspirálták. Egyre idegenebb lett tőlem *A Holnaposok* esztétikai szemlélete, származásom, gazdasági helyzetem, társadalmi aspirációim egészen sajátos mondanivalókat váltottak ki belőlem, és ezeknek a mondanivalóknak meg kellett találnom új kifejezési formájukat. [...] Tehát elismerem jelentőségét, de nem követtem, nem követhettem irányzatukat, mert a magam útjára kellett rátalálnom. Meggyőződésem szerint később meg is találtam ezt az utat. Az ilyen elszakadás az elődöktől minden költőnek elsődleges kötelessége”⁸. Mégpedig oly módon, hogy a klasszikus modernség olykor parnasszista formakultuszát az élőnyelvi spontaneitás igényével, s (látszólag paradox módon) annak kompozíciós szándékával cserélte fel: „Csodálkozva döbbsentem rá, hogy számtalan költő pontosan kimért sorokban, egyazon hangvétellel írja meg szerelmi sóvárgásait és patetikus tirádáit. Holott mindannyian tudjuk, köznapi beszédünkben is tétoვázó érzéseinkhez vagy feldühödött kitöréseinkhez rövidebb-hosszabb mondatokat, szóösszetételeket és ritmusváltozásokat használunk. Kétségtelennek tűnt előttem, hogy a láthatatlan érzelmi vagy eszmei tartalom csak szigorú formaszervezés útján válik érzékelhetővé a műélvező számára”⁹. A (poszt)romantikus tradíció és az avantgárd alteritása (s főleg az elkülönböződés igénye) tehát már az első (aktivista) korszak legelső próbálkozásaiban (*Éposz*) megmutatkozott; jóllehet, még nem a dadaista szövegekre jellemző fragmentaritás egészében radikális detextualizáltságban, hanem egy, a hagyománnyal állandóan konfliktusban álló, bizonyos esetekben már detextualizálódó (átmeneti) textus referencialitását és mediális jellegét lassanként elvesztő performativitásában. Kassák képzőművészeti analógiájával élve: „A gyorsan elszaporodott "izmusok" kezdeti megjelenésekor Matisse egyetlen mondatban így fogalmazta meg az új művészet lényeges problémáját a közönség számára: "hogyan egy kép igazi jelentőségét felfoghatjuk, el kell felejteni, hogy mit ábrázol." Ez a mondat úgy értendő, hogy egy festői mű nem valami kívüllevőnek a tükörképét mutatja, hanem önmaga valóságát adja, úgy, ahogyan a fa, madár, hegy vagy bármely természeti valóság nem valamiféle emlékképet, hanem valóságos önmagát jeleníti meg a nézőnek”¹⁰.

Az 1914 és 15 körül még kialakulófélben levő kassákizmus első, *Éposz Wagner maszkjában* című ciklusa már valóságos „csatateréként” funkcionál a romantika és klasszikus modernség, illetve az azok hagyománykonzerváló metódusait „aláaknázó” avantgárd célkitűzéseinek. Nem csoda tehát, hogy Kassák későbbi (1919 utáni) értelmezésében ez a szöveg, majd *A Tett* című lap elindítása volt a

⁸ Kassák Lajos, *Önarckép – háttérrel*, in: Kassák, *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983. 9. és 26. o.

⁹ Kassák Lajos, *Önarckép – háttérrel*, 1983. 11. o.

¹⁰ Kassák Lajos, *Önarckép – háttérrel*, 1983. 47. o.

magyarországi aktivizmus (és egyáltalán a hazai, egyelőre még átmeneti formában létező avantgárd művészetek) elindításának első lépése¹¹. Maga a ciklus tizenhárom és egy (bevezető) költeményből áll (ahol a bevezetésnek kiemelt szerepe van, ugyanis a szerző is csak „*mindössze tizenhárom vers*”-ről tesz említést saját kötetéről szólva¹²). A műfajmegjelölő címben eposzként definiált szöveg invokációjában („*Ó élet, élet mi sírunk, panaszkodunk...*”) a romantikus 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, s így az eltávolítás aktusa közvetett módon a felnőtt(ek) gyermekkorba való retrospekciójának mozzanatává formálódik. A múlt dimenziójának romantikus gondolkodásmódot tükröző, egyértelműen pozitív jellege a látásban, látni tudásban fogalmazódik meg: mind az „*asszony első ajándéka*”, mind pedig „*a hűvös sírba ágyalt ember*” percepciója és textualizációja részben a láthatóság feltétele, amelyet a búza teljességében látványszerű „*zöld*” volta erősít meg. A „*zöld búza fölötti*” ének és főleg „*a bős vihar elé*” szánt pörölés pedig valami határtalan, természetfeletti szabadságot kölcsönöz a múlt költőinek, akiket önnön „*csodaidéző*”, transzcendensbe utalt karakterük határoz meg. Ezzel áll szemben a „*most rabok vagyunk a vaksötét toronyban*” egyedülálló sorának jelen idejű láthatóság-vesztése és demisztifikációja. A „*rabok vagyunk*” figuratív kijelentését a „*vaksötét torony*” metaforája jelöli tovább önmagán túli tradícióromboló konnotációkba, ugyanis az elefántcsonttorony szimbólumának tarthatatlan, mert végső soron rabságszerű (pl. a forma kötöttségei) voltára utalhat. 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*”, de másutt...), s újra megsemmisíti a „*de jaj, balga csatában süketül az ember*” kijelentésének konkrét (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.*”). A „*veterán*” kifejezés (amely visszautalhat a „*csatában süketült*” emberekre) a kiszolgáltatás, tehát a régen aktív, ám mára

¹¹ A magyarországi avantgárd kialakulásáról bővebben lásd, Deréky Pál, *A magyar avantgárd irodalom: 1915-1930*. in: Deréky, „*Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*”, 1998. 238-296. o.

¹² Deréky Pál, *A magyar avantgárd irodalom: 1915-1930*, 1998. 238. o.

cselekvésképtelenné vált lét érzetét kelti, amely teljes dinamizmusát halál közelségében veszíti el. Az anyók ráadásul „*a vágyak bús veteránjai*”-ként realizálódnak, amely régi, tetterős jellegük jövői, tehát dinamikus irányultságára, s veteránként: a jövő mozgás későbbi megtorpanására, berekesztésére, múltként való lezárására utal. Az „*Ó zengő kelyhű virágok, sárga ércliliomok*” ellentétet rejtő halmozása előre utal a ciklus későbbi figuratív, defiguratív váltásaira, amennyiben a romantikus virágszimbolikát megtöri az „*érc*”-kifejezés, amely a futurizmus által kedvelt matériát, szervesen fémeket 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 nyelvfelértés későbbi versekben továbbvitt aktusa („*vad, rekedt torkú mozsarak csúfolják csengő énekünk*”). Az idegen hangok, amelyek elnyomják, sőt megsemmisítik az emberi megszólalásformákat, antropomorf jellemzőkkel bírnak („*rekedt torkú*”, „*csúfolják*”). Az első költemény aposztrófával nyit (amely természetes egy eposzi invokáció esetében), ám nem egyetlen megszólaló, hanem az aktivista avantgárd teória kollektív énje („*mi sírunk*”), az azonosíthatatlan és egyenkénti összetevőiben identifikálhatatlan kar idézi meg az élet allegóriáját (amelynek allegorikus voltát megszólítottasága, antropomorfizációja adja). De a nem önmagáságában, hanem trópusok általi „létezésében”, mediális helyettesítői által szubjektumként (te-ként) aposztrófált élet nem nyerhet identitást: 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 tulajdonképpeni 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 egyhez 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 étellel 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” konkrétságához képest). Az élet „élettelenítésének” szimbolikus avantgárd aktusa (az „élet-jelek” elvonása következtében) pedig magával

vonja a jelölők által rögzített jelentettek 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 átfordításával. Az egyes jelek egymásba való átírása (élő – élettelen, szabadság – rabság), s az avantgárd aposztrofé én-disszimilációs aktusa részleges válságot eredményez, amely még a ciklus „legavantgárdabb” pontján sem jut el a teljes detextualizáltságig. Viszont az azt elősegítő és megalapozó nyelvvesztés, illetve az önnön jelölési képességében már megkérdőjelezett és kétségbevitte nyelviség tapasztalata végigkíséri az egész kötetet. A második vers utolsó két sora („*s im újra látom: erőnk éttelen 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 párhuzamosan működő itáliai futurizmusban). Az idézet konnotációs háttéré 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 lezárhatóság, vagy végesség („befalazhatóság”) lehetőségét kizárja. „*Magos Déva várának*” építési folyamatát Adyra jellemző szófordulatokkal fosztja meg végső lezárhatóságától („*mindig más kezében célunk / s miénk csak az ábránd, a semmi, semmi, / most mégis sírva nézem, szakadatlan munkám / hogy’ tőri szét a láncot s hogy’ készül újra semmivé.*”), s utalja vissza balladai, sőt mitikus (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 biztossággal átítatott idilli, bukolikus, vágyakozó magatartás kifejeződése. A második pedig a kiismerhetetlenség, a nyelvi („*fekete sorok*”) talány szövegi (leírt) rejtvénytűségének („*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 „tüllendül” 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 lezárha-

tatlan és megoldhatatlan: a biztos pontokat igénylő (romantikus) hagyomány, 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 enumeráció, 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 hazáról és elhagyott szeretőjükről*” énekelnek; ezt fogja semlegesíteni, feloldani a részegség, amely egyrészt a katonák „*tüzes*” nyelvében, másrészt a „*részeg zászlók*” játékában („*cicáztak*”) metaforizálódik, s amelyet végül (a felsorolás zárataként) elnyom a háború zaja („*s míg pergő dobok dobolták utánuk a világot*”). Az enumeráció végül lezáratlanul vált át a mondatsoros szabad vers szimultaneista felsorolásába (pl. „*kit konkolyérés hullatott a földre, / kinek December szíve dúdolt dajkadalt, / kibe bős kovácslegények rúgtak bánatot*” stb.), mely által a lírai én („*tűhegy*”-nyi) darabjaira hullik („*én tűhegyére szedtem életem*”). A disszimuláció 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 szimultaneista betét kettőtöri a megkezdett enumerációt, amelyből (illetve amelynek hiányából) ezután teljesen kivész a romantikus elem az expresszionizmus elidegenítő (hanghatásokkal is dolgozó) effektusainak jóvoltából („*s a párkányokról szinte csöpögött a csönd, / a cselédek sírtak a zsiros dézsák fölött*” stb.). A népi témákat éneklő katonák eltűnő hangja megszűnik önmaga teljességében működni, avantgárd foszlányokká szakad szét („*A seregnék 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 ez által: effektivitását. A ciklusban egyre nagyobb teret nyer magának a távolság és az idegenség („*hajrá, idegen tájra, idegen fűriák!*” – negyedik vers): a régi, jól ismert („*hazai*”) klasszikus modern dal időszaka véget ért („*és bús harmonikaszóval hiába daloltunk / bús hazai nótát a tág mezőkről és drága szeretőnkről: / arany trónja alatt kurta szavak láncán fullasztott az ősz*”). A dekadens, nyugatos körökben olyannyira kedvelt „*bús*” jelző elveszíti jelentőségét, 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 elvétele, tehát indirekt módon a(z összefüggő) beszédre (és dalra) való (jelenbeli) képtelenséget hordozza, addig a „*lánc*” szimbóluma a kifejezésbeli rabságot („*kurta szavak lánc*”) már direktségében is reprezentálja. Ezt erősíti meg egy, a „*Parnasszusról leszállító*” deszakralizációs mozgás, amely a

héroszt (Prométheuszt), 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 arany-metszésében 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 megkettőződik („*Valahol most szőlőkoszorúsan dalol az ősz: / de mit tud ebből Mars fázós, télbe szakadt nyája. / Valahol most csókot szüretelnek a víg szerelmesek: / de ki becézi csókkal a fáradt, kócos szakállú katonákat.*”), a dionüszoszi elem téri eltávolításával az ellentétek dinamizmusán alapuló, avantgárdnak is tekinthető herakleitoszi világkép válik uralkodóvá. A klasszikus modernség („*Rejtett vágyakat, cifra, tekergő gondolatokat nem bívárokodnak, / a zongora beteg nyávigasztását sem értenék meg ők.*”) stílusrának felsorolása, majd eltávolítása („*sem értenék meg ők*”) egyben a(z utó)romantikus világkép bukását eredményezi az értelmetlent, értelmezhetetlent még értelmezhetetlenebbel felváltó kulcspozíciójú ötödik vers legfontosabb mondatában (amit az eddig felsoroltak már kellőképpen előkészítettek): „*Az ágyúk acélkórusa értelmetlen dalt énekel a katonáknak, / értelmetlenebet és bolondítóbbat, mint száz wagneri orchester*”. A költemény (mely az eposz második, futurista invokációja) bevezeti a kötet korában „legavantgárdabb” 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 mondatzók). Természetesen ez még nem a Marinetti-féle detextualizált, elemeire bontott s újra egymás mellé helyezett fragmentumok deperszonalizált montázsja: a szerkezet még csak részleteiben hullik darabjaira, idegenségét nem tartja végig fent. Szerkesztetlen-tagolatlan kulcsmondatainak, a többi versszaktól külön álló „*Ó jaj!... Testvér! Jézuskínszenvedése!... Márjámányám!*” nyelvi széttördeltségében jelen van és uralkodik a szubjektív vonás: az expresszionista „sikoly”-motívum az egyén fájdalmas „Mária-himnuszává” válik az E./1. személyű birtokos felkiáltása és a fájdalom egyénhez kötöttségének kifejezése által. S mivel konkrét értelemben vett, tehát fizikai fájdalom csak az egy-embernek lehet, a kollektív én felkiáltásaként is értelmezhető nyelvi aktus visszairóódik az egyén elidegeníthetetlen terébe. A következő versekben a szöveg újrarendeződik, ám az avantgárd gondolkodásmód térnyerése ezután megkérdőjelezhetetlenné válik: az itt és az

ott egymáshoz képesti idegensége mindvégig fennmarad. Az alkalmi nyelvi katasztrófa felfüggesztette a romantikus tradíció értelmezhető motívumrendszerét („*az utakat elkeverte a vér és sehol, sehol / egy kékvirágú csillag.*”). A láthatatlan, távolságában itt végképp elidegenített „kék virág” köztudottan a romantika szimbóluma, mint ahogyan a vágy is („*December-Január: a vágyak hídja nincs sehol!*”). A korrespondencia („*híd*”) tehát végérvényesen megszűnt a tér és időegységek között: a romantikus elvagyódása segítségével teremtett összekötést mind a múlttal, mind pedig a jövővel (s helyezte jelene helyébe azt); 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 „*holnap*”), az élet avantgárd-aktivista dala, amely szemben áll a futurista háború- és pusztítás-centrizmussal („*Aztán dalolni örök életörömről*”). A korábban már részben deperszonalizált, majd szubjektivitásban újra összeállított lírai én itt a várt új emberként, mint a jövő messiása jelenik meg: saját magát „feldaraboló”, s önnön (test)részeit antropomorfizáló aposztroféja segítségével metonimikusan identifikáló 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 vállalatást a mindennapok élményévé alakító, 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 tartatok 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 értelmében nem válhat jelen idejűvé és lezárttá. Az utolsó mondatok alapján mindenféle megállapodás (kibékülés) lehetősége a jövőbe helyezett, így az avantgárd klasszikus modernséggel való szembenállásának megszüntetése is, amennyiben az ellenfél- „*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, 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 okozata). A világ „négy sarkának” bármilyen érintkezése csupán metonimikus lehet: az egészből kiszakadt rész az, amely kapcsolatot teremthet a másik egészével, vagy annak részével: a „négy sarok” között nem jöhet létre más módon direkt kapcsolat, főleg azért, mert a világ biztosan nem „négysarkú”. Kassák a nyelv performatív, teremtő erejének segítségével végrehajtja a geometriailag lehetetlent: négyszögesíti a kört. A „világbéke” tehát textuális szinten létrehozható, kijelenthető, sőt argumentálható, ám semmiképp sem realizálható, referencializálható: mindörökké megmarad figurativitásában, amely viszont lezárhatatlan, folyton újraképződő, dinamikus játékot eredményez. Mint ahogy (irodalomelméleti, s nem matematikai értelemben) a kör is végtelenségig négyszögesíthető, ám soha nem válik négyszöggé (egy újabb stilisztikai eszközzel, a hasonlat segítségével lendítve tovább a nyelvi játékot: akárcsak az aszimptota egyenese, amelyet az a bizonyos végtelenbe nyúló görbeág tetszőlegesen megközelít, ám soha nem ér el). A kör azért (sem) válhat négyszöggé (szigorúan irodalomelméletileg), mert az már egy másik definíciót eredményez: a négyszögét, amely pedig nem-kör, sőt körtől való idegenségében, saját fajképző jegyei által lehet négyszög. A textus viszont képes megvalósítani a nyelvi jelölők jelöltjeiktől való állandó eljelölődésének végtelen folyamatát, s éppen azért, mert a jelölő (derridai értelemben¹³) 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 vitiosus*: a zárt tradíciórendszerek folyamatos felülírása.

¹³ „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 ön maga, mely már eleve magán kívülre, helyettesébe száműzetett. A helyettest semmi olyan nem helyettesíti, ami azt létében valamiféleképpen megelőzné. Ennélfogva csak azt gondolhattuk, 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 játékát”. Jacques Derrida, *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, (ford. Gyimesi Tímea), in: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, (szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László), Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 266-267. o.

A romantikus tradíció és az avantgárd hagyománytörés kontrasztja a kötet tizenegyedik, Kassák által nem említett, tehát kiemelt szerepű bevezető versének ismeretében válik igazán szembetűnővé. A vers teljes mértékben eltér a ciklus tizenhárom darabjától. A legerőteljesebb versritmikai kötöttség jellemzi, ellentétben a különböző szabadversformákat megvalósító „belső” költeményektől, tehát a bevezető vers és a kötet más darabjai között formailag a lehető legnagyobb feszültség keletkezik (melyben nem véletlenül: a „szabad” írja felül a „kötöttet”). A bevezető költemény ráadásul a magyar romantika egyik legjellemzőbb és legismertebb példányának, Petőfi, *Szeptember végén* című elégiájának szigorú, monoritmikus anapestuszi lüktetését másolja (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 romantikus hagyományba helyezkedik („*de lettem a dac, ki az égre dörömböl: / megdült ige mécsese, tűzteli 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, de jövő felőliségében ez a biblikus rögzítettség egyszerre elbizonytalanodik. A vers aposztrofikus kezdete („*Ó élet, ki hátamon hordtam a házam*”) még a romantikus identifikációs stratégiát tükrözi: az (absztrakt) étellel (te) szemben itt egy én (lírai alany) szólal meg, mi által rögzíti önmagát. Ám ez a rögzítettség a ciklus első (valójában második) költeményének „életet” és kollektív mi-t szembenállító avantgárd szituációjában visszavonódik („*Ó élet, élet mi sírunk*”). Az első vers önkinyilatkoztatása a kötet során valóban csak önnön szerepszerúségében, illetve helyettesítő (el)jelölésekben – Jézus, Mózes, Zarathustra Übermensch, az aktivizmus új embere, Prométheusz — realizálódik; hangsúlyozva, hogy a jelölő sohasem válik egyenlővé a jelölttel, így mindörökre fiktív 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 házam / és csúsztam az árkot a gondfa tövében*”) múlt idejű háborús eseményeket rögzít, amelyek a kötet verseiben a jelen kiábrándító voltának részei (katonalét stb.), s az utolsó költeményben szintén lezárttá válnak. A múlt dimenziója a nyelv figurativitásának konnotatív háttérében egyértelműen negatív csengésű: az ember (katona) autentikusnak éppen nem nevezhető „csiga-voltára” („*hátamon hordtam a házam*”, „*csúsztam az árkot*”) emlékeztetik a befogadót. Erre a tulajdonképpeni „man”-fenoménre utal a Heideggerrel megelőző „*gondfa*” szerepe eme „jelenvalólét” működésében. Ám a tényleges idői konfúziót nem a lezárt múlt, hanem a jelen 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 jelenti. Az idői és téri távolság képzete tehát összeolvad a „messze” kronotopikus határozójában. 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 múltként). A jövő rosszat is magába foglaló, tehát bizonytalan, „vaksi” voltának fontosságát hangsúlyozza a kötet utolsó versének keretképző ismétlése („hogy holnap még vaksibb gubóba szőjön a gond”), amely az első vers jelenbeli vakságát is jövői, tehát avantgárd természetűvé teszi („most rabok vagyunk a vaksötét toronyban”). A romantikus tradícióval szakító jelent eme késői (utolsó versbéli) aktusával lépteti túl a jövő felé, melynek következtében az elefántcsonttorony-lét tarthatatlanságával és műtszerűségével szemben a „vaksötét (vasbeton?) torony” jövői kiszámíthatatlansága áll. Az utolsó sor („megdült ige mécsese, tűzteni kín”) mindezt a jövő felőliséget a nyelviség létmódjába helyezi „ige” főneve által, amely szófajként épp az aktivitást, a költemény kontextusában pedig a(z) isteni, vagy akár az emberi) alkotó produktivitást, tehát a jövői karakterű nyelvi performanciát hangsúlyozza. A teremtő ember léte bizonytalanra irányuló, apollóni bizonyosságot és szabályrendszert felrúgó („égre dörömböl”) héralkeitoszi dinamizmusának természetesen elhagyhatatlan sine qua nonja a jelenben még meg nem tapasztalt fájdalom („kín”), melynek révén az alkotó hérosszá, Prométheusszá transzformálódik (mivel a „kín” – „tűzteni”, tehát prométheuszi attribútummal bír). Az ő metamorfózisát viszont a ciklus negyedik verse mozgatja tovább konnotációinak átvitt értelmében (melyben a tűz nietzschei hérosszai „sós vízen és sótlan kenyéren” tengődő „pulyákká” lesznek).

De a (romantikus) hagyományok legerőteljesebb megkérdőjelezése nem a textusban rejlik, hanem magában a címben, amely háromkomponensű egységként (*Éposz – Wagner – maszk*) együtt és metonimikus részeiben is megcáfolja a romantika „biztosként” értékelt tételeit. 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 hősökkel. Kétségtelen, hogy az avantgárd műalkotás ezen követelményeknek sohasem felelhet meg (vagy ha igen, elveszíti „önmagaságát”, tehát avantgárd karakterisztikumát). Az eposz egy, a múltban spontán dinamizmusként létező képlékeny történet lejegyzése, tehát hagyománynyá rögzítése: dátumként, vagy tulajdonnévként ismétélhető, monotonításra számot tartó, az avantgárd 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 áthelyezi a transzcendencia, illetve a szakralitás dimenziójába). A cím wagneri eleme (amellett, hogy árnyalhatja a bevezető költemény nietzschei háttérét), már magában megkérdőjelezi az eposzi „identitást”, ugyanis műnemváltásra utal: az eposzit felcseréli, „eljelöli” önmagaságától a (zene)drámái. 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 avantgárd képzőművész, Kandinszkij kritikája alapján) nem volt képes kilépni a(z utó)romantika „bűvköréből”¹⁴. Modernizációja által „a mozgás és a zenei ütem között hozott létre közvetlen művészi kapcsolatot, a mozgást alárendelte az ütemnek”¹⁵, ami az avantgárd által centrális elemként kezelt mozgást szükségszerűen feldarabolja, így statikussá teszi, mint ahogy az ütem is értelmezhető egységekre osztja a zenei dinamizmust. Az avantgárd eljárása a wagneri ellentétéként értelmezhető: itt ugyanis megmarad az ütem (pl. a kassáki absztrakt konstruktivista költemények erőteljes kompozíciója), ám alárendelődik a mindennél fontosabb mozgásnak és szüntelen játéknak, átgázolva minden megkötő tradíción, így „rabságát” bizonytalan jövőisége („a vaksötét torony”) okozza, tehát játékanak le- és önmagának bezárhatatlansága. A wagneri elem, amely szintén a múlt rekonstrukcióját tartja gondolkodásának centrumában, ily módon szintén fikció, tehát a szöveg címe: a hagyomány (wagneri romantika) fikciójának eposza, története, tehát fikciója. Ezt a fikciót hitelesíti végül a cím harmadik eleme a maszk, amely az avantgárd gondolkodás legfőbb motívuma¹⁶, mely annyiban válik elengedhetetlenül fontossá, amennyiben felöltése az eredeti személyiség elrejtését, az én ketté- (vagy szerepenkénti) több részre való hasítását, önmagától való elidegenítését eredményezi¹⁷. Megfosztja az ént szubjektív jelle-

¹⁴ „A továbbiakban Kandinszkij mérlegeli a zeneszerző úttörését és „19. századiságát”, egyszerre tartva nagyra kezdeményét és marasztalva el abban, amiben nem szakított eléggé radikálisan a konvenciókkal”. Fried István, *Kassák Lajos zenéje*, 2000. 230. o.

¹⁵ Fried István, *Kassák Lajos zenéje*, 2000. uo.

¹⁶ Ferenczi László szerint a magyar avantgárd egyik legmeghatározóbb eseménye, amikor „Kassák, az új ember, a tradíciók nélküli ember, a negyedik rend fia, aki ősök híján fivéreket és barátokat keresett, 1916-ban *A Tettben egy néger maszkot publikált*”. Ferenczi László, *Az avantgarde kronológiái*, in: *Tanulmányok Kassák Lajosról*, 2000. 12. o.

¹⁷ „Ezzel egyidejűleg Einstein kétféle szerep *folyamatos váltakozásaként* írja le a maszkokat, ami szerkezetileg megfelel az önmaga számára idegenné vált, sőt önmagával szembenálló személyiség osztottságának is”, Kékesi Zoltán, *Primitivizmus, plasztikusság és performativitás az avantgárdban*, in: *Identitás és kulturális idegenség*, (szerk. Bednadic Gábor, Kékesi Zoltán, Kulcsár Szabó Ernő), Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 207. oldal (kiemelés – SP). A maszk tehát biztosítja az általa létrejött jelöltre és szubjektumra való kettéosztottságot, s a kettő közötti átjárhatóságot, mozgást. Más elméletek szerint a maszk teljesen 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.

gétől, ám mégis megőrzi annak antropomorf jellemzőit, illúzióját: egyrészt az eposz elbeszélőjét, narrátorát, másrészt pedig a főhóst rejtheti el; ezáltal az egész történetet a fikció keretei közé utalja. A főszereplő tehát identifikálhatja magát aposztrofék során át, mindenképpen „hazudni” fog, mert maszk mögül teszi azt: énkimondásával nem tesz mást, mint beismeri, feltárja elrejtőzöttségét, tehát szerepszerűségét, jelölő voltát. A maszk tehát jó eszköze lehet az éndisszimulációnak, ezért kedvelt eszköze az avantgárdnak: szignifikátor, tehát úgy működik, mint más jelölők – sohasem válik egyenlővé a denotátummal (jeltárgy-gyal), ám helyettesítheti azt, s az ő helyére is végtelen számú helyettesítő jelölő léphet (mint ahogy a színész is rengeteg szerepet magára ölthet). Metonimikus jelentésében a maszk maga a színház: összesűrített és kivonatolt, sematizált egész (pl. a görög drámák jelképe, a nevető és szomorú álarc kettőse, amelyek egymást kiegészítve, egymással teljességet alkotnak, s ezt csupán két aprónak mondható „szájbiggyesztéssel” jelenítik meg). És teljességében, illetve sematikus voltában, összeálló jelek montázsa 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 jelölőiket áthelyezi, s azokat 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, amely végül nem csupán önmagát, de az egész ciklus szövegét elragadja, és bizonytalan jövői játéktérébe utalja, amely pedig „megcsonkít”, majd kizár mindenféle romantikus vagy modern bizonyosságot és ütemezést: konvencionális és tradíciót. Akárcsak az avantgárd „megkomponált káoszba” forduló, paradoxitásában termékeny festészete, amelyet Kassák így jellemzett: „Megnéztem a kiállítást, s a furcsa, érthetetlennek minősített képek, különböző anyagokból konstruált szobrok előtt már egyáltalában nem álltam olyan idegenül, mint évekkal ezelőtt Picasso először látott képei előtt. Izgalmas látvány tárult elém. Elszakadt formák, összerosott színek, szóval olyan mozgalmasság egymásra és egymásba halmozása, amit tohuva bohunak szoktak nevezni”¹⁸.

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. o.

¹⁸ Kassák Lajos, *Önarckép – háttérrel*, 1983. 51. o.

