

## KÉT FUTURISTA LENYOMAT

– Kassák Lajos két korai prózaszövegének értelmezéséhez –

HOCZA-SZABÓ MARCELL

Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola  
doktorandusz

szabomarcell713@gmail.com

ORCID 0009 0000 3599 9529

### Two Futurist Impressions

– Analyzing Two Early Prose Texts by Lajos Kassák –

The paper examines two early prose texts by Lajos Kassák from the perspective of futurist aesthetics. By introducing new interpretative possibilities inherent in this approach, it attempts to transform the interpretative consensus that has so far emerged in criticism on the poetics of Hungarian activism. In a comparative analysis of the narrative and motivic systems of *Ballada* and *Anarkistatemetés*, the text aims to highlight the micro- and macro-level interrelations within the individual structure of these works. While describing the simultaneously allegorical and analogical organizing principles of the textual and tropical structures, the paper also seeks to describe the central concept of Hungarian activism (the collective individual), thus immanently incorporating into the interpretation of the works the characteristics of activism of the Hungarian avant-garde movement in the 1910s. The study shows that the scrutinization of the texts' futuristic poetic traits can productively contribute to their understanding. The analyses of Kassák's writings also juxtapose their imaginative structures concerning aesthetics and ideology, which may also help to reconsider the role of Hungarian activist literature that has been underestimated presumably due to the same duality.

**Keywords:** Lajos Kassák, avant-garde, futurism, Hungarian activism

Literatura 49 (2023) 4

DOI: 10.57227/Liter.2023.4.6

## ■ 1. A futurizmus és a futurista próza vizsgálatának problémái

A futurizmus a magyar irodalomtudomány diskurzusában csak elszórtan megjelenő és ellentmondásokkal terhelt fogalom, ami a 20. század eleji recepciójának problémáiból<sup>1</sup> és az idekapcsolódó szövegek poétikai értelmezése helyett a kultúrtörténeti szempontok nyomatékosságából eredhet. Az utóbbi időben azonban a hazai és a nemzetközi kutatások eredményei révén lehetőség nyílhat arra, hogy a magyar avantgárd futurista<sup>2</sup> vonatkozásait a fogalmat terhelő problémák áthidalásával vizsgáljuk meg. A szakirodalom elsősorban Kassák Lajos *Éposz Wagner maszkjában* című kötetének *Brr... bum...* kezdetű versét, illetve két korai novelláját (*Anarkistatemetés*,<sup>3</sup> *Ballada*) tekinti konszenzuálisan futurista hatású alkotásoknak, a novellák futurista stílusjegyeit viszont főként az aktivizmushoz sorolják. Bori Imre Kassák korai prózáit vizsgálva a zaj és csend ellentétének viszonyát is az aktivizmushoz köti,<sup>4</sup> valamint a Marinetti-féle haditudósításhoz hasonlító<sup>5</sup> *Ballada* csata közbeni felkiáltásait expresszióegységeknek<sup>6</sup> nevezi, amivel egyúttal a novellát az expresszionizmus dominanciájában értelmezi. Hasonló attitűddel elemzi később Szabó Júlia az *Anarkistatemetést*, ám tanulmányában úgy határoz, hogy a „magyar aktivizmus a futurizmustól örökölte dinamizmusigényét, harckészségét és néhány témáját, amelyet később a futurizmustól eltérő interpretációban dolgozott fel”,<sup>7</sup> kiemelve a magyar aktivizmus futurizmussal való határozott kapcsolatát. Az 1910-es évek magyar avantgárd tendenciájának tekintetében már e két tanulmány is tanúskodik az aktivizmus egyszerre futurista és expresszionista jellegéről.

Az aktivizmus „izmuskeveredései” mellett a két novella műfaji besorolása is kérdéseket vet fel, mivel a Kassákra jellemző alkotásformák olykor nem választják el határozottan a prózát és a lírát egymástól.<sup>8</sup> A Kassák-novellák líraiságát Béládi Mik-

<sup>1</sup> A problémakört Dobó Gábor tanulmányai részletezték: Dobó Gábor, „A futurizmus Magyarországon (1909–1944)”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 120 (2016): 709–728, illetve Dobó Gábor, „Elképzelni a háborút: »örjögő futuristák« és »áruló olaszok« a tízes évek közepén megjelenő magyar lapokban”, in Dobó Gábor és SZEREDI Merse Pál, szerk., *Jelzés a világra*, 52–68 (Budapest: Kassák Alapítvány, 2016).

<sup>2</sup> A dolgozatban a futurizmus megjelölés alatt az olasz avantgárd irányzat értendő.

<sup>3</sup> A novella címe több változatban is létezik. A dolgozat a *Khalabresz csodálatos pupja* című 1918-as novelláskötet kiadásához hűen az *Anarkistatemetés* címet, illetve szöveget fogja használni, csakúgy mint a *Ballada* esetében. KASSÁK Lajos, *Khalabresz csodálatos pupja* (Budapest: Táltos Kiadó, 1918), 67–76, 142–148.

<sup>4</sup> BORI Imre, „Kassák Lajos »sötét világa«”, in CSAPLÁR Ferenc, szerk., *Magam törvénye szerint*, 17–23 (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987), 21.

<sup>5</sup> SZABÓ György, *A futurizmus* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 13–39, 115.

<sup>6</sup> BORI, „Kassák Lajos...”, 21.

<sup>7</sup> SZABÓ Júlia, *A magyar aktivizmus művészete* (Budapest: Corvina Kiadó, 1981), 47.

<sup>8</sup> ACZÉL Géza, *Kassák Lajos* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999), 11. A később elemzett *Ballada* címválasztása is e tekintetben sokatmondó, hiszen egyszerre kifejezi a lírai és prózai vonatkozásait a műnek.

lós szerint erős képiségük és a nem konkrétumokkal foglalkozó, nem élettöredékek kidolgozott részletét láttató narrációjuk, hanem a sűrített és lényegre törő elbeszélés-módjuk biztosítja.<sup>9</sup> A prózai művek líraisága érzékelhetővé válik az olyan futurista mechanizmusokban is, mint a hasonlat helyett a kijelentés vagy a szimultán látásból eredő logikátlanságok használata,<sup>10</sup> amelyek a későbbiekben a művek elemzésekor részletesebb kifejtést kapnak majd. További problémát jelent a futurizmus alapvetően líraiként számontartott jellege, mi több, prózaiságának felvetése egyenesen önellentmondásnak tűnhet.<sup>11</sup> A futurista próza kérdéskörét Dávid Kinga érintette a futurizmus elméleti működésének felvázolása során. Elemzése szerint a tiszta intuíció miatt – amelyet a futurizmus végső célként fogalmazott meg – kérdéses a futurista próza megvalósíthatósága, hiszen a költészet akadálytalan képzelet is lehet, viszont a próza általában „kiterjesztett ráció”.<sup>12</sup> A futurista próza mint önellentmondás feloldására lehet alkalmas a művek – Szabó Júlia által is konzekvensen alkalmazott<sup>13</sup> – prózakölteményként való megnevezése. A két novella futurista prózaszöveggé váló említése e problémákból kifolyólag a dolgozat szóhasználatában nem egyértelmű meghatározásként szerepel, csupán szükségszerű megnevezés,<sup>14</sup> ahogyan a futurista jelző sem az izmusbesorolás igényével lép fel, hanem azt tekinti feladatának, hogy a tárgyalt szövegek interpretációját a futurista eszközkészlet felőli értelmezésre is kiterjessze. Jelen munka célja tehát a művek szerkezetében megképződő futurista percpiciós modell bemutatása, amivel a magyar avantgárd korai szakaszában jelentkező expresszionizmus narratívájának kiegészítése is együtt járhat, ugyanis e modellek az én és a közösség oszcillációjába való helyezése párhuzamba állítható az aktivizmusban hangsúlyossá váló kollektív individuum megjelenítésével.

## 2. Fogalomkészlet

Deréky Pál expresszionizmusra vonatkozó fogalmai a futurizmus tekintetében is irányadóak: az éndisszimuláció, a deszemiotizáció,<sup>15</sup> valamint a diszharmónia és az ezzel összekapcsolódó montázselvű szerkesztésmód, amely a művész és annak részei közti törést teszi meg a szöveg szervezőelvévé.<sup>16</sup> E fogalmak az avantgárd alkotás-

<sup>9</sup> BÉLÁDI Miklós, „Kassák korai novelláiról”, in CSAPLÁR, *Magam törvénye szerint*, 23–27, 24.

<sup>10</sup> BORI Imre, „A magyar avantgarde történetéből, futurizmus és futuristák a magyar irodalomban”, *Ex Symposion* 23, 4. sz. (1967): 12–17, 17.

<sup>11</sup> A kijelentés abból a szempontból érdekes, hogy a legelső futuristának tartott mű – a *Mafarka, a futurista* – egy regény. F. T. MARINETTI, *Mafarka il futurista* (Milan: Poesia, 1909).

<sup>12</sup> DÁVID Kinga, „A futurizmus esztétikája”, *Helikon* 48, 3. sz. (2010): 342–359, 347.

<sup>13</sup> SZABÓ, *A magyar aktivizmus művészete*, 20.

<sup>14</sup> E problémakör tisztázásának feladata egy külön dolgozat tárgyát képezheti majd a későbbiekben.

<sup>15</sup> DERÉKY Pál, „*Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*” (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998), 105.

<sup>16</sup> ÁCS Tamás, „Avantgárd-e a magyar avantgardizmus első kötete? Kassák Lajos: *Éposz Wagner maszkjában*”, *Irodalomtörténet* (76) 26, 4. sz. (1995): 609–623, 620.

módok sajátosságait, akár kritériumait is jelölhetik,<sup>17</sup> viszont egyedi és változatos megvalósulásuk jelzi az izmusok közt fellépő különbségeket. Az éndisszimiláció és az ehhez szükségszerűen társuló deszemiotizáció<sup>18</sup> szoros kapcsolatban áll a percepcióval az individuum és a kollektivitás összeolvadása által (kollektív individuum) – ami a futurizmus esetében mindig értéktöbbletet jelent<sup>19</sup> –, mivel a futurista percepció célja az érzékelésen keresztül válságba került én megmutatása. A nyelv deszemiotizációjának ideologikus alapja tehát a kollektív individuum – amely lényegében egy éndisszimilációs folyamat –, és ennek megvalósulása a megváltozott percepcióból eredeztethető.<sup>20</sup> A futurizmus vizsgálata ezért a percepciót, az éndisszimilációt és a deszemiotizációt is magában foglaló fogalmak bevezetését is implikálja: a *sensibilitát* (új érzékenység)<sup>21</sup> és a futurista analógiás képalkotást.<sup>22</sup>

A futurizmus tekintetében a közös pont a dinamizmus és az ezzel összefüggő percepció modell. Daniela Palazzoli szerint a futurista dinamizmus „nem egy esemény önmagában történő rögzítésére utal, hanem egy cselekvés érzelmi és észlelési hatásainak rekonstrukciójára”.<sup>23</sup> A dinamizmus egyszerre a motivikus és a narratív szövegalkotási rendszer hangsúlyos részét képezi, olyan nélkülözhetetlen mechanizmusként, amellyel a teljes futurista mű (és művészet) egymagában jellemezhető. Az ehhez kapcsolódó, a dinamizmus által felépülő percepció modell a futurista alkotások esetében azt az észlelésen és megismerésen alapuló kifejezésrendszert jelenti, amely az egyén középpontiságából kiindulva az én külső és belső világérezkelése közti feszültség poétikai megvalósulását eredményezi. A percepció ezen futurista értelmezése a *sensibilitá* egyik legfontosabb része, mivel „olyan jelenségek újraalkotását végzi, amelyek különböző emberi képességekből erednek, mint például az ösztön, az értelem és a percepció”.<sup>24</sup> A *sensibilitá* funkciója a technicizált ember „megszületésére” is kiterjed, ahol a megjelenő emberi én decentralizálódik, kimozdul megszokott helyéről. A futurizmus *újember*-ideáljának célja az ember helyét megadni a technicizált jövő-

<sup>17</sup> DERÉKY, „*Latabagomár...*”, 105.

<sup>18</sup> Az éndisszimiláció nyelvi létrejötte többnyire a deszemiotizáción keresztül megy végbe, mivel mindkét esetben egy olyan működésmódról van szó, amely eddig csak egységben értelmezhető dolgokat választ szét: az éndisszimiláció tekintetében az egyént, a deszemiotizáció esetében pedig a jelölőt és a jelöltet.

<sup>19</sup> DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1992), 47.

<sup>20</sup> A megfigyelés ebben az esetben szorosan a kassáki modellre vonatkozik, amelynek részletes és szöveghelyekkel igazolt vizsgálata a dolgozat későbbi részében kerül kifejtésre.

<sup>21</sup> Milan SERGE, „The »Futurist Sensibility«: An Anti-Philosophy for the Age of Technology”, in Günter BERGHAUS, szerk., *Futurism and the Technological Imagination*, 63–77 (Amsterdam–New York: Brill, 2009), [https://doi.org/10.1163/9789042027480\\_004](https://doi.org/10.1163/9789042027480_004).

<sup>22</sup> DÁVID, „A futurizmus...”, 342–359.

<sup>23</sup> Daniela PALAZZOLI, „Bragaglia & Futurist Photodynamics”, *The Print Collector's Newsletter* 8, 6. sz. (1978): 161–164, 163.

<sup>24</sup> SERGE, „The »Futurist Sensibility« ...”, 67.

ben,<sup>25</sup> amit a művekben legkönnyebben az érzékelés megváltoztatásával lehetett elérni. A folyamat leképeződése a művekben megjelenő percepciót érintő válság, mely a próza esetében a narrátori szólamban érhető tetten azáltal, hogy a cselekmények elbeszélésében egyszerre érvényesül a narrátor világteremtő és a szereplők érzékelésében rejlő differenciált észlelési funkció. Ezáltal az általánosan érzékelt valósághoz nemcsak a narrátori leírás, bemutatás tartozik, hanem ezt kiegészítve a szereplők belső folyamatainak külvilágot átértékelő mozzanatai is. Avantgárd művek esetében viszont a percepció hagyományosan nem vonatkozik a külső valóságra,<sup>26</sup> hanem – szorosan a futurizmusra alkalmazva – egy belsőleg teremtett valóság intuitív kifejeződése, vagyis a technicizált ember megjelenéseire utaló képek nem külsőleg tesztülnek meg, hanem az új kifejezőmód által belsőleg, a nyelv által válnak önteremtővé. A *sensibilitá* poétikai megvalósulása a futurista analógiás képalkotás, amelynek legfőbb kiindulópontja a „szemiotikai és szemantikai struktúrák analogikus integrációjában rejlik”,<sup>27</sup> ahol a kifejezések elsődleges jelentésük által megfosztottan működnek (deszemiotizálódnak), miközben a másodlagos jelentésük kiteljesedését a tiszta intuíció adja meg („immaginazioni menza fili”).<sup>28</sup> Ezt nevezte Marinetti az oldott (vagy szabad) szavak költészetének („parole in libertá”), amelynek végső szintje akkor valósul meg, amikor már az elsődleges szint meg sem jelenik. A folyamathoz szükséges egy állandó allegorikus szint megteremtése, amelyben a képek egyszerre „hordozzák önmaguk és saját jelbeliségükből fakadó jelentésüket”,<sup>29</sup> és ahol egyszerre jelenik meg az alkotó mondanivalója az általa intuícióban megidézett képpel: dinamikus látomás jön létre.<sup>30</sup> A technika legrövidebb formája a *double nouns*,<sup>31</sup> amelyben az ily módon keletkezett képek villanásszerűen tűnnek fel: „Nap arany mérleg tányér ólom ég selyem hó kóc bíbor égszínkék pörkölés” (Marinetti: *Csata [Súly+Szag]*). Kiterjedtebb változata Marinetti *Mafarka, a futurista* című regényében érhető tetten, ahol a művön végigvonuló allegóriák – például a nő allegóriája – a gyen-

<sup>25</sup> A futurizmus első kiáltványában ezt metaforikus értelemben, a „soförtípus” említésével már előre meg is adják: „Azt az embert akarjuk dicsőíteni, aki a kormánykereket tartja, melynek képzelt rúdja átéri a földet, rohanó futásban, földi pályájának körein.” F. T. MARINETTI, „A futurizmus megalapítása és kiáltványa”, ford. KOMJÁT Aladár, in SZABÓ György, szerk., *A futurizmus*, 127–138 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 131.

<sup>26</sup> KAPPANYOS András, „Az avantgárd újdonságkultusz paradoxona”, *Híd* 82, 6–7. sz. (2018): 145–154, 147–148.

<sup>27</sup> DÁVID, „A futurizmus...”, 344.

<sup>28</sup> Uo.

<sup>29</sup> DÁVID Kinga, „Találkozások: Vico és a futurizmus esztétikája”, in DÁVID Kinga és MADARÁSZ Klára, szerk., *Az olasz futurizmus és az európai modernség*, 24–47 (Szeged: Szegedi Tudományegyetem, 2012), 30.

<sup>30</sup> DÁVID, „A futurizmus...”, 349.

<sup>31</sup> Wanda STRAUVEN, „Futurist Poetics and the Cinematic Imagination: Marinetti’s Cinema without Films”, in BERGHAUS, *Futurism and the Technological Imagination*, 201–228, 207, [https://doi.org/10.1163/9789042027480\\_010](https://doi.org/10.1163/9789042027480_010).

geség analógiájában értelmezendők. A regény főhőse, Mafarka kényszeres küzdéséről szól, aki minden gyengeséget, és mindent, ami gyengeséget okoz, megvet és elutasít. Így a nőkön kívül a nemi vágyat, az értelmetlen haragot, a kétségbeesést és az alárendeltséget is. A mű lényege a tagadás, ami a gyengeségtől való megrögzött félelem által meghatározott sajátos emberértelmezésében teljeseedik ki: a mindenfajta gyengeségtől – főképp a nőiségből eredeztethető tulajdonságoktól – megfosztott futurista ember utópisztikus születésének lehetünk tanúi.<sup>32</sup> Marinetti allegorikus rendszerében az a folyamatosan jelenlévő analogikus szint képződik meg a nő vissza-visszatérő motívuma által, amelyet Kassák – ahogyan az a dolgozat következő részeiben látszani fog – a kollektív individuum tekintetében alkalmaz.

### 3. Montázselvű szerkesztés, narráció, retorika, prozódia

A *Ballada* rövid történetének elején az összegyűlt tömeg a háborúba induló férfiaktól búcsúzik. A szinte egy-egy pillanatképbe sűrített rövid, sorszámokkal elválasztott részekben a férfiak kivonulása után a gyerekek kerülnek középpontba. A történet a továbbiakban a kaszárnyába beszökött gyermek, Jóska sorsát követi végig, aki a menetszázad elejére kerülve indulót zeng a katonáknak. A frontvonalra érkezve levelet ír megfutamodott barátjának a közelgő ütközet lehetőségéről, majd az ellenség előrenyomuló támadását éli át, amelyre válaszul ellentámadásba kezdenek. Az ütközet után csend honol, a sebesülten fekvő Jóskának pedig rá kell ébrednie, hogy ő sem fog életben maradni. Az *Anarkistatemetés* a *Balladával* szemben csupán egyetlen jelenetet felölelő történet. A szűzsében négy legény egy koporsóban fekvő halottat visz az utcára, akikhez a város lakói csatlakoznak, azonban a tömegben túlburjánzó erő tragédiába torkollik: az emberek egymás ellen fordulnak.

A *Ballada* legfontosabb szerkezeti jellemzője a montázselvű struktúra, amely

[...] [a]z apró valóságdarabokat izolálja, majd megfosztja őket eredeti jelentésüktől, s végül a kimerevített, kipreparált mozaikkóként felhasználható töredékdarabokat a montázs, illetve kollázs elve alapján, saját intenciói szerint egy újabb nagyobb szabású töredékként állítja össze [...] <sup>33</sup>

Vagyis diszharmonikussá teszik a mű mikro- és makroszintjei közötti kapcsolatot. A hét részből álló novella fejezetei egy jelenet kibővített cselekménysorozataiként értelmezendők,<sup>34</sup> amelyek elbeszélése elkerüli a gondolati átkötéseket, kevesebb

<sup>32</sup> Ernest IALONGO, „Marinetti and the Mafarka Trial: Re-thinking the Early History of Futurism”, *Mise en Abyme: International Journal of Comparative Literature and Arts* („Re-Writing/Riscrittura”) 2, 2. sz.–3, 1. sz. (2015–2016): 5–23, 5–9.

<sup>33</sup> DERÉKY, „Latabagomár...”, 9.

<sup>34</sup> Egy, magyarul is fellelhető példa ehhez: F. T. MARINETTI, „Vesszen a holdfény!”, ford. BARNA Imre, in SZÉNÁSI Ferenc, szerk., *Huszadik századi olasz novellák*, 52–64 (Budapest: Noran Kiadó, 2005).

hangsúlyt fektet a tárgyilagos leírásra, miközben az említett montázselvű szerkesztéssel a részek közötti ellentétek nemcsak diszharmoniót eredményeznek, hanem dinamizálják a jelentésszerveződést is. Az effajta montázselvű szövegszerkesztés a futurista esztétikának azon felfogásával rokon, ahol a mesterséges szünetek nem a folyamatos, hanem a részleges megszakításokkal létrehozott, ezáltal végletekig kiterjesztett dinamizmus által működnek.<sup>35</sup> A futurista költészet ezen eszköze a próza határain belül is némiképp alkalmazható azáltal, hogy a részek minden esetben teljesen önálló jelenetet építenek fel, amit a dinamizmus legalsóbb fokától a legfelsőbbig fokoznak.<sup>36</sup>

Az *Anarkistatemetés* ihletője Carlo D. Carrá futurista festő 1911-es képe, amely a futurista festészet által kedvelt témát, a nagyvárosi életben gyakran megjelenő ember-tömegek egymásba folyó mozdulatait ábrázolja. Kassák novellája a futurista festményt ihlető anarchista Galli utolsó földi útját ültette át prózába, amihez – a narratív megalkotottsága által – egy lehetséges értelmezést adva allegorikus szerkezetet is társított. A novella egy folyamatos és dinamikus mozgásban lévő, egyetlen nap történéseinek keretébe foglalt, cselekményvezetésében minimalizált mű, amelyben nincsenek nagyobb, tipografikusan elkülönített részek, csupán egy egység, ahol a montázstechnika<sup>37</sup> leginkább a mondatok szintjén jelenik meg.<sup>38</sup> A mondatfragmentum azonban nem a konkrét mondatok töredezett megalkotottságát jelentheti, hanem a mondatok minden esetben képpé sűrített lényegiségét,<sup>39</sup> amelynek nemcsak tipográfiai jelentősége,<sup>40</sup> hanem dinamizáló hatása is van, ahogyan az a *Ballada* nagyobb egységekben megnyilvánuló, de hasonló vonatkozásaiban is tetten érhető volt már.

A két novella futurista vonatkozásainak szempontjából kiemelten fontos a folyamatos allegorikus szint megteremtésében szerepet játszó narráció, beleértve annak jelentésszervező retorikai és prozódiai technikáit is. Az *Anarkistatemetés* heterodiegetikus narrátora a futurista próza analógiateremtésének kulcsa, mivel a novella teljes egészében egy folyamatosan kiteljesedő elbeszélői monológ, amelyben a tömeggé vált emberek közös gondolatai csak néhány felkiáltás révén jelennek meg (például „Hajrá!” [145], „Csakazértis!” [145]). A narrátor teljesen alárendeli magát a történetnek, nem értelmezője, csak bemutatója a történéseknek, amelyekhez kom-

<sup>35</sup> Beatrice SICA, „Time and Space in the Writings of Marinetti, Palazzeschi, the Group L’Italia futurista, and Other Futurist Writers”, in Geert BUELENS, Harald HENDRIX, és Monica JANSEN, szerk., *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies*, 155–178 (Lexington: Lexington Books, 2012), 163.

<sup>36</sup> A folyamat a részek motivikus felépítésében érhető tetten, amelyet a dolgozat a következő fejezetben taglal részletesen.

<sup>37</sup> A fogalom a montázselvű szerkesztésmód mikroszintű változatára utal.

<sup>38</sup> PASSUTH Krisztina, *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig* (Budapest: Balassi Kiadó, 1998), 246.

<sup>39</sup> Ez több ponton is összefügghet a szó és a kép intuitív futurista egybeolvadásának prózai szintre kibővített változatával.

<sup>40</sup> A mondatok minden esetben új sorban kezdődnek.

mentárt nem fűz, funkciójának legmerészebb pillanatai a néhol megjelenő hasonlatok (például „szűk sikátorokon lopakodtak a házig, s mint űzött, gyáva tolvajok surrantak be a kapun” [142], vagy „a máskor bömbölő gyárkürtök némán, mint óriás, fekete bálványok feszültek a tiszta, őszi ég alá” [142]), amelyek pedig visszatérő képeik által hatnak a szöveg jelentésstruktúrájára. A narrátor pozíciója ezáltal sajátossá válik, hiszen heterodiegetikussága révén mint én formálisan nem lép be a történet folyamába, viszont a nyelvhasználata olyan érzelmi bevonódást tükröz, amely akár azt is lehetővé teszi, hogy az elbeszélte világ tényleges résztvevőjeként legyen elgondolható. Egyébiránt a narrátor funkciói alárendelődnek a szöveg jelentésszervezői működésének, ugyanis csaknem minden egyes, a tömeg kontrollálhatatlanná válását megelőző rész megfeleltethető egy későbbi, már a tragédiába torkolás utáni szakasznak.<sup>41</sup> Így például a „[l]assan, szorosán egymáshoz bújva indult meg a menet” (142), illetve a második rész elején „Most rontó, idegen erők keveredtek a bolyba, s vad, bősziült daccal fogta magát benne a legkisebb is” (145). Hasonló opozíció áll fenn a továbbiakban is: „Lehorgadt fejjel, mint a vihar elől szűkülő nyáj, elsőbb halkán, szó nélkül botorkáltak” (142), majd a második részben: „A féktelen akarat örült buzgóságával hánykolódtak ide-oda az utcán” (145).

Az idézett mondatok tartalmi ellentmondása retorikai azonossággal párosul. Kappanyos András *Bővített retorika* című tanulmányában a magyar avantgárd költészet retorikai felépülésének vizsgálata során jegyzi meg, hogy a „magyar avantgárd szintaktikai műveletei nem annyira sértik, jellemzően inkább túlfeszítik, túlterhelik a magyar mondat kereteit”.<sup>42</sup> A kifejtett gondolat a két Kassák-novella tekintetében is helytálló, ugyanis a mondatok szintaktikai összetettségében nem szabályszerűtlenségek, hanem a szabályszerűségben belül felépített „túlírások” szerepelnek például a jelzőhalmozások által. Ebben benne foglaltatik a főnevek minden esetben több, de legalább egy jelzőt társító módszere is: „Sötét, babonás képek rajzolódtak a szemekbe, s a gyászolók már nem is a halott, de élő, fájó maguk miatt tipegtek a sorban” (143). A kassáki mondatalkotásnak ezen retorikai funkciója ugyanazt teszi, mint a verseiben, azaz „bővítő, lassító, elnehezítő”<sup>43</sup> jelleggel ruházza fel a szöveget. A mondatok ily módon történő elnyújtása és lassítása a jelzők által – ami patetikus hangzást is kölcsönöz nekik – a szórend alapvető sematikusságát is magában hordozza, amelyben leginkább a topik–komment viszony változik, a magyar mondat normatív szabályait nem felrúgva, csupán a már említett jelentésszervezést irányítva. Mindemellett a szöveg prozódijában is sematikusság mutatkozik, mivel a novella legfontosabb prozódiai eleme, a beszédritmus – amely az *Anarkistatemetés*ben kizárólag, a *Baladában* pedig többnyire a jelzők rendszerint párban történő alkalmazásában észlel-

<sup>41</sup> Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban ezt az elválasztást az első és második rész kifejezésekkel fogja a dolgozat érzékeltetni.

<sup>42</sup> KAPPANYOS András, „Bővített retorika”, in *Uő, Tánc az élen: Ötletek az avantgárról*, 37–59 (Budapest: Balassi Kiadó, 2008), 54.

<sup>43</sup> Uo.



hető – mindkét részben azonos módon jelenik meg: „hosszú, fárasztó munka után” (143), „nyitott, éhes szemekkel” (144), „ritkult, veszett a piros sereg” (146).<sup>44</sup> A narrátor funkciójában ezáltal egyaránt benne rejlik a szöveg két részét harmonikussá, valamint diszharmonikussá szervező elv. A *Ballada* narrátora is az allegorikus szint és a diszharmonikus szerkesztés ugyanezen technikája szerint működik. A novellában a csatajelenet az az *Anarkistatemetés* narrációjában szereplő, olyan hasonló fordulópont,<sup>45</sup> amely a retorikai és motivikus változás közé ékelt történést mutatja be. A narrációs technika az e fordulópont köré szerveződő részekben mind retorikájában, mind prozódijában harmonikusan épül fel, ugyanis mindkét részben ugyanúgy a csend és a lárma dinamikus váltakozása dominál, valamint a beszédritmusban rejlő páros jelzőhasználat is mindvégig megmarad.

#### 4. Metaforahálózat, futurista analógiás képalkotás, kollektív individuum

A narrációban megjelenő képek hálózatba szerveződése fontos futurista jellemzője a novelláknak. A két szöveg metaforikus felépülése között hasonlóság fedezhető fel, ugyanis a zaj és a csend viszonya mindkét mű esetében hangsúlyos. Az előző fejezetben a *Ballada* kapcsán említett montázselvű szerkesztés alapja a fejezetek azon képeiben mutatkozik meg, ahol a részek végét a lárma, az azt követő egység elejét pedig a csend uralja. Így például az első rész elején szereplő „lármas embersűrű” (67) nyüzsgését a második rész elején a „[l]egcsendesebb a mesteremberek utcája” (68) váltja, ahogyan az „[i]vott, sirt és énekelt a falu ezen a napon” (67) extázisa a „zengő üllők, otromba acéldöngettyűk mint kékülő hullák” csendjébe fordul át (68).<sup>46</sup> A zaj és a csend mellett a cselekmények dinamikája is a szerkesztésmód sajátja, így például az első rész kezdeti képeiben a búcsúzkodás lassúságát a jajongva dombra futó asszonyok és a hadonászva integető férfiak képe váltja, vagy a második rész műhelyeinek lakatra fordulását és az asszonyok „lompos szomszédolását” Matyi elrohánása zárja. Az alkotásmód a második részben viszont nemcsak a költői képek sebességének dinamikus váltakozásában mutatkozik meg, hanem a képzelet és valóság közti distinkcióban is. A két gyerek, Matyi és Jóska háborúról való képzelgéséből és vágyából („És a gyerekek elszabadult fantáziája ott settenkedett a szavak fénye körül. Ismeretlen képek, messzi, idegen gyönyörűségek vággyal töltötték meg az ereiket, s vérük buzog a tette.” [68]) egymás ellen forduló akarat lesz („Aztán szemébe vágta a tulajdon rongyos kék sapkáját” [69]), amikor Matyi elsirja magát, mert nem mer

<sup>44</sup> A beszédritmus effajta alkalmazása kapcsolatban a dolgozat későbbi részében kiemelt tánc motívumával.

<sup>45</sup> „Áradt a tömeg, s valami csintalan kölyökkedv nyomán csörrent az első ablaktábla, aztán még egy, még száz, s hirtelen, mintha örület gyújtotta volna fel az emberek eszét, már senki sem tartotta vissza magát.” (145.)

<sup>46</sup> Megjegyzendő, hogy az „acéldöngettyű” és a „hullák” által metaforikusan a novella végkimenetele is előre megidéződik.

a háborúba menni. A két gyerek viszálva metaforikusan a háborúk lényegi konfliktusának lekicsinyített, ekkor még tét nélküli mása lehet,<sup>47</sup> ami egyúttal előrevetíti a képzelet és a valóság különbözőségének igazolásaként bekövetkező eseményt – Jóska halálát a csatatéren –, végzetes tétet adva a gyerekes ellentétnek.

Az *Anarkistatemetés*ben a hang kezdetben harmóniát teremtő motívum, amely a csendtől aztán egészen a hangzavarig fokozódik: a „tompá csendesség ült mindenütt” (142) gondolatát a „valamelyikük száján kibuggyant az első hang, és egyenként mindnyájukból megeredt a szó” (142) hangadása váltja, amit később a „valaki megpendítette az első dacos, vérforraló akkordot” (143) és a „száz asszony dalolt száz idegen férfi közt” (144) akusztikája erősít fel. A harmónia azonban csak a végletekig kitolt diszharmónia előkészítésére alkalmas eszköz, ugyanis a novella fordulópontján minden megváltozik: „Áradt a tömeg, s valami csintalan kölyökkedv nyomán csörrent az első ablaktábla, aztán még egy, még száz, s hirtelen, mintha örület gyújtotta volna fel az emberek eszét, már senki sem tartotta vissza magát” (145). Az idézet után a novella képei radikálisan megváltoznak, és implicit módon kontrasztba kerülnek a korábbi leírásokkal: a „lassan, lassan hömpölygő árrá teljesedett” (143) tömegbe „rontó idegen erők keveredtek” (145), míg máshol az idilli „[f]elettük bő, tiszta sugárzásban pompázott az ég” (143) képéből az idézett fordulópont után „éles, vörösbe mártott pengék villogtak a napban” (145). A szöveg ezáltal diszharmóniát hoz létre a motívumok szintjén is, valamint az egyén és a közösség kettősségét mutatja be, amivel a kollektív individuum és az ezzel összekapcsolható éndisszimiláció változatait jeleníti meg.

Az *Anarkistatemetés* prózapoétikája ellentétben áll Kassák későbbi aktivista verseinek poétikájával. Deréky Pál az emigráció előtti aktivista formanyelv lényegét a „ma még rossz, de holnap jó lesz” logikájában ragadja meg,<sup>48</sup> ami folyamatos, pozitív irányba haladó szembenállást feltételez. Kassák számtalan versében él ezzel a struktúrával, amelynek ellentétével lehet találkozni az *Anarkistatemetés*ben. A novella egyik pólusán követi az aktivista formanyelvet, amikor is a „Hajrá!” (145) kiáltásokból később „Csakazértis!” (145), majd aztán az „Emberek!” (146) és az „Emberek! Testvérek!” (146), zárásképp pedig a „Testvérek!” (146) lesz. Néhányak törekvése egy nagyobb létszámú csoport ellentörekvésévé válik, melyből egy minden embert összefogó akarat lesz. Ez a kollektív individuum kialakulásának narratívája, azonban a novellán végigvonuló metaforák átfordulása épp ellenkezőleg történik. Legjobb példa erre a novella elején még kisebb létszámú csoport bemutatása: „Mint ha éppen a hosszú, fárasztó munka után dús, éltető aratásról tértek volna meg”, majd a mű második felében így módosul: „mint tátongó, éhes farkasok estek az arató halálnak.” (143–144.) Az aratás az élet metaforájából a halál metaforájába vált át, amikor a csoport már egyre inkább tömeggé kezd nőni, miközben a kiáltások men-

<sup>47</sup> A novella későbbi szakaszában részletezett Jóska által írt levél is ugyanezt támasztja alá.

<sup>48</sup> DERÉKY PÁL, *A magyar avantgárd olvasókönyve (1915–1930)* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1998), 28.

tén elhangzó szavak éppen ellenkezőleg hatnak. Hasonló változáson megy keresztül az aktivizmus egyik legfontosabb motívuma, az akarat, hiszen míg a novella első felében még pozitív értékindexszel szerepel („bomlott a felszabadult akarat” [144]), addig a második felében már veszélyként jelenik meg („A féktelen akarat örült buzgóságával hánykolódtak ide-oda az utcán” [145]). A novella belső feszültsége az aktivista vers formanyelvét már előrebetűző, és a vele párhuzamosan a tragédia mentén megalkotott metaforarendszer technikájában áll.<sup>49</sup>

A *Balladában* ezt a technikát leginkább a menetszázad bemutatása érzékelteti: „A menetszázad. Mint valami ezerfejű, szürke, tömör szörnyeteg: karbol szagosodott körülöttük, s a hátukon villogott a kemény acélsórény.” (70). Az alkalmazott költői képben az „ezerfejű”-ből, vagyis a tömegeből, amely a kollektivitás metaforája, létrejön egy új egyén, a „tömör szörnyeteg”. A kép jól mutatja a kollektív individualitás ismérvét, miszerint abban az én elveszíti privilegizált jellegét, és helyébe olyan én lép, amelynek akarata a többségből épül fel, mégis egyénként működik, ezért marad meg a kép további részében a többes szám („körülöttük”, „hátukon”). A megfogalmazás a már decentralizált én jelenlétét implikálja, hasonlóan az olasz futurizmus gépesztétikájához, ahol az egyén megképződése a gépi perspektíván keresztül történik, minden emberi cselekvést a géphez való viszony határoz meg.<sup>50</sup> Ugyanezen logika alapján jön létre a kollektív individuum is, azzal a különbséggel, hogy az egyén csakis a közösség viszonyában létezik, a közösség határozza meg az egyén cselekvéseit, amire tökéletes példa a katonaság. A novella viszont ennek az attitűdnek a kritikáját is magában foglalja azáltal, hogy a csatajelenetben a főszereplő érzékelésének majd halálának elbeszélésében a kollektív individuum alakzata nem funkcionál, mert a halálfélelem csakis egyéni lehet.

A *Ballada* metaforahálózatában a szem motívuma által egy további technika is megfigyelhető: a futurista analógiás képkalkotás sajátosan aktivista értelmezése. A novella minden meghatározó pontján feltűnik a szem, vagy az ahhoz kapcsolódó látás trópusa: a „mint valami furcsa, eleven ékkövek ragyogtak a fekete, kék, zöld asszonyi szemek” (67) szinekdochéja a „megvakultak a kohók tűzszemei”-ben (68) köszön vissza, hasonlóan a későbbi „csak az ő szemeik égtek ki a homályból, mint a kerek tűzkövek” (68) és az „[a]ztán szemébe vágta a tulajdon rongyos kék sapkáját” (69) képeihez. A motívum a novella végén is hangsúlyos, ugyanis a „[m]intha lengő ezüstszín függöny állt volna a szem előtt” (74) és „a délutáni nap most szemébe ragyogtatta a tájat” (74), valamint az „[e]ldúlt, s csak két lázas, nagy szemét csukta le tudatlan vakságra” (75) a percepció megváltozásánál és a főszereplő halálánál is

<sup>49</sup> A szöveg effajta működésmódja leginkább a *Máglyák énekelnek* formanyelvéhez kapcsolódhat.

<sup>50</sup> Ekaterina LAZAREVA, „The Futurist Concept of »Man Extended by Machines«”, in Günter BERGHAUS, szerk., *International Yearbook of Futurism Studies* 8, 213–231 (Berlin–Boston: De Gruyter, 2018), 223, <https://doi.org/10.1515/9783110575361-010>.

jelentkezik.<sup>51</sup> Túl azon, hogy a novella történetének rekonstrukciója is elvégezhető lenne az idézett részletek által, a szem motívuma a többrétegű, analogikus módon egymásra mutató jelentéshalmazok alkalmazását mutatja, mivel a szem kezdetben konkrét jelentéséből („asszonyi szemek” [68]) később metaforikus jelentésében különböző képekben tűnik fel („kohók tűzszemei” [68] mint antropomorfizáció, majd égő „kerek tűzkövek” [68] mint dezantropomorfizáció), hogy végül a látás és nem látás viszonyában először egy konkrét esemény látását (háború) a novella végén az élet és halál metaforikus határmezsgyéjévé tegye (vakság). Hasonló működésmód az *Anarkistatemetés*ben a gyakran ugyanazon jelzők más főnevekhez való rendelése által létrejövő szemantikai transzformációban figyelhető meg: a „*kibuggyant a szó*” később a „*kibuggyant a vér*” kifejezésben megy át funkcióváltzáson, vagy a „tüzes, aranyba mártott dél volt” a novella fordulópontja után az „éles, vörösbe mártott pengék villogtak a napban” (kiemelések tőlem – *H.-Sz. M.*) metaforájában kap megváltozott szerepet. A novellák e motívikusságban rejlő összefüggései jelzik az én percepcióban bekövetkezett változásainak útját.

Mindazonáltal a legfontosabb futurista pillanat a *Balladában* a csatajelenetet bemutató rész:

Már semmit se lehetett megkülönböztetni: valami ordító, magát faló egyetlen gomolyag volt az egész világ. Ágyúszó! Kürtzengés! Villanó acél! Vér! Sárga srappelvek, mint zúgó cserebogarak! Vér! Puskaropogás! Vér! Vér! Vér! Letiport zászlók! Repülő embercsonkok! Égő földhányás! Istenhívás! Bombák! Sírva-káromkodás! Gázbűz! Eget kapáló lovak! Tűz! Vér! Fájdalmas, hosszú vonítások! (73–74.)

A felkiáltásokat bevezető mondatok a tér teljes felszámolásának érzetével utalnak a térből való kiszakítottságra, amivel szükségszerűen nyomatékot nyer a külső világ megszűnése és a belső világ kiemelése. A futurista esztétika nyomán ugyanakkor nem a mű fölé nőtt én, hanem az én „kizárólag a világegyetemmel való közvetlen egyesülés”<sup>52</sup> által kerül középpontba. Az idézett utközetet leíró részben nem a hagyományosan vett, hanem a háború élménye által megváltozott én percepciója jelentkezik, amelyben a térből és időből kiszakított, ezáltal halhatatlanná tett én válik egygyé saját percepcióján keresztül a világgal.<sup>53</sup> A csata konkrét leírásánál ezért jelennek meg olyan logikátlan összefüggések, mint az ágyú hangjának előbbi észlelése, az azt feltehetően megelőző, a csata kezdetére utaló kürtszóé vagy a holttestek felrobbanásának korábbi érzékelése („Repülő embercsonk!” [73]), mint ennek nyilvánvaló okaként a bombaké. Túl ezen, a „kürtzengés” szóösszetétel jól mutatja az intuício

<sup>51</sup> A novellában még számtalan helyen felmerül a szem vagy a látás motívuma, az idézett részletek csak a lényegesebb előfordulásait említik.

<sup>52</sup> DÁVID, „Találkozások...”, 43.

<sup>53</sup> Uo.

és az észlelés összekeveredését is, amely a futurista percepció sajátja, ugyanis a zengés már a kürtszóval kapcsolatosan fellépő érzelmet is jelezheti, amit tovább erősíthet a későbbi „Vér!” (73) felkiáltások ismétlődése.

A futurista analógiás képalkotás legfontosabb momentuma a csatajelenet végén fedezhető fel: „Fájdalmas, hosszú vonítások!” (73). A szóhasználatban rejlő képlógika a novella egy korábbi mondatának segítségével értelmezhető teljes egészében: „Valahol velőtrázóan ugattak az ellenséges ágyúk.” (73.) A műben máshol nem fellelhető ágyú–kutya párhuzam tekinthető a futurista analógia első szintjének, ahol a háború eszköze állatias tulajdonsággal rendelkezik, ezzel első szinten a tárgy barbárságára mutat rá, amelyen továbbhaladva a csatajelenet végén a vonítás mint állati cselekvés automatikusan az ágyúkra vonatkozó képként szervesül. A „[f]ájdalmas, hosszú” jelzők pedig már a következő szint létrehozásában játszanak szerepet, amiben nemcsak az ágyúszó és a vonítás értelmezendő egymás szinonimájaként, hanem emellé az az intuitív érzékelés társul, amelyben az ágyúszó szenvedő „szava” a katonák gyötrelmes szavaival is azonosul.<sup>54</sup> A teljes képalkotói spektrumban ezáltal az analógiák nemcsak a korábbi képekkel függnek össze, hanem a későbbiekkel is. E metafora által a technika teljesíti a futurista esztétika alapvető elvárását, amiben az elsődleges szint megjelenése után már csak a másodlagos szint jelenik meg: a tiszta intuíció.

Az *Anarkistatemetés* hasonlóan kitüntetett futurista pillanata a tömeg kontrollálatatlanná válásának leírásában mutatkozik meg. Az olasz futurizmusban a tánc motívumának mind a mozgalom elméleti írásaiban,<sup>55</sup> mind pedig a művészeti alkotásokban<sup>56</sup> is kiemelt szerepe van. A motívum irodalmi szövegben való elhelyezése Marinetti tripoli haditudósításáiban<sup>57</sup> is felfedezhető, amikor a katonák mozgását tánchoz hasonlítja.<sup>58</sup> Hasonlóan funkcionál az *Anarkistatemetés* szövegében is, amikor a novella kezdetén egyre inkább hangosodó ének (például a „kizendült a szokatlan élet” [143], vagy a „megkívánt jövőről dalolt az árva nyáj” [143]) még a fordulópont előtt ritmikus mozgássá kezd el válni („Öreg, liliputi anyókák és pajkos, acélizmú gyerekek egy ütemre léptek” [144]), azonban a fordulópont után a tömeg átalakulásával az ének eltűnik és a mozgás analógiás jellege is – amely addig az öröm és a közösségi élmény jelképeként működött – megfordul: „Kemény, bitang parancs füttyült a tánkra s aki bírta nyütte mását.” (145). A következő sor „Csakazértis!” (145) felkiál-

<sup>54</sup> A jelenet képlógikai oda- és visszautalását az ágyúszó és vonítás keretet alkotó pozíciója is megerősíti.

<sup>55</sup> F. T. MARINETTI, „Manifesto of Futurist Dance”, in Lawrence RAINEY, Christine POGGI, és Laura WITTMAN, szerk., *Futurism: An Anthology*, 234–239 (New Haven & London: Yale University Press, 2009).

<sup>56</sup> Gino SEVERINI, *Dancer at Pigalle*, 1912.

<sup>57</sup> F. T. MARINETTI, *La Battaglia di Tripoli* (Padova: Elzeviriana, 1912).

<sup>58</sup> James LEVEQUE, „Futurism’s First War: Apocalyptic Space in F. T. Marinetti’s Writings from Tripoli”, *Romance Notes. At War: Spaces of Conflict (1870–2015)* 55, 3. sz. (2015): 425–437, 428, <https://doi.org/10.1353/rmc.2015.0062>.

tása után pedig bekövetkezik a tragédia, az emberek egymást gyilkolva „táncolnak”, a jelenet végkifejletének leírásában pedig újból megjelenik: „[s]zürke, kemény aszfalton terültek a holtak, de felettük új, eleven lelkek táncoltak seregbe.” (145.) A kiemelt rövid jelenetsor motivikájában az ének eltűnése és a tánc felülemelkedése által a szó és a tett viszonyának szembeállítását, illetve az abból fakadó félreértelmezést vagy az ösztön túlműködését mutatja, amely a novella fennmaradó részét a végzetes tragikum által határozza meg. Az ének és a ritmikus mozgás viszonya tehát úgy képezi le a novella motivikus szerveződését, hogy metaforikusan az elbeszélte események alakulását előre jelzi.

A két novella e motívumrendszerek mentén artikulált ideája a már többször említett kollektív individuum, amely „a tömeg egyes tagjait megfelelő műveltség átadása segítségével magához hasonló, magasabb rendű, cselekvő és változtatásra képes erővé avató közösségi ember”.<sup>59</sup> A történeti avantgárd irányzatai közül az expresszionizmus és a futurizmus rendelkezett legerősebben *újember*-ideállal; különbségeik az individuumot érő hatásokra adott reakciókban értelmezhetők. E tekintetben az expresszionista alkotásban az individuumot érintő hatások mindig veszélyként funkcionálnak, míg a futurizmusban, ezzel ellentétben, felszabadulást jelentenek.<sup>60</sup> Kassák a maga aktivista esztétikájában e két izmus formajegyeit alkalmazva teszi központi elemmé a kollektív individuumot, ami az elemzés tárgyául választott két novellájának szüzséjében is kifejeződik. A kollektív individuum tekintetében különösen fontosak a *Balladát* tagoló, a csatajelenetet megelőző, narrátori síkon megjelenő felkiáltások. A novellában külön szerepelnek idézőjel nélküli, valamint idézőjelbe tett felkiáltások, melyek a külső, illetve a belső síkon történő megvalósulásukat jelezhetik. A belső síkon vélhetően az idézőjelbe került felkiáltások hangzanak el, ahol nem jelenik meg konkrét beszélő. Az első példa erre a hátszínházi környezetben elhangzó „Háború!” „Győzelem!” (68), ami a korabeli újságcikkek állásfoglalásainak kezdetben jelentkező, háborút támogató konzervatív álláspontjának visszhangja<sup>61</sup> is lehet, belső felkiáltás formájában. Ennek pozíciója is lényeges: az asszonyok és a gyerekek gondolatainak ismertetése között tűnik fel választóvonalként. A következő már a csataterre készülőkön az „Egy-kettő!”-re (70) történő menetelése, majd közvetlenül a csataterren az „Előre!” (73) felkiáltás, illetve azután a harc közbeni „Hurrá!” (73). Túl azon, hogy a felkiáltások önmagukban is a történet lényegi eseményeit foglalják össze, mindegyik valamiféle közösségi szellem hangzó megnyilvánulása, szemben az idézőjel nélküli felkiáltásokkal (pl. „Inn-dulj!” [70]), amelyek sejtetően egyéni megszólalásokat érzékeltetnek. E megfontolásból az *új ember* kollektív individuum bontakozik ki, miáltal az egyén és

<sup>59</sup> FÖLDES Györgyi, „Hadüzenet minden impresszionizmusnak...” (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 2006), 115.

<sup>60</sup> DERÉKY, *A vasbetontorony...*, 47.

<sup>61</sup> BALÁZS Eszter, „Káprázattól az illúzióvesztésig: A háború jelentései a Nyugatban”, hozzáférés: 2023.12.18, [https://mediakutato.hu/cikk/2010\\_01\\_tavasz/07\\_első\\_vilaghaboru\\_a\\_nyugatban](https://mediakutato.hu/cikk/2010_01_tavasz/07_első_vilaghaboru_a_nyugatban).

a közösség harmonikus egymásbaolvadását lehet végigkövetni egészen a novella végén való felbomlásáig. A *Ballada* befejezésénél elhangzó „Ma-a-tyi! Matyi!” (75) felkiáltások a korábbi összefüggést alátámasztva már idézőjel nélkül szerepelnek, és egyúttal arra is reflektálnak, hogy a halál csakis egyéni lehet. Jóska nem azonosul a tömegemberrel, hanem leválik róla, mert nem a háború valamiféle nemes célját isméli, hanem a barátját hiányolja. E tekintetben a novella főszereplője beteljesületlen kollektív individuum, mivel nem vesztette el énjét a közösség javára, ahogy az *Anarkistatemetés* szereplői sem.

Az *Anarkistatemetés*ben az egyetlen egyén a halott,<sup>62</sup> ami az allegorikus működés részeként az egyén temetésével párhuzamosan a közösség épülését jelképezi – mintegy példázattá emelve – egészen a tragédiával záruló befejezésig („[É]s ezen a napon sok erőben szép és jövőbe bizakodó embert ölelt magára halál” [147]). Az egyén megjelenése ugyanakkor viszonylagos, mivel ismeretlenségével a közösségben fontos szerepet betöltő személy név nélküliségét is magában foglalja: „A halott világot járt ember volt, sok idegen táj fürösztötte az ő szomjas szemét, sok idegen nyelv pergetett szépet az ő termékeny eszére, és egy napon senki sem tudta kicsoda, honnan érkezett, mint valami teljes, mézes fejű virág gyökerezett közéljük.” (143.) A halott énje csupán a közösségben betöltött szerepében manifesztálódik: „a gyászolók már nem is a halott, de élő, fájó maguk miatt tipegtek a sorban, ami éveken át az ő szájából a világba tévedt, az forrón most mind ott zsongott, lelkesített a kócos fejekben” (143.) Az én eltörődése a befejezésben a futurista énfelfogás szempontjából a tragikus befejezés által ellentmondásossá válik, ugyanakkor a dinamikus látomássá felépülő struktúrában a dolog (halál) és az általa intuíción keresztül megidézett kép (tömegesedett ember) olyan szervesen összekapcsolódik, hogy egymás nélkül értelmezhetetlenné válik. A kollektív individuum megképződése egyenesen az intuíciós képek éntörlésével együtt hat: kölcsönhatásukban feltételezik egymást. A novella ezzel szerkezetében megőrzi futurista jellegét, miközben gondolati szinten épp felszámolja azt. A korábban idézett metaforikus képek a szöveg dinamizmusába ágyazva az éntörlés élményének átfordulása során értelmezhetőek. A folyamatban a diszharmónia a kollektív individuum ellentmondásának leképeződése, ahol az allegorikus beszédmód változó metaforái a futurista analógiás képalkotás részei. Az analógiás rendszerben a metaforák jelentése állandó mozgásban van, azonban az ezzel egyidejűleg alkalmazott patetikus hangnem ellenére az éntörlés – a futurista esztétikával ellentmondásban – veszélyként válik értelmezhetővé. A dinamizmus ennek ellenére nemcsak a szöveg strukturális szerkesztésében van jelen a diszharmónia által, hanem a képek szemantikai elmozdulásaiban, amivel a futurizmus azon törekvése teljesül, miszerint az eddig használt szimbólumok jelentését meg kell változtat-

<sup>62</sup> A név nélküli és már nem élő egyén már önmagában szimbolikusan tartalmazza a később kollektíven bekövetkező énszűnést.

ni (például a korábban vizsgált aratás motívuma).<sup>63</sup> A novella befogadóra tett végső hatása viszont már eltávolodik a szerkezet által implikált hatásától, sőt annak ellentétébe fordul át: az éntörést veszteségtapasztalatként jeleníti meg.

A novella metaforái nemcsak a hagyományos, előzőleg kifejtett képiségen alapuló többletértelmezéshez, valamint a szöveg dinamikus épüléséhez járulnak hozzá, hanem a kollektív individuum megvalósulásának alapvető akadályait is problematizálják. A szövegben alkalmazott futurista eszközök olyan rendszer kiépülésének alapjává válnak, amely mind szerkezeti, mind pedig gondolati síkon egyaránt dinamizálja a művet, olyan sajátos spektrumot alkalmazva, amelyben a költői nyelv feladatahoz – a kollektív individuum által – az emberi lét változó viszonyrendszerének gondjai is társulnak. A *Balladával* ellentétben azonban a futurista analógiás képalkotás második szintje – amelyben már a jelölő eltűnne, és csupán a jelölt metaforikus képzete szerepelne – nem jelenik meg, hanem egy állandó első szint révén a főszeplő percepciója immár nem a még meglévő egyén kollektivizálásaként megy végbe, hanem az egyén teljes eltörléseként. Az *Anarkistatemetésben* tehát a kollektivizálással szemben az éntörés kiemeltebbé válik, aminek eredménye azonban a novella befejezésében a kollektív individuum elbukása az énnel szemben, akárcsak a *Ballada* zárlatában bekövetkező halál pillanatában.

## 5. Összegzés

A novellák az aktivizmus irodalmának olyan kitüntetett szemelvényei, amelyekben alapvető futurista alkotásmódok figyelhetőek meg.<sup>64</sup> Mindazonáltal a művek nemcsak a dinamizmus prózapoétikai megteremtésében érdekeltek, hanem a képek gondolati struktúrájában rejlő logikai összefüggésekben és azoknak az énnel tett hatásában is. Mindez átvezet a kollektív individuum kialakulásának elméletéhez, amelynek révén a két szöveg szerkezeti és képi különbségei a futurizmus magyar aktivizmusba való beépülésének fokozatait mutatják. A *Ballada* egészének szerkezete – Szabó Júlia értelmezésével egyetértésben – még nem rendelkezik kiterjedt futurista vonatkozásokkal. A futurista alkotásmódnak ez a mű még szerzetlen, foltszerűen jelentkező megvalósulását mutatja, hiszen legfőbb futurista vonása a csatajelenet. Összességében annak az alkotásmódnak az elődjeként fogható fel, amely kiterjedtebb formájában az *Anarkistatemetésben* manifesztálódik, és válik az aktivista gyakorlat

<sup>63</sup> Willard BOHN, *The Other Futurism: Futurist Activity in Venice, Padua, and Verona* (Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 2004), 8, <https://doi.org/10.3138/9781442681989>.

<sup>64</sup> A dolgozat e bizonyítása egy ponton összevág Kappanyos András egy korábbi munkájában említett tézisével, amelyben a magyar aktivizmus összetételét az expresszionizmus és a futurizmus összecsapásában látja: az expresszionizmus áll közel hozzá a kifejezendő tartalom tekintetében, viszont a stílus alapján inkább a futurizmus, azaz lényegében futurista esztétikát használ expresszionista témákra. Vö. KAPPANYOS András, „Izmusok az aktivizmusban”, *Literatura* 36, 2. sz. (2010): 103–112.



szerves mechanizmusává.<sup>65</sup> Ez utóbbi darab már állandó allegorikus szintet képezve, szerkezetileg pedig futurista dinamizmust közvetítve, az aktivizmus technikáját és emberértelmezését is magában hordozza. A novella befejezésében mindazonáltal a futurista értelmelés kritikáját is elvégzi, hiszen az utolsó kép („És ezen a napon sok erőben szép és jövőbe bizakodó embert ölelt magára a halál.” [147]) nem az én felszabadításaként, hanem az expresszionizmusra jellemző érveszély érzetével hat. A két novella ezáltal úgy mutatja be a kollektív individuumot, mint folyamatos el-lentmondások közt értelmezhető embertípust, amelynek irodalmi megképződése csakis ugyanilyen dekonstruktív mechanizmusok mentén, önfelszámoló beszédmódot alkalmazva ragadható meg – talán mintegy arra utalva, hogy a kollektív individuum a maga természetéből fakadóan szükségszerűen bukásra van ítélve, ám mind-ez megalakulásának szerves része is egyben.

---

<sup>65</sup> A két novella ezen genealógiájának sorrendjét a keletkezési idővel szemben a *Khalabresz pupjában* megjelenő helyük is mutatja, ugyanis Kassák hamarabb írta meg az *Anarkistatemetést* mint a *Bal-ladát*, utóbbi viszont sokkal előrébb kap helyet a kötetben.