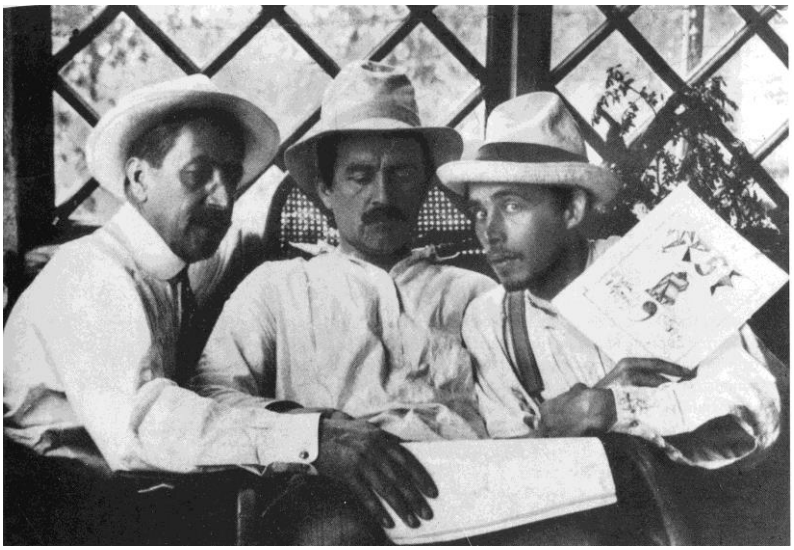
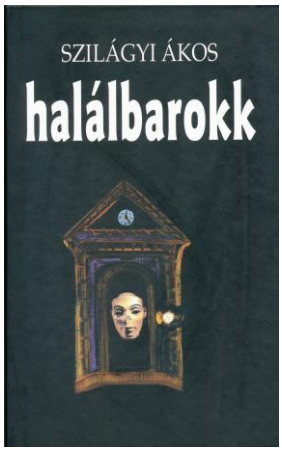
Szilágyi Ákos

A szahar

Alekszej Krucsonih szkatopoézise



M.V.Matjusin, K.Sz.Malevics és A.J.Krucsonih 1913-ban Uuszikirkkoban a Nap legyőzése (Pobeda nad szolncem) című futurista operájukon dolgozva



[In: Szilágyi Ákos: Halálbarokk. Palatinus, 2007. 505-570.l. Bővített, az internetes kiadás számára némileg átdolgozott szövegváltozat.

„Hihihi! Hahaha! Mi az ördög ez? Na micsoda? Szar, kaka, bélsár, ürülék, széklet, salak, fekália, excrementum, trágya, fos, lepény, ganaj, szenny, koprosz, szkatosz? Szerintem hiberniai sáfrány. Höhöhö. Úgy ám! Igyunk!”
(François Rabelais: Gargantua −Pantagruel, IV. könyv, LXVIII. fejezet)[1]

„Íme, uram, egy csodás darab, cégünk remeke, a Szahar-taposó. Ahogy több különböző fajtájú szahar található, így az eltérő ízlések kielégítésére több különböző Szahar-taposót fejlesztettünk ki. Ez a friss kakához, ez a lótrágyához, ez a csecsemő magzatszurkához, ez a rendőr fosásához, ez az antik ürülékhez, ez az élete delén járó ember székletéhez.”

(Alfred Jarry: Übü paralipomenái[2]*)*

„Amikor a régi, haldokló (s ugyanakkor új életet szülő) világot megdobálják ürülékkel, levizelik, szkatologikus káromkodások garmadáját zúdítják rá, tulajdonképpen csak vidáman elhantolják, s ezek az aktusok ugyanolyanok (csak a nevetés síkján), mint amikor az elhunyt iránti szeretet jeléül földgöröngyöket dobnak a sírba, vagy amikor vetőmagvakat hintenek a barázdába (a föld ölébe)” – írja Mihail Bahtyin[3] az ürülék „vidám anyagáról”, amely olyan kiemelkedő szerepet játszik a karneváli groteszk világszemlélet

[1] Idézi: Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Európa, 1982. 218. l. (Kis János fordítása)
[2] In: Alfred Jarry: *Az Übük.* Orpheusz Kiadó – Fekete Sas Kiadó, é.n. 207. l. (Jákfalvi Magdolna fordítása)
[3] Mihail Bahtyin, i.m. 218-219. l. (Könczöl Csaba fordítása)

nyelvében és a karneváli nevetés rituáléjában. Jóllehet Bahtyin nevetéselméletére – mint az, az általa földolgozott bőséges szakirodalom hivatkozásaiból is kitűnik – komoly hatással voltak a XIX-XX. század fordulóján nagy lendületet vett néprajzi kutatások eredményeit általánosító művek, köztük olyanok, mint Salomon Reinach *Rituális nevetés*e (Le rire rituel) és Sigmund Freud *Totem és tabu*ja vagy vicc-elmélete, érdeklődését a menniposzi szatíra, a szatírjáték, a szaturnáliák, a népi-karneváli nevető kultúra, a risus paschalis, az olasz commedia dell'arte, a vásári mutatványok, a cirkusz iránt mégis elsősorban az európai és orosz századforduló karneváli atmoszférája határozta meg, az a másfél évtized, amely gondolkodásának szellemi karakterét meghatározta, s amelynek az első világháború katasztrófája vetett hamarosan véget.

E karneváli atmoszféra és a benne zajló kulturális szerepjáték nélkül[4] nem is egészen érthető a szerzői névmaszkjait – Medvegyev, Volosinov, Bahtyin – meglehetősen karneváli módon cserélgető, a tudományos karriert megvető, művei sorsával alig törődő Bahtyin életművének filozófiai pátosza. Nem szakmája, mégcsak nem is hivatása, hanem sorsa, életformája

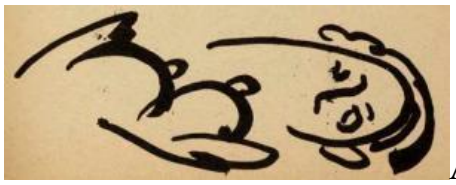
[4] Csak egyetlen példa erre a játékra: Mihail Bahtyin egyetemi évei alatt néhány klasszika-filológia szakon tanuló, tréfakedvelő diáktársával megalakítja az *Omphalosz*-kört, amelynek lakomával egybekötött felolvasó estjein parodisztikus költeményeikben harsogó hahota közepette gúnyolják ki a vaskalapos akadémiai körök tudományosságát, a tudós filozófiai stílust, úgy valahogy, ahogy a 19. század elején Puskin és társai tették az *Arzamasz* társaságban. (Már Bahtyinék diáktársaságának elnevezése – *Omphalosz,* vagyis: az, ami az öv alatt van – a „köldök", a „köldökszerű dudor" (például pajzs közepén) és egész konkrétan: a delphoi templomban a föld középpontját, azaz a föld köldökét jelképező kerek kő – is vidám és játékos karneváli hangulatot áraszt képi groteszkségével, egyszerre parodisztikus és önparodisztikus jellegével. (Lásd erről: *Beszedi V.D. Duvakina sz M.M. Bahtyinim.* Moszkva, Progressz, 1996. 54. l.)

volt a filozófia, akár egykor a görög künikusoké. Nem hiába hasonlították őt fiatalabb éveiben Miskin herceghez, Dosztojevszkij *A félkegyelmű* ('Idiot') című regényének főhőséhez, aki gyermeki nyitottságával, tökéletes önzetlenségével, szent naivitásával, lefegyverző szelídségével egyszerre idézte a karneváli ünnepek rituális bolondját és a szent bolondot, „Krisztus herceget". (Bahtyin későbbi Dosztojevszkij-monográfiájában épp e regény példáján mutatta meg, hogyan születik újjá a modern regényirodalomban a görög *menniposzi szatíra* karneváli szelleme.)

A kulturális megújulásnak ez a szinte egész Európát megrészegítő atmoszférája, a régi, haldokló világ vidám elhantolása Oroszországban is a költészetben és a képzőművészetben vette kezdetét. Elsőként az orosz kubo-futuristák zúdították szkatologikus káromkodások özönét az „elaggott", „elmeszesedett", félelmetesen komoly világra, trágár szavak ürülékével dobálva meg a klasszikusokat, a mindenféle akadémiákat, a szent hagyományt, a művészet és irodalom összes tekintélyét, összes istenét, varázslóját, áldozópapját. A futuristák karnevalizálták az életet, ami a kultúra síkján azt jelentette, hogy felfüggesztették a hivatalos világ gépies rendjét, a hétköznapiságot, megtörték a józan ész és a haszonlesés logikáját, az elfojtás és örömtelenség sivár civilizációját, hogy helyette létrehozzák az ünnep „nagy és szent játékidejét"[5], amelyben a halott világ újjászületik, a halott dolgok megelevenednek, mindenki felszabadul, és magának a szabadságnak a kedvéért él és cselekszik, vagyis játszik. A szakrális időt, a történelmi időt, a hivatali időt a játék idejével

[5] Johan Huizinga: *Homo ludens.* Atheneum, 1944. 21. l.

váltották fel, ebben az időben vonva össze minden időt, eljátszva szépen sorban mindent – vallást, történelmet, háborút, forradalmat, életet.



A századfordulós karnevál játékidejét is áthatotta „a változás és megújulás pátosza, az uralkodó igazságok és hatalmak viszonylagos voltának vidám tudata”[6], bárha a játékidőt a történelmi idő visszatérése – a világháború katasztrófaideje – követte is. Ezzel a véres, mindent feje tetejére állító és felbomlasztó katasztrófával tetőzött a karnevál, és állt helyre a történelmi világ komor folytonossága. A kulturális szaturnália egyfelől véres politikai szaturnáliába csapott át az első világháborút követő forradalmi utópiákban, s ami eredetileg eszme, elképzelés, érzület, művészet, játék volt, hirtelen *megvalósították*: az aranykort játszó ember az istenség játékszeréből az államhatalom eszköze és rabszolgája lett. Másfelől maga a világháború katasztrófája vetett véget a kulturális szaturnáliának azzal, hogy helyreállította a játék és a komolyság világa közötti történelmi összefüggést, melyet pedig Platón egykoron visszájára fordítani remélt: „Manapság azt gondolják – olvassuk Platónnál –, hogy a komoly dolgoknak kell a játékos dolgok kedvéért történniük”[7], vagyis hogy a komoly dolog az elsődleges, így például a háború a béke alapja, holott épp

[6] Mihail Bahtyin: i.m. 17. l.
[7] In: *Platón Összes Művei.* III. kötet, Európa, 1984. 741. l.

ellenkezőleg kellene gondolni: „az ember…csak játékszer isten kezében, és valóban ez benne a legjobb. Ehhez a jelleghez kell tehát alkalmazkodnunk, és életünket azzal kell töltenünk, hogy mi, emberek, férfiak és nők, a legszebb játékokat játsszuk…Játszva kell töltenünk életünket, bizonyos játékok közepette: áldozva, énekelve és táncolva, úgyhogy az istenek kegyét képesek legyünk megnyerni, ellenségeinket pedig távol tartani és harcban legyőzni."[8]

Tehát az élet mint játék és kötetlen szabadság lehet csak a kötelesség, hasznosság, komolyság alapzata, nem pedig megfordítva. A századforduló karneváli szellemű európai kultúrája ebben a tekintetben is Platónt követte (*is*, mert a korszak meghatározó áramlata a szimbolista mozgalom eleve platonizáló irányultságú volt, legalábbis a hellenisztikus korszak újplatonizmusának szellemében): *az igazi dolgok komolytalanságnak rendelte alá a nem-igazi dolgok komolyságot*. Platónt követték és egyszersmind az „anti-Platónt", a dionüszoszi" Nietzschét, aki a *Vidám tudomány*ban a lét tökéletes céltalanságát mindenféle célokkal elmaszatoló, mindenféle „kell"-ekkel és a „mert"-ekkel célokká átvarázsoló erkölcstanítók ellen a nevetést veti be: „Igen! ő egyáltalán nem akarja, hogy nevessünk a léten, sem, hogy önmagunkon – vagy őrajta; neki az egyes ember mindig egyes ember, valami első és végső és roppant nagy dolog, számára nincs faj, nem léteznek összegek és nullák. (…) Nem tagadható, hogy ez idáig minden ilyen nagy célt-tanítón huzamosabban úrrá lett a nevetés, az ész és a természet: a kurta tragédia végül is

[8] U.o.

mindig a lét örök komédiájába csapott át és vissza, és – Aiszkhülosszal szólva – a »számtalan nevetés hulláma« végül még a legnagyobb tragédiákon is átcsap."[9] Ám a komolytalan játékidőt hamarosan a történelmi haladás katasztrófaideje nyelte el. Nem teljesült az „aranykor", a „Földi Paradicsom"[10] ezerféleképpen felújított álma, vágya, hite, reménye. A primitív népek és a gyermekek *osztatlan* létmódjának elérhetősége, amely a modern világból és a felnőtt létből elvágyódó modernek számára – Gauguine-től Pavel Filonovig – oly közelinek tűnt, egyre messzebbre távolodott.

Nyikolaj Jevreinov *Az élet teatralizálásának* hirdetője 1912-ben így vázolta az „Istentől elhagyott", „varázstalanodott" világban magára maradt modern ember alaphelyzetét, *az élet teatralizálásával, a „másik világ" játékos „visszavarázsolásával"*, vagyis egyfajta *esztétikai kvázi-transzcendenciával* remélve begyógyítani az „Isten halála" ütötte sebet, életre kelteni a „valóság" lidércálmából az élőhalottakat: „Az élet értelme a gyermek számára *a játék*. Az élet értelme a vadember számára szintén *a játék*. *Ismerjük-e az élet más értelmét a magunk számára, akik hitetlenek vagyunk, csalódottak, nemcsak az etikai és tudományos értékekben, hanem magában a szkepticizmusban is?* Csak mesélni tudunk egymásnak. Nevettetni, ijesztgetni vagy lelkesíteni tudunk az általunk kitalált álarcokkal. Az erőt, a tudást, a szerelmet és a gyűlöletet egyfajta *színházi bemutatóvá változtatjuk*, ahol

[9] Friedrich Nietzsche: *A vidám tudomány.* (I. Könyv,1.) In: Uő: *Válogatott írásai*. Gondolat, 1972. 151-152. l. (Szabó Ede fordítása)
[10] Ld. erről bővebben: Werner Hoffmann: *A Földi Paradicsom.* Gondolat, 1967.

minden jó, ami látványos, ami tele van intrikával, szép és zenei, *és elvonja a figyelmünket a kijárat ajtajáról, amely mögött nincs többé színház, nincs mese,* nincs a saját akaratunk világa, s amely egyfolytában játszik, mert játszani van kedve. És – ki tudja! – lehet, hogy közel az óra, amikor az emberek között, *akik bűnös módon elfelejtették, hogy ők ugyanazok a gyerekek, akik számára nem létezik világ a játékok világán kívül*, megjelennek Új-Zéland felcicomázott, beillatosított, furcsa öltözetű bennszülöttjei, kétszer olyan szépek és bölcsek, mert *kiállták a felnőtté válás csábításának ördögi próbáját*, és az öregek, akik belefáradtak az életbe, amely annyira más, mint a gyermeki képzelet, észrevétlenül csatlakoznak hozzájuk, és a földön egy *új kánon diadalmaskodik – az igazság kánonja, nem a létező igazságé, hanem ahogy mi, színészek kitaláltuk*."[11] Vagy ahogyan Alfred Jarry teatralizálja az *Übü*ben *grand guignol*ként a századfordulós „békebeli béke" egész – világháború felé masírozó – agytalanított világát, az agytalan államot és az agytalan lázadást is beleértve, mikor Übü papa így felel Übü mama kérdésére – az örök kérdésre –: *„De hová menjünk?"*

„Hova menjünk, Übü mama? *Quo vadimus?*
Nagyon egyszerű: Franciaországba!
Franciaországban megvan minden jó,
Nyáron süt a nap és télen hull a hó.
Az intézmények meg mind a vitrin alatt,
Papság, tengerészet – illetni nem szabad.
Sem a békebírók szentelt jogarát,
A sok tollnok, hivatalnok megfáradt hadát.

[11]Nyikolaj Jevreinov: *Az élet teatralizálása.* In: *A teatralitás dicsérete – Orosz színházelméletek a XX. század elején*. (Szerk.: Tompa Andrea) OSZMI, Budapest, 2006. 175. l.

Furkósbotom bölcsen azt súgja nekem,
Ez a rendszer mégis elég védtelen,
Hamar összeomlik, bármilyen csodás
Pénzügy, hadügy és a közigazgatás.
Darabokra törnek husángom alatt.
Új aranykor virrad akkor, sőt még aranyabb.
Szavazás választja a képviselőt,
A programját végrehajtják mielőbb;
Úgy épül fel majd az államhatalom,
Mintha maga Übü papa építette vón'.
Franciaország a művészet hona:
Nagyvilági népek járnak el oda.
Keljünk útra hát a közepe felé:
4világ a nagyvilági bábszínkabaré!"[12]

Tudjuk: nem az „új kánon" didalmaskodott, avagy ha mégis, akkor Übü-módra, rémbohózatként, pontosan úgy, ahogy Alfred Jarry egy gyermek könyörtelenségével előre megmutatta, ami jön, s ami a XX. században történelemként ténylegesen *lejátszódott.* Egyszer s mindenkorra. A modernek minden lázadását, egyszerre archaizáló és futurisztikus esztétikai programját politikai ideológiák nyelték el, álmaikat totalitárius

[12] Alfred Jarry: *Übü a csúcson.* In: *Az Übük.* Orpheusz Kiadó – Fekete Sas Kiadó, é.n. 173-174. l.) Jékely Zoltán fordításának felhasználásával fordította Jákfalvi Magdolna.

államok valósították meg[13], nagyjából olyan módon és olyan hatékonysággal, mintha – mondjuk – Assisi Szent Ferencnek a

[13] A századforduló *művészetének* és *gondolkodásának* archaizáló modernsége, retrospektív utópizmusa, nihilista istenhite, totalitásra törő radikalizmusa és az ekkor formálódó, majd a világháború katasztrófája nyomán hatalomra jutó *politikai radikalizmus* és a *totalitárius államművészet* közötti hasonlóságokat és különbségeket sokan és sokféle konceptuális keretben elemezték már. Elsőként alighanem Walter Benjamin, aki a fasizmust a *politika esztétizálásaként* jellemezte nevezetes tanulmányában. (Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. In: Uő: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, 1967. 301-334.l.) Lásd ehhez a lázadó avantgárd és a totalitárius államművészet közötti szakadást és folytonosságot eltérő konceptuális keretben értelmező legfontosabb monográfiák és tanulmánykötetek közül: Vlagyimir Papernij: *Kultura „dva”.* Ardis, Ann Arbor, 1985; Borisz Grojsz (Boris Groys): *Gesamtkunstwerk Stalin.* In: Uő: *Iszkussztvo utopii.* Izd. Hudozsesztvennij Zsurnal, 2003. 19-139. l.; Igor Golomstok: *Totalitarnoje iszkussztvo.* Galart, Moszkva, 1994.; *Agitacija za scsasztje – szovjetszkoje iszkussztvo sztalinszkoj epohi.* Ed. Temmen – Interfaksz, Bréma – Moszkva, 1994.; Berlin-Moszkva, Moszkva-Berlin – 1900-1950. (Szerk.: Irina Antonova, Jörn Merkert), Prestel Verlag – Galart, München – New York – Moszkva, 1996.; *Szocialrealisztyicseszkij kanon*. (Szerk.: Hans Günther, Jevgenyij Dobrenko), Gumanyitarnoje Agensztvo, „Akademicseszkij Projekt”, Szentpétervár, 2000.; Philippe Sers: *Totalitarizme et avant-garde – Au seuil de la transcedanse.* Les Belles lettres, Párizs, 2001. Ld. ezekről az ellentétes konceptuális sémákról bővebben: Szilágyi Ákos: *Paradicsomi realizmus. Totalitárius államművészet a XX. században.* In: *A művészet katonái.* (Szerkesztő: György Péter, Turai Hedvig) Corvina, 1992.7-11. l. A művészi és politikai radikalizmus közös nevezője a nihilizmus volt, ami a fennálló világrend és értékrend teljes tagadása és az elveszett vagy elgondolt igazi élet, igazi világ („új ég, új föld”) és az „új ember” álomképének, tudományos konstrukciójának, pszeudo-vallási fantazmájának, esztétikai és/vagy politikai utópiájának *megvalósítását* jelentette. Csakhogy az egyik esetben a megvalósítás alanya az esztétikailag aktív, autonóm, szellemileg szabad és játékos alkotó ember volt, míg a másikban a tervező állam, a mindent megszabó párt, az istenített vezér, a társadalom, az egyes ember pedig csupán anyag az Állam formáló önkénye számára. Különböztek természetesen az eszközök is (a politikai hatalom erőszakának diabolikus eszközei *versus* a művészet teremtő-formáló szellemének esztétikai eszközei), és különbözött a terep is (a társadalom élete vagy a művészetek szférája), ahol az utópikus eszme megvalósítására sor került. Igaz, a politika esztétizálása (egyebek mellett: teatralizálása, liturgizálása, ritualizálása, mitizáló elváltoztatása, stb.), a mindennapi élet, a kereskedelem vagy a termelés esztétizálása nem állt távol a művészet elidegenült objektiváció-jellegét tagadó-romboló, a művészet és az élet egyesítését követelő avantgárdtól sem. Mégsincs ok-okozati kapcsolat a modern művészet radikalizmusa és a totalitárius állam „Gesamtkunswerkje” között, amelyben műalkotássá válik az egész társadalom, esztétizálódik a politika,

teatralizálják az élet minden színterét. Ha e kapcsolat valódi lett volna, akkor a totalitárius rendszer és a művészi radikalizmus kézfogója nem a jegyes lebunkózásával ér véget az érintett országok mindegyikében. (lásd erről részletesebben: Szilágyi Ákos: *Állam és formalizmus.* In: *2000,* 2014. 3. szám) A politikai radikalizmus és a művészeti radikalizmus ugyanarról a modern talajról sarjadt, s többé-kevésbé ugyanazok a szociális-kulturális rétegek (feltörekvő, önérvényesítésük útját kereső, tehetséges, vitálisan erős és olykor erőszakos elsőgenerációs értelmiségiek, gyakran félművelt, autodidakta fél-értelmiségiek) voltak a hordozói. A „régiek" és „újak", „konzervatívok" és „úttörők" közötti ütközések, botrányos konfliktusok, a habituális és viselkedésbeli durvaság, vadság, a lázadó hanghordozás és gesztusok *nagyrészt* az érintettek eltérő *kulturális tőkepozíciójára* vezethető vissza: a feltörekvő elsőgenerációs vagy a birodalmi provinciákról jött „nincstelenek", illetve „szűkölködők" és a jómódú, középosztályi, több generációs értelmiségi hátterű „tehetősek" közötti egzisztenciális, az előbbieket frusztráló különbségre. A kétféle – a forradalmi és a totalitárius-etatista – aktivizmus és radikalizmus érintkezése tehát kétségtelen, ebből azonban nem következik, hogy a *művészeti* avantgárdot erkölcsi vagy politikai felelősség terhelné a később fellépő *politikai* „avantgárd" bűneiért. Mindazonáltal a *politika esztétizálásának* vagy esztétizáló felfogásának minden útja a fasizmus felé mutatott, ha nem is vezetett el mindig idáig, ha pedig elvezetett, mint az olasz futurizmusban, akkor is gyakran csődd el és csalódással ért véget. Csak egyetlen példával illusztrálom most, mit is jelent a politikai esztétizálása. A teatralizálás elméletének megalkotója, az esztétikai forradalom egyik megszállottja, Nyikolaj Jevreinov a világháborús kataklizma éveiben megjelent *Tyeatr dlja szebja* [Magunk színháza] című könyve egyik fejezetében ezt írja: „Miért ne engedhetnénk meg magunknak azt a feltételezést, hogy az orosz népnek az a része, amely nem idült alkoholista és nem züllött el még teljesen, ama vitéz daliáknak [értsd: egy új elitnek – Sz.Á.] vezetésre termettségét nem fogja csak úgy elkótyavetyélni holmi kozmopolita egyetemes egyenlőség egy tál lencséjéért (…) és egy csakugyan pompás napon mindenki számára váratlanul, meglepetésszerűen a nép legerősebb képviselője, aki eggyé kovácsolódott a néppel, egyszer csak magához ragadja a világ fölötti hatalmat és…nem riadva vissza az áldozatok millióitól, gyermekien tisztaszívű hahotával, gyermeki igazságérzetét követve, a varázslatos teatralitás lenyűgöző elvei szerint a – meglehet – ősi és barbár szépség jegyében fogja átalakítani az élet egészét, úgy, hogy mindenki megilletődötten hajlik meg az erőszaktevők előtt…" (Nyikolaj Jevreinov: *Tyeatr v buduscsem (Nyefantasztyicsnaja fantazija),* In: *Demon tyeatralnosztyi.* I.m. 296. l.) Nos, az orosz nép kiválasztott részének világuralomra való felkentsége, a szépség Ezeréves Birodalmának teatralizált álma *nem más, mint a politika esztétizálása*: színtiszta fasiszta ábránd és fasiszta beszéd, függetlenül attól, hogy a beszélő nem volt politikus és aligha tudhatta, mit beszél. Ugyanez áll Krucsonih kultúra-romboló (a modern piaci társadalom kultúrájával szembenálló) radikalizmusára, amelyet Jekatyerina Bobrinszkaja hasonlít össze már idézett Krucsonih-tanulmányában a fiatal (később az olasz fasizmushoz csapodó) Julius Evola modernség-ellenes esztétizmusával

hatalomnélküliségen alapuló keresztény társadalomról kialakított és a ferences fraternitás határai között megvalósított spirituális eszményét – a *societas caritatis* hatalom-nélküliségre és uniformitásra épülő mintatársadalmát[14] – egy ideokratikus állam rettenetes erőszakával ültették volna át valamely reálisan létező társadalom konkrét életvilágába – együtt törölve el a gazdagság, a tudás és rang hatalmát a keresztény eszménynek ellentmondó életvilággal és mindazokkal az alávalókkal, akik éltek benne.

Az igazság kánona helyett a hazugság kánona diadalmaskodott, és éppen az igazság kánonának megvalósítása formájában. Az *igazság kánona* – az Abszolútum kánona – ugyanis nem arra való, hogy megvalósítsák, *hanem arra, hogy zsinórmértékül szolgáljon az ember számára, hogy a megvalósításokat és megvalósulásokat legyen mihez mérni*. Az *európai emberiség* a huszadik században a *fin du siècle* lázadó modernjeinek, nietzscheánus nihilistáinak, messianisztikus avantgárdistáinak *játékidejét* katasztrófaidőbe fordította át. E katasztrófaidő folytonossága csak egy rövid áttűnés idejére tört meg a ’60-as években, amikor a második világháború után született korosztályokból kiemelkedő fiatal nemzedék még egyszer kísérletet tett a kulturális visszatérésre a *fin du siécle* karneváli játékidejébe és megint beköszöntött a szaturálnia időszaka, megint feje tetejére állt a világ. (Nem hiába lett a ’68-as párizsi és olasz diákok egyik kedvenc olvasmánya Bahtyin

(*L’arte come liberta e come egoismo.* In: Uő: *Scritti sull arte d’avanguardia*. 1994.) In: Jekatyerina Bobrinszkaja, i.m. 114-115. l.)

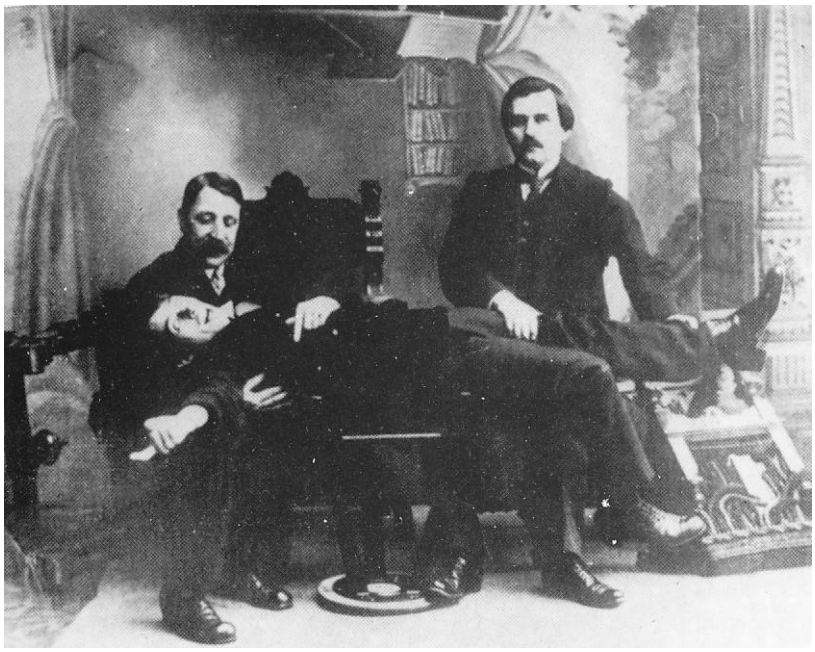
[14] Ld. erről: Jacques Le Goff: *Assisi Szent Ferenc*. Európa, 2002. 142-146.l.

olaszra és franciára frissiben lefordított Rabelais-könyve.) Valószínűleg lehetetlenre vállalkoztak (vagy a korabeli falfirkát idézve: a lehetetlent akarták hatalomra juttatni).

Az emberiség Auschwitz után – az eredendő történelmi bűn után – folyamatos katasztrófaidőben él. Játszhat, de alighanem már csak a katasztrófát játszhatja. Legalábbis amíg a katasztrófaidő – vagy így, vagy úgy – véget nem ér. Alighanem ebben is csak a *fin du siècle* minden hazug kánont felforgató modernjeit utánozhatja: mondjuk, Alfred Jarry rémbohózata nyomán tovább dagasztja a „szahart", vagy Christian Morgenstern halálból is életet fakasztó *Akasztófa-énekeinek* szójátékaiból újabb szójátékokat facsar[15]. A posztmodernben a „poszt", vagyis az „után" az *utánzatra* is utal. A katasztrófaidő embere úgy él a világban, mintha már *minden mögötte volna, előtte nem lenne semmi.* Nem hagyományt követ és nem megjövendöl, hanem idézetekkel játszik. Nem köti semmihez semmi. Így lesz a semmi ő maga. A posztmodern – Kierkegaard kifejezésével – az „ironikus semmi" művészi alakzata, „az a halálos csend, amelybe az irónia visszajár kísérteni". Az önfeledt és boldog játékból így hát *utánjátszás, rájátszás* és *túljátszás*

[15] Mint Nicolae Bălota *Abszurd irodalom* című kiváló összefoglaló művében írja: „Morgenstern versei mindenekelőtt szójátékok. Mindegyik puszta tréfa volna, ha a stóvicc nem válnék nála *a szavak halálának és feltámadásának játékává*. Morgenstern egyébként tudatosan élt azzal, amit a költői szó játékos modalitásának nevezhetnénk. A játékot persze az *ex nihilo* teremtés magasrendű módjának tartotta. Nietzsche szövegét parafrazeálva írja (az *Akasztófa-énekek* tizenharmadik, 1913-as kiadásának előszavában): «Minden emberben egy gyermek rejtőzik, vagy más szóval: az alkotás ösztöne…Ez a gyermek arra törekszik, hogy játszó- és alkotótárs (mit-spielen, mit-schaffen) legyen, ne pusztán bámész szemlélő. Mert az emberben ez a gyermek a halhatatlan teremtő.»„ (Nicolae Bălota: *Abszurd irodalom*. Gondolat, 1979. 129.l. – Zirkuli Péter fordítása.)

lesz. Dühödt és komor játék. Egyik játszma a másik után. Játék a véggel mindvégig; játék a halállal mindhalálig.



Futuristák alogikus portréja. Matjusin, Malevics, térdükön Krucsonihhal. Szentpétervár,1913.

B.Lifsic, Ny.Burljuk, V.Majakovszkij, D. Burljuk és A. Krucsonih 1912-ben

Szóbohócok, rímzsonglőrök, hangpojácák

Játszani sokféleképpen lehet, és a századforduló nagy kulturális karneválján is mindenki másképpen és mást játszott. Legtöbben a „hülyét” – az idiótát vagy a bolondot – játszották, hol tragikus, hol komikus bohóc-arcot öltve, hol a felszaladt szemöldökű, falfehér arcú, csúcsos süvegű Fehér Bohóc kioktató, fensőbbséges kíméletlenségével, mint a szimbolisták; hol a csetlő-botló, vörösorrú, pepita-kabátban, sárga ingben virító Auguste-bohóc esetlenségével, mint a futuristák, hol provokálva, hol megnevettetve a közönséget, aki a buffo-misztériumnak, a vásári mutatványnak, a botránynak, vagyis a játéknak nem pusztán nézője, hanem aktív vagy aktivizált, életre keltett vagy életre pofozott, boldog vagy felháborodott szereplője lett.

Amikor a diabolikus[16] Alekszej Krucsonih, a futurista bolondünnep legféktelenebb bolondja (az orosz

[16] Alekszej Krucsonih életéről lásd: Alekszej Krucsonih: *Nas Vihod.* RA, Moszkva, 1996. Különös tekintettel az *Avtobiografija Gyicsajsevo* [A legféktelenebb/legvadabb/legesztelenebb önéletrajza] című korai számadó vallomását. Lásd még: *Zsizny bugyetljan* [A leszisták élete] című irodalmi visszaemlékezését és Rosemarie Ziegler: *Alekszej J. Krucsonih* című átfogó életrajzi elemzését (In: Russian Literature XIX/1986, 79-104. l.)

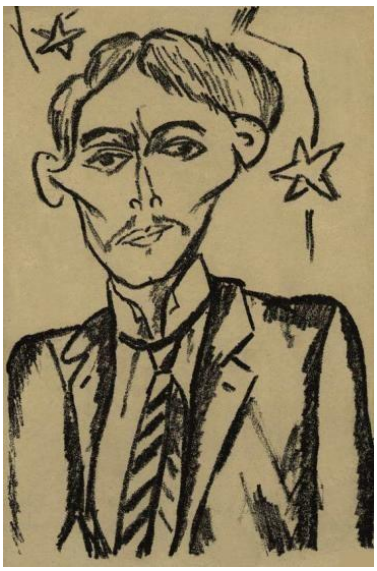
futuristák egyébként büszke öntudattal választották a "csörgősipkát", a karneváli és udvari bolond és az orosz jurogyivij[17], a szent bolond, a „színlelt bolond" kulturális szerepét), 1912-ben *Játék a pokolban* (Igra v Adu) című poémájának első verziójával beállított az angyali Velimir Hlebnyikovhoz, a bolondünnep talán legszelídebb, legaszketikusabb bolondjához, és úgy döntenek, hogy együtt fognak játszani, közösen fejezik be a *Játék a pokolban*-t és együtt fogalmazzák meg *A szó mint olyan* (Szlovo kak takovoje) című kiáltványukat, mely a szóművészetben olyan forradalom kezdetét jelentette, mint a nonfiguráció megjelenése a képzőművészetben,

[17] A szentség tipológiájában külön hely illeti meg a *jurogyivij*t (görögül: *szalosz*t), a szent ütődött, a szent lökött (*szaleüo* = ráz, megrázkódtat; *szalosz* = rázkódás, ütődés), másképpen a szent együgyű, a Krisztusért Bolond *(Jurogyivij Hriszta ragyi, Szalosz tu dia Khriszton, Stultus propter Christum, Fool for Crist's sake)* alakját. Lásd ehhez a tárgykör legjobb ismerőjének A. Sz. Ivanovnak sokadik kiadásban napvilágot látott klasszikus művét: A. Sz. Ivanov: *Blazsennije pohabi – Kulturnaja isztorija jurodsztva*. Moszkva, 2005. Lásd még: D. Sz. Lihacsov, A.M. Pancsenko: *Szmeh v drevnyej Ruszi*. Leningrád, 1984. című közös tanulmánykötetét, amelyből részlet jelent meg magyarul: A.M. Pancsenko: *A nevetés mint színjáték.* In: Pannonhalmi Szemle, 1997. 1. és 1997 2.

nos, amikor a diabolikus[18] és az angyali futurista szerződést kötnek egymással a „pokol” fölött, tökéletesen tudatában vannak annak, hogy a karneváli játéktérben homlokegyenest ellentétes szerepeket játszanak: Hlebnyikov az örök-gyanútlan Auguste, Krucsonih a Fehér Bohóc szerepét, Hlebnyikov az orosz jurogyivij, Krucsonih az orosz „ham” („tahó” és „huligán”), a

[18] Krucsonih kulturális ördög-szerepe eredetileg bizonyosan a szimbolisták szakrális papi-teurgoszi vagy angyali szerepének parodisztikus lefokozása és visszajára fordítása volt. Később azonban az ördög-szerep átalakul a „szent ördög” (szvjatoj csort) szerepévé, ami már a századfordulón – udvari körökben is – mind népszerűbb misztikus szekták, különösen a „hliszti” [önostorozók, önkorbácsolók] hatására vall. Maga Krucsonih volt az, aki ezekben az években kezdte magát „szent ördögnek” nevezni, mint arra Sz. Rafalovics emlékszik vissza *Krucsonih és a »Tizenketten«* című írásában, egy 1919-es vitaest kapcsán, ahol Krucsonih szócsúszás-tana (*szdvigológiája*) került terítékre: „Ez az elmélet mindent átitató mérget rejt magában, és nem más, mint ördögi csábítás…Hiába is utasította vissza Krucsonih a vita végén mondott válaszában, hogy ördögnek nevezzék őt, miközben az ördögöt mindennek elmondta, még szentnek is nevezte.” (Sz. Rafalovics: *Krucsonih i »Dvenadcaty«*. In: *Buka russzkoj lityeraturi*. Moszkva, 1922. 44. l.) A kifejezés – „szent ördög” – nem Krucsonih leleménye volt, hanem Iliodor (Sz.Trufanov) 1916-ban megjelent Raszputyint leleplező könyvének címe (*Szvjatoj csort*), s mint ilyen, annak a misztikus-extatikus szektának (a „hliszti”-nek, vagyis önkorbácsolóknak) a tanítására utal, amelyhez Raszputyin is tartozott, amíg az udvarba nem került, s amelyre Krucsonih is lépten-nyomon hivatkozik a korabeli szakirodalom alapján az értelmen túli nyelvről (zaum) és a szócsuszamokról (szdvig) szóló írásaiban. Nem kétséges ugyanakkor, hogy – mint Krucsonih-tanulmányában Jekatyerina Bobrinszkaja megjegyzi – Krucsonih számára az értelemnek és az értelmes nyelvnek a költői „felolvasztása” a zaum kohójában, az eredendő káosz állapotába való visszakerülés, az extatikus tudatállapot minden nyelvi alakzata – a vallási szekták extatikus beszéde, a sámánének – és a megszállottság és másság összes többi megidézett alakja – az ördög, az őrült, a gyermek – „csupán sajátos játékmaszk volt, amely lehetővé tette, hogy analitikus természetének engedve az alkotás és a nyelv irracionális misztikájának mélyére hatoljon”. (Jekatyerina Bobrinszkaja: *Tyeorija „momentalnovo tvorcsesztva” A. Krucsonih.* In: Uő: *Russzkij avantgard: isztoki i metamorfozi.* Pjataja Sztrana, Moszkva, 2003. 107. l.)

durva kötekedő szerepeit. A futuristákért nem különösképp rajongó Kornyej Csukovszkij annak idején Krucsonihot úgy



jellemezte, mint valamilyen „ráncos-göcsörtös afrikai bálványt” és „műveit a vidéki huliganizmus agresszív dühkitöréseivel és duhajkodásaival”[19] hozta összefüggésbe[20]. A „Nagy Hun”, a korabeli irodalom civilizált világát lerohanó barbár, vagyis „Attila” közszájon forgó metaforája sokkal inkább illett Krucsonihra, mint Majakovszkijra, akivel kapcsolatban előszeretettel használták. A botrányba fúló leszista-futurista fellépések jórészét[21] Krucsonih szervezte, és ezeken az esteken rendszerint a provokátor, a hivatásos kötekedő, a barbár lázadó agresszív kulturális jelmezét

[19] Kornyej Csukovszkij: *Ego-futuriszti*. In: *Almanah Sipovnyik*, 1914. 22. szám

[20] Az egymást követő két oldalon − sorrendben − Natalja Goncsarova és Nyikolaj Kulbin korabeli, az 1910-es évek elején készült Krucsonih-portréi láthatóak.

[21] A korabeli sajtó „tapéta-költőknek”, „kötekedő csirkefogóknak”, „őrülteknek”, „anarchistáknak”, „zendülőknek” titulálta őket, műveiket kóklerségnek, kontárkodásnak, blablának, a futurista mozgalmat „kérészéletű divatnak”, „múló társadalmi elmebajnak”, „önjelölt zsenik” „pünkösdi királyságának” nevezve. „Futuristák Kijevben – adja hírül szalagcímben egy helyi lap. – Tegnap került sor a híres-nevezetes futuristák – Burljuk, Kamenszkij, Majakovszkij első fellépésére. Jelen voltak: a főkormányzó, a rendőrfőnök, 16 segédrendőrbiztos, 25 körzeti felügyelő, 60 rendőr a színházban és 50 lovasrendőr a színház körül.” (Minderről bővebben lásd: Szilágyi Ákos: *A lázadás esztétikája.* In: *Hamu és mamu*. Holnap Kiadó, 1989. 11-29. l.; A. V. Kruszanov: *Russzkij avantgard: 1907-1932. Isztoricseszkij obzor*. I. kötet: *Bojevoje gyeszjatyiletyije*. NLO, Szentpétervár, 1996.; N.V. Zlidnyeva: *Effekt „priszusztsztvija” v poetyike avantgarda*. In: *Cselovek v kontyeksztye kulturi – Szlavjanszkij mir*. 165-172. l.)

öltötte magára, ezt a szerepet vitte színre. A gorombaság, az ordenáré szóhasználat, az otrombaságok, a barbarizmus jelentése azonban más a kulturális formák szintjén, a karneváli életben és más a valóságos élet síkján. A rombolás, a nihilizmus, a destrukció, a provokáció nem az élet, hanem a halál tagadását jelentette, s így az élet újjászületésének és a „halál halálának” jellegzetes ortodox húsvéti motívumát is magában foglalta.

A szecessziós korszak kifinomult nyomdakultúrájának, előkelő és drága albumainak, verseskötéteinek, nyomtatott kiadványainak *barbár* tagadása a litografált kézírással készült, gyakran csomagolópapírra és tapétára nyomtatott, efemeritásukat, pillanatnyiságukat már anyagiságukkal is kifejezésre juttató kötetekben; a *barbár* lázadás a könyvbe zárt és könyvtárakban porosodó szövegek halott kulturális univerzuma ellen; a szép hangulattá vagy ideává, szimbólummá párolt, eltestelenedett, materiális dimenziójától megfosztott szó kiszabadítása a könyvből; az illatokká, túlvilági absztrakciókká, ideákká, hangulatokká párolt szimbolista szavak *érzéki felszabadítása*, „visszatestesítése”; a barbár hangzatok – hangok és hangcsoportok – lármás és színpompás támadása a szimbolisták eufonikus, lágy és monoton hang-zenéje ellen; az arc és a test ugyancsak *barbár* kifestése-kitetoválása, amivel a lucsisták és a futuristák egyaránt szívesen éltek – nos, mindez nem pusztán a *teatralizált élet* reakciója volt a korszak uralkodó, de egyre életidegenebbé, kulisszaszerűbbé vált, túlfinomult szecessziós-szimbolista *hivatalos* világával szemben, nem puszta regresszió, visszamenekülés a primitivizmusba, a mágikus képek

és varázsigék nyelvállapotának, a gyermeknyelvnek[22] és az őrültek nyelvének szintjére, hanem az archaikus és középkori népi-karneváli hagyomány felelevenítése, bizonyos értelemben már a technikai képek közvetítésén alapuló poszt-tipografikus univerzum anticipációja, a disszonancia mint megértett konszonancia zenei világának előkészülete, egyszóval – Nietzsche szavával – *előrehaladás a dekadenciában*.

Troje [Hárman].Borító.V.Hlebnyikov, A.Hlebnyikov, Je.Guro

Hlebnyikov, aki pedig oly magától értetődő könnyedséggel és találékonysággal vette át Krucsonih meghökkentő költészeti alapelveit, a *zaum* (az értelmen túli nyelv) elméletét, a *mirszkónca* (a visszájáról látott- megmutatott világ, a vége felől megragadott élet) kompozíciós elvét vagy a *szdvigológiát* (a „szdvig”-ek, a „szócsuszamlások” tanát, vagyis azt a poétikai fogásként alkalmazott szójátékot, mely az egymás mellett álló, a hangzásban/ kiejtésben vagy a betűsorok

[22] Krucsonih különösen az autista gyermekek „saját nyelvét”, a gyermekek saját szóalkotásait, illetve a gyermekek kiejtésében olykor a felismerhetetlenségig, az érthetetlenségig elváltoztatott szavakat tekintette a *zaum* előképeinek és követendő mintáinak. A nyelvi-költői „gyermekké válásban” odáig ment, hogy 1913-ban és 1914-ben egy tizenegyéves kislány verseivel együtt adta ki saját verseit. (A. Krucsonih – Zina A.: *Poroszjata.* [Kismalacok], Petrográd, 1914. Később pedig különböző életkorú gyerekek saját szövegeiből jelentetett meg válogatást: *Szobsztvennije rasszkazi gyetyej*. Moszkva, 41°, 1923.

látványa/olvasása során *véletlenszerűen összecsúszó* szavakból új jelentések sokaságát rakja ki, kitágítva ezzel a költői szó játékterét), nos, Hlebnyikov a költészet e futurista karneválján mégis más szerepet játszott. Abban, ahogyan Hlebnyikov élt és alkotott, elvarázsoltságában, világon-túliságában, elveszettségében, ahogy üdvözült mosollyal arcán a keze ügyébe kerülő papírfoszlányokra, csomagolópapírra, újságokból letépett papírcetlikre rótt verseit deklamálta barátainak vagy önmagának, ahogyan verseiben az állatokhoz szólt, madaraknak és szikláknak prédikált, volt valami az „Isten Bolondjából", abból a bolondságból, amelyet a nyugati kereszténységben Assziszi Szent Ferenc (Joculator Domini) testesített meg, a keleti (ortodox) kereszténységben pedig a „jurogyivij/szalosz" (a Krisztusért Bolond) Oroszországban különösen kedvező talajra talált spirituális hagyománya.

Hlebnyikov önarcképe (1916)

Hlebnyikov nem-evilágiságában, a testiséget szinte szerzetesi módon semmibe vevő életében, örök gyermekiségében, nem-nélküliségében volt valami angyali. Nem hiába tekintett úgy a szavakra, mint hang-babákra, a hanggal való játékra pedig mint hangbabázásra: „A szó hang-baba (vagy: hang-bábu – zvukovaja kukla), a szótár – játékgyűjtemény

(szobranyije igrusek). Persze, a nyelv az ábécé véges számú alapeleméből fejlődött ki: a mássalhangzók és magánhangzók csak húrjai voltak ennek a hang-babajátéknak (igri v zvukovije kukli – tulajdonképpen: hangbabázásnak). Ha pedig a szóbanforgó hangokat szabadon csoportosítjuk – mint például: *bobeobi* vagy *dir bul scsil*, vagy: *mancs! mancs! csi breo zo!* – akkor azt találjuk, hogy bár az így keletkezett szavak egyetlen nyelvnek sem szavai, mégis mondanak valamit, valami megfoghatatlant, ami azonban nagyon is létező."[23]

[23] Velimir Hlebnyikov: *Nasa osznova*. In Uő: *Szobranyija szocsinyenyij*. Leningrád, 1933. 5. kötet, 234-235. l.

Mintha az a művészet-eszmény vált volna valóra költészetének végtelenül komoly nyelv-játékában, amelyről fiatal kortársa, Oszip Mandelstam az 1910-es években így írt: „A művészet nem áldozat, nem is megváltás, hanem Krisztus szabad és derűs követése – ez a keresztény esztétika sarokköve. A művészet azért nem lehet áldozat, mert az áldozat már meghozatott, a művészet azért nem válthat meg, hiszen a világ és benne a művészet már megváltatott. Mi marad hát? Örömteli társalgás Istennel, mintha csak az Atya szembekötősdit játszana gyermekeivel és a Szentlélek lenne a hunyó.”[24] Hlebnyikov költészetére tökéletesen illik ez az ihletett játék-metafora: a Szó, az Ige játszik bujócskát verseiben a költőt

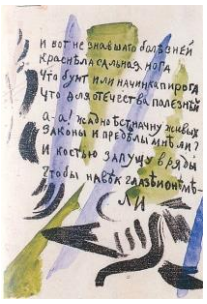
[24] Oszip Mandelstam: *Szobranyije szocsinyennyij*. II. kötet, New York, 1971. 315. l. Talán nem véletlenül emlékeztet Mandelstamnak a költészet metaforikus nyelvén kibontott „játékfilozófiája” Hans-Georg Gadamer műalkotás-hermeneutikájának játék-felfogásához, hiszen mindkettő szülőhelye a századforduló volt. Gadamer olyan tárgyiasságot – képződményt – keresett, amelyben a műalkotás *nem-tárgyként* érvényre jutó képződményjellege filozófiailag megragadható és ezt a játékban mint totális közvetítésben találja meg. A játék – s ennyiben Gadamer eltér Kant és Schiller játékfogalmától – nem az alkotó vagy élvező viselkedésnek vagy lelkiállapotnak felel meg, vagyis nem a szubjektivitás szabadságát jelenti, amely a játékban tevékeny, hanem *magának a műalkotásnak mint szubjektumnak az* egyetlen élményszerű befogadási aktussal, a tárgyiasult esztétikai aktivitás egyetlen dologi mozzanatával sem azonosítható szubjektumnak a *létmódját. A játszás nem a komolyság,* hanem csak *az életbeli célok komolyságának hiányát feltételezi* és egy *másféle komolyságot* teremt, amely e célok fölé emel. A játék kivezet az életbeli célok világából, de nem a komolytalanba vezet ki. Természetesen a játék e kivezető funkciója olykor menekülés-jelleget ölthet, mint azt a modern tömegkultúrában látjuk, igaz, ilyenkor mindig a komolytalanba menekít a

ihletett állapotában eltöltő Lélekkel a megfogás-elengedés, rátalálás-elvesztés, az egymás körül keringés és kergetőzés véget nem érő játékában. Hlebnyikov költészetének sajátos neoprimitivizmusa, archaizmusa inkább egyfajta költői archeológia (avagy etimológia), amely arra irányul, hogy feltárja a nyelv betemetett ősi képződményeit, a gyökér-szavakat, a nyelvkészlet szó-magjait, amelyből minden szó sarjadt, a

---

komolyságból, amivel az életbeli célok komolytalan komolyságát igazolja és erősíti meg, ahelyett, hogy a játék komoly komolytalanságát szegezné vele szembe. Elég talán itt a versenysportra vagy az egész game-kultúrára utalni. Igaz, ez nem a magáról a játékról, hanem a játék kulturálisan egy-egy társadalomra és termelési módra jellemző használati módjáról, tehát a kultúráról és a képzésről, az emberi szükségletek világáról árul el sokat. Amiként az is, hogy milyen játékok, játékfajták, játékmódok uralkodnak egy kultúrában. A játék éppúgy nem tárgy, mint a műalkotás. A játéknak saját lénye van, függetlenül azok tudatától, akik játsszák. A játék szubjektumai nem a játékosok, a játék a játszók révén csupán megmutatkozik. A műalkotás igazi léte abban áll, hogy *tapasztalattá válik,* amely megváltoztatja a tapasztalót. *E tapasztalás szubjektuma maga a műalkotás, ez az, ami megmarad, megőrződik, nem pedig a tapasztaló szubjektivitás.* A játék szó használatában is megmutatkozik ez a komoly „céltalanság": a fény, a hullámok, a testrészek játékáról, összjátékáról beszélünk, egyfajta ide-oda mozgásról. A németben a „spiel" szó – mutat rá Gadamer – „táncot" is jelent, olyan mozgást tehát, amelynek nincs célja és állandóan ismétlődik, ebben az ismétlődésben újul meg. A játék legeredetibb értelme tehát a mediális értelem: a játék játszódik, lejátszódik, játékban van. Nem kell ott lennie egy szubjektumnak, aki játékosan viselkedik, hogy a játékot játsszák. A játék a mozgás végrehajtása csupán. Persze erőkifejtés és cél nélkül, úgyszólván magától megy a játék. Gadamer Friedrich Schlegelt idézi: „A művészet minden szent játéka csak távoli változata a világ végtelen játékának, a magát szüntelenül formáló műalkotásnak." (Hang-Georg Gadamer: *Igazság és módszer.* Gondolat, 1984. 93. l.) A játéknak értelemszerűen játéktérre van szüksége: a játék előfeltétele valamilyen zárt, szent, *vagyis* kihasított-körülhatárolt terület. A játszó maga fölött álló valóságként tapasztalja a játékot. „Azt a fordulatot, amelynek során az emberi játék mint művészet igazán beteljesedik, *képződménnyé való átváltozásnak nevezem.*" (I.m. 93. l.) A játékosok (a műalkotás esetében a költő) már nincs, csak az van, amit játszanak. Ez az átváltozás az igazzá változás. „A játék megmutatásában láthatóvá válik az, ami van. Megmutatkozik és napvilágra kerül benne az, ami egyébként rejtve van és láthatatlan. Aki képes meglátni az élet tragédiáját és komédiáját, az meg tud szabadulni a célok szuggesztiójától, melyek eltakarják a velünk játszott játékot." (I.m. 94-95. l.)

költészet kísérleti eszközeivel előbányássza (vagy inkább elő-teremtse!) az ős-szót, amelynek termékeny öléből az összes szavak lettek. Éppen a mindennapi szóhasználatban elveszett ős-szónak, a szavak mélyében rejtőzködő mag-szónak a keresése és feltalálása, a hétköznapi szóhasználatban automatizálódott, erejüket vesztett, kiüresedett szavak szunnyadó erejének felébresztése, *az elveszített spirituális erő költői visszateremtése* határozza meg Hlebnyikov költészetének jellegzetes alakzatait: a palindromát, a palindroma-rímeket (a rímhívó szó vagy szóvégződés visszájára fordítását, sajátos rák-rímeit, kancsal-rímeit, calambour-rímeit), az úgynevezett költői etimológiákat (az alaki hasonlóságon alapuló jelentés-gyökérzet felfejtését, a „szómagozást"), a „szdvig"-et és a „zaum"-ot is.



Hlebnyikov számára a zaum-nyelv olyan – a gyermekek, a megszállottak, az őrültek, a misztikusok nyelvéből hangmaszkot és költői szerepet formáló – túlhaladás a *fenomenális* nyelven (a mindennapi nyelven és a hagyományos költészet nyelvén), a normális tudat és a józan ész nyelvén, amellyel el lehet jutni a nyelv igazi, tehát noumenális szintjére, meg lehet találni azt a nyelvi magot, amelynek hatóereje hozott létre mindent, s amelynek birtokában az ember mindenre képessé válik. (E tekintetben a *zaum* nem más, mint a futuristák által megtagadott szimbolizmus szimbólum-nyelvének *poétikai* kisajátítása és *politikai* átértelmezése, az ideák világának

lehozatala a földre, a transzcendencia átfordítása utópiába. Hiszen a szimbolisták szimbólumai is a fenomenális világon túlhaladó vallási hit nyelvének költői újrateremtésére irányultak, és a szimbolista költő a szimbólumokat olyan *szavakon-túli szavakként* tételezte, amelyekben közvetlenül a lényegvilág, az örök ideák jelentek meg, tehát olyan nyelvi alakzatok voltak, amelyek túlmennek a nyelven, s amelyeknek a két világot újraegyesítő spirituális erejével csak a kiválasztott, a szimbolista költő-pap, ez a modern teurgosz[25] rendelkezik.)

Hlebnyikov zaum-nyelve azonban nem a transzcendencia nyelve, a szavak a futurista költészetben nagyon is testies és földies életet élnek, és éppen ünnepi létmódjukkal, karneváli játékosságukkal mennek túl a pragmatikus célszerűségnek és társadalmi hasznosságnak alárendelt sivár, monoton, örömtelen mindennapi nyelvhasználaton. A nyelv igazi

[25] „A »teurgia« (theurgia < theo-ergia) kifejezésre – amely etimológiai fordításban »isteni cselekedet« jelent (és talán 'istencsinálást' – Sz.Á.) … – valószínüleg azért volt szükség, hogy a »teológia« (theologia) ellenpárja legyen, hiszen az utóbbi csupán »beszéd az istenekről« ; (…) A teurgia módszerei alapvetően ugyanazok, mint a rituális mágiáéi, célja, hogy egy isteni erő testet öltsön egy tárgyban (pl. szoborban) vagy akár egy emberben, aminek egyfajta prófétai önkívület az eredménye." – írja az újplatonizmus avatott kutatója, R.T. Wallis. (R.T. Wallis: *Az újplatonizmus.* Osiris Kiadó, 2002. 149. l.) Az orosz szimbolisták által költői értelemben felújított teurgia, a költészet mágikus nyelvén, az istenek világot teremtő nyelvén szólás, a költő mint teurgosz (a nyelv papja vagy mágusa) mindez profanizált, deszakralizált, olykor parodisztikusan lefokozott változatban tovább élt a futuristák nyelv- és költészetfelfogásában, természetesen minden fennköltség, idealizmus, ezotéria, teurgikus révület nélkül. A teurgiáról lásd bővebben: E. R. Dodds: *Teurgia*. In: Uő: *A görögség és az irracionalitás.* Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, 2002. 229-258. l. Ld. még: A.V. Petrov: *Fenomen teurgii.* Izd. RHGI, Szentpétervár, 2003.

karneváli életet él ebben a költészetben, amelyet *a szótest folytonos keletkező, átalakuló, születő és elpusztuló életének groteszk felfogása* határoz meg – a szavak szüntelen és vidám metamorfózisának, egymásba hatolásának, összenövésének és feldarabolódásának, egymásba átalakulásának és egymásból kialakulásának jegyében.

Krucsonihnál ezzel szemben a „zaum” nem megtalálást, hanem kitalálást, önkényes szóteremtést, pontosabban hang-teremtést jelent. Krucsonih szójátékvilágát ugyanis kezdettől fogva a fonetika, a szó hangtestének groteszk felfogása határozta meg: a hang-szó, a hang-zaum, a hang-gesztus eleve a kimondásra épül, s nem a nyelv organikus életéből bukkan elő vagy merül fel, hanem reflex-szerűen, mecanikusan „ugratja ki” a szójelentések bokrából a „szdvig”, vagyis a szócsuszam. Nem véletlenül nevezte Krucsonih a „szdvig”-et a hang reflexiológiájának, Behtyerev fiziológiai reflextanának analógiájára.

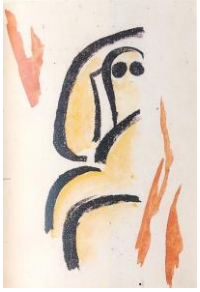
Hlebnyikov számára a szavak élőlények; a nyelv eleven organizmus, amelynek az „én” egyik lehetséges (s korántsem legfontosabb) játék-funkciója csupán, vagyis: nem „én játszom a nyelvvel”, hanem a nyelv játéka az „én”. A Nyelvben az alany és a tárgy, az én és a te, az én és a másik merőben formális viszonyban vannak egymással, olyasformán, mint a kint és a bent, a lent és a fent, nincs szilárd határuk, folyton helyet cserélnek egymással, és amennyiben ez a

szüntelen átváltozásfolyamat valakiben gondolattá és képzetté válik, a nyelvjáték örök névalakjaiként ismerik föl magukat, játsszák a játékrend által rájuk rótt szerepeket, de nem ők a szubjektumai a játéknak, hanem a játék a szubjektum (a Nyelv mint játék a szubjektum).

Ezzel szemben Krucsonih hol úgy tekint a nyelvre, mint felhasználó az akusztikus gépezetre, amelyből a legváltozatosabb hangzatokat csalogatja elő, hol pedig kimeríthetetlen akusztikus lehetőségek tárházaként fogja fel, amely csak arra a valakire vár, akinek vad örömöt, gyerekes élvezetet okoz, bámulatba ejt, gyönyörűséggel tölt el az összes lehetőségek kipróbálása, az újabb és újabb hang-képletek felállítása. Hlebnyikov inkább játszótársa kíván lenni a Szellemnek, és ezért szabadon engedi a nyelvet, hadd játsszon, ő maga csupán biztosítja az önmagától megittasult Nyelv szabad és örömteli játékához szükséges feltételeket, megadja a kezdőlökést, amitől minden szó letér a mindennapi életben számára kijelölt pályáról, és különleges mozgásba lendül. Krucsonih ezzel szemben inkább a Nyelv idomáraként lép fel, aki attrakcióra kényszeríti a szavakat, akár kedvük van ehhez, akár nincsen, mert ebben a játéktérben olyan játék folyik, amelyhez csak a játékmester kedve szükséges: ő maga játszik, nem a Nyelv.

Hlebnyikov elvarázsoltja vagy megigézettje a szavaknak, aki a szavak, a hangok és képek játékában a médium szerepét játssza. Krucsonih viszont technikusa a szavaknak, kísérletezik

velük, lombikba zárja és mindenféle külső hatásoknak teszi ki őket, azt fürkészve – mint valami vegyész – mi lesz belőlük, ha ezzel vagy azzal az elemmel érintkeznek. Szüntelenül mindenféle mesterséges nyelveket talál ki, imitálja a nyelvet. Ha Hlebnyikov számára a „zaum” inkább a „szent nyelvnek”, az „angyalok beszédének”, a szellem nyelvjátékának költői pendent-ja, akkor Krucsonih számára inkább technikai vívmány, amely lehetővé teszi, hogy ami mindaddig esetleges és periferiális nyelvi jelenség volt, a kanonizált költői nyelvből pedig száműzetett, egyszeriben egy egész poétikai rendszer alapja, tudatosan alkalmazott szövegalkotó stratégiája legyen.



Ez a különbség persze nem abszolút (már csak azért sem, mert a kubo-futurizmus nagy évtizedében Hlebnyikov és Krucsonih – mint azt bensőséges barátsága, együttműködése, közös fellépése és közösen írt műveik mutatják – kölcsönösen nagy hatással voltak egymásra), és nem változtat költészetük – a buffo és morbiditás, az angyali és a démoni, az alpári és a magasztos határterületét kedvelő futurista költészet alapvetően karneváli játékosságán. A „zaum” a hangköltő Krucsonih számára mindenekelőtt játék a költőiséggel, a költészet ingerlése és kicsúfolása, amely mögött mindig a nyelv önfelszabadításának – a halott sémáktól és megmerevedett ízlésuralmaktól való megszabadulásnak – örömteli mozgása rejlik. Ha éppen „a játék bizonyítja mindig újból és a legmagasabb értelemben a világrendben való helyzetünk logikán

túli jellegét”[26] – mint Johan Huizinga írta a *Homo ludens* című könyvében – vagyis azt, hogy „többek vagyunk, mint értelmes lények, mert a játék maga értelmetlen”[27], akkor a „zaum”, az értelmen túli szférája és hipotetikus nyelve, *mint egyfajta nyelvi túlcsordulás a nyelven*, nem más, mint a játékba hozott, a normalitás, a hasznosság, a szükségesség, a gyakorlatiasság szolgálatának béklyóiból kiszabadított nyelv játéka önmagával – önmagáért.

A világ – *sub specie ludi* – nem más, mint minden kész és lezárt értelmet *átváltoztató nyelvjáték,* mint egyfajta új, ünnepi létmód, amelyben az embert körülvevő világ felszabadul mindenféle kötelező érvényesség, mindenféle végleges értelem, dologiság, szükségszerűség és hasznosság bilincséből, amelyben a lét kirakójátékként ünnepli önmagát. Ezen a ponton különösen jól látható, hogy az avantgárd csak radikális folytatója a szecesszió esztétizáló kivonulásának a valóságos életből. Míg a szecesszió a platonikus ideák szépséges túlvilágát fokozatosan elvesztett, „legyöngült” szimbolizmusban fölszakadó káosz eltakarása volt az ornamentális felületkiképzés színes szőtteseivel, addig az avantgárd dühösen letépte ezt a szőttest, és testvéri jobbját nyújtotta a káosznak, amelyet nyelvjátékként ismert föl, formalehetőségként ragadott meg, eljátszotta szerepét, azt is mondhatnánk, *színre vitte, teatralizálta*

---

[26] Johan Huizinga, i.m.12. l.
[27] U.o.

a káoszt, pontosan abban az értelemben, ahogyan Nyikolaj Jevreinov, e korszak szellemében a *teatralitás* fogalmát általánosította és – e tekintetben pontosan követve a szimbolizmustól a szecesszión át az avantgárd radikális fellépéséig tartó mozgást – kiterjesztette az élet egészére, minden aspektusára, beleértve a születést és a halált[28] is, a társadalmi nyilvánosság összes színterét és eseményét, a politikától a cirkuszig, a kivégzéstől a diadalmenetig, minden emberi megnyilvánulást, mint szerepjátékot, megformált viselkedést, misztériumjátékká változtatva át a történelmet, liturgiává a

[28]A saját halál eseményének teatralizálásáról (bizonyos értelemben tehát a halál valóságának eltörléséről, átváltoztatásáról, játékká oldásáról) Jevreinov *Invencii o szmertyi* című írásában külön is foglalkozik: „Amikor az embert elnyeli a színház, nincs ideje istenigazában a halálról elmélkedni. Amikor gondol rá, akkor is – ennek a boldogító inerciának köszönhetően – mindig a »teatralitás síkján« maradva. (…) Például így: ott fekszik az ember holtsápadtan, szeme a semmibe réved, viasz-sárga karja, ahogy a haláltusában szívéhez kapott, ajkain hatásos szenvedő mosoly…egy szép sóhaj…egy ironikus kiszólás „viszontlátásra, uraim”…lábánál lenszőke hajú kedvese zokog…előtte édesanyja, rajta meleg sál, finom batisztkendő, és hangja egy pillanatra kihallatszik a többi hang közül: „édesfiam!”…De körülvehetik őt a barátok, az ismerősök, a hű szolga, szipogva, kivörösödött orral, kisírt szemekkel, ő pedig kimeredő tekintettel…dallamosan suttogva-rekedten egyre ezt hajtogatja: »több fényt! több fényt!«, vagy valami ilyesmit…Hát ez az!” (Nyikolaj Jevreinov: *Invencii o szmertyi*. In: Uő: *Demon tyeatralnosztyi*. Moszkva-Szentpétervár, 2002. 91. l.) A halál teatralizálásának ezt a némiképp ironikus karikírozását csupán a korszak jellegzetes díszletei, a polgári enteriőrben lezajló konvencionális halál formái iránti megvetés indokolja, ami persze mit sem változtat az alaptézisen, miszerint a halál legyőzésének egyetlen útja – teatralizálása, színrevitele, vagyis mássá alakítása, átváltoztatása a játékban. Utóbb, Jevreinov talán „legjobb magyar tanítványa”, Halász Péter (az utca és a színház, a mindennapi privátélet és a színházi nyilvánosság közötti határokat eltörlő avantgárd Squat színház megalapítója New Yorkban), aki Magyarországra visszatérte után több mint egy évtizeden át az élet, a mindennapi élet történéseinek, újsághíreinek, politikai eseményeinek napi szintű teatralizálásával kísérletezett, halálos betegsége utolsó napjaiban teatralizálta, azaz színrevitte, mássá változtatta, megköltötte saját halálát is, amivel megpróbálta eltörölni a halál valóságosságát, áthúzni mintegy a halált a képzelet síkjára – a szabad alakíthatóság síkjára –, színjátékot csinálni belőle, amelyben a testi haldoklás hőse egész halálra szánt életét színre vitte, egészen saját teste fölravatalozásáig.

természet ciklikus mozgását, teatralitáson és teatralizáláson nem az élet esztétizálását, hanem – a valóság kényszereitől és súlyától megszabadító – *mássá válását és mássá változtatását, átváltozását és átváltoztatását* (preobrazsenyije) értve: „És mi közöm nekem (ördög vigye el!) a világ összes esztétikájához, amikor számomra most az a legfontosabb, hogy *más legyek, mást csinálják* (…) Mi értelme van számomra az esztétikának, ha csak zavar abban, hogy *szabadon alkossak egy másik életet* – akár a jó ízléssel is ellenkezve –, hogy *szembeállítsam saját világomat azzal, amelyet rám erőszakoltak*, hogy teljesen más céllal alkossak, mint amiért a művészeti alkotások létrejönnek! Az utóbbi az esztétikai élvezetet tartja szem előtt, *a teatralitás viszont az önkényes átalakulás élvezete; lehet, hogy ez esztétikai átalakítás, lehet, hogy nem, de ez nem fontos.*”[29] Nos, pontosan

[29] Nyikolaj Jevreinov: *Az élet teatralizálása.* In *A teatralitás dicsérete – Orosz színházelméletek a XX. század elején*. Szerk.: Tompa Andrea, OSZMI, Budapest, 2006. 148. l. A gyűjteményes kötetben közölt másik nevezetes tanulmányában *A teatralitás dícséretében* pedig így ír: „A «teatralitáson» mint fogalmon egy nyilvánvalóan szándékoltan létrehozott esztétikai kategóriát értek, amely akár a színház épületétől távol is egy elragadó gesztussal, egy szépen hangsúlyozott szóval létrehoz színpadot, díszletetet, és megszabadít minket a valóság láncaitól (…). A teatralitás, mint egy jó tündér, elrepít minket egy jobb világba, abba a világba, amelyben az olyan uralkodók, mint józan ész, elvesztik hatalmukat felettünk. Mert itt művészet van, mert itt teatralitás van.” (I.m. 143. l.) Nyikolaj Jevreinov, az „orosz ezüstkor” – Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Vahtangov, Tairov nevével fémjelezhető – útkereső és utat mutató színházi kultúrájának legelevenebb szelleme, jóllehet nem volt avantgárdista, sok tekintetben hasonló szellemi utat járt be, mint az orosz költészeti és képzőművészeti avantgárd képviselői, akik *a költői szó teatralizálásától* (a valóságos szavak, a mindennapi nyelv *költői átváltoztatásától*, vizuális és akusztikus *színrevitelétől*, a botrányhős szerepének eljátszásától stb.), és a képzőművészeti kép teatralizálásától (a múzeum átváltoztatásától, a kiállítás-esemény színrevitelétől) jutottak el a politika, a forradalom költői és képzőművészeti színreviteléig. Nem meglepő, hogy az orosz avantgárd a forradalom káoszát legsajátabb elemeként, a lehetségestől és valóságostól való teljes megszabadulásként élte meg, s mást sem tett, mint megpróbálta a forradalom valóságát átváltoztatni, azaz játékban tartani, megformálni a formátlan szabadságot: átváltoztatta, újrajátszotta, állandóan színrevitte,

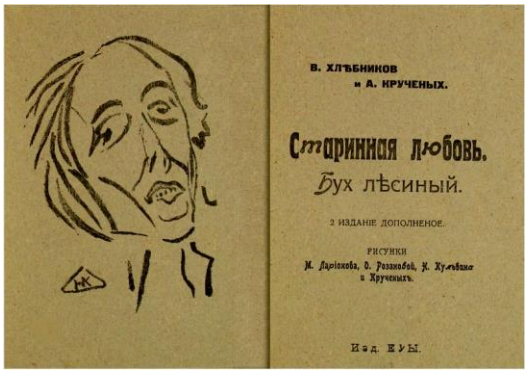
ebben áll *a szó kubo-futurista teatralizálásának*, a *„zaum”* mint *hangesemény és szóesemény átváltozásának, mássá levésének* korántsem pusztán esztétikai értelme is: hol esztétikai az átalakítás, hol pedig nem. Krucsonihnál igen gyakran nem az. Mert ezerszer fontosabb számára (és számukra) maga az

---

végső soron teatralizálta a forradalmat is, mint az élet és a művészet új közegét. Ennek fényében válik érthetővé, hogy Nyikolaj Jevreinov, aki a „teatralizálásra”, vagyis a valóság átváltoztatására való törekvést az ember egyik legfontosabb ösztönkésztetésének tekintette, az embernek a „valóságtól”, a nyomorúságos „felnőtt-léttől” megváltása legfőbb, ha nem egyetlen módjának, és éppen ezért az élet minden aspektusának *totális teatralizálását* (átváltozatását, de nem esztétizálását!) hirdette meg – születéstől a halálig! –, beleértve a politikai élet teatralizálását is (említett írásában a Nagy Francia Forradalmat „legalább annyira teátrális, mint amennyire politikai jelenségnek” nevezi, s bemutatja, hogyan vitték színre egymást követő forradalmak egész sorával a korszak szereplői az ancien régime megdöntését és az új társadalmat), nos, ennek fényében válik érthetővé, hogy éppen ez a Nyikolaj Jevreinov volt az, aki 1920-ban az októberi forradalom harmadik évfordulóján Petrográdon, több mint 10.000 szereplő és több mint 150. 000 néző *részvételével* színre vitte *A Téli Palota elfoglalásá*t. A valóságos októberi felkelésnek ez a grandiózus, hatalmas tömegeket megmozgató teatralizálása, átváltoztatása össznépi karneváli bábjátékká és misztériumjátékká, a forradalom közösségi egzisztenciális tapasztalatának – a szabadságnak – ez az életben tartása évtizedekre – és voltaképpen máig hatóan – meghatározta a forradalom képét. (Ejzenstein hét évvel később az akkor már – sok más korabeli orosz avantgárdistához hasonlóan – emigrációban élő és alkotó Jevreinov e nagyszabású „performansza” alapján készítette el *Október* című ugyancsak évfordulós filmjét, amire *Kino i tyeatr. Nyikolaj Jevreinov* című írásában ő maga is utal, még ha Jevreinov „színre vitt tömegét” a régi, meghaladott művészet továbbéléseként jellemezve, saját „filmes eszközökkel megelevenített tömegeit” pedig az új művészet vívmányának nyilvánítva. Mint Naum Klejman, Ejzenstejn életművének egyik legkiválóbb ismerője, a szóban forgó írás szövegének gondozója kommentárjában megjegyzi: „Az »Október«-rel »haladva meg« Jevreinovot, Ejzenstejn egyszersmind folytatta is útkereső kísérleteit mind a »történelmi misztérium«, mind pedig a »hősök« groteszk bábfigurákként való értelmezése tekintetében.” (In: Szergej Ejzenstejn: *Metod, 1. kötet* (*Grundproblem*). Moszkva, 2002. 464. l.) Lásd minderről bővebben: Igor Csubarov: *„Tyeatralizacija zsiznyi” kak sztratyegija polityizacii iszkussztva. Povtornoje vzjatyije Zimnyevo Dvorca pod rukovodsztvom Ny.Ny. Jevreinova (1920)*, In: *Szovjetszkaja vlaszty i media*. (Szerk.: Hans Günther, Sabina Hänsgen), Akademicseszkij Projekt, Szentpétervár, 2006. 281-295.l.; V.V. Glebkin: *Ritual v szovjetszkoj kulture*. Janusz-K, Moszkva, 1998. Lásd még Jevreinov kisebb tanulmányainak, vázlatban maradt írásainak újabb orosz kiadását: Nyikolaj Jevreinov: *Demon tyeatralnosztyi*. Moszkva-Szentpétervár, 2002.

átalakulás, a mássá levés, a meg- vagy kiszabadulás, a teatralitásnak ebben az eseményben hol rejtetten ható, hol tudatosan alkalmazott rituális-mitikus, vallási-liturgikus és misztérium-jellegű formáiban, mindenekelőtt az ember *átistenülésének* (theószisz) tanára épülő ortodox kereszténységben oly nagyjelentőségű „színeváltozással” („preobrazsenyije”, „metamorfószisz”, „transfiguratio”).

Amikor Krucsonih a „zaum”-ot a gyereknyelvvel, az önostorozók (hliszti) szektájának artikulálatlan-extatikus beszédmódjával, a lelki betegek beszédzavaraival hozza összefüggésbe, akkor éppen arra mutat rá, hogy a zaum-költő a praktikus és hasznos komolyság világától elfordulva egy másik világot épít föl, amelyben minden önmagáért van, amelyből tökéletesen hiányzik minden célszerűség, minden szerzés és hasznosítás, s amely legegyszerűbben és legáltalánosabban a játék metaforájával írható le. De hisz maga a költészet – a művészi teremtés vagy létrehozás: a poiészisz – is játékfunkciót tölt be, a költő pedig az az ember, aki a nyelvet játékba hozza és aki számára *egyedül ez a játék az élet*. „Ha a komolyságot úgy értelmezzük, ahogyan azt az élet józan pillanataiban tesszük, akkor a költészet sohasem



teljesen komoly. A komolyságon innen áll, ott, ahol a gyermek, az állat, a vadember és a látnok állanak, az álom, az elvontság, a mámorosság és nevetés birodalmában. Hogy megértsük a költészetet, képesnek kell lennünk arra, hogy egy gyermek lelkét öltsük magunkra, mint valami varázsinget, és hogy előnyben részesítsük a gyermek bölcsességét az érett férfié előtt."[30]

Az a megrökönyödés és megbotránkozás, amely a századfordulós modernek karneváli vidámságát, komolytalankodását, értelmetlen és haszontalan játékát fogadta a polgári élet megfontolt komolyságát megtestesítő közízlés világában, a szakrális magasságokba emelt, önfeledten komoly művészet értelmiségi szalonjaiban az élettől való irtózástól, a „gyermekké válás" képességének organikus hiányáról tanúskodott[31]. A kubo-futuristák a művészetben és a szellemi

---

[30] I.m. 127. l.

[31] Ez természetesen nem mindenkire és nem egyformán érvényes. Játszottak, komédiáztak a szimbolisták is, még ha a „liturgiaként", „spiritiszta szeánszként", „esztétikai életként" teatralizált irodalmi nyilvánosság szereplőinek nevetése és mókázása el is ütött a futuristák hangsúlyozottan provinciális, primitív, népi tréfáitól, otromba humorától és vásári komédiázásától. Mindazonáltal például épp az orosz vallásfilozófia központi alakjának, az első szimbolista nemzedék egyik meghatározó szellemi figurájának, Vlagyimir Szolovjovnak „gyermeki" vonásairól, például tiszta szívből jövő, gyermeki nevetéséről legendák keringtek. „Nagyon erős volt benne a gyermeki – írja visszaemlékezéseiben M. Sz. Bezborodova –, úgy tudott nevetni és bolondozni, hogy olykor elég volt valami apróság, hogy önfeledten, mindent elsöprő hahotára fakadjon, melynek hangjai messzire elhallatszottak a környéken." Alekszej Loszev, a kortárs és tanítvány idézi a filozófus nővérének e visszaemlékezését a mester különös „nevetésének titkát" kutatva: „Szolovjov nevetése nem tartalmatlan nevetés volt…Nem is Szókratész gúnykacaja volt ez, aki igyekezett leleplezni az igazság tudásával hivalkodó, elpimaszodott önjelölteket. Nem is Arisztophanész vagy Gogol nevetése, amely mögött a legkomolyabb társadalmi és erkölcsi eszmék rejlettek. És nem is Jean Paul romantikus iróniája, mikor is az állatok fölött emberek, az emberek fölött – angyalok, az angyalok fölött – arkangyalok, és a létezés egésze fölött az abszolútum nevet, aki hahotájával egyszerre teremti és meg is ismeri a létezést. Szolovjov nevetésében nem volt semmi ördögi, hiszen világnézetileg a keresztény hitvallást képviselte. Még kevésbé volt köze

kultúrában a romantika óta polgárjogot nyert, a polgári társadalomból azonban változatlan kizárt és megvetett „nem-értelem” alakzatait és viselkedési módjait – mindenféle bolondságot, gyerekességet, játékosságot, haszontalankodást, alogikus gondolkodást, zagyva beszédet, betegséget – igyekeztek e polgári társadalommal, a jólfésült és bornírt „közízléssel” szemben mozgósítani. Nem csoda, hogy lépten-nyomon eszteleneknek, Bolondok Házából szabadult elmebetegeknek, ilyen-olyan szörnyetegknek bélyegezték őket. Mikor 1913 decemberében Krucsonih *A Nap legyőzése* (Pobeda nad szolncem) című futurista opera buffa-ját Szentpétervároon bemutatták (zenéjét szerezte: M. Matjusin, a díszleteket és jelemzeket tervezte: K. Malevics) és az előadás végén a fiatal közönség a szerző nevét kiabálva, színpadra követelte őt, a színház főadminisztrátora visszakiáltott: „Szerző nincs, a szerzőt elszállították az őrültek házába!”[32] A futurizmus deformált szavai, értelmen túli nyelve és az elmebetegek értelmetlen beszéde között vélelmezett összefüggés vizsgálatának E. Ragyin *Futurizmus és elmebaj* (Futurizm i bezumije) címen egész könyvet szentelt, amely a korszakban nagy népszerűségnek örvendett, sőt, alkalmi példatárából maguk a futuristák is

---

ennek a nevetésnek az operett és a kabaré komikumához. Akkor hát miféle nevetés volt ez?” (A. F. Loszev: *Vlagyimir Szolovjov*. Moszkva, 1994. 32. l.) A válasz – kissé tömörítve – így hangzik: kozmikus nevetés, „isteni nevetés”, a Szent Bölcsesség (Szophia, Hochma) nevetése, amelyben a világegyetem két világának misztikus egybecsengése szólal meg ellenállhatatlan erővel, az az isteni nevetés, amely kiszabadítja az embert a mulandó anyagi világ kötöttségeiből és ki-Egészítve őt, újraegyesíti a mindenséggel. A nevetés e fennkölt szimbolista, transzencendens értelmezésére válaszolt aztán a futurista „zaum” nyelvén Hlebnyikov a pogány népi varázsénekeket idéző *Zakljatyije szmehom* (’Bűbájolás nevetéssel’) című nevető-versével.

[32]A történetet idézi: Ny. I. Hardzsijev: *Szugyba Krucsonih.* In Uő: *Sztatyji ob avantgargye v dvuh tomah*. RA, Moszkva, 1997. I. kötet, 303.l.

merítettek, mint az Roman Jakobson Krucsonihhoz írott egyik 1914-es leveléből is kitűnik, melyben a megjelenés előtt álló *Értelmentúliság könyve* (Zaumnaja gnyiga [sic!]) című kötet kapcsán ezt írja: „Versemet Alajgrov név alatt adják le a következő címmel: ’A prugvacs-leszista Alekszej Krucsonihnak’. Prugvacs = betű, az elmebeteg Platon Lukasevics vad neologizmusa, melyet *Futurizmus és elmebaj* című könyvében Ragyin idéz.”

„Krucsonih túlzásai, ahogyan belelovalja magát valamibe, arra vall, hogy irtózik a banalitástól – írta róla egykor Borisz Paszternak, aki maga is futuristaként kezdte pályáját, ha képletesen szólva, nem is a futurizmus baloldaláról, hanem jobboldaláról indult, nem azokhoz tartozott, akik kubo-futuristáknak, hanem akik ego-futuristáknak nevezték magukat. – Az évek múlásával az ember egyre engedékenyebbé válik a mindent maga alá gyűrő banalitás iránt. És bár Hlebnyikov vagy Rimbaud engesztelhetetlenségben és meg nem alkuvásban messzebb mentek el ezen a téren, mint Krucsonih, azért az ő megvesztegethetetlensége is irigylésreméltó: ahogy az elanyagiasodott világnak fújtatva és zihálva elszavalt versek csengő-bongó soraival fizet meg a közönségességért…Ahol mindenki más nem látna egyebet, mint egy közönséges »békát«, ott Krucsonih örökre elbűvölve a nyirkosan rángó és ugrándozó természet e látványától, galvanizálni kezd egy főnevet – mondjuk azt, hogy »béka« vagy »varangy« – és addig nem áll meg, míg nem sikerül azt az illúziót keltenie, hogy ennek a főnévnek

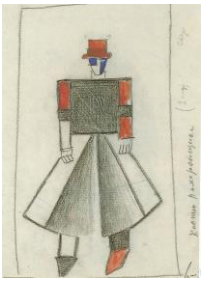
ugrótappancsai nőttek, és maga is nyiroktól nedvesen ráng és ugrándozik.”[33]

Na pravah rukopiszi. A.Krucsonih: MAJO.1918.

[A kézirat szerzői jogán. A.Krucsonih: ENYIM.1918.]

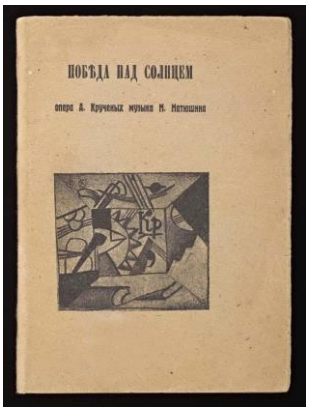
[33] Borisz Paszternak: *Krucsonih*. In: *Zsiv Krucsonih*. Moszkva, 1925.1. l. A banalitás, a konformizmus, a nyárspolgári ízlés, a közhelyek, a szólamok Világigazságként pöffeszkedő *hazugságának* megvetése, utálata, gyűlölete a századforduló minden modern európai művészetét egyesítő elszántság és szenvedély volt. E tekintetben – mondjuk – a kifinomult szimbolista Alekszandr Blok és a „vad hun”, Vlagyimir Majakovszkij, az ego-futurista Borisz Paszternak és a kubo-futurista Alekszej Krucsonih, vagy Gustave Flaubert, Rainer Maria Rilke és Christian Morgenstern között legfeljebb fokozati különbség volt az elutasításban és megvetésben, a közönségesség és laposság rombolásában. „A nyelvünk először is teljesen polgári. Polgáriatlanítása (entbürgerlichen) a jövő legfőbb feladata” – írta Christian Morgenstern, aki életformáját tekintve ízig-vérig polgár, de szellemi és művészi egzisztenciáját tekintve megalkuvást nem ismerő igazság-kereső és a szabad játékot mindenek fölé emelő „örök gyermek” volt. (Idézi: Nicolae Bălota: *Abszurd irodalom.* Gondolat, 1979. 142. l.)

A világ első Futurista Színháza. A Nap legyőzése plakátja 1913-ból



A karneváli életként teatralizált élet-játék, a halottaiból életre keltett élet szereplői a tárgynélküli (beszpredmetnije) szupremuszok, vagyis a halott értelmen túllépő „zaum" eleven szóteremtményei, és a halálba dermedt szövegen túllépő hangvers, a „zvucsal" hangtestet öltött lényei, maga a költő pedig hol a sámán, hol a misztikus, hol az őrült, hol pedig a gyermek játékmaszkjában színrelépő szóbohóc, rímzsonglőr, hangpojáca. A hangok e karneváli forgatagából kihallatszó röhögőkórus lesöpörte a színpadról a szimbolizmus kothurnuszos hőseinek váteszi, papi komolyságát, áhítatos és szertartásos énekhangját, eufónikus hangszerelésű, ornamentálisan kicirkalmazott költői beszédmódját. A „zaum" elhivatott

karneváli bolondjai – „zaumnyiki” – dionüszoszi szótombolásaikkal, szórobbantásaikkal, szó- és hangjátékaikkal szétzúzták a szimbólumok apollóni álomképeinek tiszta, plasztikus jelentésvilágát, melyet mindinkább körülvettek és eltakartak a szecesszió diszítőművészetének színes nyelvi szőttesei, hang-leplei, metafora-fátylai és selymei, a káprázatos szózene-függönyök és metafora-szőnyegek hullámzó mintázatai. Vagy ahogy Krucsonih elhíresült futurista operájának címe – *A Nap legyőzése* (Pobeda nad szolncem) – hirdette: legyőzték avagy leverték a Napot, mármint a szimbolisták egére tűzött Napot, az összes vallás, benne a kereszténység Napját: Sol Invictust − a Legyőzhetetlen Napot is. Nap a szimbolisták steril szépség-eszményét jelentette, a mű-Napot, az égre – a túlságosan is valóságos, anyagi Nap helyére – felvarrt szép Napot, díszlet-Napot, ornamentális Napot, és persze élettelen, spirituális Napot (a Nap szimbólumát és fogalmát) jelentett, ahogyan azt a Krucsonih librettójára zenét komponáló Matyusin később megfogalmazta.



Krucsonih hangköltészeti játékát – a film-animáció analógiájára – hanganimációnak és betűanimációnak is nevezezhetnénk. Hiszen az íráskép és a hangzás az elnémult, hangját és alakiságának felidéző erejét vesztett, tárgyi-jelölő funkciójára redukált vagy a szójelentés szolgájává tett hang-dolgot és betű-dolgot „animálja”, lelkesíti át, kelti életre, hozza mozgásba a hangköltészet játékterében: a szavak ezen az

akusztikus színpadon egyszeriben más nyelven kezdenek beszélni, széthullanak és eltorzulnak, ismeretlen, sohasem hallott nyelvek küldötteiként lépnek színre, a hangzás (vagy a látvány) felidézte nem-verbális jelentéskép közvetlen érzéki hatásának igényével; a szavak mintegy „megbolondulnak”, „elvesztik józan eszüket”; jelentésük túlnő a szó akusztikus-vizuális tárgyiasságának határán, tésztaként dagad-folyik ki a vers dagasztóteknőjéből. A „rendes”, „normális”, „becsületes” polgári szavakat – Véletlen Isten varázsütésére, azaz: a nyelvi hiba, a szórontás, az elszólás, az elcsúszás hatására – esztelen torzszülemények, őrült és őrjöngő szavak, szókinövések, szódagadmányok, szócsuszák, szófedítések, feldarabolt, vonaglófetrengő, szanaszét rohangáló szógiliszták váltják föl, mígcsak a szavak hangokra nem esnek, gurulnak szét vagy soha-nem-hallott új szavakká, értelmen túli szavakká, kitalált szavakká, egy érzékien tárgyias és teremtő energiákkal teli nyelv szavaivá nem kapaszkodnak össze.

„Írjon egy olyan verset, amely teljes egészében nemlétező szavakból áll, javasolta nekem 1912-ben David Burljuk – emlékezett vissza később Krucsonih. – Ekkor írtam a *Dyr bul scsyl*-t (mivel a magyarban nincs felső nyelvállású, illabiális mély magánhangzó, és az orosz „ы” hangot jobb híján általában „i”-ként vagy „ü”-ként írják át, meghagytam az angol átírást, amelyben az „ы”-t „y”-vel jelölik – Sz.Á.), ami

utóbb, 1913-ban bekerült *Pomada* (Rúzs) című kötetembe is."[34] A *Dyr bul scsyl* mindenesetre az orosz futurizmus talán legtöbbet hivatkozott példaverse, és a futurista kóklerség, az irodalmi blöff elrettentésül széltében-hosszában idézett botrányverse lett: „lám-lám hová vezet az, ha a költészetben minden megengedhetővé válik: dyr bul scsil – legyen ennyi elég!" A botrányt még tovább szíthatta Krucsonih elhíresült – az irodalmi közízlést, és a birodalmi hivatalosságot egyaránt epatírozó – nyilatkozata, miszerint ez az ötsoros költeménye „oroszabb" mint Puskin összes verse együttvéve. A hírhedt ötsoros vers *szó, illetve betű szerinti* fordításban ezúttal csakugyan úgy fest, mintha Krucsonih intencióit követve jártunk volna el fordításakor: „egyik nyelvről másikra fordítani – tilos; legfeljebb a vers latin betűs átírása megengedhető a hozzá csatolt nyersfordítás kíséretében"[35]. Íme:

Dyr bul scsyl
ubesscsur
szkum
vy szo bu
r l ez[36]

---

[34] Nyikolaj Hardzsijev: *Szugyba Alekszeja Krucsonih.* In: Uő: *Sztatyji ob avantgarde*. 1. kötet, Moszkva, RA, 1997. 301. l.

[35] Alekszej Krucsonih: *Deklaracija szlova kak takovova* (1912). In: *Manifeszti i programmi russzkih futurisztov*. München, 1967. 63. l.

[36] Érdemes talán az eredeti orosz változat betűképét is felidézni, annak érzékeltetésére, mit jelent a fonetikai „zaum" (a „tiszta zaum"), hogyan lép túl a mindennapi nyelven a hangtan szintjén – ilyeténképp a betűképet akusztikus allegóriává változtatva – az orosz nyelv hangtani kötöttségeit semmibe véve a „zaumnyik", az értelmen túli nyelv teremtője.

Дыр бул щыл
убешщур
скум
вы со бу

Ez az értelmen túli nyelven írott-mondott ötsoros „krucsohsztichon”, amely éppúgy megragadta a teológus Pavel Florenszkijt[37], mint a bolsevik kultúrpolitikust, Lev Trockijt[38], nem csupán értelmi fölfoghatatlanságával (zaum) jelentett kihívást a klasszikus orosz líra plasztikus képiségét, zeneiségét, repretoárját folytatva megújító szimbolizmus számára, hanem szándékolt barbarizmusával, fülsértő érdességével, ázsiai sztyeppék nomád varázsénekeit idéző vagy „szkíta” vadságával is. A klasszikus orosz költészet arra törekedett, hogy a „barbárnak” és „bárdolatlannak” érzékelt orosz nyelv hangjait és hangzó világát olasszá desztilálja, vagy legalábbis franciás

---

р л эз

Ez a túllépés csak a cirill ábécé betűiben válik *láthatóvá:* az orosz nyelv fonetikai rendszerében ugyanis nem lehetséges, hogy a „щ” és „ы” vagy a „ш” és „щ” hangok egymás mellé kerülhessenek. Az értelmen túli (és bizonyos értelemben nyelven túli) nyelven azonban megszűnik mindenféle korlátozó szabály, megszűnik a lehetséges uralma. *A „zaumnyik” a lehetetlen nyelvén beszél.* Minden határon *túl*beszél. A „zaum”-ot „túlbeszédként” is fordíthatnánk. Ennyiben mindenesetre ez a beszédmód csak a felszínen érintkezik azokkal a költői áramlatokkal, amelyekkel leggyakrabban hozzák kapcsolatba: a dadaizmussal vagy a lettrizmussal. Ahogy Krucsonih maga fogalmazott: „Korábban e kettő volt csupán: értelmes és értelmetlen; mi harmadik megoldást hoztunk létre – az értelmentúlit –, amely teremtő módon alakítja át és haladja meg ezt a kettősséget. Az értelmen túli (zaumnoje) átveszi az értelmetlentől (a „bezumnoje” jelentése ennél tágabb: értelemnélkülit, esztelent, őrültséget vagy bolondságot is jelent) minden alkotó potenciálját (ezért lehetséges, hogy gyakran még a szavakban is megegyezik vele), csak a kiszolgáltatottságot nem veszi át tőle – a betegséget. Az értelmentúli nyelv túljár az ész eszén…” (In: A. Krucsonih: *Ozsirenyije roz.* 1918. 14. l.) Lásd ehhez még: Alekszej Krucsonih: *Az értelmentúli nyelv deklarációja.* In: Orpheus, 1992. 2-3. szám, 61-62. l.

[37] „…mintha valami erdei, fahéjszínű, göcsörtös, borzas rontana elő valahonnan és nyikordulna egyet – *r l ez* –, akár a kenetlen ajtó” (Pavel Florenszkij: *Antinomija jazika.* In: Studia Slavica Hungarica, 1986. 1-4. szám, 151. l.)

[38] Lev Trockij: *Lityeratura i revoljucia* (1923). Moszkva, 1991. 108. l.

zengést adjon neki a versekben: „Ljubvi i ocsi i laniti!” (Pillák, szerelmek, édes orcák!), vagyis: „li-la-li-la-lá-csi-csi”, ahogy azt Batyuskov e korabeli költeményétől fellelkesült Puskin egy lapszéli megjegyzése is tükrözi: „Csupa olasz hang! Ez a Bátyuskos valóságos bűvész!”[39]

Az olasz mint a legdallamosabb nyelv sokáig a költészet nyelvének, elandalító hangzása, szép és kellemes zenéje pedig követendő költői mintának és elérendő eszménynek számított Puskin kortársai szemében, akik kissé szégyenkeztek is anyanyelvük „durva” hangzása miatt: „Ami nyelvünket illeti – írta maga Batyuskov – nos, mi tagadás valamiképp alpári, durva és bűzlik a tatárságtól (a „tatarscsina” nemcsak „tatárságot”, hanem a két és fél évszázados mongol iga orosz nyelvet eldurvító, a hangokat is átalakító hatását jelenti ebben a kontextusban – Sz. Á.). Ugyan miféle hang is ez a ы (y)? És miféle hangok ezek a mindenféle scsá-k (щ), meg s-ek (ш), ezek a sij-ek (ший), scsij-jek (щий), pri-k (при), try-k (тры)?! Ó, micsoda barbárság!...”[40] Ezeket a barbár, durva, nyers, érdes hangokat és „tatárságtól bűzlő” hangzásokat a klasszikus orosz költészet eufóniáját valósággal hang-zenévé fokozó szimbolizmus mint lármát, mint antiesztétikus, kellemetlen, túlságosan materiális, földi, alantas, illetlen hangzásokat minden módon igyekezett száműzni a költészetből. Az antiszimbolista

[39] Kornyej Csukovszkij e leleményét idézi: Tatjana Tolsztaja-Vecsorka: *Szljunyi csornovo genyija.* In: *Zsiv Krucsonih*. Moszkva, 1925. 29. l.
[40] I.m. 30. l.

futurizmus viszont – mint Krucsonih fentebb idézett zaum-verse is mutatja – épp megfordítva: saját költői hangszerelésének alapjává tette.

A *szó hangtestének* groteszk felfogása, amely hiperbolikusan megnövesztette és parodisztikusan eltörpítette, minden módon eltorzította a szavakat, áthatolhatóvá, felapríthatóvá, egymásba csúsztathatóvá tette őket, mintha egyetlen nagy közös test életét élnék, artikulációs szinten is meghatározta a futurista poétikát. Mint arra már az – erős szellemi és nemzedéki-baráti szálakkal a futurista mozgalomhoz kötődő – orosz formalista iskola fiatal nyelvésze, Lev Jakubinszkij rámutatott *A költői nyelv hangjairól* írott értekezésében[41]: a beszédhangok nem önmagukban, hanem csak kiejtésük, artikulációjuk révén tehetnek szert arra a felfokozott érzelmi hatásra, amely a zene hatásával rokon, jóllehet egyszersmind különbözik is tőle. A fonetikai értelemben vett beszédhang a maga konkrét individuális megformáltsága egyszeriségében és intonációs-artikulációs egységében épp azon a ponton válik legélesebben az instrumentális zenei hangtól, hogy akár hallunk, akár mondunk, akár némán olvasunk egy verset, a hang érzéki benyomása elválaszthatatlan az artikulációtól, hangképző szerveink aktív vagy passzív munkájától. Ez az oka, hogy Krucsonih – kiáltó ellentétben a szimbolista költészet hangszerelésével – nem az instrumentális zenei hang felé húzza a hangzó költészetet, nem a „magánhangzók éneke” éneke felé, hogy az olvasót vagy a hallgatót minél inkább megszabadítsa a súrlódó és mindeféle gátak és zárak révén képződő

[41] Lev Jakubinszkij: *O zvukah sztyihotvornovo jazika.* In: *Poetika.* Petrograd, 1919. 49. l.

mássalhangzók kiejtésének terhétől, a szavak artikulációjának nehézségétől (a szimbolista költészet szavait szinte lehelik és sóhajtják, suttogják és sírják, búgják és énekelik), hanem ellenkezőleg: éppen a mássalhangzókra, a mássalhangzók diszharmóniájára, kakofóniájára, „nem-zenei" lármájára építi verseit, amely a zeneileg „szép" hangzás lerombolását, az artikulációs erőfeszítések fokozását is magában foglalja. A vers hagyományos, monoton skandálását a hang-gesztus, a hang-mimus váltja fel, amelynek egyetlen igazi hangszere a verset megszólaltató szerzői hang. Ezért kap olyan nagy jelentőséget az eleve előadásra szánt, elhangzásra írt futurista költészetben, hogy szerzője milyen orgánummal, előadói készséggel rendelkezik, amely a hagyományos szövegversben mellékes külső körülmény volt csupán.

A futurista estekről szóló korabeli beszámolók különösen nagy elismeréssel írnak Majakovszkij rendkívüli erejű hangjáról, Krucsonih orgánumát pedig így méltatja egy korabeli kritikusa: „Krucsonih hangja zengzetes, hallása kitűnő, márpedig ebben rejlik minden szóművész legfőbb tőkéje. Az operaénekesre, ha nincs hangja, keresztet vetnek, de milyen ritkán alkalmazzák ezt a szabályt a költő-énekesre! Nagy kár! (...) A »lírikus« hangját mindenekelőtt a dallamvezetés (a zenei ritmus) és a hangok artikulációja (a vers fonetikai struktúrája) határozza meg."[42] Ezért aztán a finomkodó hangok kifigurázója, a barbár hangzatok énekese, az alpári, a mocskosszájú, aki obszcén szavakkal sokkolta hallgatóságát, és teljes komolysággal kijelentette, hogy a „teátrumra" legjobban az rímel, hogy „szarvasmarha", végül is

[42] Idézi Rosemarie Ziegler: *Poetika A. Krucsonih v poru „41°"*. In *L'avanguardia a Tiflis*. Venezia, 1982. 251. l.

minden hangszerepet saját hangjára volt kénytelen kiosztani. Mint Szergej Tretyakov írta róla *Az orosz irodalom mumusa* című irodalmi portrévázlatában az 1920-as években: „Krucsonih remekül adja elő műveit. Nemcsak hangszálai erősek és orgánuma pompás, de különleges interpretációs érzékenységgel követi a mindennapi és költői beszéd összes intonációs rezdülését, a hangszín teljes skáláján képes játszani: a müezzin fejhangú üvöltésétől kezdve az összegyűlt rokonok harsogó hahotájáig, a vijjogó sámánhangtól a már-már kántálásba átcsapó ritmikus versmondásig, a hétköznapi trécselés hangjától az erdei baltacsattogásig."[43] D. Moldavszkij pedig így emlékszik vissza Krucsonih versfelolvasására: „Krucsonih elkezdte olvasni verseit. Annak idején alkalmam volt falusi vajákosok bájoló rigmusait hallani. Orosz népdalokat hallgattam meg és jegyeztem le, tadzsik hafizok énekét figyeltem meg. Nos, amikor a felolvasás elkezdődött, mindez egyszerre ötlött emlékezetembe…Krucsonih igazi sámánként lépett fel. Egy varázsló állt előttem, aki együtt forgott-keringett, ringatózottt a vers ritmusával és toppantott hozzá lábával, varázslatos erőt kölcsönözve a mássalhangóknak azzal, ahogy énekelve kimondta őket, a sziszegő és susogó hangokat is beleértve. Az egész hihetetlennek tűnt. Mint valami szintetikus művészet, amely a szokványos szóbeliség kereteit egészen kitágítja."[44]

---

[43] Szergej Tretyakov: *Buka russzkoj lityeraturi.* In: *Zsiv Krucsonih.* Moszkva, 1925. 16. l.
[44] In: *Krucsonih v vszvigyelsztvah szovremennyikov*. München, 1994. 162.l.

A *futurista* mássalhangzók vaskos testisége, érdesen durva anyagisága, extatikus-dionüszoszi lármája, lehengerlő erőszakossága, amely nyílt tagadása volt a *szimbolista* magánhangzók angyalian anyagtalan, testnélküli zenéjének, szeráfi énekének, plasztikus szépségének, édes eufóniájának, még egy poláris ellentétet foglalt magában: a férfiasság és férfiatlanság ellentétét, amely a költői hangszerelés szintjén az antiszimbolisták vitálisan erős, bátor, kérkedő-támadó férfihangja és a szimbolisták félénk, finomkodó, szépelgő női hanghordozása és még gyakrabban: a kasztrált férfi erőtlen eunuch-hangja között húzódott. (Természetesen az Örök Szépségnek és Bölcsességnek női alakot adó, újplatonikus és/vagy gnosztikus alapon álló szimbolisták szemében az anyagi erő nem jelentett igazi erőt, az igazi erő árnyéka lehetett csupán, puszta semmi, az eunuch alakja pedig a nemileg osztatlan angyal, a harcos angyal alakját és szellemi erejét jelképezte, mint a régi Bizáncban.[45])

[45] Szergej Averincev írja, hogy a bizánci legendákban az egyszerű emberek gyakran azt hiszik az előttük megjelent angyalokról, hogy udvari eunuchok. Az eunuch az angyal hasonmása vagy metaforája. Egyetlen olyan társadalomban sem vehette volna körül az eunuch alakját ez a különös dicsfény, amely a természetes kapcsolatokra és természeti értékekre orientálódott (evilágiság, érzéki örömök, anyagi vágyak). Ez csak olyan társadalomban volt lehetséges, amelynek általános beállítódását az aszketikus eszmény, a túlvilági lét határozta meg. A görögországi Maratonnál elesett harcosok és a nyugat-európai lovagság között elég nagy a különbség, de mindkettő alapjában véve egyenjogú férfi harcosok közössége, akik aligha fogadták volna el, hogy egy eunuch vezérlete alatt harcoljanak. Ezzel szemben Szolomon és Narszesz – Jusztinianusz legdicsőbb hadvezérei eunuchok voltak. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy bizánci birodalom, a teokrácia ereje – a katonai erőt is beleértve – nem az

A vad, barbár, érdes hangok mindenesetre a férfias erő princípiumát testesítették meg, ami csupán a költői faktúra szintjén megjelenő vetülete volt az aktivizmust, a heroikus tartást, hódító-romboló férfiasságot kultiváló antiszimbolista irányzatok általános támadásideológiájának. A költői hanghordozást és a szöveg esztétikai szervezésmódját meghatározó mítosz és szerep volt ez mindkét oldalon, még ha átcsapott is olykor a szövegeken és a korabeli életstílusokat, viselkedésmódokat is meghatározta. Mindenesetre még egy olyan – alkatilag robusztosnak aligha mondható – antiszimbolista költő is a férfias vakmerőség attitűdjével lépett fel költészetben és életben, mint Oszip Mandelstam, nem beszélve természetesen az erőszakot és hódítást esztétizáló akmeista költőtársáról, Nyikolaj Gumiljovról, vagy – hogy távolabbról is hozzunk példát – az olasz futurizmus vezéréről, Marinettiről, vagy az eleinte a világháborút is esztétizáló Balázs Béláról. Mindenesetre a vers fakturájában, a hangszerelésben ez a férfiprincípium közvetlenül csak a futuristáknál jelenik meg programszerűen. A fallikus hangkosztüm, amelyben Krucsonih a korszak karneváli örömünnepén színre lép, félreérthetetlenül utal ennek az ünnepnek az orgiasztikus eredetére, dionüszoszi elemére. A zene érzéki démonalitása a szózenében elsősorban az önállósult és a

---

egyes harcosok testi és lelki erejének összeadódásából eredt, hanem az égből, valamilyen irracionális forrásból, amit az eunuch-angyal teljes e világi gyökértelensége, nem e világba gyökerezettsége fejezett ki a testiség síkján. Lásd erről bővebben: Szergej Averincev: *Poetyika rannyevizantyijszkoj lityeraturi*. Moszkva, Coda, 1997. 20.l.

költői forma minden szintjét elnyelő vagy maga alá rendelő ritmusban, a ritmikus ismétlésben és a rím- és szójátékban jutott kifejezésre. A dob zenéje, ez a legősibb és legelvontabb zene, *a dobszó, a harci dob szava,* amely a mindenkit mindenkivel és mindennel egyesítő ritmust a testekre parancsolja, mintegy megszállja a testeket, az egész közösséget, és egy ritmusra rángat-ugráltat mindenkit, egyben a „férfi zene”, a férfiak kulturálisan megformált szerepéhez tartozik.

A.Krucsonih saját fejével. G. Klucisz fotomontázsa.1925.

Mihail Larionov: Vénusz és Mihail (1912)

"O, belle matière, fecale!" – Krucsonih „kakalógiája"

„Tudja – írta Krucsonihnak egy levélváltásuk alkalmával Roman Aljagrov, aki utóbb Roman Jakobsonként vált világhírűvé – ön előtt még egyetlen költő sem volt, aki a „miszkónca" (a „végéről vagy visszájáról tekintett világ") alapelvét megfogalmazta volna, még Belij vagy Marinetti is legfeljebb megsejtettek valamit belőle, holott ez a nagyszerű felfedezés tökéletes összhangban áll a tudománnyal (még ha ön szembeállítja is a költészetet és a matematikát), és világosan körvonalazódik Einstein relativitáselméletében."[46] Csakugyan Krucsonihtól származik a történetmondás lineáris logikáját visszájára fordító, az egyes részeket aletorikusan összekeverő és felcserélő „végéről-világ" vagy „fordítva-világ" mint új poétikai elv, amelyben a mindent visszájára fordító karneváli

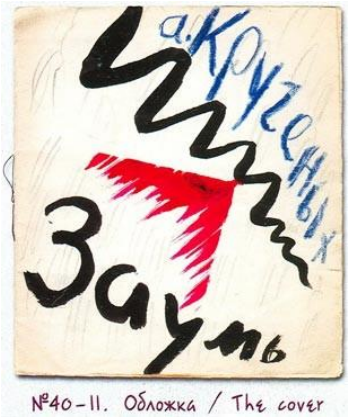
[46] Jakobson kiadatlan fiatalkori levelét Nyikolaj Hardzsiev idézi fentebb már hivatkozott Krucsonih-tanulmányában. (I.m. 301. l.)

világszemlélet és a modern esztétika aleatorikus elve kapcsolódik össze. Velimir Hlebnyikovval *Mirszkónca*[47] (Végéről-világ) címmel közösen írt színpadi művükön gondolkodva Hlebnyikov így foglalja össze ezt az – akkor új – poétikai elvet szerzőtársához írott levelében: ha az „úgynevezett Kant-Laplace-féle ész" törvényét megfordítjuk, akkor „mindennek fordított sorrendben kell megtörténnie: az emberek először meghalnak, aztán leélik életüket, és végül megszületnek, először felnőtt gyerekek lesznek, aztán megnősülnek, végül szerelmesek lesznek. Nem tudom, egyetért-e velem, de a Leszista (Bugyetljanyin – a futurizmus szó oroszosított változata – Sz. Á.) számára a mirszónca elve nem egyéb, mint maga az élet által sugallt komikus és szellemes látásmód, mert először is az emberi sorsok gyakorta mulatságos természetét akkor értjük meg legjobban, ha visszafelől, tehát életük végéről fogjuk fel őket,

[47] A „mirszkónca" fogalmáról ld. bővebben: Inessza Levkova-Lamm: *Lico kvadrata – misztyerii Kazimira Malevicsa.* Pinakoteka, Moszkva, 2004. 70-73.l. Levkova-Lamm szerint a „mir sz konca" ('a világ a vége felől') szóösszetételből alkotott neologizmus a kubo-futurista szemléletmód jellemzésére egyrészt valószínűleg a szimbolista Vlagyimir Szolovjov apokaliptikus „világvégének" ('konyec mira') parodisztikus megfordítása (a vég világa); másrészt a korabeli szimbolista-szecessziós képzőművészeket tömörítő *Mir iszkusszva* (A művészet világa) társaság (tagjait gyakran csak „miriszkusznyik"-ként emlegették) „világának" végére is utal („végetek van", „véged van" – „vam konyec", „vasemu miru konyec" stb.) és az új esztétika, bizonyos értelemben a „vég esztétikájának" (ugyanis a régi világ, a régi művészeti és művészvilág vége esztétikájának) kezdetét jelenti be. „A *vég* és a *kezdet* talán sehol nem vált annyira eggyé, az *egész* (vszjo) talán sehol nem vált annyira a *semmi* (nyicsto) ekvivalensévé, mint Malevics »Fekete négyzet«-ében – írja Levkova-Lamm. – Malevics sok kortársa jelentős erőfeszítéseket tett, hogy létrehozza saját kora arcának képét/emblémáját, vagy ha úgy tetszik, ikonját (erre utal Levkova-Lamm könyvének címe is: *Lico Kvadrata*, vagyis: A Négyzet arca – Sz. Á.). S jóllehet a XX. század első évtizedeiben a nagy változások korának (re)prezentálásában figyelemreméltó sikereket értek el, jelentős segítséget nyújtva ezzel Malevicsnek a hőn áhított cél eléréséhez, mindazonáltal ő volt az, akinek – szintézisébe foglalva kortársai újításait – sikerült létrehoznia a korszak univerzális *arcképét – ismertetőjelét…*" (I.m. 71. l.)

másodszor pedig mindezidáig mindenki elölről, az élet kezdete felől nézte a sorsok alakulását.”[48]

A „zaum”, az inverzió, a karneváli groteszk testkánon, a népi „alul-nézet” azonban nem a korabeli pozitivista tudományosság világképét *felforgató* nagyhatású új elméletek – elsősorban Einstein relativitáselméletének és Freud pszichoanalízisének – hatására nyert teret a modernek művészetében (ezúttal ideértve az avantgárdot is). Sőt, sok tekintetben inkább *megfordítva*: a klasszikus művészeti kánont és vele együtt a rációra, a polgári józan észre vagy a valláserkölcsre alapozott hagyományos emberképet és világképet teljesen felforgató modern művészek és filozófusok – Baudelaire-től Nietzschéig, Mallarmétól Lautreamont-ig, Alfred Jarrytől Bergsonig – *képzelőereje* hatott revelatív módon a természet- és társadalomtudományok fiatal elméire, akiknek elméleti felfedezései, technikai találmányai, új világképe erőteljesen visszahatott a modern művészetekre és a filozófiára. Művészi képzelőerő, filozófia fantazma és tudományos gondolkodás, technikai újítás összefüggése sehol nem mutatkozott meg olyan közvetlenül, olyan termékenyen és olykor túlzó és gyerekes formákban, mint az orosz modernben, a



[48] Velimir Hlebnyikov: *Tvorenyija*. Moszkva, 1986. 689. l.

fin du siécle utóbb „orosz ezüstkornak” elkeresztelt nagyszabású szellemi kultúrájában, ahol a megállapodott polgári társadalom hiányában, egyben az általa emelt korlátok, gátak és gátlások gyöngesége folytán, az önmagát túlélt antimodern ancien régime – a cárizmus – értelmetlen és szintén gyöngülő elnyomása közepette, az ortodox keleti kereszténység erősen eszkatologikus-apokaliptikus spirituális hagyománya talaján a művészi képzelet és a fogalmi gondolkodás is hajlamos volt az előrefutásra, az anticipációra, a semmire nem tekintő, gyakran nyaktörő ugrásokra, a csodavárásra és a katasztrofizmusra egyaránt.

Aligha volt ekkoriban még egy ország, ahol egy olyan „szent bolondként” tisztelt vallásfilozófus, mint Nyikolaj Fjodorov, aki minden eddig élt ember – minden ősünk – tudományos-technikai alapon elképzelt és megjósolt feltámasztásának „közös ügyét” állította az emberiség elé, egyszerre nyűgözte le Tolsztojt és Dosztojevszkijt, a vallásfilozófus Vlagyimir Szolovjovot és a szimbolista Andrej Belijt, az Istentől elrugaszkodott futuristákat (élükön Majakovszkijjal) és a világűr meghódítására rakétákat konstruáló Ciolkovszkijt[49]. Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov, majd az orosz vallásfilozófia (Szolovjov és Merezskovszkij, később Bergyajev és Sesztov) Nyugat-Európa művészeti és szellemi életére gyakorolt hatását az orosz modernek (például Andrej Belij, Fjodor Szologub, az élet teatralizálást meghirdető Nyikolja Jevreinov, az orosz színház, az orosz balett, az orosz zene) hatása, aztán az orosz avantgárd (mindenekelőtt Malevics szuprematista „tárgynélküli művészete”, Kandinszkij

[49] Lásd erről bővebben: Szilágyi Ákos: *Totális temetés*. In *2000*, 1993. 5. szám

absztrakciója, Filonov analitikus festészete, illetve Hlebnyikov „zaum”-ja, Majakovszkij kubo-futurizmusa), az orosz „formalista iskola” erőteljes hatása, majd az orosz avantgárd némafilm hatása követte, egészen az 1920-as évek végéig.

Szellemi hatások és visszahatások e szövevényét itt csak érzékeltetni próbáltam. Egészében véve elmondható, hogy az új tudományos elméletek, a modern filozófiai iskolák és a modern művészet „izmusai” ugyanabban – a századforduló *piaci közvetítéssel* egységesülő európai kultúrájában kialakult – karneváli atmoszférában – a szabadság és kreatív kulturális játék atmoszférájában – formálódtak ki, amelyben a nyárspolgári önelégültség világrendje, a pozitivista tudományosság erődítményei és a klasszikus kánont historizáló eklekticizmussal fenntartó gőgös művészeti akadémiák úgy omlottak össze, ahogyan egykor a középkor bolondünnepeinek ritualizált nevetése közepette időről-időre a szentesített hivatalos kultúra nyomasztóan komoly épülete dőlt össze. Nem egyszerűen az önelégültségében korlátolttá és represszívvé vált Ész trónfosztása következett be a századfordulón, hogy a régi metaforánál maradjunk, hanem a Bolond Ész, a mindent visszájára fordító, minden abszolútumot relativizáló, minden komolyságból gúnyt űző ész karneváli trónra emelése is. Einstein, Freud vagy a fentebb említett Nyikolaj Fjodorov észbontó elméleteiben – ha tetszik: *bolondságaiban* – és az avantgárd művészeti programjában és gyakorlatában tudományos és művészi képzelőerő, tudományos elmélet és filozófiai fantazma – a reneszánsz óta most először – újra rokonokként ismertek egymásra.

A karneváli nyelv egyik legjellegzetesebb vonása – mint azt az orosz századforduló szellemét fenntartó és megújító Rabelais-monográfiájában Mihail Bahtyin oly meggyőzően bizonyította – éppen „a »megfordítás«, a »visszájáról«, a »fonákjáról« látás logikája, a fönt és a lent (»kerék«), az arc és az ülep fölcserélhető voltának logikája, a különböző paródiák és travesztiák, lefokozó és profanizáló átfogalmazások, a csúfolódó fölmagasztalás és rangfosztás”.[50] Csak innen – a karneváli megfordítás, a „mirszkónca” perspektívájából – nézve kerülhet csak az őt megillető helyre az akusztikus kubo-futurista költészetnek az a zavarbaejtő útja, amellyel – a folyton új és új utakat kereső – Krucsonih kísérletezett, s amelyet ő és barátja, gyakori szerzőtársa, Igor Tyerentyev – Freud „anális erotika” elméletének karneváli nyelvi paródiájaként – *kakalógiának* (kakatannak) nevezett el és ültetett át egyfajta szkatopoézisként a költői gyakorlatba. De míg a tudományos terminológia („anális erotika”, „excrementum”) absztrakt fogalmi nyelve bizonyos értelemben elfedte és az embertudományok vizsgálódási körébe emelve „megkomolyította” a *tárgyat*, a játékos költői nyelvteremtés visszahúzta a földre, és mint költőietlen témát, sőt, mint új költői nyelvet (kakapoézis) állította szembe a szent költészet sterilitásával, spiritualitásával, formális szépségével: megbotránkoztatott és nevetségessé tette a megbotránkozókat. Így vagy úgy Krucsonih e tekintetben is a középkori népi-karneváli nevetőkultúra szemléletmódját eleveníti fel, jóllehet egy egészen más tőről metszett, merőben esztétikai fogantatású szakralitás komolyságával szemben.

[50] Mihail Bahtyin: i.m. 17. l.

„Az ürítés aktusának, tudjuk, nagy szerepe volt a *bolondünnepi* rituálában. A megválasztott bolondpüspök ünnepélyes beiktatási szertartásán gyanta helyett ürülékkel tömjéneztek. Az istentisztelet végeztével a papok megrakott trágyásszekerekre ültek; így kocsikázták körbe a várost, s közben bélsárral fröcskölték a körülöttük tolongó népet. Az ürülékkel való befröcskölés a macskazene (*charivari*) rituáléjának is szerves tartozéka volt. Napjainkig fönnmaradt egy XIV. századi charivari leírása a *Roman du Fauvel*-ban; ebből tudjuk, hogy akkoriban a járókelők ürülékkel való megdobálása rendszerint egy másik rituális aktussal, a kutak megsózásával jártt együtt. *A szkatologikus – anyagcsere-végtermékkel kapcsolatos – szabadosságok (főleg a verbálisak) a karneválok idején is óriási szerepet játszottak.*”[51] – írja Mihail Bahtyin.

A középkori népi nevetőkultúrában az „ürülék” nem köznapi és nem szűken fiziológiai jelentésben szerepel, hanem mint „a test és a föld életének, az élet és a halál küzdelmének lényegi mozzanata, amelyben az ember elevenen érzékeli a maga

[51] I. m. 182. l. Bahtyin ehelyütt egy lábjegyzetben Hans Sachs *Játék a szarral* című farsangi darabjára utal. A cím akár a futurista farsang „bolondpüspökétől” – Krucsonihtól is származhatna, hiszen egész „kakalógiája” nem egyéb, mint játék – ha nem is *a szó szoros* értelmében vett „anyagcsere-végtermékkel”, de az azt „néven nevező” szavakkal, amelyeket a hivatalos nyelvi etikett, a komoly beszéd többé-kevésbé tabuizál, vagyis illetlenként, infantilisként, obszcénként, ocsmányként tilt ki a „normális” nyelvhasználat köréből, rekeszt ki a világból valamilyen alvilági szennycsatornában, nyelvi kloákában, nyelvi trágyadombon jelölve ki helyüket. Oda – e síri világba – kell most már a költőnek aláereszkednie, hogy felhozza mind e lexikális kincseket és eljátszhassa kisded játékait – a „kaká”-val, a „szahar”-ral.

földi, anyagi, testi mivoltát”.[52] A legősibb szkatologikus képek a nemzőerővel, termékenységgel kapcsolatosak, az excrementumokban varázserő rejlik. A közép-ausztráliai varázslók bűvös erejű kavicsait – mint arról Róheim Géza számol be – valamely felsőbb lény excrementumainak tekintik. „Aki sikerrel megállta az avatás próbáit, megkapja a »mundie«-t, vagyis kristályt, amelyről azt tartják, hogy valamelyik isten excrementuma.”[53] Az archaikus kultúra felfogásában az ürülék valami közbenső dolog a test és a föld között, amiből ez is, az is keletkezett, ami közbül van az eleven és a halott test között: „a test még életében adja az ürüléket a földnek, melyet ugyanúgy megtermékenyít, mint a halott ember teste”.[54]

Az ürítés, mint az ember „alfelének” aktusa, amely a testi „lent” életéhez tartozik, mint minden, ami *le*kerül, *alá*hullik, az alvilág, a pokol, a Sátán világával áll összeköttetésben. A pokol mint „al-világ”, a Sátán mint az „al-világ” ura – a démonikusan zárt és áthatolhatatlan testiség, a tökéletesen szellemtelen anyagiság elveként – általában együtt jelenik meg a testi „alfél” életének eseményeivel és az aláhulló „ürítményekkel”. A „pokol”, az „ördög”, a „kaka”, a „segg” népi-karneváli motívumai – Northrop Frye terminológiáját alkalmazva – a képzelet *démonikus archetípusát* testesítik meg, míg ellentéteik – a „mennyország”, az „angyal”, a „lélek”, az „arc” – az apokaliptikus archetípusba tartoznak.[55] A karnerváli nevető irodalomban a szitok- és átokformulák, mondjuk, valakinek a

[52] I. m. 279. l.
[53] Róheim Géza: *A varázserő fogalma.* Budapest, 1914. 238. l.
[54] Mihail Bahtyin: i.m. 218. l.
[55] Az apokaliptikus és démonikus képiség megkülönböztetéséről lásd Northrop Frye „archetipikus jelentéselméletét” In: Northrop Frye: *A kritika anatómiája.* Helikon Kiadó, 1998. 121-135. l.

verbális pokolba kívánása, pokolba küldése gyakran fejeződik ki szkatologikus képekben: „Hadd jusson a pokolba, mégpedig hová? – kívánja Panurge a haldokló poétának, aki minden szerzetest elkergetett maga mellől. – Egyenest Proserpina éjjeliedényébe, annak is kellős közepébe, éppen ahová Belzebub pokoli szarását végezi; egyenest oda, közvetlenül balra az ördögök nagy kondérjától, három ölre Lucifer griffmadaraitól – amerre az út Demogorgon fekete kamrájába vezet."[56] Az a kívánság tehát, hogy „juss a pokolra", egyenértékű azzal, hogy „merülj el Belzebub pokoli szarában", vagyis „tűnjél el innen", „ne legyél". Ahogy az élet a szülés/születés, a halál az ürítés aktusához kapcsolódik a testi élet groteszk kánonában. A holttest, a tetem úgy jelenik meg, mint „végtermék", „trágya", „ürítmény", a pokol pedig mint a világ alfele és/vagy kloákája. A kloákának és az „élet tavának" a groteszk összekapcsolása különösen szemléletes formában jelenik meg Hieronymus Bosch *Ezeréves Birodalom* című triptichonjának két oldalszárnyán, a Földi Paradicsom és a Földi Pokol, a Kezdet és a Vég ellentétének összekapcsolásában. A Sátán „hasmenéses vacogásban kénytelen gubbasztani a Pokol trónusán, amit a festői lelemény antitrinitárius árnyékszékké változtatott – mint Wilhelm Fraenger írja Bosch-monográfiájában. – Háromlábú szék ez, mint a Püthiáé, és annyiban is hasonlít rá, hogy alján szintén összeköttetésben áll a föld köldökével. Csakhogy itt a delphoi nyílást sötét kloákává alakította át a festő, amelybe undorító hólyagból csöppen a Sátán széklete. Felül éppen elnyeli pokoli pecsenyéjét, akiből a fekete lélek hollócsapat képében repül ki. Alul viszont szapora beléből mint valami kémiai

[56] Idézi Mihail Bahtyin: i.m. 469. l.

retortából…két homonculus pottyan ki; ilyesmivel már magdeburgi Machtild látomásaiban is találkozunk, mikor ezt írja az ördögről: »A kapzsiakat felfalja, mert ő maga is mindig többet akar, *de ha lenyelte őket, mindjárt ki is adja hátul*…«”.[57]

Az ürülék groteszk képében mindig elmosódnak a határok élő és halott, a fölfaló és a fölfalt test között, mint arra Bahtyin a „pacalzabálás” rabelais-i motívumát idézve rámutat: „»Aki a szar zsákját eszi – mondta neki – , az szart vágyik falni.« De hiába intette, Gargamella felfalt belőle kétszáznyolcvannyolc akóval, ötszázharminchat pinttel és hat iccével. Ó, az a szép fekália (az eredetiben: „*O, belle matière, fecale!”*), hogy felpuffadt benne!”[58] Bosch triptichonján azonban a Pokol középponjába helyezett Sátán szkatologikus képe nem önmagában áll, hanem mint az átellenes oldalszárnyon ábrázolt Élet Fája körül elrendeződő megváltott világ totális ellentéte, mint maga a visszájára fordult világ, káoszba süllyedt képe: „Az ovális metszésű kloáka annak a tojás alakú tónak az ellenképe, amelyből az Édenkert jobb szélén az állatvilág a fényre kilépett. Most fordított mozgássort látunk: az élet tavából a halál mocsara lett, a felelemelkedés helyéből a mélybe hullás illemhelye, amelyet az okádó falánk ember egy dukátokat ürítő személy is táplál élete feleslegével és életundorával.”[59] Bosch tehát megőrzi az élet és halál, születés és ürítés poláris ellentétének groteszk egyesítését egyetlen kép határain belül, de már nem az archaikus népi közösség anyagi-testi életére, hanem az izolált, magában álló, saját halálával szembekerülő egyénre vonatkoztatva. Nem a naiv groteszk, hanem a szentimentális groteszk, nem a középkori

[57] Wilhelm Fraenger: *Hieronymus Bosch.* Corvina, 1982. 55. l.
[58] I. m. 278. l.
[59] Wilhelm Fraenger, i.m. 55. l.

és reneszánsz groteszk, hanem a modern romantikus-ironikus groteszk szemléletmódját tükrözi.

A középkor nevetőkultúrájában a „testi lent”-hez, a test „alvilágához” tartozó ürülék, trágya „vidám anyagának” az újjászületéshez és megújuláshoz fűződő kapcsolata révén – mint Mihail Bahtyin írja – különleges szerepe van „a félelem elűzésében”. A félelmet keltő és elnyomó hatalmi és kulturális osztottságokat eltörlő, hierarchiákat ledöntő, tekintélyeket elkomolytalanító karneváli nevetés alanya azonban nem az individuum (az „oszthatatlan” *rész*), hanem a népi közösség (a legyőzhetetlenül növekvő-újjászülető kollektív és kozmikus anyagi-testi *egész*). Mihelyt a nevetés alanyává az izolált privátegyén válik, megváltozik a nevetés intonációja, átalakul a groteszk test értékelése, a testi-anyagi élet jellegzetesen groteszk motívumainak érzékelése is. Az izolált privátegyén mindinkább idegenül és ellenségesen, félelemmel és undorral tekint mindarra, ami testi-anyagi létezését megnyitja a világ felé, összekapcsolja más testekkel és az anyagi világgal, kikezdi testi létezésének szentként tisztelt és védett határait. A testi élet drámájának nagy eseményei ezért – mint kínosak, alpáriak, lényegtelenek, nevetségesek – *vagy* kívül rekednek a komolyan felfogott individuális hősalak testi megjelenésének ábrázolási körén, vagy démonikus jelleget öltenek. Hasonlóképpen van ez a reális életben, hiszen az individuális önszemléletből és önmegjelenítésből – a test képéből –

mindinkább kiszorul minden, ami a test anyagi életére utal (éles ellentétben a fölépített és minden módon és folytonosan átformált látható egyéni testi alakkal, a formával, a test-képpel), mint rút, oda nem illő, méltatlan, illúzióromboló, undorító. De ami az egyik oldalon a külső formaszépség, a sterilitás, a jól ápoltság, a higiénikus jószagúság jegyében kiszorul a testi életből, láthatatlanná és érzékelhetetlenné válik, a másik oldalon személytelen erőként, démonikus csábítóként jelenik meg vele szemben, leggyakrabban a sötét animalitás, az elszabadult ösztönök, a perverz szexualitás jegyében.

A groteszk testkánon nem tűnik el tehát a művészetben, csak értékelése változik meg alapvetően: a mindent elnyelő és újjászülő kozmikus test az izolált privátegyén felől nézve fenyegető rémalak; minden testi aktus (haldoklás, szülés, közösülés, kiválasztás, ürítés) kínos és szégyenletes, ijesztő és fenyegető, gyötrelmes és alantas, amelyet az Én-jébe bábozódott modern individuum, akit ápolt és kidolgozott teste legfeljebb páncélként vesz körül és védelmez, úgy él meg, mint ellene irányuló merényletet, mint megszégyenülést, vagy mint démonikus kísértést. A test klinikai szemlélete, fiziologizálása, elidegenítő naturalizálása, higiénikus sterilizálása, kozmetikai eltüntetése, műtéti úton történő újraszabása és átdolgozása, expresszív-démonikus poétizálása *áll szemben* az archaikus testfelfogással, amelyen a középkor és a reneszánsz népi-karneváli nevetőkultúrája is alapul. Mihelyt ez a nevetőkultúra világszemléleti alapjával egyetemben megszűnik, az excrementum, az ürülék, a fekália testi motívuma már nem a félelem vidám elűzésére, hanem inkább a félelem és undor kiváltására fog szolgálni, elveszíti pozitív jelentéstartalmát,

közösségi és kozmikus szellemi vonatkozását, és leggyakrabban az orgiasztikus szexualitás démonikus képeiben jelenik meg. (Így például Pasolini *Salo* című filmjének koprofágiájában, gyomorforgató bélsár-lakomájának nagyjelenetében. Persze nincs szükség ürülékre ahhoz, hogy a groteszk test életének egyik legfontosabb eseménye – az evés – ugyanilyen undorító és félelmetes, semmiféle vidámságra és újjászületésre nem utaló, halállal eljegyzett orgiasztikus aktus legyen, mint arra meg Marco Ferreri *A nagy zabálás* című filmje szolgálhat jellemző például.)

Az ürülék karneváli groteszk motívumának átértékelése már a reneszánsz korában kezdetét veszi, jóllehet a fordulatot e tekintetben is a klasszicizmus kora jelenti. A groteszk és a klasszikus világkép közötti átmenetet jól mutatja Leonardo da Vinci egyik feljegyzése: „Vannak emberek, akiket nem tekinthetünk másként, mint ételek csatornáit, szarszaporítókat és árnyékszéktöltőket, mert általuk semmi más nem jön a világra, egyetlen erényt sem hoznak működésbe, és semmi más nem marad meg belőlük, mint teli latrinák."[60] Leonardo da Vinci az embereket szellemi teljesítményük semmibe vevő és elismerő klasszikus értékhierarchia (értékes fent és értéktelen lent, emelkedett elit és alávaló tömeg) kifejezésére egy jellegmzetesen karneváli groteszk hasonlatot használ. Beszédmódja – karneváli groteszk (a XIX. századi klasszikus kultúra képviselője ugyanennek a kettősségnek és megvetőlegességnek a kifejezésre aligha folyamodna ilyen „alpárian vaskos" hasonlathoz), de amit és ahogyan magabízón és vidáman állít ezen a nyelven, az már a

[60]Leonardo da Vincit Heller Ágnes idézi. In *A reneszánsz ember*. Akadémia, 1968. 159. l.

testi „lent” klasszikus felfogásáról, vagyis tisztán negatív értékeléséről, megvetéséről tanúskodik. A reneszánsz mester számára persze még egészen természetes, hogy mindazonáltal mindannyian, még a legkiválóbb szellemek, a zseniális alkotók is egyszersmind „ételek csatornái”, „szarszaporítók” és „árnyékszéktöltők”, amiben önmagában nincs semmi szégyellnivaló, undorító vagy kínos. Ami szégyellnivaló, az csupán az, ha az ember megreked ezen a szinten, beéri az evéssel-ivással, ha úgy hal meg, hogy semmiféle szellemi nyoma nem marad életének és ténykedésének ezen a világon.

Az a *Játék a pokolban* (Igra v adu), amelyet Krucsonih játszott, abban is különbözött a kortársak játékaitól, hogy a karneváli-groteszk testkánon *szentimentális* irányultságú helyreállításában és megújításában – a gyermek-lelkületű Alfred Jarry mellett – egyedül ő ment el az ürülék verbális motívumának (hangképének és jelentésképének) játékos, inkább vidám és felszabadító, mint megfélemlítő és undort keltő felhasználásáig. Mintha ő maga játszotta volna el olykor költészetében Übü, a groteszk szörny, a minden értéket *semmibe küldő* guignol-zsarnok szerepét, mindannyiunk szerepét, amennyiben „alant” – mint Jarry írta – mindannyian Übük vagyunk. Csakhogy a XX. században ez az „alant” feljött és – korántsem a karneváli vigasság és a minden értéket átértékelő nihilizmus jegyében – elárasztotta a világot. „Az a *merdre* (szahar), az a dörgedelem, amivel az *Übü király* kezdődik – írja Nicolae Balotă – , még a

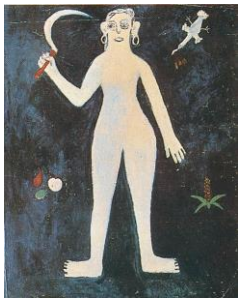
»pfizikánál« és a »pfinánc«-ügyeknél is mélyebb réteghez tartozik. A szahar: jelszó, harci kiáltás, ítélet, és a „pfizikához” és a „pfinánc”-ügyekhez hasonlóan az ösztönösség pátoszának ad hangot. Primitív retorika él ilyen invektivákkal. A szahar *azonban* nemcsak a kétségbeesés indulatszava, hanem becsmérlő fordulat is, egyetemes fölfedezés szükséges eszköze, fegyver. *Alattomosan e szóval illetődik minden érték, kialakult forma, érzelem. Midőn használja, vidám lefokozást visz végbe Übü, mindent, ami van, a semminél, az időnként az abszolútummal szembeállított nemes fogalomnál: a néant-nál is alább, a rút és alantas semmi (rien) szintjére szállít alá, megsemmisít.*”[61]

Krucsonih szkatologikus szövegeiben az „ürülék” gyermeknyelvből vett szóképével és hangképével játszva (a „kaka/kaki” szónak az oroszban a „kak” – ’hogy, hogyan, mint’ – szóval egybecsúsztatásával) a középkori nevető kultúrához tér vissza. A „kaka” groteszk fonetikus metaforája az excrementumot „vidám és józanságra intő anyagként”[62] mutatja be, amely „egyszerre lefokozó és kedveskedő, amely a legkönnyeben elviselhető, félelem nélküli és komikus formában egyesíti a sírt és a születést”.[63] Természetesen Krucsonih nem valóságos ürülékkel „dolgozik”, mint a középkori karneváli bolondünnepek egymást trágyával meghajigáló röhögőkórusai,

[61] Nicolae Balotă: i.m. 112. l.

[62] Mihail Bahtyin: i.m. 218. l.
[63] U.o.

hanem az ürülék hangképével és szóképével, amely azonban a normatív nyelvhasználatból, különösképpen pedig a költészet „illatos kertjéből” kitiltatott, írásban legfeljebb vizeldék falfirkáiban jelenhetett meg, kimondva pedig különféle állandósult kifejezésekben az utcanyelv, a gyereknyelv részeként. Ne feledjük, hogy a trágárságok, az obszcén szó- és kifejezéskészlet minden nyelv legarchaikusabb és a szókészletet és kifejezésalkotás módját tekintve legállandóbb nyelvi-stilisztikai rétegét képezi, s mindmáig leghűségesebben őrzi az archaikus groteszk testkánont, még ha ennek világszemléleti alapja kicsúszott már alóla, a groteszk eredeti ambivalenciája, a testi újjászületés vidám pátosza, ha nem is teljesen, de elveszett belőle. (Elég talán itt az inverzióra, a testi „lent” és a „fent” felcserélésének elvére utalni az olyan állandósult szitok-metaforák kapcsán, amelyekhez hasonlót minden nyelvben bőven találunk: „seggszáj”, „seggfej”, „szófosó”, „fos-szájú” stb.) Kissé úgy hat Krucsonih egész szkatopoézise, mintha pajkos kisgyerek szabadulna be egy szimbolista irodalmi szalonba, hogy a „kak” szó „ürülékével” a fennkölt költészet szimbólumait megdobálja, lefokozva és kigúnyolva ennek halálravált komolyságát (ne feledjük, hogy a haldokló régi világ vagy a halott múlt rituális karneváli megdobálása „ganéjjal” – lévén az ürülék a halál jelképe – mindenkor a „halál halálával”, vagyis az újjászetéssel egyenlő, s éppen az újjászülő nevetés kíséri).



Freud „anális erotika”-elmélete, amely Krucsonih „szó-laboratóriumában” átváltozott „kanáliserotikává” és „kakalógiává”, (ahogyan a szimbolizmus égi csatornákon át áramló és háramló létköltészete a bélcsatornák „töltészetévé”), a beszámíthatatlan, a bolond, az elátkozott és szent ember – a homo sacer – játéka volt, afféle „vidám tudomány”, amely érvénytelenítette a tudományt, hülyét – idiótát – csinált a tudósból, kóklerséget tudományos elméletéből (egyébként hajszálra úgy, ahogy Rabelais tette ezt saját kora tudományával és tudósaival). Az „anális erotika” pszichoanalitikus elméletének átrajzolása – költői etimológiával – „kakalógiává” és a költészet nyelvi „*elkakásodásának”* tudós tárgyalása már önmagában is parodisztikus motívum.

Krucsonih a karneváli groteszk világképet a hangok síkján állítja helyre, a groteszk testkánont *a szó hangteste* síkján valósítja meg. A kiválasztott – a teurgosz, a mágus, a médium – papi szerepében kenetteljesen fellépő költő-pap lerángatása e világ talajára, a „mocsokba”, a „földre”, abszolút komolyságának kinevetése, a fennköltő költészet nyelvének parodisztikus lefokozása itt mindenekelőtt a hangok síkján megy végbe. A szimbolisták legkedvesebb hangját, az „l”-et például úgy parodizálja, hogy a nedvesség jelentésében metaforizálja, és csak olyan szavakban használja, mint *nyál, latyak, lötty, lotypotty, lottyadt, lotyó, klotyó, hablaty.* (Ezúttal az orosz szavak magyar megfelelőit adom csak meg, mivel ez esetben mindkét nyelv

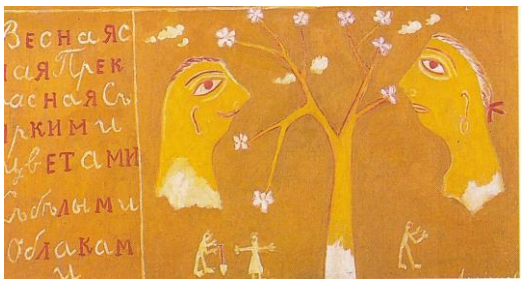
ugyanazokat az eszközöket használja hang- és hangulatfestéshez.) A „dionüszoszi”, „barbár”, „ördögi” Krucsonih az „l” hang metaforikus jelentésének megfordításával üzen hadat a szimbolisták apollonizmusának is (az orosz szimbolisták még elhíresült folyóiratuknak is ezt a címet adták: *Apollón*): Vénus, a klasszikus szépség istennője Krucsonih versében nem a tenger habjaiból, hanem egy köpésből kel ki az utca járdáján. Krucsonig groteszk hang- és gesztusköltészete sok tekintetben a korai arab költészetben meghonosodott népi ócsárló- vagy csepülő-versengések, gyalázkodásban vetélkedő dobversek ősi hagyományát eleveníti föl. A *köpés,* valaminek a *leköpése* mint a megvetés, undor, megszégyenítés metaforája (hangmetaforája és verbális gesztus-metaforája) egyébként is jellemző volt az orosz kubo-futurizmusra, és messzemenően összefüggött az alulról feltörekvő, lázadó fiatal tehetségek vitális tombolásával, világmegvető, hullagyalázó hevületével, a botránykeltés esztétikájával. De senki nem „köpködött” verseiben annyit, mint Krucsonih, ez a hol sámánt, hol extatikus szektavezetőt, hol nyálát csorgató tébolyultat, hol autista kisgyereket *játszó* köpködődémon, köpködővirtuóz. (Nem hiába adta Krucsonih egyik korabeli méltatója ezt a címet írásának: *Szljunyi csornovo genyija*[64] – azaz: A sötét géniusz nyálcsorgásai.)

A nyál, a nyáladzás, a köpés, a hányás, mindenféle kiválasztás és váladék jellegzetesen groteszk – a groteszk test kánonába illeszkedő – képi motívumai éppúgy az anális és orális erotika szférájával azonosított hang- és szó-események (evés,

[64] Tatjana Tolsztaja-Vecsorka: *Szljunyi csornovo genyija*. In: *Zsiv Krucsonih*. Moszkva, 1925.

emésztés, étel, húgy, vizelés) körébe tartoznak, mint az ürülék és ürítés groteszk testi motívumainak hang- és betűképei. „A szó hatalma – mint a primitív népek varázserőről alkotott elképzelését bemutatva Róheim Géza írja – nem *az anyagnak tartott hang varázserejéből* ered, hanem a vágy kimondását követő *lelki megkönnyebbülésből*, tehát a bűvös eredetű cselekedetek kategóriájába tartozik. Ugyanígy a közösülés. *A nyál átmenet a két csoport között, míg az excrementumoknál nem a cselekedetekben, hanem az anyagban rejlik a varázserő.*”[65] Krucsonih radikális poétikai újítása abban állt, hogy a varázserőnek ezt az archaikus, sámánisztikus elképzelését a tulajdonképpeni testi élet síkjáról a szótest – a hangtest és betűtest – életének metaforikus síkjára vitte át, azaz: a társadalmi gyakorlatból rég elpárolgott, legfeljebb az egyéni tudattalan szintjén, a nyelv értelmen túli életében fennmaradt varázserőt esztétikai hatóerővé alakította át. A ráolvasó énekekben, rontó- és rontást elhárító varázsigékben, a bűvölő és bájoló mondókákban, a megigézés egész archaikus rituáléjában rejlő „varázserő” átfordult az esztétikai hatás lenyűgöző erejébe. A groteszk hangtest-kép és betűtest-kép esztétikai varázsereje egyszerre származott a kimondás megkönnyebbülést jelentő cselekedetéből és a hang mágikus anyagából, amely – ebben az értelmezésben, a tudattalan síkján – már nem metaforikus, sőt, még csak nem is metonimikus kapcsolatban állt az eredeti anyaggal (esetünkben a nyállal és az excrementummal), hanem anyagi kapcsolatban, mágikusan azonossá vált vele.

[65] Róheim Géza: i.m. 187. l.



Az „anális erotika” fonetikai vetületének megteremtésekor, vagyis az anális funkcióknak és az excrementumoknak a szó *testi-anyagi síkjára* vetítésekor Krucsonih abból indul ki költői-analitikus játékában, hogy a szó elfojtott, tudattalanná vált vagy egyszerűen értelmen túli jelentése *a kimondott szó* legnyomatékosabb elemében – a nyitóhangban vagy hangcsoportban sűrűsödik össze. Az „análisan” pozitív hangok, az *örömelvet megtestesítő, gyönyört keltő,* mondhatnánk *libidinális hangok,* a *csecsemő-gügyögés anyagi hangjai* ennek megfelelően – függetlenül a különféle nyelvek szókészletétől és fonetikai rendszerének szabályaitól, minden nyelvben – az ***„f”***, a ***„k”***, a ***„c”***. Krucsonih olyan szavakkal érzékelteti ezt, mint: *fekália, fallosz* – különösen szívesen él a görög és ciril „f” betűképével „φ”, „Φ”, amely ikonikusan a falloszt idézi – , továbbá *kakaty, kaka, caca* vagy magyar változatban: fityisz, fütyi, kaka, kaki, kuki, cici, csicsa, csecs. (Megjegyzem, ezek a jórészt a gyermeknyelvből merített szavak fonetikailag és stilisztikailag „köszönőviszonyban” sincsenek a nyelv tulajdonképpeni trágár, obszcén szókészletével, amelyet fonetikailag nem annyira az örömelv, mint inkább a halálelv határoz meg, azaz a nekikeseredett gyűlölet, a megalázás, a pusztítás vágyát intonáló hangok és hangcsoportok uralnak, nyelvenként igencsak eltérő módon.) Végül is Alekszej Krucsonih és Igor Tyerentyev a fonetika e pszichoanalatikus

álarcban eljátszott költői etimológiájával – a *„ka”*[66] morfémának tulajdonított univerzális szkatologikus jelentésre alapozva – alkotják meg 1918-ban a *kakalógiát*, a *kaka* szó „vidám tudományát”. Még ebben az évben jelenik meg Krucsonih félig-meddig kézírásos litografált vers- és szdvig-gyűjteménye, a *Maloholija v kapotye* (*Melankóka pongyolában* – lásd magyarra átültetett változatát tanulmányunk függelékében), amely teljes egészében a kakalógia jegyében született. Krucsonih és Tyerentyev lelkesen fedezik föl, hogy „az orosz ábécé nemhogy erotikus, de egyenesen análisan erotikus”, az új költészet feladata pedig abban áll, „hogy elmélyítse az orosz nyelv (anális) erotikáját”.[67] Krucsonih főleg az úgynevezett „kakális” vagy „elkakásító” (oroszul: „kakalnij”) szóelmozdulásoknak, szócsuszamoknak és szócsusszanásoknak (szdvigek) örvendezik, mint afféle – a játék ízére rájött – ebadta kölök: az egész kötet ugyanarra a fonetikai játékra – a „kak” (’ahogyan’, ’mint’) szó fonetikai határának elmozdítására és ennek „kaka” jelentést képző fonetikai hatására épül. A „kak” és a kicsinyítőképző „ka” szót úgy használja, mint szómágus a varázspálcát, amivel bármely szóból képes „kaká”-t elővarázsolni, bármely szóból egy szemvillanás alatt előhúzza rejtett, szégyenlősen dugdosott „análisan erotikus” jelentésrétegét, ami persze – mint már utaltam rá – a freudi elmélet, a pszichoanalitikus tudomány – mint „anális erotikaka” – vidám paródiája, játékos kifordítása is.

---

[66] Teljesen más, az egyiptomi lélekfelfogáshoz visszakanyarodó értelemben él a „ka” morfémával, illetve hangalakkal Velimir Hlebnyikov *Ka* című poémájában (In *Tvorenyija*, Moszkva, 524-536. l.). Lásd erről bővebben: Szilágyi Ákos: *A halhatatlan hasonmás.* In *Ká és Bá. El Kazovszkij emlékműve.* Kalligram, 2015. 11-26.l.

[67] Krucsonih-Tyerentyev: *Razgovor o Malaholii v kapotye*. In: Igor Tyerentyev: *Szobranyije szocsinyenyij*. Bologna, 1988. 417. l.

A „zaum” mint Nyelv-Paradicsom

„A futurizmus – erotikus szolipszizmus” – jegyezte meg Krucsonih és Tyerentyev „kakaista korszakával” kapcsolatban egy Izabella Szegymaja (Hetedik Izabella) álnevű kortársuk (vagy talán ők maguk e névmaszk alatt kuncogva). A megállapítás több, mint találó, s érvénye – ha nem is filozófiai, de pszichológiai és lingvisztikai-poétikai értelemben – kiterjeszthető Krucsonih egész szóművészeti gyakorlatára. A nyelv nem-kommunikatív használata, mindenféle értelmi vonatkozás felszámolása, mindenféle referens felfüggesztése, az értelmen túli „saját nyelv” megkonstruálása és ebbe *az értelmileg osztatlan* „saját nyelvbe” való szolipszisztikus vagy autisztikus bezárkózás – a *közvetlenség*, a *pillanatnyiság*, a *teljesség* álma – kezdettől fogva áthatotta *minden határon túlmenő* költői-nyelvi kísérleteit, melyek értelme az emberi tudat isteni osztatlanságának elérése vagy legalábbis az eredeti paradicsomi állapotnak a helyreállítása volt.

Igor Ignatyev, az ego-futuristák egyik vezéregyénisége egy korabeli írásában így adott már-már szotérológiai értelmet az osztottság, a meghasonlás és boldogtalanság világában

elkerülhetetlen kommunikáció felszámolásának: „Amikor az ember Egy volt, nem volt szüksége arra, hogy más, hozzá hasonló lényekkel érintkezzen. Akkor az ember csak Istennel »beszélt«, és ez az állapot volt az úgynevezett »Paradicsom«…Így hát amikor majd minden egyed átváltozik (preobrazitsza), s Eggyé egyesül egyetlen össz-Egó-ban – Én-ben –, akkor a szavak önmaguktól enyésznek el. Az Egynek semmi szüksége, hogy érintkezzen bárki Mással (értsd: ahol Egy van, ott nem lehetséges Másik – Sz.Á.).”[68] Bármily távol állt is a kubo-futurista Krucsonih az ego-futuristáktól, az osztatlan – vagyis paradicsomi – lét költői-nyelvi modelljének megteremtését illetően egy irányban haladtak. Nem hiába nevezte egyik Deklarációjában Krucsonih az értelmentúli nyelvet (zaumnij jazik) „vad Édennek”, „vad paradicsomkertnek” (gyikij raj), hiszen a minden különbséget magában feloldó-felolvasztó *zaum* (értelmentúli nyelv) bizonyos értelemben éppen *a nyelv paradicsomi állapotának, az eredendő teljesség, az osztatlanság állapotának felel meg, amely persze a mindent artikuláló, megformáló értelem oldaláról tekintve maga a mindent elnyelő-megsemmisítő káosz.* Ezért körvonalazódik a *zaum* értelmileg a létezést megkettőző értelmen kívül; ezért válik az értelmen túli Egész fellobbanásának pillanata az értelem kihunyásának pillanatává a tudatban; ezért látszik úgy, hogy a gyermeki tudat, a misztikus tudat, az őrült tudat és az ihletben kitáguló alkotói tudat ugyannak a módosult tudatállapotnak – az Egésszé kerekedett lét boldogságának – aspektusai. A szimbolista *kozmosz* szép és értelemmel teli egészét elnyeléssel fenyegető

[68] Igor Ignatyev: *Pregyiszlovije*. In: V. Gnyedov: *Szobranyije sztyihotvorenyij*. Trento, 1992. 126-127. l.

félelmetes káosz negatív képét az antiszimbolizmusban a termékeny káosz, a szabadító káosz, a megosztottságokat eltörlő, anyaölként hívogató és boldog káosz pozitív képe, végső soron a Paradicsom extatikus képzete váltja föl, amely „a nyelven túli nyelvben” élményszerűen is feltárulkozik és megélhetővé válik. Ez az a hely, ahol minden közvetlenül azonos önmagával, minden mindennel egybeesik, ahol nem marad mozgástere semmiféle megosztó, megkettőző, kizáró-befogadó, elkülönítő-tagoló, értelmet kereső és értelmet adó fogalmi megértésnek és értelmezésnek. A zaum-nyelv *költői mítoszát* és *művészeti ideológiáját* létre lehetett hozni, *hermeneutikája* azonban contradictio in adjecto.

Hasonlóképpen – a paradicsomi állapot helyreállításaként, a részleges, mert értelmi tudás eltörléseként – vázolta a zaum-ot Alekszandr Tufanov, aki Hlebnyikov halála után „II. Velemirnek” és a „Zaum Földkereksége Elnökének” (Predszedatyel Zemnovo Sara Zaumi) titulálta magát (e titulust egyébként másoknak is előszeretettel osztogatta), számos írásában fejtette ki, hogy „az értelmen túli alkotás tárgynélküli (beszpredmetno), éspedig abban az értelemben, hogy a bennük megjelenő képeknek (obrazi) nincsenek körvonalaik, sem a megszokott értelemben vett kiterjedésük, jóllehet ’tárgynélküliségük’ a legrealistább természethűségnek felel

meg”[69]. Ez csupán azért nem tűnik fel azonnal, mert elfedi az időt térszerűen artikuláló értelem által létrehozott torzkép. A „zaum-ban – írja Tufanov – nincs helye az időt térben, térszerűen elgondoló értelemnek”. Tufanov a zaum-költészet egyetemes feladatának a nyelv *értelem-előtti* és egyben *szó-előtti* „természetes” állapotába – az értelem által még ketté nem szakított világba – való visszavezetését tekintette; visszatérést oda, ahol a hangok még közvetlen egységben voltak az eleven test mozgásával, az ember mozdulataival, ahol a nyelv nem szavakból, hanem hang-gesztusokból tevődött össze, ez utóbbiak jelentése pedig nem a változékony magánhangzókban, hanem az állandó mássalhangzókban rögzült. Ennek a – szavakból az idők során kilúgozódott – *értelmen túli mássalhangzó-nyelvnek* a feltámasztása lett volna a zaum-költő vagy – még inkább – zaum-komponista feladata. Tufanov, főleg Wilhelm von Humboldt nyelvelméletére és Wilhelm Wundt néprajzi-néplélektani kutatásaira, különösen „gesztus-nyelv” és „hang-metafora”

---

[69] Alekszandr Tufanov: *K zaumi (Fonyicseszkaja muzika i funkcija szoglasznih fonem).* Izdanyije avtora, Pétervár, 1924. In: *Zabitij avantgard – Rosszija pervaja trety XX sztoletyija.* Wiener Slawistischer Almanach, Sondeband 21, 100. l. A különc, de nagytudású, eredeti gondolkodású, az idősebb nemzedékhez tartozó, de megalkuvást nem ismerő, marginális helyzetű, Leningrádban élő Tufanov elbűvölte a fiatal lázadókat, köztük Harmszot és barátját, Vvegyenszkijt, az OBERIU későbbi megalapítóit, akik forradalmi „zaum”-elméletében saját irodalmi forradalmuk igazolását vélték fölfedezni. Igaz, nem ugyanazt értették „zaumon”, mint Tufanov, még azt is elhárították, hogy „zaumnyik”-nak nevezzék őket, mint Hlebnyikovot vagy Krucsonihot. Önmagukat „csinari”-nak [reparátoroknak] nevezték és verseikben a szavakon való *akusztikus-zenei túllépés* helyett *az értelmi túllépésre* összepontosítottak, az irracionalizmus, az „ész megállítása”, az alogizmusok és az abszurditás jegyében. (Tufanov és Harmsz kapcsolatáról, illetve a tufanovi „zaum” és az „oberius” ifjak „zaum”-ja közötti hasonlóságról és különbségről lásd bővebben: Anatolij Alekszandrov: *Csudogyej – Licsnoszty i tvorcsesztvo Danyiila Harmsza.* In *Danyiil Harmsz: Poljot v nyebesza.* Szovjetszkij Piszatyel, Leningrád, 1991.20-21. l.

fogalmára támaszkodva az arab, a héber, a japán, az angol és az orosz nyelv hang- és fonémakészletének összehasonlító elemzésével 20 általános fonetikai törvényt fogalmazott meg, kétségkívül inkább a költészet metaforikus, mint a nyelvtudomány elméleti leíró nyelvén[70], és egy 1200 morfémából

[70] Ez a megkülönböztetés azonban tudomány és költészet, és még inkább nyelvtudomány és nyelvfilozófia között viszonylagos. Noha Tufanov kétségkívül nem volt nyelvész és nyelvfilozófiai fantazmái egy radikális (a létező világot és világrendet elutasító) költői irányzat, a „zaum" nyelvi utópiáját és esztétikai megváltástanát voltak hivatva alátámasztani, azért „tudománytalan" gondolatai mégsem puszta rögtönzések, hanem egy egész – a XX. század elejétől mindinkább zárványszerű létezésre kárhoztatott – nyelvészeti paradigmához kapcsolódnak, amelyet Békés Vera úttörő monográfiájában a „hiányzó paradigma" hipotetikus fogalmát használva, „göttingai paradigmaként" jellemez, s Humboldt és Herder nyelvfilozófiájára vezet vissza. (Ld. Békés Vera: *A hiányzó paradigma.* Latin Betűk, Debrecen, 1997.) Ez a „hiányzó paradigma" kel újra életre Ludwig Wittgensteinnek a nyelv keletkezését magyarázó úgynevezett „nem-privát" nyelvfilozófiai koncepciójában. E nyelvfilozófiai tradíció felől nézve már nem olyan meglepő, hogy az elfeledett zaum-költő és zaum-nyelvész, Tufanov gyermetegnek tetsző nyelvfilozófiai konstrukciói és a világhírű nyelvfilozófus gondolatai számtalan ponton érintkeznek egymással. Wittgenstein – a nyelv kartéziánus, azaz az – atomisztikusan felfogott – egyes indiviuumra épülő, s ennyiben privát felfogásával szemben – az anyanyelv közvetlenségének példáján igazolja a közösség logikai elsőbbségét az egyénhez képest: anyanyelvünk ugyanis – a tanult idegen nyelvekkel ellentétben – „közvetítés nélküli adottság" számunkra, mivel „reflexió nélkül, cselekvések sorába ágyazva, szűkebb közösségünktől 'élő állapotban' sajátítjuk el, és normális körülmények között szintén reflexió nélkül, magától értetődően alkalmazzuk" (Békés Vera: i.m. 29-30. l.). A nyelvet valóban cselekvés közben, mintegy tapasztalásokba, mozgásokba ágyazottan tanulja a gyermek, a szó leválaszthatatlan a közösségben megélt tapasztalásokról. A szóban forgó „antipozitivista, antiatomista, anti-privát, antikartéziánus stb. elmélet-zárvány" létezésére, arra a gondolkodásmódra, amely „az egyes individuumhoz képest valamilyen (az individuum számára közvetlenül adott) közösség logikai értelemben vett elsődleges voltából indul ki", Békés Vera egész sor példát hoz a húszas-ötvenes évekből: „Mannheim K. relacionista tudásszociológiája, Lévy-Brühl nagyhatású elmélete a primitív, prelogikus gondolkodásról, F. Boas, E. Sapir, L.B. Whorf, G. H. Mead, M. Bahtyin, L. Spitzer vagy éppen L. Sz. Vigotszkij nyelvfilozófiai alapállása, illetve Polányi Mihály személyes tudás-koncepciója" (I.m. 30. l.) Ugyanezt a zárványt Oroszországban főleg a formalizmus előtti, de a századforduló orosz irodalomesztétikai és nyelvfilozófiai gondolkodására nagy hatást gyakorló irodalomelméletek (pl. Alekszandr Potyebnya, Alekszandr Veszelovszkij művei), egyes vallásfilozófusok nyelvelméletei (például Pavel Florenszkijé) főként pedig

álló „morféma-skálát” hozott létre, amelyről úgy vélte, hogy a zaum komponistái (kompozitori zaumi) számára idővel ugyanolyan alapvető lesz majd, mint a színskála a festők számára. Persze, „a zaum-teremtés folyamatában még ezeket az egyszerű morfémákat is ízekre szedik, szétzúzzák hangokra és hangalakzatokra, úgyhogy a különféle angol, kínai, orosz stb. szavak hangszilánkokra esnek szét. *Az, amire itt sor kerül, voltaképp nem más, mint »a szentlélek« (azaz a természet) egyfajta »aláereszkedése« miránk, aminek révén szert teszünk a nyelveken szólás képességére.* Mivel a fónikus zene egyformán »érthető« minden nép számára, alkotáskor én a transzkripció

---

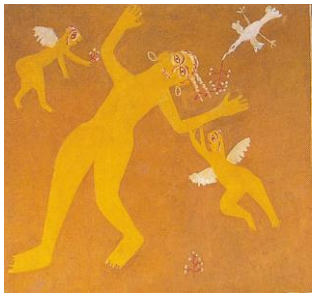
az 1930-as években rendkívül népszerű, szinte hivatalos szovjet nyelvtudóssá avanzsált – később Sztálin által kiátkozott és kollégái körében „a nyelvészet Don Quijoté”-jaként is emlegetett – Nyikolaj Jakovlevics (Dzsejmszovics) Marr és tanítványai munkássága képviselte. Ez a legalább Rousseau-ig visszavezethető, de alapjait tekintve humboldtiánus nyelvfilozófiai hagyomány, érthető módon különösen a költők és a művészek képzeletét ragadta meg. Nem meglepő, hogy Marr szellemi vonzáskörében olyan gondolkodókat és művészeket találunk, mint Ejzenstejn, Vigotszkij, Lurija, Spet, Bahtyin, Frejdenberg. Csakis ez az – Oroszországban a 1920-as évek végéig egyeduralkodónak mondható formalista-strukturalista nyelvtudomány nyomása ellenére fennmaradt – eltérő nyelvfilozófiai hagyomány magyarázza a Tufanov gondolatai és Marr elméletei közötti érintkezési pontokat is, hiszen például a magán- és mássalhangzók történeti státusának megkülönböztetése legalább Rousseau-ig visszavezethető gondolat; az az elképzelés pedig, hogy a nyelv valaha puszta gyökökből állt és így minden létező nyelv legősibb szavai közösek, korántsem a „négyelemes analíziséről” elhíresült Marr glottogóniai hipotézise volt, hanem a 19. századi nyelvészet általános meggyőződése. Az már más kérdés, hogy a Marr által feltalált négy szógyök, négy közös alapelem, amelyre végső soron minden nyelv minden alkotóeleme visszavezethető kellene legyen – *szal, ber, jon, ros* –, úgy hangzik, mintha egy zaum-költő alkotása volna, s talán még maga a *dyr bul scsil* szerzője, Krucsonih is megirigyelhette volna. Marr „nyelvről szóló új elméletéről” lásd Havas Ferenc egyedülálló monográfiáját (Havas Ferenc: *A marrizmus-szindróma – Sztálinizmus és nyelvtudomány.* Tinta Könyvkiadó, 2002.) különös tekintettel a Marr elméletét eredeti szövegei alapján rekonstruáló szemelvénygyűjteményre (I.m. 24-105. l.).

(univerzális – Sz.Á.) tudományos írásmódját használom (tehát nem a cirill vagy más nemzeti ábécét – Sz.Á.”).[71]

A zaum-nyelv – legalábbis az elgondolás és a program szintjén – sokkal több mint fónikus kísérletezés vagy egy költői irányzat megkülönböztető poétikai jegye: utópikus-messianisztikus megváltási program, tudományos nyelven előadott vallási utópia, amelyben megvalósul a paradicsomi állapot, a részekre (szavakra, nyelvekre) hasadozott értelmi világ *újra* osztatlan Egésszé és Eggyé válása *minden értelmen túl*. Kezdetben – Tufanov szerint – nem a Szó volt, hanem a Zaum (a fogalmi értelmet nem ismerő hang-gesztus, ami a mássalhangzókban rögzült máig megragadhatóan), és minden meg is maradt volna e boldog állapotban, ha az „ember nem változott volna át absztraháló gépezetté”, ha a szó fogalmiságával nem furakodik a dolgok és az ember, és ember és ember közé: „A társadalmi élet adott feltételei között a hang-gesztusok rögzült funkciója az érzékelt mozgásfolyamatok közvetítése lett. Ha az emberiség a fejlődés ezt követő lépcsőfokain a rámutató azonosítás hang-gesztusai helyett nem kezdett volna a tárgyakat összehasonlító szavakat (absztrakciót) használni és – feltételezve a technikai fejlődést – mindenkor megmaradt volna az érintkezésben a mozgásfolyamatok és maga a mozgás kifejezésének síkján, *akkor, mint joggal feltételezzük, földünkön ma egyetlen Zaum-nyelv létezne csupán* (na zemnom sare bila bi

[71] Alekszandr Tufanov: i.m. 110. l.

tolko odna Zaum), *egyetlen ország, amelynek különleges kultúráját az anyag (a ritmikusan lüktető tudat) változatos megformálásának (ritmus) érzéki gazdasága jellemzi, de amelyben nyoma sem lenne az értelemnek (bez priznakov uma), elgondolhatatlan volna a halál (bez predsztavlenyij o szmertyi), nem volna lehetséges olyan gondolatok és érzelmek kibontása, amelyek a térszerűen felfogott időhöz kapcsolódnak.* Ez az értelem-nélküliség birodalma lenne (carsztvo bez-umija), művészete pedig az értelmen-túliság (sz iszkussztvom za-umija). Ha a Föld-lakók hibáit a Mars-lakók nem követték el, nos, akkor, »Államuk« minden bizonnyal eszerint fog festeni."[72]



A folytonosan múló (zajló, siető, futó, rohanó, vágtató, eltűnő stb.) idő, mint az ember létezésének helye, pontosabban – hisz épp erről van szó – nem-helye, mint *mozgásfolyamat*, amely egyetlen pillanatával sem azonos, amely nem tárgyiasítható el, amelyet képtelenség megállítani, bárhol, bármiben elhelyezni, lerögzíteni, azonosítani a térben, Tufanov zaum-mítoszában tehát maga *Seholia* – u-tópia vagy u-kronia: az osztatlan lét, a kötetlen szabadság hona, amely csak az időben létezik, a térben nem. „Ha az ember az életet térben, térszerűen érzékeli, aligha lehet szabad. Ebben az esetben inkább külsődleges életet fog élni, távol lesz önmagától, saját Én-jétől. Létezése mindinkább térben zajlik majd, semmint időben, életét pedig emberek között, az artikulált

[72] I. m. 115. l.

beszéd és értelem terében fogja élni, aminek következtében létrejön egyfajta második Én-je is, mely elfedi az elsőt. Az Idő országában viszont, a befelé irányuló elmélyedés útján – ez biztosítja számunkra, hogy saját belső állapotainkat úgy ragadjuk meg, mint eleven és szüntelenül alakuló-fejlődő lényeket, amelyek nincsenek alávetve a térbeliség törvényeinek és kölcsönösen áthatják egymást, időbeli egymásutánjuknak pedig semmi köze az egynemű térben elhelyezkedők egymásmellettiséghez – , *megtörténik a dinamikus Én kiszabadulása a külvilág összes projekciójából.* Az emberiség előtt mostantól megnyílik az út egy artikulált hangokból álló *különleges madár-nyelv*[73]létrehozása előtt. A fonémákból, színekből, vonalakból, tónusokból, zajokból és mozgásokból zenét komponálunk, amely a térbeliség síkján érthetetlen marad, de világának érzéki gazdagsága mindent felülmúl… Szükségünk lesz erre a zenére, hogy aztán…*megszüntessük a halált* és megteremtsük azt a különös kultúrát, amely az anyag (a tudat) formába öntésének (a ritmus) változatos kifejeződésére épül. (Pétervár, 1925 október)”.[74]

[73] A zaum-ot, mint a minden létezőt minden létezővel egyesítő „madár-nyelvet” Velimir Hlebnyikov a szó szoros értelmében megalkotta költészetében. Így például a – már címében is világokat egyesítő – *Zangezi*ben (Zambezi+Gangesz), ebben a műfajilag besorolhatatlan dramatikus teogonikus-történelmi-kozmikus poémában a *madarak és az istenek beszéde* a mű elején éppen az elveszett és helyreállítandó Paradicsomot, a tökéletes létállapot-nyelvállapotot idézi. (In: Velimir Hlebnyikov: *Zangezi*. Helikon Kiadó, 1986.

[74] I. m. 124. l.

Az orosz avantgárdnak épp ebben az inkább eszkatologikus, mint futurisztikus vég felé irányultságában, a „halál halálát” hirdető húsvéti pátoszban – a feltámasztás pátoszában – érhető tetten leginkább az ortodox keresztény hagyomány tudattalan és tudatos hatása és továbbélése. Ez a pátosz volt az, ami az 1920-as évek elején éppen Tufanov közvetítésével ragadta magával az orosz avantgárd utolsó jelentős formációját, az oberiusokat, hogy az évtized végére aztán éppen az ő műveikben az abszurd katasztrofista pátoszába csapjon át. Tufanov 1920-as évek elején ismertté vált zaum-felfogása átmenetet képez a kubo-futurizmus (Krucsonih, Hlebnyikov) zaum-ja és a katasztrofista-abszurdista-szürrealista zaum között, melyet az OBERIU-csoport (Objegyinyije Realnovo Iszkussztva, azaz Reális Művészet Egyesülete) alkotói (főleg Danyiil Harmsz és Alekszandr Vvegyenszkij) teremtettek meg a húszas évek végén, félreértések elkerülése végett, még a „zaum” elnevezéstől is elhatárolva magukat.[75]

[75] Lásd erről bővebben: Jean-Philipp Jakkard: *Daniil Harms et la fin du l’avant-garde russe.* Bern, 1991.

Danyiil Harmsz portréja.Alisza Poret ferstménye (1939)

Az egykori OBERIU-csoport, mint „különböző emberek véletlenszerű egyesülése”, amely a tízes évek futurista radikalizmusát ad absurdum vitte és az ironikus-tragikus nihilizmusig fokozta, mindenesetre a kubo-futuristák útját követte a valóság játékká alakításában, az élet minden színterének folytonos teatralizálásában-karnevalizálásában. A realitás lett az irrealitás és az irrealitás – a realitástól megszabadító, a valóságot elváltoztató játék az egyetlen igaz valóság. A valóság az oberiusok – Danyiil Harmsz, Alekszandr Vvegyenszkij, Konsztantyin Vaginov, Nyikolaj Zabolockij, Igor Bahtyerev, Jevgenyij Svarc számára – persze már nem csak a NEP-korszakban visszatérő kispolgári banalitás és vaskalapos hivatalosság rémuralmát, hanem az egyre abszurdabb szovjet valóságot is jelentette. Minden közös és egyéni fellépésüket, egész életbeli viselkedésüket folyamatos

performansszá igyekeztek átalakítani.[76] Fellépéseiket, életbeli viselkedésüket a cirkusz, a buffo, a spektákulum, a vásári komédiázás elemei hatották át: „Harmsz egy ízben például az oberiusok éppen esedékes esti fellépését a Goszizdat (Állami Könyvkiadó – Sz.Á.) ablakpárkányán állva jelentette be, miközben Olejnyikov és Svarc a Goszizdat folyosóin »mint púpostevék« négykézláb csúsztak-másztak". Máskor, egy komoly tárgyaláson Harmsz egyszer csak rezzenéstelen arccal szájából előbukkanó színes golyókat kezdett tenyerébe potyogtatni…"[77] Igor Behtyerev, az oberiusok egyike visszaemlékezéseiben ezt írja: „a játék – életben, színpadon, irodalomban – a világhoz való viszony egyetemes törvényévé vált számunkra. Nem volt az a tárgy, esemény, jellegzetes vonás, amelyet az oberiusok szertelenül játékos képzelete ne alakított volna át szabadon és minden nehézség nélkül valami mássá …"[78]

---

[76] Lásd ehhez a performansz (performance) neoavantgárd fogalmát: Johann Lothar Schröder: *A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése*. In: *A performance-művészet.* Artpool – Ballasi Kiadó – Tartóshullám, 2001.13-34. l.

[77] A. Geraszimova: *OBERIU: Problema szmesnovo.* In: Voproszi Lityeraturi, 1988. 5. sz. 48-79. l.

[78] Idézi: Vasziljev I. E.: *Vzaimogyejsztvije metoda, sztyilja i zsanra v tvorcsesztve oberiutov.* In: *Problemi vzaimogyejsztvija metoda, sztilja i zsanra v szovjetszkoj lityerature.* Szverdlovszk, 1990. 56. l.

Danyiil Harmsz Igra [Játék] c. gyerekkönyvének borítója (1930)

Az alkotói csoport elnevezésében szereplő „reális művészet” vagy „reális alkotóművészet” (realnoje tvorcsesztvo) kifejezést pontosabb is volna „reálművészetként”, „valóság-művészetként”, sőt, „életművészetként” fordítani, amennyiben nem a tényszerű, a kézzel fogható, a „fenomenális” valóság reprodukcióját, hanem az igazi realitás (az ir-realitás) *létre-hozását* értették alatta. De ők már nem az értelmen túli nyelv (a zaum) hangzó alakzataiban, hanem az expresszionista és a szürrealista képzelet útján, a tudattalan *alogikus* alakzataiban, álomképeiben és a megvalósult-megvalósított metaforák gyakran lidérces fantasztikumában akartak eljutni a „tiszta realitásáig”: a realitás irrealitásáig és az irrealitás realitásáig. Az oberiusok *valóságművészetét* a lét abszurditásának alapérzése hatotta át, ami mélységesen idegen volt az újplatonikus szimbolizmus ideális *másik világát* utópisztikusan átértelmező, paradicsomi beteljesülésekről és új aranykorról fantáziáló korai avantgárdtól. De bár érzület és gondolkodás tekintetében az oberiusok nihilizmusa továbbment a futuristák metafizikát felszámoló nihilizmusánál, hiszen semmivel nem helyettesítette a másik

világ (Isten) megüresedett helyét, kitartott az avantgárdnál a művészet és az élet határait eltörlő radikalitása tekintetében, éppen akkor, amikor a hatalommal – a közösnek vélt utópia jegyében – egyezkedő, önfelszámoló avantgárd kezdte feladni azt. Ez a radikalizmus jutott kifejezésre abban is, ahogy a művészi megformálás elvét kiterjesztették a szerző személyére, a művész nyilvános életére is, játékosan teatralizálva, misztifikálva üres helyüket, azt, hogy a személy, a szerző, az alkotó – halott. Az oberiusok a *semmi bábszínházát* építették föl életükben és művészetükben egyaránt. A „tulajdonságnélküli ember" abszurd létezését – a valóságos létezést – játszva el nyílt színen – magánéletben és művészetben egyaránt, mintha Alfred Jarry *Übü*jét vitték volna színre – az abszurd végkifejletig. Elég talán itt Harmsz folytonos szerzői-név-játékára utalni: az „én"-t, ezt a kiterjedés nélküli pontot, ezt a „szinte semmit" névalakok játékos kavalkádjában vitte színre. Nevek teremtette alakokkal népesítette be világát, szerzői nevekben sokszorozta meg és tette megfoghatatlanná saját szerzői létét. Valamennyire minden név – álnév, hiszen létrehozza, létezéssel ruházza fel azt, ami nincs, és eltünteti azt, ami van. A név nem a jelölt és jelölő viszonyában, hanem a teremtő és teremtmény viszonyában határozza meg a névadót és a név viselőjét: a névadás – teremtés. De miért ne játszhatná el ez esetben az ember, aki már nincs, aki halott, saját teremtője szerepét? Miért ne töltse be a saját helyén tátongó űrt névalakokkal, létezők sokaságával, hogy ezzel is tanúsítsa – bátran és vidoran – „nem *az* vagyok": a „vagyok" nem „én vagyok", vagy ami ugyanaz: „bárki vagyok" és mindenki „én" vagyok.

A névcsere, az új név felvétele már a régi időkben is magának az életnek, az életformának a cseréjét jelentette, gyakran – mint például a világból kivonuló szerzeteseknél – szakítást az előző élettel, a korábbi énnel és egy új élet kezdetét. „Danyiil Harmsz – nem csupán a szerző irodalmi neve, hanem alkotás, művészet is, amely életet adott annak a rendkívüli embernek, akinek viselkedése extravagáns volt és rejtélyes dolgokat művelt – mint Anatolij Alekszandrov írja. – Harmsz egész életrajzot talált ki ehhez a névhez, folyton misztifikálta, azaz elváltoztatta, mássá költötte át barátait és rokonait. (…) Mi mindenhez értett Danyiil Harmsz! Tudott verseket, elbeszéléseket, darabokat írni, tudott harmóniumon és vadászkürtön játszani, jól énekelt, pompáson járta a csecsotkát, jól rajzolt, bűvészkedett, remekül adta elő saját és mások verseit, mesterien billiárdozott, képes volt végigmenni a leningárdi Dom Knyigi (Könyves Ház) utolsó emeletének balkonpárkányán, szeretett új játékokat kitalálni, nagyszerűen tudta utánozni a legyet, amikor az épp azon töpreng, merre repüljön tovább, tudott zaum-verseket, filozófiai traktátusokat, cirkuszi bohóctréfákat írni, előszeretettel játszotta el nemlétező fivérét, Ivan Ivanovics Harmszot, a Szentpétervári Egyetem magándocensét, ezt a mogorva sznobot. Képzelőereje és játékos kedve kiapadhatatlan volt. Ennek a valóságteremtő játéknak volt része az álnevekkel való játéka is.”[79] A „Danyiil Harmsz” irodalmi álnév átváltozhatott „D.H.”-vá, „Danyiil Hormsz”-szá, „Danyiil Hharmsz”-szá, de hosszabb-rövidebb időre egészen más névvé is

[79] Anatolij Alekszandrov: *Csudogyej – Licsnoszty i tvorcsesztvo Danyiila Harmsza.* In: Danyiil Harmsz: *Poljot v nyebesza.* Szovjetszkij Piszatyel, Leningrád, 1991. 46. l.

(Danyiil Dandan, Danyiil Sardam)[80]. „Az álnevek váltogatása az irodalmi maszkok váltogatásával fonódott össze. Harmsznak temérdek maszkja volt. Könnyen alkotott magának újakat, hiszen imádta az álarcosbált. Igor Rahtanov azt írja visszaemlékezéseiben, hogy Harmsz az 1920-as években, éppen verseit szavalva valamelyik pódiumon »egyszer csak selyemsüveget húzott a fejére, olyasfélét, mint amit jobb házakban a teáskannára tettek, hogy ne hűljön el idejekorán a víz«. Alekszandr Poret pedig arról számol be, hogy Harmsz a harmincas évek elején eszelős kinézetű hajléktalanként fogadásból végigsétált a Nyevszkijen. Borisz Szemjonov festőművész Harmszról szóló írásában arra emlékszik, hogy Harmsznak mindig volt a zsebében egy monokliszerűen viselhető kimeredő műszem, és amikor a beszélgetés valakivel kezdte nagyon untatni, egy észrevétlen pillantban gyorsan föltette a műszemeket, és nagyokat nevetett beszélgetőtársa zavarán."[81]

---

[80] Ez a névjáték és életjáték az orosz romantika korát idézi, mindenekelőtt a korabeli hivatalos konzervatív irodalmi ízlést és képviselőit mókázva parodizáló *Arzamasz* irodalmi társaság teatralizált üléseit, amelyeken hol a *Szvercsok* (Tücsök) álnévű Puskin, hol a *Szvetlana* álnevű Zsukovszkij elnökölt. Hasonló játékot játszott egy életen át az avantgárdisták nagy kortársa, az 1917 után emigrált Alekszej Remizov is – a századforduló karneváli kultúrájának egyik legeredetibb alakja –, amikor létrehozta a Nagy és Szabad Majom Kamarát és magát nevezte ki írnokául. A kamara uralkodója Első Aszik Nagy Majom volt, akinek nevében különféle kiáltványok adattak ki „az őserdőben", és tréfás törvényrendeletek írattak, pontosabban „mázoltattak alá sajátfarkúlag". De szinte mindenki játszott ekkoriban, még – mint A. Alekszandrov megjegyzi – a huszonnyolcesztendős „komoly" Alekszandr Blok is, aki két papírmasé-bábot készített, akiket kályhája szellőztetőnyílásába szállásolt el, és vidám kalandjaikkal szórakoztatta aztán a Komisszarzsevszkaja Színház színésznőit.

[81] Anatolij Alekszandrov, i.m. 47.l.

Epilógus

Az orosz futurizmus utolsó igazi formációja azonban nem az OBERIU, hanem *Tabak* volt. Főideológusa Igor Tyerentyev 1919-ben Tifliszben kiadott manifesztumában – a futurizmus minden kulturális határ, nyelvi korlát, társadalmi osztottság eltörlésére irányuló radikalizmusát követve – így határozta meg a művészeti mozgalom előtt álló utolsó nagy feladatot: „A futurizmust az improvizáció lehetősége készítette elő. A futurizmus nagyon sokat követelt az olvasótól és szinte semmit a szerzőtől: eltörölte az életkori korlátokat (»a gyermek jobban ír, mint a felnőtt«); az értelmi korlátokat (»tanítómesterünk – az őrült«); a műveltség kritériumát (»vadembernek lenni – kegyelmi állapot«) – igen, mindezt a futuristák törölték el! Egyetlen dolog van csupán, amit még nem töröltek el – saját magukat: csak állnak itt mindmostanáig, énbe-zápultan, saját énségükbe kövülve, mint holmi világ-pótlékok:

Én – Igor Szeverjanyin a zseni

Én – Vlagyimir Majakovszkij

Én – jóétvágyhoz minden mennyiségben nyálcsorgást szállító

(Krucsonih)

Én – minden fluidumok miniszterelnöke

(Tyerentyev)

Én-én-én! Elég az Én-ből! Le a szerzőkkel!

Használjuk bátran mások szavait! Törvény védje a plágiumot – tabak!”[82]A „tabak” varázserejű szó, de a „semmi” és

[82] Igor Tyerentyev: *17 jerundovoh odij*. (Tiflisz, 1919), In: Uő: Szobranyije szocsinyenyij, Bologna, 1988.190. l.

a „semmivé tétel”, mindenféle megosztó értelem visszavonásának értelmentúli varázsszava; végső szó, utolsó szó, mely egyszer s mindenkorra eltörli az indoklás, az érvelés, a bizonyítás szükségességét. A „tabak” a fenti idézetben látszólag – retorikai helye folytán – csak ezt jelenti: „uff” vagy „dixi” vagy „punktum”. Valójában azonban semmit sem jelent, avagy másként: azt jelenti, hogy: „Nincs több jelentés; ne keressetek többé értelmet bennem. Nem jelentek *én* semmit. Csak mi jelentünk valamit, de a »mi« nem »én+én+én«. A »mi« egy és oszthatatlan. Ezennel felmondunk az összes nagyképű, hülye, pöffeszkedő jelentésnek. Túllépünk a nyelven. Hát kifelé a szövegből értelem, jelentés, tartalom! Takarodjatok a nyelvből szerző, hős, olvasó! Ha nem tetszik, tehettek nekünk egy szívességet! Azt csinálunk, amit akarok. Szabadok vagyok, a Paradicsomból jöttünk, a Paradicsomba tartunk, ahol nincs többé nyelv; nincs meghasonlott tudat; nincs halál, bűn szenvedés; nincs gazdag és szegény, férfi és nő, felnőtt és gyerek. Tartsatok velünk, mi megmutatjuk nektek is a hazafelé vezető utat. Irány a Paradicsom Parkja! Irány Lét, a Semmi! Tabak!” A „tabak” az utolsó határt – a szerzői szöveg határát – is eltörlő „varázsszó”, univerzális törlőszó, amit jelentésnélküli üressége, tökéletes esetlegessége is jelez. Miért éppen „tabak”? Semmiért. Csak. Semmiféle különleges érdeme – rejtett jelentése, értelmi vonatkozása, különleges hangzása – nem ruházza fel a törlésre, ahogyan a törlést sem kell most már hősi küldetésként, nagyszabású feladatként, szolgálatként elképzelni. Inkább minden ilyen elképzelést is törölni kell. Bármely szóból lehet törlőszó, föltéve, hogy nem referál semmire, nem húzza le a földre valamilyen értelmi jelentés holtsúlya. Ott, ahol minden

szöveg egyetlen, határtalan, következésképpen birtokolhatatlan Szöveggé olvad össze, ott, ahol nem létezik többé „enyém” és „tiéd”, megszűnik a szerző kisajátító és megosztó nyelvi pozíciója, megvalósul a „Nyelv-Paradicsom”. De hát nem épp efelé halad-e rohamléptekkel „a szerző halálát” újra meg újra bejelentő, intertextuális szöveggyönyörben tobzódó posztmodern irodalom? Nem a Paradicsom kapujában állunk-e valóban? Akkor hát – tabak!?

Függelék

Alekszej Krucsonih

Melankólika pongyolában[83]

(át-oda- és visszaköltemény)

№25. Обложка / The cover

[83] A.Krucsonih: *Malaholija v kapotye*.1913.

A TÖRTÉNELEM MINT
anális erotikaka
Gogoly (pontosabban Guggolj!) Akakij Akakijevicsével
vette kezdetét és Zdanyevics hírhedett Nekakij
Nekakijevicsével
folytatódott hogy aztán hamarosan véget is érjen

(a vég! a vég! csak azt tudnám!)

A Néva-parti fővárosban lakik a...ki?
Hát az Arszenyev Akaki'
a Szlucsevszki Akaki'
na és a harmadik kaki?
hát a drágajó Romanovka! Ki?!
(Falfirka Szentpétervárról)

*

– Itt laksz?
– Lakik a kaki te lüke!

*

Felirat kalyibán: „KAKI-LAK”

*

ablaka kaka
ablaka kaki
kakikő
hablak a kaka
hablak a kaki
lökd ki a kübliket!

(Kubla kán kismonológja a sitten)

*

itt jön a! itt jön a rontó-bontó
itt jön a kakintó-brontó-ontó-ichtionoszaurusz
ki!
(prontó!)

*

aha-kaki (szarfelismerés)
hehe-kaki (kínos szar)
bruha-kaka
bruha-kaka
haha-kaka
kaka-kaka (szar nevetőgörcsben)
khaki (trükkös kaki)

*

Latrok latrinája

(Klotyóköltészet)

kloákavárosban a szar
egy szép nap szörnyen megdagadt
álláig ért mondhatni már
a szaroknak az a sok szar

kiálla akkor Szar Jani
egy szarrakásra fel –
nem tudta szegény szarjon-e
bár kellett szarfelett!

„nem álltam még ilyen szarul! –
így a hős szarverő –
se ki! se be! szorul szorul –
s kinyomni nincs erő!”

.....

„szarok, szarok, ti hű szarok!
hát ne szarjon eduárd?
hadd látom, úgymond, mennyi *sir*
szar el egy tartományt?!”

.....

a Nagy Kakában ülnek ők,
egy szarbugyorba’ lenn
kaka-kráter! – rötyin rötyög –
szarik a regiment!

a Nagy Kakában ülnek ők –
Cloaca Maxima!
s ültében mind görnyedve nyög –
kínjuk is maxima!

s a bibliai Szír és Szar
is itt ül – két jóbarát! –
alattuk reng ezer pazar
összeszart reterát

seggfej seggszáj mind szófosó!
mind szavakat kakál!
altestvér! vándor! bujdosó!
ne szarj, ha nem muszáj!

nonum prematur...*tartani*!
ó, kilenc éven át!
töltsétek meg e Tartaroszt
e pokoli latrinát!
.....
(folyt. nem köv.)

*

kis szar
jó szar
jó ha felszarv

*

iktat a kaka
oktat a kaka
kaka-ok!
kakik (ikes kaki)

*

a kaki ki!
a kaki be!
(a hős Kakicsek!)
kakicska!
bujutujutú kakicska!
hát Kakicska forgalmista is?
még szép!

*

brókerkaki
tőzsdekaki
bukik a kaki
kakikrach – eh!

na de a kamatok uram!
a kakamatok nőnek! –
nézze már egész hegyek!
(na én megyek!)
így kapja vissza egyszer
csőstül-kamatostul
amit egy életen át megevett
(„hülye kakafej!”)

*

abraka-kaka
abraka-kaki
akaka
akaki
teker el a rábi!
(arab szarráolvasó)

*

jajde aranyos a kisasszon’ka
IQ-kája!
IQ-ka! na-ki-van-itt?
na kinek az IQ-kakája? nakinek?
kuka-kaka!
kijön a lyukon
juhé!!!
(Kakálka csúfolkodásaiból)

*

baka-kaka! baka-kaka!
aki húnyt aki nem
jövÖÖÖÖK!

*

ülnek a nagy kakatóban
a Titicacában –
ti-ti-tá! ti-ti-tá!

tátogva ülnek ülnek
bódék deszkáin ülnek így
kedvetlen lakók
felállnak
s elrepülnek
s újra ülnek
éj résén át kukkolók
koppanó nappalokkal
együtt kelők
s halkan így ürülnek:

brekekekaka!
brekekekaka!
mekkora kaka
mekkora kakató
tütükém!

*

kaka illan
kaka oson
át a Magellán-szoroson!

*

kaki üke: kaki-kaki!
őskaki-kő!
kínkakirím
az egyik nő
a másik hím
hanem-hanem hol kuksol őkakasága:
Sekaki?

*

Lekakálozd Kakinda
Kakaküllős Kiskakálozd Nagykakálozd
Te Kakatóni! Te!

*

fakaki (unott kaki)
bukaka (bukott kaki)

*

ó Égi Kaktusz!
Nagy Úr ki kakva kaksz!
kakkints le ránk is!
csókoltat
Lappföldről
buksza kükszi kakszi

*

nem ok a kaka –
okozat!
ok mely okot
kakizott!

*

Káli, Káli, Káli, ó Nagy Kakaúr!

*

kattog a kaka
kattog a kaka
a kaka a kaki
kattog a
krokodilkaki ki

csattog a kaki
csattog a kaki
csitt!
csatt!

retteg a kaki
bukkan a kaki
vakkan a kaki
nyekken a kaki
ó kakakáosz!
rotyogó őskakaűr!

zsarnok a kaka
álnok a kaka
rémkaki-rém!
kis kaki jó kaki
kívánok neki
nagy kalappal
én-t neki én

vágtat a kaki
ugrat a kaki
káoszon át Kaka-Úr!
faktum a kaka
brutum a kaka
kaka-sakk!
kaka-matt!
kéred a kakimat?

*

übü-kaki
übü-szar –
aki übü
beleszar!
hej!

(Übüke-Kaki őexellenciájának személ'es véleménye a kialakult helyzetről: „jó kezdemény! felkarolni! 'sak így tovább! zöld kandelláberemre mondom! marhák!")

*

Hogy nevelik illemre a kis kakikat az Übüdében?

Kakika, te!
mit csinálsz? nem székeled magad?

*

az a finom kis pipika!
akarom mondani: pipikekaki! na!
az is megéri a pénzét!

*

– Papa, ki volt Pasolini?
– Nagy szaló volt fiam, szegény!
Haj, az a sok befalt kaka!
Na persze, laktató!

*

merdre!
és újra merdre!
ne merdre
a szádra venni!
mért kéne mind megenni?
fú kakás!
azazhogy
töröld ki merd ki
fejedből örökre verd ki:
übükekaki!
übükekaki!
jössz ki!
ez ki? (est-ce qui?)
haptákban áll az ész –
menetkész!
kakikész!

(Übüke kakikirály őhagyatékából)

*

kakikukacok-a-kakikukacok-a-kakikukacok-a-
kakikukacok-a-kakiku-

*

kakkints le ránk ó fennen kukkoló
Nagy Kakadémon! Nagy Kuki-Rém!
Kakk!
Nyekk!

*

a kaki kő
a kaki kéj
a kaki kín
a kaki éj

a kaki kakakő
a kaki kakakín
a kaki kakibüszke
ej te gatyahős!

*

doktor
kakadu-kaki? csak nem?!
örvendek a szerencsének!

vadkaki vadkaki
szökik a baka-kaki
ki!

*

elmentek a csodakakihoz
de az is csak azt mondta hogy stb.

*

kakalogosz
kakalógia
kis kaka-káté
– Ha jól látom ön kakaista?!
– Ó igen a szarizmus-kakaizmus katedráján
dolgozom mint kakadopulosz!

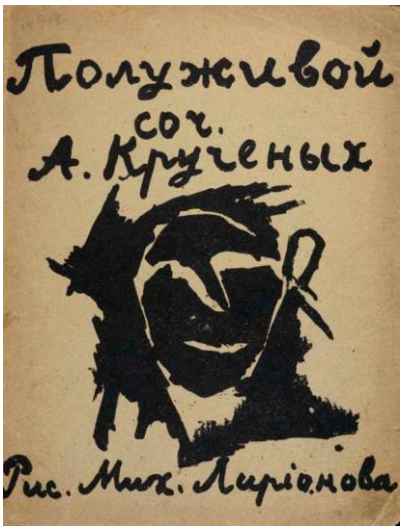
*

kakából katedrálist?
ej-ha!

*

kakira- kakira-kakira-kak!
aki rak aki rak akire rak!
kakira-kakira-kakira-rak!
kakit a kakira kaki rakat!

(szarmanyol)



Klotyófirkák

köszöntsük most Kaka urat
ki kakára kakát irat!
bokáig ér már a ká
baka boka – K. und K.

köszöntsük hát Kaka urat
aki mindent szarrá irat!
térdünkig ér már a ká
szánkig is érhet aká’

köszöntsük hát Kaka urat
irodai szarmadarat!
nézd a kakák kupacát
hogy fúrja e kukac át!

köszöntse hát Kaka urat
reterátról szarátirat!
köszöntse a reterát
ezt a szahar szaharát!

A szövegben többek között K.Malevics, O. Rozanova, N.Goncsarova, M.Larionov, Ny.Kulbin korabeli könyvillusztrációit, rajzait, festményeit használtam fel. (Sz.Á.)