

Földes Györgyi
AKIT „NEM LÁTNI AZ ERDŐBEN”

Földes Györgyi

AKIT „NEM LÁTNI
AZ ERDŐBEN”

Avantgárd nőírók és női alkotók



Balassi Kiadó · Budapest

A kötet
a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH
támogatásával, A kánonképződés folyamatai
komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai
kánonok a modernség kontextusaiban című,
125791 nyilvántartási számú NN_17 pályázat keretében készült.

A borítón

© Földes Györgyi, 2021

ISBN 978-963-456-087-6

TARTALOM

Előszó	7
Bevezető	9
Futurista női alkotók, feminizmus, háború	32
Budapesti képek és a zsidó hagyomány Mina Loy avantgárd önéletrajzi hosszúversében. Anglo-Mongrels and the Rose	46
Az android, a kiborg, a dandy, meg a nő. Sajátos testreprezentációk a dekadens és a dada képzeletben nemzetközi és magyar kontextusban	58
Kettős marginalitás magyar kontextusban, avagy kik voltak a magyar avantgárd nőírók?	74
Avantgárd, nők, háború. Újvári Erzsébet és Réti Irén az aktivista folyóiratokban	84
Aktivizmus, kizökkenés, egyéni megváltás. Kádár Erzsébet versei a <i>Mában</i>	97
Avantgárd, szétraírási női vetületben. Újvári Erzsébet, Réti Irén, Kádár Erzsébet, Földes Jolán	106
Csont Judith – Szántó Judit – Pál Judit. Egy munkásmozgalmi életút avantgárd vonásai	122
„A pódium akrobatája”. Simon Jolán előadó-művészete	153
A tanulmányok eredeti megjelenési helye	173

ELŐSZÓ

Már a harmadik kötetem jelenik meg „tematikus tanulmánykötet” műfaji megjelöléssel, ezért ideje volt elgondolkodnom, miért így írok; hogy bár a felmerülő témák (szimbólumelméletek, testelméletek és -poétikák, most pedig az avantgárd nőírók munkássága) hosszú évekig foglalkoztatnak, mégsem vállalom; hogy monográfiát írjak, módszeresen körüljárva ezen területek minden szegletét, inkább különböző szemszögekből vagy pozíciókból próbálom megragadni az adott jelenséget – tanulmánykötetben. Arra a következtetésre jutottam végül, hogy egyrészt a körülmények kényszerítenek erre: intézeti kutatóként az ember folyamatosan konferenciafelhívások keresttüzében él, amelyek lehetnek éppen a kutatási területeinek megfelelőek, mégis adott „hívószavakra” építenek, vagy különböző történelmi események évfordulóihoz kötődnek, és ennek megfelelően szabnak ütemet az ember irodalomtörténeszi tevékenységének. Így történhetett meg, hogy az avantgárd nőírókról szóló szövegeim központjában a centenárium miatt az első világháború központi jelentőséget kapott (nyilván fontos oka volt már az avantgárd mint mozgalom megszületésének is, az avantgárd nőíróknál pedig végképp különleges szerepet kapott, de így különösen sokat kellett vele foglalkoznom); máskor viszont olyan kulcsfogalmak, mint „kizökkenés” vagy „hagyomány és újítás viszonya” irányítottak a konferenciára való felkészülés és tanulmányírás közben (ez persze jó is, hiszen könnyebb volt ihletet nyernem, addig számomra nem evidens szemszögből szemügyre vennem a vizsgálati tárgyat, vagy keresnem a témán belül egy olyan mozzanatot, amelyre vonatkozóan a megadott cím megvilágító erejű lehetett). Másrészt az is oka lehet ennek az írásmódnak, hogy beláthatatlanul nehéz egy kutatási terület minden apró részét lefedni, számomra legalábbis

illuzórikusnak tűnik: viszont hajlamos vagyok azt gondolni, bevezető-k-átvezető-k írásával azért kitölthetem a réseket, felrajzolhatom a háttérret, megteremthetem a kontextust, ahová beillesztve ezek a tanulmányok már kiadják az összképet. (Egyes régebbi szövegeimet némileg „át is szabtam”, hogy kerüljem az önisméltást.)

S ha már szó esett az intézeti kutatói létről, ezúton is szeretnék köszönetet mondani közvetlen kollégáimnak, az Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztálya munkatársainak, hogy oly sokszor végighallgatták-végigolvasták szövegeimet, és sok hasznos észrevétellel, megjegyzéssel segítették a munkámat.

BEVEZETŐ

Mikor hozzákezdtem az avantgárd női szerzőiről szóló könyv, e tanulmánykötet bevezetőjének megírásába, a Bibliothèque nationale Française lenyűgöző olvasótermében üldögélve egyetlen nap leforgása alatt belefutottam két jellegzetes, a helyzetet remekül illusztráló példába. Ezek egyike inkább az avantgárd közvetlen szereplőinek a nőihez való viszonyát mutatja meg, a másik az avantgádról szóló irodalom- és művészettörténeti diskurzus nemspecifikus sajátosságait.

Az előbbi tulajdonképpen egy ismert példa, René Magritte képe (*Je ne vois pas la cachée dans la forêt – Nem látom az elbújt nőt az erdőben*), amely a *La Révolution surréaliste* utolsó számában jelent meg, s egy női akt, egy erősen szexualizált meztelen test körül a szürrealista csoport tagjait ábrázolja, kizárólag férfiakat, mindegyiküket külön-külön klasszikus igazolványképeken, öltönyben, viszont lehunytt szemmel. A képre többen reagáltak már, alapvetően a létszámbeli szempontra fókuszálva (1945-ös szürrealizmuskönyvében Maurice Nadeau is, ha nem is nagyon élesen,¹ viszont munkájának újabb kiadásai – s nem ironikus módon – éppen ezt a képet használják fel a borítóhoz –, továbbá napjainkban Maria Bucur a *Gendering Modernism* című kötetében, várhatóan kritikus hangnemben).² Mindketten a nemek itt megjelenő egyensúlytalanságára hívják fel a figyelmet, illetve hogy egyénített (ti. ismert) szürrealisták, mind férfiak állnak szemben egy meztelen, idealizált, személytelen női alakkal. Nadeau és Bucur amúgy a kép textuális vonatkozásaira nem figyelnek, én

¹ Maurice NADEAU, *Histoire du Surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, Collection, 1954.

² Maria BUCUR, *Gendering Modernism. A Historical Reappraisal of the Canon*, New York, Bloomsbury Academic, 2017.

viszont az avantgárd női alkotókról szóló könyvhöz a szakirodalmat felmérve éppen Nadeau könyvborítója két szöveges részének, a címnek (*L'histoire du surréalisme – A szürrealizmus története*) és a Magritte-képen a meztelen nő körüli feliratnak (*Je ne vois pas la cachée dans la forêt – Nem látom az elbújtat az erdőben* [az „elbújt” szó nőnemben szerepel, vagyis *Nem látom az elbújt nőt az erdőben*]) összejátszására kaptam fel a fejem, paratextuálisan olvasva össze a magam számára a kettőt. A belga festő felirata ebben a kontextusban ugyanis kulcsmondat lehet egy gender szempontú szürrealizmus- vagy avantgárdtörténet számára: ha valaki a nőt, a nőit keresi e kereteken belül, annak fel kell azt kutatnia, hiszen el van bújtatva, a férfiak takarásában áll, háttérbe szorul, elvész az erdő rengetegében. Természetesen a képnek más interpretációi is lehetnek, hiszen az ismert szürrealista férfi szereplőknek csukva van a szemük: ez pedig nem feltétlenül arra utal, hogy ők sem látják a középben álló nőt – bár érthető így is –, hanem arra is, hogy éppen behuny szemmel látják mint az érzéki valóságtól elkülönülő ideálképet. (Az „erdő” ebben az értelemben jelentheti az érzéki valóságot is, a feliratot pedig ebben az esetben úgy lehetne inkább fordítani, „*az erdőben nem látom az elbújtat*”: ti. ezért kell a szemeket lezárva tartani és befelé fordulni). A személytelenített női akt ekképpen viszont az elvont, örök szépség megnyilvánulása lesz, ami már szimpatikusabb „üzenet”, bár a szép ezen felfogása alapvetően a romantikáig számított probléma nélkülinek vagy éppen mentesnek minden giccstől. Noha az eredeti Magritte-mű jelentése önmagában nyilván inkább ezzel azonosítható, s a Nadeau-könyv borítójára is minden bizonnyal ezen értelmezés szellemében választották ki, *A szürrealizmus története* címmel való összejátszása a fentiek miatt, hiszen – mint látni fogjuk – modellezi is a szürrealistáknak a nőkhöz való viszonyát: a nő múzsa, néma és passzív ihletforrásként áll az aktív, alkotó, névvel és művészi ranggal bíró férfi mellett.

Másik példámot rosszhiszeműbbnek és lényegesen bosszantóbbnak látom. A Fondation Arpnál jelent meg 2014-ben Serge Fauchereau *Arp*

et Taeuber című kettős katalógusa.³ A szépen megtervezett kiadvány borítóján a művészpár vezetéknevei egymás mellé rendelt, egyforma méretű betűkkel szedve jelennek meg, s bár a férj neve szerepel elsőként, a feleségé pedig másodikként, ez még nem zavaró: a sorrendet alakíthatja éppen az ismertség mértéke is, a kánonban jelenleg elfoglalt helyük, s egy korrekt módon összeállított kettős kiállítás és katalógus tartalmi egyenrangúsítással akár alakíthatna is ezen az egyenlőtlenségen, miközben számot is vet vele. Csakhogy nem ez a helyzet. A könyv első – viszonylag hagyományos, kicsit pozitivista szemléletű, de elég korrekt módon összerakott és megfogalmazott – felében részletesen értesülünk Hans (Jean) Arp életének és főként pályafutásának állomásairól, kisebbekről és nagyobbakról egyaránt. A kötet második fele azonban csak látszólag szól Sophie Taeuberről, az ő munkásságáról: éppen az a sajátossága, hogy „mottóival” felvillant valamit művészi kvalitásait és jelentőségét illetően, de aztán ezt ki is törli azonmód. Két fejezetet szentel a művésznek a szerző: az első, amellyel néhány apróságon kívül nincsen különösebb gond, főszerkesztői munkásságát mutatja be a *Plastique* című folyóiratnál (1937–1939), s bár a tényleges vezetői szerepet és önképet elvitatja tőle mint minden tekintélyvel és intézményességet tagadó dadaistától, s inkább a tartalomra koncentrálna, ezt tekintjük elfogadható szerzői döntésnek. Lényegesen nagyobb probléma, hogy a második fejezet is csak a *Plastique* kétéves időszakát hivatott felfedni (*Taeuber et son œuvre dans les années plastique*); s miközben az ebben a szövegben található, mottóként szolgáló idézetek Marcel Jancótól,⁴ illetve Michel Seuphorthól éppen a két életmű egybeszövődöttségéről és egyenrangúságáról, illetve a feleség mégiscsak létező belső autonómiájáról,

³ Serge FAUCHERAU, *Arp et Taeuber*, Paris, Éditions des Cendres, Clamart, Fondation d'Arp, 2014.

⁴ „Melle, am majdnem mindig láthatatlanul, felesége, jó barátnőnk, Sophie Taeuber. Valószínűleg soha nem fogjuk tudni elválasztani a rá eső részt Arp művészetében, mint ahogy fordítva sem, a férj részét az övében. Munkájuk párhuzamosan zajlott, s gyakran a közös mű benyomását keltette.

kreativitásáról és egyéni művészetéről beszélnek, a könyvfejezet ebből aztán semmit nem mutat meg – aki Sophie Taeuber munkásságára kíváncsi, ehhez a könyvhöz semmi esetre se forduljon. A művészlől írt alig néhány bekezdés mint férjének alteregóját mutatja be, s a teljes pályafutás sokoldalúságáról (szobrok, belsőépítészet, táncművészet, jelmez- és maszkkészítés, marionettek) végképp nem szól. Fauchereau gyakorlatilag a legcsekélyebb erőfeszítést sem teszi Sophie Taeuber munkásságának kutatása, megismerése tekintetében, holott erre az Arp Alapítványnál nyilván lett volna lehetősége, s munkájához kellő anyag (egy egyszerű Wikipédia-szócikkben az általa tárlt információ-mennyiség sokszorosát találhatjuk Taeuberről).

Mindez összecseng Susan Rubin Suleiman híres tanulmányával, aki szerint közös lényegi vonása a nőknek és az avantgárd mozgalmaknak a marginális státusz, az, hogy a kultúra margóján helyezkednek el – a nők oda szorulnak, az avantgárd inkább szándékosan oda helyezi magát –, ami pedig az avantgárd mozgalmakban részt vevő, azok esztétikáját osztó nők helyzetét illeti, az már a *kettős marginalitás* esete.⁵

A főpap műzsája lett volna? Határozottan nem. Minden gesztusában, mimikájában, a szellemében valami nagyon személyeset testesített meg. Műalkotásaiban, amelyeket csak ritkán mutatott meg, mindig voltak új ritmusok, meglepő egyéni hangsúlyok, szaggatott és összevont geometrikus kifejezések – mint egy jó jazzmű akkordjai vagy az amerikai »blues«-ok visszafogott és méltóságteljes szomorúsága. Táncaiban – befutott táncosnő volt – minden bájos keresettségtől óvakodott. Képzelőereje révén, gesztusai vaskos életkedve és kifejezőereje révén képes volt a jövődő jellemének táncát érzékeltetni.” (Marcel JANCO, *Dada créateur*, in Willy VERKAUF, *Dada, monographie d'un mouvement*, AR, Suisse, Teufen, 36–49. „Szerintem nincs színvonalkülönbség Arp és Taeuber között. Sophie Taeubert századunk művészetének egyik nagy, kiemelkedő figurájának látom, ugyanarra a szintre helyezem, mint férjét, Arpot, vagy Mondriant, Van Doesburgot, Kandiskyt (...).” Michel SEUPHOR, *entretien avec Aline VIDAL, Arp et le groupe „Cercle et Carré” (1929–1930)*, Paris, Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, 1986.

⁵ Eredeti: Susan Rubin SULEIMAN, *A Double Margin: Women writers and the Avant-Garde in France*, S. R. S., *Subversive Intent, Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1990, 11–32. A tanulmány második fele magyarul: Susan Rubin SULEIMAN, *Két esszé: Kettős margón: A nőírók és az avantgárd Franciaországban (részlet)*, ford. KÁL MÁN C. György, *Orpheus*, 1993/2–3, 78–100. Suleiman szerint avantgárd mint

(Egyébként Suleiman azt is hozzáteszi, hogy a nők nemcsak tényleges pozíciójukat tekintve, hanem a kulturális képzeletben is a szélre rekesztődnek, mert mint valami szakadék, merényletet jelentenek a patriarchális rendszer egészen képzelt szubjektuma ellen, mint vad zóna annak racionalista konstrukcióit, mint sötét kontinens a fény régióját fenyegetik.) Ámde kimondható, hogy mindennek van vagy lehet éppen pozitív hozadéka is: és valóban, egy olyan rendszerben, amelyben a marginális, az avantgárd, a szubverzív megzavarja és „szétzilálja az egészet, azaz a nő/avantgárd/marginalitás trópusból a női szubjektumok számára” pozitív érték is születhet. A kettős margó ugyanis egyfajta centrumszerűséget is eredményezhet: egy művész, aki esetleg ezeket a fogalmakat azonosítja saját tevékenységével és metaforikus értelemben saját nőiségével, ezekben éppen saját erejét és önlegitimációját is megtalálhatja. Ezt az elképzelést a legsikeresebben Hélène Cixous valósította meg Suleiman szerint *A medúza nevetésében*, mely szöveg műfaját és tartalmát illetően nagyon közel áll az avantgárd manifesztumokhoz, miközben szerzője explicite feminista perspektívából írja meg – abban különbözik csupán Tzara dadaista vagy Breton szürrealista manifesztumaitól, hogy a „női szöveget” azonosítja a radikális, szubverzív szöveggel.⁶

De legyünk méltányosak: bár a Taueber-példa nem elszigetelt, és Susan Rubin Suleiman is nagy vonalakban jellemzően foglalta össze néhány évtizeddel ezelőtt mind az avantgárdnak (nevezetesen:

olyan nem létezik, csak meghatározott avantgárd mozgalmak vannak megadott térben és időben. A francia szürrealizmus példáján bemutatva Suleiman arról ír, miként marginalizálódtak a nők ezekben a mozgalmakban, miként rekesztették ki őket az ezekről nyújtott történeti-kritikai beszámolókból.

⁶ Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése*, ford. KÁDÁR Krisztina, in *Testes könyv*, szerk. Kiss Attila Attila, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, II, Szeged, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997, 357–380. Például annyiban áll fenn közöttük hasonlóság, hogy Cixous írása bár nyelvtanilag egyes szám első személyű, egy csoport, a nők nevében szól; hogy hangja az agresszívától a bátorítóig terjed – attól függően, hogy ellenálló, ellenséges olvasót feltételez, vagy a nőket szólítja meg; s egy programot ad, amely pedig egyszerre ajánlja az írásnak egy forradalmi gyakorlatát és a fennálló kulturális ideológiák és intézmények lebontását.

a szürrealistáknak) a nőkhöz való viszonyát, mind a hagyományos irodalomtörténeti hozzáállást, érdemes jelezni, hogy az összkép ma már nem ennyire sötét, vagy legalábbis az utóbbi évtizedekben mintha kicsit enyhülne a helyzet, szélesedne a paletta, még a Fauchereau-féle elrettentő példák ellenére is. A gender studies egyik fontos eredményének tekinthetjük, hogy nem csupán egyes nevek és pályák bukkantak elő a feledés homályából, nem csupán egyes addig nem vagy alig-alig ismert alkotók szövegeit bányászták elő folyóiratokból vagy kéziratok formában hagyatékok mélyéről, hanem ezek csoportjaira vagy együttesére is vetült a reflektor fénye, így is sok specifikumot próbáltak elmondani róluk (ami egyébként nem jelenti azt, hogy mindig izolálni kell őket a különböző irányzatok, mozgalmak, csoportok férfitagjaitól, mert az elszigetelés is jelenthet olykor gettósítást, leértékelést). A női alkotók megismerése és bemutatása tekintetében jelentős fejlődés érzékelhető, amennyiben egyre több művet adják ki⁷ vagy rendeznek nekik kiállítást, gyakrabban és nagyobb számban kerülnek be antológiákba, válogatásokba, vagy éppen jelentetnek meg róluk tanulmányokat, olykor monográfiákat.⁸

⁷ Ha például csak a szürrealista nők szövegeit tekintjük, ilyen például Frida Kahlo naplója (versekkel, illusztrációkkal), Remedios Varo töredékekben maradt művei, Claude Cahun összes művei, egy kétnyelvű antológia Valentine Penrose szövegeiből, Meret Oppenheim jegyzetfüzete, versei és álomleírásai, Joyce Mansour, Nora Mitrani és Unica Zürn teljes életműve, Gisèle Prassinos és Leonora Carrington számos szövege stb.

⁸ Georgiana Colville fontos összegző tanulmánya szerint, ismét csak a szürrealista alkotónőkről szóló munkákat tekintve (Georgiana COLVILLE, *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean Michel Place, 1999); az *Obliques* 14–15 1977 *La Femme Surréaliste* című száma, egy másik folyóiratpszám Lise Deharme-ről (*Cahiers bleus*, automne-hiver, 1980); Whitney CHADWICK, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Boston, Littke, Brown & Co., 1985; a *Dada/Surrealism* 1990-es száma: *Surrealism et Women*, Susan Rubin SULEIMAN, *En marge: les Femmes et le Surréalisme*, Harvard, Harvard University Press, 1990; Georges SEBBAG eszmefuttatása Marcelle Ferry költészetéről a *Les Éditions Surréalistes*-ről szóló kötetében, IMEC, 1993, illetve Nelly Kaplanról *Le Point Sublime. Breton/Rimbaud/Kaplan*, London, Jean-Michel Place, 1996; egy monográfia Kay Sage-ről Judith SUTHER tollából (*A House of Her Own/ Kay*

Magyarországon azonban – úgy találtam – az ehhez hasonló kutatások még nem indultak be kellőképp, sem a külföldi női avantgárd irodalommal való számvetést illetően, sem a magyar vonatkozások feltérképezése szempontjából, ezt a hiányt szeretném most ebben a könyvben – ha nem is feltétlenül a teljességre törekedve – pótolni. Magyarországon elsőként Simon Jolán színeszi, előadóművészi és kórusvezetői pályáját kezdték el kutatni, úttörő jelentőségűnek tekinthető a 2003-as PIM-kiállítás, amelynek kurátora Csaplár Ferenc volt, akinek alapos, tanulmányjellegű katalógusszövege rendkívül informatív;⁹ a Munka-kör szavalókórusával főként Jákfalvi Magdolna¹⁰ és Szolláth Dávid¹¹ foglalkozott. Madzsarné Jászi Alice munkásságát Borgos Anna,¹² illetve Balogh

Sage, Solitary Surrealist, Londres-Omaha, University of Nebraska Press 1997). És nem utolsósorban Georgiana Colville vonatkozó tanulmányai és előszóval ellátott antológiája. Colville nem számol be a Germaine Dulacról szóló korai alkotásokról, pl. Charles FORD, *Germaine Dulac 1882–1942*, Paris, Avant-scène, 1968. Természetesen Colville 1999-es könyve után is születtek fontos munkák, lásd pl. Tami WILLIAMS, *Germaine Dulac: a cinema of sensations*, University of Illinois Press, 2014; Jennifer Laurie SHAW, *Reading Claude Cahun's Disavowals*, Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 2013; Véronique LE RU, *Claude Cahun, entre art et philosophique*, Editions et presses universitaires de Reims, 2019; Anne EGGER, *Claude Cahun, l'antimuse*, Brest, les Hauts-fonds, DL 2015; *Meret Oppenheim [Texte imprimé] : from breakfast in fur and back again : the conflation of images, language, and objects in Meret Oppenheim's applied poetry*, edited by Thomas LEVY with contributions by Belinda Grace GARDNER, Bielefeld, Kerber, 2003; Josef HELFENSTEIN, *Meret Oppenheim und der Surrealismus [Texte imprimé]* stb.

⁹ CSAPLÁR Ferenc, *Kassákné Simon Jolán (Simon Jolán, első dadaista versmondó)*, Bp., Kassák Múzeum, 2003.

¹⁰ JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Bp., Balassi, 2006, 42–73.

¹¹ SZOLLÁTH Dávid, A forradalom rítusai. Szavalókórusok a két világháború közötti munkáskultúrában, 2000, 2008/12, 56–70.

¹² BORGOS Anna, Madzsarné Jászi Alice a testkultúra új útjain, *Holmi*, 2013/5, illetve in *Elmozdulás. Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában*, szerk. CSATLÓS Judit, Bp., PIM, Kassák Múzeum, 2012, 18–46. <https://www.holmi.org/2013/05/borgos-anna-madzsarne-jaszi-alice-a-noi-testkultura-uj-utjain>. Letöltve 2020. 10. 24.

Janka és Fenyvesi Márk¹³ vizsgálta, utóbbiak az emancipatorikus törekvések szempontjából. Viszont a nőíróknak és a nőknek az avantgárd irodalom területén betöltött szerepe mindmáig kevésbé feldolgozott, egyedül Újvári Erzsi költészetéről írt előbb Komoróczy Emőke,¹⁴ majd két ízben Kálmán C. György,¹⁵ illetve Kádár-Karr Erzsébetről fia, Bondy Tamás jelentetett meg magánkiadásban, kis példányszámban egy válogatást, nagyon rövid előszóval.¹⁶

Azt azonban szeretném előljáróban leszögezni, hogy vállalkozásomat inkább felfedező túrának szánom: nem szeretnék nivellálni, nem gondolom, hogy az itt szerepeltett alkotók mindegyike fontos életművet hozott létre. Ami a külföldieket illeti, Sophie Taeuber-Arp, Hannah Höch vagy Mina Loy feltétlenül, ám például Valentine de Saint-Point munkássága csak a tárgyalt szempontból érdekes (a mizogün futurizmusban a női futuristák szerepe, viszonyuk az olyasféle maskulinnak tekintett értékeknek, mint a háború). S ugyanígy a magyar helyzetet illetően: Újvári Erzsi, Simon Jolán jelentősége vitathatatlan, míg Réti (Komját) Irén, Kádár-Karr Erzsébet vagy Csont (Szántó) Judit avantgárd szövegei nem annyira esztétikai szempontból érdekesek (bár hozzák a *Mában* olvasható szövegek átlagos színvonalát), hanem ahogy beágyazódnak a folyóiratba, illetve az tanulságos, ahogyan maguk a szerzők helyet, lehetőséget kapnak a mozgalomban,

¹³ BALOGH Janka és FENYVES Márk, A mozdulatművészet kapcsolata a 20. század első felének emancipációs törekvéseivel Magyarországon, *Táncstudományi Közlemények*, 2019/1, 82–91.

¹⁴ G. KOMORÓCZY Emőke, Egy korán eltemetett művész házaspár, *Délsziget*, 1990/16, 9–12; A Mélyből jöttek és a Magasba törtek, *Életünk*, 1992/2, 206–216; A letört ág, in *Arccal a földön a huszadik század: az avantgárd metamorfózisai*, szerk. BENKE László, Bp., Hét Krajcár, 1996, 29–54.

¹⁵ KÁLMÁN C. György, *Utószó*, in ÚJVÁRI Erzsi, *Csikorognak a kövek*, szerk. KÁLMÁN C. György, Bp., Szépirodalmi, 1986, 105–122; KÁLMÁN C. György, *Élharcok és arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon*, Bp., Balassi, 2008, 32–49.

¹⁶ *Elisabeth Karr – Kádár Karr Erzsébet (vagy fordítva?). Versek, írások, rajzok, dokumentumok*, szerk. BONDY Tamás, magánkiadás az Underground Kiadó és Terjesztő Kft. támogatásával, 2016.

a folyóirat hasábjain. Igyekeztem a könyvben olvasható tanulmányokban ezeket a sajátosságokat láthatóvá tenni, ugyanakkor a fontosabb művek textuális jellegzetességeit, esztétikai érdemeit is kiemelni.

A magyar helyzet – erre majd még a későbbiekben kitérünk – azért is speciális, mert Magyarországon a női irodalmi alkotók zöme előbb kapcsolódik a munkásmozgalomhoz, mint az avantgárdhoz, s ez a körülmény meg is határozza az ahhoz való viszonyukat: avantgárd műveiket – főként utóbb, visszatekintve erre az időszakra – gyakran kísérletezésnek, átmeneti kitérőnek gondolják, afféle eltévelyedésnek a helyes – főként a szocialista realista – útra való ráatalálás előtt. Bár csatlakozásuk az avantgárd mozgalomhoz őszinte döntés eredménye (igaz, gyakran összefüggésben szerelmi partnerük döntésével), és általában eredményesen is kísérleteznek avantgárd poétikai formákkal, ez a szakasz pályafutásukban többnyire rövid, nem elegendő arra, hogy „kifussák magukat”, egyéni arcot, műveket érleljenek ki. Mindenesetre azonban érdemes legalább egyszer végigtekinteni gender szempontból az avantgárd irodalmi szcénán, hogy ebből a szempontból is képet kapjunk róla, és megismerjünk feltétlenül figyelemre érdemes művészeket és alkotásokat.

A képzőművészettel könyvemben nem foglalkoztam, bár megfigyelésem szerint a művészettörténeti kutatások terén is hézagosan került fókuszba a női avantgárd alkotók hagyatéka (Galimbertiné Dénes Valéria, Modok Mária, Gráber Margit, Reigl Judit s mások művei)¹⁷, illetve még javában tart a feldolgozás úgy a tényleges mű-

¹⁷ KOPÓCSY Anna, *Alkotó vagy múzsa (Anna Margit, Modok Mária, Szántó Piroska, Vajda Júlia, Vaszkó Erzsébet)* Szentendre, Ferenczy Múzeum, 2013; TÓTH Antal–KOVÁCS Endre, *Modok*, Bp., Révai, 1972; NYÁRY Krisztián, „Azt sem tudom, mikor festette mindezt”: Czóbel Béla, Isolde Daig és Modok Mária, *Artmagazin*, 2016/7, 38–44.; FRANK János, Modok Mária halálára, *Élet és irodalom*, 1971/13, 2; DÉNES Zsófia, *Galimberti Sándor és Dénes Valéria*, szerk. HÁRS Éva, Bp., Corvina, 1979); GÉGER Melinda, *Galimberti emlékkiállítás: Galimberti Sándor születésének 120. évfordulója alkalmából*, Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum, Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2003; NYÁRY Krisztián, „Minden korlattól menten teljes szabadsággal”: Dénes Valéria és Galimberti Sándor, *Artmaga-*

vészettörténeti, esztétikai vetületet tekintve, mint a biográfiát (a fenti művészek munkalehetőségeit, érvényesülését illetően, nem egyszer a férfiakhoz, férjekhez viszonyítva).

Az avantgárd nőképe

Az avantgárd nőképe természetesen a kulturális kontextussal is szoros kapcsolatban van, amelyben született; azaz a hanyatlás századfordulós társadalmi elméletei közé beépülő, nőgyűlölő kultúrakritikával is. A hanyatló nyugati kultúra tézisei közé tartozik a biológiai pesszimizmus, például a devolúció és az entrópia posztdarviniánus fogalmai, de a politikai dezillúzió is, illetve a növekvő félelmek a modern demokratizálódó társadalmak egalitáriánus tendenciái miatt, s ezt fenyegetésként érzékelik az emberi identitást illetően is. A nemzeti,

zin, 2016/8, 26–30; D. I., Galimbertiné Dénes Valéria emlékezete, *Vigilia*, 1978/1, 62–64; Szerző nélkül, Galimberti Sándor – G. Dénes Valéria, *Művészet*, 1915/6, 320; URY Ibolya–KRATZL Béláné–MOLNÁR József–BALÁS István, *Gráber Margit érdemes művész kiállítása, Iskola Galéria, Bp.*, Sportpropaganda, 1981; FRANK János–KOVÁCS Ferenc–ZALA Tibor, *Gráber Margit*, Bp., Magyar Hirdető, 1968; URY Ibolya–KATONA László–HEGYI Gábor–G. FÁBRI Zsuzsa, *Gráber Margit érdemes művész kiállítása, Bp.*, Dorottya utcai Kiállítóterem, 1984; HIDVÉGI István, *Novotny Emil Róbert – Graber Margit festőművészek*, Bp., Springer Nyomda, 1944; *Kettős arckép / Gráber Margit, Perlrott Csaba Vilmos*, Bp., Budapesti Zsidó Hitközség Idegenforgalmi és Kulturális Központja, 2007; BENEDEK Katalin–HAAS János, *Gráber Margit (1895–1993) festőművész emlékkiállítása*, Bp., Haas Galéria, 2002; URY Ibolya, *Gráber Margit*, Bp., Képzőművészeti Alap, 1981; BENEDEK Katalin, *Gráber Margit életmű-kiállítása*, Szekszárd, Szekszárdi Művészetek Háza, 1991; BENEDEK Katalin, *Emlékezések könyve / Gráber Margit*, Bp., Gondolat, 1991; VADAS József, *Megtalált illúziók* [Illés Árpád. Ernst Múzeum; Szandai Sándor. Ernst Múzeum; Gráber Margit. Múcsarnok; Imre István. Csók István Galéria; tárlat], *Élet és irodalom*, 1974/11, 13; FRANK János, *Kiállítási napló. Gráber Margit* [Ernst Múzeum; tárlat], *Élet és irodalom*, 1964/11, 8; OELMACHER Anna, *Három kiállítás* [Edvi Illés Aladár képei, Nemzeti Szalon; Gráber Margit, Csók Galéria; Varsányi Pál grafikái, Ernst Múzeum; képzőművészet-kritika], *Élet és irodalom*, 1958/17, 11; BÁLINT Aladár, Molnár C. Pál, Bálint Rezső, Perlrottné Graber Margit kiállításai, *Nyugat*, 1923/21.

ideológiai és intellektuális megosztottságot, a társadalom eltömegesedését a társadalom betegségeként (középszerúségként, gyengeségként, erőtlenségként) vagy éppen faji „degenerációként” diagnosztizálják, ezt kell felélénkíteni, erőt, életet pumpálni belé. A nemi identitás feloldódása, az elcsúszó nemi szerepek szintén fontos szerepet játszottak a modern rossz közérzet kialakulásában (s ezt mint a patriarchális modell megingását is hajlamosak voltak gyengeségként, erőtlenségként érteni), ezért egyfelől erős dichotómiában akarták kijelölni a két nem helyét (bizonyos értelemben a történelmi előzmények, például a középkor szellemében). A mizogün századvégi képzeletben (Weininger, Nietzsche) a nő egyszerre a természet megzabolázhatatlanságának és az anyagi, utilitárius, minden transzcendens értéket nélkülöző társadalom vulgáritásának a megtestesülése, egyszerre a vágy tárgya és abjekt – az érzéki, gyakorlati szempontból tekintett én és az idealista lélek közötti hasadás kivetülése; másfelől a passzív, szemlélődő dandyt, például Huysmans *A különében* az elnöiesedés, azaz a transzgresszió, az önfelosztás és az impotencia helyeként értelmezik – aminek voltaképpen ellentéte lesz például Marinetti Superuomoja (Nietzsche Übermensché nyomán).¹⁸

A kettős marginalitás legszélsőségebb esete az explicité nőgyűlölő futurizmusé, bár amint Barbara D. Wright¹⁹ kifejtette, az expresszionistákat illetően sem sokkal jobb a helyzet: ő a német expresszionisták nem fikciós szövegeiben vizsgálja meg, hogyan viszonyult ez a mozgalom a nőkhöz. Arra a következtetésre jut, hogy ezek alapján mizogün szerzői – részben az új filozófiai tendenciák, pl. neokantiánus eszmék hatására, de ugyanígy, Weininger, Nietzschét és Freudot továbbra is számos helyen idézve – a nőket és férfiakat polarizáltan jelenítik meg. Az „Új Ember” nem más a számukra, mint aki elutasítja mind

¹⁸ Cinzia SARTINI BLUM, *Marvellous Masculinity: Futurist Strategies of Self-Transfiguration through the Maelstrom of Modernity*, in *Modernism and Masculinity*, ed. by. Natalya LUSTY and Julian MURPHET, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, 87–102.

¹⁹ BARBARA D. WRIGHT, „New Man”, *Eternal Woman. Expressionist Responses to German Feminism*, *The German Quaterly*, 4(1987)/60, 582–599.

a kultúrának nevezett civilizációt, mind a sekélyesnek látott modern társadalmi berendezkedést. Egyfajta új etikai abszolútumot képvisel, a *Geist* és a *Wille* kiteljesítője, s mint ilyen, aktív, kritikus és kreatív, azaz maszkulin értékeket hordoz. Ezáltal szemben áll a polgári kultúra és javak passzív fogyasztójával, az Art Nouveau és az impresszionizmus elnöiesedett élvezőivel, illetve alapfokon magával a változhatatlan természetű nővel is, akit továbbra is – mint a természettel azonosítottat, a biológiai világhoz tartozót – a létezés egy alacsonyabb fokán állónak tekint – ehhez a művekben olyan sztereotíp képek kapcsolódhatnak, mint az anya vagy a prostituált. Barbara D. Wright azt is hozzáteszi, hogy az expresszionista lapokban sem igen számolnak a nőjogi mozgalmak eredményeivel, Clara Zetkin, Minna Caueer és Helene Lang munkájával, sőt gyakran – minthogy ezek képviselői férfiként nem akarnak betagozódni a polgári társadalomba, sőt, ki akarnak szakadni belőle – e cikkek szerzői nem értik, miért követelnek általános választójogot maguknak a nők, és miért kérnek részt maguknak a felsőoktatásban. Támogatják viszont mindazon jogigényüket, amely a szexualitásukhoz kötődik – az abortusz és a fogamzásgátlás legalizálását, a törvénytelen gyerekek jogainak elismerését stb. –, mert ezeknek köszönhetően a nők az általuk alapadottságként értelmezett lényegüket teljesítenék ki. Ettől függetlenül, a német expresszionizmuson belül is ismerünk női alkotói neveket – Else Lasker-Schüler, Sophie Van Leer, Claire Goll, Henriette Hardenberg stb. –, éppen csak a nők megítélése nem volt náluk egyértelműen pozitív, egy dichotóm opozíció valódi értéket nem képviselő oldalán – szellemi kontra biológiai lény – foglaltak helyet. A férfidominanciát, illetve az ebből fakadó erőszakot olykor a férfiművészek meg is jelenítették, elegendő Oskar Kokoschka *Mörder, Hoffnung der Frauen* című képére gondolni, ahol egy férfi egy fekvő nőn tapos, és késével fenyegeti.

A nemzetközi színteret tekintve leginkább talán a dada volt az irányzat, amely – mint hangsúlyosan intézményellenes mozgalom – a leginkább befogadta a nőket, és ösztönözte őket az alkotásra, igényt tartott tevékenységükre az egyes eseményeken és a csoport politikai

aktivizmusát illetően, elég itt Hannah Höch, Sophie Taeuber, Emmy Hennings, Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, Mina Loy, Suzanne Duchamp, Beatrice Wood, Clara Tice, Toyen, Stettheimer-nővérek, Katherine Dreyer munkásságára, a Laban-iskola táncosaira stb. gondolni.²⁰ Azonban Maria Bucur azt is hozzáteszi, hogy mindemellett e területen is érzékelhető volt egyfajta kettősség: a dada körökben a férfiak szerencsésen lehetővé tették női munkatársaiknak, hogy happeningeken, színpadon, kabarékban szerepeljenek, hogy részt vegyenek a csoport mindennapi életében (sőt, az is előfordult gyakran, hogy a nők financiálisan is támogatták férfitartnereiket), de a hagyományos genderszerepeket egyfelől nem kérdőjelezték meg: a női szavazójog kérdése náluk nem jelent meg egyáltalán; vagy egy hétköznapibb példa, a háborúellenes nagy dadakiállításon a nők műveit kihagyták, esetleg a tárlat margójára helyezték. A mozgalom eleve mint férfilázadók csoportosulása határozta meg magát, amikor pedig a korábbi vezetők – Tzara, Man Ray és Picabia – áttették a székhelyüket Párizsba, és Breton szürrealista köréhez csatlakoztak, kolléganők munkáját nem igazán promotálták – csak száz évvel később fedezték fel a mozgalom történetével foglalkozó kutatók azt az esztétikai eszköztárat, „szókincset”, amellyel a nők gazdagították a dadát. Hannah Höch számos montázsában épp ezt a képmutatást kívánta leleplezni (ő konkrétan – több szempontból is – abuzív kapcsolatban élt ekkoriban Raoul Hausmann-nal). Különbőség azonban, úgy tűnik, hogy míg a férfiak érzékenysége inkább az antiart felé ment el, a női dadaisták konstruktivistább perspektívából vállalták magukra az intézményellenességet (ez a sajátosság a magyar közeget illetően nyilván aligha állja meg a helyét, mert már magának Kassáknak a dada gesztusait is áthatotta egy erős konstruktivista szemlélet – erről lásd később.) Maria Bucur erre példaként Sophie Taeuber *Dada fejeit* említi, amelyek egyrészt dadaista módon egyszerre hozzák játékba a

²⁰ Vö. még Kappanyos András „női listáját”: KAPPANYOS András, *Hogyan kellene megírni a dadaizmus történetét?*, in *Úó, Tánc az élen. Ötletek az avantgárdról*, Bp., Balassi, 2008, 131–152, 147–148. Vö. még: Naomi SAWELSON-GORSE szerk., *Women in Dada*, Cambridge–London, The MIT Press, 1998.

nonszenszet és az utilitárius szemléletet (ősi és abszurd hatásokat is keltő műalkotások, melyek praktikus használati tárgyak is egyszerre mind, funkciójuk van, például kalaptartó); ám e véleményt aztán tovább általánosítja, szélesíti: szerinte a nők egy fontos dolgot hozzáadtak a dada esztétikájához, tudniillik hogy művészetüket a társadalmiban és a kapcsolatokban horgonyozták le, s ezzel a művészetet több szempontból is a közönséghez kötötték. A közönség több volt számukra, mint néző, használóvá vagy az események résztvevőjévé vált – ami közeli, intim jelleget adott alkotásaiknak, amelyek ugyanakkor olyannyira hermetikusak is voltak közben, hogy elrejtették ezt a játékot. Ezen sajátosság meglétét azzal is alá lehet támasztani, hogy a szóban forgó alkotók (Sophie Taeuber, Emmy Hennings, Elsa von Freytag-Loringhoven vagy éppen nálunk Simon Jolán) gyakran előadóművészek – színésznők, szavalók, táncosok, bábosok – vagy performance-művészek is voltak, akik ráadásul – igaz, nemegyszer meglepő, meghökkenést keltő – színpadképeket és jelmezeket is terveztek olykor.

S még egy fontos szempont: Ruth Hemus *Dada's Women* című könyve²¹ szerint a legfontosabb és vitathatatlan művészi érdemeket szerzett alkotónők teljesítménye azért is értékelődött alacsonyabbra a férfiaké mellett, azért is homályosult el hosszabb időre a jelentőségük, mert a dada történetét férfi memoárok dokumentálták, alakították (Ball, Tzara, Arp, Richter, Huelstenbeck és mások); ráadásul ebben szerepet játszott a férfiak melletti pozíciójuk is: szinte az összes jelentős női szereplő szerelmi partneri vagy testvéri viszonyban és ebből következően némileg alárendelt szerepben is kénytelen tevékenykedni: Emmy Hennings Hugo Ball partnere, Sophie Taeuber Hans Arp felesége, Hannah Höch Raoul Haussmann szeretője, Suzanne Duchamp pedig a legfiatalabb és az egyetlen lány a Duchamp-testvérek közül. S ugyanígy, ha valaki elolvassa Desmond Morris *Szürrealisták* című életrajzi portrészorozatát, meglepődve kell tapasztalnia, hogy az egész (eredetileg párizsi illetőségű, de aztán internacionálissá szélesedő)

²¹ Ruth HEMUS, *Dada's Women*, New Haven, Yale University Press, 2009.

szürrealista csoport egy bonyolult érzelmi-kapcsolati-családi hálózatot képez szeretők, férjek, feleségek, szeretők, exek és szerelmi riválisok között. A kevés expresszionista nő közül, akik egyáltalán némi játékteret kaptak, Else Lasker-Schüler Herwarth Walden feleségéként ír a férje által alapított *Der Sturm*-ba, Claire Goll pedig Ivan Goll házastársa. Mindennek persze oka lehet a közös érdeklődés, a szakmai ismeretségi(-baráti) háló is természetesen, nem is ismeretlen jelenség ez más művészeti-irodalmi körökben, de az avantgárdon belül még inkább szembeűnő az ilyesféle kapcsolatok gyakorisága.²² A Kassák mozgalmában fellépő, *A Tett*-ben és a *Má*-ban publikáló magyar írók – Újvári (Kassák) Erzsébet, Réti (Komját) Irén, Kádár-Karr Erzsébet, Csont (Szántó) Judit, illetve Simon Jolán esetében ugyanígy áll a helyzet, de mindez Magyarországon talán annyival még karakteresebben nyilvánul meg, hogy a nálunk feltűnő nőírók többnyire e kapcsolatokon belül kezdenek egyáltalán publikálni: viszonyaik azonban csak részben segítik bekerülésüket, utána viszont – a férfi rokon árnyékában – némileg elfedik alakjukat és teljesítményüket.

*Nemzetközi kitekintés, egy példa:
a szürrealizmus*

A szürrealizmusban általános volt a (többnyire gyönyörű) női testek szexualizált és/vagy tárgyiasított megjelenítése, igen gyakran ráadásul fej vagy arc nélkül, nem individualizáltan – mint ahogy Magritte és Man Ray előszeretettel mutatják fel saját párjuk testét ekképpen (a belga festő fő színtéte kizárólagos modellje felesége, Georgette volt, Man Ray pedig igen gyakran fényképezte szerelmeit, Kiki de Montparnasse-t és a szintén rendkívül tehetséges fotóművészt, Lee Millert – igaz, ő

²² A modern művészetben megmutatkozó egyenlőtlen szerelmi viszonyokat illetően lásd még pl. Jane ALISON and Coralie MALISSARD, *Modern Couples: Art, Intimacy and the Avant-Garde*, London, Barbican Art Gallery –Tate Modern, 2018.

maga szakmailag is támogatta szerelmi partnereit, ha látott bennük művészi ambíciót). Massontól és Chiricótól is jelennek meg hasonló, tárgyiasító jellegű illusztrációk a *La Révolution surréaliste*-ban. A tárgyiasítás a vágy tárgyaként való megjelenítés szintjén is megjelenhet, hiszen ebben az esetben is objektívizálhat a tekintet (mint a már említett példák esetében), néha azonban szó szerint is megtörténik, mint például Man Ray *Ingres hegedűje* című képén, ahol a női test és a hegedű teste egygyé lesz; vagy amikor A Szürrealista kutatások irodájában (Bureau des recherches surréalistes) egy női aktbábu, egy próbababatorzó volt felfüggesztve egy üres szobában, amelyet például Aragon interpretációja szerint azon „nyugtalan emberek/férfiak” [hommes] látogattak, akik nehéz titkok hordozói, vagy akik a rájuk nehezedő súlyoktól szerettek volna megszabadulni.²³

A csoport az ún. első generáció esetében jobbra tehát „férfiklubnak” tekinthető. A *La Révolution surréaliste* című lapban például, a szürrealisták talán legfontosabb folyóiratában a női „aktív” megjelenések száma mindösszesen kettő, amikor is a nyitó szám álolleírásai között két női vallomás is szerepel, az egyik Renée Gauthier-é, a másik a rejtetten, csak monogrammal feltüntetett Simone Kahn-Bretoné (S. K.); ezen túl nők kizárólag „beidézve” szerepelnek, fotókon, festményeken, leírásokban, hivatkozásokban. (A szürrealizmus – és maga Breton – ezt követő sajtóorgánumban, a *Le surréalisme au service de la révolution*ban kicsivel jobb a helyzet, viszont a *Littérature*-ben a nők alkotóként szintén nincsenek jelen, még tematizálva is igen ritkán, akkor pedig – illusztrációkon, s elenyésző számban szövegekben – a vágy csupán testként értett tárgyaként; ehhez képest szembetűnő, hogy ugyanitt tárgyiasító, sőt perverz módon, a női nemi szervek elhelyezkedését taglalva milyen hosszasan részletezik a cseh szíami

²³ NADEAU, *Histoire du surréalisme, i. m.*, 71; Louis ARAGON, *Une vague de Rêves, Commerce*, automne, 1924.

ikerpár egyikének terhességét, *Rosa-Josepha et la vie sexuelle des monstres* [*Rosa-Josepha és a szörnyek szexuális élete*] címen.)²⁴

Nőket ér a mulatságosnak szánt vád is, hogy – minden bizonnyal szexuális kisugárzásukkal és/vagy az ebből is származó konfliktusokkal is talán – akadályozzák az alkotómunkát. Amikor jelentős kihagyás után jelenik meg a *La révolution surréaliste*, az 1929. december 15-i számban a „miért szakadt meg a megjelenésünk” kérdésre hét rúzslenyomat a válasz (mint a reprint kiadáshoz írt bevezetőből megtudhatjuk, az ajkak nagyrészt a szürrealista férfi művészek barátnőihez, feleségeihez tartoznak: Suzanne Muzard, Elsa Triolet, Gala Éluard, Marie-Berthe Ernst, Alice Apfel, Yvonne Goemans és Jeanette Tanguy a „tulajdonosaik”, s bár Breton valóban házassági válságot ért meg ebben az időszakban, a rúzsoltok ennél a konkrét esetenél tovább mutatnak).²⁵

Ami a hivatkozásokot illeti: a *La Révolution surréaliste* legelső számában egyrészt egy anarchista nő, Germaine Berton fényképét közlik, aki meggyilkolta az Action Française titkárát, körülötte pedig a legismertebb szürrealisták (mindannyian férfiak)²⁶ és az általuk feltétlen módon tisztelt személyek (ugyancsak férfiak)²⁷ fotóit; e kompozícióhoz Baudelaire négy sora szolgál mottóként: „(...) a nő az a lény, aki álmainkra a legnagyobb árnyékot és a legnagyobb fényt veti”.²⁸ E felvezető fotóegyüttes párja a legutolsó számban található és már emlegetett Magritte-kép, a *Je ne vois pas la cachée dans la forêt*, ahol egy női aktot vesznek körbe a szürrealista csoport tagjai, megint csak valamennyien férfiak.

²⁴ És a gyermek öröklési esélyeit taglalva. Dr. Henri BOUQUET, *Rosa-Josepha ou la vie sexuelle des monstres*, *Littérature*, 1er Octobre, 1922, 22–24.

²⁵ Charles BAUDELAIRE, *A mesterséges mennyországok*, ford. HÁRS Ernő, Bp., Fekete Sas, 2000, 5.

²⁶ Aragon, Artaud, a Baron-fivérek, Boiffard, Breton, Carrive (a legfiatalabb szürrealista, 16 éves), Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Lübeck, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Man Ray, Savinio, Soupault, Vitrac.

²⁷ Freud, Chirico, Picasso.

²⁸ Lásd még NADEAU, *L'histoire du surréalisme*, i. m., 74.

Mindamellett fontos megjegyezni, hogy jelentős és ismert, elismert női művészek – Carrington, Oppenheim, Fini, Remedios Varo – később, az ún. második generációban sokan tűnnek fel a szürrealizmus háza táján, de csak a 30-as években, és tevékenységük főként a képzőművészre irányul (bár szépirodalmi szövegeket is írnak). Mivel a szürrealizmus időben nagyon kiterjedt képződmény, a vége felé, már a 40-es, 50-es években írónők is szép számban jelentkeztek: Bona, Suzanne Césaire, Lise Deharme, Marcelle vagy Lila Ferry, Ruth Henry, Annie Lebrun, Mary Low, Joyce Mansour, ha csupán az irodalom területén tevékenykedő szerzőket nézzük. Ugyancsak tehetséges szürrealista vizuális alkotó volt ebben a későbbi korszakban a fotós Dora Maar, de őt Picassóval való szerelme eltávolította mind a fényképezéstől, mind ettől az irányzattól, s hamarosan áttért ő is a kubista festészetre, szinte Picasso-epigonná vált.

A szürrealistáknál, akárcsak már a 19. század végének mizogün képzeletében is, a nő esszenciálisnak tekintett természete kettős: egyszerre nagyon szimplifikált (biológiai ösztönlény), ugyanakkor kiismerhetetlen, illogikus és kiszámíthatatlan, s ennyiben akár ihlető forrás is lehet – különösen, hogy hajlik (mert biológiailag kódolva van) a hisztériára (amely nevében is hordozza a „hüstrosz”, „anyaméh” szót, s főként női betegségnek tekintették), illetve olyan más mentális zavarokra, amelyek kikezdi a racionális kereteket, a tudatos agyműködés szabta korlátokat. De érdemes odafigyelni rá, hogy a nőt ilyenkor csak inspirációs forrásként vagy metaforaként használják (s mint ilyet textuálisan vagy metaforaként meg is jelenítik), saját hangot nem adnak neki, folyóirataikban, kiadványokban nem engedik szóhoz (saját nyelvhez) vagy saját kifejezési formához jutni.

A devianciája által ihletadóvá váló nőre számos példát találhatunk a szürrealizmus történetében, gondolhatunk itt akár a már említett Germaine Berton-fotó-összeállításra a Baudelaire-idézzel, illetve Aragon megjegyzésével mellette (aki gratulál a csodálatraméltónak tartott asszonynak, és az általa ismert legnagyobb „kihívásnak” nevezi „a rabszolgasággal szemben, a legszebb tiltakozásnak a világ előtt, a

boldogság elborzasztó hazugságával szemben”).²⁹ Említhetjük – mint láttuk – a korabeli orvosi diskurzusban tipikusan női betegségnek diagnosztizált hisztériát, amely felfedezésének 50. évfordulóját egy egyébként csinosnak mondható, de eltorzult arcú, grimaszoló, mindenféle konvulziós pózokban fetregő nőbeteg, Augustine számos fotójával ünneplik (*Les attitudes passionnelles en 1878*), illetve Freud egy hisztériáról szóló töredékét (*Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria*), ahol a kísérőszövegben kinyilvánítják, „a hisztéria nem egy patológikus jelenség, és minden szempontból tekinthető fensőbbrendű kifejezési formának is”. Emlékeztethetünk emellett Breton *Nadja* című regényének főszereplőjére is, akit mentális betegsége miatt – hallucinációival, inkohereNS mondataival, szubverzív látásmódjával – Breton látnoki természetként, inspirációs forrásként ítél meg, és felhasználja a maguk számára (Susan Suleiman értelmezésében ennél tovább megy, és rámutat, Breton felelős is volt a lány megörléséért, hozzájárult annak egyensúlyvesztéséért, s az általa keltett „amour fou”-t, örült szerelmet a nő másságának tekintette, nem hagyva, hogy őt magát ez a szenvedély okozta zavar a hatalmába kerítse: „felizgatta a női örütség, amelyet mintegy színpadon figyelt meg, a fantázia képernyőjén szemlélve tartotta távol magától”).³⁰

Breton szemében a hisztérikus nő egy közeli rokona a nő-gyermek, hisz mindketten a racionalitást kiküszöbölő nézőpont képviselői, egy „másik prizma” hordozói. A nő-gyermek azért olyan igéző erejű a számára, mert benne véli felfedezni „abszolút transzcendens állapotban a látás egy másféle prizmáját”, azt, amelyet a despotikus férfitársadalom elhárít magától. A „nő-gyermeket” ünnepli írásaiban: az *Alice Csodaországban* főszereplőjét, vagy éppen egy élő személyt, a fiatal költőnt, Gisèle Prassinost, az „ellentmondásos iskoláslányt”

²⁹ Louis ARAGON, *La Révolution surréaliste*, 1924/1, 12.

³⁰ Susan Rubin SULEIMAN, *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1990, 109.

[écolière ambiguë].³¹ Ami Gisèle Prassinost illeti, az ő verseit tizennégy éves korában publikálják előbb a *Minotaure*-ban és a belga *Documents* 34 különszámában. Első verseskötete a *La Sauterelle arthritique* egy évvel később, Éluard előszavával, Man Ray fotójával jön ki a GLM kiadónál, amely összesen nyolc kötetét adja ki 1935 és 1939 között. Éluard szavai szerint versei az automatikus nyelvezet par excellence illusztrációiként olvashatók, Breton az új Alice-nak nevezi, Dalí pedig „a nő-gyermek birodalmi emlékművének”. Ennek maga a dicsőített személy később kevésbé örült, nehezményezte, hogy használták, tárgy-ként kezelték, soha nem beszéltek hozzá közvetlenül, úgy emlegették, mintha jelen sem lenne, kinevezték valaminek, ami valójában nem volt (kislány igen, nő még nem, s szürrealista sem, abban az értelemben legalábbis, hogy saját bevallása szerint nem ismerte pontosan a csoport alapelveit, fő állításait). Breton szándékosan nem ismerte fel az utcán, s miközben bátyjával, a festő-designer Mario Prassinossal folyamatosan levelezésben állt, őt negligálta, illetve magabiztosan megjósolta, hogy majd abba fogja hagyni az írást – hiszen (így interpretálhatjuk ezt a kijelentést) ilyesféle kreatív tevékenységre egy felnőtt nő már nem lehet képes.³²

Xavière Gauthier még az 1970-es évek elején összegyűjtötte, milyen egyéb mitikus női testrepresentációk jelentek meg a szürrealista képzőművészeti és irodalmi fantáziákban: androgün, természet-nő (*femme-nature*), virág-nő (*femme-fleur*), nő-gyermek (*femme-enfant*), gyümölcs-nő (*femme-fruit*), föld-nő (*femme-terre*), csillag-nő (*femme-astre*), ördögi nő (*femme diabolique*), elérhetetlen nő (*femme-in-saisissable*), imádkozó sáska (*mante religieuse*), prostituált, végzet

³¹ *Femme-enfant*: „chacune est en mesure d’accompagner une toujours plus belle Alice au pays des merveilles” André BRETON, *Œuvres complètes*, IV, 395. *Femme-fée*: „cette variété si particulière qui a toujours subjugué les poètes parce que le temps sur elle n’a pas de prises”. BRETON, *Œuvres complètes* III, 67. „Femme”, *Dictionnaire André Breton*, sous la direction d’Henri BÉHAR, Paris, Classiques Garnier, 2012, 412–415, 414.

³² Gisèle Prassinost, in *Dictionnaire André Breton*, i. m., 822–824.

asszonya, látnok, boszorkány stb.³³ (Ehhez még odatehetjük az olyan fantáziaszülte alakokat, mint Max Ernstől *A százfejű/fejnélküli nő* [Femme 100 têtes], Hans Bellner: *A baba* [La Poupée], Robert Desnos: *A titokzatos nő* [La Mystérieuse]). Breton számára a nő ugyancsak mitikus lény – Salomé, Helena, Dalila, Kiméra, Szémélé –, vagy a költőt leigázó nő-tündér (Meluzina például). Az egyedi nő a saját személyiségét tekintve kevésbé érdekli, a valóságos nőkkel (feleségeivel, számos szeretőjével) pedig a gyakorlati életben végképp másképp bánik. Whitney Chadwick megfogalmazása szerint a szürrealista mozgalom művészeinek és íróinak egyébként alkotó élettársai, hiába „fiatalok, szépek és lázadók”, arra vannak kárhóztatva, hogy művekre inspiráljanak.³⁴ Remek példa erre Jacqueline Lamba, aki egyfelől meztelenül, vízi tündérként úszva-táncolva egy akváriumban bővíti el Bretont (az *Amour Fou* Ondine-alakja innen való),³⁵ Alba Romano Pace könyve szerint azonban a férfi soha nem értékelte felesége festői munkásságát, mert nő volt, ráadásul házastárs, akinek „passzív” szerepet kellett kapnia a szürrealisták csoportjában, a műzsáét és hitvesét. Mint Breton egy levele is utal rá, az ő szemében a felesége nem festett, csak „játszogatott”.³⁶ A kapcsolatuk is ezért romlott meg: bár a szürrealista összejövetelekre kísérőként elvitte, Breton nem értette meg, hogy tehetséges társa művészként szeretné kifejezni és definiálni magát, s a szélére kényszerítette annak az univerzumnak,

³³ Xavière GAUTHIER, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard – NRF, 1971, 71–94. Idézi még: COLVILLE, *Scandaleusement d’elles, i. m.*, 10–11.

³⁴ Whitney CHADWICK, *Women Artists and the Surrealist Movement*, New York–London, Thames & Hudson, 1992, 10–11. Idézi: COLVILLE, *Scandaleusement d’elles, i. m.*, 10.

³⁵ Még ha poliszémiaként össze is játszik, a mitizáltság fokát némileg dekonstruálva az „ici, l’on dine” [itt lehet vacsorázni?] kifejezéssel. Egy pincér válaszolja ezt az „Ici, l’Ondine!” [Itt van Ondine!] felkiáltásra, egy hasonló hangzású, de teljesen mást jelentő kérdésnek („Ici, l’on dine?” [Itt vacsoráznak? ti. Lehet itt vacsorázni?]) értve azt.

³⁶ André Breton levele Jacqueline Lambához, 1935, július 12. Idézi: Alba Romano PACE, *Jacqueline Lamba. Peintre rébelle, muse de L’Amour Fou*, Paris, Gallimard, 2010, Témoins de l’Art.

amelybe pedig Jacqueline Lamba mindenáron szeretett volna bekerülni.³⁷ (Tegyük hozzá, azért vannak közös művészi alkotásaik is, az 1936-os Szürrealista kiállításon szerepeltetett „rovar”-gyűjtemény, illetve a marseille-i Tarot-kártya).³⁸

Amúgy az alkotó szürrealista nők is előszeretettel mutatnak be női alakokat, csakhogy ők éppen magukról készített művekben: a művészetben mint tükrön keresztül a saját képüket akarják megteremteni, ezért lesz náluk fontos aktus az önreprezentáció. Az ő munkáikban is sokszor találkozunk örülettel, erotikával, mágiával, álmokkal, alkímiával, a tudattalan kutatásával, ám ők magukban keresik, és nem kívülről jelölnek ki egy (női) tárgyat (mint például Breton Nadját). Az önkeresés aktusának fontos műfaja ezért az önarckép, illetve az önéletrészlet, autofikció, az önéletrajzi témákkal foglalkozó vallomásos vers – Georgiana Colville komoly listát állított ezekből össze. Sokkal több önarcképet festenek vagy fotóznak (olykor egész sorozatokat készítenek), mint a szürrealista férfiak, ebben a tekintetben megemlíthető Eileen Agar, Claude Cahun, Leonora Carrington, Leonor Fini, Valentine, Frida Kahlo, Lee Miller, Jacqueline Lamba,

³⁷ PACE, *Jacqueline Lamba, i. m.*, 73–74.

³⁸ Simone Kahn(-Breton), Breton első felesége ugyancsak tehetséges és széles körben nagyon okosnak és enciklopédikus műveltségűnek tartott nő volt, aki azonban nem futotta ki magát: egyetlen megjelent szövege a *La Révolution surréaliste* első számában megjelent álomleírása volt – viszont unokatestvérének, Denise Lévynek írott levelei tekinthetők szépirodalmi alkotásoknak. Az is jellemző azonban, hogy a vonatkozó számban Simone Breton volt az egyetlen, akinek az álomleírások alatt nem írták ki a nevét, csak a monogramját (s ugyanez lesz később Denise Lévy egyetlen szövegének is a sorsa, n^o 3, 18 avril 1925, 19. oldal, D. S. monogrammal). Man Ray ismert fotóján látható még egy éber álmodozás-szeánsz Simone Kahn-Bretonnal a középpontban, körülötte a szürrealista férfiak, mind őt bámulják, vagyis a vágy tárgyaként pozicionálható – csakhogy előtte egy írógép van, amit kizárólag ő tudott kezelni, ezért gépirói-titkárnoi feladatokkal látták el: egyszerre aktív és passzív szerepet szántak neki, egyidejűleg csodálták és használták. Georgiana COLVILLE, Introduction, in Simone BRETON, *Lettres à Denise Lévy 1919–1929 et autres textes 1924–1975*. Édition présentée, établie et annotée par Georgiana COLVILLE. Collection dirigée par Joëlle LOSFELD, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

Alice Rahon, Remedios Varo, Bona munkássága. Frida Kahlo valódi narratív-pikturális autobiográfiát, Claude Cahun egy folytonosan átalakulásban lévő maszkarás travesztiát teremt meg, Remedios Varo, Leonor Fini és Leonora Fini pedig azzal játszanak, hogy egész képi alaksorozatot hoznak létre saját arcukból kiindulva (férfiak, gyerekek, állatok, fantasztikus teremtmények). Ugyanígy, a női szürrealista irodalom bővelkedik az önéletírásokban, önéletrajzi fikciókban: Carrington: *En-Bas*, Claude Cahun: *Aveux non avenues*, Remedios Varo álmelbeszélései, ugyanakkor számos önéletrajzi ihletésű, lírai vers is jelenik meg tőlük (Lise Deharme, Méret Oppenheim, Gisèle Prassinos, Valentine Penrose, Alice Raho, Joyce Mansour, Marianne Van Hirtum, Bona).³⁹

³⁹ Ezeket a műfajokat és jellemzőket tekintve lásd COLVILLE, *Scandaleusement d'elles*, i. m., 11–13.

FUTURISTA NŐI ALKOTÓK, FEMINIZMUS, HÁBORÚ

A futurizmus nőgyűlölete egyszerre táplálkozott kora és a közelmúlt filozófiájából és természettudományából, lásd Schopenhauer, Nietzsche, Möbius, Weininger és nem utolsósorban Cesare Lombroso vonatkozó téziseit, melyek értelmében a nő szellemi, erkölcsi és intellektuális alsóbbrendűsége egyértelműnek tűnt fel. A mizogün századvégi képzeletben a nő egyszerre testesíti meg a természet uralhatatlanságát és az anyagias, haszonelvű, a transzcendens értékek nélküli társadalom vulgaritását, egyszerre gondolnak rá a vágy (az érzelmi, erotikus gyötrődések) tárgyaként és abjektként.¹ S ha még ha csodálják is, a nő alakja akkor sem egyéni, személyes jelenségként, hanem mint típushoz tartozó tűnik fel számukra (ezekből alapvetően három rajzolódik ki a számukra, „a hiperspirituális” szűz, „a szív angyala”, illetve a „femme fatale”).²

A futurizmus tehát egyértelműen nőgyűlölő, hiszen – mint az viszonylag ismeretes – Marinetti már pontokba szedett első kiáltványában is hangsúlyozza a nőgyűlöletet, a „nő megvetését” (akinek szeretetét a gépek szeretetének kell felváltania). És itt már másik témánknál, a háborúnál is vagyunk, hiszen ezt az olasz író – látszólag inadekvát módon, minden koherenciát nélkülözve – egy program-pontban szerepelteti a nacionalista-patrióta-militarista elvekkel; a feminizmust viszont a hagyomány elvetendő intézményeivel és a

¹ Cinzia SARTINI BLUM, Marvellous Masculinity: Futurist Strategies of Self-Transfiguration through the Maelstrom of Modernity, in *Modernism and Masculinity*, eds. Natalya LUSTY, Julian MURPHET, Cambridge, University Press, 2014, 87–102.

² *Handbook of International Futurism*, ed. Günther BERGHAUS, Berlin–Boston, De Gruyter, 2019, 49.

szintén legyőzendő morállal egyetemben a következő pontban találjuk (9–10.).

– A háborút akarjuk dicsőíteni – a világ egyetlen megtisztítóját –, a militarizmust, a patriotizmust, a felszabadultak destruktív magatartását, azokat a szép elveket, melyekért meghal az ember, és a nő megvetését.

– Le akarjuk rombolni a múzeumokat, a könyvtárakat, az akadémiai minden fajtáját, és harcolni akarunk az erkölcsöködés, a nőmozgalom és minden megalkuvó vagy hasznos hitványság ellen.³

A világháború alatt Marinetti írásai mintha e két témát vezetnék elő: *Háború, a világ egyetlen higiénája* (1915), *Hogyan kell a nőt elcsábítani* (1917), *Egy női has* (1918), *Egy bombában nyolc lélek* (1919); nem is beszélve arról, hogy már 1912-ben is haditudósító a Bulgária és Törökország közötti fegyveres konfliktusban, a világháborúban hazája hadba lépését sürgeti, 1915-ben be is vonul, ám 1917-ben megsebesül – majd később, 1919-ben Mussolini és a futurista Mario Carli oldalán részt vesz az első fasiszta párt megalapításában.

Az persze kérdés lehet, hogy ezek az alapvetően 19. századi nézetek (nacionalizmus, mizogünia, antifeminizmus) miként ágyazódhatnak bele egy kitüntetetten modern művészet- és irodalomesztétikába (az avantgárdéba), de azért látnunk kell, hogy itt egyébként is egy lényegesen komplexebb viszonyrendszerrel beszélhetünk. Mint Cinzia Sartini Blum is megjegyzi, a futuristák mindvégig úgy próbáltak reagálni koruk szociopolitikai klímájára, hogy a korai fasiszták (Mussolini) számára teremtettek ideológiát, amit éppen egy futurista esztétikai szemlélet megalkotásával próbáltak elérni; és nem véletlenül, mert el sem lehet éles vonallal választani egymástól a kettőt, mindkét terület már erősen ellentmondásos önmagában véve is – a futurista politika

³ *A futurizmus*, bev. tan., vál., szerk. SZABÓ György, Bp., Gondolat, 1962, 15.

is egyszerre volt nacionalista és anarchista, a futurista esztétika pedig vegyítette egymással a heroikus, kreatív géniuszhoz kapcsolódó romantikus fogalmakat és a tömegkultúra 20. századi stratégiáit. Ráadásul Marinetti nőről vallott nézetei sem egyértelműek, összességében valójában inkább a hagyományos női szerepeket és a nő szimbolikus funkcióit támadja: miközben fennen hangoztatja mizogüniáját és antifeminizmusát, alapvetően feminista törekvéseket is hangoztat: a váláshoz, az egyenlő jövedelemhez és a politikai emancipációhoz való jogot. A válást például azért támogatja *Házasság és család* című röpiratában,⁴ mert a válás lehetősége nélküli házasságot mint intézményt az elavult erkölcsi kövületek között tartja számon, és mert elveti a mások tulajdonlására irányuló jogot,⁵ valamint mert az érzelmeket a gyengeség jelének gondolja, a családot pedig az unalmas hétköznapiak börtönének és az unalomból fakadó kényszerű időtöltések, így a pletyka és rosszindulat melegágyának (ekként az a tömegembernek való). A *Mafarka* előszavában úgy védekezik „a nő megvetése”-tétel nyomában támadt felháborodás miatt, hogy ő ezen alapjában csak a pseudo-romantikus nőimádatot értette. Több nő karrierjét is egyenleti (köztük később a feleségéét, Benedetta Cappáét is, aki komoly hatással van rá), szkeptikus társaival szemben ő fel akar venni női közreműködőket a mozgalmába is (Růžena Zátková, Rosa Rosà, Eva Kiun stb.). A *L'Italia Futurista* és a *Roma Futurista* lapok megalapításával valóban aktívabbá is válik a nők szerepe, olyannyira, hogy az utóbbi társ-főszerkesztője Maria Crisi Ginanni lesz (továbbá ő igazgatja az újság avantgárd könyvsorozatát is [*Libri di valore*], amelyben nő- és férfírók kötetei – köztük a sajátja is – egyaránt megjelennek), s aki körül számos író, költő, drámaíró,

⁴ Filippo Tommaso MARINETTI, *Marriage and Family, Futurist democrat, 1919, Marinetti*, kiad. R. W. FLINT, 76–79, in Bonnie Kime SCOTT, *Gender of modernism*, Indiana University Press, 2007 (1991), 84–87.

⁵ Tegyük hozzá, legalább mindkét részről teszi ezt, szemben magyar rajongójával, Szabó Dezsővel.

színésznő, vizuális művész csoportosul.⁶ Ellentmondás Marinetti írásaiban továbbá, hogy előszeretettel közöl orgiasztikus, férfiuralta szeretkezéseket, ám, mivel lekicsinyli a heteroszexuális szerelmet és kötődést, utópikus – posztumán – elképzeléseket táplál a reprodukcióról, annak gépi változatáról. Textuális szinten pedig, bár gyakran bízza rá magát a domináció és a behatolás fallikus metaforáira, az alkotó valóságuralásának leírása során ugyancsak jellemző írásaira az a polimorfikus, sokalakú (átalakulásokon alapuló) érzékiség is, amely, ha a mai irodalomelméleti megfigyelésekre hagyatkozunk, inkább tekinthető olyan szövegstratégiának, amely aláássa a fallogocentrizmust.

1913-ban Gian Pietro Lucini, a futurizmus első hullámának egyik legjelentősebb alakja is ezt a problémát felvetve került szembe Marinettiékkal: a *La Voce* című lapban felszólalt a futurizmus erotomániája, erőszakkultusza és háborúpártisága miatt, és sajnálkozva állapította meg, hogy a férfiasság mizogüniába és a nők elleni bántalmazásba fordul. Közben viszont számos nő is csatlakozott a hagyományos női szerepeket és értékeket lebontó futurizmushoz, többnyire írói álnevet használó szerzők (Valentine de Saint-Point, Enif Robert, Irma Valeria, Rosa Rosà, Maria Ginanni, Magamal, Benedetta (Cappa) (Marinetti felesége), Maria Goretti, Eva Kiun, illetve – bár ő kicsit más vonalhoz tartozik – Mina Loy).

Az előbbiekről általában kimondható, hogy nem akartak együttesen nőként fellépni, és minthogy nem tartották nagyra a nőt, inkább a férfiakhoz szándékoztak hasonulni, rájuk számítottak az óhajtott célok elérésében – illetve hogy maszkulin tulajdonságokat szerettek

⁶ Lásd a teljes *Women Futurists* című fejezetet a *Handbook of International Futurism*ban. Lucia RE, Charlotte DOUGLAS, *Women Futurists*, in *Handbook of International Futurism*, 47–66.

volna magukévá tenni, szellemi tevékenységüket illetően arisztokratikus, elitista szemléletet vallottak a magukénak.⁷

Köztük kettőt választottunk ki, ráadásul – bár Valentine de Saint-Point és Mina Loy művészi tevékenysége is rendkívül szerteágazó – most mint női futurista manifesztírók érdekelnek; márpedig a manifesztum műfaja eleve problematikus, amennyiben a retorikája alapvetően maszkulin politikai vagy milito-politikai stratégiát követ. Viszont: egyfajta felszólító módnak felel meg, akarati vagy akár performatív aktusként is érdekes, márpedig például főként Valentine de Saint-Point esetében – aki Marinettinek címezi kiáltványát – az is fontos szempontnak tűnhet, hogy egy nő is kinyilatkoztathat esztétikai-filozófiai alapelveket egy férfinak, és veheti készpénznek, hogy az el is fogadja azokat.⁸

Valentine de Saint-Point

Író, költő, festő, dramaturg, művészetkritikus, újságíró, a performansz [*Métachorie*] kitalálója, Lamartine dédunokahúga. Számára a futurizmushoz való csatlakozás inkább mondén életének konzekvens eredménye, a modernséghez és a művészetekhez való viszonyából is következik; szalonjában fogadja a futuristákat, Boccionit és Severinit (D’Annunzio adja becenevét: a Bíbor Múzsza), de utóélete azt bizonyítja, hogy a futurista csoport felé nem volt elkötelezett, sem mint aktivista, sem ideológiailag; Silvia Contarini szerint ez az epizód az életében „identitáskeresésében” játszott szerepet.

⁷ Silvia CONTARINI, *La femme futuriste: mythes, modèles et représentations de la femme dans la littérature futuriste 1909–1919*, Nanterre, Publidix-Presses Universitaires de Paris, 2006, 10.

⁸ Ilena ANTICI, *Le Manifeste de la Femme futuriste de Valentine de Saint-Point: une étape dans la question des genres*, *Silène*, numéro spécial «Littérature et idée», novembre 2012: www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=170 [2017. 05. 15.]

Számos nyelvre lefordították két manifesztumát (*Manifeste de la Femme futuriste* [A futurista nő kiáltványa], 1912, *Manifeste futuriste de la Luxure* [A bujaság futurista kiáltványa], 1913).⁹ Utóbbira nem térek ki részletesen, bár közvetetten szintén háborúra ösztönöz. Eredetileg azonban a szexuális energia felszabadítására való felhívás: „a bujaság erő, nem pedig bűn”, „az Ismeretlen testi keresése”, függetlenül minden szentimentalizmustól; ez a fő tétel inkább a férfi-beállítottságnak tűnik megfelelni, és alig beszél a nőiről. A bujaság Valentine de Saint-Point-nál voltaképpen egy potenciál, „egy újra- és újrászülető elégedetlenség, ami egy orgiasztikus akaratban növekedik, nem más, mint a kibontakozóban lévő, önmaga meghaladására törő lét”. „Gógös vitalitás”, „amely nem vesz tudomást a már bevett értékekről, felfogatja az igazságokat, energiákat aktivál és háborúkat gerjeszt”. A művészen kétféle mitikus princípium, egy férfi és egy női vegyítődik (minden bizonnyal a fizikai egyesülések révén), hiteles alkotó az, akiben Mars és Vénusz találkozik, állítja Valentine de Saint-Point, és mintegy a darwini kiválasztódás egy radikalizált formájának fegyverévé lesz: megöli a gyengéket és felajzza az erőseket. Olyan háború idején tömeges szexuális agresszióra felszólító mondatot is képes leírni – vastagon szedve –, mely szerint „az teljesen normális, hogy a háború által kiválasztott győztesek elmennek a meghódított országba, hogy ott nemi erőszak útján újratermessék az életet”. (Egyébként Marinetti egyik regényében is szerepel a fronton tömeges erőszak.)

A másik írás, *A feminista nő kiáltványa* apropója kétségtelenül az, hogy válaszolni kíván az első futurista kiáltvány mizogüniájára (alcíme *Válasz F. T. Marinettinek*, mottója pedig az olasz író futurista kiáltványának 9. pontja, amely, mint láttuk, a háború dicsőítésére – militarizmusra és patriotizmusra –, illetve a nő megvetésére szólít

⁹ Valentine de SAINT-POINT, *Manifeste de la femme futuriste, suivi de Manifeste futuriste de la luxure, Amour et luxure, Le théâtre de la femme, Mes débuts chorégraphiques et La Métachorie* (textes réunis, annotés et postfacés par Jean-Paul Morel), Paris, Mille et une nuits, 2005.

fel). A kiáltvány három dologra reflektál alapvetően: női identitás, szexuális szabadság, anyaság.¹⁰ Valentine de Saint-Point kulcsfogalma különös módon azonban a virilitás – a legértékesebb tulajdonság, amellyel valaki bírhat. A szerző visszautasítja a világ bináris oppozíciók alapján való elgondolását – például a klasszikus biológiai nemi osztályokra osztást, szembehelyezkedve ekként Marinettivel, aki nem tett különbséget biológiai nem (sexe) és társadalmi nem (gender, genre) között. A nő és a férfi nem állnak szemben egymással, legfeljebb mint feminin és maszkulin, ezeket a tulajdonságokat azonban bárki bírhatja, és különböző dóziszokban bírja is. (Bár, amint erre Ilena Antici is utal, maga az ötlet nem teljesen új, Proust is tesz hasonló megkülönböztetést – *tempérament féminin – caractère masculin* –,¹¹ ilyen elválasztás már az író nő 1905-ös regényében, az *Un amourban* is megjelent.) A jellemproblémák ott kezdődnek, amikor egy férfitől vagy egy nőtől hiányzik a virilitás, és a nők és férfiak ennek az értéknek híján megvetésre tarthatnak számot, birtoklása ezzel szemben olyan szellemi és korporális eredetű típusokat eredményez, mint a zseni (aki az írás/alkotás virilitásával bír), illetve a hős (aki a test virilitásával rendelkezik), bár a hatalom is a virilitásnak köszönhető. Noha a szerző előbb kijelentette, hogy ha valaki csupán feminin értékeket tudhat magáénak, akkor csak „nőstény”, ha kizárólag maszkulin (csakis virilitással rendelkező), akkor „vadállat”, függetlenül nemétől, mégis a vadállatiságot – a futurizmus túlzását – tartja kifejezetten kívánatosnak elpuhult korunkban: az emberfeletti ember „az idő és a faj csodálatos kifejeződése”.¹²

Márpedig ilyesféle virilitással nők is rendelkezhetnek – szemben a feminin nővel, a „szív polipjával”, aki érzelmi csápjáival kimeríti a férfiakat és vérszegénnyé teszi a gyermekeket, saját élvezetének és

¹⁰ ANTICI, *Le Manifeste de la Femme futuriste*, i. m.,

¹¹ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, 4 volumes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, III, 614.

¹² Valentine de SAINT-POINT, *Manifeste de la Femme Futuriste*, i. m.

anyagi szükségleteinek megfelelően domesztikálja a férfit. Valentine de Saint-Point modellje a harcos nő (az Erinniszek, az amazonok, Szemiramisz, Jeanne d'Arc, Judit, Messalina és Charlotte Corday), aki erőszakosabb és háborúpártibb, mint férfi, ezért közelebb áll a futurista ideálhoz.

Ez a gondolat persze megfelelő stratégiát is nyújt arra vonatkozóan, hogy a nőket bent lehessen tartani az avantgárdban, aktuálisan és nevezetesen a futurizmusban; ezért jelenti ki magáról – *mint par excellence* nőről – a szerző: „Én, akit olyannyira nem becsülnek, maguk futuristák, számos ponton egyetértek magukkal. Én is háborúpárti vagyok, a gyilkos elvek oldalán állok, gyűlölöm a morált és a társadalmi értelemben vett feminizmust.”¹³ Ebből a nietzschei hozzáállásból – többek között a morál megvetéséből és a felsőbbrendű egyén képzetéből – következik, hogy Valentine de Saint-Point politikailag és értelmileg elhibázottnak tartja a tömegfeminizmus elképzeléseit, és kifejezetten hangoztatja, hogy a nőmozgalom által követelt jogokat nem szabad megadni: ez ugyanis végképp megfosztaná minden megtermékenyítő erejétől. A feminista érvek és következtetések nem vetnek véget a női sors alapvető problémáinak (tudniillik, hogy a lányokat évszázadokon át arra nevelték, hogy gyengédek és bájosak legyenek, az elpuhult férfinak ápolónői), csak eltérítik a nőt önmaga kiteljesítési lehetőségeitől. Azért nem kell feltétlenül harcosná válni ebben a rendszerben, minthogy az író szerint vagy-vagy alapon kétféle erős nő létezik: a szerető (aki harcos, és vágyát a jövő felé osztogatja) és az anya (aki a harcosok anyja, és a múltból csinál jövőt). Mivel életmód tekintetében azért az anya – az erős anya – az alaptípus, és hatóköre erősen korlátozott, Valentine de Saint-Point elképzelése szemben áll

¹³ Correspondance inédite et privée entre Marinetti et Valentine de Saint-Point, in Véronique RICHARD DE LA FUENTE, *Valentine de Saint-Point. Une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*, Céret, Albères, 2003, 125. Ld. még ANTICI, *Le Manifeste de la Femme futuriste*, i. m.

a következő futurista-feminista szerzővel, Mina Loyjal, és egyébként általában is a feminista elvekkel, hiszen végső soron nem szubvertálja a férfi-női szerepeket.

Mina Loy

A másik két kiáltvány Mina Loy (eredetileg Mina Gertrude Löwy) angol költő és festő, designer nevéhez fűződik, aki egyébként szintén csak időlegesen csatlakozott a futuristákhoz: 1909 és 1916 között él Firenzében, amikor is a futuristák múzsája lesz; ebbéli tevékenységének csúcspontja 1913, ekkoriban Marinettihez, illetve Papinihez is szerelmi kapcsolat fűzi. Pályája más korszakaiban inkább dadaista és szürrealista, második férje Arthur Cravan dadaista költő és bokszoló, akinek halála után Marcel Duchamp-mal tesz művészi körutat New Yorkban, barátai Pound és Joyce. Mina Loy manifesztumaiban éppen azt a konfliktuózus helyzetet próbálja kezelni, hogy egyfelől támogatja ugyan a futurizmus jövőorientált elképzeléseit, másfelől viszont a feminista politika szószólója, és íróként a női sexualitást igyekszik hangsúlyosan érvényre juttatni, így tehát nehéz szembe-sülnie a mozgalom nőkről vallott nézeteivel (aztán szakít is a futurizmussal, éppen annak mizogün és fasiszta törekvései miatt). Mint a szakirodalom is megjegyzi, a konfliktusos viszonyt úgy próbálja megragadni, hogy a női testet ellenállási területként fogja fel, és a jövő perspektíváit illetően nem a destrukcióra, a rombolásra, hanem az állításra és a növekedésre helyezi a hangsúlyt. És valóban, *Aforizmák a futurizmusról* című szövege¹⁴ – amely csak annyiban aforizmagyűjtemény, hogy rövid kijelentésekbe és főként felszólításokba (kvázi: pontokba) szedve gyűjti össze életigazságait, művészi

¹⁴ Mina LOY, Aphorism on Futurism, in Mina LOY, *The Lost Lunar Baedeker*, ed. Roger L. CONOVER, Oxford, Carcanet Press, 1997, 149–152. Első kiadása: *Camera Work* 45 (jan. 1914), 13–15.

elveit, de így egyúttal egyfajta futurista élet- és művészi programot is kínál – főként olyasmikre int, hogy „Haljatok meg a múltban. Éljetek a jelenben. A sebességek sebessége indulás közben kezdődik” vagy „Jobban szereted azt a múltat figyelni, amelyre már rányílt a szemed. De a Jövő csak kívülről tűnik sötétnek. Vesd bele magad – és Fénnel fog felrobbanni”. Persze finoman a múlttól való elhatárolódásra és az előítéletek lebontására is ösztönöz: „A jövő korlátlan – a múlt álnok reakciók ösvénye. Az életet csak előítéleteink korlátozzák. Bontsd le őket, és többé nem leszel saját magadnak kiszolgáltatva”. Illetve az elfogadást tulajdonképpen mégiscsak egy előzetes negációhoz köti (bár ezt nem fejt ki, de minden bizonnyal annyit tesz, hogy egyfajta szelekciós szándékkal tekintsünk a múltra, a tradícióra), csak hogy erre az elszakadásra voltaképpen már különösebben reflektálnunk sem kell: „Ha a múltra nézel, eljuthatsz az »igenhez«, de mielőtt így járnál el, már el kell érkezned a »nemhez«,” illetve „A futuristának állításról állításra kell ugrania, tudomást sem véve az időszakosan előbukkanó tagadásokról – a kreatív felfedezés egyik lépcsőfokáról a másira kell szökkennie, anélkül, hogy visszacsúszna az előzetesen tudott tények zavaros folyamába.”¹⁵

Mina Loy ugyan megszerezett ismeretelméleti eligazítást nem ad, de a program különböző pontjai alapján arra következtethetünk, hogy elképzelése szerint intuitív módon, minden előfeltételezéstől mentesen tehát, de a – nyilván szintén a múlt felől érkező – tudatalatti automatizmusait is lehetőség szerint kikapcsolva, és helyébe az univerzum áramlását beengedve, abban feloldódva kell az „Egész-Élet” megértésére törekedni. A futuristáktól általában megszokott individualizmus nála csak az önbizalom afirmációjában van jelen (ez a feltétele a gondolkodás előfeltevéseitől való szabadulásnak), és a másik elismerése ennek alapvetően nem képezi gátját – így Mina Loynak ellenségképzésre sincs szüksége, futuristaként sem beszél soha efféléiről, különösen, hogy a faj képzete nála a legkevésbé sem

¹⁵ Uo.

valamely nemzethez kötődik, alapvetően emberiségben gondolkodik: „Mások szeretete saját magad megbecsülésével egyenértékű. Énközpontúságod oly hatalmas is lehet, hogy az önszeretemben már az emberiséget érintheted.”¹⁶ A futurizmus kínálta transzgresszió (amely legfeljebb verbális és bizonyos értelemben tárgyatlan agresszióknak tekinthető) csak arra való, hogy a másikat kikölkentse a komfortzónájából: „Obszcén dolgokat kiabálunk, hogy elpirulj, blaszfémiákat sikítunk, hogy te, aki gyenge vagy, egyedül suttogj a sötétben. Ezek üresek, kivéve a szégyened. És ahogy hallatszának, ismét feloldódnak eredeti értelmetlenségükbe. Így fogják kibontakoztatni a jövő nyelvét.”¹⁷ (Nem véletlen tehát, hogy sem militarista, sem nacionalista eszméket nem vall, nem erőszakra vagy háborúra ösztönöz – jegyezzük meg, egész életútja mintha a transznacionalitás elveire épülne –, és ezekben a vonásokban ő az, szemben Valentine de Saint Point-nal, aki nagyon hasonló eszméket vall, mint a magyar avantgárd nőírók, Újvári Erzsé és Réti Irén – egyébként ekkori versciklusa, a *Dalok Joanneshez* [*Songs to Joannes*] is erre vall.)

Mina Loy 1914-es *Feminista kiáltványával*¹⁸ nehéz fába vágta a fejszét, amennyiben a futurizmus és a feminizmus alapvetően ellentmondásos elemeit akarja egybefogni. Hasonlóan Valentine de Saint-Point manifesztumához ugyancsak inadekvátnak mondja a gyakorlati szférákra vonatkoztatott feminizmust, de más alapról: alapvetően az avantgárd szubverzióját és radikalitását hiányolja belőle (és az ebben a felütésben megfogalmazott rombolási vágy talán keményebb is, mint a futurista aforizmáké), ám itt a nőknek saját lelki beállítottságuk, pszichológiájuk ellen kell a legerősebben küzdeniük. Ez persze nem jelenti azt, hogy a politikai és gazdasági feminizmus célkitűzéseit Mina Loy ne osztaná (főként a szakmai és

¹⁶ *Uo.*

¹⁷ *Uo.*

¹⁸ Mina LOY, *Feminist Manifesto*, in *The Lost Lunar Baedeker*, 153–156. Ez volt a kiadvány első megjelenési helye is; Mina Loy 1914-ben, a megírás idején ugyanis nem publikálta kiáltványát, csupán elküldte New Yorkba Mabel Dodge-nak.

gazdasági karrier megnyitásáról beszél), de azok szerinte amúgy is a küszöbön állnak, és messze nem elegendők. Véleménye szerint a háború azt sugallja, hogy a nő egyenlő lett a férfival (erre ugyan nem tér ki, de feltehetően arról van szó, hogy a nők a harctéren is megjelenhetnek ápolónőként, a hátszágban pedig a hagyományosan férfitpályáknak tekintett foglalkozásokban helyettesítőként szerepelnek; a világháború bizonyos értelemben valóban felgyorsított emancipációs folyamatokat, azonban a húszas években ezek nemcsak lelassultak, de jelentős visszarendeződést is mutattak – persze ezt Loy nem láthatta 1914-ben).

A lényeg Mina Loy szerint tehát az, hogy nem a férfit kell referenciapontnak tekinteni a nőiség kialakításához, hanem a nőnek magában kell a nőiséget megragadnia, megtalálnia. A gender-nőiséget kimozdítja eredeti helyéről, amennyiben az alapvető tagadás itt főként a tradicionálisan nőre kiosztható szerepekre vonatkozik („Mivel a feltételek adottak a jelenben – van választásod a *Parazitaság & Prostitúció* – vagy a *Tagadás* között”). A nőnek fel kell lázadnia a férfi által rá kényszerített üzleti csereviszonyok ellen (tudniillik, hogy házasság formájában eladja a szüzességét egy férfinak, és mint parazita azt várja el, hogy az egész életében eltartsa őt – akinek pedig nem sikerül megkötnie ezt az előnyös üzletet, az minden nőnek kijáró jogból, sőt, a nőiség valódi kibontakozásának számító anyaságból is kizárattatik). A futurista tagadás ebben az esetben egy valóban elég radikális ajánlatban valósul meg (mintha ez lenne a férfi hegemon pozíciójának kulcsa, és ezt megszüntetve kihúzható lenne az áldatlan helyzet méregfoga): minden kamaszlányt műtéti úton meg kell szabadítani a szüzességétől, így megszűnhet az értékes – pontosabban a nő értékének és moráljának gondolt – cserealap. (Ez egyébként bizonyos értelemben illogikus lépés is: hasonlóan a korszak mizogün gondolkodóihoz, Weiningerhez, Freudhoz vagy Simmelhez, a nő fizikai adottságait gátnak tünteti fel szellemi és lelki életének fejlődése tekintetében – vagyis megsebzti a testet, hogy fokozza a lelki működéseket.) Ebben a kiáltványban találunk

egyéb meghökkentő programpontot is: a Marinettiék-féle nietzschei Übermensch női párjának tételezését, és ehhez kapcsolódva enyhén fasisztoid elgondolást, noha a fajiságot nem is valamely rassz vagy nemzet felemelésével és más nemzetek vagy fajok kiszorításával képzelné el, hanem a faji degeneráció (értsd: az egészséges emberit sértő) kiiktatásával: a „fensőbbrendű intelligenciával rendelkező nőnek meg kell valósítania faji törekvését, gyerekeket kell hoznia a világra, abban az arányban, amennyire nemének degenerált tagjai alkalmatlanok erre.”¹⁹ És itt szembemegy Valentine de Saint-Point elképzelésével, szerinte ugyanis a nő egyszerre (és nem vagy-vagy) szerető és anya. A kiáltvány szerint a nőiség kiélésének ez a két útja létezik, nem vagylagos alapon: márpedig a szexualitás gyakorlása teljesen természetes, mindenkinek joga van hozzá, így korlátlan szabadsággal is jár. Mina Loy kettős ambíciója – tudniillik, hogy a szexről és a reprodukcióról szóló diskurzusokat meg akarja fosztani a tisztátalanság stigmájától, ugyanakkor egyfajta mesterséges szelekció alapjává teszi – egyszerre juttat eszünkbe olyan divergens ideológiákat, mint a női születésszabályozási mozgalom elképzelései és a futurizmus higiéniai és eugenikai ideáljai.

Marinetti elveit fedezhetjük fel azonban az érzelmekről való lemondásban és a féltékenység kiiktatásában: a szerelemnek „kezdeti elemére”, az ösztönösre kell redukálódnia, és ezzel minden „erénynek, megbecsülésnek, bánatnak, érzelgőségnek, büszkeségnek, következőképpen a féltékenységnek le kell válnia róla” – a lemondásnak pedig az érzelmek teljes kiiktatásáig, és ekképp a szubjektum lebontásáig kell elmennie: „a nőnek le kell rombolnia önmagát, a vágyat, hogy szeressék”.²⁰

¹⁹ *Uo.*

²⁰ *Uo.*

Mina Loy kiáltványa – minthogy megírása idején publikálatlan maradt – nem jutott el a közönséghez, ezért nem is gyakorolhatott különösebb hatást még a szűk avantgárd körökben sem; Valentine de Saint-Point tevékenysége azonban művész körökben ismert volt, olyannyira, hogy még Erdős Renée-hez is eljutott Budapestre, aki tudósított róla.²¹

²¹ ERDŐS Renée, A futurista nő manifesztuma, *Az Ujság*, 1913. febr. 2., 46. „Szép ez a nyíltság, amivel a csatakiáltásait odadobja a morálba süllyedt női nem felé. Szép ez a bátorság, amivel a futuristák mellé való állását bejelenti. Vitatkozni sem lehet vele, mert hiszen nyilvánvaló, hogy az érvei nagyon meggyőzők. Legyen a nő bestia, és akkor rögtön megteremnek a világ hősei. / Nem vitatkozom Valentine de Saint-Point-nel. De félek azoktól a hősoktól, akiket bestiák szülnek. Félek egy kissé a futurista asszonyideáltól, és azt hiszem, már azért sem fog megteremni, mert majd folyton összeütközésbe kerül a büntető törvénykönyvvel. Nem olyan könnyű sem vadnak, sem erőszakosnak, sem kegyetlennek lenni mostanság, ahogy madame hiszi. És ha már akadnak is ilyen kivételes lények, ezeknek a hódító hatása aligha száll ki az intim boudoire-ok falain túl. Nem látja a költő az ilyen asszonytípusokat? Hiszen itt vannak ők most is és mindig fegyverben, ha nem is viselnek harci jelvényeket. De egyszer csak lefegyverzik őket és a felét viszik a börtönbe, mint Tarnovszkát, Steinheilnét, a másik felét az örültek házába. / És a világ a hősoket mégiscsak azoktól a szelíd, morálba süllyedt, jó és békés asszonyoktól várja, akik a tűzhely mellett ülnek, és beteget ápolnak, és vigyáznak a leányaik és a fiaik szabadságára, hogy el ne fajuljon. / A végén e manifesztumnak azonban mégis csak akad egy enyhületes pont, egészen alul, ott, ahol a költő rövid ismertetése zárja le az írást, a neve után mindjárt ez áll: petite-niece de Lamartine. / Bocsánat, ez nem futurizmus! Nem tartozhat a futurizmushoz Lamartine emléke, Lamartineé, a költőé, aki Jocelint írta, Jocelint, amely csak egy falusi pap egyszerű, naiv története... Lamartine a múlté és remélem önök a múlttal nem akarnak kérkedni, sem vele lelki rokonságot tartani. Nem önök kiáltották: lerombolni a templomokat, lerombolni a múzeumokat! El a múlttal! A múlt a friss és jelenlévő erők megölője, sír, korhadás és minden egyéb? / Madame de Saint-Point miért emlegeti Lamartinet? Mit jelent itt a tőle való leszármazás? Tévedést, amelyet a halott úgysem hagyyna jóvá, ha módjában volna tiltakozni ellene. / És mi értelme van így az egész manifesztumnak, ha ön a végén mégiscsak vonatkozást keres a múlttal és avult erkölcsök (amilyen a szűziség, az önfeláldozás, a vallásosság) – ha, mondom, avult erkölcsök megéneklőjét, Lamartinet emlegeti, akinek szelleme bocsásson meg önnek...”. Az információt köszönöm SZEREDI Merse Pálnak (PIM Kassák Múzeum).

BUDAPESTI KÉPEK ÉS A ZSIDÓ HAGYOMÁNY
MINA LOY AVANTGÁRD ÖNÉLETRAJZI
HOSSZÚVERSÉBEN

Anglo-Mongrels and the Rose

Alfred Kreymborg *Our Singing Strength* című, 1929-es antológiájának *Originals and Eccentrics* című fejezetében a következőképpen rajzolja meg Mina Loy portréját:

A háború alatt távoli vidékekről egy különös, egzotikus és szép asszony érkezett New Yorkba: az angol zsidó nő, Mina Loy, akinek klinikai egyenessége és keserűen szarkasztikus végkövetkeztetései, összeházasítva örülten elliptikus, a szabályos nyelvtant, szintaxist és központosítást megvető stílusával, elborzasztották a középosztályt, kritikusainkat pedig dühödt kétségbeesésbe taszította.¹

Mások – Ezra Pound például 1918-ban – Marianne Moore-ral együtt emlegetve par excellence amerikai alkotónak tekinti Mina Loyt, nemzeti költőnek – holott mi sem állt távolabb tőle, ő maga a gyökér nélküli kozmopolita prototípusaként pozicionálta magát, s nem véletlenül.² Londonban született Mina Gertrude Löwy néven, apja magyar zsidó bevándorló, aki egy angol nőt, Julia Bryant vett feleségül. Mina Loy Londonban nőtt fel, de Münchenben végezte képzőművészeti

¹ Alfred KREYMBORG, *Our Singing Strength. An Outline of American Poetry (1620–1930)*, New York, Coward-McCann, 1929, 488–489. Idézi még: Marjorie PERLOFF, English as a „Second Language”: Mina Loy’s „Anglo-Mongrels and the Rose”, in *Loy, Mina: Woman and Poet*, eds. Maera SHREIBER and Keith TUMA, Orono, Maine, The National Poetry Foundation, 1998, 131–148. <http://cordite.org.au/scholarly/vorticist-portraiture-mina-loy/>. Letöltve: 2020.12.14.

² Ezra POUND, A List of Books. (Little Review, March 1918), in Ezra POUND, *Selected Prose 1909–1965*, ed. William COOKSON, New York, New Directions, 1973, 425–426. Idézi még: PERLOFF, English as a „Second Language”, *i. m.*

tanulmányait (ezt a tudását a későbbiekben lámpadesignerként kamatoztatta). Első férje az angol Stephen Haweis volt, akivel előbb Párizsban, majd Firenzében élt; Olaszországban összekapcsolódott a futuristákkal (Marinetti, Papini), akik sok tekintetben – például poétikai nézeteit illetően – hatással voltak rá, de mizogüniájuk és szélsőséges nacionalizmusuk elrettentette: ambivalens viszonyulásának eredménye az *Aforizmák a futurizmusról* című kiáltványa,³ illetve feminista-futurista manifesztuma.⁴ Válása után New Yorkba ment, ahol olyan dadaistákkal működött együtt, mint Marcel Duchamp, illetve Walter Conrad Arensberg társasága, majd férjhez ment Arthur Cravan dadaista költő-bokszolóhoz. Az elkövetkező időszakban – férjének tragikus eltűnése után – hol az Egyesült Államokban, hol Párizsban élt. Származása sajátos hibriditásának egzisztenciális, kulturális és textuális lenyomata az 1923 és 1926 között írt *Anglo-Mongrels and the Rose* című, önéletrajzi ihletésű avantgárd hosszúvers⁵ – sőt, Marjorie Perloff odáig megy, hogy a szóban forgó művet textuális jellemzői okán a pszichikai bizonytalanság helyének is gondolja, s mint transznacionális avantgárd szöveget a traumakezelés eszközeként tekinti, terapeutikus hatást tulajdonítva neki:

Ebben az allegorikus, parodisztikus pszeudonarratívában a költő őseiről, születéséről, gyerekkoráról, s az azt követő évekről beszél. Loy legimpozánsabb reprezentációját kapjuk keverékségéről (vagy: korcosságáról – *mongrelisation*) – az angol és a magyar zsidó „fajta” „korcosságáról”, amely, legalábbis, ahogy maga a szerző érezni látszik, a mentális és érzelmi káosz egy formája, melyet az életben és a művészetben csak a két világ-

³ Mina Loy, Aphorism on Futurism, *Camera Work* 45 [jan. 1914], 13–15., in Mina LOY, *The Lost Lunar Baedeker*, ed. Roger L. CONOVER, Oxford, Carcanet Press, 1997, 149–152.

⁴ Mina LOY, Feminist Manifesto, in LOY, *The Lost Lunar Baedeker*, i. m., 153–156.

⁵ Mina LOY, *Anglo-Mongrels and the Rose* (1923–1925), in LOY, *The Lost Lunar Baedeker*, i. m., 109–176.

háború közötti transznacionális avantgárd tud legyőzni, nagy dózisokban adagolva.⁶

Bár a címben szereplő sajátos szóösszetételnek (*anglo-mongrel*), illetve a műben főszereplő kislány metaforikus nevének (*the mongrel Rose*) konnotációja meglehetősen negatív, a szerző a *mongrel* – korcs szót alapvetően kevertként, hibridként érti, vagyis kevésbé eugenikai jelentésében használja.⁷ (Bár amúgy Mina Loynak voltak kétes értékű megnyilvánulásai e tekintetben, például, amikor feminista-futurista kiáltványában úgy fogalmaz, „minden fensőbb intellektusú nőnek eleget kell tennie faji felelősségének, hogy gyermekeket hozzon a világra nemének gyenge vagy degenerált tagjainak megfelelő arányban”).⁸ A hibriditást itt valójában a Homi K. Bhabha meghatározta fogalomként érthetjük, alapvetően kulturális és nyelvi vonatkozásban – mely ez esetben nem nyelvi kreolizációt, hanem textuális réseket, repedéseket, folytonossághiányt eredményez⁹ –, de emellett – amint arra Alfonso de Toro is utal – korporális kategóriaként is: a test, amely a posztkoloniális és gyakran a transznacionális megközelítés egyik fontos fogalma, hibridnek tekinthető mint emlékezet, mint csatater, mint olyan hely, amelybe beleíródik a történelem.¹⁰ A másik érdekes, jellegzetes következmény, ami viszont pont ezeket a réseket, hasadásokat részben megképezi – bár persze maga az avantgárd forma önmagában is alkalmas médiuma a törésnek, fragmentációnak – a

⁶ PERLOFF, English as a „Second Language”, *i. m.*

⁷ Elisabeth FROST, Mina Loy’s „Mongrel” Poetics, in *Loy Mina: Woman and Poet*, *i. m.*, 149–180.

⁸ LOY, Feminist Manifesto, *i. m.*

⁹ Homi K. BHABHA, „Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”, in BHABHA, *Location of Culture*. London, Routledge, 1995, 85–92. <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/mimicry.html>. Letöltve: 2020. 12. 14.

¹⁰ Alfonso de TORO, *Épistémologies: le Maghreb: hybridité, transculturalité, transmédiatité, transtextualité, corps, globalisation, diasporisation*, Paris, L’Harmattan, 2009. Az elméleti keret összefoglalása: <http://www.limag.refer.org/Textes/DeToro/Lyonpostcol2005.pdf>. Letöltve: 2020. 12. 14.

zsidó hagyomány „egy szövegbe eresztése” az avantgárdal (mint látni fogjuk egyébként, tematikusan, azaz mint a szereplők világnézete ütköznek is egymással), hiszen az előbbinek éppen a változatlanlanság és változhatatlanság a lényege, ami a diaszpórában a vallás és közösség megtartását, fennmaradását hivatott biztosítani, míg a másiknak a radikális felforgatás és folyamatos újítás. Az *Anglo-Mongrels and the Rose* tehát autobiografikus jellegű, de a Lejeune-féle önéletrajzi paktumot nem teljesítő szöveg: egyes szám harmadik személyű elbeszélés, egy Exodus nevű, Magyarországon született zsidó férfi kivándorlását, egy angol nővel, Adával való találkozását, házasságát és kislányuknak, Ovának a gyermekkorát meséli el, amennyiben egyfajta narratíva egyáltalán megkonstruálódik az olvasás folyamán.

A műfaj talán nem is véletlen, a transznacionalitás és a migráció szakirodalma szerint ugyanis a száműzetés/migráció/emigráció mint tapasztalat jellemzően azokat az irodalmi formákat hozza működésbe, amelyek a memoárt, a biográfiát, az autobiográfiát és az útleírást használják határátlépéseik kiindulópontjául. Például Marie-Louise Ascher *The Exile as Autobiographer* című tanulmányára hivatkozhatunk, miszerint az önéletrajz azért lehetne alkalmas a menekültélmény megragadására, mert primer fokon úgy fogható fel, mint ami a „kilakoltatások” és helyváltogatások sorozatának terméke. A jelen múlttá válik benne, még a beszéd pillanatában is; a múlt pedig meghal, miközben görcsösen, megbízhatatlan formában emlékezetként őrizzük; a képzelet kémcsövében fortyogó emlékként, amely fekete szimbólumokká alakul át a fehér papíron, s el-elhalványul. Az önéletrajzi szöveg ekképpen háromszorosan is posztumusz. Minden állomásán elvész a referens, miután egy új médium újraalakította azt. Még ha az „Én” – amely az írás pillanatában visszaható névmásként funkcionál, egy beszéd szintű kapcsolóelemként (*shifter*) – telítetté is válik a használat időpontjában, megfelelője mégis hamarosan megszűnik a való világban.¹¹

¹¹ Idézi: Domnica RADULESCU, Introduction, in Domnica RADULESCU, *Realm of Exile. Nomadism, Diasporas, and Eastern Voices*, London, Lexington Books, 2002.

A férfi főszereplő tehát a különös módon személynévként szerepeltetett Exodus nevet viseli, de nem ez az egyetlen ószövetségi vonatkozású név a szövegben. Bár az Exodus, a Kivonulás könyve a Tórának – Mózes öt könyvének – második részére vonatkozik, s a Mózes vezette, Egyiptomból való szökés és a pusztában vándorlás elbeszélése, Mina Loy szövegének nyitófejezeteiben inkább az első könyv – a patriarchális korszak – hőseinek neveivel találkozhatunk, némileg szubvertált formában, mely felforgatás részint a kronológiát érinti, részint éppen fonákjába forgatja az Ótestamentum történeteit. Exodus egy Budapesten – illetve akkoriban még minden valószerűség szerint Pest-Budán – zsinagógát építő pátriárka unokájaként jön a világra. A „patriárka” fia e templomban beleszeret az ott imádkozó Leába, s kitagadás terhe mellett is feleségül veszi (ebből a nászból születik majd egyetlen gyermekként Exodus). A Bibliában az ősapák, a pátriárkák leszármazási sorrendben Ábrahám, Izsák és Jákob (későbbi nevén Izrael), tőlük eredeztethető a zsidó nép. Ha követjük ezt a logikát, Leát Jákob vehetné nőül (az ő apja, a zsinagógaépítő eszerint Izsák lehetne), ámde eredetileg korántsem szerelemből teszi ezt: ő hűgot, a szép természetű, szép tekintetű Rákhelt szereti, érte szolgál hét évet, de Lábán előbb hozzákényszeríti a „gyengeszemű” Leát, s csak újabb hét év múltán lehet övé kedvese is. Így fordul át Mina Loynál iróniába a pedig az *Énekek énekéhez* méltó, Leát dicsőítő jelző, a „tamarinduszszemű”; s az ironikus felhang a másik attribútumot – „haja hosszú, mint a Talmud” – illetően már eleve adott, vagy legalábbis allúziót hordozni látszik a zsidó vallási előírások, dogmák és kommentárjaik meglehetősen terjedelmére, s ezen keresztül a zsidó férfiak legfontosabbnak és legkomolyabbnak tekintett foglalatosságára, a Talmud magyarázatára. Az időrend is megborulni látszik, nemcsak Exodus neve miatt, amely a patriarchális korhoz képest egy későbbire utal, hanem mert egyrészt, már Angliában Exodus maga említették Lord Israelként (aki bibliai logikával inkább apja, a Jákob helyén álló személy lehetne) – persze Izrael bibliai értelemben metonimikusan az egész zsidó népet is jelölheti. Másrészt – ugyancsak a londoni közegben – megismerünk egy Ézsaut is, Esau Penfoldot, Ova

játszó társát. Neki, mint Jákob testvérének egyrészt két generációval feljebb kellene szerepelnie, másrészt mint neve („szőrös”, „bozontos”) is mutatja, az őszövetségi testvérek között vadászként ő a vad fél, a nyers és civilizálatlan erő, míg Jákob, a pásztor a ravaszabb és kifinomultabb – Mina Loynál viszont a tógában pózoló Esau a kiváltságos helyzetben nevelkedő, túlfinomult gyermek, akinek öt éves korában anyja, Patricia Penfold az *Infant Aesthete (Esztéta csecsemő)* című munkát dedikálja. Amúgy annyi köze valóban van a vadászathoz, hogy a felnőttek az ő feje fölött beszélnek meg gyarmatbirodalmi élményeiket, köztük az oroszán vadászatot is – Esau megjelenése tehát a koloniális tapasztalat egyfajta lenyomata is, ebben a világban Exodus és kislánya, Ova végképp idegenek. Exodus tehát „Buda Pesten” születik – mely város két helyszínre redukálódik, egyrészt a nagypapa alapította zsinagóga zárt terére –, amely mint vallási centrum egyfajta világtengely is, az archaikus világ tengelye, de elszigeteltségében nyomasztólag hat, másfelől – ennek ellenpontjaként – a Dunára, amelynek partjain, amelyen, sőt, amelyben (*along the shores of the Danube / on the Danube in the Danube*) nevelkedik a hős, s rögtön a kozmikus távlatokra nyíló kezdőképben a folyó partján heverészve föléje tárul a csillagos ég. Mina Loy Budapestje – bár amúgy járt a városban – egy fiktív, kitalált hely, vagy ahogy Salman Rushdie írja kifejezetten a száműzetés (*exile*) létállapotáról szóló esszéjében, az *Imaginary Homelands*-ben, „képzelt haza”, igaz, ez esetben annak minden nosztalgikus felhangja nélkül.¹² Exodus eleve egy kisebbségi, vagy legalábbis hibrid pozíciót ad fel, hiszen már otthon is magyar nyelvre, „titkos német hazafiságra” és – nyilván talmudista – tudományra oktatják, de apja halála után mostohává váló családi körülményei elől is menekül, s dönt a kivándorlás mellett a világ egy olyan szegletébe, ahol korbács helyett legfeljebb verbálisan (*with tongues*) bántalmazták majd mint zsidót. Exodus kiemelkedik környezetéből, két világ határán, a senkiföldjén áll, nem integráns

¹² Salman RUSHDIE, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*, London, Granta Books-Penguin, 1992.

része az ortodox zsidó közösségnek sem, amennyiben azt Mina Loy bár tagadhatatlanul részvétellel, de némileg sztereotip módon jellemzi. (Számos szöveghelyen ugyan az angol perspektíva érvényesül, ez esetekben természetesen a vallásos zsidók marginalizálódásának, az angol társadalomban Másikként való megjelenésének lehetünk tanúi, de néhány egyéb esetben a személytelen, kvázi mindentudó narrátori pozíció érvényesül, vagy maga Exodus látja így felekezettársait). Ilyen sztereotípiát a zsidó szokásrendszer hagyományoszerű megőrződése mint lélektelenné, kiüresedetté vált rítus, az anyagiasság (vagy éppen fukarság), még ha a szöveg szerint a „nyugati ökor” (értsd talán: nyugati aranyborjú?) taposta is le aranyukat a patájával. Például még Budapesten: „The arid gravid intellect of Jewish ancestors the senile juvenile calculating prodigies of Jehovah crushed by the Occident ox they scraped the gold gold golden muck from off its hoofs”. Továbbá ilyen a karikatúraszerű ábrázolás a zsidók (különösen a férfiak) testi adottságairól, „szörnyszerűségéről”, amely a középkortól kezdve tartotta magát, de a századforduló sajtójában különösen elterjedté vált: a nagy, horgas orr, elálló fülek, esetleg pocak és vörös haj mellett a görbe vagy akár dongaláb, mely utóbbi Mina Loy versében „Cion fiainak” „abnormális” vagy „rendellenes” lábaként (*anomalous legs*) tűnik fel a kevésbé asszimilálódott zsidók tulajdonságaként, ezúttal Exodus szemében. Vagy ilyen a körülmetélés aktusára utalás (*circumcised circumspect*), amely talán a zsidóság legmeghatározóbb testi jelölője, s nem pusztán a rasszista, hanem a zsidóság belső diskurzusaiban is, s amely, mint Jay Geller is rámutat,¹³ szükségszerűen eleve paradox, hiszen úgy kell mutatnia, hogy valójában rejtve marad. Az együttélés vegyes közegében a „héber énekek keverednek a »bolygó zsidó ostoba filozófiájával« (*the dumb philosophies of the wondering Jew*)”: márpedig a 12. században keletkezett, de fénypontjához a 17. században érkező „bolygó zsidó” mítosza az antiszemita diskurzusban a nomádot mint

¹³ Jay GELLER, A fetiszizált zsidó fiziognomikus epidemológiája felé, ford. FÖLDVÁRI József–FÖLDES Györgyi, *Helikon*, 2013/3., 242–282.

jelölőt teszi kétirányúvá (az örök életű és megszakítatlan kóborlásra íteltetett Ahasvérus – a középkorban még Cartaphilus – egyszerre a tér és az idő nomádja). Valaki, aki gyökértelen, nem tud, és nem akar tartozni egyetlen néphez sem, ugyanakkor meghalni is képtelen, Unheimlich fantomalak. (Persze, bár itt nem erről van szó, a romantikus és a modern irodalomban más hangsúlyokat kaphat a legenda, idézhetjük itt többek között Goethe, Lenau, Heller, Shelley, Sue, Arany János, Kiss József műveit, ezekben alakját individuális vagy egzisztenciális aspektusok gazdagítják, mint például életundor és halálvág, állandó hajszoltság vagy soha nyugodalmat nem nyérés.)

Exodust magát – aki hamarosan Anglia legjobban kereső divatszabója lesz, dandyként öltözik, magányos „vörösfenyőként” magasodik ki a többiek közül – kettős vagy átmeneti pozíció jellemzi tehát, amit metaforikus elnevezései is tanúsítanak: Lord Israel, *Jehova's taylor* (Jehova szabója), *the Jovian Hebrew* (a jupiteri Héber). Egyéb tulajdonságai is kapcsolhatók azonban zsidó sztereotípiákhoz, elsősorban a kozmopolitizmus, továbbá az érzékiség, ösztönlényének gyakorta szellemisége fölé emelkedése. (Lásd például Weininger *Nem és jelleméből*: „A zsidó mindig paráznább, bujább, ha – talán összefüggésben azzal, hogy voltaképpen nem antimorális természetű – nemileg kevésbé potens, és nyilván minden nagy gyönyörre kevésbé képes is, mint az árja férfi”.)¹⁴ De még egyértelműen pozitív vonásai is kicsit sematikusak: érzékenység, az intellektualizmus és esztétizmus magásra értékelése: a „zsidó agy”.

Exodus házassága az Angol Rózsával (Adával) egyfelől szimbolikus: *the parasite attaches to the English Rose* (a parazita az Angol Rózsához kapcsolódik).¹⁵ Az Angol Rózsa mint metafora egyfelől az angol nemzeti szimbólum miatt is adja magát („Albion női formában köszönti az idegen Exodust”, *Albion in female form salutes the alien*

¹⁴ OTTO WEININGER, *Nem és jellem: elvi tanulmány*, ford. DÁVID Andrea, Debrecen, Kvintesszencia, 2010, 255.

¹⁵ FROST, Mina Loy's „Mongrel” *Poetics*, i. m.

Exodus), azonkívül a szüziesség is kapcsolódik hozzá (például Szűz Mária attribútuma is); ezenkívül, amint arra többen is rámutattak, a szerelmi szál, különösen a találkozás részleteivel tekinthető egyfajta Rózsaregény-paródiának is.¹⁶ *Exodus* – mellesleg bolygó zsidó szemével (*itinerant Judaic eyes*) – egy kertben pillantja meg a lányt megannyi más virág között, ahol a fák árnyéka „szűz kebleket és virágokat” rejt (*virgin bosoms and blossoms*). A lány misztikus szüziességében mindenesetre tényleg van valami középkorias, bár a szerelmi és házasság kapcsolatokról való tájékozottságát a romantikus irodalomból meríti, ezért az irodalmias-lovagias hódolatba szeret bele, viszont a testi kapcsolat borzasztja, nem tud vele mit kezdeni – hidegsége és alapvető szellemtelensége meghatározza a házasság sorsát és később kislányával való viszonyát is. Itt jegyezzük meg, hogy Mina Loy a lányok ártatlanul férjhez adása ellen egyébként *Feminista kiáltványában* is felszólalt, mondván, hogy a nőnek fel kell lázadnia a férfi által rákényszerített üzleti csereviszonyok ellen (tudniillik, hogy házasság formájában eladja a szüzességét egy férfinak, s árként azt várja el, hogy egész életében az eltartsa őt, s így parazitává válva ugyan, de elveszítse függetlenségét). Sőt, a futurista tagadás ebben az esetben valóban egy elég radikális ajánlatban valósult meg: szerinte a legjobb lenne minden kamasz lányt műtési úton megszabadítani a szüzességétől, hogy az ne működhessen cserealapként.¹⁷

A házaspár gyermeke, Ova, a „korcs Rózsa” „*the Mongel Rose*”, „a Senkiföldjének korcs-leánya” („*the mongel-girl of Noman's land*”) örökli az önkifejezés vágyát apjától – Ada személye viszont mint minden művészi cél antitézise van megkonstruálva.¹⁸ Ova két bemutatott ismerőse/barátja, a gyermek Esau Penfold és egy másik fiú, Colossus nem részletesen bemutatott karakterként tűnik fel, s

¹⁶ Pl. PERLOFF, *English as a „Second Language, i. m.*

¹⁷ LOY, *Feminist Manifesto, i. m.*

¹⁸ Urvi MAJUMDAR, *Vorticist Portraiture in Mina Loy's Anglo-Mongrels and the Rose, Cordite Poetry Review*, 1 August, 2017. [http:// cordite.org.au/scholarly/vorticist-portraiture-mina-loy](http://cordite.org.au/scholarly/vorticist-portraiture-mina-loy). Letöltve 2020. 10. 25.

azontúl, hogy Mina Loy két férjének alteregóiként is interpretálhatók (előbbinek Stephen Haweis, utóbbinak Arthur Cravan volt a modellje), alapvetően két művészi alapelvet, szépség- és nyelvfogalmat reprezentálnak. Esau az esztétizmust, a kulturálisan intézménnyé tett műalkotást, illetve a konvencionális, statikus és bináris dichotómián alapuló nyelvhasználatot képviseli (s ennyiben, vagyis az ebben az értelemben vett „patriarchális” rendszer képviselőjében mégiscsak adekvát a neve); Colossus viszont – istenszerű personaként – képes humorosan és csínyekre készen aláásni a konvencionális kapcsolatot tárgyak és szimbólumai között. „Minden szó hazugság”, állítja, és nyelvi szkepticizmusa hasonlít a dadaéra.¹⁹ Azonban az Esauval történő diskuszióban az Ova által kifejtett, illetve gyakorlatba átvitt „esztétika” – értsük: itt öt éves gyerekekről van szó, ebből is látszik, hogy itt azért egy pszeudonarratíváról van szó, nem komolyan vehető önéletrajzi szövegről – Ova mégiscsak radikálisan lázad. Az általa mondottak kétféleképpen is interpretálhatók: szinte dadaista polgárpukkasztásként és gesztusművészetként, de Baudelaire „dögesztétikája” sem áll tőle távol, amikor „a Szépség félénk Szellemét székletből és a fizikaiból sajtolja ki” (*coerce the Shy / Spirit of Beauty / from excrements and physic*). Szemben áll tehát a kis, tógába öltöztetett Esau egyenesen klasszicista koncepciójával: „a Szépség NINCS sehol / kivéve posztumusz módon az ókoriban”, Ova Urvi Majumdar szerint viszont mindennek ellenére a Colossuséhoz hasonló radikális lépést nem képes megtenni; „a nyelvhez elérése azt jelenti, hogy be kell lépnie egy nemi, társadalmi és kulturális hierarchiába. Bár ő nem irányítja a gondolatait ennyire anarchikus szélsőség felé, a »minden hazugság« az ő mentalitásához egy prenyelvi állapotban van közelebb, mivel »minden szó« egy előre meghatározott társadalmi konnotációt hordoz”.²⁰ Elisabeth Frost ugyanezt részben a „mongrelizációhoz” köti: „ironikussá téve az eugenika trópusait, az Anglo-Mongrels nem

¹⁹ MAJUMDAR, *Vorticist Portraiture*, i. m.

²⁰ MAJUMDAR, *Vorticist Portraiture*, i. m.

csupán a faji attribútumok örökségét, hanem a nyelvét is megjeleníti, és a női szubjektum belépését annak szimbolikus és társadalmi rendszerébe”.²¹ Marisa Januzzi pedig arra mutat rá, hogy Colossus alakja egy „trópust biztosít, egy diagnózisszerű vagy metaszemiotikus kommentárt, amelyet végtelenül újratermelhetünk minden hazugnak tekintett szóval – különösen a civilizáltakkal kapcsolatban. Ova inkább csak »vágyott identifikációjában és különbözőségében, hódolattal és szabotázzsal« áll a dada előtt”.²²

Annyi kétségtelen, hogy Ova lázadása a társadalmi keretek ellen a dajkák vagy óvónők (a fűzőbe szorított, fartöméses szoknyákban előrenyomuló „páncélozott tornyok”) merevsége ellen szól, illetve az eszméléséről szóló, a „művészeti vitát” érintő részt megelőző fejezet kétértelmű címe (*Ova Begins to Take Notice*) előre utalhat a jegyzetelés, írásba rögzítés aktusára, így Ova művészi tevékenysége megkezdésére is, miközben – s inkább ez felel meg életkorának – egyúttal rögzíti a gyermekkornak azt az időszakát is, amikor a primer érzések, benyomások (színek, hangok, formák) félig differenciálatlan zuhatagban érik a gyereket, és ő sok mindent még prelingvisztikus és nemsemleges állapotban hagy meg a maga számára. Mint tudjuk, a posztfeminista szerzők, például Kristeva számára ez a női írás forráshelye, de e nyelv előtti tapasztalat rögzítésére éppen alkalmas a szövegre jellemző felborult szintaxisú, kollázsszerűen összerakott, olykor asszociatíván (fogalmi vagy hangzórokonságon alapuló asszociációkkal) összekapcsolódó avantgárd poétika is. Marjorie Perloff szerint mongrelizált, „korcsosított” nyelv ez, melyet a szakirodalom hol kubistának és futuristának, hol – bár ettől a véleményétől nem nagyon messze állva – voricistának, s nyomokban dadának nevez. Marjorie Perloff Pound logopoeiáját is közelállónak véli Mina Loy szövegkonstrukció eljárásához, miszerint a „szavakat nemcsak direkt értelmükben hasz-

²¹ FROST, Mina Loy's „Mongrel” Poetics, *i. m.*

²² Marisa JANUZZI, Dada through the Looking Glass, or Mina Loy's Objective, in *Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity*, ed. Naomi SAWELSON-GORE, Cambridge, The MIT Press, 1998, 579–603.

nálja, hanem alkalmazási szokásaik, a szavaktól elvárható kontextus, a szokásos együttes előfordulások, az ismert átvételek és az ironikus játékok speciális módozatait is bevonva”.²³ Marinettinek a *Futurista irodalom technikai manifestumában* kifejtett *parole in libertà* elvét is idézi vele kapcsolatban az analogikus nyelvhasználatról, „az új képek megszakítatlan sorozatát”, illetve a képhordozó főnevek analogikus egymásmellettségével összefüggésben is, amely Mina Loy rendkívül gyakorta szerepeltetett mellérendelő szóösszetételeiben valósul meg. S bár a dada poétikának megfelelően (mintegy Tzara *Hogyan írjunk dadaista verset?* című útmutatásának megfelelően) bizonyos rövid szó- vagy kifejezeshalmazok tűnhetnek véletlenszerűnek, miközben alliteráló-asszonáló magok köré rendeződnek, magát a narratívikus keretet Mina Loy nem veri szét.²⁴ A poétikai-nyelvi mongrelizáció mint egyszerre a fajinak tartott és a kulturális mongrelizáció megfelelője, s egyszerismind terápiája – ez Mina Loy szövegének alapvető tétje, amely a zsidó hagyományt társítja az avantgárd technikákkal.

²³ Marjorie PERLOFF, *English as a „Second Language”, i. m.*

²⁴ PERLOFF, *English as a „Second Language”, i. m.*

AZ ANDROID, A KIBORG, A DANDY, MEG A NŐ

Sajátos testrepresentációk a dekadens és a dada képzeletben
nemzetközi és magyar kontextusban

Jelen tanulmányban olyan, különlegesnek számító testrepresentációkat vizsgálok gender vetületben (a dandy alakja, illetve robotok, automaták, s kiborgok), amelyek már a 19. században is jelen voltak a művészeti, illetve ezen belül az irodalmi alkotásokban, s amelyek kitüntetett helyet kaptak előbb a századvég és századforduló dekadens képzeletében, majd onnan továbböröklődtek az avantgárdba. Méghozzá egyre inkább felforgató – például nemi határokat áthágó, illetve hatalmi kérdéseket boncolgató – módon, hogy aztán ez a szubverzió a dadában, ebben a lázadásában a szélsőségig eljutó irányzatban egy valóban excesszív formát öltön (megelőzve a posztmodern-poszthumanista változatokat, de ez utóbbiak már nem képezik e tanulmány témáját, legfeljebb érvelésünkben támaszkodhatunk a közelmúltbeli, illetve a kortárs elméleti alapvetésekre). Cikkem jelentős részében a nemzetközi szcénát tekintem végig, hogy aztán az utolsó harmadában kitérjek a magyar vonatkozásokra is. Ebben a vonatkozásban természetesen számolni kell a magyar avantgárd azon sajátosságával is, hogy benne a dada csak a konstruktivizmus mellett, vagy bizonyos esetekben arra ráépülve valamiféle kiegészítő irányzatként létezett, s a robotoknak, gépeknek, bábukban ezért itt ritkábban sajátja a dichotomikus nemi oppozíciót felülíró szubverzió, sőt, a nőiség, a női szerepek felől is kevésbé radikálisan lázadók ezek a figurák. A dandy nem témája a magyar alkotásoknak, kivétel ez alól – némileg konvencionálissá tett alakban – Bortnyik ismert képe, *Az új Ádám* (ebben a kontextusban párjával, *Az új Évával* értelmezendő), amely viszont egyúttal automata- vagy robotfigurának is tekinthető.

A dandy mint antinő/ a dandy mint nő

A dekadens művészeti képzeletben, amely számára Baudelaire lírája állandó hivatkozási alap, a nő gyakran mint a sátáni, organikus, bűnös, orgiasztikus – s lényegileg pusztulásra ítélt – természet reprezentációja tűnik fel. A legismertebb példája ennek Baudelaire *Egy dög* című szonettje, még ha a költő a vers ellendarabjában, a *Szépségben* az ideált mint nem-természetes, szoborszerű, hideg és közömbös szépséget írja le, s ez az ambiguitás, a szépség pokoli és égi oldala a tárgya egy harmadik szonettjének, a *Himnusz a Szépséghez* címűnek.

Baudelaire vonzódik ugyan a természetes érzékiséghez is, de a női szépség előtt valójában csak abban az esetben adózik tisztelettel és hódolattal, ha az annak művi (elkendőzött, festett) és felsőbbrendű (természetfeletti) verziója, lásd például a *Le Peintre de la vie moderne* (*A modern élet festője*) című tanulmányát. Ennek a szépségeszménynek és a hozzá kötődő erényeknek felel meg (férfiválozatban) a dandy természetellenes és közömbös szépsége is. Baudelaire tehát nem egyértelműen vagy kizárólagosan mizogün, de az ő esztétikai elveit követő dekadensek a legtöbb esetben határozottan annak mondhatók: Huysmans kultikus könyvében, az *A rebours*-ban (*A különc*) a főszereplő, Des Esseintes, a dandizmus egyik modellje, aki elítéli a természetet monotóniája, banalitása miatt, és egy emberalkotta, artifiális és lényegileg esztétikai világban kísérel meg élni, amelyből a nők ki vannak zárva, s legfeljebb műalkotásokban/műalkotásokként (absztrahálva) kapnak jogalapot a létezéshez. Ennek a szemléletnek köszönhető az is, hogy a dekadens irodalomban a nők gyakran a sátáni szférából származnak, mint például Villiers de L'Isle-Adam női szereplői vagy Barbey d'Aureville jellemzően ördögi asszonyai (*Les Diaboliques*, 1854), kivéve az utóbbi kötetben Haute-Claire-t, a *Boldogság a bűnben* hősnőjét, aki egyébként szinte maszkulinizálódik, és mint ilyen, lebontja a nemi határokat, illetve dandyként (is) tűnik fel – ám ő valóban kivétel ebben a sorozatban.¹

¹ Jules BARBEY D'AUREVILLE, *Le Bonheur dans le Crime*, in Jules BARBEY D'AUREVILLE, *Les Diaboliques*, Paris, Lemerre, 1883, 137–221.

A dandy – a hideg szépségű, különlegesen és választékosan öltözött, arisztokratikus, távolságtartó, önmagára feltétlen közönyt kirovó férfi – mindamellet nem csupán a romantika és a dekadencia korának jellemző figurája, hanem egy, a teljes európai történelmen átívelő alak (egészen Caesartól kezdve, bár főként az átmeneti korokban tűnik fel, a hanyatló korszakok heroikus lovagja), de a dada örökölte típusa a 19. századból nyeri mintáját. Azért lehet a dada egyik reprezentatív alakja is, mert a történeti értelemben vett dandy a dadaista egy „pendant”-ja, ők ketten számos hasonló jellemzővel és ambícióval bírnak. Egyrészt életfilozófiájuk a nihilizmuson alapul, a Semmit hirdetik: Lemaître véleménye szerint a dandy filozófiai funkciója semmit nem létrehozni, mivel ambíciói fölösleges dolgokra irányulnak. Másodsorban a dandy és a dandizmus is transzgresszív, amennyiben társadalmi, morális és vallási határok áthágására is irányul, még ha a dandy ezt némileg korlátozottabb formában is teszi. Az udvariassági szabályok megszegése és tiszteletben tartása között egyensúlyoz: nem elégti ki, és sérti a személyiség megcsonkításával fenyegető monotónia, lázad a túl szűkös kódrendszer, a „comme il faut”-attitűd, az előre felállított hierarchiák ellen. Egy tökéletesen spontán, konvenciómentes és minden kezdeményezésre nyitott társadalom viszont ugyancsak a dandizmus feloldásával járna. A dandy csak meglepetést akar kelteni, nem feltétlenül mindent felforgató botrányt, nem teljesen kivonulni a társadalomból, csak szeparálni magát, izolálódni – ám úgy keresni az izolációt, hogy az azért egy általa dominált csoporton belül valósuljon meg.² „Mindenekelőtt az eredetiség megteremtésének égető vágya az illendőség külső korlátai között. Saját maga kultuszának, amely túlélésre úgy képes, hogy másban, például a nőben keresi a boldogságot; sőt, minden olyasmiben képes a túlélésre, amit illúzióknak nevezünk. A meglepetésokozás öröme, hiú elégedettség, hogy

² Émilien CARASSUS, *Le mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, 1971.

soha nem lehet számára meglepetést okozni.”³ Harmadrészt hasonlít egymásra a dandy és dadaista felvállalt szemtelensége is, bár az előbbi inkább a verbális provokációt részesíti előnyben, nem az akcióorientált, Breton-féle *acte gratuit*-t. Mindkettejük önkonstrukciójának fontos eleme továbbá, hogy egyik legnagyobb művüknek a saját magukból, saját életükből kreált műalkotást tekintik (szépség, felsőbbrendűség, különbözőség) – Duchamp például ezt saját magatartásában közönyként, eleganciaként és kifürkészhetetlenségként valósította meg, aknázta ki a maga számára. A dandyhez végül társíthatjuk az iróniának és a komolyságnak egyfajta sajátos együttesét is, mármint hogy személyiségét egyfajta komolysággal kell felépítenie, viszont nem szabad komolyan vennie – s ezt bizonyos értelemben ugyancsak a dadaistának megfelelő módon oldja meg.

Ahogy a dekadenciát illetően láthattuk, a dandizmus alapvetően maskulin, látszólag hideg, steril, márványszerű oppozicionális párja az ösztönös, testileg bűnös nőnek (mint mondtuk, léteznek azért kivételek is, e rigorózusnak tekinthető elválasztás transzgressziója történik meg például Barbey d’Aureville *Le Bonheur dans le crime* című novellájában). A romantika és a dekadens irodalom dandyképét, vagyis ezt a természetellenes, artisztikus, az abjektált és természetes nőivel szembe fordított személyt mint reprezentációt - amelyet tehát átvett a dada kultúra is, többek között René Crevel és természetesen Tzara is - szubvertálja például Hannah Höch. *Da-Dandy* című kollázsán elegáns, művies nők jelennek meg ékszerekkel és erős sminkkel – némileg Baudelaire mintájára – dandyként (még ha más interpretációk szerint ezek a nők inkább csak elfoglalják a szintén dandynek tekinthető Raoul Hausmann fejét és agyát). Ezen a ponton érdemes az egyébként biszexuális Hannah Höch fiús („garçonne”) megjelenésére,

³ Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la Vie Moderne* (1863), in BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres*, vol. II., texte établi et annoté par Y.-G. LE DANTEC, Paris, La Pléiade, 1932, 324–363. Magyarul: Charles BAUDELAIRE, *A modern élet festője*, in *Baudelaire válogatott művészi írásai*, vál., ford., előszó, jegyz. CSORBA Géza, Bp., Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964, 129–163.

frizurájára, öltözködésére is hivatkozni, amely szintén felülírja a nemek eredeti rigid dichotómiáját. Mindazonáltal a dadában nemcsak a nők gondolják újra a dandy-hagyomány szexualitását, említést érdemel ebből a szempontból két férfiművész, Duchamp és Man Ray kollektív műve, a dandyszerű és transzszexuális Rose Sélavyról készült fotósorozat is.

Automaták, androidok, kiborgok

Egy másik érdekes testrepresentáció a dekadens és az avantgárd (s ezen belül is gyakran a dadaista) fantáziákban a női roboté. Az android mint nőnemű robot az emberi kultúra egyik örök toposza, elég csak Ovidius *Pygmalion*-történetét felelevenítenünk, vagy Hoffmann romantikus meséjét, *A homokembert*, amely művekben férfiak lesznek szerelmek akarattalan, nem ellenszegülő női teremtményekbe (szoborba vagy bábuba). *A homokemberben* például Olympia, a „szép szobor”, a mechanikai és csendes (nyelv nélküli) nő, akit az emberek többnyire ostobának gondolnak, s akiből hiányzik a valódi élet és az élénkség: ő azért lehet vonzó a beleszerető diák számára, mert az saját magát vetíti bele a gép által biztosított „biankóba”. Nathanael hajlana rá, hogy a babát válassza éles elméjű menyasszonya, Clara helyett, aki autonómiával bír és végső soron kasztrációval fenyeget.⁴ Ez a tradíció folytatódik a dekadens irodalomban is Villiers de L'Isle-Adam regényében, a *L'Ève Future*-ben⁵ (*A jövő Évája*, 1886), amelyben az „android” („andréide”) szót először alkalmazták. A női automata, Hadaly – a híres tudós, Edison egy kísérletének tárgya, hogy versenyre keljen a természettel és az Istennel – azért lett megalkotva, hogy a helyébe lépjen Lord Ewald szeretőjének, egy szép, de kellemetlen, buta és anya-

⁴ Hasonló, bár nem teljesen azonos értelmezéssel találkozunk itt: Michael HAUSKELLER, E.T.A. Hoffmann's Olympia, 6 November 2013. <http://hauskeller.blogspot.hu/2013/11/eta-hoffmanns-olimpia.html>. Letöltve 2020. 06. 20.

⁵ Auguste VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, Paris, M. de Brunhoff, 1886.

gias fiatal lánynak, a tökéletlen és bűnös természet képviselőjének. Edison megépíti a robotot, lord Ewald menyasszonyának mását – és az automata az intelligencia megtestesülése lesz. Egy mesterséges – tökéletes, ideális, szellemi – szépség, aki viszont elviselhetetlenül komolynak és patetikusnak bizonyul egy férfi elszórakoztatására, ezért végül lerombolják.

A gépnők, női robotok, androidok tehát mindig kihívást és versenytársat jelentenek a természet számára, s mindig egy olyan férfi találja ki, tervezi, építi meg őket, aki saját ideálképeit és tudatalattiját vetíti rá a fémlemezéből készült „üres” testre (amely így tehát nem más, mint a férfi pusztá reflexióinak és/vagy vágyaik szublimációinak helye).

Az avantgárdban a női robot, az automata szintén csak visszatérő motívum. Egyértelműsítve először Fritz Lang expresszionista filmjében, a *Metropolis*ban találkozhatunk vele, de analógiaként már Marinetti *Poupées électriques (Elektromos babák)*⁶ című, franciául megjelent 1909-es színdarabjában is feltűnik. Ebben a drámában a robotokat (mindkét neműt), John Wilson, mérnök és feltaláló alkotja meg, de nem képesek sok mindenre: Prunelle uraság, „a bíró” szemüvegét törölgeti, s könyvet vagy újságot lapozgat, Prunelle asszonyság pedig horgolni tud. Nem is önmagukban bírnak érdekességgel, hanem hogy tervezőjük folyamatosan a hozzájuk való viszonyrendszerben intézi feleségével, Maryvel a szerelmi ügyeit. Előbb mellettük folytatja intim kapcsolatát vele, mert az elektromos pár merevsége és hidegsége „kiemeli csókjaik forróságát” (ekkor az automaták az egész emberiséget testesítik meg számára, illetve mindazt, „ami szerelmükön kívül esik: a kötelességet, pénzt, erényt, öregséget, monotóniát, a kéjtől elfáradt szív unalmát, a vér ostobaságát, a társadalmi szabályokat”), ám később, amikor Wilson ráun Maryre, már őt magát hasonlítja a bábukhoz. Itt már határozottan mizogüniáról beszélhetünk, hiszen a gépek automatizmusa, végtelen egyszerűsége képezi az analógia

⁶ Filippo Tommaso MARINETTI, *Poupées électriques*, Paris, E. Sansot et Cie, 1909.

alapiját: a nő, ha megbántják, sír, mint ahogyan az automaták is gombnyomásra a kívánt cselekvést hajtják végre; ha pedig megszorongatják a nyakát, „eltörik a mechanika”. A dráma e feltételezés „igazolásával” zárul, a férj egy revolvert nyom az elkeseredett feleség kezébe, aki – mintegy automatikusan ismét – magára szegezi a fegyvert, és meghúzza a ravaszt.⁷

Fritz Lang már említett filmjében, a *Metropolis*ban a mechanizáló és mechanizált (dehumanizáló, nem-individuális, elidegenítő, disztópikus) tömegtársadalomhoz kapcsolódik. A szellemi régiókban mozgó lány, a prédikátor Maria kockázatnak minősül egy eltárgyasult világban, ezért Rotwang, a gátlástalan tudós, az antiutópisztikus városállamot kiépítő diktátor megbízottja, egy, a külső vonásaiban teljesen megegyező személytelen géppel helyettesíti, aki mechanikusan végrehajtja rombolásra törő utasításait.

Már itt – sőt Villiers de L'Isle Adamnál is – azt láthatjuk, hogy a tudományos Éva a modern és üres világban egyfajta mesterséges megváltást lenne hivatott biztosítani, de „elhibázottan”, s nincs ez másként a dadában sem. Barbara Zabel tanulmányában például éppen azt mutatja be, hogy Istennek a gép által való elmozdítása miként vált

⁷ Két érdekes megjegyzést tehetünk e drámával kapcsolatban: az elektromosság modern varázsa ugyan csodálatra készíti a feltaláló ismerőseit, ezek a gépek nem hordozzák magukban a futurista programban lefektetett pozitív értékeket, a jövő ígését, s nem képviselnek erőt vagy dinamizmust – éppen ellenkezőleg: a banalitást, kiszámíthatóságot, társadalmi törvényeket és az alávetettséget az ember, főként pedig a férfi magasabbrendűségével szemben. Továbbá: hiába mellékel Marinetti az 1909-es első kiadásban a színdarab mellé egy vele készült interjú is, ahol a futurista programnak a nő megvetését követelő pontja miatt magyarázkodik – mármint hogy számára ez csak annyit tesz, nem megengedett, hogy a nő iránti szerelem az élet és főként az irodalom egyetlen inspirációs forrásává váljék, a dráma nem mentes – különösen egy másik szálnak, egy másik szerelmes párnak a sorsát illetően – ettől a tematikától sem.

a New York-i dada meghatározó attribútumává,⁸ Alex Goody pedig így fogalmazza meg a jelenséget:

A The New York Evening Sunban és a New York-i dadában a „modern nő” a fin-de-siècle populáris képzetét (és populáris sajtóját) rögeszmésen foglalkoztató „Új Nő”-alakjának folyamatos újratárgyalása. Az Új Nőben a modernség érdeklődésének megannyi iránya és/vagy vonása artikulálódik; a nők veszélyes maszkulinizált erotikáját testesíti meg, amely szabadon megjelenik a nyilvános térben, továbbá a félelmeket az individualizmus összeomlásától, ennek megfelelően a maszkulinitás elleni fenyegetést, az aggodalmakat a még inkább fogyasztói, mint termelői államra vonatkoztatottan, illetve a kultúra lehetséges elnöiesedését egy technológiai, tömegtermelői korszakban.⁹

Az Új Nő alakján keresztül az új feminitás és az új technológia közötti kapcsolódást fedezhetjük fel. (Ezen a ponton akár Man Ray egy késői munkájára, a *Vad szűzre* (*La Vierge-non-apprivoisée-re*) is utalhatunk.)

A dadában ugyanakkor képlekenyek a határok, szubvertálódnak a kategóriák, organikus/nem organikus, férfi/női egymásra csúszik, s ezek az áthágások hibrideket – kiborgokat és androgünöket – eredményeznek (vagy az utóbbi esetben legalábbis egy queer szubjektivitást rajzolnak ki). A kiborg is egyfajta hibrid, N. Katherine Hayles definíciója szerint egy olyan technológiai tárgy, amely megzavarja a dichotómiát természetes és nem természetes, alkotott és született

⁸ Barbara ZABEL, *The Machine and New York Dada*, in *Making Mischief: Dada invades New York*, edited by Francis M. NAUMANN, Beth VENN, Allan ANTLIFF, New York, Whitney Museum of American Art, 1996, 280–285.

⁹ Alex GOODY, *Cyborgs, Women and New York Dada*, 2007 https://www.monmouth.edu/the_space_between/articles/AlexGoody2007.pdf. Letöltve 2020. 06. 20.

között;¹⁰ s érdemes itt még az olyan cyberfeminista manifesztumokra is hivatkoznunk, mint Donna Haraway feminista kiborgkiáltványa¹¹ vagy Rosi Braidotti *Cyberfeminism with a Difference* című írása.¹²

Az előbbiben a szerző egy olyan figurát konstruál meg, amely „a részlegesség, az ironia, a meghittség és a perverzió elszánt híve”. A kiborgnak nincs eredete, s Donna Haraway értelmezésében egy gender utáni teremtmény, amely ugyan „a nem szörnyű hasadásait próbálja begyógyítani”, nincs köze „a biszexualitáshoz, a preödipális szimbiózishoz, az el nem idegenedett munkához, vagy az organikus teljesség egyéb csábításaihoz sem; mivel transzgressziót követ el állat-ember-gép között, a remény és a szabadulás ironikus alakjává válik, amely egy perverz csúsztatást biztosít. A kiborg annyiban már nem hasonlít az előző korok androidjaira – illetve a Haraway említette Frankenstein szörnyetegére sem –, hogy elvárná „apjától, állítsa vissza neki az édent, azaz gyártson neki egy heteroszexuális társat, hogy készítsen el egy befejezett teljességet, várost, kozmoszt, és ezáltal mentse meg.”

Bizonyos értelemben ez volt a helyzet már a kvázi „hímneműnek” látszó kiborgokkal is. Ilyen például Raoul Hausmann két műve a Dada Vásáron: a *Selbstporträt des Dadasophen* című fotómontázs és a *Das eiserne Hindenburg* című alkotás, amely egyszerre önarckép és ellenségének arcképe. Ahogy Biro írja, Hausmann kiborgrepresentációnak dialektikus, mégis mindent átívelő karaktere biztosítja a nem egyszerű mozgást barát és ellenség, én és a Másik között (...)

¹⁰ Katherine N. HAYLES, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature. And Informatics*, Chicago, Chicago University Press, 1999, 84–85.

¹¹ Donna Jeanne HARAWAY, A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, *Socialist Review*, 1985, 15,2, 65–107. Or: <http://people.oregonstate.edu/~vanlondp/wgss320/articles/haraway-cyborg-manifesto.pdf>. Letöltve 2020. 06. 20.

¹² Rosi BRAIDOTTI, *Cyberfeminism with a Difference* (1996). Homepage of Rosi Braidotti. http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm. Letöltve 2020. 06. 20.

Mindkét reprezentációt tekintve Hausmann traumatikus folytonos-
ságot teremt organikus és mechanikai működés között”,¹³ s mellesleg
Dix amputált katonái is ez utóbbi címen sorolhatók e kategóriába
(például a 45% *Erwerbsfähig/Die Kriegskrüppel*).¹⁴

A nők tekintetében végképp ebbe az irányba megy az ábrázolás: a
motívum elemzésekor felidézhető Hannah Höch számos montázsa és
kollázsa (például a *Mischling* vagy a *Die Süsse*), s az olyasféle szexuális
transzgressziók is, mint az *Ohne Titel* bajuszos afrikai maszkja, alatta
női mellel, vagy a *Liebe* lesbikus kiborgpárja, mint az új feminitás
újrátelmezései. (Hannah Höch egyébként gyakran divatmagazinok-
ból veszi kiborgábrázolásainak alapanyagát, amely forrás egyszerre
kapcsolható a külsejére kínosan figyelő dandy-motívumhoz – lásd
fentebb –, a tömegtársadalom fogyasztói szokásaihoz és az ezekhez
a sajtóorgánumokhoz köthető újfajta, fogyasztói befogadásmódhoz,
„szórakozott” (pásztázó, nem mély, nem történeti, konjunktív jellegű
és nem igazán strukturált,) percepcióhoz, amely a kiborgreprezen-
tációnak is sajátja.¹⁵

Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven magát mint technológiai
nőt vagy mint a „NY Dada mechanomorf aktusainak játékos meg-
testesülését vitte színre” (Alex Goody kifejezése):¹⁶ gépi fantáziákat
alkotott, technológiai és fogyasztói tárgyakat aggatva magára: például
kalitkát, papírkosarat vagy szeneskannát hordott kalap, celluloid
függönykarikákat karkötő helyett. Ugyanakkor ezt a gesztust értel-
mezhetjük ready-made-ként is, vagy női dada-dandy manifesztáci-
óként, s ez utóbbi, nőként dandynek lenni, helyet kaphat a szexuális
transzgressziók sorában is. A Baroness a hibriditás e másik arcát
(a szexuálist) még tisztább formájában akkor hozta létre, amikor queer

¹³ Mathew BIRO, *The Dada Cyborg. Vision of the New Human in Weimar Ber-
lin*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2009, 120.

¹⁴ BIRO, *The Dada Cyborg*, i. m., 161.

¹⁵ BIRO, *The Dada Cyborg*, i. m., 91.

¹⁶ Alex GOODY, *Cyborgs, Women and New York Dada*, i. m.

vagy hermafrodita bálványként, egy gipszöntvény péniszt magára erősítve jelent meg New York utcáin.

*Bábok, géppfigurák és automaták
a magyar avantgárdban*

Magyarországon sajátos helyzetről beszélhetünk: tagadhatatlan ugyan, hogy a 20-as évek elején a Mában vagy a Kassák és Moholy-Nagy szerkesztette *Buch neuer Künstler*ben (magyar kiadása: *Új Művészek Könyve*)¹⁷ a gép központi téma, a „mechanisztikai” érdeklődés magától értetődő a szövegekben és az illusztrációk terén is, mindazonáltal nem önálló dada munkákban. A német hatás itt evidensebbnek tűnik, mint a New York-i inspiráció, márpedig Berlinben a dada mozgalom szervesen kötődik a konstruktivizmushoz.¹⁸ A húszas években Magyarországon is a konstruktivizmus tekinthető a domináns avantgárd irányzatnak, amely a gép motívumát inkább az építés, a konstrukció szimbólumaként használja fel, bár mindvégig ott fut mellette párhuzamosan (Picabia és Duchamp hatására) egy ironikusabb tárgyalási mód (kronologikus értelemben pedig elmondható, hogy viszont a némileg előbb beszivárgó dada az, amely segíti a konstruktivizmus befogadását, s így – a képzőművészet terén – a „képarchitektúra” kidolgozását).¹⁹

¹⁷ KASSÁK Lajos–MOHOLY-NAGY László, *Buch neuer Künstler*, Wien, Fischer, 1922.

¹⁸ Részlegesen a dadához köthető művészek: Barta Sándor, Bortnyik Sándor, Déry Tibor, Gerő György, Hidas Antal (Csont Ádám), Illyés Gyula, Kassák Lajos, Kudlák Lajos, Moholy-Nagy László, Németh Andor, Palasovszky Ödön, Simon Jolán, Sugár Andor, Tamkó Sirató Károly, Újvári Erzs, Gáspár Endre.

¹⁹ Az *Új Művészek Könyve* 1977-es kiadásának Körner Éva írta utószavára, illetve Szabó, Júlia *A magyar aktivizmus művészete* című munkájára hivatkozik: György Péter és Pataki, Gábor *A dada Magyarországon* című kötetben. KÖRNER Éva, Utószó, in KASSÁK Lajos–MOHOLY-NAGY László, *Új Művészek Könyve*, Bp.,

A konstruktivista hatásnak és az ehhez is kötődő, nagyon erős társadalomkritikai jellegnek is betudható, hogy a 20-as évek magyar avantgárdjában, bár gyakran megjelenik a mechanikaivá lett ember motívuma, a robotokként működő bábuk és babák nem kiborgok vagy hibridek dadaista értelemben, működésüket illetően inkább az androidokra hasonlítanak, továbbá általában nincsenek kitüntetett módon nemmel ellátva (ugyanakkor találhatóunk néhány határesetet is, a hibriditás enyhe jeleivel).

A dada hatás még a színházban jelenik meg a legtisztább módon, például Palasovszky Ödön színpadi kísérleteiben. 1925-ben az általa alapított Zöld Szamár Színház két olyan darabot játszik egyetlen előadáson, amelyben gépi beszéd „helyettesíti” – legalábbis a fikció szerint, s nem a színpadravítel tekintetében – az emberi hangot: társulata Cocteau-tól *Az Eiffel-torony násznépét* (*Les Mariés de la Tour Eiffel*) (1921) adja elő, amelyben a dialógusokat gramofonok mondják el, és Ivan Goll *Orpheuszát*, ahol a kórus szövegét írógépek kopogják és – az azokkal ebben az értelemben azonos szintre helyezett – gépírókissasszonyok sóhajtozzák.²⁰

Palasovszky gyakori alkotótársa, rendezőtársa Madzsar Alice, a magyar mozgásművészet, színpadi tánc és női testkultúra egyik legmeghatározóbb alakja, *A női testkultúra új útjai* című könyv és a *Női szépség útja* című tanulmány szerzője, aki ugyan művészi pályafutását tekintve nem címkézhető egyértelműen dadaistának, ám számos kísérleti színházzal működik együtt (Zöld Szamár Színház, Új Föld Színpad, Rendkívüli Színpad, Prizma Színpad), és Palasovszky Ödönön túl is dolgozik olyan, a dadaizmushoz is laza szálakkal kapcsolódó művészekkel, mint Bortnyik Sándor, aki a színpadképet tervezte táncbemutatóihoz. A Rendkívüli Színpad és a Prizma Estek két legfontosabb témája a Titokzatos Kelet és a Gép Hatalma vol-

Európa–Corvina, 1977, oldalszám nélkül; SZABÓ Júlia, *A magyar aktivizmus művészete*, Bp., Corvina, 1981, 94; GYÖRGY Péter, PATAKI Gábor, *A dada Magyarországon*, Bp., ELTE, 1982, 6–7, 18, 30.

²⁰ PALASOVSZKY Ödön, *Lényegre törő színház*, Bp., Magvető, 1980.

tak, és Madzsar Alice társulatai összesen öt verzióját dolgozták ki a Gépek Táncának: magát a *Gépek táncát*, ugyanennek egy hatfős koreográfiáját, két változatot a *Bilincsek* című előadás számára és egy géptáncot a *Bábelben*. Az előadásokban a jelmezek, a díszletek, a gépek és az instrumentális mozgást utánzó testmozdulatok (kerekek és dugattyúk mozgása, mechanikus jellegű staccato mozgások) mind mechanikusságot fejeztek ki:²¹ a mozdulatformák – a nagyvárosi élet és a gépi kultúrára jellemző tömegek mozgására volt alapozva.

A *Bilincsek*, Madzsar Alice hét képből álló mozgásdrámája, amelyben az embernek a saját maga emelte korlátok, a bálványok és konvenciók ellen kell felvennie a harcot, s kötik a szeretet/szerelem béklyói is – ám végül a bilincsek a szabad akarátán múló kötődésekké, valódi emberi kapcsolatokká válnak számára. Az ötödik kép (*A gép hatalma*) egy látomás, egy antiutópia a gépek világáról és az emberiség pusztulásáról, ahol az egyén lélektelen alkatrészé válik. A művészek a darabot egy egyszerű, lecsupaszított, díszletek és kellékek nélküli színpadon adták elő: a bálványt, a gépet és a falat a táncosok teste szolgáltatta. Madzsar Alice mozgásszínházát a test és a lélek kölcsönviszonyára, a mozgások között pszichikai összefüggésekre alapozott pszichofizikai rendszerként dolgozza ki. Itt kell megjegyezni, hogy munkáinak célja egy „új nőtípus” kialakítása (egyenlő jogokat követelve a számára a politika, az oktatás, a munka, a párkapcsolat területén, egy olyan nőt képzelve el, aki harmóniában tudja kiteljesíteni női szerepeit), vagyis emancipációs jellegű, de mint ilyen vitathatatlanul dichotóm nemi rendszerű, egy inkább esszenciális nőképpel.²² Ebben az értelemben hasonlóan gondolkodik, mint munkatársai (Palasovszky Ödön, Ró-

²¹ SZIKRA Renáta, VINCZE Gabriella, Mozdulat-művészet. Madzsar Alice, *Art Magazin Online*, 2013. május 3, http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/mozdulat-muveszet.1604.html?pageid=119. Letöltve 2020. 06. 20.

²² BORGOS Anna, Madzsar Alice és a női testkultúra új útjai, (Alice Madzsar and the New Trends in Women's Body Culture.), in *Elmozdulás. Munkáskultúra és életmódreform a Madzsar-iskolában. (Shifting. Worker Culture and Life Reform in the Madzsar School)*, szerk. ed. CSATLÓS Judit, Bp., PIM-Kassák Múzeum, 2012;

na Magda, Kövesházi Ágnes), akikkel koreográfiáikban többnyire szigorúan szétválasztják egymástól a két nemet – illetve abban az esetben mégsem, ha a mechanizálódott tömegtársadalmat mutatják be: ilyenkor deszexualizált alakokat vonultatnak fel, szemben a nyugat-európai vagy New York-i dada hibrid és queer megoldásaival.

1925-ben két fontos avantgárd folyóirat, a *Ma* és a *365* is közli E. K. Maenner *Bábszínház* című cikkét,²³ ahol is a szerző úgy definiálja a színház ezen új formáját, mint amelynek a tárgyak színészként való szerepeltetésével célja a modern társadalom elidegenedettségeinek, dehumanizáltságának bemutatása. Az alapvetően embertelen társadalomban mozgó új figura nem ember, csak antropomorf, kevéssé tűri a megvetést, bohócként ugrándozik, megnyilatkozásai szatirikusak. A társadalom automatáját a színpadon ezért marionettnek kell játszania, egy bábu ugyanis radikálisabb, mint az emberi test, s a rációt *farce*-szá képes alakítani, hiszen az emberi testnek intenzívebbek a kifejezőeszközei, túl naturalisztikus, és emberi gondolatokat közvetít a közönség felé. Maenner szerint a marionett egy olyan *Übermensch*, aki egyszerre jeleníti meg az elidegenedett embert, és hangoztatja – vagy jelképezi mintegy – elpusztításának szükségszerűségét is. Maenner példája Ivan Goll *Methusalem* című darabja, ahol a főszereplő, Felix szája réz szócső, orra telefonkagyló, a szeme helyén két ötmárkás díszeleg, agyvelő és kalap helyett írógépet hord, s beszéd közben szikrázik az antenna a feje tetején. A leírás alapján Felixet automataként, vagy még inkább organikus és nem organikus részek hibridjeként képzelhetjük el; annyi azonban bizonyos, emberből vált gépszerűvé, s azt – Maenner elképzelése szerint – egy báb játssza el (Georg Grosz híres *Methusalem*-illusztrációja úgyszintén hibridet ábrázol meglehetősen karakterisztikus módon).

MOLNÁR Ágnes, Palasovszky Ödön színháza, *Színháztudományi Szemle*, 1985/3 155–185. [https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sztsz_17/?query=SZO%3D\(thury\)&pg=157&layout=s_letoltve](https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sztsz_17/?query=SZO%3D(thury)&pg=157&layout=s_letoltve) 2020. 10. 25.

²³ MAENNER, E. K., *Bábszínház, Ma*, 1925/1, oldalszám nélkül [9–10], ill. 365, 1927. április, oldalszám nélkül.

Déry dadaista/szürrealista darabjában, *Az óriáscsecsemőben* (1926)²⁴ a főszereplő egy emberfeletti lény, aki felnőttként és hermafroditaként születik (a neve is Hermaphroditos), és olyan bábok vagy bábuk között tevékenykedik a színpadon, akik különböző szerepekben a miliót hivatottak biztosítani, és együttesük némileg a görög kórusokra hasonlít. A csecsemő, aki magát élet és halál urának hiszi, előbb-utóbb rájön, hogy még a saját életét sem irányíthatja szabadon. Így az egész emberi életet magába sűriti; a levehető fejű próbababák pedig (akik fej nélkül állnak a színpadon, amikor éppen nem beszélnek) nélkülöznek minden individualitást, személyességet, és teljesen deszexualizáltak. Déry a dichotomikus felfogás szétrobbantását valósítja meg tehát, egyfelől az élő hermafrodita figurában, másfelől a kvázi-aszexuális bábuk alakjában (akiket akár robotnak is tekinthetünk.)

S végül egy képzőművészeti példa: ha Bortnyik Sándor képpárját (*A új Ádám/Az új Éva*) egyetlen műalkotásnak fogjuk fel, az egész motívumkomplexumot egybefogva találjuk meg, miközben persze a nemi kétosztatú-oppozicionális sémát már eleve hozza, ráadásul a címekben megjelenő két bibliai név eleve egy tradicionális patriarchális kontextusba foglalja be az egész alkotást. A férfi fekete zakójában, kockás nadrágjában, fehér csokornyakkendőjével és díszszembkendőjével, kalapjával egyszerre 20. századi dandy és a fogyasztó reprezentációja (felsőbbrendű ember helyett tucatember); ugyanakkor kiborg/android vonásokkal is bír: gramofontalapzatán állva gépi és emberi hibrid. (Mögötte Picabia egyik használhatatlan dadagépezetének tervrajza.)²⁵ Az új Éva komplementer párja: legfontosabb tulajdonságait illetően tipikus női fogyasztó divatos ruhában, aki nem rendelkezik (egyénített) arccal; s tekintve alakjának simára csiszolt fafelületét, erős hasonlatosság áll fenn közte és a mögötte álló próbababa között. Noha – akárcsak a dandyk - nagy figyelmet szentel az öltözködésnek,

²⁴ DÉRY Tibor, *Az óriáscsecsemő*, in DÉRY Tibor, *Színház*, Bp., Szépirodalmi, 1976, 7–94.

²⁵ SZEREDI Merse Pál, *Az új Ádám* (Bortnyik Sándor szerint), *Helikon*, 2017/1, 126–135.

a tömegtársadalom normáihoz alkalmazkodik, nem szándékozik kitűnni onnan. Tárgyasított figura, akárcsak egy báb vagy egy kirakati baba, ebből a szempontból evidensnek tűnik fel gépi vagy android mivolta (ám, mivel anyagát tekintve homogénnek látszik, nem kifejezetten kiborgszerű). Rózsa Gyula így vázolja fel és illeti kritikával a szokásos értelmezéseket: e „különös, fagyott-ironikus világú” kettős szatírában Bortnyik egyes vélemények szerint „Carrà és Chirico metafizikus-szürrealista festészetéhez került közel”, ám a szatíra itt „jóval aktívabb, jóval keserűbb és szenvedélyesebb, mint az objektivista olasz mestereké”, ugyanakkor nem is egyértelműen szocialista-ideologikus alkotás: a „gramofonlábbon forgó, konfekcionált új Ádámjával, titokzatosan üres sorozat-Évjával” kapcsolatos iróniával nem feltétlenül csupán „a burzsoá világ”-ot bírálja, hanem általában a világ működési mechanizmusait mutatja be.²⁶ Ráadásul – mint láttuk – a kiborgokat a közép- és nyugat-európai dadaista művészek is gyakran társítják a konzumfogyasztói divat(lapok) világával, például Hannah Höch, aki viszont nem csupán belehelyezi őket, hanem e divatlapokból nyeri kollázsainak alapanyagát. (Bortnyik egyébként kollázsokon saját magát is kiborgként ábrázolja *Két fényképkompozíció* a Zöld Szamár albumból című képpárján: *Önarckép és Óriások eledele az Új Föld* 1927. évi 1. számában.)²⁷

²⁶ RÓZSA Gyula, Bortnyik és az elméletek. Jegyzetek a Nemzeti Galéria kiállításához, *Népszabadság*, 1969. ápr. 19., ill. in Rózsa Gyula, *Nyitott galéria. (Cikkek, tanulmányok)*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 251–255.

²⁷ SZEREDI, Az új Ádám (Bortnyik Sándor szerint), *i. m.*

KETTŐS MARGINALITÁS MAGYAR KONTEXTUSBAN, AVAGY KIK VOLTAK A MAGYAR AVANTGÁRD NŐÍRÓK?

A modernség tekintetében a magyar irodalomtörténeti diskurzus alapvetően *Nyugat*-központúnak mutatkozik, illetve, ha véletlenül az avantgárd viszonylag hangsúlyosabb módon kerül be a képbe, akkor is Kassák Lajos van a középpontban, az ő irodalmi mozgalmairól beszélnek, amelyhez egy-két kisebb, de egyéni hangú tehetség csatlakozott. Ez a névsor változó, a tízes években állandó név György Mátyásé, néha felmerül Rozványi Vilmosé, Lengyel Józsefé, Komját Aladáré – és az utóbbi időben olykor-olykor Újvári Erzszié. (Utóbbi munkásságáról saját bátyja, Kassák Lajos is alig ejt szót *Az izmusok történetében*,¹ Deréky Pál *Latabagomárjának* képzeletbeli *A Tett*-antológiájában egy verssel szerepel.² Rövidke életművével voltaképpen csak G. Komoróczy Emőke foglalkozott kisebb írásaiban,³ illetve Kálmán C. György, igaz, utóbbi két ízben is ismertette Újvári Erzszi pályáját, az író nő szövegeit összegyűjtő *Csikorognak a kövek* című kötet utószavában,⁴ illetve saját, *Élharcolok és arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon* című könyvében.)⁵ Azon, hogy más nő viszont végképp és egyáltalán nem tűnik fel ezekben a felsorolásokban, hogy ők még

¹ KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, Bp., Magvető, 1972.

² DERÉKY Pál, „*Latabagomár, ó talatta latabagomár és finfi*”, Debrecen, Csokonai, 1998, 5.

³ G. KOMORÓCZY Emőke, Egy korán eltemetett művész házaspár, *Délsziget*, 1990/16, 9–12; A Mélyből jöttek és a Magasba törtek, *Életünk*, 1992/8–9; A letört ág, in *Uő, Arcsal a földön a huszadik század: az avantgárd metamorfózisai*, Bp., Hét Krajcár, 1996, 29–54.

⁴ KÁLMÁN C. György, Utószó, in ÚJVÁRI Erzszi, *Csikorognak a kövek*, szerk. KÁLMÁN C. György, Bp., Szépirodalmi, 1986, 105–122.

⁵ KÁLMÁN C. György, *Élharcolok és arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon*, Bp., Balassi, 2008, 32–49.

az úgynevezett „avantgárd kánonból” is kimaradtak, különösebben nem érdemes elcsodálkoznunk. Mert nem az a helyzet, mint például Franciaországban vagy Németországban, ahol az avantgárd mozgalmakban viszonylag sok nő vett részt, éppen csak tevékenységük szinte teljességgel láthatatlan maradt.⁶ Borgos Anna és Szilágyi Judit statisztikája szerint Kassák 1915 és 1939 között megjelenő avantgárd folyóirataiban csupán 2% a nők aránya (ami megegyezik egyébként a *Nyugat* számaival, ott ugyanis a 3500 szerzőből alig 70 nő, bár a *Nyugat*-antológiákban ennél kicsit jobb a helyzet; érdekes, hogy a konzervatív, noha női főszerkesztő irányítása alatt álló *Napkelet*ben 10% az arány). Ehhez hozzátehetjük, mert még ennél is feltűnőbb – illetve a patriarchális viszonyok megszilárdulásának jele, bár oka a Tanácsköztársaság után a baloldali nőírók emigrációba vonulása is –, hogy míg a korai szakaszból beszélve öt nevet még meg tudunk említeni (Újvári Erzsébet, Réti Irénét, Kádár Erzsébetét, Földes Jolánét és F. Murányi Jolánét), a 20-as évekre a *Ma* végképp teljesen „elférfiasodik”, kizárólag Csont (Szántó) Judit publikál benne egyetlen nőként, a *2X2*-ben pedig például nem találunk egyetlen női szerzőt sem. A húszas évek legelején még megjelennek Újvári Erzsébet összegyűjtött szövegei (*Prózák* 1921, *Versek* 1922), de az avantgárd mozgalmon belül az irodalomhoz is kapcsolódó női jelenlét ebben az időszakban elsősorban Simon Jolán fellépésein valósul meg, aki egy új, az expresszionista és a dadaizmus határvidékén elhelyezhető sajátos előadóművészi stílust valósít meg absztrakttá személytelenített „üveghangjával” – az 1930-as években pedig a Munka-kórust vezeti. A másik jelentős alak e területen Madzsar Alice, a magyar mozgásművészet, színpadi tánc egyik legmeghatározóbb figurája és a női teskultúra megreformálója, aki számos kísérleti színházzal,

⁶ Munkásságukat a 70-es években kezdték feltárni, pl. az *Obliques* című lap egyik különszámában olvashatunk egy tanulmányt és egy katalógusszerű listát a francia avantgárd nőíróiról és képzőművészeiről, életrajzzal, kisebb szöveg-válogatással: *La femme surréaliste, Obliques*, No. 14-15, 1 janvier, 1977.

nemegyszer Palasovszky Ödönnel működik együtt – csak ő többnyire nem irodalmi alapanyaggal dolgozik.

A magyar aktivista nőírók életrajzi szempontból vett státusza ugyancsak azt mutatja, marginális pozíciót töltenek be a mozgalomban. Az avantgárd tízes évekbeli folyóirataiba rendszeresen csak két nő dolgozik, Kassák fiatal húga, Újvári Erzsi (Kassák Erzsébet) és Réti Irén (eredeti nevén Róna Irén, Komját Aladár menyasszonya, későbbi felesége) – ennél lényegesen kevesebbszer jelentkezik Földes Jolán vagy Kádár(-Karr) Erzsébet (utóbbi szintén egy, a *Ma* körénél is jelentkező művész, az akkor még költőként publikáló, későbbi filmrendező, Székely János barátnője, ők minden bizonnyal együtt csatlakoznak a laphoz). A húszas években az egyetlen női szerző, aki a *Mába* helyezi el szövegét, Szántó Judit egyetlen verssel (1922): ő egyébként Csont Judith néven publikál, mint ahogy férje, Szántó Gyula (Hidas Antal) is Csont Ádám néven jelenteti meg képversét a rákövetkező számban. Közéjük sorolhatjuk a Kassák élettársaként velük dolgozó Simon Jolánt is, akinek – bár írással nem foglalkozott – az évek során talán a legjelentősebb magyar avantgárd előadóművésszé sikerült válnia, aki az avantgárd irodalmi produktumot mutatta be, propagálta egy alkalmazott művészi ágban, mégis különleges státuszra emelt előadásmóddal – ám közben mindent összevetve a körben „kiszolgálói” státuszt képviselt. Különös a helyzet tehát *A Tett* és a *Ma* háza táján: olyan nők – általában fiatal lányok, szinte tinédzserek – publikálnak a leggyakrabban, majdnem havi rendszerességgel, akik valamiképpen férfi alkotóhoz kötődnek (menyasszony, élettárs, hűg). A két legfontosabb női szereplő ráadásul elég feltűnően úgy szakadt ki a Kassák-körből, hogy férfitársát követte annak a csoportból való kiszakadásakor: Réti Irén az első kirajzáskor, 1917-ben távozott Komjáttal (György Mátyás, Komját Aladár, Révai József, Lengyel József váltak ki ekkor); a Barta Sándorhoz időközben férjhez ment Újvári Erzsi pedig 1922-ben hagyta el a csoportot, s velük együtt vált ki a körből Uitz Béla is, Kassák másik sógora.

Ez a viszonyrendszer nem teljesen nemzeti sajátosság, így volt – mint láttuk – a nemzetközi avantgárd mozgalmakban is. Teljesen leképezi például az első generációs francia szürrealisták „családi” kötődéseit, az alig-alig szóhoz juttatott női alkotók között ott is főként feleséget, barátnőt és – Újvári Erzsikehez hasonlóan – *femme-enfant-t*, „gyermek-nőt” találunk (utóbbit Gisèle Prassinos személyében, aki a festő-designer Mario Prassinos húga volt).

Tanulságos az is, hogy Komját (Réti) Irén, aki egy teljes könyvet szentelt férje munkásságának, visszaemlékezésében saját irodalmi szerepét egy szűk oldalban tudja le; ráadásul az is kiderül itt, hogy az akkoriban még elég fiatal, noha rendkívül olvasott lány a vitákba bele nem folyó, néma kísérőként vett részt a kávéházi találkozókra, pedig havi rendszerességgel publikált náluk: „Én is eljártam a Fészekbe; a viták nagyon érdekelték. Ezekhez nem szóltam hozzá, de Réti Irén néven írtam a Ma csaknem minden számába, hol novellát, hol kritikát egy új könyvről.”⁷ Ez a kávéházi szituáció – a nők meg sem szólalnak, áhíttal figyelik a férfiakat – is teljesen analóg a francia szituációval. A szürrealistáknál az egyetlen Simone Breton, aki szóhoz jut a gyűléseken – igaz, főként akkor, amikor férje kérdegeti. Youki Desnos így emlékszik vissza a Café Radio-beli találkozókra (1928): „...ami meglepő volt, az a nők némasága. Ki sem nyitották a szájukat, kivéve Simone Bretont, ha a férje felé fordulva kérdegette. Ugyanis ő egy kis élő enciklopédia volt. Azt hiszem, a csoportban ő volt az egyetlen, aki teljes egészében olvasta Marxtól *A tőkét*.”⁸

⁷ KOMJÁT Irén, *Egy költői életmű gyökerei. Komját Aladár verseinek keletkezéstörténete*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 37.

⁸ Youki DESNOS, *Les Confidences de Youki*, Paris, Fayard, 1999, 191. (Először az Opera mundinál jelent meg 1957-ben). Hivatkozik rá: Georgiana COLVILLE, in szántak neki, egyidejűleg csodálták és használták. Georgiana COLVILLE, Introduction, in Simone BRETON, *Lettres à Denise Lévy 1919-1929 et autres textes 1924-1975*. Édition présentée, établie et annotée par Georgiana COLVILLE, Collection dirigée par Joëlle LOSFELD, Paris, Éditions Gallimard, 2005, 17.

Ez a különös családi felállás joggal veti fel a kérdést, valójában miként is lehet értelmezni a körhöz tartozó alkotó nők státuszát. Kifejezetten a magyar helyzetre vonatkoztatva is felmerülhet: a kör férfi tagjai miért éppen, illetve miért csakis a szigorúan hozzájuk tartozó nőket vették be rendszeres alkotótársnak? Zárt társaság lett volna, ahová kívülről nem igazán lehetett bekerülni? Kálmán C. György szerint Kassák például azért szorgalmazta lapjaiban Újvári Erzsi szerepeltetését, mert a húgának, azaz egy családtagnak a jelenléte erősíthette a mozgalom bajtársias jellegét, tudniillik, hogy az az egymásban megbízó emberek, közeli társak szövetsége lenne. Ő mindenesetre úgy véli, Kassák nem igazán valódi tehetségéhez mérten kezelte Újvári Erzsit, voltaképpen kihasználta őt, ha nem is feltétlenül tudatosan és rosszhiszeműen.⁹ Hasznos volt a számára, hiszen olyan irodalmi szereplővé tette, aki számos, a mozgalom szempontjából emblematikus tulajdonsággal bírt: egyrészt mint *fiatal lány* a dinamikát, erőt, ártatlanságot képviselte, lehetőségek hordozója volt; másrészt *alkotó nő*ként nemcsak passzív múzsa volt, tárgya vagy olvasója a műveknek, azaz nem a hagyományos, férfiközpontú intézmények háttérbe szorított alakja; harmadrészt *nem hivatásos alkotó*ként a dologtalan irodalmár ellentétének volt tekinthető: a gyárban dolgozó

⁹ *Portrait. (Újvári Erzsi prózái alá)*

A patak ismeri a titokzatosság korálpalotáit

Rétek patak alá tették zokogó fejüket

A réten fű

Réten virág

Virágon madár

Nap szomorúságával lekaszálja

A patakban ólom van. Ólom. Ólom

madár keresztbe feküdt a patakon

A patakon ólom van. Ólom. Ólom

A patakban

Ólom

Ólom

Patak

(KASSÁK Lajos, *Portrait: Újvári Erzsi prózái alá*: Vers, *Ma*, 1922/ 5-6, 30.)

proletárköltő női megfelelője volt. Továbbá, és ez a negyedik szempont, többé-kevésbé dilettáns – képzetlen, autodidakta – szerzőként hasonló értékek találhatók meg nála, mint a korszakban felfedezett primitíveknél: kultúrától meg nem érintettség, *természetközelség*, ősi jelleg, az emberi lét legmélyebb rétegeinek kifejezése; és a már említett ötödik jellemző: minthogy *családtag* volt, az irodalmi életben való jelenléte arra mutatott rá, hogy az avantgárd mint mozgalom egymáshoz közel álló emberek bizalmi összetartását és szolidaritását jelenti. (A költőnő lírája mindazonáltal ihlető erővel is bírt Kassák számára, ezt jelzi például *Portrait* című rövid verse 1922-ben a *Mában*, illetve az *Egy szegény lélek megdicsőülése* című novella¹⁰ is talán, amelynek fontos motívumai – például a tükör előtti öngyilkosság/önconsonkítás a szexuális kapcsolat(ok) háború okozta elvesztése miatt – közösek a két testvér között, pontosabban mintha ez esetben Kassák kölcsönzött volna témát a húgától.)

Találhatunk viszont másféle, ezzel ellentétes magyarázatot is: mivel a tízes évek magyar avantgárd mozgalmához egy-két kivételtől eltekintve társadalmi szempontból viszonylag alacsony státuszú szerzők csatlakoztak csekély iskolázottsággal (munkások, kishivatalnokok), a hasonló származású – és még kevésbé képzett – nők számára az irodalmi vagy egyéb művészi tevékenység mint olyan végképp elérhetetlen volt, illetve alternatívaként fel sem merült – más orgánumnoknál kiváltképpen, de még az avantgárd lapoknál is nehezen, vagy esetleg csak akkor, ha a közvetlen családi környezetben találkoztak hasonló esettel. Egyfajta emancipatorikus magatartásként is értelmezhetjük tehát ezt a jelenséget a férfi írók részéről, akik mintegy – majdan követendő példaként – „beemelték” a hozzájuk tartozó nőket a körbe. A nő beemelését a mozgalomba mint avantgárd tettet, mint előre elhatározott cselekvést valami olyasféle gesztusnak is láthatnánk éppen, amely mégiscsak összeegyeztethető Kassáknál az „aktivista új embernek”, a „kollektív individuumnak” a természetével – ennek az

¹⁰ KASSÁK Lajos, *Egy szegény lélek megdicsőülése*, *Ma*, 1917/7, 101-104, 109-110.

elképzelésnek végül is nem kéne feltétlenül kizárnia egy efféle emancipáló gesztust, az Új Emberrel együtt az Új Nő megteremtésének kimondatlan igényét.

Nagyobb valószínűsége van azonban annak a lehetőségnek, hogy ez nem így van, vagy legalábbis nem teljesen így: a példát követve mégsem csatlakoztak tömegesen nőírók a laphoz, illetve amennyiben létezett is ilyen elképzelés, értéke nem egyértelmű: egyfajta hierarchiát feltételez ugyanis a két nem tagjai között. Ennél távolabbra mutat, hogy maga Kassák is inkább patriarchális szemléletmóddal bírt. Már önmagában is sokat elárul, hogy – hasonlóan a többi magyar aktivista férfi szerzőhöz – ő sem foglalkozik egyáltalán a nők politikai és társadalmi helyzetével és státuszával, lapjaikban egyáltalán nem esik szó a korabeli nőjogi mozgalmakról (Clara Zetkin, Minna Cauer, Helene Lange), s a szigorú szocialista etika nevében nem látszik teljes mértékben osztani bizonyos szexuális emancipatorikus követeléseket, például a szabad szerelmet, miközben egyébként ő maga gyakorolja. Kifelé, nem a saját életére vonatkoztatottan a szigorú, aszketikus szocialista etikát vallja, amelyben nagy vonalakban a hagyományos nemi szerepek érvényesültek, a nők általános megítélésére ez vonatkozott.¹¹ A csoportra értett patriarchális szemléletre mutat egyébként az is, hogy az internacionális számnak az avantgárd mozgalom mi-benlétét definiáló beharangozójában, Kassák *Jelzés a világba* című manifesztumában az aktivista kör egyfajta magától értetődőséggel mint férficsoport testesül meg: „Néhány pesti *legények* vagyunk, akik nem hiszünk a csodában,/és nem hiszünk a háború kozmikusságában sem”¹² [kiemelés tőlem. F. Gy.].

¹¹ BALÁZS Eszter, Baloldaliság és munkásszubbkultúra Kassák *Egy ember élete* című önéletírásában az első világháborúig: A „Gyermekkortól” a „Kifejlődésig”, *Múltunk*, 2013/2, 83-105.

¹² KASSÁK Lajos, *Jelzés a világba*, *A Tett*, 1916. aug. 1. (Internacionális szám), 277.

Meglepő fejlemény a nők alulreprezentáltsága egyébként a tekintetben is, hogy ebben az alapvetően baloldali közegben elvben nagyobb térnek kellett volna nyílnia egy nő számára. Ebben a körben sokat forgatott könyv volt August Bebel *A nő és a szocializmus* című, 1907-es könyve (például Simon Jolán is ezt elolvasva jutott arra az elhatározásra, hogy elhagyja férjét s a családanya-munkásnő szerepet feladva a szabad művészi egzisztenciát és az önfejlesztést választja). Ez a traktátus bevezetőjében kimondja, hogy „a nőnek, éppen úgy, mint a férfinak, joga van kultúrájának összes vívmányaiban részesedni, ezeket a vívmányokat helyzete könnyítése és javítása céljából hasznára fordítani, összes szellemi és testi képességeit fejleszteni és a maga javára felhasználni”; amihez még hozzájárul a gazdasági és testi-nemi függetlenedés is.¹³

Ami tehát az Új Ember megteremtésének igényét illeti, noha az aktivista férfi írók részéről feltételezhetünk egyfajta emancipációs hozadékot is, és tekinthetjük ezt motivációnak a saját érzelmi környezetükben élő munkás- és hivatalnoklányok beemelését illetően, ez a gesztus azért nem teljesen egyértelmű. Mindezt alátámasztja az avantgárd nőábrázolás is. A női testreprezentációk az avantgárd költeményekben – néha a jó szándékok ellenére – sem hízelgőek, a férfi szerzők irodalmi szövegeikben egyfajta női princípiummal azonosítják a nőt, és ezzel nemcsak kollektivizálják, hanem egyszerre tárgyiasítják és biologizálják. Nehéz olykor eldönteni, vajon termékenység-istennővé emelik vagy tenyészkancává degradálják-e inkább (példaként említhető erre a jelenségre Kassák *Anyasága*, *Napraköszöntője*, Barta Sándor *Kánikulája*, Lengyel József *Tavaszi éneke*). Mindez azonban – ami egy újabb csavar – nincs is olyan messze az avantgardista női szerzőknél megjelenő feminitástól, sőt, a Toril Moi által esszencialistának látott feminista nőiségfelfogástól sem. Ennél is sajátosabb, hogy ez a fajta a patriarchális szemlélet és a bináris oppozíció alapuló

¹³ August BEBEL, *A nő és a szocializmus*, ford. SOMOGYI Béla, Bp., Népszava Könyvkereskedés, 1907, 5.

férfi-női különbségtevés gyakran még a női szerzők gondolkodásában, szövegeiben is jelentkezik.¹⁴

Az avantgárd és a szocialista kultúra határvidékén elhelyezkedő *Munkában* kicsit más a helyzet, mint a tisztán avantgárd lapokban: nem is annyira az irodalmi vonatkozású publikációs lehetőségként értve ezt (néhány nőírót ugyan felvonultat, de például Kassák Klára vagy Csiga Kató versei poétikai jellemzőik okán nem tekinthetők avantgárd költeménynek),¹⁵ hanem tematikus értelemben. A *Mának* főként az első évfolyamaiban már felmerülnek a női emancipációhoz kapcsolódó kérdések, bár erősen hullámzó színvonalúak, és igencsak eltérő következtetésekre jutnak az ezen a tematikán belül mozgó cikkek, eszmefuttatások. Székely Béla a meg nem született gyermek jogait és a nők önrendelkezési jogait védi az abortusz legalizációját (illetve a szociális körülmények javítását) indítványozó cikkében,¹⁶ ám a lap szexuális ankétjára (1928, 12–13. szám) beküldött olvasói válaszok – fiatal orvosok és munkások levelei – hol a női emancipáció érdekében emelnek szót, akár a házasság intézménye ellenében is, hol a nők túlzott önállóságát felróva vissza akarja állítani az „egészséges” családmódot. Míg Nádass József hármass recenzója gyakorlatilag genderszemponctokat érvényesítve mutat be női (proletár) életsorsokat felvonultató könyveket,¹⁷ Sherwood Anderson esszéje¹⁸ – Németh Andor fordításában – teljesen biologizálja a női létet: bár pontosan

¹⁴ Lásd kötetünkben az Újvári Erzsiről és Réti Irénről szóló tanulmányt.

¹⁵ Például Simon Jolán is – érthetően, hiszen a *Munka* szavalókórusát vezeti – itt publikálja a szavalókórusokról írt tanulmányát: K. SIMON Jolán, A szavalókórus, *Munka*, 1929/7, 215–217.

¹⁶ SZÉKELY Béla, A meg nem született gyermekek joga, *Munka*, 1928/3, 73–76.

¹⁷ NÁDASS József, Proletárasszonyok élete, *Munka*, 1930/12, 379–380. (A recenzált könyvek: Ivan OLBRAUGHT, *Anna, der Roman einer Arbeiterin*, Berlin, Internationaler Arbeiter-Verlag, 1925; Vera INBER, *Der Platz an der Sonne*, Berlin, Malik Verlag, 1929; Agnes SMEDLEY, *Eine Frau allein*, Frankfurt, Frankfurter Sozietät Druckerei G.m.b.H., 1930).

¹⁸ Sherwood ANDERSON, Talán a nők..., ford. NÉMETH Andor, *Munka*, 1934/36, 1057–1059.

arról értekeznek, hogy az emberi élet értékeit elnyomó gépkultúrát úgy lehet legyőzni, hogy a nőket juttatjuk hatalomra, érvelése szerint ez azért tehető meg, mert a vallást és kultúrát létrehozó férfiak kora lejárt, helyette az anyaságra szánt – férfiakat szülő (!) – nők, akiknek „igazi lényét a gép sem tudja befolyásolni” még diadalra juthatnak, hiszen a gépek képtelenek a szülésre.

AVANTGÁRD, NŐK, HÁBORÚ

Újvári Erzi és Réti Irén az aktivista folyóiratokban

Ha végigtekintjük a korai magyar avantgárd nőíróinak szövegeit, érdekes vizsgálati szempont lehet, miként reflektáltak a háborúra. Először is, a korabeli magyar avantgárd – szemben például az olasz futuristával – eleve antimilitarista meggyőződésű volt; másrészt viszont a *Mában* publikáló kevés nő sokkal többet reflektál a háborúra, mint a férfiak: az ő szövegeik egy jelentős részét áthatja ez az üzenet. A férfi szerzők – kivétel Komját Aladár *Sorozás*, *Eltűntek*, *Menetszázad*, *Egyszerű szavak egy halálraítélthez* című verseivel és Kassák *Az Éposz Wagner maszkjában* című kötetével – viszonylag kevés kifejezetten szépirodalmi szöveget szentelnek a témának, fejenként egyet-kettőt, publikált műveik kis százalékát, míg a nőknél többszörös ez arány. (Az is figyelemfelkeltő egyébként, hogy a férfi szerzők gyakorlatilag nem mutatnak harctéri jelenetet, igaz, a hátország problematikája is ritkán jelenik meg náluk – inkább jellemző ezen gyér számú lírai és prózai textusra, hogy amolyan „előtte”- és „utána”-jelenettként a katonaelet „járulékos” mozzanatait villantják fel: sorozás, harctérre utazás, kórház, haldoklás.)

Ha pedig ekként vetjük össze a férfi és női szerzők szövegeit, automatikusan felvetődik a feminista és posztfeminista elmélet egyik fő problémáját illető kérdés, mármint hogy valóban létezik-e egyfajta, például pszichológiai tulajdonságokkal megfogható női esszencialitás: tényleg megfogalmazható egy olyan tétel, miszerint természetüknél fogva érzékenyebbek, empatikusabbak a nők, ezért reagálnak intenzívebben a háború borzalmaira, vagy más – a szocializációjuk – lenne ennek az oka?

Továbbá ez a szempont, vagyis a női szövegek közvetve vagy közvetlenül pacifista jellege már csak azért is érdekes szempont, mert egyfajta fokmérője az avantgárd jellegnek, hogy egy textusnak meny-

nyire van „üzenetjellege”, mondanivalója. A Derék Pál által meghatározott avantgárdkritériumok szerint – költői én elhasonulása (azaz az én-disszimiláció), deszemiotizáció, montázsszerkezet – ezeket a mondanivalóval bíró szövegeket minden bizonnyal nem lehet teljesen avantgárdnak, csak átmenetinek, kevert formájúnak tekinteni, csak hogy ez általában igaz a tízes években született aktivista versekre is, nem csak a háborúellenesekre. „A mondanivalós avantgárd számára egy ördögi önmegsemmisítő szerkezetet rejt a mű: ha a mondanivaló jut érvényre, megsemmisül a mű avantgárd jellege, az avantgárd jelleg eluralkodása viszont a mondanivalót semmisíti meg: a keveredés aránya tetszés szerint változtatható, de mindkét igényt kielégítő arány sohasem jöhet létre”.¹

Újvári Erzsi Prózái²

A fentiekben említett női szövegek, különösen a két legintenzívebben jelenlévő szereplő, Újvári Erzsi és Réti Irén írásai nagyon határozottan antimilitarista jellegűek.³ Újvári Erzsi prózái⁴ – ha műfaji meghatározás tekintetében nagyon szigorúak akarunk lenni, próza-

¹ DERÉKY Pál, Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és irodalomkritikában, in Uő, „*Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*”, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 14.

² Újvári Erzsi (Kassák Erzsébet) (ÚMÉL): 1999–1940: Expresszionista versprózáit, jeleneteit először *A Tett* (1916), majd a *Ma* közölte. A Tanácsköztársaság bukása után, 1919 őszén Bécsbe emigrált. 1922-ben férjével kivált a *Mából*, ezután az *Akasztott Ember* és az *Ék*, majd az *Egység* című lapok munkatársa lett. 1925-ben férjével együtt kiutasították Ausztriából, ekkor a Szovjetunióba mentek. A Szovjetunióban ekkortól már nem folytatott költői tevékenységet.

³ Kádár Erzsébet például – holott ő fiatal kora ellenére igencsak politikus érdeklődésű, s később politikai újságíróként dolgozik Németországban, Franciaországban, majd Angliában – ekkor teljesen más típusú verseket ír.

⁴ Újvári Erzsi, *Vízió*, *A Tett*, 1916/7, 316–317, Uő, *Háború! Asszony! Holnap!*, *A Tett*, 1916/3, 211, Uő, *Menekülők*, *Ma*, 1916/2, 23, Uő, *Próza 1-2-3.*, *Ma*, 1917/4, 54, 56–61, Uő, *Próza 4*, *Ma*, 1917/5, 75–76, Uő, *Próza 5*, *Ma*, 1917/7, 100–101, Uő, *Próza 6*, *Ma*, 1917/8, 122, Uő, *Próza 7*, *Ma*, 1917/11, 166–167, Uő, *Próza 8*, *Ma*,

versei – többnyire közvetlenül a háborúhoz kötődnek, és nemcsak a számozott darabokat kell ideértanünk, hanem a külön címmel ellátott szövegeket is, a *Háború! Asszony! Holnap!*-ot, a *Menekülést* és a *Víziót* is.⁵ (Egyéb versei is többnyire komoly témákat érintenek: halál, szülés, mészárlásba forduló tüntetés stb. – sőt, valójában ez utóbbi esetben sem eldönthető, hogy nem éppen egy háborúellenes esemény vérbe fojtásáról van-e szó.)

Újvári Erzsí futurista és expresszionista stílusjegyeket vegyítő szövegei éppen avantgárd poétikájuknak köszönhetően alkalmasak igazán háborús jelenetek megidézésére, sőt voltaképpen lehetőséget hordoznak magukban valamiféle minden didakszis nélküli antimilitarista mondanivaló átadására is. Ez talán a harctéren vagy a katonák által megtámadott civil területeken játszódó versekben tűnhet fel a leginkább (egyébként ebből van kevesebb, a hátországot több textus mutatja be). Hiszen az előbbieken – a *Vízióban*, a *Menekülő*kben, a *Próza 3*-ban – az avantgárd sajátosságok, vagyis a felfokozottságot biztosító erős érzelmi töltettel rendelkező szavak használata, a felkiáltások sűrű jelenléte, illetve a szinte túlzó látványok, a talán inkább a futurizmusra jellemző gépek feltűnése (repülő), hangutánzó szavak alkalmazása (fegyverek zaja), illetve a szimultanista szerkesztéstechnika és a kifejezetten e szerzőnőre jellemző kaleidoszkópikusság adta káoszszerűség a tömegjelenetekben egyfajta apokaliptikus látomásba torkollik. Öldöklést, menekülőket, sebesülteket, halottakat látunk, és az egymásra halmozott rövid jelenetek, a szétdarabolt képek, effektusokra bomló hangok, a szétszabdalt narráció és a szétrobbantott – vagy éppen csak nominális – mondatok egyfelől szinesztézikus,

1918/3, 35. Újvári Erzsí összegyűjtött munkáit külön kötetben is megtalálhatjuk: ÚJVÁRI ERZSI, *Csikorognak a kövek*, szerk. KÁLMÁN C. György, Bp., Szépirodalmi, 1986.

⁵ Színpadi jelenetei is kivételt képeznek ebből a szempontból, azoknak nagyrészt az emancipáció, illetve a sorssá tett emancipáció a témájuk, s mint ilyenek, témájukat tekintve összevethetők Réti Irén *Novellájával*, csak itt éppen a mindenáron – akár a gyermeke élete árán is – való önállósulásig is fokozódhat az autonómiaigény.

audio-vizuális hatást keltenek (akárha egy háborús film dolby stereo vetítését élveznénk), nagyon erősen hatnak az érzelmekre, és ami még nagyon fontos: a testreprezentáció textuális összetevőit adják, hiszen nyelvi leképezései a szétdarabolt testeknek, az ide-oda röpködő testrészeknek, így ezáltal is az elrettentést szolgálják.

Pattogás. Sívítás.

Lábuk, mintha gyökeret eresztene, nem mozdult.

Szájukból meleg gőz csapkod.

Csak állnak.

Várnak.

Fölöttük már szállt a vörös tűz.

Lángszóró!

Vissza!

Mind!

Egy szaladó ember kezében még ragadt a bomba.

Meggyulladt.

Először a lába, a hasa. Aztán a feje. Fekete tűznyelv verődik belőle az ég felé.

Testvérek!

Derékbavágott testek. Fekete hullák. Zsírfüst.

Jajgatás.

Hat gyerekem!

Vigyetek!

Egy lábnélküli ember két kezén hintálja a testét, hogy hidegüljön a forró seb.

Másiknak meg fél fele égett el. A fekete csonk közepén utolsót ver a vörös szív.

Másfelől – és ez majd Réti Irénnél is megfigyelhető lesz – még ennél is sokkal hangsúlyosabb a hátország problémájának a kérdése. A hátország ebben a kontextusban Újvári Erzsinnél és Réti Irénnél is határozottan az a hely, ahol férfihiány van, és ahol a nők nem tudnak

mit kezdeni saját libidójukkal. A *Háború! Asszony! Holnap!*-ban a feleség szemére hányja a frontra készülő férfinak: „Itt akarsz hagyni? Nem érzed milyen tüzes vagyok?” A nő a férfi bevonulása másnapján belebetegszik ebbe a leginkább fizikai értelemben vett magára maradtottságba, és lázálmában egy színorgia betetőzéseképpen látomásában „megfürdött, dús férfitesteket” lát „a forrázó naparanyban”. A férfi halálát követően összeomlik, de kicsivel később barátnőivel egy kocsmában részegen szórakozva már új férjet keres. A *Próza 2*-ben az otthon maradt asszony az ura helyett – mintegy pótszerként – a fiatal öcsre vágyakozik, és amikor végre átadja magát a vágynak, szeretkezés közben tudatában a két férfi teste/neve/személye egymásba játszik. Mindez karácsonyi háttér előtt játszódik le, így tehát Újvári Erzszi a fizikai szerelmet egyfajta kvázi-vallásos térbe helyezi. Bár közben a házasságtörés aktusát az iróniára inkább fogékony befogadó éppen szembe is állíthatja Szűz Mária szülésével, ez az aspektus némileg háttérbe szorul az előbbihez, a testek egymásba csapó egyesülésénél felhangzó zoltár felmagasztosító erejéhez képest: „Éjfél. És a hazatérő misézők szája sírós, uj zoltárba kezd”. A *Próza 4*-ben a balerínához két év frontszolgálat után eljön az előadásra katona szerelme, de fásult, alig tud koncentrálni; végül mégis szeretkezésbe fordul a találkozásuk. A férfinak azonnal vissza kell tértnie harctérre, és a lány belebetegszik a rá való emlékezésbe, fizikailag-idegileg tönkremegy, majd – mintegy utolsó táncaként – beleveti magát a tükörbe. Végül pedig, a *Próza 7*-ben, a másik oldalról, a háborúban megrokkant férfi tragédiájaként látjuk a problémát: kínozza a magány és a tehetetlenség (mindkét keze hiányzik, nem tudja ellátni magát), de mindennek betetőzése, mintegy szimbóluma az a fájdalom, hogy a nőknek így már nem kell, más után vágyakoznak.

Még talán a *Próza 6* a legösszetettebb ebből a szempontból, bár itt is kiemelt téma a (fizikai) szerelem mint éltető energia hiánya, illetve a megcsonkultakkal való összebújás mint az erotika devalválódásának lehetősége. E szövegben ugyanis egy katonatemetés kapcsán az otthon maradtak minden csoportja sirat valamit a férfiakban: a

lányok, hogy ekképpen szűzen maradnak, az öregek, hogy elesett fiaik pokolra jutnak, az anyák gyermekeiket, a gyermekek apáikat. A szintén apokaliptikus jellegű művet átlengi az elátkozottság érzése: a munkáskezek kiesésével racionálisan magyarázható veszteségek mellett (kicsi a termés, kiszárad a tehenek tőgye, a kovács elesése miatt véres a lovak patája) olyanok is vannak, amelyeket mintha a pogány hitvilágból ismert transzcendens jelenségek okoznának (az elesettek hazakíváncsoznak, és rontás útján hatást gyakorolhatnak az élőkre), és mindez keveredik fiktív, látomásos, de mégis katolikus jellegű utalásokkal (az asszonyok Máriaként tartják az ég felé fiaik szívét).

Mindez megint csak többféleképpen értelmezhető: egyfelől, mint Kálmán C. György megfogalmazza, Újvári Erzsínél a háború az emberi kapcsolatokat szétziláló, az erkölcsi-érzelmi gátlásokat leoldó, a nyers szexualitásnak szabad utat engedő démoni erőként van jelen. Ez igaz, ámde másfelől azt is látnunk kell, hogy a test, a szexualitás, a vágy elszabadulása, világalakító erőként való láttatása a magyar aktivista szövegekben is megvan, azaz nem feltétlenül háború-, agresszió- vagy egyszerűen csak szörnyűségspecifikus, csak éppen a nők azok, akiknek háborús szövegeiben frusztrált vagy tragikus hiányérzet kapcsolódik hozzá, és gyakran apokaliptikus jelleget ölt. A szabadjára engedett szexuális vágyak szinte transzcendens erőként való megjelenítése általában is jellemző a magyar aktivizmusra, gyakran egyfajta tárgy nélküli, általánosságban vett, ugyanakkor természeti – falusi – környezetbe vetített erotika sugárzik különösen a lírából, ráadásul az expresszionista hangoltság, poétikai eszköztár is rendkívül alkalmas ennek az erotikus légkörnek a megteremtésére és az érzelmi intenzitás megéreztetésére, köszönhetően az enyhe pátosznak, felkiáltásoknak, elharapott félmondatoknak, kipontozásoknak, elhallgatásoknak. Ámde – újabb csavar – ehhez a szabad (elszabadult?) szexualitáshoz a *női* mint olyan is kapcsolható – így látják a nők, és bizonyos értelemben így látják a férfiak is. Mint mondtuk, az aktivista férfiak fent említett, a nőket biologizáló verseikben is nagyon gyakran összekapcsolják a

természetleírást és az erotikus szerelemfelfogást,⁶ másfelől viszont a téma és az expresszionista stílus mint olyan is erősen rokonítható a Cixous-féle *écriture féminine* sajátosságaival. Elég elolvasnunk *A medúza nevetéséből* a következő passzust annak belátásához, hogy a nő írás egyfajta *par excellence* expresszív és/vagy szürreális kifejezés-módnak tekinthető, amely mindemellett egyfajta kozmikusra tör:

A férfi szexualitás a pénisz körül gravitál, így nemzve ezt a centralizált testet (politikai anatómia) a részek diktatúrája alatt. A nő nem hajtja végre magán ezt a régiókra való osztást a fej-szex páros javára, amely csak a határokon belül érvényesül. A nő libidója kozmikus, ahogy a tudattalan is világméretű: az írása is csak folyamatos lehet anélkül, hogy rögzülne vagy körvonalaiiban kijelölődne, megkockáztatva ezeket a szédítő átkeléseket a másikba, a múltékony és szenvedélyes tartózkodásokat önmagában, a nőkben, a férfiakban, nem sajnálva az időt arra, hogy a tudattalanhoz a legközelebb láthassa őket, mihelyt feltámadnak, hogy az ösztönhöz legközelebb szerethesse őket, és aztán távolabb, teljesen átítatva ezektől a rövid, azonosító öllekezésektől, tovább megy és átjut a végtelenbe.⁷

⁶ Ez tűnik ki például Kassáknál a *Hirdetőoszloppal* című kötet verseiből, a *Fiatal lányok mennek át az utcahosszonból*, a *Májusi táncból*. A *Napraköszöntésben* pedig a természet beérését biztosító napot, az élet nélkülözhetetlen forrását az asszonnal, egyfajta termékenység-istennővel azonosítja, s hozzá intézi himnusát: „Ő engedd, hogy forró, anyás öledben / ez a gyarló ének is megférjen... / Az erő harsány gyökere vagy s melegebb vagy, mint a kínálkozó asszony... / Hatalmas Tőgy vagy te az ég visszájára hajtott mellén”. Szintén ez olvasható ki az *Asszonyok a parkban* című, alapvetően vizuális elemekre épített költeményből, amelyben az erotikától duzzadó asszonyok arcát – s rajtuk a megsokszorozódott érzékszerveket – hirtelen elönti a holdfény, s mintegy összeolvad velük.

⁷ Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése*, ford. KÁDÁR Krisztina, in *Testes könyv*, szerk. Kiss Attila Attila, Kovács Sándor, ODORICS Ferenc, II, Szeged, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997, 374.

Réti (eredeti nevén: Róna, asszonynevén: Komját) Irén⁸ teljesen más íróegyeniség: egyfelől tudatosabb, teoretikusabb hozzáállású, nagyon határozott, rigorózus elvi alapvetésekkel (kritikusként is működött, miközben verse és novellái is jelentek meg a *Mában*), másfelől Újvári Erzsínél minden bizonnyal kevésbé tehetséges. Abban viszont feltétlenül rokoníthatók szépirodalmi szövegei az Újvári Erzsí-féle prózákkal, hogy alapélmény bennük a szexualitás és/vagy a háborús tematika (kritikái pedig szinte kizárólagosan antimilitarista jellegűek). *Félek* című versében⁹ egy fiatal szűzlány éjszakai riadozásairól, azaz az ösztön- és képzeletvilágban megteremtődő, vággyal elegyes félelmeiről olvashatunk, *Asszonyok* című 1916-ban megjelent novellájában¹⁰ – gyakorlatilag ez nyitja az induló *Ma* prózarovatát – pedig ő is a hátországi életet, a férfi szűkében maradt nők vetélkedését jeleníti meg. Ebben utóbb kiderül, hogy az újdonsült fiatal férjét otthon tartani tudó középkorú postásnőre nemcsak azért irigy a portékáját áruló parasztasszony, mert neki viszont kint harcol az ura a fronton, hanem azért is, mert az előbbi férfi régen a szeretője volt – és éppen veszekedésük estéjére jön meg a hír férje sebesüléséről, amit a postásnőnek kell kivinnie a kofához; a konfliktus vére menő verekezésbe torkollik, a novellának ez lesz a tetőpontja. Valójában klasszi-

⁸ Életrajzi index, PIM: Réti Irén (születési név: Róna Irén írói álnév: Réti Irén, Nóra; asszonynevén: Komját Irén) (Temesvár, 1895–Budapest, 1982): férjével 1919-ben Olaszországba emigrált, de éltek Ausztriában (1921–1922), Németországban (1922–1933), Svájcban (1933–1935) és Franciaországban (1935–1946) is. 1946-ban tért vissza Magyarországra. Kommunista újságíró, baloldali lapok, az *Imprekorr*, majd a *Rundschau* B. munkatársa, 1945-től a párizsi Magyar Szemle szerkesztője. 1919-ben Szines Pállal lefordították Claudel *Kinyilatkoztatás* című misztériumát. Számos könyvet írt: férjéről, Komját Aladáról, továbbá Gramsciról (öt fordította is), Mező Imréről (előbbit fordította is), a francia és az olasz kommunisták békeharcáról, az európai népfrempolitikáról, az NDK megalakulásáról stb. Össze- gyűjtötte és sajtó alá rendezte Komját Aladár műveit.

⁹ RÉTI Irén, *Félek*, *Ma*, 1917/10, 152.

¹⁰ RÉTI Irén, *Asszonyok*, *Ma*, 1916/1, 6–8.

kus szerkezetű novella ez, két összecsapás története két fokozatban előadva (veszekedés, illetve verekedés), és erre a vázra rakódnak rá az erős érzelmeket (irigység, fortyogó méreg, szelídülés, dühkitörés stb.) hordozó expresszív mondatok. A pörgő dialógusban – amely a parasztasszony intenzív érzelmi reakciói számára koherens nyelvi forma, viszont rémesen agyonbonyolított mondatokat eredményez a polgárabb körülmények között élő, reflexívebb nő gondolatfutamait illetően – a postásnő lesz az, aki Réti Irén elbeszélésében átlátja, és egyfajta szócsőként megfogalmazza bánatában a világháborús női tömegélményt, amelynek ő (habár kicsit kívülállónként) is részese:

De egy perc adta szent megvilágosodással most kilátott a maga életpróbálkozásai szűk körén túl, és fölértő nagy szomorúsággal érezte, hogy forró asszonycsordák harcában részes, akik marják egymást a megkeveslett, s jaj, ezerszer drágább férfiéért. A ma reggeli élményét kritikusan szociális érdekű szimptomának látta, szomorú érdekességnek, mely csúf, való képet mutat előre háborúban elkallódott asszonyorsók rosszrafutó végéről.¹¹

Recenzióiban pedig Réti Irén azt a fajta normatív, kész elvárásrendszerrel bíró kritikát műveli, amely általában az avantgárd lapjaiban ekkoriban működött, és amelynek elveit talán legtisztábban Révai József és Lengyel József fogalmazza meg.¹² A mondanivalós irodalmat, az igazság átadását tekinti fokmérőnek, és ez számára leginkább a háborús problematika megfogalmazásával egyenlő. Laczkó Géza *Noémi fia* című regényét is már mint inaktuálist utasítja el,¹³ másik kritikájának pedig már a választása – tárgya egy háborús alkotás, Tersánszky *Viszontlátásra, drága!* című regénye – is célzatos. Ám ez

¹¹ RÉTI, Asszonyok, *i. m.*, 7.

¹² RÉVAI József, Készülő könyv elé, *Ma*, 1917/11., 175-177.; LENGYEL József, A kritikáról, a Remsey-testvérekről és a Kéve kiállításáról, *Ma*, 1917/1, 14.

¹³ RÉTI Irén, Laczkó Géza, *Noémi fia*, *Ma*, 1917/4, 62-63.

a prózai szöveg sem elégíti ki az elvárásait: szerinte ugyanis az ilyen témájú műveknek egy egységes (nemzedéki jellegű) irányzatba kéne illeszkedniük, a harcosan pacifista irodalomba. És bár ennek tényleges megvalósítását tekintve elképzelése első pillantásra pluralistának is tűnhetne („az igazmondás ezer lehetőségét kereső irodalom”¹⁴), a konkrét kritikából látni fogjuk, korántsem az; amelyek alkotás ugyanis nem direkt módon valósítja meg ezt a törekvést, az eleve elhibázottnak tekinthető:

Ez a regény témájával abba az irodalomba tartozna, mely a háború rengeteg öklözéseitől vadult, tűrést nem tűrő, harcos generációból születendő, abból a generációból, akik nem hiszünk a „hiábaság” kényelmes-drága babonájába [sic!], amely kövér-puha tenyérrel fogja be sokak szívét s szavaakadt száját. Ez az irodalom ezer lehetőségét keresi és találja meg az igazatmondásnak, a fájdalmas igazságok naprafordításának; s nem szűnik meg a sápiatózókat – borzasztó munkájával, míg az egész szörnyűséget a legmaflábbal s legtompábbal is fölértetni.¹⁵

Tersánszky regényének témája „megoldatlan”, egy „elpuhult, magát elejtő ember romantikus illegetéseit” mutatja be, ráadásul a „»ját-szi« stílus és a szentimentális levélforma” is már elegendőek ahhoz, hogy „megtagadjuk”. Már csak ez a játékos forma is lehetetlenné teszi a hiteles, adekvát megjelenítést, írja a recenzens, s pontosan azért nem, mivel a beszélő, egy a háborúban már „mindenen túljutott, halálra készülő asszony” narrációjában a megfelelő lélektani kidolgozottságnak, a drámai kompozíciónak természetesnek kellett volna lennie, ám ennek nyoma sincs.¹⁶ Érdekes, hogy bár a regény

¹⁴ RÉTI Irén, Viszontlátásra, Drága. Háborús regény: Írta: Tersánszky Józsi Jenő, Ny. kiadása, *Ma*, 1916/2, 31.

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ *Uo.*

– témáját illetően (a háború viszontagságai között a szerelem végső illúzióit is elvesztő fiatal lány lassú prostitualizálódása a házukban elszállásolt katonák között) – láthatólag mintegy „feladja a labdát” kritikusanak, azonban ő ezt nem csapja le, holott szépirodalmi szövegeiben láttuk, hogy alapján véve fogékony erre a tárgyra. A *Viszontlátásra, drága!* ugyanis egyfelől beleillhetne az avantgárd női szerzők „hátország és (női) szexualitás” tematikájába is, másfelől meg is felel a férfi avantgárd (és a hagyományos szemlélet) dichotóm oppozíción alapuló mizogün biológiai-szexuális nőképének is, de Réti Irén erre explicit módon sem pozitíve, sem negatíve nem reagál, mint láttuk, betudja az egészet egy „elpuhult, magát elejtő ember romantikus illegetéseinek”.¹⁷

Annyi biztos, hogy a fiatal lány antimilitarista meggyőződésért részben valóban vőlegénye, Komját Aladár alakította, akinél a világháború kitörése után a költői praxis antimilitarizmussal társult, és kifejezetten ez vezette (az őt mindenhová követő Irénnel együtt) Kassák köréhez is. Későbbi felesége legalábbis mindezt utóbb így írta meg Komját életrajzában, azaz indirekt, alapján nem irodalmi fókuszú érdeklődésként, saját részvételét az avantgárd mozgalomban pedig teljesen passzív vagy legfeljebb támogató követő magatartásként mutatva be. Vagyis az ő interpretációjában a munkásmozgalmi aktivitás, a háborúellenesség és az avantgárd munkásság egyfajta árukapcsolásként következett egymásból, és szerinte a szakadás, tudniillik csoportjuknak, a *Kilencszáztizenhét* című kötet szerzőinek kiválása is éppen amiatt történhetett meg, hogy ez a háború elleni harcot hivatásnak érző és a forradalmat elsődleges célnak tekintő kör nem tudott közösséget vállalni a Kassák mellett álló művészekkel, akik „vonakodtak a háború elleni harctól”, és „a szocialista költészet” ellenében sajnálatosan „anarchista, individualista” irodalmat műveltek. A kiválás valóban az elvi hozzáállás miatt történt meg (a *Ma* szerzői a művészi tevékenység autonómiájának fenntartása érdeké-

¹⁷ Uo.

ben később is elhatárolják magukat az ideologikus költészettől),¹⁸ ami azonban nem jelentett éles szembenállást. Egyrészt Kassákék irodalomeszménye természetszerűleg nem lehetett individualista, bár teljesen világos, hogy Komját Irén a nem tisztán ideologikus, vagyis ilyen értelemben nem csupán közösségileg megalapozott megértésre alapozó tartalmat rója fel az avantgárdnak. Bár a „par excellence”-nak tekinthető avantgárd poétikai kritériumok (a költői én elhasonulása, a deszemiotizáció és a montázsszerkezet) sem számon kérhetőek még *A Tett* és a *Ma* korai avantgárd versein, így Kassákéin vagy Komját Aladáréin sem, ám a Réti Irén recenziói által megkövetelt szövegtípus, minthogy nagyjából a tézisregénynek feleltethetjük meg, végképp teljesen antimodern műfaj lenne: világos, hogy ez az egyszerre magát realistának beállító, noha extrém módon didaktikus – doktriner, monologikus – szöveg elvben zárja ki az avantgárd poétikát, hiszen az értelemrobbanással, a jelentések megsokszorozódásával szemben az egyértelműséget, az abszolút lezártásgot részesíti előnyben.¹⁹

Réti Irén igen hamar eltűnt a *Ma* vonzásköréből, hiszen Komját Aladárral együtt a politikusabb *Szabadulás*-kört választotta: tulajdonképpen elmondható róla, hogy lassanként újságíróvá válván baloldali európai pártlapok munkatársaként tehetségének és igényeinek megfelelőbb médiumokat talált, mint a költői praxist egyre inkább radikálisabb avantgárd elvek szerint alakító Kassák-kör, hiszen ez az esztétikai irány alapján alkalmatlan tézisszerű üzenetek közvetítésére. Mint Derék Pál megjegyzi, az aktivisták formanyelv váltása – a dadaizmus felé – nem zajlott zökkenőmentesen a későbbiekben sem²⁰, mert le kellett volna hozzá mondani az „elkötelezettségről” az „öncélúság” javára: ebben leginkább Barta, Kassák, Mihályi és

¹⁸ Vö. pl. SZÉLPÁL Árpád, Új líra elé, *Ma*, 1919/6, 142.

¹⁹ Lásd még erről. Susan Rubin SULEIMAN, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, Écriture, 1983, 27–33.

²⁰ DERÉKY, *i. m.*, 5.

Reiter tudott lépni, míg György Mátyás és Újvári Erzsébet szövegei a húszas években sem változtak lényegesen. Utóbbi egyébként hamar abbahagyta az írást: ahogy lánya, Barta Zsuzsa visszaemlékezik,²¹ az emigráció második szakaszában, a Szovjetunióban a nehézségek felemésztették ambícióit, és felhagyott az írói tevékenységgel, pedig bátyja leveleiben egyébként unszolta.

²¹ Lásd: G. KOMORÓCZY Emőke, *Arccal a földön a huszadik század: az avantgárd metamorfózisai*, Bp., Hét Krajcár, 1996, 29–54.

AKTIVIZMUS, KIZÖKKENÉS, EGYÉNI MEGVÁLTÁS

Kádár Erzsébet versei a *Mában*

Most egy olyan szerzőnőről, Kádár Erzsébetről (Elisabeth Karr, Kádár-Karr Erzsébet) lesz szó, akinek a munkássága jórészt ismeretlen, különösen Magyarországon, ahol mindösszesen egy könyve jelent meg, az is már az ötvenes években. Holott a *Ma* szerzői köréhez – már amennyire ez egy nő számára adott lehetett – voltaképpen hozzátartozott: a tízes évek végén (1918–1919) négy megjelenéssel, hét verssel bekerül Újvári Erzsi és Réti Irén mellett *A Tett* és a *Ma* női listájának első három befutója közé.

Több érdekes dolgot észrevételezhetünk a Kádár Erzsébet-korpuszszal kapcsolatban. Egyrészt – s nem tudni, hogy ez korfüggő vagy nyelvfüggő volt-e nála – Magyarországon még nagyrészt lírát írt, s emigrációja után – azaz németül, merthogy Párizsban is ezen a nyelven alkotott, s a német emigráns írók legjobbjának járó Heine-díjat kapta meg – főként prózát (novellát, regényt), illetve párbeszédes formájú műveket (drámát és filmforgatókönyvet). Persze nem ennyire azonnali és egyértelmű a váltás, 1922-ben emigrál, de 1923-ban még magyarul s költeményeket ír. Verseinek nagyobb hányada avantgárd (aktivista) jellegűnek tekinthető, bár a 20-as évek elejére datált szerelmes versei inkább talán a klasszikus modernség vonalába sorolhatók. S ami esetünkben a legfontosabb: a *Mában* publikált versek általában vitalitást tükröznek, az életenergia kitöréséről, az ebből másoknak is adni tudás képességéről szólnak, arról, hogy miként lehet kizökkenni és kizökkenteni a hétköznapiak monotoníájából. A csak a hagyatékban megtalálható versenyagnak (a vonatkozó dossziét fia állította össze)¹

¹ A PIM-ben megtalálható hagyaték vonatkozó tétele: Kádár-Karr Erzsébet ifjúkori versei 1916–1929, V. 4 737/62.

viszont még az avantgardista – azaz egy látszólag aktivista versnyelvet beszélő – része is gyakran a tehetetlenség, a körülményeknek való meghódolás, az életbe való belesüppedés tragikumáról szól, különösen az 1919-ben vagy 1920-ban keletkezett darabok, mint például a *Társasjátékfigurák* vagy a *Tehetetlenségben* (1920) – sejtetően tehát az 1919-es forradalmak bukása gyötörte meg és tette pesszimistábbá a költőt, mely csalódás egyébként konkrét módon is tematizálódik *Ocsúdok* című, 1923-as versében.

De most térjünk vissza a *Mában* publikált versekhez, melyek 1918-ban, illetve 1919-ben jelennek meg, de közülük van olyan szöveg is, melyet később a költő 1916-ra (azaz tizenhét éves korára) datált. Az itteni szövegek alapszituációja többnyire a jobbra tevés gesztusa, akár vilájobbító szándékból (s ekkor haszonélvezője az egész emberiség), akár – noha az előbbivel összekapcsolódva – a „te”-hez intézett beszéd kontextusában az ennél személyesebb segítség céljából: mintha valakinek, egy egyes szám első személyben megszólított, de ennél konkrétabban meg nem határozott személynek – például szerelmesnek (?) – szólna (noha természetesen a „te” bírhat éppen általános érvénnyel is, vagy legalábbis a rá vonatkoztatott konklúzió, illetve a rá irányuló cselekvések következményei általánosíthatóak is egyúttal). Mindenesetre annyit megállapíthatunk: a lírai én neve a *Mában* publikált versekben meghatározhatatlan, az oly gyakran ezzel nyelvtanilag egybeeső cselekvő neve úgyszintén, a szövegekben foglalt érzelmek, tettek sem tűnnek többnyire nonspecifikusnak, csak a szerzői név tereli a befogadást olyan irányba, hogy mindezeket női alakhoz vagy szubjektumhoz kösse – így viszont az R. Gy.-nek ajánlott *Levegőre!* című vers értelmezhető éppen egy sajátos szemléletű szerelmes költeménynek is... Az mindenesetre szemellátható, hogy az Újvári Erzsébet Prózáiban vagy a Réti Irén novelláiban megfigyelhető kifejezetten női tematika (amely ráadásul egyfajta erős szexuális túlfűtöttséggel is társul), itt nem jellemző az intenzíven korporális megközelítés ellenére sem (a hagyatékban található szerelmes versek ebből a szempontból is másik csoportba tartoznak). Kádár Erzsébet továbbá

abban is különbözik a *Ma* két legtöbbet jelen lévő női szerzőjétől, hogy – bár mint láttuk, a magánéletben kifejezetten politikus alkat, nagyon határozott baloldali meggyőződéssel – maista korszakában egyetlenegy antimilitarista verset ír, s szövegei általában is nagyon távol állnak mindenféle aktualitástól.

Ez a politikamentesség az aktivizmuson belül egyébként elvileg elképzelhető: ugyan az aktivisták – mint Kádár Erzsébet is – „szocialistának tartották magukat, a dogmatikus marxizmuson innen, [s] bevallott céljuk a konkrét utópia volt”,² Hiller és Pinthus aktivizmusfelfogásához a cselekvés hatókörének többféle felfogása is kapcsolódhat, mint ahogy Kassák új – s kultúrájában forradalmasított – emberéhez is. Nemcsak konkrét, társadalomjobbító szándékú szövegek következhetnek belőle, hanem olyan absztrakt erődinamikai verstanulmányok is, mint Kádár Erzsébet *Mi volt ez?* című darabja, amely csak a tett kiindulási pontját, az akaratnak, energiakezelésnek a másmilyen voltát ragadja meg. Ehhez az elvont dinamikai szemlélethez kapcsolódik a mozgáskultusz is, amely egyfelől már Marinetti első futurista kiáltványában is megjelent, aki az intuíciót és a mozgást állította szembe a lassúság és racionalizmus kettősével, de megvan az aktivizmusban is, amely többnyire az expresszionizmusnak a bergsoni intuíción alapuló, a tudatba leszállást dinamikával megjeleníteni akaró mozgásfogalmát veszi át, ám többnyire teleologikus, cselekvésbe, javításba fordítódik át, a társadalom és a művészet átalakítására irányul – ilyenkor gyakran hivatkoznak Ostwald tanaira is, aki a mozgási energia tettebe váltódásáról beszél.³ A mozgás azonban gyakran nem kötődik

² DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Bp., Argumentum, 1992, 63.

³ Magyar vonatkozásban lásd például Kassák *Szintetikus irodalom*, Halasi Andor *Új irodalmi lehetőségek* vagy Vajda Imre *Világnézet* című cikkeit. KASSÁK Lajos, *Szintetikus irodalom, Ma*, 1916/2, 18–21.; VAJDA Imre, *Világnézet*, *A Tett*, 1916/5, 69–70.; HALASI Andor, *Új irodalmi lehetőségek, A Tett*, 1915/2, 21–22. Kassák a *Szintetikus irodalom* című tanulmányban hasonló célokat jelöl ki a mozgás számára. Ebben a cikkében a szintetikus művészetnek (az aktivizmus magyar változatának) módszertanát dolgozza ki, túllépve a megfigyelés

konkrét tethez, nincs jól látható célja, hanem a tematikusságtól elszakadó műben a tartalom helyét veszi át (mondjuk ekkor talán a létrejövő szöveg inkább absztrakt expresszionistaként kategorizálható, s ekképpen Hatvani Pál *Kísérlet az expresszionizmushoz* című, a *Ma* történetében viszonylag egyedülállónak tekinthető alapvetésének megfeleltethető). A magyar avantgárd lírában ugyancsak jelentkezik a témává váló mozgás, tehát Kádár Erzsébet ezzel egyáltalán nem áll egyedül: áttételesebb (és konkrétabb) megjelenési formában ott van például a táncmotívumban is (Kassák: *Májusi tánc*, Lengyel József *Jégpályától*), ahol a zene, a forgás, a ritmus adja a természettel való egybeolvadás egyik lehetőségét.

Kádár Erzsébet költeményeinek másik jellegzetes aktivista vonása a panteisztikus térfelfogás. Általában is megfigyelhető *A Tett* és a *Ma* lírai szövegeiben, hogy az aktivista szemlélet egy sajátos térkezelési technikával társul: adott egy tágas, nyitott tér, ahol a lírai beszélő mozog, s valamilyen módon mintegy benövi, magába kebelezi, magába olvasztja a tereptárgyakat, vagy legalábbis érzékileg úgy kerül velük kapcsolatba, hogy nem érezhető a köztük szokásosan feltételezett aránykülönbség. Valahogy mintha a szubjektum és az általa érzékelt külvilág lépne nagyon szűk közeli korporális kölcsönviszonyba. Kádár Erzsébet *Nézd* című versében is hasonló a helyzet: egyfajta

és az analízis metódusán: az alkotó az analízissel felbontott, dekonstruált valóságot egy új, egyéni módon felépített entitással cseréli be; a befogadónak pedig gyakorlatilag – fordított irányú – aktív tevékenységet kell végeznie, hogy adekvát módon értelmezhesse a művet. A szintetikus művészet a különböző izmusok összehangolásából jönne létre, s igazából egyfajta életformát is jelent. Célja: elszakadás az esztétikától és a folytonos harcra, akcióra ingerlés, eszköze: a mozgás, mely szemben az olasz futuristákkal, „akik számára a mozgás öncélú volt, rombolásra törekedett és a permanens forradalom alatt permanens rombolást értett”, határozott irányú, a művészeti és társadalmi forradalom irányába hat. „Mi már tudjuk szintetikus életünket, mi érezzük szoros mindenhez tartozásunkat a világban, és éppen azért a legszebb életformának tartjuk azt a harcot, amit a társadalomban és a művészetben akarunk végigharcolni. Mozgást akarunk, ami mindent mozgat! Mozgást akarunk, ami egy biztos centrum felé mozog!”

Amire vak voltál máig,
(és mennyien vakok voltak!)
tapogató ujjak ernyedte visszafogásán túl
mi van még!
És még az okos szavakon is túl
A máid körbekerített lapulásán,
– a körutakon és a kilátókon túl

Nézd: az utat,
S lihegd egyhelyben
Az előremozgásom ritmusát.

(Itt jegyezhetjük meg, hogy a későbbi versgyűjteményben – lásd PIM, hagyaték – is van egy olyan vers, a *Tehetetlenség*, amely ugyanerre a színesztézikus, komplex nézésre szólít fel, csak éppen ott a megváltozhatatlan zavart konstatálják ekként a „te”-vel együtt.)

Hasonló jellegű nézést mutat meg a *Versek* 1. számú darabja, amelyben ennél szűkebb, noha külső környezetben – vagyis az utcán –⁴ találjuk magunkat: a házak, sarkok, szögletek belekönyökölnek, beletepnek a testbe, szétfeszítik a koponyát, nem engedik a szabad mozgást, de aztán a lírai én „a pupilláján keresztülfűzi” ezen objektumokat, s tekintetének máshová fókuszálásával, túlnéz rajtuk a szem „néhány milliméteres ideghártyáján” keresztül, „felmér ezer-méteres mezőket”, „belesédül nagy perspektívákba”: ekként változtatva a helyzetet, azaz a végtelenséghez alkalmazkodva képes lesz végigmenni a tér e lehatárolt darabján. (Más kérdés, hogy e szöveg párdarabjában – *Versek*, 2. rész, a hagyatékban úgyszintén *Ucca* a címe – a tekintet megváltozik, s a félig lecsukott szempillákon át nézés éppen monokróm – például „egyszínű”, „lilásan fakó” – foltokká és mozgássá egyszerűsítik a látványt, s a külvilág minden objektuma ezáltal „nagy helyzeti energiáit” s „lényegét veszte” a „hallucináció mozgóképszínházává” válik. De

⁴ Ennek található meg egy változata a PIM-es dossziében is *Ucca* címmel.

azért – bár a versretorika kritikus nézőpontot sejtet – a látvány, sőt a világ uralhatóságának tételezése önmagában vitathatatlan: a lírai én kísérletező kedve, játéka teszi ilyenné a világot, s az bármikor visszaalakítható.)

A *Levegőre!* című szöveg, amely a *Ma* 1919. februári számában volt olvasható, szintén ahhoz szól (ezúttal egyes szám harmadik személyben), aki eddig zárt, mélyen fekvő helyen tartózkodott, s most is csak valamiféle „felfeszülésre kínlódó zsúfolt rekkenésig” jut: ám a lírai én saját ritmusú mozgásának (ismét mint követendő példának) és a kinti levegőnek arra kéne bírnia, hogy innen, vagyis a hétköznapi realitásból egy magasabb szintű – s itt kifejezetten testiesként reprezentált – létezésig jusson:

Moz-gás! (a magam ritmusába)

Le-ve-gő!

És valaki, akinek ez a fülébe süvöltsön,

akinek a testére tetováljam;

akinek a tüdejébe szuszogjam:

hogy kiszakadjon velem a csámcsogó mindennapiságból

ebből,

hogy a testéről lekarmolja a pállott szöveteket,

meztelenül – – –

szemeit tűzze ki a homlokára

és tízkörömmel a legmagasabbra vájjon.

Ugyanennek a témának elvontabban megragadott, mintegy mozgástanulmányként működő kidolgozása a *Mi volt ez?* (*Ma*, 1918. máj. 1.) Ebben a költeményben előbb olyan fokú a vizuális absztrakció, mintha egy, az idő dimenziójával is kibővített absztrakt kép *ekphraszisztát* olvasnánk: a végtelenbe nyúló mozgás itt egyre egyenesedő, keményebbé váló vonalként (vagy ha matematikailag nézzük, erőt jelző vektorként) jelenik meg – aztán ez válik egyre konkrétábbá,

egyre testiesebbé. Először csak egy hullámvonal válik egyre fesze-
sebbé, aztán kiderül róla, „bütykösre duzzadt” indulat, „egy öklösre
görcsült kar” kilendülése – s bár nem tudható pontosan, csak a te-
hetetlen, ájult düh készül mozgásba átváltódní, vagy hatalmas erők
kirobbanása megy végbe, a lényeg, hogy ez egy intenzívebbé váló,
realizálódni képes energia.

A folyóirat 1918. október 15-i számában három vers is megjelenik
Kádár Erzsébettől, s ezek témáját ugyancsak összefoglalhatnánk azzal,
hogy mindhárom valamiképpen a kizökkenés/kizökkenítés lehetősé-
geit latolgatja; ekképpen együtt értelmezhetők egyfajta triptichonnak
is (bár nem ismerjük a publikálás körülményeit, s lehet, hogy vélet-
lenül kerültek így össze). Igaz, a középső (*Úgy nem kell...*) a fentebb
bemutatott darabokkal szemben áll annyiban, hogy a bemutatott
„ő” végül lerontja a lírai én felfokozott érzékeinek és rohanásának
köszönhetően megvalósulni készülő megváltódást, merthogy szájából
„kiferdül a hang”, s mozgása sem autentikusnak tűnő: az ő felelőssége,
hogy a tavasz piszkos őszebe fordul. A másik két szöveg viszont ennél
optimistább. *Az Eső után* – amely bár kivételesen pozitívan ítéli meg
a hétköznapokat is mint a normalizálódás beálltának idejét az ün-
nep, a béke megvalósulásának pillanata után – alapvetően az ünnep
leírása, amely a természet panteisztikus egységének megvalósulását,
a természeti erők (például a szél) és az öröm kiszabadulását, diada-
lát éneklí meg. Ezzel az ünnepfelfogással kapcsolatban egyébként
– amely megfigyelhető egyébként számos más avantgárd versben is,
elég például Kassák *Májusi táncára* gondolni – talán nem alaptalanul
juthat eszünkbe Gadamer ünnepfogalma.⁵ Legalábbis annyiban, hogy
amint a német filozófus kimondja, az egyrészt mindig az emberek
közösségének tapasztalata, nem túri az emberi izolációt („az ünnep
közösség, s magát a közösséget ábrázolja, mutatja meg annak töké-

⁵ Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása. A művészet mint játék, szimbólum
és ünnep*, ford. BONYHAI Gábor, in Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*,
Bp., T-Twins, 1994, 11–85.

letes formájában”); másfelől mindig művészet saját, meghatározott bemutatásmódokkal; harmadrészt saját ideje van, a hétköznapi – pillanatról pillanatra telő – időt leállítja, s elidőzésre készítet.

A harmadik darab, a *Merésre perdülőben* egy „mégis” vers annyiban, amennyiben benne a felmerülő akadályok (szomorúság, kín) ellenére is vállalkozó kedvű, kurázsival rendelkező én váltja meg ismét az emberiséget:

És mégis nyikkant a vállam
a kezem felhőket telimarokkal hozott
és nevetést fújtam ámuló szemekbe.
(...)
És mégis: merem kiáltani, hogy itt vagyok:
marokra-fogtam magamból a mindent,
kondenzáltját a perdülő merésnek.

Kádár Erzsébet munkásságának két pillérét valószínűleg ez a pár magyar nyelvű avantgárd vers képviseli, illetve az ennél lényegesen nagyobb, az a jobbára német nyelvű prózakorpusz, amelynek feldolgozása szintén csak érdekes (noha hatalmas) feladat lenne.

AVANTGÁRD, SZÉTRAJZÁS NŐI VETÜLETBEN

Újvári Erzsi, Réti Irén, Kádár Erzsébet, Földes Jolán

A *Tettbe* és *Mába* publikáló avantgárd nőírók – Újvári Erzsi, Réti Irén, Kádár-(Karr) Erzsébet, Földes Jolán – munkássága nagyrészt a homályba vész, még az ún. avantgárd kánonba is kizárólag Újvári Erzsi került néhány szöveggel (Földes Jolánt pedig inkább a populáris regiszterbe tartozó regényeiről, például *A halászó macska uccájáról* szokás ismerni, semmint néhány aktivista munkájáról). Míg az 1910-es évek második felében tehát ezek a szerzők – nem kiugró számban, de kétségkívül avantgárd szövegekkel jelentkezve – jelen vannak a magyar avantgárd szcénán, a Tanácsköztársaság bukásával szinte azonnal kikopnak onnan, s onnantól kezdve ott valóban csak egy-egy szöveggel felbukkanó női szerzőkkel találkozhatunk. A fentebb felsorolt négy nő egyrészt – többnyire politikai okból – távozik Magyarországról, s emigráns íróként és újságíróként évtizedekig Nyugat-Európa legkülönbözőbb pontjain, illetve a Szovjetunióban folytatja tevékenységét, másrészt lassanként vagy gyorsabban felhagy az avantgárd szövegalkotói praxissal (Újvári Erzsi még kitart egy jó darabig, s Bécsben is megjelenteti műveit, Kádár Erzsébet pedig az íróasztalnak ír még 1922-ig avantgárd verseket). Ezt a viszonylag hirtelennek tekinthető „szétraajzást”, későbbi munkásságuk internacionális, sőt bizonyos tekintetben transznacionális jellegét és okait szeretném most feltárni.

Amire előljáróban érdemes itt felhívni a figyelmet: éppen ez az időszak, a szétraajzás előtti két év csupán – 1918–1919 –, amely az avantgárd női szövegek legfőbb publikálási idejének tekinthető. Ezek itt koncentrálnak a *Mában*, hiszen *A Tettben* és *Kassák* második lapjának kezdeti időszakában még kizárólag Újvári Erzsitől közölnek írásokat, utána pedig, a bécsi korszakban szintén jóformán egyedül

Újvári Erzsitől jelennek meg szövegek (illetve egy ízben Csont, azaz Szántó Judittól egyetlen költemény). A másik megjegyzés a közlések szerzőinek együttes jellemzéséhez kapcsolódik: az íróók mindegyike nagyon fiatal, tízes éveik második felében vagy legfeljebb húszas éveik legelején vannak (közülük csak Újvári Erzsi munkaslány, a többiek iskolába – gimnáziumba, egyetemre – járnak); s gyakran valamiképpen „családilag” is kötődnek a lap férfimunkatársaihoz, mondhatni a férfiak társaságában kerülnek oda (bár ez alól, amennyire tudom, Földes Jolán kivétel). A többiek azonban „valakik valakije”: Újvári Erzsi Kassák húga (később Barta Sándor felesége is egyúttal), Réti (Róna) Irén Komját Aladár menyasszonya, sőt, Kádár Erzsébet is egy, a *Mába*n is publikáló szerző, Székely János kedvese, akivel később össze is házasodik – viszont az utóbbi esetében előbb a lány publikál a folyóiratban (bár önéletrajzi jellegű regényéből, a *Gyönyörű őszből* úgy tűnik, Kassákék körére előbb a fiú talál rá, éppen csak előbb a lány kezd lejárni hozzájuk, s megmutatni szövegeit). Az előadóművész Simon Jolán esetét ismerjük, az is hasonló, ő Kassák élettársa. Ez a családi kötődés egyébként szinte minden más, a *Mába* publikáló nőre igaz: Eörsi Júliától szintén egyetlen, amúgy nem is feltétlenül avantgárd prózanyelvű, inkább szecessziósnak mondható próza jön le a *Tett*ben, ő egy nagyon rövid ideig az ugyancsak ide is író Juhász Gyula menyasszonyának mondja magát; s majd még 1922-ben jelenik meg egy költemény Csont – valójában Szántó – Judithtól,¹ aki szintén társával, Hidas Antallal érkezik az avantgárd csoportba.

Ami még az előzetes összegzést tekintve érdekes, mondhatni döntő: a majdani szétrajzás legfőbb oka a vizsgált, gyakrabban publikáló szerzőnők esetében (az intellektuális kíváncsiságon túl) politikai, végső soron baloldali kötődés eredménye így vagy úgy – holott minden valószínűség szerint annak idején részben ugyanez a baloldali kötődés is vitte őket a laphoz. Abból a szempontból is oka a szocialista meggyőződés e szakításnak, hogy emiatt vár a Tanácsköztársaság

¹ Csont Judith, Vers, *Ma*, 1922/4, 56.

bukása után Komját Irénre és Újvári Erzsire kényszerű emigráció, illetve áttételesen Kádár Erzsébetre is, aki ugyan később hagyja el Magyarországot, ám minden bizonnyal ő is az előbb távozó Székely Jánost követi külföldre, kint pedig baloldali – újságírói és filmforgatókönyv-írói – pályára lép (róla keveset tudunk, nagyon sok lépésére csak következtethetünk). Másrészt oka a baloldaliság a szétraírásnak abból a szempontból is, hogy Réti Irén például a *1918 Szabadulás* című kötet körével kiválva már az őszirózsás forradalom évében lecsatlakozik Kassák mozgalmáról, amely „válás” nála rögtön közvetlen irodalmi-esztétikai következményekkel is jár, tudniillik, hogy a továbbiakban nem osztja és nem is gyakorolja az akkori avantgárd szövegalkotásra vonatkozó – aktivista, expresszionista – elképzeléseit, sőt azokat az elérendő célt kizáró tényezőinek látja (az író nő 1919-ben már naturalistának mondható, programos novellát közöl az *Iffjú Proletárban*, a *Fedorovics Alekszejt*) – a többieknél ez a viszony bonyolultabb, erre majd még visszatérünk. Földes Jolán pedig itt is kicsit kakukktojás, amennyiben nála ez a kísérlet inkább intellektuális kíváncsiság, semmint baloldali meggyőződés eredménye, s emiatt a szerző utána teljesen más vonalon indul el, nemzetközi szcénán próbál nemzetközi sikerirodalmat művelni.

Ahonnán fogalmat nyerhetünk a szétraírásnak a menetére, azok többnyire alapvetően a visszaemlékezések – s nem csupán az evidensen adódó Kassák-önéletrajz, az *Egy ember élete* ilyen, hiszen összevethetjük éppen az itt említett szerzők kötetivel, Kádár-Karr Erzsébet önéletrajzi jellegű regényével, a *Gyönyörű ősszel* (amely egy polgári környezetben felnövő lány gyermek- és kamaszkorát beszéli el, a baloldali mozgalmakhoz való kapcsolódását, irodalmi munkásságának kezdetét egészen az őszirózsás forradalomig), s Komját Irén férjéről és emigrációs éveikről szóló szövegeivel – természetesen számot vetve ezek elkerülhetetlen torzításaival. Kádár-Karr Erzsébet autofikciója, a *Gyönyörű ősz* eleve távolít, egyes szám harmadik személyben meséli el Köves Margit a sajátjáéra mégiscsak nagyjából hasonló történetét, s bőven van gond Komját Irén referencialitást célzó, nem

szépirodalmi jellegű írásaival is (*Egy költői életmű gyökerei. Komját Aladár verseinek keletkezéstörténete, Idők sodrában, Az ifjú Komját*). Utóbbi könyvekről elmondható, hogy bár feltétlenül gazdag adattárat nyújtanak a házaspár sorsát illetően, egész közös élettörténetüket egy olyan, visszavetítő jellegű narratívába vonják bele, amely nem biztos, hogy egyrészt egybeesik akkori véleményükkel (és akár a tényekkel is), másrészt túlságosan homogenizálnak és egyszerűsítének. Ha most kifejezetten a Kassák-körhöz való viszonyt tekintjük, az *Egy költői életmű gyökerei* például így összegzi az avantgárd mozgalom lényegét:

A háborúellenes érzelmek, a népeket gyilkoltató, imperialista burzsoázia elleni gyűlölet nagyon különböző fiatalokat kapcsolt össze. Hevesi Gyula, a Téri fivérek, Korvin Ottó, Kelen József kezdték a mérnököket és tisztviselőket szervezni. Az írók és művészek Kassák Lajos, a munkásköltő körül csoportosultak, akinek erős egyénisége nagy hatással volt Komjatra, Lengyelre, György Mátyásra. 1916-ban [sic!] lapot indított Tett [sic!] címen, majd ennek betiltása után Ma néven. A lapnak határozott háborúellenes álláspontja volt ugyan, de munkatársai még nem ismerték Lenint. Egyes írásokban, különösen egyes Komját-versekben, kifejezésre jutott az a gondolat, hogy az imperialista háborúból forradalmi kiutat kell keresni. Aladár ekkor újszerű, háborúellenes verseket írt.²

Túl a pontatlanságokon, teljesen világos, hogy a háborúellenesség csak egy vonása volt az avantgárd irodalomnak, s nem azonos vele; a forradalmi kiút konkrét jellege sem mindig volt evidens minden maista szerző számára, s Komját Aladárnak a háborúellenes versein kívül – ezek a *Sorozás*, az *Eltűntek*, a *Menetszázad* és az *Egyszerű szavak egy halálraítélthez* – jelentek meg a folyóiratban jelentős számban

² KOMJÁT Irén, *Egy költői életmű gyökerei. Komját Aladár verseinek keletkezéstörténete*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 25.

teljesen apolitikus, inkább a kozmosz és a szubjektum viszonyára, illetve ez utóbbi sajátos léthelyzetére rákérdező költeményei is, sőt, ezek voltak túlsúlyban. Ráadásul – mint egy későbbi bekezdésből kiderül –, a visszaemlékező Komját Irén számára az expresszionista, látomásos versnyelv pusztá eszköz a cenzúra átverésére, Komját pedig csak látszólag avantgárd, valójában forradalmár költő.³

Kiválásukat és a *1918 Szabadulás* című kötet megszületését Komját Irén úgy kommentálja, miszerint a négy szakadár költő a „szocializmusért akart harcolni”, „a Ma azonban nem volt alkalmas orgánus egy ilyen politikai-ideológiai harc kibontakoztatására”, s a két szétváló csoport között az volt a különbség, hogy Kassákék „vonakodtak a háború elleni forradalmi harctól”, míg a Komját mellett állást foglalók az író hivatásának azt tartják, hogy a forradalom „makacs eredmény számvetésben”.⁴ Ebben a fénytörésben a Komját-Kassák konfliktus csírájában hordozza a „társadalmilag, politikailag, világszemléletileg állást foglaló szocialista költészet és az azt tagadó anarchista-individualista költészet ellentétét”,⁵ s az ugyancsak hozzájuk csatlakozó György Mátyás kötetbeli verseivel kapcsolatban pedig Komját Irén szinte sajnálkozva jegyzi meg, hogy teljesen „formalista” – értsd: avantgárd formájú, a nyelvi anyagot radikálisan kezelő, s nem az üzenetet tisztán, érthetően kommunikálni szándékozó – költeményeket ír, még ha politikailag Komját, Révai, Lengyel háborúellenes álláspontján van is. (Hozzátehetjük, György Mátyás – szemben az elvárttal – különös módon e kiadványban szerepelteti két legnehezebben befogadható, diszkurzív módon legkevésbé összefoglalható versét).

³ Miután kifejti, hogy a költők elkeseregtek a háború borzalmai között vergődő fiatalok tragédiáját: „A Komját baráti köréhez tartozók is. Ők adhattak leginkább hangot annak, ami mindenkinek fáj: a líra expresszionista víziós, képletes függönye mögül szólva megtéveszthették a cenzúrákat. Habár nem mindig.” KOMJÁT, *Egy költői életmű, i. m.*, 33.

⁴ KOMJÁT, *Egy költői életmű, i. m.*, 37.

⁵ KOMJÁT, *Egy költői életmű, i. m.*, 38.

Kassák másképp láttatja az eseményeket, a konfliktust és a motívációkat: ő határozott, hangos embernek írja le Komjátot, egyébként sem túl szimpatikus társasága vezéregyéniségének (amúgy szerinte – kis pletyka – György Mátyás szerelmes volt a Kassák által „filozoftrinaként és novellistaként” jellemzett Irénbe, aki – mintegy közös szórakozásként vőlegényével – kicsit játszott is vele).⁶ Kassák szerint a szakítást inkább személyi ellentétek indokolják, s csak később, amikor gyakorlatilag kirúgja őket, csatlakoznak a párthoz, akkor kezdenek el pártlírát művelni⁷ (ez azért így sem túl valószínű, nyilván voltak kiválásuknak ideológiai okai is). Az *Egy ember élete* szerint mindenestre a lázadó társaság részt akar venni a lapcsinálásban, kollektív szerkesztőbizottságot létrehozni, ezt kérvényezik Kassáknál, aki viszont központilag szeretne irányítani; s legfőbb problémájuk, hogy kigolyózzák a másik csoportot, főként Bartát és Máczát (igaz, a vitában említésre kerül az is, hogy más szellemiségben szeretnék szerkeszteni a lapot, de ez az érv a narratívában felfüggesztődik, háttérbe kerül). Ami még jellemző ebben a történetben, s esetünkben fontos, hogy mindkét oldalon vannak – mintegy a pótkocsiban – nők, de ők mindig abba az irányba tartanak, ahová viszik őket.

Komjáték ráadásul Újvári Erzsit lenézően negligálják (ő négy évvel fiatalabb, mint Réti Irén). Kassák válasza:

– Mondom, hogy ez nem egyéb gyerekes marhaságnál. Látom, hogy az egész Barta, Mácza és Újvári ellen csinálódik.

– Igen, ezt bele is vettük a memorandumba.

– Látom, a két embert nyíltan megnevezik, Újvárival se írárták alá a memorandumot, s valószínű, hogy így vele sem tartanak közösséget.

– Hát, Újváriról – mondja nagyon szerényen, de alattomos számítással György Mátyás – kár is lenne most beszélni. Ő nem

⁶ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, II, Bp., Magvető, 1983, 390.

⁷ KASSÁK, *Egy ember élete*, II, i. m., 396–397.

oszt és nem szoroz ebben az ügyben. Hiszen az ő írásai talán nem is eyebeek pubertáskori megnyilatkozásoknál.

– Maguk pedig valamennyien ősz, öreg akadémikusok? Ha Ujvárit azért tolják ki maguk közül, mert fiatalnak tartják, ez undorító nagyképűség.”⁸

Ehhez még kiegészítésképpen idézhető Kádár Erzsébet már említett regénye, a *Gyönyörű ősz*. Itt a főszereplő Margit (azaz a kvázi-Kádár Erzsébet) ellátogat a maistákhhoz, s különös zavarral szembesül, mikor szóba kerül a szakadár csoport, emellett pedig egy olyan kérdéssel is, ami a megfogalmazás félfüggőbeszéd-jellege miatt lehet a régebi szerzők gyanúja vele kapcsolatban, de a saját bizonytalansága is: tudniillik hogy meggyőződése okán nem inkább a különkerültekhez tartozna-e. (Az alábbi részlet arról is tanúskodik, hogy ő is a világnézeti különbségről tud, és nem a személyes intrikákról, mint ahogy Kassák emlékezik.)

Ezentúl gyakrabban járt fel, de csak igen lassan tájékozódott. Hallotta, hogy páran kiváltak, és kiadták verseiket. Mikor egyszer a kiváltak után érdeklődött, furcsa csend támadt körülötte. Vajon nem *amazokhoz* tartozott-e ő is? Inkább sejtette, mint tudta, hogy világnézeti kérdések választották el egymástól a két csoportot.⁹

A kérdést, hogy ő vajon hová tartozik – akár így, akár úgy – nyilván az indokolja, hogy a főszereplő lány nagyon határozottan baloldali kötődésű, beszervezett mozgalmi ember, előtte a *Népszavában* jelent meg verse – egyébként a regény narratívája máshol is olyan, mintha kicsit kívülről, idegenül nézné e kört, sőt, mintha nem osztaná teljesen

⁸ Uo.

⁹ KÁDÁR KARR Erzsébet, *Gyönyörű ősz*, Bp., Magvető, 1958, 227–228.

lírapoétikai elképzeléseiket sem. Olyannyira, hogy úgy tűnik, maga Kassák szabja át Margit verseit avantgárd hangoltságúra:

Margit versei éppen megjelentek, furcsa egyenlőtlen sorokba tördelve, egyes szavak hiányoztak is.

– Csupa felesleges kötőszó! Csupa tradíció! – magyarázta a költővezér. – Csak azért használja, mert valaha úgy tanították, ugye?

– A forradalom dinamikus erőinek – hirdette –, melyeket az egyetemes ember magában hord, külön, szuverén nyelven kell teljesülniök! – Margit félénken kérdezte:

– S ha az olvasó nem érti?

– Az az ő baja! – kiáltotta valaki mögöttük.¹⁰

Ez a valóságban valószínűleg nem így volt, mivel a *Mával* töltött korszaka után Kádár Erzsébet még egy darabig hasonló versnyelvet használt (a fiók számára is) – úgy sejtethetjük, ennek a fiktív jelenetnek az lehet az oka a regényben, hogy az író nő későbbi (szocialista) szövegeszménye már nagyon messze esett fiatalkori kísérleteitől (ezt egyébként időskori, ki nem adott költeményei is alátámasztják, pedig azok nem ideologikusak többnyire, ellenben a világosság, könnyen érthetőség, klasszikusabb forma jellemzi őket).¹¹ Mindenesetre nem tudni, miért nem publikál 1919 után a *Mában* (s egyéb avantgárd fórumba sem): mert ő még ekkor otthon marad, s földrajzilag távol kerül a Bécsbe kényszerültektől, vagy mert ténylegesen működik benne egyfajta nem azonosulás magával a társasággal kapcsolatban. De azért több

¹⁰ KÁDÁR KARR, *Gyönyörű ősz, i. m.*, 227.

¹¹ A hagyatékban talált versanyagot, és egyáltalán, a szerzőnő dossziéját a fia, Bondy Tamás/Thomas Bondy állította össze. Életrajzi dokumentumok: V. 4737/55, <https://opac.pim.hu/record/-/record/display/manifestation/PIM1210846/da9da550-1b73-487e-beb9-f7180be45b3a/solr/72/24/8/120/authorOrder/ASC>. Versek: PIM, V. 4737/62, <https://opac.pim.hu/record/-/record/display/manifestation/PIM1210866/da9da550-1b73-487e-beb9-f7180be45b3a/solr/72/24/15/120/authorOrder/ASC> Letöltve: 2020. 12. 07.;

érdekes dolgot észrevételezhetünk a Kádár Erzsébet-korpusszal kapcsolatban. Ő majd csak 1922-ben emigrál, de 1923-ban még magyarul s költeményeket ír; verseinek nagyobb hányada avantgárd (aktivista) jellegűnek tekinthető, bár a 20-as évek elejére datált szerelmes versei inkább talán a klasszikus modernség vonalába sorolhatók. Csak az ötvenes években tér vissza a költészethez, de már nem az avantgárdhoz.

Melléklet – Életrajzok

Tanulmányom lezáró részében életrajzokat mellékelek, hogy érzékeltessem: a „szétraajzást” mennyire internacionális-kommunista, illetve – Földes Jolán esetében – transznacionálisnak tekinthető életszakasz és munkásság követte.

Újvári Erzsi (*Kassák Erzsébet*) 1899-ben születik Érsekújváron, Kassák Lajos húga, munkáslányként dolgozik, s nyilván éppen a bátyjához való túl közvetlen kötést elkerülendő publikál írói álnéven. Expresszionista versprózait, jeleneteit először *A Tett*, majd a *Ma* közli, 1916-tól gyakorlatilag folyamatosan.¹² A Tanácsköztársaság bukása után, 1919 őszén Bécsbe emigrál a *Ma* körével. 1922-ben férjével, a szintén avantgárd költő Barta Sándorral kiválik a *Mából* (Barta alapvetően politikai okokból lép tovább, ideologikusabb irodalmat szeretne művelni). Újvári Erzsi ezután a férje szerkesztette *Akasztott Ember* és

¹² ÚJVÁRI Erzsi, Háború! Asszony! Holnap!, *A Tett*, 1916/13, 209–221; Uő, Vízió, *A Tett*, 1916/2, 316–317; Uő, Próza: 1, Próza: 2, Próza: 3, *Ma*, 1917/4, 54, 59–61; Uő, Próza: 4, *Ma*, 1917/5, 75–76; Uő, Próza: 5, *Ma*, 1917/7, 100–101; Uő, Próza: 6, *Ma*, 1917/8, 122; Uő, Próza: 7, *Ma*, 1917/11, 166–167; Uő, Próza: 8, *Ma*, 1918/3, 35; Uő, Próza: 9, *Ma*, 1918/7, 84; Uő, Vándorlás, *Ma*, 1918/8–9, 93; Uő, Próza: 10, Próza: 11, *Ma*, 1919/3, 30; Uő, Két ember, *Ma*, 1919/6, 131–132; Uő, Próza: 16, *Ma*, 1920/1–2, 5; Uő, Próza 15, *Ma*, 1920/3, 25; Próza 17, *Ma*, 1920/4, 38; Uő, Bábjáték, *Ma*, 1921/3, 30–31.; Uő, Próza 18, *Ma*, 1921/4, 51.; Uő, Próza 19, *Ma*, 1921/6, 80; Uő, Próza 20, *Ma*, 1921/7, 90; Uő, Próza 21, *Ma*, 1921/7, 90; Uő, Próza 22, *Ma*, 1921/9, 131; Uő, Próza 23, *Ma*, 1922/2, 20; Uő, Próza 24, *Ma*, 1922/2, 20; Uő, Próza 25, *Ma*, 1922/5–6, 10; Uő, Próza 26, Próza: 27, *Ma*, 1922/1, 8.

az *Ék* munkatársa, majd, amikor Barta Komját Aladárék *Egység* című lapjához lép be, követi ő is; ugyanebben az évben megjelenik addigi számozott szövegeiből álló *Prózák* című kötete, melyet George Grosz illusztrál (voltaképpen ő költészeti értelemben nem vált, legfeljebb lassú változás érzékelhető budapesti és bécsi versei között, annyiban, hogy egyre személyesebbé s patetikusabbá válik narrátori hangja).¹³ 1925-ben kiutasítják őket Ausztriából, ekkor Moszkvába mennek. A Szovjetunióban már egy-két kisebb próbálkozástól eltekintve nemigen folytat írói tevékenységet, lánya, Barta Zsuzsa visszaemlékezése szerint legfeljebb meséket ír gyermekeinek házi használatra (holott bátyja leveleiben biztatja az alkotásra), háziasszony, és sokat betegeskedik. Férjét letartóztatják, s 1938-ban kivégzik. Újvári Erzsí negyvenegy évesen hal meg sclerosis multiplexben.

Bár az ő munkássága a leggazdagabb a női szerzők közül, s minden bizonnyal a legértékesebb is, nem fut be olyan szerteágazó és mozgalmas életpályát, nem kerül be íróként egy olyan inter- vagy transznacionális közegbe, s nem folytat olyan soknyelvű, sokféle piacra irányuló tevékenységet, mint később társai. Részben azért, mert ő valóban ebben az expresszionista, olykor futurista stílusban és regiszterben tud kiteljesedni, vagyis nem képes és nem akar utána váltani; másrészt nyilván szerepet játszott ebben képzetlensége és a többieknél gyengébb nyelvi kompetenciái is, illetve az is, hogy a húszas években az avantgárd nem éppen támogatott irányzat a Szovjetunióban; nem is beszélve korai súlyos betegségéről.

*Réti Irén*¹⁴ (akinek ez csak írói álneve, születési neve *Róna Irén*, asszonyneve pedig *Komját Irén*, s házasságkötése után már így publikál) Temesváron születik 1895-ben: 14 éves korában ismerkedik meg lakásszomszédjukkal, későbbi férjével, Komját Aladárral (akinek családjával is nagyon közeli, baráti viszonyba kerül, ők ismertetik meg

¹³ Lásd KÁLMÁN C. György, *Élharcok és arcélek*, Bp., Balassi, 2008, 47–48.

¹⁴ Az adatokat lásd: Nemzeti Névtér: <http://abcd.hu/szemelyi-nevter/?id=266811&date=2020-02-06>. Letöltve: 2020. 02. 06.; NAGY Csaba, *A magyar emigráns irodalom lexikona*, Bp., Argumentum–PIM, 2000, 542.

a modern irodalom fejleményeivel, például a *Nyugattal*, de a baloldali ideológiával is). A budapesti bölcsészkarra jár, s 1918 folyamán verset, több novellát, s kritikákat publikál a *Mába*,¹⁵ az utóbbiakban meglepő élel kritizálja Kaffka Margit, Tersánszky, Laczkó műveit.¹⁶ Völegényével később szocialista meggyőződésük és irodalomeszményük okán elhagyják a lapot – Komjáték ekkor adják ki a *1918 Szabadulás*-t. 1919-ben Szines Pállal lefordították Claudel *Kinyilatkoztatás* című misztériumát is,¹⁷ de ebben az évben jelentet meg – immár nem expresszionista, inkább naturalista stílusban írt, s a nemzetek közötti szolidaritást hangsúlyozó – novellát is az *Ifjú Proletárban*. 1919-ben feleségül megy Komjáthoz, a Tanácsköztársaság bukása után 1919-ben Olaszországba emigrálnak, de később élnek Bécsben (1921-1922), Németországban (1922-1933), Svájcban (1933-1935) és Franciaországban (1935-1946) is. 1946-ban tért vissza Magyarországra. Kommunista újságíró, baloldali lapok, az *Inprekorr*, majd a *Rundschau B.* munkatársa, 1945-től a párizsi *Magyar Szemle* szerkesztője. Franciaország megszállása után részt vett a francia nemzeti ellenállási mozgalomban, Párizs felszabadulása után a *L'Humanité* munkatársa. Számos könyvet ír: férjéről, Komját Aladáról, továbbá Gramsciról (öt fordította is), Mező Imréről, a francia és az olasz kommunisták békeharcáról, az európai népfrempolitikáról, az NDK megalakulásáról, az *Inprekorr*-ról stb. Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Komját Aladár műveit. (Férjével való kapcsolatukra – amennyire ezt kívülről, például *Az idők sodrában* című, az emigrációs éveket feldolgozó autobiográfiájából,¹⁸ vagy egyéb

¹⁵ RÉTI Irén, Viszontlátásra, Drága...: Háborús regény. Írta: Tersánszky Józsi Jenő. Nyugat kiadása, *Ma*, 1916/2, 31; Uő, Asszonyok, *Ma*, 1916/1, 6–8; Uő, Noémi fia: Regény. Írta: Laczkó Géza. Franklin társulat kiadása, 1917, *Ma*, 1917/4, 62–63; Uő, Állomások: Franklin 1917, *Ma*, 1917/5, 78–79; Uő, Forró Pál: Egy Diákkör története: Dick Manó 1917, *Ma*, 1917/9, 145; Uő, Félekl!, *Ma*, 1917/10, 152.

¹⁶ Bár ő visszaemlékezésében Füst Milánt, Kaffkát és Laczkó Gézát említi. KOMJÁT Irén, *Az idők sodrában*, Bp., Kossuth, 1964, 37.

¹⁷ Paul CLAUDEL, *Kinyilatkoztatás*, ford. RÉTI Irén és SZINES Pál, Békéscsaba, Tevan, 1919.

¹⁸ KOMJÁT, *Az idők sodrában*, i. m.

megnyilvánulásából, például a Komját Aladárról írott életrajzából fel lehet mérni – a követő magatartás a jellemző: Irén – noha egyébként aktív, erős, határozott véleménnyel rendelkező lánynak, majd nőnek tűnik fel – mintha mindig kicsit passzívan követné társát, véleményeit, meggyőződését, ízlését adaptálva¹⁹ csatlakozik különböző körökhöz, a galileistákhoz, az antimilitáris körökhöz, majd *A Tett* és a *Ma* társaságához, a *1918 Szabadulás* köréhez, és az emigrációban is különböző szerkesztőségekhez, például az *Inprekorr*hoz, s a munkásmozgalom történetének, egyes jelentős alakjának, fórumának bemutatásán túl korán elhunyt férje életművének gondozását és propagálását tekinti egyik fő életfeladatának. Mindazonáltal a 2. világháborút követő visszatérése után, az ötvenes évek Magyarországnagy karriert fut be. Többi fontos címe között: az MKP Külügyi Osztályának vezetője (1949–1950), a *Szabad Nép* külpolitikai rovatvezetője (1950–1955); a MÚOSZ Újságíró Iskola igazgatója (1951–1952), illetve a MÚOSZ alelnöke, a Külügyi Főiskola tanszékvezető főiskolai tanára (1953–1954); a Minisztertanács Tájékoztatási Hivatalának elnökhelyettese (1956–1957), a *Társadalmi Szemle* felelős szerkesztője (1957–1961), címzetes egyetemi tanár.²⁰ 1982-ben Budapesten hunyt el.

Kádár Erzsébet 1898-ban születik Budapesten. Később valószínűleg azért használja a *Kádár-Karr* nevet, hogy megkülönböztesse magát a nála három évvel fiatalabb, de ismertebb *Kádár Erzsébet* novellaírótól, illetve külföldön *Elisabeth Karr* néven is szerepel.²¹

¹⁹ KOMJÁT, *Az idők sodrában, i. m.*, 43. „Komját ideológiai fejlődése, politikai és irodalmi munkássága reám is abban az időben kezdett hatni. Hosszú esti sétáinkon a budai Duna-parton olyan dolgokról beszélt, amelyek számomra addig ismeretlenek voltak: jelenségekről, amelyekre nem figyeltem fel. Osztályharc, opportunistá osztályarulás, forradalmi etika, – megannyi fogalom, amelyet ő világított meg a számomra. Bár az egyetemen volt némi politikai mozgás – a bölcsészkar harmad- majd negyedéves hallgatója voltam, de diáktársaim közül ott velem nem foglalkozott senki.”

²⁰ Címek, pozíciók adatai: Névpont, <http://www.nevpont.hu/view/11075>. Letöltve: 2020. 01. 24.

²¹ Adatokat lásd: Nemzeti Névtér, <http://abcd.hu/szemelyi-nevter/?id=283898&date=2020-02-06>. Letöltve: 2020. 02. 06.; NAGY, *A magyar emigráns irodalom*

Előbb iparirajz-iskolába jár, aztán leérettségizik, s egy évet elvégez az orvosi egyetemen. Később vált, író és újságíró lesz. Gyakorlatilag már a kamaszlányként erősen baloldali elkötelezettségű: 1918-tól tagja a Magyar Kommunista Pártnak, 15 esztendősen pedig iskolás társaival megalakít egy Marx-kört. A Tanácsköztársaság alatt ifjúmunkás szervező a Közoktatási Népbiztosságon. Versei a *Mában* jelennek meg²² 1918–1919-ben. 1922-ben Németországba emigrál. Mivel férjéről, Székely Jánosról bizonyos dokumentumok azt írják, már 1919-ben távozott, Kádár valószínűleg őt követte – erről valójában nem tudunk sokat. Mindenesetre már 1919-ben együtt is publikálnak a *Mában*, és az író önéletrajzi regényéből úgy sejtethetjük, tizenpár éves koruk óta ismerhették egymást.²³ Székelyről – akinek később írói álneve John Pen lesz, forgatókönyvírói pedig John S. Toldy – annyit érdemes tudni, hogy első versei 1919-ben (*Üzenetek a csöndben, Asszony*), illetve egy Ivan Goll-fordítása (*Progresszió*) a *Mában* jelennek meg, s berlini tartózkodásuk alatt feleségével mindketten forgatókönyveket írnak. Székely egyszerre forgatókönyvíró és rendező, az egyik első hangosfilmé Európában (*Melodie des Herzens*, 1929), és olyan filmszillagokkal dolgozik együtt, mint Marlene Dietrich vagy Emil Jannings. 1929-ben különköltözik a feleségétől, hivatalosan azonban csak 1933-ban vál-

lexikona, i. m., 461. Az író nő fia, Bondy Tamás magánkiadásban nemrégiben egy kötetet jelentetett meg, amelyben egy rövid életrajz után írásokat közöl tőle, illetve újságcikkek kivágatait: *Elisabeth Karr – Kádár Karr Erzsébet (vagy fordítva?): Versek, írások, rajzok, dokumentumok*, szerk. BONDY Tamás, Bp., Underground, 2016.

²² KÁDÁR Erzsébet, Versek I–III, *Ma*, 1918/2, 26; Uő, Mi volt ez?, *Ma*, 1918/5, 56; Uő, Eső után, Merésre perdülőben, Úgy nem kell, *Ma*, 1918/10, 116; Uő, Levegőre! (R. Gy-nek), *Ma*, 1919/2, 26; Uő, Nézd!, *Ma*, 1919/4, 63.

²³ A regényben valószínűleg Bendegúz Béla megfeleltethető bizonyos vonásait tekintve Székelyel, ő Margit szerelme. Bár a lány publikál előbb a *Mában*, Béla kezdi mutogatni neki Kassák folyóiratait. Aztán (s innen sejtethetjük, valóban Székelyről van szó), egy bizonyos pillanatban a nem megnevezett Simon Jolán tesz célzásokat a fiú új-asszony-verse Margittól való ihletésének „A költő-vezér szép felesége célzásokat tett versére, melyet az Új asszonyhoz írt, s Margitra kacsinzott.” KÁDÁR KARR, *Gyönyörű ősz, i. m.*, 228. (vö. SZÉKELY János, *Asszony, Ma*, 1919/8, 204.)

nak el.²⁴ 1940-ben, már az Egyesült Államokban *Arise, my Love* című film forgatókönyvéért Oscar-díjat kap. Kádár Erzsébet – akkor már Elisabeth Karr – is filmes közegben kezdi tehát: bár az Ufának is ír forgatókönyveket férjével, az ötvenes évek Magyarországon készült hivatalos munkaönéletrajzában inkább azt hangsúlyozza, hogy a német kommunista párt részére készít antimilitarista forgatókönyveket, illetve rendez is; ezen túl pedig a párt lapjánál, a *Die Rote Fahnen*nál, illetve a *Welt am Abend*nél munkatárs, továbbá az antifasiszta egység kultúrpolitikai revüje, az *Illustrierte Neue Welt* szerkesztőjeként is dolgozik. Hitler uralomra jutásakor Franciaországba költözik, Párizsban lesz újságíró, szélsőbaloldali lapokba ír (*Inprekko*, *Rundschau*), de szerepel Henri Barbusse *Monde* című lapjában is, s Aragon és Romain Rolland *Commune* című folyóiratában – amely a francia kommunista párthoz közelálló AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires – Forradalmár írók és Művészek Egyesületének) orgánuma, részleteket közöl *Alles ist umgekehrt* című regényéből.²⁵ Regényével megkapja az emigráns német (!) íróknak járó Heine-díjat 1937-ben, amiért többek között Döblin és Brecht is személyesen, a lakásán gratulál neki.²⁶ 1940-ben férjhez megy a pozsonyi Pável Bondyhoz. Ugyanebben az évben áttelepül Angliába. 1948-ban hazatér a kommunista Magyarországra, ahol párttag lesz, a Magyar Külügyminisztérium sajtóosztályán áll alkalmazásban, később a filmgyárban tevékenykedik lektorként. (1958-ban, két évvel halála előtt, húszéves késéssel, magyarul is megjelenik a Heine-díjas regény *Gyönyörű ősz* címmel – ez az egyetlen Magyarországon kiadott könyve.)

²⁴ PIM V/4737/60.

²⁵ A Gallicába feltöltött *Commune*-ben én sem a nevet, sem a regényrészleteket nem találtam, elképzelhető, hogy a szerző rosszul emlékezett, és máshol jelent meg a szöveg. Az viszont biztos (ugyanis riport jelent meg róla a *Népszavában*), hogy Heine-díjat kapott.

²⁶ Látogatás Kádár-Karr Erzsébetnél, a Heine-díjas magyar származású német írónál, Párizs, 1938. dec., A *Népszava* tudósítójától, *Népszava*, 1938, dec. 8., 6.

Földes Jolán (*Yolanda Clarent, Yolanda Földes*)²⁷ 1902-ben születik, rendkívül fiatal tehát, amikor a Mában 1919-ben négy verse jelenik meg (*Munka, Költők!, Szerelmem, jövő., Új háborút*).²⁸ 1926-ban Párizsba megy, ahol a Sorbonne-on nyelvészetet tanul, de foglalkozik társadalomtudománnyal és lélektannal is (ilyen irányú esszéi jelentek meg párizsi avantgárd folyóiratokban), s közben pénzszerzés gyanánt munkásnőként dolgozik. Ezután Egyiptomba utazik, ahol a magyar követségen gépírónő – egyiptomi élményeiből írja a *Fej vagy írás* című regényét vagy a *Pádár János-titok* című kisregényét. Ezt követően egy ideig Londonban él, majd visszatér Budapestre, ahol például a *Tollban* és a *Századunkban* cikkeket publikál.²⁹ 1932-ben a *Mária jól érett* című regényével megnyeri a Pantheon könyvpályázatát. 1932-től a Palladis Kiadó munkatársaként majdnem száz regényt fordít le, alapvetően angolból, de franciából, németből is. 1936-ban *A halászó macska uccájával* a londoni Pinker nemzetközi pályázatán nyeri el az első díjat, a könyvet tizenhárom nyelvre fordítják le, egymillió példány fogy belőle. A siker nyomán nagy európai körutat tesz. A negyvenes évek elején férjével Kelemen Kálmán újságíróval a nácizmus elől Londonba emigrál. Fél évet Indiában tölt, ahonnan úti leveleket küld a *Züricher Zeitung*ba. Angliában nagyrészt regényeket ír Yolanda Clarent, Yolanda Földes néven, általában angolul, melye-

²⁷ Adatok: PIM Névtér, <https://opac-nevtér.pim.hu/record/-/record/display/manifestation/PIM54838/26b730bf-f493-47e4-a86b-ca9d748d9687/solr/0/24/0/1/authorOrder/ASC>; NAGY, *A magyar emigráns irodalom lexikona, i. m.*, 286.; *Új Magyar Életrajzi Lexikon*, II, főszerk., MARKÓ László, Bp., Magyar Könyvklub, 2001, 765–766. Földes Jolánról még adatokat találhatunk itt is: JABLONCZAY Tímea, *A szöveg mint az anya teste. Földes Jolán: Mária jól érett, Literatura*, 2009/2., 218–235.

²⁸ FÖLDES Jolán, *Munka, Költők!, Ma*, 1919/5, 99; *Uő, Szerelmem, jövő, Új háborút, Ma*, 1919/6, 135.

²⁹ FÖLDES Jolán, *Egyiptomi levél, Századunk*, 1929/3, 164. *A Tollban* egyértelműen újságíróskodott: írt a Posta bürokráciájáról, Adynak a hatalom általi kisajátításáról, egy belvárosi ruhaszalonnal megszűnése alkalmából, két olasz asszony peréről.

ket Londonban adat ki.³⁰ *Golden Earrings* című regénye Amerikában 1946-ban bestseller, 700 000 példányban kel el, Hollywoodban film készül belőle Marlene Dietrich főszereplésével,³¹ bár Földes Jolán nem tartja sikerültnek az adaptációt. Életének utolsó tizenhárom évében szinte egyáltalán nem ír, mert úgy érzi, mindent megcsinált, amit akart.

³⁰ *Moving Freeely* (1944), *Women in Love* (1945)

³¹ *Golden Earrings*, London, 1945; magyarul: *Arany fülbevaló*, ford. VÉGH György, Bp., Grill Károly, 1946, fr. Paris, 1945, sp. Buenos Aires, 1947, holl. Hága, 1948, Amsterdam, 1967, 1970, ném. Zürich, 1948, dán Koppenhága, 1948, finn Helsinki, 1948, cseh Praha 1948, norv. Oslo, 1949, svéd Stockholm, 1950).

CSONT JUDITH – SZÁNTÓ JUDIT – PÁL JUDIT

Egy munkásmozgalmi életút avantgárd vonásai

Csont Judith, avantgárd költő

A 20-as években meglehetősen nagy az ínség magyar avantgárd nő-írókból. Az egyetlen, akinek a nevét ekkor a *Ma* oldalain Újvári Erzsi mellett megtaláljuk, Csont Judith, aki pedig nem más, mint akit későbből főként Szántó Juditként és József Attila élettársaként ismerünk, illetve amennyiben még tudunk életrajzi adatokat, leginkább munkásmozgalmi alakként hallhattunk róla. Ehhez képest érdekes, hogy avantgárd – és abban az időszakban kivételes helyzetű, mert a *Mában* egyedüli nőként szereplő – szerző is egyúttal, egészen pontosan költő, a *Mában* publikált szövege ugyanis egy expresszionista-aktivista hangoltságú vers. Kérdés tehát, hogy mit keres a folyóiratban Szántó Judit, hogyan, milyen szálakon kötődött az avantgárd mozgalomhoz, mennyiben tekinthető(k) egyáltalán avantgárdnak ekkori tevékenysége, annak bizonyos mozzanatai.

Először is egy fontos tény: Szántó Juditnak nem ismerjük más avantgárd szövegét. Pál Judit néven meséket publikál, majd József Attilával való együttélésének idején, illetve jóval későbből van pár verse, a PIM-ben található hagyatékában őriznek néhány nem publikált kéziratot tőle (1949-ből és keletkezés nélkül): ezekben a lírai, kicsit szentimentális, a lányához és Lesznai Annához címzett versekben avantgárd jegyeknek már nyoma sincs.¹ Minden bizonnyal csupán próbálkozás volt ez az avantgárd költemény a részéről, viszont – mint látni fogjuk – mégsem meglepő kezdeményezés, hiszen beleillik egyéb

¹ Szántó Judit versei, Bp., 1949. júl. 29. és k. n. – PIM V.3482/63/1–17.

– alapvetően munkásmozgalmi és a baloldali avantgardistákkal való együttműködés jegyében is végzett – tevékenységei sorába.

Kezdjük magával a publikációval: Csont Judith *Jaj! Emberek...* című költeménye 1922. március 15-én jelenik meg az az évi 3. számban,² s nem lesz érdektelen, hogy a következő (5–6.) számban olvasható egy bizonyos Csont Ádám nevű költő dadaista képverse *Kivégeznek* címmel³ – mint láttuk, a Csont Judith név Szántó Juditot fedi, a Csont Ádám pedig akkori férjét, Szántó Gyulát, azaz azt a szerzőt, aki később Hidas Antal néven lesz ismert baloldali költőként és íróként. Az utóbbinak szintén ez az egyetlen „fellépése” a folyóiratban, de más lapokban jelenik meg avantgárd jellegű szövege.

Már ezek az adatok is számos kérdést vetnek fel: például, hogy ez a kettős, párhuzamos álnévhasználat utal-e hangsúlyosan az ő pár mivoltukra, vagy hogy párverssé teszi-e a szövegeket. Először is, megemlítendő, hogy mindketten meglehetősen flexibilisen kezelték a nevüket, számos névváltozat köthető a személyükhöz. Szántó Juditot eredetileg Ludmann Júliaként anyakönyvezték törvénytelen gyermekként, anyja vezetéknevén – de néha írta Ludmanként is –, majd – mivel apja elismerte saját gyermekének – Czvechó Juliannának/Júliának is nevezte magát. 1919-ben ismerkedett meg férjével, de 1924-es válásuk után is többnyire a Szántó Gyuláné, illetve a Szántó Judit nevet viselte. Csehszlovákiában használta a Csont Judith szerzői nevet, később, Magyarországon Pál Judit néven is írt, illetve így lépett fel szavalóként az *Új Föld*-esteken. A József Attilával való együttélése alatt olykor József Attilánéként mutatkozott be (viszont visszautasította a vele való házasság lehetőségét). Előszeretettel használ írói álneveket Szántó Gyula is (az állandósult Hidas Antal álnéven és a Csont Ádám kivül is). Kassán például használta néha a Kovács József nevet is, gyakran egy-egy népdal vagy induló névtelensége mögé bújt, s később, a 100% időszakában idegennek ható (kvázi)anagrammákat csinált a

² CSONT Judith, *Jaj! Emberek...*, *Ma*, 1922/4, 56.

³ CSONT Ádám, *Kivégeznek*, *Ma*, 1922/5–6, 17.

nevéből,⁴ afrikai, kínai, arab hangzású neveket, hogy egy-egy fiktív „gyarmati költő” maszkjában mondja el a „gyarmati” (értsd: proletár-)lét panaszait, lázadjon, fenyegeessen a „fehérek” ellen (a „fehér” e szövegekben átvitt jelentésben volt értendő, nem a bőrszínre, hanem a politikai meggyőződésre utalt). Ami a *Mában* megjelenő verseket illeti, nyilván játék is volt a Csontként szereplés gesztusa mindkettőjük részéről, bár Hidas egy rádióinterjúban később arra hivatkozott, hogy gyakran a politikai tartalom miatt nem vállalta nyomtatásban saját nevét⁵ – s ez igaz lehetett Szántó Juditra is ebben az időszakban (a polgári életben való bizonytalan névhasználatát illetően nyilván inkább identitáskeresése lehetett az ok).

Mindamellettt a Csont család nemcsak kettejükből állt, volt egy harmadik tagja is, Csont Péter, aki velük szervezte a proletkult eseményeket Kassán, és aki nem sokkal később kivándorolt az USA-ba, ott lett a szakszervezet egyik fontos szereplője, illetve aktív részt vállalt az ottani baloldali kulturális életben mint kritikus és szavalművész. (1921-ben még együtt szerveztek proletárgyermekeknek kirándulós mesedélutánokat,⁶ de Csont Péter 1922-ben már biztosan kint tartózkodott New Yorkban).⁷ Botka Ferenc Csont Pétert, úgy tűnik, egy Leitner László nevű fiatal emigránssal azonosítja, legalábbis a „Csont család” harmadik tagjának őt jelöli meg, bár a

⁴ Például Tom Shad, Hianszan.

⁵ Hidas Antal beszél – Tóbiás Áron kérdezi, PIM CD00039/1.

⁶ 1921 nyarától egy hirtelen ötletből kiindulva – amelynek azonban példái lehettek a Tanácsköztársaság gyermekmozgalmai és nemzetközi kísérletek is – mesedélutánnal egybekötött kulturális kirándulásokat rendeznek gyermekek számára, amelyekre egyszerre 700–800 főt visznek magukkal. A túrákat Mácza, Hidas Antal és Csont Péter szervezi, Szántó Judit – másokkal együtt – segít a gyerekek kísérésében. A kirándulás korántsem ideológiamentes természetesen, a játék mellett „vörös”, agitációs meséket és költeményeket mondanak nekik, amiben Szántó Judit is aktívan részt vesz (mindamellettt nem feltétlenül szocialista vagy kommunista szerzőktől használnak fel műveket, Tolsztoj-, Dosztojevszkij- és Strindberg-szövegeket is mondanak).

⁷ Lásd az *Új Előre* című New York-i baloldali lap rendszeres kulturális értesítőit, 1922-től egészen 1927-ig.

PIM névtér és az Emigráns Írók Lexikona Csont Pétert nem álnévként, hanem eredeti névként tünteti fel⁸ – ha ez utóbbit fogadjuk el, akkor a Szántó házaspár vette fel az ő nevét. (Botka állítására nincs írásos bizonyíték, de ő még gyakran a kortársak – többek között éppen Szántó Judit – szóbeli tájékoztatása alapján dolgozott, állításai nehezen ellenőrizhetőek. Viszont Jász Dezső visszaemlékezésében is Csont Pétert emlegeti mint kassai kulturális munkásszervezőt, s az illető – mint azt a New York-i *Új Előre* című lap programajánlói tanúsítják – Amerikában is Csont Péter néven lépett fel emigráns esteken. Botka szerint Leitner László mindenesetre Hidassal és Szántó Judittal együttesen kint Kassán ismerkedik a modern európai lírával, német és cseh expresszionista költők műveivel, közösen olvassák a *Mát*, az *Akasztott Embert*, az *Egységet*, sőt Hidassal közösen írnak anonim módon népdalutánezásokat.)⁹

Bár Csont Judit és Csont Ádám névválasztásában tetten érhető tehát egyfajta játékos gesztus, a két vers mégiscsak a *Ma* két egymás utáni számában jelenik meg, nem egymás mellett. Minthogy Kassák ebben tekintetben elég puritán volt, valószínűleg nem szerethette a szerelmi kapcsolatokra épülő játékot a folyóirat oldalain, vagy az is elképzelhető, Hidas képversét a következő számba akarta rendezni, ahol több ilyen szerepelt (mert bár Szántó Judit végig nagybetűs írásmódjával szintén játszott a tipográfiával, költeménye nem tekinthető képversnek).

Mivel ekkoriban Mácza János meghívására – aki egyszerre a *Ma* munkatársa és a *Kassai Munkás* szerkesztője – Hidas Antal a *Kassai Munkás* egyik (irodalmi) szerkesztőjeként dolgozik, és a lapban mások mellett több Kassák-művet is megjelentetnek, feltételezhető, hogy az

⁸ Csont Péter. Adatbázis: Magyar életrajzi index (Név); Magyar Emigráns Írók és Műveik. Egységesített név: Csont Péter. Születés/Halálozás: –1963. Foglalkozás: újságíró, lapszerkesztő. Halálozási hely: Los Angeles (USA, California). Pontos halálozási dátum: 1963. I. 20. Tanulmányok/Karrier: 1957–60; A Tény szerk.-je. Tagság: Magyar Újságírók Szövetsége. Lakhely: USA. Forrás: *PIM Névtér*.

⁹ BOTKA Ferenc, Kassai évek, *Kortárs* 1967/4, 571–573, 571.

ekkori munkakapcsolat jegyében ő küldte el a *Mának* saját és felesége műveit; de az is elképzelhető, hogy mivel Kassán éppen 1922. március 19-én tartanak aktivista estet¹⁰ Kassák és Simon Jolán fellépésével, a *Ma* munkatársai a szervezési munkálatok folyamán fogadták el a bemutató előkészítésében részt vállaló fiatal pár szövegeit, vagy éppen fordítva, a két jeles vendég várható érkezése inspirálta Szántó Juditot és Hidast egyáltalán e költemények megírására.

Ugyanakkor még egy figyelemfelkeltő mozzanat: hosszú évtizedekkel később Kassák a *Szénaboglya*ban úgy emlékszik, Szántó Judittal Kassán találkozott először: „mikor fiatal asszony volt, éppen kisbabáját dajkálta, hogy beléptünk hozzájuk Hidas Antalék lakásába”.¹¹ Ebből egyrészt kiderül, Kassák nem őt látogatja meg mint a *Ma* egyik szerzőjét, potenciális szerzőjét¹² vagy mint szavalót, a kultúrestek egyik szervezőjét, hanem a férjét – s idős korában sem ekként emlékszik vissza rá. (Más szerepeket köt hozzá az adott szövegrészben: a fiatal nőhöz az édesanyáét, aztán „József Attila Juditjáét”, végül a túlságosan vonalas, kritikátlan kommunistaét, akivel nem érdemes barátkozni.) De ebből a naplójegyzetből nem csupán az látszik, az idős Kassáknak már nem jut eszébe, hogy Szántó Judit szerzőjük is volt, hanem hogy éppen 1921 végén vagy 1922-ben járt fent náluk (Szántó Éva – Szántó Judit és Szántó Gyula közös lánya –, aki 1921 őszén született, ebben az időszakban volt kisbaba): talán éppen ezen találkozás alkalmával szervezték meg a fent említett kassai fellépést, vagy éppen Kassák és Simon Jolán a fellépés alkalmával látogatott el a családdhoz – az első esetben az is lehetséges, hogy ekkor beszéltek meg a két vers publikálását.

¹⁰ Mint a *Kassai Munkás* (illetve *Munkás*, mivel a lap éppen 1922-ben váltott nevet) folyamatos híradásából megtudhatjuk, eredetileg március 12-re tervezték az estet, de aztán az előadás egy hetet csúszott.

¹¹ KASSÁK Lajos, *Szénaboglya*, Bp., Szépirodalmi–Kassák Emlékmúzeum, 1988, 183–184.

¹² Ebből a megjegyzésből nem tudható biztosan, hogy eddigre már a *Ma* szerzője is volt-e, mindenesetre Éva lánya 1921 őszén születik, a verse pedig 1922. március 15-én jelenik meg.

Kettejük közül Szántó Judit műve jelent meg előbb, bár ő amúgy nem nagyon ambicionálhatta az avantgárd költőszeretet azzal az egyetlen verssel. A költemény csupa nagybetűvel szedve jelent meg a lapban, talán az erős érzelmi töltetet illusztrálendő:

Csont Judith

JAJ! EMBEREK
CÉRNASZÁLON LIBEG A SZIVÜNK
FÉLNI FÉLNI FÉLNI!!!
EGYMÁSHOZ CSOMÓSODUNK
ÉS BIZONY
AZ IDŐ BIZONYTALANSÁGÁT RETTEGJÜK
Ó
APÁM PÁLINKÁS SZÁJA
MÁR RÉG FENEKETLEN KUTBA ESETT
ÉN ASSZONY KÉT MAROKKAL
HURKOLOM A FONALAT
JAJ! MERT
MINDEN DOLOG ELAKADT A MAGASBAN
TESTVÉR!!!
HIDD EL:
MINDEN SZERETETNEK MI ADJUK A
RITMUSÁT
ODAKÜNN PEDIG MEGAKADT MEGAKADT
MEGAKADT
ODAKÜNN
ÉJJEL
KÉT GYERTYA KÖZT
A HEGYEKBŐL IDE TEKERŐDZIK A CSÖND

Szántó Judit költeménye értelmezhető úgy is, mint amely a Tanácsköztársaság bukását követő krízisről vagy az emigránsok élethelyzetéről szól (félelemről, elakadásérzésről), s mint ilyen, a testvériség eszméjét képviseli a baloldali gondolatot is propagáló aktivizmus szellemében; de ennél általánosabb egzisztenciális szorongás is kiérezhető belőle. Ennek megfelelően – férje dadaista kísérletével szemben – az érzelmeket, indulatokat, hangulatokat követni szándékozó expreszszionista versnyelv jellemző rá, felkiáltásokkal, ritmusával (például az elakadást ténylegesen elakadással, ismétlésekkel érzékelteti). A költemény nem rosszabb színvonalú, mint a *Mában* szintén csak egy-két szöveget publikáló más szerzők szövegei, de nem feltétlenül emelkedik ki ezek tömegéből. A mű mint egyszeri produkció, kísérlet, amit aztán a szerző nem folytatott tovább, arra utal, hogy Szántó Judit olvasta, ismerte az avantgárd verstermést, s jó érzékkel ő is létrehozott egyet azok példájára – ám nem a legújabb, a dadaista, hanem a tízes évekből továbbvitt poétikát követve.

Hidas Antal – akinek szintén egyetlen publikációja ez a *Mában*, s egyáltalán, tisztán avantgárdnak tekinthető sajtóorgánumban – teljesen más szöveget alkot: szótagokból, szótöredékekből, artikulálatlan felkiáltásokból álló dadaista képverse, a *Kivégeznek* nyelvi „értelmetlenségével” – az avantgárd költemények azon csoportját, amelybe ekként e vers tartozik, Deréky Pál kifejezésével élve „digitális-analógiásnak” nevezhetjük¹³ – mintha az élet értelmetlenségét lenne hivatott kifejezni a közeledő halál perspektívájából vagy éppen a halál bekövetkeztével fellépő tudati szétesést, amelynek kontextust adhat a harsogó, ide-oda dülöngélő betűkkel szedett cím, illetve néhány szó („lépek”, „életöszön”, „kapu”). Botka Ferenc – főként ez utóbbi aspektusra építve – a dadaizmus felé közeledő pszichológiai képversnek nevezi az alkotást.¹⁴ (Mindez korántsem jelenti azt, hogy

¹³ Vö. DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a XX. század második és harmadik évtizedében*, Bp., Argumentum, 1992.

¹⁴ BOTKA Ferenc, *A kassai proletkult irodalmi tevékenysége, Irodalmi Szemle*, 1963/5, 544–548, 544.

ne lehetne politikai felhangokat kihallani a kivégzéstémából is, tekintve az adott történelmi időszakot.) A költemény szerves módon épül be az 1922. májusi *Mába*, amely színes borítójú, több képverset is tartalmazó duplaszám (más szerzők: Enders Ervin, Sugár Andor) – ugyanakkor szerkesztési szempontból helyet kaphatott volna az előző számban is, felesége mellett, hiszen abban volt olvasható Huelsenbeck *Dadaizmus* című cikke.

Érdekességképpen megemlíthetjük: a sors iróniája, hogy a dada megszületésének huszadik évfordulóján az erdélyi publicista, Huzella Ödön a *Magyar Lapok*ban megjelent satirikus írásában éppen Szántó (Csont) Judit versét pécézi ki mint ezen „izmus” egyik elrettentő példáját, bár inkább a dadaizmus hanyatló, attól elkülönülő ágához köti, viszont úgy, hogy a nem igazán dadaista Kassák és a valójában meglehetősen ismeretlen Beaudouin mellett emlegeti, mint mások – jórészt erdélyi írók – által vakon követett mestert. Az újságíró szerint a dadaizmus „handabandázásaival” tévút, a dadaista költők szövegei „zagyvalékok”, „pedig mondanivalójuk értékes is lehetett volna”. Erdélyi illetőségű irodalomkritikusként mindenesetre leszögezi:

Az ardeali „önálló” irodalmi megmozdulások ideje is a Dadaizmus kimúlásának korára, a húszas évek elejére esett. Akadtak ugyan itt is Kassák-utánpótlók, Nicolas Beaudouin-majmolók és Csont Judit-másolók, de azok a kiizzadt vers- és novellaszörnyek csak megdöbbsent visszautasítására találtak.¹⁵

A furcsaság egyrészt onnan származik, hogy a kissé felületes, mélyebb ismeretekkel nem rendelkező szerző – pedig az irányzat történetének fontos nemzetközi mozzanatairól tudott – éppen csak belelapozott abba a *Ma*-számba, ahol Csont Judith szövege szerepelt: itt találta meg

¹⁵ HUZELLA Ödön, Húszesztendő a Dadaizmus, de már senki se emlékszik a „művészetreformálók” vesszőparipáira, *Magyar Lapok* 1937/146, 12.

Huelsenbeck dadaizmus-cikkét is,¹⁶ és a még ott megjelenő szerzők nevét automatikusan beidézte.¹⁷ Másrészt, mint ahogy számos kortárs szemében is, a „dadaista” jelző egy volt számára az „érthetlennel”, a „halandzsával”, és e kategóriába valójában bármelyik avantgardista befért.¹⁸

Szántóék *Mában* való szereplése azonban nem talált folytatásra: egy levélből, amelyet Hidas Székely Jánosnak írt Kassáról 1923. január 11-én, kiderül, a *Mát* fél éve otthagyták (vagyis valamikor 1922 közepén) – a Hidas önéletrajzi könyvében olvasható levélrészletből azonban nem tudhatjuk meg távozásuk okát.¹⁹

Szántó Judit, mozgalmár és színésznő

Magukról a szövegekről több szót nem igazán érdemes szólni, az azonban kérdés, hogyan épül be Szántó Judit verse saját – igazán csak kevesek által ismert – munkásságába, illetve hogyan ágyazódik be egész ezen tevékenysége a munkásmozgalmi és az avantgárd mozgalmakba – akár mint egyfajta közös metszet. Mindehhez érdemes áttekintenünk Szántó Judit ekkori életkörülményeit, képzettségét is (a vers megjelenésekor 19 éves, férje 23), illetve a kassai emigrációt mint irodalomtörténeti kontextust. Hozzá kell tennünk, ennek a tevékenységnek egy jelentős része ugyanis a kassai emigrációs évekhez kapcsolódik, amikor férjével együtt mozog ebben a közegben – kicsit másodhegedűsként. Ez a mellékes pozíció adódik egyrészt

¹⁶ Richard HUELSENBECK, Dadaizmus, ford. KUDLÁK Lajos, *Ma*, 1922/4, 54–56.

¹⁷ KASSÁK Lajos, Képarcitektúra, *Ma*, 1922/5–6, 52–53.; Nicolas BEAUDOUIN, A Koszmoszember, ford. MEDGYES László, *Ma*, 1922/4, 57–58.

¹⁸ Az avantgárd recepciójának beszédmódjára jellemző az „avantgárd = örült, elmebeteg, de legalábbis érthetetlen”, különösképpen pedig a „futurista = örült, elmebeteg, de legalábbis érthetetlen” asszociáció (utóbbi jelzőt azonban értették általában az avantgárdra is). Lásd pl. KAPPANYOS András, A futurizmus magyarországi fogadtatása, *ItK*, 2018/1, 46–66.

¹⁹ HIDAS, *Szólók az időhöz*, Bp., Magvető, 1979, 91.

a tényleges körülményekből (Hidas szerkesztő és költő, Szántó Judit viszont főállásban manikűrősként dolgozik, majd gyermeke születik, egyébként is az előadóművészi és szervezői munkának kevesebb írásos nyoma van), illetve következik minden bizonnyal a hagyományos, patriarchális férfi-női kapcsolat következményeképp leosztott szerepekből is. Utólag ráadásul még inkább így látjuk, mert Hidas önéletrajzi kötetében szinte teljesen negligálja felesége munkásságát: irodalmi-előadóművészi vagy akár mozgalmi aktivitásáról egyetlen szót sem ejt, a fiatal lányként mellé kerülő Szántó Judit majdnem néma statisztaként létezik mellette.²⁰ Pedig nem volt az, szervezőként, színésznőként, szavalóként is dolgozott ugyanabban a körben (többnyire élettársa – későbbi férje – költeményeit adta elő, illetve a nemzetközi munkásmozgalomban ismertté vált verseket, Gábor Andor fordításában).

Az utókor leginkább József Attila élettársaként emlékezik rá, gyakran – például az iskolai irodalomtankönyvekben – mérhetetlenül leegyszerűsített képet őrizve róla: a költőt eltartó, rá főző-mosó,

²⁰ Szántó Juditnak egyetlenegyszer jut hosszabb jelenlét a kötetben, amikor – tekintve hogy kezdetben külön, más városban élnek a szlovenszkoói emigrációban, és esélyét sem látja az összekerülésüknek – ismerősök rábeszélésére meginog, és rövid ideig elhagyni készül párját egy másik, biztosabbnak tűnő kapcsolatért, de aztán Hidas maratoni, kétnapi-kétéjjeli türelempárbaja a rivális jelölttel eldönti a kérdést. A sztoriban Szántó Juditnak inkább csak határozatlansága, gyengesége tűnik ki – tudniillik, hogy saját érzelmei ellenére hagyja magát befolyásolni kizárólag racionális és anyagi jellegű érvek hatására, majd sírva közli, hogy ha Hidas elmegy, öngyilkos lesz –, a „főszereplője” ennek a sztorinak Hidas, aki túltéve magát sértettségén, határtalan kitartással „versenyit ül” ellenfelével a lány mellett, félve attól, hogy aki előbb távozik onnan, elveszti a szerelmi versengést. Érdekesképpen említhető, hogy Hidas más íróakkal is hajlamos így bánni: legjobb barátjára, Székely Jánosra visszaemlékezve, annak *Mában* való megjelentekor, nem említi meg a szintén vele együtt oda érkező barátnő – a későbbi feleség – Kádár(-Karr) Erzsébetnek a férfinél még előbb közölt verseit sem – pedig Székely *Mában* való korai szereplése egyszerűen lenyűgözi. Úgy csinál, mintha a fiatalember egyedül kereste volna fel az avantgárd folyóiratot, holott Kádár-Karr Erzsébet önéletrajzi regényéből valószínűsíthető, hogy ez nem így történt, Székely a lánnyal együtt került ebbe a társaságba.

megsavanyodott-kiszikkadt munkásnőét, aki képtelen szellemileg felnőni párja zsenialitásához, vagy akár csak annak felismeréséhez (ami minden bizonnyal a szocialista József Attila-kép és általában a szocialista irodalmi diskurzus eredménye: az „éhező proletár költő” mellé „nyomorgó proletárasszony” illik). Holott Szántó Judit a kortársak pár évtizeddel későbbi visszaemlékezései szerint egyfelől manöken alkatú, ápolat, szép nő volt, szigorúsága mellett nem híján némi könnyed kacérságnak sem, másrészt, noha tényleg jellemző volt rá egyfajta ideológiai vonalasság, vitathatatlanul erős minőségérzéke volt, és ennek megfelelően igyekezett utolsó erejéig pártfogolni, segíteni a költőt, majd halála után ápolni az irodalmi hagyatékot.²¹ Ennek a már összetettebb képnek a felvázolásában sokat tett Murányi Gábor Szántó Judit naplójának és visszaemlékezéseinek kiadásakor,²² illetve az ehhez a kötethez írt előszóval, továbbá Valachi Anna például az „*Amit szívedbe rejtész...*” *József Attila égi és földi szerelmei* című könyvének vonatkozó fejezetében.²³ Ám ők is, holott kitérnek Szántó Judit előéletének bizonyos mozzanataira, mégiscsak József Attila párjaként kezelik, emiatt munkáikban nem részletezik a korábbi, az avantgárd mozgalmakhoz köthető aktivitást, illetve azt, hogy Szántó Judit maga is alkotni vágyó, kreatív személyiség volt, még ha aztán nem is futotta ki magát. Egyedül Botka Ferenc tanulmányaiban jelenik meg életének ezen, korai korszakában, Botka viszont a szocialista irodalom-, mozgalom- és sajtótörténet narratívájába helyezi alakját: e perspektívából láttatva mint szemtanú lesz fontos, vagy legfeljebb teljesen mellékszereplőként, például Hidas Antal feleségeként. (Az Alkoholelles Munkásszövetség – a későbbi 100% – kórusában vitt

²¹ 1948-ban kapja a megbízást, hogy hozza létre a József Attila-emlékgyűjteményt. A PIM tudományos munkatársaként feladata József Attila emlékének ápolása, kéziratok, dokumentumok gyűjtése. 1950-ben e munkájáért József Attila-díjat kap.

²² MURÁNYI Gábor, Előszó, in SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó–PIM, 1986, 3–27.

²³ VALACHI Anna, „*Amit szívedbe rejtész...*” – *József Attila égi és földi szerelmei*, Bp., Noran, 2006.

funkció szóba kerül egyes későbbi avantgárdtörténeti munkákban is, de csak egy-két mondat erejéig.)²⁴ Véleményem szerint Szántó Judit alakja leginkább talán Simon Jolánéval vethető össze, nem mintha „versenyzeteni” szeretném őket egymással: amellet hogy hasonló, nagyjából menedzseri szerepet vállaltak párjuk mellett, leginkább szavalóművészek, kórusvezetők és színésznők mindketten (s előszeregettel szavalják élettársuk/-aik verseit – ez Szántó Juditnál három férfi, Hidas Antal, Fenyő László, József Attila esetében is megtörtént). Simon Jolán²⁵ ebben a szubkulturális-amatőr közegben kivételes módon formális képzést is kapott, ezért szerteágazóbb a tevékenysége (színésznőként kőszínházban is játszik), ezenkívül előadóművészként merészebb, radikálisabb újtó, mint Szántó Judit; utóbbi érdeme viszont a szavalókórusokban végzett aktivitásának korai volta (amivel minden bizonnyal példát szolgáltatott a Munkás-kórust átvevő Simon Jolánnak is), illetve hogy ő maga is publikált avantgárd szöveget.

S előjáróban még egyetlen vonása Szántó Judit munkásságának: előadóművészként minden pillanatban a kollektivitás részeként dolgozott, fellépései ezen kívül nem értelmezhetők – és nem is nagyon tárgyalhatók, csak ezek történetén belül, más művészek tevékenységével összekapcsoltan, illetve számolva azzal, hogy egyéni teljesítményéről épp ezért kevés adat áll rendelkezésünkre. (S az külön is kiemelendő, hogy költőként is így nyilvánul meg, tudniillik egyetlen aktivista verse is – értelemszerűen – egy kollektív individuum nevében szólal meg.)

Bár ebben a tanulmányban erre nem nyílik hosszabban lehetőség, érdemes emlékeztetnünk a szerelmi partnerkapcsolatok (és a kétnemű testvérviszonyok) kiegyensúlyozatlan működésére, és ezeken belül a női tagok „láthatatlanná” válására, ami nem csupán a magyar, hanem a nemzetközi avantgárd mozgalomban is megfigyelhető (mely egyenlőtlenség természetesen az előző időszakok patriarchális szemléletének

²⁴ SZOLLÁTH Dávid, A forradalom rítusai: Szavalókórusok a két világháború közötti munkáskultúrában, 2000, . . . 2008/12, 56–70, 56; JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Bp., Balassi, 2006, 53–54.

²⁵ Simon Jolán tevékenységéről lásd a kötet következő tanulmányát.

a terméke, de – úgy tűnik – a modernség emancipatorikus törekvései ellenére még ekkorra sem számolódott fel teljesen.)²⁶

Szántó Judit (eredeti nevén tehát Ludmann Júlia) polgári iskolát végzett, majd a kommün alatt a Haris közben kozmetikustanonc lett. Saját állítása szerint ebben a munkakörében, az arisztokraták reakcióin felháborodva kedvelte meg a kommunistákat, és csatlakozott hozzájuk. A Kommün után, tizenhat éves korában ismerkedik meg későbbi férjével, Szántó Gyulával, aki elviszi a „szabóífikhez” az Almássy térre, ahol igazi közösségre talál – ebbe a baloldali csatlakozásba

²⁶ Ruth Hemus *Dada's Women* című könyve szerint a legfontosabb és vitathatatlan művészi érdemeket szerzett alkotónők teljesítménye azért is értékelődött alacsonyabbra a férfiaké mellett, azért is homályosult el hosszabb időre a jelentőségük, mert a dada történetét férfimemoárok dokumentálták, alakították (Ball, Tzara, Arp, Richter, Huelstenbeck és mások); ráadásul ebben szerepet játszott a férfiak melletti pozíciójuk is: szinte az összes jelentős női szereplő szerelmi partneri vagy testvéri viszonyban és ebből következően némileg alárendelt szerepben is kénytelen tevékenykedni: Emmy Hennings Hugo Ball partnere, Sophie Taeuber Hans Arp felesége, Hannah Höch Raoul Haussmann szeretője, Suzanne Duchamp pedig a legfiatalabb, és az egyetlen lány a Duchamp testvérek közül, Gisèle Prassinos Mario Prassinos tinédzser húga. S ugyanígy, ha valaki elolvassa Desmond Morris *Szürrealisták* című életrajzi portréorozatát, meglepődve kell tapasztalnia, hogy az egész (eredetileg párizsi illetőségű, de aztán internacionálissá szélesedő) szürrealista csoport egy bonyolult érzelmi-kapcsolati-családi hálózatot képez szeretők, férjek, feleségek, exek és szerelmi riválisok között. A kevés expresszionista nő közül, akik egyáltalán némi játékeret kaptak, Else Lasker-Schüler Herwarth Walden feleségeként ír a férje által alapított *Der Sturm*ba, Claire Goll pedig Ivan Goll házastársa. Mindennek persze oka lehet a közös érdeklődés, a szakmai ismeretségi(-baráti) háló is természetesen, nem is ismeretlen jelenség ez más művészeti-irodalmi körökben, de az avantgárdon belül még inkább szembetűnő az ilyesféle kapcsolatok gyakorisága. A Kassák mozgalmában fellépő, *A Tett*ben és a *Mában* publikáló magyar írók – Újvári (Kassák) Erzsi, Réti (Komját) Irén, Kádár-Karr Erzsébet, Csont (Szántó) Judit, illetve Simon Jolán esetében ugyanígy áll a helyzet, de mindez Magyarországon talán annyival még karakteresebben nyilvánul meg, hogy a nálunk feltűnő nőírók többnyire e kapcsolatokon belül kezdenek egyáltalán publikálni: viszonyaik azonban csak részben segítik bekekrülésüket, utána viszont – a férfirokonuk, párjuk árnyékában – némileg elfedik alakjukat és teljesítményüket. A modern művészetben megmutatkozó egyenlőtlen szerelmi viszonyokat illetően lásd még: Jane ALISON and Coralie MALISSARD, *Modern Couples: Art, Intimacy and the Avant-Garde*, London, Barbican Art Gallery–Tate Modern, 2018.

viszont Szántó Judit emlékei szerint belejátszottak Kassák előadásai (talán a *Ma matinéi*) is, továbbá egy, a *Ma* kiadójánál ért – noha nem Kassákhoz fűződő – élménye.

Meghallgattam egy pár Kassák-előadást. Felháborodva mentem be a Kassák üzletbe, ahol a kirakatban olvastam: „Dögölj meg apám, dögölj meg anyám, dögölj meg első tanítóm!” Bent ragadtam. Ott megmagyarázták, hogy nem apádról, anyádról van szó, hanem a szociális visszasságokról. Nem volt szimpatikus, de rombolt a fiatalságban. Akinek nem jutott a jóból, elfogadta a rombolást. Bennem csak a gyűlölet volt mindennel szemben. Én Jót és szépet akartam, amiből nem jutott. A kommunista tan tanított meg engem szeretni. Egy nagyobb közösség fogadott be, amely nekem hiányzott.²⁷

Érdeemes látnunk, hogy itt éppen nem a Kassák-kör avantgárd szövegéről van szó, hanem a tőle elszakadó csoport (*1918 Szabadulás*) egy alkotójáról – Révai József a *Tizenegyedik ige* című verséről –, azon csoport egy tagjáról, melynek tagjai fontosabbnak érezték a kommunista ideológiát közvetlenül, egyenes üzenetképpen verseik alapanyagává tenni. A történettel kapcsolatban fel is merülnek bizonyos kételyek. Vajon lehetett a *Ma* kirakatában reklámmutatvány az *1918 Szabadulás* című kötetből, amelyet éppen a Kassák-mozgalommal szembeforduló, szakadár kommunista költők jelentettek meg? Nem lehetséges-e, hogy Szántó Judit utólag, már a József Attilával való viszonya fényében azért pont erre a versre emlékszik vissza, mert – éppen az idézett sorait és lázadó attitűdjét, de nem a benne foglalt érvmenetet tekintve – hasonlít a *Tiszta szívvel* című vers szintén botrányosnak ítélt soraira (bár annál előbb született)? Révai József költeménye mindenesetre így hangzik:

²⁷ SZÁNTÓ, *Napló és visszaemlékezés, i. m.*, 89.

Halált vonítottatok már első szemrebbenésemkor és azóta folyvást!
Emberségem a butaságba ágyaztátok!
A televény föld biztonságát megingattátok alattam.
Hát dögölj meg első tanítóm!
Aki mondtad: kenyérrel dobjak vissza!
Dögölj meg apám!
Aki mondtad: te is fulladj hisz én is fulladtam.
Dögölj meg anyám!
Aki mondtad: életem a zúzott szüzességed köszönése legyen.
Hát köszönet! köszönet! köszönet!...²⁸

Ez is elképzelhető, bár felmerülnek más magyarázatok is. Az is különös a Szántó Judit-idézetben, hogy a *Mának* valójában nem volt üzlete a szó klasszikus értelmében: volt szerkesztőségük (kiállítóteremmel) a Kossuth Lajos utcában, illetve a szerkesztői-kiadói munkát gyakran Kassáknál, a Visegrád utcai lakásban végezték, aminek a másik szobájában „lakozott” a *Szabadulás*-csoport (később ott működött a frissen alakult MKP titkársága is). Elképzelhető (bár erről nincsenek visszaemlékezések), hogy a kapuban volt egy kirakatszekrény, és ott látott Szántó Judit egy kinyitott könyvet vagy nyomtatott lapot, és azt gondolta, a maisták tették ki. De ebben az esetben ki interpretálta számára a fenti módon a költeményt, melyik csoport tagjai (kiket talált éppen a lakásban)? Még egy feltételezés: Szántó Judit emlékezetében egy olyan tévedés rögzült, amely általános volt a *1918 Szabadulás* recepciójában, és amire Kassák is panaszkodott az *Egy ember életében*: mivel sok olvasó nem követte a csoport kiválását, és továbbra is a *Ma* munkatársainak tekintették őket, gyakran a folyóirat gárdájának (és Kassáknak) is címezték felháborodásukat Révai verse miatt.²⁹ Így viszont kevésbé érthető maga a „Kassák-kirakatos” történet.

²⁸ RÉVAI József, Tizenegyedik ige, in *1918 Szabadulás*, Bp., Krausz, 1918, 36.

²⁹ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Bp., Magvető, 1974, II, 412–413. „Amióta kiváltak, semmiféle szisztematikus munkát nem végeztek. *1918* címen kis verses antológiájuk jelent meg, de ebben semmi új, semmi előrelépés nincsen. Valamivel

Hogy mi történt pontosan, utólag már rekonstruálhatatlan. Az viszont feltétlenül érdekes – mert jellemzi Szántó Judit önmaga kijelölte pozícióját az avantgárdon belül – hogy az avantgárd melyik szárnyára asszociál a *Ma* kapcsán, milyen irányvonalat tart a maga számára meghatározónak.

Mindamellettt Hidas emlékirataiból úgy tűnik,³⁰ hogy ezzel a csoporttal vannak eredetileg kapcsolatban, először Komját Aladárék segítenek a fiatal Szántó Gyulának, hogy felvegye a kapcsolatot a *Mával*, noha akkor ő még nem szerepel benne.

A fiatal pár előbb összeköltözik, majd – mivel fenyegetve érzi magát – hamarosan emigrál Csehszlovákiába. Szántó Judit ezt írja visszaemlékezéseiben:

Későbbi férjemet, aki szépen szavalt, több helyen nagyon szerették, azt mondták, szebben szaval, mint Beregi Oszkár, egy nap figyelmeztették, hogy figyelik a társaságunkat, sőt egy este rendőr jelent meg férjem szüleinek a lakásán. Akkor elhatároztuk, itt nem lehet élni, megyünk világot látni. Én valamivel több 16-nál, férjem valamivel kevesebb 20-nál.³¹

mégis feltűnt ez a könyv. Révai Józseftől, aki nálunk csak cikkeket írt, szintén vannak benne versek. Nem is versek ezek, hideg, lapos sorok, helyenként majdnem hordószónoklat, bosszantó üres demagógia. Az egyik vers »Dögölj meg anyám, dögölj meg apám, dögölj meg első tanítóm« sorral kezdődik, és ez a sor hívta föl a könyvre a figyelmet. Olcsó siker, s ha akarjuk, ha nem, ránk is visszaveti az árnyékát. Hiába kívánták elkülöníteni magukat tőlünk, nevek szerint mint a MA munkatársaira emlékeznek az olvasók, és Révai ostoba förmedvényéért nekünk kell tartanunk a hátunkat. De ez legyen a mi legnagyobb bajunk.» Köszönöm Kappanyos Andrásnak, hogy felhívta erre a részletre a figyelmemet.

³⁰ Hidas Antal a felesége irodalmi-előadóművészi vagy akár mozgalmi aktivitásáról nem emlékezik meg, önéletrajzi kötetében nem említi, a fiatal lányként mellé kerülő Szántó Judit egy szerelmi konfliktustól eltekintve, illetve egy utaláson kívül szlovák nyelvtudására néma statisztaként mozog mellette.

³¹ SZÁNTÓ, *Napló és visszaemlékezés, i. m.*, 83.

Hidas Antal és Szántó Judit tehát néhány társukkal, köztük Szegi Pállal együtt átszökik a határon, s ott hányódnak különböző kisvárosokban, hol együtt, hol külön munkát vállalva.³² Ekkor írja meg ugyanis Hidas avantgárd – ahogy ő nevezi később: „ultraexpresszionista” – stílusban *Termés* című novelláját, amiért nemcsak őt tartóztatják le, hanem Szántó Juditot és több barátjukat is, s kiutasítják őket az országból – ugyan az országot nem hagyják el, de „szétszóródnak”, s a pár csak karácsony előtt találkozik újra, majd több kitérő után Kassán, a korabeli munkásmozgalom egyik központjában kötnek ki.

A Mával való akkori kapcsolatteremtésüket tekintve a kulcsembert a Kassán élő – egyébként is kassai születésű – Mácza János lesz, aki egyszerre a kommunista párt magyar nyelvű napilapjának, a *Kassai Munkás*nak a szerkesztője és Kassák lapjának színházi szakértője is. Hidas felkeresi a városi munkáslap szerkesztőségében, hogy segítsen rajta, a „maistán” – így nevezi magát, holott addig szövege még nem jelent meg a lapban. (Egyszer már összefutottak 1919-ben a *Ma* kiállítótermében, amikor Hidas jelentkezni akart Kassáknál a *Város a forradalomban* című versciklusával – miután barátja, Székely János is adott nekik verset –, ám a főszerkesztő helyett Máczárt találta ott: ám úgy meghiúsult a fontos találkozástól, hogy elfelejtette odaadni a szöveget).³³ Mácza viszont ekkor már valóban közbenjár az érdekében, emigránsigazolványt (lakhatási engedélyt) szerez neki. (Hogy Szántó Judit is ekkor kap-e, nem említi Hidas, de valószínűsíthetően igen, mert ezután sikerül elhelyezkednie a szakmájában, manikűrösként

³² Negyvenkilométernyi gyaloglás után érkeznek Csehszlovákiába, s előbb Rózsahegyre (Ružomberok) mennek, mert Hidas öccse ott van állásban. Eleinte ott dolgoznak, Hidast napszámosnak veszik fel, Szántó Juditnak azonban sikerül hivatalnokként elhelyezkednie (ő egyébként szlovák szüleinek köszönhetően értette a nyelvet is), s egy spájzban húzódnak meg egy sokgyerekes napszámos házában.

³³ HIDAS, *Szólók az időhöz, i. m.*, 51–52.

vállal munkát egy fodrásznál.)³⁴ Hidas előbb újságárusként dolgozik a *Kassai Munkás*nál, de aztán a lap felelős szerkesztője lesz (ebben a tisztségében is inkább az irodalmi rovatért felelt, a lapvezetés szálai Háty László kezében futottak össze),³⁵ s bekapcsolódik a proletkult munkájába, szaval, énekel,³⁶ akárcsak felesége. A *Kassai Munkás* – később: *Munkás* – és a mellette/mögötte kialakuló proletkult mozgalom mint közeg, ahol Szántó Judit mozgott, átmenetet jelentett a tisztán munkásmozgalmi vonal és az avantgárd között – pontosabban ekkor még, az 1920-as évek első felében az avantgárd (vizuális, poétikai stb.) nyelv részben integrálhatónak tűnik a proletkultba, mivel a proletkult, az avantgárd és a munkáskultúra egymással kölcsönhatásban működik.³⁷ Jász Dezső úgy emlékszik vissza, hogy a lap irodalmi rovata Mácza Jánosnak köszönhetően rendkívül gazdag és színes volt, s a legkevésbé sem lehetett szektásnak mondani:

Nem tudnám megmondani, hány irodalmi vonatkozású cikk jelent meg az újságban 1920–1922-ben. Legalább ötszáz! A szerkesztőség minden tőle telhetőt elkövetett a számúzetésben élő magyar írók – Barta Lajos, Gábor Andor, Illés Béla Kassák Lajos, Révész Béla népszerűsítésére. Mácza János több szlovenszkói magyar íróat is bevont a lap munkatársai közé, köztük Juhász

³⁴ A lakáskörülményeik is javulnak szép lassan: „lakásunk előbb a „Kontrovác-tanyán”: egy szobában hét ágy, de csak egyért kellett fizetni. Aztán a Mészáros utcában – Szilágyi Dezső szerezte – egy éléskamra. Aztán bútorozott szoba a Rákóczi utcában, majd a Kálvária utcában egy magyar vasutas – Tarján elvtárs – akit vidékre vezényeltek, ideiglenesen, amíg vissza nem tér, átadta (Éva volt születőben) szoba-konyhás lakását.” HIDAS, *Szólók az időhöz*, i. m., 89.

³⁵ Jász Dezső, Így kezdődött, *Kortárs*, 1968/7, 1134–1140, 1136.

³⁶ BOTKA, *Kassai évek*, i. m., 571.

³⁷ Lásd előzményként például ILLÉS László, *Sozialistische Literatur und Avantgarde*, *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1970/1–2, 53–64., később Oliver A. I. BOTÁR, *From the Avant-Garde to "Proletarian Art": The Emigre Hungarian Journals Egység and Akasztott Ember, 1922–23*, *Art Journal*, 1993 Spring, 34–45. https://monoskop.org/images/b/b8/Botar_Oliver_AI_1993_From_the_Avant-Garde_to_Proletarian_Art.pdf. Letöltve: 2020. 12. 08.

Árpádot, Kulcsár Miklóst és Mihályi Ödönt (aki a Mába is írt). [...] [Kassák,] akinek álláspontja a Tanácsköztársaság után sok vitára adott okot a szocialista írók között, 8 verssel, 4 cikkel, 3 regényrészlettel és egy elbeszéléssel szerepel a lap 1920–1922-es évfolyamaiban.³⁸

Az újság szövegeit olvasva ez a megállapítás kissé túlzónak tűnik, elég erős ideológiai befolyás volt érezhető az irodalmi betétek összeállításánál, azzal együtt, hogy megjelentettek például Dosztojevszkij-novellát és Tolsztoj-mesét is; az viszont kétségtelen, hogy Mácza szerkesztéspolitikája annyiban csatlakozott az avantgárd vonalhoz, hogy valóban számos Kassák-írást tett a lapba, közölte saját drámáját és tanulmányait is, illetve olyan német nyelvű expresszionista költeményeket, amelyek szavalókórossal is hatásosan előadhatók. Az általa beválasztott anyagokból az derül ki: vagy egyfajta szelíd nevelő-terelgető céllal – tehát az irányvonalban nem túl éles váltást jelentő szövegeket megjelentetve – járt el, vagy kifejezetten a proletkult előadásokhoz felhasználható írásokat helyezte el a lapban (a valóban elő is adott *Emberék* című drámáját, vagy oktató jellegű cikkeket a helyes szavalás elsajátításához, a kórus szerepének megértéséhez stb.)

Amikor a szovjet kezdeményezések után a Csehszlovákiai Kommunista Párt 1921 augusztusában felhívást bocsát ki a proletkult megalakítására, és Prágában is létrejön a proletkult osztály, a kassai pártszervezet is csatlakozik a mozgalomhoz, és létrehozza saját ilyen jellegű csoportját, amelynek eseményeit, fórumait és „intézményeit” – munkásesteket, szavalóiskolát, analfabéta- és eszperantó-tanfolyamot, természettudományi és marxista előadásokat – Mácza János, Hidas Antal, Szántó Judit, Kassai Géza és mások szervezik. A munkásesteken verseket, jeleneteket, rövidebb zeneszámokat adnak elő. A kassai proletkult szervezet ezen estjein foglalkoztak a munkásmozgalom aktuális kérdéseivel, és mindeközben kulturális feladatokat is vállalnak:

³⁸ Jász, Így kezdődött, *i. m.*, 1137.

a fellépők – akik egyike volt Szántó Judit is – részben klasszikusokat vonultatnak fel, mármint olyan szerzőket, akik az ő baloldali és/vagy avantgárd nézőpontjukból klasszikusnak minősülnek: Petőfit és Adyt szavalnak. Emellett – főleg kezdetben – bemutatnak avantgárd költeményeket is: Kassák és Barta mellett mindenekelőtt Komját Aladár és Forbáth Imre versei voltak népszerűek, s Gábor Andor és Mácza János fordításainak a segítségével az előadók a külföldi költőkkel (például a csehszlovákiai születésű, német anyanyelvű költő Weiskopffal) is megismertetik a hallgatóságot. Bár ők maguk alapvetően mozgósító jellegű aktivista – a versnyelvet illetően ekkorra, 1922-re már viszonylag befogadhatóvá vált expresszionista – szövegekkel próbálkoznak, rá kell jönniük, hogy a munkásközönség befogadókészsége meglehetősen szűk, ezért áttérnek a közérthetőbb, hagyományosabb poémák bemutatására, például Gábor Andor-verseket visznek ezekre az estekre. (Sajátos fejlemény, hogy a kivételt képező Kassák Lajos–Simon Jolán-est után a *Munkás* lapjain az „M.” monogramot használó szerző – minden bizonnyal Mácza – jónak látja elmagyarázni a nyilván értetlenkedő olvasóknak/közönségnek, mennyiben tekinthető a dadaista vers – nyilván: dadaista előadásban – mégiscsak a proletkult vállalható irányának, tudniillik hogy a való világra jellemző káoszt képezi le.) A kassai est fellépőinek előadói stílusa nem volt avantgárdnak tekinthető még avantgárd közvetítendő darab esetében sem, cél volt ugyanis, hogy legalább az interpretáció könnyítse a befogadást. Éppen Szántó Judit mesélte el Botka Ferencnek, hogy

a szavalók egyszerű, közérthető eszközökkel tolmácsolták a verseket. Külsőleg és póz helyett a költemény mondanivalójának minél pontosabb visszaadására törekedtek. Ezt a közvetlen magatartást öltözködésükkel is aláhúzták: mind a nők, mind a férfiak fekete orosz ingben jelentek meg a dobogón.³⁹

³⁹ BOTKA Ferenc, A kassai proletkult színielőadásai I. Szavalóestek, *A Hét*, 1962/51, 14.

A munkásesteken emellett Karinthy-, Čapek-⁴⁰ és Upton Sinclair-jele-
neteket adnak elő,⁴¹ Andrejev *Egy eset* című szatirikus játékát, továbbá
Gorkij *Az anya* című regényének végjelenetét. E bemutatóknak a
szervezésében, rendezésében, illetve szereplőként Hidas Antal – to-
vábbá Kassai Géza, Kormos Imre és Mácza Jánosné – mellett Szántó
Judit is részt vesz.⁴² Mácza János *Emberek* című, a naturalizmus és
expresszionizmus határvidékére helyezhető darabját⁴³ 1921 decembe-
rében egy proletkult előadás keretében viszi színpadra a műkedvelő
társulat, a háromszereplős darabban a nagylányt Mácza Jánosné, az
anyát Szántó Judit, a tüdőbeteg fiút Hidas Antal játssza. Az anya a
színpad sarkában krumplit hámoz, a fiú – akinek soványságát az in-
gére fekete vonallal rajzolt bordák hivatottak kifejezni – folyamatosan
azon dühöng, hogy az orvos és egy jótékonykodó úrihölgy mennyire
használatlan és képmutató tanácsokkal látták el, tudniillik hogy
a minőségi táplálkozás és a jó levegő segítené a gyógyulását. Meg-
érkezik a lány, pénzt hoz és élelmiszert, s utóbb kiderült, hogy ezért
saját testét kellett árulnia: a családban veszekedés tör ki, az anya vi-
gasztalhatatlanul zokog. Az előadás végén – bár a pár héttel később
nyomtatásban megjelent darabban ez nincs benne, csak Botkánál
olvashatjuk – a színészek felálltak, és együtt kiáltották a darabban
többször is elhangzott javallatot: „Tej, vaj, tojás!”

Szántó Judit ugyancsak fellép Karinthy *A bűvös szék* című da-
rabjában,⁴⁴ ahol a címszereplő tárgy mulatságos módon – a beleülőt
igazmondásra kényszerítve – leplezi le az eltitkolt ügyeket (panamákat,
házasságtöréseket) egy országos intézmény osztályvezetőjének irodá-
jában. Minthogy a tényleges „színészgárda” elég kicsi volt, valószínű-

⁴⁰ Karel Čapek *A rovarok élete* Mácza János és Fried Jenő fordítása, 1922-ben
bemutatta a kassai Nemzeti Színház is.

⁴¹ A Jimmy Higgins színpadi változatát.

⁴² Jász, Így kezdődött, *i. m.*, 1138.

⁴³ Írásban megjelent a *Kassai Munkás* című lapban: 1922/3, 2. Idézi még: BOT-
KA Ferenc, *Kassai Munkás 1907–1937*, Bp., Akadémiai, 87–88.

⁴⁴ BOTKA Ferenc, A kassai proletkult színielőadásai 2. Jelenetek, tömegjátékok”,
A Hét, 1962/52, 14.

síthető, hogy Szántó Judit játszott más darabokban is – ezeknek a bemutatójáról nem állnak rendelkezésre dokumentumok, beszámolók.

Pál Judit, a szavalókórus szólistája

A szavalókórust már a baloldali mozgalomban is a tömegek hangjaként értelmezték, az avantgárd mozgalomban pedig a tömegművészet, vagy a művészet tömegszellemének *par excellence* műfajaként tekintettek rá (különösen ha tömegjátékok részeként alkalmazták). Mindemellett természetesen nem új fejlemény volt, hanem ősi formáknak az örököse (az avantgardisták ezt a hagyományt hol hangsúlyozni, hol tagadni igyekeztek): visszanyúltak a ókori görög kórusig, az eksztatikus kollektív litániákig, sőt, ahogy Artaud állította, az óceániai primitív kultúrák „szintetikus” színi szemléletéhez is.⁴⁵ Mint Szolláth Dávid is írja, a beszélőkórus a tízes-húszas évek fordulójára Szovjet-Oroszországban már túl volt az első kísérletein, és Mácza már a tanácsállam kultúrprogramjának összeállításakor számba vette mint kollektív jellegű művészi lehetőséget (1921)⁴⁶ – s erre alapozta az 1922-es kassai tömegjátékok projektjét is.

A szavalókórusok kassai bemutatkozásáról nem tudunk sokat, de az kétségtelen, hogy a *Kassai Munkás* eleve sokat tett – Mácza idejében, és később is – a műfaj magyarországi elismertetéséért az orosz, és főként a német előzmények nyomán:

Magyarországon elsősorban a német törekvések éreztették hatásukat. A politikai emigráció révén a magyar munkás-szavalókórusoknak közvetlen kapcsolatuk volt a hasonló berlini, bécsi, lipcsei törekvésekkel. [...] A német expresszionista köl-

⁴⁵ R. Kocsis Rózsa, A magyar szocialista drámai-színvadi avantgarde, in SZABOLCSI Miklós és ILLÉS László szerk. *Meghallói a Törvényeknek: Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből* 3, Bp., Akadémiai, 1973, 148–184, 165.

⁴⁶ SZOLLÁTH, A forradalom rítusai, *i. m.*, 56.

tészet közvetítésében (a kórusversek nagy része idesorolható) kiemelkedő szerepe volt a „Kassai Munkásnak” éppen úgy, mint az orosz szocialista költészet közvetítésében. Richard Dehmel, Johannes R. Becher, Ernst Toller, Brúnó Schönlink, Franz Weiskopf, Erich Mühsam versei, melyek a magyar szavalókórusok állandó és kedvelt műsorszámái voltak, többnyire e lapban jelentek meg először magyarul.⁴⁷

A kassai proletkult szervezet 1922. május elsejei ünnepségén megrendezett háromszáz fős tömegjátékokat azonban inkább az orosz példa ihlette, különösen mivel Mácza a Téli Palota bevételét százezres (!) tömeggel eljátszató Korzsencevvel személyes kapcsolatot ápolt (ugyanakkor Hidas is tervezte szavalókórusok összevonásával egy oratórium alkotását). A közönség ideológiai előkészítése megkezdődik a *Munkás* (a volt *Kassai Munkás*) 1922. április 20-i számában, amelyben a májusi tömegünnepélyre felkészítő kurzust *A tömeg* című cikkben a népgyűléseket és a tüntetéseket jelölik meg példaként, ahol a „látszólagos káoszt az együttlét renddé” formálja; a kórus ennek kicsinyített, egységesebbnek tűnő mása: „látszatra kaotikus, érzésben azonban egy”.⁴⁸ Hidas Antal és Mácza (vagy egyedül csak Mácza? – erről megoszlanak a vélemények) írják az ünnepély szövegét, a *Május* című „megakórúst”, melynek jelenetező előadásához terveik szerint munkások egész tömegeinek kellett felvonulnia. A proletkult szervezet a kórusok beszervezéséhez felveszi a kapcsolatot a különböző szakmák képviselőivel, és öt kart (két férfi-, egy női, egy gyerek- és egy ifjúmunkáskórust) toboroz, akik azonnal megkezdik a próbákat. Maga a szöveg nem maradt fenn, cselekményéről azonban értesülhetünk egy korabeli újságból.⁴⁹ A tömegjáték lezajlásának körülményeiről Botka

⁴⁷ Kővágó Sarolta, Szavalókórusok a munkásmozgalomban (1926–1933), *Párttörténeti Közlemények*, 1980/2, 77–102, 80.

⁴⁸ [Szerző nélkül], *A tömeg*, *Munkás*, 1922, április 20., 2.

⁴⁹ Én nem találtam meg a beszámolót, a korabeli újságcikkre Botka Ferenc hivatkozik: БОТКА, A kassai proletkult színelőadásai, 2. i. m.

Ferenc ad tájékoztatást, aki éppen a hajdani résztvevő és szervező, Szántó Judit szóbeli beszámolója alapján írta meg 1962-es cikkét. „A tömeget jelképező kórusok”, olvassuk a Botka által ugyancsak idézett korabeli riportban, „az ember nyomorúságát és bajait panaszolják, amikor jön valaki és azt mondja nekik, hogy mindennek a betű az oka. A tömeg (kórus) meghallgatja az illetőt és elhatározza, hogy megvizsgálja a dolgot: igaz-e, hogy a betű öl?” A színre behoznak két hatalmas újságot (a polgári és a munkássajtó egy-egy darabját), az ő versengésükről szól maga a darab. Ennek keretében az egyes cikkeket szereplők jelenítik meg, illetve egyes esetekben – például a „Kultúra” rovat írásainak esetében – azok a csoportok személyesítik meg, akikről a „cikk” szól: a dalárda, a természetbarátok szövetsége, a cserkészek stb. A küzdelem végeredményének eldöntéséhez lassanként felélednek a kórusok. A tömegjátékot a kassai Kálvária-hegyen adták elő, s

a kísérőszöveget, s a játék elejét és végét jelző versösszefoglalókat több száz tagú kórus harsogja a szürkületbe. A közönség megbabonázva hallgatja az emberhangok orgonájának ezt az újszerű és magávalragadó szimfóniáját. A műsor végén ítél a tömeg: fáklyák fényénél felgyújtja és elégeti a polgári sajtó hazug, népbutító termékeit. A munkássajtó makettjét többszáz wattos égők fényébe vonja.⁵⁰

Szántó Judit 1924 végén tér vissza Budapestre, férjétől elválik (aki elhagyta egy barátnője miatt), s egyedül neveli négyéves gyermekét – hogy otthon maradhasson vele, kitanulja az esernyőkészítő szakmát. Önéletrajza szerint előbb a 11. kerületi szocdemeknél dolgozik, majd: „Vági Istvánnal szervezője lettem a később megalakuló Magyarországi Szocialista Munkás Pártnak. Itt már munkám nagyobb részét szavalással és kórus betanítással folytattam.”⁵¹ Tasi József kutatása

⁵⁰ *Uo.*, 2.

⁵¹ Szántó Judit önéletrajza (1954), PIM, V. 3482/123.

szerint 1924. november 5-én a Magyarországi Szociáldemokrata Párt Ferenc téri szervezetének Internacionálé-emlékünnepeyén három verset is szaval, Adami Conneltől (?), Kassák Lajostól és Babits Mihálytól.

A kommunista Tamás Aladár az AMSZ (Alkoholelleses Munkás Szövetség) dalkarának és műkedvelő gárdájának kísérletező kedvű tagjaiból hozza létre 1926-ban munkáskórusát, s mivel nincsenek ele- gen, kiegészíti a Természetbarát Szövetség 7. kerületi csoportjából és az MSZMP-ből érkező emberekkel is – köztük éppen Pál (Szántó) Judittal, aki viszont kifejezetten szólistának érkezik a társulathoz. A szavaló- kórus, melynek kezdeti tevékenységében részt vállalt Palasovszky Ödön, az *Új Föld*-estek keretében mutatkozott be a Zeneakadémián.⁵² Az *Új Föld*-estek erős munkásmozgalmi kötődése mellett avantgárd jellegű vállalkozásként értékelhető mint Palasovszky Ödön egyik leg- fontosabb projektje, akinek előadóestjeit – ahol fellép Madzsar Alice és mozgásművészeti csoportja is – mozgás, beszéd, zene ötvözése jellemzi. Utóbbiak egyébként többször fellépnek az AMSZ kultúr- estjein is, Palasovszky pedig rendezőként beszáll az AMSZ műkedvelő csoportjának munkájába is. (Jákfalvi Magdolna ezt az egymásba érést úgy fogalmazza meg, hogy az *Új Föld*-esteken, ahol először lépett fel az AMSZ szavalókórusa és Palasovszky Ödön parlandókórusa, „a személyi viszonyokban már nem érintett utókori értelmező előtt [...] végérvényesen összekeveredik [...] a társadalompolitikai aktivitás és művészi szándék.”)⁵³ Palasovszky Ödön így emlékszik vissza a két csoportosulás időleges fúziójára:

Az élszínpadok sorában [Palasovszky élszínpadon, mint el is mondja ugyanezen írásában, kísérleti színpadot ért. – F. Gy.] a Zöld Szamár-színház folytatásaként második volt a sokat támadott Új Föld. [...] 1926 májusától — 1927 áprilisáig több

⁵² KÖVÁGÓ, *Szavalókórusok a munkásmozgalmában (1926–1933)*, i. m., 81–82.

⁵³ JÁKFAI, *Avantgárd – színház – politika*, i. m., 53–54.

Új Föld-estét rendeztünk Tamás Aladárral a Zeneakadémián. Ezek az előadások túlnyomóan kísérleti jellegűek voltak, de fontos eredményeket is hoztak. Így pl. itt mutattuk be először Majakovszkij műveit is a magyar közönségnek, a 150 milliót és a *Balra marsot*, amelyek aztán későbbi előadásaink kapcsán általánosan ismertté váltak. Ezeken az estéken mutatkoztak be újtörekvésű fiatal muzsikusaink: Szelényi István, Kadosa Pál, Szabó Ferenc, Laczki József (Kozma József) és mások, Honegger, Hindemith, Berg műveinek tolmácsolásával és saját szerzeményeikkel. Itt léptettük fel először a *Munkás*-kórust, a későbbi 100%-kórust, az MSZMP és a TTE tagjainak részvételével –, ekkor még az AMSZ égisze alatt. Itt mutattuk be az első szavaló- és tánckórust is, Kövesházi Ágnes és Magda Mária (Róna Magda) vezetésével.⁵⁴

Szolláth Dávid kiemeli Szántó Judit jelentős közvetítő szerepét a húszas évek közepén, hiszen a kassai proletkult színpadi és kultúrmozgalmi tudását ő adhatta át az ekkor meginduló pesti szavalókórusok szervezőinek (még ha azok később előszeretettel is emlegették mozgalmuk előzménynélküliségét).⁵⁵ Tamás Aladár visszaemlékezéseiből valóban úgy tűnik, Szántó Judit megosztotta ezeket a szavalókórus tekintetében nagyon fontos tapasztalatokat, kezdeményező szerepet vállalt a próbákon, és sokat segített az *Új Föld*-est Majakovszkij-előadásának kialakításában, de magának a műfajnak és formációnak a létrehozását nem ő találhatta ki, hiszen már próbák közben csatlakozott a szerveződő kórushoz, akkor ugyanis, amikor kiderült, hogy tömegkórushoz nem tudnak elegendő embert biztosítani, s a

⁵⁴ PALASOVSKY Ödön, A húszas évek munkás-kultúrharcairól, *Párttörténeti Közlemények*, 1964/2, 172–179, 174.

⁵⁵ SZOLLÁTH, A forradalom rítusai, *i. m.*, 56. Szolláth Dávid ezen kijelentéséhez erre a tanulmányra hivatkozik: KÖVÁGÓ Sarolta és SZABÓ G. Zoltán, József Attila és a szavalókórus: Adalék a költő párizsi tartózkodásához, *Irodalomtörténet*, 1980/3, 771–775.

női szólisták sem bizonyultak megfelelőnek.⁵⁶ Mindenesetre Palasovszky Ödön emlékei szerint is vezető szerepe volt Szántó Juditnak a kórusvezetésben, őt legalábbis együtt keresték fel Tamás Aladárral – vagyis együtt csatlakoztatták a szavalókórust mint mozgásmozgalmi szerveződést az avantgárd kísérletekhez.⁵⁷

(Az AMSZ szavalókórusa 1927 augusztusától az illegális KMP legális folyóiratának, a *100%*-nak a kórusaként működik, de ekkor Szántó Judit már nincs jelen. Legalábbis Tamás Aladár később azt írja, rögtön az *Új Föld*-est után vált meg női szólistájuk a kórustól⁵⁸ – e kijelentésnek ellentmond egy Tasi József által talált, azóta elveszett programfüzet, amely szerint az AMSZ-kórusnak ugyanezen gárdája lép fel február 15-én az MSZDP 9. kerületi szervezetében is, majd

⁵⁶ „A próbák azonban még így is akadoztak. Úgy véltem: elsősorban mivel kevesen vagyunk. A kórus taglétszáma ebben az időben húsz-huszonöt körül ingadozott. Pedig már az „egész városban” arról beszéltek, hogy a Zeneakadémián ötven tagú munkáskórus fog verset szavalni. Megkerestem Dallos Ferencet, a VII. kerületi természetbarát csoport vezetőjét. [...] Vállalta: beszél a csoport tagjaival, hogy közülük legalább húszan jelentkezzenek nálunk. De csak a zeneakadémiai előadásra. Így is történt. Különösen sokat buzgólkodott érdeklünkben húga, Dallos Duci, és neki köszönhattuk, hogy a felajánlott számot jóval túlhaladták. Úgy véltem azonban: még mindig nem vagyunk elegenden. A próbákon javult ugyan a vers interpretálása, de a tömeghatás szuggesztivitásának eléréséhez még mindig kevesen voltunk. Pápa Józsefnek panaszoltam el bánatomat, aki ígéretet tett, hogy a Magyarországi Szocialista Munkáspárt fiataljai közül fog meggyőzni legalább húszat, hogy vegyenek részt a próbákon és az előadáson. Szavát állta. Sőt: egyik este beállított a próbára Pál (Szántó) Judit, ő is vállalkozott a szereplésre. Jelentkezése különösen jól jött, a kórusnak állandó nehézségei voltak női szavalókkal. Lelkesen és kezdeményezően kapcsolódott az előkészületekbe, és Majakovszkij verse hamarosan színesen és erőteljesen kezdett szárnyalni.” TAMÁS Aladár, *Kék zubbony alatt piros szív, Új Írás*, 1972/8, 25–33, 26–27.

⁵⁷ PALASOVSZKY, A húszas évek munkás-kultúrharcairól, *i. m.*, 174.

⁵⁸ TAMÁS Aladár, Az első magyarországi munkás szavalókórus, *Helikon*, 1970/1, 130–131, 130. („Megfelelő női szóló szavalója azonban a kórusnak nem volt. Itt is Pápa József segített ki: elküldte hozzánk Szántó Juditot. Ő vállalta is ezt a szerepet (más verseket is és máskor is szavalt), azonban az előadás után megvált a kórustól. Helyette, ugyancsak az MSZMP-ből jött Lányi Olga, aki aztán a szavalókórus fennállásának egész ideje alatt mindvégig kitartott.”)

17-én, Csepelen, a Munkásotthon Somogyi Béla-émlékünnepélyén, férfi szólistája Hornyák Lipót csepeli vasmunkás volt, a női szólót Pál (Szántó) Judit mondja. A programban Ernst Toller *Requiem* és Majakovszkij *Kézzubbonyosok* című műveit tüntetik fel. Egy 1927. január 15-i meghívó az újpesti munkáseszperantisták művészestjére ugyancsak „az Új Föld művészársaság” tagjaként emlegeti, s az *Új Föld* április 9-i és 29-i estjein szintén fontos szerephez jut.)⁵⁹

Szántó Judit tehát szólistaként részt vállal az 1926. október 23-án megrendezett *Új Föld*-est *Balra mars* című szavalókórus-bemutatóján is (emellett Tasi József szerint szerepelt Tamás Aladár *Üveglábakon jár a szél* című kórusában is).⁶⁰ A *Balra mars* eredetileg ugyan Majakovszkij-vers (*Kézzubbonyosok*), de Tamás Aladár a szavalókórus-verzióban jelentősen átírja a szöveget: nem csupán „áthangszereli”, de – mint ez egyébként szavalókórus-gyűjteményében is látható⁶¹ – több verssort hozzá is told. Szántó Judit Botka Ferencnek szóban számol be a be-

⁵⁹ A fellépések többségének megtörténtéről lásd: Tasi József, Fenyő László – Szántó Judit – József Attila, *Tiszatáj*, 1980/11, 57–61. Az *Ujság* például így hirdeti az 1926. október 23-i estet: „Az Új Föld előadóestélye. Az újtörekvésű művészek október 23-án rendezik harmadik nagy nemzetközi estjüket a Zeneakadémia nagytermében. Bel- és külföldi írók reprezentatív alkotásain kívül új zene, tánc és szavalókórusok szerepelnek az este programján. Majakovszkij, Obslfelder, Palasovsky, Pápa József, Kis Hugó, Reményik Zsigmond és Tamás Aladár műveiből Fenyő Rózsi, Lányi Olga, Pál Judit, Palasovszky Ödön, Peéry Piroska és Somló István adnak elő. Förstner Magda, Kövesházi Ágnes és Magda Mária új táncszámokkal szerepelnek. Kadosa Pál, Szabó Ferenc, Szelényi István és Weiss-haus Imre zenekompozícióit Biró Miklós, Gellért Ferenc, Léner Jenő és Roth György interpretálják.” *Az Ujság* 1926/240, 10. Az 1927. április 29-i est hirdetése a *Népszavában*: „Az Új Föld előadóestje. Az új művészi szellem eredményeit, a kollektív megnyilvánulási formát mutatja be az Új Föld április 29-i előadóestjén a Zeneakadémia kamaratermében. Szakítva az individuális szavalást móddal, 40–50 tagú munkáskórusok szavalják el a költeményeket. Ezenkívül új zene, tánc és játékok szerepelnek az est műsorán, amelynek szereplői közül ki kell emelni Fenyő Rózsi, Kövesházi Ágnes, Palasovszky Ödön, Pál Judit, Szelényi István előadóművészeket és az Alkoholelles Munkásszövetség szavalókórusát.” *Népszava*, 1927/94, 9.

⁶⁰ *Uo.*

⁶¹ TAMÁS ALADÁR, *Szavalókórusok*, Bp., Krausz és társa, 100% Könyvtár, 1928.

mutatóról, s nyilván kisebb túlzásoktól sem mentes visszaemlékezését az irodalomtörténész így foglalja össze:

Szavalókórust hallunk, ötven férfi és nő áll ék alakban a dobogón – oroszos kék ingben és fekete nadrágban, illetve szoknyában. A kórusvezető, Pál Judit, elvből nem megy ki a többiek elé. Közülük, a tömeg közül irányítja a szóló és a kar kemény pörölycsapásokra emlékeztető hangváltakozását: Férfi szóló: Elsötétült-e a sas szeme Vagy a múltba meredünk tán? Kar: Lehulló múlt fölött a győzelem új arca. Férfi szóló: Lehulló múlt fölött a győzelem új arca. Kar: Bátrak harsonája a riadót fújja! Férfi szóló: Bátrak harsonája a riadót fújja! Kar: Zászlók tapétázzák az eget! Férfi szóló: Zászlók tapétázzák az eget. Női szóló: KI az aki jobbra lépeget?! Kar: Ki az aki jobbra lépeget?! Balra! Balra! Balra! A közönség megbabonázva hallgatja az egész termet szinte szétrobbantó, dörgő versfinálét. Amikor az utolsó soroknál, a vers felhívásának megfelelően, az egész kórus mozgásba jön, s teljes tömegével egyet balra lép, az első sorban ülő polgárok ijedten felugrálnak, iszkolnak ki.⁶²

Az *Új Föld*-esteken a *Kézkubbonyosok* (azaz a *Balra mars*) – e háttározott, lépő mozdulat ellenére – elsősorban szövegmondáson alapuló „beszélőkórus”, de mellette már „szavaló- és tánckórust”, azaz „mozgáskórust” is bemutatnak. Hannes Küpper *Így áll a dolog* című versének női és férfikar általi bemutatóját Kövesházi Ágnes és Róna Magda illusztrálja tánccal, Palasovszky pedig parlandókórusral kíséreltezik. (A beszélőkórusban szereplés önmagában nem követel különösebb színészi képességeket, legalábbis Tamás Aladár *Szavalókórusok* című könyvében ez nem kívánalom: tiszta, érthető beszéd szükségeltetik hozzá, s a szólistának végképp hibát-

⁶² BOTKA Ferenc, Majakovszkij verseinek első nyilvános előadásai Magyarországon, *Ország-Világ*, 1960/15, 5.

lan artikulációval, megfelelő hanghordozással és csengő hangon kell szavalnia.⁶³ Tekintve tehát a követelményeket, Szántó Juditnak szólistaként különösebben nem kellett innovatívnak lennie, előadásmódját nem kellett „avantgárdra” igazítania.) A *Nyugat* tudósítójának, Fenyő Lászlónak – aki az *Új Föld*-előadás nagy részéről egyébként igen kritikus hangvétellel ír – ez a műsorszám kifejezetten elnyeri a tetszését mint kollektív produktum, amely „a szocialista agitáció hatásos eszközének bizonyult.”⁶⁴ (Tegyük hozzá, a női szólista is, s így lesz Fenyő Lászlónak élettársa, amíg József Attila el nem hódítja tőle.)

Szántó Judit előadóművészi tevékenysége 1928-ig tart – azonban utána is tanít be kórusokat.⁶⁵ Kővágó Sarolta és Szabó G. Zoltán egyenesen arra jutnak, hogy József Attila kórusversei – például *Szocialisták, Munkások* kórusa – a 30-as évek elején a Szántó Judit révén megismert kórusmozgalom, a látogatott próbák, betanítások folyamán leszűrt tanulságok nyomán születnek meg: ezek hatására tisztázódnak a költőben azok a formaproblémák (hangsúlyos, ritmizálható sorok, ismétlések), amelyek szükségesnek bizonyulnak e költemények megalkotásához.⁶⁶

Szántó Judit avantgárd *szépirodalmi* tevékenysége – hasonlatosan a szintén *Ma* szerzőjeként a tízes években feltűnő Réti (Róna/Komját)

⁶³ TAMÁS, *Szavalókórusok*, i. m., 4.

⁶⁴ FENYŐ László, *Az Új Föld* előadóestje, *Nyugat*, 1926/21, 711. Fenyő azért Reményik és Palasovszky tehetségét is elismeri, bár utóbbiról ezt írja: „Palasovszkyban van valami a Savonarolák lázas, szuggeráló fajtájából, sápadó arcán a két látomásos szemével, papos kenetben úszó hangja olykor hisztériásan átizzik – őbenne hitté vált, ami a többiekben csak racionális eltökéltség. Kétségtelenül egyéniség, akinek modoros maszkián minduntalan átüt valami heves lírai pazarlás: igazán kár, hogy ez az »alle Kräfte dargeboten« a betegség talajából táplálkozik.”

⁶⁵ Erre utal például József Attila neki címzett több levele is 1931 elején, amelyekben hiányolja a gyöngyösi kóruspróbák miatt több napra távollévő élettársát. JÓZSEF Attila *levelezése*, szerk. H. BAGÓ Ilona, HEGYI Katalin és STOLL Béla, Bp., Osiris, 2006, 368–370.

⁶⁶ KŐVÁGÓ és SZABÓ G., József Attila és a szavalókórus, i. m., 774.

Irénehez vagy Kádár Erzsébetéhez (Elisabeth Karréhoz) – tehát kísérlet, próbálkozás azon a határterületen, ahol a munkásmozgalom és az avantgárd összeér. Önmagában valóban nem tekinthető kiemelkedő teljesítménynek, ám jelenségként a fenti kontextusokban – azaz egyrészt az avantgárd „balszárnyának” (s különösen ennek nőörténeti) feltérképezésekor, másrészt a *Ma* igen kevés nőírójának számbavételekor – mindenképpen felkeltheti érdeklődésünket.

„A PÓDIUM AKROBATÁJA”

Simon Jolán előadó-művészete

Simon Jolán mint előadóművész és mint szervező is megkerülhetetlen alakja az avantgárd körnek. Életműve mindeddig viszonylag feldolgozatlan volt, kivéve a Kassák Múzeum 2003-as Simon Jolán-kiállításához írt részletes és alapos katalógusszöveget Csaplár Ferenc tollából,¹ most azonban mintha hirtelen divatja támadt volna. Érdeemes végiggondolnunk, miképpen interpretálható élettörténete és művészete genderperspektívából. Szakirodalma már csak azért is szűkös, mert figurája főként – egy-egy mondat, bekezdés vagy lábjegyzet erejéig – Kassák feleségéként, legfeljebb segítőjeként („ügyintézőjeként” és műveinek népszerűsítőjeként) jelenik meg. Az, hogy élettársának, később férjének segítségét, támogatását életcélá tette, nagy mértékben identitásképző erejű volt a számára, sőt ez olykor, például kőszínházi foglalkoztatottságának feladásakor, saját karrierjének rovására is ment (talán öngyilkossága is bizonyos értelemben ennek az alárendelődésnek következménye). Viszont kétségtelen, hogy munkásságának legnagyobb eredménye, az avantgárd szavalóművészet megteremtése szervesen beépül a Kassák teremtette művészeti közegbe, és mint interpretációs, ekképpen másodlagos forma, alapanyagra van szüksége, amelyet a Kassák és e kör által megalkotott vagy legalábbis az általa Magyarországra importált (lefordított és megjelentetett) korpusz biztosít.

¹ CSAPLÁR Ferenc, *Kassákné Simon Jolán (Simon Jolán, első dadaista versmondó)*, Bp., Kassák Múzeum, 2003.

Aki feltétlenül alárendelte magát Kassáknak

Simon Jolán szinte egész életét Kassák folyóiratainak menedzselésére és a férj megteremtette közeg ápolására, fenntartására, alakítására tette fel. A visszaemlékezések – többek között Nádass Józsefé,² valamint Vas István önéletírása³ vagy József Attila ismert verse is – alakját többnyire Kassákhoz, s a Kassák-körhöz kapcsolva mint egy lóto-futó, intézkedő, szerzőkkel, kiadókkal, nyomdászokkal egyeztető, gyakran kimerült, elgyötört asszony képét idézik fel, aki emellett és a háztartás ellátása mellett a család napi megélhetésére is igyekezett megkeresni a pénzt. Dolgozott epreskerti modellként, rövid ideig professzionális színésznőként, varrónőként (többek között állítólag nagyon eredeti, egyedi tervezésű filcpárnákat készített eladásra), az 1920-as években osztrák némafilmekben is szerepelt, a *Munka*-kör időszakában Kassák könyveivel házalt, bőröndben cipelve őket kerületről kerületre.⁴ A bécsi évek alatt pedig csak neki volt legális útlevele, ezért ide-oda ingázott a két főváros között, tartotta a kapcsolatot az otthoniakkal, új szerzőket hajtott fel, Kassák-könyveket (például a *Tisztaság könyvét*) csempészett át a határon, sőt a kitiltott MÁt is. S persze előadóművészi tevékenységével – szaválataival, expresszionista-dadaista előadásokon

² NÁDASS József, Arcképvázlat Kassák Lajosról, in ILLÉS Ilona–TAXNER Ernő szerk., *Kortársak Kassák Lajosról*, Bp., PIM–Népművelési Propaganda Iroda (1975), 19–30.

³ VAS István, *Nehéz szerelem, Harmadik rész: Mért vijjog a saskeselyű?* I–II, Bp., Szépirodalmi, 1984.

⁴ Mindez rendkívül szűkös anyagi körülményeket jelentett, hiszen mindent feláldoztak a cél, a lapkiadás érdekében. Ahogy Dobó Gábor írja doktori disszertációjában: „Ez a törekvés annyira fontos volt számukra, hogy gyakran a megélhetés minimuma, az alapvető élelmiszereknek, a lakhatásnak, a fűtésnek és a ruházkodásnak az előteremtése párhuzamosan futott, esetleg háttérbe szorult a lapkiadáshoz képest, ami még a háborút követő évek avantgárd lapszerkesztőinek körében is kivételes volt, pedig sokan közülük Kassákhoz hasonlóan szintén emigránsok és munkanélküliek voltak.” DOBÓ Gábor, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai*, PhD-disszertáció házi védésre – kézirat, Bp., ELTE, 2017, 7.

való részvételével, majd szavalókórus-vezetőként – folyamatosan propagálta az avantgárd szellemiséget. Pár évre menhelyre adta három gyermekét, amire egy darabig volt konkrét magyarázat is, gyenge tüdeje miatt szanatóriumban ápolták, de azután ez a különélés jóval tovább tartott, mint azt egészségi állapota indokolta volna: ekkor már a magánéletben meglehetősen patriarchálisan viselkedő Kassákkal⁵ való közös élet és a közös célok helyeződtek a gyermekek érdekei elé. (Ez érzékeny, fájó pont maradt mindvégig legkisebb lányával, például Etellel, a későbbi ismert mozdulatművésznővel egyébként szeretetteli kapcsolatában, aki ezt a cserbenhagyást, a minden döntési helyzetben és vitában Kassák mellé állást fiatalon bekövetkezett haláláig sem tudta neki teljesen megbocsátani. Erre utal férje, Vas István önéletírásában is, amelyben felidézti, hogy a félrediagnosticszállt, ám már halálosan beteg, rohamoktól kimerült Etit Kassák nem engedte hosszú hálóingben, köntösben, „szemérmetlen öltözékben” asztalhoz ülni, s Jolán ekkor sem fogta lánya pártját; ráadásul, adja meg a pszichologizáló magyarázatot a vő, ezt a kirohanást – mint a „törzsatyui uralom” kinyilvánításának gesztusát – Kassák voltaképpen az őt a szeretőjétől nyaralás ürügyén elzáró Jolán ellen intézte, büntetés- vagy bosszúképpen, akit ezzel kényszerdöntés elé állított, s szándékosan lelkifurdalást okozott neki. Ez volt az a sokadik megcsalási történet, amelynek végpontján az amúgy is depressziós, fáradt, kiégett Simon Jolán öngyilkos lett.)

⁵ Erről még lásd (szabad szerelem kérdése, a házasságon kívüli terhességről való gondolkodás stb.): BALÁZS Eszter, Baloldaliság és munkásszubbkultúra Kassák *Egy ember életében*, *Múltunk* 2013/2, 83–105. Kassák éppen baloldaliként vélte úgy, hogy mivel a szocialisták felforgató, új rendet hirdető emberek, példaadó módon kell élniük, viselkedésüket alá kell rendelniük a megvalósítani kívánt társadalmi rendszernek, mely „küldetést egyelőre az önfegyelmzés, a lemondás árán látta megvalósíthatónak”. Más kérdés, hogy a gyakorlatban – családi életét tekintve – csak nőrokonai esetében várta el a szigorú erkölcsöt, magával lényegesen kevésbé volt szigorú.

Ebből a perspektívából így látható ez a bonyolult emberi-szerelmi kapcsolat, és innen szemlélve Jolán amúgy komplex identitásképe egyszerű, önmagát házastársának feltétlenül alárendelő női szubjektumnak tűnhet fel.

Az érem másik oldala

Személyes levelezésükből ugyanakkor kiderül, hogy Simon Jolán rendkívül erős személyiség volt, akit – az általa is vállalt célok, az avantgárd mozgalom működtetése, a lapkiadás, vagy az 1920-as években a Bécsből való hazatérés szakmai-pozicionális biztosítása érdekében – nagyon határozott fellépés jellemzett: kortársait, illetve munkatársait irányítani, sőt olykor manipulálni is tudta, továbbá „kezelésükkel” kapcsolatban időnként önálló javaslatokat is tett Kassáknak, aki ilyenkor többnyire kész volt elfogadni az ötleteit.⁶

Kapcsolatuknak egy másik vetülete: Kassák ismert, 1930-ban írt önéletrajza,⁷ az *Egy ember élete* megemeli Jolán pozícióját: a könyv tekinthető egyfajta párhuzamos Bildungsromannak. Persze az autobiográfia autofikció is egyben, azaz konstruált: a narratíva hangsúlyosan, a szerzői szándék szerint azt mutatja be, hogy egy alulról jött, ambíciózus, nagyrészt autodidakta pár, épp e nevelődési-önképzési folyamatnak köszönhetően miképpen építi fel párhuzamosan saját (művészi) identitását. Jolán a regényben – bár van utalás arra is, milyen erőfeszítéseket tett az avantgárd mozgalom és a két lap infrastruktúrájának kiépítésére – művészi szempontból autonóm egyéniség: a háromgyerekes, válófélben lévő munkásanya szépen lassan kikerül az ennek a társadalmi osztálynak nőire jellemző teljes

⁶ Vö. például DOBÓ, *A Dokumentum című lap, i. m.*, két fejezetét: Kassák Lajos és Simon Jolán küzdelme a megélhetésért és a nyilvánosságért a Dokumentum kiadását megelőző időszakban, Egy különös honvagy története: Kassák Lajos és Simon Jolán törekvése a Budapestre való visszatérésre, 8–16.

⁷ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Bp., Magvető, 1983.

alávetettségéből, s némi hezitálás után – hiszen modellként és grafikai tanulmányokkal kezdi –, lassanként megtalálja a neki való hivatást, színésznő lesz, miközben társa – akivel együtt napi életküzdelmet vív a megélhetésért, a boldogulásért – saját kört kiépítő avantgárd költővé válik, aki megteremti Magyarországon az avantgárd irodalmat. A könyv cselekménye a tetőpont felé tart, majd hirtelen megtörik: Kassák felfelé ívelő írói és irodalomszervezői pályáját, csakúgy mint Jolán végre beindult színésznői karrierjét megtöri a Tanácsköztársaság bukása miatti megtorlás s a bécsi emigráció. Viszont Jolán autonómiáját a regényben éppen az mutatja, hogy a csúcspontot nem a még Budapesten induló *Ma*-előadások adják – bár ezek valójában majd csak Bécsben, illetve a bécsi időszakban válnak igazán rendszeressé –, hanem a Belvárosi Színházban kapott állás az ott elért eredményekkel lesz a bemutatott életszakasz tetőpontja (különösen a két egyfelvonásosban – Strindberg: *Hattyúvér*, Maeterlinck: *Szent Antal csodája* – aratott siker), vagyis az egyéni út. A „bukás” viszont az érzelmi és életfelfogás adta köteléknek a következménye, hiszen az asszony áldozatot hoz, amikor követi külföldre Kassákot, s bizonyos értelemben saját maga adja fel színházi állását.⁸

A másik szempont annak vizsgálata, hogy – a két ember személyiségéből következő sajátosságokon kívül – a szóban forgó közegben (proletárkörnyezet, baloldali munkásmozgalom, illetve az avantgárd körök nőpolitikája) milyen kifutási lehetőségek adódnak egy nő számára. Kassák visszaemlékezéséből úgy tudjuk, hogy Jolán August Bebel *A nő és a szocializmus* című, a munkásmozgalomban akkoriban nagy sikert aratott könyvét (1907) elolvassa jut arra az elhatározásra, hogy elhagyja férjét, Nagy Jánost, s a családanya-munkásnő szerepet feladva a szabad művészi egzisztencia és az önfejlesztés mellett dönt.

⁸ *Bárdos Artúr levele Simon Jolánnak*, Budapest, 1920. május 12. (Kassák Múzeum, KM-lev. 2063/91.; idézi CSAPLÁR, *Kassákné Simon Jolán, i. m.*, 17): „Tisztelt Asszonyom, / a kért vakáció-meghosszabbítást megadom, de a jövő évi szerződését az Unió gazdasági határozata értelmében, sajnos nincs módomban meghosszabbítani. / Teljes tisztelettel, híve: Bárdos Artúr (pecsét)”.

Azt a traktátust választja tehát iránytűnek, amely már bevezetőjében kimondja, hogy „a nőnek, éppen úgy, mint a férfinak, joga van kultúrájának összes vívmányaiban részesedni, ezeket a vívmányokat helyzete könnyítése és javítása céljából hasznára fordítani, összes szellemi és testi képességeit fejleszteni és a maga javára felhasználni”, amihez még hozzájárul a gazdasági és testi-nemi függetlenedés is⁹ (vagyis, mint Bebel megállapítja, a munkásság bérrabszolgáságának eltörlése mellett cél a munkásnő nemi rabszolgáságának megszüntetése is, amit ő a szociáldemokrata párt keretein belül tud elképzelni).

Mindez azért meglehetősen korlátozottan érvényesül a korai avantgárd keretein belül: Magyarországon – különösen a tízes években, illetve a húszas évek elején – végképp igaznak tűnik Susan Rubin Suleiman véleménye az avantgárd és a női pozíció rokonságát illetően,¹⁰ vagyis, hogy mindkettő marginális státusban van, a kultúra margóján kapnak helyet.

Avantgárd előadó

Simon Jolán, megtalálva a hozzáillő hivatást, sikeresen felvételizik Rózsahegyi Kálmánhoz, aki az egyik legrangosabb magániskolát viszi Budapesten: az oktatás tanfolyamszerű, nyolchónapos és sokrétű képzést ad (például kabaréfellépésre is felkészít), s a legszegényebb

⁹ August BEBEL, *A nő és a szocializmus*, ford. SOMOGYI Béla, Bp., Népszava Könyvkereskedés Kiadása, 1907, 5.

¹⁰ Eredeti: Susan Rubin SULEIMAN, *A Double Margin: Women writers and the Avant-Garde in France*, in *Uő, Subversive Intent, Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 1990, 11–32. A második fele magyarul: *Két esszé: Kettős margón, A nőírók és az avantgárd Franciaországban* (részlet), ford. KÁLMÁN C. György, *Orpheus* 1993/2–3, 78–100. Suleiman szerint nincs avantgárd mint olyan, csak meghatározott avantgárd mozgalmak vannak megadott térben és időben, s arról ír, miként marginalizálódtak a nők ezekben, azaz miként rekesztették ki őket az ezekről nyújtott történeti-kritikai beszámolókból – pontosabban ő egy egyedi esetet, a francia szürrealizmust vizsgálja.

növendékek ingyen járhatnak. Bár alapvetően hagyományos szemléletű színészképzést nyújt, abból a szempontból mégis hasznos lehet a későbbi avantgárd előadó számára, hogy Rózsahegyi nem kidolgozott módszer szerint dolgozik, s amikor korrigál, autonóm szemléletre nevel: a színhallgatónak nem szabad leutánoznia őt, hanem meg kell találnia a rá jellemző, saját formát.¹¹ Kassák mindenesetre így értékeli Jolán művészi fejlődését kezdő színésznő korában, s leírása megmutatja, hogy Jolán már akkor rátalál arra a magas hangra, amely majd sajátos avantgárd előadásmódját is jellemzi (kortársai – például Vas István – „üveghangnak” nevezik): „...túl van a Rózsahegyi-iskola megkötött formáin, mestere kioperálta belőle a drámai kitörésekre való hajlamait, de a komika szerepkörére nem tudta egészen áttolni. Előadási modora a tragikomédiához áll legközelebb. Magas fejhangon szaval, s vannak valami olyan árnyalatok ebben a hangban, amik lekötik, és elérzékenyítik a hallgatóságot.”¹² Jolán első kőszínházi megbízatása 1917-ben Feld Irénnek a Thália Társulat mintájára működő, akkoriban progresszívnek számító színházában Hauptmann *Henschel fuvarosában* egy közepes fontosságú szerep (az első feleségét, aki az első felvonásban végig az ágyban haldoklik); majd 1919-ben az akkori szóhasználatban „avantgárdként”, valójában művészsínházként induló Belvárosi Színházban kap kisebb feladatokat, többnyire idősebb nőket alakít (Strindberg *Hattyúvérében* anya, Maeterlinck *Szent Antal csodájában* Hortense, majd Virginie; Földes Imre szórakoztató darabjában, a *Terikében* az öreg cselédet játssza, s még egyéb apróbb szerepeket). Lengyel István, a *Színházi Élet* kritikusa, aki máshol amúgy bírálóan szólt Tanácsköztársaság alatt debütáló „színészanyagról” (amiben nyilván benne volt, hogy ezeket a színészeket nagyrészt – de éppen Simon Jolán kivételével – a népbiztosság rendelte ki a színházhoz),

¹¹ FÜLÖP Csaba, A színészképzés intézményei, in GAJDÓ Tamás (szerk.), *Magyar színháztörténet 1873–1920*, Bp., Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 387–409.

¹² KASSÁK, *Egy ember élete, i. m.*, 286.

egyedül „Kassáknét” dicséri meg, játékát „kifogástalannak” ítéli.¹³ Kassák visszaemlékezése szerint élettársa nyíltszíni tapsot kapott, s Bárdos Artúr dicséretét, illetve ajánlatot Virginie szerepére. Ezt írta az *Egy ember életében: A Hattyúvérben* „Jolánnak kis szerepe van, valami szellemasszonyt játszik. Finom jelenség a színpadon, néhány szavával nyomot tud hagyni a közönségben. Maeterlinck *Szent Antal csodájában* Hortense kiasszony szerepét játssza. Nagyobb föladat, mint a másik volt. Maeterlinck szimbolikus költeményét reális fölfogással rendezték meg, és Jolán teljes odaadással játszhatta önmagát. A többi szereplő, ha reális akar lenni, akkor naturalizmust ad, Jolán minden közvetlensége, hús-vér valósága ellenére szellemkönnyűségű a színpadon. Nem iskolás alakítás ez, az egésznek valami új íze van. Nem modern, hanem életdús és kifejező.”

Erre utal az is, amit valamivel korábban ugyancsak Kassák fogalmaz meg Jolán egyéni színpadi előadásmódjával kapcsolatban:

Jolán különös színészi tehetség. (...) Nem naturalista, de nem is stilizálja testetlenné a szerepét. Új, tiszta, majdnem primitív realizmus ez, kicsit félszeg mozdulatokkal. Talán olyan az alkotása, mint Giotto idejében a festők jelenítették meg ábrázolt figuráikat. Mind a két színdarab, amit Bárdos elő akar adni, levegőjében és témájában olyan, amilyenekben ő bizonyára megkaphatja a neki való szerepet.¹⁴

Ez már bizonyára a *Ma* képviselőinek perspektívája (bár Giotto miatt lehetne éppen szecessziós vagy preraffaelita nézőpont is), mint ahogy ebből íródik Mácza kritikája is, aki viszont ezt a sajátos hanghordozást természetellenesnek érzi: a színésznő „különösen finom plasztikai

¹³ LENGYEL István, *Szent Antal és Hattyúvér. Bemutató a Belvárosi Színházban, Színházi Élet*, 1919/21. (május 25–31.), 17–18.

¹⁴ KASSÁK, *Egy ember élete, i. m.*, II, 476.

értékeket hozó mozgásával tudta lekötni a nézőt kis szerepeiben”, „a hangjával azonban még nem bánik elég intimen”.¹⁵

A kőszínházi bemutatókkal párhuzamosan már mennek a *Ma*-matiné, váltakozó sikerrel: az első, nagy lelkesedést kiváltó előadáson (1917. december 9-én) többen szavalnak a folyóirat szerzőitől, köztük Simon Jolán is. Ő két György Mátyás-verset mond el,¹⁶ Kassák vezeti be a műsort, Hevesi Piroska Bartók-, Schönberg- és Busoni-darabokat zongorázik. 1919-től válnak rendszeresebbé ezek a rendezvények, a márciusi előadáson Simon Jolán például Barta Sándor-, Kahána Mózes- és Szélpál Árpád-költeményeket mutat be (miközben férfitartnere, Péri László külföldi szerzőktől, Whitmantól, Reitertől és Arcostól szaval), és szerepel Mácza János *Individuum* című egyfelvonásosában is.¹⁷ Egyébként újpesti szereplésük alkalmával megbuknak, az értetlen munkásközönség az avantgárd körének korábbi kedvezőtlen fogadtatása miatt már eleve bohóctréfaként nézi az előadást, Mácza expreszszionista, felkiáltásokkal megtűzdelt, drámai tömondatokban megírt

¹⁵ A két Maeterlinck-főszereplőről – mindkettő ugyancsak írófeleség – szintén, bár eltérő fokon kritikus Mácza: „Simonyi Máriának nagyon szép a hangja, s az alaphangot is eltalálja, kár, hogy a mozgása némileg lerontotta ezt a hatást. Harmos Ilona túlzásba vitte az alak meseszerűségét és túlságosan naturalisztikus stilizált formákat használt.” Vö. MÁCZA János, Strindberg és Maeterlinck a Belvárosi Színházban, *Ma*, 1919/7, 178–179. (Strindberg: *Hattyúvér*, Maeterlinck: *Szent Antal csudája*). Más esetben Mácza – igaz, egy korábbi repertoárt illetően, de Strindberg abban is benne van – sokkal kritikusabb az „elavult szerzőket játszó” színházzal szemben. MÁCZA János, A Vár és Belvárosi Színházakhoz, *Ma*, 1918/6, 75.

¹⁶ Gellért Lajos, a Modern Színpad tagja „ismert szuggesztivitásának erejével Kassák Lajos verseiből mond el négyet, Ürmössy Anikó, a Modern Színpad tagja Újvári Erzsébet prózájával mutatkozik be mint nagy színészi feladatok ellátására hivatott erő, K. Simon Jolán színésznő pedig György Mátyás két versének előadásával nem várt hatásokat fog előidézni”; Kassák bevezetőt mond, Komját Aladár és Lengyel József felolvasnak a verseikből, Mácza pedig a színházról mint társadalmi jelenségről beszél.

¹⁷ „A Ma köréből”, *Ma*, 1919/3, 43. Kassák: Bevezető / K. Simon Jolán: Barta, Kahána és Szélpál verseiből / Péri László: Reiter, Arcos és W. Whitman verseiből / Mácza János: A színpadról / Mácza János: Individuum. Egyfelvonásos dráma. Játsszák: Péri László, K. Simon Jolán és Pály Bea.

tragédiája pedig végképp nevetésbe fullad.¹⁸ Ennek a bukásnak lesz az eredménye a kultúrpropaganda-előadás műfaja, ahol már nem játszanak színdarabokat, ezt feladják, helyettük a szavakat és előadásokat főként zenei anyagokkal (például Bartók, Kodály, Lajta) színesítik. 1920-ban a bécsi emigrációnak köszönhetően végképp nemzetközivé szélesedik a repertoár.¹⁹ A programot úgy állítják össze ugyanis, hogy a magyar közönségnek főként külföldi szerzőket mutatnak be magyar fordításban, az osztrákok pedig magyar szerzőktől hallgatnak szavakat, felolvasásokat, előadásokat németül, többnyire osztrák előadóművész(nő) tolmácsolásában. Kassák *A magyar avantgárd három folyóirata* című tanulmányában – igaz, csak néhány mondatot szentelve neki – Simon Jolánt minősíti az előadások fő alakjának, hozzátéve, felesége ezeken a matinékon – melyek hamarosan fontos emigráns gócponttá és központi szerepű avantgárd megnyilvánulássokká lesznek – alakította ki az új előadói stílust, amely hamarosan követőkre talált.²⁰ Simon Jolán – minthogy ellene nem volt elfogadási parancs – ekkoriban ingázik a két ország között, s Magyarországon is gyakran szerepel párthelyiségekben, kultúrtermekben, magyar és

¹⁸ „Valami kispolgári családról volt szó a történetben, a fiú tüdőbeteggen kínlódott a színpadon, az anya kétségbeesetten jajgatott, a kulisszák mögött üvöltött a szélmasina, a szereplők a német expresszionista modor szerint röviden, drámai tömondatokban beszéltek egymással, de ezeket a rövid mondatokat is alig lehetett megérteni a nagy zsidobongásban. S mikor az anya, akinek a szerepét Jolán alakította, korty vízzel akarta életre segíteni haldokló fiát, a közönségből kicsattant a hangos röhögés”. (Ti. az izgó-mozgó haldokló fiú meglöki, és kiloccsan az oda nyújtott pohárból a víz. – F. Gy.). KASSÁK, *Egy ember élete* II, i. m., 513.

¹⁹ A *Ma* köréből, *Ma*, 6 (1920)/1, 19., *Ma*, 6 (1921)/3, 36. Ismertetés az első bécsi matinéről, amely német és magyar nyelven zajlik: Uitz saját törekvéseit ismerteti, Mimi Hoelffrich Kassák-verseket szaval Kalmer József német fordításában, Kahána Mózes a *Ma* törekvéseit mutatja be, továbbá Kudlák, Reiter, Szélpál és a saját verseit olvassa fel. K. Simon Jolán Huelsenbecktől, Kurt Schwitterstől és Apollinaire-től szaval, Barta Sándor *A zöldfejű ember* című írását olvassa fel, Mihályi Ödön saját verseiből olvas, Schlamadinger Erna Bartók- és Debussy-darabokat játszik.

²⁰ KASSÁK *A magyar avantgárd három folyóirata* című írásában (Helikon, különnyomat, 1964, 247–248.) pár mondatot szentel Simon Jolán ezen estéken való részvételének.

külföldi szerzők munkáit interpretálja. 1925-ben többször is vendégül látják a bécsi szellemi élet notabilitásait (1925 eleje, Konzerthaus, 1925 márciusa Schwarzwaldsaal), előadásokat és szavalóesteket tartanak Csehszlovákiában és Párizsban is; utóbbin Paul Dermée is szerepel, de jelen van Ivan Goll, Philippe Soupault és Michel Seuphor is (amúgy Léger-vel és Le Corbusier-vel is szoros kapcsolatot ápolnak).²¹ Teljes felsorolásra itt nincs lehetőség, ám érdemes még megemlékeznünk Simon Jolán két önálló estjéről (1922: Bécs, 1924: Budapest): az utóbbin például a magyarok közül Kassáktól (*Tisztaság könyve*), György Mátyástól, Dérytól, Reiter Róberttől, Tamás Aladártól szaval, az általa interpretált külföldi írók Goll, Cendrars, Schwitters, Huelsenbeck, Arp; s néhányat előad az ún. primitív szövegekből is.

Vajda Sándor *Bécsi éveim Kassákkal* című visszaemlékezésében „lenyűgözőként” és kivételesként, sehol máshol nem hallhatóként írja le Simon Jolán versmondását, konkrétan Schwitters *Virág Annájának* és Apollinaire *Saint-Merry muzsikusának* előadásaira utalva. Továbbá egy lefordíthatlan maori dalt idéz fel, amelyet Simon Jolán egyfajta hangkölteményként adott elő, s amelynek jelentését, drámaiságát a „hangszerelés” adta meg: „Katanga te kivi, kivi / Katanga tem oho, moho / Oaeana – És így tovább. Hangja messze zengett, repült feletünk. Egész tragédiát mondott el.”²² (Sajátos, hogy ez a bennszülött vers egyébként munkadal, amelynek inkább monotonnak kellene lennie, nem dramatikusnak, de itt éppen az a lényeg, hogy egy adott, számára ismeretlen jelentésű, de jól ritmizált, tiszta struktúrájú, s nagyon erősen zenei hangsort nyomott át – minden konceptualizálás nélkül – magán, az individuális tapasztalatoktól már függetlenített szubjektumán, s az így felszabadított érzést váltotta át valamiféle tiszta expresszióba.) Komlós Aladár ugyanebben a szavaltatban szintén ezt látta meg: „...nem a fogalom volt itt a fontos, hanem a szavak külö-

²¹ KASSÁK, A magyar avantgárd három folyóirata, *i. m.*, 248–249.

²² VAJDA Sándor, *Bécsi éveim Kassákkal*, in *Kortársak Kassák Lajosról, i. m.*, 31–41.

nös zenéjében rejlő értelem”.²³ Az előbbi, a bécsi önálló esten olvassa fel Kovács Kálmán – talán még mindig inkább aktivista, semmint dadaista szemléletű – programírását, amely Simon Jolán művészetét mintegy az avantgárd előadásmód mintájává emeli.²⁴ Kovács a modern életet felgyorsultnak érzékeli, időtlenséggel, bizonytalansággal, folytonos mozgással jellemzi, amelyet – párhuzamosan a többi művészeti ággal – az az igény határoz meg, hogy egyfajta életteljességet alakítsanak ki. A szaválás története szerint azonban nem ennek megfelelően alakult, az antik kor után súlyát veszítette, a reneszánszszal halott kultúrákat idéző, üres, dekoratív gesztussá vált, amelyet a polgári kultúra még nem tudott megújítani, de aztán – legalábbis magyar közegben – éppen Simon Jolán munkásságában megvalósult az előadóművészet forradalma. S itt megint a színésznő sajátos, mesterkéltszerű stílusánál, hangjánál tartunk: e színésznőnek – mondja Kovács – abból a hibájából nőtt ki az előadói stílusa, hogy nem tudott szavalni, de ezt a hamis hangot – melyben azonban ott az emberi fájdalmak, örömök végtelensége – sikerült olyan repertoárra alkalmazni, ahol ez a mesterkéltség éppen összeillik a disszonáns, nem rendezett sorokból álló avantgárd költői szövegekkel (ennek a fajta versnek, mely „élet”, „hús-vér organizmus”, „törzse van, mire leírtuk utolsó szavát, eleven életre támad”, „hadakozó”, „furcsaságokkal teli”, mindig mozgásban lévő).

Kovács szerint tehát Simon Jolán ehhez a formához igazította előadói módszerét, amely egyébként leírt szakaszait és lényegét tekintve mintha hozzá lenne szabva Kassák „szintetikus irodalom” koncepciójához: azaz, mintha az avantgárd szöveg színpadon való reprodukcióját is úgy kéne végrehajtani, mint ahogy a költő az életből vett nyersanyagból jut el magáig a szövegig (analízis, részekre szedés, szintetizálás): „Erre maga elé emelte az új verset, szétszedte

²³ KOMLÓS Aladár, Kassák Lajos és a démona, in *Kortársak Kassák Lajosról*, i. m., 65–68.

²⁴ KOVÁCS Kálmán, Az új előadóművészet, *Ma*, 1922/4, 63. (A szerző felolvasta Simon Jolán bécsi felolvasóestjén, 1922. február 19-én.)

legapróbb elemeire, széttörte a szavakat, beléjük nézett, azután maga-magát vizsgálta, életét, elemi érzéseit. Lassan ráeszmélt a verssel való rokonságára, pillanatról-pillanatra egyre erősebben az ő verse lett a vers. Végső szolidaritás éledt, az időtlen lelkek egymáshoz értek, már nem is volt két lélek a térben, csak egy.” Amit Kovács Kálmán leír, az egyszerre utal egy vokális és vizuális értelemben is rendkívül expresszív előadásmódra, másrészt viszont mintha mindez a konstrukció – a verskonstrukció és az előadásmód: artikuláció, moduláció, gesztusok stb. – felépítettségének tiszteletben tartásával történne meg:

Egyre épülő hangját építette, nyújtható testét nyújtotta. Fel-szabadult, megszűnt a szavalás kötöttsége. (...) A hangok ki-ömlenek, a karok bábszerűen kilengenek, a szemek egy belülről elindult dráma kigyulladt tornyai. Maga a lélek szinte láthatóan mindenütt ott van, végnélküli hajlékonysággal forog centruma körül. A szavalás külső kötöttsége megszűnt, de jött egy még ennél sokkal parancsolóbb, sokkal szuggesztívebb valami, az előadandó anyag esszenciája. Ezt megtalálni, ezen elhelyezkedni, ebből kiindulni, ide mindig minduntalan visszatérni, mégis szabadnak lenni, hanggal repülni, süllyedni, ezt nem lehet centrális lekötöttség nélkül, ezt nem lehet, csakis egy bizonyos lelki törvény szigorú megtartása mellett. E körül lehet repülni, de mindig érezni kell a vonalak tisztaságát, a vonalak egymáshoz tartozását.²⁵

Ez a szavalási mód inkább expresszív (vagy olykor konstruktív) jellegű, semmint dadaista (kivéve talán a hangköltészetként kezelt primitív verseket), vagy legalábbis – Palasovszky felléptéig – legfeljebb a direk-tebb mondanivalóval rendelkező német (fél)dadaizmushoz áll közel.

Itt egy kis kitérő: mindez részben megfeleltethető az avantgárd (expresszionista-aktivista) színházi programot kialakító Mácza János

²⁵ Uo.

dramaturgiájának egyes szakaszaival is,²⁶ az ő színházi alapvetéseinek a színészre vonatkozó részével mint követelményrendszerrel ugyanis minden bizonnyal összeegyeztethetők a Kovács Kálmán által leírt Simon Jolán-féle előadóművészet főbb jellegzetességei is. Mácza szerint a színésznek nem csak a szerepet kell átélnie, hanem a drámaéletet is, sőt, ezen keresztül az egész életet: ezt egészséges, teljes valójában kell megélnie, egyfajta életörömként, s így kell színpadra vinnie, vagyis a színjátszásnak az öröm és az expresszió a két alapfeltétele. A színész, az előadó ezt csak úgy teheti meg, ha kiiktatva individuális énjét felfedezi magában a kollektív individuumot: „...az embert kell keresni elsősorban a színészben is (...) de ezt az embert, a mindenki embert.” S érdekes, hogy ezért hangsúlyozza Mácza: a jó értelemben vett dilettánsok, a maguk romlatlanságában alkalmasabbak is erre a feladatra, mint a képzett színészek: nem kötik őket a berögzült sémák, s ezért könnyebben eljutnak „ember mivoltukhoz”). Mácza elméleti írásában külön fejezet szól még a hangról, amely az érzés első – tudattalan – megnyilvánulása (a másik a gesztus, de ez már csak másodlagos): minden színjátszónak az érzéshez hoznia kell a hangot, „hoznia, s nem megkeresnie, nem kispekulálnia, *hozni* oly tisztán, olyan változatlanul, ahogy az belőle az érzés tudatosításával, az érzés cselekvéssé, akarássá váltódásával kirobbant”. Mint tiszta expresszió, amelyet csak mi hallunk hangnak, látunk gesztusnak, teszi hozzá a teoretikus.

S itt még egy szempont: az avantgárd mű előadásának propagandisztikus célból kell figyelmet keltőnek vagy egyenesen bizarrnak

²⁶ MÁCZA János, *Teljes színpad, Tanulmány 1921–1919*, Bécs, Ma kiadása, 1921. Bár Mácza alapvetően „teljes színpadban” gondolkodott, és elsősorban drámák előadását tekintette célnak, de egyrészt az esteken kezdetben egyfelvonásos darabokat is adnak elő – épp az ő darabjának bukása miatt mondanak azután le róla –, másrészt 1921-es színházi koncepciójában fontos szerepet kapnak a propagandisztikus és didaktikus célú egységeket (felolvasások, előadások, magyarázatok) a művészi értékű szavatokkal és zenedarabokkal egyesítő matinék és estélyek is, illetve a tisztán propagandacélokat szolgáló, a csekély művészi fogékonyságú emberek oktatását célzó propagandaszínházak is.

lennie. Mint Deréky Pál kiemeli, a szöveg szokatlanságával sokkot szeretne kiváltani, s e sokknak köszönhetően kívánja felhívni a befogadó figyelmét – épp a mű hagyományos értelemben vett „értelmetlensége” folytán – saját életének, társadalmának értelmetlenségeire, visszásságaira. Az avantgárd mű tömegfogyasztásra szánt, ezért „hatnia kell”, alávétnie magát a tömeg gyors, felületes, de sikeresnek tekinthető recepciójának. Nem műélvezetre szánt, egyéni kontemplációval nehezen befogadható, viszont egy megvilágító erejű és értékű előadással – mint amilyen Simon Joláné – nagyobb fáradság nélkül is hatásos.²⁷

A rövid életű *Dokumentum* sikertelensége után – ennek kudarcra az esteken is megmutatkozott – a *Munka*-korszak, és vele együtt a nyíltan mondanivalós, ideologikus, avantgárd jegyeket legfeljebb bizonyos mozzanatokot illetően hordozó szavalókórusok ideje következett el Simon Jolán pályafutásában (bár estekkel voltaképpen élete végéig jelentkezett, még Kassák 1937-es 50. születésnapján is). A nyomdász szakszervezethez tartozó Gutenberg-kör megbízza a színésznőt szavalóköre vezetésével, s ezt a lehetőséget továbbgondolva 1928 nyár végén Kassák megalakítja a *Munka*-kört (a magyar avantgárd színházmozgalom vállaltan politikai alakulatát) Kadosa Pál, Szelényi István, Hont Erzsébet, Hont Ferenc, Gárdos Magda, Bergman Teréz közreműködésével, illetve felkéri még szerzőnek Bartókot, Várnai Zsenit, Kodály Zoltánt. A *Munka*-kör mindazonáltal nyitott politikai-kulturális képződmény, a résztvevők mindig újabb és újabb embereket hoznak magukkal.²⁸ Később, merthogy Kassák köre formálisan nem volt hajlandó semmilyen pártnak – sem a szociáldemokratáknak, sem a kommunistáknak – alárendelni magát, a szakszervezet megvonja tőle a bizalmat, posztját Ascher Oszkárnak

²⁷ DERÉKY Pál, Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és kritikában, in DERÉKY Pál, „*Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*”. A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 7–34.

²⁸ A *Munka*-kör tevékenységéről lásd még az *Identitás* című fejezetet JÁKFAI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Bp., Balassi, 2006, 42–73.

engedve át, s ekkor a *Munka*-kör önállósul. Az időzítés nem csupán Simon Jolán egyéni pályakép-alakulásának volt köszönhető, a magyarországi szavalókórus-mozgalom fénykora eleve is erre a pár évre (1926–1933) esik. Bár Mácza már akkor számol vele, amikor a tanácsállam színházpolitikai programját állítja össze, sőt, az ő nevéhez fűződik az első magyar szavalókórus-előadás is (1922, Kassa), tényleges társulat 1926-ban alakul: ekkor mutatkozik be a dadaista Új Föld kórus (Palasovszky Ödön, Tamás Aladár Remenyik Zsigmond vezetésével), s 1933-ban a hatalom – fenyegetőnek érezve a műfaj mozgósító erejét – betiltja azt.

A szavalókórus-előadások a munkásosztály egységét színre vivő és ünneplő közösségi rítusok voltak. Az együtt szavaló és együtt mozgó, a közönséget aktivizáló kar az osztálytudat egységesülésének, azaz a forradalomnak a messiási pillanatát állította a munkásotthonok közönsége elé. Az előadások igyekeztek feledtetni a színházi reprezentáció közvetítettségét, az előadó és a közönség különbségét. Immerzív, azonosuló, résztvevői befogadói magatartást igényeltek. Az előadások a csoporttudat újratermelésére, megerősítésére tudták fordítani a színpadi és akusztikus performativitás energiáját.²⁹

Bár Simon Jolánt ideológiai és főként esztétikai szempontokat érvényesítve tehát elégedetlenül lecserélik (mindkét baloldali párt esztétikailag konzervatív), a *Munka*-kör már nem tekinthető avantgárd csoportosulásnak: az agitprop jelleg – amely a társadalmi szerepvállalás okán a piscatori elkötelezettség nyelvén, az egyenes beszéd mozgósító hatását használva szólal meg³⁰ – elhalványította előadásaikban az avantgárd jelleget. Átritimizáltak, kórusként adtak elő poétikai műalkotásokat

²⁹ SZOLLÁTH Dávid, A forradalom rítusai, Szavalókórusok a két világháború közötti munkáskultúrában, 2000, 2008/12, 56–70.

³⁰ JÁKFAI, *Avantgárd – színház – politika*, i. m.

(lásd Toller *Requiem*, Whitman *A nagy város*, Kassák *Bányászok hajnalban*, Mesteremberek kórusműveit, az *Egy nap életünkéből* című viszont már kifejezetten erre a célra íródott), továbbá dramatikus dokumentumjátékot visznek színpadra, amelybe a mozgósítást célozva egy kórusbetétet tesznek: például Kassák és Nádass Gorkij *Anyá* című drámájának bírósági jelenetét proletkult drámaként írják újra, de úgy, hogy ebben a darabban Gorkij lesz a vádlott a saját valós politikai perében, s az egyfelvonásos közepére brechti elidegenítő effektus gyanánt (kizökkentve ezzel a nézőt az elítélt iránti részvétből) a kórust szerepeltetik.³¹ Vagy ott volt Kassáknak a megesett cselédekről szóló minidarabja, *A szolgálok élete* (1931), amelyet Simon Jolán és a *Munka*-kör két lelkes tagja, a Csák nővérek adtak elő.

A szavalókórusok előadása – amely a szocialista kultúrest része – tartalmi és formai értelemben mindig nagyon változatos, a gyors, intenzív hatás érdekében pörögnie kell, hiszen célja, hogy érzéseket fejezzen ki, harcra serkentsen, a nevetésen keresztül pedig felszabadítson. Mint Gró Lajos *Kultúrstúdió* című írásában³² meghatározza, ez a variabilitás jelentkezik technikailag (színes háttér, világítás, plakátok, agitációs jelmondatok kifüggesztése stb.), az előadók beállításainak és számának változásán keresztül (egyéni szereplők és kórus, illetve egyéb kollektív csoportok, mozdulatművészeti csoportok, tornászok), műfajilag (az énekek, versek, szavatok közé beiktatott szatirikus jelenetekkel, illetve politikai kabaréval, élőújsággal, egy-egy rövid gazdasági vagy szociológiai előadással). Az MTE matinéja a Városi Színházban például úgy zajlott le,³³ hogy a tornacsoport árnyjátékot adott elő, Simon Jolán kórusa *Az egy nap életünkéből* című művel szerepelt, két egyéni fellépővel, Verzsényi Margittal és Heimer Jenővel, akik egy-egy dobogón állva mondták el szólószerepüket, a Madzsar

³¹ *Uo.*

³² Gró Lajos, A kultúrstúdió, *Kultúrstúdió* (a *Munka* különszáma) 1931. december, 2–5.

³³ Gró Lajos, Az M. T. E. matinéja a Városi Színházban, *Munka* 1930. április, 412.

Alice-féle táncsoport pedig gépeket utánzó koreográfiával lépett a színpadra.

Ez az összművészeti jelleg persze nagyban megfelelni látszik az avantgárd színház valaha volt eszméinek, de agitatív funkciójánál fogva – s különösen maga a szavalókórus – sokkal letisztultabb formákat használ. Simon Jolán *A szavalókórus* című vázlatában ezt meg is fogalmazza: „A szocialista művészek – túl minden formalizmuson – le akarnak menni a dolgok lényegéhez”, ezért az új művészet „emberileg mélyebb és formailag tisztább, egyszerűbb, és nagyobb közösséghez szóló akar lenni”; s csak úgy tudja „szuggerálni” a közönséget, ha egységes kollektív szellemből építkeznek. A kórusnak ezért minimum 25 emberből kell állnia, de akár száz tagig bővíthető – Simon Jolán kara többnyire 45-50 fős volt –, s három szólamból épül fel: nők csoportja, magas (világos) férfiszólam, mély (sötét) férfiszólam, s ezt egészítették ki a szólisták. Műfaji megkötéseket is tesz a szerző: szerinte epikus verset nem érdemes pódiumra vinni (a szemlélődő, visszaemlékező, múlt idejű cselekvést felidéző szövegmű monotonná válhat, s a lírai versnek sincs dinamikus, határozott vonala). A közönségre a kórusmű az erős ritmizálással gyakorolt hatást, de a mondanivaló világosan tartása mellett, vagyis ügyelve arra, hogy az „üzenet” átadása ne szenvedjen csorbát, s ne csússzanak át patetikus vagy melodikus regiszterbe. (Továbbá Simon Jolán hangsúlyozási, artikulációs, hangképzési tanácsokat is ad szövegében.) Szolláth Dávid írja le ezeknek a kórusműveknek dinamikai jellegét: majdnem mindig emelkedő szerkezetűek, a pianótól a fortissimóig jutottak. A mű elején több szólót hallhattak a nézők, a kórus egyfajta refrént biztosított, az összkar csak a strófa végén szólalt meg; a végén pedig mindig a kórus egésze szavalt, gyakran a felálló nézőkkel együtt (akik ekként megszűntek közönség lenni, részeivé váltak az előadásnak), s nemegyszer közösen trappoltak is mindehhez.³⁴

³⁴ SZOLLÁTH, A forradalom rítusai, *i. m.*

Végezetül két idézet, amely azt bizonyítja, hogy Simon Jolán minden újtó erőfeszítése ellenére a kortársak szemében Kassák Lajos függeléke maradt, s nem autonóm szubjektum (amit persze személyes attitűdje megerősített), miközben elismerni látszanak eredetiségét is:

A DRÁMA SZEREPLŐI EGYBEN A SZATIRIKUS RÉSZ KEZDETE

Kollektív Lajos..... Játssza! Ugyanó! Azok a rémhírek, mintha Kollektív Lajost utóbbi időben Egyszerű Jolán játszaná, sajnos szörnyű tévedésen alapszanak, mert az igazság, mélyen tisztelt emberiség az, hogy

Egyszerű Jolánt..... is csak Kollektív Lajos játssza, bizony, ti jó urak és méla férfiak. (Barta Sándor)³⁵

Nagyon szép, meleg este volt az 50 éves jubileum [ti. Kassák ötvenéves születésnapjára rendezett est – F. Gy.]. Nem a hivatalos körök megjelenése dekorálta, hanem valami nagyon mély szolidaritásérzés, és még mindig a fiatalság. Majdnem bőgnöm kellett, amikor kijött a Simon Jolán szavalni. Nem jó a hangja, és nem is nagyon tud előadni, de a pusztja megjelenése, hogy ő az az asszony, aki minden írófeleségek örök mintaképe, a nősténytigrissé válni tudó és a férjét apró csecsemőként ajnározó és építő és fejlesztő nagyszerű asszony, olyan tapsorkánt váltott ki, hogy ő is csak elfogódottan pár ideges mozdulatot tett, és a szép szomorú, kemény arca, mely ünnepi megilletődöttséggel indult ki a függöny mögül, megremegett, és azt hittem, sírni fog a meghatódottságtól. De ezután erőt vett magán, és elmondott két verset. Ez a nő a megjelenésével pusztán, ez ért a legtöbbet az egészből, bár tulajdonképp hibátlan volt az est más oldalról is. (Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni)³⁶

³⁵ BARTA SÁNDOR, Az örültek első összejövetele a szemetesládában, *Akasztott Ember*, 1922/1. (november 1.), 6.

³⁶ RADNÓTI MIKLÓSNÉ GYARMATI FANNI, *Napló 1935–1946, I*, 1937. március 20., Bp., Jaffa, 2014, 168.

A TANULMÁNYOK EREDETI MEGJELENÉSI HELYE

Futurista női alkotók, feminizmus, háború

„Nők, háború, avantgárd” címmel elhangzott az *E nagy tivornyán* című konferencián (MTA BTK ITI, 2016. június 8–10.). Megjelent: *E nagy tivornyán : Tanulmányok 1916 mikrotörténelméről*, szerk. KAPPANYOS András, Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2017, 405–415.

*Budapesti képek és a zsidó hagyomány Mina Loy avantgárd önéletrajzi hosz-
szúversében. Anglo-Mongrels and the Rose*

Elhangzott a *Hagyomány és lelemény* című konferencián (rendező: MTA BTK ITI – Szerb Tudományos Akadémia, 2017. december 5–6.). Megjelent: *Híd*, 2018/6–7, 154–164.

*Az android, a kiborg, a dandy, meg a nő. Sajátos testreprezentációk a dekadens
és a dada képzeletben nemzetközi és magyar kontextusban*

„Cyborg, Android, Dandy, and Women in Decadent and Dada Imagination” címmel elhangzott a *Dada Techniques in East-Central Europe (1916–1930)* című konferencián (rendező: PIM Kassák Múzeum – MTA BTK ITI, 2016. október 3–5.). Eredeti változatában megjelent: *Helikon*, 2017/1, 44–52.

Avantgárd, nők, háború. Újvári Erzsébet és Réti Irén az aktivista folyóiratokban

Elhangzott az *Emlékezés egy nyár-éjszakára* című konferencián (MTA BTK ITI, 2014. szeptember 15–17.). Megjelent: *Emlékezés egy nyár-éjszakára: Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről*, szerk. KAPPANYOS, András, Bp., MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2015, 195–208.

Aktivizmus, kizökkenés, egyéni megváltás. Kádár Erzsébet versei a Mában
Elhangzott a *Kizökkenés* című konferencián (rendezők: Újvidéki Szerb
Akadémia – MTA BTK ITI, 2015. január 15–16.) Megjelent: *Híd*, 2015/5.,
72–82., illetve *Alföld*, 2015/7, 81–89.

Avantgárd, szétraajzás női vetületben. Újvári Erzsi, Réti Irén, Kádár Erzsébet,
Földes Jolán

Elhangzott az *Üdvözlet a győzőnek* című konferencián (MTA BTK ITI,
2018. október 24–26.) Megjelent: *Üdvözlet a győzőnek: tanulmányok 1918*
mikrotörténelméről, szerk. KAPPANYOS András, Bp., Bölcsészettudományi
Kutatóközpont, 2020, 85–95.

Csont Judith – Szántó Judit – Pál Judit. Egy munkásmozgalmi életút avant-
gárd vonásai

Megjelent: *Literatura*, 2020/3, 235–256.

„A pódium akrobatája”. *Simon Jolán előadóművészete*

Elhangzott: PIM Kassák Múzeum (tárlatvezetés, 2015. április 30.) Megjelent:
Literatura, 2018/1, 77–90.