

FÖLDES GYÖRGYI

AVANTGÁRD
ANZIKSZ



FÖLDES GYÖRGYI

AVANTGÁRD ANZIKSZ

Transznacionális
elvek és gyakorlatok az avantgárd és
neoavantgárd művészetben

Tanulmányok

Gondolat Kiadó
Budapest, 2021

A kutatást és a kötet megjelenését a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési
és Innovációs Hivatal finanszírozta,
A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben:
közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című,
125791 nyilvántartási számú NN_17 csoportos pályázat keretén belül.

© Földes Györgyi, 2021

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás
a szerző és a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

www.gondolatkialdo.hu
facebook.com/gondolat

A kiadásért felel Bácskai István
Olvasószerkesztő Gál Mihály
A borító Baráth Bálint *Tatlin-variációk* című képe alapján készült
Tördelő Lipót Éva

ISBN 978 963 556 172 8

TARTALOM

Magyar „fajtság” és internacionalizmus. A magyar avantgárd látszólagos ellentmondásai	7
A korai magyar avantgárd és a műfordítás	19
Mácza, kassai magyar avantgárd, transznacionalitás	35
Marionett- és Übermarionett-elképzelések Magyarországon az 1910-es, 1920-as években. Avantgárd és gender-vetület	51
Kezdjük a szecesszióval? Bori Imre avantgárdfogalma	63
A neoavantgárd esete a Gólemmel	75
Két kritika	101
I. Avantgárd triptichon (<i>Kassákizmus 1–2–3.</i>)	101
II. Neoavantgárd: <i>színre vinni a nyelvet</i> (<i>Költészet és performansz – a kelet-európai perspektíva</i>)	106
Névmutató	111



MAGYAR „FAJISÁG” ÉS INTERNACIONALIZMUS

A magyar avantgárd látszólagos ellentmondásai

Jelen előadásom tárgya az a néhány, voltaképpen sorozatnak is tekinthető cikk/kritika/tanulmány (Révai József, Boross F. László és Náray Miklós tollából), amelyek 1917-ben és 1918-ban jelentek meg a *Mában*, és a „fajiság”, illetve a megteremtendő „új fajiság” témáját taglalják. Már a kifejezésre is felkaphatjuk a fejünket, hiszen egyáltalán a fajiság-kérdés felvetése is szembenenni látszik minden olyan manifesztummal, amelyet Kassák a 10-es évek avantgárdjának két legfontosabb folyóiratában megfogalmazott. Már *A Tett Programjának* – amelyet, mint ismeretes, Kassák csak a 10. számban helyez el – 7. pontja is így szól: „Az új irodalom nem lehet faji vagy nemzeti öncél”; Mindez érvényesülni látszik más programpontokban is, különös tekintettel kozmikus és végtelen aspirációjukra, vagyis arra, hogy „[az] új irodalom témája a kozmosz teljessége!” (10. pont), „[az] új irodalom hangja a magukra eszmélt erők éneke!” (11. pont), illetve „[az] új irodalom glorifikált ideája a végtelenbe derült Ember!” (12. pont).¹ *A Tett* nemzetközi számának beköszöntőjében (*Jelzés a világba*) pedig Kassák „vörös kiáltást” intéz a „magyar ugarról” (Ady-reminiszcencia) a világ minden sarkába a (nagybetűs) Emberhez: „Néhány pesti legények vagyunk, akik nem hiszünk a csodában, és nem hiszünk a háború kozmikusságában sem, tudjuk az eszünket, s most nyitott szemmel elkiáltjuk a hangunkat Keletre, Nyugatra, Északra, Délre, ahol emberek laknak, akiknek vörös köszöntésüket idehallottuk.”²

A Tett és a korai *Ma* időszakát a világirodalmi projekt tekintetében vagy a nemzetköziség megvalósításának kérdését vizsgálva több szakaszra bonthatjuk. Az első *A Tetté*, a maga érdekes, látszólagos eklekticizmu-

¹ Kassák Lajos, „Program”, *A Tett*, 1916 márc. 20. II. 10. 153–155.

² Kassák Lajos, „Jelzés a világba”, *A Tett*, 1916. aug. 1. II. 15. 277.

sával, amely a nyitó szám nagy felfedezését, Apollinaire-től a *Saint-Merry muzsikusat*³ vagy később Marinettitől a *Csata. Súly + Szagot*⁴ lazán össze-párosítja az 1819-ben született Whitman költeményeivel⁵ vagy a Remy de Gourmont-ról született nekrológgal.⁶ Ez az az időszak egyébként, amikor az internacionalitás-eszme motivikusan az utazással kapcsolódik össze, ennek oka persze számos korábbi világirodalmi minta (Cendrars: *A transzszibériai expressz*, Apollinaire: *Égőv*) amelyet előszeretettel fordítanak is az egyes számokba, s a magyar szerzők követik *A Tett*ben is: Raith Tivadar: *Páris, Liège, Trencsény-Teplicz*⁷ (Kassák később ugyanezt teszi *A ló meghalban*).

*A Tett*ben eleinte érzékelhető valamiféle francia túlsúly, leginkább őket – vagyis háborús ellenfeleinket – fordítják és publikálják, olyanokat azonban, akik a kozmikusság, a végtelenségbe törő vágyat vagy a (nagybetűvel írt) Emberré válás projektjét viszik színre: ilyen például René Arcostól az *Emberi út*.⁸ Tegyük hozzá, nemzetköziség ide vagy oda, a nemzetkarakterológiai gondolkodás azért nem áll messze *A Tett* csapatától: a Remy de Gourmont-ról szóló nekrológban Haraszti Zoltán határozottan kijelenti: „Amin a szláv elvérzik, ami mellett a német pepecsel, ott a francia esprit-vel segít magán.”⁹ Vagy Vajda Imre a *Fejlődés és pártprogram* című cikkben a német szociáldemokráciát azért siratja el, mert azt legyűrte az abból a német néplélekből származó sorstragédia, amelyet mi a *Faust*ból ismerhetünk: Goethe hőse csak megjelenítője a „kutatásnak”, „a végtelen

³ Guillaume APOLLINAIRE, „A Saint-Merry muzsikusa”, ford. RAITH Tivadar, *A Tett*, 1915. nov. 1. I. 1. 8–10.

⁴ Filippo Tommaso MARINETTI, „Súly + Szag”, *A Tett*, 1916. július 1. II. 15. 251–253.

⁵ Walt WHITMAN, „Könnyek”, ford. HALASI Andor, *A Tett*, 1915. dec. 20. I. 4. 62; Walt WHITMAN, „Whitman Walt verseiből”, ford. SZABADKAI György, *A Tett*, 1916. márc. 20. II. 10. 163.

⁶ HARASZTI Zoltán, „Rémy [sic!] de Gourmont. (Meghalt 1915. november 1.)”, *A Tett*, 1915. nov. 1. I. 1. 13–14.

⁷ RAITH Tivadar, „Páris, Liège, Trencsény-Teplicz”, *A Tett*, 1916. jan. 5. II. 5. 80–82.

⁸ René ARCOS, „Emberi út”, ford. FRANYÓ Zoltán, *A Tett*, 1915. dec. 1. I. 3. 46–47.

⁹ HARASZTI, „Rémy de Gourmont”.

felé való törekvésnek és töprengésnek”, amely nem alkalmas az új világnézeti, az Embert célba vevő program megvalósítására.¹⁰

A *Tett*-korszak vége 1916-ban, nem sokkal internacionális (15.) száma után következett be, amikor annak következményeképp a világháborús cenzúra betiltja a lapot a „hadviselés érdekeit veszélyeztető” tartalom miatt (az 1912/LXIII. törvény értelmében). A hatóság úgy ítélhette meg, hogy a folyóiratot Kassák egy nemzetközi pacifista hálózat részeként kezeli Romain Rolland, Hall Caine és Karl Liebknecht nevére hivatkozva, továbbá aggályosnak találhatta a Monarchiával ellenséges vagy semleges ország művészeinek – oroszok: Kandinszkij, Arcübasev, Kulbin; franciák: Paul Fort, Duhamel; belga: Verhaeren, délszláv: Mestrovic; angol: Shaw; olasz: Altomare –, illetve egy pacifista német aktivistának (Rubiner) a szerepeltetését.¹¹ Az induló *Mát* emiatt a mérhetetlen óvatosság jellemzi nemzetközi szinten – különösen szépirodalmi művek megjelentetése tekintetében –, egy Verhaeren-ekrológon¹² kívül egy jó féleven keresztül minden hasonló vonatkozású szöveg megjelentetésétől tartózkodnak, majd utána is legfeljebb recenziókkal jelentkeznek (Rilkéről, Baudelaire- és Verhaeren-fordításokról).¹³ Kassák *Az izmusok történetében* azt írja, taktikai szempontból ez idő tájt amúgy is inkább igyekeztek a hangsúlyt áttenni a képzőművészetre.¹⁴ Viszont ennek a második etapnak a végére kezd körvonalazódni az a nemzetközi network, amely aztán a későbbi éveket – kisebb kihagyásokkal – meghatározza: e pillanatban ez a hátsó borítólapon könyvajánlóként realizálódik, ott ugyanis előbb csupán kereskedelmi reklámokat, és saját köteteik ajánlóit hozzák le, de a III. évfolyamtól (1918) kezdve könyvlistát adnak, ahonnan a *Die Aktion* és a *Die Sturm* kínálatát ismertetik és terjesztik. (A *Die Aktion* az *Eine anthologie*,

¹⁰ VAJDA Imre, „Fejlődés és pártprogram”, *A Tett*, 1915. nov. 15. I. 2. 32–34.

¹¹ BALÁZS Eszter, „Avantgárd és radikális háborúellenesség Magyarországon – A *Tett* (1915–1916)”, in *Művészet akcióban. Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A *Tett*től a Dokumentumaiig*, szerk. BALÁZS Eszter, SASVÁRI Edit, SZEREDI Merse Pál (Budapest: PIM – Kassák Múzeum, 2017), 33–53.

¹² [GYÖRGY Mátyás], „Verhaeren Emil”, *Ma*, 1917. jan. 15. II. 3. 37.

¹³ GYÖRGY Mátyás, „Baudelaire- és Verlaine-fordításokról”, *Ma*, 1917. szept. 15. II. 11. 178.

¹⁴ KASSÁK Lajos, *Az izmusok története* (Budapest: Magvető, 1972) 198.

Jungste Tschechische Lyrik című könyvet, illetve Gottfried Benn, Theodor Däubler, Franz Jung, Ferdinand Hardeknopf, Carl Einstein, Alexander Herzen köteteit reklámozza, a *Der Sturm* pedig Herwarth Walden, August Stramm, Peter Braun, Adolf Korblauch, Hermann Essig könyveit.¹⁵⁾

A *Ma* indító számaiban tehát – nyilván a cenzúráról való fokozott félelem miatt – teljesen visszaesik a külföldi szövegek publikálása; igen sokáig egyik háborús féltől sem jelentetnek meg írásokat, nyilván a méltányosság jegyében. Feltűnő az is, hogy a magyar irodalomra (és kultúrára való) erősebb fókusz nem csak az avantgárd körökön kívül eső kortársak (Ady, Babits, Kaffka, Móricz stb.) recenziálásában nyilvánul meg, hanem a magyar örökségük feltérképezésének szándékában is – egy olyan gesztussal, amely az avantgárdra jellemző hagyománytörés jegyében a kapcsolódás érzékeltetése mellett mindig utal a távolságtartásra is. Ezek közül most azonban csak egyetlen szövegcsoporthoz szeretném felhívni a figyelmet, Révai – mondjuk így – 1917-es „új fajiság”-írásaira, illetve más szerzők pár hónapon belül közölt szövegeire, amelyek ezt az újonnan előkerülő problematikát igyekeznek folytatni, pontosítani, kiszélesíteni.

A Rákosi-korszak későbbi kulturális minisztere, Révai József 19 évesen, rögtön az érettségi után, kezdő bankhivatalnokként kezd kritikákat írni a *Mába* – ezek azonban minden esetben túlmutatnak önmagukon, programot adnak (például Schöpflin Aladár könyvének bírálata egy ponton a normatív, célelvű, harcos avantgárd kritika kiáltványába fordul át, Révai Ibsen bemutatásának apropóján a csoport számára célul kitűzött avantgárd-szocialista irodalom és az új – a monumentalitás – esztétikájának mibenlétét fogalmazza meg stb.). 1917 júniusától mindössze öt hónapig, novemberig van a lapnál, aztán, a *Szabadulás*-csoport tagjaként

¹⁵⁾ „...a *Ma* már első, magyarországi időszakában is gondosan ápolta a külföldi rokon mozgalmakkal való kapcsolatot, és ezért átvette két nagy társfolyóirat kiadványainak magyarországi terjesztését. Ez a két lap a *Die Aktion* és a *Der Sturm* volt. Könyveiket a *Ma* rendszeresen hirdette, propagálta, kiadóhivatalában, kiállításain, előadásain, matinéin árusította, ugyanígy a *Der Sturm* levelezőlapjait, Picasso, Braque, Klee, Chagall, Kandinsky, Kokoschka, Léger, Juan Gris stb., stb. műveinek reprodukcióit.” KASSÁK, *Az izmusok története*, 205.

hagyja el őket, ezen rövid időszakban viszont minden egyes számban hosszú tanulmányt közölnek tőle.¹⁶

Fontos látnunk, hogy ezek még nem marxista írások a szó legszorosabb értelmében, bár szerzőjükön érezhető – sőt be is vallja –, hogy hatással volt rá úgy a német filozófus olvasása, mint általában a marxista-szocialista eszmék: ahogy Bodnár György megfogalmazza, inkább kamaszos világhódító szándék, ambíció és lázadás jellemzi megnyilatkozásait: „Lázad. Lázad a társadalom ellen, az eszmék ellen, a fogalmak ellen”, s a Ma aktivista nézőpontját veszi át, amikor az olvasónak felmutatja, „az élet célja az akció és az akció öncél”.¹⁷

Ezen öt cikke közül háromnak centrális témája a fajiság kérdése, fogalmának tisztázása, és az új fajiság koncepciójának kidolgozása: a Schöpflin-, az Ady–Kassák- és a Babits-cikknek. Érdekes, hogy távozása után jó pár hónapig még foglalkoztatja laptársait is az általa felvetett probléma, Náráy Miklós Bartók Béla-¹⁸ és Boross F. László¹⁹ Ady-tanulmányában (mindkettő 1918-as írás) ugyancsak nekifut a kérdésnek; aztán a téma lekerül a napirendről, minden bizonnyal a forradalmi lelkesedés terelte másfelé – internacionális, pontosabban csak látszólag internacionálisabb irányba – a munkatársak figyelmét.

Bár ezt más kontextusban fölösleges lenne hangsúlyozni, itt nem érdemtelen, hogy Révai zsidó családból származik: elképzelhető, hogy a fajiság kérdése azért volt ennyire fontos a számára, mert asszimilációs gesztusnak szánta – s ebből a szempontból még az is meggondolandó, hogy az avantgárd mozgalmon belül a későbbi Szabadulás-csoportból mindenki az izraelita felekezethez tartozik, bár eltávolodtak a vallástól. (Az ezen

¹⁶ RÉVAI József, „Kritika (Schöpflin Aladár könyvéhez. Kritikai tanulmányok. A Nyugat kiadása, 1917)”, *Ma*, 1917. július 15. II. 9. 134–136; RÉVAI József, „Készülő könyv elé”, *Ma*, 1917. szept. 15., II. 11. 175–177; RÉVAI József, „Kassák, új fajiság és objektív líra”, *Ma*, 1917. okt. 15. II. 12. 192–193; RÉVAI József, „Babits Mihály. Irodalmi problémák”, *Ma*, 1917. nov. 15. III. 1. 6, 8–10, 12.

¹⁷ NÁRAY Miklós, „Bartók Béla”, *Ma*, 1918. febr. 1. III. 2. 19–20, 24–25.

¹⁸ BOROSS F. László, „Ady Endre és az új magyar líra”, *Ma*, 1918. okt. 15. III. 10. 111–113.

¹⁹ BODNÁR György, „Vázlatok Révai József pályaképehez”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1960. 2. 141–159.

kívül álló Rozványi Vilmosnak is van olyan verse, a *Csóktrambulin rétor*, amely akár asszimilációs versként is interpretálható – konverziós költeményként is akár, csak szerzője nem a keresztény, hanem az Emberiség-vallásra tűnik áttérni. Szerzője a megtalált új hitet nem a szintén elavult kereszténységben, hanem az Ember-voltban véli megragadni, vagyis az avantgárd, és ezen belül is minden bizonnyal az aktivizmus kollektív emberében: „Élet szíve, Ember!” A szöveg mindazonáltal egy ponton átfordul az erotika – mint az ember születésének alapvető feltételének – dicsőítésébe is.²⁰⁾

Visszatérve Révaira: Schöpflin Aladár könyvével²¹⁾ kapcsolatban még egyszerűen csak elveti a „fajiság” kritériumát annak minden formájában – egyelőre újat sem vázol helyette. Előbb felidézi a nemzeti konzervativizmus támadásait a *Nyugat* ellen („A Nyugat felé ordítozták, hogy nem vagytok magyarok, meg hol a nemzeti és népies – vagy népies-nemzeti, hol itt a faji karakter, egyáltalán: hol van itt irodalom: aminek az a hivatása, hogy »a magyar nemzeti karaktert európai színvonalon bemutassa«”); nehezményezi azonban, hogy a folyóirat stábja úgy állt bele a vitába, hogy nem írta felül a szempontokat, inkább megfelelni próbált nekik, bizonyítani magyarságát, „törzsgyökösségét”, „fajiságát”, amitől óhajtott európaiságuk lokálissá szűkült. A fajiság helyett a magyar nyelven írás a magyarság ismérve Révai szerint, de e szinte Esterházyt megelőlegező gondolat hosszabb taglalásába azért nem megy bele, mert Schöpflin-kritikája másfelé kanyarodik: a kritikus könyvének előszavában felvetett vizsgálódási szempontot, az irodalom társadalmi gyökereinek feltárását szerinte túlságosan is Gyulait idéző módon érti Schöpflin (mármint: lokálisan), amikor elemzéseiben a magyar falusi és magyar városi életet, a magyar iskolát, a magyar típusokat stb. – Révai szerint mint „faji gyökereket” – különíti el, aki e hozzáállást a „fajiságon való önkéntelen csüngésnek” minősíti: „Sehol valami nagy és egybefogó konkrétummá általánosítás, az összes irodalmak materiális egybeszervesedésének a fölismerése.”

²⁰⁾ ROZVÁNYI Vilmos, „Csóktrambulin rétor”, *A Tett*, 1915. nov. 15. I. 2. 23–24; RÉVAI, „Kritika Schöpflin Aladár könyvéhez”.

²¹⁾ SCHÖPFLIN Aladár, *Magyar írók: irodalmi arcképek és tollrajzok* (Budapest: Nyugat, 1917).

Kassák, új fajiság, objektív líra című tanulmánya²² a következő számban jelenik meg, mutatva, hogy a fajiság kérdés komolyan foglalkoztatja ezután. (És a két összehasonlított költő is, Ady és Kassák is, tegyük hozzá – az előbbi munkásságához itt még ambivalensen viszonyul, de egész életében olyannyira nagy hatással lesz rá, hogy évtizedekkel később könyvet is ír róla.) Itt, a *Má*ban megjelent cikkben Ady szerinte „egocentrikus” líráját veti össze az általa első objektív költőnek tartott Kassák munkásságával, illetve szembeállítja előbbi, a látszat ellenére még egyszerűen „faji” költészetét az avantgárd vezetőjének „új fajiságával”. Ady ugyanis még csak megérezte, de nem képviseli az új fajiságot: helyett a régi folytatója, Arany és Gyulai kálvinista, konzervatív, passzív verseinek követője, „lírája is tiszta, nyugattal kevert dús kifejezője a magyar henye nekibúslásának. A fajisága alföldi értelemben az, sőt pusztai, sőt ázsiai, sőt szlávval kevert bővérű fajiság.” Ennél talán érdekesebb az „új fajiság” terminus, amelyet Kassák költészetére alkalmaz: ennek szokásos közege a város és a proletármilió, ennél is szűkebben Budapest mint az első iparváros (amelynek lakossága ráadásul inkább zsidó és sváb) és a parasztból lett munkás. Ugyanakkor érezhetően magyar költő, mondja Révai, fölösleges ezért Whitmanhez vagy Verhaerenhez mérni, magyarsága különbözik a Magyarország más vidékein megszokottól. Új fajiság, kezdetben még érezhető volt benne az eredeti magyar paraszt-jelleg, „agrárszociális íz”, de már tükrözi a proletárok szellemi együtt-tartozását is, ahová lassanként beleolvad. Kassák ezen lírikusok első, nem teljesen kifejtett hazai példányá tehát, de haladási iránya jó – s itt kapcsolódik össze lírájának objektivitása (a kollektív, az egész emberiséget magában foglaló, sőt kozmikus Ember ideája) a fajiság-kérdéssel: „...lassan egész objektív emberiséggé termelődött, befogadó, objektív lírává. Az énje eltűnik, saját alakja nem gátolja a nézését: és így egészen szokatlan tág a látóköre” stb. (Igazán sajátossá teszi ezt az érvelést, hogy a nemzeti konzervativizmus által mintának tekintett Arany-líráat tekinti e költészet elődjének, „komor vízióinak monumentalitását” egyes balladáinak; máshol, Babits-cikkében láthatjuk, hogy például a *Hidavatás* látomásos tömegjelenetére gondol elsősorban.)

²² RÉVAI, „Készülő könyv elé”.

Itt azért annyit talán érdemes megjegyezni, hogy Révai kicsit tendenciózusan vázol Kassáknál ezen időszakban egy olyan fejlődési folyamatot, ami valójában, legalábbis úgy, abban a formában nem létezik: fiktív világi valójában variábilisak, tehát a 10-es évek második felében is, számos prózai és lírai szövege városban, munkáskörnyezetben játszódik, de nem ritka a magyar faluba vagy a tanyavilágba helyezett cselekmény/tájkép/életkép sem. Viszont a népi világ, illetve a „magyar” „népiesség” ironikusan feltűnik György Mátyás verseiben is – például a Bartóknak dedikált *Legény gajdolban* –, illetve Komját Aladár *Katonadalok 1916-ban* című ciklusában, vagyis a *Sorozás* című, népi kiszámolóra vagy ráolvasásra emlékeztető, illetve az *Eltűntek* című, népi bájolót vagy varázsmondókát variáló darabjában úgyszintén.²³

Már ezen Ady–Kassák-cikk nyitó bekezdése is utal arra, hogy Révai fajiság-újfajiság-konceptiójához az egyik inspirációt Babits *Magyar irodalom* című tanulmánya ihlette az *Irodalmi problémákban* (egyszerre fogódzót és támadási felületet nyújtva).²⁴ Révai már hivatkozott írása például így kezdődik: „Elfogadom azt az okos megállapítást, hogy a fajiság a világirodalmi értéknek legfontosabb tényezője”. Már itt Babitsot idézi, noha kissé egyszerűsítve annak megállapításait – itt arra szolgál még az idézet, hogy leválassza az óhajtott fajiság-jellemzőt a „lovassági, ázsiai kép-képzettől” meghatározott politikai fogalomról, a nemzeti konzervativizmus magyarságrepresentációjáról, a „volgai lovasról”, annak minden szokásos konnotációjával együtt (expliciten Rákosit emlegeti, de ezzel a képpel Beöthyre is utal egyszersmind).

²³ Csudarendes Péter
Jó lesz limnek-lomnak.

Nyomnélküli Gáspár
Jó lesz keréknyomnak!

Imádságos Mihály!
Rossebnek a szájon” stb. (Komját Aladár: *Sorozás*, a *Katonadalok 1916-ban* című ciklusból)

²⁴ BABITS Mihály, „Magyar irodalom”, in BABITS Mihály: *Irodalmi problémák* (Budapest: Nyugat kiadása, 1917) 5–95.

Révai „fajiság”-írásainak sorában kronológiailag a harmadik²⁵ viszont már maga a kritika Babits *Irodalmi problémák* című kötetéről (amelynek célkeresztjébe tehát leginkább a *Magyar irodalom* kerül). Tegyük hozzá, valójában csak részlegesen bírálja annak alaptételeit; megkérdőjelezhetetlen műveltsége miatt tiszteli Babitsot, de távolságot is tart tőle, aminek egyik oka nyilván a szerző és Kassák között lefolytatott programvita *A Tettben*, illetve hogy (részben ennek nyomán is) „irodalmi embernek”, vagyis az esztétizmus képviselőjének, illetve a tradíció által gúzsba kötött alkotónak tartja. Ennek szellemében a tanulmány első része arról szól, hogy – némileg villogtatva az idősebb pályatárs előtt korához képest egyébként tényleg lenyűgöző saját műveltségét is – az irodalom- és filozófiatörténetből kijelöli az avantgárd számára is elfogadható „klasszikus” örökséget, azt, amelynek a jelen horizontjából nézve van mondanivalója a számunkra.

A tanulmány második, a magyar irodalom világirodalmi helyzetéről értekező egysége érinti Babits azon tételét, miszerint „irodalmunk világirodalmi értéke nüanszaitól, színezésétől, faji karakterétől függ”. (Tegyük hozzá, Babits ennél kicsit bonyolultabbat állított, némileg dialektikusabb megállapítást tett, miszerint: „Egy irodalom értéke nemzeti különösségével egyenes, egy irodalmi jelenség világirodalmi értéke azonban avval fordított irányban van” – de ez nem is releváns abban a tekintetben, hogy Révai aztán saját eszmefuttatásában elrugaskodik a Babits-féle koncepciótól.) Megint lehasítja a politikai, nemzeti konzervatív (Beöthy-szerű) értelmezésről (mondván, náluk az csupán üres jelszó, „valami ázsiai megmaradás, valami lovas, íjas, pusztás, kanászos, konvencionális, bután ki-mondott szó”), de miközben hangsúlyozza, hogy ő a nemzetit fogja fel fajiként, voltaképpen hasonlókat állít. Igaz, nem politikai törekvésként, hanem adottságként kezeli azt, ami a definíció egyes kifejezései alapján genetikainak tűnik, de hangsúlyozza a vegyes származást is (ebből a szempontból kicsit zavaros meghatározást ad) – többnyire pedig inkább mintha nemzetkarakterológiai fogalomként működne ez a fajiság.

„Pedig nemzeti irodalom: egyszerűen faji irodalom. Faj vagyunk, magyarok – és se büszkék nem lehetünk erre a véletlenségre, se törekednünk

²⁵ RÉVAI, „Babits Mihály...”

nem köll e tényre. Faj vagyunk: és mégis: keleti pofacsontokkal, »szalma-
tüzes« és szkeptikus, széles gesztusú, epikai hullámú, nagy feneket kerítő,
keveset akaró és még kevesebbet markoló karakterű. De ilyenek vagyunk,
és ezer Nyugaton át és kétszáznegyven évig törökön és németen át és leg-
újabbban: zsidókon át, sőt zsidókkal is ilyenek vagyunk. A képzeleteink a
vérünktől függenek, és így az irodalmunk is faji. Külön faji témakörre,
»nemzeti« vonatkozásokra vadászni komikus és hasztalan hangsúlyozása
annak, hogy kétszer kettő.” És itt mintha megint az „új fajiság” témája
vetődne fel, ha nem is abban az értelemben, mint az előző tanulmány-
ban, inkább így: egy új fajiságot, egy mai fajiságot kell konstatálnunk a
magyar irodalomban. Révai most nem arról beszél, mint a Kassák-cikk-
ben, hogy a városi költészetet az oda felköltöző parasztság alakítaná, ha-
nem a zsidóságot jelöli meg definitív tényezőként, mert úgy olvad bele a
magyarba, hogy szívósabb fajként meg is termékenyíti azt. Felvetődik a
kérdés, hogy a Kassák képviselte új fajiság ennél előrébb van-e egy krono-
lógiai rendben (vagyis hogy a Babits-cikkben megállapítottak a modern-
nek tekinthető irodalom jelen állapotára utalnak Révai szerint, Kassák
viszont ennek alapján az első képviselője lenne egy majdan megjelenő
iránynak), vagy itt már a Szabadulás-csoporttal való távozás ihlette ezt
az új fajiság-konceptióverziót (a Babits-cikk a *Mában* november 15-én
jelent meg, de Révai már előbb leadhatta a szerkesztőségben, ugyan-
is amikor ez a szám kijött, ők már elhagyták a folyóiratot). Visszatérve
a cikkekre: Révai mondanivalója abban áll, hogy a zsidóság „egész otthon
érzi magát az Arany és Vörösmarty hatalmas faji ereje által határolt iro-
dalmunkban, amelynek faji volta beoltódik, íme, és átgyúródik, fürgébb,
megalkuvóbb, gazdagabb, ötletesebb, *európaibb* lesz” – majd utóbb azt is
hozzáteszi, tágabb látókörű, vagyis mélyebb (abban az értelemben, hogy
képes a befogadásra, a külső jelenségekre való reakciókra, illetve hogy
tágabb témakörű). Ezt a cikket Révai szintén az Ady-problémával zárja,
hasonló konklúzióval, mint egy hónappal azelőtt: Ady ebben az értelem-
ben befejezője a Vörösmarty, Petőfi, Arany fémjelezte, régebbi értelmezé-
sű faji költészetnek, nem tud túllátni a saját magyarságán, bár van füle az
új líra hangjaira.

A tematikát folytató két cikk voltaképpen nem hoz nagyon újat a
Révai-konceptióhoz képest, inkább azok folytatásainak, leágazásainak

tekinthetők. A Bartók-különszámba szóló tanulmány, Náray Miklós munkája azt a feltevést folytatja kicsit (talán a Révai Kassák-cikkének folytatásaképp), hogy a „parasztság” annak a legmarkánsabb tömegnek a részét képezi, ahonnan az avantgárd művészet kiindulhat, vagy amely-lyel egyáltalán közösséget tud vállalni – ezért értékeli magasra Bartók paraszti közegeben végzett gyűjtéseit, és az abból táplálkozó modern zenéjét –, s azt külön értéként könyveli el, hogy ebbe a körbe Bartók a nem csupán a magyarság, hanem más nemzetiségű közösségek (értsd: pl. román) népdalait is beleértette. Bár őt is „a magyarrá levés nemzeti akarata dominálta”, ez nála „egészséges törekvésnek” minősül: „Magyarsága nem póz, nem idézet, nem jelvény, zenéjének belső értelme, hogy magyarnak érződik.” „Fajisága” és népiessége nem kiválik művészetéből, hanem úgy része, hogy beleolvad ebbe az egységbe, az integer egészhez tartozik.²⁶

A másik, Boross F. László cikke az *Ady Endre és az új magyar líra* Ady fenti értékelését ismétli meg (talán nagyobb megértéssel és tisztelettel az itt feltétlenül elismert költő felé), de inkább a Schöpflin-cikk tanulságával számol (meg általában is a *Ma* aktivista és szintetikus irodalom-programjával), amikor saját aktivista költői programjukat e magyarság-felfogáson túllépve fogalmazza meg, egyrészt a szubjektum szintjén, másrészt az emberiség mint a legszélesebben értett szociális közösség megvalósulása érdekében, amely az „akció” által kozmikussá válhat. Viszont Boross már nem bonyolódik semmilyen nemzetiségi-vallási-szociális csoport jelentőségének taglalásába, amely ezt a folyamatot kiválthatja, mert ezek a kategóriák is jelentőségüket veszítették a számára: „[Ady f]ajisága nem közjogi, melletverő pátoszban rikít, hanem a pózoktól és dogmáktól letisztult, spontán kvalitásközösség érzésébe hangsúlyozódik. A magyarság nála már nem éktelen, agresszív zászló és jelszópoézis, hanem pozitív karakterológia internacionális elhelyezkedési akarattal. De fajisága még túlságosan kidomborodó, hogysen nemzetközivé aktivizálódhaszon.” Továbbá: „Ezért (a fizikai életfeltételekkel nem ellenkező módon) le akarunk hámozni magunkról mindent, ami más egyéniség, vagy más egyéncsoport kvalitásának kényszerű vagy szándékos ismétlődése, mert minden ismétlődés a kivált akció kozmikus értékcsökkenését hozza. (...)

²⁶ NÁRAY, „Bartók Béla”.

Az emberekkel való minden közösségünket *tudatosan* akarjuk siettetni a lehetőségek maximuma felé. Szociális közösséget csak egyet ismerünk el: *minden ember közösségét* minden nem-emberrel szemben.²⁷

Összegzésképpen tehát kimondhatjuk: ha ezt afféle cikksorozatnak tekintjük, az új fajiság-gondolat fejlődéstörténetének egyes etapjainak, a végén mégiscsak ugyanahhoz a projekthez jutunk el, amit Kassák már a *Mesteremberekben* is – ennél kicsit rejtettebb formában – lefektetett: „uj színeket keverünk és a tenger alá uj kábeleket huzunk / és megejtjük az érett, pártalan asszonyokat, hogy uj fajtát dajkáljon a föld / s örüljenek az uj költők, akik az uj idők uj arcát éneklék előttünk: / Rómában, Párisban, Moszkvában, Berlinben, Londonban és Budapesten”. Viszont az kétségtelen, hogy a fenti cikkek, tanulmányok, s közülük is főként Révai József szövegei azért ennek a gondolati útnak elég merész állomásait, sőt kitérő hurkait alkotják.

²⁷ BOROSS, „Ady Endre és az új magyar líra”.

A KORAI MAGYAR AVANTGÁRD ÉS A MŰFORDÍTÁS

Tanulmányomban a korai magyar avantgárd fordítási praxisát és világirodalmi kánonját igyekszem végigtekinteni, mely szakaszt általában vagy 1919-nél, a Tanácsköztársaság bukásával, a bécsi emigráció kezdetével szokás lezárni, vagy valahol a húszas évek legelején, poétikai szempontok alapján, Kulcsár Szabó Ernő és Deréky Pál kritériumrendszerét figyelembevéve a szövegek deperszonalizáltságának és a töredezettségének mértékét illetően. Témánk természetesen nem független sem egyik, sem másik meggondolástól (például a network-alakítás lehetőségei alapvetően átalakulnak a tartózkodás helyének megváltozásával, ám nyilván a válogatás preferenciáira és a műfordítási elvárásokra hatással van a poétikai ízlés és gyakorlat is – mint ahogy az utóbbi esetében fordítva úgyszintén igaz a reláció). Én most azért fogom 1921-nél meghúzni a vonalat, mert az emigráció első pár éve Kassákék számára a „helyezkedés” időszaka volt, egy darabig jelentősen visszaesett a világirodalmi tájékozódás intenzitása (legalábbis publikálás tekintetében egész bizonyosan), aztán még egy darabig átmeneti szakasz következett, végül 1921-gyel lódult meg hirtelen, alakult át alapvetően, szélesedett ki radikálisan a paletta: egy rendkívül bonyolult hálózatos rendszer alakult ki a bécsi avantgárd csoport körül, ezenkívül meghatározó egyéniségű új fordítók – Gáspár Endre, Németh Andor – léptek be a képbe sajátos ízléssel (s ekkor tervez Kassák egy világirodalmi versantológiát is *Karaván* címmel).²⁸ Mindazonáltal kétségtel-

²⁸ A *Karaván* című antológiát Csaplár Ferenc rekonstruálta Kassák Faludi Ivánhoz írt levele és egy szerződés alapján, a PIM *Idegen fordítások – antológiaanyag* című dossziéjának anyagát feldolgozva. CSAPLÁR Ferenc, „A Karavántól az Új Művészek Könyvéig”, in CSAPLÁR Ferenc, *Kassák körei* (Budapest: Szépirodalmi, 1987) 7–13.

len, hogy még az általunk vizsgált „korai-avantgárd” időszakban is többnyire a transznacionalitás sajátos gyakorlata teljesült, vagyis az avantgárd alkotók, folyóirat-munkatársak – élükön Kassákkal – a nemzeti irodalom kontexusából kilépve a világirodalom területén a fordítások, interakciók, átváltások, mozgások, határátlépések, illetve kereskedelmi szempontok fontosságára helyezik a hangsúlyt.

Mindenesetre azonban ezt az általunk behatárolt időszakot is több szakszra bonthatjuk: az elsőt *A Tett* időszakának nevezhetjük a maga érdekes, látszólagos eklekticizmusával, amely a nyitó szám nagy felfedezését, Apollinaire-től a *Saint-Merry muzsikusat* (Magyarországon ez volt az első magyarra fordított Apollinaire-vers) vagy később Marinettitől a *Csata. Súly + Szagot* lazán összepárosítja az 1819-ben született Whitman költeményeivel vagy Remy de Gourmont-ról született nekrológgal. *A Tett*-korszak vége, amikor – mint tudjuk – 1916-ban, nem sokkal internacionális száma után következett be, amikor annak következményeképp a világháborús cenzúra betiltja a lapot a „hadviselés érdekeit veszélyeztető” tartalom miatt (az 1912/LXIII. törvény értelmében). A hatóság úgy ítélhette meg, hogy a folyóiratot Kassák egy nemzetközi pacifista hálózat részeként kezeli Romain Rolland, Hall Caine és Karl Liebknecht nevére hivatkozva, továbbá aggályosnak találhatta a Monarchiával ellenséges vagy semleges ország művészeinek – oroszok: Kandinszkij, Arcübasev, Kulbin; franciák: Paul Fort, Duhamel; belga: Verhaeren, délszláv: Meštrovic; angol: Shaw; olasz: Altomare –, illetve egy pacifista német aktivistának (Rubiner) a szerepeltetését.²⁹

Az induló *Mát* emiatt a mérhetetlen óvatosság jellemzi nemzetközi szinten – különösen szépirodalmi művek megjelenítése tekintetében –, egy Verhaeren-nekrológon keresztül egy jó féléven keresztül minden hasonló vonatkozású szöveg megjelenítésétől tartózkodnak, majd utána is legfeljebb recenziókkal jelentkeznek (Rilkéről, Gorkijról, Baudelaire- és

²⁹ Vö. SZEREDI Merse Pál, „A Tett nemzetközi horizontja”, BALÁZS Eszter, „Avantgárd és radikális háborúellenesség Magyarországon – A Tett (1915–1916)”, in *Művészet akcióban. Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A Tettől a Dokumentumaiig*, szerk. BALÁZS Eszter, SASVÁRI Edit, SZEREDI Merse Pál (Budapest: PIM – Kassák Múzeum, 2017) 33–53.

Verhaeren-fordításokról). Kassák *Az izmusok történetében* azt írja, taktikai szempontból ez idő tájt amúgy is inkább igyekeztek a hangsúlyt áttenni a képzőművészetre, mert tartalma nehezebben volt ellenőrizhető és kifogásolható.³⁰ Ebben az időszakban az első fordított vers – amelyet jó darabig nem követ újabb – Jouve-tól *A halál* (György Mátyás fordításában).³¹ Viszont ennek a második etapnak a végére kezd körvonalazódnia az a nemzetközi network, amely aztán a későbbi éveket – kisebb kihagyásokkal – meghatározza: e pillanatban ez a hátsó borítólapon könyvajánlóként realizálódik, ott ugyanis előbb csupán kereskedelmi reklámokat, és saját köteteik ajánlóit hozzák le, de a III. évfolyamtól (1918) kezdve könyvlistát adnak, ahonnan a *Die Aktion* és a *Der Sturm* kínálatát ismergetik és terjesztik. (A *Die Aktion* az *Eine anthologie, Jungste Tschechische Lyrik* című könyvet, illetve Gottfried Benn, Theodor Däubler, Franz Jung, Ferdinand Hardeknopf, Carl Einstein, Alexander Herzen köteteit reklámozza, a *Der Sturm* pedig Herwarth Walden, August Stramm, Peter Braun, Adolf Korblach, Hermann Essig könyveit.³²)

Voltaképpen a világháború lezárultával sűrűsödnek be ismét a külföldi szépirodalmi vonatkozású megjelenések (kritikák és fordítások), az eklekticizmus azonban itt is marad (még egy 8. századi kínai költő is befér a lapba): a változás az előbbieken képest csak annyi – miközben az unanimisták továbbra is határozottan képviseltetik magukat –, hogy a válogatás a (német) expresszionista és aktivista szerzők (Stramm, Goll, Rubiner, Karl Otten, Carl Einstein) nagyobb százalékos arányával történik. Strammot ugyan fenntartásokkal kezelik, de a kétnyelvű, kettős identitású német–francia Ywan Goll fontos szerzőjük lesz külpolitikai és világirodalmi vonatkozásokat illetően is: *Az új Franciaország* és *Az új Német-*

³⁰ KASSÁK Lajos, *Az izmusok története* (Budapest: Magvető, 1972) 198.

³¹ Pierre Jean JOUVE, „A halál”, *Ma*, 1917/11. 179.

³² KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, 205: „...a Ma már első, magyarországi időszakában is gondosan ápolta a külföldi rokon mozgalmakkal való kapcsolatot, és ezért átvette két nagy társfolyóirat kiadványainak magyarországi terjesztését. Ez a két lap a *Die Aktion* és a *Der Sturm* volt. Könyveiket a *Ma* rendszeresen hirdette, propagálta, kiadóhivatalában, kiállításain, előadásain, matinéin árusította, ugyanígy a *Der Sturm* levelezőlapjait, Picasso, Braque, Klee, Chagall, Kandinsky, Kokoschka, Léger, Juan Gris stb., stb. műveinek reprodukcióit.”

ország című tanulmányait úgy közlik (Reiter Róbert fordításában),³³ hogy a bennük lefektetett elveket a maguk számára is modellértékűnek tekintik. Tudatosságukat jelzi, hogy világnézetüket, s ezzel együtt szerkesztési eszményüket, az általuk megjelentetett – amúgy határozottan baloldali, ún. világnézetes – szerzőket példának hozva nyíltan megvédik a Tanácsköztársaság dogmatikus elvárásaival szemben is: ez Kassáknak a Tanácsköztársaság alatt Kun Bélának írott nyilvános leveléből világlik ki, és azon érveiből, amelyekkel megvédi saját autonóm elveiket követő szerkesztési stratégiájukat úgy hazai, mint világirodalmi területen. Itt felsorolja a *Má-ban* szereplő szerzők – Henri Guilbeaux, Franz Pfemfert (illetve hozzá kapcsolódva Ywan Goll és Ludwig Rubiner), továbbá Ottokár Brezina, Alexej Remisov – érdemeit, bemutatja baloldali világnézetüket és kötetéseiket, szervezeti tevékenységüket, viszont (szerzőnként, azaz több ízben, és mindig szigorúan egyéni életútra szabva) az egyes esetekben azt is hangsúlyozza, hogy X vagy Y nem pártember, hanem aktív és független alkotó; végül a példákból leszűrve hozzáteszi, hogy nem közvetlen, dogmatikus hitvallásokból, hanem az avantgárd szépirodalmi textusokból rajzolódhat ki és adható át a „kulturálisan forradalmasított új ember” és az új művészet eszménye, ami „az ember lelkét zengi ki, és a világ dinamikájának szintézisét adja”.³⁴

A bécsi emigráció elején minden bizonnyal egyfelől a sok kiváltotta zsidobadság okozhatja, másfelől az, hogy újra kell építeniük a lapot, a szerkesztőséget és vele együtt a nemzetközi networköt, hogy 1920 novemberéig megint teljesen kiiktatódik a lapból a nemzetközi jelenlét, hogy aztán hirtelen, egyik pillanatról a másikra visszatérjen, meghatározó új szerzők – Kurt Schwitters, Cendrars, Arp, Huelsenbeck, majd pár hónappal később Tzara – szerepeltetésével. (Hozzá kell tennünk, a lapnak a bécsi időszakban a törvényi rendelkezés miatt mindvégig osztrák szerkesztőjének is kellett lennie, ezt a feladatot előbb Fritz Brügel esztéta, majd Joseph Kalmer költő, végül Hans Suschny töltötte be.) A lapszerkesztési elvek ekkor annyiban átalakulnak, hogy látszólag szívesen állítanak össze tematikus, egy-egy írórt vagy képzőművész életművét bemutató blokkot:

³³ Ivan GOLL, „Az új Franciaország”, *Ma*, 1919/5. 74–77.

³⁴ KASSÁK Lajos, „Levél Kun Bélához a művészet nevében”, *Ma*, 1919/7. 146–148.

ilyen például a Schwitters-szám³⁵ (öt Kahána Mózes fordítja); az Archipenko-szám³⁶ (a műveiről készült fotók illusztrálják a kötetet, s egy, a művésznek címzett Cendrars-vers kíséri, szintén Kahána Mózes fordításában, továbbá Iwan Goll *Archipenko* című írása), illetve Viking Eggeling mozgásművészetéről, zenei festészetéről szóló szám.³⁷ Úgy tűnhet tehát, Kahána fontos szerepet játszott ebben az időszakban a külföldi szerzők megjelentetésében, ugyanakkor az is szembeűnő, hogy a folyóirat szerkesztése szorosan összekapcsolódik a *Ma* kiadói tevékenységével is. Először az Archipenko-szám hátsó borítójának reklámjában látható, hogy a Ma Kiadó által kihozott Horizont Amatőr Könyvtár (300 példányban megjelenő kék füzetekről van szó) már megjelentette Archipenko-kötetét, sajtó alatt lenne a Huelsenbeck és Grosz munkásságát feldolgozó kötet (s valóban, a következő számot Grosz-illusztrációk kísérik, és egy Huelsenbeck-vers), illetve hogy a következő publikációkat tervezik még: Schwitters-kötet (márpedig ő volt a négy számmal korábbi lapszám főszerkeplője), Apollinaire, Tzara, Klee, *Új oroszok*, Marinetti, *Új csehek*, *Új angolok*. (A sorozat végűl – az első kötet kivételével – nem valósult meg.)

Ez az az időszak, amelynél lezárom az áttekintést, mert itt nyílik ki annyira a spektrum, hogy az erről való beszámoló már újabb tanulmányt igényelne. A network e végső bonyolódását bizonyítja az 1921 nyarán induló rovat a borítón a szerkesztőséghez beküldött könyvekről és folyóiratokról. Van itt minden (a meghatározásnál a kiadó besorolását idézem): Marinetti: *Taktilizmus*, *Bleu* (az olasz dadaisták lapja), 391 (a francia dadaisták lapja), *De Stijl* (Holland kubisták és futuristák), *Salon Dada* (francia dadaista lap), *La Vie des Lettres* (francia kubisták), *Action*, *Promenoir*, *Poesia* (olasz futuristák), *Ultra* (spanyol ultraisták), *Selection* (belga újművészet), *The Dial* (amerikai újművészet), J. Purni: *Az új képzőművészetéről*, El Lissitzky: *Prounen 1920 Moszkva*, Punin–Tatlin: *Az üvegtorony*, képzőművészeti könyvek, *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Veraikon*, *Zenit* (jugoszláv zenitista lap), *Clarté* (francia politikai és irodalmi folyóirat), Hans Arp verseskönyve.

³⁵ *Ma*, 1920/1–2.

³⁶ *Ma*, 1921/6.

³⁷ *Ma*, 1921/8.

Tanulmányomban innentől kezdve inkább csomópontokra, s az azokkal kapcsolatos fő – s talán revelatív – kérdésekre koncentrálok. Először is, érdemes felülvizsgálni – a fentiek tükrében is – azokat a vádakát, amelyek a korai avantgárd világirodalmi ízlésének esetlegességét, Kassák feltételezett tájékozatlanságát és szerkesztői ügyetlenségét érintik – melyek origójánál egyfelől *Az egy ember életében* leírtak, illetve Babits híres nyugatos kritikája áll. Az igazán korai, tapogatózó korszakban a tájékozatlanság semmiképp nem megalapozatlan felvetés. Az *Egy ember életében* azt írja Kassák, Szittyta mutatja meg neki a zürichi *Der Mistralt*, az expresszionizmus egyik német nyelvű folyóiratát, melynek társszerkesztője: Iwan Goll és Rubiner publikálnak többek között benne, akik aztán fontos szerzői lesznek a magyar avantgárd lapjainak is. Szittyta állítása szerint a fenti szerzők szellemi irányát úgy lehet leírni, hogy Franciaországban Apollinaire iskolájához tartoznának, Berlinben viszont Franz Pfemfert és a *Die Aktion* körül csoportosulnak. Kassák erre egy kvázi-„amatőr” kérdését tesz fel neki, miszerint ezek az írók nem futuristák-e véletlenül: megnyilvánulása azért amatőr, mert a nem-professzionális és a konzervatív sajtó az (s lesz még a későbbiekben is), ahol az avantgárd mint olyan erősen összemosódik a futurizmussal, sőt olykor a modernség szinonimája lesz – s Kassák ekkor még minden bizonnyal onnan informálódik.³⁸ Szittyta egyébként azt feleli, éppen hogy nem, Rubiner és Goll a „legnagyobb humanisták”.³⁹ (Amúgy később, 1915-ben Szittyta a *Der Mistral* borítóján lehozza Kassák *Harc* című pacifista versét is.)

Későbbi fejlemény *A Tett* indulása és Babits reagálása, a *Ma, holnap, irodalom*. Babits itt nemzetközi érdeklődésű lapként jellemzi *A Tettet* (s valóban, a fordított művek – többnyire versek – arányának tekintetében lényegesen jobban áll, mint a *Nyugat*). Még ezen irányultság okaira is rá tud mutatni („óhajtják ezzel egyszersmind demonstrálni érzéseiknek és akarataiknak az egész emberiséget átható kozmikus szélességét: óhajtának tüntetni nemes tüntetéssel a háború ellen is, internacionális számat adva folyóiratukból a világháború közepén”), de meglehetősen értetlen-

³⁸ KAPPANYOS András, „A futurizmus magyarországi fogadtatása”, *Itk*, 2018/1., 46–66.

³⁹ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete* (Budapest: Cserépfalvi, 1946).

nül ír a szerkesztőség választási szempontjairól, teljesen *ad hoc*nak véelve azokat: „...de ifjaink valóban nemigen tudják rokonaikat sem kiválasztani, sem megérteni. (...) A *Tett* írói egész külsőségek miatt találták Walt Whitmanben rokonukat, aminthogy erős hajlamunk van mindenkiben rokont sejtteni, aki valaha verses forma nélkül írt verseket: legyen az Paul Fort, francia történeti balladák szerzője különben, a leghagyományosabb stilben, s majdnem rendes, rímes népdalritmusban is olykor, csak nem írva versként a sorokat – vagy legyen Verhaeren, arrivé belga költő, vagy Libero Altomare, névtelen és értéktelen futurista... akihez éppen hozzájutnak.” Persze abban igaza van, hogy a szabadvers forma erős szempont – egyebek mellett – a választás tekintetében, de azért ebben a magyar irodalomban Vajda Péteren kívül nem nagyon talál előzményt; az meg már szinte rosszhiszeműségre vall, hogy az amúgy szimbolista Paul Fort-ral kapcsolatban a történeti balladát emlegeti kommentár nélkül, bekapcsolva ezzel a magyar irodalomtörténeti-irodalompolitikai kontextusban az akadémiizmus (a konzervativizmus) asszociációit is, holott Fort balladaköltészete – bár tényleg ez a fő műfaja – egyértelműen a modernséghez köthető.⁴⁰

Szávai János is egyetérteni látszik Babits véleményével: „az említett Apollinaire-vers mellett alighanem ez [Whitman] az egyetlen érdekes fölfedezése. Inkább jellemzi ugyanis a lapot külföldi tájékozódás tekintetében a felületesség s a gyenge ítélőképesség: másod- s harmadrendű, ráadásul a felfogásához, programjához sehogyan sem kapcsolható szimbolista, posztzimbolista vagy naturalista-konzervatív szerzőket közöl kizárólag (Paul Fort, Jules Romains, Georges Duhamel, Remy de Gourmont).”⁴¹ Én azonban nem gondolnám, hogy ennyire egyszerű a képlet. Inkább azt lehetne mondani, hogy – főként a kezdeteknél – az avantgardisták nem irodalomtörténeti irányzatok, hivatalos kategóriák figyelembevételével válogatnak, de ez nem jelent esetlegességet a részükről. Egyrészt – főleg az első pár számban – gyakran írnak megkerülhetetlen nagyságokról

⁴⁰ BABITS Mihály, „Ma, holnap, irodalom”, *Nyugat*, 1916. II. 328–340.

⁴¹ SZÁVAI János, „A Kaland és a Rend pörpatvara. Kassák és az avantgárd”, in *Kassák. Esszék, tanulmányok a költőről, íróról, művészről*, szerk. SZÁVAI János (Budapest: Tankönyvkiadó, 1990) 7–18.

nekrológot (engedve e hagyománynak), de csak olyan szerzők esetében, akikre vonatkozóan biztosan találunk közös pontokat. Továbbá általában is úgy mazzsoláznak, hogy az általuk összeválogatott szövegek együttesen sugalljanak egy irodalmi ízlést, egy formai minimumkészítéssel (a szabad verssel, bár van egy-két kivétel), és egy adott tematikával, mely összekapcsolható a kollektivitást, szolidaritást, egyetemességet, kozmikusságot (olykor panteizmust), a dinamizmust, az erőt, az Új Embert, az indusztrilitást mint a jövő zálogát előtérbe helyező világnézettel. Mert ugyan Remy de Gourmont, akiről Haraszi Zoltán ír nekrológot (tőle amúgy nem fordítanak), valóban szimbolista volt, de azért vonzotta őket, mert lévén „szocialista és esztéta egyszerre”, „a tett és a munka embereként” aposztrofálható⁴² – nem véletlen, hogy hatással volt ugyanakkor Cendrars-ra vagy képeit tekintve az angol imagista irányra is. Verhaeren végképp nagyon tudatosan szerepeltetett szerző: annak ellenére, hogy a szimbolizmus egyik nagy alakjának szokták tekinteni, lírájának expresszivitását és dinamizmusát gyakran hangsúlyozzák, s olykor preavantgárdnak mondják (az avantgardisták közül György Mátyás fordítja *A Tettbe* és a *Mába* is, összesen két verset, *A fuvarost* és *A tömeget*).⁴³ A *Má*ban megjelenetést a költő halálhíre is indokolja, de a nekrológban a névtelen szerző (minden bizonnyal maga a fordító) a belga költőben poétikai szempontból bosszantóan konvencionális, illetve „demagóg”, de látásmódját és tematikáját illetően „a naturalizmus fölé izmosodó” és kollektív alkotót lát, akinek képességei „nem az objektumok sivár szemléletében, hanem egy világösszefogás fenyegető színeiben villogtak fel”.⁴⁴ Rilket ugyan nem fordítják, ahhoz talán messze áll az ízlésüktől, de rövid recenzióban megemlékeznek a *Hogyan szeretett és halt meg Rilke Kristóf kornétás* című könyv megjelenéséről, egyfelől azért, mert a művet magyarra ültető Kállay Miklós a kezdeti időkben fontos fordítójuk, akit a recenzens, Boross László megdicsér, másfelől mert a kritikus intenzívnek és dinamikusnak

⁴² HARASZI Zoltán, „Remy de Gourmont. (Meghalt 1915. október)”, *A Tett*, I. 1. 13–14.

⁴³ Émile VERHAEREN, „A fuvaros”, *A Tett*, 1916. 295; „A tömeg”, *Ma*, 1917. II/3. 45.

⁴⁴ „Verhaeren Emil”, *Ma*, 1917/3. 37.

találja a szöveget prózapoétikai szempontból: „Izzó teljességű meglátás. Az egész egy egységessé lövelt mozgás elejétől végig. Gyors, éles, sűrű, nehéz tömegekkel.”⁴⁵ E szerzőket illetően – akárcsak Kálmán C. György a korai avantgárd kánonról szóló könyvében – hivatkozhatunk Szabolcsi Miklós és Bojtár Endre azon meglátásaira is, hogy a magyar avantgárd más országok hasonló irányzatainál erősebben szervesül bele a közelmúlt hagyományába, a késő szimbolizmus tradíciójába (lásd pl. Ady-képüket is), vagyis hogy nálunk a hagyománytörés nem annyira erős, mint másoknál – valahogy idegenkedéssel teli tisztelettel tekintenek ezen írókra.⁴⁶

Kassáknak egyébként hasonlóan ambivalens a futurizmushoz – annak is olasz változatához – fűződő viszonya is. Ő ugyanis – mint ahogy a kelet-európai, például az orosz futurizmus is ezt teszi – az általa is értékelt verstechnikát előszeretettel használja, de funkcióváltásra kényszeríti annyiban, hogy háborúellenes meggyőződését fejezi ki vele. Vagy ahogy Aczél Géza fogalmaz, „az elszabadult erők diadala helyett azok megnyomorító hatását érzékelteti.”⁴⁷ A futurista inspiráció elsősorban saját – vagy egyes, a hatása alatt álló munkatársainak – versnyelvében érződik, kismértékben viszont abban is tetten érhető, ahogy Kassák felhasználja a lapjában szereplő olasz futurista szerzőket, Libero Altomarét elsősorban. Őt háborúsemleges témájú versekkel szerepelteti mindkét korai avantgárd folyóirat nemzetközi számában mint „olasz példát” (lásd: *A házak beszélnek A Tett* nemzetközi számában 1916-ban Komját Aladár fordításában,⁴⁸ illetve a *Vetületek*, megjelent a *Ma* 1918-as internacionalista számában,⁴⁹ fordította Kahána Mózes).

Ezekben a lapszámokban már az a tény, hogy a világháborúban szereplő országok szerzőit pártállástól függetlenül együtt szerepeltetik, pacifis-

⁴⁵ BOROSS László, „Rainer Marie Rilkeről”, *Ma*, 1917/10. 163.

⁴⁶ SZABOLCSI Miklós, „A Tanácsköztársaság irodalma”, in SZABOLCSI Miklós, *Változó világ – szocialista irodalom* (Budapest: Magvető, 1973) 108; BOJTÁR Endre, *A kelet-európai avantgarde irodalom* (Budapest: Akadémiai, 1977) 53. Idézi még: KÁLMÁN C. György, *Élharcol és harcélék. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon* (Budapest: Balassi, 2008), 100–101.

⁴⁷ ACZÉL Géza, *Kassák Lajos* (Budapest: Akadémiai, 1999) 23.

⁴⁸ LIBERO ALTOMARE, „A házak beszélnek”, *A Tett*, 1916/15. 279.

⁴⁹ LIBERO ALTOMARE, „Vetületek”, *Ma*, 1918/12. 148.

ta gesztusnak tekinthető, függetlenül azok háborúhoz fűzött viszonyától. Marinetti *Csata. Súly + szag* című, nominális szerkezetű verse már kicsit érzékenyebb eset – fordítóját amúgy, a szerkesztőségi szokástól eltérően nem tüntették fel *A Tettben* (1916. 15. szám). Ez egy háborúpárti költemény, legfeljebb annyi történhet a figyelmetlen, a kontextus miatt már bizonyos elvárásokkal közelítő olvasóval, hogy kicsit dezorientálhatják a főnevek által jelzett, lecsupaszított érzetek (látványok, hanghatások, szagok, tapintási érzetek), illetve az ebből felsejlő totális káosz, és emiatt esetleg nem veszi észre, hogy a maszkulinitás és a harc összekapcsolódásával a szélsőségesen nominális szöveg mégiscsak egy gyönyörbe forduló szerkezéssel ér véget: a csata nem más, mint kielégüléssel záró szexuális aktus. Vagy igen, esetleg észreveszi, akkor viszont elbizonytalanodhat, miképpen, milyen érzelmekkel fogadja. Mint ahogy maga a szerkesztő is ambivalens érzésekkel közeledett az olasz irányzat atyjához: míg nyilvánosan vehemensen támadta Marinettit, addig könyveit terjesztette, a *Ma* lapjain reklámozta, s még a húszas években is dedikált tiszteletpéldányokat küldözgetett neki saját köteteiből.⁵⁰

Jules Romain, Georges Duhamel, René Arcos francia unanimista költők pedig már *A Tettben* is szerepelnek (mozgalomtársaik, Henri-Martin Barzun, Pierre-Jean Jouve csak kicsivel később a *Mában*); márpedig – az aktivistákon kívül – nehezen lehet elképzelni rokonabb szellemű irányzatot náluk, akik az egyént csak a társadalmi szövet részeként tudják értelmezni, és az életet – mint nevük is mutatja – „egyetlen hangúnak”, egy mindent felölelő testvériségként fogják fel.

Whitman nevével Kassák Reinhard Pirooska 1914-es *Budapesti Szemlében* megjelent cikkében találkozott először,⁵¹ csak ezután olvasta el verseit; vagyis megjelenésekor nem olvasta Szabó Dezső-féle 1913-as nyugatos cikkét,⁵² amelyben a szerző Whitmant nevezi meg az avantgárd (általa

⁵⁰ DOBÓ GÁBOR, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai: önleírás, kontextusok, modellek* (doktori disszertáció) (Budapest: ELTE, 2018) 168, 462-es lábjegyzet. Dobó Gábor Claudia Salaris és Pablo Echaurren tájékoztatására (Fondazione Salaris-Echaurren, Róma) hivatkozik.

⁵¹ REINHARD PIROOSKA, „Walt Whitman”, *Budapesti Szemle*, 1914. I. 98–106.

⁵² SZABÓ DEZSŐ, „A futurizmus: az élet és a művészet új lehetőségei”, *Nyugat*, 1913. I. 16–23.

futurizmusnak nevezett, valójában inkább expresszionista) világnézet és poétika mintájának; az viszont kétségtelen, hogy Szabó Nietzschebe oltott Whitman-képe és szolidarizmuson alapuló kollektív-individuum-fogalma hatással volt rá, mint ahogyan számos társára, s ez verseikben is érvényesül.⁵³ (Olyannyira, hogy Gáspár Endre korai Kassák-könyvében majd a Whitman-hatást gondolja az egész életmű tartópillérének.⁵⁴)

Összességében tehát elmondható, hogy még a kezdeti évekre is igaz, hogy a szövegek mindig a baloldali közeg és/vagy a futurista-expresszionista-aktivista verszlés alapján kerülnek be a lapokba, és kozmikus távlataik, dinamizmusuk, modern témáik – gép, város stb. –, töredezett vagy zaklatott dikciójuk alapján még akkor is beleillenek ebbe a vonulatba, ha amúgy valamiféle átmenetet képviselnek a klasszikus modernség és az avantgárd között, mint pl. az unanizmus – vagyis ebben a tekintetben inkább Bori Imre, illetve a monográfiáról Aczél Géza meglátásait osztom.⁵⁵

A másik centrális kérdés: a fő munkatársaknak és a fordítóknak a szövegválogatásban betöltött szerepe, noha ezek a szerepek amúgy nemegyszer részlegesen egybe is eshettek (például Komját Aladár, György Mátyás esetében),⁵⁶ mert Kassák maga – főleg eleinte – egyáltalán nem beszélt

⁵³ Vö. még: DERÉKY Pál, *A vasbeton torony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében* (Budapest: Argumentum, 1992) 37–42.

⁵⁴ GÁSPÁR Endre, *Kassák Lajos az ember és munkája* (Wien: Fischer, 1924).

⁵⁵ ACZÉL Géza, *Kassák Lajos*, 29: „A külföldi válogatás már sokkal egyértelműbb. A nagy elődök – Whitman és Verhaeren – mellett feltűnnek az elvont humanizmust és kollektivitáskeresőt hirdető unanizmisták (Jules Romains, René Arcos, Georges Duhamel), a szociális indulatoktól fűtött német aktivisták, *A Tett* közli elsőként Magyarországon Apollinaire-t (Saint-Merry muzsikusa) és Marinetti prózáját (Súly + Szag).” Bori Imre (Aczél Géza is helyeslőleg idézi, i. m. 29): Kassák kezdetben *A Tett*nek létrehozója és nem ideologikus prófétája volt, autodidakta ösztönösséggel válogatta munkatársait és lapja anyagát anélkül, hogy pontosan körvonalazta volna elképzeléseit. Nem az árnyalatok, hanem a gondolatok egésze az, ami *A Tett* minden közleményéből a szerkesztőre, Kassákra mutat. BORI Imre, KÖRNER Éva, *Kassák irodalma és festészete* (Budapest: Corvina, 1967) 37.

⁵⁶ KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, 203: „A folyóiratot első számtól kezdődően én szerkesztettem, és kiadóként jegyeztem. A II. évf. 7. számától kezdve a felelős szerkesztő mellett három főmunkatárs neve is megjelent a címlapon: György

nyelveket. Többek között Bortnyik Sándor visszaemlékezéséből tudjuk, hogy bár Kassák teljességgel kezében tartotta a szerkesztést, a külföldön megjelent cikkekre, írásokra gyakran valamelyik munkatárs hívta fel a figyelmét, s nemegyszer szóbeli nyersfordítást is biztosított a számára – ennyiben tehát a többiek is előválogattak, szűrtek, így ha korlátozott mértékben is, az ő ízlésük is érvényesülhetett. A végeredménnyel, az új szám tartalmával azonban – nem lévén szerkesztőbizottsági tagok – már csak a nyomtatott változathoz értesülhettek.⁵⁷ Nádass pedig így emlékezik (egy kicsit későbbi időszakra, de Kassák szövegválogatási gyakorlatát tekintve ez talán nem lényeges): „És hogy Kassák hogyan tárgyalt francia, német, olasz, angol és orosz vitapartnerekkel? Tolmács segítségével. Rábökött egy versre vagy egy cikkre, amit érdekesnek vélt, és rászólt a leginkább poliglott Gáspár Bandira, esetleg Németh Andorra vagy néha rám: Fordítsa le! És a nyers fordítás igazolta, hogy valami érdekesre, érdemesre bukkant rá. Művészi ösztöne, érzéke volt az új érték felkutatására.” Elképzelhető tehát, hogy *A Tett* viszonylagos eklekticizmusa onnét is származott, hogy a korai számokba az inkább az esztéta vagy klasszikus modernséghez köthető ízléspreferenciákkal bíró Franyó Zoltán és Kállay Miklós fordított (bár ők alapvetően unanimitásokat ültettek át magyarra, illetve Kállay a szimbolista Fort-t is), de még a Verhaeren-fordító György Mátyás is – bármilyen egyéni hangú avantgárd költő volt máskülönben – , válogatói értékítéletében is őrzött valamit a nyugatos előéletéből, noha explicit módon szembefordult az esztétista hagyománnyal.⁵⁸ Utána Kahána Mózes,

Mátyás, Komját Aladár és Uitz Béla neve. A III. évf. 1. száma után, tehát 1917 decembere táján négyen: Révai József és a lapon jelzett három főmunkatárs közül a két költő: György Mátyás és Komját Aladár, valamint Lengyel József politikai ellentétek miatt elhagyta a lapot. Ettől kezdve Uitz Béla szerepelt társzerkesztőként, s bár a szerkesztésben aktívan nem vett részt, a lap anyagával mindvégig azonosította magát.”

⁵⁷ BORTNYIK Sándor, „Emlékeim Kassákról”; NÁDASS József, „Arcképvázlat Kassákról”, in *Kortársak Kassákról*, szerk. ILLÉS Ilona – TAXNER Ernő (Budapest: PIM és a Népművelési Propaganda Iroda, é. n.) 14–18.

⁵⁸ Kassák *Az izmusok történetében* ír György Mátyásról, KASSÁK, *Az izmusok története*, 213. György Mátyás munkásságáról még: KÁLMÁN C. György, *Élharcok és arcélek...*, 49–133.

Reiter Róbert, még később Gáspár Endre és Németh Andor egyaránt befolyásolhatták a külföldi irodalmakat érintő szelektálást – még ha csak ajánlatokkal, sugalmazással is.

S ezen jelenség fonákja: miként ültetik át magyarra ezeket a szövegeket? A Verhaerent az avantgárd lapokba magyarító költő, György Mátyás explicit módon világossá is teszi, hogy létezik „avantgárd fordítói technika”. Legalábbis magyar Baudelaire- és Verhaeren-kötetekről szóló fordításkritikájában – György Oszkár: *Charles Baudelaire versei (Tevan, 1917)*, Peterdi Andor: *Émile Verhaeren versei (Tevan 1917)* –,⁵⁹ amely avantgárd „versfordítás-elmélet” is egyszersmind, György Mátyás rendkívül normatív módon a következő kívánalmakra mutat rá:

- Tény ugyan, hogy a fordítás szubjektív kényszer eredménye is, de szerinte ambícióként csak akkor elfogadható, ha a fordító ezáltal képes ugyancsak „tanúságot tenni” „a szubjektumnak egyetemes erőkből hurkolódott gazdagságáról”.
- Következésképpen a végterméknek versnek kell lennie: amin György Mátyás természetzerűleg nem feltétlenül kötött verset ért, hanem „minél több erőnek uralmas karba-zendülését” – azaz dinamikát.
- A fordítás transzponálás, azaz az egyik nyersanyagból a másikba való, egyenértékű szöveget eredményező áttétel (melynek feltétele a fordító „konzsenialitása”).
- Elvárható továbbá a költő poétikai nézeteinek – „programjának” – való megfeleltetés.

Ezen fordítói elvárásrendszer mintegy illusztrálja a két könyv kritikájával. A második rész, amely a Verhaeren-kötetet erősen elmarasztalja, azért bírhat nagyobb érdekességgel a számunkra, mert szembeállítja Peterdi általa túlságosan erőtlenné, gyengének, minden „aktualitást” („nagyipari elemet”) nélkülözőnek tartott megoldásait a saját fordításával.

⁵⁹ György Mátyás, „György Oszkár: Charles Baudelaire versei (Tevan, 1917)”; „Peterdi Andor: E. Verhaeren versei (Tevan, 1917)”, *Ma*, 1917/11. 178.

Egy francia versrészletet idéz *A tömeg* című versből, amelyben az „aktualitás” tekintetében valóban ő a nyertes (a nyomdahibákat most korrigáltam):

„Une électrique ardeur brûle dans l’atmosphère”

Az ő megoldása:

„Villamos izzás perzsel a levegőben”

Peterdié:

„S a levegő úgy ég, mint az olaj.”

Másik, szintén ehhez a vershez kapcsolódó példája azonban elgondolkodtatóbb, bár Peterdi itt is gyengébbnek bizonyul, ráadásul félreérti az egyik sort.

Oh! dis, sens-tu qu’elle est belle et profonde,
Mon cœur,
Cette heur
Qui crie et frappe au cœur du monde?

Peterdi:

Ó, érzed-e a szépséget, erőt,
A szívemet.
S az órát, mely mint harang csilingel
És ver a Mindenség szíve felett.

György Mátyás:

Ó, érzed szívem, mily mély és teli
ez az óra,
mely forrva
üvöltve a világ szívét döngeti?

„Egyáltalán – folytatja György Mátyás – ha összevetem a *Tömeg* című vers két fordítását, Peterdiét és a magamét, megrökönyödéssel tolu fel a kérdés, hogy igazába melyikünk vak és süket Vethaeren gesztikulálása és szava iránt, amikor ami neki üvöltés és döngetés, Peterdinek csilingelés és ketyegés. (...) csilingel/dönget körülbelül a dinamika lefokozásának

arányzáma.” A vakságra és süketségre vonatkozó kérdés helyett talán relatívabb az az észrevétel, hogy az esztéta modernség és az avantgárd határán álló Verhaerent mindkét fordító kicsit eltolja, Peterdi az előbbi, György Mátyás az utóbbi irány felé: ezt egyfelől a *frapper* (’kopog’, ’megüt’) ige „csilingel”-je és „dönget”-je igazolja, másfelől azonban az is, hogy a „belle”-t (’szép’) A Tett fordítója inkább „teli”-ként magyarítja, hogy a szerinte hiábavaló esztétizálás helyett kozmikusságot és teljességet vigyen a költeménybe („forrásról” pedig végképp szó sem volt a francia versben); mindezt pedig nyilvánvalóan azért teszi, hogy dinamikát tükrözzön az előállított szöveg, s megalkotója szubjektumának „egyetemes erőkből hurkolódott gazdagságáról” adjon számot – amint azt György Mátyás fordítói programja (1–2. pont) megköveteli.

Egyébként Kálmán C. György is valami ilyesmi megoldást sugall – hogy visszatérjünk régebbi kérdésünkhöz – a fordított művek korpuszának eklekticizmusának problémájára (pontosabban több javaslat is van, de ezt tartja a legvalószínűbbnek). Ő ezt „félreértésnek”, „félrefordításnak” nevezi, pedig, mint fentebb láttuk, van benne célzatosság is: mint mondja, nem teljes átértelmezésről van szó, inkább arról, hogy „a fordítások nyelve markánsan elüt a kor költészetének nyelvezetétől; az agrammatizmus határát súroló, végletesen tömör, neologizmusokban bővelkedő, kifejezésmódjában (sic) feltűnően expresszív formák hemzsegnének a fordításokban. Elképzelhető tehát, hogy mást (a saját szempontjukból: többet) láttak bele mindazokba, akiket fordításra méltóknak találtak, s ennek megfelelően saját eszményeiket a fordításokba beleírva ültették át műveiket.”⁶⁰

Mindezt látva tehát elmondható, hogy Kassák, hála egyfelől „jó szimatának”, másrészt korokon és stílusirányzatokon túlmutató, bizonyos szövegsajátosságokat preferáló válogatási kritériumainak, amelyeket megerősített a neki dolgozó kritikusok hasonló ízlése, illetve a műfordítók sajátos, az ezekre a vonásokra rájátszó praxisa is, a felszíni változatosság dacára is egy viszonylag konvergáló világirodalmi korpuszt alakított ki lapjaiban, illetve egy hasonló módon jellemezhető nemzetközi hálózatot épített ki szépen lassan e folyóiratok köré.

⁶⁰ KÁLMÁN C. György, *Élharcok és arcélek...*, 99.



MÁCZA, KASSAI MAGYAR AVANTGÁRD, TRANZNACIONALITÁS

Előadásomban egy igencsak feledésbe merült életmű, Mácza János munkásságának azon részével foglalkozom, amely kelet-közép-európai vetületben válik különösen érdekessé: azzal az időszakkal, amely 1919-es emigrációja utánra (legfontosabb színhelyei: Bécs és Kassa), de még 1923-as moszkvai távozása előttre tehető.

Egy gyors életrajzi vázlat,⁶¹ hogy értsük a kontextust: Mácza Alsóhroboton, a mai Szlovákia területén, többségében szlovákok lakta faluban született 1893-ban, 1915-ben költözött Budapestre (előtte gyógyszerésznek tanult, s már 1913-tól színikritikákat ír, előbb az *Ungvári Közlönybe*, majd budapesti lapokba). 1915-ben csatlakozik Kassák avantgárd mozgalmához, *A Tett* és a *Ma* színikritikusa és színházi teoretikusa (bár jegyez képzőművészeti érdekltségű cikkeket is), 1917-ben megszervezi a *Ma* színházi stúdióját. A Tanácsköztársaság alatt a Nemzeti Színházban segédrendező Hevesi Sándor mellett (akinek korábban olykor ugyan bírálta tevékenységét, de aki tehetségét látva sokban támogatta).⁶² A bukás

⁶¹ Lásd: *Magyar életrajzi lexikon*, 3., főszerk. KENYERES Ágnes (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981) 490–491; MÁCZA János, „Életrajzom”, in MÁCZA János, *Legendák és tények* (Budapest: Corvina, 1972) 5–9; *Mácza János életrajzi, kortörténeti vonatkozású feljegyzései 1941–1973*. PIM V. 3525/19/1–7. (kéziratos füzet); BOTKA Ferenc, „Mácza János születésének 75. évfordulója alkalmából”, *Nagyvilág*, 8. sz. (1968) 1223–1225.

⁶² Komoly vita kerekedett Mácza segédrendezőségéből, ezzel a váratlan kinevezéssel ő vált ugyanis Lukács és Balázs kultúrpolitikájának emblematikájává, illetve a *Ma* zavarosságának szimbólumává a baloldali-ideologikus sajtó számára. Lásd SZEREDI Merse Pál, A „Mácastílus irodalmi diktátora Lukács György sznob uszályában”. Az aktivisták a Tanácsköztársaságban, *Enigma*, 2018/94., 128–146. A hivatkozott két cikk: KÉRI Pál, „Máca!”, *Az Ember*, 1919. április 15., illetve GÖNDÖR Ferenc, „Kik akarják diktálni a proletárirodalmat?”, *Népszava*, 1919. április 16

után francia útlevelel Szlovákiába menekül, előbb szülőfalujába távozik, majd elindul Weimar felé, hogy a Bauhausban tanuljon tovább, de útját előbb Prágában, majd Bécsben megszakítja. Egy darabig Bécsben marad, s belép az újjáalakuló kommunista pártba, majd Lukács megbízólevelével Csehszlovákiába utazik, Kassára, ahol a Csehszlovákiai Kommunista Párt legfontosabb magyar nyelvű napilapjának, a *Kassai Munkásnak* (későbbi nevén: a *Munkásnak*) a szerkesztője lesz: alapvetően a kulturális rovat tartozik hozzá, illetve gyakran írója és fordítója is az itt megjelenő írásoknak (csehből, németből és oroszból ültet át magyarra szépirodalmi szövegeket). Mindeközben az akkor születő Proletkult egyik legfőbb szervezője is (az 1922-es év május elsejére pedig ő írja és rendezi az első magyar szabadtéri tömegjátékot), bár az akkor bécsi székhelyű *Mában* továbbra is intenzíven publikál. 1922 második felében ismét Bécsbe érkezik, de ekkor már eltávolodóban van Kassákéktól, a marxizmus elméleti alapjainak elsajátításával foglalkozik. 1923-tól már nem is ír a *Mába*, s az év tavaszán a MOPR (a forradalmárok támogatására létrehozott nemzetközi szervezet) segít neki áttelepülnie Moszkvába, ahol rövid irodalomtudósi tevékenység után hamarosan profilt vált, s onnantól kezdve főként építészettörténettel és esztétikával foglalkozik marxista szellemben (igaz, továbbra is elfogadni látszik – szemben a szovjet fősodorról – a modern izmusok számos eredményét, azokat beépíthetőnek látja a szocialista művészetbe). Azért 1922–1923-ban még szerkesztőként dolgozik a szintén Moszkvába áttelepült Barta Sándor *Akasztott Ember* című, alapvetően dadaista hangoltságú lapjában, az *Éket* pedig 1923 és 1924 között szerkeszti.

Ezt a Moszkva előtti átmeneti időszakot próbálom meg felvázolni tehát, amelynek fontos jellemzője, hogy egy olyan kísérletnek tekinthető, amelynek során Mácza megpróbálja a nemzetközi avantgárd eredményeit a baloldali (kommunista) kultúrába integrálni. Mindeközben érdeklődésünkre számot tarthat az a transznacionális-transzkulturális közeg is, amelyben Mácza mozgott, tudniillik az eleve nemzetközi baloldali mozgalom és az eleve nemzetközi jellegű avantgárd között (s annak két magyar emigrációs központja, Kassa és Bécs között alkotói, szervezői és közvetítői szerepben is tevékenykedett).

Kassa ebből a szempontból amúgy is érdekes helyszín, egyrészt vegyes etnikumú lakossága miatt (1910-ben a város lakosságának 75,4%-a ma-

gyar, 14,8% szlovák és 7,2% német),⁶³ másrészt a korszakban bizonytalan földrajzi hovatarozását illetően (eredetileg a Monarchia egyik fontos városa, 1918-ban elfoglalják a csehek, 1919-ben visszaveszi a magyar Vörös Hadsereg, de aztán júliusban a Clemenceau-jegyzék szerint kiüríti, végül az 1920-as trianoni döntés értelmében Csehszlovákiához kerül).

Mácza nyelv tudása is segíti valamiféle transzkulturális pozíció elfoglalásában, amelyre ezen időszakban szert tesz: mivel szlovák faluban élt szüleivel, gyerekkorában egyszerre használta a magyar és a szlovák nyelvet, ez később jól jött neki Kassán is; később a szlovákra alapozva megtanul csehül is (olvasni), majd oroszul. Németül már gimnáziumban is tanult, és bár a beszéd-készsége nem volt jó, rengeteget olvasott, ez segítette később, hogy a *Mába* fordíthasson (nemcsak Strammot, de Ibsent, Strindberget is). Ibsen miatt a norvégba is belekezdett, de aztán idő hiányában fel kellett adnia. Franciául kamaszkorában anyja egyik barátnőjétől vett órákat.⁶⁴

Mácza kassai tartózkodásának legfontosabb színhelye tehát a *Kassai Munkás*, legfőbb tevékenysége a szerkesztői feladatokhoz köthető, ezeken belül is az irodalmi rovat összeállítása az ő reszortja. Jász Dezső visszaemlékezése szerint az irodalmi rovat Mácza Jánosnak köszönhetően rendkívül gazdag és színes volt: „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 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.”⁶⁵ Bár ő úgy ítéli meg, ezt a válogatást nem lehetett szektásnak mondani, megállapíthatjuk, hogy elég erős ideológiai koncepció érződik ki az irodalmi rovatból. Eklektikus ugyan abban a te-

⁶³ *Soznam miest na Slovensku dľa popisu ľudu z roku 1919*. (Bratislava: Nákladom vlastným, 1920) 4.

⁶⁴ *Mácza János életrajzi, kortörténeti vonatkozású feljegyzései...*

⁶⁵ Jász Dezső, „Így kezdődött”, *Kortárs*, 7. sz. (1968), 1134–1140.

kintetben, hogy Petőfitől *Az apostolt* éppúgy közlik, mint Nexöt, illetve a francia szürrealistákat olyannyira dühítő Anatole France is szerepel benne egy, a munkásmozgalomról szóló írásával, s ugyanígy a szocialista Paul Lafargue – sőt, Flaubert, Mark Twain, Wells, Jack London is. Úgy tűnik, irodalmi irányzattól függetlenül a baloldali, forradalmi hevületet és a társadalomkritikai szándékot díjazták, de a megjelentetett szövegeknek nem kell feltétlenül egyúttal marxistáknak is lenniük. Mácza szerkesztéspolitikája a baloldali avantgárd vonalhoz is kapcsolódik: sok Kassák-írást helyez el a lapban, illetve közli saját – bár azért ide válogatott – szövegeit is, illetve német expresszionista költeményeket. Cseh, német, szovjet-orosz baloldali költőket jelentős számban, köztük sok avantgárd alkotót ültet át magyarra ő maga is (például Majakovszkijt, akit egyébként ekkoriban fordít a *Mának* is). Botka Ferenc egy cikkében⁶⁶ a csehek között Jaroslav Seifert, Hora, Dvořak és Čapek költeményeit említi, mint Mácza Jánosnak és Fried Jenőnek a *Kassai Munkásba* szánt közös fordítási munkáit. (Ez azért nem derülhet ki az újság egyszerű átnézésekor, mivel a kezdeti szövegközlések után, melyeket Juhász Árpád jegyez fordítóként, már nem tüntették fel az újságban, ki ültette át magyarra az egyes irodalmi szövegeket – viszont Mácza egy levelében Botkának úgy nyilatkozott, hogy a cseh nyelvből készült névtelen fordítások részben az ő, részben Fried nevéhez fűződnek, s egy bibliográfiában megjelölte közös munkáikat.) Magyarra ültette a *Rovaro életéből* című színdarabot is a Čapek fivérektől, melyet a proletkultos színtársulat elő is adott. Ugyanebben az időszakban Mácza cseh fordításokat közölt az *Akasztott Emberbe*, a kolozsvári *Napkeletbe* és a New York-i *Új Előrébe* is.⁶⁷ (Ugyanekkor, azaz 1921-ben egyébként Kassán megjelenik egy három novellát tartalmazó Gorkij-fordításkötete is, *Az erkölcs papja*,⁶⁸ amelynek szövegeit a szerző személyén kívül, azaz tar-

⁶⁶ BOTKA Ferenc, „Cseh proletárköltők fordításai a Kassai Munkás 1921–1924-es évfolyamaiban” I., *Irodalmi Szemle*, 1. sz. (1960), 91–103; BOTKA Ferenc, „Cseh proletárköltők fordításai a Kassai Munkás 1921–1924-es évfolyamaiban” II., *Irodalmi Szemle*, 2. sz. (1960), 247–252. A fordításokra vonatkozó információkat lásd a 2. részben, 251.

⁶⁷ Mácza János *életrajzi, kortörténeti vonatkozású feljegyzései...*

⁶⁸ Maxim GORKIJ, *Az erkölcs papja*, ford. MÁCZA János (Košice: Pallas, 1921); Walter HASENCLEVER, *Emberék*, ford. MÁCZA János (Košice: Pallas, 1921).

talmi szempontból az alakítás, szerepjátszás, tettetés témái tartanak össze, továbbá lefordítja Walter Hasenclever *Emberék* című, expresszionista drámáját – mindkét munkáját a Pallas adja ki.)

Az is megfigyelhető, hogy Mácza a *Kassai Munkás*ba óvatosan tesz be írásokat, figyelve a közérthetőségre és a közvetve baloldali mondanivalóra is, olykor pedig kifejezetten a proletkultos előadásokhoz felhasználható (és felhasználható) írásokat jelentet meg, vagy például oktató jellegű cikkeket a helyes szavalás elsajátításához, vagy a (szavaló)kórus szerepének megértéséhez.⁶⁹

Ugyanis 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 párt-szervezet is csatlakozik a mozgalomhoz, és létrehozza saját ilyen jellegű csoportját. Ennek eseményeit, fórumait és „intézményeit” – munkásesteket, szavalóiskolát, analfabéta- és eszperantó-tanfolyamot, természet-tudományi és marxista előadásokat – Mácza, Hidas Antal, Szántó Judit, Kassai Géza és mások szervezik.⁷⁰ A munkáseseteken verseket, jeleneteket, rövidebb zeneszámokat adnak elő. A fellépők 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 verseit, s Gábor Andor és Mácza János fordításainak a segítségével az előadók a külföldi irodalommal is megismertetik a hallgatóságot. Bár ők maguk alapvetően mozgósító, s ekkorra már viszonylag befogadhatónak tűnő aktivista-expresszionista szövegekkel próbálkoznak, rá kell jönniük, hogy a munkásközönség befogadókészsége meglehetősen szűk, ezért áttérnek a közérthetőbb poémák bemutatására, például Gábor Andor-verseket visznek ezekre az estekre. A kassai est fellépőinek előadói stílusa nem avantgárdnak tekinthető még avantgárd közvetítendő darab esetében sem, cél ugyanis, hogy legalább az interpretáció könnyítse a be-

⁶⁹ M., „Az előadás művészete (Hogy tanuljunk szavalni és előadni? – Útmutató a Proletkult szavaló tagjai számára.)”, *Kassai Munkás*, 1921. dec. 13–14.

⁷⁰ Jász, „Így kezdődött”.

fogadást.⁷¹ (Egyszer ugyan az egyik munkásestre Mácza Bécsből áthívja Kassákat és Simon Jolánt, s egy *Ma*-előadást szervez a meghívott munkások részére, de az újságban szükségesnek látja elmagyarázni a valószínűleg kissé tanácstalan közönségnek, mennyiben tekinthető a dadaista vers – nyilván: Simon Jolán dadaista előadásában – mégiscsak a proletkult vállalható irányának, tudniillik hogy a való világra jellemző káoszt képezi le.) A munkásesteken emellett jeleneteket adnak elő, Karinthy-, Čapek-⁷² és Upton Sinclair-műveit,⁷³ Andrejev *Egy eset* című szatirikus játékát, továbbá Gorkij *Az anya* című regényének végjelenetét, s magának Máczának az *Emberek* című egyfelvonásosát, melynek szövege a Kassai Munkásban is megjelenik.⁷⁴

Az *Emberek* dramaturgiai szempontból valóban a proletkult elveinek megfelelő színdarab. Ezt a naturalizmus és expresszionizmus határvidekére helyezhető, erősen társadalomkritikus művet⁷⁵ már játszották egyszer Pesten is 1919-ben (tehát Mácza korábban írta), akkor az anyát Simon Jolán alakította. Kassán 1921 decemberében viszi színpadra a műkedvelő proletkultos társulat, a háromszereplős darabban a nagylányt Mácza Jánosné (Stász Berta), az anyát Szántó Judit, a tüdőbeteg fiút Hidas Antal játssza. Az anya a színpad sarkában krumplit hámoz, a haldokló fiú szenvedés közben a családját hibáztatja nyomorúságáért, illetve azon dühöng, hogy az orvos és egy jótékonykodó úrihölgy mennyire használhatatlan és képmutató tanácsokkal látták el, miszerint a minőségi táplálkozás és a jó levegő segítené a gyógyulását. Megérkezik a húga, pénzt hoz, és élelmiszert, s utóbb kiderült, hogy ezért saját testét kellett árulnia. Ugyan az expresszionizmus stiláris jellemzőit hordozó, erősen érzelem- és indulatfűtötte dialógusokból építkezik a rövid darab, sok felkiáltással tő- és

⁷¹ BOTKA Ferenc, „A kassai proletkult színielőadásai 1. Szavalóestek”, *A Hét*, 51. sz. (1962), 14.

⁷² Karel ČAPEK, *A rovarok élete*, MÁCZA János és FRIED Jenő fordítása, 1922-ben bemutatta a kassai Nemzeti Színház is.

⁷³ A Jimmy Higgins színpadi változatát.

⁷⁴ Jász, „Így kezdődött”.

⁷⁵ Írásban megjelent a *Kassai Munkás* című lapban: január 4., 1922. 3. sz. 2. Idézi még: BOTKA Ferenc, *Kassai Munkás 1907–1937* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969) 87–88.

hiányos mondatokkal, de világosan kirajzolódó, elmesélhető cselekményváza van, s erősen ideologikus üzenetet is felfedezhetünk benne. Gyakorlatilag a játékidőnek megfelelő a cselekmény ideje, ezáltal egyszerre tűnik egy „hétköznapi drámának”, másfelől viszont – Mácza 10-es években vallott, némileg arisztoteliánus sugallatú dramaturgiai elképzeléseinek megfelelően – egy fontos, koncentrikus, sorsdöntő, az eddigi történeket is magában foglaló pillanatot ragad meg a szereplők életéből.

Megjegyezhető, hogy itt ezt veszik elő a repertoárból, s nem Mácza egyéb korai drámáit, tekintve hogy – Kocsis Rózsa szerint még a háború előtt írt⁷⁶ – egyfelvonásosai, az August Stramm hatása alatt álló *Várni* és az *Egyfelvonásos játék* ennél tisztábban avantgárd szemléletű darabok voltak, melyek az expresszionizmus vitalista meggyőződése szerint az Életet dicsőítik, s az örök Emberi két formáját, mintegy prototípusát, a Férfit és a Nőt (a Lányt) viszik színre, akiknek erősen elvont, érzelmi foszlányokból összeálló párbeszédéből koncentráltan egy sorsdöntés bontakozik ki – mögöttük, körülöttük a színpad színes, megvilágított függőnysíkjai is jelzik az absztrakciót. (Strammot – *Ébredés* című színművét – amúgy még 1919-ben fordította is, illetve egy tanulmányt publikált róla a *Mában*.⁷⁷)

Ráadásul az *Ember*ek e proletkultos előadásával szinte egy időben a *Mában* Máczának – mintha egy másik univerzumba került volna át – két dadaista-szürrealista kísérlete jelenik meg, a *Fekete kandúr* és a *Kompozíció*.⁷⁸ A típusszereplők közhelyeiből, egymás mellett süketen ismételt üres frázisaiból (meg a *Gyere te niemand* zenekari előadásából, a meztelen táncosnő erotikus táncából stb.) abszurd módon építkező *Fekete kandúr* (1921) megjelentetése pár számmal a nemzetközi dadaista szám előtt mintha előre jelezné, az irányzat nálunk is létező jelenség. Prologusa „röhögésre” kéri fel a nézőt, valójában azonban az általa kiváltott nevetést nem a darab felhőtlen humora váltja ki (tekintve hogy olyanja nincs):

⁷⁶ Kocsis Rózsa, *Igen és nem. A magyar avantgard színjáték története* (Budapest: Magvető, 1973) 191. Kocsis Rózsa röviden össze is foglalja itt Mácza expresszionista és dadaista darabjait.

⁷⁷ August STRAMM, „Ébredés”, ford. MÁCZA János, *Ma*, 8. sz. (1919), 187–192; MÁCZA János, „August Stramm és a német expresszionizmus”, *Ma*, 2. sz. (1919), 23–24.

⁷⁸ MÁCZA János, „A fekete kandúr”, *Ma*, 9. sz. (1921), 122–125; MÁCZA János, „Kompozíció 2. (Színpadra.)”, *Ma*, 7. sz. (1922), 38–39.

az vagy a korabeli, még esetleg meglepett befogadó tanácstalan reakciója lehet, vagy keserű nevetés, amennyiben e szintetikus vízióként élénk helyezett műben érzékeli a kiábrándultságot és az erősen cinikus, az érzelmeket-szellemi értékeket-forradalmi értékeket dekonstruáló hozzáállást.⁷⁹ A *Kompozíció* (1922, *Ma*) pedig végképp szintetikusnak tekinthető mű, egy absztrakt összművészeti alkotás, amely kiiktat minden értelmet, s hangokból (zajzene-halandzsaszövegek, recitált rigmusok, különálló éneklhangok, férfi és női szavalókórus, illetve egyéni szólóisták szavalása), a szinte absztrakt festményként szerkesztett színpadi látványból, illetve pantomimszerű mozgásokból (ritmusosan) áll össze.

Ugyanezen időszakhoz köthető Mácza teoretikusi munkásságából a *Teljes színpad*, amelynek megjelenése szintén a *Má*hoz kapcsolódik. Filológiai szempontból két *Teljes színpad*-verzióról beszélhetünk, a *Ma* folyóiratban folytatásokban 1919-ben és 1920-ban megjelenő változatról,⁸⁰ amelyben látszik, hogy a szerző hónapról hónapra gondolja végig az általa ajánlott színházi reformot, pontosabban a forradalmiasított színházat; illetve egy kötettről a *Ma* kiadásában 1921-ből.⁸¹ Utóbbi mintha kivonatolt és koncentrált, a lényegét kiemelő változatát tartalmazná az első írásnak; de úgy, hogy egy később megírt (1921-es) szöveg előbb olvasható nála a szövegben, mint egy olyan verzió, amelyet addigra a szerző már aktuálisabbnak gondol az eredetinel. Fényében a könyvben másodikként közölt 1919-es szöveg végképp teljesen más hangsúlyokat kap: az még egy expresszionista vízió, illetve társadalmi hatókörét tekintve az aktivista dráma lehetőségeit gondolja végig. Az 1921-es egy annál már lényegesen elvontabb, ún. szintetikus elképzelés: benne az emberi szónak, a gesztusnak, a(z emberi és egyéb) hangnak, a fény játéknak, a térkonstrukciónak stb. egyaránt cselekvő funkciója van

⁷⁹ Vö. még KOCSIS, *Igen és nem*.

⁸⁰ MÁCZA János, „A teljes színpad. (Dramaturgia első része.)” I, *Ma*, 4. sz. (1919), 54–56; „A teljes színpad. Dramaturgia második része.” IV–V–VI. *Ma*, 5. sz. (1919), 103–106; „A teljes színpad. Dramaturgia harmadik része” VII–VIII. *Ma*, 6. sz. (1919), 136–139; Részlet „a »Teljes színpad« című dramaturgiából. Színpad és kollektív életöröm”, *Ma*, 1–2. sz. (1920), 12–14. (Ráadásul később még két idesorolható tanulmányt megjelentet, ezúttal *A színpad* címen: „A színpad. 1. Belső problémák”, *Ma*, 7. sz. (1921), 87–88; „Színpad. 2. Formaproblémák”. *Ma*, 8. sz. (1921), 103–104.

⁸¹ MÁCZA János, *Teljes színpad. Tanulmány 1921–1919* (Wien: Ma kiadása, 1921).

egy sokkal elvontabban értelmezett „szintetikus” szemlélet alapján (melyet Meyerhold és Tairov stilizált mozgáson és látványon alapuló tömegszínházi eredményei, illetve az olasz Prampolini pantomimszínháza előlegezett meg, s szinte vele egy időben a Bauhaus színházi kísérletei is támogatást nyújtottak). Ráadásul az 1921-es változat egyik kulcsszava a „káosz”.

Ami viszont állandó Mácza ezen folyamatosan alakuló elképzeléseiben: egyrészt, hogy ugyan a tömeghatásra alapoznak az individuális műélvezet ellenében, függönnyel leválasztott, külön színpadon képzelik el az előadást. Mácza – aki az intim színházat és a Reinhardt-féle arénát egyaránt elhibázott kísérletnek tartja – itt még csak annyit kíván tenni, hogy kivetetné az emeletet és a páholyokat, hogy a nézők ne legyenek elszeparálva egymástól; így élhető meg a kollektív színházi élmény. Másrészt közös bennük, hogy a teljes színpad gondolata – azaz dráma, (megrendezett és eljátszott) előadás és scenográfia egysége, sőt, lényegi azonossága – mindkét verzióban jelen van, tekintve hogy a színház esszenciáját az élet mint olyan, azaz a kollektív életöröm adja, aminek anyaga, gyakorlatba váltódása a cselekvés, a tett. (A praxist illetően Mácza a díszletet a történések pillanatában megvilágított színes textilsíkok, a szereplőket követő koncentrikus, színes fénysugarak segítségével, a mozgást a szónak alárendelő, nem-realista módon, de nem is elvont stilizálással játszó, kollektív individuumokat képviselő színészek – a „mindenki-emberek” – színrevitelével képzei el ezt a részletet „feloldódó és egyérszilárdító” színházat.) A színpad egy folytonosan mozgásban levő történet, írja az 1921-es kötetben, s minden, ami ott található – szín, hang, tér, idő, fény, ember –, együtt lesz esemény. S amit a színház, illetve tágabban a művészetek céljával kapcsolatban megfogalmaz, az már továbbvezet a tömegjátékok és a dionüszoszi szemlélet felé: „a hétköznapi emberben megmozgatni (...) az életöröm ünnepes emberét (...) Demonstrálni a káoszban a nagy rendet; megmutatni a káoszban az odavezető utat; az életöröm harcában a fájdalom embert (az elbukottat) és az öröms embert (az élet győzedelmesét).”⁸²

A kassai proletkult szervezet által 1922. május elsejei ünnepéségén megrendezett háromszáz fős⁸³ tömegjátékot (a *Májusi kórust*) – amely első

⁸² MÁCZA, *Teljes színpad*, 3. (Ez az 1921-es verzió.)

⁸³ A kéziratban (mint tervezetben) még 100-200 fő szerepel, a visszaemlékezések – lásd később – 300 főt említnek.

ilyen a magyar vonatkozású kísérletek között, noha nem Magyarországon adják elő – az orosz példa ihlette, amelynek két legjelentősebb kísérlete a leningrádi Téli Palota ostroma volt (igazi vöröskatonákkal, ágyúkkal), illetve a leningrádi Tőzsdepalota előtti tömegjáték, amely a három Internacionálé történetének keretében a munkásmozgalom történetét mutatta be. Mácza egyébként a Téli Palota bevételét százezres (!) tömeggel eljátszó Kerzencevvel személyes kapcsolatot is ápolt, pár évvel később cikket is írt tömegszínházról, az ún. „Alkotó-színházról”: „(...) A tömegek élén álló individuum nem a tömeg. Nem az a tömegekből önkényesen kiszakított individuum sem. De nem az a »típus« sem, sem pedig a tömegeknek szimbolikus megjelenítési formája. A tömeg egy roppant százarócú valami, amelynek legigazibb formája, legigazibb szimbóluma – saját maga. A tömegnek (...) »alkotva megélnie« (kell) a »darabot«, amely már nem is színdarab, hanem ünnepi játék.”⁸⁴

A közönség ideológiai előkészítése már 1921–22-ben megkezdődik a *Kassai Munkásban*, majd jogutódjában, a *Munkásban*. Az előbbi cikk (*Forradalmi színpadok Oroszországban*) a propaganda és agitáció bevett orosz formáit igyekszik bemutatni: a színpadra vitt forradalmi törvényszéki tárgyalásokat (ezek jellemzően a fő beszédeket és az ítélelhozatalt dramatizálják), az Oroszországban nagy hagyománnyal rendelkező pantomimeket, végül pedig a már említett háromfelvonásos hármás Internacionálé-tömegjátékot, amelyet Mácza hosszasan részletez. A némajátékot („a tettek néma nagyvonalú ünnepét”), amelyet Pétervár összes színésze, színinövendéke és műkedvelője adott elő rengeteg vöröskatonával megtámogatva a tőzsde épületében, Mácza a görög színház hajdani hatalmas arányaival, a mítoszok-rítusok újraélést biztosító hatásával, illetve rendkívül erős agitációs hatással jellemzi.⁸⁵ A második írásban, a *Munkás* 1922. április 20-i számában, amelyben a májusi tömegünnepélyre felkészítő kurzusra szánt Mácza, *A tömeg* című cikkben a népgyűléseket és a tünte-

⁸⁴ MÁCZA János, „Új színház és tömegünnep. A színházak a forradalomban”, ford. БОТКА Ferenc, in MÁCZA János, *Legendák és tények* (Budapest: Corvina, 1972). Továbbá: MÁCZA János, „Tömegünnep”, *Ezredvég*, 2017/5., 135–142.

⁸⁵ MÁCZA János, „Forradalmi színpadok Oroszországban”, *Kassai Munkás*, 1921. júl. 17. Megtalálható még in MÁCZA, *Legendák és tények*, 68–70.

téseket jelölik meg példaként, ahol a „látszólagos káoszt az együttlét renddé” formálja; a kórus ennek kicsinyített, egységesebbnek tűnő mása: „lát-szatra kaotikus, érzésben azonban egy.”⁸⁶ A vállalkozás minden bizonnyal főként a magyar lakosságot érinti, tekintettel a magyar nyelvű kórusmű-re, és mivel a *Munkásban* toboroznak hozzá résztvevőket. A proletkult szervezet a kórusok beszerzéséhez felveszi a kapcsolatot a különböző szakmák képviselőivel, és öt kart (két férfi-, egy női, egy gyerek- és egy ifjómunkáskórust) toboroz, akik azonnal megkezdik a próbákat.⁸⁷ Mácza írja, s Hidas Antallal együtt rendezi az oratóriumként megjelölt műfajú művet – az előadáson ehhez dalokat is csatoltak, amelyek viszont Hidas művei voltak. A kéziratban⁸⁸ ez utóbbiak nincsenek benne, és a Drezdában kiadott német nyelvű változatban⁸⁹ sem. Ráadásul ez a szöveg valószínűleg csak alapjául szolgálhatott magának az előadásnak, mert benne csupán annyi történik, hogy a kórus szereplőiként különböző proletártípusok – gyerek, ifjómunkás, női munkás, munkásgyerek, földmunkás stb. – panaszoznak el nyomorúságokat, tájékoztatnak öntudatra ébredésükről, továbbá – a Tanácsköztársaság bukása után is – harcra mozgósítanak. Ugyanakkor Botka Ferenc némileg másképp tájékoztat a tömegjáték lezajlásának körülményeiről az egyik hajdani résztvevő és szervező, Szántó Judit 1962-es szóbeli beszámolója alapján, illetve egy korabeli riport alapján, amelyet minden valószínűség szerint Mácza írt a *Munkásba*. Utóbbi szerint: „A tömeget jelképező kórusok az ember nyomorúságát és bajait panaszozzák, 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 ő?” A színpadra 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

⁸⁶ [Szerző nélkül]: „A tömeg”, *Munkás*, 1922. ápr. 20. 2.

⁸⁷ [Szerző nélkül], „A május elsejei tömegünnepe”, *Munkás*, 1923. ápr. 5. 2.

⁸⁸ MÁCZA János, *Májusi Kórus. Oratórium 1922*, PIM V.3525/36/1–2.

⁸⁹ Johann MÁCZA, *Arbeiter Choir*. Deutsch von Stefan J. KLEIN (Dresden: Verlag-santalt für Prolet Freidenker, 1924).

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 többszáz tagú kórus harsogja a szürkületbe. A közönség megbabonázva hallgatja az emberhangok orgonájának ezt az újszerű és magával ragadó szimfóniáját. A műsor végén ítél a tömeg: fáklyák fényénél felgyújtja és elégeti a polgári sajtó hazug, népbütítő termékeit. A munkássajtó makettjét többszáz wattos égők fényébe vonja.”⁹⁰ (Magyarországon a szavalókórusok csak később, 1926 körül kezdi el működésüket, a mintát az időközben hazatelepülő Szántó Judit viszi el éppen az 1922-es kassai tapasztalatok alapján, előbb a kommunista Tamás Aladár gárdájának, de ők fellépnek az avantgárdnak tekinthető Új Föld esteken is, például Palasovszky Ödön csoportjával együtt.)

Mácza a befogadó – a proletkultos és a nagyjából tisztán avantgárd (értsd: kassai és bécsi, proletkultos és a *Ma* folyóirathoz kötődő, kvázi dadaista) – közeg szerint így mintegy „kétfelé” dolgozik, némileg a kétféle elvárásrendszerhez igazodva, de azért igyekszik össze is egyeztetni ezt a kétféle tevékenységet. Egyrészt mert a *Mába* – bár oda alapvetően nem ezt az irányvonalat képviselő írásait adja – azért megjelentet egy tanulmányt *Az új művészetek és a Proletkult* címmel. Másrészt mert a két véglet, a dadaista és proletkultos darabok esetében közös metszetről beszélhetünk, tudniillik az avantgárdról, még ha ennek két iránya volt is: az 1920-as évek első felében az avantgárd – vizuális, poétikai stb. – nyelv részben még integrálhatónak tűnik a proletkultba, mivel a proletkult, az avantgárd és a munkáskultúra egymással kölcsönhatásban működik. Mácza tudatossága egy későbbi önéletrajzából is kiderül: „...olyan bűnöm is van, hogy ebben az időben két dadaista egyfelvonásost is írtam. A véleményem az volt, hogy az irodalom és a művészet két úton halad: egyik az, amelyik érthető nyelven a munkásoknak viszi az új kultúrát meg a régi örökséget, a másik – a formakeresések útja, amelyik a »keresőkhöz« szól. Mindkettőnek megvan a jogosultsága és reális igazsága, még pedig abban

⁹⁰ БОТКА, „A kassai proletkult színelőadásai” 1.

a *mértékben*, amilyenben reális forradalmi (és forradalmasító) tartalmat, vagy legalábbis meggyőződött és meggyőző tendenciát hoz.”⁹¹

Ugyanakkor az is látható, hogy ez egy krízishelyzet, egy lassú döntési időszak Mácza életében, aminek a végén végleg szakít a Kassák-körrel, és egyértelműen a marxista irodalomszemlélet mellett teszi le a voksát. Egyik önéletrajzában⁹² az „elvi” távolodás időpontját 1920 közepére teszi, amikor is válaszol Kassáknak az ifjúmunkásoknak címzett, szerinte „ál-humanista levelei” miatt – a szakítás még nem teljes, amit az is jelez, hogy *Szeretet, tagadás, harc* című cikkét még a *Mában* jelenteti meg, azaz Kassák folyóiratának olvasói előtt tartja szükségesnek vitatkozni a főszerkesztővel. Egy 1922-es – Botka Ferenc által már kiadott – jegyzete Kassákék szerinte megalkuvásos magatartásával indokolja a szakítást, s Moszkvába költözését: „Kassákék teljes jobbrakanyarodásában: a gazdasági nyomás mellett egy erkölcsi kérdés: – hogy elismerjék az agitációs munka s ezzel a Proletkult szükségességét, el kellene ismerniük azt is, hogy mindaz, amit csinálnak, csak átmeneti, kezdeti valami. Vagyis történelmien, dialektikusan kellene látniok, önmagukat is. Csakhogy ha ezt elismernék, leszállítanák önmagukat a művészet magas hegyéről s számolni kellene azzal, hogy mindaz, amit csinálnak talán túlnyomó percentjében el fog veszni, értéktelenné fog válni. – Ehhez azonban (akármilyen tudományosan meg is magyaráznák nekik) nincs meg az erkölcsi bátorságuk. Ezért menekülnek az »ember«, az »emberi művészet« stb. általános frázisaiba. Ki akarják szakítani magukat az átmeneti periódusból, hogy ezáltal ennek törvényei ne legyenek rájuk nézve is kötelezőek (struccpolitika) s egyszerre bele akarnak ülni abba a korszakba, amelynek alkotásai majd valóban csúcspontot, klasszikus értéket fognak képviselni. Az individualizmusuk nem bírja ki

⁹¹ MÁCZA, *Mácza János életrajzi, kortörténeti vonatkozású feljegyzései*.

⁹² Mácza itt egészen pontosan ezt írja: „Az emigráns Mával *elvben* 1920 közepén mentem szét, amikor – válaszkép Kassák levelére az *Ifjúmunkásokhoz* (álhumanista leveleire) megírtam a *Szeretet, tagadás harc* c. cikkemet, amit Kassák le is közölt a *Ma* V. évf. 4-ik számában (1920 júl.) Az összekötetést fenntartottam ezután is, vártam és pártfogoltam (Bortnyik, Uitz és Bernáth Aurél rajzait és képeit próbáltam eladogatni (kevés sikerrel) Košicei elvtársaimnak és pártonkívüli intelligenciának.” *Mácza János életrajzi, kortörténeti vonatkozású feljegyzései*.

a pusztulás, az átértékelődés gondolatát, a téglaszerepet. – Gyávaság ez, következetlenség és antimarxizmus természetesen.”⁹³

Am ebben a köztes időszakban ennél a határozottnak tűnő elutasításnál azért ambivalensebb a Kassákhoz való viszonya, amit 1922–23-ból fennmaradtak saját kézírású kottái és az ezekhez később csatolt jegyzetek is bizonyítanak: mivel a proletkult estekre – a *Ma*-matiné mintájára – zenét is szánt, ő maga zenésítette meg Kassák néhány versét (*Mesteremberek, Kompozíció, Örömhöz*), melyeket más darabok mellett a jelenlévők elő is adtak.⁹⁴ S az is árulkodó, hogy időskorában viszont a „*Ma*” és „*akiknek nem kell*” című írásában megvédi Kassákot és mozgalmát mindazokkal szemben, akik szerint nem kezelik méltó helyükön, illetve kiszorítani igyekeznek az irodalomtörténetből őket. Ebben a magyar szocialista diskurzust és kánont elég erősen megkérdőjelező szövegben Mácza nehezményezi, hogy a *Ma* kiesett az irodalomtörténeti narratívából, annak legfőbb helyén a Nyugat áll, szinte kizárólagos státuszban. Ha nagy ritkán avantgárdról esik szó, írja Mácza, akkor inkább a „szakadókat”, Komjátót, Bartát, illetve mint folyóiratot az *Egységet*, az *Akaszott Embert* és az *Éket* szokás megemlíteni, a *Mát* sokkal ritkábban, amely lap körül sereglett akkoriban pedig mindenki, aki társadalmi változásra várt, s antimilitarista volt – többek között ő maga is, amíg el nem jutott a tényleges munkásmozgalomig.⁹⁵

Persze ő is szakadár volt annyiban, hogy a *Mából* való kiválása idején ő is elhatározta, illetve félig meg is valósította az ízléséhez, meggyőződéséhez közelebb álló lapok alapítását. Bár dolgozik az *Akaszott Emberbe* is, főként ideológiai képzést biztosítva, illetve az orosz művészek – Hleb-

⁹³ БОТКА Ferenc: „A Maisták esetéhez (Részlet a Bécsben és Moszkvában íródott Munkaprogram és jegyzetek c. füzetből. Keltezése: 1922. okt. – A V. 3525/18/1 jelzetű kézirat 3–4. oldalán. Tallózás egy hagyatékban”, *Kritika*, 8. sz. (1979), 30–32.

⁹⁴ Ilyenek voltak Reinitz Béla Ady-dalai, illetve egy ugyancsak Mácza által komponált dal a dramatizált Jimmie Higginshez. Egy kis cetlin: „A Mesterembereket és az Örömhöz a kassai Proletkult csoport egyik előadásán 1922 tavasz elején Goldhammer (Kassai) Géza énekelte, én kísértem haróniumon.” „*Mácza János Kassák Lajos verseire írt dalainak kottái – 1922–1923 és 1970*”, PIM V.3525/10.

⁹⁵ MÁCZA János, A „Ma” és „akiknek nem kell”, in *Mácza János életrajzi, kortörténeti vonatkozású feljegyzései*.

nyikov, Burljuk, Szeverjanyin – munkásságáról tudósítva benne⁹⁶ (Majakovszkijt fordítva is), hamarosan elégedetlenné válik a lap szellemi irányvonalával. Kicsit később, már az *Ék* megalapítása előtt *Naplójában* így fogalmaz, voltaképpen itt is szembefordulva az avantgárd tendenciával, túl „formalistának” véelve azt: „Ahogy Barta az Akasztott Emberben elképzeli a dolgokat, meglehetősen naiv és apolitikus. Azonkívül még mindig igen erős benne a »szép«, a »művészet« és különösen az úgynevezett »forradalmi művészet« (a forma-forradalom, a csakazértis új) iránti szeretet.” Előbb csak a tervezgetésig jut, s még az akkor éppen Weimarban tartózkodó Bortnyikkal együtt dolgozza ki egy bécsi székhelyű, *Kritika* című „világsszemléleti” folyóirat programját, azzal a céllal, hogy segítséget, ideológiai támaszt nyújtson a „teremtő alkotók” számára.⁹⁷ A másik lap, a néhány szám erejéig meg is valósuló *Ék* számára viszont ezt koncipiálja, mielőtt tisztázza, szükségszerű „előrelépése” más irányba halad majd, mint a *Mái* (ti. balra): „A lap sorsa attól függ, mennyire tudjuk megtalálni a kapcsolatot a tömegekkel, illetve a tömegek javával, mennyire tudjuk ellenőrizni a tömegek kívánsága és a mi teljesítményünk közötti differenciákat, és minél kevesebb áldozat, »megalkuvás« árán tudjuk ezeket a differenciákat okosan, hasznosan és forradalmian kiegyenlíteni.”⁹⁸ Amiből az következik, a fentebb bemutatott két irány okozott némi fejlődést a számára, abban az értelemben legalábbis, hogy a proletkultos, a munkásosztály számára is befogadható tendenciát olykor erős kompromisszumként élhette meg a tényleges, belső művészi igényei(k)hez képest, s nagyon óvatosan, patikamérleglen hozta meg ezt érintő döntéseit.

Mácza János munkásságának bizonyos szakaszait Botka Ferenc aprólékos, alapos és mindenképpen irányadó kutatásaiban igyekezett feltárni, időről időre visszatért hozzá, s ezekre ma is támaszkodhatunk – ám ő egyrészt munkásmozgalmi perspektívából, alapvetően a marxista diskur-

⁹⁶ Például: MÁCZA János, „Az új orosz irodalom elindulása”, *Akasztott Ember*, 1923. február 15., 3. (A cikk után, az 5. oldalon néhány Majakovszij-fordítása is szerepel).

⁹⁷ *A Bécsben tervezett Kritika című folyóirat programja* (1922), Mácza oldalszéli kézírásos jegyzetével, PIM V. 3525/13/1–2.

⁹⁸ MÁCZA János, *Munkaprogram. Jegyzetek* – (Wien, 1922, 923. V. – Moszkva, 1923. VI. 924.), PIM V.3525/18/1–2.

zus felől tette ezt, ami némileg eltolta vizsgálódásai fókuszát, például talán kevésbé domborította ki az avantgárd teljesítményt, másrészt egy-két cikktől eltekintve nem annyira az egyéni életútra koncentrált, hanem szélesebb keretben, kontextusban vizsgálódott (például a *Kassai Munkás története*), emiatt bizonyos mozzanatok ki is maradtak. Mivel Mácza esetében a magyar avantgárd egy igen figyelemreméltó, s talán Kassához mérhetően sokoldalú alakjáról beszélhetünk, feltétlenül érdemes aktuálisan is – egyfelől az életútját feltáró, másfelől ennél tágabb, színház- vagy kapcsolattörténeti, hálózatelméleti – kutatásokat folytatni irányában.

Végezetül idézzük Barta Sándor *Az örültek első összejövetele a szemetesládában* című parodisztikus jelenetét a legfontosabb korabeli avantgárd alkotókról (2. rész), pontosabban közülük is Mácza jellemzését, amelyben az ő (főként Kassán vallott) színházesztétikai elképzelései – a megkívánt díszlettel: függönyök, textilsíkok stb. – is helyet kapnak:

„János ki ekkor Košicén élt most hirtelen megjelent világitó kókuszfák erdejében a szemetesláda mennyboltján borzalmas szőrcomók lógtak ki a füleiből s egészen világosan hallottuk, amint pergamen ajkait majdnem összeérintette és valószínűleg ezt akarta mondani:

Ex, mex, lex
 kígyó, aszaltszilva, aranykulcs
 kékfüggöny, nem zöld, mozgatható színészek
 lefátyolozott hangok a zenekar irányából
 még két vagy három függöny
 egy nő aki utófüggönynek teteti magát
 egy sárga szem
 amint ide-oda lebeg a függönyök közt
 sárga sárga sárga kék kék kék
 alsónadrágban egy templom akkor átcsorog közepén
 (Az összes függönyök le)”⁹⁹

⁹⁹ BARTA Sándor, „Az örültek első összejövetele a szemetesládában”, 2., *Akaszott Ember*, 1922. dec. 22. 15.

MARIONETT- ÉS ÜBERMARIONETT-ELKÉPZELÉSEK MAGYARORSZÁGON AZ 1910-ES, 1920-AS ÉVEKBEN

Avantgárd és gender-vetület

Craig szerint – aki úgy tartja, egyetlen esztétikai koncepción belül és egyetlen egyén, a rendező/tervező uralma alatt kell létrehozni az előadást minden elemével együtt – a marionett a forradalmi színház ideális előadója: ő életnagyságúnak, tökéletesnek, profi szobrász által kifaragottnak képzelet, s olyannak, amely egy táncos ritualizált bájával, mechanikusan mozog.¹⁰⁰

A színészt állítólagos életszerűsége – túlzott gesztusai, elhamarkodott mimikája, bömbölő beszéde és szemkápráztató látványossága – teljesen alkalmatlanná teszi az előadásra:

Az emberi természet mindentől szabadságra tör, ennél fogva az ember személye maga a bizonyosság rá, hogy mint *anyag* a színház számára értéktelen. A modern színházban, amelyben férfiak és nők saját testüket használják *anyagként*, minden, amit látunk, merőben esetleges. A színész test cselekvései, arckifejezése, beszédének hangzása, mind ki vannak szolgáltatva érzelmei széljárásának.

El kell tehát tűnnie – ahogy ő fogalmaz, „a pestisnek kell elragadnia” –, és a helyére „élettelen alaknak” kell kerülnie, akit jobb híján übermarionettnek nevezhetünk. Craig ebben a cikkében még ténylegesen bábokról beszél, „szépséges, ünnepélyes és távoli” arckifejezésű bábokról, akiknek semmilyen körülmények között nincsenek érzelmeik, és emiatt jelzéseik is, megnyilvánulásaik is kiegyensúlyozottak. (Később, a további szóhasz-

¹⁰⁰ Edward Gordon CRAIG, „A színész és az Über-marionett”, *Színház*, 9. sz. (1908/1994).

nálatokban az Über-Marionett elnevezés néha az élő színészre vonatkozik, aki a rendező diktatórikus kontrollja alatt áll.¹⁰¹) Craig még a modern bábokat is rendkívüli jelenségeknek tekinti a színészekhez képest, de a valódi példának az ázsiai (például az indiai) szertartásokat jelöli meg, amelyekben a báb az ember jelképe volt – miközben hatással voltak rá a no-színház maszkjai, az olasz commedia dell'arte hagyománya és a japán bunraku is (jellemző módon két lapja a *The Mask* és a *Marionette* volt).¹⁰²

Craig előbb Fülep Lajossal állt levelezésben, később Hevesi Sándorral. Hevesi nem rendezett bábdarabokat (amúgy maga Craig sem), de színiiskolában például a marionett „természetessége” mellett érvelt tanítványainak.¹⁰³ Egy évtizedekkel később viszont a *Nyugat*-ba írt cikkében (*Gordon Craig sikertelen nagysága és dicsősége*) azzal magyarázza Craig sajátos „bálvégzetét”, hogy inadekvát módon járt el amúgy helyes teoretikus elképzelései ellenére is, hiszen mindig hangsúlyosan (hagyományos) irodalmi nyersanyaggal dolgozott, miközben *színházat* óhajtott volna teremteni.¹⁰⁴

¹⁰¹ Denis KENNEDY (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Theater and Performance* (Oxford: Oxford Press, 2004).

¹⁰² FÖLDÉNYI F. László, „A Halál és az Über-Marionett”, *Jelenkor*, 1. sz. (2012), 41. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2404/a-halal-es-az-uber-marionett> (2019. 12. 21.)

¹⁰³ Ezt megírta az angol rendezőnek is, aki Hevesi levelének ezen passzusát – kiemelve és némileg átfogalmazva – megjelentette lapja, a *The Mask* első kötetének 2. számában, 1908 áprilisában: „Hogy? – kiáltottam fel megbotránkozva! A marionettek ne lennének természetesek. Minden mozdulatuk tökéletesen megfelel a saját természetüknek. Az a gép, amely ember módjára akar mozogni, természetellenes. Sőt: a marionettek több, mint természetesek, nekik stílusuk is van, azaz egységes kifejezőeszközük, és ezért a marionettszínház igaz! Az emberek nem értik meg a természetet. A természet az ő számukra nem a dolgok szükségszerűsége, törvénye, hanem a hétköznapi, a lapos, a közönséges.” CRAIG, Edward Gordon és HEVESI Sándor, *Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése (1908–1933). The Correspondance of Edward Gordon Craig and Sándor Hevesi (1908–1933)*, ford. SZÉKELY György (Budapest: OSZMI, 1991) 26.

¹⁰⁴ HEVESI Sándor, „Gordon Craig sikertelen nagysága és dicsősége”, *Nyugat*, 18 (1931), 354–359.

Balázs Béla – aki fiatalon éppúgy Thália Társaság-tag volt, mint Hevesi – inkább Reinhardt-tal állt levelezésben, nem Craiggel (akivel szemben viszont nyíltan hivatkozik az elődre, és Kleistet nevezi meg mintaként). Balázs a dionüszoszi színházi tradíciót szeretné meghonosítani, a közönség előtt ott és akkor realizálódó (jelenváló) színházat.

Amit mi színpadon látunk [...], ami bennünket magával ragad, az nem ábrázolás, hanem transzszubsztantáció. „Einfühlung” a szó végső értelmében. Kleist azt mondja („Über das Marionetten – Theater”) – hogy még a jó bábjáték is csak úgy jöhet létre: „dass sich der Machinist in den Schwerpunkt versetzt, d. h. mit anderen Worten, tanzt.”¹⁰⁵ A színész a mi szemünkben valóságosan incarnálódik a szerepébe, és ez a színház egészen specifikus, dionüszikus hatásának titka.¹⁰⁶

A színjáték metafizikai gyökereire hivatkozva a jelenváló színházat szeretné megteremteni, amelynek kulcsa az élő (jelenváló) színész, akinek elevensége azonban logikai ellentmondásban áll az ábrázoló díszlet élettelenségével (Balázs alapelve ugyanis – ahogy saját korában több színházi teoretikusé és rendezőé – a *stílus* felé törekvés, vagyis hogy a színházban minden nőjön össze szerves egésszé). Balázs ezt a problémát két módon véli feloldhatónak: egyfelől az élő díszlet megteremtésével az eleven színész körül (például a Kékszakállú herceg várában az élő, lélegző, síró várral és a kinyitogatott ajtókon keresztül hirtelen kiszűrődő színes fénysugarakkal), másfelől, mintegy ennek fonákjaként, ha a festett díszlethez ezzel homogén bábok vagy árnyfigurák jelennek meg: „a játék diszkvalifikálja a színpadot, melyen végbemegy. (A marionette és a mozi egyanyagú: a színész és milieu egyforma kép. Ezért ott ez a disszonancia nincs meg.)”¹⁰⁷

¹⁰⁵ Fordítás: hogy a gépész (értsd: a bábos) a fókuszba/a súlypontba képzeletileg magát, más szóval táncol.

¹⁰⁶ BALÁZS Béla, *Dramaturgia* (Budapest: Benkő, 1918) 10.

¹⁰⁷ BALÁZS, *Dramaturgia*, 1918; BALÁZS Béla, „Aréna és bábszínház között”, *Auróra*, 1911. márc. 16., 117–122.

Mint ismeretes, Balázs maga is írt bábdarabokat, többek között *A halász és a hold ezüstjét*, *A könnyű embert*, s *A fekete korsó* című arnyjátéka is beilleszthető a bábdarabok körébe. Önmagukban ezek a művek a klaszikus modernséghez (vagy más megközelítésben ugyanazon szimbolista-szecessziós vonulathoz) sorolhatók, mint Maeterlinck, Hofmannstahl, Wedekind, Schnitzler kifejezetten bábszínházra írt darabjai (vagy akár Sztravinszkij *Petruskája*), de nyersanyagul szolgáltak későbbi, avantgárd felfogású rendezések számára is, mint Blattner Géza párizsi időszakának adaptációi.

(ÜBER-)MARIONETT ÉS AVANTGÁRD

Balogh Géza szerint az európai bábszínház kezdettől fogva melegágya az avantgárd törekvéseknek.¹⁰⁸ Főképpen abban látja ennek az okát, hogy legalább akkora súllyal van jelen benne a képzőművészet, mint a színház. Ő Picasso jelmezeit említi a Gyagilev-baletben, s hivatkozik Paul Klee kesztyűsbábjaira, Oskar Schlemmer *Triadikus balettjének* szereplőire; továbbá arra, hogy Podrecca bábszínházának arculatát számos dadaista és futurista művész – Klee, Georg Grosz – segítette kialakítani. Földényi F. László Marinetti *Les poupées électriques* című darabját (1909) hozza például, amely szerinte kifejezetten Jarry bábszínházszerű Übü-darabjainak hatására készült (holott, tegyük hozzá, erősen hiányzik belőle a groteszk elem, és a cselekménye – az automata bábok szerepeltetése mellett is – meglehetősen földhözragadt), illetve szintén Marinetti *Geometriai és mechanikus ragyogás meg a numerikus érzékenység* című kiáltványát (1914).¹⁰⁹ Földényi megemlíti még a Cabaret Voltaire-ben Hugo Ball jelmezeit, továbbá Chirico festményein a bábukat mint a metafizikus művészet elemeit, valamint Fernand Léger gépesztétikáját. Az európai – moszkvai, párizsi – avantgárd bábművészet szempontjából fontos a 20-as

¹⁰⁸ BALOGH Géza, „Egy világpolgár a Hajdúság fővárosából. Blattner Géza kiállítására ürügyén”, *Criticai Lapok*, 6. sz. (2007), <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=28510> (2019. 12. 21.)

¹⁰⁹ FÖLDÉNYI, „A Halál és az Über-Marionett”, 2012.

évek masinizmusa – ilyenek a gépbaettek, mechanikus baettek, a géppé körbeépített színészek segítségével előadott darabok.

Csak nagyon érintőlegesen kapcsolódott a magyarországi avantgárdhoz Blattner Géza tevékenysége, akinek kiemelkedő munkásságát Lőrinc László és Balogh Géza részletesen feldolgozta, ezért jelen tanulmányban nem térnek ki rá hosszabban.¹¹⁰ Blattner Vértes Marcellel együtt egy ideig Kassák lakásában és kiállítóhelyén lakott mint albérlő, és itt is gazdagította munkatársai körét – később pedig a Margit-szigeten tartott művészi báb-előadásokat gyermekeknek többek között Raith Tivadarral, az avantgárd *Magyar Írás* korábbi szerkesztőjével. Magyarországon Blattner azonban inkább szecessziós, szöveggközpontú, lírai és vizuális értelemben dekoratív bábszínházat hozott létre. Ennek leghíresebb előadásai közé tartozott Rónai Dénessel és Hincz Károllyal a *Bastien és Bastienne* című darab színrevitele, 1919-ben a Belvárosi Színházban Balázs Béla *A könnyű ember* és a *Fekete korsó* című, valamint Walleshausen Hella *Egyszer volt* című darabjai, továbbá egy flamand játék Kosztolányi átköltésében, *A lovag meg a kegyese*. (Balázstól már korábban előadták *A halász és a hold ezüstje* című mesét, amelyet később, a párizsi avantgárd időszakban is felújítottak, némileg más megoldásokat alkalmazva.) Blattner legjellegzetesebb újítása ekkoriban a „wayang” volt, amelyet azonban a távol-keleti vajangtechnikától eltérően nem pálcikával, hanem oldalról mozgatott, léccel tologatva őket, a végtagokat zsinórokkal irányítva, mint a vásári bábjátékokban, s egy, a figurákhoz illeszkedő, dekoratív, ornamentális keret fogta körbe a színpadon megjelenő alakokat.

Blattner 1925 szeptemberében hagyja el Magyarországot, s Párizsba költözik, ahol megalapítja az Arc-en-Ciel Színházat, amellyel a francia avantgárd bábszínház megteremtője lesz, a vajagnál kevésbé dekoratív, groteszk, rovarszerűen ízelt, rücskös körvonalú árnybábjaival (*Les cœurs qui se rencontrent*) és áttetsző, gépalkatrészszerű figuráival (*Les danseuses*), illetve az olyan nagy sikerekkel, mint a két függőleges síkban játszott

¹¹⁰ BALOGH, „Egy világpolgár...”, 2007; LŐRINC László, *Blattner. Egy bábos életútja* (Budapest: PIM-OSZMI, 2017). A szóban forgó kiállítás: „A modern európai bábművészet atyja”. Blattner Géza emlékkiállítása. Pécsi Kisgaléria, 2007. május 30.–június 24. Rendező: Papp Eszter, OSZMI.

Az ember tragédiája, illetve a *Thanatosz* (ebben az időszakában legfőbb munkatársai Detre Szilárd, aki fordít, ír, rendez, a kubista festő és bábművész A. Tóth Sándor, a designt pedig a La Nouvelle Générationhoz, Léger köréhez tartozó Fried Tivadar képzőművész biztosítja színháza számára).

1925-ben két fontos avantgárd folyóirat, a *Ma* és a *365* is megjelenteti E. K. Maenner *Bábszínház* című cikkét, ahol is a szerző a színház szatirikus, új formáját bábszínházként képzei el: a tárgyak színészként való szerepeltetésének az a célja, hogy bemutassa a modern társadalom elidegenedtségét, dehumanizáltságát. A társadalom automatáját a marionettnek kell eljátszania; az emberi test – annak intenzív kifejezőeszközeivel – túl naturalisztikus. Az alapvetően embertelen társadalomban mozgó báb ugyan antropomorf, mégsem emberi: bohócos külsejű, megnyilatkozásai szatirikusak, a rációt farce-szá képes alakítani: egy olyan Übermensch, aki egyszerre jeleníti meg az elidegenedett embert, és kifejezi elpusztításának szükségességét is. Maenner példája Yvan Goll *Methusalem* című darabja, ahol a főszereplő, Felix, egy automata, de emberből vált azzá: organikus és nem organikus részek alkotta hibrid, akit egy bábnak kell eljátszania. Maenner elképzelése szerint a báb 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.¹¹¹

(ÜBER)-MARIONETT, AVANTGÁRD, GENDER

Craig a színész testének esetlegességéhez kapcsolódó magatartását (a tekintetnek való kitettség élvezetét, a magamutogatás szeretetét) a majdnem-hogy sátáninak kikiáltott nőiben látja a legszélsőségesebben megvalósulni (vagyis ennek tökéletes ellentéte az Über-marionett – akár ennek tradicionális, távol-keleti verziója is). A női előretörése párhuzamos ellentéte elhalványulásával, amely jelenség (a feminizálódás) a színház hanyatlásához vezet:

¹¹¹ E. K. MAENNER, „Bábszínház”, *Ma*, 1. sz. (1925), 184–185, illetve *365*, 4. sz. (1927), oldalszám nélkül.

A színész eredete két nő balgatag hiúságában gyökerezik [...]. Az isteni báb figurája egyre kevesebb hívet vonzott, a nők pedig úgy hódítottak, mint a legújabb divat. S ahogy hanyatlott a báb, és nyomultak előre a nők, akik helyette önmagukat mutogatták a színpadokon, úgy jelent meg a Káosznak nevezett sötétebb szellem, nyomában pedig az elszabadult személyiség diadala.¹¹²

Jákfalvi Magdolna egyenesen mimikri-kényszerről beszél e tekintetben: Craig szerint ugyanis a színház szociokulturális meghatározottságából következően a nőnek tökéletes nőnek kell mutatkoznia, a férfiak viszont elnőiesednek a néző tekintete előtt, a nézői elvárásoknak megfelelően – a bábszínház pedig ezt az egyensúlytalanságot hivatott visszabilenteni, a feminizálódást visszafogni (a női ellenében egy semleges felé tendálót felmutatni – többnyire deszexualizált figurákkal).¹¹³

A marionett deszexualizáltságának egy szélsőséges eseteként hozhatjuk fel a mechanikus színház szereplőit. Molnár Farkas Kassák konstrukcionista elképzeléseivel párhuzamosan, azokkal összhangban vázolja fel a mechanikus színpad elméletét, amely minden radikalizmusa ellenére is hasonló gondolatból indul ki, mint ahogy már Balázs Béla is tette.¹¹⁴ Hozzá hasonlóan a homogenitás alapelvét helyezi előtérbe, amelyet a polgári színpad szerinte megszegett, amikor a játész színészt egy „színes, hazudott (világ) háttér” elé állította. A mechanikus színpad voltaképpen a színpad megfosztása a naturalista felfogástól, ami együtt járt a realista felfogás teljes elvesztésével (de ezen belül is elveti az erőltetett szimbólumok üres dekorációit és a futuristák „holdnyavalygásait”, hivatkozva arra, hogy a racionális gondolkodás számára a tudomány és a technika szintjére eljutott ember nem élhet érzelmi áthelyezésekkel, asszociációkkal, és nem megalapozott etikai vagy esztétikai ideát absztrakciókban megjeleníteni sem). Ehelyett konstruálni, építeni kell, egy mechanikus

¹¹² CRAIG, „A színész és az Über-marionett”, 1994; idézi még: BENKŐ Krisztián, *Bábok és automaták* (Budapest: Napkút, 2011).

¹¹³ JÁKFALVI Magdolna, „A színész teste női test”, in uő, *Avantgárd – színház – politika* (Budapest: Balassi, 2006) 86–95.

¹¹⁴ MOLNÁR Farkas, „A mechanikus színpad”, *Ma*, 7. sz. (1923), 6.

színpadot létrehozni. A mechanikus színpad architektonikusan alakított szín-terében az embert mint tudatosan odatervezett, vele homogén (mechanikus) figurát képzelel el, akiknek mozgása „előre megszabott és azokból a fizikai törvényszerűségekből [...] adódik, amelyekre a darab fel van építve”. Huszár Vilmos a *De Stijl*-ben megjelent színházi tanulmányában¹¹⁵ szintén az olyan modern mechanikus színpadi előadás egyneműsítő követelményeit fogalmazza meg, ahol gépszerű marionettek mozognak geometrikus kompozícióban (például *Mechanikus táncoló figura*) – s ennek megfelelően ő is létrehozott egy absztrakt bábjátékot egy geometrikusan felépített, nem-semleges figura mechanikus táncával a fókuszban (számára mindazonáltal a film médiuma is alapvető elemes ennek a sajátos marionett-előadásnak, mert ez biztosítja dinamikus kifejezőerejét, expresszionizmusát).

Déry dadaista/szürrealista darabjában, az *Óriáscsecsemőben* (1926) a főszereplő egy emberfeletti lény, aki felnőttként és hermafroditaként születik (a neve is Hermaphroditos), és olyan bábok vagy bábuk között tevékenykedik a színpadon, akiknek együttese a görög kórusok dramaturgiai szerepét újítja fel. A csecsemő figurája az egész emberi életet magába sűríti, a levehető fejű, robotszerű próbababák pedig híján vannak az individualitásnak, és teljesen deszexualizáltak. Déry a dichotomikus felfogás szétrobbantását valósítja meg tehát, egyfelől az élő hermafrodita figurában, másfelől a kvázi-aszexuális bábuk alakjában.

Ugyanakkor a női fenyegetés éppen ezen a területen érheti el csúcspontját. Bár az Über-Marionett és a női robot, az automata (vagy ennek ember-gépi hibrid változata, a kiborg) csak bizonyos tekintetben fedik le egymást, érdemes jelezni, hogy a női robot viszont az avantgárdban amúgy is visszatérő motívum, s nemegyszer – éppen vonzerejének köszönhetően – kifejezetten ijesztővé válik.¹¹⁶ Már Fritz Lang expresszionista filmjében, a *Metropolis*-ban is találkozhatunk az erotikájában is fenyegetővé vált női robottal, amelyben a mechanizáló és mechanizált

¹¹⁵ HUSZÁR Vilmos, „Kurze technische Erklärung von der ‚Gestaltende Schauspiel. Composition 1920–1921“, *De Stijl*, 8. sz. (1921), 126–128.

¹¹⁶ Voltaképpen már előbb, a dekadens irodalomban is, elgondolható Villiers de L'Isle-Adam *L'Eve future*-jére gondolni.

(dehumanizáló, nem-individuális, elidegenítő, disztópikus) tömegtársadalomhoz kapcsolódik. A mesterséges, jövőbeli Éva képe annak a jelenségnek a része, amelyet Alex Goody így fogalmaz meg:

A *The New York Evening Sun*ban és a New York-i dadában a „modern nő” a fin-de-siècle populáris képzeletét (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.¹¹⁷

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 szüzre* [*La Vierge-non-apprivoisée-re*] is utalhatunk.)

Mindazonáltal az avantgárdban – különös tekintettel a dadára – maguk a nők is előszeretettel foglalatostkodtak marionettszínházzal és azzal rokon műfajokkal, sőt, amint azt Riese Hubert¹¹⁸ is kifejezésre juttatja, a dadában például a tánc és a bábkészítés jelenti a nők elsődleges terét. Sophie Taeuber már táncosnőként is maszkokban lépett fel a Cabaret Voltaire-ben, de amúgy is készített „bábokat”: színes fafejeket, mint Jean Arpét, illetve egész marionettsorozatokat, például Carlo Gozzi *König Hirsche* című darabjához. Emmy Hennings – azonkívül, hogy szavalt és énekelt – (kesztyű)bábokkal lépett fel a Cabaret Voltaire-ben és a Cabaret Dadában; Hannah Höch fényképe is fennmaradt, amelyen kesztyűbáb-

¹¹⁷ Alex GOODY, „Cyborgs, Women and New York Dada”, *The Space Between: Literature and Culture 1915–1945*, 1. sz. (2007), <https://www.monmouth.edu/departments-of-english/documents/cyborgs-women-and-new-york-dada.pdf> (2019. 12. 21.)

¹¹⁸ Riese HUBERT, „Zürich Dada and its Artist Couples”, in *Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity*, ed. Naomi SAWELSON-GORSE (London, Cambridge: The MIT Press, 2001) 516–545.

jához hasonló ruhában, bájos táncos mozdulattal pózolt – ez a rokonság báb és bábos között mágikus kapcsolatot létesített. Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven pedig végső soron magából hozott létre (Über)-Marionettet, bár ezzel inkább az állandó (élet)performance-t igyekezett megvalósítani. Ő ráadásul időnként – felrobbantva a dichotóm nemi oppozíciót – a nemek és az organikus-nem organikus részek viszonylatában is hibrid figuraként vagy akár kiborgként jelent meg.

Magyarországon az avantgárd bábjáték ezen női dominanciája nincs meg, bár az kétségtelen, hogy Kassák folyóírataiban Újvári Erzsi az egyetlen, aki ténylegesen bábjátékokat publikál,¹¹⁹ összesen kettőt (a címük is egyszerűen ennyi, *Bábjáték*):¹²⁰ s bár megjelentek írásban, minden valószínűség szerint soha, egyetlen esten vagy matinén sem adták őket elő.

Ami a korábbi művet illeti, minthogy erre nincs utalás a szövegben, nem tudjuk, hogyan kell elképzelnünk vizuálisan a bábokat. Az viszont mindenesetre érdekes, hogy a magyar avantgárd talán legjobban ismert női szerzőjének eme darabjában éppen a fent jelzett, erősen biologizált-erotizált, veszélyforrásként beállított marionett-nőalak jelenik meg. A díszlet (egy szobabelső) pontosan megtervezett, erősen stilizált, egyenmű, élénk színekkel: piros falú szoba, sarokban nagy zöld üvegek, fekete ágy, fölötte kakukkosóra, tükör, mosdótál. A két névtelen szereplő, a lány és a fiú annyiban arctalanok és egyéniség nélküliek, hogy minden bizonynyal az összes létező nőt és az összes létező férfit hivatottak képviselni – a nő mint önmaga és a partnere által is biologizált szex- és termékenységistennő csábítja be a házba a fiút, ám a rövid jelenet végén kiderül róla, hogy prostituált, aki újabb és újabb „áldozatra” les (mert ez a természete). Nem túl hízelgő jelenet a nőkről egy nőírótól, mintegy a századfordulós

¹¹⁹ Mácza Jánosnak volt még egy viszonylag korai, „groteszk bábjáték” műfajúként jelölt írása, de az minden valószínűség szerint kéziratban maradt, nyomtatásban nem jelent meg, s elő sem adták: vagyis nyilvánosság elé nem került. Amúgy maga a cselekmény egy groteszk bohózatra hasonlít, ezért képzelhette el bábjátékként, talán clownszerű bábfigurákkal, de maga a didaszkália semmilyen marionettszínpadra való utasítást nem tartalmaz, s a cselekményben sincsenek igazán erre utaló elemek. (MÁCZA János, *Tánc [Groteszk bábjáték]* – Budapest, 1917, PIM V. 3525/32.)

¹²⁰ ÚJVÁRI ERZSI, „Bábjáték”, *Ma*, 1. sz. (1921), 30–31.

femme fatale továbbéléseként, de azt a *Prózákból* is világosan látni, hogy Újvári – akárcsak a korai magyar avantgárd más férfi és nőirői – egybeként is alapvetően ebből az erősen biologizált (a szexualitásra vagy termékenységre szűkített) nőképből indul ki szereplői felvázolásakor. E báb-jelenetben a mozgások stilizáltak, és olykor végrehajthatatlanok lennének egy emberi szereplő számára: forgás, tánc, előre-hátra csuklás, sőt fejfel labdázás (ez utóbbitól némileg démoninak is tűnik a lány, rögtön a jelenet elején, mintegy előrevetítve a szomorú tanulságot).

A másik darab¹²¹ az *Akasztott Ember*ben jelenik meg, s talán már hordozza magában a *Mából* való kiszakadás ideológiai hátterét is: erős társadalmi mondanivalót hordoz, kifejezetten ideologikus módon – s voltaképpen a felhasznált, talán nőinek tekinthető műfajon túl mimikrit hajt végre (Bhabha),¹²² rejtve-idomítva a női perspektívát. A cselekmény mindössze annyi, hogy a bányászok munkába indulnak, elnyeli őket a bánya szája, majd telik a nap, a környező falvakban az asszonyok teszik (egy patriarchális társadalomban megszokott) dolgukat, a gyerekek játszanak, egy kocsis veri a lovát. Majd a bányából visszatérő bányászok legfiatalabb, balesetet szenvedett társuk holttestét hozzák ki, akit felesége sirat. Voltaképpen szinte naturalista darab lehetne, ha nem lenne bábjáték: vagyis ha a bányászok feje helyén nem csákány ülne (nehéz is elképzelni azt az utasítást, hogy valaki megforgatja a csákányt a feje fölött, de nyilván egy másik, eszközként használt csákányról van szó), ha az alakok nem szántának végig munkába menet a földet a karjukkal, s nem artikulálatlan hangok törnének közben elő a torkukból, illetve ha légzésüktől nem nyílna mind nagyobbra a bánya háromszög alakú nyílása.

(Mindamellett érdekes, hogy – talán az ő hatására – férje, az *Akasztott Ember* főszerkesztője, Barta Sándor is megpróbálkozik ez idő tájt a bábjátékkal, de leplezett formában: bár *Az örültek első összejövetele a szemetesládában* című paródia első része – amelyet Újvári Erzszi *Bábjátékával* azonos számban közöl – még semmi ilyet nem tartalmaz, a két hónappal

¹²¹ ÚJVÁRI Erzszi, „Bábjáték”, *Akasztott Ember*, 3–4. sz. (1922), 5.

¹²² Homi K. BHABHA, „Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”, in uő, *Location of Culture* (London: Routledge, 1995) 85–92.
<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bhabha/mimicry.html>. Letöltve: 2021.09.29.

később megjelenő második rész viszont *mintha* bábjáték is lenne egyúttal, hiszen a főszereplőket, a *Ma* fontos közreműködőit bábokként képzei el a doboz fenekén: „2 bábszerű asszony és 5 csapzott hajú férfi ült meredt szemekkel a láda falának dőlten [...]” Ugyanakkor ez nem egy színpadra szánt alkotás, úgyhogy ez a megjegyzés az amúgy is humoros szövegben leginkább poénként hat.)¹²³

Kassák köreiből tehát a bábjáték nem igazán volt elterjedt, egy másik, sokkal későbbi példát azonban női előadáshoz köthetünk: a Munka-kör egyik kultúrpropaganda előadásának része volt Kassáknak a megesett cselédekről szóló minidarabja, *A szolgálók élete* (1931). Simon Jolán és a Csák nővérek úgy adták elő a darabot, hogy ők maguk is maszkszerűen (teljesen egyformán) ki voltak hozzá festve, s fellépés közben a kezükben tartották a babákat – mintegy miniatűr tükörképként. Mindhárom baba egyforma volt, rögzített, beállított végtagokkal, úgyhogy valószínűleg egyáltalán nem vagy csak minimálisan mozgathatták őket: inkább leképezései, megduplázásai, nyomatékosításai voltak ők az egyébként is übermarionettszerűen megjelenő színésznőknek – vagy akár a cselédlányok, és általában a nélkülöző, alávetett nők kiszolgáltatottságát, bábként kezelhetőségét is hivatottak voltak jelezni.

¹²³ BARTA Sándor, „Az örültek első összejövetele a szemetesládában” 1–2., *Akaszott Ember*, 1–2. sz. (1922), 5., 3–4. sz. (1922), 13–14.

KEZDJÜK A SZECESSZIÓVAL?

Bori Imre avantgárdfogalma

Egy vallomással kell kezdenem: régi emlékeim alapján kicsit hamis illúziókkal, túl nagy reményekkel fogtam bele jelen szöveg megírásába, mely tévedésemet a téma végiggondolása közben egyre inkább beláttam. Valaha, a kilencvenes évek első felében a szakdolgozatomat a magyar avangárdot előkészítő mozzanatokról írtam, a *Nyugathoz* kapcsolódó írók pre-avantgárdnak nevezhető teljesítményeiről, és ebben a munkámban nagy segítségemre volt Bori Imre avantgárdtrilógiája is, amelynek (főként az első kötetnek) egyik alapállítása, hogy a szecesszió az a művészeti-irodalmi irányzat, amely mintegy előkészíti, megelőlegezi az avantgárdot. Úgy gondoltam, hogy most kifejezetten ennek a tételnek eredek a nyomába, és keresem meg azokat a pontokat Worringer és Ernst Bloch teóriáiban, amelyek esetleg igazolni vagy legalábbis indokolni tudják művészetelméletileg vagy egy esztétikai kiindulóponttal ezt az állítást. Bár szövegemnek második fele megkísérel egy hasonló gondolatmenetbe is belefogni, az első fele nem egészen erről szól majd, inkább arról, mit is értett – kora irodalomtudományi kontextusában – Bori szecesszión, hogyan definiálta, milyen kereteket szánva neki tett róla ilyen erős kijelentéseket. Elvárásaimmal, emlékeimmel szemben ugyanis nem egészen azt érti rajta, amit manapság a közmegegyezés szecessziónak tart, pontosabban ennél egyszerre többet és kevesebbet, s ezek megalapozottsága elég kevésbé teoretikus – például filozófiai – jellegű.

De előbb vegyük át újra Bori koncepcióját, melyet *A szecessziótól a dadaig: a magyar futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus* című kötetben (1969)¹²⁴ találhatunk meg (itt kell hangsúlyoznom, hogy a trilógia másik

¹²⁴ BORI Imre, *A magyar irodalmi avantgarde I. (A szecessziótól a dadaig. A magyar futurizmus, expresszionizmus és dadaizmus irodalma)*, Symposium könyvek 20, (Újvidék: Fórum, 1969).

két kötetében – *A szürrealizmus ideje: a magyar szürrealizmus irodalma* [1970]¹²⁵ és *Az avantgarde apostolai: Füst Milán és Kassák Lajos* [1971]¹²⁶ – már „ejti” a szecessziótémát, kiengedi a kezéből, ennek okairól később).

Először is, rendkívül fontos, hogy Bori egy olyan közegben fogalmazza meg állításait, ahol érzése szerint még az is megerősítésre szorul, hogy a különböző izmusok fölött létezik egy irodalomtörténeti gyűjtőfogalom, az avantgárd (ő még avantgarde-nak írja, szóvégi e-vel), amit meg is tesz Pernecky Gézára,¹²⁷ s csak részben Rényi Péterre,¹²⁸ illetve Szabolcsi Miklósról¹²⁹ hagyatkozva. Főként utóbbi avantgárdfogalmát szélesíti ki, amikor egy hidrográfiai metaforával élve leszögezi, hogy a magyar avantgárdnak van „sodra” (mely tartalmi hatókörét tekintve nagyjából egybeesik Szabolcsi definíciójával, bár módosított időhatárokkal bír, azaz némileg túlnyúlik az 1905-től 1938-ig tartó időintervallumon – pl. már a századfordulón elkezdődik), továbbá vannak „mellékadatai, állóvízei és holtágai” is, melyekről ritkán szokás tudomást venni. Megállapítja, hogy „sokkal szélesebben felfogható jelenség volt egyfelől hatásainak körével, a vele érintkezésbe került írók későbbi műveiben észlelhető nyomaival, másfelől pedig kötődéseinek nagyobb számával, s csak leszűkítenénk, ha »mágneses körét« nem vonnánk be figyelmünk körébe, sőt nem vetnénk pillantást azokra a szűkebb értelemben mozgalmaktól független, spontán jelenségekre is, amelyek az avantgarde megléte nélkül nem születtek volna meg”¹³⁰.

Ebben a tekintetben még három fontos, meglehetősen eredeti, új, bár – véleményem szerint – csak fenntartásokkal elfogadható állítása van Borinak. Egyrészt szembemegy azzal az irodalomtörténetben meggyökerese-

¹²⁵ BORI Imre, *A magyar irodalmi avantgarde I. (A szürrealizmus ideje. A magyar szürrealizmus irodalma)*, Symposion könyvek 26, (Újvidék: Fórum, 1970).

¹²⁶ BORI Imre, *A magyar irodalmi avantgarde I. (Az avantgarde apostolai. Füst Milán és Kassák Lajos)*, Symposion könyvek 27, (Újvidék: Fórum, 1971).

¹²⁷ PERNECKY Géza, „A Nyolcak és aktivisták köre, avagy a magyar avantgarde”, in *Tanulmányút a Pávakerthe* (Budapest: Magvető, 1969), 27–53.

¹²⁸ RÉNYI Péter, „Az avantgarde-től a korszerű alkalmazott művészetig”, *Kritika*, 1967/1., 1–21.

¹²⁹ SZABOLCSI Miklós, „Kétféle költészet”, *Kritika*, 1968/1., 8–30.

¹³⁰ BORI, *A szecessziótól a dadáig*, 10.

dett nézettel, hogy a magyar avantgárd – vagy előbb: az izmusok – valamilyen módon külföldi minták hatására jött(ek) létre, szerinte egy autonóm és autochton, alapvetően belső fejlődésű jelenségről beszélhetünk. Ezzel az igencsak erős kijelentéssel egyrészt megtöri az egyszerűsítő centrum–periféria elképzelést is, de mintegy – legalábbis egy adott időszakon, a bécsi emigráción kívül – ki is vonja az avantgárdot, annak „keletkezéstörténetét” is, s egyáltalán az avantgárdhoz köthető alkotók tevékenységét a nemzetközi networkból, az ott felfejthető kapcsolatokat elhanyagolandónak gondolja például 1919 előtt – mely feltevés ennyire sarkosan mégis túlzás. (Egészen pontosan azt az álláspontot képviseli, hogy 1919 előtt hazai, a magyar irodalom keretein belül alakuló, ott az előzményekből szervesen fejlődő avantgárdról beszélhetünk – utána az emigrációban élő írók művei a jellemzők, s ezzel párhuzamosan egy mozgalmon kívüli, független avantgárd is születőben van.) A másik jellegzetes vonás, hogy Bori – ellentétben a megszokott felfogással – nem a hagyománytörést társítja az avantgárdal, hanem – bár fenntartásokkal¹³¹ – a folytonosságot; szerinte „az avantgarde (...) csöppet sem jelent nagyobb erőszakot a magyar irodalom történetében, mint más mozgalmak”,¹³² ezért nélkülözhetetlenek tűnik fel gyökereinek megkeresése. S ekkor teszi le az egyik alapkövét a trilógiának, amely tulajdonképpen a magyar irodalom 20. századi történetének egy alternatív formája lenne, egy olyan szögből történő kép megrajzolása, amelynek középpontja az avantgárd – s amely perspektívából (de ezt már csak én teszem hozzá szecesszióképének megelőlegezésekként) a hozzá kapcsolódó, kvázi-szomszédos jelenségek, mozgalmak, területek némileg torzulásban látszanak: „S mi több: elképzelhető egy olyan irodalomtörténeti rendszerezés is, melynek tengelyében az avantgárd áll, s a hozzá való viszonyulás alapján kapják meg helyüket mind az egyes írók, mind pedig az avantgarde foga-

¹³¹ Máshol azért árnyalja ezt a folytonosságképet, bár csak nagyon finoman: „Természetesen a magyar irodalmi avantgarde is »új« volt, és sokkal inkább az, mintsem hogy pusztán hagyományával meghatározhatnánk, s hogy elegendőnek bizonyulna annak a szellemi tőkének a felmérése, amit a hagyományok jelentenek. De a legközvetlenebb irodalmi múlttal összekötő szálai nélkül mégis csonka maradna a képünk, mivelhogy csonkulást revelál a hagyományokat egyszerűen kiiktató, »avantgardista« szemlélet is.” 22.

¹³² BORI, *A szecessziótól a dadáig*, 11.

lombkörébe nem sorolható törekvések is.¹³³ A harmadik, hogy kettébontja egy mozgalmi szegmensre – mint mozgalom kapcsolatban áll a munkás-mozgalommal, s olyan tartalmi elemeket tematizál, mint látszat és valóság különbsége, elidegenülés és a megváltoztatható világ képzete –, illetve egy stílusra, amelynek követői polgári világnézetűek, s művük híján van vagy lehet a fentebb idézett tartalmi elemeknek, inkább sajátos szövegstruktúrával és nyelvvel bírnak.

Továbbá tekintsük végig azt az avantgárd-korszakolást, amely Bori teóriája szerint ezek szerint a magyar irodalom sajátja (szemben tehát más irodalmakkal, mert csak nálunk jelentkeztek az egyes mozgalmak, irányzatok együtt, valamiféle kontinuitásban, szerves módon, egymásból [is] következő – szemben az olasz futurizmóval, német Expressionismussal, francia Surréalisme-mal stb.). Ennek a kontinuos képződménynek jelenti a szecesszió egyik fontos (nyitó) időszakát: vagyis egy kisebb halmaz a nagyobb halmazon belül, az avantgárd részét alkotja.

1. *a magyar szecesszió mint az avantgarde mozgalmak előkészítő szakasza* (a századfordulótól (!) 1905-ig; ez az irodalmi modernség kezdete is egyben, mely le is zárja egyben a 19. századot).
2. *a magyar irodalmi avantgarde „mozgalmi” korszaka* (1912-től kb. 1926–1928-ig)
 - a) futurista-expresszionista periódus (1912–1916): *A Tett* korszaka
 - b) forradalmi expresszionizmus (1916–1919): *a Ma* korszaka
 - c) pesszimista expresszionizmus (1919-től [a Tanácsköztársaság bukásától] kb. 1922–1923-ig)
 - d) dadaista intermezzo (1922–1926)
 - e) dadaista-szürrealisztikus periódus (1923–1928): *Ma – Dokumentum*
3. *a magyar irodalmi avantgarde szintézisre törő szakasza* (kb. 1928-tól 1936–1937-ig; eredmények klasszicizálódása, s egyúttal szürrealisztikus törekvések kiteljesedése)
4. *a magyar irodalmi avantgarde „újrakezdése”, „új hulláma”* (1936–1938 és 1948 között): Ezüstkor¹³⁴

¹³³ Uo.

¹³⁴ BORI, *A szecessziótól a dadáig*, 18–19.

Tehát a szecesszió részét képezi az avantgárdnak, még ha nyitófejezete is. Azonban ha a Borinál leginkább hivatkozásokból összeálló – azokra építő, de olykor azok állításaival vitatkozó, vagy azokat árnyaló – szecesszióképére tekintünk (szigorú értelemben véve definíciót nem ad), egyéb szokatlan jellemzőire is felfigyelhetünk. Egyrészt, hogy a szecesszióban Bori úgyszintén tartalmi sajátosságokat fedez fel, kevésbé esztétikai-poétikaiakat. Igaz, egyetlen bekezdése van, ahol ilyesféle jellegzetességeket is felsorol (dekorativitás, stilizáltság, a népi felé fordulás, iparművészeti érdeklődés),¹³⁵ de egyszerűen és pusztán tünetekként kezeli őket (azt is sejtetve, hogy ezek önmagukban tekintve inkább negatív előjelű fogalmak lennének, mert felszínességet, ürességet sugallnak: értéküket éppen ez a tünetjelleg adja meg, merthogy valami mélyebb életérzés jelei). Bori egyébként megtehetné, hogy nem erre kanyarodik, voltaképpen kihagy feladott labdákat, pedig ilyeneket – mint látni fogjuk – más korabeli elemzők (pl. Perneczky Géza) „lecsapnak” (többek között arra hivatkozva, hogy a dekorativitás és a stilizáltság a konstruktivitás megelőlegezői) – vagyis esztétikai-formai(-esetleg poétikai) vonásokból vezetnek le esztétikai-formai(-esetleg poétikai) vonásokat, mivel ezeket egy adott művészeti koncepció részének tekintik.

Ezt már csak azért is megtehetné Bori, hiszen tételei bizonyítására egyrészt utal a Nyolcakra is, sőt idézi is Németh Lajos azon kijelentését,¹³⁶ miszerint e képzőművészcsoporthoz (és mások) jelentkezése (illetve Lukács György reakciója a kiállításukra, *Az utak elváltak*) mutatja, hogy a naturalista-impreszionista időszak lezárulóban, továbbá hogy a posztimpreszionista törekvések közül is kezdenek kiválni az expresszív és konstruktív kísérletek. Bori ebbe az irányba csak egy viszonylag rövidet lép: hivatkozik Kassák *Programjának* azon passzusára, amely Ady Endrét és Révész Bélát nevezi meg az avantgárd őseinek. Az ő szövegeik (eltérő intenzitású) expresszivitásából ugyanis juthatna éppen poétikai következtetésre is (persze az Ady-korpusznak csupán kis százaléka ilyen). Aztán viszont kanyarodik egyet Bori: szerinte arról van itt szó – s itt egy marxista fogalommal áll elő –, hogy a Kassák vállalta, fent nevezett elődök

¹³⁵ BORI, *A szecessziótól a dadáig*, 24.

¹³⁶ NÉMETH Lajos, *Modern magyar művészet* (Budapest: Corvina, 1968).

két típusát képviselik az elidegenedettségek, egy új társadalmi alapon kialakuló új „világérzésnek”: Ady a polgárit, Révész a proletár származásúakét. Tehát az említett szövegrész így fest: „a szecesszió nemcsak az irodalmi szimbolizmust foglalja magában, hanem azokat az elidegenítő törekvéseket is, amelyek majd a tízes években fellángoló avantgarde mozgalmakban akarnak kiteljesedni. S éppen ezek miatt az elidegenítő törekvések miatt kell erre a rendkívül bonyolult, ellentmondásos és többértű korszakra figyelniünk, hiszen a szecessziónak a dekoratívra való törekvése, a stilizáltságnak a rá jellemző kultusza, a népi felé fordulása és az iparművészeti törekvése olyan tünetek, amelyeknek igazi jelentőségét az avantgarde korszakból visszapillantva mérhetjük csak fel.”¹³⁷ „Ady Endre és az avantgardizmus viszonya a polgári életérzés, világkép, a magyar társadalom polgárosodása síkján szemléltethető elsősorban, hiszen a magyar szecesszió egésze körében, mint láttuk, ennek a kérdése adott, s itt éppen Ady a legekleatásabb példa: ő volt leginkább polgára is korának, éppen azokkal az ellentmondásokkal, amelyek a polgári létet jellemezték” stb.¹³⁸ Itt jegyzem meg, hogy egy további érvelésében ugyan egy ízben utal az expresszivitás meglétére Ady költészetében, de a dadogó, hezitáló szerkesztésmód és dikció, illetve a mítoszalkotás mellett, ami a szimbólumhasználat helyét vette át nála. A szecessziós fejezet csak egy kicsit szövegekőzpontúbb, s továbbra is némiképp ideologikus részében tárja elénk Bori ugyanis azon elképzelését, miszerint Ady pályafutásában két nagy korszakot figyelhetünk meg, a szimbolistaét, aki számára a polgári lét – valóban érzékelhető tragédiái ellenére – a világ egységességét sugalló harmóniát ígér („mivel a szimbólum még a természet és az ember, az ember és társadalom viszonylagos egységét revelálja”),¹³⁹ illetve a mítoszalkotót, akinek ez a harmónia már megbomlottnak tűnik fel abban a lelkiállapotban, amelybe 1912 után – s főként a világháború idején – az elidegenültség, a látszat és valóság elkülönültsége, illetve a konkrét társadalmi problémák sodorják (a mítosz határozott, különálló alakokat teremt). Bár a vonatkozó alfejezet *A szecesszió* című nagyobb rész alatt ta-

¹³⁷ BORI, *A szecessziótól a dadáig*, 24.

¹³⁸ BORI, *A szecessziótól a dadáig*, 31.

¹³⁹ BORI, *A szecessziótól a dadáig*, 31.

lálható, ezeket a fejleményeket, poétikai vonásokat konkrétan és explicite már nem nevezi Bori szecessziósnak.

(Egy további példája Borinak a szecesszióra Bartók zenéjének népi forrásból való táplálkozása, mely törekvést rokonít az avantgárd primitívségkultuszával – de ezeket a jellemzően az 1912-es évre datálható kísérleteket is minimum párhuzamba vonja, ha nem egyenesen származtatja az ugyanekkorra tehető válságból, azoknak a társadalmi tendenciáknak a megerősödéséből, „amelyek a magyar társadalmi élet első, immár nem feudális jellegű megrendüléséhez” tartoztak – ilyenek a polgári radikalizmus felfutása, a magyar feudalizmus ereje és gyöngeségei, ekkor jelentkeznek a proletariátus is stb.)

S itt egy exkurzust kell tennünk, mert hogy Bori a jelen, 1969-es kötet vonatkozó, *Magyar szecesszió* című fejezetében számos, akkoriban viszonylag kurrensnek számító – művészet- vagy irodalomtörténeti – tudományos szövegre utal, főképpen Pernecky Géza,¹⁴⁰ Juhász Ferencné,¹⁴¹ Németh Lajos,¹⁴² Pór Péter¹⁴³ tanulmányaira. Mert igen, van mire, van lehetősége aktuális szakirodalomban válogatni. Sőt, ha a korszakban (1967-től 69-ig) végigtekintünk a magyar tudományos szcénán történeteken, megállapíthatjuk, hogy éppen „szecessziódivat” van, nagyon erős felfutása figyelhető meg a témának (egyébként nem csak Magyarországon); melyet majd 1972-ben Pók Lajos szecessziókönyve tetőz be a Gondolat Kiadó jól ismert stílusok-sorozatában.¹⁴⁴ Úgy látom, ez a trend ihlethette meg olyan erősen Borit, hogy e hatás alatt az említett szerzőkhöz viszonylag hasonló – tágabb – értelemben alkalmazza a fogalmat, s mint ilyet meg is teszi az avantgárd első korszakának. Sőt, tovább megyek, úgy tűnik, ez a hatás főként projektje elején érvényesült: mire a tényleges szö-

¹⁴⁰ PERNECKY Géza, „A magyar szecesszió vagy a magyar »belle époque«”, *Kritika*, 1966/2.2–22; vagy in *Tanulmányút a Pávakertbe*, 7–26.

¹⁴¹ JUHÁSZ Ferencné, „A szecesszió egy Bródy-regényben”, *Itk*, 1967/1., 35–45., illetve „Vázlat a szecesszióról”, *Nagyvilág*, 1969/8., 1219–1226.

¹⁴² NÉMETH Lajos, „Adalékok a századforduló magyar irodalma és képzőművészete kapcsolatához”, *Itk*, 1963/1., 46, illetve NÉMETH Lajos, *Modern magyar művészet*, 40.

¹⁴³ PÓR Péter, „Az irodalmi szecesszió fogalmáról”, *Valóság*, 1959/8., 8–77.

¹⁴⁴ PÓK Lajos, *A szecesszió* (Budapest: Gondolat, 1972).

vegelemzésekhez jutott, vagy pláne, a következő két évben a másik két kötetig, kicsit „kihátrált” belőle, talán mert nem tudta textuálisan, a poétika szintjén igazán alkalmazni: ezekben a fejezetekben – pl. Füst Milánról beszélve – elejtette a témát, holott akár használhatta volna továbbra is az eddig pedig kulcsszónak számító fogalmat.

Talán Diószegi András elképzelése a leginkább az irányadó a számára, alapkonceptiója az ő kiterjesztő, szecessziófogalmához (ti. a szecesszió az új művészetben jelentkező művészi magatartás és világnézeti attitűd) hasonult a leginkább. Diószegi (lásd pl. az *ItK*-ban *A szecesszióról* című írását,¹⁴⁵ de hasonló ekkori doktori disszertációja is) szintén azt az igényt mutatja fel, hogy „a stílusok kavargásából” azt a jellemzőt kiválassza, amely „a kor színét és lelkét kifejezi”, mely stílust Halász Gábor véleményére támaszkodva a szecesszióban találja meg (Halász Gábor 1939: „A tegnap uralkodó stílusa a szecesszió volt”).¹⁴⁶ Más jellegű stílustörekvéseket (szimbolizmus, impresszionizmus) is ez alá rendel be, nagyrészt Ady költészete kapcsán, akinek líraalakító praxisát inkább a racionalitás, lényeglátás, határozott valóságérzékelés alakítja, semmint az irracionálisnak tekinthető, mert intuitív készségeket igénylő szimbólumalkotás. Diószegi kijelölt módszertana akár Borié is lehetne: „A marxista igényű stíluskutató e korszakra vonatkozóan is az különbözteti meg, hogy komoly figyelmet szentelt a specifikusan stílusproblémák mögött álló társadalmi és világnézeti összefüggéseknek.” Itt egy közbevetés: egy másik jelentős vállalkozás a korszakban – 1969-ben – a *Helikon* tematikus komparatiztikai száma (*Kelet-európai irodalmak a századfordulón*), ahol egyfelől Bernáth Mária monarchiás szecesszió-tanulmánya,¹⁴⁷ illetve éppen Diószegi András kandidátusi disszertációvitája szerepel Czine Mihály és Németh G. Béla opponenciájával.¹⁴⁸ Érdekes például ebből a szempontból ez utóbbi vitában Czine meglátása, mely összegzően mutat rá

¹⁴⁵ DIÓSZEGI András, „A szecesszióról”, *ItK*, 1967/2., 151–161.

¹⁴⁶ HALÁSZ Gábor, „Vázlat a szecesszióról”, *Nyugat*, 1939/10., 217–221.

¹⁴⁷ BERNÁTH Mária, „A szecesszió művészetének kialakulása és jellemzői az Osztrák–Magyar Monarchiában”, *Helikon*, 1969/1., 65–76.

¹⁴⁸ CZINE Mihály – NÉMETH G. Béla – DIÓSZEGI András, „A magyar századvég modern prózai törekvéseiről. Vita”, *Helikon*, 1969/1., 77–94.

Diószegi álláspontjának körülhatárolatlanságára, illetve arra, hogy mivel a különböző prózai teljesítményekben a lehető legkülönbözőbb jegyeket véli szecessziósnak, a végén közös vonásként, egyetlen alapvető, meghatározó vonásként csak világnézeti, -szemléleti lényegét tudja megragadni: „a fennálló rendtől való elfordulást, menekülést”, a kapitalizmus elleni lázadást – amit aztán ki is terjeszthet az egész századfordulóra. Végigtekintve a korabeli szakirodalmon, megállapíthatjuk, hogy nagyjából ez a szemlélet érvényesül Juhász Ferencné Bródy-dolgozatában is, aki az *Ezüst kecske* szecessziós vonásait kimutatandó valójában egyetlen tematikus elemet vél revelatívnak: a kivonulás gesztusát, vagy éppen a menekülését – s úgy tűnik fel, teljes egészében azonosítja a dekadenciával, illetve ennek következményeképp az új kultúra teremtésének az igényével, mely azonban nem vállalta saját politikai forradalmát.¹⁴⁹

Ami különbség Borihoz képest, hogy Diószegi ugyanakkor határozottan rámutat a dekorativitás és stilizáció elveinek az avantgárdban való kibontakozására, mint ahogy a szecessziót eredetét tekintve a fogyasztói szemlélet termékeként meghatározó Pernecky is, ugyanis utóbbi úgyszintén elismeri a szecesszió ezen, későbbi érdemeit: „Az orosz konstruktivisták, a Van de Velde-féle weimari építész- és iparművészsképző iskola (a későbbi Bauhaus csírája) vagy Gropis első jelentős épületei és az ezekkel rokon európai és amerikai törekvések (Wright építészete például) ma már nyilvánvalóan a szecesszió gyümölcseiként könyvelhetők el”, ami a „racionális kutatómunka, következetes gondolkodásmód”, és „mögöttük a termelőerők és technológia fejlődésének eredménye”.¹⁵⁰ Pernecky Géza ebből következően a *Tanulmányút a Pávakertbe* című esszékötetében viszont nem teljes korszakstílusról beszél – merthogy a szecesszió nem a hagyományos nagy formák területéről indult, hanem az alkalmazott művészetéből (iparművészetből). S a Diószegi–Juhász Ferencné–Bori vonallal vitatkozik tehát leginkább a szecesszió-monográfiát író Pók Lajos már 1972-ben, amikor vitathatónak ítéli a szecesszió tág, a modernség – társadalmi és művészeti modernség – szinonimájaként értett fogalmát, sőt még Király István esztétizáló modernség ekvivalensével sem ért egyet: „a

¹⁴⁹ JUHÁSZ, „A szecesszió egy Bródy-regényben”.

¹⁵⁰ PERNECKY, „A szecesszió avagy...”, 11.

differenciáltabb történelmi és esztétikai megközelítés érdekében nem lehet lemondani a szecessziós művészeti mozgalmak és a modernség más jelentkezési formáinak megkülönböztetéséről.”

Itt lehet megjegyezni, hogy egyébként ez széles hatókörű, korstílusként értett szecesszió mintegy rivalizálhatott is azzal a századforduló után népszerű, de az osztrák–német kultúrterületen egészen az 1970-es évekig élő impresszionizmusfogalommal, amelyet Simmel és Mach filozófiájára alapozva – például Bahr és Hamann nyomán – ugyancsak az egész korszak filozófiai gondolkodására és művészetére terjesztettek ki, mint korstílust (a Vasárnapi Kör résztvevői, többek között Lukács is így értette a fogalmat).

Végezetül pedig az ígért – magamnak eredetileg alaptémaként ígért – rövidke kitérő (nagyon vázlatosan) a szecesszió mint avantgárdelőzmény és Worringer, illetve a Bori által is egy mondat erejéig idézett Ernst Bloch esztétikájának kapcsolatáról, lásd Worringer *Absztrakció és beleérzés* (1907), illetve *A gótika formaproblémái* című könyvei (1911),¹⁵¹ illetve Ernst Blochtól *Az utópia szelleme* (1918) című műveit.¹⁵² Ezek alapján ugyanis szintén bele lehetne futtatni a szecessziót az avantgárdba – akár történelmi-társadalmi szempontokat és az ezekből fakadó szorongás- és (legyen így) elidegenültségérzetet is figyelembe véve is, főként pedig arra gondolva, hogy az ornamentika és dekorativitás problémáinak teoretikus megalapozását a vonatkozó korszakban magára vállaló két filozófus a későbbiekben a (magyar aktivizmustól azért sokban elütő) metafizikai expresszionizmus ideológusaivá lett. Az általuk mondottak alapján is végig lehetne gondolni, hogy a szecesszióban alapvető ábrázolásformák (absztrakció, dekorativitás és stilizáció) mennyiben utalhatnak életérzésre és világszemléletre.

Worringer alaptétele az *Absztrakció és beleérzés*ben ugyanis az, hogy a külső világ jelenségei szorongást, félelmet vagy idegenségérzetet váltanak ki (eredetileg a primitív és orientális kultúrákban élő emberből, de ez logikailag-pszichológiailag kiterjeszthető lehet akár a századforduló vagy éppen a világháborút átélő emberre is), s ez ellen az absztrakt ábrázo-

¹⁵¹ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (München: Piper Verlag, 1909); Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gothik* (München: Piper, 1911).

¹⁵² Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (München: Duncker & Humblot, 1911).

lás jelenthet vigaszt, hogy legalább annak szükségszerű, állandó, abszolút értékekkel rendelkező transzcendentalitást sugárzó világa jelenthessen menekülést a benyomások zűrzavarától, káoszától – szemben a világban harmóniát lelő, beleérzés alapján alkotó, a tárgyba a szubjektumot belevevítő kultúráktól. Bloch elképzelése ennél kicsit kevésbé kapcsolható Bori avantgárdmonográfiájához (aki viszont név szerint egyszer hivatkozik is rá). Az *utópia szellemében* Bloch ugyanis valamiféle örök gótikáról ír, ahol benső rokonságban összekapcsolódik gótika, barokk és expresszionizmus burjánzó, tobzódó ornamentikája, amely így magán hordozza a pecsét jelét, a lét bélyegét, mert – mint töredékszerűen, befejezetlenül – konstruktív, önmagunk tükrévé, az én rejtélyének feloldójává válik.

Mindezt azonban jelen pillanatban ennél részletesebben nem fejtem ki, különösen, hogy az avantgárdtrilógiát író Bori a 60-as, 70-es évek fordulóján – úgy érzem most – nem lett volna különösebben érzékeny, mondjuk így, „vevő” ilyesféle ötletekre.



A NEOAVANTGÁRD ESETE A GÓLEMMEL

(Hajas Tibor, Ladik Katalin, Kozma György)

A zsidó folklór és miszticizmus Gólem alakja visszatérő figura nemcsak az irodalomban, hanem a képző-, film- és zeneművészetben, mint ahogy a popkultúrában is. A Gólem-alak eredetileg szoros összefüggésben olvasható a Bibliával, hiszen például a *Midrás*ban a sárból alkotott Ádám – átmeneti, lélekre váró anyagi állapotában – is afféle Gólemként tűnik fel; továbbá fel; továbbá a misztikus-kabbalisztikus hagyomány (főként a *Sefer Yezirah* mágikus exagézisére hivatkozva) ugyancsak sokat foglalkozik vele, a létrehozás aktusát főként eksztatikus élményként bemutatva.

A diaszpórában élő zsidóság számára a Gólem – a 17. századi prágai Löw rabbi-verzió óta, bár van számos előzménye is¹⁵³ – azonban elsősorban a fenyegetettség és önvédelem kontextusában jelenik meg. Ennél tágabb összefüggésben a Gólem lehet még az ember teremtés- és istenülésvágyának egyik fontos szimbóluma,¹⁵⁴ Freud szerint pedig a libidóval való konfliktusos viszony reprezentációja. Tekintve a lehetőségek kiterjedtségét, a Gólem-téma tág interpretációs és kreatív területeket mozgat meg, beleértve a jelenkor poszthumanista irányzatát – különösen, hogy az ember által megalkotottság kritériumát figyelembe véve voltaképpen Gólemnek tekinthető minden homonculus, Frankenstein-szerű kreatúra, android, robot is (ugyanakkor ez voltaképpen ez egy archetípus is, amely úgyszintén jelen van a Pygmalion-, sőt már a Gilgames-mítoszban). A mai „újra-felfutás” előzményét a német és angol romantika ro-

¹⁵³ A Gólem-hagyomány történetéről talán a legfontosabb könyv: Moshe IDEL, *Golem. Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid* (New York: State University of New York Press, 1990).

¹⁵⁴ BABITS Antal, „A Magyar Gólemek. Bibliográfiai kísérlet”, in uő, *Végtelen ösvények. Zsidó bölcsélet és misztika* (Budapest: Logos Műhely, 2011) 183–195.

mantikában találjuk meg, Jakob Grimm, Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Theodor Storm indította el ugyanis a Gólem motívum mint Doppelgänger-téma divatját, amely azután az expresszionizmusban talált folytatásra.¹⁵⁵

Fontos e motívum az etnikai, illetve kulturális idegenség témájának szempontjából is, hiszen a Másikként is érthető. *The Golem Returns* című könyvében Cathy S. Gelbin részletesen kifejti,¹⁵⁶ hogy a német romantika idején a Gólem-alaknak például kettős volt a konnotációja, attól függően, hogy zsidó vagy nem zsidó értelmiségi körökben beszéltek-e róla. Az előbbieket számára bizonyítékként szolgált arra, hogy a zsidóknak is megvan a saját folklórja, vagyis a herderi elvek értelmében saját nemzeti lényeggel is rendelkeznek, ám a másik csoport (pl. Jacob Grimm) esetében a Gólem a zsidók teremtményének elhibázottságára figyelmeztet, továbbá mint irtózatossá méretű, csendes nem-ember az abszolút különbözőség figurája is lesz számukra, amely példázni képes a zsidók szellemi és fizikai romlottságát és beszédmódját.

Ami a modern irodalomban való Gólem-előfordulásokat illeti, számos külföldi példára szokás hivatkozni az irodalomban, Meyrink vagy Singer regényeire,¹⁵⁷ vagy akár olyan távoli adaptációkra is, mint Borges-től a *Körkörös romok*,¹⁵⁸ ám mint magyar irodalmi motívum elég kevésbé feldolgozott. Scheiber Sándor,¹⁵⁹ illetve az ő munkájára támaszkodva Babits Antal¹⁶⁰ létrehozott ugyan egy bibliográfiát, de az – jellegénél fogva – pusztán egy lista, különösebb interpretációs vagy contextualizációs ambíciók nélkül. A teljesség igénye nélkül azért érdemes itt megemlíteni olyan modern vagy posztmodern jellegű magyar műveket, mint Szabó

¹⁵⁵ BABITS, uo.

¹⁵⁶ Cathy S. GELBIN, *The Golem Returns. From German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808–2008* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010).

¹⁵⁷ MEYRINK, *Der Golem*, (Leipzig: Kurt Wolff, 1915); Isaac Bashevis SINGER, „The Golem”, *The Jewish Daily* (folyatásokban) 1969, angolul: New York, FSG, 1982.

¹⁵⁸ Luis BORGES, *Las Ruinas circulares*, eredeti megjelenés: *Sur*, December, 1940.

¹⁵⁹ SCHEIBER Sándor, „Kaczér Illés és a zsidó folklór”, in *Folklór és tárgy-történet* III. (Budapest: MIOK, 1978) 296.

¹⁶⁰ BABITS Antal, „Magyar Gólemek. Bibliográfiai kísérlet”, in uő, *Végtelen ösvények. Zsidó bölcsélet és misztika* (Budapest: Logos Műhely, 2011) 183–195.

Dezső *Nyugat*ban megjelent novellája,¹⁶¹ Kaczér Illés *Gólem ember akar lenni* című drámája,¹⁶² esetleg Weiner Sennyey Tibor 2013-as történelmi krimije, a *Magyar Gólem*¹⁶³ vagy Farkas Péter algoritmos kísérleti regénye.¹⁶⁴

Talán csodálkozásra adhat okot, hogy a Gólem alakja számos neoavantgárd életműben (Hajas Tibor, Ladik Katalin, Kozma György munkássága) is előfordul, ráadásul vissza-visszatérő módon, s több szempontból is kitüntetett jelentőséggel. A meglepetésen túl elgondolkodásra készíthet, hogy miért ennyire kiemelt a Gólem-figura e közegekben, továbbá hogy ezen ok(ok)nak megfelelően a fentiek közül mely jelentéseket tulajdoníthatunk neki, illetve milyen aspektusokból hozhatjuk kapcsolatba a neoavantgárd mozgalommal. Kérdés lehet természetesen az is, hogy a Gólem-testreprezentáció, vagy éppen csak -metafora alkalmazását mennyiben befolyásolja a kisebbségi pozíció, amely – így vagy úgy – mindhárom fentebb említett művész sajátja. Lehet ez akár a zsidó származáshoz vagy identitáshoz kapcsolható, a zsidó misztikus tradíciókhoz való visszanyúlásként (ennek lehetősége Hajas Tibornál és Kozma Györgynél merülhet fel, utóbbinál nagy a valószínűsége, előbbinél nehéz eldönteni, de akkor is inkább az identitás problematikusságának tematizálásaként, bár nála nem ez a Gólem-metafora fókusza). Ladik Katalin számára a minoritáshelyzet állandóan rákérdezés tárgya, de másképp: neki magyar anyanyelvű női művészként kellett a közelmúlt ex-Jugoszláviájában, illetve (részben) a mai Szerbiában helyt állnia. (Azzal együtt, hogy e multietnicitású-multikulturális szcena előnyökkel is jár, mert sokféleségéből természetesen profitálni is lehet – s valóban, Ladik Katalin főleg délszláv és magyar folklórelemeket épített bele a műveibe, miközben a Gólem-motívum viszont mint zsidó folklórelem páratlan, ám vissza-visszatérő eleme munkásságának.)

¹⁶¹ SZABÓ Dezső, „A Gólem”, *Nyugat*, (1916) 17. sz. 341–343.

¹⁶² KACZÉR Illés, *Gólem ember akar lenni. Drámai Szimbólum* (Kolozsvár: Kamida, 1922).

¹⁶³ WEINER-SENNYEY Tibor, *Magyar Gólem* (Budapest: Hochroth, 2013).

¹⁶⁴ FARKAS Péter, *Gólem. Hiperiodikus közlések*. <https://interment.de/golem/> letöltve: 2021. 09. 25., illetve ennek egy részlete: FARKAS Péter, *Törlesztés. Kivezetés a Gólemből* (Budapest: Magvető, 2004).

Amint az Havasréti József *Képzőművészet, zene és irodalom a magyar neoavantgárdban* című tanulmányában is olvasható, a neoavantgárdban részt vevők közül sokan zsidó közezből érkeznek, vagy csak zsidó származásúak (többek között Kozma György, Hajas Tibor, Erdély Miklós, Bálint István, Bíró Dániel, Tábor Ádám és Tábor Eszter, Bódy Gábor, Major János) – igaz, alapvetően más-más módon reagálnak erre az örökségre, van, aki nem érzi szükségesnek felhasználni, más eltávolítva, absztrahálva, van, aki pedig viszonylag közvetlenül építi be ezt identitásába, gondolkodásába vagy egyenesen művészetébe (utóbbiak közül a legjellegzetesebben Bíró Dániel és Kozma György). Mindenesetre a neoavantgárd mozgalomról szóló, egy fejezetet annak a zsidó identitáshoz való viszonyának szentelő esszéjében Havasréti arra a következtetésre jut, hogy miközben a Kádár-korszak kultúrpolitikája nem engedélyezte a zsidó identitás hangsúlyozását, és igyekezett visszaszorítani annak kialakulását (magát a vallásgyakorlást nem tiltotta be, de akadályokat állított az etnikai és kulturális identitás érvényesülése elé), a probléma mégis hangsúlyosan jelentkezett a csoportban: „A magyar neoavantgárd (...) törekvéseit úgy összegezhethetjük, hogy a zsidó származású művészek egyrészt megkísérelték feloldani, illetve provokálni azokat a tilalmakat, melyekkel a rendszer a zsidó identitás kérdéseit, valamint az antiszemitizmus problémáját körülvette, másrészt – ha töredezett formában is – de megjelenítették a zsidó szellemi-kulturális hagyomány valamiféle folytonosságát egy olyan időszakban, amikor erre egyébként nem nagyon volt lehetőség. Ezért a magyar neoavantgárd egyes törekvéseit leírhatjuk úgy is, mint valamiféle »imaginárius zsidó tér« jelentkezését a Kádár-korszak kultúrájában, pontosabban azokban a társadalmi résekben, ahová a korszak hivatalos kultúrája már nem hatolhatott be.”¹⁶⁵ (Csak egy szerény felvetés: akár az is elképzelhető, hogy a zsidóságra vonatkozó tilalmakkal való szembenállás részét képezhette a korabeli kultúrpolitika elleni lázadásnak, amelyet erősítettek, illetve inkább tüzeltek a hatalomnak a neoavantgárd megnyilatkozások felé tanúsított „kitiltó-betiltó” gyakorlatai.)

¹⁶⁵ HAVASRÉTI József, *Képzőművészet, zene és irodalom a magyar neoavantgárdban*, <https://dtk.tankonyvtar.hu/xmlui/bitstream/handle/123456789/5759/havasreti.pdf?sequence=1>

Az idegenség, másság mint gölemség ugyanakkor, mint látni fogjuk, e szövegekben másképp, más összefüggésrendszerben is megjelenik, reprezentálódik: egzisztenciális értelemben, továbbá a művész és a műalkotás létmódjaként – továbbá különös ismertetőjegye lesz, hogy hasadást, sokszorozódást eredményez, skizoid struktúrát hoz létre.

Itt tegyünk egy közvetítést a másság e skizoid szerkezetét illetően. Pierre Glaudes az *Exils: l'imaginaire et l'écriture de l'exil* című konferenciakötet bevezető tanulmányában¹⁶⁶ a száműzetés három alapmotívuma között szerepelteti (a paradicsomból való kiűzetés motívuma és a camus-i Szi-szüphosz-mítosz abszurd érzése mellett) a psziché mélyrétegeiben húzódó „nyugtalanító idegenségérzetet”, amelyet Freudig, sőt a romantikáig visszanyúlva a hasonmás, a Doppelgänger figurájával társít. A száműzöttség érzése textuálisan megmutatkozik a szövegben, tematikai szinten hasonmások bukkannak fel benne, továbbá a pulziók, a késztetések nyelve széthasítja, elárasztja a gondolatot, s így feldarabolódást, szétszóródást eredményez a szövegszerveződés szintjén is. A hasonmások szerepeltetésének oka, hogy a száműzöttség egy traumatikus, szorongásokkal teli, unheimlich élethelyzetnek tekinthető, ami az alany „megsokszorozódásához” vezethet, akár egészen a patológikus, skizofrén állapotig. A száműzött állapottal esetleg ugyanis együtt járhat valamiféle képzeleti összehangolás, hiszen ilyenkor – lakhely és identitás tekintetében – két kategoriálisan különböző tudáskészletet kell egységbe rendezni más-más érzelmi kötődéssel, ami gyakran a határok felszakadását okozza, e két terület egybecsúszik, kaotikussá válik, s ez erős inkoherenciájánál fogva esetleg átmehet skizofréniába is.

Gyümölcsöző kísérlet lehet mindezt összevetni Deleuze és Guattari két fontos könyvével is. Egyfelől a *Mille-plateaux* gondolatmenetével,¹⁶⁷ hiszen abban ez a skizofrén vonás nemcsak a nomád-idegen létmóddal társul, hanem a neoavantgárd szövegszerveződéshez például oly jól illeszthető szétburjánzó, minden hierarchiális szerveződést felbontó rizómaszerkezettel is,

¹⁶⁶ Pierre GLAUDES, *Littérature et expériences de l'exil*, in Pierre GLAUDE – Tivadar GORILOVICS (eds.), *Exils: l'imaginaire et l'écriture de l'exil* (Debrecen: Ethnica, 2002) 7–20.

¹⁶⁷ Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux* (Paris: Éditions de Minuit, 1980).

az ugyanis felfedezhető a Kozma és Ladik műveiben megvalósuló szöveg-szerkesztési (például narratív) technikában is. (Ugyanakkor ne felejtsük, Deleuze és Guattari mindezeket a vonásokat a *Mille-plateaux*-ban a kapitalizmus társadalmi szisztémájának jellemzőiként írták le, ami éppen nem igaz a szocialista Magyarország vagy éppen Jugoszlávia esetében, de talán éppen arról lehet szó, hogy a tiltott vagy alig tűrt neoavantgárd művészet lázadásképpen éppen ezeket a jellegzetességeket fogadta magába, ezzel kisiklatva magát a meghatározott szocialista kultúrpolitika normarendszeréből, türelmi zónájából.) Másfelől az általunk idézendő prózai írásokat – Kozma György regényeit vagy Ladik Katalin önéletírását – illetően érdemes figyel-nünk arra, amit e szerzőpáros Kafka-könyvükben „kisebbségi nyelvnek” nevez, hiszen a kisebbségi nyelv a másság sajátja,¹⁶⁸ amely deterritorialitálja a többség nyelvét, kimozdítja a helyéről, majd reterritoralizálja. Jellemző rá, hogy a nyelvet kiszakítja az értelemből, s azt semlegesítve, ezáltal szinte csak hangzássá alakítja a szöveget: ez esetben ezt leginkább a széttartó narráció, variálódó, szét- és összezsúszó időszintek és szereplők, a narrátori pozíció folyamatos bizonytalanságban tartása, az egyes megnyilatkozások újbóli és újbóli relativizálása, ütköztetése, felülírása hozza létre: az értelem szétépszítése az ezen adottságok miatt nehezen összefoglalható és követhető cselekmény által megy végbe. Ami még meglepőbb lehet, hogy a filozófus szerzőpáros e kisebbségi nyelv jellegzetes megjelenési formáját többek között már Meyrink *Gólemjében* is megtalálja, mintegy a Kafkánál kimutatható változat fonákjaként. A „kollektív kifejezéséget” – amely többszörösen is deterritorializáló kapcsolatban van a többségi (itt: német) nyelvvel – ugyanis Deleuze és Guattari véleménye szerint kétféleképp lehet létrehozni: vagy túlárasztva, túl-meghatározottsággal vagy teljes lecsupaszíttóságában használni azt. Az első eset Meyrinkéé, s általában is a prágai iskoláé: „vagy mesterségesen gazdagítjuk ezt a német nyelvet, feltöltjük a szimbolizmus, az onirizmus, az ezoterikus jelentés, a rejtőzködő jelölő erőforrásaiból, ahogyan ezt a prágai iskola, Gustav Meyrink és sokan mások, köztük Max Brod is tették. E kísérlet azonban egy szimbolikus – archetípuson, a kabbalán és alkímián alapuló – reterritoralizációra irányuló kétségbeesett erőfeszítés is egyben, amely hangsúlyozza a néppel történő szakítást, politikai kiutat

¹⁶⁸ DELEUZE–GUATTARI, *Kafka. A kisebbségi irodalomért.*

pedig csak a cionizmusban mint »Cion álmában« talál.” (A másik lehetőség pedig: „Kafka nagyon hamar a másik lehetőséget választja, vagyis inkább megteremti. A Prágában beszélt német nyelvet választja, annak szegénységével együtt.”¹⁶⁹) Érdekes továbbá az is, hogy a filmművészet területén a szerzőpáros a német expresszionistáknál, a híres Gólem-film készítőjénél, Wegenernél, illetve Robert Wienénél és Fritz Langnál találja meg a filmművészet „képet deterritorializáló és reterritorializáló mozdulatát”¹⁷⁰ – ennek majd, mint látni fogjuk, Hajas Tibor moziesztétikai előadásában, éppen az általunk tárgyalt téma tekintetében nagy jelentősége lesz.

A neoavantgárd szereplői közül is talán Kozma György volt az, aki regényeibe a zsidó eszmetörténetet és motívumokat a legdirektebb módon tette át,¹⁷¹ ráadásul ezek közül a Gólem – néha az Adam Kadmonnal együtt – mindhárom műben konstitutív szerepet játszik, s így vagy úgy tematikusan is hozzákapcsolódik a neoavantgárdhoz (azon túl, hogy regénypoétikailag is (neo)avantgárd jellegű szövegnek érdemes őket tekintenünk). Genetikus sorrendben tekintve a három szöveget, ezek a *Nijinsky*, a *Gólem*, a *kalandor lélek*. *Hová tűnt Nijinsky Casablancában?*, illetve *Ben Dixi. Szerb Antalné esete a Kabbalával*,¹⁷² továbbá e regényeknek van egy cikkelőzményük is, *A szó és a kép alapmítosza. A Gólem* című írás.¹⁷³

Kozma – akinek fontos írói fogása saját családi legendáriumának építése – ezekben a szövegekben több ízben elénk tárja a Gólem-motívum

¹⁶⁹ DELEUZE–GUATTARI, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, 39.

¹⁷⁰ DELEUZE–GUATTARI, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, 51.

¹⁷¹ KOZMA György, *Nijinsky, a gólem* (Budapest: Holnap, 1989); uő, *A kalandor lélek. Hová tűnt Nijinsky Casablancában* (Budapest: Seneca, 1998); uő, *Ben Dixi: Szerb Antalné esete a Kabbalával* (Budapest: Fapadoskönyv, 2009).

¹⁷² KOZMA György – David G. S. M. GEOCOSMOS: *Ben Dixi. Szerb Antalné esete a Kabbalával* (Budapest: fapadoskönyv.hu, 2010). A belső címlapon ez szerepel: *Ben Dixi. Szerb Antalné esete a Kabbalával avagy: Saint Germain Grófja és a Gólem azaz A Gulácsy-Kód/(Pillantás a Hátsó Fertályra)*. Szerkesztő a két déd-unoka-öcs: David Gesem és Geo Cosmos. Fordította angol–német–franciából–héberből: Kozma György. Hommage à Bálint István, Halász Péter, Erdély Miklós, Hajas Tibor Biki, Bódy Gábor, Pauer Henrik, Gémes János Dixi, Lukács Mari, Szerb János.

¹⁷³ KOZMA György, „A szó és a kép alapmítosza. A Gólem”, *Filmvilág*, 1987. (30. évf.) 1. sz. 22–23. https://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5629

alkalmazását magyarázó eseményt is: eszerint a birtokába kerültek bizonyos dokumentumok, amelyekből kiderült, hogy anyai ágon – a két híres rabbin, az 1848-as szabadságharcban lelkesítő beszédet tartó Löw Lipóton és a tudós Löw Immanuelen keresztül – egészen a 16. századi, a legenda szerint Gólem-építő Júda Löw ben Becalélig, a Maharalig tudná visszavezetni a családfát. Ez a híres rokonság lehetőséget ad valamiféle önrekonstrukcióra egyfelől (amelynek vezérmotívuma a Gólem-alkotás és a Gólemként való önfelépítés), különösen, hogy a szerző ugyancsak a családjában tudhat néhány más, antiszemitizmusáról ismert hírességet is (például Ritoók Emmát, és az ő sógornőjét, Tormay Cécile-t), akiknek az örökségével való elszámolást, vagy éppen az afőlé magasítható múlt biztosításához szükséges adalékot képes biztosítani ez a „gólemező” legenda-építés. Mint például *A kalandor lélek*ben, amely mellesleg „Emma néni” alternatív, elfogadhatóbb – és izgalmasabb – történetét is megkonstruálja, vagy a *Ben Dixi*ben, ahol a vegyes házasságokban uralkodó, jónak és rossznak is tekinthető késztetéseket magyarázza a gólemben hordozott adottságokkal (utóbbi aspektust lásd később). Másfelől, mint Kozma a *Nijinsky, a Gólem* előszavában írja,¹⁷⁴ ez a leszármazás megteremt egy igényt (és azután egy gesztust), amely a hagyomány és a (neo)avantgárd (azaz folytonosság és törés), illetve a vallás/ezotéria és a (neo)avantgárd közötti ellentét feloldására törekszik: „Mi, akik szembekerülünk azzal, hogy egy ősi legenda akar bekopogni az életünkbe, lehetőséget kapunk, az ezotérikus (és az avantgárd hagyományok) tragikus e századi szakadása fölött új – személyes – hidat építsünk.” Ami ez összebékítést illeti: *A kalandor lélek*. *Hová tűnt Nijinsky Casablancában* című szövegben¹⁷⁵ több vallási, misztikus vagy folklórelemet – köztük Adam Kadmónt, az Ádám előtti, tökéletes és kozmikus embert, aki valószínűleg androgün is, Gólem ellenpárként is értelmezhető „rokonát” – kapcsolatba is hozta társaival, Erdéllyel, Bódy Gáborral, Hajassal, munkásságukat ennek kontextusában is értelmezve. Noha Kozma műve egyértelműen fikció, és ezért az underground közeg egyes alakjairól általa írtak inkább csak tendenciákat

¹⁷⁴ 7.

¹⁷⁵ KOZMA György, *A kalandor lélek* (Budapest: Seneca, 1998).

jeleznek,¹⁷⁶ kiderülhet belőle, hogy ő úgy látta, Erdély és Hajas alapvetően tagadásban, elutasításban vannak származásukat illetően. Mindamellett érdekes, hogy a happening műfaji előzményeit a regényben a narrátor egészen az ótestamentumi Jeremiásig vezeti vissza, aki meztelenül járt Jeruzsálemben, és egy bőrszjira írt felirat elhelyezésével fenyegette isteni büntetéssel a várost. *Hommage*-ként e körnek dedikálta továbbá a *Ben Dixi. Szerb Antalné esete a Kabbalával* című regényt, amely már egyik alcímében is utal a Gólemre *Saint Germain Grófja és a Gólem* (Szerb János és Gémes János Dixi e társaságból pedig szereplői is lesznek a cselekménynek).

Kronológiai sorrendben az első regény, a *Nijinsky a Gólem* egy bonyolult szerkezetű, több idősíkból álló mű, részben kvázi-önéletírás, autofikció, továbbá „újságírói dokumentumfantázia”, amelynek címszereplője a skizofrénia Gólemje, (egy nagyrészt elképzelt) Nizsinszkij¹⁷⁷. Ő maga persze nem zsidó, mint ahogy a való életben sem volt az – olyannyira nem, hogy éppen Jézusnak véli magát –, viszont lengyel származású orosz, aki már Oroszországban is emigráns volt, az idézett időszakban pedig Magyarországon élt, Pulszky Romola férjeként: kisebbségi tehát, idegen. Ezelőtt ráadásul Gyagilev szeretője volt, de a homoszexualitást – és saját egykori életmódját és akkori önmagát – még ő is idegennek érzi. Idegensége révén kerül kapcsolatba a Gólemmel: egyrészt ő maga az mint nem-emberi, mint idegen, továbbá mint mozdulatlan, nyelvnélküli lény

¹⁷⁶ Vagy még inkább, a szerző véleményéből továbbfejlődött, a tényeket némileg átalakító, eltúlzó állításokat tartalmaznak, többek között hogy a Hajassal (Hajas Tibor Biki) azonosítható Heyes Bobó horogkeresztfestésért ült volna börtönben. Túl azon, hogy az Erdéllyel azonosítható Toldi Miklós s a Bódy Gáborral azonosítható Testy Gábor is meghalnak Heyes Bobóval, azaz Hajas Tiborral a harmadikuk életét a valóságban is kioltó autóbalesetben, Kozma enyhén túlzó regényrészletében így ír: „Pista [ti. Kozma György] arra is büszke volt, hogy Heyes Bobóval ülhet egy asztalnál, aki börtönben is ült, horogkeresztfestésért. Mert csak a bíróságon tudta meg, hogy zsidó nagyszülei vannak. Kozma Pista még nem tette fel akkoriban a kérdést, mi baja van ezeknek a felvilágosult szabadság-hajhászó avantgárd művészeknek a zsidó őseikkel?” Kozma György: *A kalandor lélek*, 11.

¹⁷⁷ Ahol a ténylegesen élt balettművészről, a „referenciáról” van szó, ott „Nizsinszkijnek” írom, ahol a regényszereplőről, ott „Nijinskynek”.

– tekintve, hogy skizofrén katatóniával diagnosztizálták a Lipótmezőn, mivel látszólag teljes szellemi tompultságban töltötte napjait. A helyzet azonban bonyolultabb, több szinten is: egyfelől, mert Nizsinszkij/Nyüzsi már a regény nyitófejezetében egyszersmind Gólem-készítő is, ő maga alkotja meg saját magát Gólemként a tarot-kártyák képviselte héber ábécé (illetve kabbalisztikus tudás) segítségével. Emellett nem elég, hogy maga Nizsinszkij skizofrénnek mondatik, a narrációban több – egyébként többféle idősíkbán megjelenő – szereplő is egymásba csúszni látszik. Ilyen a legtöbbször narrátornak mondható instancia (aki önéletrajzi ének mutatkozik bizonyos szövegrészekben), maga a híres táncos, akinek azonban bizonytalan a személyazonossága, s néha mintha ő beszélne, továbbá dr. Cosmo, a tévéproducer, akinek hol a sorozatát nézi a narrátor, hol beszélget vele. (A neve viszont hasonlít a szerzőére, következésképpen a narrátor nevére is, ezért hajlamosak lehetünk olvasás közben összejátszatni őket; hiszen ha valaki valamennyire is ismeri Kozma György életét-életművét, tudja, a Kozmosz, illetve Geo-cosmos, Geocosmos, Geokozmosz az ő művészneve.) A narrátori pozíció a regényben tehát végig bizonytalan, a „ki beszél” kérdését folyamatosan szükségesnek látszik felvetni az olvasás folyamán, ugyanakkor a befogadó kevésbé képes minden pillanatban pontosan válaszolni rá.

Mindezt kiegészítheti az a cikk, amelyet Kozma tehát még első Nizsinszkij-könyvének megírása előtt a *Filmvilág*ban jelentetett meg, s melyet pretextusnak is tekinthetünk (*A szó és a kép egyik alapmítosza. A Gólem*):¹⁷⁸ ez az írás alapvetően Löw rabbi egy legendában szereplő, a filmalkotáshoz közel álló tevékenységére reflektált. Eszerint a tudós, matematikában, fizikában, asztronómiában is jártas Maharal egy laterna magicához hasonló szerkezetet alkotott volna, amely alkalmas volt képek egymás után való levetítésére (a laterna magicát valójában csak 1870-ben találták fel) – ezt veti össze a szerző az általa említett koincideneciák egyikeként a Nizsinszkij szintén legendabeli magáratalálásával, azaz a Gólem-létéből, katatón skizofrén-állapotából való ébredését kiváltó kísérleti

¹⁷⁸ KOZMA György, „A szó és a kép alapmítosza. A Gólem”, *Filmvilág*, 1987/1., 22–23., *Filmvilág Online* https://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5629 Letöltve: 2021. 09. 25.

tévéadással: állapota állítólag hirtelen javulni kezdett, amikor a tévében meglátta önmagát. Sőt, mindezt – kicsit erőltetetten – a szerző összehozza egyéb véletlen egybeesésekkel is. Egyrészt azzal, hogy a Löw-leszármazott Keller Ágota családja által szervezett Kecskeméti-szalón – ahová neves író-társaság volt bejáratos, Kosztolányi, Szerb Antal – a beteg Nizsinszkij tőszomszédságában volt található, másrészt egy tarot-lap kabbalában való jelentésének a televízióra és az előző állapotra, a katonán mozdulatlanságra alkalmazhatóságával (a tarot-kártya ötvennégy lapja megannyi érzelmi-emberi öskép, archetípus, s egyikük, a jogar tízes a modern kabbalisták szerint a mozdulatlanság – catatonia – és a távolbalátás – televízió – kártyája). Továbbá, írja Kozma, azt „a – szintén Jung által »csodának« nevezett – tény, hogy ami »odakint« megtörténik, »idebent« képet produkál, mintegy újra megteremtődik, s esetleg hangcsoportokból álló gondolatok formáját ölti, ezt a »teremtési« folyamatot szimbolizálja a gólemkészítés vallás-előtti, ősi, mágikus mítosza”.

Második, közel egy évtizeddel később írt regényében (*A kalandor lélek. Hová tűnt Nijinsky Casablancában*) – mint mondtuk – a volt vasárnapi körös, de aztán bennük csalódó, és antiszemita kijelentéseiről is ismert Ritoók Emma történetét írja újra, jótékonyabb – például filoszemitább és szerelmesebb – irányba futtatva annak életútját (naplóira támaszkodva, de nagyrészt fikciót növesztve belőlük). A filozófusnő itt élénk érdeklődést tanúsít a zsidó misztika iránt, Nizsinszkijt/Nijinskyt mint meztelen táncost Adam Kadmonnal, „az Első Emberrel”,¹⁷⁹ a büntelennel, a csakis szellemivel azonosítja, illetve naplójában máshol utal a prágai Löwre is, akinek „torz” agyagembere azonos „az entelekhia dinamikus energiával”, a „változás folyamatával, a levés lét-elemével”.¹⁸⁰

A *Ben Dixi. Szerb Antalné esete a Kabbalával* viszont egész világmagyarázatot körít a Gólem köré, mintha az egész világot egy manicheus – jó és rossz küzdelmeként elgondolt – rendszerbe helyezné, s ugyanezt vetíti a személyiségstruktúrára is. Utóbb azonban kiderül, ezen, látszólag oppozicionális páros határai átjárhatók, vagy akár egybe is mosódnak.

¹⁷⁹ KOZMA, *A kalandor lélek*, 40.

¹⁸⁰ KOZMA, *A kalandor lélek*, 113.

A Gólem egyszerre „geokozmikus Lény” (érdemes figyelni ismét a jelzőre, a „geokozmosz” a felkentek titkos neve, ugyanakkor mintha etimológiai összefüggésben lenne a Kozmával), a már említett „Adamkadmon”, Dávid király leszármazottja és messiásjelölt, s esszenciálisan minden nemzedékben megjelenik bizonyos ellenséges családokban. Példája e családregeény főszereplője, Bálint Klára, aki – mint az az irodalomtörténetből tudott – egy kikeresztelkedett zsidóhoz, Szerb Antalhoz ment hozzá, akinek viszont – állítja a könyv – felmenői és utódai szintén részesülnek e lényegiségből. „Meglepődnek majd az utódok, amikor kezd kirajzolódni a haszid Spitzer (és Szerb) családbeli csodarabbik Góleme, és mögötte megjelent a huszárruhás »Szent-Mag« Gróf a Szőke (Xantos-Baltazzi) családból. A geokozmikus lény és az adamkadmon.”¹⁸¹ Az ellentét a Zohár szerint az adás módszerét, az „adók” előnyben részesítőket, az önzetlenek (Jehova képviselői) és a „kapók”, az önzés és egó által irányítottak között feszül (keresztények, s mindazok a zsidók, akik csak felületesen, külsődlegesen imádkoznak Istenhez): vagyis Geokozmosz és Adamkadmon, Gólem és Saint Germain Gróf, Jákób (Izrael) és Ézsau (mint a nem zsidók őse) küzdelme alapján működik a világ. Csakhogy aztán ezt az ellentétet többszörösen feloldja, egyrészt mert ez a késztetés egyéni szinten is jelen van: „a Kabbalisták úgy mondják, az Állati Lélek (a szív baloldala), az Egó, az Önzés és az Isteni Lélek (a szív baloldala), az önzetlenség küzd az értelem, a szellem iránya fölötti hatalomért”,¹⁸² másrészt mert egymásba forgatja őket: „Állítólag a »gólem« szó azt jelenti, megtestesülés. A muszlim legendájában »ghul«-nak hívják ezeket, és egyértelműen gonoszak, kísértetek. Gólemnek nevezik viszont a zsidók, a lét-visszhangzók azokat az emléknymokat, amik a belső átalakulások során megmaradnak a nyomatok, rezsimók élén. És gilumnak hívják a nagy mestereket, vagyis a minden korban megjelenő Felkentet (messiást, Krisztust). (...) És nyilván erre utal a Saint Germain, a Szent Mag elnevezés is. Kérdés, hogy a két vagy három legendahős közül melyik az antikrisztus. Nyilván mindig az, amelyik a másikat ezzel vádolja. Az egyik az Adamkadmon, a másik a Geokozmosz.” Amint az ebből a családtörténetből is kiderül, a vegyes

¹⁸¹ KOZMA, *Ben Dixi*, 24.

¹⁸² KOZMA, *Ben Dixi*, 60.

összetételű családokban látszólag ugyanez a birkózás zajlik, de aztán ez is egymásba fordul: a „zsidózó” – értsd: zsidóbarát – keresztényeket, akik „a szeretet parancsát” követik, ugyancsak megvédi „az igazak felszálló imáiból összeálló Gólem, a minden nemzedékben megjelenő isten-emberi Báb”, s hatással van a Saint Germain irányította pogányokra is – érdekes, és az összeállásra jellemző, hogy most már a gróf jelzője a „geokozmikus” –, hiszen a kinti pogányság valójában bennünk van, valójában bennünk találkozik ez a két „öslény”.¹⁸³

Hajas Tibor esetében teljesen más a helyzet: bár zsidó származású (eredeti neve Frankl Tibor volt), ám származásához, vallásához ambivalensen viszonyult. Fiatalkorában erős elutasítás volt benne, ám a vád, miszerint a *Fasiszta elvtársak!* című verse antiszemita/öngyűlölő zsidó indíttatásból született volna, a vers tendenciózus félreolvasásából adódik. Az, hogy a holokausz tragédiája mindamellett állandóan foglalkoztatta, de azt nem óhajtotta személyiségébe integráns módon beépíteni, csak sejtethetjük – például onnan, hogy gyűjteményes posztumusz kötetének szövegeiben is számos esetben találunk a holokauszttal kapcsolatos, érezhetően erős fenyegetést hordozó tárgyakat-eszközöket (Zyklon-B gáz), de az ezeket felémlítő narrátor/lírai én mindig távolságtartással, nem kifejezetten ő létét érintő fenyegetésként kezeli, nem specifikusan magára vonatkoztatja őket.

A Gólem ugyanakkor a zsidó misztikus-kabbalisztikus irányzat terméke, és mint már szó esett róla, tradicionálisan (főként a *Sefer Yezirah* mágikus exagézisére hivatkozva) a teremtés aktusát mint eksztatikus élményt képzeli el. Bár Hajas konkrét (kifejezetten esztétikai jellegű) Gólem-utalásain kívül ezen örökség iránt nem érdeklődött explicit módon, a távol-keleti misztika, nevezetesen a tibeti buddhizmus (részben Hamvas Béla *Tibeti misztériumok* című művének közvetítésével) döntő befolyással volt rá főként utolsó korszakában – s e misztikus vonzódásnak az okát Hajasnak a rítusok iránti vonzódásában, a haláltapasztalat eksztatikus élményét, az ön-, illetve (szubjektum)megsemmisítését célul kitűző – alapvetően önvészélyes, gyakran öntudatlansággal járó performanszon keresztüli – kutatásaiban találhatjuk meg. (Mindennek a Hopp Ferenc Ázsiai Múzeum kiállítása, és az ezt kísérő *A köztes lét túloldalán*

¹⁸³ KOZMA, *Ben Dixi*, 129.

című tematikus kötet kimerítő bemutatását adta.¹⁸⁴) Hajas performanszai egy egzisztenciális határterületen mentek végbe, amelyben saját teste volt a kísérleti terep, vagyis egyszerre lehetett alanya (irányítója) és tárgya (el-szenvedője) ezeknek a rituális body art akcióknak: az én létrehoz valamit, amiben el is tűnik egyszersmind.¹⁸⁵ Mint látni fogjuk – azonkívül, hogy egy „másságot” jelző szörnyeteg, Doppelgänger-alak is nála – a Gólem, mint egy (eksztatikus) rítuson keresztül létrehozott artefaktum, illetve mint az önmagából kiszakadó, a magától el nem választható műalkotás ennek lesz a metaforája.¹⁸⁶

A ténylegesen Gólem-alakot mozgató megnyilatkozásait megelőlegezik azok a TIT-előadásai, amelyek régi, teljesen vagy részleteiben expreszszionista filmeket elemeznek, pontosabban azok apropóján asszociatív eszmefuttatásokat tartalmaznak – a *Dr. Mabuse végrendelete. Rendezte Fritz Lang (1932)*, illetve a *Frankenstein. Rendezte: James Whale (1931)*.¹⁸⁷ Ezekben az előadásszövegekben még a másság aspektusa jellemző inkább egyes Doppelgänger-alakok kapcsán. Erről beszélhetünk az örült-zseni – már eleve skizofrén – Mabuse kapcsán, aki előbb bűnleírásaival hipnotizálva irányítja bandáját a bűn világméretű uralma megalapozása céljából, majd halála után beköltözik orvosa fejébe, aki onnantól kezdve a banda feje lesz, s természetesen Mabuse megtestesülése, kivetült „hasonmása”, a belőle kiszakadt, a skizofréniát magában hordozó alkotás. Az utóbbi film, a *Frankenstein* pedig kifejezetten az artificiális ember, báb, szörnyetegnek az ember általi megalkotottságból következő másságára világít rá. Hajas

¹⁸⁴ *A köztes lét túloldalán. Hajas Tibor művészete és a tibeti misztériumok*, szerk. KELÉNYI Béla és VÉGH József (Budapest: Szépművészeti Múzeum – Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Múzeum, 2019).

¹⁸⁵ TILLMANN József, „Leírhatatlanul tisztetem a szertartásokat”. Hajas Tibor performanszai, in *A köztes lét túloldalán*, 95–101.

¹⁸⁶ HAMVAS Béla, Patmosz, Szombathely, *Életünk Könyvek*, 1982, 322. Idézi: Végh József: Milarepától a buddhista performanszig, in *A köztes lét túloldalán*.

¹⁸⁷ HAJAS Tibor, *Dr. Mabuse végrendelete. Rendezte: Fritz Lang (1932), Frankenstein. Rendezte: James Whale (1931)*, in *Szövegek*, sajtó alá rendezte: Dr. F. ALMÁSI Éva (Budapest: Enciklopédia Kiadó) 243–245, 245–248. A két TIT-előadás 1977. március 19-én, illetve 1977. március 26-án hangzott el, utóbbinál tudható, hogy egy „pre-performance” keretében olvasta fel.

már a *Mabuse*-írásban is az ember nem természetes voltából indul ki – rámutatva arra, hogy az a történelem folyamán egyre távolodik ettől az állapottól –, végül eljutunk oda, hogy ebből a „másságból”, a természetből való elkülönződésből következik az ember vonzódása és idegenkedése mindenféle egyéb másság iránt, melyeket saját helyzetének tükörképének, metaforájának tekint: „ezért nyugózi le és tölti el szorongással minden, az övétől eltérő játékszabály, norma, önkényesség és kényszer”. Ebből következik, hogy – a hasonlótól való félelemből – megveti a kisebbségeket, a betegeket, a tőle eltérő bőrszínűeket stb., viszont ezért is lesz művészetkedvelő (mert a művészet mint emberi alkotás ekként kétszeresen „nem természet”, azaz eleve másságnak minősül, az ember nem-természeti jellegének még egy szinttel odébb eső tükörképe, s mint ilyen, ezúttal nem félelmet, hanem csodálatot provokál). Hajas ezt *Frankenstein*-esszéjében mindamellett még pontosabban fejezi ki (ráadásul az ebben a történetben szereplő szörnyeteget és a Gólemet, illetve megalkotójukat több sajátosságukban párhuzamba emelhetjük): „az ember mint eleve nem természetes létező, váratlan mutáns, másságáért, különbözőségéért érzett büntudatát és szorongását hatalomérzettel kompenzálja, mássága a felsőbbrendűség mássága, garancia a létező dolgok között felállítható hierarchia jogosságára.” Az alkotás is birtokbavétel, a hatalomgyakorlás eszköze, ráadásul a mű e birtokbavétel folyamán objektivizálódik, elidegenedik, leválik az alkotóról – s ha kicsúszik az ellenőrzés alól, szörnyeteggé válva akár ellene is fordulhat. Az emberi alkotás okvetlenül szörnyeteg kell hogy legyen, mert ő maga jelöli ki etikai megítélhetősége szempontrendszerét, önkényesen hozza létre konvenciórendszerét. Így jönnek létre a kollektív rögeszmék szörnyetegei (hősök és szentek), illetve az individuális monstroomok (a tudósok mint a megismerés szörnyetegei), akiket mind csodálunk – viszont az olyan szörnyetegek, mint *Frankensteiné*, írja Hajas – s tegyük hozzá mi, mint a Gólem – selejtnek tekintendő, nem csodálatot, hanem undort és félelmet vált ki. Abjekt tehát, alacsonyabbrendű, barbár és idegen.

A fentiek ismeretében mindamellett érdekes, hogy Hajas később a műalkotást úgy nevezi Gólemnek, hogy akkor már nem utal az expresszionista mozi talán legfontosabb művére (pontosabban egy trilógia fennmaradt, ikonikussá vált darabjára), Wegener *Gólemjére* ihlető forrásként

– pedig ízlése, ezen érdeklődése alapján valószínűsíthetjük, hogy látta a filmet, s minden bizonnyal hatott is rá. A műalkotás – és ezen belül is a performansz – státuszával, létmódjával, s ennek megfelelően Gólem-jellegével Hajas több írásban foglalkozik, mely – alapvetően médiumelméleti – szövegek ugyancsak ezen koncepció gondolatívébe illeszkednek.

Viszont az expresszionista film ihlető gondolatiságával kapcsolatban álljon itt egy közbevetés Deleuze meglátása nyomán, amely egy másik összefüggést mutat meg éppen ezen, Hajasra is ható régi filmek bábjainak, szörnyetegei és az expresszionizmus organikus ábrázolással szakító worringeri szemlélete – a nem-szervesnek az uralomra jutása, „a dolgok nem organikus élete” – között. Deleuze ugyanis filmes könyvében – *A mozgás-kép. Film 1.* – így ír: „Ez tehát az expresszionizmus alapelve, amely az egész Természetre érvényes, azaz a homályba vesztett tudattalan lélekre, az elsötétült fényre, a *lumen opacatumra*. A természetes anyagok és a mesterséges termékek, a kandeláberek és a fák, a turbina és a nap ebből a szempontból nem különböznek egymástól. Egy élő fal rettentetes félelmet kelt, de a szerszámok, a bútorok, a házak és a tetők is, amelyek lehajlanak, összekapaszkodnak, figyelnek és elkapnak, vagy a házak árnyékai, amelyek az után menekülőt üldözik. Ezekben az esetekben az organikussal nem a mechanikus áll szemben, hanem a vitális, mint erőteljes csíraszerű preorganikus, amely közös az élőben és az élettelenben, az anyagban, amely felemelkedik egészen az életig, valamint az életben, amely szétterül az anyagban. Az állat annyiban veszítette el a szervességét, amennyiben az anyag életre kelt. [...] Az automaták, a robotok és a bábuk már nem mechanizmusok, amelyek bizonyos mozgásmennyiséget juttatnak érvényre vagy fokoznak, hanem alvajárók, zombik vagy gólemek, amelyek ennek a nem szerves életnek az intenzitását fejezik ki: nemcsak Wegener *Gólemje*, hanem az 1930 körüli gótikus szörnyfilm is, *Whale: Frankenstein* és *Frankenstein menyasszonya* [The Bride of Frankenstein], valamint Halperin *A fehér Zombie-ja*.”¹⁸⁸

A másik – és már ténylegesen a Gólem-metaforikájú – fontos aspektus Hajas írásaiban a műalkotás létmódja, s ezen belül is a különböző mé-

¹⁸⁸ Gilles DELEUZE, *A mozgás-kép. Film 1.*, ford. Kovács András Bálint (Budapest: Palatinus, 2008) 69.

diumok problematikája, illetve ehhez kapcsolódóan a misztika eksztatikus rituáléinak kapcsolása a performansz műfajához: ez a téma kétszer két – egymás variánsainak tekinthető – Hajas-szövegben is megtalálható: *A fotó: idézet a valóságból*, *Töredékek az „új fotóról”*. Vető János (sz. 1953) *fotóinak ürügyén*; továbbá *Performance: A halál szekszepingje* 1–2. (pontosabban e párokban a második az első néhány tételét szó szerint veszi át, illetve írja tovább).¹⁸⁹ Hajas médiumesztétikai megfontolásai szerint a fotó látszólag ugyan idézet a valóságból, ám csupán illúzióként, hiszen például nem lehetünk tisztában a kontextussal, vagy ugyanígy, egy divatfotó sem dokumentálja, hanem megvalósítja a jól sikerült külsőt. A fotó egy másik, hovatovább az uralkodó valóság, ahol a férfi nő lehet, a fiatal öreg, „olyan ember van kialakulóban, akit többé nem határoz meg a születése, sem a neve”. „Aki azt képzei, hogy a médiumot ő alakítja a saját képére, anélkül, hogy ő megváltozott volna, téved; nem veszi észre, hol szolgálja ki, aminek az ura akart lenni; a reakció anakronisztikusa lesz.”¹⁹⁰ A műalkotás olykor még az amúgy statikusnak és reprezentációnak hitt festményként is autonómmá válik, meglepetéseket rejt az alkotója előtt, aki „életre kelt valamit, amit nem látott előre”, amin nincs hatalma. Ennek belátásával juthat el a művész a performanszig: „Ugyanazt az előreláthatatlan, megváltozó gesztust, mely nem az övé, mely kegyelemként éri, mellyel nem ő választ, hanem őt választják, most már saját magán akarja végrehajtani, illetve végrehajtatni. Műalkotássá kényszeríti magát; saját Gólemje lesz. A művelet elkülöníti a többi embertől. Ettől kezdve csonka és embertelen. Teljesértékűségében állandóan rá van szorulva a kegyelemnek arra a mozdulatára, amelyre minden műalkotás, ki van szolgáltatva egy hatalomnak, melyről semmiféle információja nincs. Ennek a hatalomnak a manőkenje: egy bábu, egy viaszfigura. Egy bábu meglehet, kevésbé bonyolult, de lényegibb, mint egy ember. Lényegibb, mert a halál metaforája.”¹⁹¹

¹⁸⁹ HAJAS Tibor, *A fotó: idézet a valóságból*, *Töredékek az „új fotóról”*. Vető János (sz. 1953) *fotóinak ürügyén*; továbbá *Performance: A halál szekszepingje* 1–2., 293–295, 296–299, 329–330, 331–332.

¹⁹⁰ HAJAS Tibor, [A fotó idézet a valóságból] 1976–1977-ből, 295.

¹⁹¹ *Performance: A halál szekszepingje* 1., 329–330.

Az önvészélyes performanszművész a „búcsúzás gesztusát” hajtja végre („a búcsúzás lehetetlen kísérlete egy olyan állapotban, amikor már nem létezik semmi, amitől búcsút lehetne venni”), s „szekszuális erőterben hat” (Hajas a beteljesülés pillanatát nyilván a francia kifejezésnek megfelelően „kis halálnak” ítéli) – a performansz ekképpen a halál fenyegető jelenlétében vagy másképp, élet és halál határmezsgyéjén, kimerevített pillanatában megy végbe. A performer, a body art művésze mint a műalkotás alanya és tárgya, „egy bábu, mely a kegyelem pillanatában – mely, ha egyáltalán bekövetkezik, mindig az utolsó valóságos pillanat után – lelket kap, életre kel. Ez az élet nem hasonlít semmilyen létezéshez, olyan intenzív, olyan égető. És minél intenzívebb, annál manökenszerűbb. Pokoli látvány.”¹⁹²

Nemes Z. Márió interpretációja szerint¹⁹³ a skizofrén másság megmutatása mellett ez a Gólem-jelleg a neoavantgárd médiumesztétikai álláspontjára is rávilágítani képes. Ezt a gólem-voltot eszerint nem is feltétlenül maga a performansz teljesíti ki, hanem amit Hajas Tibor – hasonlóan más neoavantgárd művészekhez, még ha más eszközökkel, más módon is – ambicionált életművében: kettősséget létrehozni jelenlét-igény és az ezt a szándékot keresztülhúzó, megakadályozó technikák között. Egyfelől önmagában a performansz az eleven testet viszi színre, ekképpen az egyszerűséget, az efemer jelleget, a tiszta jelenlétet, továbbá a kulturálisan kódolatlan, a cselekvésben (gyakran orgiasztikusan vagy az agresszió által) feloldódó testet teszik meg az autenticitás ismérvének, hiszen ennek során a test tulajdonságai kiragadják magukat mediális rögzítettségük-ből. Ugyanakkor, írja Nemes Z. Márió Müllner András megállapítására támaszkodva (*Müllner András: Az első happening. Né/ma*),¹⁹⁴ a neoavantgárd esztétika kétfrontos stratégiának mutatja magát, vagy – Szombathy Bálint kifejezésével – „dualista poétikának”, tudniillik hogy a művészek

¹⁹² Uo. 330.

¹⁹³ NEMES Z. Márió, „Kiterjesztett direktség. Hajas Tibor mediális stratégiái a Chöd kontextusában”, in *A köztes lét túlloldalán. Hajas Tibor művészete és a tibeti misztériumok*, szerk. KELÉNYI Béla és VÉGH József, 103–108.

¹⁹⁴ MÜLLNER András, „Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története”, in *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál és MÜLLNER András (Budapest: Ráció, 2004) 182–204.

egyszerre hangoztatják jelenlét-igényüket, illetve élnek ezt lehetetlenné tevő eljárásokkal, technikákkal, azaz munkába állítanak tömegkommunikációs és archiváló médiumokat. Nemes Z. Márió szerint ezen esztétika egyik legjellemzőbb műfaja Hajas munkásságában a fotóakciómű, amely gyakran a közönség meghívása nélkül születik (mint például a *Húsfestmények* vagy a *Kioltás* – a *Chöd* ugyan egy nyilvános performanszon készült, Makky György fotódokumentációjával, ám lényegileg mégis idesorolható, ráadásul egy önoperáció, önátalakítás egyfajta megvalósítása, amely a test zombifikálására irányul). Hajas és Vető ebbe a csoportba sorolható alkotásai „teátrális eszközökkel létrehozott fiktív szituációt” alkotnak egy előre megrendezett szeánsz keretei között: „Látszólag statikus műalkotásként prezentált fotópannókról, tárgy létükben rögzített artefaktumokról van szó, vagyis az objektivizáció stratégiája tűnik uralkodónak, ugyanakkor a művek egyik központi gesztusa mégis a látszólagos műtárgyasultság performatív megkérdőjelezésében azonosítható, tehát az objektivizációt állandóan kiegészíti és ellentétezi egy akcióstratégia is”. A *Mutagén Gólem* című interjúban pedig így nyilatkozik: „Hajas egyik zavarba ejtő, de rendkívül progresszív vonása – mely máig aktuálissá teszi a szubverzív akcionizmus esztétikai tőzsdén mért árfolyamától függetlenül – az autenticitás iránti hisztérikus vágy és mániákus gyanú kettőssége. Ez azt jelenti, hogy nála nem választható szét jelenlét és műviség, mindkét aspektus kölcsönösen egymásra utalt. Ezért nem értek egyet azokkal a megállapításokkal, melyek Hajas pozícióját egyoldalúan valamiféle heroikus-tragikus evidenciakultusz felől értelmezik. Valóban jelen van egyfajta titanizmus, ugyanakkor a tragikus hangoltság épp a műviség meghaladhatatlanságának felismeréséből táplálkozik – abból a tapasztalatból, hogy a művész csak saját Gólemeként tud önmaga fölé kerekedni, de ez a Gólem attól még egy szerep/reprezentáció/gépezet/maszk stb. mégha egzisztenciális jelentőségű is. Ez a tapasztalat Hajasnál legélesebben talán érett fotóakcióműveiben (*Húsfestmények* stb.) jelentkezik, ahol a »képet« megelőző referencia konceptuálisan fel van függesztve, illetve a munkák performativitása épp abból az ambivalens működésből származik, ahogy

a jelenlét és műviség kölcsönösen destabilizálja egymást a mű »megtörténése« során.¹⁹⁵

Ladik Katalin, talán az egyik legismertebb magyar, s kétségkívül a legismertebb magyar női performer – akire, mint látni fogjuk, ihletően hatott Hajas úgy Gólem-idézete, mint műalkotáskonceptiója is, igaz, csak részben.

Gólem című, a *Kortárs*ban 2011-ben megjelent rövid esszéje¹⁹⁶ nemcsak hogy konkrétan is feltünteteti Gólem-műalkotás fogalmának forrását, hanem nyíltan Hajas Tibornak szánt hommage-ként publikálja, melyet egy rövid vers zár *Nature morte 1980* címen a balesetben elhunyt performer emlékére.¹⁹⁷ Magát a Gólem-témát itt a csoda-aspektust megfogalmazva vezeti fel: „Gyermekkorom óta, egész életemen át, kimondhatatlan szomjúság gyötört a csoda iránt, mert túlmutat a halandóságon. A nyolcvanas években olvastam először a kísérteties Gólemről, arról a mesterséges emberről, akit a prágai gettóban formált agyagból egy kabalában jártas rabbi.” Aztán, hogy – kissé szabadon – elmeséli Löw legendáját, a romboló agyagóriást azonosítja az Európán minden emberöltőben végigsöprő

¹⁹⁵ JÁNOSSY Lajos, „Mutagén Gólem – Nemes Z. Márió Hajas Tiborról”, *Litera*, 2014. május 16. <https://litera.hu/magazin/interju/mutagen-golem-nemes-z-mario-hajas-tiborrol.html> Letöltve: 2021. 09. 25.

¹⁹⁶ LADIK Katalin, „Gólem”, *Kortárs*, 2011/3., 47–49. http://epa.oszk.hu/00300/00381/00157/EPA00381_kortars_2011_03_3003.htm

¹⁹⁷ *Nature morte 1980*

Hajas Tibor emlékének

Megérinti a csillogó, vörhenyes blúzokat,
hol egy eljövendő borzalmas tablóból
naplemente csorog.
Fehér, apró teste
köteleken kifeszítve lánghol,
feje helyén még ott csillog a nyár,
oda húzza a véres tükröt.
Sóban a víz ég, selyemhúrokon az olaj.
Mert mást nézünk és mást látunk
mi, akik menetjegy nélkül forró háztetőn toporgunk
s csodáljuk őt, ki könnyedén egy égi villamosba ugrik.

szellemi járvánnyal. Végül az egészet kifuttatja arra, hogy az e járványok végcéljaként elképzelt műalkotást (s innentől kezdve a műalkotást általánosságban) ugyancsak Gólemként foghatjuk fel – minden bizonnyal ezt tekinthetjük a fentebb megfogalmazott csodának is: „Talán nem is egyéb a Gólem afféle szellemi műalkotásnál, melynek nincs is benső tudata, olyan műalkotás, amely úgy jön létre az alakatlan tömegből, mint a kristály – örökké egyforma törvények szerint.” Ugyanakkor e kissé ellentmondásos szövegben, bár Gólem-elképzelésének eredője Hajas már idézett koncepciója a performansz mint a legautentikusabb – mert a legmegbízhatóbb médiumot, a testet felhasználó – artistikus formáról ír, illetve arról, hogy miként lesz a művész, ekként már műalkotásként, önmaga Gólemje (szó szerint idézi is a fentebb már hivatkozott Hajas-szöveghelyet), az eredeti intenciótól az ő szövegértelmezése némileg eltér: ezt az önmagunkból sarjadó Gólemet reflektálatlanul létrehozott műalkotásként erősen problematikusnak érzi. Ahhoz képest, hogy a Gólem, mármint a saját művévé váló performer a létezés legmagasabb fokára jut el Hajas szerint – s ezt Ladik idézi is – utóbbi a Gólemre hivatkozva a világba furakodó rossz (akár mint „kísérteties”, unheimlich, akár mint kárhoztatandó szellemi hatás), illetve az emberi teremtés lényegileg elhibázott voltára utal, továbbá arra, hogy a mesterséges kreatúra mint megalkotójának tükre a gonosz pusztításával fenyeget, ha túlnő e teremtőn. Úgy látszik, hogy Ladik Katalin bizonyos tekintetben a Gólemet azonosítja a tömegművészet káros terjedésével, s őv a minden egyediségétől és reflektálatlanságától megfosztott művészet járványszerű elburjánzásától.

Ugyanakkor a performansz műfajának fontossága nyilván affirmáló erővel bír Ladik Katalin számára is, még ha ő másképp képzei el és valószínűsíti meg ezt, mint Hajas. Fellépésein úgyszintén saját testét teszi (audiovizuális) műalkotássá, de kevésbé önvészélyes és rituális, immerzív, eksztatikus módon jár el. Számára talán a definíció fókusza esik máshová: ő eleve is – amint ennek számos portréfilmben, interjúban hangot adott – költőnek tekinti magát, s az általa megkomponált költemény élvez elsőbbséget, s arra, a köré szervezi minden más művészi tevékenységét. A verset többnyire előbb papírra veti, igaz, hangzósságát gyakran partitúráként értett vizuális formában, s aztán ezt próbálja megtervezni performanszként, amelynek gyakran pontosan meg is írja a forgatókönyvét. Ezek többnyire

közönség előtt eljátszott performanszok, amelynek során persze a testi jelenlét – különösen a (fél)meztelen test kiemelésével, illetve az intenzív vokalizációs aktivitással hangsúlyosan érvényesül, de a jelenidejűség elve – az improvizatív elemek, a véletlenszerűség visszavontsága miatt – csak részlegesen realizálódik. Felvetődhet, hogy ebben az esetben a test mint hangszer is csupán költői kifejezési eszköz, instrumentum (legalábbis Ladik Katalin a vele készített interjúban így határozza meg), de ennél azért összetettebb a képlet: ez nem egy, a performatív gyakorlat kevésbé átgondolt, nem a megfelelő fejlődési fokára eljutott, így eleve elvetélt kísérlete, hanem egy nagyon is jellemző „kettősség”, a Hajas Tibornál már emlegetett „dualista”, jelenléti-archiváló koncepció eredménye. Bizonyítja ezt – mint Schuller Gabriella is rámutat –, hogy a performanszokban a jelrendszerek nem illusztrációk csupán a szöveg mellett, hanem lazán kapcsolódó elemekből alkotnak komplex hálózatot. Egy jellegzetes „bizonyíték” e kettősségre performanszainak egy másik gyakran alkalmazott fogása, tudniillik hogy már a viszonylag korai fonikus performanszaiban is tudatosan kettőszedi, felszakítja, megosztja a testből elinduló hang (s ezáltal a test) közvetlenségét, amikor vokális-improvizatív előadása mellett párhuzamosan lejátssza magnószalagra felvett és manipulált hangját is kísérletként.¹⁹⁸ Ezenkívül előadásait is többnyire fotósorozatokban dokumentálják, ám nem pusztán archiválási funkcióval, hiszen e fotók aztán gyakran megszerkesztett, grafikai eljárásokkal módosított – például xerox-verzióban – kerülnek a továbbiakban bemutatásra. Ladik – szemben az ezzel a médiummal szemben némileg gyanakvással élő Hajassal – videoperformanszokat is szívesen készít: ezt általában ugyancsak önálló összművészeti műalkotásként valósítja meg, ahol az előadói testtel együtt néha a szövegtest is ott van vetített formában, egyéb grafikákkal és animációval kiegészítve (*Ólomöntés*).

Ugyanakkor a Gólem alakja korábban is előkerült Ladik Katalin írásiban. A *Litera* számára még 2004-ben írt *Netnaplóban* (*Földre hulló gyön-*

¹⁹⁸ SCHULLER Gabriella, „Ladik Katalin performanszairól”, in *Né/ma. Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál és MÜLLNER András (Budapest: Ráció, 2004) 134–145, 135–136.

gyök),¹⁹⁹ amelyet majd beépít lentebb elemzett, *Az élhetek az arcodon?* című regényébe is, egyrészt beszámol egy, a happening, illetve a performansz és a mailart műfajába is besorolható akciójáról, amikor saját hajszálait gyűjtögette és ragasztotta fel, dátummal kiegészítve minden egyes hajmosása után, s ezeket elpostázta Székely Ákosnak, aki a Joyce emlékére rendezett Bloom-napok alkalmából a hozzá beérkezett küldeményekből hetven egyedi csomagot állított össze, majd visszaküldte a feladóknak, köztük Ladik Katalinnak is. Ő így reflektált: „Összeragasztott végtelen. Intelligens szemét. Világálmódás. Finnegan’s wake. Miként minden dolognak van egy nagy és több kis árnyéka, az általam alkotott műtárgy, miként a Gólem, visszatért hozzám, megállt előttem, és most úgy bámul rám, mintha tükör lenne az arcom helyén. Szájunk a végső sugarak fényében. És az én árnyékom úgy érintette meg az övét, mint egy ölelésben. Ahol kettősség van, ott egyik látja a másikat, érzi a másik illatát, ízleli a másikat. Ám ahol minden az ember önvalójává vált, akkor miáltal és kit látna az ember? Miáltal és kinek az illatát érezné az ember? Miáltal és kit nézne az ember?” A Gólem mint saját test(rész), mint levált, önállósult önmaga, egyszersmind mint tükör(kép) és ezen túl mint műtárgy, műalkotás – ugyanezekkel a fogalmakkal, metaforákkal operál, mint a Hajas-hommage-ban, itt talán összetartóbban, s felmérve az így létrejött műalkotás által hordozott kockázatot, tudniillik hogy alak és kép, alkotó és alkotás kettőssége csak látszólagos, miáltal nem ugyanazt a viszonyminőség lehetőségét hordozza, mint a valódi alteritás.

Az *Élhetek az arcodon?* műfaji előzménye amúgy is egy performansz, az 1994-es *Magos Déva vára (A helyettesítő asszony)* című, zebegényi előadás – és magában a könyvben is több performance-forgatókönyvet találunk. Az önmagától nem elkülöníthető másik inkább viszont skizofréniát eredményez, s ez az állapot lényeges eleme Ladik Katalin autófikciójának (a tényleges dokumentumokat – naplóját, levelezését – egy olyan fikcióval vegyítő kvázi-önéletrajzának, amely három különböző Ladik Katalin, a Művésznő, az Üvegezőnő, illetve a Szerkesztőnő történetét, találkozásait,

¹⁹⁹ LADIK Katalin, „Földre hulló gyöngyök, Netnapló – 2004. szeptember 15.,” *Literra*, 2004. 09. 15.,

<https://litera.hu/irodalom/netnaplo/foldre-hullo-gyongyok.html>

kapcsolatát – voltaképpen összecsúsztatását, egymásba költözését, illetve még pontosabban egyetlen személyiség három részre hasadását – beszéli el). Jellemző, hogy ennek a kapcsolatnak egy nagyon fontos mozzanata – mint részlet a regényből, amelynek ekkor még *Vadhús* volt a munkacíme – a *Híd*ban éppen *Gólem* cím alatt jelent meg, s ez a pár oldalas passzus ismét csak a Hajas Tibor-féle testiesült műalkotáskonceptiójának az átírata, ezúttal ténylegesen ennek skizofrén vetületét domborítva ki:

„Megharaptam a kézfejét. Erre nem volt felkészülve. Elsápadt. Üzenetem a testén keresztül érkezett hozzá, mert a teste – melynek már régóta nem ura többé – mindig megbízható médium volt számomra. Műalkotássá változtattam. Életre keltettem valamit, melyről soha nem lehetek biztos: netán nem fordul-e majd önmaga ellen. Elvégre a műalkotásban kell, hogy legyen valami önvészélyes. Miután beköltöztem az Üvegezőnő testébe, ezt a levelet diktáltam és írtam vele: »Mire e soraim Önhöz kerülnek, tisztelt Szerkesztőnő és névrokonom, én, az Üvegezőnő, már nem fogok létezni abban a testi valóságban, amelyben megismert engem. Legkéjesebb titkomat árulom el most Önnek: végre megöltem névrokonunkat, a Művésznőt! Szinte szexuális kielégültséget érzek ettől, és nem bánom, hogy tettemért megbüntetnek az e világi vagy a másvilági hatóságok. (...) Kedves Szerkesztőnő, arra kérem, hogy a régi dokumentumokból, valamint a mostani levelémhez mellékelte kéziratokból és fotókból derítse ki, vajon azzal rontottam-e el az életemet, mert azonosultam a Művésznővel, és az ő életét éltem egészen mostanáig.«²⁰⁰

A regényben magában ez a részlet ebben a formájában már nem jelenik meg – ám maga az egész könyv koncepció e skizofrén hasadásra épül. A három nő egybecsúsztatása például a Szerkesztőnő felől is érzékelhető, aki a dokumentumokból, naplókából, kéziratokból, fotókból összerakja az így létrejövő – a fikció szerint az olvasó előtt fekvő – autobiográfiát, mely tehát így hármuk közös alkotása lesz: „Amikor az Üvegezőnő megjelent az életemben, megváltoztam. (...) Fontosnak tartottam, hogy zilált írásait elrendezzem, noha, nem tudtam eldönteni néha, hogy az Üvegezőnő vagy a Művésznő írásai-e azok, melyeket olvasok. Olvasás közben átéltem

²⁰⁰ LADIK Katalin, „Gólem”, *Híd*, 2012/10., 3–6, 3–4. http://epa.niif.hu/01000/01014/00096/pdf/EPA01014_hid_2012_10_003-006.pdf

mindkettejük életét, és ez a bizarr élmény valami megnevezhetetlen hiányt – talán az őszinte párbeszédet önmagammal – pótolta életemben. A kéziratok rendezgetése közben saját mondanivalómat is becsempészttem olykor az írások közé.”²⁰¹

Hasonló skizofrén struktúrát involvál a tükörmotívum is például az „ikegő kislányról” szóló fejezetben, aki egy tükörszilánkot fogva a kezében mindig átrándul Tükörországba, a Fényvilágba, ahol a Fényemberek élnek. Később ehhez már nem lesz szüksége a kezében tartott tükördarabra, az a testében van, s a szemében is ott csillog: teste szépen lassan benővi, a részévé lesz. Kettéválik, az egyik kislány az ablak előtt áll, a másik távozik az emberi testből, angyalszárnyakat vesz, angyallá válik. A tükör, illetve a saját testből kilépés meghatározó eleme a Teslának címzett audiovizuális oratóriumának is (*Zene húros hangszerekre*): Tesla ugyanis – a performansz felvezetőjéből így értesülünk – élete végén egy galamban találta meg a nővéreinek, női lényegének vallott Animát.

A Gólem maga azonban még egy szöveghelyen előkerül a regényben Szentjóbý Tamás egy levelében (*Fluxuslevél Budapestről Újvidékre. Szentjóbý Tamás levele 1968. március 25-én*), ahol a levél mint fluxusművészet formája az olykor a nyelv artikuláltságából kiszakadó sikoltás, a rettenet oka pedig, hogy elidegenülve attól, menekülni akar testének fizikai kínzókamrájából, s azonkívül kerülve inkább a Gólem-létet választaná.²⁰²

Visy Beatrix e regényről szóló tanulmányában²⁰³ az önéletírás-műfaját vizsgálja elsősorban, és de Man önéletrajz-meghatározását veszi alapul: arra figyelmeztet, hogy az önéletrajz a belga-amerikai elméletíró szerint mint az olvasás és megértés figurája eleve megjelenik minden egyes szövegben: az önéletrajzi jelleg eleve egy *tükrös* (specular) szerkezetben valósul meg, ezáltal képes a szerző önmagát tenni megértése tárgyává – márpedig Ladik Katalin is erre a struktúrára épít az egymás helyébe lépő nőkkel. Ugyanakkor az ebben a könyvben létrejött szerkezetet nem csak a személyiség freudi felbomlása indokolhatja szerinte, felfoghatjuk az

²⁰¹ LADIK Katalin, *Élhetek az arcodon?* 110.

²⁰² LADIK, *Élhetek az arcodon?* 82.

²⁰³ VISY Beatrix, A helyettesítés alak(zat)(j)ai Ladik Katalin regényes élettörténetében. *Híd*, 2012/10., 7–16.

Én és különböző szerepeinek széttartó sokféleségét megragadni próbáló írói „fogásként” is. A sokrétű, mediális szempontból is gazdag, komplex életmű – performanszok, hangköltészet stb. – is megfeleltethető ennek a szerkezetnek, amennyiben egyrészt az is egybetartja, egybeszervezi a színpadon a szerzői és alkotói jelenlétet, másrészt – mint a body art megvalósulása – erősen a testiességre épül. (Másfelől viszont nem érthetünk egyet Visy Beatrixszel azon a ponton, amikor a 2004-es gólemes naplórészletet leválasztja erről az önfelszámoló, a személyiségrészeket, továbbá a szubjektum és tükörképe határait felszámoló tendenciáról, hiszen – mint látjuk – a neoavantgárd Hajas Tibor-konceptióján megalapozott Gólem-képe jelenik meg ebben is, mely hangsúlyosan és visszatérően éppen erre a problématikára épül.)

Visszautalva a Nemes Z. Márió által felvetett médiumesztétikai problémára: az *Élhetek az arcodon?*-ban sem véletlen bizonyára, hogy Ladik Katalin a médium statikusságát magában hordozó papíron rögzíti egyszerre az irodalmi szöveget (gyakran: irodalmi szöveggé formált dokumentumokat), s mellékel hozzájuk fotókat, melyek többnyire egyszersmind mementónak készített (gyakran művészi igényű) képek a jelenlét esztétikájára épülő performanszokról. Vagy éppen képsorozatokban rögzíti, amelyek e szeriális rendben mégiscsak őriznek valamit a performansz dinamizmusából, és jelenidejűségét is részlegesen érzékeltetni képesek.

KÉT KRITIKA

I. AVANTGÁRD TRIPTICHON (KASSÁKIZMUS 1–2–3.)

Azt az utóbbi időben szinte megszoktuk, hogy a PIM-Kassák Múzeumban a nemzetközi és az itthoni avantgárd mozgalmakat innovatív módon bemutató, ráadásul vizuálisan is az avantgárd örökséghez hű kiállítások jönnek létre, legyen szó *A Tett* világháborús szerepéről, a *Máról* mint egy elképzelt mozgalom valóságos intézményéről, a munkáskultúra egy kultúrtáborhelyéről a Szentendrei-szigeten, lakhatási mozgalmakról. Most a múzeum munkatársai mindezt „megszorozták” hárommal, azaz az újonnan alakult kulturális megaközpont, a további intézményekkel kibővített Petőfi Irodalmi Múzeum három kiállítóhelyén hoztak létre átfogó kiállítást (valószínűleg az összevonás elfogadtatása is motiválta ezt döntést, de ha így volt is, azt éppen az okos „kulturpolitikai” vagy szimbolikus gesztusok között tarthatjuk számon, kevés ilyenrel találkozunk manapság). A *Kassákizmus 1–2–3* tehát a város három egymástól viszonylag messze eső pontján látogatható (Károlyi Palota – Kassák Múzeum – Bajor Gizi Színházmúzeum), de a különböző fiálékba tervezett kiállítások profilja minden egyes esetben korrelál a helyet adó intézmény arculatával, a gyűjtemény jellegével (kurátorok: Sasvári Edit, Galács Judit, Szeredi Merse Pál). Vagyis: a Károlyi-palotában láthatjuk az *ÚJ MŰVÉSZET. A bécsi Ma az avantgárd nemzetközi hálózataiban* című kiállítást, amely a magyar történeti avantgárd csúcspontjának tekinthető időszakot mutatja be az európai mozgalmak és folyóiratok networkjében; Kassák időskori lakóhelye, Óbuda ad otthont a Kassák sokirányú munkásságát bemutató tárlatnak (*AZ ÚJ KASSÁK*); a Bajor Gizi Színházmúzeum pedig az alig ismert magyar avantgárd színházi kultúra különböző csoportjait mutatja be, azt, hogy az miképpen illeszkedik bele az európai törekvések hálózatába, s nem mellékesen Simon Jolánnak, Kassák élettársának színésznői-előadóművészi pályafutását is megrajzolja (*ÚJ DRÁMA, ÚJ SZÍNPAD*).

A magyar avantgárd színházi kísérletei). A *Kassákizmus* összefoglaló cím egy soha-nem-létezett, mégis relevánsnak tűnő elnevezéssel utal a magyar mozgalom centralizáltságára: Kassák személyiségének autonómiája és autoriter magatartása miatt hazánkban az avantgárdnak egy, minden más európai iránytól elkülönülő, sajátlagos verziója alakult ki, még ha ez a centralizáltság más tekintetben relatív is (a kiállítássorozat, s általában a Kassák Múzeum elmúlt évekbeli érdeme, hogy a magyar avantgárd sokszereplősségével és sokarcúságával is szembesít).

A belvárosban található kiállítás a *Ma* második, bécsi korszakának belső fázisait és kapcsolódásait, az európai avantgárd hálózatában való elhelyezkedését mutatja be. S ezen a ponton érdemes – mert itt, a PIM-ben a legkarakterisztikusabban kivitelezett az alapkoncepció –, kicsit kitérni a tárlatok designjára is, Rudas Klára és Pálinkás Bence György munkájára: a falakra kihelyezett képeket – újságoldalakat, folyóirat- és könyvborítókat, fotókat, festményeket, grafikákat, plakátokat – vízszintesen és függőlegesen felfestett, színes vonalak, olykor hurkok kötik össze, s színes nyilak irányítják a látogatót a termeken keresztül. Ez a megoldás, azon túl, hogy szemet gyönyörködtető és ötletes, egyrészt remekül tagolja a teret, másrészt letisztultságában méltónak mutatkozik a kassáki konstruktivizmushoz, harmadrészt az infografikának egy olyan áttétele, átértelmezése, amely, noha csak jelzésszerűen, utal az avantgárd mozgalmak network-jellegére is. Ezt persze itt csupán utalásnak kell értenünk, mert a kiállítás elején ugyan ott van a jelmagyarázat – narancspiros vonal: művészetpolitika, fekete vonal: hálózatépítés, kék vonal: új művészet, sárga vonal: avantgárd kánon, zöld vonal: kereszthivatkozások –, de ennek logikája időnként kicsit megborulni látszik. Én például már a második teremben, a Dadaglobe narancs csíkjainál is elvesztettem pillanatokra a fonalat (igaz, fekete hurok is van körülöttük, csak nem az a domináns) – viszont ezt nem éreztem problémának, jó, hogy egyáltalán felmerülnek ezek a történeti értésünket befolyásoló fogalmak és szempontok, és hogy a falfestés vizuálisan is érzékelteti, nyomatékosítja a hálózatosságot. Amúgy is, a legkonzekvensebb vendégek akár össze is vonalazhatnák az egész falat sárgával, a mindenütt jelen lévő crossoveresség jegyében...

A nyilak tehát – kronologikus rendben – végigvezetnek minket a *Ma* 1919 utáni működésének etapjain és az ezekkel kapcsolatos jelenségeken

(közben a látogatók szorgalmasabbja puskázhat a bejáratnál található kis füzetből, amelyben kívülállók számára is tökéletesen érthető irodalomtörténeti elemzéseket kapunk). A Tanácsköztársaság idején készült *Ma*-különszám borítójának és lelkesítő programírásoknak olvasása után a bécsi emigrációba követhetjük Kassákékat, ahová a dada virágzása idejére érkezünk (*Dadaglobe – Kassák és a dada*: e rész gyöngyszeme Tzara és Arp levele Kassáknak Sophie Taeuber kis festményével), majd a korabeli folyóiratok nemzetközi hálózatát mérhetjük fel egy borítókkal kirakott négyzetrácsban a *Ma* körül (a teljesség igénye nélkül: *Dada Tank*, *La Révolution Surréaliste*, *Manomètre*, *Tűz*, *Die Suche Merz*). Majd az *Új nekiszaladás az új Kassák felé* rész következik, azaz a költői megtorpanás után a magára találás a *Számozott versek* és képkölteményei. Majd ismét a nemzetközi kontextus, a gépművészet és a konstruktivizmus vonzásterében – a falakon többek között Tatlin, Rodcsenko, Theo von Doesburg, Fernand Léger, Uitz munkái sorakoznak, illetve Eggeling mozgóművészet-programja és egyik geometrikus „mozgóképszimfóniája”; ehhez kapcsolódik Kassák *Képarchitektúra*-programja, ekkori vizuális alkotásai, illetve a mozgalomhoz tartozó más – önmagukban is világhírű – eredmények, mint Moholy-Nagy *Üvegarchitektúrája*.

Alkotni vagy alakítani? – találkozhatunk a kiállítás vége felé a kérdéssel –, s Kassák válasza az új művészet (és az ezáltal megteremtett új világ) meghatározásakor az előbbi; márpedig – legyen bármely szubverzív az avantgárd per definitionem – ez a választás korántsem evidens: hiszen más irányzatok (például a Bauhaus s a *De Stijl* folyóirat) az „új alakítás gondolatát”, a „formateremtést” preferálták.

A kiállításon helyet kap a „belső kritika” is, Bortnyik *A próféta* című képe, amely nem túl hízelgő módon ábrázolja a mozgalom vezető alakját, illetve Barta Sándoréknak, a kassáki magról levált csoportjának folyóirata, az *Akasztott Ember*, amelyben megjelenik a dadaista tréfa, *Az örültek összejövetele a szemetesládában* (kár, hogy nem a második rész, mert az a tényleges Kassák-kör-paródia, de még így is releváns).

A Kassák Múzeumban viszont kifejezetten a magyar avantgárd vezéralakjának életére és munkásságára fókuszálhatunk, nagyjából az életút mentén járhatjuk végig a kiállítást, bár vannak kitérők is: például *A Tett* elindulása előtt láthatjuk Kassák legutolsó két kiállításának plakátját –

mindezt talán annak a pillanatnak a bemutatása céljából, amikor a művész visszatérhetett a porondra a szocialista rendszer kegyvesztettsége után (Fényes Adolf-terem, 1967), illetve Párizsban egy fontos tárlatot nyitottak képeiből (Galerie Denise René). De aztán visszatérünk 1915-be, a magyar avantgárd első folyóiratának indulásához, illetve amikor ugyanabban az évben Szittyá Emil (Kassák útitársa a hajdani csavargások idején) a zürichi, általa szerkesztett *Mistral*ban a címlapon publikálja barátja *Harc* című versét. Majd láthatjuk *A Tett* betiltásának dokumentumait is a kárhoztatott internacionalista szám mellett, aztán egy interaktív boardot Kassák ekkori életének személyesebb dokumentumaival, ismert és eddig talán soha nem bemutatott családi fotókkal, melyek mindazonáltal a magyar avantgárd emlékei is, hiszen a családtagok – Simon Jolán, Újvári Erzsé, Barta Sándor – jelentős alkotóként mind részesei ennek (igaz, Uitz is, aki viszont e képeken éppen nem látható). Most nem ismertetném az írói-költői-képzőművészi pálya minden momentumát, sem az általa alapított folyóiratok sorát, olyan szerteágazó, viszont sok tekintetben ismert – amúgy az ezeket prezentáló termék szakmai és vizuális szempontból is rendkívül igényesen vannak berendezve. Inkább egyes „kiugró” élményt említeném: rácsodálkoztam kissé *Az irodalmi életmű képekben* című fali tárlóra, s nem csupán azért, mert tényleg impozáns a rengeteg színes könyvborító egymás mellett, hanem mert több regénnyel, novelláskötettel nem is találkoztam még. Egy tényleges infografikát is láthatunk Orosz Márton tervei alapján – negyedórányi elemeznivaló –, amely (a) Kassák(-kör) kapcsolódásait rajzolja fel személyekhez, lapokhoz, művekhez, mozgalmakhoz, a 10-es évektől egészen a 60-as évekig. S végül Cendrars *A transzszibériai expressz és a franciaországi kis Johanna* prózájának francia szövege egy összeragasztott függőleges szalagon – magyarra Kassák fordította egyébként – „Mme Delaunay”-akvarellekkel szegélyezve (*Couleurs simultanées*). Az utolsó szoba ismét a kanonizációt emeli ki (*A ló meghal...*-t helyezve a középpontba), Kassák 80. születésnapjával, illetve a nevezetes 1968-as – tudománytörténeti szempontból is fontos – konferenciával (*Formateremtő elvek a magyar műalkotásban*), továbbá az 1988-as gimnáziumi reformtankönyvvel, amelyben végre Kassák is helyet kapott.

Végezetül: a Bajor Gizi Színházmúzeumban az avantgárd színházi törekvéseket mutatják be, egyfelől Kassák-kör drámai és színpadi kísérleteit,

de ugyanígy az ellenlábás Palasovszky Ödön-féle Zöld Szamár Színpadot is. A kiállítás első részében a Mácza János nevéhez köthető expresszionista színház dokumentumai sorakoznak: a *Ma* első számú drámaírója és színházi kritikus *Új dráma, új színpad* címmel jelentette meg a lapban tanulmányát, amelyben a dráma, a színpad, a rendezés és a színész-mesterség elméleti programját dolgozta ki, s ezzel párhuzamosan megkezdte a gyakorlati munkát is, a munkásotthonokban rendezett előadásokkal, színiiskolák nyitásával. Egy másik teljes teremrészét szentel a tárlat Simon Jolánnak, Kassák partnerének, későbbi feleségének, akinek szerepe – bár egészen Csaplár Ferenc 2003-as kiállításáig nem terelődött rá figyelem – elvitathatatlan úgy a mozgalom menedzselését, mint az avantgárd előadóművészet megújítását tekintve. Ha nem kell a Tanácsköztársaság után emigrációba vonulniuk, Simon Jolán minden bizonnyal folytatta volna kőszínházi szerepléseit is (többek között Maeterlinck-, Strindberg-, Szép Ernő-darabokban játszott, erről a kiállításon fotók, fényképek tanúskodnak), így azonban egy irányba terelődött pályája, az addigra már szintén elindított avantgárd előadóművészi hivatás felé: sajátos, elidegenítő – dadaistának mondott – szavalásmódjával, „üveghangjával” Bécsben a nemzetközi *Ma*-estek főszereplőjévé vált. Azt csak sajnálhatjuk, hogy erről a tevékenységről nem maradt fent hang- vagy filmfelvétel – fotó is alig, bár a Kassák által tervezett előadóruhájának képét például ismerjük. (Az 30-as években pedig – már itthon – a Munka-kör szavalókórusát vezette, igaz, ez az agit-prophoz közel álló vállalkozás már nem egyértelműen mondható avantgárdnak, ezért a kiállításban is kevésbé hangsúlyos.)

A bécsi színháztechnikai kiállítás alkalmából született meg a *Ma* színház és zenei különkiadása 1924-ben; de a tárlat ugyanezen egységében láthatjuk Kassák és Mácza újabb terveit (illetve Mácza *Teljes színpadát*), s Moholy-Nagy és Molnár Farkas scenográfiai rajzait/fotóit; továbbá a múzeum beszerezte Kurt Schmidt és Georg Teltcher *Mechanikus balettjének* videorekonstrukcióját is. (Számos színpad- és díszlettervet láthatunk amúgy az expót életre hívó Friedrich Kiesler elképzelései közül is, aki azért nem szerepelt a *Ma*-különszámban, mert a kiállítás szervezésekor negligálta a folyóiratot.)

A Zöld Szamár Színházat bemutató sarok „ékessége” – korabeli fényképek, plakátok, kritikák, illetve Hevesy Iván programírása mellett – egy

videofilm, a Palasovszky-társulat által annak idején meglehetősen sikerrel előadott Ivan Goll-darab, *Az új Orpheusz* mai előadásáról, amelyben a kiállítás munkatársai (kurátorok, designer stb.) játsszák a „gépírókisaszszonyokat” – e gesztus szerintem jól illusztrálja azt a bátorságot, fiatalos lendületet, ami az egész kiállítássorozatot általánosan jellemzi.

II. NEOAVANTGÁRD: SZÍNRE VINNI A NYELVET (KÖLTÉSZET ÉS PERFORMANSZ – A KELET-EURÓPAI PERSPEKTÍVA)

A Kassák Múzeum *Költészet és performansz – A kelet-európai perspektíva* című kiállítása azt mutatja be, hogy miként írja felül a (neo)avantgárd a hagyományosan nyelvi megalapozottságú irodalom – és ezáltal maga a nyelv – határait, miként hozza létre eseményként, illetve akcióként a költészetet.

A költészet és a performance összefüggéseit kelet-európai kontextusban vizsgáló kutatás 2014-ben indult, és ennek eredményeire épült aztán az a kiállítássorozat, amelynek keretében a budapestivel együtt összesen hét helyszínen rendeztek tárlatokat. A szervezők fontosnak tartották a teret, illetve a helyszín szellemiségét is beépíteni a kiállításokba (például amikor Zsolnán egy zsinagógában hozták létre a tárlatot). A Kassák Múzeum esetében ez minden bizonnyal kettős kihívást jelentett, egyrészt mivel az intézmény eredetileg is az avantgárd – és főként Kassák – művészetét hivatott bemutatni, ezért az avantgárd keret talán még hangsúlyosabb lett; másrészt a kiállítótér fizikai adottságai miatt, azaz a szűkös helyen az eddigiektől eltérő módon kellett megoldani a gazdag anyag prezentálását. Ennek az lett a következménye, hogy az eredeti hat szekcióból kettőt kénytelenek voltak elhagyni (pontosabban az egyiket, az experimentális filmek levetítését külön fogják megvalósítani). A kiállítás rendezői – a kurátorok: Tomaš Glanc, Sabine Hänsgen és Kürti Emese, illetve a projektvezető: Sasvári Edit – a rendelkezésükre álló két teremben négy szekcióba rendezték tehát az anyagot, és ezek címei akár kulcsfogalomként is vezérlik a befogadást: *Performansz írás-olvasás*, *Hangzó gesztusok*, *Köztéri beavatkozások*, *Testköltészet*. (A kiállítás lét-

rehozásának körülményeiről egyébként egy kurátori tárlatvezetés során Kürti Emesétől értesülhettek az érdeklődők.)

A kiállítás alapkonceptiója az, hogy bemutassa, miként írja felül, tolja ki az avantgárd a hagyományosan nyelvi megalapozottságú irodalom – és ezáltal maga a nyelv – határait, miként hozza létre eseményként, illetve akcióként a költészetet. Tegyük hozzá, jelen esetben leginkább a neo-avantgárd korszakról esik szó, illetve néhány esetben kortárs fiatal művészekről. Mert bár a költeményben megtörténő szó koncepciója már a 19. század végétől felmerült (elég itt Mallarmé tipográfiai kísérleteit, például a *Kockadobást* megalapozó poétikai elgondolásokra hivatkozni, a történeti avantgárdtól pedig végképp nem volt idegen a gondolat, Simon Jolán versmondói tevékenysége kifejezetten idesorolható), viszont a 60-as, 70-es években a szocialista tömbbe tartozó kelet-európai országok (neo)avantgardista köreiben ismét új jelentőségre tett szert. És bár nem minden résztvevő vette magától értetődőnek, hogy az akcióként értett költészetnek szükségszerűen politikainak is kellene lennie, mindenesetre ebben a térségben már az is a művészet egyik fontos tétjének mutatkozott, hogy valamiképpen reagálni tudjon a nyelv ideológiai, instrumentalizált használatára, rákérdezzen, vagy közvetlenül lebontsa azt.

Az első szekció (*Performansz írás-olvasás*) a legalapvetőbb módját mutatja be annak, ahogy a hagyományos módon papírra vetett költemény írás és olvasás közben kimozdul a hordozó síkjáról – általában már a lejegyzés pillanatában, tehát már eleve nem is oda készül, vagy magán a papíron csúsznak el a betűk, sorok. Ennek egy viszonylag egyszerű módja, ahogy Szentjóby (itt a kiállításon egy ritkább névváltozata szerepel: Szenytyóbi) Tamás írógéppel mozgatja, alakítja a vers képét (a verssorok négyzetes tömbjét) a papíron, és így születik meg a *Sötétedő vers*, a *Félrecsúszott vers*, a *Megsüllyedt vers* – ha meg már csak a címet látjuk, az az *Átlátszó vers*. De ő volt az is, aki az első magyarországi happeningen földbe beásva gépelt. Lev Rubinstein indexkártyákra jegyezte fel verse sorait, amelyeket aztán az akció folyamán valamilyen sorozatba rendezett, és elszavalása során teátrálisan pörgette a kártyákat. Egy fotón láthatjuk, amint Monogramista TD (Dezider Tóth) a *Hó a fán* című mű megvalósításakor egy fán üldögél a havas tájban, miután a növény törzsére és ágaira fehér színnel egy vers sorait írta fel, a szöveget mint nyelvi képződményt

ezáltal materializálva, és a kulturálistól a természeti felé tolva el. Hasonló „havas” mű születik, amikor a Kollektív Akciók csoport (egyik alapító tagja: Andrej Monasztorszki) Majakovszkij egy szlogen jellegű verssorát függeszti ki a téli természetben, és így kiragadva azt, megfosztja politikai mondanivalójától. Talán a legjátékosabb, részvételi jellegű „költemény” (bár ezt másként, interaktív objektnek is értelmezhetjük) Rimma Gerlovina műve, ahol a néző kerül döntési helyzetbe: ő választhatja meg, híres gondolkodókat és alkotókat – Platónról Picassóig – kis dobozokon hová sorol, pakol: a mennybe, a purgatóriumba vagy éppen a pokolba. Az egész mű felülete és értelmezési lehetőségei a nevek elhelyezésének megfelelően folytonosan változnak, ezáltal folyamatosan alakul az emberiség kultúr-történetéről adott kép is.

Az ideológia által kisajátított nyelv megbontására vállalkozik Dimitrij Prigov, aki azon gesztusával, hogy rendőrruhában olvassa fel verseit, más értelmet ad nekik, mint ahogy relativizálja egyúttal a hatalmi pozíciót is. Ezt *A milicista* című performanszot elevenítette fel az a jelenet – ami sokunknak tényleges, közvetlen élménye, bár nem biztos, hogy mindenkinek módjában állt összekötni ezzel a referenciával –, amikor a Pussy Riot nevű női csoport a 2018-as futballvébé döntőjén rendőrruhában szaladt a pályára, és ott „lepacsizva” a játékosokkal, megzavarta a média megszokott terét, illetve tiltakozott a putyini diktatúra ellen (*A milicista pályára lép*).

Bár ezt explicit módon nem emelik ki a kurátorok, a kiállítás egyik érdekessége a női jelenlét hangsúlyos bemutatása, vagyis hogy a megszokottnál lényegesen nagyobb arányban kapnak helyet a női alkotók a kiállításban. Persze elképzelhető, hogy a performansz műfajának korporális feltételezettsége ennek az oka, hiszen a patriarchális dominanciát kikezdő gesztusok általában éppen ugyanúgy a testiségből indulnak ki, mint ahogy eredetileg az elnyomás egyik megnyilvánulása, amikor a nőket testies természetűnek mutatják be a férfiak szellemiséggel szemben – a szubverzió éppen onnan indul, ahol a probléma gyökere van. Mindenesetre a női pozíció láttatása, annak kiemelése nyilvánvaló itt, és a legeggyértelműbben a *Testköltészet* című szekcióban jelentkezik (bár a *Hangzó gesztusok* Ladik Katalint bemutató része – különösen a videókkal – is sok szempontból idekapcsolódik). *A Testköltészet* esetében Ladik Katalin mellett Ewa

Partumnak és Gabriele Stötzernek a meztelen női testet különböző kontextusokban és akciókban színre vivő „fellépései” szintén ezt bizonyítják (rendőrrel mutatkozás, testfestés, de voltak önsebző akcióik is). De arról ugyancsak értesülünk – ez a szekciót bemutató tábláról derül ki –, hogy Stötzer kezdeményezésére az NDK-ban megalakult egy művészeti csoport (Exterra XX), és az egyik performanszuk egy új terület, a film, az irodalom és a divatbemutató közös terében valósult meg. Természetesen a női aspektus nem kizárólagos, hiszen azért találkozunk férfialkotásokkal is: Jiří Valoch egyszerűségében hatni képes filmszerű önarcképsorozatával *Költő* címen vagy Ladislav Novák hasonlóan sorozatjellegű, testmozgásos *Fotó – akciójával* (és ismét egy művésszel a téli tájban). Ugyanakkor Valoch az emberi testet a költészet hordozófelületének is tekinti, miközben ő férfiként a női testet mint passzív múzsát használja e célra – ebben némileg továbbra is a hagyományos szemléletet követi.

Ladik Katalin, akinek életműve a kiállítás egyik alappilléret képezi, számos alkotása egyszerre két, sőt három szekcióba is sorolható lett volna, de – érthető módon – a tárlat létrehozói megpróbálták más-más szekcióba tenni a különböző műveket, és így bemutatni a falakon, illetve video- és hangfelvételeken, tárlókban őket, hogy az adott aspektusból (*Hangzó gesztusok*, illetve *Testköltészet*) nyerjenek értelmet. Itt szerepel például első budapesti szereplése (1970-ben Balaskó Jenővel együtt lépett fel a József Attila Művelődési Központban), a *Költészeti performansz*, amely során meztelen testére csak egy állatbőrt illesztve, hol dobkísérettel, hol egyéb „jeleneteket” bemutatva adta elő verseit, hangkölteményeit. Meglepő amúgy – amint az egyik tárlóban bemutatott füzetből kiderült –, hogy ezeket a szinte spontánnak ható költeményeket nemcsak gondosan leírta, hanem hosszan alakítgatta is. Itt láthatunk egy fotót az egyiptomi balzsamozás rítusát újra/megkreáló performanszával és egy ehhez kapcsolódó, ránézésre képversnek ható, csigaszerűen csavarodó partitúrát az itt elmondott „rituális” szöveghez (*R.O.M.E.T. performansz*). Ladik Katalin egyébként az újvidéki rádióban kezdte a pályáját, ott kifejezetten remek volt a terep hanganyagokkal kísérletezni. Azonban nemcsak az újvidéki, hanem a libereci rádió is fontos szerepet játszott a kelet-európai avantgárd történetében, tekintve hogy több cseh költő – Ladislav Novák, Josef Hiršal és Bogumila Grögerova – ott indította el azt *A kísérleti alkotás*

szemesztere cím alatt futó műsort, ahol rendszeresen különböző hangkompozíciókat adtak le.

A *Hangköltészet* című szekció egyik meghatározó alkotása az a nagyméretű installáció, amely a bejárati ajtóval szemben uralja a falat: ez Szenytyóbinak egy magnószalagokból, félgömbökből Braille-írás-szerűen megépített „audio-taktilista képverse” (*Szép sötétség*), amely véletlenszerűen kialakuló magnós zajokat volt hivatott létrehozni, amelyek a (kitapogatható) látvánnyal együttesen adták ki a művet.

A politikai terepet mint az avantgárd szubverzió egyik kitüntetett színterét mutatja be a negyedik szekció. Noha, mint láttuk, a fentebb felsorolt művek közül is jó néhány kapcsolódott ehhez a témához, ezen alkotások esetében a „köztéri” elhelyezés is fontos szempont: ezért ide került a szabad térbe kipakolt feliratos és közlekedési táblák fotója (*A tér létjogosultsága*), illetve egy másik fénykép, amelyen emberek kapaszkodnak össze sorban úgy, hogy a pólójukra felírt nagy betűk együttesen egy szlogent rajzolnak ki. Ez utóbbi performanszt, amelynek a címe *El a forrósággal! El a furkósbotokkal!* volt, 1987-ben egy olyan lengyel csoport hozta létre, amelynek éppen Narancs Alternatíva volt a neve – vajon véletlen koincidencia volt ez, vagy tényleg volt kapcsolat a magyar ellenzékkal?

A Kassák Múzeum tárlatát feltétlenül érdemes megtekinteni, és ajánlott minél több időt szánni rá, végignézni, végighallgatni a különböző felvételeket. Talán lehetett volna más szempontokat is felvetni a performanszművészetével kapcsolatban, amelyek csak itt-ott, mellékesen merülnek fel – például a különböző (valódi és kitalált) mitológiákhoz, rítusokhoz való viszonyát, amely szintén köthető a költészethez is (itt szóba jöhetett volna Hajas Tibor neve is akár Ladiké mellett). Viszont az is kétségtelen, hogy a kelet-európai színtérre vonatkozólag talán az eddigi leggazdagabb kiállítást láthatjuk, és az is feltétlen érdeme a szervezőknek, hogy egy fontos és viszonylag feltáratlan kérdést emeltek ki fókuszként: „rég” és „új”, a költészet és a performansz összekapcsolódását.

NÉVMUTATÓ

A

A. Tóth Sándor 56
Aczél Géza 27, 29
Ady Endre 7, 10–12, 14–17, 27, 39,
48, 67, 70
Altomare, Libero 25, 27
Apollinaire, Guillome 7, 8, 20, 23–25
Arcos, René 8, 28, 29
Arp, Hans 23

B

Babits Antal 75, 76
Babits Mihály 10–16, 24, 25, 75, 76
Balázs Béla 53, 55, 57
Bálint István 78, 81
Bálint Klára 86
Ball, Hugo 54
Balogh Géza 54, 55
Barta Lajos 37
Barta Sándor 36, 50, 61, 62, 104
Bartók Béla 11, 16, 17, 69
Barzun, Henri-Martin 28
Benn, Gottfried 9, 21
Bernáth Mária 70
Bíró Dániel 78
Blattner Géza 54, 55
Bloch, Ernst 63, 72
Bodnár György 11
Bódy Gábor 78, 81–83
Bojtár Endre 27

Bori Imre 29, 63, 64
Boross F. László 7, 11, 17
Boross László 26, 27
Botka Ferenc 35, 38, 40, 44, 45, 47,
48, 49
Braun, Peter 10, 21
Brezina, Ottokár 22
Brod, Max 80
Brügel, Fritz 22
Burljuk, David Davidovics 49

C

Caine, Hall 9, 20
Čapek, Karel 38, 40
Cendrars, Blaise 8, 22, 26, 104
Chirico, Giorgio de 54
Czine Mihály 70

Cs

Csaplár Ferenc 19, 105

D

Däubler, Theodor 9, 21
De Man, Paul 99
Deleuze, Gilles 79, 80, 81, 90, 91
Derékly Pál 19, 29, 93, 96
Déry Tibor 58
Detre Szilárd 56
Diószegi András 70
Doesburg, Theo von 103

Duhamel, Georges 25, 28, 29
Dvořák, Antonín 38

E

Eggeling, Viking 23
Einstein, Carl 9, 21
Erdély Miklós 78, 81
Essig, Hermann 10, 21

F

Flaubert, Gustave 38
Forbáth Imre 39
Fort, Paul 9, 20, 25
Földényi F. László 54
Frankl Tibor 87
Franyó Zoltán 8, 30
Freytag-Loringhoven, Elsa von 60
Fried Jenő 38
Fried Tivadar 56
Füst Milán 70

G

Gábor Andor 37, 39
Galácz Judit 101
Gáspár Endre 19, 29, 30
Gelbin, Cathy S. 76
Gerlovina, Rimma 108
Glanc, Tomáš 106
Glaudes, Pierre 79
Goll, Iwan 21–24, 106
Gourmont, Remy de 8, 20, 25
Gozzi, Carlo 59
Grimm, Jacob 76
Grosz, Georg 54
Grögerova, Bogumila 110
Guattari, Félix 80
Guilbeaux, Henri 22

Gy

György Mátyás 9, 14, 21, 26, 29–32

H

Hajas Tibor 77, 78, 81, 83, 87–92,
94–98, 100, 110
Halász Gábor 70
Halperin, Mark 91
Hamvas Béla 88
Hänsgen, Sabine 106
Haraszti Zoltán 8, 26
Hardeknopf, Ferdinand 9, 21
Havasréti József 78
Herzen, Alexander 10, 21
Hevesy Iván 105
Hidas Antal 39, 40, 45
Hincz Károly 55
Hiršal, Josef 110
Hlebnyikov, Velemir 49
Hofmannstahl, Hugo von 54
Hopp Ferenc 88
Höch, Hannah 59
Hubert, Riese 59
Huszár Vilmos 58

I

Illés Béla 37

J

Jákfalvi Magdolna 57
Jász Dezső 37
Jouve, Pierre-Jean 28
Juhász Árpád 38
Juhász Ferencné 69, 71
Jung, Franz 9, 21

K

Kaczér Illés 76, 77
Kadmon, Adam 75, 81, 85
Kahána Mózes 23, 27, 30
Kállay Miklós 26, 30
Kálmán C. György 27, 30, 33
Kalmer, Joseph 22
Kappanyos András 24
Kassai Géza 39
Kassák Lajos 7–30, 33–39, 47, 48, 55,
57, 60–64, 67, 101–106, 110
Keller Ágota 85
Klee, Paul 10, 21, 23, 54
Komját Aladár 14, 27, 29, 39
Korblauch, Adolf 10, 21
Kosztolányi Dezső 55, 85
Kozma György 77–87
Kulcsár Szabó Ernő 19
Kürti Emese 106

L

Ladik Katalin 77, 80, 94–100, 109
Lafargue, Paul 38
Lang, Fritz 58, 81, 88
Léger, Fernand 54, 103
Liebknecht, Karl 9, 20
London, Jack 38
Löw Immanuel 82
Löw Lipót 82
Lukács György 67

M

Mácza János 35–49, 60, 105
Majakovszkij, Vlagyimir 38, 49
Major János 78
Makky György 93
Meyerhold, Vsevolod. E. 43
Meyrink, Gustav 76, 80

Molnár Farkas 57, 105
Monasztorszki, Andrej 108
Móricz Zsigmond 10
Müllner András 92, 93, 96

N

Náray Miklós 7, 11, 16
Nemes Z. Márió 92, 94, 100
Németh Andor 19, 30
Németh G. Béla 70
Németh Lajos 67, 69
Nizsinszkij, Vaclav 83, 84
Novak, Ladislav 109

O

Otten, Karl 21

P

Palasovszky Ödön 46, 105
Pálincás Bence György 102
Partum, Ewa 109
Perneczky Géza 64, 67, 69, 71
Peterdi Andor 31, 32
Petőfi Sándor 39
Pfefmert, Franz 22, 24
Picasso, Pablo 10, 21, 54
Pók Lajos 69, 71
Pór Péter 69
Prampolini, Enrico 43
Prigov, Dimitrij 108
Pulszky Romola 83

R

Raith Tivadar 8, 55
Ray, Man 59
Reinhard Piroška 28
Reiter Róbert 22, 30
Remisov, Alexej 22

- Rényi Péter 64
Révai József 7, 10–18, 29
Révész Béla 37
Rilke, Rainer Maria 26
Ritoók Emma 82, 85
Rolland, Romain 9, 20
Romains, Jules 25, 28, 29
Rónai Dénes 55
Rozványi Vilmos 11
Rubiner, Ludwig 22
Rubinstein, Lev 107
Rudas Klára 102
- S
- Sasvári Edit 9, 20, 101, 106
Scheiber Sándor 76
Schlemmer, Oskar 54
Schmidt, Kurt 105
Schöpflin Aladár 10, 12
Schuller Gabriella 96
Schwitters, Kurt 22
Seifert, Jaroslav 38
Shelley, Mary 76
Simon Jolán 40, 62, 101, 104–107
Stevenson, Robert Louis 76
Storm, Theodor 76
Stramm, August 10, 21, 41
Suschny, Hans 22
- Sz
- Szabó Dezső 28, 77
Szabolcsi Miklós 27, 64
Szántó Judit 39, 40, 45
Szávai János 25
Székely Ákos 97
- Szerb Antal 85, 86
Szeredi Merse Pál 9, 20, 101
Szeverjanyin, Igor 49
Szittyta Emil 24, 104
- T
- Tábor Ádám 78
Tábor Eszter 78
Taeuber, Sophie 59, 103
Tairov, Alekszander 43
Tamás Aladár 46
Teltscher, Georg 105
Tormay Cécile 82
Tóth, Dezider 107
Twain, Mark 38
- Ú
- Újvári Erzszi 60, 61, 104
- V
- Vajda Imre 8
Vajda Péter 25
Valoch, Jiří 109
Vértes Marcell 55
Visy Beatrix 99
Vörösmarty Mihály 16
- W
- Walden, Herwarth 10, 21
Wegener, Alfred 90
Weiner Sennyey Tibor 77
Whale, James 88, 90
Whitman, Walt 25
Wiene, Robert 81
Worringer, Wilhelm 63, 72



