KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ANDRÁS SÁNDOR
BALÁZS IMRE JÓZSEF
BOKOR BOTOND
BOTH NOÉMI ZSUZSANNA
CZIPLE HANNA GERDA
CSAPODY MIKLÓS
CSEHY ZOLTÁN
CSEKE PÉTER
FÜLÖP DOROTTYA
KÉSZ ORSOLYA
EMANUEL MODOC
MOHÁCSI BALÁZS
GELLU NAUM
SÁNTA MIRIÁM
SZŰTS ZOLTÁN
TÖRTELI TELEK MÁRTA
DELIA UNGUREANU
VALLASEK JÚLIA
WEINER SENNYEY TIBOR

AVANTGÁRD

2

III. FOLYAM
2020.
FEBRUÁR

KORUNK
FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY
HARMADIK FOLYAM • XXXI/2. • 2020. FEBRUÁR

TARTALOM

ANDRÁS SÁNDOR • Az avantgárdról II 3
EMANUEL MODOC • Lokális találmányok, transznacionális alkotások: képköltemény, képvers, piktopoézis, fotómontázs (*Kovács Péter Zoltán fordítása*) 14
MOHÁCSI BALÁZS • „hát igen hm igen / nyilván nyilván”. Jegyzetek *A ló meghal a madarak kirepülnek* világirodalmi kontextusához 22
GELLU NAUM • Ezüst Kornéliusz (*próza, Balázs Imre József fordítása*) 31
DELIA UNGUREANU • „Az archívumok igazi aranybányák”. A szürrealizmus titkos története (*Kovács Péter Zoltán fordítása*) 33
BALÁZS IMRE JÓZSEF • Avantgárd séták látványban és láthatatlanban 40
CSEHY ZOLTÁN • Hasadozzon, hasadozzon a boldog kárpit! EGO-avantgárd naplójegyzetek, firkák 2018-ból és 2019-ből 45
SÁNTA MIRIÁM • Avantgárd, underground: kortárs metálzenei színterek 50
FÜLÖP DOROTTYA • Az ekphraszisz változatai N. Horváth Péter költészetében 59

■ **HISTÓRIA**
CSAPODY MIKLÓS • A rebellis kálvinista. Méliusz József az Erdélyi Fiatalok között (1930–33) 69

■ **MŰHELY**
CSEKE PÉTER • Az időtolmács. Szász István Tas *Hitel*-ébresztése 78
SZŰTS ZOLTÁN – TÖRTELI TELEK MÁRTA • Mémek és hungaromémek 88

■ **MŰ ÉS VILÁGA**
WEINER SENNYEY TIBOR • Az aranymadár, avagy Kemény Zsigmond elveszett szerelme, regénye és kastélya 98

■ **KÖZELKÉP**
VALLASEK JÚLIA • Verbéna, bordásfal és szónoklatok. A kolozsvári Református Leánygimnázium felépítésének és felavatásának története fikcióban és a kortárs sajtóban 111

■ **TÉKA**
KÉSZ ORSOLYA • Ugyanolyan bársonykanapé (*Sasszé*) 118
CZIPLE HANNA GERDA • Három nap hétfő előtt 121
BOTH NOÉMI ZSUZSANNA • Az érzelmek története 124

■ **ABSTRACTS** 127

■ **KÉPEK**
BOKOR BOTOND

ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR
Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), PETI LEHEL (néprajz), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)
■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON
■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR
■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség. A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Kolozs Megyei Tanács és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania
■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.
Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;
Internet: www.korunk.org; http://epa.oszk.hu/00400/00458; e-mail: korunk@gmail.com
■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407
■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 60 RON.
A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;
a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com
■ Revistă culturală finanţată cu sprijinul Ministerului Culturii şi Identităţii Naţionale
■ Revistă editată de Asociaţia de Prietenie Korunk
(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)
■ ISSN: 1222-8338

ANDRÁS SÁNDOR

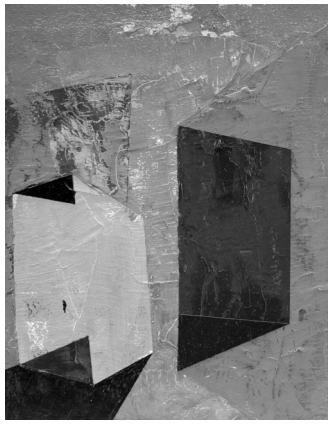
AZ AVANTGÁRDRÓL II

Ahhoz, hogy írni tudjon az ember valamiről, tudnia kell, mi az, amiről írni akar. Hasznos tudni azt is, hogy mit akar mondani róla. Az *Arkánum* első számában megjelent *Az avantgarde-ról* című írásomban – így írtam[1]– azt akartam mondani, hogy a militarista metafora, amit akkor a saint-simonistáknak tulajdonítottam, téves. Az avantgarde nem előved a napóleoni gárda, a fősereg élén, és nem is vezérlő élcsapat (a munkásosztály élén), mint a kommunista párt, valójában annak elitje, élén egy vezérrel. De nem is felderítők csapata, amit a fősereg küld előre, hogy befürkésszen és becserkésszen egy megadott területet, amit majd a fősereg foglal el és vesz birtokba.

Az avantgárd nem elöl megy, hanem el. „Az avantgardista", írtam, „nem követ útirányt, nem a létezés térképein már jelzett fehér foltok felé törekszik. Ő fedezi fel a fehér foltokat, és úgy, hogy bejárja őket. Tevékenységét támadni ezért olyan hiábavaló: a felfedezett foltok már a valóság bejárt tájai."[2]

Ezt akkori helyzetemben és helyzetünkben írtam, az *Arkánum* első számában jelent meg, aminek kitűnő bevezető szövegét Kemenes Géfin László írta, és anélkül, hogy használta volna benne az *avantgarde* szót, hiszen a szöveg négyünk vállalkozásáról szólt, arról, amire vállalkoztunk.

Mi négyen[3] egymást és egymás munkáját ismerve kezdtünk új közös kalandba, Amerikában, 1980-ban, amikor eldöntöttük, hogy saját



Kérdésem tesz melankolikussá, vagy a válaszom rá, szándékom szerint ugyanis dicsérni jöttem, nem temetni azt, ami a művészet vonatkozásában avantgárd, az avantgárdok vonatkozásában is művészet...

pénzünkből mindenki mástól független folyóiratot indítunk, és olyant, amelyikben politikai és erkölcsi cenzúra nélkül jelentethetjük meg saját írásainkat, és másokét is, ha jónak tartjuk őket. Eldöntöttük, hogy minden számban magyarországi szerzőktől is kérünk és publikálunk, ha azok hajlandók rá. Abban is megállapodtunk, hogy négyen szavazunk mindegyik írásra, és csak akkor közöljük, ha az négy szavazatot kap.

Közös vállalkozásunkkal akkor nemcsak a müncheni *Új Látóhatár*tól és a párizsi *Irodalmi Újság*tól, a két becsült nyugati magyar *mainstream* folyóirattól, de a párizsi *Magyar Műhely* avantgárd csoportjától is elkülönültünk, ahová leginkább tartoztunk; négyünk közül hármunk könyveit is ők adták ki (a magam két kötetét a Szepsi Csombor Kör Londonban, hiszen elsődlegesen az ottani baráti körhöz kötődtem mind 1964-es Amerikába költözésemig, mind utána).

Mi mind az 1956-os forradalom győzelmére következő szovjet megszállás és a pártállami restauráció elől menekültünk, magunkban a mi forradalmunkkal és olyan általa csak rövid időre megnyílt lehetőségekkel, amilyeneket aztán befogadó országainkba kerülve közösen ismerhettünk és élhettünk meg.

Más helyzetben találtuk magunkat, mint amelyikben majd félévszázaddal korábban az első világháború előtt-alatt-után induló kubista, futurista, expresszionista, dada, imagista, szürrealista, konstruktivista elődök, akik közül akkor még sokan éltek és alkottak egy őket már elismerő világban. Ott találtuk magunkat hirtelen mindazzal, amit magunkkal hoztunk. Bámultuk őket, vonzódásunk szerint kit-kit és mit-mit jobban vagy kevésbé. Vonzó mesterektől tanulni akar az ember, kevésbé vonzóktól azt, hogy mi az, ami nem vonz igazán. És elsősorban fiatalokként viszonyultunk hozzájuk, a már modernekhez, és a keletkezőkhöz, ahogy az évek múltak. Bizonyos alkotók és irányzatok jobban vonzottak, mint mások, és ez természetes. Volt valami közös, amiben különböztünk.

A *Magyar Műhely* irányzatától is jórészt így különültünk el később. Ők Kassákot követték: „éljünk a mi időnkben", és ezzel mi egyetértettünk, csak máshogyan éltük meg, hogy mi is a mi időnk, és abban mi és hogyan vonz.

Amikor „Az avantgarde-ról" írtam és az *Arkánum* számára, magunkról, tudtam ezt persze, csak nem figyeltem fel valamire, ami nagyon is hozzátartozott az avantgárd mint „elcsapat" gondolatához. Azok a mozgalmak és irányzatok, amelyeket egyes kommentátorok és elemzők egy ideje „klasszikus avantgárdnak" vagy „történelmi avantgárdnak" neveznek, nem olyan irányzatok voltak, amelyek magukat avantgárdnak mondták. Mi az *Arkánum*mal viszont, ahogyan előttünk majd húsz évvel a Műhelyesek, éppen annak, vagyis nem szürrealistának, dadának, expresszionistának, konstruktivistának, és nem is az újabb irányzatok valamelyikével neveztük meg magunkat. A Műhelyesek Kassákkal a konstruktivizmust követték, nem az expresszionizmust, ami szintén lehetséges lett volna. Az újabbak közül, és persze a maguk módján, a lettrizmust és a vizuális költészetet vallották magukénak, nem egyetlen irányzatot, és nem egy névvel illették magukat, sem őket mások a mai napig.

Mi négyen arkánisták is több irányzatot követtünk együttesünkben, ki-ki a maga módján. Irányzatunkat, szándékunkat mi szintén nem neveztük meg egy irányzat nevével, nem csatlakoztunk valamelyikhez és nem találtunk ki önmeghatározásunkra újat, eddig senki sem tette. Csak az *Arkánum* tizenkét száma elején olvasható tizenkét bevezető szöveg együtteséből olvasható ki. Az első *Bevezető* nyitánya szándék-nyilatkozat, nem jelzi, hogyan, milyen alkotói módszerrel, illetve milyen rokon módszerekkel és elvekkel akarja elérni a jelzett szándékot.

Valamit mondhatnék arról, mi a tizenkét bevezető írás sűrítménye az irányt adó és meghatározó legelső bevezetőn túl, miben különültünk el a *Magyar Műhely*től. Fontosabbnak tartom azonban a tényt, ha tetszik, a szimptómát, hogy nem valamiféle irányzatot vallottunk a magunkénak, hanem csak az első bevezető írás elején szóba hozott *arkánum*ot, mint titkos *gyógyír*t, aminek összetétele az első bevezető írás erőteljes összefoglalójára következő tizenegy írásból bontakozott ki, és csak együttesükből lehet sejthető. Amikor el kellett döntenünk, hogy közöljünk-e egy-egy hozzánk beküldött írást, csak azt latolgattuk, arkánista szöveg-e az, és néha arra jutottunk, akár egyből, akár hosszas vita után, hogy ez bizony nem az.

Az avantgárd szó végül is gyűjtőfogalom, általánosítás, és korábbi írásomban csak jeleztem, de nem vettem eléggé figyelembe, mit jelent, hogy öntevékeny és önvezérlésű csoportok többese volt. Nemcsak egy főseregtől különültek el, hanem egymástól is, és nemcsak becserkésztek egy területet, hanem mindegyikük a magáénak fedezett fel és vett birtokba egy-egy a térképen addig fehér foltot. A honnan-*elkülönülés* ezért bonyolultabb volt – nem mitől, hanem miktől el –, mint ahogy azt *Az avantgarderól* című írásom hozta szóba.

Jelenlegi írásom címe, *Az avantgárdról II* nem csak egy második nekifutásra, hanem egyúttal Dürer *Melankólia II* című rézkarcára is utal. Aki ugyanis a rézkarcot készítette, nem lehet a képben merengő melankolikus angyal, hiszen a rézkarc készítője, Dürer nem tétlen merengett, hanem cselekedett, tett valamit. Ha melankolikus volt és ha benső magát karcolta képpé, akkor a merengő angyalt a köré szeszélyesen összehordott holmik megfejthetetlen halmazával együtt, vagyis az egész képpel fejezte ki magát. Ő, az alkotó volt saját magának megfejthetetlen, az, ahogyan az angyal egy a kusza kép közepén heverő és sokszögűre megmunkált nagy kő előtt és fölött mereng egy Dürer *berendezte* rendetlenségben.

Előző helyzetjelentésem harcias volt, a bejelentkezés dinamizmusával és hetykeségével szólt, ez a mostani inkább melankolikus, mivel rendbe igyekszem rakni, mit is jelent szerintem az avantgárd szó, ha minőséget jelző gyűjtőszóként avantgárdokra vonatkozik, és nem találok egyetlen szempontot, ahonnan nézzem és értsem. Illetve csak egyetlenegyet találok, ami maga rejtélyes. A kérdés, hogy az avantgárd perspektívájából rejtély-e a művészet, vagy a művészet perspektívájából az avantgárd. Kérdésem tesz melankolikussá, vagy a válaszom rá, szándékom szerint ugyanis dicsérni jöttem, nem temetni azt, ami a művészet vonatkozásában avantgárd, az avantgárdok vonatkozásában is művészet, és akkor kérdés a 20. századi művészetet illetően, hogy modern-e, művészet-e, vagy visszatekintve a 21. század elejéről már valami eddig megnevezhetetlen más. Azt ugyanis, amit posztmodernnek neveznek, nem tartom avantgárdnak, azt viszont nem értem, mi lehet poszt-avantgárd.

Melankóliámat relativizálja, hogy a magyar *művészet* szó a nyelvújítás eredménye, és csak néhány évvel később keletkezett, mint amikor más nyelveken egy régi és sokkal általánosabb jelentésű szó, a latin *ars* valamelyik megfelelője, így a német *Kunst* is, egy jelentéssel bővült, és arra szűkült is, hiszen a szó azokon a más nyelveken ettől a modern jelentésétől megfosztva tágabb jelentésében is használatos még. Ez a tágabb jelentés – a készítés, a jól megmunkálás szakértelme – a magyar művészet szót csak tagadólag jelenti: „ez nem nagy művészet”, ami azonban csak a magyar-német „nem nagy kunszt” kifejezés változata, hiszen nem a művészetre vonatkozik, lehetne úgy is mondani: „nem nagy bűvészet”.

A jövőben talán keletkezik más szó arra, ami majd magában foglalja azt is, amit ma még magyarul művészetnek mondunk, hiszen a művészetek egy ideje már nem a szép művészetei. Éppen az avantgárd irányzatok elismerése révén, hiszen azok szakítottak a hagyományos művészettel mint széppel.[4] Ez a szép nem a tetszetős, a tetszik szinonimája volt, hanem egy klasszikus-romantikus fogalom megnevezése, amit Keats verssora fejezett ki tisztán: „a szép igaz és az igaz szép" („beauty is truth and truth is beauty", *Óda egy görög vázához*).

Erre gondolva persze a naturalizmust is a 20. századi avantgárdhoz kell sorolni, hiszen az avantgárd mozgalmak és irányzatok is elutasították a szépet az igaz nevében, legyen az bármilyen brutális, csúf, szörnyű. (Még Rilkénél is, amikor már a *Duinói elégiák*at írta: „Mert a szép csak a szörnyű kezdete", „Denn das Schöne ist nur des Schrecklichen Anfang".)

A naturalizmusban az összefüggés elsősorban az emberi társadalom, bár a természet is lehetett, de mindig valami csúf vagy szörnyű részének az ábrázolása. Ezért érhette bírálat és elítélés a realizmus nevében (pl. Lukács Györgynél): nem az egészet mutatja be, mindig csak egy részletet szakít ki belőle. Az ilyen kritika nem vette észre, hogy a szörnyű nem az egész általánosítása volt, nem a *pars pro toto*, cseppben a tenger elve szerint működött, ahogyan azt sem, hogy a realizmus magát a természetet nem ábrázolta pusztulással, halállal terhes teljességében, azaz ténylegességében. A 20. századi gondolkodás magát az elvet vetette el, a rész nem képviseli az egészet, ahogyan az ember sem mikrokozmosza a makrokozmosznak. Lukács György realizmus-elmélete a marxi gondolkodást követte, amely szerint a lét *társadalmi* lét, és „az ember gyökere az ember maga". Sem Isten, sem (a napot és a naprendszert magában foglaló) Természet/Natura.

Az avantgárd irányzatok alkotói mind *az igaz* követelményét örökölték meg, csak a legtöbben egy mind a széptől, mind a csúfól és a szörnyűtől független mindenség vonatkozásában készítették munkáikat. Azok is így, akik az adott társadalmak szörnyűségét is ábrázolni akarták, mint például egyes expresszionisták. (A szörnyű szót azért használom, mert egyaránt használható társadalmi és természeti vonatkozásban, és ha a szép az igaznak felel meg, és ha az igaz: jó, akkor a jó alma ellentéte nem a gonosz.)

Ettől persze az igaz megfosztatott az általánosítás menedékétől, vele a tényleges a valóstól, a két- vagy háromdimenziós valóság a négydimenzióstól, a szubjektív megközelítés az objektívtől, a perspektivikusság a központi perspektívától és az énközpontúságtól, úgy is mint a helyes az időtlentől. Hívők számára pedig attól, hogy Isten szemével lássák a környező világot, amiben testileg, tehát szemükkel is találják magukat. Lehet a kubizmust, az expresszionizmust és mindegyik irányzatot szubjektívnek tekinteni, de akkor milyen objektívhez viszonyítva? Az irányzatok hívei érthetően követelték meg alkotásaikban, hogy ők épp úgy vannak túl a szubjektíven és az objektíven, ahogyan a szépen és csúfon/szörnyűn, és akkor túl az erkölcsi/etikai jón és gonoszon is.

Matei Călinescu majd három évtizede számolt be könyvében arról, hogy a francia „avant-garde" kifejezést már a tizenhatodik században használták Ronsard és du Bellay költészetének és állásfoglalásának megnevezésére (mintegy a modernpártiak előfutárainak a jó száz évvel későbbi franciák „ókoriak és modernek" vitájában); a tizenkilencedik század második és harmadik évtizedében pedig többen használták a saint-simoni mozgalom szószólói közül. Ezeket, ha a huszadik századi avantgárdól gondolkodom, nem vehetem komolyan, még Baudelaire versét sem arról, hogy az Új vonzásában vagyunk („Halál! vén kapi-

tány! horgonyt fel! itt az óra… Így akarunk, amig agyunk perzselve gyúl, örvénybe szállani, mindegy: Pokolba, Égbe, csak az Ismeretlen ölén várjon az Új!" [Tóth Árpád fordítása]). Ez a baudelaire-i „új", talán még úgy volt új, mint korábban a ronsard-i. Sőt az Új Művészet, az *art nouveau*, németül a *Jugendstil*, magyarul a *szecesszió* is talán úgy, bár ez már mozgalom volt: az egykori Rómából kivonulók, elszakadók (*secedere*) mintájára az akadémikus művészetből kilépő művészek csoportos kivonulását jelentette. Új volt valóban, és egyetlen irányzat, egyetlen stílus, viszont nem több új között volt az egyik új, és inkább dekoratív volt, mint strukturális.

Az *art nouveau*, az „új művészet" már az élet és a művészet közti különbség megszüntetésére is törekedett, bizonyság erre Whistlernek a washingtoni Freer Galleryben látható és bejárható Peacock Room (Páva Szoba) nevű lakóterme. Ugyanúgy a nagyszerű szecessziós lakóházak Budapesten és több vidéki polgárvárosban, de a Gaudí tervezte hullámzó homlokzatú lakóház Barcelonában, és Pesten az Iparművészeti Múzeum középülete is. A könyvillusztrációk és a plakátok a maguk növény-folyondáros és egyszerre túlfűtött és távolságtartó, gazdag elkülönültségükben szuggesztív jellege szinte mindenütt látható volt, utcákon, kávéházakban, nappali szobákban és budoárokban. Új stílus volt ez, mégsem egy avantgárd mozgalomé, túl elit-polgári volt. Így esett egybe a századforduló ipari társadalmában a művészeti igényű kézműiparral és a divatba jött iparművészettel. William Morris szociális-indíttatású mozgalma a minőségi kézművességért a gyárak tömegben tömegek számára készített tárgyai helyett az emberek életét akarta gazdagítani, de végül is a gazdagok és jómódúak életét ékesítette, a többiek láthatták, de maguk számára be kellett érniük az olcsóbb dolgokkal. Az avantgárd csoportok mindenki számára alkottak, és nem használati tárgyakat, céljuk maga az alkotás volt, nem a díszítés.

Az „avantgárd" gyűjtőfogalom, és szerintem nemcsak úgy, mint a „művészet", ami előtte szintén új volt,[5] hanem eddig a 20. századi jelentésében korszakhoz kötött. És úgy a modernhez, ahogyan azt a 20. század elejétől ismerjük. Csoportok gyűjtőfogalma lett és maradt az avantgárd, egyéni alkotóé csak akkor, ha az valamelyik csoport, mozgalom, irányzat tagjának számított. Ha nem, akkor *modern* az eddig 20. századi – és nyilván mulandó – jelentése szerint. Joyce, T. S. Eliot, Rilke, Mallarmé nem volt avantgárd, nem így szoktak beszélni, írni róluk. Ez nem dogmatikus, hanem gyakorlati megállapítás. Éppen ezért lehet szerintem, hogy a modern izmusok az impresszionizmussal kezdődnek, mindenképpen Cézanne-nal és a Mallarmé-féle szimbolizmussal, amelynek szimbólumai rejtjelek (*chiffre*), nem goethei (vagy hegeli) szimbólumok, nem is allegóriák. Csak meggondolandó, hogy nem volt irodalmi és költői impresszionizmus, és szobrászat sem. Rimbaud „részeg hajója" és a „hidak vak szeme" talán még nem szimbolista és a szó 20. századi jelentése szerint talán még nem modern, az *Egy évszak a pokolban* c. prózája viszont minden bizonnyal az, de nem avantgárd, annyira egyedi.

Úgy gondolom, hogy a művészet az avantgárdok jelentkezésével monarchikusból köztársaságivá mutált. Spontán és anarchikus – azaz önvezérlő csoportok és irányzataik többese és többfélesége révén is alakult és alakul. Anarchikus köztársaság, társas együttes központi vezetés nélkül, ami egy-egy ország esetében intézményileg lehetetlen. Az, amit a művészet intézményének neveznek és támadnak, nem az irányzatok központosított intézménye, illetve csak akkor, ha a művészeteket központi hatalom kontrollálja. A tőke kontrollját kikerülik a ma-

gánszférában folyamatosan megújuló avantgárd mozgalmak és csoportok, akkor is, amikor az alkotások bekerülnek végül a publikus szféra intézményeibe. És persze az állandóan születő és előlépő egyének munkáit a privát szféra vette meg, állította ki, publikálta.

A csoportok mindegyike az alkotók individualitásával pluralista és a csoportok együttese is az: pluralitásában kohezív, és nem koherens egység, *modern* egység, amennyiben az egésznek nincsen egyetlen központból fénylő logikus koherenciája, gondolkodói jellege (ami egyébként a gondolkodók együttesében sincs). A gyémántok ilyenek: nem a fényükből keletkeznek a csiszolt síkok, hanem a közös és csiszolatlan ásványba csiszolódó síkok által és a rájuk kívülről sugárzó fényből keletkezik a belőlük sugárzó fény. Az amerikai 25 centes érmén olvasható elv: *de pluribus unum*, a „többől egy" – legalábbis, ami a művészeteket illeti – *többes egy*, „többesszámú egy" lett, ami megfelel annak, ami a társadalmakban egyelőre csak kívánalom, országok diktatorikus rendjében balsors.

A nyelvi tény, hogy a „mi" (a „ti", az „ők"/„azok") többes számai – ellentétben azzal, amit Heidegger a *Lét és idő* idején (nem utolsó korszakában) állított – nem éppen úgy szubjektum, mint az egyes számú „én" („te", „ő" / „az"), hanem *különböző* egyek többesének nem totalizálható, nem konstitutív, hanem regulatív együttese: „mi, egymástól különböző és el is különülő egyek többesünkben tartozunk össze". Nem egyetlen egyes számú szubjektum/alany vagyunk, egyikünk sem objektuma/tárgya a többinek. Minket nem jellemez a szubjektum-objektum ellentétes viszonya, eltérők vagyunk, nem egymás ellentéteiként ellenségei. (Egy vezér diktátorként azzal mond ennek ellent, hogy azonosítja magát a többes számú vezetettekkel, mint egyetlen sajáttal, illetve azokat egynek tekintve saját magával. („Ich bin das Volk", mondta Hitler, és „I am the union", „My union", mondta az amerikai kamionosok szakszervezetének elnöke, Jimmy Hoffa, akit feltehetően a vezetőség tagjai ezért tettek el láb alól, mint Ceauşescut.)

Az abszolút monarcha kijelentésének: „Az állam én vagyok" megfelelője az „Én vagyok a nép" és „Az én hitem a ti hitetek", amit az európai kultúrában társadalmilag és politikailag foganatosítottak is már a „cuius regio eius religio" idején (amikor a kassai templom egymás után többször lett katolikusból protestáns és protestánsból katolikus, ahogyan hol a labancok, hol a kurucok foglalták el a várost, és lettek mohamedánok a bosnyákok). Ilyesmire a közpolgári demokráciákban, tehát a totalitárius diktatúrák kivételével, a művészet monarchikus állapotában sem volt mód, mert a művészet akkor is a privát szférában készül, ha a művek megrendelője a közszféra.

A művészet plurális jellegére hozzávetőleges példa a reneszánsz festészet, amikor Firenzében máshogyan festettek, mint Velencében, megint másképp Sienában, Nápolyban. Lehetett általánosítani és olaszt mondani, amikor még nem létezett Olaszország. Az olaszok a maguk festészetére annak pluralitásában a különböző városokhoz tartozó műhelyekre, felismerhetően és tanulhatóan másmásféle módon festő csoportok, iskolák többesére gondoltak, azok között tájékozódtak. A tanulni oda utazó német festők is közülük válogattak, Dürer Velencébe ment, és évekig ott dolgozott.

Ami a 20. századi modernt illeti, a reneszánsz példa, ismétlem, csak hozzávetőleges. Vityebszkben egyszerre dolgozott együtt Chagall, Kandinszkij, Malevics, és szét is különböztek, Chagall Párizsba ment, Kandinszkij Berlinbe, Malevics Vityebszkben maradt, ahol festőiskola volt, de vityebszki iskola nincsen. És ha igaz is, hogy az expresszionizmus német, a szürrealizmus francia

eredetű, ezek a mozgalmak és irányzatok a kulturális nemzet vonatkozásában nemzetek fölöttiek, a dada pedig kezdeteitől nemzetek fölötti mozgalom volt. Fontos a kulturális nemzetről beszélni, nem a politikairól, ez utóbbi mindig országhoz kötött.

A művészet plurális jellegére másik és másféle példa lehet bármelyik képtár és könyvtár. Közös térben más-más korszakok más-másféle képei láthatók egyidejűleg. Bármelyik köz- vagy magánkönyvtár is különböző *idők* és korszakok közös *tere*. Ami a 20. századi modern művészetben új és rendkívüli, az az egyetlen korszak (eddig) radikális pluralitása. Egymástól elkülönülő strukturális stratégiák, nem taktikák pluralitása. Korábban egyazon kultúrán belül nem fordult elő, hogy a stílus eklektikus lett volna; az eklekticizmus a 19. század második felében terjed el. A 20. századi modern művészet és irodalom nem eklektikus, az avantgárd csoportok, az alkotói módszerek, irányzatok mint világ-perspektívák kifejeződéseinek pluralitása modern. Egy-egy alkotó egyedi stílusa sohasem határozta meg egy korszak stílusát. Egy sajátos stílusú egyénnek tanítványai voltak, a modern stílusok idején epigonjai vannak, egy mozgalomnak-irányzatnak viszont tagjai. A modernt pedig egyetlen irányzat sem határozza meg.

Jarry, Lautréamont, ahogyan a festő Rousseau is előddé változott a szürrealisták számára, de egyikük sem volt szürrealista: nem voltak, nem is lettek egy mozgalom és irányzat tagjai. Az *Egy évszak a pokolban* Rimbaud-ja pedig olyan előd volt, akit egyetlen irányzat és mozgalom sem tudott magával azonosítani. Ahogyan Mallarmét sem. Az „Un coup de dés jamais n'abolira pas le hasard" („Egy kockadobás nem törli el a véletlent") vers modern, de nem avantgárd, bár tördelt sorait a futurista Majakovszkij átvette és magáévá változtatta azzal, hogy a vizuális hatásúnak szánt írott szöveget az elhangzó beszéd kottájaként használta (és gyakorlatával mintegy előlegezte Charles Olson „projektív vers" elvét).

Az avantgárd, vélem és ajánlom, a modernen belül jelenti, amit jelent. Két meggondolásból. A bárhogyan is értett *modern* – ennek a szónak angolul és franciául „újkori" is a jelentése, németül viszont „Neuzeit", amiből tükörfordítás az „újkor". Ez a reformációtól, filozófiában pedig szokásosan Descartes-tól datálódik. De számíthatták az Újszövetségtől is, ha az ókor és az Ószövetség ellenében értették, ahogyan ez a költészet összefüggésében a híres, már említett francia 17. század végi *querelle des anciens et des modernes* – angolul „the Battle of Books" – esetében is történt. A 20. századi művészetek vonatkozásában, mint utaltam rá, a „modern művészetet" és az avantgárd izmusokat nem szokás megkülönböztetni egymástól. *Ezt* a modernt átkozták ki a diktatúrák, mint „elfajultat", illetve „osztályellenest", mindenképpen mint betegest és károst, mérgezőt.

Nem akarok, nem is tudnék beskatulyázó rendet sugallani, és ezért töprengeni, hogy Strindberg *Haláltánc* c. darabja naturalista-e, a *Damaszkusz felé* állomás-drámája vagy az *Álomszonáta*ja viszont már modern-e; vagy Rilke korai versei és lírikus drámái elválasztandók-e és hogyan a *Malte Laurids Brigge festő feljegyzései* c. regényétől, és ez a *Duinói elégiák*tól és a *Szonettek Orpheuszhoz*tól; és mennyiben modern Rodin, Degas, Cézanne, vagy Picasso kék korszaka, ha a *Démoiselles d'Avignon* már biztosan az. Picasso és Braque kubista festményeivel, akár ők kezdték, akár nem, a kubizmus egyértelműen avantgárd mozgalom és irányzat lett, hiszen nemcsak ők ketten készítettek kubista képeket, és vita tárgya is volt később, melyikük kezdte, vagy ki más. És egyidejűleg keletkeztek, indultak más mozgalmak és irányzatok is, a Marinetti meghirdette futurizmus, az expresszionizmus.

Azt se firtatom, hogy Ady, az „új időknek új dalaival" mennyiben tartozott az *art nouveau*-hoz, az „új művészethez", vagy tartozott-e egyáltalán mozgalomhoz-irányzathoz. A *Nyugat* irányzat volt, de csakis a „modern" megnevezéssel jelezhető. Az avantgárdok jelentkezésekor indult, de nem volt avantgárd. Tagadhatatlan, hogy a modern művészet, egyéni alkotók egyedi műveiből, közel sem csak megkülönböztethető avantgárd mozgalmakhoz tartozó alkotók műveiből áll. Ady Ady volt, és az előbb tőle idézett verssor összetevői jellegükben épp olyan kérdésesek, mint amennyire érthető maga a verssor a versszakban, és ez a versben. Értelmezni lehet és kell, hiszen a kijelentés egy költő versben olvasható bejelentése és bejelentkezése volt, és most is az.

Ez a „volt, és most is az" jelzi, hogy a művészi alkotás, amíg megvan, miért örök: kiszakad az időből, akármikor, nem időzetes. (Ami nem jelenti, hogy nem lehet figyelembe venni első kiszakadása tér-időbeli környezetét. De jelenti, hogy mindig be.)

Annyi rendről azonban tudni vélek, hogy az avantgárd mozgalmak egymástól is elkülönülő aktivitása és cselekvő képessége eddig nem szakadt meg, sem a második világháború előtt, sem utána. Folytatódott, és aztán jöttek újak, új mozgalmak, ahogyan mozgalmakhoz nem tartozó alkotók is. Én az előbbieket is avantgárdnak nevezem, nem neoavantgárdnak, ahogyan sokan, Bohár András (is), aki azonban helyesen mondta, hogy azok az új törekvések „az ötvenes-hatvanas" években jelentkeztek (valójában már a negyvenesekben).

Ezekkel a második világháború után burjánzó mozgalmakkal kapcsolatban kell megismételnem, hogy számukra és számunkra, a *Magyar Műhely,* majd a még későbbi *Arkánum* csoport tagjai számára is az első világháború előtti nemzedék nem határolódott úgy el a későbbitől, tőlünk, hogy neo-, transz- és egyéb megnevezésekkel gondoltunk volna magunkra. Mi most voltunk fiatalok, ők az első világháborúra készülődést nyilván máshogyan élték meg, mint mi a második után rögvest egy harmadikra készülődést egy hidegháború kezdetén. Mást csináltunk, de folytattuk a magunk módján mindazt, ami őket hajtotta és izgatta. Mi persze a *Magyar Műhely*jel és még később az *Arkánum*mal, fiatalabbak voltunk, mint a nyugati fiatalok a háború után. Ez a mindkettőnket egybefogó általánosítás szükséges, de rossz is: a mi arkánista és lelkesen „megemésztett apanyáink" Pound, Breton, Gertrude Stein és Arp voltak, a műhelyeseké Kassák, és vizuálisan inkább a konstruktivista öregek.

Amit fontosnak vélek, talán ezzel is magyarázható. A már említett véleményemet, hogy a huszadik századi modern művészet elveszítette monarchikus jellegét, és az anarchikus, önvezérlő irányzatok többesének fellépésével és azok *fokozatos* betagolódásával központi vezérirányzat nélküli, pluralista jellegű lett. Ez csakis úgy érthető, hogy a plurális, a többek tényleges együttese kohezív, és nem koherens egység. A „modern" kifejezés, ahol a „művészet" jelzőjeként használják, olyan általánosítás, amelyik az ábrázolások módszereinek egy bizonyos, egyidejű és egyterű pluralitására vonatkozik, illetve *egy* általánosító megnevezéssel azt a többest leplezi. (Németül a „die Moderne" a művészetre vonatkozik, míg „das Moderne" egy korszak egészének folyamatára.)

Külön kellene mondani valamit az absztrakt irányzatokról, de ezt túl bonyolultnak tartom, hiszen egy sor mozgalom nem úgy van számon tartva, se a tachizmus, se az absztrakt expreszionizmus, sem az action painting, és a magam véleménye szerint Malevics szuprematizmusa valójában nem is absztrakt volt, nem elvonatkoztatás, hanem az, amit én vizuális alakzat-kottának neveznék,

ami a ránéző számára érzésfolyamattá transzformálódik egy tárgynélküli világ áramlatában. (A statikus nem lehet a dinamikus absztrakciója.) A háború utáni európai „informel" pedig szerintem igen rossz elnevezés, talán az „absztrakt expresszionizmus" nevet érdemelné (ha ez nem lenne egy bizonyos festészeti irányzatra korlátozott kifejezés).

Az avantgárdot nem tudom máshogyan érteni-érezni, mint avantgárdokat, egymástól eltérő, különböző irányzatok többesét valami számukra közös és időleges múltbeli állandóval szemben. Ezért sem érzem és gondolom, hogy avantgárd irányzat posztmodern. Ha elfogadom a kifejezés jelentését, akkor nyilvánvaló, hogy a posztmodern azt jelenti: már nem-modern. Magam viszont elég régen megírtam, hogy véleményem szerint „A poszt: modern", vagyis az a poszt, ahol a művész tartózkodik és cselekszik, illetve alkot, az (még mindig) modern. Ha viszont tényleg így gondolom, miért érzem és gondolom, hogy a posztmodern nem avantgárd? Azért is, mert modern, és amit én a 20. századi értelemben avantgárdnak tartok, az a modern művészetbe tagozódott és tagozódik be.

Nyugaton a művészetben/művészetekben nem is lett meghatározó az, amit ott posztmodern művészetnek neveznek. Lyotard *A posztmodern állapot*ról (*La condition postmoderne)* írt, ami a német „das Moderne", a korszak gazdasági, társadalmi és gondolkodói állapotának, nem a művészeti „die Moderne" jellegének felel meg. A történelemnek nincs vége, Fukuyama maga is visszakozott, egyelőre szerintem a modern művészetnek sincs, és a történeteknek, mint megtörténésfolyamatok egységeinek sincs, ha megkülönböztetjük őket egyrészt a krónikáktól, másrészt a csodáktól, vagyis az egyetlen eseménytől.

A dekonstrukció gondolkodója, Derrida sohasem mondta magát posztmodernnek, ahogyan Foucault és Deleuze sem, és Derrida lelkesedése a posztmodernnek nevezett építészet iránt olyan épületekre vonatkozott, amelyeket fel is építettek és be is laknak, amelyekben jelenleg élni lehet.

A dekonstrukciót Derrida, amennyire értem, a nyugati filozófiai gondolkodás vonatkozásában értette, és nemcsak a heideggeri *destrukció* elkerülésére találta ki. Heidegger filozófiájával baja volt, fő baja azért, hogy Heidegger a maga gondolkodását, a preszókratikusok megakadt kezdete után második kezdetnek mondta, a gondolkodás új struktúrájának irányában gondolkozott, míg Derrida egy olyan szakadék partján, amelyikről filozófia, a saját gondolkodása sem vert, és egyelőre nem is verhetett hidat.

Később (a *Bretonhídon Atlantiszba* könyvem bevezető esszéjében) a posztmodern helyére a neo-rokokó kifejezést ajánlottam, miután Deleuze nagyszerű Leibniz-könyvében a 20. századi modernt *új barokként* értelmezte, amennyiben a modern eltér, bár hasonlít, és hasonlít, de el is tér a 17. századi barokktól. Ebben a könyvében a jóval korábbi *Difference et repetition* (Különböződés és megismétlődés) c. könyve témájának továbbgondolásával a hajtogatódást ajánlotta: a behajtogatni-kihajtogatni-újrahajtogatni folyamatát: „il s'agit toujours de plier, déplier, replier"[6].

A neo-rokokó kifejezést tehát jellemzésnek szántam, nem leszólásnak, hiszen senki sem mondja a rokokót poszt-barokknak. A barokk kicsinyített és játékos variációja volt abban a században, amelyiknek közepéig Bach zenéje még barokk, holott Vivaldié, akitől Bach átemelte H-moll miséjébe a „Laudamus te"-t, akkor már váltás a rokokóba. Händel is az. A rokokó nemcsak vidáman volt játékos, hanem komolyan is, sőt semleges durvasággal, közömbös kíméletlenséggel is, ez utóbbira példa lehet Choderlos de Laclos, Sade, és életérzésére a század kö-

zepén a csontvázra inastól meztelenített és preparált ember-tetemek bemutatása, látványosítása, amire – lám, lám – most, a 21. század elején is sor került.

Az *Arkánum* 12. bevezetőjéből kiderülhet, miért különültünk mi el akkor a *Magyar Műhely*től, amellett, hogy folyóiratuk négyszáz példányban bemehetett Magyarországra, ezért politikailag rázós dolgok nem jelenhettek meg benne. Az ő irányzataiknál ez nem tűnt fel, elmaradhatott. Vizuális költészetnél elsősorban a vizuálisan érzékelhető és a nyelvileg felismerhető, de – a lettrizmusnak megfelelően – szemantikai jelentés nélküli jelek összekapcsolt ütköztetése volt, elsősorban formailag fontos és hatékony. Ez is avantgárd törekvés volt, nem posztmodern.

Nagy Pál az így értett formai – nem formális – értelmében mondta az *Arkánum*ot „tartalmi avantgárdnak". A megjelent költői szövegekből is kiderülhet, miért. Meggyőződésem, hogy Kemenes Géfin a *Fehérlófiá*val Poundhoz, a *Cantók*hoz hűen írta a maga mitikus modern eposzát, csak magyar jelen- és ősidőből. Bakucz viszont Bretont követte, aki szerint „a költő úgy lát, hogy hall", és amit hall, az zenei is, szemantikus is, érzettek-értettek látomásos együttese, szakadékaival folyamatos.

Mi mind a négyen, és Baránszky, aki Bakucz halála után hivatalosan is főmunkatárs volt, nem hittük, hogy a történelemnek és a történeteknek vége, mert csak cinkelt kártyákkal lehet már játszani őket, vagyis a mondanivaló kimenőt kapott, és csak a mindenkori én lehet a napos. Mi nem hittük, hogy a gesztikulálást belsőbeszéddel-gondolás nélkül csinálni és érteni lehet. Nem hittük, hogy a mítosz, ez a fajta történet hazugság, a múlté, vagy olyan délibáb, ami csak felhőkakukkvár lehet. Tudtuk, hogy a mitikus nem nélkülözi sem a játékosságot, sem a humort, a vidámságot. Mindannyiunk kedvelte az indiánok mitikus világában is közismert Trickstert, aki másféle, mint az észak-európai Loki wagneri változata.

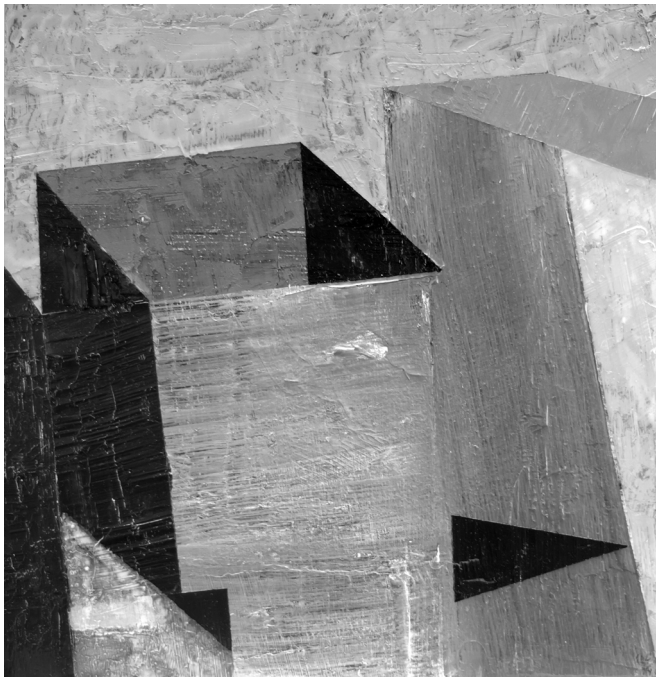
Ha viszont a posztmodern ténylegesen a modern utáni művészet művészete, vagy valami más szó kell rá, nincs mit mondanom. Csak nem hiszem, hogy az elmúlt három-négy évtized új korszak lenne, sem azt, hogy Joyce és Pound és Eliot, Céline és Musil már posztmodern volt. Úgy gondolom, hogy az, amit posztmodernnek mondanak, és Magyarországon sokan, az lebegés a szakadék innenső partja fölött, szellemi levitálás, ami maga szórakoztató lehet. Az avantgárd mozgalmak és irányzatok azonban felfedezni és a felfedezettek lehetőségeivel ismerkedni, nemcsak szórakozni és szórakoztatni akartak és akarnak. Ügyük és szándékuk a tevékeny bekapcsolódás, nem a kikapcsolódás volt és maradt.

Voltak és vannak, akik a művészetet művészetvallásnak, kritikailag-elítélően valláspótléknak tartják. Ez azonban mindkét esetben téves. Az avantgárd mozgalmak nem felekezetek, sohasem térítenek, hiszen az lehetetlen lenne (az egyes alkotó persze változhat és változtathatja alkotói hovatartozását). Irányzataik világa lehet hitvilág, egy-egy mozgalom kutathat-kereshet, de se hitet, se világot. Van hitük abban, amit csinálnak, azért lettek egy-egy elkülönült mozgalom és irányzat. Világuk is van, annak rejtett tulajdonságait és lehetőségeit fürkészik, fedezik fel, állítják elő és élik meg abban, amit akaratlanul is alkotnak. Ahogyan nem felekezetek, nem is eretnekek, hiába mondja őket annak valami hatalmasság. A művészetekben nincsen egyház, a politikai hatalom nem művészeti, és az Új Művészet, *art nouveau* óta tudjuk, hogy amikor szakértők a művészetből uralkodó irányzatot deklarálnak, illetve – saját ízlésük vagy egy általuk megszabottnak ítélt közízlés érdekében – kényszerítenek, akkor ebben a modern és demok-

ratikus korszakban a művészek magánosan vagy csoportosan kivonulnak, elszakadnak és elkülönülnek, mert szükségük van rá, és amíg van privát szféra, publikusan is megtehetik. A diktatúrák másféle gyakorlata bizonyítja, hogy ez így van. Az avantgárd szerintem ezért is modern.

JEGYZETEK

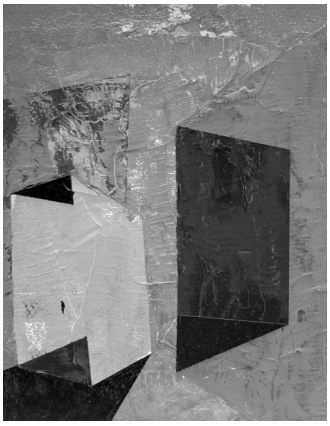
1. Ha írom a magyarul is kiejtetlen „t" betűt és angolul is, miért ne írjam a franciául szintén kiejtetlen „e" betűt és akkor *francia „a"* betűt, vagyis franciául és angolul is az egész szót?
2. András Sándor: Az avantgarde-ról. Arkánum 1981. 1. 15. Az idézettekhez most hozzátenném kifejtve, amit akkor röviden egy metaforával jeleztem. Az avantgárd tehát nem kísérletezik, ahogyan ezt mondani szokták, hanem egy-egy sikeres kísérlettel bizonyít valamit. Művészet, nem élet. Akkor is, ha a kettő egyesítésére törekszik, ami a szürrealisták szándéka volt. Egy művész addig kísérletezik, amíg vázlatokat készít, egy elkészült mű már nem kísérlet. Az 1919-es kísérlet, ami Einstein relativitás-elméletét bizonyította, nem volt sem az az elmélet, sem az, amit megfigyeltek. Egy happening vagy egy performansz se kísérlet. Montaigne kísérletnek mondta esszéit, az *essayer* azt jelenti: „megkísérelni", vagyis próbálkozásnak, hogy valamiről mondjon valamit, de egy-egy esszéje már elkészült, az egy-egy próbálkozás eredménye volt, egy-egy munka, mű, alkotás. Egy-egy avantgárdnak mondott alkotás is az, akkor is, ha eltűnik, mint egy megismételhetetlen improvizáció, Chopiné vagy Liszté, vagy Miles Davisé, ha nem rögzítette senki, de ha tette, akkor is csak hangsort, nem ahogyan az élőben keletkezett és befejeződött, amíg Chopin a zongoránál ült és játszott, vagy Davis a pódiumon a trombitát fújta.
3. András Sándor, Bakucz József, Kemenes Géfin László, Vitéz György. Bakucz József halála után szerkesztőségi tag lett Baránszky László is, aki korábban is rendszeresen közölt a lapban. (A szerk.)
4. Angolul „fine art" a „szépművészeti" szóval megnevezett múzeum, németül „die bildende Kunst", és a magyar „szépírók" egyik nyelvre se fordítható. Amikor elemibe jártam az 1940-es évek első felében, tantárgy volt a „szépírás", és rossz jegyeket kaptam belőle – amit jelesre javított év végén a tanító néni, hogy ne rontsa el egyébként jeles bizonyítványom. Csúnya volt az írásom, ma már szinte olvashatatlan, ha megformált is.
5. A 20.század közepéig szokásos volt az „irodalom és művészet" kifejezés. Maga az „irodalom" szó az epikus-lírai-drámai „költészet" helyett, a költőit és a prózait *egybefogó* „szépirodalmi" nevével csak az 1830-harmincas években kezdett és csak lassan elterjedni.
6. Gilles Deleuze: *Le plis. Leibniz et le baroque*. Minuit, Paris, 1988. 189. – A francia magyarul visszaadhatatlan. A behajtogatást olyan berakott szoknya példájával lehet elképzelni, amelyik berakása sohasem ér véget, a behajtja után, a kihajtja/visszahajtja után az újra-behajtja történik folyamatosan. Csakhogy a „plis" a „multiple" a többszörös, a „se multiplier" a sokasodik, szaporodik, és a „multiplication" a szorzás jelentésekre is utal, a „replier" a „replique" a válasz és a „repliquer" a válaszol jelentést is rokonítja.



EMANUEL MODOC

LOKÁLIS TALÁLMÁNYOK, TRANSZNACIONÁLIS ALKOTÁSOK

Képköltemény, képvers, piktopoézis, fotómontázs



... e négy konceptuálisan egyenértékű művészi invenció rövid időintervallumban és specifikus geokulturális térben való megjelenése e lokális avantgárdok között kevéssé feltárt összefüggésekre mutat rá.

A közép- és kelet-európai magyar, román, cseh és lengyel folyóiratok avantgárd-közi kapcsolatából születő alkotások közül négy az, amely különösen figyelemre méltó. A lokális színtéren való megjelenésük közötti viszonylagos időbeli közelség miatt ezen „invenciók" a szimultaneitás legfigyelemfelkeltőbb példáinak[1] tűnhetnek a közép- és kelet-európai avantgárd eseményei közül: gondolok itt Kassák Lajos *képkölteményeire*, Karel Teige *képverseire*, Victor Brauner és Ilarie Voronca[2] *piktopoézisére* s végül a Mieczysław Szczuka által útnak indított *fotómontázs*ra.[3] Bár nem képezi elemzésem tárgyát, említést érdemel még a szerb változat is, a *Zenit*[4] német nyelvű különszámában a zenitista Ljubomir Micić által bejelentett *Worte im Raum* („szavak a térben"), amelynek példaillusztrációját Micić 1922-es *Kola za spasavanje* (*Mentőautó*) című verseskötetének borítóján is megtaláljuk. E négy invenció – melyekkel a romániai avantgárdkutatás eddig szinte csak elszigetelt módon, néhány összehasonlító összegzés keretében foglalkozott[5] – azt bizonyítja, hogy a közép- és kelet-európai avantgárd esetében a lokális interferenciák befolyásolják a nyugat-európai elemek átvételét és szintézisét az avantgárd ezen egyedi változataiban. Bár végső soron lényegileg nem valódi invenciók – hiszen számos megfelelést lehetne találni közöttük és az őket megelőző nyugati változatok között (Kassák képkölteményeinek esetében igen nyilvánvaló források lehetnek Kurt Schwitters kép-

költeményei/*Bildgedichte*-i vagy Raoul Hausmann plakátköltményei/*Plakatgedichte*-i) –, ami engem foglalkoztat, az az időpont és a körülmények, amelyek között megjelentek, valamint az interkulturális kölcsönhatások, amelyeket generáltak.

Bár az avantgárd szinkretikus jelenségei az összeurópai modernizmus kombinatorikus logikájával, valamint ősidők óta ismert előzményekkel is magyarázhatók, a négy vizuális verstípus-invenciót nem szabad összekevernünk más eredeti művek naiv vagy pimasz forgalomba hozásával. Apollinaire-től és Cendrars-tól Marinettiig, Tzaráig vagy Picabiáig számos eset példázza a különböző művészi médiumok keveredésének technikáit már a múlt század első két évtizedétől kezdődően. Akár dadaista fotómontázsokról vagy kubista kollázsokról, akár a futurista tipográfia játékairól beszélünk feltételezhető forrásként, a vágy mögött, hogy ezek valóban önálló invenciókként legyenek meghatározhatók, észre kell vennünk a művészi intencionalitás egy másik rétegét: azt az igyekezetet, hogy a létrejött szintetikus művészi alkotáshoz új jelentést rendeljenek, amely megfelel az egyes lokális mikroáramlatok explicit poétikájának. Ebből a nézőpontból szemlélve a közép- és kelet-európai invenciók közötti különbségek tisztábban láthatóvá válnak, mindamellett, hogy a konceptuális közös nevező is említést érdemel. És még így is, e négy konceptuálisan egyenértékű művészi invenció rövid időintervallumban és specifikus geokulturális térben való megjelenése e lokális avantgárdok között kevéssé feltárt összefüggésekre mutat rá. Időrendi sorrendben véve e négy invencióesemény hasonlósága meglepőnek tűnhet, hiszen nemcsak a formák, hanem a művészi kifejezésformákat kísérő értelmezési hátterek is analóg jellegűek.[6] Ha figyelmesebben vizsgáljuk őket, rájöhetünk, hogy a közöttük lévő viszony a négy avantgárd kultúra kölcsönhatása szempontjából is szimptomatikus, és nem magyarázható valamely közös, ihlető előzménnyel. Összességében helytelen lenne tehát valamely, „középpontból eredő" precedensre hivatkozva magyarázni a közép- és kelet-európai lokális művészeti képződményeket anélkül, hogy figyelembe vennénk a sokszínű művészeti irányzatok kommunikációjának, tranzakcióinak, kölcsönhatásainak, kontaminálódásainak, hibridizációinak és szintéziseinek teljes színskáláját.

Azon kísérletek például, amelyek a román piktopoézis alapját képező hatások azonosítására és értelmezésére irányultak, életrajzi vagy formális feltevésekből indultak ki. Az első típusú érvelésre (az időbeliséget figyelembe véve anakronisztikus) példa Cristian-Robert Velescué, aki szerint a „piktopoézis manifesztuma" (ahogyan *ő* a híres *Pictopoezie No. 5721* című művet nevezi) közvetlen válasz Breton *Kiáltvány*ára.[7] A második típusba sorolható az a valószerűbb, de alátámasztást nélkülöző hipotézis, amelyet Emilia Drogoreanu fogalmazott meg: szerinte a piktopoézis, az Apollinaire-kalligrammák, Tzara „szimultán költeményei", Man Ray „optikai költeményei", valamint Marinetti „szabad szavai" közötti formális hasonlóság elégséges alapot biztosít arra, hogy közvetlen leszármazási viszonyt tételezzünk a hazai változat, valamint a nyugat-európai futurizmus és dadaizmus között.[8] Ez utóbbi értelmezés végeredményben truisztikus, ha figyelembe vesszük, hogy az avantgárd főbb irányzatai közötti, a szakirodalomban jól dokumentált interakciók csak a sokszínű művészi jelenségek formáit, esetenként tartalmát, ám nem a hatások egy periferikus kultúra általi, bizonyos időpillanatban történő kiválasztódásának logikáját magyarázzák. Más szóval, ahhoz, hogy megértsük, miért indult útjára a piktopoézis éppen 1924 októberében és nem korábban, hogy miért nem létezett már 1912 után románul *parole in*

liberta, figyelembe véve, hogy a Marinetti-szövegek már-már megjelenésükkel egy időben szabadon kezdtek áramlani a román kulturális közegben, hogy miért nem váltott ki jelentősebb hatást a szürrealizmus ugyanitt közvetlenül a Breton kiáltványának megjelenése utáni pár évben, és végül hogy miért volt a román avantgárd első hulláma elsősorban konstruktivista és nem dadaista, elégtelen csupán formai megfeleléseket keresnünk a centrum behatásai és a periféria jelenségei között, a román avantgárd első, 1924–1928-as időszakának jellegét vizsgálva. Véleményem szerint ezen a ponton lép be az egyenletbe a perifériák közötti kapcsolatok meghatározó szerepe, amelyek fontosságát az alábbiakban igyekszem példázni.

Az a mód, ahogyan egy *intra*kulturális rendszer egy bizonyos fogalmat átvesz, vagy egy adott irodalmi formát magába olvaszt, nemcsak az adott kultúra minor jellegétől függ, hanem attól is, hogy ezen átvételeket és beolvasztásokat hogyan valósítják meg a szomszédos kultúrák, amelyekkel kapcsolatba kerül (és amelyek ugyanolyan irodalmi függőségi kapcsolatban vannak más, nagyobb kultúrákkal). Más szóval, abban, ahogyan a román avantgárd átveszi – példának okáért – Apollinaire poétikai/programatikus modelljét, nemcsak Apollinaire szigorú értelemben vett román kultúrán belüli recepciójának van jelentősége, hanem a szomszédos kultúrákban létrejövő recepciónak és behatásnak is (mint amilyen például a cseh avantgárd, melynek fejlődését sok tekintetben befolyásolta a *Kalligrammák* szerzőjének hatása). Egy ilyen, a különböző, ám egymáshoz közeli kultúrákra gyakorolt közös hatások működési folyamatdinamikáját érintő elemzés[9] az interkulturális hálózatok kölcsönhatásainak jobb megértését eredményezheti.

Egyértelmű, hogy a négy invenció közül a két leginkább hasonló a Karel Teige által a poetizmus első manifesztumában[10] körvonalazott *képvers*, valamint a román avantgárd valószínűleg legismertebb exporttermé ke, a *75 HP* című folyóirat egyetlen számában megjelent, Voronca és Brauner által útjára bocsátott *piktopoéma*. Mădălina Lascu helyesen tételez különleges kapcsolatot a kettő között, az irodalomközi népszerűsítő cikkek[11] jelenléte révén igazolva a *Contimporanul* és a *Pásmo* című folyóiratok közötti – a rövid életű *75 HP*, *Integral* és *Punct* című folyóiratok megjelenését megelőző –, már kialakult szoros kapcsolatokat. Azonban érvelése megreked ezen előzmények jelzése szintjén, s nem halad tovább felkutatni a perifériák közötti termékeny kapcsolódásokra utaló nyilvánvaló megfeleléseket és vitathatatlan bizonyítékokat, melyek képesek voltak felülírni és helyettesíteni a centrum-periféria típusú kulturális cseréket.[12] Mindenekelőtt a piktopoézis ismert definíciója („A piktopoézis nem festészet. A piktopoézis nem költészet. A piktopoézis piktopoézis.”[13]) párhuzamba állítható Teige poetizmus-meghatározásával („A poetizmus nem irodalom […] A poetizmus nem festészet. […] A poetizmus nem »izmus«. […] A poetizmus nem művészet. […] A poetizmus mindenekelőtt életmód”[14]). Azonban a cseh képversek elméleti meghatározására irányuló próbálkozások már egy évvel korábban megfigyelhetők. Karel Teige már 1923-ban közli a *Festészet és költészet* című cikket, amelyben megelőlegezi a cseh poetizmus megjelenését és elsőként teoretizálja a képverset.[15] A cseh *Disk, Stavba* és *Pásmo* folyóiratok rendszeres említése a *Contimporanul*-ban[16] azt is bizonyítja továbbá, hogy a román avantgardistáknak volt hozzáférésük a „szomszédos” prágai folyóiratokhoz. A leginkább nyilvánvalónak azonban a Brauner–Voronca páros, valamint Teige poetizmusa közötti párhuzam tűnik. Anélkül, hogy valamiféle nyilvánvaló művészi plágiumot feltételeznék (hiszen

végeredményben Teige elméletei és azok alkalmazásai sem léptek ki az apollinaire-i kubofuturizmus logikájából, és éppenséggel a kubista tételek hű átvételének tűntek), úgy vélem, e regionális avantgárdváltozatokból történő román átvétel egyetlen dologra mutat rá: arra, hogy a közép- és kelet-európai strukturális összefüggések felülírták a nyugat-európai hatást. Breton szürrealizmusát – mely egy időben jelent meg a *75 HP*-val – általános kétkedés fogadta, sőt ellentétbe került az egyes intrumentalizációk során a román avantgárd konstruktivista irányával, ahogyan az a későbbiekből is kitűnik majd.

Egy másik, Teige poetizmusának indulását is megelőző eset újabb bizonyítékot szolgáltat a regionális hatás nyugat-európaival szembeni elsődlegességére. Két évvel a cseh és román avantgárd interakciói előtt már létezett egy a közép- és kelet-európai avantgárd tipológiai hasonlóságának szempontjából igen jelentős előzmény. Kassák Lajos *képarchitektúrá*járól van szó, melyet elméleti síkon a művész 1922 márciusában indított útjára, az invenció nevét viselő manifesztumban.[17] (Amely invenció előzményeit azonban Kurt Schwitters kísérletei és Moholy-Nagy munkái[18] nyomán már 1920-ban, valamint a szintén Kassák által írt *képköltemények* révén a dadaizmusig visszavezethetően a *Ma* korábbi számaiban[19] dokumentálhatjuk.) Ezen lokális invenciókat illetően Passuth Krisztina azt állítja, eredetüket a Sonia Delaunay és Blaise Cendrars közötti együttműködésben kell keresnünk, mely a híres 1913-as, *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France. Couleurs simultanées*[20] című festményt is eredményezte, bár meglehetősen nyilvánvaló, hogy a *Ma* rövid dadaista kitérője (a konstruktivista váltás előtt[21]) sokkal kielégítőbb magyarázat.[22] Kassák képarchitektúrája legalább annyira a dadaista gyakorlatok természetes folytatása, mint amennyire a magyar avantgárdba Moholy-Nagynak köszönhetően[23] frissen betört konstruktivizmusnak az adaptált változata.

Kassák kiáltványának kezdősora („Le a művészettel! Éljen a művészet!") – talán nem véletlenül[24] – a román avantgárd két évvel később megjelent nyitómanifesztumára[25] emlékeztet. Két jellemző mindenképp kiemelendő a magyar aktivizmus művészi programjából, ahogyan azok a *Képarchitektúra* című manifesztumban megjelennek: a szintézis (az összes közép- és kelet-európai avantgárd közös nevezője, ahogyan azt már fentebb kimutattuk) és a dadaizmus-konstruktivizmus keveredés:

> A művész egyetlen értékmérője a világszemlélete.
> A világszemléletes művész akármit alkothat.
> Alkotás a konstruktív jó tett.
> A konstrukció architektúra.
> Az abszolút kép a képarchitektúra. […]
> A képarchitektúra elvet minden iskolát, önmagunk iskolázását is.
> A képarchitektúra nem köti magát bizonyos anyaghoz és bizonyos eszközökhöz, éppúgy, mint a merz-művészet mindenféle anyagot és eszközt alkalmasnak tart arra, hogy rajta keresztül kifejezze magát.
> A képarchitektúra nem pszichologizál.
> A képarchitektúra nem akar semmit.
> A képarchitektúra mindent akar.[26]

Ami itt érdekessé válik az egyedi retorikán kívül, az a szerző viszonyulása az autodidaxis gondolatához, különösen ha figyelembe vesszük a tényt, hogy Kas-

sák maga is autodidakta volt. Forgács Éva ezt a saját művészi koncepción belüli vonzás-taszítás játékot a magyar avantgárd vezéralakjára jellemző „hozzátartozás-elkülönbözés”[27]-dinamika termékének véli. Éppen ezért Kassák képarchitektúráját nem mint a konstruktivizmus *sui generis* termékét kell szemlélnünk, sokkal inkább mint egyedi választ a nemzetközi minták átvétele, valamint a saját, helyi alkotások egyediségigénye között létrejött feszültségre.

Érdemes még megemlíteni a lengyel avantgárd egyik termékét, a Mieczysław Szczuka által a *Blok* folyóirat 1924. novemberi számában elméletileg körülírt *fotómontázs*t. Bár a fotómontázs manifesztuma egy hónappal a piktopoézisé után jelent meg, a lengyel invenció példái két előbbi lapszámban is megtalálhatók.[28] És bár a magyar, cseh és román avantgárdtól formailag ezen invenció áll a legtávolabb, említésre méltó marad a Szczuka által a *Fotomontaż* című kiáltványban felvillantott konceptualizáció, amelyik tökéletes összhangban áll a szomszédos országok elméleti felvetéseivel:

> FOTOMONTÁZS – a formájában legsűrítettebb költészet
> FOTOMONTÁZS – poezoplasztika
> FOTOMONTÁZS – a világmindenségben történő legkülönfélébb jelenségek kölcsönös egymásba hatolásának jelenségét nyújtja
> FOTOMONTÁZS – a formák objektivizmusa […]
> FOTOMONTÁZS – a jelenségek egyidejű sokfélesége
> FOTOMONTÁZS – a két- és háromdimenziós dolgok kölcsönös egymásba hatolása […]
> FOTOMONTÁZS – újkori hőskölteméný[29]

Még ha a Szczuka által a fentiekben jelzett társításnak vers és festészet között inkább metaforikus szerepe is van, akkor is figyelemre méltó az a mód, ahogyan a fotómontázs koncepciója egyfajta implicit szinkretizmusban kereteződik. „A jelenségek egyidejű sokfélesége” és „a két- és háromdimenziós dolgok kölcsönös egymásba hatolása” meghatározó, közös jellemzői a közép- és kelet-európai konstruktivizmusok szintézis- (és szintetizmus-)vágyának. Ugyanakkor a lengyel invenció *post factum* történő teoretikus körülírásából adódóan nem zárható ki az sem, hogy a manifesztum egy bizonyos legitimáló imperatívusz nyomán született meg, amelyet a regionális avantgárd irányzatok közötti verseny indokolhat.

A román és cseh, valamint a román és magyar avantgárdok közötti hasonlóságokból következően (az *Aktivista kiáltvány*nak a magyar avantgárd megfogalmazásaihoz köthető jellege, valamint a piktopoézis, képvers és képköltemény közötti hasonlóságok nyomán) kijelenthetjük, hogy a román avantgárd főbb tulajdonságait tekintve ugyanolyan mértékben egyedi, mint amennyire *lokális* (és nem – kizárólagosan – nyugati) keletkezésű. A Kassák által vezetett magyar aktivizmus jellegzetességei alapján kijelenthetjük, hogy a román avantgárd születését nem annyira a nyugat-európai avantgárd poétikák szintézise, mint inkább a szomszédos országok avantgárdjainak állandóan kölcsönös kommunikációja határozza meg. A román és magyar avantgárd közötti hasonlóság a dadaizmushoz való közös kötődés szintjén is magyarázható (a román avantgárd esetében azzal az exporttal, amelyhez Ion Vinea és a *Contimporanul* többi avantgardistája mindig is kötődött, a magyar avantgárd esetében pedig a húszas évek első avantgárd importtermékeivel). A cseh avantgárd esetében a Kassák csoportjával

a magyarok 1922-es prágai látogatása nyomán létesített kapcsolatok lényegesnek bizonyultak ezen irányzat saját, helyi izmusának kialakításában és saját művészi termékének (a képversnek[30]) a létrehozásában, amely később döntő módon befolyásolta a román piktopoézis megjelenését.



Illusztráció: A megjelenés sorrendjében (balról jobbra és fentről lefelé): Voronca és Brauner: *Pictopoezia no. 384* (1924. október); Jiří Voskovec *Cesta na motocyklu* (Út motorbicikliről) című kép-verse (1924. szeptember); Kassák Lajos *Világanyám* című képkölteménye (1922. február); Mieczysław Szczuka *Kemal's constructive program* c. fotómontázsa (1924 júliusa)

A román piktopoézis, a magyar és cseh képköltemény s végül a lengyel fotómontázs esete véleményem szerint az 1920-as évek elején a négy említett avantgárd között létrejött, elmélyült irodalomközi kapcsolatokat példázza. Mindazzal együtt, hogy szigorú értelemben véve a négy közép- és kelet-európai invenció a lehetőségekhez mérten egymástól különböző – hiszen mindegyik egyenként a saját avantgárdjának egyéni-szintetikus karakterét példázza – a mögöttük meghúzódó koncepció közös, előzményeként pedig a dadaista és kubofuturista gyakorlatok szolgálnak, amelyek a helyi avantgárdközi kapcsolatokon is átáramlottak, így egyenlő mértékben nyugat-európai ihletésű, illetve alternatív, transznacionális kulturális gyakorlatok által meghatározott alkotásokról beszélhetünk.

Kovács Péter Zoltán fordítása

■ JEGYZETEK

1. Elsősorban arra gondolok, ahogyan Wai Chee Dimock használja a szimultaneitás fogalmát, lásd WCD: *Through Other Continents. American Literature Across Deep Time*. Princeton UP, Princeton–Oxford, 2006. 126–128.
2. Victor Brauner – Ilarie Voronca: *Pictopoezie*. 75 HP 1924. október. 9.
3. A tanulmány eredeti terminusai, sorrendben: *poem-tablou* (azaz a Kassák-féle, csupán betűk és tipográfiai jelek összességéből álló, többnyire nonfiguratív vizuális költemény), *poem-imagine* (azaz a konrét képeket, képkivágásokat a költői szöveggel ötvöző mű), *pictopoezie* (azaz a festészeti „alapot", festményszerű képet szöveggel kitöltő alkotás), valamint *fotomontaj* (azaz fotómontázs) – a ford. megj.
4. Lásd Ljubomir Micić: *Kategorischer Imperativ der Zenitistischen Dichterschule*. Zenit 1922/16. 40–42.
5. Lásd Mădălina Lascu: *Imaginea oraşului în avangarda românească*. Tracus Arte, Buc., 2014. 208–224; Imre József Balázs: *From* Dadaist Serenade *to Glogoism, Dimensionism and Pictopoetry. Contextualizing the Visual Element in Central- and Eastern-European Avant-Garde*. Caietele Avangardei 2016/8. 114–123.
6. A poetizmus és piktopoézis hasonlóságára mint koincidenciára utaló első jelzés Marina Vanci Perahim cikkében található: Marina Vanci Perahim: *Poetisme et Pictopoésie: pour une étude comparative des avant-gardes*. *Uměni* 1995. 49.
7. Lásd Cristian-Robert Velescu: *Victor Brauner d'aprés Duchamp sau drumul pictorului către un suprarealism „bine temperat"*. ICR, Buc., 2007. 9.
8. Emilia Drogoreanu: *Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti. Sincronie şi specificitate*. Paralela 45, Piteşti, 2004. 183–186.
9. A folyamatdinamikára vonatkozó összehasonlítás célkitűzéseiről összefoglaló módon beszél Andrei Terian a *Critica de export* (MNLR, Buc., 2013. 27–47.) című kötet *Incomparabilul ca neinterpretabil: literatura comparată şi problema (re)contextualizării relevante* című fejezetében.
10. Karel Teige: *Poetismus*, idézi Eric Dluhosch, Rostislav Švácha (szerk.): *Karel Teige / 1900-1951. L'enfant terrible of the Czech modernist Avant-garde, Introduction by Kenneth Frampton*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999. 68–70.
11. Lásd Filip Corsa: *Moderni hnuti literární i výtvarné v Rumunsku.* Pasmo 1924/2. 8; Marcel Janco: *Nova architektura. Pásmo* 1924/10. 3. Ugyanabban az évben két másik a román irodalmat népszerűsítő cikk is megjelenik a varsói Blok c. folyóiratban, lásd Filip Corsa: *Nowa sztuka w Rumunji.* Blok 1924/3–4. 4., valamint: Ion Vinea: *Nowa sztuka w Rumunji.* Blok 1924/6–7. 15.
12. Lásd Mădălina Lascu: i. m. 218–221.
13. „Pictopoezia nu e pictură / Pictopoezia nu e poezie / Pictopoezia e pictopoezie" – A ford.
14. „Poetismus néni literatura […] Poetismus néni malířství […] Poetismus néni ismem […] Poetismus néni umění […] Poetismus je především modus vivendi." Karel Teige: *Poetismus. i. m*. 200–201.
15. Uő: *Malířství a poezie.* Disk 1923/19–20. 20.
16. A Contimporanulban nem kevesebb, mint tizenkilenc a cseh avantgárdot bemutató cikk jelenik meg, 1924 és 1929 között.
17. Kassák Lajos: *Képarchitektúra*. Ma 1922/4. idézi Timothy O. Benson, Éva Forgács: *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes 1910-1930.* MIT Press, Cambridge, MA, 2002. 427–431. (angol fordítás: George Cushing)
18. Lásd: Éva Forgács: *Between Culture: Hungarian Concepts of Constructivism*. In: Timothy O. Benson (ed.): *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*. MIT Press, Cambridge, Massachussetts and London, 2002. 159.
19. Lásd például a *Világanyám* c. (ahogyan Kassák nevezte) „képkölteményt", Ma 1922/3. 2.
20. Lásd Krisztina Passuth: *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*. Flammarion, Paris, 1998. 223.
21. A magyar avantgárd esetében a konstruktivizmusra való áttérés egy a régiót tekintve merőben új, nemzetközi kulturális zarándoklat: „It was, in all probability, Moholy-Nagy who provided reproductions of the geometric-nonfigurative works of Viking Eggeling and Hans Richter that were published in support of the article's concept of the «objectivity» of the new art. The next, September 1921, issue of *Ma* was illustrated by works of Moholy-Nagy only, and includes a manifesto-like essay by Kállai on Moholy-Nagy, preparing for *Ma*'s move from Dada to constructivism. The November 15, 1921 issue focused on the artistic work of Kassák, introduced in an essay by Kállai that depicted Kassák's work as «constructive» before the term constructivism was imported from Russia after December 1921." Éva Forgács: *Internationalists Stretched Thin. The Hungarian Aspect (1920-1922)*. In: Hubert van den Berg, Lidia Głuchowska (eds.): *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*. Peeters, Leuven–Paris–Walpole, 2013. 156.
22. A szám borítója is – melyen nem más található, mint egy a Kassák képarchitektúráját is előre jelző képköltemény – jelöli a magyar mozgalom expresszionizmus és dadaizmus közötti szakítását, lásd Ma 1921/3. 1.
23. Magát a *képarchitektúra* terminust is Moholy-Nagytól kölcsönzi Kassák (a német *Bildarchitektur* formában), bár a terminus első használata Ljubov Popova orosz művésznőhöz köthető, lásd Éva Forgács: *„You Feed Us So that We Can Fight Against You": Concepts of the Art and State in the Hungarian Avant-Garde.* Arcadia 2006/2. 260–274.
24. A hasonlóság azáltal válik még meglepőbbé, hogy éppen Budapesten jelenik meg egy Palasovszky Ödön és Hevesy Iván által jegyzett manifesztum (*Manifesztum*, első kiadása, Merkantim nyomda, Budapest, 1922), mely ekképp kezdődik: „Uj Művészetet! / Le a művésszel, mert eladta magát. / Le a csendélettel. / Le a dekorációval. / Le a széplelkek macskazenéjével. / Le a hedonizmus cifra penészvirágával. / Áhitatos nagy művészetet a millióknak. / A felszabadult ember művészetét. / Ki az utcára a tömegek elé!"
25. „Le a Művészettel / Mert lealacsonyította önmagát! / A vers nem csupán mindenféle korú lányok könnymirigy-sajtója; / Színház, recept a befőttkereskedők melankóliájára; / Az irodalom, kiszáradt öntözőcsatorna; / A dramaturgia, egy befőttesüvegnyi kisminkelt magzat; / A festészet, egy cafatnyi természet, egy kiállítósza-

lonban kifeszítve; / A zene, égi közlekedésmód; / A szobrászat, a fenék pepecselésének tudománya; / Az építészet, felcicomázott mauzóleumok vállalkozása stb." Ion Vinea: *Manifest activist către tinerime.* Contimporanul, i. h.

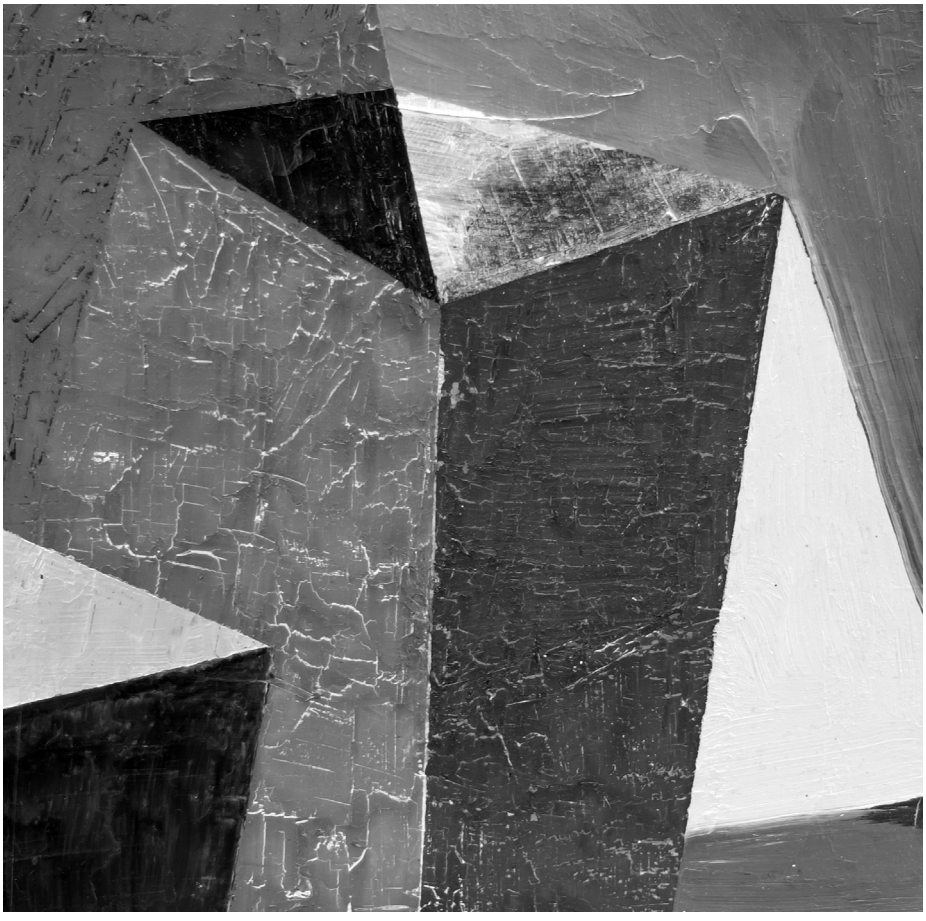
26. Kassák Lajos: *Képarchitektúra*. i. h. 429, 431.

27. „Inventing »Picture architecture« was also in line with Kassák's signature «belonging-and-differing» dynamics. He was a socialist who shared many ideas with communists but kept his distance from the Hungarian Communist Party. He defied the Hungarian Commune, but out of a sense of responsibility for the common good accepted a position he was offered as a censor of street posters; he agreed with the basic ideas of constructivism but took no interest in its original pragmatism, so adjusted and turned it into a dogma of redemption." Éva Forgács: *Internationalists Stretched Thin. The Hungarian Aspect (1920-1922)*. In: Hubert van den Berg, Lidia Głuchowska (eds.): i. m. 158.

28. Lásd Mieczysław Szczuka: *Montaż fotograficzny. Blok* 1924/2. 3., valamint Mieczysław Szczuka: *Kemal's constructive program*. Blok 1924/5. 2.

29. Mieczysław Szczuka: *Fotomontaż.* Blok 1924/8–9. 6., angolul idézi: Timothy O. Benson, Éva Fogrács: i. m. 503.

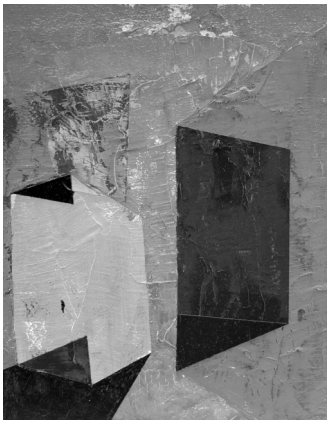
30. Különösen fontosnak tűnik számomra az, ahogyan a dadaizmus a magyar avantgárdon *keresztül* jut el a cseh avantgárdba: „In March 1922, Kassák and a few members of his group travelled to Czechoslovakia for a poetry reading tour. The first stop was Prague where they read poems by an international pool of authors […] along with some of their own works. […] In an article five years later, Karel Teige mentioned the evening and its revelatory power to acquaint the Czech audience with Dada". Éva Forgács: *Internationalists Stretched Thin. The Hungarian Aspect (1920-1922)*. In: Hubert van den Berg, Lidia Głuchowska (eds.): i. m. 158. A magyar kutató által említett cikk a következő: Karel Teige: *O dadaistech*. T*vorba* 1927/2. 167. Lásd még: Szabó Lilla: *Kassák és a cseh avantgárd*. In: Berkes Tamás (szerk.): *Bohemia et Hungaria: tanulmaìnyok a cseh–magyar irodalmi kapcsolatok köreìből.* Osiris Kiadoì, Bp., 1998. 81–86.



MOHÁCSI BALÁZS

„HÁT IGEN HM IGEN / NYILVÁN NYILVÁN"

Jegyzetek *A ló meghal a madarak kirepülnek* világirodalmi kontextusához



... érdemes átböngészni a *MA* 1920-as és '21-es évfolyamát, ugyanis több világirodalmi közlemény is új fényben láttathatja Kassák korabeli törekvéseit – elsősorban némely rövidebb dadaista mű...

A több évtized alatt akkumulálódott recepcióban *A ló meghal a madarak kirepülnek* (1922) előképeként-párhuzamaként mindenekelőtt más avantgárd-modernista hosszúverseket feltételeznek. Például Blaise Cendrars *A transzszibériai expressz és a franciaországi kis Johanna prózája* című hosszúversét (1913), Guillaume Apollinaire *Égövét* (1913), Yvan Golltól a *Párizs ége*t (1921). Kurt Schwittersre utalva az *Annavirágnak* című vers és/vagy a teljes kötet (1919) mint kompozíció merül fel.[1] Továbbá érdekes párhuzam, de nyilvánvalóan nem előkép T. S. Eliottól a szintén 1922-ben megjelent *Átokföldje*, amelynek kéziratos fordítása Gáspár Endre révén *Kopárország* címmel már 1922–23-ban elkészült, bár ez a fordítás máig kéziratban maradt.[2] Noha természetesen ezek a párhuzamok nagyon is érdemesek a megfontolásra, egyfelől nem tartom szükségszerűnek, hogy egy hosszúverset csak egy másik hosszúvers inspirálhatott. Másfelől nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a Kassák-életműben nem az opus magnummal jelenik meg először az epikus gondolat, hanem előbb a mozaikosan összeálló *Eposz Wagner maszkjában* kötetben (1915), majd egy ténylegesen epikolírikus alkotásban, a *Máglyák énekelnek* című művében (1920).

Az ugyanakkor tünetértékű, hogy az első világháború idején és azt követően többen is a hosszúvershez fordultak. Ennek kapcsán mindenképpen fontolóra veendő Rebecca Beasley

meglátása, aki mind Eliot *Átokföldjé*ről, mind Ezra Pound *Cantói*ról olyan háborús költeményekként ír, amelyeknek egyfelől az emberi civilizáció helyzetének elemzése volt kitűzött célja, másfelől ehhez olyan beszélői pozíciókat kellett találniuk, amelyek ezt az analízist nem silányítják valamely ideologikum propagandájává.[3] Ennek kapcsán idézi Beasley Eliotot: „Nem lehet nagyon hosszú költeményt írni, ha nem választunk személytelenebb szemszöget, vagy nem tördeljük fel a költeményt több különböző személy hangjára".[4] Valóban, ahogy a magyar Eliot-kiadás jegyzetében Takács Ferenc fogalmaz: „az *Átokföldje* több hangra – hangok sokaságára – írott drámai monológfüzér, azaz különböző alakmások (*persona*-k, maszkok) emlékeinek fohászainak, esetenként az emlékezetükben megőrzött párbeszéd-töredékeknek az együttese. […] lépten-nyomon újabb és újabb vers-ének szólalnak meg, s az átmenetet az egyes »megszólalások« között lényegében semmi sem jelzi. […] a hangok között *nem* folyik a szó köznapi értelmében vett *párbeszéd*; mindegyik elmondja a magáét, majd eltűnik a vers színpadáról".[5]

Kassák '10-es évekbeli írásainak szintén egyik fontos témája volt a háborúellenesség, míg a '20-as években a háborút és az elbukott proletárforradalmat követő kiábrándulás jegyében alakult az életmű. Az is tudható, hogy a '10-es és a '20-as évek fordulóján a propagandisztikus beszédmódok alkalmazásának vagy elutasításának kérdése megosztotta a Kassák-kört. Ahogyan Deréky Pál fogalmaz: „a Tanácsköztársaság bukásával tarthatatlanná vált a bipoláris költemény »minden rossz volt« – »minden jó lesz« struktúrája. Az avantgárd költészet és az avantgárdista mozgalom költészetének szétválása a diszharmónia struktúrává tételét (avantgárd költészet), ill. a diszharmónia tematizálását (avantgárdista mozgalom költészete) eredményezte. A fejlődés eredményeképpen – sarkítva – olyan művek keletkeztek, amelyek a kortársak véleménye szerint »nem szólnak semmiről« (pl. Kassák: *Számozott Költeményei*), vagy pedig olyanok, amelyekről úgy hitték: nyilvánvalóan csak »agitálni« akarnak."[6]

A háborút követő látszólag hasonló kihívások roppant eltérő reakciókat eredményeztek. Eliot költeményének célkitűzése – a szimultaneista költészethez hasonlóan – a modern világ tablószerű ábrázolása, azzal a kitétellel, hogy a kép töredékes kaotikussága egyszersmind kritika is, tehát nem a nagyvárosi forgatagot ünnepli. Kassák kritikája viszont az individuumra koncentrál, *A ló meghal…* éppen ezért nem különböző perszónák összemontázsolt beszédtöredékeinek füzére, hanem ironikus zabolátlanságával együtt is egyetlen nagy monológ. Eliot felmutatja a modern világ kiábrándult, sivár képét – Kassák és lírai énje pedig a versértelem több szintjén is performatíve küzd az értelmetlenséggel, az értelemtulajdonítással, az én-állítással.[7]

Mint jeleztem, többnyire spekuláció, hogy Kassák a fent említett költeményeket ismerte volna. Ugyanis köztudottan nem beszélt idegen nyelveket, legalábbis nem olyan szinten, hogy egymaga tájékozódjon a külföldi irodalmakban – ez a munkatársak feladata volt, az ő közvetítésükkel szemlézte a külföldi fejleményeket.[8] Az idegennyelvi kultúrában a földrajzi, a nyelvi és a kulturális távolság miatt természetesen mindig esetleges a tájékozódás, ám ez a magyar avantgárdban – többek között a közvetítettség miatt – hatványozottan igaz.[9] Beszédes példa, hogy bár két Európában működő amerikai folyóirattal, a *Secession*nel és a *Broom*mal is volt kapcsolata a Kassák-körnek, James Joyce korszakos regényéről, az angol nyelvű irodalom egyik híres-hírhedt szenzációjáról, az 1918

és 1920 között részletekben közölt, majd 1922-ben könyvalakban is kiadott *Ulysses*ről csupán 1924-ben szereztek tudomást a Bécsben orvosi továbbképzését töltő William Carlos Williamstől.[10]

Hogy Kassák mikor ismerte meg Blaise Cendrars költészetét, rejtély. Ferenczi László kutatásai nyomán valószínűnek tűnik, hogy a visszaemlékezéseit érdemes fenntartással kezelnünk, aligha ismerkedett meg vele 1909-es párizsi csavargásakor.[11] Szittya Emil elvileg 1908-ban találkozott már Cendrars-ral, így mesélhetett is Kassáknak az Oroszországot megjárt csavargóról, ám nem a költőről, mivel Cendrars-t ekkor még eredeti nevén Frédéric Sauser-nak hívták, és a '10-es évek elejéig nem írt verseket. Jelentős művei is ekkor készülnek: az Apollinaire *Égövé*t (1913) is ihlető *Húsvét New Yorkban* 1912-ben, illetve *A transzszibériai expressz…* 1913-ban. Mivel Szittyáék a jelek szerint 1910 és 1914 között igyekeztek levélben tartani a kapcsolatot,[12] elképzelhető, hogy Kassák tudomást szerezhetett általa a francia költőről, ám ha így volt, különösnek tűnhet, hogy a *MA*-ban legelőször csak 1921-ben jelent meg Cendrars-vers.

Ezzel szemben Apollinaire-t – akinek költői pályafutása Cendrars-éhoz hasonlóan a '10-es évek elején indult – a Kassák-kör „hamar" recipiálta (egy-két éven belül, akárcsak Schwitters művészetét). Szittya közvetítése révén[13] Raith Tivadar fordításában *A Tett* első számában jelent meg a *Saint Merry muzsikusa* című szimultaneista vers, s e mű tér- és időszemlélete alapvetően határozta meg Kassák és a magyar avantgárd költészetének alakulását. A vers poétikájában hasonló az *Égöv*höz, ám jóval rövidebb terjedelmű. Hogy Kassák milyen mértékben ismerkedett meg ekkor Apollinaire költészetével, persze kérdéses, ám önéletírásának vonatkozó passzusai alapján arra következtethetünk, hogy mind Szittyától, mind Raithtól a fordított versen túlmenő ismereteket szerezhetett a francia költő írásairól.

De ha ismerte volna is e verseket, a hosszúvers formáján túl kevés köti össze Cendrars és Apollinaire verseit Kassákéval. A *Húsvét New Yorkban* műfaja szerint ima, egyébként egy körmenet és a környező város leírása, az *Égöv* hasonlóan részletes szimultaneista leírás, lényegében a modern nagyvárosi forgatag rögzítése, míg *A transzszibériai expressz…* egy kalandos utazás pikareszk története. Ez utóbbi tematikusan hasonlít ugyan valamelyest Kassák opusához, ám nyelvileg nagyon különböznek egymástól (még úgy is, hogy Kassák fordítói nyelve óhatatlanul hasonítja őket) – példának okáért a Cendrars-vers az utazástól kölcsönzi dinamizmusát, míg Kassáknál az avantgárd nyelv (ön)működése dinamizálja a szöveget. Talán mondhatjuk, hogy mindkettő fejlődéstörténetet mond el. Cendrars versében az utazás tapasztalata révén, a vonat és az idegen városok nem-helyeinek otthontalansága által az elhagyott Párizs a távolságban a lírai én otthonává válik (de ez mintha személytelenül lenne szcenírozva: mintha nem a lírai én számára értékelődne át Párizs, hanem a város változna meg). Ezzel szemben Kassák versének beszélője folyamatos változásban van, s e változások révén költővé válik a csavargás során, illetőleg az értelmezés egy másik szintjén az értelmetlen káoszból értelmet, rendet teremt, ám egyszersmind ellentétes irányú változás is történik: a baloldali utópiákba vetett hitet felváltja a kiábrándulás. Szimultaneista eljárásaival Cendrars és Apollinaire – akárcsak Eliot – elsősorban mintha a világábrázolásban lenne érdekelt. A szimultaneizmus felmutatja a verstárgyat, ezzel szemben a kassáki avantgárd a szcenírozás és a tablógyártás helyett a költemény (duplafenekű?) motívumstruktúrájára, valamint a nyelvi dimenziójára és az általa kifejezhető emóciókra helyezi a hangsúlyt.

Mint látható, igen kétséges, hogy az említett avantgárd hosszúversek Kassák opus magnumának előképéül szolgáltak volna. Ám érdemes átböngészni a *MA* 1920-as és ’21-es évfolyamát, ugyanis több világirodalmi közlemény is új fényben láttathatja Kassák korabeli törekvéseit – elsősorban némely rövidebb dadaista mű, például Cendrars, Huelsenbeck és Schwitters verseinek fordításai. Az egyfelől konszenzus, hogy Kassák a több versében is megjelenő Anna alakját Schwitterstől kölcsönözte. Illetve Kappanyos András is rámutatott már arra, hogy *A ló meghal…* egyik sora – „esküdjetek meg hogy ezután csak a tiszta gatyamadzag varázshatalmában hisztek” – Huelsenbeck-idézet.[14] Kétségtelen, hogy számos hasonló idézetet rejt(het) még a Kassák-költemény. Például Yvan Goll *Astral. Ein Gesang* (1920) című költeményének egyes poétikai párhuzamaira Kulcsár-Szabó Zoltán már felhívta a figyelmet,[15] ám érdemes lenne tüzetesen is átfésülni a szöveget, mivel Kassák „a fák alapjábanvéve teherbe esett lányok” sora érdekes egyezést mutat ezzel: „Jeder Baum ist eine Mutter über ihr eigenes Leid gebeugt” (kb. ’a fák saját szenvedésük fölé hajló anyák’). Hogy rejt-e még hasonlóan érdekes szöveghelyeket a Goll-költemény, annak sajnos jelen írásban nincs mód utánaeredni.

Az első Cendrars-versek a *MA* 1921. március 15-i lapszámában Kahána Mózes fordításában jelentek meg: *Ötszögben*, *Címek* és *Mee Too Buggi*. Mint említettem, Kassák munkatársain keresztül tájékozódott, ám az is tudható, hogy a fordításokba valószínűleg gyakran beleszólt, s a Kassák-kör avantgárd eszményképe szerint „elfordíttatta” a szövegeket[16] – eklatáns példája ennek a rímtelenített Apollinaire, de olykor elemi szinten jelenik meg ez a (vissza)hatás, például a jelzőhasználatban vagy a standard grammatikát kikezdő szóképzésekben, vagy alighanem ennek nyomán válik Cendrars Kahána tollán dadaistává. Hogy a Kassák-körben a ’20-as években egy darabosabb, dadaisztikusabb, a kollázsmontázs szerkezetek illesztéseit nem elfedő, hanem szinte hangsúlyozó verseszmény volt forgalomban, azt éppen Kassák saját ’60-as években (s tegyem hozzá: Gyergyai Albert szerkesztői-lektori vigyázó segítségével) készített Cendrars-fordításai[17] mutatják meg világosan. A három közül a *Mee Too Buggi* című vers a legizgalmasabb.

Kahána Mózes fordítása
Mee Too Buggi

Amint a görögök – hihető hogy
minden jólnevelt embernek kell tudnia pengetni a lantot
Add ide a fango-fangot
hogy az orromra alkalmazzam
édes és erős hangja
a jobb orrszárnynak
Vannak tájleírások
Elmult események meséje
Távoli vidékek kapcsolata
Bo lo too
Papalangi

Kassák Lajos fordítása
Mee Too Buggi

Azt hiszik mint a görögöknél
minden jól nevelt embernek érteni kell a lantpengetéshez
Add ide a fango-fangót
Orromhoz illesztem
Puha és mély
A jobb orrlyuk hangja
Vannak tájleírások
A múlt eseményeinek meséje
Beszámoló távoli vidékekről
Bolotoo
Papalangi

A költő többek között állatok leírását csinálja
A házakat óriási madarak rabolják el
Az asszonyok igen felöltözöttek
Meztelen rimek és kádenciák
Ha egy csepp tulzás kedvéért csinálják
Az ember, aki maga vágta le a lábát egyszerü és vidám fajtába sikeresedett
Mee low folla
Marivagi veri a tamburát a háza ajtajánál

A költő egyebek közt állatokról szól
A házakat óriási madarak borítják fel
Az asszonyok túlöltözöttek
Rím és mérték nélkül
Ha egy kis túlzást megengedünk
Az a férfi aki a saját lábát vágta le
Az boldogult ebben az egyszerű és vidám műfajban
Mee low folla
Mariwagi veri a dobot a ház kapujában

A *Mee Too Buggi* című vers jelentősége nehezen felmérhető, ám gyanítható, hogy közvetlen hatása lehetett *A ló meghal a madarak kirepülnek* „halandzsa" betéteire. Ennek kapcsán meg kell említenünk Richard Huelsenbeck *Fa* című versét is, mely szintén a *MA* 1921. március 15-i számában, közvetlenül az első Cendrars-versek mellett jelent meg Kudlák Lajos fordításában. Ebben a versben azt a refrénszerűen kétszer is megjelenő sorpárt olvashatjuk, hogy „O Allah Cadabaudahojoho O hojohojolodomodoho / O burrubi hihi o burrubu hihi o hojohojolodomodoho". Michael North *The Dialect of Modernism. Race, Language, and Twentieth-Century Literature* című monográfiájában[18] azt vizsgálja, miképpen töltöttek be kardinális szerepet a kor etnografikus érdeklődése által előtérbe kerülő „egzotikus" kultúrák és nyelvek a 20. századi modernista/avantgárd irodalmak alakulásában-fejlődésében. North írásában Huelsenbeck és a Cabaret Voltaire dadaista művészetét kifejezetten a néger kultúrákból inspirálódónak láttatja – bár természetesen megjegyzi, hogy a szóban forgó művészek „poliglott kozmopoliták".[19] Ezzel Huelsenbeck egyes nyilatkozatai konzisztensek, például: „A dadaizmus szükségképpen nemzetközi alkotás volt. Oroszok, románok, svájciak és németek közt kellett valami közöset fellelnünk. Boszorkányszombat volt ez, amilyent Önök el sem tudnak képzelni, reggeltől estig tartó hűhó, üstdob és néger csinnadratta mámora, sztep és kubista táncok ekszтázisa. […] A Cabaret Voltaire volt a mi kísérleti színpadunk, ahol tapogatózva próbáltuk megérteni összetartozásunkat. Közösen létrehoztunk egy csodaszép néger éneket kereplőkkel, fa cséphadarókkal és sok más primitív hangszerrel. Én voltam az előénekes, csaknem mitikus alak. Trabaja, trabaja la mojere – – – igen érzelgősen. Zürich összes műiparosai hadjáratba fogtak ellenünk."[20]

North érdekes módon amatőr etnográfusként ír Cendrars-ról, akinek az úgynevezett néger-antológiáját (*Anthologie nègre*, 1921) emeli ki – ez olyan, a világjárással összefüggő, s a költői életművet és az arról való gondolkodást is meghatározó mozzanat, amit a Cendrars-ról szóló magyar nyelvű szövegek egyáltalán nem hangsúlyoznak.[21] North könyvében a következőket olvashatjuk a *Mee Too Buggi*ról: „A *Mee Too Buggi* tulajdonképpen kollázs, egy 19. századi angol etnográfiai tanulmányból[22] vett idézet-szövedék. Mivel ez a munka is nagyban támaszkodik az idézetekre, Cendrars versének szavai olykor három-négy értelemben zengenek. A »Mee Too Buggi«, mint kiderül, egy tongai tánc neve, ami alighanem az őslakosok nyelvéből előbb átkerült a pidzsin angolba, majd francia fordításban Cendrars versébe. Jóllehet, egy amerikai műfordító tollán ez »Me too boogie«-vá [kb. »Én is bugizom«-má] vált, a helyzet egyáltalán nem ilyen egysze-

rű. Az egymással versengő tongai, angol és francia nyelvek kioltják egymást, és olyan nonszensz fogalmakat alkotnak, amelyeknek egyik nyelv sem otthona. [...] A »Mee too buggi«, a »fango fango«, a »Mee low folla« jelentésüktől elszakított jelekké váltak. Ilyeténképpen a Cendrars által felhasznált etnográfiai anyagból készült kollázs azt a hatásmechanizmust teremti meg, amelyet a maga műveiben Höch[23] vagy nagyobb léptékben Picasso, aki az európai és afrikai anyagok találkozását a kulturális dezorientáció hatásának megteremtésére használta, ami által leleplezte a jel és a természetes jelentésadás önhitt viszonyát. A *Mee Too Buggi* szintén egymás mellé helyezi »Bolotoo«-t és »Papalangi«-t, amelyek úgy tűnnek fel, mint távoli és ismeretlen vidékek, de, mint kiderül, a »Papalangi« a tongaiak Európára használt szava. Az európai olvasó, minderről szinte biztosan nem tudva, értelmetlen nevű, távoli országból származó idegenként tekint vissza magára. Ez a hatásmechanizmus természetesen nagyrészt belső poén, de a vers a felszínén is hasonló hatás jön létre. A költemény elején a költő felveszi szent lantját és felhelyezi az orrára. A teljes irodalom, történelem, költészet (»Rimes ez mesures dépourvues« [Kassáknál: »Rím és mérték nélkül«]) bohózattá (»L'homme qui se coupa lui-meme la jambe ruississait dans le genre simple et gai« [ismét Kassáknál: »Az a férfi aki a saját lábát vágta le / Az boldogult ebben az egyszerű és vidám műfajban«]) és pidzsinné (»Mee low folla«) redukálódik. Ez a viccelődés semmissé teszi a költészet és a nyelv privilégiumát."[24]

A Cendrars-vers tongai etnográfiai kontextusát 1921-ben szinte biztosan nem ismerték, az is erősen kérdéses, hogy a '60-as évek elején Kassák és Gyergyai tudott-e erről – de mindegy is. Ahogyan azt North írja, a vers tudatosan arra apellál, hogy az átlagolvasó jelentésétől elszakított jelként olvassa az egyébként eredeti kulturális kontextusában nagyon is jelentéses nyelvi jeleket. S ha ismerjük is ezeknek a jelentését, akkor is csak alig-alig jutunk előrébb. A Martin-féle tanulmányból is csak némi fejtörés után következtethetjük ki például, hogy amikor „[a] házakat óriási madarak borítják fel" (az eredetiben „pulled along", tehát nagyjából: vonszolják), valószínűleg szélmalmok leírásával lehet dolgunk. De ehhez már azt is realizálnunk kell, hogy a versbeli távoli vidék Európa – addig talán el sem gondolkodunk azon, miről is van szó, hiszen abból indulunk ki, hogy vagy valami teljesen képzeletbeli (dadaista, nonszensz), vagy egy számunkra teljességgel ismeretlen hely/jelenség/dolog leírását olvassuk. Mindezt csak fokozza, hogy Cendrars kollázstechnikája maga is erősíti a szövegben eleve meglévő érthetetlenséget – noha párhuzamosan felsejlik annak a lehetősége is, hogy a verset metapoétikus-önironikus dadaista ars poeticaként értelmezzük.

Mint ismeretes, *A ló meghal…*-ban is több olyan részlet van, amelyeket hajlamosak vagyunk egyszerűen halandzsának olvasni, netán feltételezni, hogy valamilyen idegen nyelvi formula félrehallása lehet,[25] netán felismerni a görögül „tenger"-t jelentő „talatta" szót – mindben közös, hogy végül nem tudjuk megfejteni (még annyira sem, mint a Martin-szöveg és a North-értelmezés segítségével a Cendrars-verset). Azt végül még fontos kiemelni, hogy ennek a jelentésétől elszakított „halandzsa"-nyelvnek csak látszólag van köze a futurista versnyelv bizonyos eszközeihez, azok ugyanis hangutánzó vagy indulatszóként funkcionáltak, s mint ilyenek nem szakadtak el (teljesen) a jelentésüktől, a vers szövetében illusztratív funkcióval bírtak – itt nem erről van szó. Ahogyan Kassák nyilatkozott egy levelében Zolnai Bélának: „Az idézett szavak fiktív csinálmányok, nem létezők, nem fogalmi, hanem *indulati tartalmúak*. Ahogyan a költői indulat feszítő ereje szétveti e versben az eddig ismert versformák bármelyikét,

úgy a fokozódó szenvedély legszívesebben az *összes létező szavakat félredobná*, hogy legsajátosabb érzelmeit a magacsinálta nyelven fejezze ki!”[26]

Szeredi Merse Pál írásából az derül ki, hogy az expresszionista August Stramm költészetéből inspirálódó hannoveri dadaista, Kurt Schwitters kötete az említett művek közül az egyetlen, amely fennmaradt Kassák könyvtárában. Aligha véletlen, hogy a *MA* 1921. január 1-jei lapszámában (vagyis bő egy-másfél évvel a könyv megjelenése után) egész kis Schwitters-blokk olvasható – olyan összeállítás, amilyet más dadaisták nem kaptak. Elsőként olvasható a merzkollázsról szóló különös, a kiáltvány és az ars poetica kódjait is alkalmazó művészetelméleti írás Cristoph Spengemann[27] tollából, majd két rövid elméleti jegyzet Schwitterstől a merzszínpadról és a festészetről, valamint a híres verse, az *Annavirágnak* – gyaníthatóan az egész Kahána Mózes fordításában, habár csak a blokk végén, a vers után szerepel a neve.[28] A *Miképen vagyok elégedetlen az olajfestészettel* című jegyzet első mondatából az is kiderül, a német művésszel közvetlen a kapcsolat: „A »Ma«-folyóirat felszólít, írjam meg, miért vagyok elégedetlen az eddigi művészettel”.

Alighanem a merz gyakorolta ekkoriban a legnagyobb hatást Kassákra. Az csupán a jéghegy csúcsa, hogy Anna alakja Schwitters-intertextus. „Tudod-e Anna, tudod-e már? / Hátulról is olvasható vagy és te, te mindenkinél remekebb, hátulról olyan vagy mint elölről: »a-n-n-a«.” Sőt, több ennél: a lírai én afféle ihletett alteregója, aki egyszersmind a név szimmetrikus volta miatt a tisztaságot – és Kassák számára a konstruktivista ethoszt is – megtestesíti.[29] Azt is érdemes megjegyezni, hogy az irónia, a humor hangsúlyosan része a merz ars poeticájának: „Kurt Schwitters […] tréfás, nevettető dolgokból, amelyek észrevétlenül hevernek a sarkon vagy a szemétdombon, a világot építi meg.” Illetve a Spengemann-szöveg folytatásában ráismerhetünk arra a partikulárist és hétköznapit kitüntető gondolatra is, amely talán Kassák számozott költeményeinek világlátását is befolyásolta: „Ebben széles, nagy szemlélet van: mind ami külsőleges, a műalkotás számára jelentéktelen. De semmi sem olyan jelentéktelen a világon, hogy ne vezethetne el az egészhez”. Ugyanakkor – visszautalva a jelen tanulmány egy korábbi szempontjára – Schwitters művészete nem volt politikus (vagy legfeljebb csak antiakadémizmusában). Ezáltal határozottan külön is állt más német, különösen a berlini dadaista művészektől.[30]

Zárásként egy ötlet. A merzkollázs ironikus volta kapcsán érdemes elgondolkodnunk *A ló meghal…* műfajiságán, illetve az opus magnum eddigi recepcióján, amelyben megoszlanak a vélemények, hogy a motívumstruktúrát, a csavargás narratív szálát, a vers születésének elsődleges kontextusát és jelentőségét, illetve a mindenekelőtt dadaista formanyelv ironizáló-destabilizáló hatását figyelembe véve adható-e integratív értelmezése a műnek.[31] Ralph Homayr monográfiájából az derül ki, hogy az *An Anna Blume* értelmezése hasonlóan problematikus, mivel az a szerelmes vers, a monologikus szerelmi vallomás műfaja és annak paródiája között oszcillál.[32] Ennek a meghökkentő („Lábon viseled a kalapot és a kezeden jársz”) vagy pofátlanul banális („Pirosan szeretem Annavirágot”) avantgárd képzeteken és montázsokon túl a költemény metareflektivitása (metaleptikussága?) a kiváltója, ahogy magát kommentálja: „Ez (körülbelül) nem ide tartozik”, vagy: „a-n-n-a, nevedet csöppentem”, illetve a névmások agrammatikus (egykor értelmetlennek bélyegzett) felsorakoztatása: „Ó, mind a 21 érzékem szeretője te, szeretek néked! – Te tied téged néked, én neked te nékem”.[33]

Talán egy *A ló meghal a madarak kirepülnek* humorára, (ön)iróniájára fókuszáló értelmezés[34] – amely nem veszi túl komolyan sem a háború és a forradalom utáni kiábrándulás komoly témáját, sem a formanyelvi eszköztár leltárazását – közös nevezőre tudná hozni a recepció ellentmondásait.

JEGYZETEK

1. Legutóbb a Kassák Múzeum munkatársai gyűjtötték egy csokorba ezeket a szövegeket. Lásd: Szeredi Merse Pál: *Az új Kassák. A ló meghal a madarak kiröpülnek* (Kassákizmus 2.), (http://www.academia.edu/35950357/Az_%C3%BAj_Kass%C3%A1k_A_l%C3%B3_meghal_%C3%A9s_a_madarak_kir%C3%B6p%C3%BClnek_Kass%C3%A1kizmus_2._Kass%C3%A1k_M%C3%BAzeum_2017._okt%C3%B3ber_20._2018._m%C3%A1rcius_4) – utolsó letöltés: 2018. 07. 30.
2. Egyeseket talán maga a felvetés is meglephet, mivel Eliotot általában a későmodern tárgyiasság viszonylatában szokás tárgyalni. Eliot és az *Átokföldje* avantgárd kapcsolódásairól lásd pl.: Nancy D. Hargrove – Paul Grootkerk: *The Waste Land as a Surrealist Poem*. The Comparatist 1995. május (Vol. 19.), 4–19. A tanulmány ugyanakkor nem problémamentes, mivel a költemény számos jellemzőjét, eszközét, megoldását szürrealistaként könyveli el, jóllehet a társadalomkritika, a háborúellenesség, a kollázstechnika a megelőző irányzatoknak is sajátjai voltak, így szerencsésebb lenne általában véve avantgárd költeményként beszélnie róla.
3. Vö.: Rebecca Beasley: *Theorists of Modern Poetry. T. S Eliot, T. E. Hulme and Ezra Pound*. Routledge, London–New York, 2007. 79–93.
4. T. S. Eliot: *William Blake* (ford. Takács Ferenc) In: Uő: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. (Vál. és szerk.: Egri Péter) Gondolat, Bp., 1981. 120–126., 125.
5. T. S. Eliot *versei*. Európa, Bp., 1978. 231–232. (Kiemelések az eredetiben.)
6. Vö.: Deréky Pál: *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*. Argumentum, Bp., 1992. 71. A megállapítás kissé valóban sarkított, sommás. A propagandaköltészet esetében pártpolitikai elköteleződésről is szó van (bár a Kassák körében lezajlott szakításoknak mindig bonyolultak: szétszálazhatatlanul gyökereznek személyes és világnézeti-politikai ellentétekben). Mindenesetre a bécsi emigráció kezdetén lezajlott szakítás mindenekelőtt arról szólt, hogy a Szabó Ervin-féle anarchoszindikalizmussal szimpatizáló, egyébként a szociáldemokrata párthoz közeli Kassáktól elpártoltak a bolsevik kommunisták. A korábbi, első, 1918-as szakítás kapcsán lásd: „Kimondottan sem szociáldemokratáknak, sem kommunistáknak nem nevezzük magunkat, de úgy az antimilitarista mozgalom, mint az orosz szovjetrendszer közel áll hozzánk. Halljuk, hogy Komját [Aladár]ék fönntartás nélkül lecsatlakoztak az új mozgalomhoz. A magam részéről ezt nagyon helytelennek tartom. A mi mozgalmunkat nem a pártreglamának, hanem emberi etikánknak kell megszabni." Kassák Lajos: *Egy ember élete*, Magvető, Bp., 1983, II. 412. Illetve érdekes lehet az egyik 1922-es „bolsevik átigazoló", Kahána Mózes igen stilizált és szubjektív önéletírásában olvasni: „Komját nevét a *Ma* köreiben csak a kritikus lesajnálás hangján lehetett említeni, mint valakiét, aki fejét a pártfegyelem »igájába« hajtva, feladta, megcsonkította a legszentebbet, költői egyéniségét, szuverenitását". Kahána Mózes: *A boldog élet könyve. Életregény*. Szépirodalmi, Bp., 1972. 147.
Hogy a világnézeti szembenállás életre szóló volt, Fajó János idézi fel: „1965 májusában a Fiatal Művészek Klubjában tanúja voltam egy jelenetnek: Kassák kiállítását rendezgettük a klubban, bebicegett Kahána Mózes (hírét vette a kiállításnak), negyvenöt év után akkor látták újra egymást, a két harcos megörült egymásnak, és leültünk kávézni. / Elkezdték egymást kérdezgetni, hogy van, mit csinált stb. Kahána elmondta, miket írt, mi jelent meg a Szovjetunióban, és dicsekvésül említette, hogy egyik könyvéhez előszó írására Kun Bélát kérte fel. Kassák felcsattant: »Micsoda, maga egy Kun Bélával írat előszót, hát mit értett az a Kun Béla az irodalomhoz?!« A beszélgetésnek ezzel vége is lett. Felálltak az asztaltól, és kétfelé indulva távoztak. Soha többé nem látták egymást." Fajó János: *Az én mesterem, Kassák műhelyében*. Vince, Bp., 2003. 44–45.
7. Vö.: Kulcsár Szabó Ernő: *„…ki üdvözöl téged születő pillanat". Alanyiság és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál*. In: Uő: *Beszédmód és horizont*. Argumentum, Bp., 1996. 124–156.
8. Lásd Szittya Emil 1915-ös budapesti felbukkanását a *Mistral* folyóirattal (Kassák: *Egy ember élete*. i. m. II. 239–240.). Vagy a *Kortársak Kassák Lajosról* (szerk. és s. a. r. Illés Ilona – Taxner Ernő. Petőfi Irodalmi Múzeum és a Népművelődési Propaganda Iroda, Bp., é. n. [1976?]) című kötet több visszaemlékezőjét, például Bortnyik Sándort, Nádass Józsefet. Továbbá Kahána Mózes önéletírását (i. m.), valamint Reiter Róbert Kassák körében végzett munkájáról: Balázs Imre József: *Kassák Lajos és Reiter Róbert*. Tiszatáj 2017/12. 56–63.
9. Vö.: Kálmán C. György: *Avantgárd elfordítások*. In: Uő.: *Te rongyos (elm)élet!* Balassi, Bp., 1998. 52–60.
10. Vö.: Paul Mariani: *William Carlos Williams. A New Naked World*. Trinity University Press, San Antonio, 1981. 230–233. (Ugyanakkor ebből a történetből az is kiderül, hogy Gáspár Endre, aki Kassák tolmácsa volt a találkozón, s később, 1947-ben a regény első fordítója, honnan szerzett először tudomást az *Ulysses*ről.)
11. Vö.: Ferenczi László: *Kassák és Cendrars*. In: Csaplár Ferenc (szerk.): *Magam törvénye szerint. Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajos születésének századik évfordulójára*. PIM–Múzsák Közművelődési Kiadó, Bp., 1987. 35–45.
12. Vö.: Christian Weinek: *Kassák Lajos és Szittya Emil* (Csaplár Ferenc fordítása), uo. 27–33.
13. Vö.: Kassák: *Egy ember élete*. i. m., II. 252–253.
14. Kappanyos András: *Tánc az élen. Ötletek az avantgárdról*. Balassi, Bp., 2008. 96.
15. Kulcsár-Szabó Zoltán: *Az idegenség poétikája? Az avantgarde költészet önprezentációs alakzatainak kérdéséhez*. In: Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról*. Anonymus, Bp., 2000. 33–60.
16. Lásd: Kálmán C. György: i. m.
17. Kassák Lajos: *Összegyűjtött műfordítások*. (Vál. és szerk. Parancs János) Magvető, Bp., 1986.
18. Oxford University Press, New York, 1994.
19. North, i. m. 29–30.

20. Huelsenbeck, Richard: *Az első dadabeszéd Németországban*. (Ford. Tatár György) In: *Dadaizmus-antológia*. (Szerk. Beke László) Balassi, Bp., 1998. 77–78.
21. Amit e tekintetben a magyar szakirodalomban találtam, az a magyar Cendrars-kötet utószavában egy fél mondat: „A művek kezdettől fogva sűrűn követik egymást, hűségesen mutatva Cendrars érdeklődésének változásait. Találunk közöttük […] néger népmese-antológiát (*Anthologie ncgre*, 1921), mely mutatja a néger civilizáció háború utáni hatását, s amelyet szakmai körökben is elismernek (egy része magyarul is megjelent)". Nagy Géza: *Blaise Cendrars életműve*. In: Blaise Cendrars: *Húsvét New Yorkban*. (Ford. Kassák Lajos) Európa, Bp., 1963. 215–227., 224.
Továbbá egy epizód Dénes Zsófia visszaemlékezéséből: „Az emigrációban, Bécsben, kis külön kiadványát vállaltam el. Blaise Cendrars nyomán, francia szövegből, valami újszerű néger antológiát. Azt mutatta be, hogy a primitív törzsi dadogáson át hogyan szűrődik le a humán elem: a félelem, a borzongás, a vágy, a szerelem, a féltés, az extázis, az állati létből maradt ösztön és az erre tüsténT felszökkenő emberi reagálás.
Nem mutathatom fel a kis kötetet, mert láthatáromon egyetlen példány sem maradt meg. Azért sajnálom, mert bizonyítja, mennyire foglalkoztatta Kassákot már 1922-ben a színes bőrűek művészete, homályban rejtőző lelkiségük meztelen vallomása. Az afrikai folklór első magyar nyelvű jelentkezése volt ez.
De hogy valóban megjelent ez a Kassákkal közös néger antológiánk — azt a *Bécsi Magyar Újság*ból kivágott, védekező felszólalásom bizonyítja, mert az itt van a dossziémban. Már nem emlékszem, miféle »tanári körök« reakciós és hozzá nem értő szempontjaikkal megtámadták.
Boldogan őrzöm a vagdalkozó bírálat s a visszavágás emlékét. Bár gyakrabban támadtak volna meg Kassákkal kapcsolatban." Dénes Zsófia: *Kassák Lajosról*. In: *Kortársak Kassák Lajosról*. i. m., 42–44., 43.
22. A tanulmány a következő: John Martin: *An Account of the Natives of the Tonga Islands*. London, 1818. (A könyvet ingyenesen elérhetővé tette a Google Books.) Nem kívánom részletesen feltárni az átvett idézetek helyeit, de valóban szinte szó szerint kerülhettek át szövegrészek, amelyek a többszörös nyelvi áttét ellenére is felismerhetők a magyarban. Ezt a vers nyitósorai is jól példázzák a könyv 316. oldaláról: „As among the ancient Greeks it was thought inconsistent with the character of a gentleman not to know how to strike the lyre". A vers további részletei Martin monográfiájának következő oldalairól átvett idézetek. (A jegyzet tőlem: M. B.)
23. Michael North megelőzőleg röviden elemezte Hannah Höch 1926-os fotókollázsait, amelyek egy afrikai néprajzi fotósorozat anyagát és európai-amerikai magazinok képi világát elegyítette: rúzsozott szájat ragasztott a törzsi maszknak, magas sarkú cipős lábakat a szobortorzónak stb. Vö.: North: i. m. 30.) (A jegyzet tőlem: M. B.)
24. North: i. m. 31. Saját fordítás.
25. Közkeletű példa, hogy a hókuszpókusz „varázsszót" sokan a latin nyelvű szertartás egy sorából eredeztetik, abból, amelyik a kenyeret/ostyát Krisztus testévé változtatja: „Hoc est enim corpus meum", elvileg ezt hallotta félre a latinul nem tudó nép, ez köznyelvesült.
26. Kassák fiktív szavairól lásd bővebben: Zolnai Béla: *Nyelv és hangulat. A nyelv akusztikája*. Gondolat, Bp., 1964. 157–158.
27. Christof* Spengemann (1877–1952) – a hannoveri modern művészeti szcéna meghatározó műkritikusa, művészetelmélésze, Schwitters közeli barátja és munkatársa. (*Keresztnevének több írásmódja is forgalomban van.)
28. Hadd jegyezzem meg: némiképp ironikusnak tetszik, hogy két ilyen fontos anyagnak, Cendrars és Schwitters verseinek is éppen Kahána a fordítója, aki ráadásul ekkoriban távolodik el végleg Kassáktól.
29. Vö. Standeisky Éva: *Kassák Annája*. In: Uő: *Kassák, az ember és a közszereplő*. Gondolat, Bp., 2007. 25–70.
30. Vö.: Megan R. Luke: *Kurt Schwitters. Space, Image, Exile*. University of Chicago Press, Chicago–London, 2014. 4–6. De ugyanezt szóvá teszi a *MA* berlini munkatársa, Mátyás Péter is. Lásd *Új művészet* című tanulmányának második részét a *MA* 1921. augusztus 21-i lapszámában.
31. A recepció fontosabb darabjai: Hankiss Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. Akadémiai, Bp., 1971. (mindenekelőtt Bernáth Árpád és Csúri Károly írásai); Rónay György: *Kassák Lajos. Alkotásai és vallomásai tükrében*. Szépirodalmi, Bp., 1971.; Deréky Pál: *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*. Argumentum, Bp., 1992.; Kulcsár Szabó Ernő: *„…ki üdvözöl téged születő pillanat". Alanyiság és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál*. In: *Beszédmód és horizont.* Argumentum, Bp., 1996, 124–156.; Aczél Géza: *Kassák Lajos.* Akadémiai, Bp., 1999.; Bónus Tibor: *Avantgarde, történetiség, szubjektum. A ló meghal a madarak kirepülnek értelmezéséhez.* In: Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról.* Anonymus, Bp., 2000. 106–134.
32. „Dem wird von Frau Schnee widersprochen. Ihr Widerspruch parodiert Schwitters' Liebesgedicht »An Anna Blume«, das sich selbst schon als Parodie auf die literarische Gattung der Liebesgedichte lesen läßt." Ralph Homayr: *Montage als Kunstform. Zum literarische Werk von Kurt Schwitters*. Westdeutscher Verlag, Opladen, 1991. 78.
33. A metalepszis és a lírai műfajparódiák kapcsolatáról lásd még: Kálmán C. György: *„Evvel a dalban"*. Literatura 2007/2. 204–210.
34. A recepcióban a Kassák-életmű komolykodó és nagyrészt humortalan szövegegyüttesként jelenik meg – futó kivételként említve éppen *A ló meghal…*-t, illetve a számozott költemények néhány darabját a periódus első feléből. Ám tudomásom szerint ilyen fókuszú átfogó értelmezés egyelőre nem született. Vö.: Kappanyos András: *Avantgárd és humor*. In: *Tánc az élen*. i. m. 72–86., illetve Balázs Imre József: *Világképi összetevők. Nevetéskultúra és korai magyar avantgárd irodalom.* In: *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*. Mentor, Mvhely, 2006. 32–52., itt lásd különösen: 32–33. és 48–49.

GELLU NAUM

EZÜST KORNÉLIUSZ

■ Az, ami itt következik, egy olyan apró részletben különbözik csak minden mástól, amelyik csak akkor észrevehető, ha újraolvassuk vagy újrameséljük a dolgokat. Az, ami itt következik, legfőképpen abban különbözik minden mástól, hogy akkoriban a nevem Ezüst Kornéliusz volt. Mindenki Ezüst Kornéliusznak szólított, és számomra ez annyira természetesnek tűnt, hogy semmilyen más névre nem reagáltam volna. Amikor hazaértem a kávéházakból, ahol sok-sok órán keresztül lebegtem a fáradt vendégek fölött, magam is fáradtan, a portás Ezüst Kornéliuszként üdvözölt, és nyugodt kézzel nyitott ajtót nekem.

Ezüst Kornéliusz – ismételte az a néhány ember, akikkel a lépcsőházban találkoztam ilyenkor. Szobám mélyén, a kulcsra zárt ajtók mögött, függönyökhöz simulva csöndben simítottam végig ezüst gyertyatartóimat, asztalom díszeit. Matt fényük, s az, ahogyan szemem a gyertyafény csendjével együtt pislogott, mindig nagy örömmel töltött el. Ezüst Kornéliusz – suttogták az őzek, akik éjjelente szobámba tévedtek – Ezüst Kornéliusz – ismételték, és komótosan nyújtóztak el baldachinos ágyamon.

Órákon át hintáztam a székemben, csöndben dohányozva, és nem törődtem suttogásukkal, sóhajaikkal. A ruhák selymét nagy gonddal hasogatták szét, patáik jólnevelten tépkedték az anyagot, újságok papírja lobbantotta fel újra és újra a lángokat a kályhámban, árnyékokat vetítve a falra, de én semmit sem láttam ebből. Órákon át ültem ott, s az őzek kirajzolódó domborulatai semmit sem mondtak nekem. Ott, tőlem egylépésnyire, és egyetlen lépésnyivel a fal előtt nyílott, közvetlenül az én szobámból, a határtalan, esős síkság. Hideg, szitáló eső, himbálózó lámpások, szélrohamok, talán vihar is. Még erősebben kezdtem hintázni, felhajtottam kabátom gallérját, és továbbindultam. A hideg esőcseppek, amelyek szemhéjamra hulltak, semmiben sem különböztek a többitől, csak a hely volt forróbb, ahová hulltak. Már csak néhány lépést kellett megtennem a fogadó barátságos, sárgás fényű ablakáig, és íme, meg is tettem őket. Kiráztam hajamból a vizet, elrendeztem a galléromat. A fogadó nagyobbik termében barátságosan lobogtak a tűzhelyek. – Ezüst Kornéliusz – mondták – isten hozott. Vacsorázni hívtak, s az erős rum felvidított. Miért kellett épp erről a helyről indulni, onnan, ahonnan már más is elindult? Körbenéztem a helyiségben. A szarvasagancsok, amelyeket a fogadó falára rögzítettek, furcsa árnyékokat vetettek. A tűzhely fölött néhány régi, rozsdás fegyver.

– Ezüst Kornéliusz – mondta a fogadós –, sok ideje nem jártál már mifelénk.

Valóban sok idő volt, egy év, egy évszázad, ki tudná azt? De mit válaszoljak? Senki nem várt választ egyébként. Ötven év? Elmesélhettem volna nekik, hogy kereken ötven éve jártam itt utoljára, hogy ötven nehéz év telt el, amíg a déli napfénytől vöröslő szigeteken dolgoztam. Ötven év, s közben a fogadóbeliek úgy tudták, alig egy év telt el azóta. Semmi értelme nem lett volna összezavarni a dolgokat.

Forrás: Gellu Naum: *Cornelius de Argint*. In: GN: Opere II. Proză. Polirom, Iaşi, 2012.

– Igazad van – válaszoltam mégis. – Legalább tíz hónapja nem jártam már itt. A teendőim elszólítottak, messze tőletek.

– Hogy lefogytál! – mondta egy vadász.

Tisztában voltak vele vajon, hogy mindannyian meghaltak? Hogy csak a késlekedésem és diszkrécióm tartja fenn az illúziót, hogy még életben vannak? Tisztában voltak vele, hogy már ötven éve nem léteznek, és hogy néhány kilométernyivel odébb, a síkságon túl már senki sem az ő idejükben él?

Vannak dolgok, amiket az emberek figyelmen kívül hagynak, még a vadászok is. Közelebb léptem a tűzhelyhez, ahol néhány nagyobb farönk égett, megmelengettem a lábamat, és ráérősen néztem körül. Lenóra kis keze, sápadt keze bizonytalan mozdulatot tett, kendője sarkát gyűrögette.

Vannak dolgok, amiket az emberek figyelmen kívül hagynak, de ő nem. Mennyire vizes volt mindenem! Hajam gőzölgött, a vízcseppek ragyogtak homlokomon, épp a közepén…

– Rég nem láttuk egymást, Lenóra – mondtam neki, enyhe meghajlással.

– Ötven éve – válaszolt suttogva, és láttam a könnyeket a szemében.

1946

Balázs Imre József fordítása

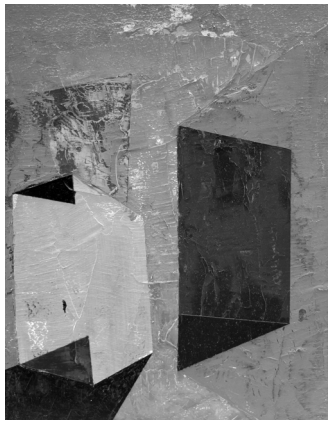


DELIA UNGUREANU

„AZ ARCHÍVUMOK IGAZI ARANYBÁNYÁK"

A szürrealizmus titkos története

■ 2013-ban, miközben a második könyvemen dolgoztam, mely pár évvel később *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*[1] (*Párizstól Tlönig: A szürrealizmus mint világirodalom*) címmel jelent meg, olyan művet szerettem volna írni az onirikus irodalomról, melynek nemcsak tematikus, de strukturális szervezőelve is az álom. A különböző korokból és helyekről származó, egymástól igencsak különböző írókat – mint Apuleius, Dante, Shakespeare, Novalis, Cao Hszüe-csin, Nerval, Proust, Woolf, Kafka, Orhan Pamuk és Mircea Cărtărescu – felvonultató könyv olyan mű lett volna, amelyik megmutatja, hogy az ilyen típusú irodalom hogyan nyújt lehetőséget a világ megértésére és értelmezésére, nemcsak az alkotásmódokon keresztül, hanem a nemzeti, nyelvi és kulturális határokon való átlépései révén is. A koncepció ahhoz a felfogásmódhoz közelít, ahogyan azon új irányzat keretén belül értjük a világirodalmat, melyet 1827-ben *Weltliteratur* névvel Goethe vetített előre, és amely az 1990-es és 2000-es években az Ivy League tudományos iskoláiban született újjá néhány elismert komparatista munkája nyomán, akik a második világháború alatt és után Európából bevándorolt zsidó származású német vagy cseh komparatisták követői voltak. Közülük főként David Damrosch, ezen új irányzat alapítója és Franco Moretti azok, akik a legnagyobb hatást gyakorolták rám a világiro-



... a könyv, mely az onirikus irodalomról mint világirodalomról kellett volna szóljon, a szürrealista gondolatkör világszintű, titkos áramlásának történetévé lett...

Az írás román nyelvű változata a *Vatra* folyóirat 2019/3–4-es számában jelent meg

dalomnak ezen új felfogását illetően. (Nem kell idegenkednünk attól, hogy *világirodalom*nak fordítsuk a *world literature* szókapcsolatot, annak ellenére sem, hogy a romániai értelmiségi közbeszédben hezitálva még mindig *egyetemes, univerzális irodalom*ról [literatură universală] beszélnek, mely a *Weltlite-ratur* igencsak ideológiától terhes fordítása.) Mellettük még ott van néhány francia értelmiségi, Pascale Casanova és Gisèle Sapiro, akik a bourdieu-i szociológia és a fordításszociológia felől közelítenek a világirodalom felé (mely irányzatok közül előbbi első módszertani szerelmem, amiért mindig hálás leszek kolléganőmnek, Magda Răduţának).

Az onirikus irodalom iránti, komparatista megalapozású érdeklődés nem volt újszerű elfoglaltság számomra, sokkal inkább folyamatos és szerves fejlődés eredménye, amelyik egy Eminescuról, Blecherről, Dumitru Ţepeneagról és Mircea Cărtărescuról szóló szakdolgozattal kezdődött, melyet néhány ebből kiinduló választható kurzus kidolgozása követett, melyeket különböző formában 2012-ben Bukarestben, majd 2014-ben a Harvard Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetén belül tartottam meg, ahol adjunktusi beosztásban dolgoztam 2013 és 2016 között. Míg a bukaresti kurzust európai irodalmi (Novalis, Hoffmann, Kafka), addig a harvardit egy ennél sokkal megengedőbb és a kontinenshatárokat figyelmen kívül hagyó, világirodalmi kontextusban dolgoztam ki. A *The Poetics of Dreams* (*Álompoétikák*) című kurzus emellett eleinte műhely is volt, amelynek keretén belül elkezdtem kidolgozni az említett könyvet, elemezve a nyelvi, etnikai, rasszbeli és kulturális szempontból lényegesen különböző diákok reakcióit az olyan szerzőkkel kapcsolatban, mint Apuleius, Dante, Lewis Carroll, Cao Hszüe-csin, Max Blecher vagy Mircea Cărtărescu.

A kontextusváltást nyilván a kulturális, kontinentális és tudományos környezetváltozás is befolyásolta, ahogyan a hallgatóság megváltozása is, ugyanakkor talán fontosabb, hogy a saját, értelmiségi lényként való beérésemet is jelezte valamelyest. Mindig nagyon különböző nyelvi és kulturális közegekből származó könyveket olvastam, és sohasem azáltal éreztem magam otthon, hogy egyetlen nemzeti vagy kontinentális kontextusra szűkítettem volna le magam. Talán az első könyv, amire emlékszem, s amelyet apai nagyapám olvasott fel nekem, egy *Halhatatlan mesék*et felvonultató könyv volt, a nagy kultúrák meséivel, s így a határtalan utazás gondolata már nagyon fiatal koromban a gondolkodásomat meghatározó struktúrává szervesült. Éppen emiatt számomra nagyon természetes volt, hogy az összehasonlító irodalomtudomány és a világirodalom felé vegyem az irányt, s az a közeg, amely számomra intézményes értelemben nagyon hasznossá tudott lenni, és amely segített abban, hogy újraértelmezzem a kutatásomra vonatkozó célkitűzéseimet a világirodalom fent említett új irányzatának fényében, a Harvard Institute for World Literature lett, melynek igazgatója David Damrosch, aki emellett a Harvardi Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet vezetője is. 2012-től kezdődően igazgatóhelyettes vagyok ezen intézetnél [tudniillik az Institute for World Literature-nél, a ford. megj.], mely valójában egy egy hónapon át tartó évenkénti nyári program, amelyik felváltva kerül megszervezésre Európában, Ázsiában és a Harvardon. Évi 150 résztvevővel, 35 országból érkező doktorandusokkal és egyetemi tanárokkal, valamint egy olyan professzori csoporttal, mely a komparatisztika és a világirodalom nagy neveit is képes felvonultatni – mint Homi Bhabha, Mo Jen, Orhan Pamuk, Gayatri Spivak, Emily Apter, Franco Moretti, Gisèle Sapiro, Lawrence Venuti, Ursula Heise vagy Csing Cu – az IWL a változatosságát, globális jellegét és láthatóságát tekintve egyaránt

kiemelkedő értelmiségi platform, amelyik a tudományterület megalapozása és fejlesztése szempontjából is jelentős. E közegnek köszönhetően, melyben olyan érdeklődési területekre és témákra leltem, melyek egyidősek velem, sikerült módot találnom arra, hogy olyan közönség számára írjak tudományos dolgozatokat, mely szükségszerűen sokkal szélesebb annál, amit a nemzeti diszciplínák kerete lehetővé tesz, különösen olyan periferikus vagy félperiferikus kultúrák és olyan korlátozott használatú nyelvek esetében, mint amilyen a román is. Az angol nyelvű tudományos közegben és a Bloomsburyhez hasonló, nemzetközi terjesztési hálózatú kiadónál való megjelenés lehetőségét nemcsak a választott téma és módszer eredményezik, sokkal inkább a téma iránti érdeklődés autentikus jellege – melynek saját bensőnkből kell fakadnia –, valamint egy, a kutatási tárggyal való igazi és korántsem opportunista azonosulás. Számomra teljesen természetes volt az engem érdeklő irodalmat világirodalmi diszciplináris kontextusban elgondolni, mely a kutatási téma körvonalazásának nyelvi, kulturális és diszciplináris határokon áthágó szabadságigényéből fakad, és nem valamiféle tudományos divatnak való megfelelésből.

Az, amit maga az irodalom és ennek megértése számomra jelent – nemzeti, nyelvi, rasszbeli és műfaji határokon túl – az én saját létmódom, mely túlmutat az akadémiai karrierem évein, s amelyet a neveltetésem és a családom története legitimál. Apai nagyapám, Mihai Ungureanu, aki akkor mesélt nekem, amikor éppen nem vitte be a Securitate, hogy időről időre megverje őt a Szociáldemokrata Pártban 1946-ban betöltött tagsága okán, kettős, jog- és bölcsészdiplomás volt, valamint Călinescu titkára a iaşi-i időszakban: ő a példaképem a gondolkodás szabadságáért folytatott harcban. Anyai nagyapám, Mihai Vasiliu, a Moldvai Ügyvédi Kamara vezetője egyike volt Saşa Pană és a dorohoi-i avantgárd csoportosulás munkatársainak és anyagi támogatóinak; Saşa Pană meg is említi őt *Născut în '02* (*Született '02-ben*) című memoárkötetében. Neki a ránk hagyományozott gazdag, felerészt román, felerészt NRF-gyűjteménybeli francia kötetekből álló könyvtár által az irodalom határokon átnyúló megértését köszönhetem. Az általa megélt idők emléke és az a borzalmas, dorohoi-i, 1940-es pogrom, melyen anyai nagyanyám, Ernestina Mihăilişteanu keresztülment (és amiről csak az ő halála után értesültem), a román Gulag, a Csatorna[2] és anyai nagybácsim, a német zsidó Igo Feyer halálának emléke arra indítottak, hogy igyekezzem megérteni az ő még meg nem írt vagy elégtelenül elmondott történetüket és borzalmaikat. Ez vezetett végül el első, *Poetica Apocalipsei: Războiul cultural în revistele literare româneşti 1944-1947* (*Az Apokalipszis poétikája: A román irodalmi folyóiratok kultúrharca 1944–1947-ben*) című könyvem megírásához. Egy ilyen világ csakis arra késztethetett, hogy valami mást akarjak, s az onirikus irodalom tűnt a legkézenfekvőbb lehetőségnek. A le nem írt történelmek elmondásának igénye és az eddig senki által sem látott dolgok felfedezésének lehetősége vezetett el a második könyvemhez, a *From Paris to Tlön*höz. Mivel olyan családból származom, amely személyesen kötődik a 20. század nagy eseményeihez, a világirodalom diszciplináris területén belül találtam meg a befogadó szellemet és a minden határt áthágó gondolati szabadságot ahhoz, hogy az eszmék vándorlásáról meséljek korábban le nem írt történeteket.

Ám a könyv, mely az onirikus irodalomról mint világirodalomról kellett volna szóljon, a szürrealista gondolatkör világszintű, titkos áramlásának történetévé lett néhány, a Harvard Widener és Houghton könyvtárainak archívumában történt felfedezés nyomán, melyek arról tanúskodtak, hogy világszinten elismert

írók – Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov és Orhan Pamuk – szereplőiket vagy az őket híressé tevő köteteket – mint amilyen Pierre Menard, a *Lolita* vagy a *Fekete könyv* – néhány szürrealista ötlet kreatív átvételének köszönhetik. Nem mi választjuk kutatásunk valódi tárgyait, hanem azok választanak minket. Minden igazi kutatásban a tárgynak kell elsődlegesnek lennie, és nem a kutató személyének.

Így hát a nem várt archívumbeli felfedezések, valamint az én érdeklődésemnek régebbi irányai, a gondolatszabadság vágyával és azzal a forradalmi szellemmel együtt, amely mindig arra csábított, hogy megkérdőjelezzem a valamely irodalmi irányzatról készen kapott eszméket vagy éppen azt, ami már meghaladja ezen irányzatok történeti vetületét, arra indított, hogy megírjam a szürrealista eszmék olyan íróknál való felbukkanásának eddig titkos és megíratlan történetét, akiket az irányzat hagyományossá vált történetei nem tárgyalnak.

Bár már eleinte is angolul szerettem volna megírni a könyvet (amely nyelv, akár tetszik, akár nem, annak a világnak a nemzetközi nyelve, amelyben élünk, ahogyan korábban a latin vagy a francia volt az, lásd Pascale Casanova: *La langue mondiale: traduction et domination, 2015*), a Harvardon tanítással töltött évek, valamint az IWL-nél végzett munka megtanítottak arra, hogy újraértékeljem azokat a kutatói előfeltevéseket és szokásokat, melyeket a román értelmiségi térben sajátítottam el. Ezek közül megemlíteném azt a berögződést, mely szerint a tudományos szöveg az értelmiségi elitnek szól, így stílusának minél szakmaibbnak, zsargonjának csak a tudományterület specialistái számára érthetőnek kell lennie, de még inkább azt a felfogást, mely az irodalmár szakma gyakorlatait olyan autonóm gyakorlatokként fogja fel, melyek szabadok és érdektelenek a piaci nyomást és a gazdasági érdekeket illetően, olyan gyakorlatokként, melyek apolitikusak és apolitikusan értékeltek olyan kutatók által, akik szintén függetlenek a szakma társadalmi, gazdasági és politikai meghatározottságától. Ám, mindezek felett, azon a román irodalomtudományban mindennél jobban szeretett eszme újragondolását, mely szerint az esztétikai funkciónak és a szövegközpontú elemzésnek kell uralnia a tanulmányokat és kritikákat. A román irodalomtudomány ezen gyakorlata még a kommunista időszakra nyúlik vissza, amikor a kizárólagosan esztétista szellemi pozíciók elfoglalása egyben a hivatalos politikával való szembehelyezkedést is jelentette. Míg 1989 előtt természetes és érthető volt, e gyakorlat mára már anakronisztikussá vált, mely csupáncsak egy nagyon szűk befogadói réteghez képes szólni, ha átlépjük saját nyelvi, nemzeti és kulturális határainkat, és be akarunk törni a világirodalmi tanulmányok területére. Azon eszmék egyike, melyektől sikerült megszabadulnom, az volt, miszerint a kritikai szöveg alkotójának a lehető legszakmaibb nyelvet kell választania azért, hogy ne gyanúsíthassák meg a tudományos szellem hiányával, vagyis a kutatás részleges és szakmaiatlan voltával. A másik véglet a dekontextualizált szöveg, amely a benyomásokra alapszik, és nem ismeri el, hogy szilárd, elméletileg következetes módszertani alapokra van szüksége, s mely továbbra is értékítéleteket mond, és olyan kategóriákat részesít előnyben, mint a szép, fenséges, tragikus vagy groteszk – melyeket Benedetto Croce *Esztétikájában* már 1912-től kezdve pszichológiai, azaz mérhetetlen és végletesen szubjektív kategóriáknak nevez. E szöveg elégtelennek bizonyult arra, hogy a globalizált világban élő nyugati hallgató vagy kutató irodalmi szöveg iránti komplexebb igényeire és kérdéseire válaszoljon. Én személy szerint már a doktori képzésem éveiben elvetettem az irodalom ilyen esztétista, dekontextualizált vizsgálatát, amikor Pierre Bourdieu szociológiájának irodalmon kívüliségére alapoztam, végre megtalálva benne az

esztétikum elsődlegességéből, valamint azon irodalomtörténeti hagyományokból kivezető utat, melyek a hatás klasszikus elméletét használták, mindig egyetlen haladási irányt feltételezve, a múltból a jelen felé, kizárva ezáltal a látómezejükből azt, hogy az irodalmi gyakorlat mindig az irodalmi aktorok hálózatának eredménye, mely hálózatban különböző pozíciók vehetők fel különböző társadalmi mezőkben, amelyek közül az irodalmi csupán egy és nem az egyetlen.

A világirodalom, a maga három körével, amelyeket David Damrosch ír le a diszciplína születését jelentő, *What Is World Literature?* (*Mi a világirodalom?*) (2003) című könyvben – létrehozás, forgalomba kerülés, fordítás – ideális módszernek tűnt ahhoz, hogy e titkos történetet, melyet a szürrealizmus hagyományos történeteinek még nem sikerült elmondaniuk, s melynek magját három, archívumokban tett felfedezés képezi, elmondjam. Ha tiszteletben tartottam volna a szürrealizmus történetéről készen kapott elméleteket – a szerzői szándék mint a szövegértelmezés abszolút határa, a hatás egyirányúságának gondolata, a mozgalom kronológiája vagy a Franciaország-/Párizs-központú perspektíva –, nem jutottam volna soha el ezen felfedezésekig. A valódi Pierre Menard-ra például a francia szürrealista lap, a *Minotaure* hasábjain akadtam rá mint… valós, Nîmesbeli grafológusra, aki 1939 májusában cikket közölt Comte de Lautréamont-ról, az alkotásmódként tekintett plágium atyjáról. Ugyanazon év ugyanazon havában, ám már Buenos Airesben, és nem Párizsban, Borges kiadja *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* című elbeszélését. Ha komolyan vettem volna Borges bevallott szándékait, valamint azt, ahogyan többször is elutasította a szürrealizmust, akkor nem ástam volna tovább, és nem fedeztem volna fel azt a hálózatot, amin keresztül Borges párizsi szürrealista lapokat idézhetett, mi több, azt sem, hogy ezek anyagához még azok megjelenése előtt hozzáférése volt, s így nem jöhettem volna rá, mennyire kézzel fogható módon befolyásolták az argentin írót a szürrealizmus – később kreatív módon átalakított és leszűrt – ötletei annak teljes karrierje során, s nem csupán elszigetelt módon, Pierre Ménard történetének esetében. Az a parokiális jellegű irodalomtudományi szakosodás, amely a kizárólag a szürrealizmus történetéhez vagy csupán a Borges-életműhöz értő szakemberek kitermelődéséhez vezet, azt eredményezte, hogy sem ezek, sem amazok nem vehették észre a szürrealista eszmék tökéletesen váratlan helyeket összekötő, különleges hálózatosságát. Ha csupán a szürrealista eszmék alakulástörténetét tanulmányoztam volna, nem jöhettem volna rá, hogy Vladimir Nabokov Lolitájának egyik fő ihletője Salvador Dalí egyik karaktere, Dulita, s nem követtem volna e két párhuzamos útvonalat, melyek időnként mégis találkoztak. Ugyanígy, ha hittem volna a szerző újra és újra bevallott szándékainak – Nabokovnak, amint épp ironikusan kritizálja az avantgárd alkotásait, sőt, a szürrealizmust a freudizmus mechanikus és limitatív formájának nevezi –, elveszítettem volna annak a felfedezésemnek a lehetőségét, amelyik aztán világszinten figyelmet keltett.

A könyvem kiadása előtt interjút készített velem Elizabeth Flock, az USA legnagyobb hírcsatornája, a PBS művészeti és irodalmi részlegének szerkesztője, aki azonnal lecsapott azon felfedezés hírére, mely szerint megvan a *Lolita* titkos forrása.[3] A hír 48 óra alatt körbejárta a világot, 16 nyelvre fordították le és vették át, többek között angolra, franciára, németre, spanyolra, arabra, japánra, kínaira, koreaira, törökre, görögre, indonézre, portugálra, svédre, lengyelre, oroszra, olaszra és románra. A rá következő héten cikkek, interjúk és szemlék jelentek meg a hírrel kapcsolatban különböző újságokban és folyóiratokban (többek

között a *Huffington Post*ban, a *Jezebel*ben, a *Le journal des arts*-ban vagy a *The British Herald*ban), valamint a közösségi hálón (Facebookon és Twitteren). A könyv iránti nemzetközi érdeklődés következtében a Bloomsbury puha és kemény kötésben is kiadta a kötetet, ami tudományos mű esetében szokatlan, hiszen az ilyen műveknek általában egy hároméves cikluson kell keresztülmenniük, melynek során a kiadó eldönti, hogy a mű érdemes-e egyáltalán a puha kötésben való megjelenésre, mely a könyvek forgalomba hozásának legkedveltebb módja, a kemény kötéshez viszonyított ötszörösen alacsonyabb költségek okán. Ezek közül semmi sem történt volna meg, ha továbbra is hittem volna a szerzői szándékban, és nem kutakodtam volna a szürrealizmus tágabb – nem a hagyományos értelemben vett – archívumában, mely meghaladja az irányzat szűk értelemben vett határait, és magába foglal többek között 1924 előtt megjelent avantgárd folyóiratokat vagy épp azt az irodalmi és módszertani tudásanyagot, melyet azon értelmiségi barátaimtól szereztem, akikkel a projektről annak alakulása közben beszélgettem. Közülük megemlíteném Anca Băicoianut, a Bukaresti Egyetem posztdoktori programjában részt vevő kutatót és a Polirom volt főszerkesztőjét, valamint David Damroscht. Azt, hogy a kutatást az archívumok figyelmes tanulmányozásával kezdtem, annak a Magda Răduţától, a Bukaresti Egyetem Irodalomtudományi Intézetének adjunktusától tanult elvnek köszönhetem, mely szerint: az archívumok igazi aranybányák.

A harmadik felfedezés, amely a szürrealizmus örökségét jelenvalóvá teszi, feltárja, hogy *A fekete könyv* – a regény, mely Orhan Pamuk, a 2006-os Nobel-díj leendő nyertese számára megnyitotta az utat az angol nyelvterület felé – valójában Louis Aragon befejezetlenül maradt, *La défense de l'infini* (*A végtelen védelme*) című 1600 oldalas regénye egy részletének, a *Le cahier noir*nak (*A fekete füzet*nek) a kreatív újraírása. Ahogyan Borges esetében, a kutatás itt is igazolta, hogy Orhan Pamuk ebben az esetben nem véletlenszerű és elszigetelt módon cselekedett, hanem nagyon is strukturált módon, kreatív átalakítás által, mint ahogyan nagyobb regényeinek mindegyikében, főként *Az ártatlanság múzeumá*ban – mind a regény, mind a múzeum esetében. Míg Borges és Nabokov esetében nem volt lehetséges ezen irodalomtörténeti magyarázatok következményeit a szerzők szembesítésével ellenőrizni, Orhan Pamuk esetében ez lehetségessé vált. Eleinte, a vele való második beszélgetésem alkalmával, melyre 2016 novemberében adódott alkalmam, éppen mielőtt megjelent volna a könyv, tagadta az általam felvázolt magyarázat hitelességét. Ám Asli, Pamuk párja, aki szintén jelen volt a beszélgetés alkalmával, és nem hallotta, mit mondott Pamuk, őszintén bevallotta nekem: persze, hogy Pamuk olvasta Aragon könyvét, hiszen beszélt is róla neki. Amikor Pamuk ezt meghallotta, jól ismert iróniájával válaszolt: nagyon kérlek, ne mondd, hogy plagizátor vagyok!

A szürrealizmus, a többi avantgárd iránnyal ellentétben, szerencsés módon igen hosszú történettel rendelkezik, amely még most sem zárult le, s minden kétséget kizáróan a 20. század legfontosabb irányzata marad világirodalomra gyakorolt hatásának s annak a produktivitásnak köszönhetően, mely egyébként az avantgárd eszméinek nem sajátja, ahogyan azt Matei Călinescu a *Cinci feţe ale modernităţii* (*A modernség öt arca*) című könyvében is kimutatta. A szürrealista művek, valamint a New Yorkba a második világháború alatt kivándorolt Salvador Dalí iránti, USA-beli képzőművészeten belüli érdeklődés s az ezek által az amerikai festőkre, többek között Jackson Pollockra tett hatás azonnal olyan avantgárd brandet eredményezett, mely igen fogékonnyá lett a piac mechaniz-

musaira, a divatipartól és a felső kategóriás, műtárgyszámba menő ékszerek piacától kezdve egészen a Walt Disney-vel való együttműködésig. Ennek okán úgy éreztem, a könyvem közönsége, mely rendelkezik az ilyen típusú irodalomtörténet befogadásához szükséges eszközökkel, készségekkel és nyitott szellemmel, épp itt található.

Ideális, amikor a kutató gondolkodásmódja egybeesik a választott kutatási téma struktúrájával és a közönség elváráshorizontjával. Így hát, az otthon kapott neveltetésemnek köszönhetően mindig fogékony voltam a kulturális jelenségek transznacionális megértésére, s e készség nagy örömömre egybeesett a szürrealizmusnak már annak kezdeti időszakában megmutatkozó nemzetköziségével, nacionalizmus-ellenességével, antikolonializmusával, antirasszizmusával s a nemzetközi közönségnek a szürrealista alkotók kiterjedt csoportjához hasonló sokszínűségével. Úgy vélem, az ok, amely miatt a szürrealizmus, az avantgárd leghosszabb életű és legtermékenyebb irányzata még ma, egy a nacionalizmus, szélsőségesség és intolerancia újabb és újabb hullámaival küzdő világban is aktuális tud maradni, nem más, mint az az örökké fiatal, antikolonialista, antirasszista, antiimperialista és antinacionalista szellem, amelyik elveti a klasszicizálódást és az intézményesülést, s amely újra és újra megkérdőjelezi a készen kapott eszmék és a bennünket körülvevő nagy elbeszélések legitimitását.

Kovács Péter Zoltán fordítása

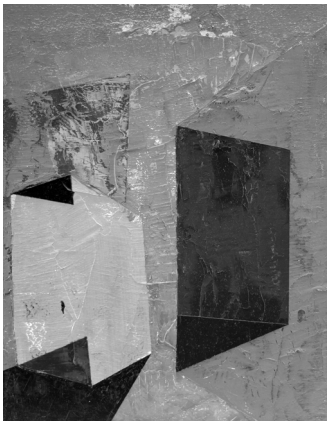
JEGYZETEK

1. Bloomsbury, New York, 2017.
2. A Duna–Fekete-tenger-csatorna, melynek építésében 1949–1955 között politikai, etnikai és vallási alapon elítélt kényszermunkások is részt vettek. (A ford. megj.)
3. https://www.pbs.org/newshour/arts/nabokovs-lolita-inspired-little-known-story-salvador-dali



BALÁZS IMRE JÓZSEF

AVANTGÁRD SÉTÁK LÁTVÁNYBAN ÉS LÁTHATATLANBAN



Korniss-kontextusok

■ Amíg a *Csak tiszta forrásból* című Korniss Dezső-kiállítással való találkozásra készülök, próbálom felidézni azt, amit előzetesen tudok az életműről. Az világos számomra, hogy az Európai Iskola képzőművész-körén belül az ő munkái kiemelkedőek. Az is, hogy a szürrealizmushoz való kapcsolódását az absztrakcióra való hajlammal együtt kell értelmezni. Ilyen szempontból Miró vagy Arp műveivel rokon, amit alkot – némelyik esetben akár Yves Tanguy képeivel is. A *Csak tiszta forrásból* kiállítás valami mást is megmutatott számomra. Itt az absztrakció közelebb került a mindennapi élethez és mindennapi használati tárgyakhoz. Noha a kiállítás összességében és arányaiban kevesebb szürrealizmus-közeli munkát mutatott, mint amire számítottam, a munkák kontextualizálása a csodák másfajta tereiben helyezte el a Korniss-munkákat. Hamvas Béla és Kemény Katalin közös, 1947-es könyvében Korniss jellegzetes, archetipikus tereként és alapélményeként a házat jelöli meg Kemény – és 1947-ben, amikor az észrevételt tette az értelmező, ez izgalmas rálátást nyújtott a festő képi világára: „A ház lakója, aki a ködös és finom pasztellépületben észrevétlenül közlekedett cölöpkastélyának pincéje és toronyszobája között, hiszen ő maga volt a pince és a toronyszoba, azonos volt saját rejtekével. A feladat minden ház lakójára, hogy megmutassa magát, többé elkerülhetetlen. Ha másképpen nem megy, a háznak

A kiállítás tapasztalata számomra innentől szükségszerűen kapcsolódik hozzá egy tudatalattimban lakó láthatatlan macska jelenlétéhez.

szét kell robbannia." A ház kint és bent, makrokozmosz és mikrokozmosz viszonyában értelmezendő. A kiállítás első nagyobb terme mintegy visszaigazolja Keményt: Szentendre kisvárosi terét teremti újra. Korniss absztrakt városképei (Vajda Lajos-képek mellett) a város fotografikus megidézésével kerülnek párbeszédhelyzetbe, mindenhol kapuk és ajtók jelzik ugyanakkor annak vágyát és illúzióját, ahogyan más terekbe léphetnénk át innen is. Szinte szükségszerű, hogy ahogyan kilépünk a kiállítás Szentendrét jelentő teréből, maguk a kapuk is átértelmeződnek: emberi arcokba íródnak bele néhány olyan képen, amelyek Korniss életművének legismertebb darabjai közé tartoznak.

A következő kontextus a mozgásé. Amikor Korniss az automatikus, a véletlenszerű technikáival kísérletezett, többek közt tücsökszerű figurákat hozott létre. Természetesen ezek is absztrakt, asszociatív módon értelmezhető munkák. A kiállítás elrendezése azt sugallja, hogy ezeknek a műveknek a filmek mozgásai a legrelevánsabb kontextusai. A filmek és a zene valóban újfajta jelentéseket nyitnak meg a tücsök-képek számára, és egyben előkészítik a találkozást a kiállítás egyik központi alkotásával, a *Tücsöklakodalom*mal.

A *Csak tiszta forrásból* egyik legerősebb állítása ehhez a képhez kapcsolódik, és az Európai Iskola egyik kiadványában olvasható, önéletrajzi Korniss-szövegig vezethető vissza: „Ha megkérdeznék, hogy mit akarok, hogy mit akar ez a művészet, akkor két óriás nevével kell válaszolnom: Bartók és Picasso. Egyik a zenében, másik a festészetben valósítja meg a népi, a humánum és az európaiság egységét." A Bartók-kapcsolódást a kiállítás narratívája számos helyen megidézi, a *Tücsöklakodalom* komplex struktúrájának értelmezését pedig a kiállítás katalógusában Bellák Gábor végzi el, meggyőzően érvelve a mű kivételes értéke mellett.

A Picasso-szálat leginkább a *Kántálók* című képen keresztül világítja meg a kiállítás. A kontextusteremtés újra többrétű: Korniss absztrakciós technikáját nem csupán Picasso kubizmusához, hanem kézzel készített szőnyegek mintáihoz is köti.

A kiállítás szürreális társításai azonban újabb és újabb termekben folytatódnak. Sárkányrepülők képei busómaszkok mellé kerülnek. Krisztus képét a kereszten Korniss változatai mellett számos más tradicionális ábrázolásban is láthatjuk – a sokféleség lenyűgöző. A Néprajzi Múzeumból származó hagyományos textilminták izgalmas hasonlóságokat mutatnak a leginkább absztrakt expresszionista stílusúnak tekinthető Korniss-féle *Kalligráfiák*kal. És az analógiák folytatódnak.

A kiállítás vége felé közeledve (még mielőtt néhány Korniss által inspirált jelentős magyar festő műveivel találkoznánk – Bak Imre, Csiky Tibor, Keserü Ilona, Nádler István képeivel) a festő arcával találjuk szembe magunkat. Egy filmrészlet vetül a falra, Korniss egy dalt énekel. Jobbra az *Illuminációk*-sorozat számos kisméretű darabját nézhetjük – ezek az Európai Iskola-korszakban készített munkák, amely időszakban az absztrakció és a szürrealizmus rövid ideig Magyarországon is keresztezte egymás útvonalait. A kiindulópont Arthur Rimbaud költészete, a képek újra és újra ugyanazokat az alakzatokat ismétlik és variálják, miközben a színek és technikák különbségei más és más hatást eredményeznek a befogadóban.

A nagyszabású Korniss-kiállítás a szerző életművének gazdagságával szembesít, és egyszersmind véletlen találkozásokra ad lehetőséget, különböző idősíkok és szürrealista terek közt.

(Csak tiszta forrásból. Hagyomány és absztrakció Korniss Dezső (1908–1984) művészetében. Kurátor: Kolozsváry Marianna. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018. december 19 – 2019. április 7.)

Brauner Bukarestben

■ A bukaresti Dada Galériához közeledve Victor Brauner-kiállításplakátok együttesét láthatjuk az ablakokon keresztül. Nemcsak a képek, hanem az események is kiállíthatók, látszik mondani a tárlat címe, amelyben szerepel az *esemény* szó. De amint belépünk a kiállítási térbe, már mi magunk is benne vagyunk egy eseményben, amelyik éppen történik.

Egy saját tengelye körül forgó mandolin dinamikát visz a térbe. Egyfajta előszürrealista tárgyról van szó, amely Harry Brauneré volt, a festő bátyjáé. Victor kubista-konstruktivista koncepciót követve festette ki a mandolint. A tárgyról kinagyított motívumok külön is láthatóak a mandolin szomszédságában, és összevethetővé teszik a korai Brauner-munkák és a későbbiek hasonló megoldásait.

A kiállítás dialógusokat teremt egyébként is: Brauner ismertebb munkái például elfeledett, kis példányszámú romániai lapok képregénytechnikájú Brauner-rajzai mellé kerülnek. A *L'Étrange cas de Monsieur K.* című 1934-es festményt André Breton tette híressé bemutatószövegében: „Brauner festményei fel vannak fegyverkezve, és mintha mindig egy utcai verekedés legutóbbi epizódját ünnepelnék, amelyben az emberi szolgalelkűség hadai újabb és újabb vereséget szenvednek. Nem véletlen, hogy Monsieur K., akit kitüntetések, prostituáltak, gépfegyverek társaságában láthatunk, e kiállítás bejáratánál látványos potrohával fogad bennünket, amelyhez hasonlót már Alfred Jarry is mutatott nekünk, céltáblává változtatva azt. Ez a potroh már régóta nem nevettet meg bennünket. Brauner víziója pedig mindig a céltábla kellős közepébe talál." – írta Breton egy Galerie Pierre-ben szervezett kiállítás megnyitója alkalmával. Jelen kiállítás egy ugyanebből az időszakból származó képregényt állít ki, amelyik a baloldali, romániai *Pinguinul* című lapban jelent meg. A K.-figura egyértelműen ugyanaz, mint a közismert Brauner-festményen, a kontextus viszont különbözik. Mindkét munka politikai töltetű, de más-más módon.

Brauner számos román avantgárd folyóirat munkatársaként dolgozott. A Dada Galéria széles merítésben mutatja be ezeket az együttműködéseket – korai konstruktivista műveket, de a dada és a szürrealizmus korszakából származó alkotásokat is. A *75 HP* folyóirat egy eredeti példánya, amelyikben Brauner Ilarie Voroncával együtt a piktovers/piktopoézis műfaját lanszírozta, ugyancsak kiemelt helyen szerepel a kiállításon.

Szépen elkülönül egymástól a kiállítótérben Brauner munkásságának romániai illetve a nemzetközi ismertségű korszaka. A művész illusztrátorként rengeteg avantgárd művész és szürrealista előd munkáinak kiadásaiban közölt anyagot. Ezek a kötetek ugyanúgy jelen vannak a kiállításon, mint a legkülönfélébb folyóiratok, amelyekben a szerzőnek képei jelentek meg.

Fabrice Maze dokumentumfilmje Braunerről további dinamizmust kölcsönöz a helyszínnek, egyes személyes dokumentumok eredeti példányai pedig ráerősítenek arra a tapasztalatra, hogy a festő személyes szférájába is bebocsátást nyerünk. Eredeti rajzok, kollázsok, litográfiák, művészkönyvek egészítik ki a képet – mindegyik magángyűjteményekből származik. Ily módon a kiállításnak valóban sikerül bemutatnia, hogy melyek Brauner művészetének forrásai illetve nemzetközi dimenziói, egyben egy olyan állomássá válva, amelyik végre hangsúlyos módon illeszti vissza ezt az életművet a romániai kulturális térbe.

A kiállításhoz reprezentatív, több, mint 400 oldalas katalógust is készített a Vellant kiadó, szerzői: Margaret Montagne, Erwin Kessler, Mădălina Lascu,

Dominique Rabourdin, Florin Colonaş, Yvonne Hasan. A közölt rajzok, dokumentumok, kronológiák, bibliográfiák megkerülhetetlen anyaggá teszik a kiadványt a további Brauner-kutatások számára.

(Victor Brauner. Victor-Victorios: desene, gravuri, obiecte, evenimente. Kurátor: Cristinel Popa. Galeria Dada, Bukarest, 2019. április 12 – augusztus 11.)

Párbeszéd látható és láthatatlan közt

■ Éppen a kurátori bevezető szavakat olvasom a magyar szürrealizmus-kiállítás első termébe lépve, amikor nyávogást hallok a háttérből. A teremfelügyelő hölgy körbenéz, jön-megy, majd megkérdi, hogy én is hallom-e a macskát. Igen, hallom, válaszolok. Az a helyzet, hogy nálunk nincsenek macskák a múzeumban, mondja a hölgy, és elindul felderíteni, honnan jön a hang. A kiállítás tapasztalata számomra innentől szükségszerűen kapcsolódik hozzá egy tudatalattimban lakó láthatatlan macska jelenlétéhez.

A kiállítás alapötlete explicit módon kötődik a párizsi szürrealista csoport feloszlásának kerek évfordulójához: „Ötven évvel ezelőtt oszlatta fel magát a párizsi szürrealista csoport. A kerek évforduló jó lehetőséget biztosít arra, hogy számot vessünk a szürrealizmus magyar képzőművészeti hagyományával. Miképpen volt jelen ez az irányzat a hazai művészeti életben? Mi az, ami mindebből nemzetközi perspektívában is jelentős teljesítményként értékelhető?" A kiállításnak következésképpen fontos eleme lesz újra és újra rámutatni a magyar szürrealista művészek és a párizsi csoport kapcsolataira – fontossá válik például, hogy kik voltak azok a magyar festők, akik André Breton számára is relevánsak, viszonyítási pontok voltak.

Breton meggyőződése volt, hogy a jelentősebb szürrealista művészek számára erős vonzerőt jelentett Párizs – mivel a szürrealizmust sok tekintetben a csoportos aktivitással azonosította, ebben valamivel többet láthatunk az önzésnél vagy szűklátókörűségnél. A kiállítás egyik fontos döntése, hogy a magyar szürrealizmus kulcsfiguráiként tekint ezekre a Párizsban letelepedő magyar művészekre – Hantai Simonra, Reigl Juditra, Rozsda Endrére, akiknek a munkásságáról Breton értelmező szövegeket is írt az idők folyamán. E festők művei révén a második világháború utáni, absztrakt képi világú szürrealizmus hangsúlyosan van jelen. A szentendrei kiállítás szerepelteti azokat az alkotókat is, akik az 1947-es párizsi nemzetközi szürrealista kiállításon jelen voltak néhány munkájukkal: Bálint Endrét, Bán Bélát, Marton Ervint, Henri Nouveau-t.

A koncepció fontos része a labirintusszerű szerkezet illetve a folyosók kihasználása. Az útvonal része a szürrealizmus-elődök munkáinak megidézése, illetve átvezet egy olyan folyosón is, ahol a magyar szürrealizmus folyóiratait, irodalmár alkotóit idézik meg fotók és kollázsok.

Csontváry és Gulácsy egy-egy festménye is helyet kap az elődök közt – a kurátor gondot fordít arra, hogy a Bretont megelevenítő színész az ő nevüket is kimondja a kiállítás egy hangsúlyos „videoüzenetében". Mint kiderül, ezeket az alkotókat Mezei Árpád ajánlotta Breton figyelmébe, természetesen Vajda Lajossal együtt, annak lehetőségét keresve, hogy műveiket Párizsban is kiállítsák.

A Párizs-vonatkozás megmutatása csak egyik a kiállítás tétjei közül. Nézhetjük a kiállítást olyan megközelítésben is, hogy egyszerűen a magyar szürrealizmus „best of" válogatását keressük. Ilyen szempontból sem ér csalódás, hiszen

jelen van a tárlaton Korniss Dezső néhány képe a legismertebbek közül – ebben a kontextusban ő lesz a „magyar Miró" –, de Ország Lili is, aki leginkább Giorgio de Chirico, Paul Delvaux vagy René Magritte munkáinak autentikus magyar alternatíváját nyújtja.

Meglepetés-nevek is szerepelnek azért a kiállításon – a beválogatott művészek névsora túlmutat az Európai Iskola képzőművészeti szempontból mára bejáratottabb körén. Fontos viszont, hogy mindannyiuk esetében kimutatható valamilyen mértékű franciaországi kötődés-tartózkodás: ez kézzelfoghatóbbá teszi a szürrealizmus-kontextualizációt.

A kiállítótér utolsó helyisége egy magasba nyúló falrészt tartalmaz, sok-sok egymás közelébe helyezett munkával. A hatás, amit a befogadóban kelt ez a fal, a gazdagságé: mintha azt jelezné a kurátor, hogy sokkal több dolgot kellett és lehetett volna még bemutatni ilyen keretben – de a részletes vizsgálatra ezúttal nem nyílik lehetőség. A képekkel telerakott fal ugyanakkor valamelyest a Pompidou-központban látható Breton-dolgozószobát is megidézi vizuálisan, újabb Párizs–Magyarország kapcsolatot tételezve.

Csupán bevezetés ez a kiállítás a magyar szürrealizmusba, a bevezetés-jelleget a nagy szürrealista témák szerinti elrendezéssel is hangsúlyozva: az álom, a vágy, a hibridek, a küzdelem stb. a kiállított magyar festők műveiben is jelen vannak. Ugyanakkor határozottabb kontúrokat jelöl ki a kiállítás a magyar szürrealizmus megragadhatóságát tekintve az eddigi tétovább teoretizálásokhoz képest: ne feledjük, a második szürrealista kiáltvány magyar fordítása például éppen 2019-re készült el, a Magyar Nemzeti Galéria 1929-es évet csomóponttá avató kiállításának katalógusa számára (*A szürrealista mozgalom Dalítól Magritte-ig – Válság és újjászületés 1929-ben*) – ebben a tekintetben a két, közel egyidőben szervezett kiállítás mindenképpen áttörést jelent.

A magasba nyúló szürrealista fal közelében derül ki számomra, hogy a láthatatlan, nyávogó macska mégiscsak valódi. A múzeum személyzete éppen összehangolt erőfeszítéseket tesz arra, hogy kimenekítse őt egy áramelosztó szekrényből. Néhány pillanatig tétovázom, hogy látni akarom-e őt valódi kiállítási jelenlétként, végül úgy döntök, hogy a képzeletbeli, láthatatlan macska emlékével lépek ki inkább a kiállítótérből.

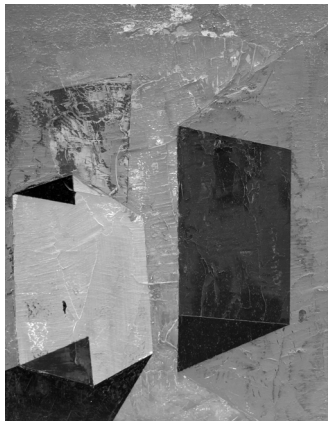
(Magyar szürrealizmus. 2019. május 25 – szeptember 1. Vezető kurátor: Gulyás Gábor. Ferenczy Múzeum, Szentendre)

CSEHY ZOLTÁN

HASADOZZON, HASADOZZON A BOLDOG KÁRPIT!

EGO-avantgárd naplójegyzetek, firkák 2018-ból és 2019-ből

■ *Egy ismerősöm rögeszméje az avantgárd.* Ilyen címmel írt rólam magyar nagydolgozatot, szatirikus portrét egy gimis osztálytársnőm, K. N. negyedikben, akivel számos alkalmi színdarabot hoztunk össze, és én rendre konzervatívnak találtam a rendezői elképzeléseit. Több avantgárd kéne, szoktam mondani, ebbe a gimis életbe is beleférne több futurizmus, némi dada és a szürreál-túladagolás se lenne mindig vétek. Nem nagyon hiszem, hogy volt komolyabb avantgárdkoncepcióm, hogy bármi is irodalomtörténetileg megokolható lett volna, mégis, 1989-ben úgy kapaszkodtam ebbe a szóba, mint valami szabadságtöltetbe (és megrendeltem a párizsi *Magyar Műhely*t). K. N.-hoz én is írtam verset (viszonylag avantgárdot, bár valószínűleg megvolt a maga metaforikus súlypontja), formálisan a sárga „bokszkesztyűiről" szólt. Nagyon mérges volt érte, minden „romantikus" közeledésemnek ellenállt (pedig ő zongorázta folyton Schumanntól a *Träumerei*t!). Később, a gimiből kikerülve férjhez ment, elvált, eladta, majd visszavásárolta a zongorát stb., a lényeg az, hogy vagy ignorált, vagy mogorva és durva volt velem, ha összefutottunk. Mintha neheztelne rám, amiért nem voltam elég kitartó, elég avantgárd a versben deklarált avantgárd szerelemhez, hogy nagy hangú, de túl szemérmesen mélyen érző futurizmusaink elmentek egymás mellett, mint két, problémás, súrlódó iskolabusz. Csak akkor békültünk meg, amikor a zeneiskolai koncerteken (más szülte, mástól lett)



A futurista szakácskönyvből megpróbáltam elkészíteni az *Alaszkai lazac napfényben Mars-mártással* című receptben leírt ételt. A probléma ezen a ponton jelentkezett: „A tálalás pillanatában a szeletek fölé ostáblaszerűen elhelyezett ajókákat teszünk."

gyerekeink játszották a rájuk mért aktuális *Träumerei*t, de abban már tényleg nem volt semmi avantgárd.

Emlékszem, milyen pillantást vetett rám H. L., a jeles klasszikus filológus, amikor Rómában (közös szobánk volt a magyar akadémián) bevallottam neki, hogy ma nem antik helyen jártam, nem romok és foszló falak, mállatag feliratok, gladiátorcsontokig fúró bágyadt pálmák, feltáratlan mozaikokból erőt szívó narancsfák között, hanem a Galleria Nazionale d'Arte Modernában, hogy „élőben" lássam a futuristákat. Pl. Enrico Prampolini „plasztikus tengeri lelkiállapotát", a tengeri csikó előtti gyöngy nyugalmát, a vacsorára felszolgált, metaforafertőzött tudat rettenetét, Giacomo Balla és Umberto Boccioni munkáit. Boccioni százwattos személyiség lehetett, nála minden dolog „sebességben van", v = s/t, így kel a nap, így bontakozik ki a térben a palack, hagy festéknyomokat a kerekező, fodrozódnak az izmok a szélben, kerül szintézisbe a dinamikus folytonosság némi (antik) humánummal. Az időegység (szakszóval: időköz) alatt megtett út az érdekes neki, hogy mekkora sebességgel érdemes lélegezni, futni, élvezni, Horatiust olvasni vagy annak szükségességéről gondolkodni. Végül aztán megbokrosodott a lova, és belehalt a sebességbe, ottrekedt a stílustörténeti *időközben*. Balla a divizionizmusból jött a futurizmusba, ajtót is tervezett hozzá *(Porta per Casa Balla)*. A pórázon vezetett kutya dinamizmusa *(Dinamismo di un cane al guinzaglio)*, ez a festői kronofotográfia a szétrombolt anyag mozgásának anatómiája lesz. Az ódonság „zöld kenőcsei fölött" komikus port söpör a trappoló szürke. Nem kétséges, hogy közben Luigi Russolo *intonarumori* nevű hangszerkonglomerátumának tölcséreiből árad szét a futurizmus (gép)zenéje, egyelőre túlságosan halkan ahhoz, hogy meghalljuk. Majd Cage-nél erősödik fel újra. Giacomo Balla *Casati márkinő csillogó szemekkel és faszívvel* című munkája megsemmisült (még mielőtt a kisördög megkérdezné, hogy az utolsó szóban hol a szóhatár, jelzem, hogy Casati márkinőhöz méltatlan mindenfajta ív, az alkotás inkább az arcba épített zugokról, érzelemsarkakról, dekorhajlatokról szól). Egy fotó őrizte meg. Mint ahogy Cage *Europerái* fényképezték le az európai operát.

Egyetemista koromban kikölcsönöztem M. Terentius Varro menipposzi szatíráinak könyvét: 591 totálisan rommá zilált töredék volt benne, vers és próza vegyesen. Az egészből nem lehetett kirakni szinte „semmit", vagyis épp a lényeg mutatkozott meg benne: lám, EZ a hagyomány, ennyit tud tenni hosszú távon az ember az értékeivel, hagyja kikopni a jelenből. Az egyik szatírában elaludt egy gyerek, és felébredt hatvanévesen, hogy megláthassa Róma züllését: legalábbis a töredékekből erre lehetett következtetni. Bennem is elaludt egy antik gyerek, aki kétezer év múlva, az örök avantgárdban ébredt fel, hogy véleményt mondjon kora irodalmának lezüllésérőI. A morzsákból P. A.-val fordítottam párat, és beküldtem a *Kalligram*ba mint antik, avantgárd montázsverseket, mint Mallarmé *Kockadobásának* ősét, csak itt az idő maga kockázta el a szövegek varrói kincseit, és nyitotta meg az avantgárd jelölők hiányokkal, elhallgatásokkal körülkerített játékterét. Örömmel közölték.

A futurista szakácskönyvből megpróbáltam elkészíteni az *Alaszkai lazac napfényben Mars-mártással* című receptben leírt ételt. A probléma ezen a ponton jelentkezett: „A tálalás pillanatában a szeletek fölé ostáblaszerűen elhelye-

zett ajókákat teszünk." Hogyan kell ostáblaszerűen elrendezni az ajókákat? Vissza, vissza a pastasciutta „gyomorvallás" dogmatikájához! Az antik Apicius se volt kevésbé avantgárd: az egyik recepthez tejen hizlalt éti csigát követel, a mogyorós peléhez pedig előbb egy „egész" pelét „össze kell törni", majd fenyőmaggal, bordamaggal és garummal (speciális hallé) kell egybegyúrni. A tálalásról legalább nem mond semmit. Az avantgárd tálalás kérdése.

A magyar nyelv mégsem olyan, mint az olasz, mely „kétségbeesetten erőlködik, ködöket és diszharmóniákat létrehozni", mivel, mondja 1910-ben egy futurista kötet kapcsán Babits: „naivul zengzetes". Vagy mégis? „Tapsolunk, mert mi is futuristák vagyunk" – kiáltja a modern magyar költő új idők új szeleibe. Aztán gyakorlásképpen, mintegy rutinból eltapsolja pár hexameter megnyugtató ritmusképletét.

Nyolcvan éve született és harminc éve halt meg William Hibbard (1939–1989), aki azt mondta, két dolog izgatta a világon, a szerializmus és a szex, hogy melyik jobban, azt maga sem akarta eldönteni, bár minden inkább a szexre vall, az vitte a sírba is. Nem nagyon emlékeznek rá, ahogy látom, a zenetörténet szabadul meg tőle, a szerializmus is afféle „fekély", szarkóma: igaz, 14 dollárért kapható pl. egy Hibbard-bögre, valamivel többért póló is Ernest Smith festményével, melyet Hibbard híres bőrmellényes fotójából nyert ki némi giccses átalakítással. Paul Paccione *Planh (In Memoriam of William Hibbard)* szóló brácsára írt művét hallgatom, Lois Shepheard játékát, csupa lebegő bizonytalanság (mint Hibbard vibrafonra írt *Schickstückje*), mintha hőhullámokban úszna a kotta, a hangzás, mintha folyvást a lebegő víztükörből kellene kiolvasni a partitúrát (mint Hibbard *Expanding matrices* című, [két] hegedűre írt négy tüköretűdjében). A zeneszerző 1990-ben komponálta tanára emlékére. A cím egy provanszál patrónussirató műfaj neve, a zene pedig tíz percben „Hibbard erényeit szembesíti azok vétkeivel, akik túlélték őt".

Cage *Litany for the Whale* című műve hangonként dolgozza fel a bálnát, miközben egy másik hang (a darab két, a közönségnek háttal álló hangra íródott) szembesíti a részt az egykori egésszel. Ahogy az ember is része a nagy hangteremtő traumának, ahogy sejtjeire bontva nézi magát az egészhez viszonyított romlás. Minden Jónás kineveli a maga cetjét. Paul Hillier azt írja, Ferrarában volt az ősbemutató, egy kolostorban, ahol – és ezt már csak én teszem hozzá – Andreas Pannonius elmélkedett az *Énekek éneke* egyes részein, hogy aztán valaki szembesítse végre a nagy egésszel.

A George Brecht, La Monte Young és David Tudor emlékkoncert hozzávetőleges programja (javított változat)

■ *1. (Zen-hangsúlyos képzeletzene)*

Képzelj el egy nagy, fehér, szirmos virágot. Például egy margarétát.

Képzeletben írj minden egyes szirmára egy jól olvasható betűt.

Tépkedd ki gondolatban rituális szorgalommal a szirmokat, majd a betűkből rakd össze a lehető legtöbb értelmes szót egy képzelt nyelven.

Ha sikerül legalább négy-öt, képzeleted rétjét joggal fürdeti napfény.

2. (Händel-mosás)

Állíts a színpadra öt felmosóvödröt, legyen bennük elég víz, habos tisztítószer. Fogj egy rongyot, vágd bele az elsőbe, majd halászd ki, és vágd bele egy másikba. És így tovább, miközben Händel vízi zenéje szól. Igyekezz olyan sebességgel dolgozni, hogy tartsd a lendületet a barokkal. Mintha Händel piszkos zenéjét mosnád tisztára.

3. (Test-póz-zene)

Vonalazz meg egy testépítőt, majd használd kottásfüzetként. Másolj rá váltakozva egy ütem Mozartot és egy ütem Ligetit. Ha teleírtad, kérd meg, hogy pózoljon, mint egy világversenyen. Te ülj a zongorához, és játszd le azt az izomcsoportot, mely éppen fókuszban áll. Meglásd, a zene tapinthatóan izmosabb, a testépítő húsa hallhatóan zeneibb lesz.

4. (Palindrom-zene)

In girum imus nocte ecce et consumimur igni. Olvasd fel a hexametert előbb jobbról balra, majd balról jobbra haladva. Ha így is, úgy is ugyanazt kapod, felesleges volt az egész, de legalább gyönyörködtél a ritmusban.

5. (Duchamp-zene)

Szaladj el a legközelebbi boltig, vegyél egy piszoárt. Írd rá, hogy R. Mutt. Szereld fel a zongora oldalára, és demonstráld rajta, mit tud egy muzikális szökőkút.

6. (Zene két hajszárítóra)

Két barokk parókás zenész egymással szemben ülve egymásra mereszti a bekapcsolt hajszárítót. A fújás erőssége változik. A szálló és visszaszálló haj zenéje kies eleganciával tölti be a termet.

7. (Zen-hangsúlyos képzeletzene)

Képzeld el René Magritte *Meditáció* című képét.

Képzeld el a tenger zúgását. Képzeld el a három kúszó, lángjára ugyanakkor éberen vigyázó gyertyát a tengerparti homokban. Várd meg, míg hazaérnek.

„Esőcseppek zaja egy kifeszített cirkuszi ponyván". Mennyi a valószínűsége, hogy ezt megtalálom Xenakisnál? A *Pithopraktá*ban vagy a *Metastasis*ban? Vagy Cselényi László *Bohor* nyomán írt montázsában, ahogy a szavak szakadozott sátrán átszivárog? Minimalizálni a kompozíciós szabályok számát, és maximalizálni egy-egy hangjelenség élménykörét. Műtücsökcirpelés-generálás, a fűringás whitmani köztársaságában szabályozni a dőlésszögek összjátékát. Azt még Xenakis se gondolhatta, hogy kizárólag a kéregállományomra hagyatkozva képes legyek mindenestül élvezni a zenévé lett világot, a nyelv cirkuszsátrán hallgatni a fogalmak kopogását, hogy ne ijesszen meg, hanem épphogy szabadítson fel az a tudat, hogy egy struktúrában legfeljebb elcsúsztatható az alapszerkezet, de nyomtalanul nem vész el? Ki kell-e szabadítani a vergődő legyet a pókhálóból annak az árán, hogy megbontom a struktúrát? Vagy az életmentő szakadásban eleve, úgyis megőrződik?

Bútorozd be a zenét, Satie is bebútorozta.

Bútorozd be a képet, ragassz széket minden far alá, itasd be kanapéval a vért, bútorozd be az avantgárdot, s hagyd, hasadozzon, hasadozzon a boldog kárpit!

„13 éves koromban szifiliszt kapott a bátorságom s azóta monoklit hordok" – írja Kudlák Lajos. „A képeknek, hasonlatoknak itt semmi asszociatív erejük nincs: tehát sem érzelmet, sem gondolatot nem keltenek az olvasóban" – mondja Kudlákról, az egyetlen vérdadaista magyar költőről Déry Tibor. Rám, Déryvel ellentétben, a fenti Kudlák-sor hatott, s ezért is szedegettem össze a munkáit, s jelentettem meg 2011-ben *Akasztófáinkat csiklandozzuk* címmel. A „szifilisz" egyre jobban lepusztította Kudlák Lajos művészi bátorságát, ugyanis Ľudovít Kudlák néven előbb a szlovák realista, majd a posztnépi giccsfestészet Ľudovít Fulla-féle teatralitásának imitátora lett. Többek közt ezért emeltem kötetcímmé az erotikus morbiditást.

Dionüszosz belépett a Városba, írja Ihab Hassan. Egyenesen a posztmodernbe, de Szabolcsi Miklós neoavantgárdról összeállított könyvében (*A neoavantgarde*, 1981) természetesen a neoavantgárdba. A város „haláltábor", vagy egy univerzális Drezda, esetleg Hirosima, ahol a számítógép kinek tudatpótlék, kinek tudatkiterjesztés, ahol az én szétszóródik, a szex „szolipszista színjátékká" degradálódik, melynek lehúzott függönye mögött az Új Hermafroditizmus ágál. A művészet nem tartós művészet, egy neodada jövőbe kell beleszocializálódnia, melyet Mallarmé pl. úgy definiált, hogy a jövő az, aminek már sokkal korábban be kellett volna következnie.

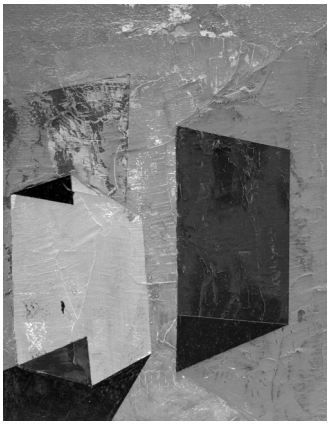
Cy Twombly: *Léda a hattyúval*. Twombly a mitológia zárt osztályán. Vagy inkább börtöncellájában: firkál, karcol, fest, tapaszt, elmos, graffitit készít, talán egy köpet, egy kis vér is van benne, a tollazatát vonalakká vergődő hattyú orgazmusa ijesztő, a transzcendencia felháborító realizmusa viszont otthonos.

Hansjörg Mayer közös szárban végződő Y-jait (ezt a pazar képverset az *Ábécé*-sorozatból) csak mozgásban érdemes elképzelni: íme a lettrizmus propellere vagy szecskavágója!

Azt hiszem, ilyen Y állt ki annak a pornólapból kitépett pinának a fotójából is, melyet kamaszkoromban beküldtem a *Magyar Műhely*be vers gyanánt: azt írták, a kompozíció jó, de több szöveg kéne, mert a lettrizmus ma már nem divat.

SÁNTA MIRIÁM

AVANTGÁRD, UNDERGROUND: KORTÁRS METÁLZENEI SZÍNTEREK



... célja az új hangzásvilágok folytonos keresése, a hagyományostól eltérő zenei struktúrák és elrendezések használata, más zenék stílusjegyeinek átvétele...

Megközelítésmódok, keretek

■ A 21. században kialakult kritikai szubkultúrakutatás fontos lépésnek bizonyul mind a klasszikus értelemben számon tartott szubkultúrák, mind az általános kultúratudomány számára. Ezeknek a szubkultúráknak a vizsgálata – főként az 1970-es évektől kezdődően – túlnyomórészt szociológiai, kommunikációs és pszichológiai szempontból valósult meg, ami kevésbé tette átjárhatóvá és feltérképezhetővé esztétikai és történeti-mediális szinten a hozzájuk kapcsolódó jelenségeket. Az utóbbi szempontok hiánya azonban nem legitimálja a szociológiai megközelítések elvetését, hanem inkább arra irányítja a figyelmet, hogy mellettük más diskurzusok viszonyrendszereit is figyelembe véve újabb olvasatok nyílhatnak meg.

A kritikai szubkultúrakutatás látóteréből nem kerül ki a szubkulturális identitások megképződéséhez elengedhetetlen feltételek egyike, a tömegmédia, ami identitásformáló tényezőként folyamatosan hatást gyakorol(t) bármely társadalmi osztályhoz tartozó, magát valamely szubkultúrába soroló személyre. A tömegmédia kezdetektől való jelenléte inkább dinamikus hatásként fogható fel, és nem csupán olyan elemként, amely a szubkultúrákat mint olyanokat egyoldalúan közvetíti. A zenei-öltözködési ellenkultúrák ifjúságiként való meghatározása is részben tarthatatlanná vált, ugyanis a hatvanas-hetvenes (és végeredményben a későbbi év-

Részlet egy hosszabb tanulmányból

tizedek) évek ifjúsága felnőtt, de ízlésvilágában – így akár stílusában, magatartásában – nem vagy alig változott, megőrizve azt a „fiatalosságot", amit nehéz egy hagyományos definíció keretei közé beszorítani.[1]

A posztszubkulturális kutatások ezeket meghaladva azt hangsúlyozzák, hogy a 20. század utolsó évtizedeinek globalizálódó, posztindusztriális társadalma a szubkultúrák fragmentálódását idézte elő, ami miatt az átjárások megsokszorozódtak. Ezért célzatosan inkább az életstílusok jellemzőit (és az ehhez tartozó „életérzést"), az individuum „fogyasztói kreativitását", az identitások önmegkonstruálásának folyamatát és leképeződését tartja szem előtt.[2] A szubkultúrákat mint alapkategóriákat nem vetik el, de célzatosan helyezik előtérbe a szcénákat (színtereket), amelyek egy-egy szubkultúra regionális megfelelői – ilyen például a metálzenei szubkultúra a világ minden pontján megtalálható szcénája.

Az avantgárd művészetet két nagyobb egységre szokták tagolni – történeti és neoavantgárdra. Mindkettő a huszadik század sajátja, és elméletük, kapcsolatuk feltárására több kísérlet született. Kétségkívül a történeti avantgárd legismertebb teoretikusának, Peter Bürgernek *Az avantgarde elmélete* című könyve jelenti a kiindulópontot ennek a művészetnek az árnyalt megragadásában. Bürger az 1910-es és 1920-as évek avantgárdjának olyan átfogó teoretizálását hajtja végre 1974-ben, amely a modernség történeti narratívájába illeszti bele az avantgárd mozgalmakat egy specifikusan politikai szemszögből. A polgári társadalom autonóm művészetének felszámolására tett kísérletként meghatározva azt vázolja fel, hogy végeredményben az avantgárd a művészet gyakorlati életbe való visszatérítését szorgalmazta volna, de sikertelen volt ebben a tekintetben. A neoavantgárdot csupán elődje utánzatának tekinti, munkájából szinte teljesen mellőzve azt. Mivel Bürger a kritikai irodalomtudomány módszereivel több eszmerendszert is mozgósított szövegében, és ezeket mintegy oszcilláló párbeszédbe helyezte, több szempontból is támadhatóvá vált. Bacsa Gábor Bürger könyvét kritika tárgyává téve azt emeli ki, hogy a szerző ideologikusságából adódóan az avantgárdot a társadalom művészi szegmensének önkritikájaként fogja fel, ugyanúgy Benjaminnak a művészeti reprodukciókról szóló szövegére hivatkozva, majd az *új* és a *véletlen* adornói koncepcióját is bevonva az értelmezésbe végeredményben elveti azt.[3]

Bürger ellenében szól, hogy munkája túl szelektíven és leszűkítve határozza meg az avantgárdot: csupán a dadaizmust, a korai szürrealizmust és az októberi forradalom után szerveződő orosz avantgárdot vonja be vizsgálódásába. Tekintve, hogy az avantgárd szándékaiban és törekvéseiben divergenciát mutat (lásd futurizmus, kubizmus, expresszionizmus, dadaizmus, szürrealizmus, konstruktivizmus és mindezek Európa-szerte létrejött regionális szerveződései), Bürger kísérlete, hogy az egész történeti avantgárdot egyetlen átfogó elméleti keretbe helyezze, sok tekintetben meghiúsult.[4]

Dietrich Scheunemann azt veti fel, hogy a történeti avantgárd csoportosulások és stílusirányzatok programjainak és célkitűzéseinek, esztétikai megalapozásainak újraolvasásával tágabb képet kaphatunk. Ezek szükségképpen térnek ki a műalkotás autonómiájának kérdésére is, mely például az expresszionista írók nyilatkozatai alapján a művészetet a mindennapi élettől való eltávolodásban látja, vagy a hangok, színek és ritmusok szimultán és konfúz keveredését tűzi ki célul, illetve az absztrakt festészet, a dadaista kiáltvány, az avantgárd filmművészet vagy az egyértelmű „művészet mint termelés" az orosz konstruktivizmus-

ban is más-más erővonalak mentén törekszik a művészi formák újragondolására. Scheunemann hozzáteszi, hogy érdemes újravizsgálni Benjamin reprodukcióról szóló elméletét, nem annyira ideologikus alapon, mint inkább a századelő technikai fejlődésének kérdése szempontjából, amely a műalkotások létrejöttének alapvető formai megváltozását eredményezte. A modernista és tradicionális trendektől abban különböztethetők meg az avantgárd irányzatok, hogy mindenik más-más módon ugyan, de konstruktívan és innovatívan válaszolt kora kihívásaira.[5]

Tania Ørum szerint egyfajta multilinearitást kell alapul vennünk ahhoz, hogy megértsük, miért ível át valójában az avantgárd az egész huszadik századi művészeten: a minimalizmus és a skandináv avantgárd példáján keresztül transznacionális kapcsolatokat felhozva azt tárgyalja, hogy az avantgárd heterogenitása párhuzamosan alakult ki, egyrészt Európából indulva, majd elterjedve a két amerikai kontinensen és bizonyos ázsiai országokban, vagy a történelmi vasfüggöny mögött a későbbiekben. Hubert van den Bergre hivatkozva fejti ki, hogy az, amit történeti avantgárdnak nevezünk, inkább egy laza és határok nélküli entitásként van jelen (így értelemszerűen különböző történészi perspektívák különböző módokon határozták meg őket, mindig más-más csoporthoz kötve), és inkább hálózatosan vagy rizómaszerűen, mint tömbként. Ugyanez érvényes a háború utáni avantgárdra is, amely – kihasználva a kommunikációs médiumok horderejét és az információ terjedésének gyorsaságát – hasonló módon szerveződött, de inkább centrumoktól a perifériákig tartó irányvonalon.[6] Ez a fajta multilinearitás felülírja az avantgárd művészetet mint pusztán bizonyos nemzetek sajátját, noha kétségtelenül az ún. történeti avantgárd kapcsán a francia, a német vagy az orosz „izmusok" jutnak először eszünkbe (a továbbiakban ez is releváns lesz, főként a művészi technikák, illetve az európai kelet-nyugat pólusok miatt).

A zenei szubkultúrák (amelyeket leginkább a populáris zene fogalmán keresztül általánosítanak) és az avantgárd teoretikus hátterének fölvázolása után fel lehet tenni a kérdést: milyen módon kapcsolódik össze a populáris és az avantgárd művészet?

Beke László már 1976-ban megfogalmaz – az államszocialista Magyarországon – egy lehetséges kapcsolatot a kettő között, mindenekelőtt mozgalmi alapokra hivatkozva: ,,A divat, a rock-zene, néhány útibeszámoló, résztanulmány és ideológiai értékelés elegendő mozaikkockát halmozott fel ahhoz, hogy nálunk is bárki összeállíthassa magának »a Mozgalom« képét. Nincs szükség tehát arra, hogy áttekintsük a *beat generation*, a diákmozgalmak, az új baloldal, a Fekete Párducok, a hippik és más csoportok bonyolultan összefüggő történetét. Amiről sokkal kevesebb szó esett idáig, az, hogy ennek a mozgalomnak nincs ugyan »festészete« vagy »szobrászata«, de van összefüggő esztétikája és poétikája; az »ellenkultúra«, amit létrehozott, művészeti elvekkel hatja át magát a Mozgalmat. »Az 'élet' 'művészetté', kollektív alkotói tapasztalattá változtatásának régi avantgardista álma végre teljesült« – mondja 1968 májusáról Jean-Jacques Lebel."[7] Lebel, maga is avantgárd művész megállapítása egyrészt alátámasztja azt a folytonosságot, amiről a fentebbi példák tanúskodnak. Beke viszont nem hiába hozza be a diskurzusba a rockzenét és a beat generációt, ugyanis a továbbiakban ez lesz a kiindulópont arra vonatkozóan, hogy milyen kapcsolatban áll az avantgárd és a rock/metál. Beke tanulmányának mottója – *„the great artist of tomorrow will go underground"* (Marcel Duchamp)[8] – az underground művészet státusát egyszerre fagyasztja be az akkori jelenbe és a mostaniba: amikor a rockkultúra,

a vietnami háború ellen tüntetők, a hippik stb. undergroundként tételeződtek, akkor egyszerre helyezkedtek szembe a „magasművészettel", és váltak világszerte elhíresültté és népszerűvé. Az az underground mozgalmiság, amelynek hatása futótűzként terjedt el a nyugati kultúrákból (vö. centrum-periféria), a jövőre nézve teljesen meghatározza azokat, mintegy teljesen dominálva a populáris kultúrát és a népszerű zenét: az ötvenes évektől kezdve Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs és a beatgeneráció francia szürrealizmusba oltott pszichedeliájából inspirálódik majd a Beatles, a Rolling Stones, Janis Joplin, a Led Zeppelin, Bob Dylan, Jim Morrison/The Doors stb.

A Led Zeppelin, Black Sabbath, Deep Purple, Blue Cheer, Jimi Hendrix, King Crimson, Hawkwind zenekarok valójában a mai metálzene úttörőiként vannak számon tartva, ugyanis közülük leginkább a Led Zeppelin és Jimi Hendrix azok, akik a metálzene gitárjátékának hangzásvilágát megalapozták, hogy a későbbiekben – a hetvenes évektől kezdődően, Nyugaton – megalakulhassanak a NWOBHM (New Wave of British Heavy Metal) zenekarok (Judas Priest és Iron Maiden, a legismertebbek közül) és a progresszív rock zenekarok (Yes, Genesis, Van Den Graaf Generator, King Crimson, Emerson, Lake & Palmer stb.). Fontos megjegyezni, hogy a hetvenes években a punkzenekarok is nagy hatással voltak az európai és amerikai metálegyüttesekre (pl. a Motörhead karcos rock'n'rollja nem kis mértékben ötvöződik punk hatásokkal). Mivel a népszerű zenei irányzatokból egyre több társ- és alműfaj szakadozott le, tanúi lehetünk az experimentális műfajok létrejöttének: a blues ritmustól és énekstruktúrától eltérő dalszerkezetek az ismétlés nem szokványos formáit adják vissza hangszerelésükben.

Chris Atton arról beszél *Listening to 'difficult albums': specialist music fans and the popular avant-garde* című tanulmányában, hogy az ún. „nehezen hallgatható lemezekhez" elsődlegesen az avantgárdot asszociálhatjuk. A Beatles „musique concrete" elemeket tartalmazó *Revolution 9* című munkáján, Bob Dylan szürreális dalszövegein, Frank Zappa ironikus eltávolításain, Jimi Hendrix mérföldkőszerűen innovatív gitárjátékán keresztül mutatja meg, hogy a neoavantgárd teoretikusa, Hal Foster zárt fogalmi keretei nem elegendőek a jelenség kidomborításához. Foster szerint az avantgárd műalkotások értelmezésének nehézsége az elitista hermetizmusból, a folyton újdonságra, eredetiségre való törekvés fejlődésideológiájából és történeti exkluzivitásból ered.[9] Noha igazságtartalmuk bizonyos esetekre valóban fennáll, az avantgárdot a presztízs és szeparatizmus gondolatkörébe helyezni nem produktív lépés, lévén hogy egy mozgékonyabb és kiterjedtebb jelenségről van szó, amely számos esztétikai és társadalmi gyakorlaton belül kontextualizálható.[10] Mindamellett, hogy Atton az improvizáló zenét teszi vizsgálatának tárgyává, nem kielégítő számára, hogy a 'populáris avantgárdot' ilyen szűken határozzuk meg, ezért az esettanulmányban részt vevők tapasztalataira hagyatkozva kiemeli, hogy ezek a lemezek sokszori hallgatásuk során válnak „megemészthetővé". A szerző partikuláris esetek mentén vázol fel néhány olyan jelenséget, amelyek révén megelőlegeződik a kísérleti/avantgárd metálzene jelenségének megragadása is.

A hetvenes években bekövetkezett műfaji elválások sorozatában tetten érhetjük a heavy metal prototipikus kialakulását, amely azt eredményezi, hogy egy jól körülhatárolható és már fennebb említett társadalmi jelenségekhez köthető szubkultúrát lehet vizsgálni, amelynek fontos vonásai a műfaji „hagyománytisztelet", az ellenállás és az ehhez tartozó kultúrmítoszok és magatartásbeli mintázatok. Ha az alműfajok diverzitását és a szubkultúra sokszínűségét félretéve egy

viszonylag általánosító meghatározást akarunk hozzárendelni, akkor a következőt láthatjuk: „A rock- és metálzene történetében a zene mellé párosuló tiltakozó, lázadó, az adott rendszert, társadalmi berendezkedést erősen kritizáló, a »soha-meg-nem-nyugvást« és »bele-nem-törődést« hirdető szövegek hasonlóan meg nem alkuvó, mindenfajta (eszmei, szerelmi, fizikai) szabadságot előtérbe helyező viselkedési formákkal járnak együtt, illetve egészítik ki kölcsönösen egymást. A szövegek szinte kötelező módon kritikus, tiltakozó intonációjuk mellett leggyakrabban a kitaszítottság, kirekesztettség, a negatív diszkrimináció, az elkeseredettség, a magány, valamint a szabadság érzését; az elfogadás, a tisztelet és tolerancia, a tiszta, becsületes élet s a szerelem vágyának kívánalmait fogalmazzák meg úgy, hogy a zenészek a közönségük tagjaival egyenrangú partnerekként lépnek föl. A hetvenes években elinduló kommercializálódási folyamat során vonul be a rockzene az utcáról a stúdióba, teszi meg elsődleges céljának a profitszerzést, és termeli ki hatalmas sztárjait, melynek következtében az elveszíti korábbi funkcióit, szélsőséges járulékai pedig – például a mozgalom jellegét öltő lázadás – háttérbe szorulnak”[11] – írja L. Varga Péter, aki egyszerre mutat rá a metálzenei kultúra esszenciális vonásaira, miközben a kommercializálódási folyamatot problematizálva előrevetíti a nyolcvanas-kilencvenes évek alatt születő újabbnál újabb alműfajok elhatárolódási kísérleteit (doom, death, black, thrash, progresszív, power, technical, atmospheric, dark, stoner stb. alműfajok).

Amint azt a kritikai szubkultúrakutatás is felmutatta, az életstílus a metált kedvelők körében nagyon hasonló, de lényeges különbségeket is feltételez. Amikor Keith Kahn-Harris „nem látványos szubkultúráról” beszél, akkor az extrém metál (death, black, thrash és ezek különböző keverékei) rajongóinak határátlépési (transgression) gyakorlatai (kaotikus dalstruktúrák, dallamtalanság, hörgő vokálok, deviáns viselkedési formák, pl. féktelen alkoholfogyasztás, esetleg szélsőséges nézetekkel való flörtölés, a rendfenntartókkal való szembeszegülés stb.), olyan események, amelyek a viselkedésben folyamatosan meghaladják a test határait. Az ilyen tapasztalatok a társadalmi valóság kereteinek szétfeszítésére törekszenek (élet-halál, jó-rossz, tiszta-tisztátalan stb.) és „az én őskáoszban történő feloldódásának” lehetőségeit teremtik meg.[12] Kahn-Harris esettanulmányában olyan extrém metálrajongókat kérdez meg a műfajhoz fűződő viszonyukról, akik azt tudják bebizonyítani, hogy a látványosság nem egyenlő az ismertséggel. A színtér egyik jellegzetessége, hogy valójában ismeretlen: a kérdezettek válaszai alapján arra következtet, hogy az extrém metál rajongóinak határátlépési kísérletei nem befolyásolják a mindennapi életgyakorlataikat (tehát a kirekesztettség és lázadás mítosza félig-meddig megkérdőjeleződik, amennyiben a szcénába való bevonódás során nem sérül a munka, a tanulás, az egyéni kiteljesedés, karrier, család stb. – ezért a szcénában való részvétel maga a transzgresszió).[13]

Az avantgárd és az underground

■ A transzgresszív értékfelmutatás és erőfitogtatás a nyolcvanas években azt eredményezte, hogy a metálzenében számtalan alműfaj teremtődött meg, amelyek leginkább hálózatosan és egymással való összefüggéseikben ragadhatók meg, és hasonlóképpen érvényes rájuk az a multilinearitás, amelyet az avantgárd művészet elterjedésénél láthattunk.

Míg a heavy metal képviseli napjainkig a műfaj prototipikus hangzásvilágát (pl. Iron Maiden, Judas Priest, Saxon, Accept, AC/DC), addig a szintén a nyolc-

vanas években kialakult extrém metál műfajok ágazatai is mára már klasszikussá váltak abban az értelemben, hogy a 21. században a műfaji besorolhatóság nehézkessé vált az alműfajok keveredése miatt. Néhány extrém metál műfajnak kialakult a saját „mainstream"-je is.

A thrash metál abban különbözik a heavy-től, hogy sokkal gyorsabb, agresszívebb, tremolo-gitártechnikával és dupla lábdobot alkalmazó ritmikával, rekedtes-karcos hanggal újította meg a hangzást, az énekmód pedig szaggatott, kevés dallamot tartalmaz, szövegvilágára leginkább a kontroverz háborús, erőszakos tematika jellemző, a szubjektum számára az életvilág nem egy eleve adott integritást tükröz (pl. Slayer, Megadeth, Anthrax, Metallica, Testament, Kreator, Annihilator, Sodom stb.). Ezt meghaladva a death metál a nyolcvanas évek végétől és „virágkorában", a kilencvenes évek elején a horrorfilmek képi világára emlékeztető hangzása révén sajátosan megteremtette a rút esztétikájából eredeztethető, sokszor gyomorforgató, az emberi mulandóság és fokozott testiség, anyagiság tematikája révén azokat a határátlépési gesztusokat, amelyekről Kahn-Harris értekezett (ilyen együttesek például a Cannibal Corpse, Death, Obituary, Carcass, Gorefest, Napalm Death, Entombed – leginkább az amerikai és a svéd szcénában alakult ki a műfaj presztízse). A black metál abban különbözött a death-től, hogy a határátlépési gesztusokat spirituális szintre is emelte, amely a hátborzongató, a kísérteties szimbolikájának terepén található. Dalszövegeik okkultizmusról, sátánizmusról, megszentségtelenítésről és a profanitás piedesztálra emeléséről, esetenként extrém ideológiák inkorporálásáról szólnak, ám számos példát találunk ezeknek ironikus kiforgatására, valamint filozófiai eszmék beemelésére (pl. egzisztencializmus, nihilizmus) és a természet dicsőítésére. Nem ritkán mindez csak egy átesztétizált színjátékként értendő. Zenéjére minimalista, rendkívül gyors gitárjáték és -ritmus jellemző, a dupla lábdob egy-egy dal felépítésében folyamatosan hallható, de a hátborzongató effektek hangsúlyozására a szintetizátor használata is beépült (a leghíresebb és talán legelismertebb szcéna a norvégiai, melynek tagjai a Mayhem, Burzum, Darkthrone, Gorgoroth, Immortal, valamint a később elterjedt szimfonikus mellékágának képviselői, úgymint Cradle of Filth, Naglfar, Dimmu Borgir, Old Man's Child, Agathodaimon stb.). A doom metál gyökerei azonban visszanyúltak a Black Sabbath, a Trouble és néhány okkult rockot játszó együttes hangzási stílusára, ami abból állt, hogy a lehangolt gitárok lassú, „súlyos", „vészjósló", a slágerek tonalitásától eltérő soundot produkáltak. A doom metál ezt az elődökhöz képest fokozottabb formában hozta létre, az elektromos gitárok erősítőjével való kísérletezés nyomán, ami az elnyújott, csupán néhány riff váltogatását inkorporáló soundot eredményezte. A doom – nevében is a végzetet megidézve – színesebb dalszövegvilágot kínál fel, de alapvetően az emberi élet negatív oldalát (csalódottság, halál, bizonytalanság, traumafeldolgozás, reményvesztettség, szerelmi bánat és a gothic fiction és disztópia-irodalom motívumkincse) jeleníti meg.

A fontosabb extrém metál műfajok történeti áttekintése azért válik relevánssá az avantgárd metálzene klasszifikációjában, mivel az elsősorban a genealógiának ehhez az ágához kapcsolódik. Havasréti Józsefnek az underground meghatározásához a térbeliség-metaforák jelentették az eligazodást, Nemes Z. Márió viszont ezt kibontja: ,,a magyar (neo)avantgárd törekvései kapcsán sűrűn használt »underground« kifejezés egy vertikális kultúraszerkezet képét idézi meg, miszerint a »lent« és »fent« irányjelzői a kánon értékvektorai is egyszersmind. Ebben a […] modellben a kultúra metaforája egy ég felé törő épület (múzeum,

könyvtár, templom stb.), és a kanonizáltság fokmérője az épületen belül elfoglalt pozíció. […] Az underground »helye« az épület alatt található, a hivatalos helyett nem hivatalos, a látható helyett a nem látható kiterjedésben. Ennek az elképzelésnek az ambivalenciája abból fakad, hogy a »lent« és az »alatt« vektorai a monokulturális épületmetaforához *képest* határozzák meg az underground ellentereit mint pincét, alagsort, barlangot, sírboltot stb. Vagyis a területen »kívüliség« ideológiája lelepleződik, hiszen a szuperépület logikáján belül utalódik ki az ellenállás (nem) helye".[14] Noha Nemes Z. a magyar neoavantgárdra terjeszti ki értelmezését, láthatjuk, hogy végső soron egy problematizálható képet kapunk az avantgárd és underground kognitív metaforáiról, amely változatlanul alkalmazható az avantgárd metálzene lényegének megragadásához.

Avantgárd metál – genre-montázs

■ Az avantgárd metál kapcsolódási pontjai az extrém zenei színterekhez két különböző rétegen belül is kimutathatók. Az első az a történeti-esztétikai réteg, amelynek alapján többé-kevésbé meg lehet határozni, hogy hangzásvilágában milyen helyet foglal el a metálzene klasszifikációjában: az általánosító meghatározások közt azt találjuk, hogy célja az új hangzásvilágok folytonos keresése, a hagyományostól eltérő zenei struktúrák és elrendezések használata, más zenék stílusjegyeinek átvétele (pl. industrial, kortárs zene, kísérletező populáris zene, dzsessz), a megszokottól eltérő vokális és hangszeres technikák, szokatlan harmóniák (politonalitás, alacsony frekvencia, atonalitás).[15]

Erre a meghatározásra az jellemző, hogy a szokatlanságot, a hagyománytól való eltéréseket és a kísérleti jelleget emeli ki, amely arra mutat rá, hogy elsősorban a metálrajongót célozza meg, aki előzetes tapasztalatokkal és feltételezett ízlésvilággal rendelkezik, így a műfaj többé-kevésbé átfogó történetét ismerve meg tudja különböztetni hangzás alapján a szokványost a szokatlantól. Ha a metálzene történetét vizsgáljuk, akkor láthatjuk, hogy a különböző műfajok fokozatosan extrémmé és innovatívvá válása mintázatszerűen vonul végig, újra és újra megkérdőjelezve az „elődök" bejáratott, közismert zenei világát, így a szokatlan fogalma mint olyan csupán a különbözőség (vagy akár különcködés) kategóriáját hozza létre, amely nem tér ki a befogadásesztétikai problémakörre (pl. minden szokatlan dolog egy idő után megszokható lehet, folytonos újrahallgatás által). Az avantgárd metál mint genre időbeli szempontból viszonylag újkeletű (kilencvenes évek), ezért kedvelőinek rendelkezésére áll mindaz a történeti megalapozottság, amelytől a műfaj egyszerre jelentősen szerzi inspirációját és távolodik el tőle. Ha a már idézett Nemes Z. Márió kultúraszerkezeti elméletét vesszük alapul, akkor láthatjuk, hogy az a fajta „területen kívüliség" és az „ellenállás nemhelye" egy folytonosan oda-vissza ható dinamikában lepleződik le. Mit értünk ez alatt? Azt, hogy az avantgárd metál egy pozitív előjellel ellátott periferikus műfaj, amely a területen kívüliséget egyszerre akceptálja az extrém metálműfajoktól kölcsönzött határátlépési stratégiákkal, és vonja ki magát belőle a metáltól teljesen eltérő zenei stílusok inkorporálásával. Így az ellenállás klasszikus metálmítoszának egy specifikus formájával állunk szemben, amely nem kizárólag a bejáratott ideológiai konstrukciókkal operáló leegyszerűsített meg-nem-értettség és kitaszítottság retorikai kliséivel határolódik el, hanem valós zenei innovációkat és reflektáltabb szövegvilágot teremt meg.

„Ebben az összefüggésben az alternativitás fogalma termékenyebbnek tűnik, mert a vertikális kultúraképhez való rögzülés helyett a mellérendelés és a hálózatosság logikáját érvényesíti”[16] – teszi hozzá Nemes Z. „Miért ne alapulhatna az underground terek logikája az öneltemetés helyett az (ön)felszabadítás esztétikai módszertanán? Ennek a módszertannak a térpoétikája csak egy irányt ismer (mely megdöbbentő módon egybevág Kassák Lajos avantgárd jelszavával): »Mindig tovább!« Persze itt nem valamiféle lineáris progresszióról van szó, hanem a kreatív szökésvonalak állandó és hálózatos meghosszabbításáról, a kulturális képzelet »felnyitásáról«, mely mindig kilépni igyekszik a monolitikus térrezsimek fennhatósága alól.”[17] A „monolitikus térrezsimek” kifejezés szemantikájához egyszerre asszociálható a metálzenei kultúra szinte „kőbe vésett”, felvállalt és számtalanszor újratermelt uralkodó jellegű diskurzusa, amely a szín-„terek” által is különböző módokon válik láthatóvá. Az alternativitás fogalmában viszont lényegre törő, hogy az „önfelszabadítás” mindig választás kérdése: egy mellérendelő és hálózatos viszonyban nem az alapok szigorú letételére irányul a figyelem, hanem arra a belső játékra, amely különböző műfajok egymásra hatásában valósul meg.

Ettől függetlenül nem szabad abba a csapdába esni, hogy az avantgárd metál kizárólag olyan zenei struktúrákat és dalszövegeket hoz létre, amelyek eddig ismeretlenek voltak a metálrajongók vagy érdeklődők számára. Bőven találunk egyszerűbb motívum- és szimbólumtárat felmutató dalszövegolvasatokat (csakúgy, mint a költészetben), de népszerűségi fokából kiindulva rámutathatunk a második meghatározási rétegre is, amely a társadalmi szerveződés és gyakorlatok mentén igyekszik feltárni ennek a műfajnak az ambivalenciáját.

Intézményesülés, műfaji megszilárdulás

■ A 2007-ben induló, online felületen elérhető *Avantgarde Metal Magazine* jelenléte kísérli meg az avantgárd metálzene meghatározását és klasszifikációját. Olyan fanzine-vállalkozás, ami mindössze négy lapszámmal rendelkezik, ebből kettő számít „sorozatos” megjelenésnek, a másik kettő különszám. Ez a sajtóműfaj szintén az undergroundból eredeztethető, és a barkácsolás, a „csináld magad” technikáival dolgozik, azzal a különbséggel, hogy nem tartalmaz olvasói leveleket és véleményeket, ellenben van vezércikke és tematikus cikke is. Esetükben a „digital-DIY” (do it yourself) kifejezést lehet használni, ugyanis a 21. századi lehetőségeket kihasználva megteremtenek egy „hivatalosabb”, komolyabb arculatú fanzine-t, ami egyszerre hasonlít a műfaj prototípusára és a népszerű metálmagazinokra. A 2008-as *Classics* tematikus lapszámban a következőket írják: „De az avantgárd metálbandák máshogy közelítik ezt meg. Gyorsabb vagy lassabb játszás helyett egy experimentális együttes a műfajon kívül tekint, arra téve kísérletet, hogy máshonnan lokalizálja hangzását és esztétikáját, végeredményben olyan zenét hozva létre, amely nem éppen metál, de ahhoz túl nehéz, hogy másvalami legyen.”[18] Erre visszautalva egy korábbi lapszám hasonlóképpen vélekedik: „Vannak, akik azt mondják, hogy az avantgárd metál a mély és idegen atmoszférák megteremtésének művészete, új hangszerek és hangzásvilágok, furcsa ének, nem konvencionális dalstruktúrák, ritmusok és harmóniák, szokatlan dalszövegek és rendkívüli albumborítók által. Mások úgy jellemzik az avantgárd metált, mint az extrém metál progresszív, pszichedelikus, szürreális, fantazmagorikus, expresszionista, disszonáns vagy extravangáns változatát.”[19]

Az avantgárd metál nemzetközi színteréből kiemelkedő zenekarnak számít a norvég Arcturus, amely különös űr-tematikát dolgoz fel több lemezen is. Az együttesnév jelzésértékétől eltekintve ezekben a szövegekben az űrbe való kiszabadulás egyszerre jelenti a szubjektum introspekciójának egy lehetséges megvalósulását, párhuzamosan azzal, hogy az űrben való eltévelyedés, katasztrófa, széthullás felhívja a figyelmet a valóság feletti ember fragmentált világérzékelésére. A norvég szcéna másik formációja, a Solefald, a poszt-black metál avantgárd irányzatát képviseli, és szövegvilágára egy szatirikus-melankolikus hangulat íródik, de találunk dadaista verset is alkotásaik között. Lemezeiken a zenei montázstechnikák különböző formáit alkalmazzák, valamint kapcsolódnak a beatirodalom hagyományaihoz is. A magyar színtérről Kátai Tamás multiinstrumentalista, időnként vendégzenészeket alkalmazó szólóprojektje, a Thy Catafalque egyedülállónak számít: művészetére a kísérleti jelleg abból a szempontból érvényes, hogy a Peter Bürger-i véletlen, allegória és montázs multimediális szinteken látszik benne kibontakozni. A véletlent az előre felvett, tudatosan megszerkesztett hanganyag és szöveg szempontjából helytelen volna autentikusnak nevezni, viszont ennek a véletlennek a francia szürrealisták által „kidolgozott" formája tartalmaz néhány olyan elemet, amelyeket tetten érhetünk a hangzó anyagban és a szövegben egyaránt.

JEGYZETEK

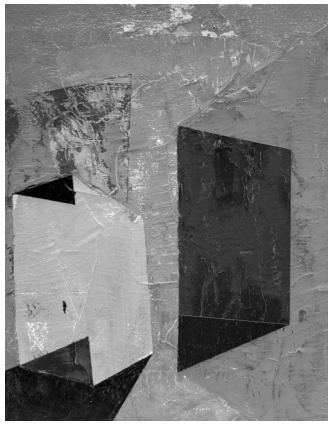
1. Andy Bennett – Keith Kahn-Harris (eds.): *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Palgrave Macmillan, London, 2004. 5–11.
2. Uo. 13–14.
3. Megj.: Az új és a véletlen fogalma a modernség számára Adornónál azt jelenti, hogy a polgári-kapitalista társadalomban a hagyományellenességet a fejlődéssel, igazodással hozza kapcsolatba, így az újszerűségek mindig egyfajta piaci logikába ágyazódnak be. Bürger azért veti el ezt az eredetileg nem művészetelméleti megközelítést, mert az avantgárd szempontjából leginkább a szerves és szervetlen műalkotás különbségeit kívánja megragadni.– Bacsa Gábor: *Kínos, alig ismert, kritikus: klasszikus. Peter Bürger: Az avantgárd elmélete*. Tiszatáj 2014/4. 12–15.
4. Dietrich Scheunemann: *From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*. In: Dietrich Scheunemann (ed.): *Avant-garde/Neo-Avant-Garde*. Rodopi, Amsterdam – New York, 2005. 19–20.
5. Uo. 21–22.
6. Tania Ørum: *Minimal Requirements of the Post-War Avant-Garde of the 1960s*. In: David Hopkins (ed.): *Neo-Avant-Garde*. Rodopi, Amsterdam – New York, 2006. 149–150.
7. Beke László: *Underground művészet*. Helikon Világirodalmi Figyelő 1976/1. 49. (Megj.: Jean Jacques Lebel francia író, művész, happeningek szervezője, művészetelmélettel, tárlatvezetésekkel foglalkozik és az 1950-es években még együtt alkotott a szürrealistákkal – Marcel Duchampnak, a francia szürrealizmus kiemelkedő figurájának a barátja.)
8. Kb.: „A holnap művésze az undergroundban jön létre", uo. 49.
9. Chris Atton: *Listening to 'difficult albums': specialist music fans and the popular avant-garde*. Popular Music 2012/3. 349.
10. Uo.
11. L. Varga Péter: *Identitástudat és normaképzés a heavy metal szubkultúrában. A Metal Hammer magazin szövegvilága*. Prae 2003/3. 88–89.
12. Keith Kahn-Harris: *Nem látványos szubkultúra? Határátlépés és hétköznapiság a globális extrém metal színtéren*. Replika 2008/64–65. 167.
13. Uo. 170.
14. Nemes Z. Márió: *Térérzékeny avantgárd*. In: *Filozófus a műteremben. Tanulmányok Radnóti Sándor 70. születésnapjára*. ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 2016. 263.
15. http://www.metalenciklopedia.hu/mufaj_avant-garde_metal
16. Nemes Z.: i. m. 266.
17. Uo.
18. James Slone: *Avant-garde Metal. A Brief And Incomplete History Of An Ongoing Experiment*. Avantgarde Metal. Classics. July 2008. 1. http://www.avantgarde-metal.com/pdf/agm%20classics%202008.pdf
19. *About Avantgarde Metal*. Avantgarde Metal Magazine 2007/1. 4. http://www.avantgarde-metal.com/pdf/agm%20magazine%2001%202007.pdf

FÜLÖP DOROTTYA

AZ EKPHRASZISZ VÁLTOZATAI N. HORVÁTH PÉTER KÖLTÉSZETÉBEN

■ Az ekphrasziszról szóló diskurzusokban sem az első ekphraszisz megítélésében, sem az alakzat hatókörének pontos behatárolásában nincsen konszenzus. A probléma egyik forrása az, hogy az antik szövegekben fellelhető tárgyleírások nem műalkotásokat, hanem különféle használati tárgyakat jelenítettek meg – ahogy erre William John Thomas Mitchell is felhívja a figyelmet[1] –, illetve az *ekphraszisz* mint terminus jelentése időszakonkénti ingadozást mutat, ezért válik problematikussá például egy kortárs alkotó művét és a sokak által elsőnek ítélt ekphrasziszt, az *Íliász* pajzsleírását azonos kategóriába tartozónak tekinteni.[2] Jelen tanulmányban nem szeretném továbbárnyalni a vitában kirajzolódó érvek sorozatát; az ekphrasziszt az irodalmi hagyományon átívelő alakzatként kezelem, amelynek lényegi vonása, hogy egy adott mediális elemet verbális eszközökkel jelenít meg. Ennek az alakzatnak a sajátos felhasználási módjait egy olyan kortárs szerző esetében vizsgálom, akinél a képzőművészeti érdeklődés meghatározó erejűnek bizonyul a költői világ formálódásában.

Saját bevallása szerint N. Horváth Péter a lelke mélyén mindig is festő szeretett volna lenni.[3] Mivel a képzőművészet gyakorlására nem volt lehetősége, a versírást formálta sajátos festői tevékenységgé: „Néha már szavam ecset-



Az ekphrasziszisnak tekinthető művek korpusza két művészi életmű iránti lelkes figyelemről tanúskodik: kilenc Korniss Dezső-alkotás és hét Gulácsy Lajos-festmény ihlette verssel számolhatunk.

Köszönettel tartozom Beluk Ibolyának, a szerzői hagyaték gondozójának, hogy N. Horváth Péter kéziratait rendelkezésemre bocsátotta, és odaadóan segítette a tanulmány létrejöttét.

té váltan / formázza, festi, amire vágyom. / Élővé válik, ami csak álom, / átélhetővé, mint íz a számban" (*Festek*). Számos művének vershelyzete műtermi világot elevenít fel, a lírai én a festő vagy szobrász szerepköréhez illeszkedve imitálja annak munkamódszereit, s így szövegei címét olykor a képzőművészet terminusaiból kölcsönzi (*Tanulmányfej S. K.-ról, Önarckép, Festek* stb.). De a lírai én nem áll meg a festővel való azonosulás kísérleténél, teljesen feloldódik egy másik művészeti ágazat lehetőségei között, s lelkivilága olyan tárlattá idomul, amelyben a versek képezik a festményeket, és amelyben az olvasó szabadon járhat-kelhet (*Kiállításom képei, Kiállításom vége*). Hegedűs Miklós festőművész, aki a költő barátja volt, szintén úgy véli, hogy N. Horváth Péter a „verseiben szavakkal […] képeket fest",[4] s barátját a *képíró költő* titulussal illeti. Azt, hogy a versírás ezen metaforája, illetve szöveg és kép egymás melletti erőteljes jelenléte nem áll távol a költő személyes életétől sem, megerősítheti a tény is, hogy számos festmény és reprodukció között a szobája falán bekeretezve lógott *Pitypang* című saját verse is.[5]

N. Horváth Péter pályakezdése egybeesett Nagy László halálával. Első verseskötete 1981-ben jelent meg a Táncsics Kiadó gondozásában *Bekopog a nap* címmel, illetve a nyolcvanas évektől kezdődően művészettörténeti cikkeket és tanulmányokat is közölt. Összesen hat verseskötete jelent meg életében. Verseit 1997-től egészen 2012-ben bekövetkezett haláláig az *Ezredvég*ben publikálta. Számos alkotása csak halála után került megjelenésre, illetve az életmű egyes részei továbbra is feltáratlanok. A szerzői hagyatékban jelentős mennyiségű olyan szöveget találni, amelyeket konkrét műalkotás ihletett. Ezekben az esetekben általában a cím vagy az alcím pontosan megjelöli a forrásmű alkotóját és címét is. Az ekphraszisznak tekinthető művek korpusza két művészi életmű iránti lelkes figyelemről tanúskodik: kilenc Korniss Dezső-alkotás (*Kapu, Illumináció, Barbár Vénusz, Kompozíció, Kalligráfia 1, Kalligráfia 2, Fekete és vörös, Angyal, Csodaszarvas*) és hét Gulácsy Lajos-festmény (*Bohóc, szájában virággal, A púpos vénkisasszony emlékeit meséli Herbertnek, Dal a rózsatőről, A művész áhitata, Golgota, Kalapos férfi és gyászruhás nő, Régi instrumentumon játszó hölgy*) ihlette verssel számolhatunk. Ezeken kívül készült egy-egy költemény Salvador Dalí *Keresztes Szent János Krisztusá*ról, illetve Alberto Giacometti *Tér* című szobráról, és Kutas László *Tótágas* és *Veronika* című kisplasztikáiról. N. Horváth Péter nem a laikus befogadó szemével figyelte az általa megverselt festményeket: Korniss festészetéről egy, Gulácsyéról pedig három tanulmányt is közölt az *Élet és Tudomány*, valamint az *Új Auróra* hasábjain. A tanulmányokat alapos kutatómunka előzte meg, a szövegek pedig a festői életművek beható ismeretéről tanúskodnak – példának okáért a rajzhagyatékba tartozó öt eltűntnek nyilvánított Gulácsy-festményről készült fényképnegatívot szakértelemmel vizsgálja és illeszti bele a teljes életmű kontextusába.[6]

A műalkotások versbe szövése nem pusztán az érzékelés örömének és az esztétikai élvezetnek a lírai megformálása, s nem is egy elképzelt vagy éppen látott képzőművészeti tárlat rögzítése.[7] Ahogy Beluk Ibolya, a költő monográfiájának írója is kiemeli, NHP az ekphrasziszokban „nem mindig idomul az alapgondolathoz, hanem saját érzései szolgálatába állítja, és önkényesen át is alakítja az ábrázolt helyzeteket".[8] Fontos viszont számára, hogy kép és szöveg összefüggő egységet alkosson, és ha verse révén el is rugaszkodik a forrásmű világától, akkor is egyértelművé teszi, hogy a szöveget képzőművészeti alkotás inspirálta. Igényesen állítja össze versciklusait, amelyekben a festmények is kiemelt szere-

pet kapnak – a Korniss-művekhez írt kilenc versből álló ciklusát például illusztrációkkal együtt tervezte megjelentetni, és úgy érezte, tönkretették a művét azzal, hogy a szövegek végül csak önmagukban, a festmények kísérete nélkül jelentek meg.[9]

A képzőművészeti alkotások változatos módon formálódnak lírává szövegeiben, a lírai én az észlelés és értelmezés műveletein át eljut az eredeti téma tudatos átformálásáig. Az *Arcod* című vers a Korniss-féle *Kapu* lírai értelmezése. A festményen látható nőalak feje helyén egy kapu áll – a vers központjában álló kapu-metafora, amely az áhított nő zárkózottságát érzékelteti, eleve adottnak tekinthető, úgy, ahogy az egyes szám második személyű megszólítás sem hat meglepetésszerűen a festmény képi világát vizsgálva: „Hol van a kulcs mely kinyithat téged, / s engedne szépen és halkan a zár; / belátva, kapudat nincs miért védjed, / – lélekben ott vagyok mögötte már." A kulcs hollétének kérdése szintén logikusan következik az eredeti műalkotás problémafelvetéséből. Tulajdonképpen a költő ismét konkretizálja mindazt, amit a festő elvonttá tett – az arc, amely a képen kapuvá változott, a versben ismét arc lesz –, így a mű értelmezhető a festmény mint jelegyüttes dekódolásaként is. Mindez a címekből is érezhető: a Korniss-féle címválasztás ragaszkodik a szimbólum kiemeléséhez (*Kapu*), míg NHP megnevezi azt a konkrét entitást, amit a kép ábrázol, még ha metaforikusan is – az arcot. Az utolsó verssor („Mért volnál tilalmas gyümölcs és bor?") szimbólumai szintén megjelennek a festményen, s bár a *tilalmas gyümölcs* szintagma a bibliai történet játékba hozásával némileg sajátos adalékot hoz a kép értelmezéséhez, a *gyümölcs* és *bor* motívumai mégis inkább az eredeti alkotáshoz való hűség jeleiként hatnak.

Ezzel szemben az *Illuminációk* már művészetfilozófiai eszmefuttatást idéz elő a *Titkos jel* című versben. Nem tűnik véletlenszerűnek, hogy a költő éppen a művészetre és az alkotás folyamatára asszociál a Korniss-mű kapcsán, ugyanis a kortárs művészettörténészi interpretáció szerint a sorozat a művészet egységének megjelenítése: „A többféle technikai eljárás (monotípia, celluloidkarc, mélynyomás) is hozzájárul ahhoz, hogy a gazdag variációvilág a kimeríthetetlen művészet jelképe lehessen, megtestesülése a művész belé vetett hitének, tőle kapott örömének."[10] Az NHP-féle ekphraszisz két költői életmű közé helyezi el a képzőművészeti alkotást, ugyanis maga Korniss a sorozatot Rimbaud költészetének szentelte (erről NHP-nak biztosan volt tudomása, mivel a tényt ő maga is kiemeli a Korniss-életműről írt tanulmányában[11]), tehát a francia költő verseinek világa áthatja a monotípia-sorozat elemeit, a sorozat pedig ismét verssé „alakul vissza" NHP megközelítésében. A *Titkos jel* mint cím így nem pusztán a képzőművészeti alkotáson látható motívumok megnevezése, hanem a szimbolista költőre való utalás is lehet. Nem áll távol a vers gondolatvilága a Rimbaud-féle költészetértelmezéstől sem. Rimbaud a költőt mint látnokot definiálja, aki képes betekintést nyerni az ismeretlenbe.[12] Hasonló alapgondolat rajzolódik ki NHP ekphrasziszában is: „Valahol messze fönn, ott az eredeti, / ami nagyon ritkán s részben hozható le, / csak ihletett órán jut részünk belőle, / s a rész az egészet nyomban feledteti." Természetesen a *valahol fenn* létező *eredeti*, amiből csak részleteket pillanthat meg olykor az alkotó, a platóni ideatan visszatükröződése is egyben, akárcsak az első versszak zárósora: „hiszen a teljesség sosem érhető el".

A *Gyönyörű Éva* című vers túllép a festmény kiváltotta művészetelméleti eszmefuttatás lehetőségein, és az eredeti mű invenciózus átformálásává válik. Hogy mennyire plasztikusan kezeli a költő az ihletforrás adta elemeket, már a cím

megválasztásából is kitűnik, hiszen a Korniss-kép antik hitvilágot idéző címe (*Barbár Vénusz*) a keresztény paradigma elemére cserélődik fel: Vénusznak, a szépség istennőjének nagyjából megfeleltethető a *gyönyörű* jelző, viszont a *barbár* szó egyértelműen a bibliai teremtéstörténet Évájára s ekként az ábrázolt nőkép is a keresztényi világszemléletbe illeszthető női alakra cserélődik. De ez a csere nem végleges, sőt mintha a *Gyönyörű Éva* és a *Barbár Vénusz* kiegészítené egymást, s mindkettő egyszerre lenne igaz az ábrázolt nőre: „A teremtményem, de istennőm vagy." Az első versszak ismét eszünkbe juttathatja a Platón-féle barlanghasonlatot, a lírai én pedig az egyetlen valós létezőként a szeretett nőt tünteti fel, akinek ragyogásában elillannak az árnyak: „…így pingáltalak fel vágyaim falára, / s bevilágítottad *barlangomat*. / Nem sejtve, szerelem lesz majd az ára, / – elgázol, akár egy *expresszvonat*." [Kiemelés tőlem F. D.] Még valószínűbb azonban, hogy a *barlang* szó megjelenése a festmény barlangrajzokat imitáló stílusára utal. A leegyszerűsített nőalak, a téglavörös és fekete színek használata az őskori rajzokat eleveníti fel, s ezt az ősiséget maga az *Éva* név és a „Százezer év óta emlékszem rád" sor is erősíti. Az első versszakbeli *expresszvonat* első látásra stílustörést eredményez a beszédmód regiszterében, s felvetheti a rímkényszer gyanúját, de úgy vélem, hogy a szöveg ennél nagyobb fokú megkomponáltságról árulkodik. Nem is a *vonat,* hanem inkább az *expressz* lehet a hangsúlyos, amennyiben mindezt olyan költői játéknak tekintjük, amely a szavak többértelműségére épül, ekként pedig a festmény alkotója által is képviselt stílusirányzatra, az expresszionizmusra vonatkozó utalás is lehet. (Az expresszionizmus kalligrafikus irányának magyar viszonylatokban Korniss volt az egyik jeles képviselője.) Ez azért is lehet elfogadható érv, mivel a versben több játékosan és kétértelműen elhelyezett szó is szerepel. A festmény női alakján látható tizenhárom fekete folt csókká válik („Bőrödön csókjaim fekete hege; / kimond és óv a szám: tizenhárom."), s a *szám* szó éppúgy jelentheti a lírai én ajkait, mint a tizenhárom csók mennyiségét. Hasonlóképpen a vers utolsó szava, a *nő*, szintén tudatos elhelyezés eredményeként kerülhetett a zárlatba, így pedig kiemelten hangsúlyos pozícióba, hiszen a vers Évája az állandó nőképet, a mindig visszatérő nőt helyezi előtérbe, s ekként a szó nem csak az igére, hanem a főnévre is vonatkozhat: „nőj bennem, ahogy szenvedély, ha nő!"

Hasonló szerzői leleményről tanúskodik a *Kalligráfia 1* alapján íródott *„én"* című vers is. A *Kalligráfia 1*-en fekete vonalvezetésű motívumokat láthatunk, amelyek hét vízszintes sorba tagolódva rendeződnek el a fehér alapon. Az alkotás egy olvashatatlannak tetsző írásképnek tűnik (ahogy Miklós Pál fogalmaz: Korniss kalligráfiáin, „finom, kicsiny »mintha-jelek« rezdülései"[13] érvényesülnek). Ez az értelemtől megfosztott jelegyüttes idézi fel az írás és értés ellehetetlenedésének múltbeli folyamatát: „Emlékszem, amikor írtam és értettem / elsüllyedt országom elveszett nyelvén. / Egy verset megőrzött onnan a véletlen, / s most újra érezni s hinni szeretném." Az emlékek idilli világában a lírai én a papkirály szerepével azonosította akkori önmagát, aki közvetlen kapcsolatban állt az éggel, s aki képes volt arra, hogy a fenségeshez is hozzáférjen: „Akkor a papkirály egyedül én voltam; / dalolni vágytam, hogy megváltsam magam." A sumer városállamok élén álló vallási és államügyekkel foglalkozó vezetőt nevezték papkirálynak. A sumer hagyomány eme szegmensének felidézése nem pusztán a titkokba betekintést nyerő egyén érzékletes megfestéséhez járul hozzá – lényeges ugyanis, hogy a sumerok hozták létre a legkorábbról ismert írásrendszert is. A kalligráfia megfejthetetlennek tűnő vonásai, amelyek emlékeztetnek az ismert

és érthető szavak írásképére, ekként sajátos működésbe lépnek az ekphrasziszban, és az írás ősi jelképévé válnak. A vers címe, amelyet ha egyes szám első személyű személyes névmásként értelmezünk, vallomásos szöveget ígér: a lírai én kezdetben értett a titkok nyelvén, majd elvesztette a kiváltságát, és ma már számára is csak a felszín érhető el. Ez a megközelítés helytálló lehetne, de nem magyarázza meg az *én* szó idézőjelbe tételét. A sumer hagyomány felidézésének viszont még egy jelentős adaléka lehet: a papkirály jele a sumer ábécé szerint ékírásról átfordítva az EN, vagyis a cím ekként nem csak az egyénre, hanem magára a papkirályra is vonatkozik, s még inkább erősíti a lírai én és EN, vagyis a papkirály szimbolikus azonosságát. A papkirály elvesztve a titkok megértésének képességét, pohárnokká fokozódik le: „Bedugult fülem, és elhagyott látásom; / csupán a vonalak játékát nézem. / Ég helyett matatok a poros padláson, / borért a pincébe szaladni készen." Kiemelendő továbbá az a vertikális versbeli mozgás, ami több ízben is tetten érhető, s amely összefüggésben lehet az eredeti műalkotás többszintességével. A papkirályból pohárnokká lefokozott lírai én először elveszti a kapcsolatát az éggel, majd csak a padláson matathat, végül pedig felvetődik a még mélyebbre kerülés lehetősége is a *pince* szimbóluma révén; hasonlóképp az ország is *elsüllyedt ország*, ami eltűnt a föld színéről. Ezzel szemben a *Kalligráfia 2*-n látható elem horizontális kiterjedése mintha visszatükröződne az illető alkotáshoz írott vers (*Kibomlik*) motívumaiban: mind a mondat, mind a fonál s a napok egymás után következő sora a linearitást hangsúlyozzák.

A Korniss-alkotások, mint láttuk, nagy teret engednek a fantázia szárnyalásának. Számos esetben az a történet a megragadó, amit a szerző egy-egy alkotás mögé lát: a *Kompozíció* fehér alapon szétszóródott fekete foltjait a szeretett nő arcának széteső részeiként értelmezi a *Messze járs*z című versben, a *Fekete és vörös* című képen pedig egy végtelen hosszú labirintust lát (*Útvesztő)*, míg máshol a festmény megalkotottsága őt is zavarba ejti egy pillanatra, és a vörös *Csodaszarvas* kinézetét, amelyet egy *bámész bodriéhoz* hasonlít (*Ki gondolna rosszra ma?*), önmaga számára is legitimálnia kell: „Szabad elképzelni így."

A Gulácsy-festmények esetén NHP sokkal jobban ragaszkodik az ihletadó művön látható jelenetek és motívumok pontos leírásához. A forrásműhöz való ragaszkodás érzékletesen tükröződik a címválasztásaiban is: a Korniss-művekről írt versek sajátos címeket kapnak, míg a Gulácsy-képekről írt sorok fölé a legtöbb esetben a festő neve és a festmény címe kerül. Az ekphrasziszok közti különbség természetszerűleg adódik a két festő eltérő stílusából is, és noha a Gulácsy-művekhez írt versekben a szerzői fantázia nem formál olyan összetett, a festmény világától merészen eltávolodó történeteket egy-egy kép mögé, NHP Gulácsy festészetéhez való viszonya sokrétűbb, mint a Korniss-művek iránti érdeklődése. Egészen fiatal korától kezdődően szenvedélyesen foglalkoztatta mindaz, ami Gulácsy műveihez és személyéhez kötődik. Lelki társat talált a festőben, ahogy ezt Beluk Ibolya is kiemeli: „Amit nem festhetett meg ő maga, azt megtalálta Gulácsy káprázatos, utánozhatatlan, fantáziadús világában, de a festő olykor mélabús hangulata is hatott rá, lélekben már-már azonosult a festővel."[14] A festővel való azonosulásban az is közrejátszhatott, hogy Gulácsy érdeklődést mutatott az irodalom iránt, és íróként is számos művet alkotott. Azt, hogy Gulácsy művészi sokszínűségének ezen aspektusa jelentőséggel bírt NHP számára, bizonyítja a tény, hogy 1987-ben a Magyar Rádió *Mindenki másként* sorozatában sugárzott *Gulácsy mint író* című összeállítást ő maga szerkesztette.[15]

A Gulácsy-művek alapján írott versek alaphelyzete mindig a festmények képi világából kivehető helyzetből indul ki. *A púpos vénkisasszony emlékeit meséli Herbertnek* című festményen szereplő két alak mellett az NHP-féle azonos című ekphrasziszban is hangsúlyos szerepet kapnak a részletek – a kávé az asztalon, a nyitott ablak –, a vers központi motívumává pedig az idő válik, amely szimbolikusan szintén megjelenik a képen a kisasszony mögött látható ingaóra révén. Az alaphelyzet, az emlékek mesélése, a múló idő problematikájára fókuszál, a vers viszont az időtlenség érzetét hangsúlyozza, rávilágítva arra, hogy a festmény is egy kimerevített időpillanat: „Minden-minden megváltozhat, de ők nem haladnak, / évtizedek óta, beszélgetve talán." A pókhálómotívum vers eleji és zárlatbeli felbukkanása szintén a körkörösség és időtlenség érzetével áll összefüggésben („Tovatűnt időkről fonják ívét a szónak, […] Csontjaikra fátylakat a tűnődés pókja szőtt"), de maga a pókháló is kör alakú, amely megállítja, „elkapja" az időt, mielőtt az elröppenne: „fennakadt perceik avíttan ketyegnek". Az időtapasztalat mint téma a *Kalapos férfi és gyászruhás nő*ről írt versben is előkerül, de a szöveg már nem követi szorosan az eredeti művet, elrugaszkodik tőle, és a halálról és a lét bizonytalanságáról szóló tömör, filozofikus eszmefuttatássá válik („mert aki született, bármikor elmehet").

A *Dal a rózsatőről* című alkotásról írt versben az előzőekhez hasonlóan szintén hangsúlyossá válik a mulandóság tapasztalata: „mert az, aki egyszer volt, ki tudja, hol van már". A festmény két központi motívuma, a lány és a rózsafa, már a kezdő sorban megjelenik. A lány oldalra fordítja a fejét, testtartása a szövegben a várakozás és nosztalgia jeleként értelmeződik: „A lány és a rózsafa valakit visszavár / a messzement, tán elveszettek közül." A festmény NHP-féle értelmezése nem esik távol a művészettörténészi interpretációtól, amely szerint a kép a „neoplatonikus vágyakozás egyik legszebb lírai megnyilvánulása".[16] A címválasztás szintén nosztalgikus hangulatot kelt, összekeveredik benne a *dal* révén a hallás, a *rózsató* kapcsán pedig a szaglás és látás érzete, akár a régi emlékekben, amelyek különféle érzékeinkkel játszanak. Ahogy NHP számos esetben festészetből kölcsönzött terminusokat választ címnek (például *Tanulmányfej S.K.-ról*), úgy Gulácsy is zenei ihletettségű címeket választ (például *Dal a szabadban*, *Szomorú őszi dal…* és a szóban forgó *Dal a rózsatőről*). Gulácsy címválasztásai NHP szerint jelentős szerepet játszottak abban, hogy a festő irodalmi körökben vált ismertté előbb, ahogy azt a szekszárdi emlékkiállításról írt tudósításában hangsúlyozza: „A képek címei akár novellák vagy színdarabok címei is lehetnének (*Dal a rózsatőről; Varázslat; Vasárnap délután Comóban; A púpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek*). Nem véletlen tehát, hogy Gulácsy igazi értékét először az irodalmi körökben ismerték fel."[17]

A művész áhitata alapján írt vers a festményen látható, az ablakból a tájat figyelő művész egyes szám második személyű megszólítása, de akár önmegszólításként is értelmezhető. A vászonra kerülő kép – a versből kirajzolódó művészetfelfogás alapján – nem pusztán a táj szemlélése, hanem a „belső látás" révén születő kép eredménye is. A belső látás tehát nem egy látott kép puszta percepciója, hanem egy új kép meglátása a már meglévőben – ez párhuzamba állítható az ihletadó fetmény megszerkesztettségével: az ablak előtt álló művész alakja önmagában is kép, de az ablakon át látható táj szintén kép a képben. A *Bohóc, szájában virággal* című festmény részletei hűen felbukkannak NHP azonos című ekphrasziszában, amely ugyancsak a belső látás révén elérhető titok motívumát helyezi előtérbe. A bohóc az, „aki mindent tud", és aki betekintést nyert egy

olyan világba, aminek létezését mások csak sejtik: „Kalapos nagy hite az egek alját sérti. / Felhőket csírázik körötte a titok." A bohóc, akinek a szájában a Gulácsy-festményen látható virágok a versvilágba érkezve a nagy titkok ismeretétől virágoznak ki, költői alteregóként is értelmezhető. A *Kertbohóc* című, egyes szám első személyben írott versben a lírai én a bohóc szerepkörével azonosul: „Így jöttem a világra, fizetett bohócnak, / s utolsó percemig végig kell játszanom." A külvilág általi megaláztatottság mindkét versben visszaköszön: a *Kertbohóc* alakját lenézi a zsonglőr és a kötéltáncos, míg az ekphraszisz bohócának senki sem hiszi el a *szent mese*t. A *szent mese* mint szintagma azért is figyelemre méltó, mivel NHP Gulácsyról írt egyik tanulmányának címe *A mesemondó festőművész*. Így a bohóc titkokat ismerő alakja vonatkozhat Gulácsyra, de akár mindkettőjükre is, hiszen NHP *...talán Freiburgban* című versében Gulácsyval azonosítja önmagát. További adalék, hogy a művészettörténeti megközelítésekben a bohóc és a bolond megjelenítése tulajdonképpen Gulácsy átmaszkírozott önarcképének felel meg.[18]

NHP költészetében a titkok sok esetben a vallás misztikumához kapcsolódnak, így nem áll távol tőle a vallásos témák lírává formálása sem. Gulácsy *Golgota* című festménye minden bizonnyal kiemelt jelentőségű lehetett számára, mivel aláírásában (N+H+P+¤) a három golgotai kereszt is megjelenik, ahogy erre ő maga is felhívja a figyelmet: „Mindenképpen héttagú szignóra gondoltam – szeretem a hetest; szent szám... Hívő lévén, eszembe jutott a »kereszt«, és úgy éreztem; a Golgota mind-három keresztjéhez közöm van. Azon kívül pedig, ha valaki nem tud írni, keresztet rajzol... Az utolsó tag számomra a Földet, ezt a már kissé elbukott bolygót jelenti."[19] A Gulácsy-képről írt vers egyszerű és pátoszmentes. A halál magánya, a földi világtól való eltávolodás folyamata rajzolódik ki a nyitósorok képi világából („Már a három kereszt túl van a Golgotán, / egymástól is messze és távol a tömegtől."), a vers zárlata pedig nem jut el a feltámadás örömeig, megreked abban a pillanatban, amelyben a harmadnapi események titkosan rejtőznek el a történések halmazában, s ekként hű marad a festmény hangulatához és az előző sorokat átitató egyszerűséghez („és nincs, aki hinné a jó hírt felőle, / hogy ő lesz a valóban feltámadott").

Szintén Jézus alakjához kötődik a Salvador Dalí *Keresztes Szent János Krisztus*áról írt *A mélység fölött* című vers. A vers nyitánya a festmény alsó részének pontos leírása: a szétzilált felhők, amelyek rései közt látszik az ég, elválasztják a kép viszonylataiban kicsinek ábrázolt emberi világot az alkotás tulajdonképpeni hangsúlyos részétől, Krisztus keresztre feszített testétől. „A szabdalt részletek zavarba ejtők" – szól a vers harmadik sora. Zavarba ejtő lehet a kép megformáltsága, a megfeszített testet ábrázoló perspektíva, de zavarba ejtő részleteket fedezhetünk fel NHP szövegében is. A versben váltakozik az egyes szám első és harmadik személyű megszólalásmód. Az első négy sor még a lírai én gondolatait rögzíti: mintha a képen látható ég alatt helyezkedne el, és onnan figyelné, hogy mi lehet a felhők fölött. Az utolsó négy sor már egyértelműen Krisztusra vonatkozik: „Mindössze az, ami belőle árad / jelzi meglétét a mélység fölött; / hogy végül megértve: vára a várad, / s ha bújnál előle sem vagy szabad." Az 5–11. sor átmenetet képez a két rész között, de ha jobban szemügyre vesszük a szóhasználatot, úgy tűnhet, hogy a szöveg implicit módon itt is Krisztusról szól – a nyelvi regiszterben mintha Krisztus nagy léptékű földi élettörténete tükröződne vissza. „Feltarthatatlanul kit vár e világ?" – olvashatjuk az 5. sorsban, s eszünkbe juthat Jézus születésének megjövendölt és sokáig várt eljövetele. Ha ez a kép-

zettársítás távolinak tűnik, a „virrasztva várja míg megérkezek" sor már gyanút keltőbb, hiszen nemcsak Jézus születését idézheti fel, hanem Máté evangéliumának 25. fejezetét is, amelyben Jézus a tíz virrasztó és várakozó szűz történetét meséli el. A 12. sor szavai pedig már jóval erőteljesebben imitálják az archaikus-biblikus nyelvezetet, s elevenítik fel azt a jelenetet, amikor Jézus kiűzi a templomból a kufárokat: „s nem rontja kufár; se sisere had". Úgy tűnik tehát, hogy a versszöveg szerkezeti megformálása követi a festmény megalkotottságát s annak a nézőnek a tekintetét, aki a kép aljától indulva fokozatosan halad felfelé, amíg eljut a kép fenti részében látható lehajtott Krisztus-fejig: az emberi világtól a már sejtett és végül egyértelműen megállapítható krisztusi jelenlétig. Ez a szöveg azért is figyelemre méltó, mert NHP itt nem pusztán a képzőművészeti alkotás gondolatvilágát és tartalmi elemeit emeli át a szövegébe, hanem annak strukturális megalkotottságát is képes verbális eszközökkel újraalkotni.

Az eddig kiemelt versek mindegyikénél egyértelműen jelezte a szerző, hogy melyik műalkotás inspirálta a vers megírására. *A „régi instrumentum" dala* esetében nem szerepel egy festő neve sem a szövegben, mégis úgy vélem, hogy ezt a verset is a Gulácsy ihlette szövegek sorába kell illesztenünk. NHP tanulmányt közölt az *Élet és Tudomány*ban öt elveszett Gulácsy-festményről készült fényképnegatívról. Az általa vizsgált ötödik festmény címe *Régi instrumentumon játszó hölgy (Hárfázó nő; Antique hangulat)*; leírását a következőképpen olvashatjuk a költő tollából: „Másokhoz hasonlóan nekünk is hangsúlyoznunk kell a mű megkapó zeneiségét. […] A képen látható nőalak szintén Gulácsy visszatérő modelljei közül való. […] Az utóbb tárgyalt két festmény színei dolgában ismét csupán a képzeletre hagyatkozhatunk."[20] A vers címében idézőjelek közé tett *régi instrumentum* szókapcsolat tudatos átvételre utal, s minden bizonnyal az említett Gulácsy-képpel állhat összefüggésben. A versben kevés utalást találni a festményre, de a „magadnak pengetve halkan" sorból egyértelműen kiderül, hogy az instrumentum pengetős hangszer (akárcsak a Gulácsy-képen látható hárfa). A kép leírásának hiányára magyarázatul szolgálhat, hogy a festményt NHP pusztán negatívon látta, s így eredeti színvilágát sem ismerhette – ahogy ezt a tanulmányban is kiemeli. Ekként pusztán a kép központi motívuma, a hárfázó női alak ragadhatta meg a figyelmét, és ihlethette a szerelmi vágyakozás dalba költésére. Párhuzamként kiemelhető Korniss *Angyal* című munkájához írt verse (*Jelen van*), amely szintén csak a kép témáját veszi át, és ebből kiindulva a festménytől független asszociációsort visz végig.

Mindemellett megjegyzésre méltó, hogy NHP érdeklődését nem csupán a festészet, hanem a szobrászat alkotásai is felkeltették. Alberto Giacometti *Tér* című munkája öt elnyújtott, árnynak tűnő emberalakot vagy járókelőt helyez el egy kis felületű térben. Ez az emberábrázolás kellő alapot nyújt ahhoz, hogy a költő megszólaltassa a magány és a társak közt is egyedül élő egyénekből álló társadalom problematikáját. Ahogy maga a szobor is kilép a kétdimenziós síkból, és a bőr által tapinthatóvá, érezhetővé válik, úgy alakul át NHP költői nyelve is, hogy alkalmazkodjon az ihletet adó forrásmű anyagvilágához. A „lelkünk cseppkövei" és az „oszlopos szentek" metaforái nemcsak az emberi lélek ridegségét képesek megragadni, hanem a szobrász által felhasznált anyagokat és a térbeli kiterjedés érzetét is magukba sűrítik. Az emberi lélek is mindezzel összhangban „pára gyanánt istenné testesül". A Kutas László-féle kisplasztikákról írott versekben viszont már nem kerül előtérbe az eredeti mű létrehozásának módja. Míg a Giacometti-mű esetén az identitás nélküli, árnyékoknak tűnő emberek kézen-

fekvővé tették, hogy a róluk írt szöveg az emberrel általánosságban foglalkozzon, addig *Veronika*nak és a *Tótágas* nőalakjának van identitása, így a róluk írott versek egy-egy személyes történet lírai megformálásává válnak. A *Tótágas* kalapot viselő, teraszra könyöklő meztelen női alakja a költői fantáziában a lírai én szeretőjévé alakul: „Ahogy a napfény játszik a lányon, / virágnak látom teraszom szélén. / Súlya se lenne több, mint az álom, / ha éjszakáim vele nem élném." Ezzel szemben a *Veronika*ról szóló vers nem festi le Veronika kékruhás, padon ülő alakját; a tárgyak csupán az emlékeket hordozzák, s egy elmúlt szerelemről szóló ábrándot elevenítenek fel: „Megvárt a folyó, a pad is a parton, / akár ha várna a tavalyi nyár." A két szöveg akár egymás folytatásaként is olvasható lehet: az előbbi a szerelmi kapcsolat idilli hangulatát ragadja meg, míg az utóbbi a szakítás és a szomorú visszaemlékezés révén folytatja az első szövegben megkezdett történetet.

Mindezeket figyelembe véve úgy tűnik, N. Horváth Péter költészetére a képzőművészeti élmények erőteljes hatást gyakoroltak. Nem feltétlen ekphraszisziként írja meg minden ilyen jellegű élményét, olykor a munkamódszert veszi át, vagy a világot figyeli egy festő szemén keresztül. Arra is találni példát, hogy nagyon magával ragadja egy festmény világa, és a vásznon megjelenített jelenetet vagy témát írja át különféle variációkban (erre releváns példa a *Szent György evangéliuma* ciklus, amelynek létrejötte szorosan összefügg azzal, hogy a költő egyik kedvenc festménye a Paolo Uccello-féle *Sárkányölő Szent György*[21] volt). Úgy tűnik továbbá, hogy NHP követte a művészettörténeti interpretációkat is, és azokat is figyelembe vette versei megalkotásakor. Azok a szövegek, amelyek konkrét műalkotás ihletésében készültek, és ekphraszisznak tekinthetők, roppant változatos módon formálják irodalmi szöveggé mindazt, ami eddig a néző számára volt elérhető. NHP költészetében a szépség előtti hódolat, az esztétikai élvezet, a művek értelmezése és saját történetté formálása, illetve az alkotások kiváltotta asszociációk igényesen variált módon lépnek kapcsolatba a más típusú mediális elemekkel.

Bár költő lett, és ecsetet nem foghatott a kezébe, ezek a versek arról árulkodnak, hogy N. Horváth Péter talán mégiscsak festő is volt egy kicsit.

A fentebb elemzett szövegek és azok lelőhelyei

■ N. Horváth Péter: *Ajándék vagy. 75 szerelmes vers.* Szerk. Beluk Ibolya. Intermedia Group, Marosvhely, 2014.

Arcod (Korniss Dezső: „Kapu" című képéhez)
Titkos jel (Korniss Dezső: Illumináció)
Gyönyörű Éva (Korniss Dezső: Barbár Vénusz)
Messze jársz (Korniss Dezső: Kompozícó)
„én" (Korniss Dezső: Kalligráfia – 1)
Kibomlik (Korniss Dezső: Kalligráfia – 2)
Útvesztő (Korniss Dezső: Fekete és vörös)
Jelen van (Korniss Dezső: Angyal)
című versek elérhetők:
Ezredvég, 2008/1
[online: http://magyar-irodalom.elte.hu/ezredveg/0801/08013.html#nhp
utolsó hozzáférés: 2019. augusztus 1.]

Ki gondolna rosszra ma? (Korniss Dezső Csodaszarvas című festményéhez). Kézirat, a szerző hagyatékából.

N. Horváth Péter: *Kentaurként. Válogatott versek*. Szerk. Beluk Ibolya. Intermedia Group, Marosvhely, 2014.

Gulácsy Lajos: Bohóc, szájában virággal
Gulácsy Lajos: A púpos vénkisasszony emlékeit meséli Herbertnek
Gulácsy Lajos: Dal a rózsatőről
Gulácsy Lajos: A művész áhitata
Gulácsy Lajos: Golgota
Gulácsy Lajos: Kalapos férfi és gyászruhás nő
A „régi instrumentum" dala
Kertbohóc
Alberto Giacometti: Tér
A mélység fölött (Salvador Dalí: Keresztes Szent János Krisztusa)
Kutas László: Tótágas
Kutas László: Veronika

JEGYZETEK

1. W. J. T. Mitchell: *Az ekphraszisz és a másik*. Ford. Milián Orsolya. In: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. JATE Press, Szeged, 2008. 206.
2. Milián Orsolya: *Az ekphraszisz eredetei*. Fosszília 2006/1. 106–109.
3. Idézi Beluk Ibolya: *A három golgotai kereszt költője: N. Horváth Péter*. Monográfia. Intermedia Group, Marosvhely, 2014. 56.
4. Hegedűs Miklós: *Egy kép-író versei (*a *Mámor* című kötet bemutatóján elhangzott beszéd), 2005. szeptember 30., kézirat, a szerző hagyatékából.
5. Beluk Ibolya levélbeli közlése, 2019. február 23.
6. N. Horváth Péter: *Eltűnt Gulácsy-festmények megtalált képei*. Élet és Tudomány 1983/35. 1096–1097.
7. Vö. Lanczkor Gábor: *Nem élhetsz odabent: Ekphraszisz-esettanulmányok*. Fiatal Írók Szövetsége, Bp., 2015. 48.
8. Beluk Ibolya: *NHP költészete* (utószó) In: N. Horváth Péter: *Kentaurként*. Válogatott versek. Szerk. B. I. Intermedia Group, Marosvhely, 2014. 171.
9. Beluk Ibolya levélbeli közlése, 2019. augusztus 2.
10. Keserü Katalin: *Illuminációk – Korniss Dezső „regénye*". Kortárs 1980/1. 146.
11. N. Horváth Péter: *Korniss Dezső festőművész*. Kézirat, a szerző hagyatékából.
12. Lengyel Balázs: *Rimbaud és a költészet nyelve*. Kortárs 1971/5. 792.
13. Miklós Pál: *Korniss Dezső kiállítása*. Kritika 1980/6. 32.
14. Beluk: *A három golgotai kereszt...*. i. m. 53.
15. Uo.
16. *Gulácsy Lajos emlékkiállítás.* Szerk. Géger Melinda. Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár, 2006. 7.
17. N. Horváth Péter: *Húsz év után ismét: Gulácsy-emlékkiállítás.* Szabad Föld 1986/33. 12.
18. Vö. Bozsoki Petra: *Megénekelt Gulácsy-képek: Weöres Sándor Dalok NaConxypan-ból című verséről*. Jelenkor 2013/7–8. 801; Gerevich József – Ungvári Gábor: *Gulácsy Lajos személyiségének vázlata*. Valóság 1977/9. 95.
19. Idézi Beluk: *A három golgotai kereszt...* 5.
20. N. Horváth: *Eltűnt Gulácsy-festmények*... i. m. 1097.
21. Beluk: *A három golgotai kereszt...* 55–56.

CSAPODY MIKLÓS

A REBELLIS KÁLVINISTA

Méliusz József az Erdélyi Fiatalok között (1930–33)

■ Az Erdélyi Fiatalok és a transzilvanizmus, csakúgy, mint egész nemzedékének, Méliusz életútjának is meghatározója, miközben a fiatal író a mozgalom történetének mellékalakja. Egyike az elsőként csatlakozóknak, akit baráti szálak fűztek Jancsó Bélához, de korántsem tartozott a vezetők közé. Noha mozgalmának fő temesvári népszerűsítője, a folyóiratban mindössze három írása jelent meg.[1] Hamarosan eltávolodott közösségétől, sőt élesen szembefordult vele. A mozgalom „megtagadásában" egyenes vonalú „eszmefejlődése", erkölcsi és politikai meggyőződése vezette, melynek alakulására a korabeli európai baloldal irodalma, művészete, a transzilvanista Kuncz Aladár és a kommunista Gaál Gábor, a harmincas évek derekától a hitleri Németország fenyegető felemelkedése volt döntő hatással. Az Erdélyi Fiatalok körében eltöltött évei azonban éppen olyan fontosak a mozgalom történetében, mint a modern magyar irodalom klasszikusai közé emelkedő író életrajzában.

A szülővárosa polgári világát *Város a ködben* című regényében megörökítő Méliusz József (1909–1995) Temesváron, az Osztrák–Magyar Monarchiában jött a világra.[2] Írói nevét 1930-ban vette fel; első mentora, Endre Károly ajánlására Kuncz „szívesen bíbelődött verseimmel. Amikor az első közlésre került,[3] kiderült, hogy »magyar költő« a Nelovánkovits horvát névvel nem debütálhat a Helikonban. De hogy kálvinista teológus voltam, Kuncz egy asszociációja – Meliusz Juhász Péter, aki a zürichi Zwingli teológiájához csatlakozott – a Méliusz névvel ajándékozott meg."[4] 1920-ban iratkozott be a temesvári piarista főgimnáziumba, ahol „rigorózus egyházi szellem uralkodott". Az iskolában „meglehetősen beszűkítetten éltünk szellemileg, de a gimnáziumtól alig 100-150 méterre felépült temesvári szakszervezeti Munkásházban csakhamar felfedeztük" a könyvkereskedést, magyarul és németül azt a „fantasztikus, más, ellentétes irodalmat, amely már csak a piarista gimnázium szellemével szembeni ellentétességével is megtámogatott bennünket, néhány elevenebb érdeklődésű fiatalembert abban, hogy a gimnázium börtönszerű katolikus atmoszférájából ezen az úton lehet kitörni, van alternatíva az engedetlenségre". Önképzőkörükben Ady, Karl Kautzky, Marx, Upton Sinclair és Szabó Ervin műveit olvasták.[5] 1926. áprilisi feljegyzése szerint „Érdekes, hogy mily hatással lehetnek reám nagy tömegek mozgalmai, ha azokban élek, teljesen elragad a lelkesedés. Így rajongok a fascizmusért is. Amik főleg elragadnak: vallásvédelem, katolicizmus, fajvédelem, aszemitizmus."[6]

A magyar nyelvű érettségi eltörlése után 1928-ban Budapesten érettségizett, a műegyetem építészeti karán festőnek, szobrásznak készült, hamarosan azonban felhagyott tanulmányaival. Nyáron apja társaságával és Szombati-Szabó István református papköltővel Ausztriában, Németországban, Hollandiában, Angliában, Franciaországban és Svájcban tett hosszabb utazást. Hazatérve Rotschingk és Schlosser szobrászok műtermeiben dolgozott,[7] Budapesten „pocsék verseimmel Babitsot kerestem fel, aki tapintatosan átirányított Kassákhoz".[8]

Tizenkilenc éves korában Szombati-Szabó hatására áttért a református hitre. 1928 végétől a zürichi egyetemen hallgatott filozófiát és teológiát[9] az 1928–29-es tanév téli és az 1929–30-as nyári szemeszterében[10] a klasszikus német liberalizmust képviselő Arnold Meyer tanítványa lett;[11] „bár szorgalmas hallgatója voltam a filológus professzor racionalista görög újszövetségi exegézis-kurzusának, engem tulajdonképpen a [Karl] Barth-féle dialektikus – egzisztencialista – teológia érdekelt, amelynek előadója a zürichi egyetem filozófia karán a kierkegaardiánus Emil Brunner professzor volt. – Kolozsvárt Tavaszy Sándor professzor."[12] Svájcból hazatérve „Előttem Erdély, akit nem is ösmerek, megyünk, vissza a hegyekbe, keleti hegyekbe, ahol sok az ima, a virág, és kevés a kételkedés."[13] Ekkoriban már az Ifjúsági Keresztyén Egyesület Ifjú *Erdély* folyóiratának egyik szerkesztője, rendszeres szerzője. A húszas-harmincas évek magyar ifjúságának Ady-, Móricz-, Szabó Dezső-féle „eszmetriászát" követve, ámde máris kritikusan, *ő* is fejet hajtott „Szabó Dezső előtt és mély csodálattal nézzük elementáris, a sötét magyar humuszból feltörő írásait […], de nem fogadjuk el Szabó Dezsőt, a kritikust és a Szabó Dezső által kinevezett Szabó Dezső világirodalmárt!"[14] A transzilvanista Kós Károlyt „erős tűzű fáklya fényében látjuk. Ez a fáklya *az erdélyiség gondolata*, mely a föld szeretetével tölti meg a lelket és egy szigorú értelemben vett komoly, feladatos, súlyos életet élő jelenbe állít belé, új akarattal, új célokkal és új látással".[15]

Az Erdélyi Fiatalok 1930. januári színre lépésekor „1929 nemzedékének" nagy reményű tagja. A csoportosulás, „rokon gondolkodású szabad individuumok szabad társulása egy lap körül", nem volt előzmény nélküli. A legfontosabb korai fejlemény a *Tizenegyek* antológiája (1923),[16] „a Kacsó [Sándor], Tamási [Áron], Jancsó Béla-féle első fellépés volt, amely a határváltozások utáni új generáció szellemében definiálta a romániai magyarság kisebbségi helyzetét. Ez azért volt fontos, mert meghaladta azoknak a nemzedékeknek a gondolkodását és öndefiniálását, amelyek az országhatárok megváltozása után a szellemi élet alakulását meghatározták, és nyilvánvalóan a régi Magyarországból hozták magukkal a koncepcióikat mind irodalmi, mind pedig politikai téren. Az Erdélyi Fiatalok Kós Károlyék, majd Kacsóék után harmadszorra igyekezett definiálni az erdélyi magyar kisebbséget, és ez a definíció egyben az aktivitás, a tevékeny társadalmi magatartás gondolati kidolgozását is jelentette."[17] Ettől a transzilvanizmustól jutott el kora marxizmusáig és avantgárdjáig. Prózaverseinek harmincas évek eleji népi nosztalgiája világnézeti radikalizálódását mutatva még szabadversekben öltött alakot, expresszionizmusa később erősödött föl. A „mozgalmi tényverseket" a már az *Aréna* és a *Cockery* felé mutató szürrealista *Ben Hepburn* követte a *Korunk*ban. Amikor a kolozsvári „irodalmi" teológusok a marosvásárhelyi Kemény Zsigmond Társaságban készültek fellépni, Kemény János azt írta Sényi Lászlónak, „N. Méliusz József fiatal költő is ott lesz, ki igen tehetséges, értékes fiú s a legmelegebben ajánlom jóindulatodba. Jó volna, ha Molter Károlynak volna egy kis ideje kissé elbeszélgetni vele irodalmi dolgokról."[18]

1930-as zürichi nyári féléve után ősztől ismét Kolozsváron töltött egy évet a teológián. Erre az időre úgy tekintett vissza, „Az Erdélyi Fiatalokban a kálvinista Jancsó Béláék, velünk európaibb és fiatalabb rebellis egzisztencialista kálvinistákkal együtt már az etika felé húzták el, és a főket helyrecsavaró szociológia taszították (Mikó Imre) Kós – annak láttuk: – partikulárisan magyar üdvtanát. Részben tehát »depolitizálták« a transzilvanizmust: ám másrészt a politikát transzcendenciákba átemelve – a környező valósággal is szembesítették. Ami végül is – milyen gyorsan! – az ihlető Kós és messianisztikus transzilvanizmusa messzemenő cáfolatáig sodorta nemzedékünket."[19] A folyóiratban megjelent első írásában a Barabás Miklós Céhet, az első modern erdélyi magyar művészegyesületet méltatta.[20] Már mozgalma első, 1930. májusi tordai estélyén fellépett,[21] berlini tanulmányainak 1930. őszi megkezdéséig Temesvárról tartotta a kapcsolatot Jancsóval. Nemsokára

bebizonyosodott, hogy az Ifjú Erdély és az Erdélyi Fiatalok temesvári bázisa főként „a protestáns intelligencia", de az új kisebbségi öntudatot hirdető ifjúságot „pártfogolta a liberális polgári intelligencia is »jövevény« magyarjaival". A város mindkét lapnak, mozgalomnak otthonává lett; „Jelentős irodalmi esteket rendezett ott, Temesváron e lapok közönsége, és ezeken a felolvasóesteken nemcsak református papok és presbiterek vagy tanítók és tanárok voltak jelen, hanem elsősorban a város »hígmagyar« polgársága, értelmiségiek és középosztálybeliek."[22]

1930 októberében indult Berlinbe. Harmadik teológiai tanévét Kuncz ösztönzésére Párizsban akarta kezdeni, mégis Berlint választotta, Gaál ugyanis „emigrációs éveinek élményével, a kezembe adott húszas évek végi, harmincas évek eleji német irodalommal, lapokkal támasztotta fel bennem a még gimnáziumi találkozás ízeit, izgalmait, amiket Kassák írásai váltottak ki belőlem".[23] Berlin „robbanásszerűen teremtett világosságot a bennem kavargó káoszban. A Weddingen, a Nollendorf Platzon – és az egyetemen – a német forradalmi munkásosztály és a hitlerizmus, a haladás és a porosz reakció ütközött meg. Berlinen át zuhogott Európára egy történelmileg új humanizmus gyújtó üzenete, egy új humanizmus értelme: a fiatal, agresszíven modern szovjet irodalom."[24] Magáról csak annyit írt Jancsónak, „Amennyire zsebecském engedi, színházba is járok. […] A művészetek nagy koporsóit, a múzeumokat is bujkálom, ha ingyen lehet bemenni. Na meg csavargok az utcákon is rengeteget […]. Ha valamelyik estélyeteken verseimből valaki szavalna, úgy küldenék; szeretném, ha otthon nem felejtenének egészen el."[25]

Jancsó azt felelte, „Szeretném, ha máris eljutnál a Collegium Hungaricumba. Jó megismerni a fiúkat, a felfogásokat, s a lap szempontjából érdekel, hogy ők hogy fogadják". Barátilag hozzátette, „Belső lelki válságodat az írott néhány sorból is kiérzem [,] és nagy szeretettel kísérem. De mint aki szintén átmentem ezeken, ajánlom, hogy a kenyérhez jutás szempontját ne feledd."[26] A Collegiumban hamarosan otthon érezte magát. „Az egyetem közelében volt egy régi kastélyszerű épület, óriási magyar könyvtárral, az egyetem magyar tanszéke ebben az épületben működött." Itt volt asszisztens Keresztury Dezső, aki már ismerte Méliusz nevét. „Hamarosan a legbensőségesebb kapcsolat alakult ki köztünk. Rendkívül sokat köszönhetek neki." Társadalmi élményei Kereszturynak és az általa ajánlott olvasmányoknak köszönhetően „magyar élménnyé váltak, a magyar élmény értékét kapták meg". Keresztury „már akkor teljes értelemben, a legjobb értelemben vett európai magyar szellem volt"; hozzá kapcsolódik egyik legnagyobb élménye: ő vitte el a Bauhaus építészeti kiállítására. „Óriási hatást gyakorolt rám az avantgárd virulenciája, amint az ama kor kül- és belépítészetén uralkodott."[27] Berlini levele az *Erdélyi Fiatalok* 1931. áprilisi számában jelent meg. Az impulzív, szabad szellemű, mindinkább „balra tolódó" Méliusz szerint „Németországban kell eldőlnie azon polárisan ellentétes erők harcának, melyeket az imperialista kapitalizmus a fascizmusban és a marxi–lenini szocializmus a bolsevizmusban képviselnek. […] A két ideológia, mely a megváltást ígéri, mint egymással szembeni küzdelem, főleg az ifjúságon belül jelentkezik. […] A győztes ideológia lesz pedig az a feszítő erő, mely koncentrikus körökben hatva a mai Európa agonizáló arcát radikálisan meg fogja változtatni." Úgy látta, a diákság nagy része a nácik által ígért „új államrend" híve.[28]

Berlin után ismét „a kolozsvári református teológia. Első útja Tavaszy Sándor professzorhoz vezetett. Vele az első két zürichi szemeszter után a kolozsvári teológiára érkezve bensőséges viszonyba került. […] Tavaszyval való első találkozásain a Teológia épületében található udvari lakása könyvtárszobájában, beszámolt berlini élményeiről, a kiélesedett társadalmi harcokról, a nemzetiszocialistákról, a kommunistákról. Utóbbiakhoz támadt vonzalmát már nem tagadta le. Nem is tehette volna, Berlinből küldött újságcikkei a kolozsvári *Ellenzék*ben – gróf Bánffy Miklós tulajdona, Spectator-Krenner Miklós és Szentimrei Jenő szerkesztették – és

a Brassói Lapokban nyilvánvalóvá tették eszmei tájékozódását." Tavaszy megengedte Marx és Lenin tanulmányozását, „kialakult egy szemináriumféle. Kritika és irodalom, a kisebbségi közélet kérdéseiben. Itt fogant meg az *Új arcvonal* antológia gondolata."[29]

1931 nyara hozta meg „Kolozsvárt a fiatalok palotaforradalmát". Az *Új Arcvonal* fiatal írói közül „az egyetlen öntudatosan látó Jancsó Elemér irodalomtörténészen kívül egy sem halad, akár csak lóhosszal is, a dilettantizmusba posványosult erdélyi irodalom előtt".[30] Tamási is úgy nyilatkozott, „A tehetség nem nagyon dühöng a fiatalokban".[31] Az ugyancsak elégedetlen Gaál Gábor a prózaíróknál tapasztalt több „fejlettséget", Méliusz kivételével azonban „ezek sem haladják meg közölt darabjaikban a Helikon absztrakt irodalmát. Még rosszabbat kell megállapítani az antológia két ideológusáról, Debreczeni Lászlóról és László Dezsőről, Szabó Dezső és Makkai Sándor e visszariasztó süvölvényeiről."[32] Dsida Jenő „látszat-arcvonalnak" nevezte a csoportosulást, Méliusz prózájáról pedig úgy vélte, „zavarosan forrongó és kuszán aránytalan. Irányzatos, aktivista írása nélkülözi az epikai magvat. Ám stiláris lomhaságai és tehetetlenségei mögül is érzik jövő mondanivalója s a tehetség valószínű ígérete."[33] Buday György azt írta Jancsónak, „Nagyon érdekel Méliusz […] csak az EF-ban láttam még a nevét, s újabban a Helikonban. Berczeli [Anzelm] Karcsi meséli, hogy Temesváron, ahol ő is közreműködött az EF estjén (tudsz róla?), ő is részt vett, s hogy érdekes ember."[34]

1931. augusztus végén már „Két hete itthon. Végtelen nagy vágy Kolozsvárra rohanhatni. Azért így messziről mégis nagyon hozzátok nőttem, és nagyon nehéz lenne elszakadni! Itt [Temesváron] azon fáradozom, hogy a karácsonyi szünetben vagy valamikor télen Erdélyi Fiatalok-estélyt kovácsoljak." A rendezéshez Páll Györgyöt, az Országos Magyar Párt bánsági titkárát sikerült megnyerni; nemrég „beszervezték a temesvári ifjúságot a Magyar Pártba, kb. 150 ember[t]. Van itt 17 beszervezett magyar műegyetemista is."[35] Hamarosan „előadást tartok az Erdélyi Fiatalokról és Tóth Zoltán tanárjelölt 2 hét múlva a kisebbségi ifjúság helyzetéről.[36] Előadásainkban teljesen az E. F.-ban megjelent cikkekhez tartjuk magunkat. Ugyanezen előadásokat, bizalmas beszélgetésekkel fűszerezve, megtartjuk a Blaskovits-telepi ifjúsági tagozatban, ahol is színtiszta iparos ifjúsággal állunk majd szemben. Vezetőjük végtelen örömmel és szimpátiával fogadta ezen összekapcsolási tervemet." Az OMP Blaskovits-telepi gyűlésén „80-90 iparos, munkás és vasutas, és a t[emes]vári magyarpárti, valamint a t[emes]vári sajtó képviselői előtt kifejtettem röviden az E. F. célkitűzéseit. […] Újság: hogy egy verseskönyvet adok ki télen, nagyon válogatott, jó anyag. Erős bírálók rostálták, és biztatnak, úgyhogy hiszek benne. Vállalná az E. F. kiadásra? […] Az E. F. presztízsének ez a »kiadás« nem fog ártani, se erkölcsileg, se anyagilag, énnekem viszont – »vallás és vállalás« mellett – kis reklám és talán néhány előfizető."[37] Annak ellenére azonban, hogy a folyóirat „Korai népies költeményeimet tartalmazó verseskönyvemet is hirdette",[38] 1932-ben már nem tudtak elegendő számú előfizetőt szerezni.

Bár a Magyar Párttal az Erdélyi Fiatalok mozgalma kezdettől szemben állt, a párt temesvári-bánsági tagozatával Méliusz, Tóth Zoltán és Mikó Imre közreműködésével jó kapcsolatot alakítottak ki. Méliusz szerint „A temesvári szervezetre a közeli Lugoson élő dr. Jakabffy [Elemér] volt nagy hatással, a Magyar Kisebbség szerkesztője. Az OMP temesvári szervezete abban különbözött az erdélyi szervezetektől, hogy nem volt »gentry« jellegű, az iparosok nagy szerepet játszottak, (társadalmilag) hangsúlyozott polgári jellege volt. A M[agyar]P[árt]-hoz közelálló vallásos ifjúsági szervezetek a külvárosokban ugyancsak a népiek (városnépiek) voltak. Meghatározó: Temesvár ipari város. Ennek megfelelő társadalmi szerkezetű erős középpolgársággal."[39] A bánsági tagozat a tömegszervezésben egyedülálló eredményt ért el, irányvonala is eltért a kolozsvári központ „arisztokratikus" politikájától.[40] Másfél évtizedes működése során „a magyarságnak túlnyomó több-

ségét magába tömörítette", sikeresen fogta össze „a magyar ipari munkásságot is, sőt az egészen nincstelen napszámos rétegeket is. A jövő szempontjából legnagyobb jelentőségű cselekedete az ifjúsági tagozat, majd későbbi nevén »ifjúsági szakosztály« kifejlesztése volt, mely az évek folyamán a legélénkebb, legeredményesebb munkát végző szervezetévé vált a Magyar Pártnak, a magyar jövő komoly reménységévé."[41] Az Erdélyi Fiatalok temesvári estjére 1931. szeptember 10-én került sor.[42] „A Blaskovits-telepen *Tóth Zoltán* tanárjelölt segített nekem, aki igen agilis, lelkes és intelligens fiú, jövőre biztos jó hasznát lehet venni Kolozsváron is. A mellékelt beszámolót vele írattam meg, már azért is, hogy ambicionáljam. Másik segítőm *Fráter Géza* bécsi orvostanhallgató volt."[43]

Kapcsolata megmaradt Kereszturyval is, aki 1931 októberében azt írta Berlinből: „Lehet, hogy Maga a kor szószólójának érzi magát s a »tömegek szócsövévé« akar válni, de kell-e vajon a tömegeknek? […] egy kollektív lírikus szerepét legfeljebb úgy tudom elképzelni, mint egy hangét, mely kiemelkedik csupán a többi közül, de nem szócső, vagy prófécia gyanánt, hanem csak, mint egy szebben hangzó, erősebb torok, mely tisztábban énekli azt, amit a többiek csak dúdolnak. Amit én eddig magától olvastam, amennyiben nem volt üres szó és egy nagy hang, a levegőben – elsősorban éppen a kávéházak levegőjében – párázó frázisok lecsapódása, hanem értékes emberi megnyilatkozás, az erősen individuális, nyelvében, érzésvilágában sajátos, nem mindenkinek érthető megnyilatkozás volt. Valami furcsa ellentmondást érzek programja és tehetsége között. A tömegmozgalmakat nem a lírai versek formálják, legfeljebb csak kísérik. […] Maga szocialista, én is az vagyok, de én nem hiszek az emberek uniformizálhatásában s szeretném, ha a magyarság nem oldódna fel egy forrongó, újból, előfeltételek nélkül alakuló román értelmiségben."[44]

Az 1932. január végi temesvári esten Demeter Béla, Dsida és Jancsó Elemér ismertette a folyóirat programját. „A »Temesvári Hírlap« szervezte és rendezte meg ezt a bemutatkozást, mely által a temesvári magyarság közelebbről láthatta az erdélyi magyar ifjúság eddigi és ezután végzendő munkáját." Méliusz és Berczeli költeményei „harmonikusan egészítették ki a műsort, melyet dr. Tornya Gyula volt szenátor vezetett be, meleg szavakkal méltatva az »Erdélyi Fiatalok« törekvéseit."[45] A rendezvényről *Meghódították Temesvár közönségét az Erdélyi Fiatalok* címmel számolt be a *Temesvári Hírlap*.[46] Az 1932. áprilisi lugosi estet az OMP ottani kulturális szakosztálya rendezte. „A magas nívójú műsoron Dr. Jakabffy Elemér képviselő az ifjúság mai generációs helyzetéről beszélt, nagy hozzáértéssel és melegséggel fejtve ki az apák és fiak gondolkozási különbségének okait." Szombati-Szabó műfordításokkal, „Markovits Rodion, a »Szibériai garnizon« szerzője pedig a volt magyar hadifoglyok szibériai helyzetéről szóló előadásával szerepeltek".[47]

Alig néhány nappal a temesvári rendezvény után a költőnek még 1932 januárjában, Csíkszentmártonban írt *Vasárnap este táncban* című versével kitört a „Méliusz-affér".[48] Az indulatos sajtóvita Domokos Pál Péter támadásával kezdődött, mely szerint „Mi jót várhatna például az ember ettől a névtől: Nelovánkovits Melius József? Nekem e név hallatára végigborzongott a hátam, és hogy nem ok nélkül". Méliusz „Kolozsvárról visszagondolt a kicsi székely falura, s amit így lelki szemeivel, az ahhoz párosult rosszakarattal, s valószínű, származásához méltó ős magyargyűlölettel látott, azt leírta. Egy Nelovánkovits lelkéhez méltó hálaköltemény ért a falusi bálról, és ezt az írást egy magyarul írt zsidó lapba helyezte el".[49] Tamási Áron megvédte a költőt,[50] az Erdélyi Fiatalok pedig testületileg álltak ki mellette.[51] Szerkesztőségi jegyzetük szerint „Verset ír egy fiatal író. Alája írja, hogy hol és mikor írta. A versben leírja a falusi lányok és fiúk táncát, ölelkezését. Az ölelkezés gyümölcse gyermekhulla. A hullát az Olt viszi lefele. A versre azt mondották: népgyalázás, a székely nép gyalázása, mert véletlenül a Székelyföldön dobta ki magából versét az író. […]. Rákiáltották, hogy hálátlan. Leköpte a házi-

gazdát. Az író fiatalember, meg kell vádolni az egész fiatalságot. Az ifjúság gyalázta meg a székely népet. Az író munkatársa egy lapnak. *A lap* gyalázta meg a székely népet. A lap munkatársai falumunkát végeznek. *A falumunka* megmérgezi a népet. El kell vadítani egymástól a népet és a fiatalokat. Az író neve szlávos. Rá kell kiáltani, hogy nem magyar. Vérvizsgát kell rendezni, nevet kell elemezni. Az író református, a megbotránkozott katolikus. Össze kell veszíteni a két egyház fiatalságát, szét kell törni a féltve ápolt felekezeti békét."[52]

Miután Hoffmann Klárát 1932 nyarán feleségül vette,[53] a *Brassói Lapok* munkatársa lett, később végleg Temesváron telepedett le. Bár még az *Erdélyi Fiatalok* munkatársa volt, 1932-re a mozgalom baloldali „felrobbantásáig", „lemészárlásáig" jutott el. Egyik feljegyzése szerint „Őrült tempóban dolgozom. Itt volt Demeter János néhány napig és hozott munkát, ugyanis végleg felrobbantjuk az Erdélyi Fiatalokat, amennyiben egy röpiratot adunk ki, amelyben az egész erdélyi magyar középosztállyal leszámol a mi baloldali frakciónk. […] egy nagy tanulmányban az Erdélyi Fiatalokat mészárolom le. Éppen ezen a véres munkán dolgozom."[54] Demeter János *Falvak Népe* című kommunista hetilapjának első száma 1932 őszén jelent meg. László Dezső szerint „Bátor hangja fiatalos csengéssel tart ítéletet és követel új életet Erdély földjén. A falvak népét a felvilágosítás eszközeivel akarja hozzákapcsolni a mai napok valóságos kérdéseihez." A lap ugyanakkor „alig tesz többet a leromlott falusi tömegek *kedélyének aláfűtésénél*. […] Mi és mások is látjuk a mai magyar politikai élet kátyúba jutását, általánosítani azonban itt sem szabad. A szidásnak csak olyan mértékben van jogosultsága, amilyen mértékben jobb, egészségesebb politikai szervezeteket és tényleges érdekvédelmet adok. Evvel a hanggal és modorral ma nagyon könnyű olcsó sikereket elérni és elismerést aratni."[55]

Gaál csakhamar a *Korunk* társszerkesztőjének hívta meg,[56] ha pedig a katonaságtól „kiszuperálják, alkalmazom! Különböző lehetőségek volnának. – Mást nincs kedvem ide venni. Magára volna szükségem."[57] Méliusz azonban 1933 őszén a királyi lovas testőrség tagja lett,[58] közben számos bukaresti román irodalmi kapcsolatra tett szert. Demetert 1933-ban kizárták az Erdélyi Fiatalok közösségéből, mások kiléptek; a mozgalom „már robban is szét és az erdélyi ifjúsági élet új és komoly periódus elé érkezett".[59] Évtizedekkel később Méliusz úgy látta, mindaz, ami „tartalommal, társadalmi akciócélokkal tölthette meg azokat a népi-nemzetiségi mozgalmakat, amelyek a nemzetiségi kérdés társadalmi megoldását keresték", a harmincas évek elejére meghaladottá vált, ekkor és ezért következett be az Erdélyi Fiatalok kettészakadása. A törzsgárdából, „az erdélyiség-koncepcióból, a Kós-féle elgondolásból, amely ugyan szociográfiát ajánlott, és a szociográfia, tehát a konkrét társadalomkutatás felé tájékozódott, kiszakadt az a baloldal, amely a kisebbségi kérdést társadalmi harcba vitte át a baloldal vonalán, politikába. Amitől az Erdélyi Fiatalok óvakodott, holott önmaga is politikum volt."[60]

Nemsokára Mikó Imrének az *Erdélyi Fiatalok* kiadásában megjelent szociográfiájáról, *Az erdélyi falu és a nemzetiségi kérdés*ről (1932) írt a *Korunk*nak. „Az erdélyi fiatal magyar értelmiség vonalán e könyv fontos állomást jelez nemcsak azért, mert komoly előretörést mutat, hanem azért is, mert elveiben, megállapításaiban és a konzekvenciák levonásában oda mutat megjelenésével, ahova az E. F. köré csoportosult értelmiségiek legújabban elérkeztek. […] az E. F.-ban magára maradt regresszív csoport ideológiája merőben ellentétes Mikó I. tudományosan verifikált szociológiai alapelveivel és iránymutatásaival." Következtetése szerint Mikó „a munkásság és a parasztság szolgálatában keresi »az új nemzedéknek a jövő társadalmához való jogát«. Ez a vallomástétel annak a dialektikus szükségességnek a felösmerése és vállalása, amit az E. F. regresszív-ideálista szárnya érdekei és romantikus faji ideológiája káprázatában megtagad."[61] Hasonlóan fogadta a *Korunk* László Dezső Széchenyi-könyvét (*Akarom: tisztán lássatok. Széchenyi*

István és a magyar jelen, 1931) is. Szabó Sándor szerint „a magyar fasiszták kimeríthetetlen fegyverraktárát a múlt képezi. Kizárólagos faji álláspontjuk eredményeképpen nélkülözi ez az ideológia mindazokat a szempontokat, amelyek konkrét alapját képezhetik egy mai reális helyzetelemzésnek. Ezért szükséges látásmódjuk önmaguk előtt való igazolására állandóan a múltat idézni."[62]

Méliusz sem volt kíméletesebb, amikor azt írta, „A fasizmus felé tartó magyar értelmiségi ifjúság egyik vezére László Dezső az »Erdélyi Fiatalok« kiadásában most jelentette meg csörtető Széchenyi könyvét […] az egész történelmi irodalom nem egyéb, mint a jelen problémái elől való kibúvás. L. D.-nél ez a kibúvás a hangoztatott objektivitásban és osztályfölöttiségben a progresszív irányzatok elleni tudatos támadással bővül."[63] A „fasiszta világhullám derekán" írta le a *Korunk*ban azt is, az Erdélyi Fiatalok szerinte „a fasizmusig esett vissza", míg a Sarló „kitisztult szemléletében a tömegmozgalmi aktivitásig jutott el és így bázist teremtett egy egész generációs láncolat balra irányuló fejlődésének".[64] Később is úgy látta, az Erdélyi Fiatalok „erős reakciós tradícióinál fogva az ideológiai tisztuláshoz nem érkezhetett el".[65] Ligeti Ernő azonban már akkor is úgy vélte, az Erdélyi Fiatalokban „a liberalizmus eszméköre nagyobb szerepet játszott, mint a konzervativizmus. Legalábbis ez kezdetben így volt. De az ifjúsági csoport a kívülről jövő támadásokat nem volt képes akkora lendülettel kivédeni, mint a Helikon. […] Világnézeti téren is egyre inkább kiütköztek az ellentétek, úgyhogy 1933-ban az »Erdélyi Fiatalok« kettészakadt". Ezután „két teljes évig alszik minden ifjúsági mozgalom."[66]

Teológiai záróvizsgájával 1933-ban lelkészi képesítést szerzett.[67] „A Balázs Ferenc-i apostolság nem vonzott. Vagy Párizsban tanulok tovább, és zürichi egzisztencialista érdeklődésemet folytatom a Sorbonne filozófiai fakultásán. De már elmélyült bennem atyai-fiúi barátságom Gaál Gáborral – Kuncz Aladár halott volt –, tehát Párizs vagy az egyházi szolgálat helyett: a Korunk szerkesztősége következett."[68] Az 1932. évi 1. számtól „mint helyettes szerkesztő belépett a lap kötelékébe",[69] 1934-ben a *Korunk* főmunkatársa (1934–35-ben a *Brassói Lapok* munkatársa, később temesvári szerkesztője) lett.[70]

Harmincas évekbeli „balos eufóriáiról" később megvallotta, „alapvetően türelmetlen voltam. A türelmetlenség volt a forradalmiság formája. Azután, Hitler hatalomra jötte után tisztázódott, hogy talán még nem is egészen tudatosan, a helyzet, de az illúzió mindenesetre összeomlott, tehát valahol elölről kellett kezdeni, és ez az elölről kezdés nem volt egyéb, mint a demokrácia és egy nem leszűkített humanizmus pluralista platformjának az újra feltalálása, az antifasizmus mint népfrontiság." Az Erdélyi Fiatalokkal való szakítását, mozgalma megtagadását, a baloldali „korszellem" szektás merevségét tárgyilagosságra törekedve idézte vissza. Erre mutat önvallomásainak korántsem érzelemmentes, többnyire mégis tényszerűen érvelő őszintesége. „Marxista voltam? Nem tudom […]. Vajon nem egy lírikusnak, egy érzelmi lénynek, vagy ha tetszik, egy moralistának, egy etikai lénynek a valósághoz való empirikus viszonyulásáról van-e szó? […] nem rejtegetem azt a rengeteg súlyos elfogultságot, amelynek én is rabja voltam, de meg kell mondanom, hogy nem egy téveszmének a legjobb hiszemben és a legjobb erkölcsi indítékokból kerültem hatalmába. […] bármilyen tévtudatosak voltunk, a fasizmust akartuk megállítani, a fasizmussal szálltunk szembe, a háborút akartuk megakadályozni, a háborúval szemben, az ellenállásban alakult ki mindaz, ami alakult."[71]

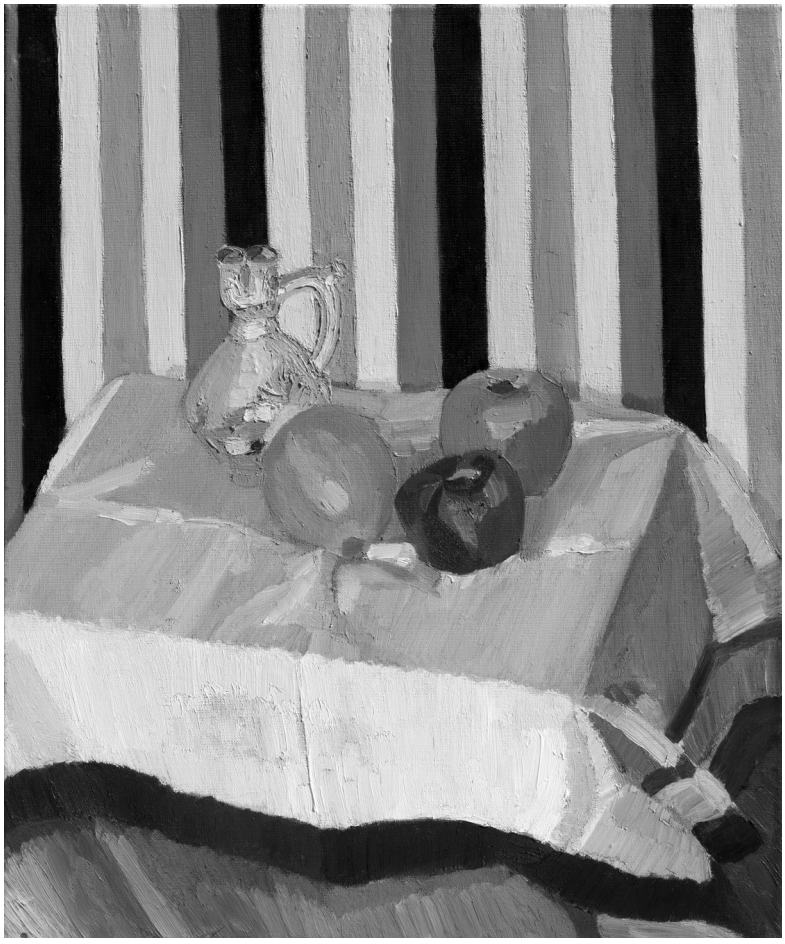
JEGYZETEK

1. *A Barabás Miklós Céh megalakulásához* (1930. 4. 61.), *Levél Pozsonyból* (1930. 9–10. 164.), *A német ifjúság arca* (1931. 4. 74–76.).
2. A Proust utáni modern európai prózaáramlatba tartozó, 1969-ben megjelent regényét Gaál biztatására írta 1938–40-ben. A mű az európai avantgárd és magyar szociográfiai hagyomány legnívósabb szintéziseinek egyike a magyar irodalomban.
3. *Szerelem*. Erdélyi Helikon 1930. 2. 127–128.

4. Molnár Gusztáv: *Beszélgetések Méliusz Józseffel* (1930–1939). Korunk–Komp-Press, Kvár, 2012. 19–21.
5. Méliusz József: *Háborús napló* 39–40. Petőfi Irodalmi Múzeum (a továbbiakban: PIM) V. 5585/4212.
6. *Méliusz József naplói és naplószerű feljegyzései* 13. PIM V. 5584/43/1–6.
7. *Önéletrajz*. 1978. okt. 5. *Méliusz József önéletrajzi visszaemlékezései és bibliográfiái*. PIM V. 5584/45.
8. Molnár Gusztáv: i. m. 71.
9. *Önéletrajz*. 1978. okt. 5.
10. Universität Zürich. Matrikelnummer 34096. Testatbuch für Herrn stud. theol. Josef Nelovánkovits. *Méliusz József egyetemi leckekönyvei*. PIM V. 5584/76.
11. Molnár Gusztáv: i. m. 37.
12. Méliusz József: *A Horace Cockery-Múzeum – Horace Cocekry darabokra tört elégiája*. Kriterion, Buk., 1983. 12.
13. *Méliusz József naplói és naplószerű feljegyzései* 67.
14. *Valami Szabó Dezsőről*. Ifjú Erdély 1929. nov.
15. *Kós Károly*. Uo. 1930. 9. 204–205.
16. *Versek, elbeszélések, tanulmányok TIZENEGY fiatal erdélyi írótól erdélyi művészek rajzaival* (Erdélyi fiatal írók antológiája). Minerva rt. Cluj-Kolozsvár, 1923.
17. Molnár Gusztáv: i. m. 137–138.
18. *Kemény János levele Sényi Lászlóhoz*. Marosvásárhely, 1930. jan. *A marosvásárhelyi Kemény Zsigmond Társaság levelesládája*. Levelek, iratok, adatok (1876–1948). S. a. r., jegyz. Marosi Ildikó. Kriterion, Buk., 1973. 188.
19. Méliusz József: *Szobor helyett irodalomszociológia*. A Hét 1969. jún. 6. 2.
20. *A Barabás Miklós céh megalakulásához*. Erdélyi Fiatalok (a továbbiakban: EF), 1930. 4. 61.
21. 1930. máj. 24. *Erdélyi Fiatalok*. Dokumentumok, viták 1930–1940. Közr. Dr. László Ferenc és Cseke Péter. Kriterion, Buk., 1986. [1990] (a továbbiakban: *EFdok*) 480.
22. Uo. 137–138.
23. Uo. 71.
24. *Az új hagyományért*. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1969. 478.
25. *Méliusz József levele Jancsó Bélához*. Berlin, 1930. nov. 10. körül. *Jancsó Béla levelezése I.* 1914–1930. Gond. Cseke Péter. Kriterion, Kvár, 2015. (a továbbiakban: *JBlev.1*) 364–367. (74)
26. *Jancsó Béla levele Méliusz Józsefhez*. Kolozsvár, 1931. márc. 15. *Jancsó Béla – Méliusz József*. PIM V. 5583/273.
27. Molnár Gusztáv: i. m. 77–79.
28. *A német ifjúság arca*. EF 1931. 4. 74–76.
29. Méliusz József: *Cédulák*. Egyszemélyes kávéház. Pont, Bp., 2002. 48.
30. *Világnézet és irodalom Erdélyben*. 1932. okt. Méliusz József: *Irodalmi napló Erdélyben* (1929–1939) […]. PIM V. 5584/20.
31. *Tamási Áron levele Méliusz Józsefhez*. Kolozsvár, 1931. jún. 4. *Tamási Áron – Méliusz József*. PIM V.5583/526.
32. Bolyai Zoltán [Gaál Gábor]: *Új írók – új arcvonal*. Korunk (a továbbiakban: K) 1932. 1. 72–74.
33. *Új arcvonal* – Tizenkilenc fiatal erdélyi író antológiája. Erdélyi Helikon 1932. 5. 96.
34. *Buday György levele Jancsó Bélához*. Szeged, 1932. márc. 11. *Jancsó Béla levelezése*. II. 1931–1934. Gond. Cseke Péter. Kriterion, Kvár, 2016. (a továbbiakban: *JBlev.2*.) 200. (20)
35. *Méliusz József levele Jancsó Bélához*. Temesvár, 1931. aug. 26. Uo. 116–118. (52)
36. 1931. szept. 10-én, l. Tóth Zoltán: *Az Erdélyi Fiatalok munkája Temesváron*. EF 1931. 8–10. 153.
37. *Méliusz József levele Jancsó Bélához*. Temesvár, 1931. szept. 5. *JBlev.2*. 121–123. (55)
38. *Cédulák* 74–75.
39. *EFdok* 409. Jakabffy a Krassó-Szörény megyei Zaguzsénban élt.
40. Csapody Miklós: *Egy nemzedék iskolája: az Erdélyi Fiatalok*. Tiszatáj 1984. 7. 53.
41. Jakabffy Elemér – Páll György: *A bánsági magyarság húsz éve Romániában 1918–1938*. Studium, Bp., 1939. 146.
42. *EFdok* 480.
43. *Méliusz József levele Jancsó Bélához*. Temesvár, 1931. szept. 16. *JBlev.2*. 125–130. (57)
44. *Keresztury Dezső levele Méliusz Józsefhez*. Berlin, 1931. okt. 31. *Keresztury Dezső – Méliusz József*. PIM V. 5583/298.
45. *Az „Erdélyi Fiatalok" Temesváron*. EF 1932. 1–2. 27–28.
46. *Temesvári Hírlap* 1932. febr. 2.
47. *Az „Erdélyi Fiatalok" lugosi estélye*. EF 1932. 3–4. III. borító.
48. A költemény február 7-én jelent meg a Temesvári Hírlapban. Fogadtatásáról részletesen Szávai Géza: *Helyzettudat és irodalom*. Dacia, Kolozsvár-Napoca, 1980. 79, 89–115. és *EFdok* 181, 217, 398–401, 419–420, 422–423.
49. Domokos Pál Péter: *Csíkszentmárton-Csekefalva nemes székely község üzen Nelovánkovits Melius Józsefnek, az erdélyi fiatalnak*. Csíki Néplap 1932. márc. 9. Idézi Szávai Géza: i. m. 92.
50. Uo. Tamási Áron írása: *Irodalmi házőrzők a Székelyföldön*. Temesvári Hírlap 1932. márc. 13.
51. *Az Erdélyi Fiatalok szerkesztőségének válasznyilatkozata*. *EFdok* 422–423. (71)
52. *Jutalmat kap, aki ennél is többet kihoz egy versből*. EF 1932. 3–4. 48.
53. Első felesége, Hoffmann Klára (1910–1950) női fehérnemű üzletet és műhelyt vezetett Temesváron a második világháború végéig. Méliusz 1949. nyári letartóztatása után gyári munkásként dolgo-

zott. 1950. jún. 6-án letartóztatták, a kolozsvári Securitatén megkínozták, és a liftaknába dobták (Méliusz József szóbeli közlése. Pécs, 1979. okt. 12.). Temetése napján (1950. szept. 24.) Péter fiukat kiutasították a városból, kitiltották az ország iskoláiból. Elmegyógyintézetben halt meg a kilencvenes években.

54. PIM (külön jelzet nélkül).
55. László Dezső: *Falvak népe*. EF 1932. 6. 109–110.
56. *Gaál Gábor levele Méliusz Józsefhez*. Cluj-Kolozsvár, 1932. nov. 5. Gaál Gábor: *Levelek* (1921–1945). S. a. r. Sugár Erzsébet. Kriterion, Buk., 1975. 185. (178)
57. *Gaál Gábor levele Méliusz Józsefhez*. Kolozsvár, 1932. nov. 11. Uo. 186. (179)
58. Méliusz József: *Az illúziók kávéháza*. Vallomások (1966–1971). Kriterion, Buk., 971. 86. és *Önéletrajz*. 1978. okt. 5.
59. Keltezés nélküli kézirat. PIM. Méliusznak a Falvak Népe 1932. okt. 21-i számában jelent meg verse.
60. Molnár Gusztáv: i. m. 178.
61. *(m. n. j.)*: *Az erdélyi falu és a nemzetiségi kérdés*. K 1933. 1. 490.
62. *Széchenyi István és a magyar jelen*. Uo. 1933. 5. 417.
63. (sz.)–(m.): *A Széchenyi ébresztők*. Uo. 1933. 6. 490–492.
64. (M. N. J.): *Indulás*. Uo. 1933. 9. 701.
65. Méliusz 1933-as kéziratát idézi Molnár Gusztáv: i. m. 117–118.
66. Ligeti Ernő: *Súly alatt a pálma*. Egy nemzedék szellemi élete. 22 esztendő kisebbségi sorsban. Fraternitas R.-T. Kolozsvár, é. n. [1941] 145–146.
67. *Önéletrajz*. 1978. okt. 5.
68. Molnár Gusztáv: i. m. 186.
69. *A szerkesztőség hírei*. K 1932. 1. 84.
70. *Önéletrajz*. 1978. okt. 5.
71. Molnár Gusztáv: i. m. 19–21.Uo. 19–21.



CSEKE PÉTER

AZ IDŐTOLMÁCS

Szász István Tas *Hitel*-ébresztése

■ 1. A nyolcvanas évek derekán, amikor az *Erdélyi Fiatalok* dokumentumkötetét összeállítottam,[1] szerettem volna a hasonló programmal fellépő *Hitel* munkásságára is kitérni. Hiszen mindkét ifjúsági műhely a kisebbségi önmegismerést és önszerveződést akarta életre kelteni. Amit persze másként képzeltek el.[2] „Az *Erdélyi Fiatalok* eszmetörténeti jelentősége abban áll – fejtette ki Csapody Miklós a kolozsvári *Hitel* budapesti konferenciáján –, hogy új helyzettudattal saját közössége felé fordult. […] Ezért legalább átmenetileg képes volt az ifjúsági egység megteremtésére, amit a kisebbségi egység előfeltételének teremtett. […] Noha a Makkai-revízió szellemét követve mindkét folyóirat kisebbségi önszerveződést sürgetett, ezt az *Erdélyi Fiatalok* az alulról felfelé való építkezésben, a *Hitel* ellenben az értelmiség vezető szerepének fenntartásával tartotta megvalósíthatónak."[3] A kötetszerkesztés idején a *Hitel* anatéma alatt állt, de akkoriban az *Erdélyi Fiatalok* évfolyamaihoz sem juthattam hozzá a Kolozsvári Egyetemi Könyvtárban, jóllehet már tanulmányok jelentek meg róla.[4] Dr. László Ferenc nyugalmazott egyetemi tanártól – László Dezső főszerkesztő és felelős kiadó öccsétől – kaptam meg évfolyamonként a rejtekhelyen őrzött példányokat.

Ilyen körülmények között a jövendő monográfusok figyelmébe ajánlottam az akkortájt el nem végezhető feladatokat.[5] Adatgyűjtései során Szász István Tas is az 1944 után elhallgatott folyóirat számaiból és a *Hitel*lel párhuzamosan megjelent lapok közleményeiből indul ki, ugyanakkor támaszkodik az egykori szerzők munkáira és a korszak eseménytörténetére. Első összegzése – *Beszédes hallgatás. Avagy a három Hitel, és ami utána következett*[6] – egyértelműen a Széchenyi eszméire építő Szekfű Gyula *Három nemzedék és ami utána következik* című munkájára utal. Ezzel a gesztusával lényegében bekapcsolta a folyóiratot a magyar szellemi építkezések 19. és 20. századi folyamatába.

Akkor, amikor Kós Károly nevét sem lehetett leírni, mind a „kicsi", mind a „nagy" *Hitel* alapembereit (Makkai László, Albrecht Dezső, Kéki Béla, Venczel József, Vita Sándor) igyekeztem „belopni" az egyes dokumentumok jegyzeteibe,[7] ugyanakkor a két folyóirat vezető személyiségeinek „pengeváltásaival" jeleztem, hogy a Vásárhelyi Találkozó történetének dokumentumait nem lehet egyoldalú beállításban tárgyalni.[8] A tények ugyanis ellentmondtak a Politikai Kiadónál megjelent kötet szándékos ferdítéseinek, leginkább annak, miszerint az illegális kommunista párt szervezte volna az 1937-es ifjúsági parlamentet, ráadásul a dimitrovi népfront szellemében.[9]

A *Hitel* változatlanul tabutémának számított akkor is, amikor az 1942 és 1944 között szerkesztett *Termés*ről már vallomások és tanulmányok jelenhettek meg.[10] Ezek kapcsán írta szemlecikkében Molter Károly középső fia, az *Utunk*-szerkesztő kritikus, Marosi Péter: „Szinte bántó az a tapintat, ahogy irodalomtörténet-írásunk eddig a negyvenes évek első felének irodalmi terméséhez viszonyult."[11]

Mikó Imre belügyes dossziéinak egyikéből tudtam meg, hogy a hetvenes évek elején monográfia született a *Hitel*ről.[12] Szerzője Illyés Elemér volt, aki 1935 és 1944 között hatalmas adatgyűjtő munkát végzett. Személyes élményei révén a két világháború közötti periódusról hiteles információkkal rendelkezett, de a háború

után – minthogy emigrációban élt – csak a Romániában megjelent könyvekből és sajtóanyagokból tájékozódhatott. Ezek pedig magukon viselték a pártállami sajtó- és könyvcenzúra kézjegyeit. A kötet nyomdai előkészítése során jól fogott hát a *Huszonkét év* (1941) szerzőjének, Mikó Imrének a baráti segítsége, aki 1971-es angliai és nyugat-németországi előadói körútja alkalmával felkereste Illyés Elemért, és korrigálta készülő munkája kéziratát. Azt már Szász István Tas derítette ki, hogy a szerző halála után a kézirat szőrén-szálán eltűnt.[13]

A *Hitel* megismerésére, szövegeinek érdemi bemutatására csak az 1989-es változások után kerülhetett sor. Már túl voltam az *Erdélyi Fiatalok* vesszőfutásán, amikor Hajdú-Farkas Zoltán – elmenetele előtt – hátrahagyta a *Beszélgetések a Hitelről* című kéziratát. Bizonyára arra gondolt, hogy egyszer talán majd hasznát vehetem. Erre 1992 elején került sor. Kéki Béla és Vita Sándor vallomásaiból kezdett körvonalazódni előttem a *Hitel* belső világa és külső kapcsolatrendszere. Nekik köszönhetően ismerhettem meg a „nagy" *Hitel* keletkezéstörténetét is.[14] Záhony Éva kétkötetes gyűjteményéről persze tudtam,[15] de az akkoriban még nem jutott el hozzám. Kezemben volt viszont a „kicsi" *Hitel* hat száma, ami a Jancsó Béla-hagyatékban maradt fenn. Ezeket vittem be az újságíró szakos egyetemi hallgatók sajtótörténeti szemináriumára: lássák, hogy a hat évtizeddel korábbi húszévesek miként gondolkoztak, milyen minőségű ifjúsági lapot szerkesztettek. Nem szántam pedagógiai „fogásnak" – magam is akkoriban tanultam a médiaoktatás módszertanát –, de a hatás minden elképzelésemet felülmúlta. Az újságíró-műfajok kipróbálása közben a lapszerkesztésből így szerezhettek közvetlen tapasztalatot. Ez persze számottevőbb is lehetett volna, ha a lap kinyomtatásához szükséges költségeket akkor sikerül előteremtenünk. Ám amit veszítettünk a „vámon", az bőségesen megtérült a Kolozsvárt tanuló egyetemi hallgatókhoz szóló *Campus* révén. Amit – minthogy egy regionális napilap, a *Szabadság* heti mellékleteként jelent meg – Közép-Erdély településein is olvastak.[16]

Több mint három évtizedet kellett várnunk ahhoz, hogy a Debrecenben doktoráló Vallasek Júlia feltárja a második bécsi döntést követő évek szellemi életét, az akkori kulturális sajtó paradigmaváltó törekvéseit.[17] A 2003-ban megjelent *Sajtótörténeti esszék* című munkájában kitért a *Pásztortűz, Erdélyi Helikon, Hitel* korszakon átívelő működésére meg az ekkor induló *Termés* szerkesztőinek feladatvállalására is.[18]

Lapkultúránk 1990 után kialakuló rendszerének sajátos jelensége volt az 1918 előtti, illetve a két világháború közötti folyóiratok újraindítása. A *Hitel* esetében is volt egy ilyen próbálkozás Csíkszeredában – Biró A. Zoltán, Horváth István, Koszta Nagy István és Péntek János kezdeményezésére –, de két külön és egy összevont szám megjelentetése után a vállalkozás hamvába holt.[19] Egykori évfolyamtársam, Koszta Nagy István kérésére magam is küldtem tanulmányt a *Hitel-ébresztés* érdekében, de ez már nem kaphatott nyomdafestéket. Mondandómat a 2012-es *Hitel*-konferencián osztottam meg a nyilvánossággal.[20] Miután a konferencia anyagának a pályáztatása időigényesnek bizonyult, még abban az évben megjelentettem két *Hitel*-tanulmányt a kolozsvári médiatudományi szakfolyóirat, a *ME-dok* 2012-es sajtótörténeti számában.[21]

A *Hitel*-kutatás folytonosságát egyedül Szász István Tas munkássága jelentette – és jelenti a mai napig is. Alig több mint egy évtized alatt hat „hiteles" kötettel lepte meg a téma iránt érdeklődőket: *Beszédes hallgatás* (2007); *Palackposta Erdélyből* (2013); *Transzszilván szemmel, összmagyar szívvel* (2015); *Hitel – nemzetpolitikai szemle* (2018.); *Öröklött szolgálat* (2018); *Újraélesztés* (2018).[22]

Ezek a kötetek a lap történetének mindhárom korszakát átfogják: 1935; 1936–1940; 1940–1944. Vagyis mind a kisebbségi, mind a többségi (1940–1944) élethelyzetben született közleményeket, amikor is a folyóirat 220 értelmiséginek volt a nemzetstratégiai fóruma. A szerző kiemelten szólt arról is, hogy több mint

félszáz helikonista író tartozott ehhez az eszmei közösséghez, akik irodalmi alkotásaikkal elsősorban az *Erdélyi Helikon* és a *Pásztortűz* hasábjain jelentkeztek.[23]

2. Szász István Tas foglalkozása szerint orvos, pszichiáter, egészségpolitikus. Mi motiválta, hogy átképezze magát eszmetörténésszé? Kényszerű magyarországi áttelepülése folytán felerősödött benne annak tudata, hogy családi házuk volt a *Hitel* otthona, édesanyja pedig a *Hitel* háziasszonya. Egyre intenzívebben élte át, hogy olyan szellemi kiválóságok körében cseperedhetett fel, mint Kós Károly, Tamási Áron, Albrecht Dezső (aki egyébként a keresztapja is volt), Makkai László, Venczel József, Kéki Béla, Vita Sándor, Szabó T. Attila. A tőlük hallottak, az ifjúkorában velük folytatott beszélgetések meghatározták személyiségfejlődését. A szellemi élet akkori jeles eseményeiként maradtak fenn emlékezetében a szerkesztőségi ülések és a nagy *Hitel*-összejövetelek. Az 1940 utáni többségi helyzetben édesapja és Vita Sándor bérelte az Erdélyi Kör leendő helyiségeit, és édesanyja rendezte be azokat. A helyiség utóbb az Erdélyi Pártnak is székhelyéül szolgált. A „kemény mag" azonban továbbra is a Vulcan (akkor Cserei) utcai Szász-villában dolgozott.[24]

Áttelepülése után Szász István Tas azonnal elkezdte a *Hitel*-emlékek átmentését, ami másfél évtizedet vett igénybe. Aztán következett a restaurálás, s végül az átmentett anyag elhelyezésének gondja. Mindez tetemes költséggel járt. Miből fedezte? Részben abból, hogy a rendszerváltás után nyomban bekapcsolódott az egészségpolitikai küzdelmekbe, minek következtében az Alapellátó Orvosok Országos Szövetsége elnökének választották. Amint nőtt a szakmai tekintélye, folyamatosan új meg új orvosi lapokat sikerült alapítania: *Alapellátási hírlevél*, *Alapellátás*, *Orvosi Tükör*, *Szabaduló szakorvos*. Közben a *Látlelet*nek is főszerkesztőjévé vált. Bevallása szerint akkori „havi fixe" nem volt csekély, és ebből épült fel fokozatosan a *Hitel* új otthona Leányfalun. Másrészt igencsak meghatározó szerepe volt Makovecz Imrének, aki nemcsak hogy ingyen megtervezte a kolozsvárihoz hasonló belvilágot idéző házat, de mágikus szuggesztivitású hatással biztatta a *Hitel* újraélesztésére.

Ma a leányfalui ház emlékszobája őrzi a folyóirat szellemi-dologi örökségét. Magam is meghívottja voltam a Magyar Írószövetség székházában tartott – általa szervezett – 2012-es *Hitel*-konferenciának. Ott tudtam meg, hogy a hitelesek közül 17-en kaptak Magyar Örökség-díjat, és az ő – 2012. február 5-én kelt – felterjesztése alapján döntött a kuratórium a megtisztelő cím odaítéléséről. A választás mintegy 2200 jelölt közül esett a kolozsvári és budapesti nemzetpolitikai szemlére. A nagy becsű dokumentum azóta ott függ a házi múzeum falán – Tamási, Kós és Márton Áron széke felett.

A felterjesztés érvrendszerében olvasható sorok egyértelműen leszögezik: „Már indulásakor – befogadó szelleme ellenére – az akkori baloldal a maira kísértetiesen emlékeztető eszközökkel támadta a lapot és holdudvarát. Bár súlyos történelmi időkben – éppen a *Hitel*nek köszönhetően – példás együttműködés alakult ki a jobb- és baloldali, Erdélyért aggódó magyarok között a hatalomváltást követően, részben az előző vádak nehéz visszavonhatósága, részben a nem csekély politikai (történelmi) érdem kisajátításának szándéka miatt a lapot feledésre ítélték. Nem annyira a három T-ből ismert tiltással, hanem inkább egy másik T-vel. Tanácsos volt nem sokat emlegetni, s a *„félni jó lesz"* lengte körül. Így aztán kiszorult az erdélyi múltismeret tárházából s még inkább az anyaországéból. Felnőtt egy generáció, amelyik a korszakról alkotott ismereteibe nem építette be, s az így keletkezett fehér foltokat is sikerült ügyesen besatírozni saját színekkel."[25]

Az egészségpolitikában nem mindennapi érdemeket szerző Szász István Tas – gyakori szabadkozásai ellenére – eszmetörténészhez méltó felkészültséggel látott munkához. Mindenik kötetéből kiderül, hogy kutatásai során nagy szakirodalmi apparátust mozgat. Személyes emlékekkel dúsított felismerései pedig megkönnyí-

tik tájékozódásunkat a mai globalizálódó világban. Öröklött szolgálatával, a *Hitel* újraélesztésével egyszersmind közösségépítést végez, a nemzetközpontú látásmódot erősíti kisebbségi helyzetben is.[26]

Aki járt már a leányfalui Hitel Múzeum és Galériában, az nem feledheti a folyóirat körül tömörültek arcképcsarnokát. Kádár Tibor kolozsvári festőművész ecsete több mint félszáz hitelest örökített meg. Köztük Albrecht Dezső, Asztalos Sándor, Bözödi György, Dsida Jenő, Gy. Szabó Béla, Hunyadi Sándor, Jékely Zoltán, Kelemen Lajos, Kemény János, Kéki Béla, Kiss Elek unitárius püspök, Kiss Jenő, Kós Károly, Márton Áron gyulafehérvári megyéspüspök, Mikó Imre, Ravasz László református püspök, Szabédi László, Szabó T. Attila, Szemlér Ferenc, Szenczei László, Szervátiusz Jenő, Tamási Áron, Tavaszy Sándor református püspökhelyettes, Teleki Ádám, Varga Béla unitárius püspök portréját. Jó tudni, hogy sokan vannak, akik a múzeum csodájára járnak. Szász István Tas szerint ilyenkor megnyílnak előttük az erdélyi történelem tárnái, és felszínre kerülnek a nemzettudat rejtve őrzött kincsei.

3. Első *Hitel*-könyvétől kezdve Szász István Tas nemegyszer elismerően hivatkozik az 1991-es *Hitel*-kiadványt gondozó Záhony Éva munkájára. Hogy aztán 2018-ban meglepjen egy csaknem ezeroldalas (927 oldal!) magisztrális gyűjteménnyel. Lényegében egy olyan reprezentatív szövegértelmező korpuszt vehetünk a kezünkbe, amelynek eszmetörténeti megvilágításai egyszersmind kor- és korszakrelevánsak is. Ennek a kimunkálásáról műhelynaplónak tekinthető kötete, az *Öröklött szolgálat* tanúskodik. Így azt is tudjuk, hogy *Hitel*-előadásai a Kolozsvár Társaságnál, a Csíkszeredai Sapientia EMTE-n hangzottak el, sorozatos folyóirat-közlései pedig részint Erdélyben és jórészt Magyarországon jelentek meg: az *Átalvető*ben (2011), az *Erdélyi Magyarság*ban (2004), az *Erdélyi Napló*ban (2004), a *Hitel*ben (2008, 2012, 2018), a *Magyar Napló*ban ((2011), a *Polisz*ban (2007, 2008, 2011, 2012), a *Református Szemle*ben (1997), a *Várvédő*ben (2016, 2017, 2018).

Az egykori *Hitel*-szövegek többszöri újraolvasása során elsősorban a megmentésre méltó eszmefuttatások „ébresztésére"/továbbéltetésére törekedett, 21. század eleji „időtolmácsként" azok mai rezonanciáját igyekezett felerősíteni.

Ezúttal mindössze arra vállalkozom, hogy az egykori *Hitel*-szerkesztők egy-egy írását hozzam – értelmezései segítségével – közelképbe.

A húszévesek nemzedékét megszólító/megszólaltató „kicsi" *Hitel*t Makkai László és Venczel József szerkesztette. Makkai távozása után Venczelre maradt a kiadás joga és gondja. Aki elvbarátaival együtt tartotta fenn 1944-ig a két *Hitel* közti szellemi folytonosságot. A '35-ös lapszámok Makkai László és Venczel József elgondolásait tükrözik; az újraindított sorozatnak Albrecht Dezső adott – Kéki Béla, Venczel József és Vita Sándor közreműködésével – programot. Magyarország hitleri megszállása után nemcsak a „nagy" *Hitel* szűnik meg (1944 júliusában), de a szellemét meghatározó szerkesztők-munkatársak is szétszóródtak.

Makkai Lillától tudjuk, hogy a második bécsi döntés után édesapja családjával Kolozsvárra költözött, és az Erdélyi Tudományos Intézet munkatársaként fajsúlyos tanulmányokkal gazdagította a „nagy" *Hitel* építkezéseit.[27]

„Albrecht Dezső, aki behívott erdélyi képviselőként volt tagja a magyar országgyűlésnek, a nyilas hatalomátvétel után lemondott képviselői mandátumáról, s amikor erre válaszul behívót kapott, illegalitásba húzódott. Pesten vészelte át az ostromot, amikor pedig Románia »háborús bűnös«-ként kiadatását kérte, Nyugatra távozott. Kéki Bélát több rendben is behívták katonának, végül 1945-ben amerikai fogságba esett, s onnan tér vissza Magyarországra, ahol a közélettől visszavonulva könyvtáros lett, a könyvtártudomány szakembereként vált ismertté. […] Vita Sándor 1944 nyarán Kolozsváron maradt ugyan, s részt vett a küszöbön álló hatalomátvétel terheit a baloldallal együttműködve elhárítani akaró Erdélyi Magyar

Tanács munkájában, Kolozsvár elfoglalása után azonban a szovjet kémelhárítás emberei elhurcolták, kiszabadulását követően pedig szintén Magyarországon élt, politikai okokból ott is meghurcolva, kirekesztve a szellemi életkörből.[28]

a) A „kicsi" *Hitel*ből a nemzedéki önvizsgálatnak hangot adó *Virtuális nemzedék* című Makkai László-esszét ajánlja figyelmünkbe az időtolmács. „Makkai megállapítja – írja Szász István Tas –, hogy miközben Németh László egész munkássága a nemzetszerveződés körül teljesedik ki, nemzedéke mégis virtuális maradt. […] Úgy véli, hogy a válság és a történelmi események a huszonéveseket közelebb sodorták egymáshoz, mint elődeiket. Sok ellentét ezen események során megszűnt." Aztán kiemeli Makkai legoptimistább mondatát vagy reménységét: „Ha a világnézetek legyőzik céltalan hódító magatartásukat, s szellemiekben a belső építés felé fordulnak, a külső közös feladatokat, minden tábor egyesülve, tárgyilagosan megoldhatja."[29]

Akkori kisebbségi helyzetünkben az *Erdélyi Fiatalok* önigazolásként figyelte a törekvéseivel egybevágó *Tanú* értékmegőrző és értékteremtő küzdelmét, a „kicsi" *Hitel* már a kudarcait is látta a magyar szellemi élet organizátorának.

Az 1935. február 1-jén megjelent *Virtuális nemzedék*ben olvashatjuk: Németh László „egész munkásságának központi magva a nemzedékszervezés gondolata. Azért hagyta ott, már mint szép reményű bíráló, a *Nyugat*ot, mert úgy érezte, hogy meg kell menteni önmaga és nemzedéke külön valóságát a lap nem is rosszakaratból fakadó, de mindenképpen elszíntelenítő, beolvasztó törekvéseitől. Az új körülmények közé született korosztálynak új feladatai vannak, új szemléletre, új eszközökre és új porondra van tehát szüksége."[30] A húszévesek nemzedéke tehát a maga útját akarta járni. Önállóan akarták megjeleníteni céljaikat, ezért nem fogadták el az *Erdélyi Fiatalok* hasábjain nekik felajánlott rovatot sem. A politikai „jobb-" és „baloldal" felé tájékozódó romániai és magyarországi folyóiratok mellékletével nem tudtak mit kezdeni. És felismert feladatvállalásaihoz új porondot teremtettek. Elvük: „Hideg elzárkózás helyett megértést, merev elviség helyett tárgyilagos feladatszemléletet, kicsinyes csaták helyett magasabb egységet várunk eljövendő műveltebb, műveltségében tárgyilagosabb, de tettei és szavai mögé lelkiismeretet állító nemzedékünktől!"[31]

Az utóbbi három évtizedben jobbára az *Erdélyi Fiatalok* nemzedéki önszerveződését és kisebbségi társadalomépítő elképzeléseit mutatta be a szakirodalom.[32] Szász István Tas jóvoltából most végre megbízható képet alkothatunk a hitelesek szellemi tájékozódásáról és gyakorlati programjáról. Amelyben szintén a belső építkezés vált hangsúlyossá – de az előttük járó nemzedékénél nagyobb szakértelemmel és a távlatos munkát lehetővé tevő anyagi biztonsággal. A „nagy" *Hitel* szerkesztői és szerzői nem hagytak kétséget afelől, hogy egyaránt jártasak a jogismeretben, a művelődéspolitikában, a gazdaságpolitikában, az egészségügyben, a társadalomkutatásban, nemkülönben az irodalom és művészet társterületein. Felkért külső munkatársak látták el az egyes rovatok gondozását. Hogy melyek voltak ezek? Az első szám borítójára kiemelt címek is világosan jelzik a közös program részterületeit: *Az építő Erdély, A kisebbségi jogvédelem útja, A népességvédelem, Magyar sziget, Erdélyi szövetkezetek, Remete-művészek, Metamorphosis Transilvaniae, A második erdélyi nemzedék költői*.

b) A maga korában és utóéletben is a legtöbb elmarasztalás Albrecht Dezsőnek *Az építő Erdély* című tanulmánya okán érte a „nagy" *Hitel*t. Merthogy a szerző – Ortega y Gasset és Németh László nyomán – új vezetőréteg, „új nemesség" kialakítását sürgette, melyre az a feladat várt volna, hogy a kisebbségi társadalom számára „kialakítsa és irányítsa az új magyar közszellemet, és szolgálja a nemzetet". Ebbe a csoportba beletartozónak tekintette az értelmiség mellett az iparosokat, a kereskedőket, a birtokosokat és a gazdákat.[33]

Darázsfészekbe pillanthatott bele Szász István Tas, miközben e paradigmatikus szöveg újraközlését előkészítette.

Albrecht Dezső szerint – olvasható szövegértelmezésében – az erdélyi lélek legmélyebb lényege mindig az építés volt. Ennek jelképes alakja Bethlen Gábor. A *Magyarok Romániában* megjelenése – többekkel együtt, köztük Jancsó Bélával és László Dezsővel – Albrechtet is vitára ingerelte. Németh Lászlónak megüzente: „Betegek vagyunk még, de nem halottak." Építeni kell tehát – „ahogy lehet" –, miként egy végvárban.

Nem ezt az üzenetet hallotta ki *Az építő Erdély*ből Balogh Edgár, aki a nagyigényű nemzetpolitikai és magyarságtudományi szemléről azt írta, hogy a folyóirat „túladott" Németh Lászlón, és nyíltan „magyar Führer-ideológia után kiált", „a nagy nyugati parancsuralmi rendszerek nyomán keres Erdélyben is kivezető utat". [...] „Félreismerhetetlen a szakítás – állapította meg a *Korunk* cikkírója – a Szabó Dezső robusztus paraszti eszmehirdetéséből sarjadt *Erdélyi Fiatalok* hagyományos népi-demokratikus irányával, mely egy évtizeden át az erdélyi magyar néptömegek felé fordította a diákság figyelmét. Kétségbevonhatatlan a szembefordulás a székely írókkal, Tamási Áron, Szentimrei Jenő, Kacsó Sándor népi törekvéseivel, akik a magyar földművesség és munkásság demokratikus öntudatra ébredésében, tömegerők aktivizálásában, magyar demokráciában látnak lehetőséget nemzeti megújhodásra, nyílt állásfoglalással a fasizmus ellen. Amikor az erdélyi magyar értelmiség táborában napról napra határozottabb a demokratikus szellemi arcvonal, akad egy ellenzászlóbontás, amely új nemzeti vezető rend megteremtését írja zászlajára. Valóban a lelkiismeret kérdése, hogy rámutassunk a díszmagyarba bujtatott hitlerizmus próbálkozásaira."[34]

Szembefordult volna a *Hitel* Tamási törekvéseivel? Mikrofilológiai tények bizonyítják, hogy támogatta azokat. És ezt éppen Balogh Edgár egyik korabeli megnyilatkozásával igazolhatjuk. A Márciusi Front zászlóbontása után Féja Géza Kolozsváron járt. Balogh Edgár kíséretében felkeresi mind az *Erdélyi Fiatalok*, mind a *Hitel* embereit. A látogatásról Jancsó Béla így számolt be László Dezsőnek: „A mintegy fél óráig tartó beszélgetésünk végén szóba került a *Hitel* 3. száma is, mire Balogh Edgár azt a kijelentést tette előttünk, hogy: »az *Erdélyi Fiatalok* olyan merev és szögletes, hogy mindenkit elvadít magától, szegény Mikó Imre is próbált közeledni felétek, de ti annyi feltételt szabtatok eléje, hogy a végén *kénytelen* volt a *Hitel*be írni, *mely az utóbbi számaiban meglepően demokrata*«."[35]

Miként értelmezi ezt az időtolmács a Kárpát-medencei magyar kisebbségi sorsok 21. századi időtávlatában? Egyértelmű következtetése: „mára az egész magyarság osztozik erdélyi részének egykor volt sorsában, éppen ama repesve vágyott Európa ragadozó szárnyai alatt."[36]

Balogh Edgárnak többször is lett volna lehetősége egykori álláspontjai revideálásához. Mégsem ezt tette. Sem 1970-ben,[37] sem a nyolcvanas évek derekán.

Az *Erdélyi Fiatalok* dokumentumkötetének szerkesztése során rá is kérdeztem: mi késztette őt arra, hogy 1936-ban két bírálatában is elmarasztalja a *Hitel*t? Előbb az *Építő Erdély*ért, majd a *Metamorphosis Transylvaniae* című Albrecht-írásért.[38]

„1935-ben Erdélybe érkezve úgy éreztem, hogy a liberális transzszilván, a népbarát harmadikutas és a baloldali mozgalmak holtpontra jutottak, s a *Hitel*-csoporttal adva van egy tekintélyelvű jobboldali nacionalista előretörés lehetősége – írta 1984. szeptember 9–14. között kelt válaszlevelében.[39] – Ezért támadtam meg a *Hitel* jobbszárnyát a *Korunk*ban, ugyanakkor bizonyos segítséget nyújtva egy reálpolitikus balszárnynak, s Gaál Gáborral volt vitáim során egy népfronti kibontakozást támogattam, amely hivatott volt a marxista baloldalt szektás elszigeteltségéből kiemelni. A KRP akkori politikája az illegalitásból, a MADOSZ népi-demokratikus politikája egyaránt kedvezett a kibontakozásnak, s amikor Tamási Áron a Jancsó Elemér vezette Ady-csoport körlevelére válaszolva egységbe hívja

az új nemzedék különféle irányzatait, a Vásárhelyi Találkozón (1937) sikerült is az ellentétes erőket közös nemzetiségpolitikai nevezőre hozni az antifasiszta demokrácia és a román–magyar megegyezés szellemében. Sajnos ekkorra már egyedül az *Erdélyi Fiatalok* csoportja maradt elszigetelődésben, s ezt az ellentétet már csak az 1944-es felszabadulást követőleg, a Magyar Népi Szövetség keretében sikerült feloldani. Le kell szegeznem, hogy az *Erdélyi Fiatalok* ebben az elszigetelődésben sem vált »politikai ellenféllé«, vagyis elvi elvontságban demokrata és népbarát maradt, innen a személyi barátságok folytatódása."[40]

c) Ugyancsak a programadó „nagy" *Hitel*ben jelent meg Venczel Józseftől a *Metamorphosis Transylvaniae* rovat alapvetése,[41] visszautalva Bod Péter klasszikus művére. Venczel – írja Szász István Tas – „a nagy változás e korszakát az 1918. évi impériumváltás utáni korral veti össze, és a nagy változásokat követő társadalmi mozgásokat elemzi. Ha az alábbi idézetet elolvassuk, óhatatlanul eszünkbe jut a »rendszerváltás« utáni állapotunk. Apor idejében a fejedelmi Erdély társadalma Bécs nyugati vonzásába kerül. 1918 után viszont egy balkáni világ terpeszkedik el felette. A mai magyar társadalom (ez Közép-Európa minden magyar szigetére is érvényes), a globalizált világot minden téren képviselő unió mindenható holdudvarában éri meg kívánatos és nem kívánatos változásait."[42]

Ha jobban odafigyelünk, kiderül, hogy a változásnak és a változatlanságnak jelzett történelmi dinamikája[43] nem ugyanazt a logikát követi, mint altorjai Apor Péter székely báró 1736-ban keletkezett *Metamorphosis Transylvaniae* című műve, amelyik most újra megjelent csíkszeredai folyóiratunk, a *Székelyföld* száz kötetre tervezett Székely Könyvtár sorozatában. De említhetném az Apor Péter munkája után kétszáz évvel későbbi – Győri Illés István szerkesztette – hasonló című kiadványt is. A kötet tizennyolc szerzője 1936-ban országrészünk 1918 utáni helyzetét vette számba, és amelynek szövege ugyancsak olvasható – az idők jótékony változásának jeleként – a Magyar Elektronikus Könyvtárban. Mindkét *Metamorphosis Transylvaniae* egy-egy értékhiányos korban paradicsominak – azaz: értéktelítettebbnek – érzékeli a korábbi állapotokat, mint a frissen megélt jelenbelit.

A nemzeti lét fundamentumát építő Venczel művelődéspolitikai elgondolásait ma sem nélkülözhetjük. Hangsúlyozottan kiderül ez időtolmácsunk értelmezéséből:

„Mindenhol és mindenkor lennie kell egy magyar művelődéspolitikának, melynek ikertestvére az oktatáspolitika. Nem azonosulhat valaki azzal, amit nem ismer. Venczel ezt írja: »népközösségünk életében a művelődéspolitika éppen olyan alapvető szerepre hivatott, mint a gazdasági és társadalmi politika«, majd pedig így folytatja: »Klebelsberg Kunónak, a háború utáni magyar művelődés irányszabójának igazolt tétele, hogy a nemzeti lét szilárd és ellenálló fundamentumát a művelődés- és gazdaságpolitika, illetve a műveltség és vagyonosodás együtt, vállvetve építik. Anyagi jólét nélkül nem fejlődhetik ki számottevő műveltség.« Ismervén az oktatás jelentőségét, nem véletlen, hogy éppen az ezt leginkább gyakorlatba átültető Klebelsberget idézi, aki ebben az idézetben a kérdést a maga összefüggéseiben láttatja. A megmaradás ellen ható egyik fő erő a szórványosodás. Venczel szerint »a szórványosodás annak következménye, hogy a műveltség közösségi pántjai meglazulnak.« Ha ezek a pántok szorosak, a szórványosodás beolvasztó hatása elkerülhető, de igaz, ez nem csupán a szórvány közösségek esetében, hanem akár a tömbmagyar vidékeken élő egyénekre is."[44]

d) Kéki Bélának köszönhetően a *Hitel* sokat tett Erdélyben Bartók és Kodály jelentőségének a felismertetéséért. Olyan alapvető kérdésekkel kezdte, mint a népzene és a cigányzene fogalmának máig érvényes tisztázása, a korábbi ismereteket „felülíró" pentatónia értelmezése, a népies magyar műzene fogalma, a népzenét és műzenét egybeölelő szerves magyar zenekultúra nemzeti és nemzetközi jelentősége. Minekutána arra a következtetésre jut: Bartók és Kodály alkotásait a „történelmi erők összeműködése lendítette a nemzetközi zeneirodalom élére". Szász István

Tas joggal szentelt nagy teret Kéki *Népzenénk és a cigányzene* című áttekintésének. Fel is teszi a kérdést: mit is keres ez a téma egy nemzetpolitikai szemle hasábjain? „A válasz egyszerű – írja. – A nemzetpolitika legnélkülözhetetlenebb alapköve a nemzettudat, amelynek gerincét képezi a hagyományok tisztelete és őrzése. A magyar népzene ennek a hagyománynak az egyik legértékesebb darabja, második anyanyelvünk. A szavakban meghatározhatatlan magyar lélek legmélyebb kifejezője. Olyan valami, ami túl is élheti a ma balliberális oldalról tűzzel-vassal pusztított nemzettudatunkat…”[45]

Kéki Béla is azok közé tartozott, akik erősítették a *Metamorphosis Transilvaniae* rovat léleképítését. A szövegértelmező kiemeli: Kriza és Erdélyi régtől fogva jelzik a veszélyt, „de Bartók és Kodály egyaránt menteni akarnak. A végeken […] még sokfelé fellelhetők az eredeti értékek. Balázs Ferenc jajszavát idézi: »Bekövetkezett az idő, amikor a magyart a gyári egyformaság, a lélek nélküli város lélek nélküli utánzása, a `parasztinak` kínos szégyenlése annyira kiforgatta természetéből, hogy amikor elébe mutatnak egy hamisítatlan, ősi és népi magyarságú épülettervet, borzadva felkiált: nekünk fatornyos templom nem kell.«”[46] És erre Szász István Tas nemcsak erdélyi, hanem magyarországi vonatkozásban hívja fel a figyelmet.

e) Vita Sándor *Erdély mezőgazdaságának helyzetképe*t rajzolja meg 1939-ben.Tanulmányozását az teszi időszerűvé, hogy általa megismerhetővé válik: mit nyert Románia, és mit veszítetett Erdély 1918-ban. Napjainkban Lucian Boia, Sabin Gherman és Smaranda Enache is egyre gyakrabban újrafogalmazza a kérdést. Szász István Tas válasza így hangzik: „Erdély ma is a román GDP 70 százalékát adja, s az elosztáskor ennek csak kisebb részét kapja vissza. De Erdélynek mint lehetőségnek a kihasználtsága sem javult. Az uniós idők okozta változások közt is egy negatív előjelű van az első helyen. Románia termőföldjeinek hatalmas százaléka került idegen tulajdonba.”[47]

A következő évben Vita Sándor rávilágít arra, hogy veszteségeinknek nemcsak külső, hanem „belülről pusztító” okai is vannak. A második világháború előszelében írja: „Belső ellentétektől elgyengült, meghasonlott magyarságra lassú szétmorzsolódás vár. Az egymás iránti bizalom megrendülése a társadalmat összetartó erők végzetes gyengülésére vezethet. A bizalom fenntartásáért a felelősség mindannyiunké, és a tiltakozás is azokkal a hangokkal szemben, amelyek nem a belső békét, megnyugvást, lelki összhangot keresik. Mert a cél csak egy lehet: az építő egység, az összhangot alkotó nemzettársadalom, az erkölcsileg és társadalmilag erős magyarság.” Amihez Szász István Tas ezt fűzi hozzá: „Felejtsük el, hogy ezeket a sorokat 1940-ben írta le egy végtelenül bölcs és tiszta magyar ember. Nézzünk bele a mába. Itt és ott és mindenütt, ahol magyar ember él. Ahogy mondani szokás, ha kettőnél többen vagyunk. Mit lehetne elérni, ha csupán az egység fontosságát felismerve, azt el is ismerné mindenik fél, minden egyén, s a magánavagy csoportérdekét, becsvágyát, gyarlóságait félretéve érzékelné a felmorzsolódás veszedelmét. Rádöbbenne, mekkora felelőssége van neki vagy csoportjának, s azzal is számolna, hogy a külső ellenség ismeri ezt a gyengeségünket, és ravasz módon rá is játszik erre.”[48]

5. A szellemtörténeti jóvátételen túl is jelentős a *Hitel*-hagyaték – hallhattuk Dávid Gyula összegezését a Magyar Írószövetség székházában tartott 2012-es konferencián.[49] Mind kisebbségi, mind többségi helyzetben hasznosíthatók lehetnek azok a történelmi tapasztalatok, amelyeket a hitelesek *kisebbségi és többségi* élethelyzetben szereztek: a közösségi kohéziót erősítő nemzetpolitikában rejlik a jövőformálás ereje. Szász István Tas kutatásai is azt bizonyítják: a kisebbségkutatás nem csupán nemzetiségi önismeret- és identitáserősítő diszciplína, az összmagyarság is haszonélvezője (lehetne) annak. Az Európai Unió jelenlegi válsághelyzete mindenképpen erre figyelmeztet mindannyiunkat.

JEGYZETEK

1. *Erdélyi Fiatalok – dokumentumok, viták (1930–1940).* Közzéteszi Dr. László Ferenc és Cseke Péter. A bevezető tanulmányt és a jegyzeteket Cseke Péter írta. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1986/1990.
2. Vö. Horváth Sz. Ferenc: *Elutasítás és alkalmazkodás között.* A romániai magyar kisebbségi elit politikai stratégiái (1931–1940). Pro-Print Kiadó, Csíkszereda, 2007. 144.
3. Idézi Csapody Miklós *A Korunk és a Hitel kapcsolata* című tanulmányában. In: Szász István Tas: *Újraélesztés.* Jancsó Alapítvány – Faluház és Ravasz László Könyvtár, Bp., 2018. 25–46.
4. 1985-ös házkutatásunk alkalmával minden olyan kötetet elvittek, amelynek címében szerepelt Erdély.
5. „Bár tanulmányunk az *Erdélyi Fiatalok* életmodelljét helyezi vizsgálatának középpontjába, ezzel korántsem azt akarjuk sugallni, hogy a két világháború közötti szellemiségünk csak ezt az egyet termelte volna ki, még kevésbé azt, hogy mintha ez lett volna a legcélravezetőbb. Hiszen nemzetiségi életmodellt körvonalazott az időben a *Korunk*, az *Erdélyi Helikon*, a *Magyar Kisebbség*, a *Hitel* […]. Körültekintő, árnyalt megközelítést kívánó művelet ez, amelynek igényes elvégzése után rajzolódhatnak ki igazán az *Erdélyi Fiatalok* tevékenységének reális arányai." (Cseke Péter: *Szellemi műhely – közéleti iskola.* In: *Erdélyi Fiatalok – dokumentumok, viták.* 21. Lásd még a kötet 86, 262, 278, 288, 302, 303, 306. és 342. sz. dokumentumát.)
6. Szász István Tas: *Beszédes hallgatás*. Avagy három Hitel és ami utána következett. Kriterion Könyvkiadó, Buk. – Kvár, 2007.
7. Lásd a kötetben szereplő munkatársak és levelezőtársak adatait (306–373).
8. Lásd a bevezető tanulmány 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 122, 123,124. és 125. számú jegyzeteit.
9. Turzai Mária: *A Vásárhelyi Találkozó.* Politikai Könyvkiadó, Buk., 1977.
10. Lásd Kántor Lajos: *Szabédi László és a Termés.* Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények1980. 2; Cseke Péter: *A Termés szerepe Horváth István világszemléletének a kialakulásában.* In: Láng Gusztáv és Szabó Zoltán (szerk.): *Irodalomtudományi és stilisztikai tanulmányok 1981.* Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1981. 129–153.
11. Marosi Péter: *Közlemények közölnivalója.* Utunk 1981. 3.
12. Cseke Péter: *Erdélyi változások és változatlanságok 1989 után.* Hitel 2016. 8. 41–61.
13. Szász István Tas: *Újraélesztés*. A 2012. május 30-án a Magyar Írószövetségben a kolozsvári *Hitel* folyóiratról rendezett konferencia anyaga kiegészítve. Jancsó Alapítvány – Faluház és Ravasz László Könyvtár, Bp., 2018. 24.
14. Hajdú-Farkas Zoltán: *Beszélgetések a Hitelről.* Korunk 1992. 4. 89–92.
15. *Hitel. Kolozsvár, 1935–1944.* I–II. Tanulmányok, repertórium. Sajtó alá rendezte és bevezette Záhony Éva. Bp., 1991.
16. A módszer doktorandusaim körében kamatozott leginkább. Mára nemzetközileg elismert kommunikáció- és médiatudományi szakfolyóirat jelzi, hogy a doktori képzés során akadémiai szintű műhellyé erősödött Kolozsvári Médiatudományi Kutatóintézetre (KMKI) Kárpát-medencei jövő vár.
17. Vallasek Júlia: *Elváltozott világ. Az erdélyi magyar irodalom 1940–1944 között*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004.
18. Vallasek Júlia: *Sajtótörténeti esszék.* Kvár, Kriterion Könyvkiadó, 2003.
19. Egykori évfolyamtársam, Koszta Nagy István kérésére magam is küldtem tanulmányt a *Hitel-ébresztés* érdekében, de ez már nem kaphatott nyomdafestéket. Mondandómat a 2012-es *Hitel*-konferencián osztottam meg a nyilvánossággal. Lásd *Nemzedéki értékhorizontok drámája.* In: Szász István Tas: *Újraélesztés.* Jancsó Alapítvány – Faluház és Ravasz László Könyvtár, Bp., 2018. 47–63.
20. Cseke Péter: *Az Erdélyi Fiatalok és a Hitel konfrontációi 1935 és 1945 között*. In: Szász István Tas (szerk.): *Újraélesztés.* 47–63.
21. ME-dok 2012. 3. Dávid Gyulának és Cseke Péternek a Magyar Írószövetségben elhangzott előadásáról van szó.
22. Szász István Tas: *Beszédes hallgatás*. Avagy három Hitel és ami utána következett. Kriterion Könyvkiadó, Buk. – Kvár, 2007; *Palackposta Erdélyből – Hitel, Kvár 1935–1944.* A mához szóló erdélyi gondolat. Kairosz Kiadó, Bp., 2013; Uő: *Transzszilván szemmel, összmagyar szívvel.* Hat nagy tanulmány. Jancsó Alapítvány, Bp., 2015; *Hitel – nemzetpolitikai szemle*. Egy szolgáló nemzedék üzenetei napjaink olvasatában. Jancsó Alapítvány – Faluház és Ravasz László Könyvtár, Bp., 2018; Uő: *Öröklött szolgálat.* A kolozsvári Hitel nemzetpolitikai szemle és munkatársai emlékét, a lap szellemiségét ápoló tanulmányok és egyéb írások. Jancsó Alapítvány – Faluház és Ravasz László Könyvtár, Leányfalu, 2018; Uő: *Újraélesztés.* A 2012. május 30-án a Magyar Írószövetségben a kolozsvári *Hitel* folyóiratról rendezett konferencia anyaga kiegészítve. Jancsó Alapítvány – Faluház és Ravasz László Könyvtár, Leányfalu, 2018.
23. Vö. Szász István Tas: *Újraélesztés.* 74.
24. Vö. Székely Ferenc: A*ki úgy ment el, hogy szívét mindig itthon hagyta*. Székelyföld 2013. 11. 63–78.
25. A teljes szöveg az *Öröklött szolgálat* lapjain olvasható (Jancsó Alapítvány – Faluház és Ravasz László Könyvtár, Bp., 2018. 70–72.).
26. Vö. Papp Endre: *Szívvel látni. Szász István Tas: Transzszilván szemmel, összmagyar szívvel.* Hitel 2016. 4. 117–121.
27. Makkai Lilla: *Makkai László.* In: Szász István Tas: *Újraélesztés.* 109–116.
28. Dávid Gyula: *A* Hitel *késői kisugárzása és a hitelesek szerepe a túlélés évtizedeiben.* In: Szász István Tas: *Újraélesztés.* 87–99.
29. Szász István Tas: *Hitel – nemzetpolitikai szemle.* 38–39.
30. Makkai László: *Virtuális nemzedék.* In: Szász István Tas: *Hitel – nemzetpolitikai szemle.* 38–39.
31. Uo.

32. Lásd *Erdélyi Fiatalok – dokumentumok, viták.* 262–264.: „Semmi személyi akadálya nincs az együttműködésnek, s annak sem, ha ők külön színnel akarják manifesztálni a húszéveseket (ti. azok egy kis részét), de az *Erdélyi Fiatalok*on belül, mert külön keretalakítás az intenzív és annyira szükséges belső munkától von el energiákat. Ezt ők mind elismerték…"
33. Vö. Sipos Lajos: *Egy „hiteles" tanú… Szász István Tas: Beszédes hallgatás, avagy három Hitel és ami utána következett.* Hitel 2008. 8. 124–128.
34. Balogh Edgár: *Az új magyar rendiség szószólói Erdélyben.* Korunk 1936. 4. 284.
35. Jancsó Béla levele László Dezsőnek. Kolozsvár, 1936. nov. 10. In: *Jancsó Béla levelezése. III. 1935–1940.* Kriterion Könvkiadó, Kvár, 2019. 229–232.
36. Lásd *Hitel – nemzetpolitikai szemle.* 56–60.
37. Lásd Balogh Edgár: *A népfronti Korunk.* Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények 1970. 2. 300.
38. Balogh Edgár: *Az új magyar rendiség szószólói Erdélyben.* Korunk 1936. 4. 284; Uő: *„Szervezett nemzettársadalom" kétféle nézetben.* Korunk 1936. 9. 758–761.
39. Lásd: *Erdélyi Fiatalok – dokumentumok, viták.* 57–58.
40. Bárdi Nándor történész szerint Balogh Edgár korabeli kritikájának az volt az indítéka, hogy a *Hitelt* leválassza az erdélyi ifjúsági és társadalmi mozgalmak fő vonaláról. „Szerinte Albrecht tanulmánya azzal, hogy Kornis Gyulára hivatkozik, szakít Kós Károlyék transzilvanista emlékezetpolitikájával, a Szekfű Gyulára való hivatkozással pedig a szabadság, egyenlőség és a nemzeti önrendelkezés elítélése szemben áll a kisebbségi helyzetben használt elvárásokkal, és így Balogh szerint a román szélsőjobboldali mozgalmakkal találkozik a *Hitel* szerkesztőjének eszmeisége." (Bárdi Nándor: *A népszolgálat genezise és tartalomváltozása.* In: *Népszolgálat.* Regio Könyvek. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2016. 11–48. Átfogóbb megközelítésben lásd tőle *Otthon és haza.* Tanulmányok a romániai magyar kisebbség történetéről. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2013. 405–470.)
41. A rovat életben tartásához Venczel és Albrecht mellett Kéki Béla és Vita Sándor is hozzájárult. A második világháború után a Brazíliában, majd Nyugat-Európában élő Illyés Elemér – a *Hitel* hajdani munkatársa – foglalkozott Erdély újabb romlásával. Az *Erdély változása* 1975-ben jelent meg Münchenben, ezt követte nyomban a második bővített kiadás 1976-ban.
42. *Hitel – nemzetpolitikai szemle.* 66–67.
43. 2001-ben két – egymást kiegészítő – kötet látott napvilágot Magyarországon: Pomogáts Bélától a *Változó Erdély* és Sütő Andrástól az *Erdélyi változatlanságok.* Az általuk sugallt Erdély-képről mindenekelőtt azt kell elmondanom, hogy a kettő együtt érvényes. Azzal a megszorítással, hogy a *változás* nem egyértelműen pozitív töltetű kifejezés, a *változatlanság* pedig nem a maradiság szinonimája.
44. *Hitel – nemzetpolitikai szemle.* 233.
45. I. m. 77–79.
46. I. m. 91–92.
47. *Hitel – nemzetpolitikai szemle.* 270–272. Vö. Bíró Sándor: *A magyarok gazdasági helyzete és megélhetőségi lehetőségei Nagy-Romániában.* In: Uő: *Kisebbségben és többségben.* Románok és magyarok 1867–1940. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2012. 267–298.
48. I. m. 301–302.
49. Vö. Dávid Gyula: *A Hitel késői kisugárzása és a hitelesek szerepe a túlélés évtizedeiben.* In: Szász István Tas (szerk.): *Újraélesztés.*87–99.



KK
2020/2

SZŰTS ZOLTÁN – TÖRTELI TELEK MÁRTA

MÉMEK ÉS HUNGAROMÉMEK

Bevezetés

■ Tanulmányunk témájául a szóbeliség és az írásbeliség „széles határán” átívelő internetes folklór jelenségeit, azon belül a mémeket és hungaromémeket választottuk. Figyelmünk fókuszában a Web 2.0 környezetére jellemző, remixelt képszöveg konstrukciók, digitálisan manipulált képek, hang- és videófájlok vannak. Olvasatunk szerint a(z inter)netfolklór tárházai a modern emlékezetipar gyáraiként, sokszorosító üzemeiként, mintegy „kihelyezett memóriaként” ugyanazokat a funkciókat látják el, mint a hagyományos (orális) folklór. Munkánk során az internetes mémek csoportosítására, kategorizálására vállalkozunk, miközben kitüntetett szerepet szánunk a hagyományainkon alapuló hungaromémeknek, melyeknek megértése bizonyos, a nemzetet érintő alapismeretet feltételez.

A(z inter)netfolklór elnevezés kifejezetten az internet lehetőségeit kihasználó folklórtovábbítást jelöli. Az internetfolklór fogalmának önállósodása jelzi, hogy az összes elektronikus közvetítő közeg közül napjainkban az internet a legjelentősebb. Ugyanezt a fogalmat jelöli a virtuális folklór, az online folklór, valamint az online népművészet kifejezés, mely interneten megjelenő folklór- és nem folklóralkotásokra utal, így többek között hoaxokra és a tanulmányunk témáját képező mémekre is vonatkoztatható (DOMOKOS 2013). Elgondolásunk szerint a mémek, annak ellenére, hogy az egyetemes kultúra részeit képezik, magyarításuk után a magyar digitális, online néprajz részévé válnak.

Internetes folklór

■ Az internetes folklór jelenségeinek köre a technológiák fejlődésével együtt változik. Az ezeket vizsgáló virtuális etnográfia útkeresése eleinte az e-mailek, az elektronikus úton terjesztett szövegek kutatásával indult, majd az interneten kommunikáló közösségek vizsgálatával folytatódott. Manapság a közösségi oldalak, videojátékok, digitálisan manipulált képek, remixelt videók állnak a netnográfia érdeklődésének fókuszában (GLÓZER 2015). A közösségi oldalak hatalmas népszerűségüknél fogva kiváló terepei a folklórkutatásoknak. A Facebook mint a folklóralkotások gyűjtőhelye a hazai nyelvészek figyelmét mára egyértelműen magára vonta, sajnos azonban a Facebook magyar folklorista recepciója egyelőre teljes mértékben hiányzik (BALÁZS 2011). Holott kitűnő példákkal szolgál ezen kategóriára; a folklóralkotások széles palettája mutatkozik meg akár a laikus olvasó/befogadó számára is ilyen módon.

A netfolklór eleinte főként a puszta írásbeliség segítségével terjedt, de a digitalizációs technikák (hangrögzítés és fényképezés) fejlődésével és az internet terjedésével gyakoribbá váltak a képi, az intermediális (MOLNÁR-BENEDEK 2013, MOLNÁR 2015), illetve ezek további variánsai: verbális elem és statikus/dinamikus kép, sőt akusztikai megoldások. A fő irányok: verbálisból képi, statikus képből dinamikus/mozgókép; akár azt is mondhatnánk, hogy az intermedialitás

A munka megszületését az EFOP-3.6.1.-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” pályázat támogatta.

fokozódik (PETŐFI S. – BENKES 2002). A szóbeliség és az írásbeliség „széles határán" megjelenő különféle szöveghordozó közlések rövidítésekből, egyéb informatikai jelekből is fölépíthetők, s így szemiotikai értelemben különféle átmeneti kép-szöveg konstrukciók hozhatók létre. A folklórhagyományból is ismerünk a közlemények továbbítására különféle grafikus (képi), írásos és egyéb szövegrövidítési eljárásokat. A jeltípusokban ma már szerepet szánunk a statikus (rögzített) és dinamikus (mozgó) jelek megkülönböztetésének is (BALÁZS 2015). Például a karácsonyi gyertya állóképe jókívánság közlésekor mozgó, csillogó formában jelenik meg az interneten.

Az online kommunikációt a terjedési sebesség, az interaktivitás és a felhasználók magas fokú kreativitása jellemzi (MOLNÁR 2014). Mindezen túl az internetes folklór legfőbb jellemzője a képi információk gyors befogadásán alapuló erőteljes vizualitás. Ezen jellemzők alapján egyértelmű, hogy az internet-folklór vizsgálata a hagyományos gyűjtési (kutatási) módszertan alapos újragondolását feltételezi (BLANK 2009). Az elektronikus folklór egyik legtermékenyebb iránya a photoshop-lore, mely képszerkesztő program által módosított fényképek közösségi létrejöttét és használatát jelenti (MEDER 2008). Ezen multimediális szövegek elemzése, szövegértő olvasásuk jelentőséggel bír, így az oktatás számára is kihívást jelent.

A mémek témájával foglalkozó szerzők a kutatások során leginkább arra keresik a választ, hogy a mediatizált környezet hogyan alakítja át a folklór eredeti orális jellegét, vagyis hogy egyáltalán mennyiben tekinthető folklórnak mindaz, ami a továbbított e-mailekben, városi legendákban, viccekben és más tartalmakban variálódik és cirkulál (GLÓZER 2015). Online felületen a kommunikáció főként írott szövegek által zajlik, melyek azonban magukon viselik (magukban hordozzák, természetük részévé teszik) a szóbeli megnyilatkozások számtalan jellegzetességét: képesek a részvétel élményét (illúzióját) adni, valamiféle kollektív bölcsességben gyökereznek, és a jelenre fókuszálnak. Az e-mailes kommunikáció imitálja a tényleges beszédszituációt, írásbelisége révén egyúttal lazítja a társas kapcsolatok szokásos konvencióit (KIBBY 2005, DOMOKOS 2014).

A mémek mint az internetes folklór részei

■ Olvasatunk szerint az interneten megjelenő, digitálisan manipulált (remixelt) képek, mémek és multimediális tartalmak az internetes folklór részei. Shifman szerint a mémek a bennük rejlő humor, az egyszerűség és az ismétlődés, valamint az átlagemberek ábrázolása és furcsa, bizarr tartalmak megjelenítése miatt populárisak, és kerülnek újra meg újra remixelésre (SHIFMAN 2012). Az online felületen jelentős időt töltő felhasználók a mémeket terjesztik; cirkulációjukat a küldés és a továbbítás helyett a megosztás és az elérhetővé tétel közösségi formái veszik át.

A folklórt hordozó „nép" a 21. században újra arctalanná válik, ezúttal azonban nem elméleti, hanem sokkal inkább technikai okok miatt. Az online közegben a narrátor, az adatközlő kiléte felől sosem lehetünk teljesen bizonyosak, hiszen az interneten mindenki egyfajta virtuális identitással rendelkezik (DOMOKOS – VARGHA 2015). A webkettes alkalmazások, ahol a felhasználók egyúttal előállítók is lehetnek, részben éppen a névtelenség miatt olyannyira népszerűek, hiszen ha nem kell névvel vállalni pl. egy photoshopot, mémet vagy blogbejegyzést, akkor azokat sokkal szívesebben hozzák létre és terjesztik (SZŰTS 2012). Az „internet népe" laikus folkloristaként gyűjt, rendszerez, és különböző honlapokon közzétesz, kommentál folklórműfajokat, például vicceket, modern mondákat, rémhíreket stb. (DOMOKOS – VARGHA 2015). Elég, ha csak a Facebook *Social fun* oldalára gondolunk a sok-sok humoros helyzettel, emberi esendőségre valló jelenettel.

Az interneten terjedő folklóralkotás szerzője ismeretlen, alkotása felhasználóról felhasználóra terjed, hagyományos elemekből építkezik, és formulaszerűségre törekszik, a technika adta lehetőségeknek köszönhetően könnyen változtatható, variánsokban él, rendkívül gyorsan terjeszthető, valamint aktuális, közösségi témát érintő témákra reflektál (BLANK 2012). Dégh Linda véleménye szerint az egyik legjelentősebb folklórjellemzővé a variabilitás vált, a variánsok meglétét tartja kulcsfontosságúnak (DÉGH 1994). A mai infokommunikációs eszközök segítségével megjelenő képi és szöveges folklóralkotások terjedése a folklór hagyományos, szájról szájra történő átadási sebességéhez viszonyítva összehasonlíthatatlanul gyorsabban, másodpercek alatt zajlik le. A „face-to-face" információcsere „person-to-person" kommunikációra módosult. Ezzel egyidejűleg az alkotók és a felhasználók köre kiszélesedett, az egyes jelenségek élettartama pedig lerövidült (GASOUKA et al., 2012). Mindez pedig az aktualitás jegyében zajlik, a felhasználók gyors reagálása mellett.

Simon J. Bronner hangsúlyozza, hogy a számítógép közvetítette kommunikáció a szóbeliség és az írásbeliség között helyezkedik el. Szerinte ez a pozíció lehetőséget biztosít arra, hogy a hagyományt egyrészt továbbítsa, másrészt egyúttal teremtse is (BRONNER 2009). Domokos Mariann álláspontja szerint az internetes információk interaktivitásukat és szinkronitásukat tekintve már közelebb állnak a szóbeliséghez, mint a hagyományos, rögzített írásbeliséghez. Az internet a képi, szöveges, az animált és az audiovizuális folklórjelenségeken kívül a néphit, népi vallásosság és a népszokások körében is gazdag forrást jelent (DOMOKOS 2013). Így ezek az alkotások akár a néprajzkutatók figyelmét is kiérdemelnék.

A netfolklór jelenségkörébe sorolhatjuk az e-mailben, a webszájtokon, a blogokon és a fórumokon terjedő vicceket, álhíreket, városi legendákat, karikatúrákat, digitálisan manipulált képeket, sőt újabban az ilyen jellegű hang- és videofájlokat is; hangsúlyozva, hogy a hagyományos folklórhoz hasonlóan a netfolklór is reagál a tömegtájékoztatásban megjelenő hírekre (BODOKY 2006). Ugyanakkor „napjaink hálózatát az értelmes káosz jellemzi. Így a káoszelmélet alapján feltételezhetjük, hogy bármely internetes jelenség könnyen mémmé válhat. Az online kontextusnak ugyanis felerősítő hatása van, azonban számtalan körülménytől függ, mi válik népszerűvé, éppen azért nem tudjuk megjósolni, hogy melyik videót vagy képet fogják annyian megosztani, hogy virtuálisan terjedjen." (SZŰTS 2016) Elég, ha ennek kapcsán az interneten nemrégen megjelenő *Pen Pineapple Apple Pen* című videóra utalunk, amely talán a *Gangnam Style* helyébe léphet, vagy hasonló népszerűségre tehet szert, de hogy valóban így lesz-e, ez természetesen még a jövő titka. Az előbbit a hungaromémek kapcsán még részletesen tárgyaljuk.

Új (kép)nyelvi formák

■ Tolcsvai Nagy Gábor úgy vélekedik, hogy az elektronikus kommunikáció erőteljes alkotójelleget mutat, új nyelvi formák létrehozását támogatja. Ennek a nyelvi világnak a jellemzői az új szóalakok, új jelentések létrehozása, a szlenges kifejezések gyakorisága, a becézések, a szövegelés (poénkodás), a nyelvi durvaság, a tömörség, az emotikon és az idegen eredetű (többnyire angol) szavak magyar átírású használata (TOLCSVAI 2004). Mindezek alapján mondhatjuk, hogy a netfolklór nyelvi létmódját illetően alapvető tendenciák, szabályok látszanak kirajzolódni.

Az internet új minőség: nem egyszerűen a kommunikáció, a tömegkommunikáció új formája, hanem minden eddigi kommunikációs forma szintézise, maga a beszéd. Az új nyelvi minőség, az új beszéltnyelviség szókészleti, nyelvtani, sőt hangtani változások sorát indítja el. A nyelv változása természetes folyamat, de az informatika által támogatott változás éppen sebessége és erőssége folytán a nyelv legalapvetőbb jellemzőjével, a hagyománnyal kerül összetűzésbe (BALÁZS 2009).

Ez a két, egymás ellenében ható erő azután alakítja nyelvhasználatunkat, a köznyelvet és az irodalmi nyelvet egyaránt.

Sajátos nyelvi világ születik tehát. A közösségi oldalakon tapasztalhatjuk az internetszleng megjelenését, meg azt, hogy a közlés sokszor a jelzésszerűségig csökken: agresszív rövidítéseket, összevonásokat alkalmazunk, illetve alkalmaznak sokan, azután pedig mások követik. Előfordul az alultoldalékolás, valamint a túltoldalékolás (BALÁZS 2009). Mindezzel egyesek mintegy divatot teremtenek, az utánzásos tanulás alapját teremtik meg, majd sajátos generalizáció folytán magát a nyelvet, a nyelvhasználatot alakítják.

Újfajta jel- és képi világot látunk magunk körül, amelyet laza helyesírással pötyögnek be. Ezt a jelenséget Balázs Géza – a beszédbeli szleng mintájára – szleng helyesírásnak nevezte el. Fő jellemzője a már említett összevonás, kiejtés szerinti írás, valamint a képiség. A jelzésszerűségig agresszív rövidítés, a képiség, vagyis a szlenges helyesírás hasonló a mobilkommunikációban használatos sms-íráshoz. (BALÁZS 2009). Sok ilyen jellegű szövegtörmelékkel találkozhatunk a mindennapokban; rövid, a töredezettség nyomait magukon viselő szövegekkel, melyek emotikonokban bővelkednek.

A hagyományos orális folklór mediatizációja számos tartalmi, stilisztikai, műfaji átalakulást eredményezett: a természetes nyelvi szövegek mellé csatlakozott, és azokat szinte már fel is váltja a képi és a multimediális nyelvezet, új (hibrid) műfajok jönnek létre, sok régi történet és városi legenda születik újjá az interneten (FERNBACK 2003). A mémeken kívül egyébként számos szövegműfajt sorolhatunk fel, melyek az internetes folklórt gazdagítják. Ide tartoznak a viccek, sms-üzenetek, egysorosak, humoros hirdetések, „hülye" kérdések, informatikus mondások, meghökkentő esetek, munkahelyi mondatok, táblás feliratok, önéletrajzi mondatok, ünnepi jókívánságok, „jólnevelt káromkodások" stb. (BALÁZS 2006). Láthatjuk, hogy régi-új szövegtípusok vannak születőben az interneten, ill. a mobilkommunikációban. Elég, ha csak a különféle, a korábbi Szent Antal-lánchoz hasonló körlevelekre, vagy a táviratok és a levelezőlapok átköltözésére gondolunk. A képes levelezőprogramok ráadásul mozgó formában is felbukkantak (BALÁZS 2009).

„Az internet, illetve összekapcsolt adatbázisai a netfolklór tárházai: a modern emlékezetipar gyárai, raktárai. Ezek az adatbázisok állandó kapcsolatban vannak a folklór hagyományos hordozóival: a szóbeli és az írásbeli emlékezettel. Az elektronikus adatbázisok ugyanis folyamatosan gazdagodnak, »töltődnek« a szóbeliségből és az írásbeliségből, s bár ellentétes folyamatról, törlésről, törlődésről nem tudunk […], a nem használat, a nem alkalmazás […] elvileg azt mutatja, hogy ha egy adott információ, folklórtermék nincs forgalomban, vagyis mégis kikerül a fősodorból, elfelejtődik. […] a »kihelyezett memóriaként« működő elektronikus adatbázisok az elektronikus folklór csaknem korlátlan megőrződését és megsokszorozódását eredményezik" (BALÁZS 2015. 183.).

Ugyanakkor a világhálón az információk és így a mémek is villámgyorsan terjednek; a digitális környezet egyáltalán nem biztos, hogy biztosítja azok megőrzését, sőt, elképzelhető, hogy egy adott szöveg, kép, hanganyag (fájl) megsemmisülésének veszélye nagyobb, mint a könyv esetében vagy a kézirat korában volt. Vagyis tanúi lehetünk, ahogy egyes mémek üstökösként tűnnek fel, majd hasonló módon tűnnek el (SZŰTS 2014).

Úgy tűnik, mintha az emberiségnek ősidők óta nagyon hasonló minőségű és mennyiségű folklórra lenne szüksége. Az új technológiák inkább csak a régiek helyére lépnek, ám ugyanazokat a kognitív, szociális, kulturális, pszichikai stb. funkciókat látják el (BALÁZS 2015).

Internetes mémek

■ Az internetes mémek úgy határozhatók meg, mint az interneten folklórszerűen terjedő, gyakran önkéntelen forrásból származó, egy közösség számára közös határjelentéssel bíró, ikonikus képes-szöveges-hangos tartalom módosításokon átesett, de közös tulajdonságokkal bíró variánsai (CSORDÁS 2015). „A mémekben a valóságból kiragadott szereplők, sztárok, helyzetek, tárgyak az online felületeken új életre kelnek és kelhetnek, egyre jobban elszakadva eredeti kontextusuktól. A befogadók agyában a spontán asszociációs láncot alkotó illusztrációk sorozata elemi erővel, de pusztán benyomásként, impresszióként […] száguld át […]. Az élmény újra és újra átélhető […]. Képkavalkád ez, a kiragadott pillanatok és odavetett mondatok örvénylő karneválja, amelyhez a közönség maga is hozzátehet, vagy a meglévőkből szemezgethet, és továbbküldhet. A posztmodern képtárakban azonban már nem a látogató keresi fel a galériát, hanem a képek a befogadót" (MITEV–HORVÁTH 2016. 22.), és a megkeresés alkalmával szuggesztív erővel hatnak a befogadóra/olvasóra.

A mindennapi felhasználó folyamatosan találkozik a vicces – vagy annak gondolt – képes-szöveges feliratokkal. Felmerül a kérdés: hogyan is kerülhetné el az „arctalan nép" ezeket a valóban találó, a társadalmi eseményekre élesen reagáló, gyakran humoros tartalmakat? Ezek a kreativitás nyomait magukon viselő alkotások sokszor igazi bombaként hatnak közönségükre.

Az internetes mémek csoportosítása

■ Az internetes mémek több csoportra oszthatók (a teljesség igénye nélkül):

1. mozzanatokon, cselekvésen alapuló, az élet történéseire reagáló mémek (pl. fail-mém);
2. A különböző hatósági intézkedéseken, szimbólumokon alapuló, tabukra reagáló mémek (pl. a PedoMaci mém);
3. személyes akciókhoz, produkciókhoz köthető mémek, ahol a cselekvő személye lényegtelen (pl. Technoviking mémek);
4. mozgóképes mémek (pl. a *300* című film egy részlete mémesítve), ahol lehetnek átfedések (pl. vannak fail-filmek, melyek mozgóképesek is);
5. rajzolt, illetve tematizált (egyszerűsített) mémek (pl. a mérges srác mémek);
6. kultuszmémek (személyi kultuszon alapuló mémek, pl. a Chuck Norris-féle mémhatás);
7. sztereotípiákon alapuló mémek (pl. az informatikus mémek);
8. nemzeti/népcsoporton alapuló mémek (pl. hungaromémek) stb. (LACZKÓ 2014).

Hungaromémek

■ Mit tapasztalunk közösségi oldalakon/portálokon? A webkettes környezet jellegénél fogva bárki szerzővé válhat. Így a felhasználók vesznek egy mozihőst, esetleg egy filmet, vagy a film egyik jelenetét. Kiragadják annak már-már szállóigévé vált szövegrészletét, majd átírják magyarosra, sajátosan „szögediesre" vagy „karakteresen székelyesre"; a végletekig eltúlzott ízes magyar tájszólásba öntik. Utolsó lépésként bajuszt photoshopolnak rá, és íme, elkészült a hungaromém.

A hungaromém „gyártása" során magyaros bajuszt kap mindenki, és esetleg még egy cifra kis jelmondatot is. Percek alatt magyarosítanak bármilyen külföldi tartalmat. A bajuszkompozíciókat – más tartalmakhoz hasonlóan – megosztják, lájkolják. Mára már az újjászületett hungaromém filmek és tévésorozatok híres jelenetein, szereplőin és szövegein él. A dr. House Viskóvá keresztelése, illetve a bajusz „felragasztása" alapszintű remixet jelent.



1. Dr. House magyar módra
(Forrás: http://somaindex.blogspot.rs/2014/03/memtipusok-tortenete-4-resz.html)

Előfordul, hogy a mém készítője csupán szójátékot vesz a létrehozás alapjául. Ilyen esetekben nem valószínű, hogy az alkotás virálisan elterjed. Erre példa a Merci helyett a Berci, vagyis az egyetlen magyar űrhajós, Farkas Bertalan szerepeltetése a népszerű csokoládé csomagolásán.



2. Merci csokoládé magyarosan
(Forrás: http://somaindex.blogspot.rs/2014/03/memtipusok-tortenete-4-resz.html)

Sokkal izgalmasabb véleményünk szerint egy hungaromém, amikor egy eleve népszerű popkulturális referenciára épül. A Frank Miller képregénye alapján Zack Snyder rendezte *300* ilyen. A folyamatosan üvöltő, tekintélyt parancsoló, félelmet nem ismerő és tudatosan halálba menő spártai király, Leónidasz két mém alapfigurája. A „This is Sparta!" („Ez Spárta!"), valamint a „Tonight we dine in hell!" („Ma éjjel a pokolban vacsorázunk") felkiáltások, jelmondatok népszerű internetes mémek. Ezeknek a hungaromém verziója további csavart ad a történetnek. A kötelező vizuális elem – a magyar bajusz – mellett a szöveg és (ál)népies. „Az estebédet mán' az ürdöng aggya nékünk!!!!" az internetes humort csillogtatja meg.



3. Leónidasz magyarul
(Forrás: http://knowyourmeme.com/photos/670017-hungaromem-hungarizalt-memek)

Hasonlóan ikonikus Liam Neeson karaktere az *Elrabolva* című filmben. A visszavonult, a lánya megmentéséért azonban mindenre képes CIA ügynök ígéretet tesz, hogy bár nem tudja, kivel beszél, de ha megtalálja, akkor megöli. Ennek internetes szlengben való megfogalmazása az „Én nem tudom, kicsoda kend, de ha elkapom, megtanulja a kutyafittyet".



4. A hungarikum ígérete
(Forrás: http://hetediksor.hu/wp-content/uploads/2013/02/liam.jpg)

2016-ban egy nagyon egyedi, minden korábbitól eltérő mém, a *PPAP – Pen Pineapple Apple Pen* videó terjedt el virálisan az interneten. A rövid klipben egy japán komikus, Kosaka Daimaou rendkívül egyszerű zenei aláfestésre arról énekel, hogy van neki egy almája, illetve egy tolla. Ha ezeket összeadja, almatollat kap. Ugyanezt megismétli egy ananásszal és egy tollal, és be is mutatja a klipben. A rendkívül egyszerű, tanulság, sőt mondanivaló nélküli videó hamarosan mémmé vált, és számtalan verziója jelent meg.



5. Pen Pineapple Apple Pen
(Forrás: https://www.youtube.com/watch?v=d9TpRfDdyU0)

Szokás szerint ilyen esetben születnek magyar verziók is, melyek közül véleményünk szerint a *PSPP*, vagyis a *Pohár Sör Pohár Pálinka* a legtalálóbb. A klip jellegzetes magyar helyszínen, egy garázsból vagy sufniból alakított műhelyben játszódik. Zenéje ugyanaz, szövege azonban eredeti. Főszereplője retró pulóverben, franciasapkában és kötényben énekel. A kötényből először egy pohár, majd egy üveg sör kerül elő. Ezt követi egy pálinkáspohár és egy üveg pálinka. A pohár pálinka végül a pohár sörrel egyesül (ahogy az eredeti klipben a toll és az ananász tette). A csavar, az igazán humoros elem ezután következik: a PSPP-ből, vagyis a pohár sörből és pohár pálinkából tengeralattjáró lesz, miután az utóbbit a főszereplő az előbbibe ejtette. És végül az egészet meg is issza.



6. PSPP (Forrás: https://www.youtube.com/watch?v=q-rZqdWvGpo)

Némileg távol áll a témától, mégis kétszeresen is kapcsolódik hozzá egy érdekes jelenség: a külföldi szerzők nevének magyarítása, amelynek esetében az alkotók még bajuszrajzolással sem kellett vesződjenek – és mindezt egy mémből tudhatjuk meg (de persze már korábban is sejtettük).



7. Régi „hungarikumok”
(Forrás: http://www.demotivalo.net/view/109077/a-regi-idok-hungarikum-gyartoi)

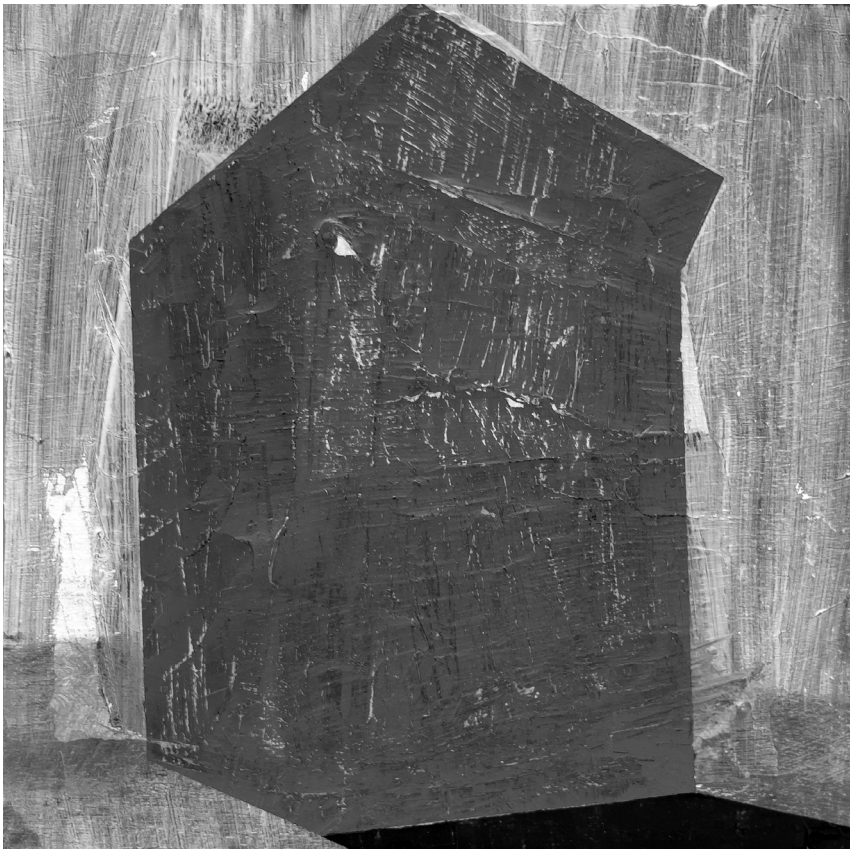
Összegzés

■ Befejezésül rendhagyó módon a mém definícióját tartogattuk. Tanulmányunkban azt kívántuk bemutatni, hogy az internetes mém egy olyan ötlet, mely felhasználótól felhasználóig terjed az online kommunikációs csatornák, alapvetően a közösségi oldalak (Facebook) közvetítésével. Egy népszerű mém, mint az láthattuk, minden esetben ötleteket, szimbólumokat, popkulturális referenciákat hordoz, írás, kép vagy multimediális szöveg formájában. A mémek gyakran specifikus internetes szubkultúrákban születnek, és az eredeti mémeket annak mutációi követik, mint a hungaromém jelenségének esetében is.

■ IRODALOM

Balázs Géza: *Az informatika hatása a nyelvre. Quo vadis philologia temporum nostrorum*? Szerk. Bárdosi Vilmos. Tinta Könyvkiadó, Bp., 2009.
Balázs Géza: *Sms-nyelv és -folklór*. Magyar Szemiotikai Társaság – Inter Nonprofit Kft. – PRAE.HU, Bp., 2011.
Balázs Géza: *Netfolklór – intermedialitás és terjedés*. Replika 2015. 26. 1. 171–185.
Blank, Trevor J.: Toward a Conceptual Framework for the Study of Folklore and the Internet. In: *Folklore and the Internet. Vernacular Expression in a Digital World*. Utah State University Press, 2009. 1–20.
Bodoky Tamás: *Többet restaurálunk, mint négy éve. Választási kampányplakátok az interneten*. Médiakutató 2006. 6. 2. 7–31.
Bronner, Simon J.: *Digitizing and Virtualizing Folklore*. In: *Folklore and the Internet. Vernacular Expression in a Digital World*. Utah State University Press, 2009. 21–66.
Csordás Tamás: *A fogyasztói részvétel mint marketingkommunikációs eszköz a digitális médiában*. PhD-értekezés. Budapesti Corvinus Egyetem, 2015.
Dégh Linda: *American Folklore and the Mass Media*. Indiana University, Bloomington, 1994.
Domokos Mariann: *Az elektronikus folklór gyűjtéséről*. Ethno-Lore 2013. 30. 292–320.
Fernback, Jan: *Legends on the Net. An Examination of Computer-Mediated Comunication as a Locus of Oral Culture*. New Media and Society. 2003. 5. 1. 29–45.
Gasouka, Maria – Arvanitidou, Zoi – Foulidi, Xanthippi – Raptou, Evagelia: *Folklore Research and its Challenges. From the Ethnography to Netografy*. Mediterranean Journal of Social Sciences 2012. 3. 8. 111–116.
Glózer Rita: *Internetes paródiavideók és ifjúsági médiahasználat*. Replika 2015. 26. 1. 117–139.
Kibby, Marjorie D.: *Email Forwardables. Folklore in the Age of the Internet*. New Media and Society 2005. 7. 6. 770–790.
Laczkó Soma: *Mémek kréme*. Kutatási napló online 2014. 6. 4. http://kutatasinaplo.blokspot.rs/2014/04/memek-kreme.html#more (utolsó letöltés: 2016. 02. 10.)
Meder, Theo: *Internet. The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales II* Greenwod Press, Westport – Connecticut – London, 2008. 490–494.

Mitev, Ariel – Horváth Dóra: *Az internetes mémek a fogyasztók képtárában, egy kiállítás mémei*. Új jel-kép: kommunikáció, közvélemény, média 2016. 5. 2. 21–35.
Molnár György: *Modern ICT based teaching and learning support systems and solutions in higher education practice*. In: *10th International Scientific Conference on Distance Learning in Applied Informatics*. Wolters Kluwer Law and Business, Prague, 2014. 421–430.
Molnár György – András Benedek*: ICT Related Tasks and Challenges In The New Model of Technical Teacher Training*. In: *InfoWare 2013: ICCGI 2013 : The Eighth International Multi-Conference on Computing in the Global Information Technology*. ICCGI, Nice, 2013. 40–44.
Molnár György: *Teaching and Learning in Modern Digital Environment*. In: *SAMI 2015 IEEE 13th International Symposium on Applied Machine Intelligence and Informatics*. Herlany, IEEE, 2015. 213–217.
Petőfi S. János – Benkes Zsuzsa: *A multimediális szövegek megközelítései*. Iskolakultúra, Pécs, 2002.
Shifman, Limor: *An Anatomy of a YouTube-Meme*. New Media and Society 2012. 14. 2. 770–790.
Domokos Mariann – Vargha Katalin: *Elektronikus választási folklór 2014*. Replika 2015. 26. 1. 141–169.
Szűts Zoltán: *A web 2.0 kommunikációelméleti kérdései*. Jel-kép 2012. 1–4. 85–93.
Szűts Zoltán: *Egyetem 2.0*. KJF Kiadó, Székesfehérvár, 2014.
Szűts Zoltán: Bevezetés a netes memetikába. E-nyelv.hu 2016. 8. 2. http://e-nyelvmagazin.hu/2016/05/31/bevezetes-a-netes-memetikaba (utolsó letöltés: 2016. 08. 20.)
Tolcsvai Nagy Gábor: *A hálózat nyelve*. In: Uő: *Nyelv, érték, közönség*. Gondolat, Bp., 2004. 188-205.



WEINER SENNYEY TIBOR

AZ ARANYMADÁR

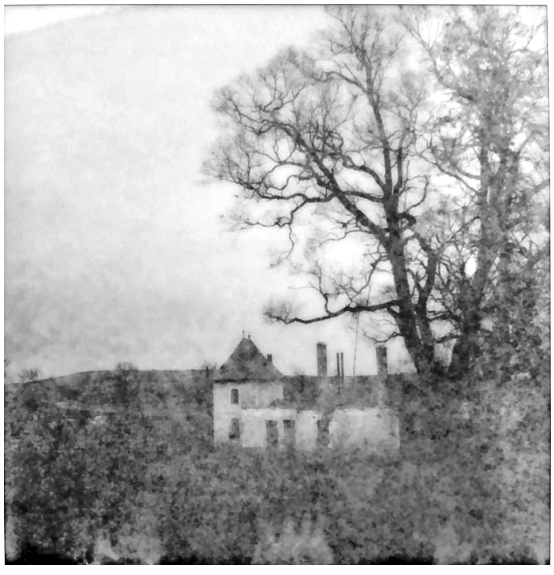
avagy Kemény Zsigmond elveszett szerelme, regénye és kastélya

1

■ Kolozsvárról Pusztakamarás nincs egy órányi kocsizásra. Hárman utaztunk, barátom szeret romos épületeket fotózni, ki tudja, talán az idő múlását kívánja így tanulmányozni, megérteni és elfogadni, míg barátnőm – ki Kolozsvárott a Házsongárdi temető mellett él, s ablakából egy eltűnt világ hőseinek sírja látható párálló hajnalokon – volt kalauzunk, kísérőnk. Pusztakamarás Erdély számomra talán legfontosabb faluja, annyi minden metszi ott egymást, hogy régi adósságomat törlesztettem, amikor végre elhatároztam, hogy elzarándokolok oda. A falu az erdélyi szórványmagyarság különösen fontos települése, elsősorban azért, mert itt született és itt van emlékháza Sütő Andrásnak, a neves írónak, akit a szélesebb közönség legfőképpen az *Anyám könnyű álmot ígér* című könyve után ismer, melyben egy helyütt ezt írja a falu évszázaddal korábbi másik nagy írójáról:

„Ő [Kemény Zsigmond] az egyetlen, akitől nem elvenni, hanem átvenni kellett valamit. A terhes mivoltában is kovász-természetű örökségét. A könyveit ugyan itt senki sem olvasta, de tébolyba hulló szenvedéseinek, nemzetféltő gondjának legendája máig is föl-föllobban a sírja környékén. Konok sírköve fektében is mondja a tanulságot a másnak világító s önmagát elemésztő fáklyáról. Vele, mint minden költővel, egy csipetnyi eszményi emberség költözött a világba."[1]

Mi még távolabb vagyunk már Kemény Zsigmond világától, mint Sütő és kortársai, s akkor is meg kellett védeni őt az olyan méltatlan rágalmaktól, hogy prózája „veretes, ódon, élvezhetetlen" s hasonlók, melyeket főleg azok mondtak, kik a magyar nyelvet sűrűségében és változásában sosem is tudhatták csodálni, holott nyelvünk legnagyobb értéke éppen e kettő szövevénye. Hogy Kemény Zsigmond reám gyakorolt vonzását és hatását megmagyarázzam, sok-sok évet kell visszautaznunk az időben, oda, amikor még Budapesten éltem, mostani nejemnek még csak kócos udvarlója voltam, s míg ő tanított, én időm nagyobb részét az albérletéhez közeli kis könyvtárban töltöttem, amely véletlenül éppen a Magyar



Írószövetség gyűjteménye volt. E könyvtár számtalan értékes könyvet birtokol, különösen a századelőről. Amikor én jártam oda, a könyvtár éppen csak felállt különböző megszüntetett könyvtárak és hagyatékok romjaiból, s katalógusai hiányosak és használhatatlanok voltak a könyvtáros kisasszonyok hősies szorgalma ellenére. E könyvtárt bújtam, különösen a magyar irodalom elfelejtett regényei, elveszett versei után, amelyek mindig is kedves témáimat képezték. Nyomozó voltam, aki százados eltűnéseket és gyilkosságokat oldott meg, s erről senki semmit sem tudott. Kívülről, ha ugyan látott valaki engem, annyit láthatott, hogy egy férfi olvas, s néha csattint, máskor le-föl járkál, s még olyat is mond, hogy a „kutyamindenit, megtaláltam!" Békássy Ferencről és Hamvas Béláról írtam már másutt eleget, de mesélhetnék a Duna elveszett szigetének, a Vaskapu erőmű építése miatt örökre elsüllyedt Ada Kaleh sziget török verseiről, amelyeket a *Gül Baba* című könyvembe írtam bele, vagy az állítólag „legrondább", mégis legizgalmasabb verseket író Czóbel Minka Báthory Erzsébet „vérgrófnőről" szóló elveszett regényének elképzelt töredékéről, amelyet *Az igazi vámpír* című elbeszélésemben idéztem meg.

Ám mivel most Pusztakamarásra tartunk épp, s hamarosan meg is érkezünk, jobb lesz, ha visszatérek Kemény Zsigmondhoz.

Könnyen lehet, hogy Kemény Zsigmond nevének hallatán a legtöbb olvasót kirázza a hideg, talán mert megkínozták a magyar közoktatásban, s nem volt olyan szerencsés, mint alig páran közülünk, kik különös véletlen során igen jó magyartanárokkal is találkozhattak.

Mi jut eszünkbe róla?

Talán hogy Jókai Mór mellett emlegették? De már Jókait is alig olvastak.

Talán hogy a romantika és a realizmus szó is elhangzott? Mit jelentenek ma ezek a szavak? Irányzatokat? Korszakokat? Eszméket? Téveszméket? Vagy az is lehet, hogy a romantika a magyarság ifjúkora volt, midőn *ködképek jelentek meg a kedély láthatárán*, s *arszlán*oknak hívták a férfiakat az úrhölgyek, akik bújták a *Hölgyfutár* és a *Honderű* legújabb számát, hol nemcsak a divatos öltözködésről láthattak színes metszeteket, hanem még egy-egy Kemény Zsigmond elbeszélést is olvashattak. A biedermeier szalonok legértékesebb darabja az *almárium* volt, melyben levelek tucatjai hevertek, s ezerszer ezer szálon kapcsolódott a történelmi Magyarország ezekben a levelekben, melyeket telefújt a tavasz *a szerelem náthájával*, a nyár az utazások aranyporával, az ősz víg szüretek emlékével s a hosszú hideg telek betegségek és halálok rideg szánjainak csilingelésével. E kor legnagyobbja Széchenyi, a legfontosabb szó a fejlődés, a hely a kávéház és a kaszinó, és a minden a ló. Kúriákban és kastélyokban él a magyar nemesség, városokban a polgárság, s a végtelen munka tengerében a jobbágyság. Persze mindez éppen csak homályos körvonala mindannak, ami a 19. század első fele volt, s ha jobban ránéznénk e korra, láthatnánk, hogy mennyire összetett társadalom volt az is, s akkor is, ahogyan most is, voltak jóra és rosszra hajló emberek, elkülönülő társadalmi rétegek, nehézségek és szépségek, de az biztos, hogy a 19. század első fele reménylő pirkadata volt a magyarságnak, ritka eszmélő perce, amelyből a Magyar Tudományos Akadémia megalapítása, Buda és Pest állandó összeköttetése a Lánchíddal nem véletlenül került történelmünk pozitív emlékei közé. Széchenyi a prosperitás mellett tette le voksát, s míg hatása volt, addig a békés fejlődés eszméjét próbálta terjeszteni. És akkor jött Kossuth és Petőfi. E három ember ambivalens viszonyából jól láthatjuk, hogy mi vezetett 1848-hoz, és mi a kényszerű bukáshoz 1849-ben. A forradalom és szabadságharc máig pozitív megítélés alá esik, holott a dolog történelmi távlatból nézve számomra messze nem ilyen egyértelmű. Persze attól is függ, hogy ki mit tart többre: a buzgó prosperitást, a mindent elsöprő fejlődést, a langyos békét vagy a nemzeti forradalmat, a dacos függetlenséget és a hiába omló vért.

Kemény Zsigmondot valahol Széchenyi és Kossuth között látjuk ekkor. Mindenkit ismer, mindenhol megfordul, de legalább annyira fontosnak tartja a prosperitást, mint a nemzetet, nem tud – s talán nem is akar – választani fejlődés és függetlenség között. Kemény nem volt forradalmi alkat, mint Petőfi, de még annyira sem, mint Jókai, mégis látta, hogy e nép a vesztébe rohan. Közelebb áll lelkiekben Arany Jánoshoz, de nagyobb daccal, s talán ezért alakult úgy, hogy öregkorában a pusztakamarási kastély tornácáról homályos értelemmel tekintett a ködlő múlt leomló fellegálmaiba.

Németh László igen helyesen látta meg, hogy Kemény Zsigmond a polgárosuló magyar nemesség hattyúdalát írta, mind életében, mind műveiben, tanulságokkal szolgálva máig is az utókor számára. Ott volt, ahol nagyon kevesen, mindig középütt. Írói világában lábait már megvetette a realizmus sziklatömbjein, de karjaival a romantika felhői után kapott.

Mindez azonban kevés, édeskevés, hogy megértsük, miért ő az egyik legnagyobb 19. századi prózaírónk, s elmondhassam, hogy mi vezetett engem Pusztakamarásra.

2

■ Kolozsvárról Pusztakamarás felé az út gyorsan telik, barátnőm Erdélyről mesél, barátom a romok és elhagyott gyárak, házak fotózásáról, miközben én elmélyülten figyelek befelé.

Időutazok.

Amikor sok-sok éve az Írószövetség budapesti könyvtárát bújtam, végigolvastam a korábbi Kemény Zsigmond-kiadásokat, s különösen figyelmes lettem Papp Ferenc munkáira. Papp Ferenc egy igen tekintélyes Kemény Zsigmond életrajzot is letett az asztalra, még 1922-ben. Szegedy-Maszák Mihály, a nemrég elhunyt neves irodalomtörténész is egy egész monográfiát szentelt Kemény Zsigmondnak, melyben méltatja Papp munkásságát, s igen hosszan foglalkozik Kemény forradalom utáni, a (szakmai) közönség által jobban ismert műveivel. De míg Papp hangsúlyosan szerepelteti Kemény korai és elveszett munkáit, az életmű forradalom előtti alakulásait, s különösen életrajzának szentel kiemelt figyelmet, melyet összeköt a művek keletkezésével, addig Szegedy-Maszák a művek elemzését helyezi előtérbe, főleg a realizmus mint történeti irányzat szemszögéből. A két hozzáállás különbségét bárki könnyen megértheti. Az egyik szerint nagyon fontos a szerző életének története, a másik szerint inkább a művek a fontosak, azokon keresztül kell közelítenünk a szerző felé. Persze utóbbi is beszél történelemről, hatásokról, de sosem sorsról, életről, személyességről.

Szegedy-Maszák szisztematikusan végigveszi Kemény fontosabb műveit, mint a *Gyulai Pál* (1847), *A szív örvényei* (1851), a *Férj és nő* (1852), a *Ködképek a kedély láthatárán* (1853), az *Özvegy és leánya* (1855–1857), *A rajongók* (1858–59) és végül a *Zord idő* (1862), míg Papp a szó klasszikus értelmében életrajzot írt, s így Kemény életének fordulópontjait veszi inkább sorra, melyekhez a műveket igazítja. E két irodalomtörténeti szemlélet váltakozását jól megfigyelhetjük, hol csak a mű számít, hol pedig inkább az érdekes életrajz teszi a szerzőt figyelemre méltóvá. Nem tenném le voksom egyik mellett sem, de a kizárólagosság ellenében mindenképpen. Valahogy sem Papp, sem Szegedy-Maszák nem tudott kilépni a kései Kemény márványtömbjének árnyékából ezen könyveikben, s talán ezért is maradt az utókor számára nehezen megközelíthető szerzőnk. Talán azért is van ez így, mert az emberek szeretik azt hinni, hogy a dolgok fekete-fehérek, vagy ilyenek, vagy olyanok, holott saját magukból kiindulva láthatnák, hogy ez nem mindig ilyen egyszerű. Az emberek élete és műve változik sorsuk alakulása közben, s összefonódik, így a művek sziklaormok az élet hegységeiben, melyek árnyas völgyeket éppen úgy rejtenek, mint kristálytiszta tengerszemeket.

Ami engem vonzott, az valójában a fiatal Kemény Zsigmond volt, az aktív, az alakuló, akiről igen keveset tudunk, s akinek rögtön pályája elején ott az *Izabella királyné és a remete*. De eme regény mellett két másik regényt is írt, amelyek az utókor szerint elvesztek. Az egyik a *Balassa*, amit 1841-ben kezdett el írni, s amely a 16. század neves magyar költőjének, Balassi Bálintnak állított talán emléket, azért *talán*, mert ennek kéziratát nem lelhetjük sehol. A másik az *Élet és ábránd*, amelyet 1842-ben írt, s amelyből részletek jelentek meg a *Honderű* 1844. június nyolcadikai lapszámában. Sokáig az *Élet és ábránd*ból mindössze ezt a megjelent részletet ismerhettük. Mint kortársai tudni vélik, Kemény Zsigmond első regénye elkallódott – ki tudja, talán egyszer ez a *Balassa* is előkerül még –, de második, nagy elbeszélő műve – ez volt az *Élet és ábránd* – egyetlen kézirata Buda bombázásakor égett el.

Szász Károly így emlékszik erre 1877-ben:

„Második regénye, melynek tárgya Camoens, a *Luziáda* lánglelkű és szerencsétlen írója volt, s melyből szintén jelent meg egy-kisebb mutatvány a »Honderű«-ben, *Élet és ábránd* nevet viselt volna; de soha sem látott napvilágot. Az »Erdélyi Híradó«-tól szabad időközeiben, ha kapudi magányába vonúlhatott, irta e művet, melynek költői tárgya élénken hatott képzeletére és kedélyére. A portugál költő ábrándvilága a saját magáé volt; de az élet, mely oly éles és sivár ellentétben állt ez ábrándokkal, egész a nyomorig, az éhenhalásig: lehangoló hatást tett volna az olvasóra is, mint magára a költőre, ki e művet tetemes átdolgozás alá szándékozott venni még. Fényesebb lapjaihoz kiváló előszeretettel ragaszkodott, s hitte, hogy hibáin sikerülend segítenie. Félretette, rejtegette, mint egy-egy elhibázott, de kedves művet szoktunk. S Budának 1849-ben történt bombázása alkalmával, a várbeli Úri-utcza egy házában, hol egy ládában könyvekkel s iratokkal együtt pihent volt, oda égett."[2]

A könyv témájáról, a portugál költő sorsáról, mellyel íme a magyar próza mestere fiatalon ily sokat foglalkozott, majd később szólunk. Most tegyük fel a kérdést, hogy vajon tényleg így veszett volna el Kemény Zsigmond második regénye is? Gyulai Pál 1897-ben még úgy tudja, hogy „a kézirat báró Eötvös Józsefnél maradt, s ott érte a pusztító tűzvész".

Úgy tudjuk, hogy Kemény Zsigmond 1845-ben leginkább Jósika barátságára építette irodalmi terveit, s az *Erdélyi Híradó*nál akarta megjelentetni könyvét, de közben Pesten is szeretett volna hírnevet szerezni, ezért örült neki, amikor Eötvös József vette pártfogásába művét, s nem sokkal később már jelentős összeget ajánlottak neki a két regényért együtt.



Papp Ferenc írja, hogy „Az *Élet és ábránd* további történetének adatai inkább csak szállongó hírek, melyeket kiki saját képzelete szerint egészített ki. Szász Károly azt hiszi, hogy a portugál költő ábrándjai, a nyomor és éhenhalás képei lehangolták volna az olvasó közönséget, s Kemény újra át akarja dolgozni regényét. Gyulai Pál

báró Eötvös József tanácsának hatását látja abban, hogy Kemény hazai tárgyú regényével lépett fel előbb. Általános hitelre talált az a vélemény, hogy az *Élet és ábránd* egyetlen kézirata – irodalmunk nagy veszteségére – Buda ostromakor megsemmisült."[3]

Az a könyv, amiben mindezt leírja Papp Ferenc, került a kezembe akkor, sok éve, ott a Magyar Írószövetség könyvtárában, s ennek első oldalán így kezdi a méltatlanul elfelejtett irodalomtörténész értekezését:

„Nem régiben báró Kemény Zsigmond élettörténetének néhány adatát kerestem a Maros mentén, s a Mezőségben. Utamnak végső pontjául Pusztakamarást jelöltem ki, ezt a kis mezőségi falut, hol Kemény Zsigmond utolsó küzdelmét harcolta végig, hol hamvai a hegyoldalban agg diófák alatt örökzölddel borított sírban pihennek.

Pusztakamaráson nagy meglepetés várt reám. Kemény Anna bárónő megmutatta a családi levéltárban báró Kemény Zsigmond hátrahagyott műveit, melyek báró Kemény János vagyonának átvételekor kerültek elő. Az iratok gondosan voltak kötve; az egyik félív nagyságú, a másik negyedív alakú volt. Az elsőben nagy összevisszaság uralkodott, de itt-ott az *Izabella királyné és a remete* című regény részei bukkantak elő; a negyedív alakú kötet az *Élet és ábránd* című regény töredékeit tartalmazta."[4]

Száz esztendővel korábbi kollégánk részletesen leírja, hogy az iratokon nagyon is meglátszott, hogy nem mindig voltak olyan jó helyen, mint Pusztakamaráson a családi levéltárban. Néhol durván össze voltak tépve, gyűrve, egerek rágták meg őket, s a rájuk folyó eső is jelentős károkat okozott.

Ha azonban egymás mellé tesszük a *Honderű*ben 1844-ben megjelent és a Pusztakamaráson 1914-ben véletlenül megtalált két *Élet és ábránd*-töredéket, akkor egy eddig ismeretlen, elveszettnek, elégettnek hitt, fiatalkori Kemény Zsigmond művet kapunk.

Persze a helyzet az, hogy már Papp Ferenc 1914-es találatát is elfelejtették 2019-re, midőn ezt írom, nemhogy Kemény Zsigmond *Honderű*-beli publikációját. A kései recepció alig foglalkozott a fiatal Keménnyel, csak részben a források hiánya miatt, mert a forradalom és szabadságharc utáni Kemény hatalmas művei beárnyékolták, kissé talán el is takarták a korábbi művészt, és főleg a vérzivataros magyar történelem miatt. Pedig a fiatal Kemény Zsigmond igazán megérdemli figyelmünket, s különösen az *Élet és ábránd* az, amely egyedi műve.

Miért?

Mert az *Élet és ábránd*ban Kemény Zsigmond kitekint a magyar történelem zivataros évszázadaiból, egészen Portugáliáig, s megírja a nagy portugál költő, Luis de Camões tragikus sorsát, melyen keresztül egészen az indiai Goa szigetéig lát.

3

■ Persze az *Élet és ábránd* sem csak a barokk hőseposz, *A lusiadák* költőjének, Luis de Camõesnek szenvedélyes életéről szól, hanem legalább annyira Kemény Zsigmondéról, s ahhoz, hogy megértsük ezt az egészen rendkívüli regényt, melynek története és nyelvezete legalább annyira érdekes és egyedi, mint eltűnése és megtalálása, tudnunk kell, hogy mi volt a regény megírásának romantikus háttere, s ki volt Camões. Kezdjük röviden utóbbival.

Luis de Camões portugál költő 1572-ben jelentette meg nagyszabású eposzát, amelyben Vasco da Gama első felfedezőútját írta meg (1497–1498), melynek során Európából először sikerült Afrika körülhajózásával eljutni Indiába. A nagy felfedező, Vasco da Gama egykori útvonalát az író, Camões saját indiai utazásának útvonalával cserélte fel hősköltemányében. Ugyanis Camões is járt Indiában. A fiatal költő szerelmes lett Catherina de Athaide udvarhölgybe, ami miatt a király száműzte az udvarból, harcolt Afrikában a mórok ellen 1546 és 1549 között, ahol

elvesztette egyik szemét egy csatában, ami után újra megpróbált a lisszaboni udvarban állást találni, de sikertelensége folytán 1553-ban hajóra rakták, s Goába küldték, de ott gúnyversével magára haragította a helyi katonákat, így még messzebbre, a kínai Makaóba zavarták tovább. Itt aztán nagy nehezen állást tudott szerezni, végre írni is lett ideje, s állítólag viszonyt kezdett egy helyi nővel, akivel kapcsolata annak haláláig megmaradt. Ezután eljutott az indonéz szigetvilág távoli és legendás fűszerszigeteiig, a Molukka-szigetekig és Malakáig. Többször is hajótörést szenvedett, de kiváló úszóképességének hála (és – mint mesélik – fogai között tartott költeményét mentve) saját magát húzta ki a háborgó óceánból. Hőseposzát befejezvén fogságba esett, Mozambikból csak évek múltán, nagy nehezen szabadult, mivel semmi pénze sem volt. Majd hazatért Lisszabonba 1570-ben, ahol Sebestyén király, akinek költeményét ajánlotta, némi életjáradékot biztosított az idősödő költőnek és beteg édesanyjának. Ám Sebestyén király súlyos kudarcot szenvedett a mórok ellen vívott további háborúban Afrikában, s elesett a sivatagban, így Camões koldusszegényen halt meg Lisszabonban. Szonettjei, költeményei és különösen *A lusiadák* című hőseposza a portugál irodalom kiemelkedő alkotásai, amelyek közül utóbbi a portugál nemzeti identitás létrejöttében is igen kiemelkedő szerepet játszhatott. Ennek a költőnek életét írta meg elveszett regényében, az *Élet és ábránd*ban Kemény Zsigmond, s nem véletlen a témaválasztás. Kemény saját magát látta meg Camõesben.

Kemény Zsigmond ugyanis az *Élet és ábránd* megírása előtt igen komolyan udvarolt egy kolozsvári „úrhölgynek", Wass Ottíliának, éppen úgy és éppen olyan reménytelenül, mint Luis de Camões évszázadokkal korábban Catherina de Athaidének.

Ki volt Wass Ottília?

Wass Ottília Erdély egyik leghíresebb családjából, a czegei Wass családból származott – ugyanabból, amelyikből a későbbi Wass Albert –, igen korán árván maradt, nagyon gazdag grófnő, kinek édesanyja nagy jelentőségű szalont működtetett a Kolozsvár főterén ma is megtalálható házában. Ottília maga is írt verseket, melyeket igen szégyellt később, bár néhány imitt-amott megjelent, és ezért valami fogalmat alkothatunk a grófnő költészetéről. Műveltsége kiemelkedő volt, bejárta Európát, több ízben utazott Görögországban és Törökországban is. A kultúra és a művészetek mellett talán érdeklődhetett a botanika iránt is, ugyanis hagyatékában találtak egy albumot, amelyben szárított virágok és lomblevelek vannak felragasztva a gyűjtő szenvedélyének gondosságával. Elsődleges érdeklődése azonban a művészetek voltak, igen jelentős művészetpártolóként tartották számon, házát valóságos múzeummá alakította az utazásai során gyűjtött műtárgyakból, beszélt németül, franciául, olaszul és angolul is, ő fordította Liszt Ferenc Chopinről szóló könyvét, s amikor hosszú élete után 1917-ben meghalt, teljes vagyonát az – akkor nehéz helyzetben lévő – Erdélyi Múzeum-Egyesületre hagyta.

De 1844-ben a grófnő mindössze tizennégy éves gyereklány – ekkoriban találkozott a harminceszt endős Kemény Zsigmonddal, aki rendszeresen járt a szalonba.

Miután Papp Ferenc közreadja monográfiáját, a *Világ* című napilap 1923-ban így számol be róla:

„Papp Ferenc az első kötetben a szabadságharc bukásáig jut el, tehát harmincöt esztendős koráig kíséri Kemény Zsigmondot. Ebbe a korszakba esik Kemény Zsigmond nagy regényei közül az »Élet és ábránd« amelyet a *Honderű* egyik hite szerint 1844 márciusában fejezett be Kemény Zsigmond és csak 1914-ben adott ki először a Kisfaludy-társaság. Sokáig általános hitelre talált ez a hagyomány, hogy az »Élet és ábránd« egyetlen kézirata Buda ostroma alkalmával báró Eötvös József lakásán égett el, míg 1909 júniusában Papp Ferenc váratlanul megtalálta az »Élet és ábránd« kéziratának kétszázharmincket oldalát, a Kemény-család pusztakamarási levéltárában. Papp Ferenc nézete szerint ebből a másolatból mindössze

harminckét oldal hiányzik. Egészen nem sikerült tisztázni, miért nem jelent meg annak idején az »Élet és ábránd.«

[…]

Életrajzi szempontból a két regény közül az „Élet és ábránd" a fontosabb, mert ennek vallomásszerű karaktere van és itt rajzolja meg Kemény Zsigmond élete egyetlen komoly szerelmének lelki hátterét. A kis Wass Ottilia grófnő volt Kemény Zsigmond rajongásának tárgya és báró Kemény Zsigmond, az Erdélyi Híradó szerkesztője, a publicista, a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja, egész lelkét letette özvegy Wass György grófnő tizenötéves lányának lába elé. A tizenötesztendős Ottilia mosolya, szava, mozdulata volt ezentúl a nagy esemény Kemény Zsigmond életében. A szabószámlák tekintélyes összegre nőttek és az azelőtt, azután elhanyagolt külsejű Kemény Zsigmond most levélben mond alapos bírálatot frissen készült szalonkabátjáról. Kemény Zsigmondnak szerencséje volt annyiban, hogy a kis Ottilia még a költőkről ábrándozott és az álmodott költő személyesült meg számára Kemény Zsigmondban.

[…]

Ottilia karcsú alakját követve került a nehézkes Kemény Zsigmond a kolozsvári bálok forgatagába, és amikor ez a karcsú lányalak eltűnt előle, örökségül ott maradt a megtört emberek nagy passzivitása és a mély melankólia, amely attól fogva hű társa volt Kemény Zsigmondnak az életen át. Kemény Zsigmond szenvedéseit szenvedi Camoens, a nagy portugál költő és úgy szenved, hogy Szász Károly, a püspök nem tartotta tanácsosnak az »Élet és ábránd« megjelenését, mert attól félt, hogy a közönségre nyomasztóan fog hatni a szenvedés sötét rajza."[5]

De talán helyesebb, ha magához a grófnőhöz fordulunk az ügyben, igaz, a Wass Ottíliától fennmaradt feljegyzések már egy érett asszony emlékei, de még így is jól sejtetik a szerelmet, amely Kemény báró és a fiatal Wass grófnő között lobbanhatott:

„Hogy minő benyomások adhattak irányt [Kemény Zsigmond] egyéniségének és fantáziájának – azt én megmondani nem tudom. A kolozsvári társaság akkor, mint most is – elég felületes volt. […] Az anyám háza, a Wesselényi ház voltak azok a helyek, ahol kivételképen irodalomról, politikáról, a művelődés újabb mozzanatairól és több effélékről lehetett beszélni. Kemény kaszinóba nem járt, azért gondolom hogy inkább abban a körben találta jól magát, ahol az eszméi jutottak érvényre, azokat vitatták meg és érdekkel követték eredeti eszmejárását. Én mint növendék leány csak a mellékszobából hallgattam. A házitanítónk, ki neki barátja és munkatársa volt – Krizbay Miklós volt a neve – sokat beszélt neki rólam: »ha csak a nevedet mondom ki előtte, már olyan lesz, mint a láng« ... és több effélékkel tüzelte bele szegény Keményt a keletkező kis regénybe.

A Horváth Mihályék házánál, hol a leányokkal nagy barátságban voltunk – voltak találkozásaink – és én tovább rajongtam egész addig, míg anyámnak egy levélben ki nem nyilatkoztatta, hogy engem halálba szeret és feleségül akar venni.

Anyám, ki minderről semmit sem tudott, nagyon meg volt lepetve, K[emény]nek komolyan értésére adta, hogy abból – már csak a nagy korkülönbség miatt is – nem lehet semmi. Anyám szigorú vizsgálat alá vett, hogy hol és mikor keletkezett ez a dolog és ezzel véget vetett a köztünk való regénynek. K[emény] nem sokára ezek után elhagyta Erdélyt és én… rajongásaimat más irányba tereltem."[6]

A „kis regény" Kemény Zsigmondot igen megviselte, s a csalódás emlékét egész életében őrizte, Wass Ottíliába pedig mindvégig szerelmes maradt, nemcsak szerintem, hanem Papp Ferenc szerint is, aki még találkozhatott Wass Ottília grófnővel Kolozsvárott, s könyvében e kapcsolatot igen részletesen, közvetlenül az *Élet és ábránd* elemzése előtt feldolgozta.

Ehhez talán még annyit érdemes hozzáfűzni, amit Beksics Gusztáv ír le (1883-ban megjelent könyvében), hogy a beteg Kemény Zsigmondot Danielik püspök

egyszer meglátogatta, talán az 1850-es években, Kemény szivart akart hozatni, de csengetésére a cseléd nem válaszolt, erre a püspök jó tanácsként azt javasolta, hogy nősüljön meg, mire Kemény az ágya mellett lévő szekrény fiókjából egy verseskötetet vett ki, s a régi kötésű könyvből megszáradt virágokat mutatott a püspöknek.

„Íme. – szólt hosszú méla csönd után a költő a paphoz: – Ez az egész, ami számomra a szerelemből megmaradt."

Sem a báró, sem a grófnő nem házasodott meg soha.

Igaz, a grófnőnek lett később egy másik szerelme is, Rosti Pál, aki izgalmas amerikai utazását 1861-ben írta meg, s adta ki *Uti emlékek Amerikából* címmel, de ez nem tartozik szorosan történetünkhöz.

Kemény Zsigmond és Wass Ottília kapcsolatát is csak azért idéztem meg ilyen részletesen, mert szerintem nem egyszerűen inspirálta az *Élet és ábránd*ot, hanem Kemény Zsigmond valószínűleg azért is írta, hogy a grófnőt elkápráztassa vele, de mire a regény végére ért, addigra kettejük kapcsolata is reménytelenül megvalósíthatatlanná vált, s a portugál költő Camões sorsának megidézése szomorú önbeteljesítő jóslattá lett.

4

■ Mi van az *Élet és ábránd*ban, amely olyan érdekessé teszi? Az embert ez a kis könyv vagy magával ragadja, vagy eltaszítja. Története nem túl szövevényes, inkább romantikus. Az elején, mikor még a költő Luis (Camões) és szerelme (Catherina de Athaide) a tengerparton sétálnak az öbölben, a naplementét Kemény Zsigmond így írja le:

„Ágykárpitként gördül le az éj egy percben és szürkület nélkül. Hűvös égalj gyermekei, ti nem képzelitek e jelenetet; mint a kórágyan a beteg, lassan szunnyad el a nap, itt Curtiusként omlik alá. *[Marcus Curtius, hogy Rómát megmentse, magát a mélybe vetette, erre utal az író. Megj. WST]* Ott keletről vontatva hág föl az alkony, míg nyugaton a fény fokonként szakad le. A kétes világítás titeket kedélyre hangol; lezsibbad a szenvedély, a kijózanult ész visszatekint a múltra s hűlt vérrel rekeszti be számadását. Itt semmi lépcsőzet, melyen a gondolat megállapodjék; itt az ingerektől megcsapva, egyet dobban a szív, s míg második dobbanásra készülne, sötét mezű gyóntatóként megjelen az éj, hogy nála valljuk be azon titkokat, melyeket a tarka színű világ elől talán keblünkbe rejtettünk volna."[7]

És ez csak egy napnyugta leírása, de aki valaha is próbált már tengeren, óceánon, déli vidékeken napnyugtát leírni vagy lefotózni, az tudhatja, hogy minden leírás és minden kép giccsbe hajlik a valóság fenséges szépsége előtt. Mégis Kemény leírása nekem nagyon is tetsző, találó, holott aligha járt Kemény Zsigmond valaha is Portugáliában.

Majd a költő bejelenti szerelmének nagy tervét, az utazást, s kéri Catharinát, hogy várjon rá. Kemény ezután egy közjátékot ír meg a korról, amiben bemutatja a hős portugál nép egykori dicső kedvét és bátorságát, ami már rég tovatűnt, s merő nyerészkedéssé és tunyasággá tompult. Megismerjük Don Pedro Gironi, aki a költővel arról vitatkozik, hogy milyen életet is szabadna és kellene élni, az olvasó számára pedig kezd egyre világosabbá válni, hogy milyen is ez a Don Pedro Giron valójában. Sok részletet kihagyva az ötödik fejezetben Camões hangján versel a szerző, később elképesztő épületleírásokat olvashatunk Lisszabonról, mintha Kemény maga is jól ismerné a várost:

„A Rocio-piac fölött a karmeliták temploma emelkedik; most rom, beszélyünk korában Lisszabon egyik fő ékessége. […] Következőleg mi betekinteni sem fogunk az áhitat és a tömjénfüst kábító ívei közé, hanem az előcsarnok kockakövein megállunk […] Pillantsatok kelet felé egy keskeny utcára; ez a Figueira-vásárpiachoz vezet. Ott élénk mozgás uralkodik, mert Brazília érc- s gyémántbányái a kalandor

és hódító népnek pillanatokig megszerezhették azon gyors pénzforgalmat, melyet rendszerint ipar teremt, s csak ipar állandósít. Fordítsátok szemeiteket a Rociopiac éjszaki oldalára; ott az erkölcsi világ aranyolvasztó intézete, az inkvizíció-palota épült föl. […]"[8]

Hosszasan részletezhetném a gyönyörű és különös leírásokat e regényből, elég az hozzá, hogy 1554-ben játszódik első fele, s 1574-ben a második. A húsz év alatt a főhős megjárja Indiát, de ez mindössze csak egy pillanat a regényben. Luis hazatér, ám Lisszabon partjai előtt hajója elsüllyed, s döntenie kell, hogy a kincseket vagy költeményét menti. A döntés nem kérdés. Megismerjük Fernandót is, leveleket olvashatunk hőseinktől, mint minden romantikus regényben, de Catharina már nem lehet Luisé, a költő kifejti, hogy az inkvizíció hatalmas kőtemplomai merő színlelés, míg az igazi templom a nyelv, a szavak temploma, a költészet.

A regény közepén az elbeszélő költői kérdése visszhangzik hosszan: „Szerette-e a még alig tizenöt éves Catharina Camõest?"[9]

Talán emiatt a kérdés miatt nem jelent meg soha ez a könyv. Ma meg aztán pláne igen vegyes érzelmekkel fogadná a közönség egy harmincéves író szerelmét egy tizenöt esztendős lány irányában, még akkor is, ha ez valóban nagy szerelem volt. Könnyebb ítélkezni, mint együttérezni, s biztosak lehetünk, hogy ennek semmi köze semmilyen mai szexuális elhajláshoz s ahhoz kapcsolódó vélt vagy valós eszmékhez és téveszmékhez és rágalomhadjáratokhoz. Kemény Zsigmond, a legnagyobb magyar prózaírók egyike szerelmes volt harmincévesen egy tizenöt éves lányba, szerelme egy ideig nem is volt viszonzatlan, ám beteljesületlen szerelmének e regényben állított emléket. Ha úgy tetszik, egy korai, tapintatos és elegáns, romantikus *Lolita* ez a regény.

A regény története hosszas belső monológ után drámai fordulatot vesz, a király elesik a sivatagban, és Portugáliát elfoglalja II. Fülöp, Spanyolország királya, Camões nyomorogva meghal, de Catharina és Fernando egy szerény szobrot emelnek sírjára. A költő igazi emlékműve viszont a műve.

Rozsnyai Jenő így értekezik e műről:

„Mi késztet egy 19. századi magyar írót arra, hogy több száz évet átugorva Lisszabonról írjon? A mai olvasónak még távolabbiak a szereplők, nem is élő emberek, hanem »ködképek a kedély határán« ahogy Kemény egy másik regénycíme mondja.

Ha valahol, itt elmondható, mennyire fontos a stílus! Aki kézbe veszi és olvasni kezdi, rádöbben, mennyire megváltozott a szókincs, a kifejezéskészlet. Ráadásul Kemény már akkoriban sem volt korszerű. Nehézkesen mocorgó körmondatai, már az ő korában sem szerencsés szóhasználata magyarázza, miért nem lehetett soha népszerű. Az írótársak lehet, hogy tisztelték mesterségbeli tudásáért, de olvasni nem nagyon olvasták.

Miért rossz ez? Azért, mert elsikkad a regény értéke. Amíg az olvasó az ómódi szavakon töpreng, a mára helyenként egyenesen érthetetlen szöveget bogozza, elsikkad maga a mű! Pedig kár érte.

Hatalmas tárgyismeret, az életrajz részletes tudása adhatta csak meg az írónak a regény vázát. Utána lehet számolni. Cintra annyi kilométer távolságra van Lisszabontól, ahogy Kemény leírja, maga a város útikönyv részletének is elmenne."[10]

Csak hát az *Élet és ábránd* nem útikönyv, hanem vallomás. Ami Rozsnyainak nyűg, ómódi szavak, nehézkesen mocorgó körmondatok, az nekem maga a gyönyör, igazi kincsesbányája a magyar nyelvnek, erről beszéltem esszém elején. Kemény Zsigmond szerintem nem regényt és nem is történelmi tanulmányt írt, hanem valahol a kettő közötti esszéregényt leginkább, melyet pusztán a portugál költészet felől közelítve nem lehet kiismerni, érdemes tudni hozzá élettörténetét is.

Nem azt mondom, hogy ez a magyar irodalom legkiemelkedőbb alkotása, hiszen romjaiban maradt csupán fenn, a szerző életében részlet jelent belőle csak

meg, s ő maga is felejtésre ítélte, de mégis történik benne egy olyan horizontváltás, amely a későbbi Keménynél már csak ködös emlék, egész életen át tályogos sebként hordozott ifjúkori csalódás.

Nem beszélve arról, hogy Kemény Zsigmond *Élet és ábránd* regénye mennyire fontos híd lehetne Portugália felé, éppen úgy, mint Bródy Sándor *Rembrandt* regénye Hollandia felé, de hát egyiket sem ismeri senki, pedig egyedülálló mindkettő. Míg az *Élet és ábránd*ban a 19. századi kezdő regény-történetírót pillanthatjuk meg, addig a *Rembrandt*ban az élettől búcsúzó 20. századi idős alkotót. Valahol, túl téren és időn, a kettő között zajlik a magyar próza aranykora, olyan nevekkel, mint Jókai, Gárdonyi, Krúdy, s ebből emelkedik majd ki Márai is. Mindezt most éppen csak érzékeltetni kívánom, s tudom biztosan, hogy kissé el is nagyolom, holott sokkal többet érdemelne, de időközben megérkezünk utazásunk célpontjához, Pusztakamarásra.

5

■ Ahogy beérünk Pusztakamarásra, már messziről észrevesszük a domb tetején álló romos kastély tornyát, kocsinkkal arra hajtunk. A Sütő-emlékház az egyik főutcán van, nem messze tőle a templomkertben egy magányos fehér márványoszlopon Kemény Zsigmond szomorú mellszobra. Ahogy felérünk a dombtetőre, igen zord idő fogad.

A kastély egykori macskaköves bevezető útjából egy szelet még megvan, a valaha volt kastélykert gyönyörű kertjéből néhány évszázados fa még itt-ott magasba tör, a kastély körül lovak legelésznek. A főbejárat előtt a hosszú fasor megvan, a fasor egyik végén egy hatalmas fenyő alatt óriási, kerek kőasztal, melyen maga Kemény Zsigmond is könyökölhetett, s bámulhatta bomlott elméjének függönye mögül a mezőségi tájat. A fasor másik végén a szebb napokat megélt kastély tornáca, két fő oszlopa az üres szürke eget tartja, az oszlopok mellett elvadult rózsabokrok meredeznek. Kemény Zsigmond rózsái.

A kastély falai még állnak, de teteje teljesen beomlott, a kastély szobáit sűrű bozót nőtte be, de lassan átverekedem magam rajta, s megtapintom az itt-ott előtűnő fal festését. Ahogy körbejárok, eszembe jut egy interjú, melyben Sütő András így emlékszik vissza:

„1949 márciusában szülőfalumból is elhurcolták a földbirtokosokat. Köztük báró Kemény Bélát és feleségét, báró Kemény Gézát és családját. Ez utóbbi kertjében nyugszik a regényíró, az 1875 decemberében elhunyt szellemóriás: Kemény Zsigmond. Míg otthonuk volt: emlékét gonddal ápolták a leszármazottak, de miután Kolozsvár pincéi és alagsorai elnyelték őket, és kastély, kúria, park és szántó, gyümölcsös közprédává lett, kiderült, hogy »forradalmi cselekvés« ürügyén sírgyalázókat is futni hagy a törvény. Kemény Zsigmond sírkövét ledöntötték, márványoszlopát valaki ellopta, végleg eltüntette. Ekkor, mint bárki más, én is sza-



badon bolyonghattam a feldúlt sírkertekben, a tarvágás folytán megsemmisült arborétum, fenyves, gesztenyés tönkmaradványai között. A rontás hosszadalmas volt, a romlás mai napig tart. Döbbenetes emlékem: a máglya, amely Kemény Zsigmond munkáinak első kiadásait, halála után Budapestről hazamentett kéziratait, leveleit, a 48-as szabadságharc becses dokumentumait elemésztette. Román katonatisztek rakatták azt a máglyát, hogy Kemény Béla több ezer kötetes könyvtárának írmagja se maradjon.

– Menjünk, fiam, állítsuk talpra Kemény Zsigmond sírkőtalapzatát – szólt apám az ötvenes évek elején.

Mentünk, mások is mellénk szegődtek, presbiterek, megrendült magyarok, helyére állítottuk a ledöntött követ, aztán minden lehetséges módon közhírré tettem a jogos »népharagnak« hazudott gyalázatot. Feldúlt sírjáról szólva próbáltam visszaperelni szellemi örökségének becsületét is – olyan körökben persze, ahol azt kétségbe vonták. Az irodalompolitika hatalmi fészkeiben, ahol megvető legyintés, gunyoros mosoly fogadta berzenkedéseimet. »Igazságot az arisztokratának? A megalkuvónak?« Cenzorok hallottak valamit arról harangozni, hogy Kemény Zsigmond Kossuthtal szembekerült a békepártiságban, a forradalom megítélésében. »Lobogónk Petőfi elvtárs! Le az arisztokráciával!«

Tapasztalhattam tehát, hogy Kemény Zsigmond örökségét nem a közöny tartja jégveremben, hanem inkább a butaság, az osztálygyűlölet, az ún. pártos irodalompolitika."[11]

A kastély most még rosszabb állapotban van, mint valaha, talán már csak Kemény szelleme tartja egyben, semmi más. Míg barátom remek képeket készített, én polariod kamerámmal próbáltam inkább az elmúlás hangulatát megragadni, a zord időt, amely így elemészti a 19. századi magyar irodalom kiemelkedő alakjának emlékét. Sütő az idézett interjúban tisztázta a Kemény-családot a méltatlan vádak alól, bebizonyítja, hogy semmi közük nem volt a sármási zsidók lemészárlásohoz a vészkorszakban, kiknek tömegsírja Pusztakamarás közelében van.

„A szellemi élet bal-partjának baloldalán heves ellenzői támadtak »nyüsletéseimnek«, a »méltóságos úr« feltámasztásának. Ehhez még budapesti író is akadt, írván ott az egyik napilapban: »Kemény Zsigmond? Olvashatatlan, élvezhetetlen ódonság.« Szellemileg gyengén táplált kultúrpolitikai körökben még olyan aggodalom is elhangzott, hogy Kemény Zsigmond »ügyének« súlyos ártalmára lehet egy másik Kemény báró: a pusz-takamarási Béla, akit 49-ben már elhurcoltak volt Kolozsvárra kényszerlakhelyre, ahonnan el is költözött már örök lakhelyére. Mi volt a vád? Hogy 1944 őszén – a környék magyar földesuraival együtt – maga is – »részese volt« a sármási zsidó közösség – 126 személy – legyilkolásának. Mindhiába hajtogattam, hogy Kemény Béla ki sem mozdult otthonából akkoriban; hiába fogadkoztam: szülőfalum összes lakói tanúsíthatják ezt. Válaszként a romániai zsidóüldözések nemzetközi hírű krónikását idézték: Matatias Carpnak



1945-ben kiadott brosúráját, a sármási tömeggyilkosság tanúvallomásainak és más dokumentumainak kis gyűjteményét. Carp sajnos nem ellenőriz(het)te a kolozsvári népbírósághoz begyűjtött iratok hitelességét. Az viszont föltűnhetett volna vizsgálódásai közben, hogy a főbűnös csendőrtiszt mellé vajon miért sorolják oda cinkos bandaként a környék összes magyar arisztokratáit, földbirtokosait. Annyit tudnia kellett volna sajátos erdélyi viszonyainkról, hogy a zsidóirtás vizsgálóbírói, nyomozói, tanúi nem csupán a gyilkosokat akarják fölfedni, hanem jó néhány magyar földbirtokot is igyekeznek megkaparintani. A kollektív bűnösség, a fasiszta nemzet vérvádja akkor már elnyomta volt a tárgyilagos ítélkezés követelményét. Hosszadalmas történet ez. Ami beszélgetésünkhöz tartozik: a sorsunkba költözött abszurditás. »Mindenki bűnös, aki él – legyen az akár halott is immár közel száz esztendeje!«"[12]

A kastélyból kilépve Kemény Zsigmond rózsáiból metszek párat, otthoni kertemben ültetem majd el őket. A fasor mentén végigsétálva a kerek kőasztalhoz érünk, az erdélyi emlékírókról, Sütőről, Keményről beszélgetünk barátnőmmel. Elmesélem neki, hogy az *Élet és ábránd*ban olvastam először a „ritőd" szót, s azóta tudom, hogy a „ritőd" nemcsak az, ahová remeték bújtak, hanem ahol az ember lelke lakik. Körbenézek Pusztakamarás felett, s azon gondolkozom megint, hogy mi magyarok mennyire gazdagok vagyunk, hogy engedjük pusztulni ezt a helyet. Lehetne itt alkotóház, amelyben akár történelmünk és irodalmunk oly fontos emlékeit dolgozhatnák fel íróink, mint Kemény Zsigmond és Sütő András életét és művét, az erdélyi zsidóság sorsát, hiszen mindezek tapinthatóan jelen vannak itt. Mindezekért én semmi mást nem tehettem, mint hogy megírtam ezt az esszét, s elkészítettem néhány fotómat.

Indulás előtt a rózsákat szorítom fagyott kezemben, s mikor még egyszer visszapillantok, meglátom az aranymadarat. Íme, az aranymadár, amiről sok-sok éve egy fiatal költő egy könyvtár magányában először ezt olvasta egy elveszett és elfelejtett regényben:

„Kik hosszabban mulattak Keleten, ismerik az aranymadarat. Míg a többi madarak, ha alkonyul, fűszert lélekző bokrok közé szállnak s ellepik a gránátfák és narancsligetek lombjait: az aranymadár sebesen repked fölöttünk, nyugtalanul várva későbbi órákra, s midőn a hold kinyitná tündér arcát és ezüstével beszövé a láthatárt, összecsapja szárnyát s nyílként felrohan, s ha alig kisérhetik szemeink, lassan kezd evezni a könnyű, a magas légben mert már elszenderült. Ilyen a költő; szenvedélye az eszmény és nem a gyönyör, álomlaka az ég."[13]

A zord idők ellenére ez csekélyke reménnyel tölti meg szívem.

(Az esszét a szerző saját készítésű polaroid fotóival illusztráltuk. A sorozat címe: Kemény Zsigmond elveszett kastélya és kertje. Pusztakamarás, 2019.)

■ JEGYZETEK

1. Sütő András: *Anyám könnyű álmot ígér*. Kriterion, Buk., 1971. 16.
2. Szász Károly: *Kemény Zsigmond emlékezete*. A Kisfaludy-Társaság Évlapjai, Új Folyam 12. (1876–1877) Irodalmi munkálatok. 216.
3. Papp Ferencz: *Kemény Zsigmond hátrahagyott munkái*. Kisfaludy Társaság – Franklin, Bp., 1914. 48.
4. Uo. 5.
5. *Kemény Zsigmond báró*. *Világ* 1923. február 2. 3. szerző nélkül.
6. *Napló, Lapok a múltból és jelenből*. Pest. Emich Gusztáv tulajdona. – Ez az irodalmi naptár megvan a Wass Ottília hagyatékában s belőle hiányzanak a február 6, 7, 8. 9, 10. napjaira szóló levelek. A kiszakítás a feljegyzés előtt történhetett, mert a feljegyzés szövege nem követi a napok sorrendjét, hanem a február 10, 6, 7. 8, 9. napok lapjain halad. – Egyébként e lapok némelyike ketté van tépve. A Naplót Wass Ottíliának „baráti emlékül 1870. Jan. 11-én Pesten Rosti Pál ajándékozta. Forrás: Dr. Kántor Lajos: *Czegei Gróf Wass Ottilia az Erdélyi Múzeum-Egyesület nagy jótevője*. Felolvasás az Erdélyi Múzeum Egyesület Bölcsészet-, Nyelv- és Történettudományi Szakosztályának 1937. december 7-én tartott ülésén. Erdélyi Tudományos Füzetek 96. https://mek.oszk.hu/07500/07503/07503.pdf
7. Kemény Zsigmond: *Élet és ábránd. Báró Kemény Zsigmond hátrahagyott munkái*. Sajtó alá rendezte, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Papp Ferencz. Franklin, Bp., 1914. 201.

8. Uo. 221.
9. Uo. 254.
10. Rozsnyai Jenő: *Élet és ábránd. A portugálok emlékezete*. Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae: Acta Historiae Litterarum Hungaricarum 1994/26. 95.
11. *Igyekeztem fehéren, tisztán hordani az anyanyelv köntösét. Beszélgetés Sütő Andrással.* Az Erdélyi Erzsébet – Nobel Iván által készített beszélgetés először a *Tiszatáj* 1999. decemberi számában jelent meg, s közölte *A Hét* 1999. december 16-i száma is.
12. Uo.
13. Kemény Zsigmond: *Élet és ábránd*. i.m. 233.



VALLASEK JÚLIA

VERBÉNA, BORDÁSFAL ÉS SZÓNOKLATOK

A kolozsvári Református Leánygimnázium felépítésének és felavatásának története fikcióban és a kortárs sajtóban

■ Ignácz Rózsa szerencsés pillanatban volt a kolozsvári Református Leánygimnázium növendéke. A szerencse ezúttal elsősorban a múltbeli események (művészi) megjelenítésére kíváncsi utókoré, mivel az 1909-ben Kovásznán született, majd Fogarason nevelkedett későbbi írónő pontosan abban az időszakban fejezi be középiskolai tanulmányait, amikor felépül az iskola.

Tanulmányomban azt vizsgálom, hogyan jelenik meg az iskola épületének felhúzása, annak berendezése, az új épületbe való átköltözés és ezekhez kötődően az iskolai élet személyes tapasztalata Ignácz nagysikerű debütregényében, az 1937-es *Anyanyelve magyar*ban. Ugyanakkor felvázolom azt is, mit tudhatott mindezekről az a kortárs, aki a korabeli napisajtóból értesült az eseményekről. Ehhez elsősorban a helyi sajtó két, talán legfontosabb lapját (*Ellenzék*, *Keleti Újság*) vizsgálom.

Vándorló bölénycsordák és magas ívelésű püspöki beszédek

■ A korabeli sajtó feladatának megfelelően a főbb eseményekhez kapcsolódva számol be a kolozsvári Református Leánygimnázium felépítésének és avatásának (utóbb kibővítésének) történetéről. A továbbiakban elsősorban az *Ellenzék* és a *Keleti Újság* idevágó cikkeit vizsgálom, de az Arcanum Digitheca adatbázis teljes anyagán lefuttatott keresés tanúsága szerint a legfontosabb események kishírként jelen vannak a budapesti illetve magyarországi sajtóban is, ami jelzi, hogy a korabeli értékelés szerint az iskolaépítés jelentőségét tekintve túllépett a helyi kereteken.

Még az alapkőletételt megelőző időszakban megjelennek a telek régészeti feltárásával kapcsolatos hírek. A *Budapesti Hírlap* a korabeli sajtónyelvre jellemzően poétikus zárlatú kishírben számol be az ásatások során talált kőkorszaki leletekről: „A kolozsvári református egyházközség új leánygimnáziumának építkezése közben nagy értékű őskori leletre bukkantak. Az ásatás során, melyet Herczeg János gimnáziumi tanár vezetett, egymás után kerültek napvilágra különböző kőkorszakbeli fegyverek és edénydarabok. […] Különös érdekessége a leletnek, hogy eddig Kolozsvár belső területén kőkorszakbeli leletre sohasem bukkantak. […] Találtak szarvasagancsokat és állatcsontokat is, amiből arra következtetnek, hogy a város területén valamikor bölénycsordák csatangoltak."[1]

Ugyanazon a napon jelenik meg az *Ellenzék*ben is egy Ferenczi Sándor által jegyzett, *Régiségek a ref. leánygimnázium telkén*[2] című cikk, amely „egyes kolozsvári lapok" értesüléseit cáfolni törekedve ismerteti, milyen korábbi kőkorszaki leleteket feltáró ásatások történtek Kolozsváron (pl. a Dr. Roska Márton vezette ásatások), illetve felhívja a figyelmet arra a többnyire tizenhetedik századi cserépgyűjteményre, amelyet az iskola telkéről Herepei János gyűjtött be még a világhá-

borút megelőző időszakban, amely arra utalhat, hogy az utca eredetileg fazekasok utcája lehetett. Abból, hogy itt nem egy újságíró, hanem egy szakember véleményének adnak helyt, aki aprólékos, adatokkal alátámasztott leírással igyekszik szenzációhajhásznak minősített híreket cáfolni, jól kivehető egyrészt a mindenkori olvasóközönség szenzációéhsége, másrészt az, hogy már maga az építkezést megelőző régészeti feltárás is közérdeklődésre számot tartó eseménynek minősült. (Ehhez képest ugyanebben a lapszámban egy új, ezer-ezerötszáz férőhelyes mozi felépítésének tervéről mindössze kishírt közölnek.)

Pár nappal később számol be az újság az iskola alapkövének letételéről. A tudósítás kettős címe (főcím: *Erdély református püspökének lelkészi beköszöntője*, alcím: *Letették a református leányiskola alapkövét)* jelzi, hogy az iskola létrejöttének, felépítésének története a kortárs gondolkodásban erőteljesen kötődik az éppen ekkor püspökké választott Makkai Sándor alakjához. A tudósítás mindvégig rá fókuszál, látjuk, hogyan kísérik be a templomba, értesülünk az ünnepi istentiszteleten elhangzott prédikációról, majd ugyancsak az ő alakjára összpontosít az alapkő-letétel pillanatának ismertetése is: „Az ünnepélyt a református leánygimnázium növendékeinek karéneke vezeti be. Ezután Makkai Sándor imája és áldása következik. Majd Husz Ödön igazgató, Juhász Olga és Kovács Gizella növendékek, valamint Kócsy Andor főgondnok egy-egy vakolókanálnyi meszet öntenek az alapkőre és Makkai püspök egy bibliai jelmondat kíséretében megteszi a szimbolikus első kalapácsütést. Az ünnepség végén Viola építészmérnök tart buzdító beszédet a munkásokhoz. A szertartást pedig újra a leánygimnázium énekkara fejezi be." Makkai Sándor szerepét egyébként a cikk végén még egyszer kiemeli a tudósítás szerzője: „mindenki érezte, milyen szimbolikus ereje van a valóságnak, hogy Makkai Sándor püspök működésének kezdete összeesik egy új, református iskola falainak emelkedésével."

Makkai Sándor, akinek ekkor a sajtóban szinte állandó kísérője az „Erdély fiatal püspöke" jelző, egyfajta progresszív, építő erő szimbolikus megtestesítőjeként jelenik meg számos sajtószövegben. A fiatal (harminchat éves) püspök alakja és az új, felekezeti iskola épülése, avatása egyaránt természetesen illeszkedik a passzivitás időszakát maga mögött hagyó, a megújulás, fejlődés lehetőségeit új keretek közt kereső erdélyi magyar közösségi narratívába.

A pár hónap alatt felhúzott épületnek 1927. január 8-án tartják az avatását. Erről több magyarországi napilap is beszámol nagyjából ugyanazokkal a szavakkal, ami (a lapok különböző megjelenési idejével magyarázott pontatlan datálás mellett) arra utal, hogy az ekkor már létező hírügynökség munkája lehetett a hír megfogalmazása. A *Magyarország* című napilap például így ad hírt az eseményről: „Tegnap délelőtt nyílt meg ünnepélyes keretek közt Románia egyetlen magyar, modern leányfőgimnáziuma, a kolozsvári református leányfőgimnázium az erre a célra épített hatalmas, új, épületben. A megnyitón Makkai Sándor dr. püspök magas ívelésű és mély tartalmú beszédet mondott. Délután az intézet volt és jelenlegi növendékei az új iskola gyönyörű rajztermében színielőadást rendeztek, előadván egy Lórántffy Zsuzsannáról szóló alkalmi játékot."[3]

Az új iskolaépület átadásáról mind az *Ellenzék*, mind pedig a *Keleti Újság* a legfontosabb, a teljes közösség sorsát érintő, s ilyenként közérdeklődésre számot tartó híreknek fenntartott első oldalon, vezércikkben számol be. (Igazi „címlapsztori" tehát, amely mögött harmadik oldalra szorul például az *Ellenzék*ben az amúgy recensebb (a megjelenést megelőző napon történt), sebesülésekkel és jelentős anyagi kárral járó, Uránia-palotában kitört tűzesetről szóló tudósítás.)

Mindkét lap szimbolikus jelentőségű eseményként jeleníti meg az iskolaavatást, mint olyan momentumot, amely a kisebbségi helyzetbe került magyar közösség magára találását jelképezi: „Ezen az épületavatáson történt valami, ami sokkal több, mint felekezeti esemény: ékesszóló bizonyságtétele annak, hogy kábultságá-

ból felocsúdott népünk ráeszmélt, sorsát az új viszonyok közt egyedül biztosító önerejének jelentőségére."[4]

Az *Ellenzék*nél jóval nagyobb terjedelemben számol be az eseményről az ekkor már nem a polgári radikális erők fórumának számító *Keleti Újság*. A vezércikk címét (*Jairos lányai*) Makkai Sándor avatóbeszédének textusából kölcsönzik, s ezzel az iskolaavatásról való beszámolót a bibliai történeten keresztül a feltámadás, újrakezdés, tágabb értelemben a csoda értelmezési körébe utalják. A cikk zárlatában a szerző, ha csak utalásokban is, de kitér (a korabeli sajtóban egyébként rendszeresen tematizált) tanügyi törvény(ek) keltette nehézségekre, diszkriminatív intézkedésekre is, felhívva a figyelmet arra, hogy: „Ha a szükség nem hajtotta volna a reformátusokat, bizony kétséges, hogy állna-e ma e szép iskola."

Mindkét vezércikk Makkai Sándor alakját helyezi középpontba, az ő avató beszédére fókuszál, bár eltérően értelmezik azt. Az *Ellenzék* szerint „súlyosan komoly kötelességteljesítésre hívott fel a püspöki szó, a beszédekből hiányzott a régi idők szónokainak könnyű illúziója és retorikája." A *Keleti Újság* szóvirágokkal megtűzdelt vezércikke szerint a püspök, aki „sokkal gyengédebb kezű kertész " annál, hogy a megjelent, zömében diákokból álló, ifjú hallgatóságot az építkezés körüli nehézségek prózai részleteivel terhelje, a „zseni minden hevével" rajzolja fel az iskola eljövendő arcélét. Gyűlölködéstől hangos korokban „segítség csak az olyan iskola lehet, amelyben krisztusi jóság szelleme uralkodik".

A vezércikk véleménykifejtő részét bevezetendő a püspöki áldásra fókuszál az író: „Mennyei jókedvet, erőt és örömet, zengő dalt, emberi, boldog életet, egészséges, szent emberi jövendőt fakasszatok majd magatok körül, szeretett gyermekeim." Az örömelvű életre fókuszálást a lemondással, aszkézissel, mártír, sors-vállalással szemben a *Keleti Újság* riportere egyértelműen a progresszív, nyitott, új államkeretek közt is működni tudó erdélyi magyar közösség gondolatával köti össze.

Ahogy a fenti példákból is körvonalazódik, a korabeli sajtó szerepéhez híven pontosan tájékoztatta olvasóit a kolozsvári Református Leánygimnázium létrejöttének körülményeiről. A sajtónarratíva hőseként egyértelműen az ekkor hivatalba lépő Makkai Sándor püspök személyét emelik ki, az ő alakján keresztül válik az iskolaalapítás-építés története az új hatalom alatt immár magára találó erdélyi magyar kisebbség szimbolikus jelentőségű epizódjává.

„Nem az öreg erdélyi írók élményanyaga"

■ „Tizenkét leány egy jókora fiútanteremben csupa első, második padokban ült, tanárai orra előtt. A teremből délutánra a szellőztetés eltűntette a délelőtt ott időzött seregnyi fiúdiák ifjú kanszagát, másodszori befűtés ritkán adódott, s ha igen, akkor is hideg volt a terem. […] Négy esztendeig fáztam, remegtem, dideregtem, összefagytam, ritkán melegedtem meg Kolozsváron. A várost Clujnak írtuk akkor már hat esztendeje levélborítékra, hivatalos iratra, mondani Kolozsvárnak mondottuk. A fiúk hagyhattak volna maguk után a délután tanuló leányoknak egy kis meleget, de nem azt hagytak, hanem padra karcolt izeneteket."[5]

Ikerpályáimon (1975) című emlékiratában Ignácz Rózsa viszonylag keveset ír Kolozsváron töltött diákéveiről. A visszaemlékezés voltaképpen az íróvá válás narrációja, egy teljes életpálya távlatából a kolozsvári időszakból elsősorban egy-egy utóbb jelentőséget nyerő találkozásra esik a hangsúly, például Grandpierre Emillel, Wass Alberttel, Tamási Áronnal vagy akár az Erdélyi Szépmíves Céh íróinak magyarországi kiadójával, Lantos Kálmánnal.

Megtudjuk viszont, milyen indulatok közt, milyen tervekkel született meg a pesti színésznőként a harmincas évek második felében már ismert egykori református leánygimnáziumi növendék, Ignácz Rózsa első regénye. Az *Anyanyelve ma-*

*gy*ar, amelyről Kántor Lajos szellemesen és pontosan állapítja meg, hogy „jelentősebb könyv, mint amilyen jó regény”[6] voltaképpen egy nemzedéki élmény felmutatásának vágyából született. (Az immár Romániában szocializálódott ún. „második nemzedék” íróinak közös jellemzője egyfelől a társadalmi rétegek közti különbségekre erőteljesen odafigyelő szociális érzékenység, másfelől a korábbi konzervatív nemzet- és hazaeszmével szembeforduló, dinamikus világszemlélet.) Jelentősége tehát elsősorban nemzedéki jellegéből fakad, illetve abból, hogy egy olyan témát ír meg, olyan szemszögből, amellyel igen keveset foglalkozik a teljes két világháború közti erdélyi magyar irodalom: a fiatal nemzedék pályaválasztásának, identitáskeresésének kérdését az új impérium alatt. Teszi ezt árnyalt társadalmi érzékenységről és jó megfigyelőkészségről tanúskodva, ráadásul egy fiatal lány szemszögéből (amely a teljes akkori magyar prózában viszonylag ritka jelenség).

Az *Ikerpályáimon*ból tudjuk, hogy Ignácz Rózsa eleinte riportformában képzelte megírni saját nemzedékének felnövekvés-történetét, s erre gondosan készült, több tíz oldalas jegyzetekben gyűjtötte össze évtizeddel korábbi iskolás korának emlékanyagát. Az íráshoz elsősorban az adott motivációt (ahogy ez nemzedéki történeteknél, önéletrajzoknál gyakori), hogy nem ismert magára (és nemzedékének tapasztalataira) azokban az Erdély-tematikát feldolgozó könyvekben, amelyek akkoriban közkézen forogtak: „… mennyire hamis, ferde hírei, értesülései vannak a magyarországiaknak általában a királyi Románia részévé lett Erdélyben kisebbségi sorsban élőkről.” – írja Ignácz. „Különösen az ott értelmiségi pályára vágyakozó fiatalokról. Több erdélyi tárgyú könyv jelent meg akkorig már. S nemcsak irredenta fércművek. Nemcsak a havasok tövében élő, vergődő székelységről szóló romantikus írások. (Mint Nyirő Józseféi.) Forgott már Pesten olyan erdélyi tárgyú remekmű is, mint Tamási *Ábel a rengetegben*je. De az „én Erdélyemről” valódinak ható írott szót nem olvashattam még. Olyas indulat is ösztökélt, […] hogy hadd mondom én meg a magamét, mert mást, másképpen, úgy éreztem, jobban, átéltebben tudok a húszas évek Erdélyéről, mint azok, akik oly ferdéket cikkeznek vagy mondanak róla.”[7]

Az *Anyanyelve magyar* valóban az első, Romániában szocializálódó fiatal magyar nemzedék pályára állásának regénye, ugyanakkor mondhatjuk azt is, hogy tágabban szemlélve egy meglehetősen absztrakt téma, a két világháború közötti kisebbségi felekezeti oktatás regénye is. Hősnője a regényben nem nevesített kolozsvári Református Leánygimnázium növendéke, egy székely faluból származó, szorgalmas, okos diáklány, Kovács Ilona, az *ő* alakja körül rajzolódnak ki az iskolából éppen kilépni készülő fiatal nemzedék gondjai, tervei, vágyai. A regény hősei, az érettségire készülő, különböző társadalmi hátterű, sőt felekezetű lányok és fiúk csaknem mind Erdélyben képzelik el a jövőjüket, ugyanakkor fiatal koruk ellenére cseppet sem idealisták, aszerint választanának teológiai, jogi vagy orvosi pályát, hogy hol tudnának anyanyelven tanulni és utóbb megfelelő állást találni. Kovács Ilona orvosnak készül (a kolozsvári egyetemen ekkor már szép hagyománya van nők orvosi képzésének), de végül hiába szerzi meg az érettségi diplomát, azt ellopják tőle, *ő* pedig okirat nélkül, csupán a belsővé vált tudással felvértezve lemond a karrierről, és szerelme oldalán visszatér a faluba tenni azt, ami ott megtehető.

Az *Anyanyelve magyar* a történetformálást tekintve Kacsó Sándor *Vakvágányon* (1930) című regényének női szempontokat előtérbe helyező párja. Kovács Ilona Birtók Bénihez hasonlóan elsősorban nem a kisebbségre nézve gyakran hátrányos román állami intézkedések áldozata, hanem az előttük járó nemzedék merev, konzervatív mentalitásáé. Birtók Béni tettvágyával nem tud mit kezdeni a hatalomváltás után letargiába süllyedt kolozsvári polgárság, Kovács Ilona érzelmileg átfűtött földrajz feleletét az érettségin, amelyben a lány katonáskodó szerelmének levele alapján nem átall lelkesen beszélni a moldvai táj szépségéről, egyenesen árulásnak címkézik.

Ignácz regénye elsősorban iskolaregény, ugyanakkor Bildungsroman, amelyben a cselekmény előterében mindvégig az érettségire való felkészülés áll, de a háttérben felsejlenek mindazok a gondok, amelyekkel a kisebbségi felekezeti oktatásnak a húszas évek közepén-végén meg kellett birkóznia. (A regényben elsősorban a magyar anyanyelvű, de magukat a legutolsó népszámlálás során zsidó nemzetiségűnek vagy vallásúnak nevezett tanulók magyar felekezeti iskolából való eltávolítása játszik kiemelt szerepet.)

A kontextusból név nélkül is világosan kirajzolódik, hogy az iskola, ahol a regényben szereplő lányok tanulnak, a Református Leánygimnázium, a cselekmény ideje viszont már pontosan jelölve van, 1927 őszén indul, 1928 nyár elején, az érettségik után zárul a történet, amely helyenként visszakanyarodik az előző évek eseményeihez. A szereplők végzős nagydiákként költöznek a frissen felhúzott, „miniatűr, fehér, karcsú épületbe". Még hiányzik a „szomszédban", a Református Kollégiumban töltött időszak, annak megannyi rítusával, pl. az ingyen újságolvasással az öreg, félkarú rikkancs jóvoltából a kollégium előtti padon, vagy Kölcsey Ferenc portréjának nézegetésével nehezebb feleletek előtt. Az *Ikerpályáimon*ban említett padra írt levelezés itt is megjelenik, ám a gondosan kiszellőztetett, de újra már be nem fűtött tanterem vacogtató hidege nélkül. A lányoknak fáj otthagyni „a nagy udvart, ahonnan át lehetett látni a bentlakó fiúk ablakaira. A hatalmas fiú-tantermeket, tinta-foltos padokat, amiket szépen üveg-darabkával tisztára dörzsölt délelőtt a diák és odaírta: »Ki ül itt?« Délután aztán a diáklány, aki ugyanabban a padban ült, alája kanyarította: »Én! Találja ki, hogy ki!« Hosszú levelezések keletkeztek így. Tőrrel átütött szívek apró rajzai. »Szeret? Ha igen, írja meg, hogy hívják magát, mert én szeretem!« Ha a levelezést észrevette valamelyik nagytekintetű és tiszteletes oktató és jelentést tett, hogy a coeducatiónak még ez a fajtája sem tűrhető, s lesúroltatta Vargha pedellussal a padról az egész levelezést, hát ezen is kifogott a lelemény. A szellőztető nyílás rejtekében lappangtak ezentúl az apró cédulák." (191.)[8]

A nemek közti kommunikáció természetesen az új épületbe költözve sem szűnik meg, innen az ablakszárnyak gyors vagy lassú nyitogatásával lehet részletes üzeneteket küldeni.

A regény elején, a szereplők és a környezet bemutatásakor az iskolába igyekvő hősnő felidézi, milyen körülmények közt épült fel az új iskola: „A hatóság önálló, leányiskolának való épületet követelt. […] Az Egyház vezetői aggodalmasan dugták össze a fejüket és kuporgatni, gyűjtögetni kezdték a lejeket. Amíg engedélyezték, minden héten rendeztek egy-egy jótékony célú előadást. A tanárok megajánlották fizetésük öt százalékát. A hívek önként vállalták egyházi adójuk mellett az új iskolaadót. Az egész református egyház az új iskoláért dolgozott." (29.) A regény közepe táján, mintegy a felgyorsuló cselekmény ellenpontozására pár oldalon keresztül az új épület berendezésére, illetve felavatására reflektál a hősnő. Kovács Ilona nézőpontja a résztvevő, sok mindenről pontosan informált, de nem feltétlenül mindentudó szemtanúé. Felsorolja az iskola berendezésére tett közösségi erőfeszítéseket, de olyasmiket emel ki, amelyek egy odajáró fiatal lány számára fontosak lehetnek, például hogy az ablakba tett virágcserepekbe verbénát ültettek, vagy amit testközelből tapasztalt, mint a kissé alacsonyra sikeredett bordásfalak használatát. Az alábbi hosszú idézet tehát egy akkori diák fiktív, de lehetséges reflexiója az új iskolaépületről

„Beköltöztek az új iskolába. […] Ablakaiban a pirosra festett virágtartókból most csalja ki napfény az elültetett verbéna-magvakat… A népes osztályok, a gimnázium alsóbb osztályai lent vannak az első emeleten, a felső négy a másodikon. Itt a leapadt létszámhoz mérten akkora egy-egy tanterem, mint a lakószoba, nyolctíz pad van egy osztályban. A földig érő vadonatúj tábla viszont guruló szerkezettel működik, az ablak gombnyomásra csukódik és tárul, mint a legyező. Az égszín-

kékre lakkozott tanári katedra ragadós és friss festékszagot áraszt. Neszfogó kókuszszőnyegek futnak a lépcsőkön alá. A természetrajzi szertárba lassan gyűl a kitömött madarak, mikroszkopikus botanikai képek és fizikai műszerek serege. […] Van az új református iskolában minden, ami csak kell: központi fűtés, fürdő, tornaterem, de bordásfal már csak olyan alacsonyra telt, hogy egy jól kifejlett leánynak a szeméig ér. Hát Istenem, mindent nem lehet!" (189–190.)

Tudjuk, hogy a rohamos gyorsasággal, alig öt hónap alatt felhúzott iskolaépület berendezése az egyházkerület, a kolozsvári egyházközség és az erdélyi református társadalom adományaiból valósult meg. A más kollégiumoktól vagy adományokból kapott bútorzat, könyvállomány, tudományos segédanyag mellett olyan tárgyakra is szükség volt, amelyek kifejezetten a leányiskolák berendezéséhez tartoztak, melyekben az állami tanulmányi szabályzat megkövetelte a gyakorlati háztartástan oktatását is. E közösségi adományozás nyomait is megörökíti Ignácz Rózsa regénye, itt a tehetősebb osztálytársak szülei, az iskolát támogató erdélyi arisztokrácia képviselői az adományozók a regényben használt, fiktív néven: „Kereszthury báró egész vadászgyűjteményét az iskolának adományozta. Alvinczyék fél könyvtárra való klasszikust küldtek, Cecília báróné odaadta egész télikertjét: pálmák, filodendronok állnak minden osztályban. A püspökné gyöngyházszínű kalotaszegi fodorvászonra, liliomos székely hímzéssel varratott függönyöket árvaházi ápoltjaival… Graafné fél konyháját kiürítette s elküldi a háztartási teremnek. […] Hirsch bőrgyáros két egész bőrgarnitúrát ajándékozott. Engelék perzsaszőnyeget küldtek és a lányok, a jobb módúak összebeszéltek, hogy két éven át félreteszik az uzsonnapénzüket, hogy azzal pótolják a hiányzó pénzt, ami a díszteremben egy szép kis orgonára kellene." (190–191.)

Még egy ponton tér ki Ignácz Rózsa regénye a Református Leánygimnázium felépítésének történetére, éspedig az épület 1927. január 8-i ünnepélyes birtokbavétele kapcsán. Az eseményről részletesen tudósított a helyi sajtó is, a regény azonban ismét egy személyes perspektívát kínál. Itt a hősnő agilis osztálytársa szaval a megnyitón az iskola dísztermében, könnyekig meghatva az egyik, amúgy svájci származású tanárnőt. Mivel Ignácz Rózsa a regényesítés minden eszköze mellett meglehetősen pontos képet fest mind az új iskolaépület berendezéséről, mind annak birtokbavételéről, semmi okunk feltételezni, hogy ezen a ponton cserbenhagyta volna az emlékezete. Könnyen lehet, hogy annak ellenére, hogy a kortárs sajtó nem reflektál rá (csupán a délutáni színdarabot említik), valóban elhangzottak a regényben említett szavalatok, már csak azért is, mert mind Áprily Lajos *Tetőn* című verse, mind Reményik Sándor *Az ige* című verse a transzilvanizmus emblematikus, és 1927 előtt is meglehetősen népszerű darabjai.

A sajtótudósításokhoz hasonlóan a regényben is Makkai Sándor alakjára fókuszál a megnyitó-jelenet (aki nem mellesleg Ignácz Rózsa nagybátyja, és akit az *Ikerpályáimon* tanúsága szerint unokahúga lelkes pamfletben védett meg a *Magyar fa sorsa* című 1927-es Ady-könyvét követő bírálatoktól, mintegy előrevetítve ezzel a jelenettel a fiatal lány későbbi írói érdemeit). Az *Anyanyelve magyar* nem névvel, hanem csak a korabeli sajtóban ekkoriban Makkai Sándor állandó jelzővé lett „fiatal püspök" kifejezéssel utal rá. A püspök sajtóban említett lelkesítő, optimista hangvételű beszéde helyett azonban a regényben egy jóval komolyabb beszéd hangzik el, amit az érettségire készülő szereplők a felelősségteljes viselkedés imperatívuszaként érzékelnek annak minden nagykorúsító, ugyanakkor szorongást keltő jellegével: „Új életet építeni a romokból: ez a mi hivatásunk. […] És azt is mondta: elvárja a leánygimnáziumtól, hogy mintaiskola legyen. Az első nagy erőpróba, az érettségi, íme közeledik. Tanuljanak a nyolcadikosok. Gondoljanak arra, hogy nem csak önmagukért, hanem az iskola létjogosultságáért, a tanuló magyar ifjúságért szállnak a küzdelembe. Be kell jutniuk az egyetemekre. Intelligens,

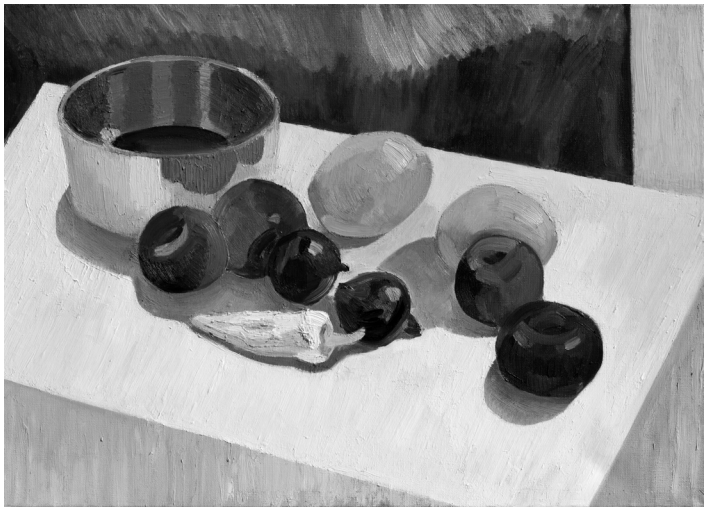
tanult magyar középosztályt kell létesíteniük… Erdély s a kisebbségi magyar sors az ő munkájukkal áll vagy esik.” (194.)

A püspöki beszéd nem csupán adalék, fontos szerepet játszik a regény szempontjából, hiszen a hősnő végül ennek szellemében cselekszik, anélkül, hogy az ebben kijelölt utat követné. Önhibáján kívül nem lesz ugyan egyetemi hallgató, majd orvos, viszont nem lép a neki udvarló román inspektor által felkínált „könnyebb útra”, hanem a szűkebb közösségéért, a székely faluért vállalt munkát választja. A szorongó, kétségbeesetten tanuló, bizonytalan kislány, Kovács Ilona tehát a regény végére felnőttként távozik Kolozsvárról, határozott fiatal nőként, aki immár a kudarcok ellenére is tisztában van önnön értékével, és maga választja ki saját útját.

A fentiekben egy 1937-es regény, illetve az 1926-27-ben született sajtóanyagok alapján igyekeztem felrajzolni a mai Apáczai Csere János Elméleti Líceum, az akkori Református Leánygimnázium történetének nyitóepizódját. Az itt tárgyalt források nem rendelkeznek ugyan a levéltári források történeti értékével, de még a regény esetén sem beszélhetünk tiszta fikcióról, hiszen az is önéletrajzi adatokból, „riportkészítési”, sőt ezen túlmenően tanúságtevő lendülettel íródott. Mind a sajtószövegek, mind pedig Ignácz Rózsa regénye élnek a narratíva-teremtés retorikai eszközeivel, színes részletekkel bővítnek, kiemelnek, illetve kihagynak jeleneteket, egy-egy szereplőre fókuszálnak, saját interpretációval gazdagítják a tényanyagot. Ezek a mikrotörténelmi elbeszélések éppen személyességük folytán jelentősen hozzájárulhatnak ahhoz, hogy a mai kor olvasója izgalmas, változatos emberi dimenziókat felmutató történetként olvassa Kolozsvár (és az Apáczai Líceum) múltjának ezt a fejezetét.

JEGYZETEK

1. *Kőkorszakbeli lelet Kolozsvárott*. Budapesti Hírlap 1926. 05. 27, 117. sz. 8.
2. Ferenczi Sándor: *Régiségek a ref leánygimnázium telkén*. Ellenzék 1926. 05. 27. 4.
3. *Megnyílt Románia egyetlen magyar leány-főgimnáziuma*. Magyarország 1927. január 11.
4. *Építő magyarság*. Ellenzék 1927. január 11. 1.
5. Ignácz Rózsa: *Ikerpályáimon (visszaemlékezések)*. Pro-Print Kiadó, Csíkszereda, 2015. 117.
6. Kántor Lajos: *Ignácz Rózsa helyzetrajzai és az irodalomtörténet-írás*. Kortárs 1999/12. 93.
7. Ignácz: i.m. 282-283.
8. A zárójelben szereplő oldalszámok itt és a továbbiakban a regénynek erre a kiadására utalnak: Ignácz Rózsa: *Anyanyelve magyar*. Kelenföld Kiadó, Bp., 1990. 191.



KÉSZ ORSOLYA

UGYANOLYAN BÁRSONYKANAPÉ

Mucha Dorka: *Puncs*

(keretek)

■ A *#metoo* mozgalom 2017. októberében indult az Amerikai Egyesült Államokból. Katalizátora a *New York Times* október 5-én napvilágot látott cikke volt, melyben először szólaltak meg a nyilvánosság előtt olyan színházi és filmes emberek szexuális zaklatásról és bántalmazásról, akik a Miramax produkciós cég tulajdonosának, Harvey Weinsteinnek voltak az áldozatai. Magyarországon Marton László színházrendező, színigazgató szexuális zaklatási ügye volt az első, a nyilvánosságban is tematizált eset, azóta pedig sorra buknak ki a magyar és nemzetközi kulturális szcénát érintő hasonló ügyek.

A *#metoo* mozgalom talán legfontosabb tanulsága ugyanakkor az, hogy a verbális és fizikai abúzusok és hatalmi visszaélések elsődleges terepe nem kizárólag a színház és a filmipar, ahonnan a nyilvánosságba első körben gyűrűzött be a zaklatásokról szóló beszéd, de még csak nem is egyéni és elszigetelt esetekről van szó, hanem olyan rendszerszintű problémákról, amelyek a legkülönbözőbb intézményeket és a társadalom majd minden alrendszerét érintik.

Ebbe a közegbe érkezik meg Mucha Dorka *Puncs* című kötete. Nemcsak azért érdemes a mozgalom kontextusában olvasnunk a szöveget, mert középpontjában egy fiatal felnőtt és tanárának viszonya (illetve más férfiakkal futólag ábrázolt zaklató, de legalábbis kellőképpen hierarchizált kapcsolata) áll, hanem mert a cím egyértelműen rájátszik annak a magyar adófizetők pénzén indított társkereső portálnak a nevére, amelynek nyilvános népszerűsítése ellen kortárs magyar írók, képzőművészek, színházi emberek tiltakoztak 2017-ben (hogy értsük, miről is van szó: a vonatkozó sugar daddy-közvetítő, a szexualitást termékként kezelő portálon fiatal női testeket bocsátanak áruba idősebb férfiaknak).

(érzéstelenítés)

■ „A szüleim házában üldögéltem a felső szinten. Kinyitottam az erkély ajtaját, hogy bejöjjön a hideg. Fázni akartam és remegni, igazából a sírást akartam erőltetni. Valami azt súgta belül, hogy ilyenkor a lányok sírni szoktak. Mégiscsak összetörték a szívem, vagy mi a fasz." Mucha Dorka első, *Puncs* című kötetének elbeszélője egy kapcsolat végén kezd hozzá története elmeséléséhez, hogy aztán retrospektíve mutassa be azt elejétől egészen a szakításig.

A középpontban tehát egy fiatal, az egyetemi éveit épphogy elkezdő lány egyes szám első személyű monológja áll, ami leginkább a végig csak *Tanár úr*-ként emlegetett egyetemi oktatóval folytatott kapcsolat alakulására van felfűzve. Az elbeszélő előtörténetére nem igazán van rálátásunk, ahogy a többi epizódszereplőére sincs. Mindössze annyi tudásunk van, hogy az elbeszélőfőhős családja a kibeszéletlenség helye („De mi soha nem sírtunk egymásnak, nem picsogtunk, nem érzelgősködtünk." – 10.) és hogy „jól ki vannak tömve"

21. Század Kiadó, Bp., 2019.

(mármint anyagilag). Amarilláról, akivel egy albérleten osztoznak, szintén annyi információnk van, hogy szülei még az elbeszélőénél is jobban ki vannak tömve, puccos partikat adnak koktéllal és rákfalatokkal, és ahol olyannyira nem a kibeszélés helye a család, hogy a flancos rendezvények közben egy idősebb családi barát által megerőszakolt Amarilla narratíváját előbb tagadják, majd őt hibáztatják, de az eset végül is megoldódni látszik: Amarilla elkezdi vagdosni magát, az anya, Klára néni pedig a Kieselbachban vásárolgat műtárgyakat traumafeldolgozásként. Aztán ott van Bálint, a névtelen elbeszélő másik viszonyának szereplője, akiről a szociális helyzetén kívül túl sokat ismételten nem tudunk meg: van autója és jó dumája, drága ruhákat vásárol ajándékba, kissé bárgyú és naiv, ezt narrátorunk ki is használja. Az elbeszélés finoman szólva is takarékos, minderre csak néhány mondatot pazarol.

Az elbeszélő sodródik ugyan az eseményekkel, nincsenek különösebb céljai vagy vágyai, de nem egy naiva, sőt olykor ironikusan szemléli maga körül a világot és saját viszonyait, aminek azért előfeltétele egy bizonyos szintű megértés és reflexió. Mégse igazán tud többet mutatni ezekből a kapcsolatokból, mint Lana del Rey daddy-issue dalai, amelyek ráadásul azt is sugallják, hogy ezek a minták adott esetben problémásak ugyan, de kicsit azért mégis „szexik". Ráadásul mintha csak a felső középosztályban fordulnának elő ilyen zaklatás-történetek, csak a bársonyfotelekben puncsot fogyasztó, a „jó dolgukban nem tudják, mit csináljanak" tinilányokkal.

Mondhatjuk ugyan, hogy az elbeszélő azért ilyen, amilyen, mert pont annyira engedi közel magához az olvasót, amennyire saját magát közel engedi önmagához: mi ugyanannyira nem látjuk a szorongásait és a kiszolgáltatottságát, amilyen gondosan ő próbálkozik, hogy maga elől is elleplezze ezeket, de akkor lennie kellene egy olyan narratív instanciának, ami ezt megmutatja. Gondolhatjuk, hogy impulzív, indulatos beszéde és folyamatos dühe hivatott elfedni azt, amiről valóban beszélnie kellene, hogy a regényben azt láthatjuk, ahogy évszázadok gondolkodásmódjának és szokásjogának a megszilárdulása immunissá teszi őt ezekre a bántalmazó viszonyokra, természetessé válnak a kiszolgáltatottság és alávetettség helyzetei, de aki sokszor tárgyilagosan reflexív futamokba fog saját és generációja pozícióját illetően, nem látom be, hogy miért nem kérdőjelezheti meg ezeket a toxikus mintákat.

Az elbeszélő-főszereplő kínos és kellemetlen helyzetekben folyamatosan számol. A számolás lehetett volna ilyen narratív megoldás, de inkább az elmismásolás eszköze lett, mint a trauma és a szégyen kibeszélése helyén álló formula, ami rámutathatott volna a szereplő nyelvtelenségére és beszédképtelenségre.

A legtöbb újgenerációs tévésorozat, ami erre a narratívára épít, jóval reflexívebben teszi tárgyává a bántalmazásnak, a hatalmi visszaéléseknek, az abúzusnak, a megalázottságnak a különböző formáit, az áldozat–elkövető dinamikáit, az ilyen viszonyok paradoxonjait és mélységeit. Például Réz Anna meggyőzően érvel amellett, hogy a *Fleabag* című sorozat metaleptikus eljárásai, a „félre" sajátos technikája és formai kerete hogyan teszik ezt lehetővé egy sok tekintetben hasonló választott elbeszélővel.[1]

(hétköznapi love story)

■ Ami talán annál is bosszantóbb, hogy a regény elmulasztott élni az eséllyel, hogy létrehozzon egy olyan nyelvet, amely érzékelhetővé teszi, hogy van lehetőség a fennálló diszkurzív rend (át)alakíthatóságára vagy legalább annak elképzelésére, az az, hogy a róla szóló recepciónak hogyan sikerült kisiklatnia nemhogy a regényről, de egyáltalán a témáról való komoly és felelős beszédet. A megjelenő szövegek majdnem mindenike a hatalmi visszaéléseket, zaklatásokat, erőszakot olyan

eufemizmusokba rejti, mint „nagy korkülönbség, generációs ellentétek, szeretői státusz, tanári szerep”[2], de nem riad vissza attól sem, hogy „egy banális viszony”-nak, vagy „rengeteg csalódással, hazugsággal megspékelt” hétköznapi „love story”-nak nevezze a tulajdonképpen a prostitúció tevőleges művelőjeként feltűnő Tanár urat és a vele folytatott viszonyt (amennyiben a férfi szorgalmasan ajándékoz pénzzel teli borítékokat a fiatal lánynak mintegy ellenszolgáltatásként).

A kommunikációképtelenséget felmutatni hivatott fecsegést, fölösleges indulatokat, vulgaritást, számolást „kamaszos pimaszságának”, „kendőzetlenségnek” olvassa. Regisztrálja ugyan, arra viszont már nem kérdez rá, hogy vajon elbeszélő-főszereplőnk „életének céltalansága, üressége” milyen körülmények következménye. Igaz, erre a regény se.

Ahol pedig az áll, hogy „nagyvonalúsággal kezeli a karaktereket”, ott valójában a karakterek kidolgozatlanságáról van szó, hogy semmit nem mond el az erőszak természetrajzáról, az alávetettség szégyenéről. Felszabadító lenne, ha nem csak azt mutatná meg, amit már egyébként is tudunk (vannak dühös és céljukvesztett fiatal felnőttek, akik nem tudnak mit kezdeni a készen kapott és előre legyártott sémákkal, és ezért hatalmi játszmák áldozatai és kiszolgáltatottjai lesznek), hanem föltenné a kérdést, hogy mi közünk van ehhez nekünk, és hogy hogyan jön mindez létre. Akkor talán volna esély elképzelni egy olyan valóságot, ahol ezekre megfelelő válaszaink vannak.

Ráadásként a Civil Rádió *Kenykötés*[3] című műsorában a szerzővel készített interjú közepén egy középkorú férfi hangján szólal meg a húszas évei elején járó lány belső monológja a saját generációjáról, illetve egy bántalmazó jelenetről, hogy aztán ezt az interjúkészítő úgy összegezze: ezekből a viszonyokból senki nem jött ki nyertesként. Mindez tényleg az erről való gondolkodásnak, de még az arra való kísérletének is a hiányát mutatja.

(kísérlet)

■ Ami a recepcióból éppúgy látszik, mint más nyilvános diskurzusokból, hogy nem sikerült általános következtetéseket, használható tanulságokat levonni, a normaalkotás folyamatát megkezdeni, protokollokat kialakítani, mert adekvát (jogi, pszichológiai, művészeti) nyelvet és keretet sem sikerült mindezekhez találni (kevés kivételtől eltekintve). Azért is sematikus a kritika nyelve, mert a regény történetalakítása és nyelve is az, így nem provokálja ki az erről való előremutató beszédet és gondolkodást, nem kényszerít arra, hogy új, más, használható diszkurzív keretet találjunk ennek elbeszélésére. Anélkül, hogy a Mucha Dorka kötetének sikertelenségére akarnám varrni a komplett *#metoo* kezelésének kudarcát, kérdezem, hogy amennyiben nem jöhet lére még az irodalmi szövegekben sem ilyen típusú nyelv, akkor hol kellene keresnünk érzékenyebb, a konvencióinkkal leszámoló nyelvkísérleteket, hogy ne találjuk magunkat a szereplőhöz hasonlóan mindenhol ugyanazon a bársonykanapén?

■ JEGYZETEK

1. Réz Anna: *A kapcsolódás elvi lehetősége*. Műút portál 2019.12.20., online: https://www.muut.hu/archivum/33741 (utolsó megtekintés dátuma: 2019.12.28.)
2. Kolozsi Orsolya: *Cinizmus és ártatlanság*. Pannon Tükör 2019/4. online: http://pannontukor.hu/kolozsi-orsolya-cinizmus-es-artatlansag-mucha-dorka-puncs/ (utolsó megtekintés dátuma: 2019. 12.28.)
3. A könyvről a szerzővel Hajós Vera beszélgetett a Civil Rádió *Kenykötés* című műsorában: https://www.youtube.com/watch?v=_wxXtKhnNmk

HÁROM NAP HÉTFŐ ELŐTT

Sánta Miriám: *Hétfőn meghalsz*

■ „A szerelemben ott a szer / a véráramban ára van a vérnek” (21.), és a versek néha verni is tudnak, megérinteni szépen lassan, utána pedig némi brutalitással, de ütni. Mi mozdíthat ki bennünket a rózsaszín álomvilágból? Mi kelthet bennünk félelmet? Mi az, amire nemet mondunk, mert nem akarjuk elhinni? Mi változtathatja meg elképzeléseinket? Az igazság ábrázolása. Hogyan képzeljük el Sánta Miriám verseskötetét? Mint egy kanyargós, meredek, sötét, szerpentines utat. A kanyar kezdetén még nem látsz bele, és a vége is távolabb van, beljebb kell merészkedned. Miután a közepén túl vagy és a végéhez közeledsz, már benne vagy a következő mély kanyarban, és minden kezdődik elölről. Ehhez még a meredek domb is hozzáadódik, amint előbb kapaszkodsz fel rajta, majd csúszol le róla. A versek olvasásakor is hasonló stratégiát kell követni. Ki kell lépnünk a komfortzónánkból, hogy igazi olvasásélménnyel gazdagodjunk. Egyik vers lágyan érint meg, de nem simogat, a másik viszont marni és karmolni képes.

Sánta Miriám kolozsvári költő első verseskötete nem olyan olvasmány, amit egy takaró alatt, meleg tea mellett jóleső olvasni, annál inkább egy hideg sör mellett a sarki kocsmában. Olyan környezet, olyan közeg kell hozzá, ami nem a tökéletességet mutatja, mert a kötet is egy szétesett, darabokra tört világot mutat be, amelynek darabjai durvák és szilánkosak. A hétköznapok szürkesége, a monotonitás unalma, a semmivé válás folyamata, amibe betekintést nyerünk a kötet három részében. Az első rész a *Fallal szemben* címet viseli, 12+1 verse pedig a kilátástalanságot írja körül. A +1 a ciklus elején álló, cím nélküli mű, és az első rész kulcsának tekinthető. A határok meghúzásának az első lépése ez, a végletek kijelölésének a pillanata. Sarokban áll egy kislány, fallal szemben, tehetetlenül és kihasználva. A testiség, a test képének a megrajzolására játszanak rá ezek a versek, azáltal, hogy kiforgatva ábrázolják azt. „Itt van a tested. / Csinálj vele, amit akarsz” – ezekkel a versszorokkal indít az *Amilyen lehet* című vers (9.), a kötet első részének szabadságverse. Az elfogadás és az egyéniség terei mutatkoznak meg a műben, a sebek szakadékaitól a templomromokig. Az ember reményét veszítve keresi önmagát, azt, ami felszabadítja, de a társadalmi normák és elvárások miatt nem lel önmagára: „lehet cédulán a méret, / árcédula valaki tekintetében”. (10.) A sokszínűség és a lehetőségek verse ez, hogy milyenné alakulhat az emberi test, a lényeg minden alternatívában ugyanaz: legyen akármilyen valaki, csak általa szabaduljon fel. A társadalom hatalma az ember felett a *Próbafülke* című versben is jelen van, itt a szöveg rávilágít a rutinszerű életünkre, a monotonitás netovábbjára, arra, hogy ismét a testünket irányítja és formálja normái szerint. A kötet ezen részében több utalást találunk a zenére, például a Soundgarden zenekar dalszövegének egy részlete nyitja a *Próbafülke* című verset. A rockfesztiválok hangulatát megidéző *Hall of fame* című költemény a kilencvenes évek férfi egyéniségeit és az utánuk való vágyakozást eleveníti meg. A blues műfaja egy másik mű által épül be a verseskötet első részébe, szexuális utalásokkal, marihuánás élményekkel, sörös-boros kocsmázgatásokkal. A címben szereplő feketebárány a társaságba (ezúttal józansága miatt) nem illő, abból kilógó egyénre

Erdélyi Híradó Kiadó – FISZ, Kvár–Bp., 2019.

utal, aki magatartása által ellenszegül az itt épp szubkulturális normáknak: „Mi érdekes abban / aki megálljt parancsol / és az üveg aljára is csak kívülről néz / […] nincs érdekes abban / aki még részeg sem tud lenni”. (*Feketebárány-blues*, 21–22.) Végül az első rész záró verse az *Ima a hallgatagsághoz* címet viseli, emberképe szorongásközpontú, és egyszerre mutat meg valósággá alakult mitológiát, korlátozottságot, nyelvtant és csendet. Olyan egymástól távol álló elemek ezek, amelyek mégis harmóniában vannak egymással a versben, és összehangolva működnek igazán. A római katolikus egyház egyik leghíresebb Mária-imádságából merítve a szerző a csendnek azt a formáját írja körül, amely a kiszolgáltatottsággal ötvöződik, a hallgatagság ugyanis egyfajta kényszerként fogható fel, a versben azonban egyszerre felszabadító és leláncoló eszközként van jelen: „testbeszédek védőszentje, bokánk láthatatlan béklyója, karjaink összefonója”. (23.) A rossz válik üdvözültté a mitologikus figurák által, Sziszüphosz folyton visszaguruló sziklája az eredménytelenség, míg Damoklész kardja a határidőktől való függés jelképei lesznek. Sánta Miriám verseskötetének első része szól tehát elvárásoknak való megfelelésről, kiszolgáltatottságról, szabadságról és zenéről, amely témakörök a kötet további részeiben is jelen vannak.

A kötet második ciklusa, *Se kelet, se nyugat* címmel az utazás motívumán keresztül szemlélteti a megállíthatatlan és folyamatos változást, a megszokott helyeinktől és sztereotípiáinktól való elszakadást és szabadulást, hogy végül a túlgépiesített világ elől a hétfői halálba jussunk. Az ismét 12+1 versből álló rész első műve olyan, mintha valaki egy napját mesélné el, miközben egy kész háló alakul ki az asszociációk által a történetben. Krasznahorkai nyugtalankodása a fák gyökereivel kapcsolatban a múlt megjegyzésein keresztül mutat rá az elmúlásra, ahogy a *Kétezer után* című vers is ezt támasztja alá. Az aktualitásuktól megfosztott tárgyaink időlegesek és a pillanatot szolgáltatottak megélni – ahogyan az ember is csak a jelent tudja megélni voltaképpen. A második rész egyik kiemelkedő, és egyben a sorból kilógó verse viszont a *Szobor, 1902* című költemény. Fadrusz János leghíresebb szobra a Kolozsvár főterét ékesítő Mátyás király-emlékmű, amelynek felállítási idejére a cím utal. A történelem során felhalmozott sérelmeket, a múlt eseményeit és az idő múlásának jeleit a szobor is viseli. A kötet ezen része a technológia fejlődésén keresztül a művészetek eltűnését szemlélteti, a sebesség fokozásának eszközein keresztül (autópálya, repülőgép, vonat). Az utazás motívuma a közlekedésen túl a nincstelenség, a schengeni övezet és az utazzunk-el-valahova-ahol-magunkra-találunk toposzok által valósul meg. A *Címtelen föld* az elképzelt ideális utáni vágyódást és ezáltal a saját értékeink elvesztéséhez vezető utat mutatja be, a semmilyen élethelyzetek közepette, amelyek nemcsak bizonytalanságot, de valamihez való tartozást is hoznak magukkal. A kötet címadó verse zárja a második részt, ami az elengedésről és a belenyugvásról szól. Egy fiatal számára álomszerű közeget bemutató vers a halál bekövetkezte után ábrázolja a körülményeket, valamint azokat a gondolatokat, amelyek már elhagyják elménket, és nem relevánsak. A vallásra való utalás a kötet ezen részében is jelen van, a halál előtti három napos idővel. A „Harmadnapon eltörik az üveg” verssor (54.) zárja a művet, amely a péntek és vasárnap közti időszakot jelöli, a hétvégét, amikor az ember kifordulhat magából, elrugaszkodhat a hétköznapoktól és elszakadhat a beprogramozott életétől. Mi az ára a szabadságának? A hétfői halál, amely a rutin újrakezdését, a szürkeség beálltát jelenti.

Kódot a kódnak címmel az utolsó ciklus a természet, az állat és az ember kapcsolatain túl a számadásra, a felejtésre és általa a visszaemlékezésre utal. A 8+1 versből álló rész a kötet végén egyfajta válaszként jelenik meg: „Itt van és felébreszt a huszonegyedik század”. (67.) Az első két ciklus mutatott

rá leginkább, hogy mik azok, amiknek meg kell felelni, de az utolsó részben összpontosul az, hogy milyen közegben, milyen korszakban kell ezeket az elvárásokat teljesítenünk. Érdekes módon az utolsó rész versei nem emberi dolgokon keresztül vizsgálják a valóságot, hanem a természet bevonásával világítanak rá a nehézségekre és akadályokra. Egyfajta azonosulás figyelhető meg: az „Éjszakai madár vagyok" sor, a *Bagoly* című vers kezdősora (60.) a korlátlan szabadság képzetét eleveníti meg, azt a világtól és emberitől való elszakadást, ahol a homo sapiens nem rombol, nem pusztít. A vers végkifejlete mégis a bagoly szakadékba zuhanása. Miért? Mert az ember már a környezetét is befolyásolta, magához láncolta és saját elképzelései szerint alakította. A természet által a kollektív tudattalan is megjelenítődik a *Psalmus cyberneticus* című versben, amely a vágyak kielégítésére buzdít. A kötet és a harmadik rész utolsó verse az év végi elszámolást, a visszatekintést írja le, ismét zenei albumok utalásaival keretezve.

Sánta Miriám verseskötete átjárja a testet, behatol a bőr alá, beleharap a húsba, beleszúrja magát a csontba, és ott marad. Akkor fáj, amikor hozzányúlsz, amikor megkérdőjelezed emberi léted, amikor menekülni próbálsz önmagad és mindenki elől. Annak ellenére, hogy témaköreit tekintve sem harmóniát közvetítő olvasmány, erős valóságreferenciájú kötet – olyan problémákat fogalmaz meg, amelyekkel mindannyian szembesülünk a 21. században, csak észre kell vennünk őket (mielőtt hétfőn meghalnánk).

Cziple Hanna Gerda



AZ ÉRZELMEK TÖRTÉNETE

Lukács Anikó – Tóth Árpád (szerk.): *Rendi társadalom – polgári társadalom 31.* A Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület 2017. évi gyöngyösi konferenciájának tanulmánykötete

■ A hivatalosan 1986 óta létező budapesti Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület tevékenységének súlypontját az éves rendszerességű tematikus konferenciák képezik. A nyaranta, különböző vidéki városokban sorra kerülő eseményen a történészeken kívül rendszerint a „rokon szakmák" képviselői (pszichológusok, néprajzosok, irodalomtörténészek stb.) is feltűnnek, a kutatók, oktatók mellett levéltárosok, muzeológusok és könyvtárosok, illetve doktorandusok is jelen vannak. Az előadások kéziratai a *Rendi társadalom – polgári társadalom* című sorozatban a Hajnal István Kör révén rendre napvilágot látnak.

A konferenciák témái jellemzően a történettudomány legújabb irányzataihoz kapcsolódnak. A 2017. évi gyöngyösi tudományos szesszió sem volt kivétel ez alól. Az előadások anyagából összeállított kötet magyar nyelvterületen az első érzelemtörténeti paradigmában született kiadvány. Van azonban mit pótolni, a nemzetközi színtéren ugyanis 2010-ben *Passion in Context* címmel napvilágot látott az első érzelemtörténeti témában született tanulmányokat közlő folyóirat, 2012-ben pedig Jan Plamper tollából az első monográfia is (*Emotions in History. An introduction*). Azóta az érzelmek történetének irodalma könyvtárnyi méretűre gyarapodott.

Az érzelmek története című kötetben publikáló szerzők saját kutatási területüket próbálták meg új megközelítésben vizsgálni, minek eredményeként a kiadvány 34 tanulmányát igen különböző témák, források és módszerek jellemzik. Az időben is tág keretbe illeszkedő szövegeket a kiadvány szerkesztői hét nagy tematikai egységbe sorolva közölték (*Öröm, harag, gyűlölet; Félelem, fájdalom, elmúlás; Barátság, közösség, család; Szerelem, házasság; Biográfia és érzelmek; Társadalmi tagoltság és konfliktusok; Hatalom és politika*).

Az érzelmeknek tehát története van. Az alapérzelmek, mint a szerelem, meglepődés, félelem, harag, undor, megvetés, nemcsak kultúránként, hanem korszakonként is más-más tartalommal, kifejeződési formával bírnak, bírhatnak. Az „érzelmi fordulat" következtében kibontakozó kutatások egyik legfontosabb forrásbázisát az egodokumentumok (naplók, levelek, memoárok, visszaemlékezések stb.) képezik, ami nem meglepő, ha tekintetbe vesszük, hogy bennük az érzelmek legkülönbözőbb egyéni kifejeződési formái, leírásai és reflexiói kiolvashatók. Az ego-dokumentumok azonban az érzelemtörténeti kutatásoknak nem kizárólagos forrásai. A szóban forgó kötet némelyik tanulmánya példázza is ezt. Miután érzelmeink miden cselekedetünket áthatják, érzelemtörténeti szempontból akár az útleírások (Magyar Attila), az erdélyi királyi biztosi hivatal és a belügyminisztériumi iratai (Pál Judit), a náci propagandabeszédek (Agora Zsuzsanna) vagy a 15–16. században Franciaor-

Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület, Bp., 2019.

ságban terjedő bűnügyi történetek is értelmezhetők (Novák Veronika).

A lehetséges források sokszínűsége mellett a téma is több oldalról megközelíthető. A történetírás klasszikus válfajánál maradva vizsgálat tárgyává tehető, hogy mennyiben alakították vagy éppen határozták meg hivatalos döntéseiket a hatalmi pozícióban lévők érzelmei. Ekképpen járt el Pál Judit, aki a 19. század második felében Erdélyben románoktól való lángra kapó félelmet és ennek politikai döntésekben játszott szerepét járta körül egy esettanulmány segítségével. A kiadvány több tanulmánya a tágabb értelemben vett politika és az érzelmek közötti átfedéseket elemzi, más-más megközelítésben. Miután magának az érzelemtörténetnek is a mikrotörténet volt az előzménye, nem meglepő: mindenekelőtt a nagy történelmi események mikroszintű hatásainak nyomon követése révén. Molnár Ágnes például egy kisbirtokos honvéd második világháború időszakában feleségének és gyermekeinek küldött levelein keresztül a családi szerepkörök és érzelmi viszonyulások egyedi, ugyanakkor sok tekintetben általánosítható képét nyújtja. Völgyesi Orsolya egy, az 1956-os forradalom és az azt követő megtorlások eseményeivel kényszerűen szimbiózisba kerülő szerelmi történetet tárt fel. Botond Ágnes saját, 1960-as évek elején írt úttörőnaplójának érzelmi vonatkozásait elemzi, a pszichobiográfia módszertani lehetőségeinek határait feszegetve ezáltal. Záhonyi Ábel-Márk pedig a Horthy-korszakban utócenzúra szerepét betöltő Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság iratai alapján keresi a választ arra, hogy az érzelmi hatáskeltés miként kapcsolódott össze ideológiai szempontokkal.

Az érzelmek a társadalomtudományok 19. századi születésének időszakában a tudományos vizsgálódás hatókörén kívül estek. Kiss Balázs politikatudományra összpontosító tanulmánya annak a fejlődésnek egy szakaszát világítja meg, melynek során a pozitivista tudományeszme elérkezett az „érzelmi fordulatig". Várkonyi Péter az 1889-es kompolti lázadás eseményeit ismertető írásában pedig konkrét példáját nyújtja a politikatudomány azon törekvésének, mely az érzelmek eseményekben betöltött szerepének feltárására irányul. Bartha Ákos egyfajta metahistoryt művel, amikor Bajcsy-Zsilinszky Endre életrajzíróinak érzelmi beállítódásait s ezáltal a róla kialakult kánont a forrásokkal ütközteti.

Az érzelmek történetének vizsgálatához alapvetés, hogy ezeket ne valamilyen elvont dolognak, hanem gyakorlatoknak tekintsük, melyek magával a cselekvéssel jönnek létre, és állandó átalakulásban vannak. A kötet szerzői közül volt, aki azt kísérelte meg körüljárni, hogy mit jelentett egy adott korban feleségnek és testvérnek (Erdély Gabriella), barátnak (Kövér György), emigránsnak (Argejó Éva), a 18. században a jászságban kívülállónak lenni (Csíkos Gábor) vagy elvágyódni (Elek Orsolya). Molnár Eszter Edina pszichobiografikus tanulmánya révén Csáth Géza megbomlott elméjére nyílik rálátásunk, Bárth Dániel munkájából pedig egy 18. században élt ördögűző leveleinek érzelemtörténeti aspektusai sejlenek fel. Gyimesi Emese az érzelmek szerepét követte nyomon Szendrey Júlia naplóiban, egyúttal kísérletet téve a 11 különböző időpontban keletkezett napló Petőfi és Jókai kiadásai révén kialakult kánonjainak újraértelmezésére is.

Több szerző egy-egy érzelmi közösség azonosítását követően mutatott rá kor- és csoportspecifikus érzelmekre. Eszik Veronika a 19. századi magyar politikai gondolkodásban követte nyomon a „hálátlan Horvátország" toposzát, Czeglédi Noémi a 19. századi jobbágycsaládok viszályainak természetét vizsgálta a Grassalkovich uradalom úriszéki anyagára támaszkodva, Sárai Szabó Katalin a református belmisszió mozgalom hatásait próbálta megragadni néhány megtéréstörténet alapján. Konrád Miklós a magyarországi zsidók dualizmus kori csalatkozott hangját térképezte fel, ezáltal árnyalva a zsidóknak az „aranykornak" tekintett időszak történetírásában kialakult képét. Farkas

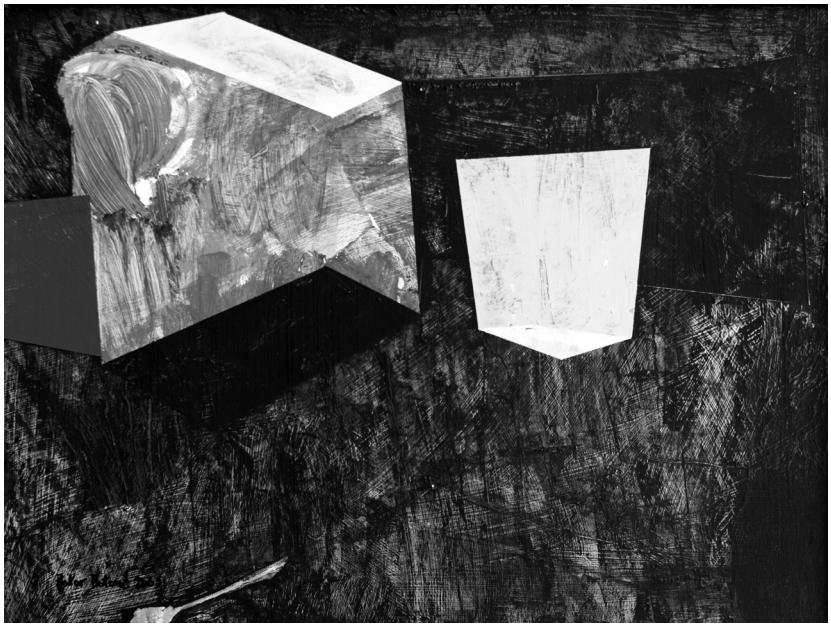
Gyöngyi a magyar társadalom reakcióit vizsgálta meg Csehszlovákia 1968-as lerohanásának időszakában, Huhák Heléna pedig pártiratokra, pártgyűlési és pártvezetési jegyzőkönyvekre, illetve a sajtóra támaszkodva elemzi a kommunista agitáció által kiváltott érzelmeket az 1950-es évekre vonatkozóan.

Noha a kiadványban, a kötet borítóján szereplő archív felvétellel némiképp ellentétben, fotókról nem sok szó esik, a kötet három tanulmánya az érzelmek és a vizualitás kapcsolatához kötődik. Kisősi Zsófia az ingázók *Ludas Matyi*ban megjelenített képét elemzi az 1960 és 1985 közötti időszakban, Bartha-Kovács Katalin pedig a Napkirály első festőjének és udvari látványtervezőjének, Charles Le Brunnak az érzelmek osztályozására és alkotásain való megjelenítésére tett kísérletét elemzi, kitérve az érzelmek festészetben való ábrázolása és udvari etikett szerinti elrejtése közötti látszólagos ellentmondásra is. Mohay Borbála az angolkerttel kapcsolatba hozott érzelmeket teszi górcső alá négy folyóirat 1788 és 1795 közötti számait alapul véve.

Gulyás László Szabolcs tanulmánya a magyar gyalázkodás történetének kezdeteihez szolgál adalékokkal. Hasonlóképpen, tárgya révén kapcsolódnak a kötethez Bódán Zsolt és Lukács Anikó öngyilkosságról szóló tanulmányai, Báti Anikó összehasonlító elemzésen alapuló, asztali örömökről szóló szövege és Halmágyi Miklós a szentek érzelmeire vonatkozó, középkori forrásokon alapuló írása. Ciszár Gábor és Takács Judit *Az Est* 1933-as évfolyamát elemzi a nemiszerepáthágás- és homoszexualitás-reprezentációk szempontjából, ezáltal érzékeltetve a jelenséggel kapcsolatos korabeli társadalmi vélekedéseket.

A Hajnal István Kör – Társadalomtörténeti Egyesület által megjelentett kötet hasznos olvasmány elsősorban a társadalomkutatók számára, a benne közölt tanulmányok ugyanis eleven bizonyítékai annak, hogy az emberi érzelmek kutatása korszaktól és témától függetlenül lehetséges és szükséges része kellene legyen a történetírásnak. Ezzel együtt, a tanulmányok újszerű szemlélete és a témák sokszínűsége miatt egészen biztos, hogy a laikus olvasók is találnak a kötetben kedvükre való olvasmányokat.

Both Noémi Zsuzsanna



ABSTRACT

Sándor András

■ ***About the Avant-garde II***

Keywords: *abstraction, art, avant-garde, modernism, postmodernism*

The author, former professor of Howard University, Washingotn DC and editor of the avant-garde journal Arkánum, rethinks the possible conceptualizations of the term avant-garde in reference to his landmark essay from 1981, *About the Avant-Garde (I)*. The original approach focused on the point that the avant-garde did not go on the front, as its name suggested, but rather it went 'away'. The current essay explores further on this idea by adding the dimensions of the essential plurality of the avant-garde, and also a historical dimension of the conceptualization. After the avant-garde, as the author argues, the art world became a sort of anarchic and spontaneous republic of artworks.

Imre József Balázs

■ ***Avant-garde Walks in the Visible and Invisible***

Keywords: *abstraction, Victor Brauner, dadaism, Dezső Korniss, surrealism*

The article presents recent exhibitions of dada- and surrealism-related artists - retrospectives of major artists like Victor Brauner and Dezső Korniss, and a retrospective of Hungarian surrealism. The novelty of these exhibitions lied in their contextualizing efforts: Dezső Korniss"s works were presented in Budapest in parallel with everyday objects and visual representations situated outside the range of avant-garde art. Victor Brauner's work was exhibited in a way that the events and the personal dimensions in the artist's life got a strong focus. Hungarian surrealism was presented in Szentendre in its structure of interferences, highlighting the lesser known French contacts of Hungarian artists.

Emanuel Modoc

■ ***Local Inventions, Transnational Artworks***

Keywords: *avant-garde, Bildarchitektur, photomontage, pictopoetry, visual poetry*

Rather than comparing the different inventions of East-Central European avant-gardes with Western trends, one should turn his attention to the neighbouring literatures. Transnational dialogues are evident during the 1920s between the Czech, Hungarian, Romanian and Polish avant-gardes. Blendings of visual and textual elements in the early 1920s offer important case studies of circulating avant-garde ideas. The author argues that the timing of such 'inventions' in these cultures cannot be explained without reference to a cultural network that worked independently from the generally acknowledged influence-relationships along the Western-Eastern European axis. Visual techniques of the historical avant-gardes from East-Central Europe can thus provide a more transparent analysis of the transfers within this space.

Balázs Mohácsi

■ ***"Well yes hmm yes": World Literature Contexts of Lajos Kassák's poem The Horse Dies the Birds Fly off***

Keywords: *anthologie nègre, constructivism, dadaism, ethnography, simultaneism*

Lajos Kassák's major poem, *The Horse Dies the Birds Fly off* was usually interpreted in the context of other long size poems of world literature, written by Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire and others. The author of the article argues that other possible relevant contexts of the poem emerge when examining pieces of poetry published in Kassák's journals – shorter dadaist poems by Cendrars or Schwitters that does not stand out with their size. Following the ethnographic

sources of Cendrars's dada poetry, the author highlights possible similarities between the functioning of Kassák's and Cendrars's texts when using seemingly exotic linguistic material.

Miriám Sánta
■ ***Avant-garde, Underground: Contemporary Metal Music Scenes***
Keywords: *avant-garde, heavy metal, subculture, taste-culture, underground*
This paper aims to define what avant-garde metal music is, drawing attention to the relationships between the avant-garde movements, art and subcultures. Firstly, it tries to demonstrate how 'traditional' or well-known subcultures – like the beat generation, hippies, rockers and mostly metalheads – are transforming into diverse and fragmented taste-cultures, starting from the last decades of the 20th century. Similarly, it shows how the notion of avant-garde and neo-avant-garde isn't just a temporary phenomenon peaking through the 1920's and 1960's, but rather a transnational and multilinear artistic network even during World War II and after. The avant-garde is in a close relationship with the underground, the latter being presented in comparison with the mainstream, offering a brief history of the classification of metal music, showing how evolving subgenres are trying to bring together novelty and extremity. Avant-garde metal combines experimental music and lyrics, distancing itself from traditional metal-myths and involves techniques of surrealism, dadaism, expressionism and futurism both in its texts and atmosphere. The genre is approached also in its attempts of institutionalization through websites and fanzines.

Delia Ungureanu
■ ***"Archives Are Real Goldmines": a Secret History of Surrealism***
Keywords: *oneiric literature, poetics of plagiarism, sociology of literature, surrealism, world literature*
Delia Ungureanu reveals the methodological and theoretical framework that stood behind her book about Surrealism: *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*. Started initially as a project dealing with oneiric literature, following a dream structure, it grew into a book discussing the circulation of Surrealist ideas in world literature, due to findings in different archives. Coming from an academic background dominated by the aesthetic principle when dealing with literature, the author developed at first a methodology based on the sociology of literature promoted by Pierre Bourdieu, then a world literature approach present in the research of the Harvard Institute for World Literature. The article highlights the background of the author's research concerning the surrealist connections of works by Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov and Orhan Pamuk.

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:
Balázs Imre József

András Sándor (1934) – író, Nemesvita
Balázs Imre József (1976) – egyetemi docens, BBTE, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár
Bokor Botond (1978) – képzőművész, Göteborg
Both Noémi Zsuzsanna (1990) – történész, muzeológus, Székely Nemzeti Múzeum, Sepsiszentgyörgy
Cziple Hanna Gerda (1998) – egyetemi hallgató, Kolozsvár
Csapody Miklós (1955) – irodalomtörténész, PhD, Budapest
Csehy Zoltán (1973) – költő, egyetemi docens, Comenius Egyetem, Pozsony
Cseke Péter (1945) – irodalomtörténész, ny. egyetemi tanár, igazgató, Kolozsvári Kommunikáció- és Médiatudományi Intézet
Fülöp Dorottya (1997) – mesterképzős hallgató, ELTE, Budapest
Kész Orsolya (1994) – kritikus, Csíkszereda
Emanuel Modoc (1992) – kutató, PhD, Sextil Puşcariu Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, Román Tudományos Akadémia, Kolozsvár
Mohácsi Balázs (1990) – szerkesztő, Jelenkor, doktorandus, PTE, Pécs
Gellu Naum (1915–2001) – költő, prózaíró
Sánta Miriám (1993) – költő, Kolozsvár
Szűts Zoltán (1976) – média-, információstársadalom- és digitálispedagógia-kutató, egyetemi docens, Eszterházy Károly Egyetem, Eger
Törteli Telek Márta (1976) – osztálytanító tanár, PhD, Jovan Jovanović Zmaj Általános Iskola, Magyarkanizsa, Szerb Köztársaság
Delia Ungureanu (1983) – igazgatóhelyettes, Harvard Institute for World Literature, egyetemi docens, Bukaresti Egyetem
Vallasek Júlia (1975) – irodalomtörténész, egyetemi docens, BBTE, Kolozsvár
Weiner Sennyey Tibor (1981) – író, Szentendre

TÁMOGATÓK

RMDSZ

nka Nemzeti Kulturális Alap

CONSILIUL JUDEȚEAN CLUJ

MINISTERUL CULTURII ȘI IDENTITĂȚII NAȚIONALE

Hungarian American Coalition

„Úgy gondolom, hogy a művészet az avantgárdok jelentkezésével monarchikusból köztársaságivá mutált. Spontán és anarchikus – azaz önvezérlő csoportok és irányzataik többese és többfélesége révén is alakult és alakul. Anarchikus köztársaság, társas együttes központi vezetés nélkül, ami egy-egy ország esetében intézményileg lehetetlen. Az, amit a művészet intézményének neveznek és támadnak, nem az irányzatok központosított intézménye, illetve csak akkor, ha a művészeteket központi hatalom kontrollálja."

(András Sándor)

ISSN 1222 8338

9 771222 283304 20002 5 LEJ 500 FT

THE AVANT-GARDE
AVANGARDA