

## Budapesti képek és a zsidó hagyomány Mina Loy avantgárd önéletrajzi hosszúversében

*Anglo-Mongrels and the Rose*

Alfred Kreymborg *Our Singing Strength* című, 1929-es antológiájának *Originals and Eccentrics* című fejezetében a következőképpen rajzolja meg Mina Loy portréját: „A háború alatt távoli vidékekről egy különös, egzotikus és szép asszony érkezett New Yorkba: az angol zsidó nő, Mina Loy (akinek) a klinikai egyenessége és keserűen szarkasztikus végkövetkeztetései, összeházasítva egy örülten elliptikus, a szabályos nyelvtant, szintaxist és központozást megvető stílusával, elborzasztotta a középosztályt, kritikusainkat pedig dühödt kétségbeesésbe taszította” (KREYMBORG 1929; 488–89, idézi még PERLOFF 1998). Mások – Ezra Pound például 1918-ban – Marianne Moore-ral együtt emlegetve par excellence amerikai alkotónak tekinti Mina Loyt, nemzeti költőnek – holott mi sem állt távolabb tőle, ő maga a gyökér nélküli kozmopolita prototípusaként pozicionálta magát, s nem véletlenül (POUND 1973; 425–426, idézi még PERLOFF 1998). Londonban született Mina Gertrude Löwy néven, apja magyar zsidó bevándorló, aki egy angol nőt, Julia Bryant vett feleségül. Mina Loy Londonban nőtt fel, de Münchenben végezte képzőművészeti tanulmányait (ezt a tudását a későbbiekben lámpadesignerként kamatoztatta). Első férje az angol Stephen Haweis volt, akivel előbb Párizsban, majd Firenzében élt; Olaszországban összekapcsolódott a futuristákkal (Marinetti, Papini), akik sok tekintetben – például poétikai nézeteit illetően – hatással voltak rá, de mizogüniájuk és szélsőséges nacionalizmusuk elrettentette: ambivalens viszonyulásának eredménye az *Aforizmák a futurizmusról* című kiáltványa (LOY 1997a), illetve feminista-futurista manifesztuma (LOY 1997b). Válása után New Yorkba ment, ahol olyan da-

daistákkal működött együtt, mint Marcel Duchamp, illetve Walter Conrad Arensberg társasága, majd férjhez ment Arthur Cravan dadaista költő-bokszolóhoz. Az elkövetkező időszakban – férjének tragikus eltűnése után – hol az Egyesült Államokban, hol Párizsban élt.

Származásának ezen kettős, illetve sajátosan hibrid voltának egzisztenciális, kulturális és textuális lenyomata az 1923 és 1926 között írt *Anglo-Mongrels and the Rose* című, önéletrajzi ihletésű avantgárd hosszúvers (LOY 1982) – sőt, Marjorie Perloff odáig megy, hogy a szóban forgó művet mint transznacionális avantgárd szöveget a traumakezelés eszközének tekinti, mint ilyennek terapeutikus hatást tulajdonít neki, s textuális jellemzői okán egyszersmind egyfajta pszichikai bizonytalanság lenyomatának is: „Ebben az allegorikus, parodisztikus pszeudonarratívában a költő őseiről, születéséről, gyerekkoráról, s az azt követő évekről beszél, Loy legimpozánsabb reprezentációját kapjuk keverékségéről (vagy: korcsságáról – mongrelisation) – az angol és a magyar zsidó »fajta« »korcsságáról«, amely, legalábbis, ahogy maga a szerző érezni látszik, a mentális és érzelmi káosz egy formája, melyet az életben és a művészetben csak a két világháború közötti transznacionális avantgárd tud legyőzni, nagy dózisosokban adagolva” (PERLOFF 1998).

Bár a címben szereplő sajátos szóösszetételnek (*anglo-mongrel*), illetve a műben főszereplő kislány metaforikus nevének (*the mongrel Rose*) konnotációja meglehetősen negatív, a szerző a *mongrel* – *korcs* szót alapvetően kevertként, hibridként érti, vagyis kevésbé eugenikai jelentésében használja (FROST 1998). (Bár amúgy Mina Loynak voltak kétes értékű megnyilvánulásai e tekintetben, például, amikor feminista-futurista kiáltványában úgy fogalmaz, „minden fensőbb intellektusú nőnek eleget kell tennie faji felelősségének, hogy gyermekeket hozzon a világra nemének gyenge vagy degenerált tagjainak megfelelő arányban” [LOY 1997b]). A hibriditást itt valójában a Homi K. Bhabha meghatározta fogalomként érthetjük, alapvetően kulturális és nyelvi vonatkozásban – mely ez esetben nem nyelvi kreolizációt, hanem textuális réseket, repedéseket, folytonosság-hiányt eredményez (BHABHA 1984) –, de emellett – amint arra Alfonso de Toro is utal – korporális kategóriaként is: a test, amely a posztkoloniális és gyakran a transznacionális megközelítés egyik fontos fogalma, hibridnek tekinthető, mint emlékezet, mint csatatér, mint olyan hely, amelybe beleíródik a történelem (TORO 2009).

A másik érdekes, jellegzetes következmény, ami viszont pont ezeket a réseket, hasadásokat részben megképezi – bár persze maga az avantgárd forma önmagában is alkalmas médiuma a törésnek, fragmentációnak – a zsidó hagyomány „egy szövegbe eresztése” az avantgárddal (mint látni fogjuk egyébként, tematikusan, azaz mint a szereplők világnézete ütköznek is egymással): hiszen az elsőnek éppen a változatlanság és változhatatlanság a lényege, ami a diaszpórában a vallás és közösség megtartását, fennmaradását hivatott biztosítani, míg a másíknak a radikális felforgatás és folyamatos újítás.

Az *Anglo-Mongrels and the Rose* tehát autobiografikus jellegű, de a Lejeune-féle önéletrajzi paktumot nem teljesítő szöveg: egyes szám harmadik személyű elbeszélés, egy Exodus nevű, Magyarországon született zsidó férfi kivándorlását, egy angol nővel, Adával való találkozását, házasságát és kislányuknak, Ovának a gyermekkorát meséli el, amennyiben egyfajta narratíva egyáltalán megkonstruálódik az olvasás folyamán. A műfaj talán nem is véletlen, a transznacionalitás és a migráció szakirodalmá szerint ugyanis a száműzetés/migráció/emigráció mint tapasztalat jellemzően azokat az irodalmi formákat hozza működésbe, amelyek a memoárt, a biográfiát, az autobiográfiát és az útleírást használják határátlépéseik kiindulópontjául. Például Marie-Louise Ascher *The Exile as Autobiographer* című tanulmányára hivatkozhatunk, miszerint az önéletrajz azért lehetne alkalmas a menekültélmény megragadására, mert primer fokon úgy fogható fel, mint ami a „kilakoltatások” és helyváltogatások sorozatának terméke. A jelen múlttá válik benne, még a beszéd pillanatában is; a múlt pedig meghal, miközben görcsösen, megbízhatatlan formában emlékezetként őrizzük; a képzelet kémcsövében fortyogó emlékként, amely fekete szimbólumokká alakul át a fehér papíron, s el-elhalványul. Az önéletrajzi szöveg ekképpen háromszorosan is posztumusz. Minden állomásán elvész a referens, miután egy új médium újraalakította azt. Még ha az „Én” – amely az írás pillanatában visszaható névmásként funkcionál, egy beszéd szintű kapcsolóelemként (shifter) – telítetté is válik a használat időpontjában, megfelelője mégis hamarosan megszűnik a való világban (idézi: RADULESCU 2002).

A férfi főszereplő tehát a különös módon személynévként szerepeltetett Exodus nevet viseli, de nem ez az egyetlen őszövetségi vonatkozású név a szövegben. Bár az Exodus, a *Kivonulás könyve* a *Tórá*nak – Mózes öt könyvének – második részére vonatkozik, s a Mózes vezette, Egyiptomból való szökés és a pusztában vándorlás

elbeszélése, Mina Loy szövegének nyitófejezeteiben inkább az első könyv – a patriarchális korszak – hőseinek neveivel találkozhatunk, némileg szubvertált formában, mely felforgatás részint a kronológiát érinti, részint éppen fonákjába forgatja az *Ótestamentum* történetét. Exodus egy Budapesten – illetve akkoriban még minden valószínűség szerint Pest-Budán – zsinagógát építő pátriárka unokájaként jön a világra. A „pátriárka” fia e templomban beleszeret az ott imádkozó Leába, s kitagadás terhe mellett is feleségül veszi (ebből a nászból születik majd egyetlen gyermekként Exodus). A *Bibliában* az ősapák, a pátriárkák leszármazási sorrendben Ábrahám, Izsák és Jákob (későbbi nevén Izrael), tőlük eredeztethető a zsidó nép: ha követjük ezt a logikát, Leát Jákob vehetné nőül (az ő apja, a zsinagógaépítő eszerint Izsák lehetne), ámde eredetileg korántsem szerelemből teszi ezt: ő hűgot, a szép termetű, szép tekintetű Rákhelt szereti, érte szolgál hét évet, de Lábán előbb hozzákényszeríti a „gyengeszemű” Leát, s csak újabb hét év múltán lehet övé kedvese is – így fordul át Mina Loynál ironiába a pedig az *Énekek énekéhez* méltó, Leát dicsőítő jelző, a „tamarinduszszemű”; s az ironikus felhang a másik attribútumot – „haja hosszú, mint a Talmud” – illetően már eleve adott, vagy legalábbis allúziót hordozni látszik a zsidó vallási előírások, dogmák és kommentárjaik meglehetősen terjedelmére, s ezen keresztül a zsidó férfiak legfontosabbnak és legkomolyabbnak tekintett foglalatosságára, a *Talmud* magyarázatára. Az időrend is megborulni látszik, nemcsak Exodus neve miatt, amely a patriarchális korhoz képest egy későbbire utal, hanem mert egyrészt, már Angliában Exodus maga említették Lord Israelként (aki bibliai logikával inkább apja, a Jákob helyén álló személy lehetne) – persze Izrael bibliai értelemben metonimikusan az egész zsidó népet is jelölheti). Másrészt – ugyancsak a londoni közegben – megismerünk egy Ézsaut is, Esau Penfoldot, Ova játszótársát. Neki, mint Jákob testvéreinek egyrészt két generációval feljebb kellene szerepelnie, másrészt mint neve – „szőrös”, „bozontos” – is mutatja, az őszövétségi testvérek között vadászként ő a vad fél, a nyers és civilizálatlan erő, míg Jákob, a pásztor a ravaszabb és kifinomultabb; Mina Loynál viszont a tógában pózoló Esau a kiváltságos helyzetben nevelkedő, túlfinomult gyermek, akinek ötéves korában anyja, Patricia Penfold az *Infant Aesthete (Esztéta csecsemő)* című munkát dedikálja – amúgy annyi köze valóban van a vadászathoz, hogy a felnőttek az ő feje fölött beszélnek meg gyarmatbirodalmi élményeiket, köztük az oroszánvadászatot is – Esau megjelenése tehát a koloniális

tapasztalat egyfajta lenyomata is, s mely világban Exodus és kislánya, Ova végképp idegenek.

Exodus tehát „Buda Pesten” születik – mely város két helyszínre redukálódik, a nagypapa alapította zsinagóga zárt terére –, amely mint vallási centrum egyfajta világtengely is, az archaikus világ tengelye, de elszigeteltségében nyomasztólag hat – másfelől – ennek ellenpontjaként – a Dunára, amelynek *partjain*, amelyen, sőt, amelyben (along the shores of the Danube / on the Danube in the Danube) nevelkedik a hős, s rögtön a kozmikus távlatokra nyíló kezdőképben a folyó partján heverészve föléje tárul a csillagos ég. Mina Loy Budapestje – bár amúgy járt a városban – egy fiktív, kitalált hely, vagy ahogy Salman Rushdie írja kifejezetten a száműzetés (exile) létállapotáról szóló esszéjében, az *Imaginary Homelands*ben, „képzelt haza”, igaz, ez esetben annak minden nosztalgikus felhangja nélkül (RUSHDIE 1992). Exodus eleve egy kisebbségi, vagy legalábbis hibrid pozíciót ad fel – hiszen már otthon is magyar nyelvűre, „titkos német hazafiságra” és – nyilván talmudista – tudományra oktatják, de – apja halála után – mostohává váló családi körülményei elől is menekül, s dönt a kivándorlás mellett a világ egy olyan szegletébe, ahol korbács helyett legfeljebb verbálisan (with tongues) bántalmazták majd mint zsidót.

Exodus kiemelkedik környezetéből, két világ határán, a senkiföldjén áll, nem integráns része az ortodox zsidó közösségnek sem, amennyiben azt Mina Loy bár tagadhatatlanul részvétellel, de némileg sztereotip módon jellemzi (számos szöveghelyen ugyan az angol perspektíva érvényesül, ez esetekben természetesen a vallásos zsidók marginalizálódásának, az angol társadalomban Másikként való megjelenésének lehetünk tanúi, de néhány egyéb esetben a személytelen, kvázi mindentudó narrátori pozíció érvényesül, vagy maga Exodus látja így felekezettársait). Ilyen sztereotípiák a zsidó szokásrendszer hagyományos megőrződése mint lélektelenné, kiüresedetté vált rítus, az anyagiasság (vagy éppen fukarság), még ha a szöveg szerint a „nyugati ökör” (értsd talán: nyugati aranyborjú?) taposta is le aranyukat a patájával.

Például még Budapesten:

*The arid gravid  
intellect of Jewish ancestors  
the senile juvenile  
calculating prodigies of Jehovah  
crushed by the Occident ox  
they scraped  
the gold gold golden  
muck from off its hoofs*

Továbbá ilyen az olyan karikatúraszerű ábrázolás a zsidók (különösen a férfiak) testi adottságairól, „szörnyszerűségéről”, amely a középkortól kezdve tartotta magát, de a századforduló sajtójában különösen elterjedté vált: a nagy, horgas orr, elálló fülek, esetleg pocak és vörös haj mellett a görbe vagy akár dongaláb, mely utóbbi Mina Loy versében „Cion fiainak” „abnormális” vagy „rendellenes” lábaként (anomalous legs) tűnik fel a kevésbé asszimilálódott zsidók tulajdonságaként, ezúttal Exodus szemében. Vagy ilyen a körülmetélés aktusára utalás (circumcised circumspect), amely talán a zsidóság legmeghatározóbb testi jelölője, s nem pusztán a rasszista, hanem a zsidóság belső diskurzusaiban is, s amely, mint Jay Geller is rámutat (GELLER 2013), szükségszerűen eleve paradox, hiszen úgy kell mutatnia, hogy valójában rejtve marad. Az együttélés vegyes közegében a „héber énekek keverednek a »bolygó zsidó ostoba filozófiájával« (the dumb philosophies of the wondering Jew)”: márpedig a 12. században keletkezett, de fénypontjához a 17. században érkező „bolygó zsidó” mítosz az antiszemita diskurzusban a nomádot mint jelölőt teszi kétirányúvá (az örök életű és megszakítatlan kóborlásra ítéltetett Ahasvérus – a középkorban még Cartaphilus – egyszerre a tér és az idő nomádja): valaki, aki gyökértelen, nem tud, és nem akar tartozni egyetlen néphez sem, ugyanakkor meghalni is képtelen, *Unheimlich* fantomalak. (Persze, bár itt nem erről van szó, a romantikus és a modern irodalomban más hangsúlyokat kaphat a legenda, idézhetjük itt többek között Goethe, Lenau, Heller, Shelley, Sue, Arany János, Kiss József műveit, ezekben alakját individuális vagy egzisztenciális aspektusok gazdagítják, mint például életundor és halálvágy, állandó hajszoltság vagy soha nyugodalmat nem nyeres.)

Exodust magát – aki hamarosan Anglia legjobban kereső divatszabója lesz, dandyként öltözik, magányos „vörösfenyőként” magasodik ki a többiek közül – kettős vagy átmeneti pozíció jellemzi tehát,

melyet metaforikus elnevezései is tanúsítanak: Lord Israel, Jehova's taylor (Jehova szabója), the Jovian Hebrew (a jupiteri Héber). Egyéb tulajdonságai is kapcsolhatók azonban zsidó sztereotípiákhoz, elsősorban a kozmopolitizmus, továbbá az érzékiség, ösztönlényének gyakorta szellemisége fölé emelkedése (lásd például Weininger *Nem és jelleméből*: „A zsidó mindig paráznább, bujább, ha – talán öszszefüggésben azzal, hogy voltaképpen nem antimorális természetű – nemileg kevésbé potens, és nyilván minden nagy gyönyörre kevésbé képes is, mint az árja férfi” (WEININGER 2010; 255). De még egyértelműen pozitív vonásai is kicsit sematikusak: érzékenység, az intellektualizmus és esztétizmus magasra értékelése: a „zsidó agy”.

Exodus házassága az Angol Rózsával (Adával) egyfelől szimbolikus: the parasite attaches to the English Rose (a parazita az Angol Rózsához kapcsolódik) (FROST 1998). Az Angol Rózsa mint metafora egyfelől az angol nemzeti szimbólum miatt is adja magát („Albion női formában köszönti az idegen Exodust”, Albion in female form salutes the alien Exodus), azonkívül a szüziesség is kapcsolódik hozzá (például Szűz Mária attribútuma is); ezenkívül, amint arra többen is rámutattak, a szerelmi szál, különösen a találkozás részleteivel tekinthető egyfajta *Rózsaregény* paródiának is (pl. PERLOFF 1998). Exodus – melleleg bolygó zsidó szemével (itinerant Judaic eyes) – egy kertben pillantja meg a lányt megannyi más virág között, ahol a fák árnyéka „szűz kebleket és virágokat” rejt (virgin bosoms and blossoms). A lány misztikus szüziességében mindenesetre tényleg van valami középkorias, bár a szerelmi és házasság kapcsolatokról való tájékozottságát a romantikus irodalomból meríti, ezért az irodalmias-lovagias hódolatba szeret bele, viszont a testi kapcsolat borzasztja, nem tud vele mit kezdeni – hidegsége és alapvető szellemtelensége meghatározza a házasság sorsát és később kislányával való viszonyát is. Itt jegyezzük meg, hogy Mina Loy a lányok ártatlanul férjhez adása ellen egyébként *Feminista kiáltványában* is felszólalt, mondván, hogy a nőnek fel kell lázadnia a férfi által rákényszerített üzleti csereviszonyok ellen (tudniillik, hogy házasság formájában eladja a szüziességét egy férfinak, s árként azt várja el, hogy egész életében az eltartsa őt, s így parazitává válva ugyan, de elveszítse függetlenségét). Sőt, a futurista tagadás ebben az esetben valóban egy elég radikális ajánlatban valósult meg: szerinte a legjobb lenne minden kamasz lányt műtési úton megszabadítani a szüziességétől, hogy az ne működhessen cse-realapként (LOY 1997b).

A házaspár gyermeke, Ova, a „korcs Rózsa” „the Mongel Rose”, „a Senkiföldjének korcs-leánya” („the mongel-girl of Noman’s land”) öröklí az önkifejezés vágyát apjától – Ada személye viszont mint minden művészi cél antitézise van megkonstruálva (MAJUMDAR 2017).

Ova két bemutatott ismerőse/barátja, a gyermek Esau Penfold és egy másik fiú, Colossus nem részletesen bemutatott karakterként tűnik fel, s azontúl, hogy Mona Loy két férjének alteregóiként is interpretálhatók (előbbinek Stephen Haweis, utóbbinak Arthur Cravan volt a modellje), alapvetően két művészi alapelvet, szépség- és nyelvfogalmat reprezentálnak: Esau az esztétizmust, a kulturálisan intézményre tett műalkotást, illetve a konvencionális, statikus és bináris dichotómián alapuló nyelvhasználatot képviseli (s ennyiben, vagyis az ebben az értelemben vett „patriarchális” rendszer képviselőjében mégiscsak adekvát a neve); Colossus viszont – Isten-szerű personaként – képes humorosan és csínyekre készen aláadni a konvencionális kapcsolatot tárgyak és szimbólumai között. „Minden szó hazugság”, állítja, és nyelvi szkeptícizmusa hasonlít a dadaéra (MAJUMDAR 2017).

Azonban az Esauval történő diszkusszióban az Ova által kifejtett, illetve gyakorlatba átvitt „esztétika” – értsük: itt öt éves gyerekekról van szó, ebből is látszik, hogy itt azért egy pszeudonarratíváról van szó, nem komolyan vehető önéletrajzi szövegről – Ova mégiscsak radikálisan lázad. Az általa mondottak kétféleképpen is interpretálhatók: szinte dadaista polgárpukkasztásként és gesztusművészetként, de Baudelaire „dögesztétikája” sem áll tőle távol, amikor „a Szépség félénk Szellemét székletből és a fizikaiból sajtolja ki” (coerce the Shy / Spirit of Beauty / from excrements and physic). Szemben áll tehát a kis, tógába öltöztetett Esau egyenesen klaszszicista koncepciójával: „a Szépség NINCS sehó / kivéve posztumusz módon az ókoriban” Ova Urvi Majumdar szerint viszont mindennek ellenére a Colossuséhoz hasonló radikális lépést nem képes megtenni; „a nyelvhez elére azt jelenti, hogy be kell lépnie egy nemi, társadalmi és kulturális hierarchiába. Bár ő nem irányítja a gondolatait ennyire anarchikus szélsőség felé, a »minden hazugság« az ő mentalitásához egy prenyelvi állapotban van közelebb, mivel »minden szó« egy előre meghatározott társadalmi konnotációt hordoz” (MAJUMDAR 2017). Elisabeth Frost ugyanezt részben a „mongrelizációhoz” köti: „ironikussá téve az eugenika trópusait, az Anglo-Mongrels nem csupán a faji attribútumok örökségét, hanem

a nyelvét is megjeleníti, és a női szubjektum belépését annak szimbolikus és társadalmi rendszerébe” (FROST 1998). (Januzzi pedig arra mutat rá, hogy Colossus alakja egy „trópust biztosít, egy diagnózisszerű vagy metaszemiotikus kommentárt, amelyet végtelenül újratermelhetünk minden hazugnak tekintett szóval – különösen a civilizáltakkal kapcsolatban. Ova inkább csak »vagyott identifikációjában és különbözőségében, hódolattal és szabotázzsal« áll a dada előtt” (JANUZZI 1998; 587).

Annyi kétségtelen, hogy Ova lázadása a társadalmi keretek ellen a dajkák vagy óvónők (a fűzőbe szorított, fartöméses szoknyákban előrenyomuló „páncélozott tornyok”) merevsége ellen szól, illetve az eszméléséről szóló, a „művészeti vitát” érintő részt megelőző fejezet (kétértelmű címével, amely jelezheti éppen a jegyzetelés, írásba rögzítés aktusát: *Ova Begins to Take Notice*). A gyermekkorunk azt az időszakát rögzíti, amikor a primer érzések, benyomások (színek, hangok, formák) félig differenciálatlan zuhatagban érik a gyereket, és ő sok mindent még prelingvisztikus és nemsemleges állapotban hagy meg a maga számára – márpedig, mint tudjuk, a posztfeminista szerzők, például Kristeva számára ez a női írás forráshelye. E nyelv előtti tapasztalat rögzítésére éppen alkalmas a szövegre jellemző felborult szintaxisú, kollázsszerűen összerakott, olykor asszociatív (fogalmi vagy hangzórokonságon alapuló asszociációkkal) összepakoló avangárd poétika – Marjorie Perloff szerint mongrelizált, „korcsosított” nyelv –, melyet a szakirodalom hol kubistának és futuristának, hol – bár ettől a véleménytől nem nagyon messze állva – voricistának, s nyomokban dadának nevez. Marjorie Perloff Pound *logopoeiát* is közelállónak véli Mina Loy szövegkonstrukciós eljárásához, miszerint a „szavakat nemcsak direkt értelmükben használja, hanem alkalmazási szokásaik, a szavaktól *elvárható* kontextus, a szó-kásos együttes előfordulások, az ismert átvételek és az ironikus játékok speciális módzatait is bevonva”; illetve Marinettinek a *Futurista irodalom technikai manifestumában* kifejtett *parole in libertà* elvét is idézi vele kapcsolatban az analogikus nyelvhasználatról, „az új képek megszakítatlan sorozatát”, illetve a képhordozó főnevek analogikus egymásmellettiségével kapcsolatban, amely Mina Loy rendkívül gyakorta szerepeltetett mellérendelő szóösszetételeiben valósul meg. S bár a dada poétikának megfelelően (mintegy Tzara *Hogyan írjunk dadaista verset?* című útmutatásának megfelelően) bizonyos rövid

szó- vagy kifejezéshalmazok tűnhetnek véletlenszerűnek, miközben alliteráló-asszonáló magok köré rendeződnek, magát a narratívikus keretet Mina Loy nem veri szét (PERLOFF 1998).

A poétikai-nyelvi mongrelizáció mint egyszerre a fajnak tartott és a kulturális mongrelizáció megfelelője, s egyszersmind terápiája – ez Mona Loy szövegének alapvető tétje, amely a zsidó hagyományt társítja az avantgárd technikákkal.

## Kiadások

- LOY, Mina (1982). Anglo-Mongrels and the Rose (1923–1925). In LOY, Mina: *The Lost Lunar Baedeker*. Ed. Roger L. Conover, The Jargon Society, Highlands, 109–176.
- LOY, Mina (1997a). Aphorism on Futurism. (Camera Work 45 [jan. 1914], 13–15.) In LOY, Mina: *The Lost Lunar Baedeker*. Ed. Roger L. Conover, Carcanet Press, Oxford, 149–152.
- LOY, Mina (1997b). Feminist Manifesto. In LOY, Mina: *The Lost Lunar Baedeker*. Ed. Roger L. Conover. Carcanet Press, Oxford, 153–156.

## Irodalom

- BHABHA, Homi K. (1984). On Mimicri and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse. October 28, 125–133.
- FROST, Elisabeth (1998). Mina Loy's „Mongrel” Poetics. In LOY, Mina: *Woman and Poet*. Ed. Maera Shreiber and Keith Tuma, The National Poetry Foundation, Orono, Maine, 149–180.
- GELLER, Jay (2013). A fetiszált zsidó fiziognomikus epidemiológiája felé. Ford. Földvári József – Földes Györgyi = *Helikon*, 2013/3., 242–282.
- JANUZZI, Marisa (1998). Dada through the Looking Glass, or Mina Loy's Objective. In *Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity*. Ed. Naomi Sawelson-Gore, The MIT Press, Cambridge, 579–603.
- KREYMBORG, Alfred (1929). *Our Singing Strength, An Outline of American Poetry (1620–1930)*. Coward-McCann, New York.
- MAJUMDAR, Urvi (2017). Vorticist Portraiture in Mina Loy's Anglo-Mongrels and the Rose. Cordite Poetry Review, 1 August. <http://cordite.org.au/scholarly/vorticist-portraiture-mina-loy/>
- PERLOFF, Marjorie (1998). English As A „Second Language”: Mina Loy's „Anglo-Mongrels and the Rose”. In LOY, Mina: *Woman and Poet*. Ed. Maera Shreiber and Keith Tuma. The National Poetry Foundation, Orono, Maine, 131–148.
- POUND, Ezra (1973). A List of Books. (Little Review, March 1918). In POUND, Ezra: *Selected Prose 1909–1965*. Ed. William Cookson, New Directions, New York.

- RADULESCU, Domnica (2002). Introduction. In RADULESCU, Domnica: *Realm of Exile*. Nomadism, Diasporas, and Eastern Voices. Lexington Books, London.
- RUSHDIE, Salman (1992). *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*. Granta Books-Penguin Books, London.
- TORO, Alfonso de (2009). *Épistémologies: le Maghreb: hybridité, transculturalité, transmédiabilité, transtextualité, corps, globalisation, diasporisation*. L'Harmattan, Paris.
- WEININGER, Otto (2010). *Nem és jellem: elvi tanulmány*. Ford. Dávid Andrea. Kvintesszencia, Debrecen.