BALÁZS IMRE JÓZSEF

AZ AVANTGÁRD AZ ERDÉLYI MAGYAR IRODALOMBAN

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Balázs Imre József

AZ AVANTGÁRD AZ ERDÉLYI MAGYAR IRODALOMBAN

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Megjelent a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
támogatásával

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Balázs Imre József

AZ AVANTGÁRD AZ ERDÉLYI MAGYAR IRODALOMBAN

Mentor Kiadó
Marosvásárhely, 2006

[Erdélyi Magyar Adatbank]

© Balázs Imre József, 2006
© Mentor Kiadó, 2006

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BALÁZS IMRE JÓZSEF
Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban/ Balázs Imre József. - Târgu-Mures : Mentor, 2006
320 p.; 20 cm.
Bibliogr.
Index
ISBN (10)973-599-219-1; ISBN (13) 978-973-599-219-4

821.511.141.09

[Erdélyi Magyar Adatbank]

BEVEZETÉS

Az avantgarde elmélete című alapmunkájában Peter Bürger az elmélet(ek) historizálásának fontosságáról beszél: arról, hogy érdemesnek mutatkozik megragadni és felmutatni azokat az összefüggéseket, amelyek egyes elméleti kategóriák és művészeti törekvések között fellelhetők. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az így körülírt elméleti kategóriák csupán időleges érvénynyel bírnának: inkább arról van szó, hogy egyes művészeti korszakok, irányzati poétikák láthatóvá tesznek olyan jegyeket, olyan tradíciókat a mindenkori művészetben, amelyek korábban, a másféle összefüggések, másféle perspektívák felől kevésbé voltak észrevehetők. Bürger az orosz formalista elmélet és az avantgárd kapcsolatát emeli ki gondolatmenetében: „Az orosz formalisták csak azért tekinthették az »elidegenítést« a művészi eljárásnak, csak azért válhatott lehetségessé e kategória általánosságának felismerése, mert a történeti avantgarde mozgalmakban a befogadóra tett sokkhatás vált a legfontosabb művészi intencióvá. S mivel ezáltal az elidegenítés valóban uralkodó művészi eljárás lett, általános kategóriaként határozhatjuk meg. Ez azonban semmi esetre sem jelenti, hogy az orosz formalisták az elidegenítés jelenségét az avantgarde művészet kapcsán mutatták volna fel (ellenkezőleg: Sklovszkijnak a *Don Quijote* és a *Tristram Shandy* voltak a kedvenc anyagai az elméletek demonstrálására); csupán annyit állítunk, szükségszerű kapcsolat van a sokk avantgarde elve és az elidegenítés-fogalom általánosságának felismerése között."[1] Bürger későmarxistának mondható gondolatkísérlete lényegében arról szól, hogy a kategóriák jobb megértéséhez közelebb jutunk a történetiségük, illetve az őket „ihlető" művek révén,

[1] Peter Bürger: *Az avantgarde elmélete.* Ford. Seregi Tamás. Megjelenés előtt. [Eredeti kiadás: Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.]

de arról is, hogy a kapcsolatok keresésének akkor van értelme, ha általános értelemben is meggyőző az elmélet, vagy ahogy Richard Rorty mondaná: az „újraleírás". Magát a történeti avantgárdot is ehhez hasonló keretben vizsgálja a továbbiakban, „a művészet társadalmi részrendszerének önkritikájaként", a művészet gyakorlati életbe való visszavezetésének (a polgári rend jellegéből következően sikertelen) kísérleteként.

Hogyha e könyv avantgárddal kapcsolatos vizsgálódásait próbálnám meg „historizálni" ebben az értelemben, akkor ugyancsak a kortárs irodalmi-gondolkodástörténeti fordulatok kontextusában lehetne ehhez támpontokat találni. A filozófia és a művészetek posztmodern fordulata olyan perspektívákat nyitott meg az értelmezés számára, amelyek éppen annak az „újdonságelvnek", a lineáris célképzeteknek a koncepcióját tették láthatóvá, amely egyaránt meghatározónak bizonyult a történeti avantgárd korabeli értelmezői számára és a második világháború utáni elméletírók, irodalomtörténészek néhány generációjának munkásságában is.

Az avantgárd értelmezései a huszadik század utolsó harmadában (a posztmodern irodalom és a szerzővel, szerzőfunkcióval kapcsolatos Michel Foucault-féle teóriák térnyerésével egy időben – íme, Bürger „historizáló" elképzelésének egy újabb lehetséges példája) egyre hangsúlyosabban elszakadni látszanak a húszas-harmincas évekbeli avantgárd „önértelmezésektől". Ennek az értelmezői attitűdnek ezúttal csupán két megnyilatkozását emelném ki. Kulcsár-Szabó Zoltán például a magyar avantgárd irodalom kapcsán mondja: „Aligha járna túlzott kockázattal azt állítani, hogy az avantgárd mindmáig érzékelhető befogadási akadályai (pl. a szövegértelmezés irritációjának tapasztalata) nem teljesen függetlenek az izmusok önértelmezéseinek, programjainak kétes teljesítményétől."[2] Vagyis: az avantgárd megértésének egyik

[2] Kulcsár-Szabó Zoltán: Utak az avantgárdból. Megjegyzések a késő-modern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében. *Alföld* 2000/11. 43.

legfőbb akadálya éppen az a zűrzavaros és ellentmondásos teoretikus háló, amely a korabeli kiáltványokból és értelmezésekből alakult ki, és amelyre az évtizedek során számos újabb aktualizáció épült. Első látásra talán túl merésznek tűnik ez az állítás, ugyanakkor szembesíthetjük egy konkrét ténnyel: a magyar avantgárd irodalomtörténeti helyének hosszú ideig vitatott s máig sem megnyugtatóan körüljárt kérdésével. Erre a későbbiek során bővebben visszatérek. Itt csupán annyit jeleznék, hogy az utólagos perspektíva valóban azt mutatja: a korai avantgárdnak és a *Nyugat* esztétizmusának sokkal több kapcsolódási pontja volt, mint ahogy azt Babits és Kassák tízes években zajló ádáz vitája alapján gondolni lehetett volna. Hasonló a helyzet számos későbbi elhatárolódási kísérlettel, amelyek a különböző izmusok közötti érvényesülési harc állomásaiként értelmezhetők. Az önértelmezésektől való elszakadás ezt is jelenti tehát: akár az egyes izmusok beazonosításának, poétikai körülírásának kérdése is újragondolandó abból a perspektívából, ahonnan nézve nem csupán az újdonságelemek tűnnek fontosnak, hanem azok a valamelyest állandóbb, bár különféle változatokban, keverten feltűnő koncepciók, amelyek a nyelvvel, személyiséggel, közönséggel, különféle antropológiai dimenziókkal voltak kapcsolatosak.

Egy 2004-es cikk pedig, számos újabb vitaanyagra támaszkodva magával az avantgárd terminussal kapcsolatban jegyzi meg: „azt gondolom, az avantgárd fogalmának használata egyrészt homogénnek tüntette fel azokat a törekvéseket, amelyek valójában igencsak különbözőek is lehettek, másrészt viszont erősen befolyásolta és lehatárolta azt, ahogyan ezekről a törekvésekről gondolkodhattunk, csupán egy előre meghatározott, reduktív megközelítésmódot engedve meg a huszadik század eleji irányzatok megközelítésekor.”[3] A tanulmányíró különösen a szürrealizmus

[3] Kirsten Strom: „Avant-Garde of What?”: Surrealism Reconceived as Political Culture. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* Winter 2004. 38., saját fordításom, B.I.J.

vonatkozásában érzékeli ezt a behatároltságot,[4] de a felvetés, amely többek között az „avant-garde” etimológiájából indul ki, tágabb értelmű, hiszen az „élcsapat”-jelleg valóban mindegyik avantgárd irányzatban más és más árnyalatokkal valósul meg, és a szorosabb vizsgálat azt is megmutatná, hogy a dada esetében voltaképpen aligha beszélhetünk ebben az értelemben vett avantgárdról.

A fentiekből (mintegy mellékesen) az is érzékelhető, hogy magának a kategóriának az írásmódja szintén ingadozik a magyar szakirodalomban: többen az eredeti, franciás írásmódot használják és használták, időről időre feltűnik az ékezet nélküli „avantgard” változat is egy-egy írásban. Magam a továbbiakban Deréky Pált, Pomogáts Bélát[5] (illetve másokat, többek között a *Helyesírási Kéziszótár*t) követve, az „avantgárd” írásmódot használom, kivételt csupán az idézeteken belül előforduló más szóalakok képeznek majd. Az írásmódnál azonban fontosabb az a kérdés, hogy milyen értelemben tűnik fel e könyv szövegében a terminus.

Nyilvánvaló, hogy a fentebb is megfogalmazott kifogások fényében érdemes korlátozni a szó vonatkozási körét. Mindenekelőtt egy időbeli behatárolással: Deréky Pál az 1930-as évvel zárja az általa válogatott avantgárd Olvasókönyv anyagát, Passuth Krisztina is ezzel az évszámmal határolja be avantgárd kapcsolatokat kutató könyvét.[6] Bár 1930 után született még néhány fontos avantgárd irodalmi műalkotás (például Tamkó Sirató Károly tollából), a magyar irodalmi avantgárd mozgalmi, „irányzati” szakasza ezzel az évvel lényegében lezárul, a jelentősebb avantgárd folyóiratok, intézmények is megszűnnek. Az erdélyi irodalom vonatkozásában ugyancsak érvényesnek tűnik ez a korszakolás

---

[4] Ezt az észrevételt a magyar művészettörténet kapcsán is felvetette már például Passuth Krisztina, l. *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig. 1907–1930.* Balassi, Budapest, 1998. 5.

[5] L. Deréky Pál (szerk.): A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve. Argumentum, Budapest, 1998., illetve Pomogáts Béla: *Változatok az avantgárdra.* Széphalom, Budapest, 2000.

[6] Deréky, Passuth: *i. m.*

(amely tehát részben a mimetikus kódú harmincas évekbeli mozgalmi irodalomtól, részben a második világháború utáni „neoavantgárdtól" határolja el a mára „történeti avantgárd"-ként is emlegetett szövegegyüttest), hiszen 1926-ra megszűnnek az aradi avantgárd ihletésű lapok, a *Genius* és a *Periszkop*, a kezdetben toleránsnak mutatkozó *Korunk* pedig 1930 táján, már Gaál Gábor irányítása alatt egyre hangsúlyosabban fordul szembe az avantgárd művészettel.

Az avantgárd önszemlélettől való elszakadással összefüggésben ugyanakkor (ami egyben az olyan típusú interpretációktól való távolodást is jelenti, mint amilyen az önszemléletet is a „szocialista irodalom" kategóriája felől szelektíven megközelítő Sőni Pálé[7]) korlátozom a továbbiakban a fogalom „littérature engagée" értelmét, illetőleg a tízes-húszas évek magyar irodalmában jellemző „szociális töltetű" szövegek közül csupán azokat sorolom ebbe a kategóriába, amelyek további poétikai jegyeket is mutatnak. Ezek a jegyek, amelyekre a későbbiekben konkrét szövegek interpretálása során visszatérek, elsősorban a művek jelszemléletével, a deszemiotizáló hatáslehetőségek játékba hozatalával kapcsolatosak[8] – a montázstechnika, a szimultaneitás eljárásait ugyancsak kitüntetett fontosságúnak tekintem a vizsgált korpusz körülírásakor. Ezeket a szempontokat, amelyek lehetővé teszik az avantgárd esztétizmussal és utómodernséggel (illetve posztmodernséggel) való poétikai-szemléleti összevetését, néhány egyéb, antropológiai szempont bevonása révén kívánom árnyalni.[9]

---

[7] Sőni Pál: *Avantgarde-sugárzás*. Kriterion, Bukarest, 1973.

[8] L. ehhez Bojtár Endre: Jel és dolog. In: Uő: *A kelet-európai avantgarde irodalom*. Akadémiai, Budapest, 1977. 132–145; Szabolcsi Miklós: *Jel és kiáltás*. Gondolat, Budapest, 1971; Kulcsár Szabó Ernő: *„... ki üdvözöl téged születő pillanat". Alanyiság és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál*. In: Uő: *Beszédmód és horizont*. Argumentum, Budapest, 1996. 124–156.

[9] Elsősorban a *Világképi összetevők. Nevetéskultúra és korai magyar avantgárd irodalom* című fejezetben.

A kötet ugyanakkor kísérletet tesz arra is, hogy szembesítse a magyar líratörténetben körvonalazódni látszó (esztétista) modernség–avantgárd–másod/utómodernség konstrukciót (a koncepció bővebb kifejtését l. később) az erdélyi magyar költészet szűkebb szövegegyüttesével. Itt láthatóvá válnak azok az átjárások, átmeneti formációk is, amelyek a húszas évek erdélyi költészetében gyakorlatilag egy időben ható esztétista és avantgárd poétikák hatására alakultak ki Bartalis János, Szentimrei Jenő, Becski Irén vagy akár Reiter Róbert költészetében. Ezek kontextusában ugyanakkor túlzottnak tűnik számomra az a kategorikusság, amellyel Láng Gusztáv kismonográfiájában Dsida Jenő egy teljes költői korszakát utalja az avantgárd vonzáskörébe.[10] Az a szociális töltet vagy néhány toposz, amelyeket a monográfia expresszionistaként jellemez, a századelős modernség versvilágában is jelen van, a Dsida-költészetből pedig javarészt hiányoznak a deszemiotizáló eljárások, illetőleg az énszemlélet olyan sajátosságai, amelyek az avantgárd-korpusz centrumához közelítenék. Kétségtelen azonban, hogy Dsida költészete még számos meglepetést tartogathat az utómodernség kontextusában vizsgálva. 1928 és 1930 között írt verseinek némelyikére (amelyek a költő életében csak kis részben kerültek publikálásra) érdemes mindazonáltal poétikai szempontból is figyelni – itt kerül Dsida a legközelebb az expresszionizmus német nyelvű költészetéhez.

A prózát tekintve jelentősen szűkebbnek bizonyulna az a szövegkorpusz, amely kimondottan avantgárd jellegű a fenti, jelszemléleti értelemben. Nagy Dániel, Tamási Áron és Szántó György műveinek vizsgálata viszont az erdélyi próza egy olyan vonulatára irányíthatja a figyelmet, amely a lineáris időkezelés és a homogén tér megbontása révén egyrészt a tágabb értelemben vett irodalmi modernség horizontján belül helyezkedik el, másrészt a groteszk megoldások, a nem konvencionális értelemben vett

[10] Láng Gusztáv: Az avantgárd vonzáskörében. In: Uő: *Dsida Jenő költészete.* Kriterion, Bukarest–Kolozsvár, 2000. 43–123.

„jellemek” beléptetése révén (helyenként keretező eljárásokon belül) az avantgárd szemlélettel rokon műveket eredményez. Kiss Ida vagy Szilágyi András művei e jellegzetességek mellett a dikció/tipográfia köréből származó érvekkel is beilleszthetők az avantgárd irodalom vonulatába.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

I. ÁLTALÁNOS TENDENCIÁK A MODERNSÉG IRODALMÁBAN

A modernség mint korszaktudat

A modernség mibenlétének problémája elsősorban azóta foglalkoztatja a humán tudományok kutatóit mióta (hozzávetőleg a 20. század hatvanas évei óta) felmerült az az igény, hogy a modernséget lezárt vagy lezárulóban levő korszakalakzatnak tekintsék. Mindaddig, amíg a posztmodern teoretikusai nem tettek kísérletet arra, hogy kezdő- és végponttal egyaránt ellássák vonatkozási körét, a *modern* szót többnyire a mindenkori „új", „kortárs" jelenségek leírására használták. Ilyen értelemben beszéltek a közelmúltig egyfajta „örök modernizmusról", amely a hatalmi diskurzusok által forgalmazott kliséket, sablonokat rombolta.[11] Azzal párhuzamosan, ahogyan az értékek rendszere – történelmi-társadalmi és mentalitásbeli változások folytán – lassan átalakult a 20. század folyamán, egyre hangsúlyosabban kezdtek kirajzolódni annak a korszaknak a jellemzői, amely önmagára mint modernre tekintett, és amely e szóhasználat révén is egy olyasfajta fejlődéskoncepciót érzékeltetett, amely korábban – a reneszánszkori aranykor-elképzelések idején például – vagy később – a világháborúk, népirtások tapasztalatának birtokában – korántsem volt magától értetődő.

A modernség elméletének és történetének megalkotása a különböző tudományágak területén más-más módon alakult, és bár kétségtelen az összefüggés a filozófiai, szociológiai, illetve irodalomtudományi szempontból vizsgált modernség-konstrukciók között, komoly nehézségekbe ütközne e koncepciók zökkenő-

[11] L. Adrian Marino: *Modern, modernism, modernitate.* Bucureşti, Ed. pentru Literatură Universală, 1969. 99.

mentes összehangolása, különösen a korszakhatárok egységes érvényesítése szempontjából. A modernség ugyanis nem tekinthető egyszerűen korszaknak, inkább egy olyan komplex alakzatnak, amelyben a társadalmi–szellemi–művészeti mozgások egymást befolyásolják hatások és ellenhatások formájában, és nem feltétlenül egyidejűleg tűnnek fel.[12] Az alábbiakban azokat az elképzeléseket tekinteném át, amelyek az irodalom szempontjából vizsgálják a modernséget, és amelyek olyan konstrukciót látnak benne, amely bizonyos közös jegyek és törekvések alapján integrálni képes több század eleji irodalmi–szellemi irányzatot. A modernség értelmezése kulcsfontosságú a korai magyar avantgárd irodalom (kb. 1915–1930)[13] és általában az avantgárd irodalom irodalomtörténeti elhelyezhetősége szempontjából, hiszen a modernség és az avantgárd közti viszony értelmezése gyakran a végletekig ellentmondásos: néhány értelmező egészen tágan, a modernség sok aspektusát bekebelezve vizsgálja az avantgárdot,[14] mások, különösen a két világháború között már aktív kritikusok a modernséget teljességgel tagadó irányzatként említik, és így hajlamosak kiiktatni az irodalomtörténetből.[15]

---

[12] A modernségben kerül sor a tudomány, az erkölcs és a művészet értékszféráinak elkülönülésére, mutat rá Jürgen Habermas. Ennek következtében mindhárom ágazat diskurzusainak megítélése szakemberek dolgává válik, anélkül, hogy az egyes diskurzusok átjárnának egymásba. L. Jürgen Habermas: Egy befejezetlen projektum – a modern kor. 162–163. In: Habermas–Lyotard–Rorty: *A posztmodern állapot.* Budapest, Századvég, 1993. 151–178.

[13] Vö. Deréky Pál: *A történeti magyar avantgárd irodalom (1915–1930) és az ún. magyar neoavantgárd irodalom (1965–1970) kutatásának újabb fejleményei.* Lk.k.t. 2001/6. 10.

[14] Például Bori Imre (*A szecessziótól a dadáig.* Újvidék, Fórum, 1969; *A szürrealizmus ideje.* Újvidék, Fórum, 1970; *Az avantgarde apostolai: Füst Milán és Kassák Lajos.* Újvidék, Fórum, 1971.) vagy Sőni Pál *(Avantgarde-sugárzás.* Bukarest, Kriterion, 1973)

[15] Pl. Jancsó Elemér: *Az erdélyi magyar líra tizenöt éve.* Kolozsvár, Grafica, 1934, vagy Eugen Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, George Călinescu

Mielőtt azonban kimondottan irodalmi aktualizációiban kezdenénk vizsgálni a modernséget, szükségesnek látszik annak a szemléleti háttérnek a felvázolása is, amelybe a korszak szövegei beleírták magukat, s amelyet időközben „történetiként" is megragadhat már a szemlélő. A modernség diszkurzív tapasztalatként alighanem attól a törésponttól eredeztethető, ahol az esztétikai értelemben vett modernség levált a „civilizációs modernségről" – végső soron ez utóbbi megerősödésétől, hatalmi pozícióba való kerülésétől. Ez ugyanis annak a polgári mentalitásnak az uralomra jutását jelentette, amelyet Matei Călinescu a következő jegyek alapján ír körül: „A haladás doktrínája, a tudomány és a technológia jobbító lehetőségeibe vetett hit, az idővel való foglalatosság (a mérhető időről van szó, amely eladható és megvásárolható, és amelynek, mint minden árunak, megvan a pénzbeli értéke), a ráció kultusza, a szabadság ideálja, amelyet egy elvont humanizmus keretei között definiált; de a pragmatizmus felé való orientálódás is, a cselekvés- és sikerkultusz."[16] A kulturális/esztétikai modernség különféle változatai a fenti elveknek egy részét vagy mindenikét kritika alá vonták, egyfajta kisebbségi, ellenzéki kultúraként határozva meg önmagukat.

A modernség ugyanakkor egységesnek tekinthető abból a szempontból, hogy lemond a változhatatlanság illetve a transzcendencia elvéről, világmagyarázata alapvetően demitizáló: „a törvényszerűségek az ember, a közösség és természet saját, e világi összefüggéseiből ragadhatók meg, azaz immanensek. A folyamat során egyre csökkent az élet, a világ azon területeinek terjedelme, amelyek a transzcendencia körébe tartoztak, és folyamatosan nőtt az immanens, saját belső törvényekkel magyarázott rész"[17] – írja Bókay Antal, a modernség egyik alapvető meghatá-

– akiknek kritikusi életművét a modernség vonatkozásában Ion Bogdan Lefter elemzi, l. *Recapitularea modernității.* Piteşti, Paralela 45., 2000.

[16] Matei Călinescu: *Cinci fețe ale modernității.* Polirom, Iași, 2005. 52.

[17] Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban.* Osiris, Budapest, 1997. 54.

rozójaként emelve ki az immanencia-elvet. Az immanencia lényegében „az elkülönült értékszférák öntörvényűségét”[18] is jelenti (Jürgen Habermas terminológiája), vagyis azt, hogy a tradíció vagy a különböző jellegű értékviszonyítási pontok már nem kínálnak egyértelmű világmagyarázatokat. Míg az immanencia elve a polgár számára az evilágiság, az individuális haszonelvűség központivá válását jelentette, a művészetben épp a haszonelvűségtől való elfordulást, a műalkotás önelvűségét hozta: maga az immanencia-elv is a modernség többarcúságához alkalmazkodik tehát.

Ezzel az elvvel állnak összefüggésben a modernség „válságkultúraként” való leírásai is. Azáltal, hogy a transzcendencia már nem mindenki számára hozzáférhető tapasztalatként tételeződik, illetve hogy alternatív, az immanencia-elvre épülő világértelmezések születnek, az értékek abszolút hierarchiája megbomlik: itt nincs olyan instancia, amelyhez viszonyítva bármi megítélhető. Pontosabban: a modernség is megteremti saját centrális értékeit (például a rációt vagy a szabadságot), de az ezekhez az értékekhez rendelt cselekvési minták, identifikációs lehetőségek lényegesen képlékenyebbek, mint a transzcendenciára épülő világmagyarázatban. A szubjektum ebben a konstrukcióban önmagára van utalva. „Amit modernnek neveznek, az olyasmi, mint egy pillantás a mélybe, ami által nyilvánvalóvá lesz, hogy nem biztosan állunk a lábunkon, hanem tartjuk magunkat és újra és újra támaszt kell nyernünk – azt tehát el is veszíthetjük”[19] – mondja Günter Figal. Ezzel az alapvető bizonytalanságérzettel áll összefüggésben a modernségben vissza-visszatérő kulcsfogalom, az *abszurd* – mondhatni, ez a paradoxonra, inkongruenciára, válságra épülő világérzékelési mód latens vagy explicit módon a mo-

[18] Jürgen Habermas: *Egy befejezetlen projektum – a modern kor.* 165.

[19] Günter Figal: *A felvilágosodás válsága – szabadságfilozófia és nihilizmus mint a modernség történelemlogikai előfeltételei.* Lk.k.t. 2001 /6. 4.

dernség minden szövegében jelen van.[20] A megismerő tudat és a világ közti kommunikáció válságáról van szó voltaképpen: „Az abszurd az értelem magyarázat- és megértésigénye s a világ és a lét föltételezett áthatolhatatlansága és irracionalitása közötti szakadás. Lét és értelem e belső, tudati és helyrehozhatatlan konfliktusából kiindulva minden létező dolog »abszurdnak« minősíthető, hiszen egyedi és egyetlen, s ezért ellenáll az értelem kategóriáinak."[21] A modernség története így a megismerhetőségbe és annak hordozójába, a nyelvbe vetett bizalom fokozatos megrendülésének története is.

A modernség művészete és irodalma a fenti elvek kontextusában alakult és pluralizálódott, alapvető témaként vetve fel a körvonalazódó „válság" különféle aspektusait, így a megismerés és a nyelvi kifejezhetőség problémáit is. Ezeknek a problémáknak a megjelenítésében természetesen korántsem egységes – az alábbiakban néhány olyan jellemző vonást mutatnék fel, amelyek lehetővé teszik a modernség és az avantgárd viszonyának minél pontosabb körülírását.

Avantgárd és modernség

A modernség irodalmának sokarcúságát Matei Călinescu alapmunkája óta *(Five Faces of Modernity/ Cinci fețe ale modernității)*[22] nem nehéz belátni. Az az öt „arc", amelyet a kötet szerzője megkülönböztet (modernizmus, avantgárd, dekadencia, giccs, posztmodern), részben ugyanannak a jelenségnek különböző nézőpontú szemléléséből válik láthatóvá, részben más-más időbeli aktualizációkról van szó (mint például az avantgárd és a posztmodern esetében). Nem egyszerűen egy ötfejű szörnyről beszél

[20] Az abszurd filozófiai megalapozásához l. például Albert Camus: *Sziszüphosz mítosza.* Magvető, Budapest, 1990.
[21] Nicolae Balotă: *Abszurd irodalom.* Gondolat, Budapest, 1979. 23.
[22] Az angol nyelvű kiadás adatai: Duke University Press, Durham, 1987.

tehát Călinescu, hanem ugyanannak a fejnek öt különböző szögből történő megvilágításáról is. A modernség különféle „aktualizációi" egymást is kikezdik, rombolják. A modernizmus például a giccs ellenében lép fel, az avantgárd a modernizmus, illetve a dekadencia ellen (később őt magát is a dekadens irányzatok közé sorolják), a posztmodern pedig a modernség és a korábbi kulturális/ civilizációs termékek olyan fokú kritikáját és újrarendezését jelenti, hogy legtöbb értelmezője szerint nem egyszerűen egy új modernség-(ál)arc, hanem valami más.

A posztmodern irodalomról folyó vitákban mindenesetre gyakran felismerhetők ugyanazok az érvek, ugyanazok a sablonok, amelyeket a huszadik század első évtizedeiben részint a – nevezzük így – „tradicionalizmus" és modernség, részint az alig szilárduló pozíciójú esztétista modernizmus és az avantgárd képviselői folytattak egymással. Ezek a visszatérő érvelésmódok többnyire formaproblémaként próbálják láttatni az egyes vitában álló irányzatok közötti törésvonalak eredetét. Frank Kermode (nagyjából a modernség T. S. Eliot-féle pozíciójából) így foglalja össze a probléma lényegét: „a művészet szüntelen formakeresésének legfontosabb ösztönzője az a félelem, hogy az idejétmúlt formafikciók miatt nem lesz képes az igazmondásra, vagy legalábbis kevésbé lesz képes rá, mint lehetne".[23] Csakhogy a posztmodernség vagy az avantgárd esetében a műalkotás létmódjának a kérdése is felmerül, igaz, más-más módon. Az avantgárd irányzatai a köznapi élet eseményeinek sorába próbálják illeszteni alkotásaikat, egyfajta „ellenirodalmi" elképzelés mentén.[24] „Az

[23] Frank Kermode: *Mi a modern?* Európa, Budapest, 1980. 36.

[24] Ennek az elképzelésnek, amelynek a korabeli manifesztumokban és kommentárokban számos nyoma van, egyes értelmezők problematikusnak látják a konkrét megvalósítását, és legtöbb joggal talán a konstruktivista funkcionális iparművészetben tekintik megvalósultnak. Sok tekintetben a művészetet közvetítő intézmények kritikájával függ összsze ez a törekvés, amelynek eredményét legpontosabban talán Richard Wolin írja körül, az „esztétikátlanított autonóm művészet" [de-aesthe-

irodalom üldöz. Javíthatatlanul ellenszenvesnek találom." – írja 1915-ben Ion Vinea,[25] Tristan Tzara barátja és költőtársa, aki akkoriban a szimbolizmus határait feszegeti az avantgárd irányában. A posztmodern a fikcionálás különböző szintjeinek alkalmazása révén változtatja meg a szöveg létmódját – a szerzőségre, az irodalmi hagyományra és magának a szövegnek a létrejöttére irányuló reflexió konstrukciós elvvé emelésével. Ha a „formaproblémát" ebben a keretben vetjük fel, jól elkülöníthető egymástól a történeti avantgárd és a posztmodern irodalomfelfogás.

A posztmodernség felől ugyanakkor láthatóvá válik az a paradigmaszerű episztemológiai egyezés is, amely a modernséget és az avantgárdot közösen jellemzi. Kulcsár Szabó Ernő hipotézise szerint „paradigmaérvényű szemléletváltás nem annyira a századfordulós modernség és az avantgarde között, hanem e két nagy alakzat, illetve az avantgarde utáni modernség között következett be".[26] Jól illeszkedik ehhez az elképzeléshez a Matei Călinescu által is felvetett értelmezés, amely szerint az avantgárd bizonyos értelemben a modernség paródiájának tekinthető.[27] (Babits Mihály is ugyanezt a szókapcsolatot használta a futurizmus kapcsán, akkor még alighanem kevésbé egzakt értelemben.)[28] A paródia viszonya az „eredetihez" ugyanis egyszerre affirmatív és kritikai – önazonossága az „eredeti" függvénye, ugyanakkor jelentősen el is különböződik attól: „Ideális körülmények között a paródiának egyszerre kell parodikus benyomást keltenie és lehetővé tennie azt, hogy már-már az eredetinek higy-

---

ticized autonomous art] fogalmával. Idézi Richard Murphy: *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity.* Cambridge University Press, Cambridge, 1999. 32.

[25] Idézi Ion Pop, in: *Avangarda în literatura română.* Atlas, Bucureşti, 2000. 28.

[26] Kulcsár Szabó Ernő: *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége.* 12. In: Uő: *Beszédmód és horizont.* Argumentum, Budapest, 1996.

[27] Vö. Matei Călinescu: *Cinci fețe ale modernității.* 141.

[28] L. Babits Mihály: *Futurizmus.* Nyugat. 1910. I. kötet, 487–488.

gyék."[29] Egyszerre működik tehát kapcsolatukban valamiféle szoros egymásrautaltság és egymás kizárása.

Ha modernség és avantgárd viszonyát „eredeti" és paródiája analógiájára próbálnánk felvázolni, számos fogódzó kínálkozna: mindenekelőtt a paródia *túlzó* jellege. Az avantgárd szinte teljességgel a modern hagyományból indul ki, de radikálisabbak, szélsőségesebbek a következtetések, amelyeket levon. Arra az episztemológiai és nyelvi válságra, amely már a modernizmusban megjelenik, a paradoxonra épülő struktúrák vagy a különböző, egymásnak ellentmondó szubjektív tapasztalatok szembesítése által, az avantgárd más „választ" dolgoz ki: a dadában például a nyelvi elemek véletlenszerű egymás mellé illesztése révén modellálja a dolgok közti viszonyokat – azt a felismerést, hogy a dolgok értelmét, a közöttük felismerhető kapcsolatokat végső soron az észlelő/magyarázó szubjektum teremti meg. A szürrealizmus a megismerhetetlen tapasztalatát próbálja közvetíteni azokból a tudatalatti régiójából „előkerülő" töredékekből kiindulva, amelyekhez az automatikus írás technikáján vagy az álmokon keresztül lehet hozzáférni. Bár néhány paródiaelmélet a túlzást nem tekinti a paródia szükségszerűen meglévő fogalmi jegyének, olyan technikaként emlegetik, amely mintegy jelzést küld a befogadónak: paródiáról van szó, vagyis hogy a szöveg utalást tartalmaz egy másik, részben ellentétes irányultságú szövegre.[30] Magának az „ellenirodalomnak" a fogalma is, amelybe bizonyos értelmezések szerint az egész avantgárd irodalom sorolható, feltételez egy olyan vonatkozási pontot, amelytől elkülönböződik. A vonatkozási pont többnyire egy olyan, válságba került képződmény (irodalom, irodalmi forma), amely már nem képes akként működni, ami. Az ellenirodalmi elképzeléseknek ugyanakkor (és ebben ismét érvényes a paródia analógiája) sohasem sikerült „szétrom-

[29] Călinescu: *Cinci fețe ale modernității.* 142.

[30] L. Gary Saul Morson: Parody, History, and Metaparody. 70. In: Gary Saul Morson, Caryl Emerson (eds.): *Rethinking Bakhtin.* Northwestern University Press, 1989.

bolniuk", „megszüntetniük" az írást vagy az irodalmat – még ha olykor ezt is hirdették – legfeljebb az irodalmat egy másik típusú irodalommal helyettesítették.[31] A túlzás végső soron azt a pontot jelzi a parodikus működés során, ahol az „eredeti" szubvertálható és/vagy szubvertálandó.

Gary Saul Morson a paródiának egy olyan jegyét mutatja fel, amely analogikusan az avantgárd irányzatok közül többet is jellemez: „A paródia egy beszédaktus hiteltelenítését célozza azáltal, hogy átirányítja a figyelmet a szövegről egy »kompromittáló« kontextusra."[32] Az avantgárd egyik központi törekvése éppen az volt, hogy újrakontextualizálja a művészetet. A művészet státusát is újragondolta (funkcióját, társadalmi részrendszerekbe való illeszkedésével együtt), nem egyszerűen egy korábbi kifejezésmódot vagy stílust tagadott.[33] Olyan területeket kívánt meghódítani a művészet számára, amelyek mindaddig nem bizonyultak elérhetőnek, különféle kulturális vagy poétikai tabuk miatt. Az avantgárd szerzők másfajta befogadói rétegeket próbáltak megnyerni, az élet és a mindennapok olyan elemeit emelték be a szövegeikbe, amelyek addig tabunak vagy periférikusnak számítottak. Új típusú intézményeket hoztak létre saját (ellen)művészetük számára: kabarékat, képes folyóiratokat. Mondhatni: a modernizmus irodalmát kísérelték meg hitelteleníténi azáltal, hogy kivonták az általánosság kategóriái közül,[34] és az élettől

---

[31] Adrian Marino: Antiliteratura. 152–153. In: Uő: *Dicționar de idei literare.* Vol. I. Eminescu, București, 1973.

[32] Morson: *Parody, History, and Metaparody.* 71.

[33] Vö. Peter Bürger: *Az avantgarde elmélete.* 37.

[34] Ez a gondolat Kirsten Strom idézett tanulmányának is központi tézise, ő Peter Bürger alábbi mondatából vezeti le saját, árnyaltabb koncepcióját: „Mivel a történeti avantgarde mozgalmak egyszer már rávilágítottak arra, hogy a művészet intézményrendszere kínál megoldást a művészet hatásának illetve hatástalanságának rejtélyére, ezután semmilyen forma nem létezhet azzal az igénnyel – bírjon akár örök, akár korhoz kötött érvénnyel –, hogy kizárólagosságot követeljen önmaga számára." Bürger: *i. m.* 59.

elszakadt, zárt, elitista képződményként interpretálták azt. A kontextus (parodikus) felmutatásának vágyához köthető többek között az avantgárdban az anyagi-testi elv hangsúlyosabb jelenléte, amely az esztétizmusban még csak szórványosan volt jellemző (látványosan például Baudelaire *Egy dög* című versében). Az anyagi-testi elv és az avantgárd viszonya a későbbiekben még átfogó elemzést igényel, tény viszont, hogy a gondolati-érzelmi szféra testi kontextusának előtérbe állítása az avantgárdban parodikus gesztusként értelmezhető, és egy modernizmusbeli hiány felmutatásával egyenértékű.

Az oppozíciós önmeghatározás igénye igencsak jellemző volt az avantgárd művészekre: ezt nem hagyhatjuk figyelmen kívül a modernség és avantgárd viszonyának vizsgálata során. Retrospektív nézőpontból azonban olyan vonatkozások is szembeötlőek, amelyek egyezéseket mutatnak. A nyelv- és jelszemlélet modernista és avantgárd jellegéről lesz még szó, itt, a paródia-analógia kapcsán azonban felvethetők azok az ideológiakritikai-rendszerelméleti ihletésű értelmezések is, amelyek az avantgárd „kudarcáról" beszélnek: az avantgárd (szürrealista) kísérletek, mondja Habermas, „a művészet struktúráit akarták megsebezni, de akaratuk ellenére csak annál élesebben megvilágították e struktúrákat. [...] Az életvilág megértési folyamatai *teljes szélességében* igénylik a kulturális hagyományt. Ezért a racionalizált mindennapokat azzal egyáltalán nem lehetne a kulturális elsivárosodás merevségéből kiszakítani, hogy a kulturális területek *egyikét,* jelen esetben tehát a művészetet erőszakosan megnyitjuk, és csatlakozást létesítünk a specializált tudáskomplexumok *egyikéhez".*[35] Habermas tézise első olvasásra azokra az avantgárdot illető baloldali szemrehányásokra emlékeztet, amely a „végső konzekvenciák levonásának", a teljes elkötelezettségnek a hiányával vádolta a kísérletező művészeket. Itt azonban másról van szó: az „elkülönült értékszférák öntörvényűségének" következményéről: arról, hogy a tudomány, az erkölcs és a művé-

[35] Jürgen Habermas: *Egy befejezetlen projektum – a modern kor.* 169–170.

szet elkülönült szférái közül az avantgárd csupán az egyiket, a művészetet tudta igazából célba venni (bár a konkrét, elemzésre kerülő avantgárd művekben kétségkívül közvetett és közvetlen „erkölcskritikát" is hordoznak bizonyos reprezentációs sajátosságok). A tudományról például kevesebb mondanivalója volt, annak átstrukturálhatóságát, vagy egy effajta átstrukturálás igényét kevésbé próbálta meg felvetni. Innen is levezethető az avantgárd sokat hangoztatott „szervetlenségének" a problémája. Szemléletes példájában Kappanyos András a puccs dinamikájához hasonlítja az avantgárd működését. Az avantgárd jellegzetes műfaja, a manifesztum ugyanis (amelyet általában fiatal művészek intéznek pályatársaikhoz: idősebbekhez, fiatalabbakhoz) bizonyos értelemben az ars poetica ellenműfaja (abban ugyanis általában egy tekintélyes, „etablírozott" szerző rögzíti álláspontját): „a hagyományos költészettan egy fennálló konszenzust kíván formalizálni és ezzel megerősíteni, a manifesztum félresöpri, felrúgja a fennálló konszenzust, és kinyilvánít egy másik értékrendet".[36] Az avantgárd tehát olyan értékeket javasol, amelyek nem egy rögzült gyakorlatból következnek, hanem kinyilvánításuk pillanatában jönnek létre: nem „támogatja" őket a korábban elismert értékstruktúra, így a többi, elkülönülten létező értékszféra sem, legfeljebb egy eljövendő történet víziója. Inkább puccs tehát, mint körültekintően előkészített forradalom. (Itt a puccsjelleg leíró és nem értékelő kategória: az a türelmetlenség, amely e puccs jellegű dinamikát eredményezte az avantgárd művészet feltűnésekor, a korabeli intézményi struktúrákat vizsgálva, legtöbbször teljesen jogos és érthető.)

Fentebb már utaltam arra is, hogy a modernizmus és az avantgárd szigorú elkülönítése a szakirodalomban korántsem általános. Különösen az amerikai kritikában bizonyult sokáig érvényes-

[36] Kappanyos András: Az avantgárd mint az irodalomtörténet provokációja. 84. In: Veres András (szerk.): *Az irodalomtörténet esélye.* Gondolat, Budapest, 2004.

nek az az „averroesi fordítás”[37], amely az Európában használatos avantgárd-fogalmat egyszerűen behelyettesítette a számára is referenciával bíró „modernizmus” terminusával – Matei Călinescu, aki az európai tudományosságban szocializálódott, több alkalommal is érzékenyen jelzi ezt a terminológiai átfedést könyvében. A nyolcvanas évek végén, könyve korábbi változatára visszautalva, így összegzi a modernségkutatásban bekövetkezett elmozdulást: „Továbbra is azt gondolom, hogy analitikus szempontból a modernizmus és az avantgárd közötti ellentét védhető, bizonyos (történelmi) kontextusokban, de újragondolásra szorul, hogy magába foglalhassa azt a közelmúltbeli, sokkal hangsúlyosabb oppozíciót, amely a modern (beleértve az avantgárdot is), illetve a posztmodern között körvonalazódik. Most, hogy az európaiak, amerikai modell nyomán, a modernista irányzat részeként kezdenek tekinteni az avantgárdra, nehéz lenne azt állítani, hogy a posztmodern egyszerűen a történeti avantgárd meghosszabbítását jelenti.”[38] Ebből a helyzetértékelésből kiolvasható egyrészt az a fordulat, amely a posztmodernben már nem egyszerűen formaproblémák felvetését látja, másrészt annak a (vitatható) nézetnek az egyre általánosabbá válása, miszerint a modernizmus és az avantgárd voltaképpen egy és ugyanaz az irodalmi irányzat. Olyan reprezentatív irodalomtörténeti/interpretációs antológiák támogatják a két kategóriát összemosó nézetet, mint a Malcolm Bradbury és James McFarlane által szerkesztett *Modernism* című kötet[39], amely egyazon keretben tárgyalja az 1890–1930 közötti európai irodalom történetét: Rilke, Yeats, Eliot, Pound és a dadaisták, expresszionisták, szürrealisták műveit.

---

[37] Jorge Luis Borges *Averroes nyomában* című novellája egy kulturális „lefordíthatatlanság” története – lévén, hogy a korabeli iszlám nem ismeri a tragédia és a komédia fogalmát, a novella főhőse így oldja meg a problémát: „Arisztu tragédiának nevezi a panegiriszeket és komédiának a szatírákat és anatémákat.”

[38] Matei Călinescu: *Cinci fețe ale modernității.* 269.

[39] Penguin Books, London–New York, 1991.

A magyar irodalom történetében semmiképpen sem tűnik szerencsésnek összemosni a modernizmust és az avantgárdot, hiszen amellett, hogy jelentős poétikai-irodalomszemléleti különbségek mutathatók ki közöttük, recepciótörténeti megfontolások is felmerülnek: a recepció radikálisan más-ként kezelte az avantgárdot és a nyugatos modernséget (az előbbit mellőzve), olyannyira, hogy gyakorlatilag maga a magyar avantgárd irodalom szövegkorpusza is újraalkotásra, vagy akár: megalkotásra szorul. Amellett, hogy (különösen a posztmodernség távlatából) történtek kísérletek arra, hogy a modernizmus és az avantgárd közös episztemológiai-jelhasználati hátterét feltárják, továbbra is tarthatónak mutatkozik a modernizmus és az avantgárd közti árnyalt különbségtétel.

Már az esztétista modernségen belül is erős a kritikai hang a „civilizációs modernséggel" szemben, az avantgárd viszont radikálisan, és több szinten kívánja ennek a kiegyensúlyozásra törő értékrendnek az ellentettjét állítani. Bizonyos vonatkozásaiban – éppen az ellentétek másik pólusának az egyszerű, oppozíciós felértékelése miatt – sikertelenül. Az avantgárd ugyanis (legalábbis a magyar avantgárd) néhány értelmezés szerint éppen a dolog és jel modernségbeli viszonyát nem kérdőjelezi meg, amely által paradigmatikus fordulatot jelenthetne a magyar irodalomban, s amely alighanem „párbeszédképesebbé" is tette volna a későbbiek során.[40]

A magyar avantgárd történetét – s ezen belül jelviszonyainak értelmezését – többek között azért nehéz megkonstruálni, mert azok a nyugat-európai „nagy" irányzatok (futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus, szürrealizmus), amelyeknek többé-kevésbé konszenzuálisan sikerült megalkotni a poétikáját,[41]

---

[40] Vö. Kulcsár Szabó Ernő: „... ki üdvözöl téged születő pillanat". Alanyiság és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál. In: *Beszédmód és horizont*. 124–156.

[41] Deréky Pál ezzel kapcsolatban is szkeptikus: „Az irodalomtudományi kutatás jelenlegi állapotát mi sem jelzi jobban, hogy bár a kilenc-

nem tűntek fel vegytiszta egyértelműséggel és programatikusan a magyar nyelvterületen. A Kassák folyóiratai kapcsán gyakran emlegetett „aktivizmus”, illetve „konstruktivizmus” fogalmai poétikailag nehezebben írhatók le illetve helyettesíthetők be az ismertebb „izmusokkal”. Részben ez is indokolta annak idején Bojtár Endre kísérletét, hogy megalkossa a kelet-európai avantgárd saját tipológiáját, amelyben a konstruktivizmus a fentebb említett négy „izmushoz” hasonló súllyal szerepel.[42] A történeti avantgárd irodalom kutatása az 1999-es Kassák-újraolvasó konferencia óta[43] az elnevezéseket, besorolásokat tekintve megpróbál elszakadni az avantgárd önszemlélettől és önértékeléstől, nagymértékben kiiktatva az irodalmi és képzőművészeti irányzatok egymásra olvasását is. Ennek következtében az újabb Kassák-tanulmányokban nem esik szó aktivizmusról és konstruktivizmusról, ehelyett Kassák 1920 és 1925 között írott szövegeit az *Újraolvasó*-kötet szerzői hajlamosak teljes egészében a dadaizmus körébe utalni. Deréky Pál a következőképpen összegzi az így kirajzolódó magyar avantgárd-képet: „Így jelenleg a különösebb elméleti gondot nem okozó futurizmus-, expresszionizmus- és szürrealizmus-fejezet mellé olyan hatalmas dadaizmus-fejezet kerekedett, amelynek volumene szinte nagyobb, mint a másik háromé együttvéve. Ráadásul ebben vannak a történeti ma-

---

venes évek közepére sikerült valamiféle *tapasztalati* műtipológiát kialakítani – mely művek nevezhetők a magyar irodalomban futurista, expresszionista, dadaista, illetve szürrealista alkotásoknak –, de eddig egyetlenegy izmusnak sem sikerült rekonstruálni a poétikáját.” L. *A történeti magyar avantgárd irodalom (1915–1930) és az ún. magyar neoavantgárd irodalom (1965–1970) kutatásának újabb fejleményei.* Lk.k.t. 2001/6. 10.

[42] L. Bojtár Endre: *A kelet-európai avantgárd irodalom.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977.

[43] Kötetben: Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő–Kulcsár-Szabó Zoltán–Menyhért Anna (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról.* Anonymus, Budapest, 2000.

gyar avantgárd irodalom főművei."[44] Anélkül, hogy kielégítőnek tartaná az avantgárd irányzatok poétikájának korábbi vagy a jelenlegi elméleti megalapozását, Deréky amellett érvel, hogy ez az álláspont további árnyalásra szorul. A képzőművészeti konstruktivizmus ugyanis, amellyel Kassák akkoriban esszéiben is sokat foglalkozott, sok ponton ellentétes a dadaista művészetszemlélettel. „Szerintem inkább arról lehet szó – mondja Deréky –, hogy keverve fogadta be ezt a két izmust – ami, megengedem, igen ritka keverék. Tehát leegyszerűsítve egyidejűleg van jelen irodalmában egy széttartó és egy összeszedő, építgető dolog. Ekkori költészetében – vagyis a számozott költeményeken belül – 1927 tájékán, kb. a 75. vers táján következik be számottevő változás. Képtelenség, hogy 1927-ig megőrizte volna a dadaizmus poétikai ismérveit, miközben már lefolytatott néhány kísérletet a szürrealizmus jegyében is."[45]

Úgy tűnik, a jelenlegi recepció dadaizmus-központúsága azzal magyarázható, hogy a kortárs irodalom hatástörténeti távlatában a dada-típusú jelviszony-értelmezések tűnnek leginkább „kihívásnak" a posztmodern irányában, annál is inkább, mivel szubjektum-értelmezésük közel azonos módon építkezik. Az avantgárdban, mondja Kulcsár Szabó Ernő – és ez leginkább a dadára érvényes – „az esztétikum emberi, individuális szándékoltsága helyét az esztétikum realitása, a művészetteremtő akaratról leválasztott, deszemiotizált dologszerűsége foglalja el".[46] Az az irodalomtörténeti konstrukció, amely Kulcsár Szabó és kutatócsoportja írásaiban körvonalazódik, sok tekintetben elfogadhatónak tűnik. Lényege, hogy a huszadik századi irodalom történetét négy nagy formáció határozza meg: a klasszikus modernség, a történeti avantgárd, az „utómodernség", illetve a

---

[44] Deréky Pál: *A történeti magyar avantgárd irodalom...* 10.

[45] Deréky Pál: *i. m.* 11.

[46] Kulcsár Szabó Ernő: Klasszikus modernség, avantgárd, posztmodern. Az irodalmi modernség és az „egész"-elvű gondolkodás válsága. *Kortárs* 1990/1. 136.

26

posztmodern. Magyar irodalmi (költészeti) példáknál maradva, a fontosabb poétikai konkretizációk Babits/Kosztolányi, Kassák/Déry, József Attila/Szabó Lőrinc, illetve Tandori Dezső/Oravecz Imre művein keresztül lennének leírhatók. Ez a konstrukció nyilván több tekintetben is árnyalásra szorul: részben a neoavantgárd (vagy más terminussal: posztavantgárd) beillesztése jelenthet bizonyos értelemben problémát[47], részben pedig az elemzéseknek azt a néha meglehetősen leszűkítő irányultságát lehetne pluralizálni, amely szinte kizárólag a szövegek szubjektumfelfogását és jelhasználatát vizsgálja. A konstrukció teherbírását mindenképpen meggyőzőbben jelezné, ha antropológiai /kultúratudományi vagy egyéb alapokon is megvizsgálnánk az egyes alakzatok egymáshoz való viszonyát. Az eddigi kutatások alapján ezek a viszonyok így vázolhatók: a fenti formációk „döntően a szubjektumfelfogás és a jelhasználat tekintetében különíthetők el egymástól. Mert bár a szubjektumfelfogás felől nézve a posztmodern részint az avantgarde individuumértelmezését viszi tovább, egyidejűleg szembe is kerül vele, amennyiben jelfelfogása viszont – tagadva az avantgarde deszemiotizációt – a klasszikus modernség autoszemiózisához áll közelebb”.[48]

A modernség vége?

A modernség fogalma mélystruktúrájában egy sajátos időtapasztalatot hordoz: a történelmi, lineáris idő tapasztalatát, amely egy meghatározott irányban halad, anélkül, hogy tengelye visszahurkolódna. Ez az időkoncepció határozza meg a modernség hagyományhoz való viszonyulását is: a hagyomány itt olyasva-

[47] A probléma felvetését bővebben lásd: Dánél Mónika: A közöttiség alakzatai. Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról. *Magyar Műhely* 2002/2. 27–54.

[48] Kulcsár Szabó Ernő: *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége.* 11.

lamit jelent ami elmarad, ami az aktualitás fényében érvénytelenné válik vagy válhat. Az „avantgárd" fogalmának etimológiája gyakorlatilag ugyanezt az időkoncepciót tartalmazza: az „élcsapat" bizonyos értelemben saját kora előtt jár, és mintegy megtisztítja, előkészíti a terepet mindazok számára, akik majd a nyomukba lépnek. A szó teleológiát feltételez: az avantgárd halad valami felé, mintegy meghaladja a visszahúzó erőket.[49] Theodor W. Adorno ennek az elvnek a paradox jellegét is megmutatja: azt, hogy a modernségben emiatt erőteljes a harc a múlttal, a (régóta) meglévővel szemben: „a bomlasztás stigmája üti rá a valódiság pecsétjét a modernségre; az, amivel a mindig azonosnak lezártságát kétségbeesetten tagadja; a robbantás a modernség állandó tényezőinek egyike. A hagyományellenes energia önemésztő örvényléssé válik: ennyiben a modernség mítosz, önmaga ellen fordítva. A mítosz időtlensége az időbeli kontinuitást megtörő pillanat katasztrófájává lesz".[50] Ebben, a paradoxonra kihegyezett megfogalmazásban az is nyilvánvaló, hogy a teleologikus struktúrának többféle koncepciója, többféle megvalósulása lehetséges. Ez lehet az egyik alapja annak, ahogyan magát az avantgárd terminusát, annak globálisan leíró jellegét problematizálják egyes kutatók – közöttük Kirsten Strom, Kappanyos András vagy Passuth Krisztina, a már fentebb említett módon: hogy tudniillik a dada vagy akár a szürrealizmus nem ugyanolyan módon „avantgárd", mint például a futurizmus. Ebben a tekintetben releváns lehet Antoine Compagnon megjegyzése is, aki épp a korai modernség és az avantgárd között igyekszik effajta különbséget kimutatni: „Az első modernek nem egy jövő felé nyitott jelenben keresték az újat, ezáltal saját eltűnésüknek elvét is tételezve, hanem a jelent mint jelent fogták fel. A különbség óriási. [...] Nem bíztak az időben vagy a történelemben, ahogy abban sem, hogy

[49] Vö: Matei Călinescu: *Cinci fețe ale modernității.* 101–119.

[50] Idézi Jürgen Habermas: Egy befejezetlen projektum – a modern kor. 156. L. még: Theodor W. Adorno: *Teoria estetică.* Pitești, Paralela 45, 2005. 37.

valaha elégtételt vehetnének ezekkel szemben. Hősiességük a jelené volt, és nem a jövőé, hiszen idegen volt tőlük az utópizmus és a messianizmus. [...] Röviden: az első modernek nem gondolták, hogy avantgárdok lennének."[51] A különbség ebben a leírásban az utópista jelleg, illetve a jelenben élés vágya között létesül. Nem gondolom, hogy ez a különbségtétel összességében működőképesnek bizonyulhat a modernség és az avantgárd esetében, sokkal hangsúlyosabbnak tűnik az újdonságelv jelenléte mindkét paradigmában, amelyek tehát számos átfedést mutatnak. A ideológia, a meghaladásra provokáló múlt Compagnon reprezentációjából sem hiányzik, a különbség csupán a hangsúlyok elhelyezésében mutatható ki.[52]

Nem véletlen, hogy az értelmezők többnyire a hatvanas évekre teszik az avantgárd „csődjét": a botrányra, a keretek szétfeszítésére törekvő avantgárd ekkorra világszerte (különösen a nyugati világban) sikeressé változik, sértegetésre, támadásra épülő retorikáját ekkorra egyszerűen szórakoztatónak kezdi érzékelni a közvélemény. Igaz, ez már a neoavantgárd és a posztmodern kora.[53] Ekkorra rendül meg igazából a demokratikus berendez-

---

[51] Antoine Compagnon: Ce/e *cinci paradoxuri ale modernității.* Cluj, Echinox, 1998. 45–46. (saját fordításom, B. I. J.)

[52] Adorno a következőket mondja még erről: „A modernség absztrakció ahhoz képest, ami megelőzi őt; mivel nem mágikus jellegű, nem képes arra, hogy arról beszéljen, ami korábban nem létezett: ezért a modernség baudelaire-i kriptogrammái az újdonságot azonos szintre helyezik az ismeretlennel, az elrejtett *telosz*szal. [...] a modern művészet Münchhausen báró törekvését követi, a non-identikussal való identifikációt próbálja megvalósítani." Theodor W. Adomo: *Teoria estetică.* 35–36. (saját fordításom, B. I. J.)

[53] Összefoglaló írásában Kappanyos András kétes és paradox „sikerként" tárgyalja azt a fordulatot, amelytől kezdve normatívvá és keresetté válik az avantgárd művészet egy jelentős része, majd hozzáteszi: „az avantgárdban radikálisan megtestesülő modernista teleológia elhagyja a művészeti-kulturális terepet, és ez az elhagyott terep az, amit

kedésű kultúrákban a mindaddig viszonylag egységes „hivatalos kultúra” – eltűnik az erős, „meghaladásra provokáló” ellenfél, és eltűnik vagy megsokszorozódik az a teleológia is, amely irányt adna a művészet számára.

Ennek az állapotnak a következménye, hogy amikor Angelo Guglielmi az avantgárdról szóló elméletét publikálja 1964-ben, elveti a terminus kortárs fejleményekre való vonatkoztatásának lehetőségét. Az avantgárd vagy neoavantgárd terminusai helyett az „experimentalizmus” szót javasolja, a metafora pedig, amelylyel alátámasztja opcióját, szemléletesen magyarázza azt is, hogy miért: a kortárs művészetek – mondja Guglielmi – abban a helyzetben vannak, mint amikor egy sokáig ostromlott városból visszavonult az ellenfél, a terepet viszont aláaknázta. Ilyenkor az ostromlók részéről nem könnyű fegyveres rohamosztagokra van szükség, hanem Geiger-mérőkkel felszerelt specialistákra.[54] Az „élcsapat” attribútumai – az úttörésre való készség, a merészség – ebben a helyzetben nem elégségesek: inkább kísérletező körültekintésre van szükség, nem „avantgárdra”.

A posztmodern terminusa tehát nem azt jelzi, hogy a lineáris időtengely mentén ez a paradigma „a modernnél is előbbre” van, inkább arról van szó, hogy ebben a koncepcióban a „modern”, az „új” már nem jelent kiemelt értéket: a modernségre való törekvés nem visz közelebb valamiféle célképzethez: a teleológia kronológiává válik.

Ugyanakkor az, hogy a posztmodern másfajta időtapasztalattal rendelkezik, a hagyományhoz való viszonyát is megváltoztatja: nem kívánja mindenáron lerombolni, újrakezdeni azt, hanem újraolvas, újrahasznosít. A valóságelemek, kijelentések, beszédaktusok rekontextualizációja itt már nem annyira „válságként” mutatkozik meg, az „eredeti” kontextus nem bír kiemelt fontossággal, ily módon a posztmodernben újabb és újabb (funkcionális)

---

jobb híján posztmodernnek nevezünk”. L. Kappanyos András: *Az avantgárd mint az irodalomtörténet provokációja*. 75.

[54] Összefoglalja Călinescu: *Cinci fețe ale modernității.* 125.

konstrukciók jönnek létre, már létező elemek újrafelhasználásával. A paradigmatikus elmozdulás a válságként való érzékeléstől az adottságként való érzékelés felé történik meg.

Matei Călinescu enyhén „eretnek" megállapítása szerint „távol attól, hogy az újdonsággal mint olyannal, vagy általában az újdonsággal foglalkozna, az avantgárd szerző valójában a *válság* új formáit, vonatkozásait vagy lehetőségeit próbálja felfedezni és kitalálni".[55] A posztmodern paradigma nem tekint el ezektől a „felfedezésektől", és beépíti őket saját identitásába, más jelentést adva nekik. Ilyen értelemben az, hogy a modernség vagy az avantgárd mely elemeiben bizonyul „megszólíthatónak", hatástörténeti folyamatok eredményeként írható le. Ezáltal azonban nem hierarchikus fontossági sorrendek alakulnak ki, legfeljebb az egyes irányzatok genealógiája rajzolható ki könnyebben.

Miközben a történeti avantgárdot vagy a modernséget „történetiként" próbáljuk interpretálni, természetesen nem feledkezhetünk meg arról, hogy a „történetivé tétel" végső soron szubjektív cselekvések eredménye: „a korszakolás műveletében a korszak mintegy »jelenné« teszi a múltat (ki-jelöli, jelentéssel látja el, pontosabban éppen a »korszakindex« révén alkotja meg azt), tehát re-prezentálja. A korszakhatárok tehát jelként foghatók fel, olyan jelekként, amelyek nélkül nem létezne a múlt, legalábbis abban az értelemben, hogy jelentéseket lehetne hozzárendelni, értelmezni lehetne"[56] – írja Kulcsár-Szabó Zoltán. A modernség paradigmáját a posztmodern felől „visszatekintő" pillantás hozza létre. Ami legalább olyan fokú paradoxon, mint az, ahogyan az avantgárd, a hagyományt teljességgel tagadó irányzat maga is hagyománnyá vált, válik.

---

[55] Matei Călinescu: *i. m.* 126.

[56] Kulcsár-Szabó Zoltán: A „korszak" retorikája. 18–19. In: Uő: *Az olvasás lehetőségei.* Budapest, JAK–Kijárat, 1997.

II. VILÁGKÉPI ÖSSZETEVŐK. NEVETÉSKULTÚRA ÉS KORAI MAGYAR AVANTGÁRD IRODALOM

A nevetés mint világalapítás?

„A nevetés aranyvillája koppan fogaimon" – írja Kassák Lajos *Az örömhöz* című versében, 1915-ben. Ez az első vers a magyar avantgárd első folyóiratában, *A Tett*ben, bizonyos értelemben a lap programja is tehát.[57] Az öröm, a nevetés így elvileg központi kategóriák a magyar avantgárd irodalom kezdeteinél. Nem ez lenne az első világalapító gesztus a kultúra történetében, amely nevetéssel kezdődik. Egy ősi egyiptomi papirusz a világ teremtését az istenek nevetésének tulajdonítja: „Nevetésben tört ki, és megszületett a világosság... Másodszor is nevetésben tört ki, és vizek támadtak..."[58] Csakhogy a magyar avantgárd irodalom recepciótörténete mindeddig nem igazolta ezt a hipotézist. A recepció Kassák-központúsága nem tette lehetővé az avantgárd frivolabb, derűsebb vonatkozásainak előtérbe kerülését. A kanonikus Kassák-portrék szobormerevsége, komorsága – amely fokozatosan az életmű emblémaszerű reprezentációjává vált – nem ebbe az irányba mutatott. Ilyenformán, a recepció szemüvegén keresztül nézve a programadó vers egyfajta kódolt üzenetnek hat: az öröm valami más helyett áll, a lendületet, a dinamizmust helyettesíti – a kiválasztott próféta attribútumait. Azok az értelmezések,

---

[57] „Ez tekinthető – Szabó Dezső bevezetője után – Kassák első lapja »programjának«" – írja Kálmán C. György *A korai avantgárd líra* című, általa szerkesztett antológia jegyzeteiben. (Unikornis, Budapest, 2000. 267.)

[58] Idézi Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája.* Osiris, Budapest, 2002. 83.

amelyek nyitottak a magyar avantgárd oldottabb megnyilatkozásai felé is, ilyesféle megállapításokat kénytelenek tenni: „Kassáktól voltaképpen idegen volt a dadaizmus frivolsága – történetesen teljességgel humorérzék híján volt – a teljes tagadás és a tökéletes újrakezdés azonban leglényegesebb szándékaival találkozott."[59]

Az alábbiakban nem kívánom megcáfolni vagy megfordítani a teljes recepció irányát – nem gondolom, hogy a magyar avantgárd szándékaiban például a *farce* vagy a komikumra való törekvés elsődleges volna. Noha vannak ilyen vonatkozások is a magyar avantgárdban, igazat lehet adni Kappanyos Andrásnak, a probléma egyik legutóbbi elemzőjének abban, hogy „a komoran patetikus alaphang valóban fontos (ha nem is egyetemes) jellemzője a magyar avantgarde-nak."[60] Ugyanakkor Mihail Bahtyin nevetéskoncepciójából kiindulva strukturális egyezéseket látok az avantgárd nyelvteremtés, illetve a mindenkori szubkulturálisnak (vagy perifériku snak) számító nyelv és kultúra időleges felszínre törései között. Ilyen esetekben a fogadtatás gyakran a nevetségesség vagy a botrányosság kategóriáiba sorolja azokat a megnyilatkozásokat is, amelyek nem a nevetés kiváltásának szándékával hangzanak el vagy íródnak le.[61] Az avantgárd – és különösen a dadaizmus – ebben az inkongruenciában is olyan lehetőséget látott, amely révén új helyzetet teremthet. Megelőlegezte és ezáltal kifordította az ellenséges reakciókat, beleépítve azokat saját identitásába: „Más korszakokban a kiváltott nevetés akkor számít sikernek, ha megfelel a szerző és a mű intencióinak; ellenkező esetben a lehető legcsúfosabb kudarc, még a közönynél és

[59] Forgács Éva: *Le a széplelkek macskazenéjével. A Dada a magyar művészet perifériáin 1915–1930.* 169. In: Uő: *Az ellopott pillanat.* Jelenkor, Pécs, 1994.

[60] Kappanyos András: Tréfa, szatíra, irónia és az avantgarde. 61. In: Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról.* Budapest, Anonymus, 2000.

[61] Vö. Kappanyos András: *i. m.* 64.

az unalomnál is rosszabb, mert ez már nem nevetés, hanem *kinevetés*. A kétféle nevetés, a *nevetséges* és a *mulatságos* közötti határ mindig, mindenki számára egyértelmű és világos volt. A dada szakított ezzel a hagyománnyal, hajlandó volt eljátszani azt a bohócot, aki komoly képpel saját fejére borítja a festékes vödröt”[62] – írja Kappanyos András.

A (középkori) nevetés bahtyini koncepciója a magyar avantgárd olyan megközelítését teszi lehetővé, amely mintegy összemossa a „nevetséges” és a „mulatságos” kategóriáit (inkább az utóbbi irányában mozdulva el) – nem kívánja eldönteni, hogy az egyes esetekben szándékolt vagy szándékolatlan a humoros hatás. (Ez egyébként számos komikumelméletben nonszensz – a későbbiekben vissza is térek rá.) A „latabagomár és finfi” típusú mondatokon való nevetés ebben a megközelítésben mindenesetre teljesen jogos és „adekvát” befogadásnak tűnik. Ugyanakkor olyan diskurzusbeli analógiák mutathatók ki így az avantgárd és a vásári/rabelais-i beszédmódok között, amelyek egyrészt megfoghatóbbá teszik az avantgárd „felforgató” potenciálját, másrészt indokolják az avantgárd-recepció számos jellemző vonását.

A rabelais-i és az avantgárd beszédmód analógiái

Rabelais-könyvében Mihail Bahtyin egy olyan kultúra összefüggésrendszerében helyezi el a vizsgált szerző beszédmódját, amelyben a nevetésnek és a hozzá kapcsolódó „karneváli világszemléletnek” jól kialakult rituáléi vannak. Ez a világszemlélet elsősorban a piactérhez/vásártérhez kötődik, ahol a közösség tagjai leggyakrabban találkoznak egymással. Ebben a térben (különösen ünnepek alkalmával) ideiglenesen felfüggesztődik a hierarchia, a normák, kiváltságok rendszere, és egy másfajta világ jön létre, amelyben az idő, a keletkezés, a változás, a megújulás

[62] Uo.

ünnepli önmagát.[63] Ebben a világban a „komoly", „hivatalos" elvek visszájukra fordulnak, a nyelv másfajta használata, más regiszterei kerülnek előtérbe: „Ez a világszemlélet, mivel ellenségesen szemben állt minden kész és befejezett, minden megingathatatlanságra és örökkévalóságra pályázó dologgal, dinamikus és változékony (»próteuszi«), játékos és képlékeny formákat igényelt magának. A karneváli nyelv valamennyi formáját és szimbólumát a változás és a megújulás pátosza, az uralkodó igazságok és hatalmak viszonylagos voltának vidám tudása hatja át"[64] – írja Bahtyin. Többször hangsúlyozódik a könyvben, hogy a rend felfüggesztése ideiglenes ebben a közegben, ugyanakkor az is, hogy ez a karneváli paródia távol áll az újkor „tisztán tagadó és formális" paródiájától: „a karneváli paródia úgy tagad, hogy egyszersmind új életre kelti, meg is újítja azt, amit tagad. A puszta tagadás általában idegen a népi kultúrától."[65] Ez az ambivalencia a népi kultúra hiedelemvilágából táplálkozik, amelyben a föld-princípium az újjászületést hordozza, és amelyben az „anyagi-testi elv" korántsem esik olyan tilalmak alá, mint például a középkor hivatalos egyházi kultúrájában.

Bár nem hangsúlyozódik, kétségtelen, hogy Bahtyin a szakrális iránti (sajátos, kulturálisan-történelmileg körülírható) nyitottság alapján különíti el a középkori-reneszánsz nevetéskultúrát a modern koritól. Az a mitikus tudat, és az az egészelvűségben való gondolkodás, amely a nevetés újjászülő funkcióját működtette, hiányzik, vagy másképpen van jelen a modernségben. A romantikus vagy modern nevetés-teóriák mindenesetre a kritikus, eltávolító, szatirikus (ki)nevetés elméletei voltak. Ezért, a kor elméleteinek kontextusába illesztve sorolhatja Bahtyin többek között az expresszionistákat vagy szürrealistákat a „modernista groteszk" címszava alá, amelyet az ötvenes évek elméletírói (pl.

[63] Bahtyin: *François Rabelais művészete...* 18.
[64] Bahtyin: *i. m.* 19.
[65] Uo.

Wolfgang Kayser) szerint az össze nem illő elemek idegensége és a komor összhatás működtet.[66]

Ugyanakkor az a radikális elkülönülés, „irodalmiatlanság", amelyet Bahtyin Rabelais műveinek jellemzőjeként mutat be, szinte teljes egészében fedi mindazt, amit a századelő avantgárd irodalmáról (különösen a dadáról) gondoltak és gondolnak: „ábrázolásmódja szétvet minden dogmát, szembeszegül minden tekintélyi úton szentesített szabályossággal, képtelen rá, hogy bármit egyoldalúan komolyan vegyen, nem tud megnyugodni semmiféle befejezettségben és megállapodottságban, semmiféle kizárólag komoly szempont érvényesítésében, mindennemű gondolati és világnézeti végérvényességet és megoldottságot elutasít".[67] A továbbiakban olyan strukturális egyezéseket keresek az avantgárd költészet és a rabelais-i irodalom között, amelyek az uralkodó, hivatalos diskurzussal való szembesülés során hasonló eredményeket hoztak.

Nemcsak a nyelvi elemek szintjén kimutatható analógiákról van szó, hiszen az a fajta népi kultúra, vagy legalábbis az a rítusrendszer, amelyet Bahtyin francia minták alapján leír, Kelet-Közép-Európában még a 19–20. század fordulóján is többé-kevésbé érintetlen világot alkotott.[68] Nem a népi kultúra rendszere hasonította magához a 19. század második felében, a népies irodalom virágzásának idején a nemzeti kultúrát, hanem fordítva:

---

[66] Bahtyin: *i. m.* 56–58.

[67] Bahtyin: *i. m.* 10.

[68] Bahtyin művét számos kritikusa túláltalánosítónak találta az egységesnek tételezett népi kultúra szempontjából. Utóbb például maga is érintette a pravoszláv nevetésfelfogás sajátos, európai nevetéskultúrától különböző voltát. Mások a hallgató többség / karneváli hangoskodás oppozíciója mentén vitatták a karneválelmélet általánosíthatóságát. L. Szőke Katalin: Jegyzetek. In: Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája.* 553–562. Itt azonban nem a Bahtyin-koncepció „igazságát" vizsgálom, inkább azt, hogy mi az, ami belőle modellként relevánsnak tűnik az avantgárd irodalom kontextusában.

a magaskultúra épített be a saját szempontjai szerint bizonyos (népi) értékeket a kánonba. Ez végső soron azt jelentette, hogy a népi kultúra a népiesség divatja ellenére ugyanúgy a „második világot", „második életet" jelentette ekkoriban, mint Rabelais idejében. Ennek a „második világnak" az elfogadtatására tett kísérlet bizonyos értelemben az avantgárd művészet is, amely a periférián élő, nemrég és még nem alapjaiban városiasodott tömegek művészetévé kívánt válni. Szabolcsi Miklós egyik tanulmányában Vitezslav Nezval cseh avantgárd költő koncepcióját is ebből a világból bontakoztatja ki: „ifjúságától fogva vonzódott a vásárok, cirkuszi mulatságok, népi játékok színes világához, a trebici piac csepűrágói, a vándorszínészek, a gyermekkönyvek, a népies nyomtatványok élete nagy élményei voltak. És azok közül való volt, akik népi tömegműfajt és kifinomult költészetet eggyé akartak olvasztani, akikben egy új s nagy tömegművészet vágyképe élt".[69] Az avantgárd teoretikusok ezt az „új", mindaddig perifériku vagy „ellenzéki" kultúrát kívánták a régi helyére állítani. Kétségtelen, hogy az avantgárd diskurzus nem volt azonos a tömegek beszédmódjával. Szemléleti alapjukat tekintve viszont számos közös tényezőt fedezhetünk fel bennük, ugyanakkor a hivatalos diskurzus szubverzióját célzó stratégiák is hasonló irányok mentén működnek a „karneváli beszédben" és az avantgárdban.

Az anyagi-testi elv az avantgárdban

Az anyagi-testi vonatkozások előtérbe kerülése az avantgárdban szükségszerűnek tűnhet azok számára is, akik az avantgárd képiség jegyeit egyszerűen az egymástól szélsőségesen távol eső jelentésmezők összekapcsolásából próbálják levezetni. Az elvont tartalmaktól, fogalmaktól nyilván a konkrét, anyagi vonatkozások

[69] Szabolcsi Miklós: *A clown mint a művész önarcképe.* Corvina, Budapest, 1974. 118–119.

állnak legmesszebb, az általános, absztrakt értelemigényű avantgárd vers következésképpen szinte vonzza a testrészekre, anyagra utaló képeket. Ezeknek a szinteknek az egymásba játszatása nem avantgárd találmány, a szimbolista kettősképek is éltek ezzel a lehetőséggel. *Az örömhöz* című, már idézett versében Kassák például inkább a szimbolista képalkotás logikája mentén emel ki néhány testrészt (ököl, tigrisszem), a merészebb társítások inkább a felsorolásban egymás mellé kerülő képi elemek szórtságában jelennek meg: „Epikur új arcát énekelem / s a rónák kiserkent zöldjét, a hegyek fehér gleccsereit, / nyers, keveredő tömegeikkel a roppant metropoliszokat / s külön a kovácsok öklét, a bankárok sárga tigrisszemeit, / a leszálló búvárt, a kertészt s a kötélidegzetű pilótát." Az „ököl" vagy a „tigrisszem" itt egyetlen kiemelt képbe sűrítve reprezentálja a kovács, illetve a bankár státusát és jellemét. Az a megoldás viszont, amellyel a vers zárul, már sokkal egyértelműbben az anyagi-testi elv avantgárd elburjánzásához köthető – itt a képek nem feltétlenül ellenpontjai valaminek, hanem inkább egy általános, testiséghez köthető prediszpozíció hozadékai: „Az öröm és az akarat bitangló hímé vagyok, / s bolond csikó, tág cimpákkal nyerítek az időkbe: / hol majd Vesztfália mély acélhámorai dalolnak nekünk / [...] s ó lásd, az én részeg, utcai nyelvem is, ki most / elsőnek dobja be magát az új földre." A vers megteremtődő kontextusában a képek a konkrét sík felé tolódnak el, a „részeg, utcai nyelv" például bármennyire is tartalmaz az elvont síkhoz tartozó elemeket, a maga anyagiságában vizualizálható, groteszk képként jelenik meg a befogadói tudatban.

Ez az anyagi-testi elv, amelynek Bahtyin szerint alapvető fontossága van a középkor és a reneszánsz népi nevetéskultúrájában, szükségszerűen tűnik fel a lét konkrét szférái iránt vonzódó avantgárd szerzők műveiben (helyenként a Deréky Pál által „elvont avantgárd költemény"-nek nevezett szövegekben is[70]).

[70] L. Deréky Pál: *A vasbetontorony költői.* Argumentum, Budapest, 1992. 109–140.

A neki tulajdonított jelentés talán nem esik egybe azzal, amelyet Rabelais-nál és kortársainál hordozott, ugyanakkor felszín alatti csatornákon minden bizonnyal kommunikált vele a befogadói tudatban: „az anyagi-testi őselem mélyen *igenlő* elv, megjelenési formája szerint soha nem privát és egoisztikus, és egyáltalán nem válik el a többi életszférától. Az *anyagi-testi elv* itt mindig *egyetemes és össznépi,* és éppen ebből eredően száll szembe mindazzal, ami elszakíthatná *a világegész anyagi-testi gyökereitől,* ami *elszigetelhetné és önmagába zárhatná,* ezért száll szembe minden elvont idealitással és minden olyan *igénnyel, amely a földtől és a testiségtől elszakítva, tőlük függetlenül pályázik jelentésre*”[71] – írja erről Bahtyin (kiemelések az eredetiben). Az avantgárd, amelyet többnyire tagadó, szakító gesztusai alapján szokás meghatározni, ilyen értelemben latens igenlő tartalmakat hordoz, azok mellett az utópikus, „új művészetre” és „új emberre” vonatkozó elképzelések mellett is, amelyek kevéssé bizonyultak körülírhatónak az expresszionizmusban és más irányzatokban. A testről való beszéd alapvető reprezentációs kódokat érint és formál át az avantgárdban, és ebben a szövegbeli testek és a szövegtestek együttesen hatnak a realitás reprezentációinak intézményesült kódjai ellenében.[72] Adorno esztétikaelméletében egymás közelében, a könyv egyazon oldalán tűnik fel a művészet emlékezetes tűzijáték-modellje és cirkuszi inspirációja. Ez utóbbi, emeli ki Adorno, Franciaországban a kubista festőknek és elméletíróiknak jelentett fontos kiindulópontot, de Wedekind is gyakran emlegette. A test művészetére sokáig kevés figyelem

---

[71] Bahtyin: *François Rabelais művészete...* 28.

[72] „ [az expresszionizmus] a realizmust egy intézményesen támogatott kódként leplezi le, amely a valóságnak csupán egy bizonyos felfogását támogatja, és amely az emberi tapasztalatvilág hatalmas területeit hagyja figyelmen kívül”. Richard Murphy: *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity.* Cambridge, Cambridge University Press, 1999. 15. Saját fordításom, B. I. J.

fordult a spiritualizált művészettel ellentétben, épp ezért válhatott aztán ihlető formává, amikor a művészetben a hatás „szándékolatlansága” kezdett problematizálódni.[73]

Érdekes egybeesés kínálkozik a rabelais-i és az avantgárd test-ábrázolás egy másik vonatkozásában is: „a test még nem vált egészen egyéni testté, még nem választják el merev határok a külvilágtól”.[74] Az avantgárd esetében természetesen nem érvényes a „még nem” időbeli behatárolása, egyszerűen a tömeg kaotikus testi megjelenítése iránti igényről van szó, a testeknek a külvilággal és más testekkel való összekeveredéséről. Ugyanakkor erre a test[á]brázolásra már kétségkívül hat a romantika és a modernség egyéni test-tapasztalata, ennek a tapasztalatnak a birtokában történik meg a visszatérés egy másfajta test-látáshoz. Reiter Róbert egyik legkorábbi, 1918-as versében éppen az egyéni és kollektív test határai rajzolódnak ki egy szinte kínálkozó helyzetben, a sorozás pillanatában:

A gerincen
hajigáló szeszély karmol,
(otthon gondbagörnyedés siránkozik)
rendőrbajusz csúffá döfköd minden hetykeséget
s a ráragasztott négyszögek
jókora kockáravalót szabnak ki a reggelből.

Legények;
lekonyult emeletes kedvük,
eszükön csorda vízió legel,
bordáikon áthárfáz bitangul a próba:

---

[73] „Minden műalkotás felidézi, egyszerűen létezése által a cirkuszt mint olyasvalamit, amitől elidegenedett, de mégsem válik előnyére, ha utánozni próbálja.” Theodor W. Adomo: Teoria estetică. 118–119. Saját fordításom, B. I. J.

[74] Bahtyin: *François Rabelais művészete...* 29.

a vesém!... a gyomrom!... féltüdőm!... félszemem!...
az izmom!... az izmod!... az izma!
(Sorozás)

Fentebb utaltam arra, hogy a nevetéselméletek többnyire különbséget tesznek a nevetés szándékolt vagy a szándékolatlan kiváltása között, és hogy ennek a kritériumnak az alapján szokás elkülöníteni a „nevetséges", illetve a „mulatságos" megnyilatkozásokat. Alaptanulmányában Sigmund Freud szintén e kritérium alapján beszél a vicc és a naiv komikum elkülöníthetőségéről. „A naiv komikum akkor jelenik meg – mondja Freud –, ha valaki merőben figyelmen kívül hagy valamely gátlást, pusztán azért, mert számára nem létezik [...]. Megfogalmazását és tartalmát tekintve a naiv (kijelentés) megegyezik a viccel; helytelen szóhasználat, abszurditás vagy trágárság jellemzi. Csak éppenséggel az első személyben lejátszódó pszichikus folyamat, amely a vicc esetében annyi érdekes és talányos kérdést vetett fel, ezúttal egyszerűen hiányzik. [...] A naivitást kizárólag a gátlásokkal rendelkező személy érzékeli, a keletkező örömérzetből is csak ő részesül, és immár közel járunk a felfedezéshez, hogy az örömérzet forrása a gátlás feloldódása."[75] A jellegzetes freudi gondolatmenet ebben az esetben segítségünkre lehet az avantgárd „gátlásokhoz", „normákhoz" való viszonyulásának körülírásában.

A *Sorozás* néhány pontján Reiter kétségkívül a komikum közelébe kerül, a vers kontextusa pedig valamelyes ambivalenciát tart fenn a komoly és komikus jelentések között. A „lekonyult emeletes kedvük" típusú képek például az anyagi-testi „lent" szférájába helyezik át az emelkedett tartalmakat, az „eszükön csorda vízió legel" pedig állati-táplálkozási képelemeket társít az elvont agyműködéshez. A paródia hasonló eszközökkel és irányultsággal vált ki nevetést. Felmerül a kérdés, hogy ebben a versben vagy a Kassák lapjaiban ekkortájt közölt más versek-

[75] Sigmund Freud: A vicc és viszonya a tudattalanhoz. 196–200. In: Uő: *Esszék.* Gondolat, Budapest, 1982.

ben szándékolt vagy szándékolatlan a komikusként is észlelhető) hatás? Ez az, amit nehéz hasonló esetekben eldönteni.[76] Az uralkodó diskurzus kibillentésének szándéka nyilvánvaló, azt viszont nehéz lenne kideríteni, hogy a hasonló versek a magyar avantgárd expresszionista szakaszában bekalkulálták-e hatásmechanizmusaik közé a komikumot is. A befogadó ilyen esetben – freudi terminusokkal – a naiv komikumként és a viccként érzékelés között ingadozik. A recepció, és különösen a szintetikus irodalomtörténeti művek többé-kevésbé a „nevetséges", vagy ami majdnem ugyanaz, a „komolytalan" kategóriájába sorolták a magyar avantgárdot, a naiv komikum befogadási sajátosságainak analógiájára.[77] Mondhatni, a helyzet, illetve az irodalom funkciójának inadekvát felfogását feltételezték róla, holott e funkció átalakítására tett kísérlet igencsak tudatosnak mutatkozik az ekkori avantgárd művekben és kiáltványokban. Ezért hajlok a továbbiakban arra, hogy inkább a „mulatságosaként való észlelés felé toljam el a fentihez hasonló mondatok befogadását. Az avantgárdban a tabuk, „gátlások" tudatosan és strukturálisan oldódtak fel: mások lettek a megszólalás konvenciói. Az eredeti célkitűzé-

---

[76] Fontos hangsúlyozni, hogy a „szerzői szándék" vagy inkább „a mű szándékának" vizsgálata ebben az esetben a befogadó *nevetésének* minél pontosabb körülírása miatt tűnik fontosnak, és ez végső soron pszichológiai-filozófiai megközelítést igényel. Bár a korai avantgárd irodalom és a pszichoanalízis szoros kapcsolata kimutatható, a pszichológiai terminusok nem minden esetben kompatibilisak a befogadásesztétikaiakkal. Ilyen értelemben a „mulatságos mű" fogalma azért tűnik (mégis) használhatónak, mert a nevetés ilyenkor sokkal kevésbé irányul „kifelé"; a nevető saját olvasatán keresztül önmagán is nevet, részt vesz a mulatságban, mint játékos a játékban.

[77] Ezzel az eljárással élt egyébként a proletárforradalom idején néhány kommunista kultúrpolitikus is: „Alaposan elbántak a Ma című vicclappal és híres gárdájával a szocialista párt kongresszusán" – írta az egyik korabeli újság. Idézi Pomogáts Béla: A magyar irodalmi avantgarde. In: Uő: *Változatok az avantgárdra.* Széphalom, Budapest, 2000. 54.

sek szerint: konvenciótlanná lett ez az irodalom. Ez persze – utólag világosan látszik – nem volt megvalósítható: „Ha nyomokban is, de megvolt az a hallgatólagos konvenciórendszer, amely természetesen éppen konvencióellenességével szeretett volna tüntetni; formálódóban volt a lázadás formáinak kánonja, megszilárdulóban a szembeszegülés etikettje”[78] – írja Kálmán C. György az 1910-es évek magyar avantgárdjáról.

A hipotézisem tehát az, hogy az avantgárd szubverzív stratégiái gyakorlatilag ugyanazokon a pontokon kezdték ki a népnemzeti, illetve az esztétista modern diskurzust, amelyeken a középkori-reneszánsz nevetéskultúra a korabeli „hivatalos” kultúrát. A különbség az, hogy itt nem a létező irodalomrendszer ideiglenes felfüggesztése került napirendre, hanem radikális és tartós átalakítás helyeződött kilátásba. Ugyanakkor e kísérletet nem határolta be és nem segítette kibontakozni egy olyan sajátos tér, mint a középkori vásároké. Az avantgárd annak az irodalomnak a közegével osztozott, amelynek ellenében fogalmazta meg önmagát – ennek a helyzetnek a tudatos megváltoztatása érdekében jöttek aztán létre az avantgárd folyóiratokon kívül a saját stúdiószínpadok és kabarék vagy a munkásközönség előtti fellépések.

A századfordulós verseszménytől való radikális eltérést talán egy olyan szöveg érzékelteti leginkább, amely az archaikus-népi költészetből indul ki, hogy azt saját elvei szerint írja újra: György Mátyás *Legény gajdol* című verse, amelyet Bartók Bélának ajánlott:

Miért peckeskedik az én hetykeségem?
Majoranna nénő.
Magamba lődörgök az alvégen, a fölvégen.
Majoranna anyám.
Hiszen csak ezis-azis a lány botlik az utamba.

---

[78] Kálmán C. György: Utószó. 276. In: Uő. (szerk.): *A korai avantgárd líra.* Unikornis, Budapest, 2000.

Hiszen csak ezis-azis a lány örül, ha alma
dagadozik melléből kezem nyomogatására.

A György Mátyás-vers szintén azokat a regisztereket erősíti fel, amelyek a 19. század és a 20. század átesztétizált népiség-képébe nemigen fértek bele. A saját kultúrában fellelt másság problematizálása ez végső soron, az avantgárd „primitivizmus" iránti érdeklődése ugyanígy visszahat a teljes kultúraképre.[79] A „gajdolás" a laza, összefüggéstelen szerkesztést előlegezi, azoknak a coq-à-l'âne típusú népi halandzsáknak a világát, amelyek a középkorban mintegy a beszéd „felfrissítésére" szolgáltak.[80] Az anyagi-testi elv itt is hangsúlyos – a „peckeskedő hetykeség" még csak áttételesen, a hangzás által is erősítve utal testi vonatkozásokra, az „alma dagadozik melléből kezem nyomogatására" viszont meglehetősen konkrét. De nem is annyira a testiség jelenléte maga jelent itt újdonságot, inkább a testábrázolás jellegzetességei, a hangsúlyozott testrészek – mindez a groteszk test bahtyini leírásához köthető.

Groteszk testábrázolás

Az avantgárd képalkotás és ezen belül a testábrázolás kétségkívül a groteszk körébe vonható. A „klasszikus" esztétikák felől – amelyhez az avantgárd perspektívájából nézve a modernista elképzelések is közel állnak – a groteszk ábrázolás torznak, rútnak

---

[79] L. Kékesi Zoltán: Primitivizmus, plasztikusság és performativitás az avantgárdban. 200. In: Szerk. Bednanics Gábor–Kékesi Zoltán–Kulcsár Szabó Ernő: *Identitás és kulturális idegenség*. Osiris, Budapest, 2003.

[80] Vö. Bahtyin: *François Rabelais művészete...* 452–453. A *coq-à-l'âne* szó szerinti jelentése „a kakasról a szamárra" – kb. tücsköt-bogarat összehordani. A *Pantagruel* XI–XIII. fejezetei, amelyek egy per lefolyását parodizálják, gyakorlatilag teljes egészükben ezt a beszédmódot használják.

látszik. A klasszikus, harmónia-elven alapuló esztétikák (amelyek természetesen az antikvitásban és a reneszánsz művészetben is meg-megbomlanak, figyelmeztet Bahtyin) a létet késznek, befejezettnek tételezik, testfelfogásuk az egyedi, „zárt és befejezett", nyugalomban levő testet preferálja. A modernség alapvető lezár(ul)atlanság-élményét az avantgárd is hordozza, és a legradikálisabb konzekvenciákat vonja le ezzel kapcsolatban. A test az avantgárdban a Rabelais-féle test-képre emlékeztet: „Az újkori kánonokkal ellentétben a groteszk test nem válik külön a környező világtól, nem zárt, nem befejezett, nem kész, minduntalan kiárad önmagából, túlcsordul saját kontúrjain. A groteszk ábrázolás azokat a testrészeket hangsúlyozza leginkább, amelyek megnyitják a testet a külvilág felé, tehát ahol a világ behatol vagy eltávozik, vagy ahol maga a test távozik a világba – vagyis a nyílásokat, a test kiugró részeit, a különféle kinövéseket és elálló tagokat: a tátott szájat, a női nemi szerveket, a keblet, a phalloszt, a potrohos hasat, az orrot"[81] – írja Bahtyin. Ha végigkövetjük a felsorolást, nyilvánvaló, hogy egyben ezek azok a testrészek, amelyekhez a hétköznapi életben különféle tabuk, tiltások kapcsolódnak – a nevetés pedig Freud szerint épp e tabuk hirtelen, időleges feloldódásából származik. Csupán az idézett néhány versből is kitűnik, hogy mennyire a kidülledő, kitüremkedő testrészek kerülnek előtérbe az avantgárdban: a Kassák-versben a „tág címpák", a nyelv, Reiternél a döfködő rendőrbajusz és a phallosz, György Mátyásnál a női mell. A groteszk körébe vonhatók a Reiter-vers egymással elkeveredő testrészei is, amelyek egymás mellé helyezve nem zárt, egymáshoz szervesen kapcsolódó funkcionális egységek képzetét keltik, inkább egy groteszk, kaotikus halmazét: „a vesém!... a gyomrom!... féltüdőm!... félszemem!... / az izmom!... az izmod!... az izma!"

A testiség zárt kánonjának kiemelt testrészei így háttérbe szorulnak az avantgárdban: a fej, az arc, a szem, az ajak, ha fel is tűnnek ebben a diskurzusban, már nem individuális sajátosságokat

[81] Bahtyin: *i. m.* 36.

hangsúlyoznak, inkább maguk is a groteszk „szertelenség” struktúráihoz igazodnak. Az avantgárd „mérték-nélkülisége” gyakran hiperbolikus túlzásokban nyilvánul meg – nem csupán a testábrázolásban, de abban könnyen tetten érhetően:

este riadt izmokkal karolod a lélekző mezőket a viskókat
a bőségben
rothadó kertet megsebzett partok menekülnek
hozzád s a hegyek
alázatosan a tenyeredbe morzsolódnak

kamaszok labdáznak álmukban a melleiddel de hiába mert
diadalmas
erdők dalolnak az öledben – foghíjas öregek
kolduskodnak utánad
de hiába mert a karjaidba szőke vetés omlik és
kölykező barmok
vezekelnek hozzád
(Reiter Róbert: Asszony)

A Freud által körvonalazott „gátlások”, tudatalatti folyamatok (részleges) felszabadításának célkitűzése ott munkál ezekben a versekben – a korabeli manifesztumok sok tekintetben támaszkodtak a pszichoanalízis kibomlóban levő elméletére. A hiperbolikus ábrázolásmód ugyanakkor a nevetés egy másik mechanizmusát is beindíthatja. Freud szerint a bohóctréfa egyik változatánál nézőként azért nevetünk, mert „mozdulatait túlzottnak s egyúttal célszerűtlennek is találjuk. A fölöslegesen nagy erőkifejtésen nevetünk”.[82] A túlzásból fakadó komikum Rabelais *Pantagruel*-jében is gyakran feltűnik: maguk az óriás testek, amelyekben utazást lehet tenni, eleve hiperbolikusak. A követhetetlenül nagy számok, a halmozott mennyiségek, a felsorolások ugyancsak ebbe az irányba mutatnak. Egyik jelenetben például Pantagruel

[82] Sigmund Freud: *A vicc és viszonya a tudattalanhoz.* 204.

cimborája egy szép kövér őzbaknak ered nyomába, hogy változatosabbá tegye a „hadsereg” étrendjét. Az őzbak mellé, mintegy mellékesen, felnyalábol még néhány vadat: „Szaladtában hadonászó kezével néhány más vadat is elkapott, éspedig: négy nagy túzokot, [...] tizenhat fácánt, kilenc szalonkát, tizenkilenc kanalas gémet meg egy kútgémet, harminckét örvös galambot, miközben bokából tizenkét nyulat meg házinyulat rúgott agyon.”[83] A mozdulatok, méretek gyakori eltúlzottsága az avantgárdban szintén arra a határvonalra helyezik ezt a diskurzust, ahol a patetikus és a komikus elválnak egymástól.

A századelő a bohóc és a cirkusz virágzásának kora is. A cirkusz világában a test a köznapitól eltérő módon viselkedik: a bohóc és az artista (aki időnként egy és ugyanaz a személy) teste olyan produkciókra képes, amelyek nem férnek össze a zárt, saját határait „tiszteletben tartó” test koncepciójával. Ekkoriban igen népszerű ennek a közegnek az irodalmi megformálása – Szabolcsi Miklós közel száz oldalon keresztül elemzi a bohócok és artisták századelős művészetbeli jelenlétét *A clown mint a művész önarcképe* című, korábban már idézett könyvében.[84]

A fenti elemzések természetesen nem azt kívánják sugallni, hogy az avantgárd testábrázolása vagy általában: groteszkje feltétlenül komikus hatást vált vagy váltott ki. Az viszont valószínűnek látszik, hogy a képek frissessége, esetenként szubverzivitása valamiféle felszínre törni nem tudó/akaró, elfojtott nevetéssel is összefüggésben van, hiszen a diskurzuselemek és azok szervezettsége minduntalan analógiákat és átfedéseket mutat mindazzal, ami a nevetéshez kapcsolódik.

---

[83] Rabelais, François – Faludy György: *Pantagruel.* JATE Kiadó, Szeged, 1989. I. 145–146.

[84] Szabolcsi Miklós: *A clown mint a művész önarcképe.* 45–131.

A felszínre törő nevetés a dadában

Bécsi tartózkodása idején Kassák maga is számol a kirobbanó nevetéssel mint olvasói reakcióval. Igaz, többé-kevésbé inadekvátnak tartja ezt a reakciót. Egy Németh Andorral folytatott beszélgetésben a *15. számú költemény*ből kiindulva fejti ki azt, amit akkori, dadaista jegyeket mutató versei hatáslehetőségeiről gondol: „igaz, hogy a tömeg nem értheti meg ezt az irodalmi formát, de nem azért, mert ez az irodalmi forma túl komplikált, hanem azért, mert túl egyszerű. [...] Képzelje el, ha egy agyontechnikázott Babits-sor mellé például ezt az abszolút egyszerű sort írom le magamtól: »S a szolgáló 1 389 425 koronáért a sültgalambot még mindig áthozhatja a korcsmából.« A Babits-sort itt minden skrupulus nélkül mint értelmeset fogják elfogadni, ezen a soron pedig, anélkül, hogy észrevennék benne mai tragédiánkat, a legvidámabban röhögni fognak."[85] Olyan referenciális olvasatot kínál Kassák a vers mellé, amely a dadaista jelhasználatra a legkevésbé jellemző, hiszen amennyiben „valóságdarabokként" gondolunk is a hasonló szövegelemekre, csakis „kiszakított", újrakontextualizált, „átszerelt" – tehát fikcionalizált – elemekről lehet szó. A vers, amelyből az idézett sor származik, ráadásul olyan szövegkörnyezetet teremt, amelyben a referenciális olvasat el van lehetetlenítve:

csak az ólom fejű komolyság menthet meg bennünket
az ördögtől
ó jaj jaj
legyünk hát valamennyien komoly emberek testvéreim
senki se törődjön a bohócokkal akik a szörnyű hidakon
kukorítanak
s esténként fölszállnak a holdba mint a luftbalónok
(Kassák Lajos: 15.)

[85] Idézi Deréky Pál, In: *A vasbetontorony költői.* Argumentum, Budapest, 1992. 80.

A beszélő mintegy idézőjelek közé helyezi a komolyságra vonatkozó megjegyzéseit – minden kijelentés önmagát és az ellentétét is jelenti. Az ambivalencia pedig, ahogy a vers kapcsán Seregi Tamás is kimutatja, ironikus modalitást kölcsönöz a megnyilatkozásoknak: „A Kassák-versek prófétai hanghordozása a számozott versek szövegeinek majd mindegyikében, ahogyan *A ló meghal a madarak kirepülnek* hasonló modalitású soraiban is, erőteljes ironikus többletjelentéssel bővül, mely magát az expresszionista »Ó, ember!« testvériességre buzdító himnikus és gyakran tanító szándékú hangnemét is ironikus kijelentéssé formálja át. A *15.* számozott költemény komolyságkultuszát részben épp az a fokozott, néha már-már siránkozó hangnem hitelteleníti, mellyel a vers alanya megszólal és olvasóját megszólítja."[86] A dadaizmus a magyar költészetet így több szinten is befolyásolta: néhányan (Barta Sándor és mások) inkább a provokáció, a polgárpukkasztás illetve a „kritika" eszközét látták benne, mások, így Kassák is a nyelvi alakzatok többértelműsítése felé mozdult el az irányzat hatására.[87] Ez, mint a fentebbiekből is látható, nem minden esetben segítette elő szándékainak megvalósulását.

A dada egyik alapvető irányultsága a művészet, a művészi deszakralizálása felé mutat. A dadában tehát felszabadul az a „gátlás" is, amely a művészi formákhoz mindenáron való ragaszkodást kívánná meg – „saját dadaizmusával szemben dadaista álláspontra helyezkedik", mondja Huelsenbeck, a mozgalom egyik vezéralakja –, így nem annyira egy „igazibb" művészet ne-

---

[86] Seregi Tamás: Irányzati poétikák együttélése Kassák költészetében. 175–176. In: Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról.* Budapest, Anonymus, 2000. Ugyanebben a versben egyébként Deréky Pál következetes oppozíciós logikát, igen–nem szerkezetet mutat ki az egyes verssorok állításait tekintve, amely a Seregi által jelzett „hiteltelenítést" struktúraképzőnek láttatja. Vö. Deréky Pál: *A magyar avantgárd sajátos jellege az 1920-as években.* Vetítettképes előadás a Jyväskyläi Egyetem Hungarológiai Tanszékén. 2002. január, kézirat.

[87] Vö. Seregi: *i. m.* 176.

vében való szembefordulásról van szó, inkább egy „oldalsasszéról” (Forgács Éva kifejezése).[88] Ehhez egyik alapvető eszköz az irónia, a gúny, a groteszk alkalmazása, amely a legcélirányosabb, legkritikusabb gúnytól a legvéletlenszerűbb és legönelvűbb happeningekig széles skálán mozog a dadában. „Világnézeti”, ideológiai háttere kétségkívül az abszurd irodalomével mutat leginkább rokonságot: „Ennek az ellenművészetnek a szellemében a lényeges az volt, hogy a bevett művészi formákat deszakralizálják, s az abszurdra való redukció révén bebizonyosodjék minden művészi konvenció, forma, esztétikai hagyomány abszurditása”[89] – írja Nicolae Balotă az abszurdot enyhén historizáló, magától eltávolító, de annak mély megértéséről tanúskodó könyvében.

A komikus jelleget a magyar dadában Palasovszky Ödön *Punalua*-ciklusa vagy Kristóf Károly hangköltményei mellett legegyértelműbben talán Déry Tibor hosszúverse. *Az ámokfutó* kalkulálja be hatásmechanizmusai közé. A komikum különböző típusait dolgozza bele kollázsszerű versébe, az alábbi részletben például a poétikai mozgás hirtelen megakasztását, az aránytalanságokból fakadó iróniát, groteszk képeket:

ívlámpák gyúlnak ki a füstben az éjjeliszekrény fölött,
s az ágy kattogva repül a tiroli vízesések fölé.

Álljunk meg egy szóra: Tausz Elza a nevem,
állj meg ágyam: úgysem éred utol
a legsántább bankár leggyávább álmait sem;

.....
Halper villanyszerelő bemutatkozik,
szobára megyünk,
ellopom 40 dollárját,
istenem, mi történhetik: magaviseletből 3-as,
és egy hónapi szobafogság a Landesgerichten.

---

[88] L. Forgács Éva: *Le a széplelkek macskazenéjével.* 164.
[89] Nicolae Balotă: *Abszurd irodalom.* 228.

Bergson (ki)nevetéselmélete[90], amelyet a „gépies merevség” központi kategóriájával már kimondottan a modernség, az urbanizáció közegében dolgozott ki, a dadaista komikumtól és parodizáló gesztusoktól sem áll távol. A „poétikus” repülés, a romantikus vagy a szakrális költészet toposza itt gépszerűvé válik, mintegy lelepleződnek kulisszái („az ágy kattogva repül a tiroli vízesések fölé”). A prostituált lopásának büntetése pedig bizonyos értelemben helyzetkomikum – az iskolai és törvényszéki büntetés-helyzetek összecserélése, behelyettesítése.

De találhatni a Déry-versben olyan komikus hatású sorokat is, amelyek szinte szó szerint átkerülhetnének valamelyik Rabelais-kötetbe:

Regensburgba érkeztünk, a St. Emmeran templomba,
ott őrzik Szent Dénes egyik testét, a másikat,
szintén teljes példányt St. Denisben.
Prágában és Bambergben egy-egy fejét őrzik a szentnek,
egy harmadikat Middlesboroughban, ezenkívül a statisztika szerint:
Szent Andrásnak 5 testét, 6 fejét, 17 karját, lábát, kezét,
Szent Annának két testét, 8 fejét, 6 karját,
.....
Szent Sebestyénnek 4 testét, 5 fejét és tizenhárom karját őrzik különböző helyeken,
hogy Szent Pongrácról ne is beszéljünk, ki harminc bebalzsamozott testtel
hűsíti a szegények bugyborékoló álmát.

A groteszk, feldarabolt test képe és az ereklyegyűjtés túlburjánzása már a középkor népi nevetéskultúrájában fontos szerepet játszott – ebben a közegben, az ereklyefunkcióban a test önazonossága, egyedisége megszűnik, és ez kiváló lehetőséget jelent a paródia vagy szatíra számára. Egy 1099-es középkori paródiá-

[90] Henri Bergson: *A nevetés.* Budapest, Gondolat, 1994.

ban a toledói érsek a pápának Szent Rufinus és Szent Albin vértanúk (az arany és ezüst megfelelői a középkori paródiákban) csodatevő ereklyéit viszi ajándékba. A pápa reakciója: „hozzad hát még el az Albinnak az ő veséit, a Rufinusnak zsigereit és mindazt, ami a hasukból, a gyomrukból, a csípejükből, a tomporukból, a derekukból, a mellükből, a lábukból, a karjukból, a nyakukból megmaradott”.[91]

A magyar avantgárd nevetéskultúrája meglehetősen eltér a középkor népi nevetési szokásrendjétől: sokkal kevésbé felszabadult, sokkal kevésbé igenlő az a nevetés, amelyet kivált, vagy amelyet kiváltani szándékozott. A dada nevetést pedig, amely a legegyértelműbben találkozik a szerzői szándékkal, a recepció hajlamos volt *válaszként,* egy helyzetre való reakcióként elkönyvelni, értelmezésébe ismét referenciális elemeket vonva be. A korai avantgárd irodalom historizálódásával, s ezáltal újrakontextualizálódásával – a kortárs irodalom nyelvjátékaira, tréfáira is vonatkoztatva – körvonalazódik egy olyan olvasat lehetősége, amely érzékenyebb a nyelvi humor iránt, amelyet az avantgárd hordoz, s amely új megközelítési lehetőségeket nyit meg ennek az irodalomnak a befogadása számára. „Jó taréj, büszke taréj a nevetés” – írta Reiter Róbert egyik legismertebb versében, a *Nótá*ban, és bármit jelentsen ez a sor, fontos kiindulópont lehet egy ezredfordulós avantgárd-olvasat számára.[92]

---

[91] Idézi Bahtyin: *François Rabelais művészete...* 374.

[92] A nevetés és a magyar avantgárd viszonyának további aspektusait lásd Balázs Imre József: „Jó taréj a nevetés”. Az avantgárd humoráról. *Bárka* 2005/5. 77–86.

III. AZ ERDÉLYI AVANTGÁRD IRODALOM RECEPCIÓTÖRTÉNETI SAJÁTOSSÁGAI

Mire jók az évszámok?

A közelmúltban szerkesztett erdélyi magyar költészeti antológiáknak – és itt elsősorban Cs. Gyímesi Éva 1980-as *Múlt, jövő mezsgyéjén*[93] és Görömbei András 1999-es *Erdélyi magyar költők*[94] című válogatásaira gondolok – volt egy különös „fehér foltja". 1893 és 1906 között, tizenhárom év leforgása alatt, úgy tűnik, nem születtek költők Erdélyben. Az 1893-as születésű Bartalis János (aki mellett a Cs. Gyímesi-féle antológiában még szerepel az egyazon évben született Endre Károly) és az 1906-ban született Horváth Imre között a majdan íródó irodalom szempontjából látszólag nem történt semmi.

E „fehér folt" létrejötte természetesen többféleképpen indokolható. Ha húsz évet hozzáadunk mindkét dátumhoz – a költők pályakezdése többnyire erre az életkorra esik –, akkor elméletileg az 1913 és 1926 közt feltűnő fiatal költők verseiben kellene megtalálni a választ arra, hogy miért nem sikerült hosszú távon is értékként felmutatható szövegeket írniuk, vagy ha írtak, miért tudni oly keveset róluk. Ez az erdélyi magyar irodalom identitáskeresése szempontjából a legproblematikusabb időszak. Az első világháború után vetődik fel először élesebben az erdélyi magyar irodalom önálló intézményesülésének igénye és kényszere. Ennek az időszaknak a kortárs versértés szempontjából meghatározó költői (köztük Reményik Sándor, Áprily Lajos,

[93] Kolozsvár, Dacia, 1980., 1919–1979-es időbeli behatárolással.
[94] Budapest, Unikornis, 1999., 1918–1944-es időbeli behatárolással.

Tompa László) voltaképpen megkésve, harmincegynéhány évesen lépnek a nyilvánosság elé, s később a helikoni íróközösségben is az ő generációjuk válik meghatározóvá. Az 1923-as *Tizenegyek* antológiája a legismertebb kezdeményezés, amely fiatal írókat tömörített a 20-as évek elején. Szerzői közül azonban csupán a próza- és tanulmányírók: Tamási Áron (1897), Kacsó Sándor (1901), Balázs Ferenc (1901) és Jancsó Béla (1903) váltak hosszú távon is az erdélyi irodalom alakítóivá, az antológiában költőként szereplő Kemény János (1903) szintén prózát írt inkább a későbbiek során. Ha politikailag nem is mindig tudta integrálni őket a rövidesen létrejövő helikoni írótársaság, poétikailag szövegeik problémamentesen illeszkedtek az idősebb nemzedék műveihez – talán csak Tamási Áron első regényét, a *Szűzmáriás királyfi*t kellett a recepciónak „megszelídítenie" ahhoz, hogy szubverzív potenciálját elfedje.

De az 1890-es évek végén születtek azok a szerzők is, akik az 1910-es/1920-as években Kassák Lajos lapjaiban közöltek avantgárd verseket, és akik a trianoni döntés után létrejövő avantgárd folyóiratok állandó munkatársaivá lettek. Mivel azonban ezek az irányzatok a későbbiek során egyaránt kiszorultak a konzervatívabb és a nyugatos ihletésű lapokból, illetve a '30-as évek baloldali fórumairól (ahol ekkoriban már a népi-mozgalmi poétika az uralkodó), ennek a nemzedéknek az alkotói vagy elhallgattak a későbbiekben, vagy beépültek valamelyik sikeresebb irodalmi csoportosulás tagjai közé. Pedig Reiter Róbert (1899), Becski Irén (1900), Becski Andor (1898) és társaik verssorai, képei olyan energiákat hordoznak, amelyek még évtizedekig hiányoznak az erdélyi magyar költészetből.

Az az irodalomtörténeti fehér folt tehát, amelyet áttételesen a születési évszámok jeleznek, az erdélyi magyar avantgárd irodalom fogadtatásának deficitjét is jelzi. Érdemes ezt a recepciót tágabban, az egész magyar irodalom kontextusában is megvizsgálni.

A korai avantgárd recepciójáról

Deréky Pál arra mutat rá *Az avantgárd irodalom olvasókönyve (1915–1930)* című antológia előszavában,[95] hogy (ellentétben a nyugati, nagyobb hatású irodalmakkal) az irodalmi modernség indulása magyar nyelvterületen alig néhány évvel előzte meg az avantgárdét. A *Nyugat,* amelynek viszonylag széles körben sikerült elfogadtatnia a modernség poétikáit, 1908-ban indult, Kassák első verseskönyve és *A Tett* című folyóirata pedig már 1915-ben megjelent. 1916–1917 táján vita robbant ki a *Nyugat és* a Kassák köréhez tartozó alkotók között, s ez a vita az utólagos fejleményeket szem előtt tartva a Babits akkori kritikai pozícióját erősítette a befogadástörténetben.[96] Az irodalomkoncepciók később közelednek egymáshoz, de ez a közeledés látens marad, alig hagy nyomot az irodalmi köztudatban. Deréky Pál szerint: „bár a felek érvelése kölcsönösen nagyrészt irreleváns volt – Kassákék éppoly kevéssé a műgond és a tehetség hiánya miatt dolgoztak az új módszerrel, mint amilyen kevéssé volt halálszagú és elefántcsonttoronyba zárkózó az esztétizmus irodalma –, a vitát követő évtizedben a résztvevők irodalomfelfogása lényeges mértékben közelebb került egymáshoz. A proletkultosok ekkorra már eltávolodnak az avantgárdtól (tehát kialakul az avantgárd esztétista irányzata), ugyanakkor az esztétizmus alkotóinak művein szemmel látható az avantgárd hatás."[97] A későbbi irodalomtörténetírás részint a „szocialista irodalom" nézőpontjából, tartalomcentrikusan próbálta integrálni a korai avantgárd műveket, ismét figyelmen kívül hagyva egy jelentős szövegegyüttest, részint pedig az ellenbeszéd logikája mentén Babits, Kosztolányi,

---

[95] Budapest, Argumentum, 1998.

[96] L. Deréky Pál: Az esztétizmus és az avantgárd vitája a magyar irodalomban (1916–1917). In: *„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi". A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom.* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998.

[97] Deréky Pál: *i. m.* 34.

Szabó Lőrinc és mások műveit próbálta visszahelyezni abba az irodalmi folytonosságba, amelyet csak látszólag szakított meg a második világháború után a szocreál hivatalos irányzattá válása. Tény, hogy a magyar avantgárd dokumentumainak 1988-as antológiájában (amely a recepcióra és a korabeli teoretikus jellegű szövegekre, önértelmezésekre összpontosított) a szerkesztői utószó kénytelen volt megállapítani: „A magyar avantgárd történetének alapos vizsgálata és feldolgozása, ahogy mondani szokták, még a jövőre vár. Ez a jövő azonban már réges-régen elmúlt, valójában adósságaink növekedtek csupán."[98]

A kérdés, amelyet a magyar irodalmi modernség kutatói a kilencvenes években felvetettek, az, hogy milyen mértékben vesz részt a „klasszikus" avantgárd a magyar költészet hatástörténeti összefüggéseiben, azaz: visszacsatolódott-e valamilyen szinten a hozzávetőlegesen 1915 és 1930 közé helyezhető avantgárd irodalom az élő költészeti/prózai hagyományba. Kérdésesnek tűnik ugyanis, hogy a hatvanas-hetvenes évek neoavantgárd szerzői a magyar avantgárd korábbi beszédmódját „élesztenék fel". Deréky Pál Kulcsár Szabó Ernővel egyetértésben egy háromlépcsős, modernség–avantgárd–(megújult) modernség modell révén látja leírhatónak a huszadik század első felének magyar irodalmát,[99] amelyet például József Attila és Illyés Gyula költészetének alakulása is alátámaszthatna.

Bár *A Holnap* révén a modernség irodalma már korán terjedni kezdett a Partiumban, Belső-Erdélyben az avantgárd és a modernség még inkább egymásra csúsznak időben, mint Budapesten. Áprily Lajos, Olosz Lajos és Berde Mária versei, amelyek a legközelebb állnak a *Nyugat* verseihez, ugyanúgy a háború

---

[98] Pomogáts Béla: Szerkesztői utószó. 619. In: Béládi Miklós–Pomogáts Béla (szerk.): *Jelzés a világba. A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai.* Budapest, Magvető, 1988.

[99] Vö. Deréky Pál: Leltár – A századeleji magyar avantgárd irodalomtörténeti képe a 20. század hatvanas és hetvenes éveiben. 221. In: *„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi".*

után válnak szélesebb körben ismertté, mint azoké a fiatalabb költőké (Bartalis János, Becski Andor, Becski Irén), akik avantgárd (elsősorban expresszionista) versekkel kezdik pályájukat. Ady Endre költészetéről még évekig folyik a vita. Ugyanakkor több erdélyi költő ekkori verseiben egyszerre mutatható ki Ady és az avantgárd hatása. Sükösd Ferenc, Dobolyi Lajos és Gyárfás Endre 1925-ös közös (meglehetősen egyenetlen) kötetében,[100] amely *Három erdélyi költő* alcímmel jelent meg, és amelyhez Kosztolányi Dezső írt előszót, egyaránt találhatunk hiperbolikus expresszionista képeket és szecessziós fény-effektusokat, morbid társításokat.

Az erdélyi avantgárdnak azonban nem áll rendelkezésére egyetlen olyan fórum sem, amely lehetőséget nyújtana hosszú távú megmutatkozására. A folyóiratok, amelyekben otthonosan érzi magát – a kolozsvári *Napkelet,* az aradi *Genius/Új Genius* és *Periszkop* –, túlságosan hamar megszűnnek, a Dienes László-féle *Korunk* pedig kezdetben még alig közöl irodalmi anyagot, inkább csak irodalomról szóló tanulmányokat. Az 1920-as évek végétől pedig már Dienes is – és főként a szerkesztést átvevő Gaál Gábor, aki korábban szintén írt avantgárd szövegeket – egyre inkább tematikus elvárásokkal közeledik az irodalmi szövegekhez, a „közérthetőség”-elv szerkesztői alkalmazása pedig szinte teljesen kiszorítja a lapból az avantgárd versbeszédet. A harmincas évekre világviszonylatban is leáll az „izmusok” folyamatos újratermelődése. Számos erdélyi avantgárd író és költő ekkorra végleg elhallgat, gyakran anélkül, hogy kötetet jelentetett volna meg, vagy pedig csatlakozik akár a helikoni, akár a munkásmozgalmi táborhoz.

Egyfajta poétikai magyarázatot is kereshetünk az elhallgatás indoklásakor: abban az elemzésében, amelyet a klasszikus magyar avantgárd jelviszonyainak szentel. Kulcsár Szabó Ernő arról beszél, hogy a magyar líra részben az Ady-féle énpozicionálás

---

[100] Sükösd Ferenc–Dobolyi Lajos–Gyárfás Endre: *A mi országunk.* Budapest, 1925.

modernséggel való azonosítása miatt, részben pedig a vers eszközjellegébe vetett bizalom századelős továbbhagyományozódása miatt alkotta meg az avantgárdban is ugyanannak a versnyelvnek egy másik, ellenbeszéd-szerű verzióját, amelyet csak az utómodernség József Attila- és Szabó Lőrinc-féle változata kérdőjelezett meg radikálisabban a harmincas években.[101] Annak a reflexiónak, amely a líra nyelvének közlőképességére vonatkozik, kevés nyoma lelhető fel a tízes-húszas évek magyar költészetében. Így a harmincas évek „közérthetőség"-elképzeléseit a magyar avantgárd nem tudta meggyőzően opponálni. Ennek is tulajdonítható, hogy Reiter Róbert, Becski Irén vagy Becski Andor avantgárd versei mindmáig nem jelentek meg önálló kötetben.

A harmincas évektől kezdve a kommunista irodalompolitika képviselői egyre kategorikusabban utasítják el az avantgárd poétikát, tévútként, vagy – legjobb esetben – túlhaladott fejlődési állomásként beszélnek róla.[102] Lévén, hogy a magyar avantgárd szerzői szinte mindannyian baloldali politikai nézeteket vallottak (voltak közöttük szociáldemokraták, kommunisták, polgári radikálisok vagy pártállástól független idealisták), a negyvenes évektől kezdve a recepció sokáig a „szocialista irodalom" keretén belül bírálta és mentegette az avantgárd szerzőket. A hatvanas évek végén Bori Imre volt az első, aki más szempontot érvényesített: a magyar irodalmi modernséget szinte teljességgel azonosította az avantgárddal, és korszakelemzéseiben[103] igyekezett avantgárd elemeket kimutatni a húszas-harmincas évek jelentősebb szerzőinek munkásságában. Hasonló módon járt el Sőni

---

[101] Vö. Kulcsár Szabó Ernő: „... Ki üdvözöl téged születő pillanat". Alanyiság és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál. In: Uő: *Beszédmód és horizont.* Bp., Argumentum, 1996.

[102] L. Sőni Pál összefoglalását *Avantgarde sugárzás* (Bukarest, Kriterion, 1973.) című kötetének 46–53. oldalain.

[103] *A szecessziótól a dadáig.* Újvidék, Fórum, 1969; *A szürrealizmus ideje.* Újvidék, Fórum, 1970; *Az avantgarde apostolai: Füst Milán és Kassák Lajos.* Újvidék, Fórum, 1971.

Pál is 1973-as, *Avantgarde sugárzás* című kötetében: nemcsak Reiter Róbert, Bartalis János, Szentimrei Jenő vagy a Becski-testvérek szövegeiben mutatta ki az avantgárd elemeket, hanem Dsida és Áprily költészetét, illetve Tabéry Géza és Tamási Áron prózáját is ebben a kontextusban elemezte. Deréky Pálhoz hasonlóan azt gondolom, Bori könyveiben meglehetősen vitatható az egyes szövegek besorolása a különféle izmusok körébe. Sőni Pál könyvében kevésbé szembesül ezzel a problémával, hiszen gyakorlatilag a teljes erdélyi magyar avantgárd szövegkorpuszát az „expresszionizmus" gyűjtőfogalma alá helyezi el, átjárással a Kassák-féle „aktivizmus"-fogalom felé. Dienes László egyébként 1924-ben, német szakirodalom alapján már körültekintő meghatározást igyekszik adni az expresszionizmusról, igaz, képzőművészeti alapokról indulva: „A képen egy metafizikai törvényszerűség uralkodik, egy absztrakció, egy elképzelt világelv, egy intuíció, s ennek kifejezése szabja meg a képen minden szín és vonal helyét. (...) Tehát a kép tárgya az élmény, s nem az, ami rajta tárgyszerűen megjelenik."[104] Másutt az intellektuális-racionális megismerés elégtelenségét felismerő, s azt megkerülni próbáló alternatívaként mutatja be az expresszionizmust: „Kiindulópontja többé nem a külvilág ezerszínű s ezerformájú sokfélesége, hanem annak megérzése, hogy a kívül, a természetben végtelen sokféleségben szétterülő világ öntudatunk téretlen pontjában a maga teljes egységében jelenik meg. Hogy az öntudatunk az a mikrokozmosz, melynek analogonjára a makrokozmoszt el kell képzelnünk, ha érteni, vagy ami több, lényegét érezni akarjuk."[105]

---

[104] Dienes László: Az expresszionista kép. 150–152. In: *„Sejtelme egy földindulásnak..."* Kriterion, Bukarest, 1977. Az 1925-ös Dienes-kötet *(Művészet és világnézet)* legtöbb írása olvasható az 1977-es, reprezentatív Dienes-kiadványban. A Dienes-idézetek oldalszámait általában az 1977-es kiadás alapján adom meg, csak akkor teszek kivételt, ha az illető írás nem került be az új válogatásba.

[105] Dienes László: Az expresszionizmus világnézete. 57. In: *Művészet és világnézet.* Lapkiadó és Nyomdai Műintézet, Kolozsvár, 1925.

Az a metafizikus töltet és énközpontúság (amely egyes változatokban a kassáki „kollektív individuum” megalkotására tett kísérletként is olvasható), amelyről Dienes beszél, kétségtelenül jelen van a legtöbb erdélyi avantgárd szövegben.

A történeti avantgárd újraolvasására Sőni Pál átfogó munkája és Kovács János folyóiratantológiái óta nemigen történt kísérlet Erdélyben, bizonyára a különféle baloldali irányzatok árnyalatlan beskatulyázása miatt sem. Pedig az 1910-es/ 1920-as évek fordulójának avantgárdja nemcsak többszólamúvá tette az Erdélyben íródó irodalmat, hanem Reiter Róbert és Dienes László szövegei, illetve a Franyó Zoltán és Szántó György szerkesztette folyóiratok révén közvetlenül és egyidejűleg lépett dialógusba a különféle nyelveken íródó, hasonló szemléletű irodalmi művekkel.

Visszahátrálás az egyidejű recepcióig – Dienes László szerepe

Az „eklektikusság” szó gyakran jelenik meg a nyilvánosságban a húszas évek erdélyi intézményeire vonatkoztatva, maguknak a kortársaknak a megfogalmazásaiban is. Később az egyneműsítő diskurzus művelői számára kapóra jött szót elsősorban az „ideológiai következetlenség” értelmében kezdték használni. Leggyakrabban a *Napkelet* és a Dienes László-féle *Korunk* kapcsán íródik le a szó, aligha véletlenül. *Súly alatt a pálma* című kötetében Ligeti Ernő például ezt írja az 1920 és 1922 között megjelenő kolozsvári *Napkelet*ről: „A *Napkelet* a haladó szellemű magyarságnak kívánt a lapja lenni, de ugyanakkor megkísérelte, hogy a széthúzó kisebbségi magyar társadalomban, legalább a szellemi síkon hozzon össze különböző szemléletű egyéniségeket. Eklektikus volt a szónak legnemesebb értelmezésében.”[106] Ez a szerkesztési elvként értett eklekticizmus voltaképpen azonos a liberális szerkesztési koncepcióval. A szövegek sokfélesé-

[106] Ligeti Ernő: *Súly alatta pálma.* Kolozsvár, é. n. 42.

gét, a nézőpontok pluralitását az ezredfordulón Ligeti Ernőhöz hasonlóan hajlamos az olvasó pozitívumként elkönyvelni.

Dienes László, az avantgárd erdélyi befogadásának legfontosabb alakítója állandó munkatársként van jelen a *Napkelet* hasábjain. *Nyugati szemle* felcímmel rendszeresen szemlézi a francia, német és olasz avantgárd (és nemcsak avantgárd) folyóiratokat és köteteket – ezt a munkát később a *Keleti Újság*nál, a *Genius*nál, majd a *Korunk*nál is folytatja. Terjedelmesebb írásait 1925-ben *Művészet és világnézet* címmel adja ki Kolozsváron. Ez a kötet olyan általános keretet vázol fel a kortárs művészetek köré, amelyek között a különböző nyugati és keleti filozófiák, művészeti irányzatok egyformán megközelíthetőnek tűnnek. A kérdés, amellyel a kötet kezdődik – *Miért nem érti a mai ember a ma művészetét?* –, állandó problémaként van jelen a kötetben, és a szerző igyekszik megtalálni azokat a pontokat, ameddig visszahátrálva az egyes művészeti irányzatok alkotásai élvezhetőek (ha nem is mindig „érthetőek”).

Általános magyarázó elvként, egyfajta szellemtörténeti módszerrel annak a filozófiai háttérnek a felvázolását alkalmazza, amelyre az egyes művek ráolvashatók. A műalkotás mindaddig nem érthető, mondja Dienes, amíg nem ismerős a „világnézeti” alapja. A századelő pedig világnézeti szempontból korántsem egységes: „Egy összeomló és egy kezdődő korszak között állunk, melyben a régi világrend romjai szervetlenül keverednek össze az épülni kezdő új világrend még alig felrajzolható alapvonalaival. Az emberek nagy tömege még a régi formákat hordja magában, a régi, évszázadokon át beidegzett módokon gondolkozik eszével és lát szemeivel. De a régi formák már üresek, elfonnyadtak. Ezért a hitetlenség s a világnézetlenség keserves, kicsiny korában él ma mindenki, aki nem tud megszabadulni a régi fogalmak kényszerzubbonyától, s nem tudja szabad lélekkel fogadni az új, bár még végleges formát nem öltött eszméket.”[107] A speng-

[107] Dienes László: Miért nem érti a mai ember a ma művészetét? 113. In: *„Sejtelme egy földindulásnak...”*

leri hanyatlás-elméletnek egy ciklikussá olvasott változata ez, amely lehetővé teszi a szerző számára, hogy különféle terepeken keresse azokat az elemeket, amelyekből összerakható egy átfogó szemlélet. „Világnézeten" Dienesnél nem valamiféle politikai rendszer melletti opció értendő – ez kiderül az olyasfajta címekből is, mint *Az expresszionizmus világnézete* vagy *Világnézeti szakadás Európa művészetében.* A kötet címadó írásában meglehetős pontossággal fejti ki azt a „világnézetet", amely alapján különböző korok és irányzatok művészete is befogadhatónak tűnik. Kant esztétikájából kiindulva mondja: „Az érzéki szemlélet csak akkor van meg, ha a tárgy meg van adva. A művészet ezzel szemben olyan dolgok szemléletét akarja adni, amely nincs jelen – nem is volt és nem is lesz – az olvasó tapasztalatában."[108] A továbbiakban pedig azt mutatja ki, ahogy „a 19. század klaszszicista-naturalista előítéletét" megkerülve másként látható a mindenkori művészet. A „természetes minta lehető legnagyobb megközelítésé"-nek elve csupán egy epizód a művészettörténetben, mondja Dienes. „Ez az esztétika tehát a művészettörténetben csak a művészi technika fejlődését látja és keresi, s a természethűség szempontjából hátrább álló művészeteket vagy a görög előkészítő fokozatainak vagy dekadenciájának tekinti. (...) Hozzájárult a nem naturalista művészetek lebecsüléséhez a 19. század történeti kutatásának nagy hajlandósága arra, hogy a régi kultúrákban csak a mienkhez vezető fejlődés egyes stádiumait lássa."[109] Ehhez képest Dienes a művészet történetét a „művészi akarás történeteként" írja le: „Az elmúlt korok stílussajátságai nem hiányos tudásra, hanem más irányú akarásra vezetendők vissza."[110]

Látszólag kevéssé releváns ez a gondolatmenet a Dienes számára egyidejűségükben létező avantgárd irányzatokra vonatkoztatva. Mégis úgy tűnik, hogy éppen ez a diakrón tengely mentén

---

[108] Dienes László: Művészet és világnézet. 195. In: *„Sejtelme egy földindulásnak..."*
[109] I. m. 200.
[110] Uo.

is érvényesülő szemléletmód tette lehetővé, hogy Dienes László a kortárs irányzatok felé is nyitott tudott maradni, s hogy legalábbis egy időre egy szélesebb kör figyelmét is fel tudta kelteni az avantgárd irányzatok iránt. Kanonizációs stratégiája éppen arra az elvre épült tehát, hogy az új művészeti irányzatokat nem önmagukban és nem csupán újszerűségükben kívánta megmutatni, hanem folyamatok részeként tekintett rájuk.[111] Ezáltal lehetővé válik, hogy a kultúra és a különböző művészeti ágak funkcióváltását is kövesse a gondolatmenet. A művészet nem önmagában létező, változatlan dolog, hanem (éppen aktuális) médiumokon keresztül jut el közönségéhez – ebből a felismerésből kiindulva értekezhet Dienes 1921-ben a film radikális újszerűségéről, és beszélhet később a modern város építészeti, egyszersmind pedig filozófiai-antropológiai vonatkozásairól, vagy vetítheti előre a „kifáradt" könyvkultúra kép- és hangkultúrává való átalakulását.[112]

Az a szemléleti „eklektikusság", amelyet a recepció Dienes e korszakának tulajdonít – nem utolsósorban azért, mert nem tud kielégítő magyarázatot adni arra, hogy a Tanácsköztársaság előkészítése során, majd pedig a harmincas években a kommunista mozgalomba is bekapcsolódó Dienes miként távolodhatott el ilyen hangsúlyosan szinte egy teljes évtizedre a monologikus/monolitikus kommunista világmagyarázattól –, utat nyit a szerző nézőpontjába belehelyezkedve az 1920-as évek erdélyi irodalmát a maga sokféleségében megmutató elemzés számára. A *Napkelet*, a *Genius* vagy a korabeli napilapok szépirodalmi anyaga arról tanúskodik, hogy az akkori irodalom igencsak többszólamú volt, s hogy a '20-as évek első felében még a kritika sem ér-

---

[111] Kántor Lajos mondja erről az eljárásról: „Korántsem divatcikkeket kínál tehát, nem »dől be« a technikai kor jelszavainak – tartósan akar építkezni, ezért a pillanatnyilag tetszetősről a folyamatra fordítja olvasóinak a figyelmét." L. Kántor Lajos: Dienes László avantgarde-ja. 36. In: Uő: *Korunk: avantgarde és népiség.* Budapest, Magvető, 1980.

[112] Összefoglalja Kántor: *i. m.* 39–41.

vényesített kizárólagos, tematikus vagy politikai elvárásokat a születő művekkel szemben.

Az avantgárd fogadtatása a Tizenegyek körében

Beszéltem már fentebb arról az évszámok által jelzett hiátusról, amely részben az erdélyi magyar költészet folytonosságának, és különösen a recepció hiányosságának problémáját is felveti. Az a könyv, amely 1923-ban *Versek, elbeszélések, tanulmányok tizenegy fiatal erdélyi írótól erdélyi művészek rajzaival* címmel jelent meg, és a *Tizenegyek* antológiája címmel vonult be az irodalomtörténetbe, elsősorban a népi irányzat szerzői és értelmezői számára vált megkerülhetetlen kiindulóponttá. Az antológia szövegeit olvasva az is nyilvánvalóvá válik, hogy sok tekintetben utólagos fejlemények, az életutak alakulása játszott közre ebben a kapcsolódásban. A harmincas évek falukutató mozgalma, az Erdélyi Fiatalok csoportja éppen a *Tizenegyek* néhány szerzőjében – Balázs Ferencben, Jancsó Bélában és Tamási Áronban – talált olyan partnerekre, akik akkor már a beérkezett, vagy legalábbis közismert tollforgatók pozíciójából támogathatták a fiatalok alapvetően szociológiai és társadalomszervezői törekvéseit.

Az antológiában kevés nyomát találjuk az avantgárd beszédmódnak, csupán Tamási Áron ritualizált elbeszélései vezethetők le az expresszionizmus metafizikus változatából. A rítusok szövegbe illesztésével egyébként éppen Tamási az, aki képes meghaladni azt a „nemzedéki” horizontot, amely az antológiában Szabó Dezső nevéhez és recepciójához köthető. Szabó egyrészt erdélyisége miatt volt fontos az antológiaszerzők számára, másrészt a faluhoz való visszatérés gesztusa miatt, amely *Az elsodort falu* nyomán számos fiatalember számára vetette fel az eredetkeresés fontosságát, a háborús válságok által többé-kevésbé érintetlenül hagyott tér megismerésének és belakásának vágyát. Balázs Ferenc programcikkében is az organikusság utáni vágy

szólal meg, amely választ jelenthetne a közelmúlt traumáira – a háború és az átrajzolt határok problémáira. A „nagy bukás” és „földreesés” pillanatában, mondja Balázs, „az ember legelőször a földet csókolja meg; a magyarságnak most búcsúznia és leszámolnia kellett, mert csalódott a tágasabb szolidáritásban, s ekkor a szeme befelé fordul, és a maga lelkét bontja virágzásba a könnyeivel”.[113] Az erdélyi magyar nép dús képzelőerejű, s ebben is az erdélyiséget képviselő „újabbkori nagy íróiról” beszél: „Adyról és Szabóról – akik, mint hatalmas lombú fák, a csillagokat verdesik; gyökerük a földközepéig nyúl le és leveleik a levegőben messze tengerekig hajóznak szerte.”[114] A kortárs erdélyi költészetből Szentimrei Jenő költészetét emeli ki, mint amely a közeli és távoli dolgok szerves együvé tartozását jeleníti meg, s ebben a régi mitológiák és új természethimnuszok rokona.[115] A Szentimrei-költészet expresszionizmusa valójában kevésbé problematikus, mint a Szabó Dezsőé – a Szentimrei-féle irodalomszemléletre a maga helyén még visszatérek. Ezúttal csupán annyit emelnék ki Balázs Ferenc koncepciója kapcsán, hogy nála az expresszionizmus kulcsfogalmai – kozmikusság, mitológia stb. – egy új identitás megteremtésének érvrendszerébe épülnek be: magának az erdélyiségnek a konstrukciójába. Balázs nem írja le az „expresszionizmus” kifejezést, nem is irányzati értelemben használja az említett fogalmakat, hanem éppen örökérvényűségüket, tájhoz, etnikumhoz való kapcsolódásukat hangsúlyozza. Későbbi pályája mégis azt mutatja, hogy az identitás efféle esszencialista megközelítése „irányzatiként” működött számára – gondolkodásmódja jelentősen átalakul a húszas évek második felében, és a nyugati mintájú szövetkezeti, népfőiskolai mozgalom erdélyi megalapozásával a korabeli baloldali gondolkodásmód egyik legkövetkezetesebb gyakorlatba ültetőjeként lép fel.

---

[113] Balázs Ferenc: Erdélyi magyar irodalom. 15. In: *Tizenegyek.* Kolozsvár, Minerva, 1923. 7–16.
[114] Balázs Ferenc: *i. m.* 9.
[115] Balázs Ferenc: *i. m.* 15.

A *Tizenegyek* kapcsán többször leíródott az a megállapítás, hogy szerzői, teoretikusai az avantgárd irányzatokhoz kapcsolódtak, kiadványuk a népiség és az avantgárd sajátos, korai ötvözete. Különösen Láng Gusztáv igyekezett több szövegében is megmutatni az antológia tágas, nacionalista elzárkózáson túlmutató horizontját, és ezt avantgárd analógiák megteremtésével érzékeltette: „egyfelől még inkább a partikuláris-helyi színek – elsősorban a székely néphagyomány – felé viszi az ideológiává akkor fogalmazódó transzilvanizmust, az irodalmat Szabó Dezső hatására a faj önkijelentésének tekintő felfogásig feszítve; ugyanakkor a transzilvanizmus-ellenes konzervativizmussal szemben a korszak modern törekvéséhez, az irodalmi expresszionizmushoz való csatlakozás a vidékiségen segít túlemelni ezt a programot, amennyiben helyi néphagyomány és európai távlatú modernség ötvözésére mozgósít" – mondja Láng a *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon* egyik szócikkében Balázs Ferenc és a *Tizenegyek* akkori szemléletéről.[116] Másutt Kassák körének aktivizmusához hasonlítja az 1923-as antológia programját, hozzáfűzve, hogy a csoport népiessége szembefordult a konzervatív népi irodalommal, és a jellegzetes hagyományokat, hiedelmeket egyeztették az expresszionizmus és szürrealizmus irányzataival.[117] Sőni Pál ugyancsak kiemeli ezt a kapcsolatot,[118] Láng nyomán pedig hasonlóan jellemzi a kötetet később Cseke Péter is.[119]

E jellemzések egyrészt tehát a Szabó Dezső-kapcsolat nyomán beszélnek expresszionizmusról, másrészt pedig Jancsó Béla *Expresszionizmus* című rövid cikkét említik az antológiából. Valójá-

---

[116] Láng Gusztáv: Antológia. 71. In: Balogh Edgár (szerk.): *RMIL.* I. 69–76.

[117] L. Láng Gusztáv: Népiség az erdélyi irodalomban. 65–66. In: Uő: *Kiskatedra.* Kolozsvár, Komp-Press, 1993.

[118] „A gyűjtemény világosan tükrözi a székely csoport íróinak avantgarde-érintkezését." Sőni Pál: *Avantgarde sugárzás.* 133.

[119] Cseke Péter: A népi irányzat erdélyi sajátosságai. 228. In: Uő (szerk.): *A Tizenegyek. Egy antológia elő- és utóélete.* Kolozsvár, Kriterion, 2003.

ban a Jancsó Béla-cikk korántsem tekinthető az expresszionizmushoz való csatlakozás dokumentumának, inkább csak afféle halvány, az azonosulástól azonban messze álló szimpátia megnyilvánulásának. Az irányzathoz való viszonyulás lényege már a szöveg első mondatából kiderül („Ez a romantika utolsó formai stációja, de egy új művészet első útegyengetője is."), Jancsó egy expresszionizmuson túl szituált művészet nevében beszél az expresszionista törekvésekről. „Nem az ibolya szerény földről való felemelkedése ez, de a gránátalma lekívánkozása az elefántcsonttoronyból a földre. Az expresszionizmus elképzelésében még romantikus, de az elfutó vonal itt éles szögben fordul vissza megint a mindenki életéhez. [...] S mikor az expresszionizmus a komplikálttal szemben indulatszavak fellihegésével, száraz, puritán tőmondatokkal akar érzékeltetni, a közösségek életébe kapcsolódás két útjára nyit. Az egyszerűség mesterkélt úton keresése, bár formaoldó a merev romantikus gépben, a primitívre való visszaütés és jövendő népi felsarjadzásoknak csinál tért."[120] Érdekes, és a részleges elhatárolódást jelzi, hogy Jancsó csupán Szomory Dezsőt tekinti expresszionistának a magyar irodalomban, az „új művészet hírnökeinek". Szabó Dezsőnek és Nyírő Józsefnek a kezében viszont csupán eszköznek tekinti azt a keresés folyamatában.[121]

A *Tizenegyek* avantgárd-recepciója tehát ellentmondásos: voltaképpen azokon a pontokon kapcsolódik leginkább az izmusokhoz, amelyeken a „kozmikusság" és a mitológia felértékelődése történik meg – még ha ezt nem is kifejezetten avantgárd vonásként, inkább erdélyiként értékeli fel Balázs Ferenc. Már itt feltűnik azonban az az utólagosság-perspektíva, egy lezárult korszakhoz (a „romantikához") való utalás igénye, amely hamarosan általánossá vált az avantgárd irányzatok megítélésekor. Legjellemzőbb ebből a szempontból talán Jancsó Elemér 1935-ös összefoglaló munkája, amelyben a következőket olvashatjuk: „1927–28

[120] Jancsó Béla: Expresszionizmus. In: *Tizenegyek* 68.
[121] Jancsó Béla: *i. m.* 69.

felé a különböző izmusok divatja mind külföldön, mind nálunk lejártnak tekinthető. A sok száznyi magyar verseskötet, amely ezeknek az új költői irányoknak eszmevilágát tükrözi vissza, »kordokumentum« csupán. [...] A különcség, mesterkéltség, a nagy szavak levegőbe való pufogtatása, ideges ziláltság formában és tartalomban, egyetemességre való törekvés, a magasabb rend és harmónia óhajtása és ugyanakkor a gondolatok, célkitűzések és a művészi kifejezések teljes diszharmóniája jellemzi ezt a sokat vitatott, de magát igazi nagy művészi alkotásokkal soha igazolni nem tudó költői irányt."[122] A hasonló szóhasználat és értékelés hosszú időn keresztül meghatározónak bizonyul az erdélyi irodalomkritikában.

Gaál Gábor és a Korunk viszonya az avantgárdhoz

A *Korunk* és Gaál Gábor vonatkozásában az irodalomtörténet viszonylag részletesen feltárta az avantgárdhoz való kapcsolódást és az attól való fokozatos elszakadást. (Igaz, magának az avantgárd terminusnak a használatát is hosszasan lehetne vitatni, elemezni a Gaál-recepciótörténetben.) 1971-es Gaál Gábor-könyvében Tóth Sándor külön fejezetet szentel Gaál Gábor 1920-as évekbeli avantgárd-képének.[123] Sőni Pál ugyancsak részletesen beszél az *Avantgarde sugárzás*ban a húszas évek baloldali lapjainak avantgárd-értelmezéseiről. Konklúziója (és a *Korunk* legtöbb korabeli cikkírójának konklúziója) egybecseng azzal a vélekedéssel, amelyet a húszas-harmincas években Jancsó Elemér is képvisel: „a *Korunk* a húszas évek végén határozottan lezárt korszaknak tekinti az avantgarde-ot, olyasvalaminek tehát, amin túl kell jutni, és mind tisztábban utal arra is, hogy milyen irány-

[122] Jancsó Elemér: Az erdélyi magyar líra tizenöt éve. 76. In: Uő: *Kortársaim*. Bukarest, Kriterion, 1976.

[123] L. Tóth Sándor: *G. G. Tanulmány Gaál Gáborról, a Korunk szerkesztőjéről*. Bukarest, Kriterion, 1971. 85–146.

ba”.[124] A viszonyulást az árnyalja a *Korunk* esetében, hogy miközben álláspontja a jelzett módon összegezhető, évekig nagy figyelmet szentel az izmusok bemutatásának és „kritikájának”.

A legteljesebb összefoglalást a lap és a korabeli új művészetek kapcsolatáról talán Kántor Lajos készítette: *Kép, világkép* című terjedelmes tanulmánya elsősorban a két világháború közötti *Korunk* képzőművészeti tájékozódását vizsgálja, de számos adalékkal szolgál a szerkesztők – Dienes, majd Gaál – Kassák Lajoshoz és a többi avantgárd művészhez fűződő személyes kapcsolatáról, a lapban zajló vitákról és kampányokról.[125] Ez a kapcsolat – Kántor tanulmányából, illetve többek között Csaplár Ferenc írásából[126] is nyomon követhető – több fordulaton keresztül alakul, és ambivalenciájával együtt meglehetősen szoros: egyfelől a *Korunk* második számában, 1926-ban, illetve önálló *Korunk*-kiadványként is megjelent *Az új művészet él!* című programcikk fémjelzi (Kassák később ezzel az írással indítja *Az izmusok története* című könyvét), azzal a címlaptervvel együtt, amely 1929 elején négy lapszámon át „képviseli” a folyóiratot. Másfelől azok az 1929/1930 táján felerősödő negatív vélekedések, amelyek – Fábry Zoltán, József Attila és mások támadó hangvételű írásai nyomán – Kassák és a *Korunk* szakításához vezetnek.

Kántor Lajos mindazonáltal meggyőzően dokumentálja azt a tételét, hogy az avantgárd művészetszemlélet nyomai továbbra is jelen vannak a lapban, különösen a képzőművészet tekintetében. Szerinte a Dienes László–Kassák Lajos–konstruktivizmus kapcsolat helyén a harmincas években a Gaál Gábor–Moholy-

---

[124] Sőni Pál: *Avantgarde sugárzás.* 42. A Korunk avantgarde-kapcsolatairól *A Jövő Társadalma és a Korunk* című fejezetben olvashatunk, a 36–53. oldalon.

[125] Kántor Lajos: Kép, világkép. A régi Korunk az új művészetért. In: Uő: *Korunk: avantgarde és népiség.* Budapest, Magvető, 1980. 55–183.

[126] Csaplár Ferenc: Kassák és a Korunk. In: Kabdebó Lóránt (szerk.): *50 éves a Korunk.* Budapest, MTA–Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, 1977. 272–278.

Nagy László–Bauhaus kapcsolat biztosítja az avantgárd színvonalas jelenlétét.[127] A *Korunk* költészeti anyaga azonban a harmincas években már a „közérthetőség", a mozgalmi jelleg nyomán alakul: Becski Andor vagy Méliusz József itt közölt szövegei között találunk ugyan szabad verseket is, de azok a jegyek, amelyek például a nyelvi elemek deszemiotizálására utalnának (és ez alapvető avantgárd jegy volna), nem találhatók meg a *Korunk* költészetében.

A lap megjelenésének ötvenedik évfordulóján Rácz Győző a harmincas évek végi, „népfronti" *Korunk*ban is megkísérelte kimutatni az avantgárd művészetszemlélet nyomait,[128] a Gaál Gábor-szakirodalom azonban egyöntetűnek mondható abból a szempontból, hogy az avantgárd-kapcsolat legrelevánsabb dokumentumai a húszas években keresendők: Gaál bécsi jegyzetfüzeteiben, illetve az *Erről van szó* hasábjain.

Gaál avantgárd-koncepcióját elemezve Tóth Sándor azt emeli ki, hogy miközben ennek a kapcsolatnak a különféle írásos dokumentumai megszületnek, sem Gaál világszemlélete, sem az avantgárd nem tekinthető statikus, kimerevített objektumnak: mindkettő állandó változásban van. „Gaál Gábor nem a hagyományos realizmus partjairól szemléli a húszas évek tarka avantgarde-kavalkádját, hanem éppenséggel benne van a forgatag fősodrában, töpreng és vitázik, azonosul és szembefordul (még pontosabban: közeledve egyes avantgarde-irányzatokhoz, szükségszerűen más, ugyancsak avantgarde-irányzatoktól távolodik), hogy a harmincas évek elején az avantgarde megtartva-meghaladásával jusson el »új realizmus« koncepciójához"[129] – mondja Tóth, nyilván a lehető legtágabban, mozgalmi tartalmával együtt használva az avantgarde terminust. Tény, hogy Gaál húszas évek első felében keletkezett feljegyzései között (az idézett Jancsó Béla-

[127] L. Kántor Lajos: Kép, világkép. 126.

[128] Rácz Győző: Az avantgarde művészetfilozófiai problémái a népfronti Korunkban. In: *Korunk Évkönyv*. Kolozsvár, 1976. 117–129.

[129] Tóth Sándor: *G. G.* 93.

írással közel egy időben) az expresszionizmust pozitív színben feltüntető passzusokra bukkanhatunk: „Az embert ismét a teremtés közepébe állítja. Ő tölti meg a világokat vonalakkal, színnel, morajjal, növénnyel, istennel, állattal, térrel, idővel, a saját énjével. Az ember ismét ott kezdi, ahol évezredekkel ezelőtt kezdte. Olyan szabad ismét, mint a gyermek, aki most született a boldogságra."[130] Egyfajta organikusság-eszmény hatja át tehát ezt az expresszionizmus-képet is, ahogy a Szentimrei Jenő korabeli irodalomfelfogását. Tóth arra is rámutat a továbbiakban, hogy míg a bécsi füzetekben inkább a programnyilatkozatok, elvont tézisek nyomán nyilatkozik meg a szerző rokonszenve, azonosulása, a későbbi kritikák (amelyekben már a húszas évek második felében is hangsúlyosabb az elutasítás) egy-egy konkrét alkotás kapcsán születtek – így fennáll a lehetősége annak, hogy igazából a művészi sikerületlenségnek tudható be a Gaál-kritikák élessége. Ami kétségtelennek tűnik: egyfajta ambivalencia, hezitálás az avantgárd eredményeinek azonosuló elfogadása és elutasítása között a húszas évek folyamán. Ekkor még valóban a változások közepéből szól Gaál Gábor szólama, nem egyértelmű az izmusokon való „túljutás" ténye.

„Magas, elegáns férfi érkezett autóján Bécsből, fiatal feleségével és zömök, holdhomlokú titkárával, akit tanár úrnak szólítottak. A Szamos-híd melletti modern Astoria-hotelbe szálltak. A bejelentő lapot így töltötték ki: »Báró Hatvány Lajos és felesége, született Marton Erzsébet és kísérőjük, Gaál Gábor«."[131] Az a Benamy Sándor tudósít ilyenformán Gaál Gábor 1926-os Kolozsvárra érkezéséről, aki az *Erről van szó* társszerzőjévé válik 1927-ben. Benamy maga egyébként ellentmondásos, izgága figura – drámák, regények, útleírások szerzőjeként vesz részt, 1934-es Magyarországra költözéséig, az erdélyi irodalmi életben. Benamy röviden a röpirat keletkezését, illetve Gaál Gábor akkori szellemi

---

[130] Idézi Tóth Sándor: *i. m.* 96.

[131] Benamy Sándor: *A XX. században éltem.* Budapest, Szépirodalmi, 1966. 106.

horizontját is felidézi: „A napilapok nem voltak alkalmasak legbensőbb, korai énjének megnyilatkoztatására, az átlagos olvasók meg sem értették volna. A kuszált világ vonaglott-tekergőzött irályában, kifejezéseiben, keresve az utat a tisztulásra. [...] Saját ihletettségének lírai megnyilatkozására kettőnk közös vállalkozása adott lehetőséget. Sok séta, New York-kávéházi, Újságíró Klub-beli, de főként a lakásán folytatott beszélgetés érlelte meg tervünket, hogy egy »emberi és társadalmi figyelmeztető«-t adunk ki."[132] A terv, hogy a röpirat nyomában folyóirat jelenjék meg, nem valósult meg, de a huszonnégy oldalon közölt anyagok így is alkalmasak arra, hogy Gaál és Benamy hangsúlyosan jelenítsék meg elképzeléseiket. Az egyes szövegek alatt általában nem szerepel aláírás, legfeljebb szignó: „G. G.", „B. A.", és csupán két írás esetében: „Ben Ami" – lényegében ez is szignóként fogható fel.

Az *Erről van szó* érdekessége, hogy a kritikával, irodalommal, világnézettel kapcsolatos írások az avantgárd kiáltványokéhoz hasonló nyelven szólalnak meg. A korabeli törekvésekkel összhangban egyfajta szintetikus művészet, egy kereséseken túli autentikus megszólalás lehetősége foglalkoztatja a szerzőket, feltűnnek azonban olyan nyomok is, amelyek a műfaji határok lebontásával, a szavak közlésképességére való avantgárd reflexiókkal rokoníthatók: „Egy új formáról álmodom, melyre megérett az idő, s amire az embernek végzetesen szüksége van. Ez a forma nem vers és nem regény, nem dialógus és nem dráma. Ez a forma valami tanulmányféle. Az első és végső tisztázás. A leszámolás formája ez a fogalmainkkal. De ugyanakkor mégis vers és regény és dialógus és dráma, mert a fogalmainkban él és van eltemetve a világ, ami érzés és esemény és civakodás és összeütközés. Félreértett és mindenféleképp egyszerre mindenfélét intonáló fogalmaink a világ története... Az első és utolsó formáról álmodom, ami elvezet a Rend partjaihoz... Az utolsó tisztálko-

[132] Benamy Sándor: *i. m.* 181.

dás formáját várom, a nagy Mosakodást."[133] Gaál Gábor számára tehát a művészeti irányzatok változása a tökéletes nyelv keresésének meg-megújuló kísérleteivel cseng egybe, az „Emberiség Szótáráénak összeállítása foglalkoztatja, amely eloszlatná az emberek közötti félreértéseket, és amely egyáltalán a megismerés és a kommunikáció autentikusabb megvalósulását tenné lehetővé: „Van egy külön világ felettünk, a szavaké! Ez a mi teremtésünk! Mi már nem is gondolkodunk. Valahol elindult a szó egy kezdeti töltöttséggel, a szánk pedig vele mozog. [...] így azután mást mondunk, mint amit gondolunk, mást gondolunk, mint amit érzünk, mást érzünk, mint amit akarunk, és más az akaratunk, mint ami az ösztöneinkben kavarog..."[134] Az *Erről van szó* című írások végigvonulnak a kisebb újság formátumú laptesten. Alapstruktúrájukban a „változzunk meg" igényét fogalmazzák meg, ugyanakkor ezt az igényt mindannyiszor új nézőpont felől vetik fel. Az autentikus nyelv keresésének a problémája összefügg az autentikusnak vélt) problémák keresésével („beszéljünk arról, amiről szó van"). A már említett avantgárd dikció a korszerűség, illetve a kitáguló világ toposzaival társul a 4-es számú *Erről van szó* című töredékben: „Múljuk fel [sic] régi magunkat! Településünk be az időbe! Csak ez a miénk! Legyünk kortársak! Ez a legnagyobb öröm! Mossuk be szívünkbe a zuhogó időt! Ez az egyetlen nyereségünk! Gondolkozzunk a fémmadarakkal! Világos és egyszerű dolog. Csavarok. Motorokban robban a gáz és repül, testvérünkkel, a virágárus lánnyal, aki szintén cselekvő, virágokat szór a köznapok elé! Cselekvők még a mérnökök, a laboránsok, a hadvezérek, a földmunkások s a kalapácsok lengetői."[135]

---

[133] G. G.: Erről van szó 2. In: *Erről van szó. Művészeti és emberi figyelmeztető.* 1927. 2.

[134] G. G.: Erről van szó 1. In: *Erről van szó. Művészeti és emberi figyelmeztető.* 2.

[135] G. G.: Erről van szó 4. In: *Erről van szó. Művészeti és emberi figyelmeztető. 22.*

A kiadvány címlapján groteszk hatást keltő kollázs olvasható, a *Saturday Evening Post,* a *Hamburger Nachrichten,* illetve a *Prager Presse* nyomán. A „köznapiság" poétikáját egy Ivan Goll-idézet ellenpontozza némiképpen: „Vigasztalan bolygok így Európán keresztül / Egy halott fecskével kabátzsebemben." Az ellenpontozás a továbbiakban is megmarad, részben a „G. G." / „Ben Ami" aláírások váltakozásában, részben pedig hangulati szempontból, ahogy maga Gaál Gábor is különböző műfajú műveket jelentet meg a kiadványban. Bár Benamy Sándor művei „irodalmibb" műfajúak lehetnének (a *Látta Ön már Einsteint kacsintani?* című mű drámai jelenet, a *Belevetem magam Kairó forgatagába* elvileg regényes útleírás), voltaképpen a tézisjelleg bizonyul uralkodónak esetükben is, ahogy a két levélműfajú cikkében is, a *Nyílt levél a lapkiadókhoz,* illetve *Levél a színigazgatókhoz* címűekben. Gaál Gábor esszéi, kiáltványai irodalmibb jellegűek, montaigne-i értelemben. Programatikus írásai (az *Erről van szó* négy részlete mellett különösen *Az irodalmi kritikáról* című szöveg) utóbb méltán váltak a Gaál Gábor-válogatott kötetek elmaradhatatlan darabjaivá. A Helikon közösségének is szentel egy rövid írást, amelyben kritikusan vizsgálja a csoport munkáit, megállapítja a *Nyugat*-csoport irodalmának továbbélését műveikben, kijelenti, hogy „az erdélyi Helikon korántsem jelenti az erdélyi irodalmat", a lokalitásban is egyetemes emberi vonatkozást pedig Bartalis János verseiben mutatja ki – ő az egyetlen, akit név szerint említ a cikkben.[136]

Az említett írások – az *Erről van szó* sorozat kivételével – a későbbi, *Korunk*ból ismerős hangot előlegezik. Gaál Gábor meglepetésképpen beiktat azonban a kiadványba néhányat korai versei közül is, az *1234... költő verseiből* címmel, aláíratlanul. 1923-ban, 1925-ben íródott prózaversekről van szó. Stilárisan a magyar avantgárd bécsi korszakával összevethető szövegek ezek, de talán kevésbé tördelik fel a mondathatárokat, mint Kassák Lajos

[136] G. G.: Az erdélyi Helikon. In: *Erről van szó. Művészeti és emberi figyelmeztető.* 1927. 12.

Számozott költeményei: „Léni Leona hiába kacagsz a Kakadu szeparéjában álmodban kígyók futnak a melled alatt s hiába nyugtatlak meg magam sem értem / nem értem Léni Leona sem a kankalint sem a benzint piros pirosítód is titok előttem titok a bőröd bár a babonás sugarak szemed alatt a nővéreim". Még izgalmasabb azonban az az öniroinkus szöveg, amelyet *A lírikusok alkonya* címmel közöl a fentebb idézett prózavers előtt: „A lírikus korszerűtlen. Fölösleges lény. [...] A malter és cement városokban s a beton telefonpóznák alatt még mindig furulyával jár. Rózsaszínű a bocskora. Kedvese egy fellegvárban lakik, az élet és történelem mai üzemében nem rólunk beszél... A nyakkendőm, a harisnyám, a kalapom gyárakba készült. A szalámi is, amit vacsorára eszem. Előzőleg villamossággal ütötték agyon a marhát. Gépekkel szeletelték s hosszú rudakban futott egy részlete felém, gőzzel és olajjal hajtott vonatokon. Egész nap gőzekék és elevátorok árnyékában loholok. Háziasszonyom gyerekeinek iskolakönyvei drágák s a lírikus még mindig régi áruival kereskedik."[137]

Ez a szemlélet, mint már utaltam rá, később, a *Korunk* szerkesztése idején jobbára csak a nyelven túli régiókban, a lap képzőművészeti anyagában nyilvánul meg. A harmincas évekre, úgy tűnik, bizonyos értelemben Gaál Gábor és a helikonisták egyaránt megtalálni vélték az Emberiség Szótárát, az őket kifejező „tökéletes nyelvet" – egyfelől az osztályharcos tartalmakat minél adekvátabban megjelenítő, leegyszerűsödött nyelvben, másrészt a transzilvanista helyzetértelmező irodalom térbeli és időbeli sajátosságokat, alapkonfliktusokat szimbolikus áttételekkel megjelenítő nyelvében. Ezekben a diskurzusokban az avantgárdnak (másfajta „művészi akarása" folytán) nem jutott már hely, s így egy lezárt korszak részeként tekintettek rá, elfedve azoknak az intézményeknek a nyomait is, amelyek a húszas évek első felében teret biztosítottak számára.

---

[137] G.: A lírikusok alkonya. In: *Erről van szó. Művészeti és emberi figyelmeztető.* 1927. 18.

IV. AZ ERDÉLYI AVANTGÁRD FOLYÓIRATAI

Korai avantgárd kísérlet Temesváron: a Holnap

1917-ben néhány temesvári végzős diák egykoronás alapon irodalmi részvénytársaságot alapít az akkori főreáliskolában, és saját litografált folyóiratot indít. A tervezés kifogástalan: száz példány készül a lapszámból, a *Temesvári Hírlap* nyomdája mellett dolgozó Pégler nevű litográfus sokszorosítja. Egy lapszám ára 36 fillér, a havi előfizetés pedig a kolofon tanúsága szerint egy korona – amely havi háromszori megjelenés költségeit fedezné. Az első lapszám több írása alatt ott a biztató „folyt. köv." megjegyzés. A terveket azonban keresztülhúzza a zord iskolai direktor: az első lapszám megjelenése után annak rendje és módja szerint betiltja a kiadványt. Röviden így lehetne összegezni a *Holnap* című 1917-es temesvári folyóirat történetét (amely természetesen nem tévesztendő össze a korábbi nagyváradi kiadvánnyal). Nem is érdemelne talán különösebb figyelmet, hogyha szemléletében, nyelvében nem jelentene újdonságot, és nem előzné meg évekkel azokat a lapokat, amelyek Erdélyben és a Bánságban az avantgárd irodalomnak is teret biztosítottak – a kolozsvári *Napkelet*et (1920–1922), az aradi *Genius*t / *Új Genius*t (1924–1925) és a szintén aradi *Periszkop*ot (1925–1926). Diáklapról van szó, természetesen. Kézzel írják, a kézírást sokszorosítják aztán nyomdai technikával. De az, aki főszerkesztőként jegyzi a lapot, Reiter Róbert, néhány éven belül a romániai kötődésű magyar avantgárd költészet legjelentősebb, és minden bizonnyal legenigmatikusabb képviselőjévé válik.

„Ájult cafat a ma, / züllött rongy" – ezekkel a sorokkal indul a lapszám első szövege, amely *A Holnap hív* címet viseli. Háború van, az európai világrend alapjaiban látszik megbomlani.

Kuncz Aladár éppen valahol az Ile d' Yeu-i fogolytáborban ismerkedik az új „renddel". Kassák Lajos alig egy-két éve, 1915 óta jelenteti meg *A Tett* című folyóiratát, amely a magyar avantgárd mozgalom kezdetét jelenti: Ady egy évtizeddel korábbi provokatív fellépéséhez képest egy újabb provokációt, a magyar irodalmi modernség újabb állomását. Ebbe a közegbe, a saját épületéből kiköltöztetett iskola ideiglenesség-élményébe kell beleképzelni Reiter manifesztumszerű sorait, amelyek sokkolták az iskolaigazgatót. (Neki persze a rendnek vagy a rend látszatának az őrzésére volt mandátuma.) *A Tett* és a *Der Sturm* irodalmától érintett Reiter „világnézeti" szempontból is rokonszenvesnek találhatta az új szövegeket, s *A Holnap hív* végén megfogalmazódó program kétségkívül e terjedőben levő gondolatok bánsági, multietnikus régióra való lefordítása:

Kemény hímek és szülő nőstények,
borzas fiúk s friss szűzek.
Germánok, Szlávok, Románok
s mi mind,
kik fölé a Halál izmosodott úrrá,
nem tapasztunk többé
véres agyvelőnkkel
fölénk meredő gőgössé
trónokat
s felszíva minden sebzett horizontot
sudaras életbe sűrűsödünk
az ember-vallásban,
kacagva tömjénzett hazug meséken.

A lap utolsó oldalán az irodalmi hagyományhoz fűződő viszonyát is megfogalmazza a szerkesztő, ugyancsak a korabeli avantgárd tradíció-szemléletével azonosulva: „A *Holnap* kiszakadás a múltból, fiatalok lombosodása a jövőbe. Mert vétek: kisodródni az időből. Hanem elhagyni a tegnapot és a holnap kerekébe küllősödni. A múltból őrizzük az értéket, de nem a tra-

díciót. Mert az igazi érték sohasem laposul tradícióvá. És átérezzük a nagy közösséget; az atmoszférát, amely áthevít mindent; Ez adja meg munkáink szociális értékét. És művészi értékét ne mérje senki a régi fogalmakkal."

A dikció, az elvek teljességgel összeegyeztethetők Kassák korabeli lapjainak irodalomszemléletével. Nem sokkal iskolai lapja betiltása után már a budapesti *Ma* hasábjain olvashatjuk Reiter Róbert nevét és verseit.

A Reiter-költészet érett korszakának jellemzésére a továbbiakban még visszatérek, ezúttal csupán a korai temesvári folyóirat irodalmi anyagát veszem röviden számba. „Közöltünk novellát, fordításokat és műkritikát is. Fischer Vilmos kollégám, például, a *Der Sturm*ból fordított a *Holnap* számára, míg későbbi sógorom, Krisztits György, a mezőgazdaságban foglalkoztatott orosz hadifoglyokról írt egy hosszabb történetet"[138] – meséli Reiter egy Szekernyés Jánosnak adott interjújában, és ezek a megjegyzések azért is fontosak, mert a lapszámban a szerzők és szerkesztők nevét csupán kezdőbetűk jelölik.

A Holnap hív című idézett programatikus vers után ugyancsak Reiter-szöveg következik, *Ballada* címmel. Ebben a naturalista próza képei, kihagyásos mondatszerkezetei keverednek az expresszionista beszédmóddal: vers és próza határán jár a szöveg, amely egy munkás halálát jeleníti meg: „Meleg olajszag. Buborékos, nehéz levegő. Gépház. Félmeztelenül szenet lapátolnak. Tempósan. Szurtos nadrág ragad combjukhoz. [...] Az ordítás kisajog az udvarra. Élesen az égbe szúr. Felszökkenti a vért. Az arcokat vénültté torzítja. Megállítják a gépet; még morog. Elkapta! Összemorzsolta! Loccsant agyvelejét a falra köpte. A vér húscafatokat ragaszt a kerékre. A szíjra is, mely petyhüdten lóg. Az asszony jön valahol. Siet. Végigtörli homlokát, a blúzán kigombolt két gombot." Ezek a szövegek, illetve *A Medve hozsánnája* című, ugyancsak Reiter által jegyzett próza tűnnek a legerőteljesebbek-

---

[138] Az a*vangardizmustól* a *helytörténetig*. Szekernyés János beszélgetése Reiter Róberttel. Ezredvég 1990/1. 157.

nek. Ez utóbbi lineáris történetként nemigen követhető: archetipikus képzetek (Tavasz, Nyár, Tél, tűz. Medve stb.) illetve zsigeri reakciók mentén („A keze leaszott. Szája a gyomráig ásított sötét üreget. Dobhártyája petyhüdt volt. Nem doboltak rajta a levegőrezgések. De az orra! az orra! Beszaglott a pusztult Nyár nyúlós rothadt szaga.”) építkezik – inkább hangulatával, mint jelentésével hat. A képek itt is gyakran verssorszerűek: „[a vér] vörös tóvá mélyítette a Napot.”; vagy: „A terhesre hízott felhőkből éles esővesszők szúrtak alá.” A 24 oldalas lapszám többi írása (sorrendben: Sch. S. *Finale* című prózája, Fischer Vilmos *Szonett*, Krisztits György *A szomorú szerelem* című versei) inkább szecessziós-romantikus ízlésről tanúskodik. A *Magyar tanya harca* című Krisztits-próza népies hangfekvésben, némi Móricz-hatásról árulkodva szólal meg – sajátos színt csupán a világháborús történet-elemek, illetve a Kijevből származó, béresként dolgozó figurák jelentenek. A lap utolsó részében két fordítás olvasható, Sophie van Leer *Vers*e, illetve Guy de Maupassant történetének, *A kis hordó*nak a részlete, alighanem mindkettő Fischer Vilmos munkája. Ezt követi a már említett Reiter-írás, *A Medve hozsánnája*, végül pedig egy kritika a temesvári Zsidó Leányegyesület március 17-i hangversenyéről, G. S. tollából.

„Minden cikkért írója felelős” – állt még a lap kolofonjában. Reiter Róbert folyóirata korai avantgárd gesztusként kétségkívül beleírható a Reiter-életmű és a korai magyar avantgárd történetébe. A lap betiltása botránnyá alakítja a történetet, s a lapban olvasható Reiter-szövegeknek máig is érzékelhető az eretnek íze – és ez a mindenkori avantgárd legfontosabb jellegzetessége.

A kolozsvári Napkelet

Erdélyben Szántó György *Periszkop*ja kivételével nem szerkesztettek olyan folyóiratot, amely kimondottan avantgárd irányultságú lett volna. Néhány lap azonban, az 1920 szeptemberében induló kolozsvári *Napkelet*tel kezdődően rendszeresen

közölt avantgárd poétikájú verseket, prózákat. A legjelentősebb, kiáltványszerű szöveg is ebben a lapban jelent meg. Igaz, Bartalis Jánosnak nem sikerült kávéházi asztaltársaságot és akciócsoportot szerveznie *Az új művészet elé* című szöveg köré. Művészi programja meglehetősen árnyalatlan, inkább a ráhatás elvének felerősítéséről, a vátesz-funkció újrafelfedezéséről van szó: „A pepecselések, szélviaskodások, egyéni kis búk halvány virága elvész az idő félelmetes fergetegében, és még jobban elsápad az Univerzum mérhetetlen, diadalmas ordításában. Ma új vallások korát éljük, és a próféták hangjaira van szükségünk. [...] A művészet alkotó és termelő aktus, egy az Istennel, és eszményeiért szívesen viseli testén a nyomor és a nélkülözés condráit. A kenyérért és porciókért titánkodó művészet és irodalom posványából fel kell emelnünk a művészetet igazi, égi trónusára, ahol a helye. A művészet nem lehet félmunka, megalkuvási igények kiszolgálása, hanem a legbátrabb szó és a legvéresebb cselekedet, mely túl minden időkön, jelenen és múlton, tegnapon és mán, az örök nagy Embert mintázza, ezt a legtöbbet, ezt a minden-maximumot, ezt a legnagyobb vergődőjét az örök világnak."[139] Noha a korabeli avantgárd, mint a Bartalis-szöveg is mutatja, a „testvériesülés" vonalán szélesebb, vagy legalábbis csoportkonszenzusra törekedett, Erdélyben sajátos módon jobbára elszigeteltek és egyszemélyesek maradtak az avantgárd fórumok. A szavalóesteket rendező Stúdió színpad, amely Becski Andor és Szentimrei Jenő vezetésével 1927-ben jött létre Kolozsváron, egyrészt megkésett, másrészt inkább mozgósító-publicitást teremtő vállalkozás volt, mintsem művészi kísérlet.

Az a liberális szerkesztési koncepció, amelyről fentebb már esett szó, a *Napkelet* esetében azt eredményezte, hogy a lapban nemcsak kimondottan a világnézeti sokszínűség valósult meg, hanem többféle irodalomszemlélet is éreztette hatását az irodalmi anyagban: a konzervatív-transzilvanista művek együtt jelen-

[139] Bartalis János: Az új művészet elé. 214. In: Mózes Huba (szerk.): *Napkelet.* Antológia. Kolozsvár, Kriterion, 2004.

tek meg az avantgárd szövegekkel és a nyugatos modernség szövegeivel (utóbbi vonulat különösen az 1921-es évfolyamban van jelen közvetlenül, élvonalbeli szerzőivel, Barta Lajos szerkesztői közreműködése révén). Pomogáts Béla ennek a többszínűségnek a személyi hátterére is rámutat a *Napkelet* kapcsán: „az irodalomalapítás lázában és felelősségtudata következtében mégis sikerült egybeötvözni a hagyományos és a kívülről behozott szemléletet, s valójában éppen a »regionalisták« és az »emigránsok« eszméinek, gondolkodásának szintézise vagy éppen kompromisszuma hozta létre azokat az ideológiákat, amelyeket a magyar kisebbségi irodalmak követtek a két világháború között”.[140]

A havonta kétszer megjelenő lap a *Keleti Újság* mellett jött létre, szerkesztői (Paál Árpád, Ligeti Ernő, Kádár Imre és Szentimrei Jenő) főállásban a *Keleti Újság* munkatársai voltak. A szerkesztők későbbi visszaemlékezéseikben politikai-koncepcióbeli nézeteltérésekről, konfliktusokról számolnak be, amelyeket talán az 1921-es évben sikerült leginkább tompítani, Barta Lajos irányítása alatt.[141] 1921 második felétől, a Kós Károly Erdélyi Magyar Néppártjának vonzásába kerülve, Paál Árpád, Zágoni István, Szentimrei Jenő és Nyíró József fokozatosan eltávolodnak a *Keleti Újság* és a *Napkelet* körétől, megalakítják a *Vasárnap* című lapot, amelynek 1922 nyarától Szentimrei is szerkesztője. Ligeti Ernő a *Súly alatt a pálma* című kötetben Ignotus kolozsvári tartózkodásához köti a *Napkelet* megszűnését: „A folyóirat beszüntetésének közvetlen oka belső természetű szerkesztőségi ügy volt. A *Keleti Újság*hoz leszerződött Ignotus, a *Nyugat* volt főszerkesztője [ekkor még hivatalosan is a *Nyugat* főszerkesztője, B.I.J. megj.]. (...) Ignotus igen nagy lelkesedéssel látott a *Keleti Újság* szerkesztéséhez. Szemét nemcsak ezen a lapon tartotta, de a mel-

---

[140] Pomogáts Béla: A kolozsvári Napkelet. 314. In: Szabó B. István (szerk.): *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban.* Budapest, ELTE–MTA, 1994.

[141] Vö. Szentimrei Jenő: A nagy Napkeletről és a kicsi Vasárnapról. *Igaz Szó* 1957/7. 63.

lékkiadványokon is, a délután megjelenő *5 órai újság* napilapon és a *Napkelet*en. A *Keleti Újság* szerkesztőségének azok a tagjai, akik némi féltékenykedést éreztek a *Napkelet* szerkesztőinek egyre növekvő népszerűségével szemben,[142] úgy mutatták be a teljhatalmú Ignotus előtt a helyzetet, hogy a mellékvállalkozások szétforgácsolják a *Keleti Újság* szellemi erőit, és ha a *Keleti Újság* sikeresen akar megküzdeni a mindinkább erősödő konkurenciával, akkor összes energiáit a főlapra kell összpontosítani. Minden ember a fedélzetre! – és erre a délutáni napilap és a *Napkelet* megszűnt, vele együtt a már elindított könyvkiadó-vállalkozás is."[143] Szentimrei Jenő visszaemlékezése szerint a *Napkelet* megszüntetésének gondolata már jóval korábbra, 1921 őszére visszavezethető, amikor egy szerkesztőbizottsági ülésen a ráfizetések csökkentéséről esik szó. 1922 májusában formátumváltásra is sor kerül; Ignotus majd csak augusztus táján érkezik Kolozsvárra,[144] az utolsó lapszámban cikket is közöl. A megváltozott formátum azonban, amely a „népszerűbb tartalom" igényét is jelzi,[145] nem váltja be a hozzá fűzött reményeket. Tény, hogy a lap szeptember 1-jével megszűnik, s ezzel egy időre lecsökken az avantgárd irodalom megnyilvánulási lehetősége Erdélyben.

---

[142] Alighanem Weiss Sándor főrészvényesre történő utalás, aki 1922 januárjától kapcsolódik be aktívabban is a lapok – elsősorban a Keleti Újság politikai rovatának – szerkesztésébe, Szentimrei a lap mögött álló „szürke eminenciaként" emlegeti.

[143] Ligeti Ernő: *Súly alatt a pálma.* 44–45.

[144] 1922. november 23-i keltezéssel írja Áprily Lajosnak: „Sajnálom, hogy a negyedév alatt, mióta Erdélyben vagyok, személyesen még nem találkoztunk; őszintén érdeklődöm irántad. S addig is, míg láthatnánk egymást, arra kérlek, emlékezz meg olykor a Keleti Újságról egy-egy tárcaszerű dologgal..." (Petőfi Irodalmi Múzeum, V. 4142/148.) Első főhelyen közölt cikke a Keleti Újságban *A bécsi vita,* az 1922. augusztus 17-i lapszámban.

[145] L. Mózes Huba: Irodalom és művelődés a Napkelet spektrumában. 11. In: Uő (szerk.): *Napkelet.* Antológia. Kolozsvár, Kriterion, 2004.

Hozzátartozik a lap szemléletéhez, illetve megjelenésének kontextusához a konkurencia is: a *Napkelet* feltűnése után nem sokkal lép az *Erdélyi Szemle* örökébe a *Pásztortűz* – 1921 januárjában. S. Nagy László, az *Erdélyi Szemle* szerkesztője visszaemlékezéseiben éppen ilyen megközelítésben idézi fel a *Napkelet* megjelenésének előtörténetét: „A Zord Idők [sic!, valójában *Zord Idő*] marosvásárhelyi harcai közepette ezerkilencszázhúszban erős konkurens lépett fel az eddigi meddő próbálgatások után Kolozsvárt is. A Lapkiadó részvénytársaság akart szépirodalmi folyóiratot indítani. A történelmi igazság megörökítése érdekében érdemesnek tartom feljegyezni, hogy Weiss Sándor, a részvénytársaság igazgatója eltérően a lapalapítók eddigi szisztémájától, mielőtt megjelentette volna az új erdélyi Athénást, a Napkeletet, eljött a mi Szentegyház-utcai otthonunkba is, s megkérdezett, vajjon nem-e volnánk hajlandók az erők koncentrációja érdekében fúzióra lépni. [...] Én az erők egyesítése mellett voltam, mindenki más ellene volt – akkor."[146] S. Nagy visszaemlékezéséből nemcsak a döntés helytelenítése, de a nem sokkal későbbi félreállítása miatti keserűség is érzékelhető. Kétségtelen viszont, hogy a *Pásztortűz* – a két világháború közötti Erdély leghosszabb életű irodalmi folyóirata – egy olyan olvasói réteget célzott meg, amely mintegy a *Napkelet* „ellenközönsége" volt, s amely így elérhetetlenné vált a Lapkiadó R. T. számára. A *Pásztortűz* családi lappá válására már Ion Chinezu felhívja a figyelmet,[147] Vallasek Júlia pedig a szerkesztési koncepció hullámzásaira is rámutat (vagyis a túlnyomó részt tradicionális szemlélet nyugatos vagy akár avantgárd gondolatmenetekkel való színeződésére a sűrű szerkesztőváltások kontextusában), a lap viszonylagos stabilitását éppen a közönség – a vidéki tanárok, tanítók, papok, tisztviselők és családtagjaik ízlésvilága felől közelítve

---

[146] S. Nagy László: Derült égből csap le a villám. 56. In: Uő: *Harc a végeken.* Kolozsvár, Erdélyi Szemle kiadása, 1930.

[147] L. Chinezu, Ion: *Aspecte din literatura maghiară ardeleană. 1919–1929.* Cluj, Ed. Revistei „Societatea de Mâine", 1930. 10.

meg.[148] A *Napkelet* és a *Pásztortűz* közötti rivalizálásnak (amely számos analógiát mutat a későbbi *Erdélyi Helikon–Korunk* konfliktusokkal) Molter Károly levelezésében is vannak nyomai. 1921-ben például Reményik Sándor a *Napkelet* irodalomkoncepcióját kritizálva egy „nemes értelemben vett konzervativizmust" tekint az erdélyi szellemi élet egyetlen „menekvésének", Molter viszont visszafogottan jelzi, hogy nem tartja elvetendőnek vagy „végzetesnek" a *Napkelet* radikalizmusát.[149] Ezek az apróságok itt csupán azért lehetnek fontosak, mert a *Napkelet* indulásakor közli Reményik egyik versét, alighanem gesztus-értékűnek szánva a közlést. A gesztus egyébként „fordított irányban" is megismétlődik a *Pásztortűz* második számában, amelyben a szerkesztőség üdvözli a *Napkelet*et. Szigeti Lajos Sándor egy 2003-as írásában számos érvet és idézetet gyűjt a *Pásztortűz* anyagából annak nyitottságának érzékeltetésére,[150] ezek azonban, összevetve a *Napkelet vagy* a későbbi aradi folyóiratok – a *Genius* vagy a *Periszkop* – anyagával, nem indokolják a *Pásztortűz* következetes avantgárd (vagy akár az esztétista modernség körébe utalható) fórumként való jellemzését.

A *Napkelet* első, 1920. szeptember 15-i száma Reményik Sándor *Spectrum,* illetve Áprily Lajos *A rím* című versei mellett közli Halász Gyula, Bartalis János és Becski Andor szabad verseit is. Halász és Bartalis e verseiben inkább egy jellegzetes szótár használata *(ébred, ordít, eszmél, merész tusa, tér, idő, Holnap, isteni Izgalom, munka, ifjú),* illetve a Deréky Pál által „bipoláris aktivista modell"-nek nevezett „ma még–holnap már" szerkezet közelíti e szövegeket a klasszikus avantgárd paradigmához. Az az énszemlélet, amely Ady és Komjáthy révén vált a magyar köl-

---

148 L. Vallasek Júlia: *Elváltozott világ. Az erdélyi magyar irodalom 1940–1944 között.* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004. 88–89.

149 Erről bővebben lásd: Balázs Imre József: A kibomló Molter-életmű. 133. *Korunk* 2002/4. 131–134.

150 Szigeti Lajos Sándor: Meghalt a Nagy Pán!? A Napkelet, a Periszkóp és a Pásztortűz műhelypoétikája. *Tiszatáj* 2003/7. 80–91.

tői köznyelv részévé, sok esetben zökkenőmentesen azonosítódott az avantgárd énpozicionálással – a különbség csupán annyi, hogy itt a szubjektum nem tulajdonságai révén, hanem szinte kizárólag illokúciós funkciójában képződik meg. Bartalis és Halász nem írják le ezekben a versekben az *én* szót. Hatásában viszont, felhívó erejét tekintve ugyanolyan lehetőségeket tulajdonítanak a szubjektumnak, mint Ady vagy Komjáthy: *Jöjjetek,* mondja Bartalisnál már a vers címe is, „siessetek", „gyorsan", „tovább" – folytatódik a ráhatás-sorozat. Halász Gyula szintén a „fordulat" adatolására rendezkedik be a *Fehér faluban megmoccan az idő* című versben. Itt a vers beszélője „tudósítóként" válik részesévé a változásnak: „Valaki eszmél, / Valaki ébred, / Valaki bődül, / Valaki ordít, / Valaki riasztó hanggá gyúrja magát." A személytelen formula egybejátszik a tudósítói pozícióval; a „valaki" a „ma még–holnap már" versszerkezet révén ugyanazt a fordulatot hajtja végre, mint a vers beszélője, aki szintén „az idő megmoccanását" hitelesíti aláírásával.

Az élet elé köszönök Anyámnak című versében, amely szintén a *Napkelet* első számában olvasható, Becski Andor azokhoz a szövegkonstrukciós elvekhez is közelebb kerül, amelyek az expresszionista verset jellemzik. A vers beszélő énjének nincs kiterjedése, pontosabban: nincsenek határai, az élettörténet nyomán létrejövő szubjektum nem olyasfajta végeredmény, amely „tulajdonságokkal" rendelkezne: „... az életnövésnek nagy partjait, hol part nélkül foly a / nagy víz, az élet, s rajta lassan a végtelen csónak: én! / Nincs jöttömnek határa, menésemnek vége, egész nap halászok, / süllyed, emelked a hálóm." A halászat-kép az én „összegyűlésének" analógiáját indítja be az olvasóban – a világgal való szerves kapcsolatot érzékeltetve. Az „összegyűlés" végpontja egybeesik a vers utolsó mondatával, a teleológia mégsem valósul meg, hiszen abban a pontban, ahol az énnek végre létre kellene jönnie, meg is semmisül: „mintha úszótestem csak nagy gyűjtő- / medre volna a halálnak!" Az én és a halál területfoglalása egymásba íródik, s ez a párhuzamosság visszamenőleg egy másik olvasatlehetőséget is kínál a burjánzó Bildung-tör-

ténet követése mellé: az életrajz mint a halálra vonatkoztatható, halál felé tartó események egymásutánisága.

A lap a későbbiekben is támogatja ezt a költészeti vonulatot. Az 1920 októberében meghirdetett verspályázatnak ugyan nincs hivatalos eredményhirdetése (Szentimrei Jenő visszaemlékezése szerint azért, mert néhány befutónak jósolt vers jeligéjét idő előtt felfedte a bíráló bizottság néhány tagja),[151] de a szerkesztőség a legelismerőbben emeli ki és publikálja Bárd Oszkár *Ontogenézis,* illetve Bartalis János *Egészen kicsi, apróka Mihály* című verseit a *Napkelet* karácsonyi számában. Bárd német metafizikus költészetre emlékeztető, szeszélyes, többször visszacsengő rímeket használó verse nem áll messze az avantgárd retorikától és képszerkezettől, Bartalis pedig itt egy váratlan váltásokra építő poétika révén, az esztétista modernségből is merítve, a költői én illokúciós mozgásterét jelentősen korlátozva kerül közelebb az expresszionista versbeszédhez: „Október, mély kút. / Dús hangolású szőke hárfa."

A később újra meghirdetett verspályázatot majd szintén Bartalis nyeri *Varjak* című versével (a *Napkelet*ben közölt Bartalis-versek valójában korábban, többségükben még az első világháború alatt íródtak). Becski Andornak pedig *A vers anarchiája* című szabad verse részesül dicséretben. A lap természetesen prózát, tanulmányokat is publikál avantgárd szerzőktől és szerzőkről. Barta Sándor *Mesé*jén kívül olvashatók a lapban Nagy Dániel vagy Kiss Ida szövegei is. Dienes László rendszeres *Nyugati szemlé*i mellett olykor Bartalis János is publikál egy-egy cikket, olvasónaplót (például Apollinaire kubizmus-könyvéről). Kuncz Aladár az expresszionizmusról és dadaizmusról közöl tanulmányt, Déry Tibor pedig részletesen, német idézetekből kiindulva mutatja be azt a kontextust, amelyben a dada akkoriban olvasható volt. Ezek az elemzések abban sajátosak, hogy az egyes irányzatok művészi logikáját ráérősen, következményeikkel együtt végigvizsgálják, megmutatva azt a nézőpontot, ahonnan éppen úgy látszanak a

[151] L. Szentimrei Jenő: *A nagy Napkeletről és a kicsi Vasárnapról.*

dolgok. Ez nem jelenti azt, hogy fenntartásaikat, eltérő álláspontjukat ne tárnák fel. Déry a dadaizmussal kapcsolatban pontosan látja annak a technikának a funkcióját, amely hierarchizálatlanul rendeli egymás mellé a dolgokat: „Mert dada nem Weltbesserer, dada semmit sem akar jobban vagy legjobban megcsinálni, dadának nincsenek céljai – dada van, mint ahogy a világ van, s a dolgok s az élet legfőbb értelmetlenségét s céltalanságát fejezi ki [...]. Ha a természetben nincs értelem és nincs rend, dada nem keresi tovább az értelmet s a rendet. Ő olyannak kell, hogy lássa az életet, amilyen az valójában, ha kizárjuk belőle a kívülről jövő, tolakodva kutató emberi szemlélődést. Káosznak kell, hogy lássa, ahol minden önmagáért van."[152] Déry ugyanakkor úgy látja, hogy az értelmetlenséget, céltalanságot, diszharmóniát más eszközökkel hatásosabban lehet közvetíteni, példaként Ady *Tavaszi éjszakán*ját említi. Érdekes módon, amikor a képzőművészet kontextusába helyezi a dadát, már nem tartja fenn a művészet eszköz jellegű megközelítését: „Képzőművészetben fantasztikusabb, de jelentősebb kísérleteiket találjuk. [...] Színes papirosokból, lószőrből, fadarabokból, drótból, géprészekből, üvegszemekből, óragépezetekből és fényképdarabokból készítik képeiket és szobraikat, hangsúlyozva, hogy nem képeket, szobrokat, nem művészetet, – hanem új s élő tárgyakat akarnak teremteni. E furcsa anyagú, lélektelen lények úgy teremnek kezükből, oly közvetlenül fejezik ki a dada formátlan lényét, mint ahogy az alaktalan kristályzatok képződnek, virág terem a mezőn, ronda százlábúak nyüzsögnek pincesikátorokban s fejezik ki egymás mellett s együtt a káosz céltalan értelmét."[153] A Déry-cikk a *Napkelet* 1921. április 15-i számában jelent meg, két héttel korábban pedig a Nyugatban is napvilágot látott.[154]

A *Napkelet*nek sikerült egy olyasfajta nyitott közeget létrehoznia, amelyben a legnagyobb természetességgel lehettek jelen

---

[152] Déry Tibor: Dadaizmus. *Napkelet* 1921. 7. 397–398.
[153] Déry Tibor: *i. m.* 401–402.
[154] L. *Nyugat* 1921. I. 552–556. (április 1.)

a sokrétű művészi-politikai kapcsolatokkal rendelkező emigránsok, a „regionalisták”, az ekkoriban még igencsak differenciált baloldal képviselői. „A Napkelet a szabad kutatás s a különböző irodalmi irányok és világnézetek szabad fóruma. Nem alkalmaz lelkiismereti kényszert senkivel szemben, s minden irányt szóhoz enged, ha becsületes álláspontot fejez ki, és önmagának mértékével mérve értéket jelent” – állt a második évfolyamtól kezdődően a lap belső borítóján. A *Napkelet* antológiáját összeállító Mózes Huba megjegyzi: „szerzőinek csak kis hányada sorolható be többé-kevésbé egyértelműen egyetlen irodalmi törekvés címkéje alá. A szerzők többségére a törekvések sokrétűsége, interferenciája a jellemző.”[155] Vagyis a jelzett „eklektikusság” akár az egyes szerzői életművekre is lebontható bizonyos mértékig – ha például Szentimrei Jenő irodalmi-szervezői-publicisztikai munkásságára gondolunk, akkor ennek a megállapításnak a konkrét érvénye is körvonalazható.

Ehhez hasonló sokszínűség a *Napkelet* megszűnése után talán csak a *Korunk* első három, Dienes László által szerkesztett évfolyamát, majd a harmincas évek végi „népfrontos” *Korunk*ot, és hellyel-közzel az *Erdélyi Helikon*t jellemezte. Az avantgárd irodalom további fórumai pedig a Bánság és a Partium városaiban jöttek létre, ahol szintén megtelepedett néhány Bécsből visszatérő emigráns író. „A vers anarchiája” nyugatabbra költözik.

A Genius és az Új Genius

A ’20-as években Aradon összesűrűsödött a szellemi élet. Nem volt különösebb hagyománya a nagyhatású irodalmi társaságoknak, mint Nagyváradon, de a város Váradhoz hasonlóan nyitott volt az újdonságokra. Szentimrei Jenő ironikus jellemzése némiképp magyarázatot is nyújt arra, hogy miért volt Franyó Zoltánnak lehetősége éppen itt létrehozni „az egyetemes kultúra folyó-

[155] Mózes Huba: *Irodalom és művelődés a Napkelet spektrumában*. 13.

iratát" 1923 legvégén: „Arad különös város, mely a maga külön karakterével – vagy éppen karakternélküliségével – érdekes stúdiumokra alkalmas. Nem nyugati és nem keleti, nem nagyváros és nem kisváros, eredeti színekre nem törekszik, de mindent eltanul, mi divat. Egészen bizonyosan Aradon volt Erdélyben az első bubifrizura, ott találták egészen természetesnek a dzsesszt és a térden felüli szoknyát. Csak Aradon indulhatott meg a Kék macska [valójában Fekete macska – B.I.J. megj.] című »erotikus revü«, és természetes, hogy a teniszezés sportjában ez a város vezet. Sok elegáns könnyedség van a szellemében, vajmi sok felelősségérzés nélkül."[156] Ez a könnyed nagyvonalúság azonban olyan munkatársi gárdát és olyan kapcsolatrendszert volt képes mozgatni, amelyre az ugyancsak Aradon megjelenő későbbi *Periszkop* kivételével aligha van példa Erdélyben. Nagy Dániel, Spectator (Krenner Miklós) és Szántó György aradi jelenléte ugyanakkor viszonylag stabil szellemi hátteret is jelentett a *Genius* számára.

A lap kétségtelen erőssége a szemlerovat, amely egyrészt „levelezői" révén első kézből származó tudósításokat, elemzéseket közöl a fontosabb európai és tengerentúli városokból, másrészt jó érzékkel válogat a különféle angol, francia, német, magyar, román, cseh, jugoszláv, spanyol, portugál és olasz folyóiratok anyagából, naprakész információkat nyújtva a friss irodalmi és kulturális fejleményekről. Franyó bécsi emigrációjából hazatérve nagy energiával látott hozzá a folyóirat szerkesztéséhez, s olyan szerzőktől kapott írásokat, mint Upton Sinclair, Romain Rolland, Miguel de Unamuno vagy Ivan Goll.

Nem egyértelműen avantgárd folyóiratról van szó. Franyó, bár korábban a *Ma* munkatársa volt, ambivalens módon viszonyul az „izmusokhoz", s ezt majd explicitté is teszi az *Izmusok csődje* című, 1925-ös cikkében. A lap irodalmi anyaga esetlegesebb, mint a szemlerovat naprakész tájékozottsága. A modernség költői közül nagyobb súllyal csupán Hofmannsthal, Yeats és

[56] Szentimrei Jenő: Úri kamaszok. *Korunk* 1927/3. 233.

Verlaine vannak jelen a lapban; nagy terjedelmű összeállítás olvasható az akkoriban divatos klasszikus kínai költőkből is. A francia avantgárd költők közül Duhamel, Vildrac és Jouve egy-egy verse jelent meg a *Genius*ban, kortárs próza pedig Pirandello kivételével szinte kizárólag magyar szerzőktől olvasható. Így is jelentősen kiegészül az a kép, amelyet a *Napkelet* fordításrovata nyújtott.

Az avantgárd deszemiotizáció, montázsszerkezet és korlátozó énpozicionálás érdekes módon nem annyira a korábban ezekhez közelebb kerülő Bartalis János vagy Becski Irén verseiben van jelen – bár a *Kis énekek éneke* című Becski-vers a teremtésmítoszt a barkácsoló avantgárd szerző gesztusaival játszatja egybe. Szentimrei Jenő *Útravaló* című versében hangsúlyosabban történik meg a vers beszélőjének fikcionalizálódása: „mondjátok el az eleveneknek, hogy élt itt egy ember, ki szavakra tépte magát / s nem lett jobb általa semmi. Csak vérzik a melle s a körme". A beszélő eltávolítja magát saját szavaitól, s a beszéd „helyét" egy külső térben jelöli meg („Itt az űrben jajtalan, zajtalan surranunk, bukócsillagok, pályánk paraboláján."). A Szentimrei-vers közelében, egymás mellé olvasva őket, Fekete Tivadar *Újhold* című kötött rímes-ritmusos szövege is montázsszerű, hirtelen váltásokra épülő szerkezetét mutatja meg elsősorban.[157] A már emlegetett *Fekete Macska* című folyóirat szerkesztője zárójelhasználatával tompítja a „szabályosabb" strófák által felidézett dallamot, hogy a disszonánsabb refrént állítsa előtérbe: „(Utolsó május, borítsd be testem, / fekete hold ez, lilára festem, / csókot tavasszal kinek se nyújtson, / ha gyullad még egyszer, kettőnkre gyújtson:) // Hold, hold, / május-hold / újhold: / félek."

A lapszemlék mellett Sőni Pál a *Genius* erősségeként a kritikai rovatot emeli ki:[158] egy év alatt több mint száz könyvről szóló ismertetés jelent meg a lapban. Itt vitáznak többek között Komlós

---

[157] Fekete Tivadar verse az 1924/6-os, Szentimreié pedig az 1924/7-es számban jelent meg.

[158] Sőni Pál: *Avantgarde sugárzás.* 28.

Aladár és Gáspár Endre Kassák Lajos új verseiről, Baló Elemér pedig Szántó György 1924-es, *Sebastianus útja elvégeztetett* című regényéről közöl kritikát. A prózarovatban Kiss Ida, Márai Sándor és Szántó György írásai mutatnak a prózaformák felbontására való törekvéseket. Kántor Lajos összegzése ugyanakkor arányokat is megállapít a folyóirat irodalmi-kritikai anyaga kapcsán: jelzi a még mindig akut válsághangulatot és kiútkeresést, a teljes korpuszban viszont a szecesszió és az expresszionizmus közel azonos arányú jelenlétét mutatja ki.[159]

Franyó Zoltán indulatos cikke, az *Izmusok csődje* (amely már az *Új Genius*ban jelent meg), abból az elkeseredésből fakad, hogy az „izmusok" folyamatos újratermelődése gyakorlatilag lehetetlenné teszi az értékbeli különbségtételt az egyes irányzatok között, hiszen mire a művészek és a közönség „fölesküdnének" valamelyik irányzatra, máris feltűnik a következő új hitvallást hirdető „apostol". Az egyedüli értékmérő a hangosság, az egymás túllicitálása maradt, mondja Franyó. Az írás ugyanúgy előrevetíti egy majdani „nagy stílus" megvalósulását, ahogy a kortársak többsége, Dienes Lászlótól és Gaál Gábortól Jancsó Béláig és Komlós Aladárig. Nem derül ki viszont, hogy pontosan mi jellemezné a szintetikus stílust, amely az avantgárd irányzatok nyelvkereső attitűdjére következne. Különös annak a nyelvnek és vehemenciának a visszatérése a szövegbe, amelynek előrevetítő jellege éppen a különféle izmusokat kísérő kiáltványokra jellemző: „Ez lesz a holnap ünnepe, az izmusok csődje, melynek ítéletnapján minden jelszó, manifesztum, kellék, apostol, központi Dada és vidéki epigon, felkent próféta és profán síber oda kerül, ahová való: a szemétre vagy a spirituszba!"[160] Lévén, hogy az írás az *Új Genius* utolsó számában jelent meg, nem egyértelmű, hogy koncepcióbeli váltás következett volna-e ezután a kiábrándult

---

[159] Kántor Lajos: A Genius-legenda és a Genius. 25. In: Uő: *Korunk: avantgarde és népiség.* Budapest, Magvető, 1980.

[160] Franyó Zoltán: Izmusok csődje. In: *Genius–Új Genius. 1924–1925. Antológia.* Bukarest, Kriterion, 1975. 244.

programcikk után, vagy egyszerűen az értékszempontok erőteljesebb érvényesítése a szerkesztés során. Fábry Zoltán egy lapszámmal korábban az expresszionista programcikkek nyelvén fogalmazott a Franyóéhoz hasonló véleményt *Emberirodalom* című írásának első verziójában. Az irodalom autentikusságának lehetőségét az (expresszionista szövegekből ismerős) emberhez való elérkezésében látja a szerző, és lemondva az „újdonság" mint értékfogalom használatáról, az „igazi", az „örök" jellegét keresi a műalkotásnak: „Egy későbbi kor nem művészeti lényegét fogja skatulyázni, de úttörő, útkereső jelentőségét. Ma ez a fontos: a folytonos, hullámzó mozgás, a vágy, a hit és sikolyos akarat formátlansága, mindenhezérése, mindenségbe ömlése. Most egyetlenegy kórus dolgozik: a Narcisszosz Én-tükre szét van karcolva, a nagy feladat közösségébe, az előkészítés első gátnemismerő hitébe olvad fel minden én."[161] Fábry később, az esszé újraírott változatában majd az expresszionista lírát is a Narcisszosz éntükrében hajlamos látni, elkülönítve azt a forradalmi költészettől. A *Genius* és *Új Genius* azonban megáll itt: a sikeres közvetítőszerep és a kritikus viszonyulások határvonalán. Szántó György lapalapítási kísérlete azt jelzi, hogy magának a lapstruktúrának az átgondolására volt szükség az aradi közegben ahhoz, hogy az avantgárd más perspektívái is megjelenjenek.

A Periszkop

Nem fedezet nélkül jelezte a Periszkop belső címlapja önmeghatározásában: „a havi szemle új típusa". A *Genius* szerkesztési elveiből és Franyó Zoltán bizonytalankodásaiból kiábrándult Szántó György már 1924 novemberében arról ír Fábry Zoltánnak, hogy egy új lapot szeretne indítani, akkor még *Átmérő* címen. Majdani programját így vázolja: „internacionalizmus és kevés

[161] Fábry Zoltán: Emberirodalom. In: *Genius–Új Genius. 1924–1925. Antológia.* 207.

szöveg, sok kép. Lesz benne minden, nemcsak irodalmi sajtkukac rágta alagút a sajtban, de Picassótól bokszmérkőzésig és felhőkarcolóig vont átmérő."[162] Lényegében ezt a programot sikerül megvalósítania a szerkesztőnek *Periszkop* néven 1925 márciusától, már a *Genius* és *Új Genius* megjelenése közötti átmeneti időszakban beindítva a lap szervezését. Budapesti szerkesztőként Szélpál Árpád, szlovenszkói szerkesztőként pedig Fábry Zoltán nevét tünteti fel a lap kolofonja, a lap életében betöltött szerepük (akárcsak a kolofonban nem szereplő Tihanyi Lajosé) jól körvonalazható többek között a Szántóval folytatott levélváltásból, amelyet a *Periszkop* antológiáját szerkesztő Kovács János beillesztett a könyv függelékanyagába.[163] A koncepció újdonsága nemcsak a képzőművészet arányainak megnövekedésében áll, hanem abban is, hogy a nem-művészeti események, és a mindennapokból fel-felbukkanó szenzációk ugyanúgy részévé válnak a lapnak, mint Picasso, Mattis-Teutsch és mások képei, szobrai. Egyfajta „életmód-magazinról" van szó, amelyben a művészet és a gépek, tárgyak szinte hierarchizálatlan egymásmellettiségben jelennek meg. Gyakori a filmek, avantgárd színpadi produkciók képeinek reprodukálása. A vizuális szerkesztés sok esetben montázsszerű, és akár Déry Tibor *Ámokfutó* című illusztrált versének képi logikájára is asszociálhatunk a kollekciót lapozva: művészek, felhőkarcolók, festmények, versenylovak, női aktok akár egyazon oldalon is feltűnnek, a korabeli élet teljességét próbálja átfogni ezzel a sajátos megközelítéssel a folyóirat. (E képi montázs sajátos párja a lap *Periszkop* című rovata, amelyben a szerkesztő hasonló logika szerint válogatott híreket kommentál ízesen, időnként gúnyosan.)

Az a látszólagos ellentmondás, amelyet Szántó György utólag *Fekete éveim* című kötetében állít fel, alapvető kiindulópontját jelenti a húszas évek közepén erőteljesen érvényesülő konstruk-

---

[162] Szántó György levele Fábry Zoltánhoz. In: *Periszkop. 1925–1926. Antológia.* Bukarest, Kriterion, 1980. 421.

[163] L. *Periszkop. 1925–1926. Antológia.* 421–447.

tivista irányzatoknak. Egy párbeszédet felidézve írja Szántó: „a konstrukció gépekben adja az új esztétikát, célszerűség és higiénia vezérlik a formákat, az öncélúság és anyagszerűség a lényeg”.[164] A célszerűség a maga képiségében, beemelődve az esztétikai reflexió szférájába, saját potenciális célszerűtlenségét is megmutatja. A kétféle közeg egybemosódik a képen, ahhoz hasonlóan, ahogy Almási Miklós *Anti-esztétikájában* az „ábrázolhatatlanság” és „fenségesség” kategóriái tartják fenn továbbra is az esztétika lehetőségét. A gépi konstrukciók nem szükségképpen idézik fel képszerűségükben a funkciót is, amire szolgálnak, így átkerülnek a „fenségesség” fogalmának hatáskörébe, ahol a grandiózus természeti képek vagy építmények is megnyilvánulnak.[165]

Kassák Lajos többször is elismeréssel ír a *Periszkop*ról, és szövegeket is küld Szántónak. A folyóirat nem kötelezi el magát egyetlen avantgárd irányzat mellett sem, de figyelemmel követi azokat. A legfrissebb fejlemények: a (képzőművészeti) konstruktivizmus és a szürrealizmus naprakészen jelentkeznek a lap anyagában. Illyés Gyula már 1925 júniusában, szinte a franciaországi történésekkel egy időben cikket közöl a lap párizsi összeállításában, *Szürrealizmus* címmel. Noha az irodalomban csak fenntartásokkal szokás konstruktivista irányzatról beszélni, mint Deréky Pál is rámutat, a konstruktivista képzőművészet egyes elvei analógiás úton az irodalomra is leképezhetők: „Kassák irodalmára legfőképpen a konstruktivista művészi alkotás – látszólag – szigorú és egyértelmű törvényeknek engedelmeskedő, tehát megtanulható és leképezhető volta hatott. Ez nemcsak a »korszerű művészet« emancipatorikus, társadalmi elkötelezettségű »kollektív« jellegének felelt meg, hanem annak az igénynek is, hogy benne »az ifjúmunkás« felismerje a kor szerkezetének (a modern kornak) lényegét, s egyben némi gyakorlattal maga is képessé

[164] Szántó György: *Fekete éveim.* Bukarest, Kriterion, 1982. 169.

[165] Vö. Almási Miklós: *Anti-esztétika.* Budapest, T-Twins–Lukács Archívum, 1992. 143–160.

váljon annak művészi kifejezésére."[166] A *Periszkop* kapcsolatban állt a korabeli román avantgárd folyóiratokkal; a *Contimporanul,* a 75 *HP,* a *Punct* és az *Integral* éppen a sajátos konstruktivizmus-képükkel hatottak anyagában, amely „lényegesen különbözött a bécsi magyarok »szuprematista« (Kassák) illetve »proletkultos« (Uitzék) konstruktivizmus-felfogásától".[167] Az irodalom és művészet ezekben a lapokban – ahogy korábban már utaltam rá – az élet egészéhez kapcsolódik, ennek megfelelően gyakoriak az épületek, repülőgépek és különféle más használati tárgyak reprodukciói. *A művészet rendeltetése* című írásában (amely egyben vázlatos művészettörténeti áttekintésként is olvasható – számos reprodukció is kíséri az antikvitás vagy a középkor művészetéből) Szántó jól érzékelhetően a „konstruktív" művészet mellett foglal állást a „naturalista" művészettel szemben; míg ez utóbbi másolni igyekszik a természetet, a konstruktív művész a természet szerkezetét vizsgálja, szétszedi, majd saját eszközeivel újra összerakja azt.[168] Túl a futurizmuson, expresszionizmuson, kubizmuson, dadaizmuson, amelyeknek a cikkben külön-külön gondolatfutamokat szentel, úgy tűnik, nem az irányzati tartalmat keresi a konstruktív/konstruktivista művészetben, hanem az általános életelveket. A cikk konklúziója: „Amikor a szükségletek áthozzák Amerikából a technikai konstrukció uralmát, ezt nekünk már új etikával és új művészettel kell várnunk."[169]

A lap egyedülálló módon, különösen képi anyagában érzékelteti a folytonosságot a különféle avantgárd irányzatok és előzményeik között – így Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, illetve

---

[166] Deréky Pál: A magyar avantgárd irodalom: 1915–1930. 28. In: *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve.* Budapest, Argumentum, 1998.

[167] Deréky Pál: i. m. 38.

[168] Szántó György: A művészet rendeltetése. In: *Periszkop. 1925–1926. Antológia.* 351–365.

[169] Uo. 365.

az afrikai és kínai műalkotások ugyanúgy jelen vannak, mint Picasso, Kokoschka, Kandinszkij és Chagall. A szépirodalmi rovat abban tér el leginkább a lapelődök – a *Napkelet* és *Genius* - anyagától, hogy nem a hazai szerzőkre épít (sőt, több verset, cikket közöl német nyelven is); verssel, prózával a jelentősebb szerzők közül csupán Becski Andor, Fekete Tivadar (egy-egy versközlés erejéig), Dienes László (egy prózaverssel), illetve maga Szántó György van jelen. Ezek a szövegek az expresszionizmus metafizikus változatát képviselik továbbra is. Déry Tibor és Illyés Gyula itt közölt versei ugyanakkor már a szürrealizmus technikai-szemléletbeli sajátosságait közvetítik: „A tengerparton egyedül álló ház olyan, mintha / Énekelni akarna. Vidáman lélegzik. / / Sokáig kellett várni, míg a vak Marja Ivanovna / Szemében kivirágzott a rózsafa / Kitárta karjait az égre s arcomat boldogan / Szorította mellére: fölcsapott az első szemafor" – írja Illyés a *Kronstadti pályaudvar* című versben. Ez másfajta dikció és képszerkezet mentén íródott szöveg, mint az erdélyi lapokban mindeddig nagyobb súllyal jelen lévő expresszionizmus. A szövegben egyetlen egyes szám első személyű formula jelzi az én pozícióját, amely azonban szinte teljesen esetlegesen rendelődik a semleges nyelvtani formulák vagy a szintén egyetlen második személyű alak („álmaitok") mellé. A történések függetlenednek a regisztráló pozíciójától, és váratlan váltásokkal következnek egymásra.

Illyéssel és Déryvel együtt tíz szürrealista vagy szürrealizmushoz is kötődő költő szövegeit fedezi fel a lapban a *Periszkop* antológiáját szerkesztő Kovács János: Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Ivan Goll, Ion Vinea, Malcolm Cowley, Tristan Tzara és Vicente Huidobro műveiről van szó.[170] A tanulmányrovat súlypontja szintén eltolódik a fordított szövegek irányába: Kassák Lajos, Fábry Zoltán, Németh Antal és Illyés Gyula szövegei mellett jelentősen megnő a német és francia anyagok száma. A grafikai arculat mellett ezek a jegyek támaszthatják alá Sőni Pál

[170] Kovács János: *Periszkóp. 1925–1926. Antológia.* 50.

értékelését a lapról: „A *Periszkop* felbukkanása kétségtelen csúcspontot jelent a hazai magyar avantgarde-mozgalom történetében. [...] ez a csúcspont akkor következik be, amikor a legfontosabb izmusok mint irodalmi és művészeti irányzatok lényegében már kiélték magukat."[171]

A lap kezdetben Sonnenfeld Gusztáv nyomdász támogatásával jelenhetett meg olyan technikai kivitelben, amelyet akkoriban az összes magyar avantgárd laptárs megirigyelhetett. Ez segítette a szerkesztőt a „magazinjelleg" hangsúlyozásában is. Mindössze négy számot jelentethetett meg, azonban a folyamatosságot tartva. 1925 júniusától a lap szünetel, majd Zala Béla szerkesztésében még megjelenik egy utolsó lapszám 1926 januárjában. Ezzel lezárul az erdélyi magyar avantgárd szerkesztési koncepcióban, lapkiadásban is megnyilvánuló szakasza.

A *Periszkop* értékelésekor legtöbben a jó ízléssel válogatott képi és irodalmi anyagot, illetve a hiánypótló ismertető-feltáró jelleget emelik ki. Ehhez egyfajta szintetikus igény társul, amelyet a hatvanas évek értelmezői egyfajta etikai emelkedettség magatartásának jelzésével árnyalnak (körülbelül azt jelezve, hogy a *Periszkop* „haladó" szemléletű ugyan, de még tipikusan „polgári" kezdeményezés): „egyedül járhatónak a művészet forradalmának útjait találta, s a megtagadott jelen gazdasági–társadalmi–ideológiai szorításából a szellemi feloldódást kínáló, sajátosan értelmezett konstruktivizmus irányában akart kitörni. Ezért vizsgál mindent a haladó polgári humanizmus etikai álláspontjáról, s ezért ismerteti, ezért *is* ismerteti a legmodernebb művészeti törekvéseket meghökkentő tájékozottsággal".[172] Lévén, hogy a konstruktivizmus és a szürrealizmus magyar fogadtatásának számos fontos dokumentuma található a lapban. Szigeti Lajos Sándor is korszerű és időszerű folyóiratnak nevezi.[173]

---

[171] Sőni Pál: *Avantgarde sugárzás.* 30.

[172] Szabó György–Gál István: A Periszkóp. 79. *Filológiai Közlöny* 1962/1–2. 72–97.

[173] Szigeti Lajos Sándor: Meghalt a Nagy Pán!? *Tiszatáj* 2003/7. 82.

További kapcsolódási pontok, kísérletek

Az aradi lapok megszűnése után, a Dienes László-féle *Korunk*ban 1926 februárjától továbbra is helyet kapnak az avantgárd fejlemények ismertetései és az ezzel kapcsolatos viták. Ezekre az erdélyi avantgárd-recepció kapcsán már utaltam. Szilágyi András *Új pásztor*a, illetve Méliusz József későbbi protest-songjai még közel maradnak az avantgárd dikcióhoz, azonban sem a deszemiotizáció, sem a beszélői kontroll megingása nem jellemzi már ezeknek a szövegeknek a meghatározó hányadát. Ugyanakkor Bori Imre értékelése Salamon Ernőről, akit könyvében „az erdélyi magyar expresszionista líra összegzőjeként" tárgyal, meglehetősen vitatható.[17434] Az expresszionista hatás szinte kizárólag Salamon Ernő korai verseinek képszerkezetén mutatható ki, ezek azonban nem állnak össze valamilyen következetes törekvés jegyében. A *Korunk* szerkesztői, Dienes, majd Gaál Gábor a húszas évek végétől már egyértelműen tematikus elvárásokat támasztanak a művészettel szemben. A harmincas évekre tehát, párhuzamosan Kassák és társai „fordulatával", Erdélyben is lecsökken az avantgárd hatása. A korábbi avantgárd szerzők egy része elhallgat költőként – például a Becski-testvérek vagy Reiter Róbert –, mások pedig, mint Szántó György, Ormos Iván vagy Bartalis János, közelebb kerülnek a helikonista irodalom tradicionalistább vonulatához. Az erdélyi avantgárd szempontjából is jogosnak látszik tehát az a gesztus, amellyel Deréky Pál az 1930-as évnél lezárja avantgárd szöveggyűjteményét. Ez azonban nem jelenti azt, hogy más, tágabb összefüggésben ne lenne izgalmas a harmincas évek baloldali irányultságú, illetve a sokrétűségét továbbra is megőrző össz-erdélyi irodalmat modernséghez való viszonyában megvizsgálni.

Ebben az alfejezetben ejthetnénk szót röviden Erg Ágoston és Heves Ferenc Máramarosszigeten kiadott *Levelek* című fo-

---

[174] Vö. Bori Imre: *A szecessziótól a dadáig.* 251.

lyóiratáról, amely jellegéből adódóan csak kis mértékű dokumentálható hatást váltott, válthatott ki. Munkatársai és az itt közölt szövegek révén azonban érdekes láncszem a korabeli magyar irodalomban. Terjesztésének módja által is sajátos színfolt a lappiacon: kizárólag postai úton, meghatározott címekre jutott el, sokszorosítási technikájában pedig Reiter Róbert *Holnap* című kiadványára emlékeztet: kézírásos, litografált folyóiratról van szó.

Az 1905-ös születésű Erg Ágoston életútja a korabeli irodalmi élet számos fontos alakjának élettörténetével kapcsolódik egybe: a szatmári–máramarosszigeti kötődésű fiatalember, aki végül Szegeden érettségizett, mindvégig tartotta a kapcsolatot a vele egyidős máramarosszigeti fiatalokkal, utóbb a *Korunk*nak is állandó munkatársává vált. Az irodalomtörténészek afféle Bécs–Szeged–Máramarossziget vonalon működő összekötő-szervező egyéniségként tartják számon, akinek a visszaemlékezések és levéldokumentumok tanúsága szerint jelentős szerepe volt többek között József Attila irodalmi szocializációjában, különösen ami az avantgárdhoz (és Kassákhoz) fűződő viszonyt illeti.[175] 1924-ben *Fiatalok könyve* címmel Bécsben antológiát szerkeszt barátai és nemzedéktársai szereplésével, 1925/1926 táján *Fundamentum* címmel ad ki alkalmi lapot József Attila, Tamás Aladár, Heves Ferenc, Kassák Lajos, Nádass József, Gáspár Endre, Moholy Nagy László és mások műveit közölve. 1926-ban jelenik meg Heves Ferenccel közös verseskötete *Groteszk plakát* címmel (ennek és a *Fiatalok könyvé*nek versanyagához a kötet költészeti fejezetében még visszatérek), és ugyanebben az évben a már említett közös vállalkozás, a *Levelek.*

A terjedelmében és kivitelében szerény, és ráadásul csak töredékesen fennmaradt lap mögötti kapcsolatháló tehát alighanem „látványosabb", mint maga a négyoldalas kiadvány. Mindenesetre tény, hogy a *Kilométerekkel* című József Attila-vers lelőhelyeként a kritikai kiadások a *Levelek* első számát adják meg, és

[175] L. Péter László: József Attila Szegeden. *It* 1955/1., különösen a 144–147. oldalt, illetve Santelli Éva: Erg Ágoston. *Tiszatáj* 1968/4. 341.

az is, hogy Kassák itt közölt *62.* számú költeménye valószínűsíthetően ugyancsak első közlés. A közgyűjteményekben fennmaradt első szám kolofonjából a következőket tudjuk meg: a megjelenés dátuma 1926. május 15. Kiadóként és szerkesztőként Erg Ágostont és az akkortájt újságíróként dolgozó Heves Ferencet tünteti fel a lap, Erg neve mellett bécsi cím. Hevesé mellett Máramarossziget román neve olvasható.

A beköszöntő szöveg megkíséreli a lap javára fordítani a szokatlan megjelenési formát: „Életesen és közvetlenül beszélő lapokat küldünk szét a közönséghez, nem a szépirodalmi revük és képes újságok nagyképű nehézkességével, hanem direkt és külön-külön minden ismerős és minden ismeretlen olvasóhoz, akitől a megértés jóakaratát és munkásságunk méltánylását reméljük. Nem akarunk kevesebbet adni tartalom és nívó tekintetében, mint a művészi folyóiratok, a modern irodalom, képzőművészet és zene kritikai regisztrálása mellett eredetiben és fordításokban fogjuk bemutatni az újművészet kereséseinek és eredményeinek a lehetőségek szerint objektív képét." A nagyközönséghez való szólás helyett tehát a befogadás intimitásának, személyességének lehetőségét hangsúlyozza.

A lapszámban a beköszöntő után Csuka Zoltán *Életértés lázas őszben* című verse, majd Tamás Aladár *Elbeszélés*e olvasható, ez utóbbi „Folytatjuk" jelzéssel. A harmadik oldalon Kassák és József Attila említett versei mellett Heves Ferenc *14* című szövege olvasható. (Ez később a *Groteszk plakát* című verseskönyvbe is bekerült.) Az utolsó oldalon Erg közöl kritikát Claire Banroff bécsi meztelen pantomim-produkciójáról. A kritika egyértelmű áttörésként láttatja Banroff műsorát: „ledűlnek a tánc és mimika eddigi határai, a balett sablonos formái helyébe pszichikai állapotok és groteszk típusok expresszionisztikus romantikája áll, és ezzel szükségszerűen szabaddá kell válnia a kezek, lábak és az arc mimikai szerepét átvállaló egész testnek. Banroffnál a meztelenség nem a test mutogatását jelenti, az *Élő szobor* című pantomimjében érdekesen fedi föl stílusának képzőművészeti vonatkozását és az ebből következő új plasztikus lehetőségeket."

A *Levelek,* Erg korábbi próbálkozásaihoz hasonlóan, nem volt hosszú életű: három szám megjelenése után megszűnt. Legrészletesebben talán Vajda Sándor visszaemlékezései foglalkoznak ezzel a kiadvánnyal: „Heves, jogásznövendék és a máramarosi magyar hetilap szerkesztője, írta le kézzel és sokszorosította Szigeten a Bécsből kapott anyagot, és onnan küldte borítékban a meghatározott címekre. A sokszorosítás és a postaköltség ott sokkal kevesebbe került, mintha Ausztriából vagy Magyarországról küldtük volna. Azonkívül elkerültük a hivatalok hercehurcáját. A Levelekből három szám jelent meg. Az elsőt és a másodikat Heves írta le, sokszorosította és tette postára. A második szám nem jutott el Bécsbe, hogy mi okból, máig sem tudom, de tény az, hogy sem Erg, sem én nem kaptam meg, és Hevesnél sem maradt meg példány. A harmadik számot Bécsben nyomtattuk és onnan is küldtük el."[176]

A *Levelek* szerkesztői közül inkább Erg Ágoston épült be a belső-erdélyi kulturális életbe a *Korunk* munkatársaként, ennek jeleként fogható fel az is, hogy a pesti *100*%-ban például sajátos szempontú, vázlatos összefoglalást nyújtott az itteni írók munkájáról *Az erdélyi magyar irodalom* címmel.[177] Heves és Erg az avantgárd irodalmárok azon képviselői közé tartoznak, akik az illegális kommunista mozgalomba bekapcsolódva, fokozatosan eltávolodtak az avantgárd irodalomtól, és elhallgattak költőként.

Jelen fejezet az erdélyi avantgárd fórumok koncepcióját és irodalomszemléletét elsősorban a költészet (és a tanulmányanyag) vonatkozásában vizsgálta. A további vizsgálódások is főként a költészetre vonatkoznak, hiszen a magyar avantgárd monográfusa, Deréky Pál joggal állapítja meg: „a korpuszt zömmel költői művek alkotják, melyeket nem sok szál fűz az (eléggé későn jelentkezett) avantgárd prózához."[178] Az erdélyi avantgárd legjelentősebb életművei is költői művek, e kánon centrumába pedig

---

[176] Vajda Sándor: Tisztelt Szerkesztőség! *Kritika* 1975. július. 2.
[177] Erg Ágoston: Az erdélyi magyar irodalom. *100%.* 1928. október. 1. sz.
[178] Deréky Pál: *A vasbetontorony költői.* 7.

Reiter Róbert, Bartalis János és Szentimrei Jenő munkássága helyezhető.

Az avantgárd szövegek nagy része mindmáig napilapok és folyóiratok hasábjain található, s a kis példányszámú, többnyire saját kiadású kötetek alig kerültek be a közkönyvtárakba. Annak az előítéletnek a lebontása, hogy az erdélyi avantgárd kizárólag a kommunista mozgalomba belépő, a későbbiekben proletkultos szövegeket író szerzők utóbb megtagadott írásainak gyűjteménye, több szempontból is fontos. Egyrészt megnyitná azoknak az átjárási lehetőségeknek a feltérképezését, amelyek a klasszikus modernség és az avantgárd között létrejöttek (például Becski Irén vagy Ormos Iván költészetében), lebonthatná az olyan, tematikát és versnyelvet magától értetődően egymáshoz rendelő előítéleteket, mint az erdélyiség és a jambikus-retorizált versbeszéd. Kiderülhet, hogy a Kassák-féle versbeszédnek Erdélyben közel egyenrangú variánsát hozta létre az utolsó magyar nyelvű verseiben az avantgárd versnyelven belül klasszicizálódó Reiter Róbert. E fejezet zárlataképpen *Jeromos* című versének két szakaszával szeretném érzékeltetni, hogy ennek a költészetnek az ezredfordulós szövegek felé is vannak átjárásai:

Ismerem a szalmapapucsait s az örök szerelemrostélyt
lelkében,
de mindez csak egy daltöredék, melyet ellop a szél:
Ó Jeromos a természet sekrestyése s a rettenthetetlen vándor,
sokat tülekedik ő a közönnyel s az emberek fekete sóhajával.

Volt egy elvetemült barátja, akit dicsért, mint az őszinte szót,
volt egy kedvese, aki elmerült a ködben, mint egy szenvedő
hattyú,
száműzött is volt Jeromos a halál vidékein –
figyeljetek, most társalog a szívével.

V. REITER RÓBERT KÖLTÉSZETE

Az „elvesztett” költő

Meghökkentően kevés az a filológiailag megbízható adat, amely a temesvári Reiter Róbert élettörténetéről, költészetének alakulásáról tanulmányokban, cikkekben a kutató rendelkezésére áll. Noha a szerző 1989-ben bekövetkezett halála óta eltelt évtizedben elszórtan megjelent néhány írás, amely megpróbálta belehelyezni valamilyen irodalomtörténeti kontextusba a Reiter-jelenséget, ezek a szövegek számos pontatlan vagy egymásnak ellentmondó adatot tartalmaznak mind a költő életrajzi adataival, mind pedig költészetének kibontakozásával és hirtelen lezárulásával kapcsolatban.

Pedig a hetvenes években – tehát még a szerző életében – Méliusz József több írásában is felhívta a figyelmet erre a mintegy félszáz magyar versből álló kiemelkedő költői életműre, néhány darabját újra is közölve a *Korunk*ban, majd a *Korunk* 1981-es évkönyvében. Reiter „eltűnését” Méliusz mindenekelőtt a húszas évek erdélyi irodalmi-recepciós közegére vezeti vissza: „A húszas évekbeli romániai magyar irodalom hagyta volna elveszni ezt a költőt? Minden jel szerint igen. Nem fért el az alakuló csoportokban, nem a magát partikulárisan »erdélyinek« meghatározó és az avantgarde-tól tartózkodó tömörülésben. Idehaza még »magányos« sem volt: nem létezett.”[179] Kétségtelen, hogy Reiter Róbert aláírással a temesvári szerkesztésű helyi sajtón kívül nem jelent meg vers a romániai magyar irodalmi lapokban. Annál gyakrabban volt jelen a szerző versekkel, fordításokkal és eszszékkel a Kassák Lajos szerkesztette budapesti, majd bécsi *Ma*

[179] Méliusz József: Hazahozunk egy költőt. Kolozsvár, *Korunk Évkönyv* 1981. 129.

hasábjain. Az erdélyi irodalmi kóztudat nemigen vett tudomást a Budapesten és Bécsben egyetemi tanulmányokat folytató fiatal költőről, aki a húszas évek közepétől már ismét szülővárosában, Temesváron élt és dolgozott. Az első jelentősebb hazai, Reiterrel is kapcsolatos írás épp a kirekesztő szándékot és/vagy a figyelem hiányát rója fel a helikoni írótársaságnak. A *Korunk* 1927/4-es számában Gaál Gábor a Helikon frissen megjelent antológiája kapcsán fogalmazza meg fenntartásait, név szerint pedig Szántó Györgyöt és Reiter Róbertet hiányolja mind az antológiából, mind az írótársaság névsorából. Később, stílusváltása után Szántót tagjai közé fogadja a marosvécsi Helikon, Reiter viszont, aki ekkor már nem publikál magyarul, végleg lemarad a listáról.

Pedig ekkoriban, a húszas évek közepén feltűnik még a neve néhány jelentősnek szánt irodalmi tervben. Amikor Szántó György (akkor még *Átmérő* néven) tervezni kezdi a *Periszkop* megjelentetését, Romain Rolland mellett többek között Reitertől is szeretne szövegeket közölni: „a magyarok közül Hatvany és Balázs szórakoztatják majd a nagyérdemű közönséget. De ezek mellett a kóser nevek mellett aztán magunknak is szeretnék hozni valamit: egy Kassák-verset, egy Reiter Róbert-verset, no meg a mi Földesünket”[180] – írja egy 1924 novemberében keltezett levélben Fábry Zoltánnak. Az említettek közül a szerkesztő végül csupán Kassák Lajost és Földes Sándort tudta megnyerni lapja számára. Nem sokkal később, 1926 januárjában az aradi írók az Ady Endre Irodalmi Társaság megalakítását tervezik, amely a szétküldött körlevél szerint a „progresszív” erdélyi írókat kívánta „szoros falanxszá tömöríteni”.[181] A Társaság tagjai közé az erdélyi irodalom későbbi exponensei – Áprily Lajos, Gulácsy Irén, Kuncz Aladár, Molter Károly, Nyírő József, Tompa László, Tabéry Géza

[180] Szántó György levele Fábry Zoltánhoz. In: Kovács János (szerk.) *Periszkóp 1925–1926. Antológia.* Bukarest, Kriterion, 1979. 421–422.

[181] L. Franyó Zoltán levele Molter Károlyhoz. In: *Molter Károly levelezése. I.* Budapest–Kolozsvár, Argumentum–Polis, 1995. 247.

és mások – mellett olyan szerzőket is javasolt az Előkészítő Bizottság, mint Becski Irén, Ormos Iván vagy Reiter Róbert. A Társaság azonban nem volt hosszú életű: öt hónappal alakuló ülése után, 1926 júliusában már fel is oszlott. A helikoni írótársaság létrejötte részben keresztezte szándékait, részben szükségtelenné is tette működését. Ebben, az erdélyi sajátosságokat hangsúlyosan képviselő helikoni társaságban pedig már nemcsak Reiter Róbertnek, hanem végső soron az avantgárd irányzatának sem jutott hely. Méliusz József pontosan jellemzi az akkori történeti pillanat recepciós irányultságát és lehetőségeit: „Az ilyen rendkívülien bonyolult történelmi és művészi jelenségkörbe tartozó költő és költészet jelentését a még csak születő, szerveződő, az önmaga pontos megfogalmazásáért küszködő kisebbségi irodalmunk nem fedezhette fel; a »távoli és idegen« Reiter Róbert az »erdélyi irodalom«-nak, úgy lehet, valóban érthetetlen és idegen volt, akárcsak a maga idején általában a romániai magyar avantgarde-kísérletek disszonáns töredékjelenségei. De hát az avantgarde valóban mindig is disszonáns volt, mindig is protestált, és »másképpen« – polarizálóan –, és nemcsak itt, de mindenütt Európában."[182]

A két világháború közötti magyar nyelvű Reiter-költészet utolsó darabja, a *Jeromos* 1926-ban jelenik meg a *Magyar Írás*ban. (Egyébként már ez is utánközlés.)[183] Ettől a pillanattól kezdve a szerző német nyelven, anyanyelvén írja publicisztikáit és verseit, előbb Robert Reiter, majd 1949-től kezdve Franz Liebhard néven.

---

[182] Méliusz József: Reiter Róbert avagy a költészet egy lehetősége. 250. In: Uő: *Kávéház nélkül.* Bukarest, Kriterion, 1977.

[183] „A Temesvári Hírlapban jelent meg egyik utolsó magyarul írt versem, a Jeromos is, s nem a Raith Tivadar szerkesztette Magyar Írásban, miként egyes tanulmányokban újabban olvasom. Raith átvette a verset 1926-ban Bánsági Antológia címen közölt összeállításába, amelyben versem Endre Károly, Finta Zoltán és Ormos Iván költeményeinek társaságában szerepel" – mondja egyik utolsó interjújában Reiter. L. *Az avangardizmustól a helytörténetig.* Szekernyés János beszélgetése Reiter Róberttel. *Ezredvég* 1990/1. 157–158.

„Liebhard” idővel a romániai német irodalom egyik legjelentősebb költőjévé és kultúraszervezőjévé válik, korai magyar nyelvű verseiről azonban sokáig nem esik szó. A hetvenes évektől kezdve Méliusz József, majd Szekernyés János próbálja időről időre ráirányítani a figyelmet a Reiter-életműre, a sokáig tervezett magyar nyelvű „Reiter-összes” azonban Méliusz hosszas buzgólkodása ellenére sem kerül nyomdába. A magyar nyelvű versek végül a szerző halálának évében, 1989-ben jelennek meg kötetben – német fordításban, Klagenfurtban.[184] Azóta a Kassák Lajos lapjaiban közölt Reiter-versek legnagyobb része két magyar nyelvű antológiában is hozzáférhetővé vált. Deréky Pál harminc verset válogatott be Reitertől 1998-as szöveggyűjteményébe,[185] Kálmán C. György pedig tizenhat verssel szerepelteti a szerzőt a magyar avantgárd budapesti szakaszát bemutató költészeti antológiájában.[186] A Deréky-válogatáshoz képest ez öt újabb versszel növeli a kötetben megjelent Reiter-költemények számát.

Az ezredfordulóra vált tehát szélesebb körben is hozzáférhetővé az az anyag, amelynek alapján Reiter Róbert már nagyobb biztonsággal helyezhető bele a magyar irodalomtörténet folyamatába. Az időközben gyarapodó, Reiterről/Liebhardról szóló román nyelvű publikációkat is áttekintve szükségesnek mutatkozik az életmű irodalomtörténeti újrakonstruálása, annál is inkább, mivel az eddigi magyar nyelvű tanulmányok (a kilencvenes években megjelentek is) számos hibás adatot és elvetendő hipotézist hoztak forgalomba a szerző kapcsán. Kezdjük tehát elölről.

---

[184] Reiter Róbert: *Abends ankem die Augen.* Klagenfurt-Salzburg, Wieser Verlag, 1989.

[185] Deréky Pál (szerk.): *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve.*

[186] Kálmán C. György (szerk.): *A korai avantgárd líra.*

Reiter Róbert javítva, bővítve

Reiter esetében nem tűnik haszontalannak felvázolni néhány életrajzi adatot, ugyanis a recepció különböző szempontok szerint felvetett, vissza-visszatérő problémája („miért hallgatott el Reiter Róbert?”) poétikai tényezőkre és konkrét életrajzi tényekre alighanem egyaránt visszavezethető. Az 1899-ben, Temesváron született Reiter családjában nem használták a magyar nyelvet a mindennapi kommunikáció szintjén. Apja (Lorenz Reiter) bánsági gyökerekkel rendelkező sváb cipészmester volt, édesanyja pedig (Maria Pavlik) betelepült szlovák családból származott. A család nehéz anyagi helyzete miatt az édesanya is kénytelen volt dolgozni, mosónőként.

Reiter a mindvégig magyar nyelven végzett iskolában, illetve nyolc évvel idősebb nővére szellemi tájékozódásának köszönhetően sajátítja el tökéletesen a magyar nyelvet. Az 1910-es évek elejétől járatják a *Világ* című lapot, amely következetesen szemlézi a *Nyugat,* később pedig *A Tett* és a *Ma* számait is. 1915-től a középiskolás diák már a *Nyugat* rendszeres olvasója. A temesvári főreáliskolában olyan felsős diákokat választhat magának identifikációs mintaként, mint Arnold Hauser, és olyan irodalomtanárai vannak, mint a több irodalomtörténeti tárgyú kötetet publikáló Barabás Ábel és Turóczi-Trostler József. Az első világháború éveiben, felsős diákként *Holnap* néven egy száz példányban kinyomtatott folyóiratot szerkeszt (erről már fentebb esett szó), amelyet „pacifista irányultsága” miatt az első szám megjelenése után rögtön be is tiltanak.

Már középiskolás korában közelebb érzi magához a Kassák lapjainak hangütését, mint a *Nyugat*ét, korai verseit valószínűleg nem is érzi kompatibilisnak a *Nyugat* irodalomkoncepciójával. Egyik interjújában így helyezi el magát a tízes évek végének irodalmi csoportosulásai között: „Pesten egy időben Babits Mihály tanárom volt az egyetemen. Minden bizonnyal valamelyes áttekintést próbált alkotni a hallgatóságról, mert egy délután sorra

meg kellett jelennünk nála a tanszéken. Aláírta az indexemet, majd feltekintett rám, s legnagyobb meglepetésemre ugyanazt kérdezte, mint valamivel korábban Osvát Ernő: »Miért nem jelentkezett nálam soha?« – A kérdés zavarba ejtett, már nem is tudom, mit válaszoltam rá. Tény azonban, hogy a *Nyugat*hoz sem azelőtt, sem azután nem vittem verset. [...] Hangjával, tartalmával minden más lapnál erősebben ütött meg Kassák folyóirata, a *Ma*. Diáklapom betiltása után leültem, egyszerűen leírtam néhány versem, s beküldtem a *Má*-nak. [...] Az avangardizmus nem volt idegen számunkra, mert középiskolásokként immár olvastuk az expresszionizmus »központi folyóiratát« a berlini *Der Sturm*-ot."[187] A *Má*ban 1917 végén jelenik meg először Reiter-vers, *Erdő* címmel, a szerző ekkor már a budapesti Bölcsészkar hallgatója.

1917 és 1919 között, budapesti egyetemi hallgató korában Reiter Kassák Lajos legszűkebb baráti és munkatársi köréhez tartozik. Expresszionista hangvételű versei sorra jelennek meg a lapban. A Tanácsköztársaság bukása után azonban nem csatlakozik a bécsi emigrációba induló avantgárd szerzőkhöz: néhány évre hazatelepszik Temesvárra. „1919-ben a svájci Vöröskereszt megszervezte egy vonatszerelvény indítását annak érdekében, hogy megkönnyítse azoknak a diákoknak a »repatriálását«, akik román vidékekről, azaz a Bánságból és Erdélyből származtak. Így kerültem én is haza, késlekedés nélkül"[188] – mondja majd erről a nyolcvanéves születésnapjára kiadott emlékkönyvben. Néhány évig a temesvári *Munkáslap*nál, a Szociáldemokrata Párt hivatalos lapjánál dolgozik szerkesztőként. 1919-től 1922-ig (egyetlen vers, a *Kenyér* kivételével, amely többek feltételezése szerint még Budapesten íródott, és 1920-ban jelent meg) nem is közöl az akkor már bécsi szerkesztésű *Má*ban, 1922-től kezdve viszont ismét sűrűn jelen van a lapban versekkel, fordításokkal, tanulmányok-

---

[187] *Az avangardizmustól a helytörténetig.* 156.

[188] *În loc de prefață.* Interviu cu Franz Liebhard, realizat de Nikolaus Berwanger. 18. In: Nikolaus Berwanger (szerk.): *Franz Liebhard. Ein Schriftstellerleben. O viață de scriitor.* Temesvár, Facla, 1979.

kal. Az újabb, még szorosabbá váló kapcsolat azzal is magyarázható, hogy 1922-ben Reiter beiratkozik a bécsi egyetem bölcsészkarára, és 1924-ig újra Kassák közelében él.

Bécsbe költözése előtt, 1922-ben azonban versei jelennek meg a kolozsvári *Napkelet*ben *is*[189] – igaz, valamilyen okból Német Mihály aláírással. E közlés erejéig tehát Reiter Róbert a belső-erdélyi irodalmi intézmények életébe is bekapcsolódik, így nem teljesen jogos Méliusz József számonkérő megjegyzése, miszerint „1919 után teremtődő nemzetiségi irodalmunknak a kortársi modernséget ápoló folyóirataiból – *Napkelet, Genius, Új Genius, Periszkop* – Reiter Róbert hiányzik".[190] A Romániában megjelent Reiter-szövegek tehát nemcsak temesvári napilapok hasábjain keresendők, hanem a *Napkelet*ben is. Erről az együttműködésről a költő a következőket mondja: „Néhány verset küldtem Kolozsvárra, amelynek a romániai magyar írók tömörítésére vállalkozó szemle szerkesztői igen megörültek. Azon nyomban közölték is azokat a lapban. Nagyszerű felfedezésként fogadták és köszöntötték verseimet. Négy vagy öt lelkes hangú levelet kaptam Kádár Imrétől."[191] A prológussal és epilógussal ellátott, nyolc részből álló versciklus a Reiter-költészet ekkori kontextusában sajátos kísérletet jelent. (A költő kései visszaemlékezései szerint egyébként a ciklus már 1915–1916 táján megszületett – ez a változat sem zárható ki teljességgel, de az *Esti énekek* sokkal érettebb, magabiztosabb hatást keltenek, mint a *Holnap*ban megjelent 1917-es szövegek.)[192] Rímes, hol szabályosabb, hol szabálytalanabb ver-

---

189 Német Mihály: Esti énekek. *Napkelet* 1922/4. 213–216.

190 Méliusz József: *Hazahozunk egy költőt.* 129.

191 *Az avangardizmustól a helytörténetig.* 157.

192 „Német Mihály egy alteregóm, mondjuk egy másik alteregóm, aki rövid ideig élt, addig, amíg ezek a versek, ez a ciklus, amely 1915–1916-ban keletkezett, és úgy került a Napkeletbe, hogy akadt barátom, aki azt mondta: Jó, rím nélküli és ritmus nélküli verset azt közöltek tőled, de hát hol van abban a versnek a tényleges megjelenése? Az pedig csak rímben, kiszámított és kimért ütemben lehetséges. Úgy látszik, ezzel a költészettel, a költészettel magával nincs szerencséd, ezzel nem

selésű sorokból építkezik, egyszerre hozva játékba a szecesszió és az expresszionizmus képi világát:

Sötét imák vonaglanak a sebes nyoszolyákon
és zsoltárok vezekelnek sírva.
Csitt:
Jajduló vonatok robognak.
Csitt:
vérző máglyák lobognak.
Galambok vére serlegbe csorog,
mint a részeg bíbor borok.

A fennmaradt magyar nyelvű Reiter-versek között az *Esti énekek* kivételnek számít. Maga a szerző is érezhette ezt a hangsúlyos különbséget, így reprezentatív, német nyelvre fordított gyűjteményes kötetében a versciklusnak csupán a záródarabja szerepel, *Epilog* címmel. A szöveg egyébként rímel, akárcsak a ciklus többi darabja, de a német fordítás ezt nem érzékelteti:

A felhők lomhán ringanak,
a hold aléltan csavarog:
eltévedt, messzi, rőt hajón
zokognak vétkes csavarok.

Most megtaláltalak.[193]

---

tudsz beevezni, a másikkal beeveztél, ott nem kell rímelni, csak a sorokat egymás alá írni és kész, megvan. Akkor aztán fogtam és elküldtem ezeket a darabokat a Napkeletnek, amely akkoriban jelent meg Kolozsvárt. Mondom, a ciklus, 1916-ban keletkezett, én akkor 17 éves voltam" – nyilatkozta Reiter Mag Péternek egy televíziós beszélgetésben (*A rejtőző költő.* Mag Péter tévéinterjúja Reiter Róberttel. Adásban: 1976. február 2. és február 9.) Méliusz József ennek ellenére elképzelhetőnek tartotta, hogy a Napkeletnek küldött versek mégis későbbiek, vagy a szerző időközben módosított szövegükön.

[193] Német fordításban: „Die Wolken wiegen träge, / der Mond strolcht

Bár ez a poétika (mely az adott irodalomtörténeti pillanatban egyedinek tűnik a magyar nyelvterületen) kétségkívül számos kiaknázatlan lehetőséget rejtett magában, Bécsben a költő újra az avantgárd szabad versek felé fordul. Ekkor azonban már nála is, akárcsak a bécsi magyar avantgardistáknál, formanyelv-váltás következik be az avantgárd versbeszéden belül: „Bécsi korszakának költeményeit összehasonlítva Déry, illetve Németh Andor ugyanabban az időben keletkezett költeményeivel (amelyekben sem az aktivizmus, sem a konstruktivizmus hatása nem fedezhető fel), látszik, hogy új verseiben Reiter nemcsak aktivista formaelemeket őrzött meg, hanem megértette és felhasználta Kassák új, »konstruktivista« formanyelvének eredményeit is”[194] – írja Deréky Pál. Az így kialakult beszédmód ismét egyedi szintézis – a szecessziós képanyag eltűnik a versekből, előtérbe kerülnek viszont a dada, a szürrealizmus vagy az „elvont avantgárd költemény” megoldásai. 1924-ben Reiter Déry Tiborral, Glauber Henrikkel, Kassák Lajossal, Nádass Józseffel és Tamás Aladárral együtt szerepel az *1924* címet viselő antológiában.[195] Kassák a számozott költeményeiből közöl az antológiában, Reitertől pedig az *Idő virraszt, Táj és ember röntgenfényben, Föloldozás, Feszültség* és a *Tabala-dal* olvashatók a kötetben. Kassák egyfajta konstruktivista programot körvonalaz az antológia előszavában, hangsúlyosan elválasztva a *Ma* és az avantgárd 1922 előtti korszakát az 1922 utánitól: „Az élet minden aktív területén tanultunk és tanítottunk, de ha most, visszamenőleg megvizsgáljuk dolgainkat, be kell vallanunk, hogy csak 1922 táján jutottunk el odáig, hogy témánk teljesen egységesülni tudott a formával. [...] A mű-

---

dösend dahin, / verirrt, fern, weint in rotem Haar / das schuldige Geschraube. / / Jetzt hab ich dich gefunden.” L. az *Abends ankern die Augen* című Reiter-kötetben.

[194] Deréky Pál: *Előszó.* A magyar avantgárd irodalom: 1915–1930. 32. In: Uő (szerk.): *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve.* Budapest, Argumentum, 1998.

[195] A könyv Bécsben jelent meg, Horizont Könyvek 3. jelzéssel.

vészeti iskolák önmagukba-halásán keresztül eljutottunk a művészethez, mint élethez. A népművészet kora óta még nem volt kor, amely művészetét mint alkotó erőt, annyira közelébe tudta volna hozni a mindennapi életnek, mint a konstruktivizmus." Kassák a művészi munkát az alkotás felől, a mérnök és a feltaláló munkájával egyenrangúként jellemzi, majd így folytatja: „Mikor könyvünket a közönség elé adjuk, szellemünknek és erőnknek ezt a konstruktív eszmével átitatottságát akarjuk nyilvánosságra hozni. Külső cicomáitól megfosztottan, ami pedig annyira jellemző volt tizennyolc körüli munkáinkra, magát a lényeget mint formába állt életet akarjuk adni. Ebben a periódusunkban, a forma felgazdagítása után, megkezdődött a forma megtisztítása."[196] Kassák tehát a letisztulás és a közvetlen politizálásból való kivonulás koncepcióját fogalmazza meg felvezetőjében, a konstruktivizmust az egyszerűsödéssel hozva kapcsolatba – ez az a program, amely a számozott költemények kontextusában annyi fejtörést okozott az értelmezőknek, a képzőművészeti konstruktivizmus és az időszak irodalmi művei közötti kapcsolat feltárásakor.[197] A reiteri versbeszéd pontosabb körülírására a későbbiekben, akár a konstruktivizmus vonatkozásában is, még szükségesnek látszik visszatérni.

Teoretikus írásai, amelyek a *Ma* hasábjain jelennek meg ekkortájt, mindenesetre egyértelműen az autonóm művészet mellett érvelnek. Első megközelítésben, 1922 táján a művészet funkcióját az anyag–szellem princípiumok kiegyenlítésében látja. A

---

[196] Kassák Lajos: [Bevezető]. In: *1924*. 6–8.

[197] Komlós Aladár az antológiáról írt recenziójában újabb analógiával próbálja „megoldani" az interpretációs problémát: „Az új Kassák-vers asszociációinak szabadságával úgy viszonylik a régibb versekhez, mint a cselekvés helyszínét gátlástalanul változtató film a hármasegységű klasszikus drámához. [...] Az anthologia részvevői közül Glauber Henrik, Reiter Róbert és Tamás Aladár csatlakozik szorosabban ehhez a komplex és szabad verstípushoz." L. Komlós Aladár: Az új költők könyvei. *Genius* 1924/7. (július), 45.

szövegből érzékelhető a Tanácsköztársaság bukásának „feldolgozása”, illetve a proletárforradalom kultúrpolitikájával és annak emigrációs meghosszabbításaival való szembehelyezkedés: „A kaotikus egyéni materializmus csődjén keresztül elérkezett az ember a szervezett tömegmaterializmus csődjéhez. [...] Az ember évezredek előtt szétvágta (magánbirtoklás) a köldökzsinórt, mely az univerzumhoz fűzte. Az anyag-szellem természetes egyensúlya helyett mesterséges egyensúlyi állapotot (társadalmi rendet) hozott létre. [...] A művész teremtő munkás: az anyag-szellemi világegyensúly felé törekszik, amikor ír, fest, komponál, épít. Minden más teremtő munkástól (tudatos feltaláló, tudós) abban különbözik, hogy a) nem dolgozik formasémákkal, nem indul ki kész logikai eredményekből, hanem a jelenségek káoszát, amely térben és időben végtelen, veszi kiindulási pontnak, hogy ezen keresztül eljusson az új formához, melyben a mindenség szellemi összefüggése kifejeződik; b) nem anyagi (bizonyos mechanizmus feltalálása a termelés fejlesztésére, szérum betegségek gyógyítására), hanem lelki rugók (az alkotás vágya, mely teremtő akarattá tevődik át) indítják el.”[198] Az érvelés mögött nyomokban fellelhető a német filozófiai hagyomány jó néhány tézise, szótárát tekintve pedig figyelemre méltó a káosz, kaotikusság többszöri feltűnése.

1923-as írásában feltűnik viszont már a *konstrukció* kulcsszava is: Kassák konstruktivista programjához a lehető legtágabb területről szolgáltat érveket Reiter. A *Dogma*, *szkepszis, konstrukció* cím voltaképpen azt a ciklikus történéssort jelöli meg, amely a civilizáció és a kultúra különböző periódusaira jellemző. A szöveg az organizmusok életének analógiájával él: a születést/serdülést a konstruktív, a megállapodottságot a dogmatikus, a szétesést/halált a szkeptikus periódussal azonosítja. Ezek újabb és újabb ciklusokban követik egymást, a címbeli sorrend pedig azt jelzi, hogy az adott történeti pillanat éppen a szétesés utáni konstrukcióé. Reiter itt is a művészet autonómiája, külön társadalmi

[198] Reiter Róbert: Vázlat: Társadalom, művész, művészet. *Ma* 1922/2–3.

részrendszerként való kezelése mellett érvel: „A társadalom fejlődésében a konstruktív, dogmatikus és szkeptikus periódusok egymástkövetése a legtisztábban látható. A világnézet és művészet alakulása már nem adja vissza ennyire világosan e periodikus mozgás eredményeit. Néha úgy tűnik, mintha a fejlődés vonala megszakadna: szakadékok tárulnak föl generációk művészete és világnézete között, néha meg mintha mindenre ráfeküdnék a megmozdíthatatlan stagnáció. Ennek okát abban kell keresni, hogy semmi sincs úgy megterhelve idegen elemekkel, mint a szellemi funkció, melyben az ember álláspontja a művészettel és a világnézettel szemben kifejeződik. [...] az embernek ma már úgyszólván nincsen sem művészete, sem világnézete, hanem egy csomó repedt trombitája s egy forradalmi programja, melyet mindennap kikefél és megfoltoz."[199] Az írás a konstruktivista programok kritikus pontját is jelzi: azt, hogy új, konstruktív lehetőségek felmutatására van szükség, mert anélkül „a bomlasztás és megbontás munkája" esztelenségnek bizonyulna. A probléma abban rejlik, hogy a konstruktivizmus egyfajta folytonosságot vállal a korábbi megbontó munkával, és sorsa, recepciója végső soron ahhoz kapcsolja majd, akár sikerrel jár, akár nem. A Reiter-szöveg ugyanúgy elutasítja az avantgárd által lerombolt „forma-dogmatizmust", mint a helyébe lépni látszó elkötelezett „tartalmi-dogmatizmust". Programját éppen emiatt könyvelték el később – támadó éllel – úgy, mint a levert forradalmak utáni pesszimizmust kifejező és transzcendenciák felé hajló tézis-sort.[200]

1924 vége táján a költő ismét visszatelepszik Temesvárra. Egy ideig még magyar nyelvű lapoknak is ír – például a *Temesvári Hírlap*nak, de Kassák Pestre költözése után a *Dokumentum*ban is megjelenik egy fordítása –, 1925-től viszont már a *Temeswarer Zeitung*ban publikál (többek között román nyelvből fordított

[199] Reiter Róbert: Dogma, szkepszis, konstrukció. *Ma* 1923/7–8.

[200] L. Szabó György: Az Egység elméleti platformja. In: *Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből.* Budapest, Akadémiai, 1962.

verseket, így a *Miorița* című népballada német fordítását is[201]). 1925 nyarától a *Banater Deutsche Zeitung* szerkesztője, egyre inkább előtérbe kerül tehát számára a német nyelven való publikálás. A magyar nyelvtől való távolodás részben bizonyára a legközelebbi irodalmi „fegyvertársaktól", Kassákéktól való fizikai távolság következménye. Részben egy újabb formanyelvbeli válsággal függhet össze – a húszas évek vége felé a magyar avantgárd folyóiratai sorra szűntek meg. Kassák *Dokumentum*ja, az aradi *Genius* és *Periszkop* néhány lapszámot értek meg csupán, változóban volt a befogadói közeg a magyar nyelvterületen. „Reiter – akárcsak Illyés – az újköltést olyan élvezetes művészi párbeszédnek tartotta, amelynek nincs többé értelme, ha a másik fél (a társadalom) nem mutat semmi érdeklődést, illetve nem válaszol. Nem volt megszállott: tudomásul vette a párbeszéd kudarcát, és elhallgatott"[202] – jellemzi az ekkori recepciós lehetőségeket Deréky. Egészen pontosan: Reiter a befogadói közeg megváltoztatása révén látott lehetőséget az irodalmi /kulturális kommunikáció fenntartásában, nyelvet váltott tehát. Bizonyára a munkahely, a családi környezet is hozzájárulhatott a magyar nyelvű Reiter-versek „elapadásához" – 1928-ban kötött házasságot Luisa Kristits-szel, 1929-ben pedig első gyermeke, Hans-Gerhard is megszületik.

A harmincas években már német nyelvű verseket ír, alighanem ekkorra datálható a később, Franz Liebhardként védjegyévé váló „miniatűrök" egy része – ezek többségükben nyolcsoros, kötött formájú szövegek. Egy darabig a *Banater Deutsche Zeitung* főszerkesztői teendőit is ellátja. A háború éveiben, 1941-től átszervezik a német nyelvű sajtót, ekkoriban a *Südostdeutsche Tageszeitung* bánsági kiadásánál a kulturális rovatot vezeti – a visszaemlékezések szerint írásai jórészt ellentétben állnak a náci

---

[201] Reiter *Miorița*-fordítása a *Prager Pressé*ben is megjelent, Lucian Blaga ennek a közlésnek az alapján figyelt fel a fordítás kitűnő megoldásaira.

[202] Deréky: *Előszó.* 32.

propagandaanyagokkal. 1945-ben azonban, számos más bánsági svábbal együtt a Szovjetunióba deportálják, kényszermunkára, többek között bányában is kell dolgoznia. Néhány ebből az időszakból fennmaradt levele alapján szellemi érdeklődése, illetve a különböző kultúrákban való egyidejű jelenlét igénye legalább olyan erős benne, mint korábban. Egy szovjetunióbeli lágerből írja feleségének 1948-ban: „Sokat olvasok – bármit, ami a kezem ügyébe kerül, németül, románul, magyarul. Az első lágerben lehetőségem volt hosszasabban foglalkozni egy Goethe-kötettel, és ez akkora hatással volt rám, hogy életem egyik legmélyebben meghatározó élményeként maradt meg bennem. A kevésbé ismert darabok közül néhányat le is fordítottam magyar nyelvre."[203]

Amikor hazakerül Temesvárra, és nyilvánvalóvá válik, hogy a Robert Reiter nevet többé nem használhatja publikációiban, egyik fogságban elhunyt társa nevén, Franz Liebhardként kezd közölni. Ezen a néven általános elismertségre tesz szert Románia-szerte, német nyelvű és románra fordított kötetei sorra jelennek meg, az első verseskötet 1952-ben, *Schwäbische Chronik* címmel. Egy ideig számos sematikus, szülőföldszeretetre és az új rendszer iránti elkötelezettségre építő verset közöl, később, az 1972-es *Miniaturen* című kötetben tér majd vissza azokhoz a kisformákhoz, amelyek már a két világháború közötti német nyelvű költészetét is meghatározták. Német nyelvű életművének egyik elemzője ezekben a szikár formában írott szövegekben is felfedezni véli az expresszionista képiség nyomait: „Bár a pályakezdés után eltelt öt évtized alatt költészetének politikai implikálódása és irányultsága radikálisan megváltozott, expresszionista motívumokkal és gesztusokkal még a miniatűrökben is találkozhatunk, amelyek alapjában véve posztexpresszionista jellegűek."[204] A konkrét poétikai-irodalomkoncepcióbeli tényezők, amelyek alapján a szerző posztexpresszionistaként jellemzi ennek a korszaknak a Liebhard-verseit, így összegezhetők: „A haldokló

[203] Idézi Walter Engel: Poetul şi timpul său. *Orizont* 1999/10. 10.
[204] Walter Engel: uo.

világban való bolyongás élménye, az ebből az állapotból fakadó szenvedés és az emberfeletti, kozmikus szféra beavatkozásába vetett hit – tehát a pátosz, a kiáltás, a reménytelenség és a nosztalgia – egyaránt fellelhetők a kötetben, és ezekből alakul ki a versek alaphangulata. Az epikus, szentenciajellegű elemek poétikus képiséggel váltakoznak Liebhard nyolcsorosaiban."[205] A *Bettler* (Koldus) című versben még a tipikus expresszionista, versből kiszóló formula („ó, emberek!") is elhangzik:

Szemére hályog borult,
s *késői*g, *elgémberedten*
ül az árnyak nyomorult
honában, keze a semmiben.
Ó, emberek, ki adna fényt neki?
Körül csend, csupán a Nap,
ki cseréptányérjára néz,
s néhány ezüstpénzt belehullat.[206]

A második világháború utáni életpálya dilemmáit ugyanakkor talán a *Wie ein Schachspieler* (Akár egy sakkozó) című vers ragadja meg legérzékletesebben, amely a szabadabb, lazább versszerkesztéshez való visszatérést is magával hozza. Ezt a verset a szerző ismét egyedülállónak érezhette bizonyos értelemben, hiszen köteteibe nem került be, csupán a nyolcvanéves születésnapjára kiadott emlékkötetben olvasható.[207] A visszaforgathatatlan idő visszaforgatásáról beszél a vers, egy elveszített sakkjátszma újrajátszásának, újraelemzésének analógiájára. A sakkjátszma képei fokozatosan egy életút rekonstrukciójába váltanak át:

---

[205] Uo.
[206] A német nyelven írott verseket saját fordításomban közlöm – B. I. J.
[207] Nikolaus Berwanger (szerk.): *Franz Liebhard. Ein Schriftstellerleben. O viață de scriitor.*

Csalánként csíp a kétely –
talán nem is az én nyomaim,
de a léptek hossza láthatólag ugyanaz;
így kóborlok jelenen és múlton át,
kék gyerekkorom határáig,

és íme,
cipőm egyszerre sokkal kisebb,
lábam rövidebb,
és gondolataim a fűszálaknál is egyszerűbbek.

Muszáj visszatérnem a nagyobb nyomokhoz,
csak itt találhatom meg, a feledés pora alatt,
mikor kanyarodtam a hold felé a nap helyett,
míg siettem, bár időzhettem volna még...

Mintegy három képi szféra montírozódik egybe a versben, a visszajátszhatatlanság kategóriáját tartva meg középpontként: az elveszített és rekonstruált sakkjátszmáé, az újrakezdhetetlen élettörténeté, illetve a Dorian Gray-i másik arc problémáját felvető szétszaggatott, restaurálhatatlan festményé („senki sem kaphatja vissza hegek nélkül / a képet, melyet maga szaggatott szét"). Az elveszített másik én utáni vágyódást az én történetéből próbálja kibontani a beszélő, de az alapvetően hozzáférhetetlen: a vers utolsó sora a beszédre való képtelenségről szól („hallgatásba merevült ajakkal"). „A vers annak a tévelygőnek a testamentumaként kínálja magát, aki számára kijelölték keresgélései irányát, azokat az irányokat, amelyeket nem szeretett volna követni, azok mégis örökre meghatározták őt"[208] – írja Walter Engel. E vonatkozásai mellett azonban a vers a Reiter-élettörténet olyan elemeit is magába foglalja szintetikusan, mint a reiteri én „elveszítését", elhallgatását Liebhard felől nézve, illetve annak a Franz Liebhardnak az elveszítését is, akinek később felvette a nevét.

[208] Walter Engel: *Poetul şi timpul său.* 10.

Ilyen értelemben a *Wie ein Schachspieler* a prosopopeia alakzatát hozza mozgásba, amely a „hangnélküliség" attribútumát visszaáramoltatja a vers beszélőjére is. „A prosopopeia – mondja Paul de Man – egy hiányzó, holt, vagy hangnélküli létező fiktív megszólítása, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét."[209] Csakhogy a nyomok maguk nem szólalnak meg, a beszélő a hol kisebb, hol nagyobb lábnyomokat látja csupán, és végső soron azok csendjével azonosul, az útjelzők némaságával vagy meg nem hallott beszédükkel.

Ez a csend nemcsak a poétikai diskurzus hiányát jelzi, hanem azokat a kitöltetlen helyeket is, amelyeket a memoárok és egyéb önéletrajzi jellegű munkák tüntethettek volna el. Ezek a memoárok azonban nem készültek el, a szerző láthatólag magával a műfajjal sem igen tudott mit kezdeni – pályatársai vagy a vele interjúkat készítő riporterek többször említést tesznek arról, hogy egy-egy életrajzi vonatkozásról még nyolcvanéves korában sem szívesen beszél. Ezért is annyira fontos a Reiter-kutatás szempontjából az a Szekernyés János által 1984 táján készített interjú, amelyben Reiter talán a legbővebben beszél életpályája korai szakaszáról, és zárásképpen az önéletrajzi műfajokhoz fűződő viszonyáról is: „Nehéz műfaj a memoár. Nem érzek magamban elég erőt az önmagammal s a múltammal való szembesüléshez. Életem és pályám sok nagy emberrel sodort össze, s voltak periódusok, amikor izzón benne éltem a század kulturális légkörében. Sok barátom s írótársam kézfogását őrzöm. Vallanom kellene róluk valamilyen formában."[210]

A második világháború utáni életmű már a nagyközönség szemei előtt bontakozik ki: a korábbi eseményekről nehéz, az újabbakról már talán kevésbé tartja fontosnak beszélni a költő. Liebhard különböző német nyelvű lapok munkatársaként dolgozik, 1968-ig, nyugdíjazásáig a temesvári Állami Német Színház

---

[209] Paul de Mán: *Az önéletrajz mint arcrongálás. Pompeji* 1997/2–3. 101.
[210] *Az avangardizmustól a helytörténetig.* 159.

irodalmi titkára. Ezzel párhuzamosan alakul költői életműve, és bontakozik ki helytörténészi munkássága – ilyen vonatkozású cikkeiből válogatva több német nyelvű kötete is megjelenik. Franyó Zoltán és Endre Károly mellett a temesvári irodalmi élet megbecsült „nagy öregjei" között tartják számon: nyolcvanéves születésnapja alkalmával kétnyelvű, német–román emlékkönyvet jelentet meg tiszteletére a temesvári Facla könyvkiadó – ebből való a fentebb idézett, *Akár egy sakkjátékos* című vers.

Élete utolsó napjai az 1989-es temesvári forradalom kirobbanásával esnek egybe. December 17-én hunyt el, a két nappal későbbi temetéséről szóló tudósítás pedig így helyezi el halálát a történelmi kontextusban: „S alig kezdett bele a pap meg a kántor a Circumdederuntba, mikor a közeli ipartelep munkacsarnokai közt váltakozó hevességgel újból ropogni kezdtek a fegyverek. A temetési szertartást s a bánsági írótársadalom gyér számban megjelent reprezentánsainak rövidre szabott búcsúbeszédeit éles puskalövések kísérték végig. Közel sem a jeles lírikus és helytörténész tiszteletére leadott díszsortüzek voltak. [...] Tanúja, krónikása lehetett századunk nagy sorsfordulóinak, hatalmas földmozgásainak. Ha nagy betegen s erősen legyöngülten is, a demokratikus forradalom kirobbanásának ígéretes pillanatát is megérte."[211] Halála nem valaminek a végével, hanem valami másnak a kezdetével esik egybe – sejteti a megemlékező írás. Reiter Róbert halála egyben a Reiter-olvasás kezdete: ugyanezt a vonatkozást erősíthette a szintén 1989-ben megjelent *Abends ankern die Augen* című német nyelvű verseskötet.

A Reiter-olvasás lehetőségei

Reiter Róbert életművéről a közelmúltig nehéznek bizonyult átfogó igényű kijelentéseket tenni. Kevesen is vállalkoztak rá, leginkább a 44, eredetileg magyarul írt verset tartalmazó német nyel-

[211] K. T.: *Búcsú a kétnyelvű költőtől. Ezredvég* 1990 /1. 150–151.

vű reprezentatív kötet megjelenése után nyílt lehetőség arra, hogy időbeli kibontakozásában váljék láthatóvá a Reiter-költészet. A kötetről írott recenziójában Deréky Pál így vázolja fel az egyes versek irányzati-poétikai besorolhatóságát (érdemes ezt a jellemzést hosszabban idézni): „A költemények stilárisan három csoportot alkotnak. Ezt megjelenésük dátuma is szépen valószínűsíti. 1917 és 1919 között Reiter tizennyolc költeménye jelent meg a *Má*ban, 1920-ban egy, 1921-ben pedig egy sem. Ekkor váltott először stílust, akár a Kassákhoz hű többi maista. Második stílusváltását mindössze négy költemény dokumentálja, amelyek a *Ma* IX (1924) évfolyamának 6/7. számában jelentek meg (*Vannak összevarrt* [helyesen – a fordításból derül ki – *összetört*] *emberek, Melegek az emlőid*; *Felejthetetlen az idő*; *Kárpitos volt a szomszédom* [kezdő sorok]). Reiter az első váltás előtt (részben háborúellenes) futurista erőköltemények ket írt. A második váltás előtt olyan elvont avantgárd költeményeket írt, amelyekben a szerkezet elve a költemény integráló ereje (ezért is nevezték ezeket – tévesen – konstruktivistának). Utolsó négy – a prózába hajló – költeményében pedig a szürrealizmus hangját próbálgatja."[212] Reiter korai verseinek futurista poétikákra való visszavezetése még további, összehasonlító vizsgálódást igényel, mindenesetre figyelembe kell venni azt az elvet is, amely alapján Deréky különbséget tesz a futurista és expresszionista mű poétikája között. *A vasbetontorony költői* című könyvében az irodalomtörténész a szerzői én műbeli szituáltsága tekintetében lát eltérést a két irányzat között: „Az expresszionista költemény nem követeli meg a költői én radikális feloldását, elhasonulását a műben, sőt nem is szívesen él ezzel az eljárással (inkább a közösségi én valamelyik formáját választja). A futuristák az én-elhasonulást felszabadulásként, nagyszerű kalandként élték meg és ábrázolták, míg az expresszionista irodalmi műalkotásban ugyanez veszély képében jelentkezik, ill. az ember megújhodásának irányába mutat. A széttépett, eredeti összefüggésükből kiragadott jelentéstar-

[212] Deréky Pál: Reiter Róbert költeményei németül. *Holmi* 1990/4. 461–462.

talmakból az expresszionista mű mégiscsak olyan gondolati összefüggéseket rak össze, amelyek mind gondolati tartalmukat, mind érzelmi színezetüket tekintve eléggé egyértelműsíthetők. A mű keretein belül az expresszionista író vagy költő megkísérli az élet, a valóság abszurditása által szervetlenített, megölt életdarabokat ismét szerves összefüggésbe rendezni."[213] Kétségtelen, hogy Reiter több, a budapesti *Má*ban közölt verse egyfajta szubjektumtól függetlenedő, az érzékelést az éntől mintegy eloldó pozícióból íródik („feldagasztja magát mind az öt érzék / / és hall: csíra üti át a gyenge burkot; / lát: széles kedv ágaskodik felhőkarcolókká [...]" – *Napos tájon*), mégsem lehet arról beszélni, hogy az ekkori Reiter-versek mindegyikében vagy döntő többségében énelhasonulás menne végbe. A Kassák Lajosnak ajánlott *Nóta* például többes szám első személyben szólal meg és konstruál meg egyfajta kollektív identitást, amely a felszabadultságélményre és erő-érzetre épül. Különösen az 1918 második felében és 1919-ben közölt versekben szaporodnak meg aztán a közvetlen kiszólások/megszólítások, itt már egyes szám első személyű beszélővel: „Hallod? [...] látod? [...] testvér!" *(A gyűlölet éneke),* „ember! ember! ember!" *(Terhes hajnalban),* „hozzátok kiáltok!" *(Mindenkihez),* „Üdvözöllek ó lány vagy asszony" *(Tavaszi ének).* Ezek a megoldások nem annyira futuristaként, hanem leginkább expresszionistaként, esetleg aktivistaként tűnnek leírhatónak. Az egyes avantgárd irányzatok együttes, olykor ötvözött jelenléte tehát ugyanúgy jellemző ennek az időszaknak a Reiter-verseire, mint ahogy a magyar avantgárd költészet jelentős részére.

A Deréky által feltárt további stílusrétegek jellemzésével nagyvonalakban egyetérthetünk, az általa „elvont avantgárd költemény"-nek nevezett verstípus, amelyet többnyire Kassák költészetének bécsi korszaka alapján szokás leírni, voltaképpen a képzőművészeti konstruktivizmus irodalomba való transzponálásának kísérletével hozható összefüggésbe. Ez a szövegtípus nem

[213] Deréky Pál: *A vasbetontorony költői.* 47.

a szerkezet elvével érvényteleníti a hagyományos esztétikát – mondja Deréky –, ezt „a digitális-analógiás jelhasználattal végzi el”.[214] Ez az a jelhasználat, amelyet az ezredfordulón több értelmező – Kassák *Számozott költeményei* vagy *A ló meghal...* alapján – a dadaizmussal hoz összefüggésbe. Ugyanakkor a szemléleti háttér, amely mögötte áll – és ez Reiter esetében ugyanúgy érvényes, mint Kassáknál –, nem nevezhető dadaistának. Leginkább a képzőművészeti konstruktivizmus analógiájára képzelhető el, csakhogy a képi megoldások nyelvi elemeknek való megfeleltetése komoly nehézségekbe ütközik. Szabolcsi Miklós Derékynél lényegesen szkeptikusabban arról beszél például ennek kapcsán, hogy külön kell választani a konstruktivisták elméletét, ideológiáját annak gyakorlatától, és hogy ez a gyakorlat voltaképpen akár az expresszionizmusból is levezethető: „Kassákhoz hasonlóan, tanítványainak és körének »konstruktivista időszaka« voltaképpen annyit jelent, hogy csendesebb, lehiggadtabb, rezignáltabb szabadverseket írnak, hogy a technika, a mérnök-lét képei jelennek meg náluk, legelsősorban a *Ma* ekkori vezető költője, Reiter Róbert verseiben. [...] A művészeti gyakorlatban a konstruktivista áramlat – amely kizárólag a lírában jelentkezett – voltaképpen nem más, mint az expresszionizmusból indult általános törekvésnek egy némileg módosult változata még akkor is, ha az expresszionizmus ellen lép fel. Alapformája a szabadvers, prózavers vagy a ritmikus próza. Tartózkodik az expresszionizmus szélsőségeitől, éles képeitől, szónokiasságától is, ehelyett tárgyias, józan kíván lenni, képeit a technika világából, a geometriából, a mérnöki szókincsből veszi.”[215] Kétségtelen a költői „szótárak” megváltozása ebben az időszakban, mindenesetre e „konstruktív” szótár esetében is beszélhetünk a szervetlenítő, deszemiotizáló eljárások jelenlétével az egyes szö-

[214] Deréky Pál: *A vasbetontorony költői.* 109.

[215] Szabolcsi Miklós: *Érik a fény. József Attila élete és pályája. 1923–1927.* Budapest, Akadémiai, 1977. 376.

vegekben, azzal, amit Deréky „digitális–analógiás jelhasználat”-nak nevez.

Az 1920-as évek bécsi időszakának irodalmi termését tehát valamiféle stíluspluralizmushoz – vagy éppen konstruktivista ihletésű szintetikus irányzathoz – rendelhetjük hozzá, amelyet esetleg egy feltételezett dadával való kísérletezés is megelőzhetett.[216] Az a kolozsvári *Napkele*tben 1922 elején megjelent versciklus pedig, amelyből a német nyelvű kötetbe beemelt *Epilog/ Epilógus* is származik, hangsúlyos szecessziós képiséget és poétikát hordoz. Volt már szó arról, hogy Reiter ezt a szöveget visszaemlékezéseiben 1916 körülre datálja, mindenesetre érdemes részletesebben is megvizsgálni a szöveget a különböző poétikák együtt-létezése szempontjából:

Ötvöznék sok, heves, fülledt szonettet antik serleggé,
vad orgiát is festenék, pogány és büszke képet,
de nem tudom, ó, színek színe, vérvörös, keverlek-é,
vagy lelkemet fehér fogakkal rőt cafattá téped?
(Esti énekek. Prológus)

A groteszk, paradoxonra épülő képek és az indázó jelzőhalmozás kapcsolatot teremtenek a szecessziós és az avantgárd versbeszéd között. A romantikától kezdődően a szimbolizmusig nyúlóan konvencionálisnak számító képek itt új jelentéseket kezdenek hordozni:

Add a kezed:
oly jó annak, aki boldog
nézd, a citromsárga holdban
zokognak üszkös, véres foltok.
(*4.*)

[216] L. Deréky Pál: *Előszó. A magyar avantgárd irodalom: 1915–1930.* 32.

A hold – mozdulatlansága, felszínének változatlan rajzolata által – többnyire kontemplációra késztető képe itt aktívvá lesz, és ezáltal aktivizál. Az első két sor kerete idilli együttlétet sejtet, de a harmadik és negyedik sor visszájára fordítja, ambivalenssé teszi azt. Ennek a résznek mind a négy versszakában hasonló szerkesztés érvényesül, a diszharmonikus, groteszk irányultságot erősítve. Ami mégis inkább az akkori Erdélyben vezető poétikai diskurzusnak számító jambikus, szecessziós/szimbolista költészethez hozza közelebb ezt a versciklust, az a melankolikus, avantgárdtól idegen hangulatiság, illetve a melodikus, meglehetősen szabályosnak mondható verszene (amelyet csak egyik részben, a harmadikban szakít meg a fentebb már idézett néhány avantgárd ihletésű sor: „Csitt: / Jajduló vonatok robognak. / Csitt: / vérző máglyák lobognak.”).

Úgy tűnik tehát, Reiter nem „követte végig” feltétlenül az összes izmust, hanem (valószínűleg Bécsbe kerülésével egy időben) mintegy költészetébe olvasztotta mindazokat a lehetőségeket, amelyekkel addig találkozott.

Az 1923-ban közölt *Tabala-dal*ban már meggyőzően mutathatók ki szürrealista képi elemek is, Reiter talán legutolsó magyar verseiben, az *Elsüllyedt dal*ban vagy a *Jeromos*ban pedig az irónia és az érzékenység olyan sajátos kombinációival találkozhatni, amelyek az ezredfordulós költészet diskurzusai irányában is párbeszédképessé teszik ezt a költészetet.

A Reiter-költészet irányzati besorolásához további alapkutatások szükségesek a húszas évek közepének magyar avantgárd költészete tekintetében, ezúttal csupán azoknak a további kontextusoknak a felvillantását kísérelném meg, amelyek felé a Reiter-költészetet az elmúlt néhány évtizedben közelíteni próbálták, több-kevesebb koherenciával és meggyőző erővel.

Kassák Lajos meglehetősen pozitív véleménnyel volt a Reiter-költészetről, több alkalommal közölte Reiter verseit a *Ma* címoldalán – olyan „kiváltság” volt ez, amelyet csak saját verseinek, illetve nemzetközi klasszikusok szövegeinek tartott fenn. *Az izmusok története*ben ezt írja munkatársáról: „a *Ma* első időszaká-

nak egyik legfinomabb hangú és legérettebb költője. [...] Munkái – ha nem is a *Nyugat,* hanem a *Ma* értelmében – halk hangú, jól kiegyensúlyozott ritmikájú költemények voltak. Nem annyira az expresszionistákhoz, mint inkább előfutáraikhoz hasonlított, elsősorban az osztrák Traklhoz és az epikus lendületű cseh lírikushoz, Otakar Brezinához. [...] Négy-öt alapvető szenvedélyre visszavezetett, idillikus költészet ez, amelyben a háború gyűlölete és az asszony szeretete, a forradalom kívánása és a szenvedés fölötti részvét motívuma forr össze."[217] Látható, hogy Kassák – alighanem inkább alkati-hangulati, mint poétikai jegyek alapján – egyfajta pre-avantgárdként próbálja besorolni Reitert az irodalomtörténeti folyamatba.

1973-as kötetében Sőni Pál „kifejezetten avantgárd költőnek" nevezi (szemben például a „mérsékelten avantgardista" Bartalis Jánossal és Szentimrei Jenővel),[218] és a romániai magyar avantgárd irodalom kontextusában az expresszionista költészethez sorolja verseit, a „kiáltás az emberért", illetve az „univerzumban való feloldódás" expresszionista sablonjai alapján.[219] Ezeken az utalásokon kívül az irányzatmonográfia költészeti fejezete mindössze egyszer említi még Reitert, mint akinek a költészete „életet lehel a dolgokba" – ez Sőni szerint az avantgárd de-metaforizáló törekvéseivel függ össze. Épp azáltal, hogy az avantgárdban lebomlanak a metaforahasználat konvenciói, egyfajta új metaforikusság jön létre: „kevésbé metaforás hozzáállásával visszaadta az egyszerű, nem költői szó metaforikus értékét".[220]

Joggal rója fel egy-két évvel később Méliusz József Sőninek, hogy avantgárdról szóló könyve túlságosan nagy hangsúlyt fektet azokra az életművekre, amelyekben az avantgárd csak nyomokban, „kisugárzó hatás" eredményeképpen van jelen – a kötet nem szakít radikálisan a transzilván kánonnal, és Dsida Jenőt,

---

[217] Kassák Lajos: *Az izmusok története.* Budapest, Magvető, 1972. 230–232.
[218] L. Sőni Pál: *Avantgarde-sugárzás.* 105.
[219] Sőni: *i. m.* 99., 105.
[220] Sőni: *i. m.* 115.

Tamási Áront, Karácsony Benőt vagy Tabéry Gézát, akiknek a művei alapvetően nem avantgárd struktúrájúak, hangsúlyosabban tárgyalja, mint Szántó György prózáit vagy Reiter Róbert verseit. Igaz, mondja Méliusz, hogy Sőni Pál „felvillantja már Reiter Róbert költészetét, ám még csak utalásszerű megidézésekkel, holott itt a romániai magyar avantgarde egy lírai »prototípusáról« van szó, mondhatnánk: példás példáról, mely már nem sugárzás tükörképe, hanem konkrét mű, és amelynek arculatán a sugárzó struktúra jegyei is részletesen kivehetők”.[221] Méliusz saját opciója szerint Reiter szuverén identitású költő, aki a modernizmus és az avantgárd határterületeitől indulva építkezik. Megközelítése részben egybecseng azokéval, akik az avantgárdot a szocialista irodalom terrénumán belül próbálták rehabilitálni, ugyanakkor sokkal szélesebb merítésű, mint azoké, akik csupán szociális vonatkozásaiban tartották elfogadhatónak az avantgárdot: „Társadalmi vetületben: forradalmi költészet a forradalom előtt és alatt, azután pedig az emigráns résistence nonkonformizmusáé, a nem-alkuvás humanizmusáé. A közeli megoldás illúziója nélkül. Reiter Róbert lírája Ady és a korai német expresszionizmus nyelvi, emberi és társadalmi lázadásának találkozásából született. No meg a Kassák-élményből, a magyar irodalom huszadik századi idejének azon a pontján, amikor »Kassák Lajos alakja sokak szemében majdhogynem az Adyéval egyenlő nagyságúvá nőtt«.”[222]

A kilencvenes évek Reiterrel kapcsolatos írásai közül Deréky Pál szövegei mellett kettő érdemel még kiemelt említést: a Papp Tiboré és a Cornel Ungureanué. Papp Tibor a magyar irodalomtörténet „feltáratlan értékeiről” tartott akadémiai konferencia alkalmával idézte fel a Kassák-körhöz tartozó néhány költő életművét: a Reiteré mellett a Barta Sándorét és az Újvári Erzsiét. Reiter költészetéről adott jellemzése néhány használható kiindulópontot kínál egy majdani részletesebb Reiter-pályakép meg-

[221] Méliusz József: *Reiter Róbert avagy a költészet egy lehetősége.* 253.
[222] Méliusz József: *i. m.* 249.

konstruálásához – a részletmegfigyelések igazából egy tágabb kontextusban találnák meg helyüket. Papp Tibor a *Ma* és különösen Kassák törekvéseihez köti és azoktól különbözteti el Reiter költészetét: „A kassáki erősen expresszionista környezetben, a műveltető és harsányan cselekvő igék és igésített főnevek között Reiter verssorai elégikusnak tűnnek, befelé fordulónak, állapot-leírónak. Nála a reménykedés dinamikája nem olyan erős, mint Kassáknál (a reménytelenségbe is a mesternél sokkal csendesebben merül bele).”[223] A reiteri szerkesztésmódra vonatkozó kijelentés ugyanakkor, anélkül, hogy szakterminusokat használna, a Deréky Pál által leírt „elvont avantgárd költemény” tipológiájára emlékeztet: „költői logikája más, mint a többieké – a vers menetét, mintha színházi előadás lenne a sorok egymásutánja, rendezőként irányítja. Váratlan fordulatokkal dolgozik, mélyről jövőkkel, de pontosan, mint aki tudja, mit akar, mint aki tudja, hogy visszafojtott hangjának milyen logika felel meg a legjobban”.[224]

Ez az elemzés érzékelteti legpontosabban a Reiter-költészet alaphangulatát is. Bár a Reiter-költészet az élet teljességét képes megragadni, és olyan emlékezetes bravúrokra képes, mint a „jó taréj, büszke taréj a nevetés” vagy „ismerem a szalmapapucsait s az örök szerelemrostélyt lelkében”, alaphangoltsága túlnyomórészt mégis elégikus. Ehhez a hangulathoz különböző kontextusokból, regiszterekből kölcsönöz magának diszkurzív elemeket: „A *Ma* kórusában Reiter Róbert a legbibliásabb, sok versében kimutatható a hatása: érezhető szóhasználatában, fordulataiban, és ebből kifolyólag, gondolatainak megformálásában. Bizonyára sokat forgatta Károli Gáspár munkáját. [...] jól látható fejlődése, egyszerűsödése, tisztulása, a *Ma* manierizmusának levetkőzése, s főleg elégikus hajlamának kibontakozása.”[225] Sajátos azonban az,

---

[223] Papp Tibor: Elfelejtett költők Kassák köréből. 253. In: *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban.* Budapest, ELTE–MTA, 1994.
[224] Papp Tibor: *i. m.* 254.
[225] Papp Tibor: *i. m.* 254–255.

ahogy ezt az alaphangulatot kezeli a költő: helyenként jól kitapintható költészetében az az irónia, amely oldja az elégikusságot.

Ezzel az olvasattal függ össze Cornel Ungureanunak az *Abends ankern die Augen* alapján kialakított Reiter-képe is: ő a közép-európai irodalmak kontextusában az idill egy sajátos megvalósulását olvassa bele a Reiter-költészetbe[226] (emlékeztetőül: Kassák is használja ezt a kategóriát fentebb idézett jellemzésében). Ezt az interpretációs lehetőséget kétségtelenül erősíti Reiter későbbi német nyelvű költészetének kontextusa. Az idézett versszorok azonban, amelyek alapján Ungureanu a jelzett következtetésre jut, Déry Tibor *A nagy tehén* című verse mellé helyezve nem egyszerűen idillikus hangulatúak, inkább az álom szürreális kontextusának egy pillanatnyi konkretizációját jelentik, néhány elidegenítő effektussal (pl. „a szerelmesek sóvárgásméze”):

Galambfelhő te tiszta mennyei állat, szélapály
himbálja parafatested s te folytonosan úszol
Isten lélekvesztője vagy, rengeteg világosság
s a szerelmesek sóvárgásméze hízeleg neked
(Tabala-dal)

Reiter Róbert költészete tehát határterületeken jár: avantgárd, de idilli és/vagy elégikus, adys, de kassáki, szecessziós, de dadát és konstruktivizmust ötvöző. Jellegének és jelentőségének pontos feltérképezéséhez még további kutatások szükségesek.

[226] L. Cornel Ungureanu: Un senior al grupului Ma ;– Robert Reiter. 345–346. In: Uő: *Mitteleuropa periferiilor*. Iași, Polirom, 2002.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

VI. AZ AVANTGÁRD RÉTEGEI ÉS ELŐZMÉNYEI BARTALIS JÁNOS KÖLTÉSZETÉBEN

A Bartalis-kép paradoxonai

Bartalis János irodalomtörténeti helyét alapvetően két külsődleges szempont függvényében próbálta meghatározni a kritika és az irodalomtörténetírás. A szerző balszerencséjére a két külsődleges szempont a kanonizációs mozgások során egymás ellenében hatott, és jórészt kioltotta azokat az energiákat, amelyek (akár időlegesen) kitüntetett helyet biztosíthattak volna számára a költészeti hierarchiában valamilyen irodalomtörténetet strukturáló gondolatmenet mentén. Ezek az egymás ellenében ható tényezők: egyfelől a rímtelen szabad vers használata, másfelől a rurális, gazdálkodó életforma gyakori megjelenítése a Bartalis-szövegekben. A szerzői névhez már első kötetének megjelenése táján (és Erdélyben már korábban is) hozzákapcsolódott a természetközeli élet „megéneklése", az a toposzrendszer, amely a recepcióban a „kosályi bukolikák" vagy a harmadik Bartalis-kötet alcímébe kerülve az „erdélyi bukolikák" szókapcsolat révén rögzült. Költői beszédmódja ürügyén ugyanakkor gyakran hangzott el vagy tűnt fel írásban a „magyar Walt Whitman" minősítés. Csakhogy a Whitman-képhez hozzátartozott a köztudatban a modernizáció, a technikai civilizáció ünneplése is, az extrovertált, embertársak felé ismeretlenül is nyitottnak mutatkozó személyiség. Így a minősítés Bartalisra vonatkoztatva mindannyiszor korrekcióra, árnyalásra szorult. Az árnyalásból látszólag Bartalis költői világának szuverén jellege következett, végső soron azonban az a paradoxon vált meghatározóvá a Bartalis-recepcióban, hogy míg beszédmód tekintetében a költő „újító",

megtöri a hagyomány folytonosságát, alkatilag, tematikailag egyszersmind visszahúzódó, az idill és a magány iránt vonzódó szerző.

Fölösleges volna hosszasan bizonygatni, hogy a Bartalis-recepció (vagy mások vonatkozásában akár a magyar irodalomtörténet-írás) hasonló gesztusai azokra az elvárásokra vezethetők vissza, amelyek bizonyos életeseményekhez, léthelyzetekhez automatikusan társítottak „adekvát" beszédmódokat. („Urbánus" költészethez szabad verset, asszociatív képalkotást stb., „rurális" költészethez népi ihletésű, szabályos strófaszerkezetű dalokat. Lehetne gyarapítani a példákat a „szerelmi líra", „természetlíra", „női líra" stb. köréből.) A továbbiakban a Bartalis-líra jellegének olyan újraleírását kísérelném meg, amely hangsúlyosabban figyel a versek önértelmező alakzataira, ugyanakkor arra a kontextusra is, amelyet maga a Bartalis-költészet egésze jelent a „ Kosály-versek" számára.

Visszatérő toposzok a Bartalis-recepcióban

Bartalis János az első marosvécsi találkozótól, 1926-tól kezdve a helikoni írótársaság tagja volt. Meglepő, hogy ehhez mérten mennyire kevés nyomot hagyott a Társaság kései krónikájának számító kötetben, *A Helikon és az Erdélyi Szépmíves Céh levelesládájá*-ban.[227] A marosvécsi jegyzőkönyvek tanúsága szerint soha nem szólalt fel az összejöveteleken, nem vett részt szervezői és szerkesztői munkákban. Neve mindannyiszor csak felsorolásokban szerepel. Bizonyára azonosult azzal a szereppel, amelyet ráosztott az irodalmi élet: a vidéki visszavonultságban élő gazdálkodó szerepével – ahhoz hasonlóan, ahogy elfogadta azt az elnevezést – a bukolikákat – is, amelyet Kuncz Aladár illesztett kosályi verseihez.[228] Időnként részt vett a Helikon felolvasó-

[227] Bukarest, Kriterion, 1979. I–II.

[228] Egy interjúban meséli: „a bukolikák elnevezést nem én adtam a

estjein, időnként megvendégelte Kosályon az írókat saját borával. 1933-as Magyarországra telepedését, közel nyolcéves távollétét az erdélyi irodalmi élettől nem kísérte annyi polémia, mint Áprily Lajos vagy Makkai Sándor távozását. Az 1936-os vagy az 1938-as helikoni jegyzőkönyv például szűkszavúan annyit rögzít, hogy az írótársaság más tagjai mellett Bartalis János is „kimentette távolmaradását".[229]

A Bartalis-recepciónak a kétkötetes gyűjteményes verseskönyv 1963-as, illetve 1968-as megjelenése adott újabb impulzust, annál is inkább, mivel az első Forrás-nemzedék szerzőinek fogadtatása ekkoriban élesen vetette fel a szabad vers mibenlétének, funkcionalitásának kérdését. Ekkortájt írja róla Kántor Lajos: „mégsem állíthatjuk, hogy Bartalis formaművészete változatlanul korszerű, abban az értelemben sem, mintha az ő szabadvers-vívmányai élnének tovább például a mai fiatalok intellektuális szabad verseiben. [...] Bartalis asszociációi mindig egy jól meghatározott körön belül mozognak, ritkán csapong (ilyenkor gyenge is a vers), s ami perdöntő: kapcsolásai majd mindig érzelmi kapcsolások. Új líránk viszont elsősorban a József Attila-i gondolattársítások világot átfogó dialektikáját tartja eszményének."[230] A Szilágyi Domokos- vagy Lászlóffy Aladár-féle versbeszéd kétségtelenül más lírai paradigmához tartozik, mint a Bartalisé, az elkülönítés viszont a hatvanas években is ugyanazokkal az állításokkal történik, amelyek a két világháború közti versértés dichotómiáit ismétlik. „Mondjuk ki végre: Bartalis János talán va-

---

verseimnek, hanem Kuncz Aladár. Benne is a szerkesztő dolgozott. Vastag betűkkel kinyomtatta a verseim fölé: bukolikák. Hadd gondolkozzék a polgár rajta, mi az." *A végtelen áradás őrzőttje.* 42. In: Huszár Sándor: *Az író asztalánál. Beszélgetések kortárs írókkal.* Bukarest, Irodalmi, 1969.

[229] Vö. *A Helikon és az Erdélyi Szépmíves Céh levelesládája.* Szerk. Marosi Ildikó. Bukarest, Kriterion, 1979. II. 86, 196.

[230] Kántor Lajos: A Bartalis-vers titka. 337. In: Uő: *Korunk: avantgarde és népiség.* Budapest, Magvető, 1980.

lamennyi lírikusunk közül a legösztönösebb – ami, lírikusról lévén szó, számottevő mértékben elismerést jelent" – írja Kántor.[231] Ez a gondolat a *Hajh, rózsafa* N. Tessitori Nóra által írott előszavával,[232] illetve Kosztolányi Dezső 1927-es, *Nyugat*-beli cikkével kezdődően különböző változatokban tűnik fel a recepcióban: „Ez a székely fiú apácai, alsókosályi szegényes magányában tényleg csak a lelke parancsára írogatta különös verseit, csak ösztönös mondanivalója tágította ki, vájta meg formájukat."[233] Vagy: „Bartalis legtöbb magyar szabadverselőtől eltérően nem a lírai formáktól való elszakadáson át és nem az irodalmi ínyenckedés összes lehetőségeiből való kiábránduláson keresztül jut el a kötetlen forma felszabadító erejéhez, hanem egy *kultúrától mentes,* belső szemlélődés révén, mintegy intuitíve ismerve fel az új költői irányban a maga egyszerű életének megfelelő kifejezési lehetőségeket. [...] Ő a paraszt szemével nézi a réteket, és amikor a favágók hazatéréséről beszél, éppen a kifejezési formák egyszerűsége révén tökéletesen átérezteti velünk az erdők ősi szépségét és a primitív élet *ismeretlen* zamatját. [...] Festészetben és irodalomban egyaránt erős divat a primitívség utánzása, de aki Bartalist olvassa, rögtön rájön arra, hogy nála szívből jövő, életéből, világszemléletéből folyó az"[234] – írja 1934-es költészettörténeti összefoglalójában Jancsó Elemér. (Kiemelések tőlem, B. I. J.) Ezek az értelmezések szinte kivétel nélkül hangsúlyozzák Bartalis versnyelvének, világlátásának egyszerűségét, ugyanakkor azt a titokzatosságot, hozzáférhetetlenséget is, amely költőivé teszi Bartalis megnyilatkozásait. Az egyszerűség egyszersmind „ismeretlen", hiszen ősi és primitív. Alapstruktúrájá-

---

[231] Kántor: *i. m.* 325–26.

[232] N. Tessitori Nóra: A húszéves Bartalistól a harminchárom évesig. In: Bartalis János: *Hajh, rózsafa.* Kolozsvár, Erdélyi Szépmíves Céh, 1926. I–X.

[233] Kosztolányi Dezső: Bartalis János. *Nyugat* 1927. I. 835.

[234] Jancsó Elemér: Az erdélyi magyar líra tizenöt éve. 64–65. In: Uő: *Kortársaim.* Bukarest, Kriterion, 1976.

ban az az olvasási alakzat ismétlődik itt meg, amelyet Edward Said szövegeiben az orientalista módszeréhez társít: „Az orientalizmus alapfeltétele a külsődlegesség, vagyis az a tény, hogy az orientalista, a költő vagy tudós, a Nyugat érdekében, és a Nyugat számára szólaltatja meg, írja le és magyarázza a Kelet titkait."[235] Ez az olvasat egyfajta modernséghez köthető, egészelvűség iránti nosztalgia mentén értékel, ugyanakkor nem teremti meg azt az értékpozíciót, ahová az érték beépülhetne, hiszen önmagáról olyan tudása van, amely az ősivel, primitívvel nem összeegyeztethető.

A Bartalis-költészet befogadása tehát szorosan hozzákapcsolódott egy költő-szerephez, az „ős-ösztönös" költő típusához, amelyet legitimálni látszott Bartalis húszas évekbeli gazdálkodó életvitele. Csakhogy ez a Bartalis-kép több ponton is problematikusnak tűnik. Legnyilvánvalóbban az említett életforma visszavetítése miatt. Kosztolányi és Jancsó egyaránt tévednek, amikor a bartalisi szabad verset Kosályhoz vagy a „földközeliséghez" kötik. (Ezt a tévedést sok más kritikus, többek között Benedek Marcell is megismétli.[236]) Egészen egyszerűen azért téves ez az interpretáció, mert Bartalis 1926-ban megjelent első verseskötetének az anyaga 1920-ra már háromnegyedrészt készen volt. Igaz ugyan, hogy a kötet megjelenésekor a költő, tanári oklevelével a zsebében, már hat éve felesége birtokán dolgozott, annak jövedelméből élt, de addigi élete kamaszkorától városi, illetve polgári környezethez kötődött: Brassóhoz, Kolozsvárhoz, Marosvásár-

---

[235] Edward Said: Orientalizmus. *Helikon* 1996. 4. 445. Bodor Ádám recepciója kapcsán hasonló mozgásokat mutat ki Virginás Andrea *Kagyló, Kolumbia, kevert* című tanulmányában. In: Gábor Csilla, Selyem Zsuzsa (szerk.): *Kegyesség kultusz, távolítás.* Kolozsvár, Scientia, 2002. 281–306.

[236] „Az első magyar költő, aki szabadverseket kezdett írni, nem hallotta még akkor Walt Whitman hírét: Alsókosályon gazdálkodott az első világháború után" – írja Benedek Marcell. L. *Az irodalmi műveltség könyve.* Budapest, 1947. 38.

helyhez, Budapesthez, Karlsbadhoz, Déshez – 1920-ig ezeken a színtereken íródtak versei, műhely-jegyzetei. Kétségtelen, hogy az Erdélyi Szépmíves Céh kiadásában megjelent kötet címe maga is félrevezető lehetett a kritika számára. A Bartalis-életműre nem különösebben jellemző címadó, dalszerű vers olyan kontextust teremtett a *Karlsbadi levelek* vagy a *Királyok* című ciklus köré, amelyben azok sajátos értékei nem kerülhettek előtérbe.

Túlegyszerűsítés volna a Bartalis-féle beszédmódot valamelyik életformából – akár a falusiból, akár (a korai, kötetnyi vers esetében) a városiból – „magyarázni". Ha közelebb próbálunk kerülni e versbeszéd jellegének leírásához, nem az életformából kell kiindulnunk (hiszen legfeljebb az illető diskurzus mond valami mást, újat az életformáról, és nem fordítva), hanem abból a szövegvilágból, amely Bartalis szabad verseit körülveszi.

A költői pályakezdés szövegkontextusai

1972-ben Bartalis önéletrajzi visszaemlékezést publikált, *Az, aki én voltam* címmel. A kötet, amely az életút Kosály előtti szakaszát tekinti át, már akkor felülvizsgálhatóvá tette a több évtizedes, megszilárdulni látszó Bartalis-képet. Az újraértelmezést csak részben végezték el annak a Sőni Pálnak a recenziói, aki ekkortájt a bartalisi szabad vers avantgárddal rokon struktúráit vizsgálta irányzatmonográfiájában.[237] Ugyanakkor az a mondat, amelyet Sőni az életút kapcsán ír le, voltaképpen magára az életműre is vonatkoztatható: „Bartalis önéletírása leginkább úgy jellemezhető, hogy a hőse örökké utak kereszteződésénél helyezkedik el, s az elágazásban külön világot épít ki magának."[238] A Bartalis-versek valamiféle köztességbe íródnak bele, és ennek a köztességnek csupán szembeszökő emblémája a forma (in)adek-

[237] Vö. Sőni Pál: *Avantgarde-sugárzás.*

[238] Sőni Pál: Bartalis János. 178. In: Uő: *Írói arcélek.* Bukarest, Kriterion, 1981.

vátságának az a „paradoxona”, amelyet a recepció kapcsán jeleztem. Voltaképpen a század első felében végbemenő többszörös lírai paradigmaváltás határterületeire helyezhető a Bartalis-féle vers, amely természetesen ki is mozdul pozíciójából, ahogy ekkortájt idősebb és fiatalabb pályatársainak – Kosztolányinak, Szabó Lőrincnek, József Attilának, Illyés Gyulának – a diskurzusai is módosulnak az esztétizmus, az avantgárd és az utómodern objektív líra hatóterületén.

Rendkívül izgalmas a Bartalis-versek környezetének és szövegkontextusának az az utólagos rekonstrukciója, amelyet az önéletírás körvonalaz. A hosszúfalusi polgári iskola elvégzése után Bartalis Kolozsvárra kerül, tanítóképzős korában érik első felkavaró irodalmi élményei. Az Ibsen-drámák foglalkoztatják, ezek lesznek saját könyvtárának első darabjai.[239] Maeterlinck- és Ibsen-élményének hatására drámaíráson töri a fejét, tudatosan, lépésről lépésre építi fel azt a szerepet, amely illik a tízes évek művészéhez: „Húszéves voltam. Hosszú művészfrizurát hordtam, széles, nagykarimájú kalapot viseltem, külsőmmel is dokumentáltam, hogy több és más vagyok a köznapi embereknél.”[240] Ekkoriban, közvetlenül a tanítóképző elvégzése után díjnokként dolgozik a kolozsvári klinikák élelmezési osztályán. Sükösd Ferenc barátjával, a *Magyar Írás*ban később gyakran szereplő avantgárd költővel együtt a *Nyugat,* illetve a *Vasárnapi Újság* esetlegesen forgatott számaiból próbálnak ráérezni a magyar költészet alakulására. Ehhez az időszakhoz, 1914 első feléhez nemcsak olyan versek kötődnek, mint a később rengeteget emlegetett *154×28* vagy *Az erdőről hazatérő favágók,* hanem egy (a rekonstrukció alapján) szecessziósnak tűnő dráma is, a *Sáron rózsája,* amelynek kéziratát Bartalis a kezdők félszegségével bízza Janovics Jenőre, a kolozsvári színház igazgatójára. A szimbolikus helyszíneken (a világ legmagasabb hegycsúcsán, a háborgó tenger partján stb.)

[239] L. Bartalis János: *Az, aki én voltam*. Bukarest, Kriterion, 1972. 49.
[240] Bartalis: *i. m.* 63.

játszódó darabot talán el sem olvasta Janovics, a válaszra várva azonban Bartalis egy kisebbfajta kötetre elegendő verset írt össze.

A korai szövegek elsődleges kontextusaként tehát a szecesszsiós dráma és költészet kínálkozik. Az ekkori Bartalis-versek a nagyfokú érzelmi intenzitás és a depoetizáltság sajátos keverékét teremtik meg, de például Füst Milán korabeli verseinek szerepjátszó, távolító gesztusai többnyire nem jellemzők ezekre a szövegekre – *Az erdőről hazatérő favágók* egyes szám első személyben, mediálatlanul mondja:

Lelkem kitágul.
Tele tüdővel szívom a tavasz friss illatát.
Fejem kábult, vérem nyugtalanul lüktet.

Ha beszélhetünk távolításról, az elsősorban éppen a depoetizáltsághoz köthető, és voltaképpen nem a befogadó eltávolításáról van szó, hanem a magyar vershagyomány távolításáról, amellyel együtt első körben természetesen a befogadó is távolodik, elvárásrendszere miatt. Csakhogy a depoetizáltság éppen hogy a közel-engedés, a közvetítetlenség egyik eszköze, és a Bartalis-költészetnek ezt a vonását hosszú távon jelezte is a recepció.

Az ekkori szerepek, amelyeket a vers beszélője időnként mégis megteremt, részben önreflexív alakzatokként értelmezhetők. Bartalis több verse kísérletezik olyan leírásokkal, amelyek szikárságukban és a leírt dolgok, élethelyzetek köznapiságában tágítják a „költőiség” határait. A regisztráló nézőpont uralja ezeket a szövegeket (ez alapstruktúrájában az egyik legjobb és legtöbbet idézett Bartalis-versre, a *De különben csend van* címűre is vonatkozik), a szemlélődő, be nem avatkozó szerepkör tűnik meghatározónak. Ez a szerepkör olykor ki is vetül, a beszélőn kívül is megképződik, ahogyan például a *Rendőr lenni* című versben. Itt a vásári forgatag kellős közepében kettőződik meg a szerep:

Az izgatott hangulat közepett csak a rendőr áll
nyugodt méltósággal az út közepén.
.....

Nekem borzasztóan tetszik ez a néma szemlélődés.
Valami különös izgalom fut végig hátam közepén
egy ilyen élet látásán.
Hangtalan, sóvár, elfojtott vágyakozással élni
az út közepén –

A szemlélődő pozíció (amelyhez az utolsó idézett mondat ugyanakkor váratlan modalitást is rendel) a rendőr megpillantásáig voltaképpen a beszélő diskurzusát is meghatározza: a vásárban jövő-menő figurák regisztrációját, számba vételét végzi el a vers alanya. A rendőr figurája azt teszi lehetővé, hogy mintegy önmagából kilépve, azonosítsa ezt a viszonyulási módot, s ezáltal saját addigi pozíciójára, diskurzusára is reflektáljon.

Egy másik szerep, amely visszatér az ekkori Bartalis-versekben, a kisgyermeké. Ez a szerep kapcsolatba hozható természetesen a recepcióban majd vissza-visszatérő gondolattal, hogy a Bartalis-versek sokszor a világgal szemben eredendően „tapasztalatlan" beszélőt képeznek meg, s ez frissességet kölcsönöz a versek látásmódjának. Nyilvánvaló ugyanakkor a Kosztolányi-parafrázis ezekben a versekben, hiszen a *Nevető fiúcska hajója,* illetve a *De különben csend van* egyaránt erős Kosztolányi-élményhez köthetők, az előbbit neki is ajánlja Bartalis. *A szegény kisgyermek panaszai* egyes verseiből Bartalis ekkoriban a „meleg bensőség és közvetlenség", illetve az újdonság, a meglepő társítások jegyeire figyel fel.[241]

Az első néhány, vékonyka kötetre rúgó vers további sorsáról gondolkodva Bartalisban – a Janovicsnak benyújtott dráma visszhangtalanságát is látva – egyre inkább megérlelődik az elhatározás, hogy ne Kolozsváron próbálja meg elhelyezni a verseket, hanem az akkori irodalmi élet centrumában, Pesten hívja fel magára a figyelmet. Ezért is küldi el addig írott verseit Kosztolányinak, címzésképpen csak annyit írva a borítékra: „Kosztolányi Dezső, költő, Budapest." A válasz már két nap után, 1914. má-

[241] Bartalis*: i. m*. 66.

jus 23-án megérkezik Kolozsvárra. Kosztolányi válaszleveléből elsősorban az érdeklődés és a visszafogott biztatás olvasható ki. Nem értékeli túl a küldött versanyagot, de megígéri az ismeretlen fiatalembernek, hogy megmutatja azokat néhány szerkesztőnek, és a kötetközlés előtt a folyóiratokban való publikálásra ösztönzi Bartalist. Az a néhány sor, amely értékelést is tartalmaz, mégis évekre elegendő energiát, motivációt nyújtott Bartalis számára a további íráshoz: „Az egyénisége kontúrjai már rémlenek. Két verse: a *Tűnődés* és a furcsa-kedves *154×28* a legjobb, a legkészebb, a legegyénibb. Engedje meg, hogy figyelmeztessem erre. Az egyéni sajátosságokat mások veszik észre, csak tükörben láthatjuk önmagunkat. Szeretném azonban tudni, hogy ki Ön, mi a foglalkozása, hány éves, miket ír? stb., stb.”[242] Ennek az új lendületnek az élményéhez köti Bartalis első publikált versének megírását is. A *Nevető fiúcska hajója* gyermek-szerepe egyfajta Kosztolányi–Ady összevonást hordoz: hangulatában a szöveg nem annyira Kosztolányi ciklusát idézi, inkább Ady *Új vizeken járok* című versének kissé parodisztikus átiratának tűnik – éppen a gyermek-szerepbe való átbillentés következtében:

Hadd lássuk, te nevető fiúcska, mit tudsz?
Kieveztél a nagy vizekre, de csónakod
már kezdet-kezdetén megfeneklett.
.....
Most nem tudom tovább.
Csak az a nagy ember leszállt a Hajóshoz
és megigazítva merészen meglökte,
hogy fényesen száguldjon által a vizeken.
Most nem tudom tovább.
Csak talán kiderült, hogy az a hatalmas senki
nem tudott evezni.
A nagy lökéstől a csónak iránytvesztve, féloldalt
egy nagy ívben nekiment a partnak.

[242] Idézi Bartalis, *i. m.* 67.

De már mindegy!
Azért csak tombolva-tombolt a táj
és százszorta mámorosabb lett a levegő.
Minden piciny virág pedig haranggá változva
szakadatlanul ezerszeresen jobban hirdette
széles e világon a ritka diadalt.

A vers 1914 júniusában megjelenik a kolozsvári *Újság*ban, a *Nyugat*ban való publikálásokig ez az egyetlen nyomtatásban megjelent Bartalis-vers. Ennek az időszaknak a szövegei részben a depoetizált, regisztráló beszédmódot írják tovább, részben pedig elvárástörlő, groteszk képekkel és váltásokkal kísérleteznek. A leíró mondatokba időnként szimbolikusan is értelmezhető képek ékelődnek be, de a szimbolikus olvasat beindulását rögtön meg is akasztja a következő mondat:

– Ő jön, az álom ígérete száll, hogy beváltsa szavát.
Egy különös, ritka-fehér kutya tűnt ki a homályból,
amint egyenesen felém tart.
En örömmámorban ujjongtam fel. De vesztemre,
mert e szokatlan hangtól ő megijedve
hanyatt-homlok elrohant.
(Egy különös ritka-fehér kutya)

A „ritka-fehér kutya” voltaképpen groteszk szimbólum, önmagában nincs stabil konnotációs tere, csupán a rá irányuló várakozás, valamint a vers végén egy képi analógia felvillantása („zömöktestű, hosszú fehérgyapjas birka”) helyezi el egy értéktelített szimbolikus viszonyrendszerben. Ugyanakkor a kutya hangsúlyos testi jelenléte, hús-vér mivoltának konkrét megnyilatkozásai („hanyatt-homlok elrohant”) aláássák a szimbolikus olvasatot, reflektáltként mutatják meg azt.

A fentihez hasonló módon a bevett szimbolikus referencia hiánya jellemzi a De *különben csend van* című versbe ékelődő képet („Csak egy csodálatos szekér indult el / derékig tűzben a

hegy tetején"), vagy az *Ím, én beszéltem* szeszélyes képi kapcsolásait („Elindul egy aranymáglya és elrebben egy álom. / Elindul egy aranymáglya és egy barna nyak / elvesz szem elől."). Összességükben az 1914-es, legkorábbi Bartalis-versek a magyar szecesszió Czóbel Minkáig visszavezethető „ritmikus prózájának" terében helyezhetők el. A helyenként hangsúlyos dekorativitás-igényt vagy a korabeli jellemző tematikus szótárt (halál, háborgó tenger stb.) Bartalis a depoetizáltság és a groteszk elemek bevitelével írja tovább, a magyar szabad vers egyéni változatát alakítva ki már 1914-re. Ezzel a szecesszió határterületeire érkezik, oda, ahol Bori Imre az avantgárd költészet előzményeit keresi, és ahol a modernség egymásra torlódó folyamatai megnehezítik az irodalmi tendenciák egymástól való elkülönítését: „a magyar avantgarde feltörésével és lényegében a *Nyugat*tal párhuzamosan s majdnem egy időben, egy újabb versújító forradalom játszódott le, amelytől a modern magyar vers (de nem a versízlés is!) döntő hatásokat kapott. A köztudat még nem rögzítette az elsőt sem, és máris egy újabb, a »nyugatos« verseszményt tagadó törekvés robbant be, a magyar vers képének és képi gondolkodásának, ritmusszokásainak gyökeres változásain és átalakításán inszisztáló. Mert a világképi és magatartásbeli átalakulásnak megvolt a versképi megfelelője is: a szabad vers, amely, nem véletlenül, magával az avantgarde-verssel egyenlítődött ki a köztudatban."[243]

Az expresszionizmus feltűnése Bartalis költészetében

Az első világháború kitörése után érezhetően áthelyeződnek a Bartalis-vers hangsúlyai. Az erdélyi irodalomtörténet egy Szentimrei Jenő-cikk gondolatmenete alapján hajlamos magának a

[243] Bori Imre: *A szecessziótól a dadáig.* 117.

szabad versnek az erdélyi feltűnését is a harctéri élményekhez kötni. *Új költők, új formák, új élet* című írásában Szentimrei kapcsolatot létesít a világháború iszonyata és az ezt tematizáló versek újfajta beszédmódja között, Szentimrei kapcsán a cikk gondolatmenetéhez érdemes még visszatérni.

A rímtelen versbeszéd, láthattuk, Bartalisnál már korábban megjelent. Az ő költészetének inkább képi világa alakul át a világháború alatt. A stabil, helyhez kötött létezés alapélménye helyett instabillá, kiszámíthatatlanná válik a versek világa. A szecessziós alapkontextus már önmagában is hordozta a morbid társítások, a halálközeliség megjelenítésének lehetőségeit, de az 1914-es versekben még fel-feltűnt ezeknek a vonatkozásoknak az átesztétizálására irányuló törekvés. Az 1914 márciusában-áprilisában írott *Halál-dalok* például a sátáni kísértő toposzának felhasználásával beszéltek a halálról, a századfordulós drámák stilizált prózanyelvén. Az 1915-ös versekben felerősödik a groteszk képek strukturáló szerepe, az átesztétizálás pedig, ha fel is tűnik (mint például a bakákat királyokként láttató versben), többnyire ironikus modalitást kap. A háborús mozgósítás ugyanakkor abból a szövegvilágból is kimozdította Bartalist, amelyben a kolozsvári tanítóképző és tisztviselősködés „szocializálta". Önéletírásában részletesen kitér arra, hogy a harctérre vonulás előtt a marosvásárhelyi tiszti iskolában miként állt össze napi programja a frontélethez való előkészületek – földön, zsúfoltan, fűtetlen szobában való alvás, éjjeli riadók, fegyver- és ruhatisztogatás, elméleti tananyag – illetve a könyvtár között: „az én igazi életem délután hat és kilenc óra között teljesült ki. Ahogy kiszabadultam a kaszárnyából, azonnal a Kultúrpalota könyvtárába igyekeztem. [...] Olvasni akartam válogatás nélkül, mindent, ami a kezembe akadt, vagy ami a könyvtárban kapható volt. Versírásra úgy sincs lehetőségem, inkább csak pársoros naplójegyzetekre telik az időből és a hangulatból – vigasztaltam magam."[244] Oscar Wilde-ot, Turgenyevet, Hauptmannt, Flaubert-t, Dosztojevszkijt

[244] Bartalis: *Az, aki én voltam.* 84–85.

olvas. Ezek az olvasmányok és az ideiglenesség-élmény minden bizonnyal együtt mozdítják ki a Bartalis-szövegek világát, és közelítik az ekkoriban terjedő expresszionista költészet beszédmódjához. Az ebből az időszakból való feljegyzések, amelyekre Bartalis utal, valahol a naplójegyzet és a vers határvidékén az expresszionizmuséhoz hasonló gondolatfutamok egyre hangsúlyosabbá válásáról tanúskodnak. Érdemes ezeket a szövegeket hosszasabban idézni, hiszen a *Királyok* című versciklus előtti fél évnyi vers-szünetben is formálódó irodalomkoncepcióra világítanak rá:

Mindig arra törekedtem, hogy egy szép imádságot írjak valakihez – nem sikerült. Most már tudom, egész életem abban fog eltelni, hogy imádságot akarok írni, nagy, végtelen aranyimádságot. Kihez?... Földhöz? Istenhez? Csillagokhoz? Kedveshez? [...] Fél órám van még hátra a záróráig, írok pár sort. Azt akarom elmondani, hogyha valaki képes volna minden gondolatát leírni a maga rendetlen összevisszaságában, ahogy megszületnek, a legérdekesebb, legmegkapóbb, legőszintébb mű keletkezne. [...] Az emberek érthetetlenül, idegen nyelven beszélnek, kiabálnak, szitkolóznak. Gazdátlan lovak, izzadt, párás barmok ténferegnek. Dögvészes varjak repkedése hallszik a ködben. S a sötétben megindulnak a véres halottak mindenfelölről, és mászkálnak a mezőn... Ó, Világ! Ó, Emberiség! Ó, Föld! [...] Holnap itt hagyjuk ezt a várost. Ó, Marosvásárhely! Valamikor szép város lesz belőled. Zenélő, mesés tündérkert. Ma azonban csak három dolgot jegyzek fel rólad. Sok az aszfalt. (A mezőkig visznek az aszfaltos utcák.) Sok a mészárszék. (Minden harmadik házban húst mérnek.) És kevés a postaláda. (Fél órát kell gyalogolni, míg az ember ráakad egyre.)[245]

Az expresszionista költészet jellegzetes invokációitól a műfaji analógiákig („nagy, végtelen aranyimádság”) több ponton

[245] Bartalis: *i. m.* 86–89.

kapcsolhatók ezek a szövegek a magyar nyelvterületen ekkoriban kibontakozó irányzathoz. Ugyanakkor a korábbi Bartalis-versek megoldásaihoz képest szerkezeti-szemléleti folytonosság is kimutatható – például a Marosvásárhely jellegét sűrítetten regisztráló mondatokban, amelyeknek részben a váratlan társítások, részben a zárójeles kommentárok kölcsönöznek enyhén ironikus ízt. A „zenélő tündérkert" képével az a „ma még – holnap már" (egészen pontosan: „holnap már – ma még") típusú szerkesztésmód is felbukkan ugyanitt, amely a korabeli expresszionista költészet egyik alapösszetevője.

Deréky Pál az expresszionista költészetet egyfajta átmenetként láttatja az avantgárd irodalom felé, hiszen könyvében az avantgárd irodalom centrumát az én-disszociációt és a sajátos, ikonikustól eltérő jelhasználatot alkalmazó szövegekben jelöli ki. Az expresszionizmusban „a hagyományos szerkezet tulajdonképpen még megmarad (hiszen az expresszionista felsorolás vagy egymás mellé rendelés szerkesztési elve még rápillantásra áttekinthető), csak éppen lazul, billeg, recseg; az elbeszélés vagy a leírás is megmarad, bár »furcsává«, harmóniátlanná válik. A szöveget felkiáltások, indulatszavak, durvaságok, trágárságok vagy a szöveg érzelmi színezetével ellentétes betétek tarkítják. [...] Az expresszionista költemény nem követeli meg a költői én radikális feloldását, elhasonulását a műben, sőt nem is szívesen él ezzel az eljárással (inkább a közösségi én valamelyik formáját választja)".[246] Amennyiben Bartalis *Királyok* című versciklusát az expresszionizmus körébe vonjuk, érdekes adalékot jelenthet befogadásához a tény, hogy 1942-ben, *A mezők áldása* című gyűjteményes kötetbe ezeknek a verseknek jelentős része (köztük a cikluscímadó 1915-ös *Királyok,* a *Varjak,* illetve a *Sírnak a katonák*) nem kerülhetett be. A második világháborús cenzúra láthatóan nem tűrte meg a „furcsát", „harmóniátlant" még a háborúra vonatkoztatva sem – főleg a háborúra vonatkoztatva nem.

[246] Deréky Pál: *A vasbetontorony költői.* 47.

Az expresszionizmustól nem idegen a gúny, az irónia, s ezt a hatást voltaképpen egyszerű retorikai eszközökkel éri el: felsorolásokkal, különböző dimenziók, értékszférák egymásba játszatásával: „A felsorolás esetenként egymástól távol eső vagy egymással ellentétben álló (egymás hatását kölcsönösen lerontó) dolgokat helyez egymás mellé. Az így létrehozható gúnyos, ironikus hangulat kiválóan alkalmas a világvége megidézésére. [...] A világvége-hangulat a koraexpresszionizmusban még inkább örömös várakozás formájában jut kifejezésre, míg a háború kezdetétől a félelem és az elkeseredés hangján szólal meg."[247] Bartalis 1915-ös versei nem annyira a félelmet, elkeseredést közvetítik, megőriznek valamit a korábbi szabad versek regisztráló attitűdjéből. A társítások ugyanakkor merészebbek, mint korábban, költészeti vagy akár morális tabukat sért a szerző, amikor szenvtelen közléseivel egy új, az addigi fogalmak szerint amorális szituációt rögzít:

Az ég sárgulni kezd fent. A sárga színben mintha
hideg rejlene. Ez a sárga nagyon hideg, oly különös.
A szegény katonáim vizelete is sárgán, lyukacsosan,
nagy, széttaposott szivacsszerűen látszik a hóban.
Megfagytak a szivacsroncsok. Vajjon melyik ember
vizelte? Mindeniknek más és más az alakja.
Mennyi kép, mennyi sárga rajz, folt, mennyi halovány,
rekedtes, köhögő katona. Ó, ti szép, fázó, beteg katonák,
büszke, húgyozó királyok. Kezemben a fegyver, kardom
markolatját simogatom. Kész vagyok ölni.
(Királyok)

A magyar avantgárd költészetnek ahhoz a vonulatához tartozik a *Királyok,* amely az anyagi-testi „lent"-hez kapcsolódó képekkel aláássa az esztétizáló beszédmódokat. Itt azok a testrészek hangsúlyozódnak inkább, amelyek mintegy „kinőnek".

[247] Deréky: *i. m.* 47–48.

kinyúlnak a test (klasszicizmus számára) zárt, önidentikus struktúráiból, nyitottak a külvilág felé, „összekeverednek" a külvilág elemeivel.[248] Ez az ábrázolásmód – erről már korábban esett szó – kapcsolódik a nevetés, az irónia, a gúny hatásmechanizmusaihoz, feloldatlan kontrasztokat teremt („szép, fázó, beteg katonák, büszke, húgyozó királyok"). A testi és szellemi/szimbolikus szféra is keveredik egymással, parodisztikus hatást keltve. Azok a minőségek, amelyeket a kultúra általában mérhetetleneknek láttat (fájdalom, öröm), Bartalis versében kvantifikálva, testiesítve jelennek meg. Mintha a fájdalmak aritmetikai összege jelenne meg groteszk módon az alábbi képben:

> *Sírjatok akkor, vagy kacagjatok.*
> *Háború után egy francia ágyúcsövekből akar készíteni*
> *csatornát, hogy levezesse a sok könnyet.*

A képek aleatorikus váltogatása, a konkrét és absztrakt szférák egymás mellé helyezése a versnek ebben a részében egy hiperbolizált énből kivetülő hiperbolikus vízió érzetét kelti. Dienes László néhány évvel később innen vezeti le az expresszionizmus jellegére vonatkozó gondolatmenetét: „a kívül, a természetben végtelen sokféleségben szétterülő világ öntudatunk téretlen pontjában a maga teljes egységében jelenik meg."[249] Ugyanakkor az én mintegy fel is oldódik a sokféleségben. A versnek ez a szegmense még így indít: „Végigkószáltam az uccákat." A továbbiakban a felmutatott képi elemek már nem köthetők egyetlen, rögzített nézőponthoz – éles vágásokkal kerülnek egymás mellé a különböző poétikai egységek:

---

[248] A groteszk testábrázoláshoz l. Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája.* Az avantgárd vonatkozásában részletesebb kifejtését l. jelen kötet *Világképi összetevők. Nevetéskultúra és korai avantgárd irodalom* című fejezetében.

[249] Dienes László: Az expresszionizmus világnézete. 57. In: *Művészet és világnézet.* Lapkiadó és Nyomdai Műintézet, Kolozsvár, 1925.

Az embereket leöntik mésszel, meszes lesz a pofájuk.
Fehéren hajt ki az emberiség. A gyermekek megőszülnek,
mint az erdők feje.
A fák hegyét megütötte a dér. Szebbek az asszonyok,
kiknek férje a háborúban van.
Az uccán kikiabálják a rikkancsok, hogy az Életnek
csapodár a szeretője.
Az élettel konkurenciába lépett a Halál.

Bartalisnak ebből az időszakból származó versei majd csak 1920 táján, a kolozsvári *Napkelet*ben jelennek meg, a folyóirat pályázatán díjat is nyer a *Királyok* ciklus másik darabja, a *Varjak.* Ez utóbbi sokkoló képi világát tekintve századfordulós, szecessziós verseket idéz, de ráérőssége, részletező felsorolásai, illetve az itt is fel-feltűnő hirtelen váltások az expresszionizmushoz közelítik a szöveget.

Egy melegszemű, szép, idegen katonát fogok leölni,
mint a disznót nálunk. Meghal a szép, idegen lélek.
Meleg, párolgó vér szagja száll a levegőben.
A varjak kikezdik a szép halott hasát.
A szívét szaggatják ki.
.....
S e dögvészes állatok rászállnak, rápiszkolnak a
szép, idegen halott szívére.
Istenem! – Egy szobában lehull a fénykép a falról,
az ajtó magától kinyílik.
Az asszony ujjáról lecsúszik a karika gyűrű.

A magyar irodalom futurizmus-recepciója az 1910-es években egyöntetű volt abból a szempontból, hogy Marinetti erőszak- és háborúdicsőítését elfogadhatatlannak tartotta. Kosztolányi és Kassák egyaránt kiemelték ezt a vonatkozást az olasz futurizmusról szóló írásaikban. Saját verseinek korai futurista beütéseit Kassák a Marinettiével ellentétes irányultságú szerkezetekbe „sze-

relte". *A Tett* 1917-es betiltása is a magyar avantgárd szerzők háborúellenességének tulajdonítható végső soron. Nem meglepő tehát, hogy Kassák Lajos számára emlékezetesnek bizonyultak a fentebb idézett Bartalis-versek, még évek múltán is fel tudta idézni rá gyakorolt hatásukat. Külön figyelmet érdemel azonban az a mód, ahogyan Kassák megismerkedett ezekkel a versekkel, hiszen még sokáig nem olvashatta őket nyomtatásban.

Bartalis tulajdonképpeni, éles frontélményei 1915-höz, a Zubovic-erdőhöz kötődnek, ahol hadapródként részt vesz az akkori állóháború egyik jellegzetes oda-vissza ingázó támadásában. Több bajtársát mellette lövik le, ő maga rögtönzött fedezékben kénytelen kivárni, amíg a sötétség leple alatt visszalopózhat saját hadállásaihoz. Epeömlést kap, belázasodik – a háború hátralevő részében többször is kórházi, szanatóriumi kezelésre szorul. Kolozsváron, Brassóban lábadozik, majd utókezelésre Karlsbadba küldik. Így, Pesten való átutazása során végre alkalma nyílik arra, hogy Kosztolányival személyesen is megismerkedjék. Kosztolányi ekkor hívja fel a figyelmét Whitmanra, és újabb verseket is kér tőle, mondván, hogy a háború kitörése közbeszólt a korábbiak közlése tekintetében. Így küldi el hozzá Bartalis a *Királyok* című versciklus addig elkészült darabjait. Ezek a versek – és a korábbiak – gyakorolnak aztán erős hatást Kassákra, anélkül, hogy Bartalis egyáltalán tudomást szerezhetne erről. A *Bécsi Magyar Újság* 1922. szeptember 21-i számában rekonstruálja Kassák a Bartalis-versekkel való találkozását. Kosztolányi váratlan levélben jelzi számára, hogy egy vidéki fiatalembertől olyan verseket kapott, amelyek világa nem áll nagyon közel hozzá, de írójukat tehetségesnek tartja. Kassák figyelmébe ajánlja azokat, jelzi, hogy hamarosan elküldi számára a kéziratokat. Időközben Osvát Ernő kéri el a verseket, Kassák így csak Osvát közvetítésével jut el hozzájuk: „Osvát Ernő az ő pipafüstös kis szobájában hangosan felolvasta nekem az egész paksamétát. Vagy félszáz verset hallgattam végig egyfolytában, Osvát egészen fahangúvá rekedt, és énbennem minden szerkesztői irigységen túl is összedőltek az illendőség kulisszái, és lelkesedtem, mint írások előtt

csak ritkán, és éreztem, hogy Osvát színtelen, plasztikátlan hangja elvezet valahová, egy, a háború szennyesében is életesen virágzó emberhez, aki verseket ír s aki ezekben a versekben, mint fény- és tűzerőkben szétszórta magát. [...] Egyes versekre mint részletekre alig emlékszem, de bennem zeng ma is az egésznek érzéssel és erővel telítettsége, mint egy feneketlen orcheszter."[250] Az a vers, amelyiket felidéz utólag Kassák, kétségtelenül a *Királyok* első része, apró átírással – Kassák jelentéssel látja el a vers „széttaposott, sárga szivacsának" képét: „Az egyetlen kép, ami még él előttem: a katonák fáradtan, eltévedten mennek át valami téli mezőn, s ezek a megvert emberek gyermekkorukra emlékezve, nagy kacskaringós betűkkel belepisálják nevüket a hóba. És mennek és tévelyegnek tovább. [...] A versek közül több megjelent a Nyugatban, természetesen a »legcsiszoltabbak«, a legérzelmesebbek és – a leggyöngébbek. A közönség egy gáláns poétát kapott a köves és sűrű olajosszavú költő helyett. Ezt a fiatal költőt Bartalis Jánosnak hívják."[251]

Kassáknak kétségkívül igaza van, amikor azt rója fel Osvátnak, hogy nem a legerősebb, nem a legjellemzőbb Bartalis-verseket közölte a *Nyugat*ban. Bartalis maga sem volt elégedett a szerkesztő választásával, amikor a *Nyugat* 1916. november 15-i számában a *Párbeszéd* és az *Eljön Ő* című versek jelentek meg. Az 1917-es közléseket *(De különben csend van, Rendőr lenni, 154×28* stb.) sokkal jobb indulásnak tartotta volna, ezek megjelenésekor már valóban úgy érezte: megtörtént az irodalmi debütje. Kassák értékelését támasztja alá az is, hogy 1918-ban a *Nyugat* még mindig a legkorábbi vers-paksamétából közöl: a *Reggel* és a *Nem tudom* Bartalis első versei közé tartoznak, az érzelmesebb, szecessziós versnyelv határozza meg őket. Ilyen értelemben újabb „visszalépésnek" számítanak, akár a *154×28*-hoz vagy a *De különben csend van*-hoz képest is. Mindenesetre a *Nyuga*t-beli közlések hosszú időre emlékezetesek maradtak a versolvasók szá-

[250] Idézi Bartalis János: *Az, aki én voltam.* 134–135.
[251] Uo.

mára. A fiatal Reiter Róbert számára ugyanúgy meghatározónak bizonyultak a korai Bartalis-versek,[252] mint Babits Mihály vagy Móricz Zsigmond számára, akik a személyes találkozáskor a *154×28* kezdősorával, „Ne búsulj, Bartalis" felkiáltással fogadták őt az asztaltársaságban.

Bartalis és a magyar avantgárd folyóiratok szerkesztői közötti mediálatlan kommunikáció ily módon nem alakult ki. Bár az expresszionista versbeszéd jelenléte 1919-ig egyre hangsúlyosabb a Bartalis-versekben, Kassák és Bartalis „elkerülik egymást". Visszaemlékezésében Bartalis így kommentálja élettörténetének ezt a szakaszát: „nem kerestem Kassákkal a kapcsolatot. Boldog voltam, hogy a Nyugatban, abban a rangos folyóiratban jöhetnek verseim. És a későbbi években?... a 19-es időkben, mikor másik lapja, a Ma olyan gazdag-dúsan virágzott fel, mint egy pirosló májusfa? Ó, akkor... bár szívembe sajdultak a lap egyes forradalmas, izgató, új világot és művészetet sejtető, annak leheletét hozó írásai, visszariasztottak a lap körül zajongó kórus zavaros hullámai, melyek beiszapolták az üde szépségeket."[253]

Bartalis költészetét ebben az időszakban egyidejűleg érik a modernség különböző hullámainak hatásai. Barátja elküldi neki német fordításban Whitman verseskötetét. Kosztolányinál angolul is megismerkedhet a Whitman-versek zenéjével. Karlsbadban egy lánnyal Rilke és Hofmannsthal legismertebb verseit olvassák, németül. 1917-es verseiben (*Szegény, szegény szívem, Egészen kicsi, apróka Mihály,* majd a *Karlsbadi levelek*) a különféle német költészeti hatások gyakorlatilag egyidejűleg éreztetik jelenlétüket. Az ekkori versek az esztétizáló modernség, az avant-

---

[252] „El kellene mondanom többek között azt is, hogy milyen elemi erővel hatottak rám Bartalis Jánosnak a Nyugatban megjelent első versei. Még a szabadon áradó hosszú verssorok tördelését is magam elé tudom idézni" – mondja Reiter egy kései interjúban. L. Az avangardizmustól a helytörténetig. 159.

[253] Bartalis: *Az, aki én voltam.* 136.

gárd és a Bartalisra mindeközben jellemző tárgyias, regisztráló hangnem sajátos ötvözetei:

Október, mély kút
Dúshangolású szőke hárfa.
Valami szív, magányos, árva, reszketi fényed.
Október, szőke hárfa.
(Egészen kicsi, apróka Mihály)

A fenti vers elsősorban a Rilke- és Hofmannsthal-versek világát idézi. A *Karlsbadi levelek* „tudósításai" azonban a szabadvers-beszéd olyan változatát kísérletezik ki, amelyben az imák szerkesztésmódja, a *Biblia* gondolatritmusai, az expresszionista képiség és a regisztráló beszédmód keverednek. A ciklus egyes darabjaiban külön-külön szerkesztésmód érvényesül. A megszólított „kicsi kedves" számára hol annak a közegnek a szikár leírását végzi el a beszélő, amelyben elhelyezkedik (az *Ím, halld,* vagy a *Kicsi kedves* kezdetű részben), hol az *Énekek éneke* egyes testrészekből összeálló egészét írja újra (a *Most ének vagyok* kezdetű részben), hol az érzelmek képi kivetülése kerül előtérbe. Ez utóbbi részekben a leghangsúlyosabb az expresszionista képiség felfokozottsága és „rendezetlensége":

Sírok az időben, hol arasznyira tőlem, kopnak a
virágok, a szentmártoni bóbiska s a vitéz tyúkhúr.
Én sírok a bogyók között. Könnyeimben megfürödnek
a fehér bóbiskák, mint apró hattyúk. Kiöntött szívemnek
reszkető áradása fehér kezedre, bús árja-sodrása
marja a világpartot s búgó panaszom lendíti előre a
világhajót.
.....
Az Égben, a Kozmoszban horizont-üllőkön gubbasztnak
sötét vágy-madarak, hogy felébredve rikácsoló
kotkodácsolással a világba lekiáltsanak.

Ezekből a szövegekből érzékelhető, hogy a Bartalis-versek groteszk, avantgárd-közeli jellege, sajátos látásmódja nem feltétlenül bizonyos tematikus egységekhez – háborúhoz vagy a későbbiekben forradalmi lendülethez – kötődik, hiszen valamilyen módon mindegyik ekkori versébe, így „szerelmes verseibe" is beszivárog. Sőni Pál meggyőzően mutatja ki, hogy a szerző olyasfajta szerkesztésmódot alkalmaz verseiben, amelyik bármilyen világelemet képes önmagához hasonítani, sajátos logikáján átszűrve megmutatni: „Versének viszonylagos rendezetlensége, amin nem csupán a ritmus és a rímek elhagyását kell értenünk, hanem egész költői dikcióját, valójában új, »váratlan« szervezettséget jelent. [...] Azt mondhatnók, hogy Bartalis az új líra struktúráját, ezen új szervezettség *algebráját* teremtette meg [...], *struktúrájában* rokon az avantgarde-dal."[254] Umberto Eco szemiotikai elemzéseiből kiindulva próbál meg jelentést rendelni ehhez a „szervezetlen szervezettséghez", és arra a következtetésre jut, hogy ez a szerkesztésmód végső soron a versek „információtartalmát" növeli meg az adott irodalomtörténeti kontextusban. Ez persze bármelyik, ebben az időben íródott avantgárd versről elmondható. Bartalis költészetében mindenesetre már ekkoriban készen áll az a szerkesztési módszer, amely 1919-re újabb, „aktivizáló" tendenciák hordozójává lesz.

Aktivista versek, kiáltványok

Bartalis 1918-ra kerül közelebbi kapcsolatba az erdélyi irodalmi fórumokkal. 1918 februárjában Reményik Sándorral, Walter Gyulával együtt az *Erdélyi Szemle* kolozsvári irodalmi délutánján lép fel, ekkoriban többször közöl a lapban. Orvosi felülvizsgálat eredményeképpen végérvényesen irodai szolgálatra osztják be. Tanulmányi szabadságot is kap, ezalatt teszi le vizsgái jelentős részét a pesti Tanárképzőben. A háború elvesztése, az

[254] Sőni Pál: *Avantgarde-sugárzás.* 91–93.

őszirózsás forradalom, a román csapatok bevonulása Désre, Bartalis állomáshelyére ismét felkavarják a költő élethelyzetét, nősülési szándékait, 1919 januárjától végül Pesten vállal munkát. Itt találja a Tanácsköztársaság kikiáltása is, augusztusig, a proletárdiktatúra ideje alatt mindvégig Pesten tartózkodik.

Nem vállal különösebb szerepet a proletárdiktatúrában, a változások szele viszont megérinti – három olyan verset is ír, amelyek ekkoriban a *Ma* bármelyik számában megjelenhettek volna (*Vers a horizontra, Nincstelenek dala, Egyszer?*). Később a minisztériumi Igazoló Bizottság úgy minősíti ekkori tevékenységét, mint aki, noha kommunista eszméket vallott és propagált, nem volt a rendszer haszonélvezője.[255] Tisztviselői állását így a későbbiekben is megtarthatta volna, de akkorra ő már, tanári diplomájával a kezében, inkább Désre vágyott, menyasszonyához.

Bartalis ekkori versei nagyjából azt az ívet követik, amelyet a pesti avantgárd költők művei. Ez a magyar avantgárd „aktivista" korszaka. Az irányzat beszédmódját, poétikáját tekintve voltaképpen nem különíthető el az expresszionizmustól, inkább csak ideológiájában sajátos. A magyar aktivizmus célja a „kultúrájában forradalmasított ember" megteremtése, s távlataiban a „a világ megváltoztatása a lelkek megváltoztatása által". Ez a koncepció lényegében ütközött a Tanácsköztársaság hivatalos kultúrpolitikájával, innen eredeztethetőek Kassák konfliktusai az akkori kommunista vezetőkkel. Az aktivista irodalmi modellt Deréky Pál így összegzi: „egyetlen félig-meddig kézzelfogható fogalmuk az erő, az új ember és a földi Paradicsom eszméje volt. Ezt az eszményt kellett megjeleníteni az irodalomban. A dolog természetéből fakadóan kétpólusú az aktivista mű is: egyrészt az igazságtalanságot, elnyomatást és sötét butaságot, másrészt a minden bizonnyal megvalósuló földi Paradicsomot tematizálja. Az aktivista irodalmi műalkotás annál jobb, minél érzékletesebb új emberképet teremt – a korabeli felfogás szerint érzékletes, erős, nagyhatású új-ember képet viszont csak az a művész képes lét-

[255] Bartalis: *Az, aki én voltam.* 219.

rehozni, aki saját személyében már az új embert testesíti meg. Innen érthető az etika esztétikává tétele, valamint az erőképzet mértéktelen túlbecsülése."[256] Ezek a versek forgalmazzák leggyakrabban a „ma még – holnap már" típusú utopisztikus elképzeléseket, az „új ember", a „kollektív individuum" képét.

Érdekes gesztus, hogy Bartalis 1926-os kötete élére egyik ilyen szövegét, az 1919 januárjából datált *Vers a horizontra* rövid sorait helyezi. Ez a vers nem az „új ember" megszületését helyezi el teleológiájának végpontjában, inkább a „régi ember" halálát, akit paradox módon az én-nel azonosít:

Én!
Egész
lelkemnek
béna
Maradisága.
Én:
a szomorúságba,
kiáltó
vad
kontraszt
az Univerzumban.
Emberek! Föld! Világ! Isten!
– meghalok.

A szaggatott, rövid sorok közjátéka ez a Bartalis-lírában, az egyszavas futurista képekre emlékeztet első látásra, de a mondatszerkezetek itt viszonylag épen őrződnek meg, s a nominális szerkesztésmód sem jellemzi őket annyira, mint Marinetti szövegeit. A töredezettség-élmény viszont egyértelmű ezekben a versekben, mintha az új világot darabokból kellene összeraknia az „új embernek". A *Nincstelenek dala* és az *Egyszer?,* amelyek a leginkább követik a bipoláris aktivista modellt, különböző mó-

[256] Deréky Pál: *A vasbeton torony költői.* 67.

don kísérleteznek a modell versbe transzponálásával. Az előbbi rövid sorokkal, mondatokkal, ezek refrénszerű ismételgetésével teremti meg a várakozás, majd az aktivizálás terét. A vers felhívó funkcióját kiszólások, közvetlenül megszólító igekötők erősítik. Az expresszionizmus groteszk testábrázolása főleg a vers első részében, a „ma még" világában érvényesül, sajátos módon azonban megőriz valamit a vers végére is, hiszen ismétléssel is erősítve együtt-láttatja a két világot:

A fák az alkonyba görbéskednek.
Halló!?
Mi vagyunk a Nincstelenek,
sötét sírók földanya csecsein.
.....
A szalmazsák-szívűek közt.
A szalmazsák-szívűek közt.

Ciszternás keservünkkel
most ölni, ölni!
A féligvörösek: hidegek, sárgák.
Piros ensemble-illúziók!
Piros ensemble-illúziók!

Ős állat nyüszködéssel
fel, fel!
Még egy isteni rugaszkodás -
s mosogatólé párából égi riviérára,
mosogatólé párából égi riviérára.

Ezt a verset a második világháborús cenzúra a *Királyok*kal együtt vette ki a *Bartalis János összes versei* alcímet viselő 1942-es kötetből – természetesen más okokból. Itt kerül Bartalis legközelebb *A Tett* és a *Ma* hasábjain publikáló költők lexémák szintjén is újítani kívánó versnyelvéhez: a „görbéskednek", a „ciszternás keservünk", az „ensemble-illúziók", „nyüszködés" jelzik ezt a tö-

rekvést. Szinte konstatálásképpen hatnak az olyan megismételt mondatok, félmondatok, mint: „A féligvörösek: hidegek, sárgák”, vagy „A szalmazsák-szívűek közt”. Ez utóbbi szókapcsolat mintha Ady legjobb formáját hozná. A másik mondat pedig azt az – ebben a kontextusban szintén avantgárdnak ható – állítást fogalmazza újra „mozgalmi” nyelven, hogy „A langyosat kiköpi az Isten”.

Merész részleteivel Bartalis „nyelvi hézagokra” mutat rá ebben a versben, ugyanakkor – talán versstrukturáló szándéka ellenére – parodisztikus hatást kelt a szöveg bizonyos vonatkozásaival. Egyrészt éppen az utóbb folytathatatlannak, modorosnak bizonyuló nyelvi elemek használatával. Másrészt olyan értékjelentések eltűnése miatt, amelyek akkoriban a „primitívség”, az „állatiság” képzeteihez társultak. A törzsi, primitív művészetek energiáinak újrafelfedezésével az avantgárd szerzők a korabeli művek revitalizálását próbálták meg végrehajtani. Az ösztönkultusz ennyire nyers, freudi ihletésű megnyilvánulásai azonban korán, már a húszas években felülbírálásra kerültek, tehát a művek értékjelentései visszafordultak a korábbi, racionális világmagyarázat hierarchiáihoz igazodva. A „ma még – holnap már” típusú szerkezet konkretizálása ebben a versben („mosogatólé párából égi riviérára”) szintén mulatságos hatást kelthet a mai olvasó számára: a vers megfoghatatlanná távolítja a „Paradicsomot”, ugyanakkor szemléletesen konkretizálja az aktuális helyzetet. Az anyagi-testi „lent” és az ideális, szellemi régió egymásba játszatása, ismételt egymás mellé helyezése groteszkül, humorosan hat.

Az öröm, a nevetés maga is kultikussá, értéktelítetté válik abban a versben, amely a legkevésbé diszharmonikusan jeleníti meg a Bartalis-életműben a bipoláris aktivista modellt:

Eljönnek-e ős, primitív ösztöneikkel, hogy megtartsák
durva nászéjszakáikat, mely egyszerű, természetes,
primitíven-szép és nagy és emberi lesz.

monumentális, mint az egyiptomi gúlák?
Ó, boldog vihorászás!
.....
Egyszerre sok fulladó felbukkan a víz színére.
Szívhatja a tiszta levegőt, a fényt, a napot.
.....
Pirospozsgás, jólélő és jólöltözködő emberek
társadalma jön.
Mindenkin látszani fog, hogy eleget evett,
nincsen gondja, nem törődik semmivel.
Vasárnapi színezet borítja be az öreg földet.
(Egyszer?...)

Bori Imre a magyar expresszionizmus „talán legfontosabb vonásaként" emeli ki Kassák versei kapcsán azt, hogy „minden más expresszionizmussal ellentétben, Kassáké nem a lázadó, hanem a *fellázadt* ember kifejezési formája, azé az emberé, aki megvalósuló látomásában gyönyörködik".[257] Nem biztos, hogy ez a megállapítás akár Kassákra is maradéktalanul igaz lenne, mindenesetre alkalmat adhat arra, hogy a Bartalis-versek várakozástendenciáját megfigyeljük: mindhárom, ebben a korszakban írott versben a jövőbe vetítődik az alapvető változás képe, és a víz színére bukkanó „fulladók" vagy a *Nincstelenek dalá*ban a „ciszternás keservűek" cselekvéseinek a beszéléssel való egyidejűsége kétséges. A jelen idejű igealakok az egyidejűséget és az utóidejűséget is sugallhatják. Ez végső soron az aktivista szerkezetnek és ideológiának feleltethető meg, amely a magyar irodalomban a Tanácsköztársaság bukása után általában felbomlik. Ekkorra ugyanis tarthatatlanná válik a „rossz" múlthoz rendelésének, illetve a „jó" jövőbe vetítésének egyszerű sémája. A *Diem perdidi – Nincs megnyugvás* című ciklus, amely 1919 júliusában–augusztusában íródott, jelzi a diszharmónia előtérbe kerülésének fordulatát Bartalis költészetében. Ezek a versek alapvetően a vi-

[257] Bori Imre: *A szecessziótól a dadáig.* 115.

lágháborús versek nyelvén szólalnak meg, csak valamivel hangsúlyosabban fogalmazzák meg a jövőbe látás igényét, amely egyszersmind reménytelenséggel párosul:

Nagyon nyugodt szeretnék lenni, hogy lerajzoljam
tisztán a jelent –
hogy azután megkonstruáljam a jövőt. A jövőt!?
Ezt a legizgalmasabb, legkétségbeejtőbb, legfájdalmasabb
titkot.
Mi lesz? és hogy lesz? –
(A sötét kétségek...)

Az ekkori Bartalis-versek kilátástalannak láttatják a kollektív individuum megteremtésének lehetőségét („Az egyes emberekkel kell jót tenni. Az emberiségen nem lehet segíteni.”). A beszédmód, amellyel megszólal, elsősorban nem a tényszerű regisztrációnak, hanem az érzelmi regisztrációnak kedvez. Ez a ciklus voltaképpen nem több naplójegyzetek soránál. Feljegyzésről feljegyzésre, napról napra alakul ki benne a gondolatmenet, amely az Emberben való csalódást a magyar nemzet kilátástalan helyzetével kapcsolja össze: „Soha ilyen tönkretett, lerongyolódott, mindenétvesztett nép”; „Ez az állapot: a Semmi.” *(Viharban);* „megutáltam az embert. [...] De hol van az Ember? az általános, különös emberi vonások?” *(Undorodom az emberektől*); „Most keresek valami új filozófiai alapot: nélkülözni az embereket. Akármilyen idealista voltam, ezután új, még valamibb következik.” *(A legmélyebben...);* „A nemzetek élete olyan, mint az egyének élete.” *(A nemzetek élete);* „Én a nevelés lehetőségének tagadását hirdetem. Az ember igazi lénye változatlan. Csak a formák változnak ezen a világon.” *(Kétségbeesett szentencia)* Bartalis aktivista jellegű bizakodása azonban még egyszer, legalábbis egy kiáltvány erejéig újraéled. *Az új művészet elé* című szöveg a kolozsvári *Napkelet*ben egy számmal a *Diem perdidi* részleteinek közlése után jelenik meg, az 1920-as év hatodik számában. A fentebb idézett illúziótlan, diszharmonikus pasz-

szusok kontextusában felmerülhet a kérdés, hogy nem korábban írott szövegről van-e szó itt is, mint annyi más Bartalis-publikáció esetében. Ezt a hipotézist elsősorban a megszólaló identitásának körvonalazása látszik cáfolni:

Erdély és Bánát költőinek csatariadója harsog!
A béklyók – az emberi gondolat legnagyobb szégyene – lerepültek, most új hitek, új tettek, új alkotások mámora zendül az ég felé.

Bartalis addigi életművében az erdélyi identitás hangsúlyozása nem volt jellemző, itt is a kiáltvány minél konkrétabban megszólító, közönség-teremtő funkciója indokolja a körülhatárolást. Deréky Pál értelmezésében Bartalis kiáltványa nagyvonalakban megfeleltethető az aktivizmus felfogásának, ezúttal az észelvűség-hitvallás is feltűnik a szövegben: az örök béke, örök testvériség hona „pontos matematikai számításokkal" tervezhető meg. „Bartalis műalkotása arisztokratikus művészetfelfogásával mutat a hilleri aktivizmus felé – írja Deréky –: az új művészet a legmagasabb szintű művészet. Az »új művész« a negyedik rendre gondolva és a negyedik rend számára írja műalkotásait, de nem a tömeg nyelvén, nem a tömeg szellemi színvonalán. [...] Bartalis szövegében tehát egyaránt megtalálható az új társadalom új hitét, a földi paradicsomot és az új művészet megteremtését célzó felhívás: vagyis még együtt gomolyog az »aktivizmus« misztikus és materialista változata."[258] Egy másik tanulmányában az irodalomtörténész kapcsolatba hozza ezt a megújult hitet az új politikai-irodalomtörténeti kontextussal, amelybe az utódállamokban élő szerzők belekerültek – a cseh, román, szerb avantgárd hatása megnő ennek az időszaknak a magyar irodalmában, egyfajta optimista hangulatban is konkretizálódva.[259] Ez a hatás nem kizárható, ugyanakkor felmerül az a hipotézis, hogy

[258] Deréky Pál: *A vasbeton torony költői.* 51–52.
[259] Deréky Pál: *Előszó. A magyar avantgárd irodalom: 1915–1930.* 37.

a Bartalis-kiáltvány az erdélyi irodalom megteremtésének, megszervezésének egyik sajátos dokumentuma, hiszen a korábban a centrumtól távol eső városok, irodalmi intézmények szerepe hirtelen megnőtt, kvázi-centrálissá vált. Ilyen körülmények között az itt élő szerzők „aktivizálása" elképzelhető a korábbi, generációs aktivizálás koncepciójának analógiája mentén. Ez az irodalom egyben sajátos „emigrációs" irodalomnak is tekinthető, a bécsi avantgárdhoz hasonlóan. Az erdélyi és felvidéki irodalmi életbe ekkoriban több emigráns bekapcsolódik – köztük Dienes László, Ignotus vagy Barta Lajos. A megteremtés/újjáteremtés így egyszerre jelenti intézmények, beszédmódok, ideológiák létrehozását és forgalmazását: nem kell elfelejteni, hogy a transzilvanizmus egyik alapdokumentumának tekintett, Kós Károly által fogalmazott *Kiáltó Szó* – amelyik szintén külön megszólítja Erdély, Bánság és a Körös-vidék magyarságát – 1921-ben jelent meg. Azt, hogy az aktivizáló szabad versnek a húszas évek elején mások által is észlelt felszabadító, felforgató hatása volt, és hogy hamarosan ugyanolyan ellenérzésekre talált a formálódó erdélyi intézményrendszerben is, mint korábban a *Nyugat* részéről Magyarországon, többek között Szentimrei Jenő 1925-ös, Bartalishoz címzett verséből olvashatjuk ki: „Úgy esik mostanában, hogy akik nem hisznek és nem látnak, / együtt próbálnak bántani bennünket. / Egyazon bűnben találtattunk bűnösöknek. Meg kellene hányni-vetni, / mimódon védjük az igazságot, Bartalis János? [...] / Mert én nem kerestem a harcot, csak az életet, melyben / feloldódnám maradék nélkül, mint Térben az anyagtalan Gondolat. / Betűim esőszemekké lenni vágytak, kik alápermetezvén / szomjas szívekre hullatnák az áldás szelíd ajándékait." *(Jó estét, Bartalis!)* A „vád" tételesen nem hangzik el a Szentimrei-versben, csupán a programnyilatkozatként is felfogható sorok képeiből következtethető ki, hogy végső soron az expresszionizmus aktivista változatának erdélyi kontextusáról, annak hosszú távú kudarcáról szól a szöveg.

A „tapasztalatlanság” poétikája

1920-tól Bartalis tizenhárom évig él Alsókosályban, felesége örökölt birtokának jövedelméből próbálja eltartani az egész családot. „Meg kell alapítani Kosályt” – mondja az emlékirat megfelelő részén, és valóban, az első Kosályban íródott versek, amelyek majd *A magányban* címmel állnak össze ciklussá a *Hajh, rózsafa* végén, hangsúlyos alapító gesztusokat hordoznak: egy sajátos látásmód és egy ehhez rendelt sajátos szótár megteremtését dokumentálják. Azok a „helyszíni közvetítés”-ként, leltározásként ható mondatok, felsorolások, amelyek ezeknek a verseknek a legnagyobb részét jellemzik, voltaképpen egy új identitást teremtenek. Az én-t azokkal az új cselekvésekkel, körülményekkel próbálja körülírni, amelyek a gazdálkodó életformában jellemzik. Elsősorban nem az érzelmi vonatkozások kiemelése történik meg tehát, ritkán látunk bele a gondolatok, érzelmek közé, legfeljebb rövid, általános jellemzések íródnak le („szomorú-bús költő”). Az én a külvilágból, a tárgyakból, a cselekvésekből áll össze, végső soron azonban összeáll: a szerepként érzékelt körülmények fokozatosan egyre egységesebbé és egyre alternatívátlanabbá válnak. Az első időszak verseiben így hangsúlyos a váltás-jelleg kiemelése, hiszen változott a szerep:

És a barázdák is beszélnek
a szomorú-bús költő otthonáról,
e drága szent helyről,
hol a nyugalom világbölcsévé lett,
szent keresztes vitézévé
a szilaj, vad, bolyongó költő.
(Kosály)

A Kosályon való jelenlét reflektáltként mutatkozik meg, azok a cselekvések, amelyek a beszélőhöz kötődnek, részletezően, identitáskonstruáló erővel jelenítődnek meg, gyakran a jelen idejű igealakok által is erősítve az azonnaliság, a szerepjátszás egyidejű-

ségének képzetét: „Kezemben az ostorral csattogtatok: Hé! A szekér döcög.” *(Falun lakom*); „Két kis tehénnel szántok.” *(Szántás*); „Ma porondot hordtam.” *(Porondhordás)* A világérzékelés ritmusa, tere változik meg ezekben a versekben, és valamelyest megváltozik az a nyelv is, amely ezt a világérzékelést közvetíti:

Eljöttem a falusi emberekhez, hogy a falusi emberekkel
egyféleképpen szóljak hozzád:
„Adj esőt.” „Adj jó időt.” „Adj áldást.”
Ó, Uram, itt egyszerűbben, tisztábban cseng neved.
(A falusi gazdálkodásban)

Ebben a megközelítésben Kosztolányi jellemzése nem valamiféle naivitásról vagy tájékozatlanságról szól, inkább arról a megkonstruált nyelvről, amely a látás és láttatás frissességét hordozza: „Minden sorából ki lehet olvasni, hogy a világ nagy és kis dolgaiban tapasztalatlan. De mi egyéb a költészet, mint tapasztalatlanság, melyet mélyebb, közvetlenebb tapasztalat pótol, egy tárgy nem-ismerése, melyet sugallatos, egyéni megismerés helyettesít?”[260] Ez a koncepció az ez idő tájt íródó (újdonságként éppen a szabad verssel kísérletező) *Meztelenül* című Kosztolányi-kötet verseire ugyanúgy jellemző, mint Bartalis korai Kosály-verseire. Csakhogy Bartalis ezekben a versekben is (akárcsak több korábbi versében) „eltartja magától” az érzelmeket, míg Kosztolányi számára a szabad vers alapvetően nem „költői szükségszerűség”, nem jár nyelv- és költészetszemléleti átalakulással: „Kosztolányi tehát hétköznapi emberekről beszél, hétköznapi meghatározottságukban, de éppen ezért dicsfénnyel fejük fölött. Ezt a költő sajnálata és részvéte szálaiból szőtte, mert alapvető érzelmességétől az 1920-as évek második felében sem tud megszabadulni.”[261]

---

[260] Kosztolányi Dezső: Bartalis János. *Nyugat* 1927. I. 835.

[261] Bori Imre: Korszakhatár-e? Avagy: költők a damaszkuszi úton. 91. In: Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): *„De nem felelnek,*

Depoetizáltságuk miatt már a legelső Bartalis-versek feszegették az esztétista meghatározottságú szecessziós költészeti paradigma határait, itt pedig sokszor már a vers-szerűség határterületén járnak – a hatvanas évek kritikája (akkor már a szocialista időszak költészetének „hagyományával" a háta mögött) némileg érthető módon beszél a *Falun lakom* kapcsán „a száraz deskriptivizmus riasztó prototípusáról".[262]

A Bartalis-költészet húszas évekbeli korszakát alighanem mégis Pomogáts Béla jellemzi a legadekvátabb módon, amikor azt írja: „Azt lehetne mondani, Bartalis költészetében az a tárgyias fordulat megy végbe, amely a húszas évek elejének avantgárd próbálkozásai után szinte az egész magyar költészetben, leginkább a modern líra »második nemzedékénél«: Szabó Lőrincnél, Illyésnél, Fodor Józsefnél, Erdélyi Józsefnél és József Attilánál is végbement. Ez a költészet tárgyiassággal váltotta fel az alkotó személyiség kultuszát, realizmussal az esztétizmust, a valóság iránti figyelemmel az atelier-irodalom kísérleteit."[263] A kosályi versekben kétségtelenül felerősödik a tárgyi szféra megjelenítése, és ehhez a „lírátlanított" jelleg addiginál hangsúlyosabb jelenléte társul. Eltűnni látszanak ugyanakkor a Bartalis-költészet groteszk jegyei, az avantgárdhoz köthető előzmények csupán ritka nyomokban vannak jelen ezekben a versekben.

Bartalis kosályi költészete lebontja az esztétizmus irodalomkoncepcióját. Ez nem egyik pillanatról a másikra következik be, hiszen a hangzás poétikusságát, a dekorativitás-igényt már 1914 táján elvetették a Bartalis-versek, az avantgárd hatások pedig tovább erősítették ezt a jelleget. A Kosály-versekben következik be a leglátványosabban az a változás, amely a korai modernség mö-

---

úgy felelnek". A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992.

262 L. Kántor Lajos: A Bartalis-vers titka. 332. In: Uő: *Korunk: avantgarde és népiség.* Budapest, Magvető, 1980.

263 Pomogáts Béla: Bartalis János költészete. 167–168. In: Uő: *Erdély hűségében.* Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2002.160–173.

göttesség-struktúráját, a szimbolizmusra különösképpen jellemző titok-koncepciót, sejtetést bontja le: „az esztétizmus egész-képzetének szerkezete alakult át a húszas évek végére – írja Kulcsár Szabó Ernő Az avantgarde deszisztematizáció után az »egész« igénye már nem az előtér–háttér, a látható és a mögöttiség kettősségében fogalmazódott meg. Azaz, nem a háttér formaadó s a forma hátteret megnyilvánító (lényegszerűséget létresegítő) logikájához tért vissza már az a szemlélet, amely az új lírát meghatározta."[264] Ebben a vonatkozásban válnak leginkább „paradigmaváltóvá" a Bartalis-versek. Azok a rövid, jelen idejű igealakokat használó mondatok, amelyek a szubjektum környezetét, cselekvéseit írják körül, nem valami mögöttesség felidézését végzik el, hanem önmagukban, egyfajta minimalista koncepció mentén strukturálják a versbeszédet. Szinte teljességgel hiányoznak ezekből a szövegekből a párhuzamosságokat létesítő alakzatok, metaforák.

A világ nyelvszerűségének érzékeltetése vagy a szubjektum elhasonítása tekintetében József Attila vagy Szabó Lőrinc kétségtelenül inkább részesei voltak a jelzett költészettörténeti fordulatnak. A minimalista közlések vagy a szubjektumnak elsősorban tárgyai, cselekvései (és kevésbé viszonyulásai) révén való megképződése ugyanakkor Bartalist is lényegesen közelebb mutatja a fordulathoz, mint a szecessziós, esztétizáló versnyelv húszas-harmincas évekbeli továbbíróit. Annak az irodalomtörténészi meglátásnak, miszerint Bartalis költészete a húszas-harmincas évek fordulóján hasonló jegyeket mutat az akkori feltörekvőben levő nemzedék lírájával, mindenesetre olyan kézzel fogható alapjai is vannak, mint egy Babits Mihály által válogatott antológia, amely 1932-ben jelent meg a *Nyugat* kiadásában. Bartalis – egyedüli erdélyiként – olyan más beválogatott „fiatal" költők között szerepel, mint Déry Tibor, Erdélyi József, Fodor József, Illyés

[264] Kulcsár Szabó Ernő: A kettévált modernség nyomában. 47. In: Uő: *Beszédmód és horizont.* Budapest, Argumentum, 1996.

Gyula, József Attila, Komlós Aladár, Nadányi Zoltán, Németh Andor, Szabó Lőrinc vagy Zsolt Béla.[265]

Az első Bartalis-kötet kritikusai a természetközeliség hagyományos sablonjait olvasták rá a Kosály-versekre, figyelmen kívül hagyva a disszonancia-élményeket, amelyek – egyfajta avantgárd reminiszcenciaként – továbbra is fel-feltűnnek a szövegekben:

Beteg a világ!
Vörhenyes bokrok gyúlnak most az éjtszakában
s halódó csillag pislákol ég bölcsőjében.
(A magányban)

Ezek a példák (amelyek egyszersmind a metaforizáció ritka jelenlétéhez is kapcsolódnak) az új szereppel való azonosulás problémáit, állomásait is jelzik (*Hold-játék*, *Itt vagyok a bú ágyában, A falu rámfeküdt..., Miért vagyok bús?,* stb.). Bartalis „a látványok panoptikumában mindenentúli derűvel mondja egyszerű, konstatáló s mégis világteremtés-hajnali üdeséget lehelő sorait. A kötetnek vannak részei, ahol félni kell a kisiklástól, de újabb versei, melyek az elsőkkel, a félig gyerekkoriakkal ölelkeznek, modorosság nélküliek, megnyugtatók, s mondhatnám: a huszadik század idillumai”[266] – írja Németh László. Ez a recepcióban vissza-visszatérő minősítés már az első kötet esetében is torzít, azok a versek, amelyek diszharmóniától mentesek, elsősorban az erő érzetéről, tudatos megéléséről, illetve a társsal való együttlét felsokszorozódó energiáiról szólnak, tehát még ezek sem tekinthetők kifejezetten az idill „megéneklésének”. Eléggé jelentős

[265] L. *Új Anthologia. Fiatal költők 100 legszebb verse.* Összeállította Babits Mihály. Budapest, Nyugat, 1932. Bartalis a következő versekkel szerepel: *A magányban, 154×28, A falusi gazdálkodásban, Ne bántsatok.*

[266] Németh László: Bartalis János két verseskönyve. 116. In: Uő: *Kiadatlan tanulmányok. I.* Budapest, Magvető, 1968.

csúsztatás figyelhető meg tehát Németh László második Bartalis-kritikájában, mikor hirtelen azt veszi észre a *Föld a párnám* című kötet kapcsán: „tűnődnünk kell, vajon csakugyan idillek, bukolikák-e még. A régi főzetbe új, keserű gyökér keveredett, s az alsókosályi idill előterébe egy elgyötört, földdel küzdő férfi nyomult, aki a szót mint költő forgatja még, de a földet már dühös paraszt-szemmel nézi."[267]

Bartalis-kötetek a harmincas években

A harmincas évek köteteiben (*Napmadara*, *Föld a párnám* – mindkettő 1930-ban jelent meg) egyrészt az általános, „világerőkként" működtetett fogalmak, másrészt a feltűnő gyakorisággal használt „milliók", „Mindenség" jelzik a beszélőnek azt az igényét, hogy kivetítse, felnövelje saját énjét, mintegy azt is érzékeltetve, hogy számára hozzáférhető minden (nagybetűvel is kiemelt) dolog mögöttese. Ez azt is eredményezi, hogy különösen a *Föld a párnám* című kötetben visszaszorulnak a diszharmonikusabb életérzést hordozó versek – gyakoribbak a nehézségeket leküzdő vagy e leküzdés vágyáról szóló szövegek, „erőversek". Dikciójukat tekintve ezek a szövegek az expresszionizmus / aktivizmus azon ágával rokoníthatók, amelyek nem annyira képiségükkel, inkább felhívó/aktivizáló tendenciájukkal kapcsolódtak be a korai avantgárd mozgalmaiba. Később, képileg tovább egyszerűsödve, alaphangvételüket megtartva a harmincas évek mozgalmi költészetére csatlakozhattak volna rá ezek a versek, az erdélyi magyar irodalomban elsősorban a harmincas évekbeli *Korunk*hoz kapcsolódva.

Bartalis – sajátos miszticizmusa, transzcendencia felé nyitott szemlélete miatt – nem került igazán közel a *Korunk* mozgalmi költészetéhez, a „milliók" gyakori emlegetésének párhuzamossá-

[267] Uo.

ga időleges marad nála. A kötet legsikerültebb versei „műfajt teremtenek” a felfokozott érzelmeknek, vagy pedig sajátos, ellenpontozó szerkezetet a korábban is jellemző regisztráló mondatok és az érzelmi viszonyulás számára.

Ez az időszak problémásnak bizonyul Bartalis számára – az ekkoriban tetőző gazdasági világválság ellehetetleníti a gazdálkodó életformát. Így kerülnek be egyes versekbe azok a vonatkozások, amelyeket Németh László a „dühös paraszt-szem” látásmódjához köt – elsősorban a *Vészes, dühödt gazdálkodás, A mező és én* vagy részben a *Négy fekete ló* című szövegekbe.

Emiatt következik be aztán Bartalis életében egy újabb fordulat – amelynek közvetve poétikai párhuzamai is vannak: 1933-ban családjával Magyarországra költözik, Ráckevén, Pilisvörösváron, Kiskőrösön vállal tanári állást. 1937-es kötetének (*Világ térein gázolok,* Budapest, Dante) beszédhelyzetét már alapvetően a Kosály, illetve Erdély iránti nosztalgia határozza meg, ehhez az időszakhoz kötődnek Bartalis szabályos, rímes formában íródott versei is. Előbb azonban a költő emlékezetes versben, *No, idilli világ* címmel számol le a falusi életformával, pontosabban azzal a szemléletmóddal, amely az idill lehetőségét látta bele a kosályi létbe. Az *Ujjaimból liliomok nőnek,* illetve az *Aranygyümölcsös Kosály* mellett ez a legemlékezetesebb Kosály-vers. E szövegekben a terményeiben gyönyörködő, azokat létre segítő gazda talán legérzékletesebb megjelenítése mellett az ambivalencia is fel-feltűnik: az az érzet például, hogy a természet mintegy az ember nélkül, őt kizárva hozza létre a termést, amely tehát az emberre kevésbé jellemző.

A *Világ térein gázolok* című kötet visszatekintő, múltba forduló modalitását olyan versek határozzák meg, mint az *Erdélyi Helikon*ban is megjelentetett *Kós Károlyhoz* vagy *A Pilisek alól...* A földrajzi távolság az időbeli távolság analógiájára képződik meg a versekben („Állok a tetőn és messze nézek. / Múlt évek, kínok pokoltüze ég.”). A transzilvanista képiség és beszédmód mintegy retrospektíve alakul ki a Bartalis-költészetben, rímes, jambikus versek tűnnek fel ebben a kötetben, és Tompa László

vagy Reményik Sándor húszas évekbeli verseinek toposzai aktualizálódnak, a „sikertelen helytállás” tétova bűntudatával.

Az allegorikus helyzetértelmező jelhasználat („Erdély éjjelében”, „rögből hitet”, „tornyom ledőlt”) visszamenőleg, a múltra vonatkoztatva aktualizálódik, így Bartalis a nosztalgia felől, az erdélyi közegből kiszakadva írja meg költészetének transzilvanista korszakát. Formailag is alkalmazkodik az ekkorra már több, mint egy évtizede kanonikusnak számító helikoni líra versbeszédéhez, a *Rím vendége* vagy a *Levél római barátomhoz* című versekben reflektál is erre a változásra, egyfajta aszkétikus „vezetésként” tekintve a szabályos versformák használatára. („De jó ez most, jó ez önkínzó kitörés.” – *Levél római barátomhoz*) Mint utólag kiderül: a „kitörés” Bartalis számára csak időleges, Kolozsvárra költözésével közel egyszerre visszatér a kötetlen, „áradó” verssorokhoz, és gyakorlatilag élete végéig ragaszkodik a szemléletmódjának, költői habitusának olyannyira természetes velejárójává lett szabad vershez.

A második világháború idejéből ódái, „imái” a legemlékezetesebbek. Összevetve őket az első világháború idején írott *Királyok* című ciklus darabjaival elsősorban a méretek felnövelése, az eláltalánosító, apokaliptikus képek előtérbe kerülése tűnik fel. Egyetlen nézőponthoz már nem köthetők ezek a képek, valamiféle globálisan kivetült én vízióját rajzolja meg inkább a vers, a korai expresszionizmus néhány szövegéhez, vagy a *Föld a párnám* „milliós” nagyságrendű szemléihez hasonlóan. Az *Ima mindenkiért 1940-ben* a háború pusztítását archetipikus, mitizáló képekkel érzékelteti, amelyek az ember univerzális hitvilágához és félelmeihez kötődnek: „undok, vastalpas páncélbogarak”, „szájuk kénköves lángot fú” stb. Helyenként feltűnik az expresszionista felsorolások, „leltárkészítések” szerkesztésmódja, ugyancsak hiperbolizált méreteket alkalmazva:

Repülőgépek: az ember szárnyas gondolatai,
mint sárkányok az égből –
égve zuhannak.

Büszke hajótestek a tenger hullámsírjába
temetkeznek.
Aknák és torpedók robbannak.
Röfögő förtelmes tengeri malacok
áthasítják a szunnyadó vizet.

A pusztuló világ képeivel más versekben a nap, a természet egyensúlyteremtő, újjászülő vonatkozásait szembesíti, amelyek eltörlik a háború nyomait, „halványzöld pólyával kötik be a föld sebeit” *(Óda a nap jöveteléhez háború idején).* Himnikus versekben szólaltatja meg a remény szólamát, ugyanakkor a kosályi helyszínek újbóli bejárásáról tanúskodó szövegekben a *No, idilli világ*-ból ismerős fenyegetettség-érzés is megjelenik:

A kertben a körtefa oly furcsán vérzik.
Vérrel festett minden levele.
A hegy rőt színben virágzik.
(Boldog emléket hagyva...)

Ezek a versek jelzik Bartalis első költői pályaszakaszának lezárulását, következő versei mintegy tíz évvel későbbről, 1954-ből datálhatók.

Bartalis költészetének hatástörténeti helye

Bartalis azok közé a költők közé tartozik, akik következetesen és öntörvényűen kitartottak választott beszédmódjuk alapvonásai mellett. A rövid magyarországi költői korszak egy részétől eltekintve (amelyben egyfajta „vezeklő” jelentést társított az ekkor használt kötött formához) mindvégig a szabad vers dikciójából indult ki, különféle modalitásokkal (depoetizált, tényrögzítő attitűddel, avantgárd kánonrombolással, a „rút” groteszk poétikájával, panteista imaformával, tárgyias leírásokkal, majd felfokozott hangulatisággal) árnyalva élete folyamán ezt az alapformát.

Az irodalomtörténeti összefoglalók többnyire valamiféle „mérsékelten avantgárd”-szerű paradox minősítést kapcsolnak hozzá, ugyanakkor irodalmi előképek, életmódbeli minták nyomán hangsúlyozzák a vidéki, természetközeli idill iránti vonzódását. A Bartalis-líra folyamatában való vizsgálata lehetővé teszi, hogy további jelentéseket rendeljünk ezekhez a felületi jegyekhez. A korai Bartalis-versek szövegkontextusainak, szerkezeti-szemléleti módosulásainak követése alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy ebben a költészetben gyakorlatilag egyidejűleg tűnnek fel a modernség különböző hullámai: a szecessziós drámák nyelve, a Rilke- és Hofmannsthal-féle modernség, a *Nyugat* esztétizáló modernsége, illetve az expresszionizmus képi világa. Mindehhez a Bartalisra leghosszasabban jellemző depoetizáló hajlam, regisztráló, számbavevő szerkezet szolgáltatja a stabil alapot – ez vezet át végső soron a Kosályon írott versek világához, amelyek nem hoznak látványos poétikai törést a Bartalis-költészetbe, sőt kezdetben inkább az a tárgyias, depoetizáló törekvés jellemzi őket, amely részben a húszas évek magyar lírai paradigmaváltásához kapcsolhatja ennek az időszaknak a verseit. „Egyszerűsége, metaforátlansága következtében úgy tűnik, mintha nem is a költő szólna, hanem maguk a dolgok beszélnének” – mondja róla Sőni Pál.[268] A harmincas évek kötetei újabb és újabb oldalról próbálják megközelíteni azokat a léthelyzetbeli válságokat, amelyek az egyén, a munka fölöslegességének érzetéből, a biztos, stabil státus, életforma hiányából fakadnak.

A hatvanas-hetvenes évek költői generációinak élményrétegei csak kevéssé találtak kapcsolódási pontokat a Bartalis-költészettel. Kétségtelen, hogy Szilágyi Domokos, Lászlóffy Aladár vagy Hervay Gizella mint klasszikus előzményhez, „hagyományhoz” nyúlhattak vissza a József Attila vagy Szabó Lőrinc költészetéhez, míg a velük kortárs Bartalis a saját költészetében kísérletezett ki a húszas években azokéhoz hasonló, képszerkezeteit tekintve viszont lényegesen kevésbé sűrített, lényegesen kevésbé asszo-

[268] Sőni Pál: *Avantgarde sugárzás.* 93.

ciatív beszédmódokat. Majd a kései Bartalis-versek némelyike mutat fel olyan izgalmas kapcsolódási lehetőségeket, amelyek mintegy szintetizálják, egybeírják a József Attila-i szöveghagyományt saját, összességében rendkívül következetesnek mutatkozó versvilágával:

A test épülete jól van megalkotva.
Az oszlopok nem dőlnek le,
hiába rázza Sámson.
Most nyolcvan felé megyek,
de azután hetven leszek,
majd hatvan
(és ez nem sajtóhiba),
visszafelé fiatalodom.
.....
Izmaim kemények, szívrostjaim
ruganyosak, mint a gumilabda.
A hegyre fel váltás nélkül fut a kis motor.
A tüdő két lebenye, mint két lila
fújtató a falusi kovács műhelyében
– szabályosan leng.
Helyén a kalapács s a szeg.
És minden vad tűzben ég.
A máj, a gyomor és a két vese,
hiába fordul az idő kereke,
a malom mind jobban őröl.
Az erekben zúgva folyik a vér.
(Ének a test épületéről)

A *Veresbegymadár* című kötet fentihez hasonló verseiből kiindulva alakítható ki leginkább az a folytonosság, amely a korai Bartalis-versek felől a kosályi korszak szövegein át a kései versekig vezet. A századelős költészeti modernség egyik legmarkánsabb, legkövetkezetesebb képviselőjének életművére láthatunk rá ebben a folytonosságban.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

VII. „ÖRÖK ORGANIKUSSÁG”. SZENTIMREI JENŐ KÖLTÉSZETE

Utólagos perspektívák

Az 1940–1944 közötti időszakban több erdélyi szerző jelentetett meg gyűjteményes, illetve válogatott köteteket. Egyfajta rekanonizációs törekvést is kiolvashatunk ezekből a kiadói eseményekből:[269] az erdélyi szerzők egyrészt átfogó, az életművek hosszmetszetét is láttató könyvekben (vagy akár életműsorozatokban) lépnek a közönség elé, másrészt lehetővé válik az is, hogy bizonyos vonulatok utólagosan felerősítést nyerjenek a válogatások éppen aktuális szempontjai mentén.[270]

Szentimrei 1942-ben rendezi sajtó alá válogatott verseit *Nyersmérleg* címmel. Bár a versek nem keletkezésük sorrendjében követik egymást, mindegyik alatt olvasható a megírás éve – a nagy gonddal kialakított ciklusszerkezet egy alternatív olvasatban így könnyen átírható kronologikus szerkesztésűvé. Az *Ifjúság* című ciklus nagyvonalakban egybeesik az első két Szentimrei-kötet (*Azoknak a keveseknek,* 1912; *Erdély felől,* 1916.) verseinek korszakával, itt 1910 és 1918 között keltezett szövegek olvashatók. A költő versbeszéde a második kötet megjelenése után jelentősen átalakul: a századfordulós dalköltészet szabályos ritmusú, érzelgős változatától elfordulva Szentimrei az expresszionista szabad

[269] Vö. Vallasek Júlia: *Elváltozott világ.* Az *erdélyi magyar irodalom 1940–1944 között.* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004. 135.

[270] A cenzúra ellentétes, bizonyos vonulatokat „eltüntető” szerepével is számolhatunk természetesen, például Bartalis János esetében, akinek *A mezők áldása* című gyűjteményes kötete, mint jeleztem, nem tartalmazza az egyébként cikluscímadó *Királyok* című verset, amely groteszk, ambivalens képet rajzol a háborúban részt vevő katonákról.

vers felé közelít. Érdemes ebből az utólagos nézőpontból visszaolvasni a *Nyersmérleg*be felvett, cikluskezdő verset, amely Szentimrei első kötetében is megjelent:

Szívem kocsisunk lesz, ostora tűz,
Álomlakájok frakkba, fehéren
Biztatják: nocsak vágd, nocsak űzd!
.....
Ez a vonat száguldott, mikor mentem
S nyomorék, béna, hogy visszajövök.
Hé ostoba szörny, vasfiahordó.
Nem vagyunk temetési menetben.
Az a csikorgó, az a nyikorgó
Kereked gyászdalt hiába dörög.

Rám csókeső hull. Én ünnepelek.
(Végig az Alföldön)

Az utólagos avantgárd kontextus perspektívájából a vonatszörny társítás, illetve a hozzá kapcsolódó gunyoros hangnem („ostoba szörny, vasfiahordó") ismerősnek tűnhet, a húszas évek verseiben ezek az elemek majd másféle verskonstrukciókba épülnek be. Az „Álomlakájok frakkba, fehéren" típusú képek (vagy egy másik versben: „A te szemed mély, zöldesszürke tó, / [...] A te szemed nagy titkok szárkofágja" – *A te szemed*) jelzik, hogy Szentimrei költészete ebben az időszakban az esztétizmus felé is nyitottnak mutatkozik. A konvencionális, érzelmes szerelmes versek, népies dalok, retorikus háborús költemények sajátos elegyben tűnnek fel az elvágyódás hangulatát megteremtő finomabb képiségű szövegekkel. Igazán jelentős költővé azonban akkortájt válik Szentimrei, amikor 1918 táján érlelődni kezd költészetében a hangváltás.

„Elesettek kara a tarlón”

Szentimrei az 1920-as évek végén remek cikkben próbálta közelebb hozni a közönséghez azokat a poétikai törekvéseket, amelyekhez ő maga is csatlakozott 1918 körül. Ekkorra már az erdélyi irodalomban is visszatérő problémát okoz az a törés, amely a különböző közönségrétegek irodalmi ízlése között alakult ki. Dienes László egy hasonló írással indítja *Művészet és világnézet* című 1925-ös tanulmánykötetét, amely már címében is jelzi a problémát: *Miért nem érti a mai ember a ma művészetét?* Szentimrei szövege (*Új költők, új formák, új élet*), amely a *Pásztortűz* 1927. június 5-i számában jelent meg, végső soron egy korszakküszöb – és ezáltal egy új korszaktudat – megalkotását végzi el. Ebben természetesen támaszkodhatna arra a korszak-élményre is, amely akkortájt már mindenkinek kézenfekvőnek tűnik: az új országhatárok által körülírható helyzet- és korszaktudatra. Ehhez kötődve azonban időközben egyfajta allegorikus-helyzetértelmező líranyelv vált kanonikussá. Szentimreinek ezúttal egy másfajta beszédmód legitimálása a célja: „Nem történt-e azóta [Ady indulása óta] ebben a világban, ennek a világnak egyéni, társadalmi, politikai, tudományos és gyakorlati életében olyan mélyreható változás, mely a törvény erejével parancsol új hangot a költőre, akinek ezt a soha nem látott, soha nem érzett, soha még csak nem is álmodott káoszt kell kidalolnia? [...] Mert ezek a költők csaknem valamennyien ott voltak az első vonalban testileg és lelkileg, s aki véletlenül nem volt ott, az is átélte fantáziájában vagy véres vízióiban a romboló és újjáteremtő erők összecsapásának minden borzalmát. [...] Ebből az arkhimédészi pontból indult el egy új líra, hogy meghódítsa és leigázza a félelmetes emberfolyamot, amely vele ott kint a mezőkön szembeözönlött egyszer, és elárasztotta és ráfeküdt a képzeletére, mint lidércnyomás.”[271] A korabeli versízlés számára kaotikusabbnak tűnő versbeszédet

[271] Szentimrei Jenő: Új költők, új formák, új élet. 57–60. In: Uő: *Sablon helyett csillag.* Bukarest, Irodalmi, 1968.

tehát Szentimrei annak a kaotikusság-élménynek a segítségével próbálja értelmezni, amelyben sok más nemzedéktársával együtt, a világháború hadszínterein része volt. E tapasztalat, és a szabad vers használata a Bartalis Jánoséval kapcsolta össze a nevét hosszabb távon, aki *Királyok* című ciklusában a háború sötét oldalait is megmutatta.

A cikk gondolatmenete, amely a szabad vers diskurzusát a harctéri élményekhez köti, vissza-visszatér a későbbi irodalomtörténeti feldolgozásokban is. Ha árnyaltabban vizsgáljuk a problémát, természetesen nem arról van szó, hogy a szabadabb, elementárisabb kifejezési forma valamiképpen „következménye" lett volna a megélt, megszenvedett élményeknek, inkább fordítva: a kikísérletezett, megtalált kifejezésmód alkalmasabbnak tűnt bizonyos háborúhoz kapcsolódó történések megformálására, mint a kötött, rímes vers. Endre Károly (vagy éppen Szentimrei) szabályosabb verseinek háború-képe más, mint a Bartalis szabad verseié, vagy a Szentimrei később írt *Elesettek kara a tarlón* című verséé. Az 1915-ös *Székely katona keserves éneke* vagy *Ének a jó katonáról* Szentimreinél mintegy dalba oldja a problémát: heroizál, illetve a szervezettség rendíthetetlen funkcionalitását érzékelteti:

S *a háromból élőt egyet sem talál:*
A jó katonának fáradt szíve fáj.

Másnap a tagpárba más hárommal áll.
(Ének a jó katonáról)

A háború vége felé e rendíthetetlen funkcionalitásba vetett bizalom – illetve az ezt sugalló versszerkezet – fellazul Szentimrei költészetében. A *Fejetlen katonák balladája* 1917-ben már más modalitást rendel ahhoz a gépezethez, amely a katonákat csupán eszközként próbálja hasznosítani, és amelyben bárki bárkivel behelyettesíthető. A kiindulópontot a „kültelki fotográfusok" uniformizált emléklapjai jelentik, amelyeken a testek, az egyenruhák

azonosak, csupán a fejeket kell kicserélni. Az így létrejött képek persze hamisak, össze nem illő elemek összeillesztései:

Egyforma mindnek termete
S egyre sem illik rá a fej.
A szem okos tekintete
Mégis mind egyformán felel:
Szolgálati időm emlékéül
1914–15.

Szentimrei bravúrja, hogy megszólítja, s a megszólítás révén megteremti a vers mintaolvasóját, egy „vándort", akivel együtt nézi, és akinek kommentálja a képeket. A vers utolsó szakaszában fordulatként a kevéssé érdekelt, véletlenszerűen feltűnő vándor/ mintaolvasó is belekerül a szöveg vonatkoztatási rendszerébe. Így tágul ki az a tér, amelyben érvényes a „fejetlen katonák" története:

Ó, állj meg vándor. Halld, e kép
Mint készül gyári terv szerint.
Halld életed történetét,
Mely torz törvény ívén kering.

Szentimrei verseiben később is jellemzőnek mutatkozik az az eláltalánosító tendencia, amely a legapróbb történést is szélesebb összefüggések közé helyezi. Jancsó Elemér éppen e perspektívaváltó mozgáshoz kapcsolja verseinek jellemzését: „nála a legkisebb érzelem is egyetemes és emberfeletti erők mutogatásába ágyazódik be."[272] Ennek az eljárásnak köszönheti a Szentimrei-költészet később a „kozmikus" jelzőt. [273] A *Fejetlen katonák balla-*

[272] Jancsó Elemér: Az erdélyi magyar líra tizenöt éve. 68. In: Uő: *Kortársaim.* Bukarest, Kriterion, 1976.

[273] L. például: Jancsó Béla: Szentimrei Jenő költészete. 57. In: Uő: *Irodalom és közélet.* Bukarest, Kriterion, 1973.

dája kapcsán kimutatható, hogy az eláltalánosítás nem csupán a különböző jelentésszinteket egymás mellé rendelő expresszionista jellegű felsorolások, illetve elvont világerőket megszólító invokációk révén valósulhat meg, hanem egyszerűen (és kevésbé látványosan) egy beszédhelyzet átfordításával is, amely az elmesélt történetdarabkát hirtelen a mintaolvasó történeteként kínálja fel.

Maga a beszédhelyzet – és a „ballada" központi értékkonfliktusa – egyébként abból a kötetből is ismerősnek tűnhet, amelyet Szentimrei 1916-ban, Budapesten jelentet meg *Egyenest, támadás!* címmel. Sajátos műfajú könyv: Sőni Pál „filozofikus lírai önvallomásnak" nevezi.[274] Gálfalvi Zsolt szerint „katonai műszavak mögé bújtatott hitvallás", „felszámolása saját múltjának, s tagadása általában mindannak, ami eladdig volt".[275] Itt is hallgatóját/olvasóját közvetlenül, egyes szám második személyben megszólító szövegről van szó. Egyfajta „parainézisről", tapasztalatokat megosztó könyvről, elmélkedésről. Szentimrei megkettőzi közönségét: mondanivalója elsősorban a háborús körülmények között érvényes, a harcban résztvevőt segíti (személyiségének megőrzésével) túlélni. Másrészt a könyv az élet teljességéről próbál beszélni, hadi terminusokkal. *Oktatás a harcról minden harcbanállók számára* – mondja a könyv alcíme, s a szerző az első oldalakon azt a pozíciót próbálja körülírni, ahonnan beszél: a parainézis műfaja általában idősebb korú alkotókhoz áll közel, Szentimrei viszont ekkor mindössze huszonöt éves. „Hat háborúban eltöltött hónap hatvan békés évet jelenthet tanulságokban és megfigyelésekben annak, aki ott nemcsak parancsot teljesített szolgamódra, nemcsak kötelességet a becsületesen átértett parancs alapján, de az adott körülmények között is igyekezett önmagát és a körülötte hömpölygő véres chaoszt nyitott szemmel megfigyelni. [...] A látott, hallott és végigélt események tömege látszólag tartozik csak a tör-

[274] Sőni Pál: Szentimrei Jenő. 65. In: Uő: *Művek vonzása.* Bukarest, Irodalmi, 1967.

[275] Gálfalvi Zsolt: Szentimrei Jenő költészete. 9. In: Szentimrei Jenő: *Versek.* Bukarest, Irodalmi, 1963.

ténelem és a legendák lapjaira, a taktikai kézikönyvekbe, vagy a hadbíró ítélőszéke elé, tényleg ez maga az élet, megfosztva minden megfigyelést nehezítő sallangtól, formaságtól. [...] Vajjon túlságosan bizarr ötlet-e ráhúzni az életre a háború törvényeit, és megpróbálni, milyen eredményekre vezet ez a játék?”[276] – írja Szentimrei, és az alapötlet: az élet és a háború szervezettségének összevetése jó néhány abszurd, kegyetlen következtetést is lehetővé tesz számára, kiváltképpen a különböző nézőpontok egymásba játszatásakor a kötet végén: „Itt-ott felbukik egy. Nem baj. Csakhogy a támadó vonal újra teljes. Hogyhogy? Hát innen a parancsnoki helyről nézve olyan könnyen könyvelik el az elesetteket? Hát vajon ti ott, elöl, miért csináltatok olyan nagy dolgot belőle?”[277] A könyvnek végső soron nem a háború „kritikája” a célja, inkább azoknak a strukturális egyezéseknek a kimutatása, amelyek a kétféle, látszólag éppen ellentétes működésű életszférában jelen vannak.

Szentimrei 1920-as években írott verseinek hátterében továbbra is jelen van néhány olyan szemléleti elem, amely már az *Egyenest, támadás!* lapjain megjelenik explicit formában. A hangsúlyok természetesen eltolódnak idővel: a parainézisben jelen lévő metafizika még magára a háború, a harc „magasabb céljaira” is vonatkoztatható: „Hogy azután te vagy én melyik részletét fogjuk megvívni ennek a körformájú frontnak: ez rajtunk kívül eső tényezőtől függ. Ezt a Parancsnok szabja meg – nevezd őt Istennek, Sorsnak, Végzetnek, Véletlennek vagy Igazságnak –, aki az általános támadást: az életet mindnyájunk számára elrendelte.”[278] A későbbiekben a metafizika megőrződik, de magát a harcot már nem teszi értelmessé: a háború mintegy kivonódik a magasabb akarat hatóteréből.

A könyv egy másik tétele, amely majd visszatér a versekben, a halálra vonatkozik. Szentimrei valamiféle örök organikusságot

---

[276] Szentimrey [!] Jenő: *Egyenest, támadás!* Budapest, 1916. 7–10.
[277] Szentimrey: *i. m.* 79.
[278] Szentimrey: *i. m.* 13–14.

állít szembe a halállal, csupán epizódnak tekintve azt egy hosszú folyamatban: „Hogyan hiheted el akkor a magad halálát? Meghal-e a rózsató, melyet, mint téged, óvatos kezek földdel takarnak be télire? [...] Hogy mertek halotti jelentést kiadni bajtársatokról, akinek testét ellepik a virágok és a férgek? Hiszen az élete is virágok és férgek táplálója volt. [...] Én hiszem és hirdetem, hogy nincs, nem lehet halál. Aki egyszer mint vezetékdrót bekapcsolódott ebbe a nagyszerű áramkörbe, abban mindétig áram kering. [...] Csak a neve lesz más, mint ahogy a Duna is Iszter volt valamikor, de hatásában akkor is, ma is: folyam."[279] Ez a világszemlélet természetszerűleg kapcsolódhat majd az expresszionista egész-elvűséghez, amely felnöveli az ént, és ugyanakkor ki is vetíti azt a legkülönfélébb világelemekre. Az expresszionista művész, mondja Kasimir Edschmid, „beleszövi az egyes jelenségeket a nagy egészbe, amely a világot alkotja. [...] Mert elementárisan találékony, készséges, magát büszkén átadja a földi lét nagy csodáinak, megújult erővel cselekszik és szenved. Ezek az emberek nem teszik meg az önmagába visszatérő kultúra kerülő útját".[280] Szentimrei költészete legkevésbé metafizikus korszakában is őriz valamit az örök visszatérésnek, az elementáris életigenlésnek ebből az elvéből.

Az 1920-ban írott *Elesettek kara a tarlón* ugyancsak felvillantja az anyag örök körforgását, de a megjelenített tárgyiasságok szintjén nem azonosítja ezt feltétlenül az élet örök körforgásával. Csupán a szükségszerűséget jelzi, nem az újabb, másfajta élet lehetőségét:

s *ősszel széjjelporladunk*, *mint a trágya*,
hogy válhatatlanúl eggyé lehessünk újból

---

[279] Szentimrey: *i. m.* 64–72.

[280] Kasimir Edschmid: Az expresszionizmus költőiségéről. 195–197. In: Koczogh Ákos (szerk.): *Az expresszionizmus*. Budapest, Gondolat, 1967.

a Földdel, melyből régi, céltalan kiszakított
magányunk vétetett.
.....
Itt kell feküdnünk, hogy elkékült ajakunk
visszalehelje a föld belénkvesztett Hitét
a matériába.

Ugyanakkor itt sem tekinthető egyszerű konvenciónak a megszólalás módja: a versben a halottak, a csatában elhullott katonák szólalnak meg közvetlenül – ráadásul többes számban, tehát az, amit monológként elmondanak, általános érvényre törekszik a diskurzusban. Ezáltal az anyag élőként kínálja magát a beszéd szintjén, annak ellenére, hogy „önmagáról" épp az ellenkezőjét állítja:

Kezeink tíz körme sárgán markolja az anyaföldet,
orcáinkat nedves ujjakkal simogatja a harmatos pást.
Lábainkat elnyújtottuk határozottan, merőn magunktól,
mutatjuk a holdnak, hogy már nincsen szükségünk reájuk.
.....
Hallgat bennünk az anyag
hallgat kívülünk az Universum.

A holtak beszéltetése ebben a versben kizárja ugyan az élőket a diskurzusból, üres helyet hagyva nekik, de nem dermeszti őket holttá,[281] fenntartva számukra egy másik teret, ahol a „megszólalók", a holtak nincsenek jelen: „Valahol, messzi réteken, ide nem verődő robajokkal / dübörög még a harci szekér." Ha úgy tetszik, e másik tér létezéséről szóló tudósítás diszkurzív következetlen-

[281] A halottaknak és dolgoknak hangot kölcsönző trópusról, a prosopopeiáról írja Paul de Man, hogy látens veszélye: „a holtak beszéltetésével – a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően – az élők egycsapásra némává válnak, saját halálukba dermedve". *Az önéletrajz mint arcrongálás.* 103.

ségnek is tekinthető, de alapvetően inkább arról van szó, hogy az élet állandóságának előfeltétele átsugárzik a holtak beszédén, azon a paradox állításon is, miszerint: „hallgat bennünk az anyag". A vers látens aposztrofikus, megszólító szerkezete (amelyben tehát nem a holtak szólnak az olvasóhoz, illetve a szemlélődő lírai énhez, hanem a szemlélő „szólítja meg" a holtakat) az elbeszélt dolgoktól függetlenül, sőt akár azok ellenében működik, ahhoz hasonlóan, ahogy Baudelaire *Spleen* című versében: „Óh eleven tömeg! nem vagy te más ma tán itt, / mint tétlen borzadály-övezte szürke gránit."[282] A megszólaló/megszólítható anyag nem egyszerű leírás tárgya, hanem egy világszemléleti-költészetszemléleti összetevő megjelenítője is.

Az expresszionista diaszpóra várakozásai

A magyar avantgárd irodalomnak szentelt első könyvében Bori Imre a Magyarország határain kívülre szorult újító csoportok, és konkrétan Szentimrei Jenő kapcsán a következőket írja: „[a húszas években] az expresszionista diaszpóra továbbra is a várakozások korszakában élt, s így alakíthatta ki az expresszionizmus külön arcú és csak rá jellemző sajátos műhelyeit".[283] Valóban, a trianoni döntés után az utódállamokban továbbra is működőképesnek tűnik néhány alkotó számára az expresszionizmus poétikája, míg a bécsi emigráció írói, költői számára – akik többnyire aktívan, közvetlenül vettek részt a magyarországi forradalmakban – problematikussá válik a jövőbe vetített társadalmi-művészeti kibontakozás hite. Bartalis János 1920-ban megjelent

---

[282] „A mondat állítása ellentmond előfeltevéseinek. [...] Az aposztrophé által megvalósuló létezőség [animicity] független a megszólított tárgy bármely tényleges jellemzőjére való utalástól" – mondja Baudelaire sorairól Jonathan Culler. L. Uő: Aposztrophé. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 2000/3. 376.

[283] Bori Imre: *A szecessziótól a dadáig.* 248.

kiáltványa, *Az új művészet elé* komoly jövőbeli perspektívákat vázol fel „Erdély és Bánát költői” számára.[284] Ebben az időszakban a korábbi centrumtól távol eső városok, irodalmi intézmények szerepe hirtelen megnő, az új intézmények, beszédmódok teremtésének igénye és lehetősége pedig az 1910-es évek avantgárd robbanásának helyzetét idézi bizonyos mértékig. Nem hagyható figyelmen kívül ugyanakkor az a felvetés sem, hogy az utódállamokban létrejött időleges „hatalmi vákuum” (a régi hatalmi struktúrák felbomlása, újrarendeződése, illetve az új államberendezkedés képlékeny volta) olyan megnyilvánulási lehetőségek előtt nyitott utat a pár excellence ellenzéki avantgárd alkotók számára, amelyek korábban teljességgel illuzórikusnak és elszigeteltnek tűntek volna. Andrei Corbea ehhez hasonló hipotézist fogalmaz meg a Cernăuți-i német expresszionista csoportosulások tevékenységének jellemzésekor: „a Habsburg-monarchia felbomlása, illetve a központi német nyelvi erőtér feldarabolódása oda vezettek, hogy eme erőtér szereplői, különböző vidékeken szétszórva megkíséreljék a Béccsel való kapcsolatok megszűntének kompenzálását. [...] Bukovina esetében a korábbi hatalmi mező kibillenése és a hozzá tartozó hatalmi érdekrendszer megszűnte felkínálta a lehetőséget az értelmiség számára – amely hagyományosan alávetett, a hatalommal szemben álló réteg –, hogy átvegye a kulturális tér működésének irányítását.”[285] Hasonló törekvés természetesen csak időlegesen jellemezhette az erdélyi avantgárdot: az 1920-as évek közepére már éppen a különböző nemzetekkel, kultúrákkal való, országhatárokon túlnyúló kapcsolattartás vált centrális fontosságúvá: Franyó Zoltán, Szántó György és Dienes László folyóiratainak erőssége éppen a szó eredeti értelmében vett nemzet-köziség, a közvetítő szerep felvállalása volt.

---

[284] Bővebb elemzését l. Deréky Pál: *A vasbetontorony költői.* 50–52., illetve jelen kötet Bartalis-fejezetében.

[285] Andrei Corbea: Expresionism la Cernăuți. 130–131. In: Uő: *Paul Celan și „meridianul” său.* Iași, Polirom, 1998. Saját fordításom, B. I. J.

Költői és szerkesztői-szervezői munkássága révén Szentimrei jelentősen hozzájárult az avantgárd beszédmód erdélyi elterjedéséhez. A *Napkelet,* majd a *Vasárnapi Újság* hasábjain számos olyan szerzőnek teremtett megnyilvánulási lehetőséget, akik versízlésük révén nem kerülhettek közel a *Pásztortűz*, majd később az *Erdélyi Helikon* köréhez. Ekkori verseiről írja Sőni Pál: „Ha Bartalis struktúrájában rokon az avantgarde-dal, Szentimrei programjában az. [...] Szentimrei a húszas években egy adott avantgarde irányzathoz: az expresszionizmushoz való közelség jegyében bontakoztatja ki költészetét."[286] Ha közelebbről vizsgáljuk meg ennek az időszaknak a Szentimrei-verseit, egyrészt a gyakori egymás mellé rendeléseket, felsorolásokat, felkiáltásokat utalhatjuk az expresszionizmus közegébe („és kacagott a folyó, kacagtak a fűzek, kacagott a Nap, / kacagtak a Színkör szomorú-szürke betonfalai" – *Azért tavasz van*; „járunk fejjel a kornak alatta, / fejjel a fénynek alatta, / fejjel kámzsáknak alatta" – *Toronyépítők Bábelnél*). Másfelől a már említett egész-elvűség, élet-kultusz tekinthető irányzati vonásnak. „A mű keretein belül az expresszionista író vagy költő megkísérli az élet, a valóság abszurditása által szervetlenített, megölt életdarabokat ismét szerves összefüggésbe rendezni"[287] – írja Deréky Pál, s Szentimrei éppen a globális viszonylatok, az anyagiságon és egyediségen túlmutató tágabb kapcsolódások felé „téríti el" verseinek képeit. A konstrukciót, a gépszerűt az élettel, a szellemivel állítja szembe, felértékelve az utóbbit (*Életet adjatok*). Bizonyos értelemben „tézisköltészetről" van szó. Többek között híressé vált verse, *Az ár felel a gátnak* jelzi, hogy beszédmódja akár az allegorikus-helyzetértelmező transzilvanista diskurzussal is kompatibilis – azzal együtt, hogy a szöveg világképe, ideológiája éppen azzal való polémiájában szerveződik. Reményik *Gát* című alkotása egyfajta szerepverset konstruál a gát funkciója köré, Szentimrei pedig, leértékelve ezt a funkciót, sikeresebb azonosulási mintát lát a gáton

[286] Sőni Pál: *Avantgarde sugárzás.* 93–94.
[287] Deréky Pál: *A vasbeton torony költői.* 47.

könnyedén átlépő vízáradat szerepében. A „vita” a jelentések egy másodlagos, allegorikus szintjén folyik:

[...] Rajta hát,
játszd végig, gát, a magad szerepét!
De él az ár és tovazúdul fölötted,
miként futóhomok felett orkán viharja.

A gát a konstruáltság, a mozdíthatatlan „csökönyösség” jelölőjévé válik a Szentimrei-versben, a vízáradat pedig építményeket romboló, de ugyanakkor örök, réteket megtermékenyítő, életet hordozó princípiumként jelenik meg. Nem hiányzik a versből az a fajta irónia sem, amely az 1910-es évekbeli áttételesen politikus töltetű német expresszionista versek sajátja:

Nagy Mű a gát, amiként nagy Mű a vakondok
hegyes orral túrt földhányása ugyancsak,
vagy miként roppant Mű e rohadt Európán
keresztbe-kasul kígyózó hadiárkok szövevénye.

Szentimrei verse az életszerűt, a szerves keletkezést állítja szembe a gátépítő racionalizmussal, a természet önelvűségét, eredendő formátlanságát, saját törvényeinek megfelelő változásait értékeli fel, az emberi beavatkozások erősnek, lerombolhatatlannak vélt, de valójában mulandó eredményei ellenében. A vers elsődleges szintje, mondhatni, a globális környezetvédelem érvei, ideológiája felé nyit átjárási lehetőségeket, amelyben a természet helyreállító mechanizmusai erősebbnek bizonyulnak az emberi konstrukcióknál. A másodlagos jelentések szintjére átfordítva ugyanakkor – és ebben a jelentésrétegben „vitázik” a Reményik-verssel – a lefojtottság ereje, az energiákat a mozdíthatatlanságra fordító attitűd kérdőjeleződik meg, annak hosszú távú fenntarthatósága. A gát-metafora lebontását végzi el voltaképpen a szöveg, ugyancsak az allegorikus versbeszéd keretein belül maradva: a gát a szó szoros értelmében vett építmény, csak időlegesen

állhat ellen a víznek, amelynek ereje viszont – a vers érvrendszerében – örök. Ebben az értékrendben a „tartósság” továbbra is kiemelt értéknek számít, ugyanakkor mellé illesztődnek az expresszionizmus aktivizáló ideológiájának kulcselemei: a „csodaúj, csodaszép élet”, a „szabadság”, az „örök teremtő Erő”, az elöregedő struktúrákkal szembeni tiszteletlenség („kölyökhabjaim is átszökdösik mohos vállad, / s pöffeszkedő gőgöd szembekacagják”).

Hasonló szerkesztésmód, hasonló ideológia áll például az 1932-es *Törvény* című vers mögött is, amely az expresszionista kiszólások, felsorolások révén tágítja azoknak a dolgoknak a körét, amelyekre a gáthoz hasonlóan érvényes a mulandóság törvénye:

Ó tornyok!
Ó gyárkémények, felhőkarcolók!
Ó motoron lovagló magassági rikordok!
.....
Harcaink, céljaink, törvényeink, államunk, tudományunk,
képzeletünk,
alkotásaink, életünk: semmi.
Ő a Törvény.

A versben megjelenített „Törvény” attribútumai egy öreg, de életerőtől duzzadó fáéval esnek egybe, amely az organikusság elementáris erejét sugározza. Szentimrei mégsem „természetközeli” költő: őt az élet metafizikája foglalkoztatja, az absztrakció szintjén fordul a természeti elemekhez, Walt Whitmanéhoz hasonló, mindent egybe-láttató világképbe illesztve őket. Emancipatorikus törekvései is ebben a metafizikus szférában fogalmazódnak meg („Innen nincs visszaút és nincs előre út / csak fölfelé” – mondja a *Toronyépítők Bábelnél* című versben) – ez a program szintén egybecseng a német expresszionista költőkével, akiket később éppen emiatt bírált a marxista kritika.[288] Szent-

[288] Lukács György a forradalmi tartalmakon túlmenően, episztemológiai szempontból is bírálja az expresszionista művészetfelfogást:

imrei expresszionizmusa elveti a racionalizmust, így a szó irányzati értelmében nem tekinthető aktivistának.[289] Versei alapstruktúrájukban őrzik a szimbolizmusra is jellemző „tiszta lényegiség" hátterét, ugyanakkor egyfajta értelmen kívüli miszticizmus felé hajlanak. Ez a szemlélet persze nem akadályozta Szentimreit abban, hogy Benedek Elekkel együtt „néplapok", gyermeklapok hasábjain gyakorlati tudnivalókkal lássa el a szélesebb közönséget, hogy szervezői-publicistai képességeit egy Kassákéhoz hasonló, csak más közegben működő „népművelő" törekvés szolgálatába állítsa. Sőt, Szabó Zsolt Szentimrei-disszertációjában arra is rámutat, hogy ehhez a tevékenységéhez korábbi költői beszédmódját, illetve szövegeit is hasznosítja: „a kifejezetten falusi közönségnek szóló *Vasárnap*ban, majd a polgári olvasóréteget megszólító *Vasárnapi Újság*ban korábbi verseit is elő-előveszi, a *Cimborá*ban közölt gyermekversek pedig természetesen a gyermekjátékok és a népdalok hangulatát idézik, magyaros felezőnyolcasok és tizenkettesek. Ugyancsak a hagyományos formát tartotta célravezetőnek a Kaláka kalendáriumban és a *Verses magyar krónikáb*an közölt versekben is."[290]

Ebbe a kontextusba kívánkozik annak a részben avantgárd színpadi projektnek a megvalósulása is, amely Erdélyben első ízben vitte színre a szavalókórus műfaját: „Szerencsém össze-

---

Worringer absztrakciója, a vonatkozásoktól való« Picard-féle »megszabadulás«, a Pinthus-féle »lényeg« ezért jelenti az ábrázolt valóság tartalmának tudatos elszegényítését. [...] a valóságban a közvetlenül megragadott meghatározások felületességét csak az igazi, mélyebben fekvő lényegi meghatározások lévén lehet leküzdeni. A minden meghatározástól megfosztott »tiszta lényeg« szükségképpen üres." Lukács György: Az expresszionizmus „nagysága és bukása". 38. In: Illés László (szerk.): *Vita az expresszionizmusról.* Budapest, Lukács György Alapítvány, 1994.

[289] Az aktivizmus racionalista típusú megalapozásának kérdéséhez l. Deréky Pál: A *vasbeton torony költői.* 63–67.

[290] Szabó Zsolt: *Szentimrei Jenő élete és munkássága.* Doktori disszertáció, kézirat. Kolozsvár, 2000. 115.

hozott Antal Márkkal, aki a magyar kommün idején a Népművelődési Népbizottság helyettes vezetője volt. Ő segített rajtam. Elhozta nekem az ő egész kis házi szemináriumát. Volt köztük mindenféle ember: munkás, értelmiségi, diák, kommunista és nem kommunista. [...] Sztanyiszlavszkij után Stúdiónak neveztük el a kis együttest. A katolikus gimnázium dísztermében meg az újságíróklubban tartottunk előadásokat. Az első vers, amit előadtunk, Walt Whitman: *Ének magamról* – amelynek szólóját éppen Gaál Gábor szavalta. [...] Később a Stúdió kapcsolatba került a *100%* című folyóirattal; tőlük és Kassákné Simon Jolántól, aki szintén foglalkozott hasonló dolgokkal, kaptunk kínai és néger forradalmi dalokat, Apollinaire- és Majakovszkij-verseket."[291] Szentimreit a műfaj polifon jellege foglalkoztatta elsősorban, verseiben maga is megpróbálkozik különböző szólamok, beszédrétegek egymásbaírásával (pl. *Szimfónia szavakból).* Ez a kísérlet lényegében ugyanazt célozza nála, mint az 1910-es évek végén bekövetkező költői beszédmód-váltás. Utólag bukkan rá arra a közegre, amelyben az expresszionista szabadvers poétikája, dikciója leginkább működőképes: „Itt kezdtem megérezni, hogy voltaképpen miről van szó. A lélek versben megnyilatkozó erőinek elementárissá fokozásáról. Most már önként adódott a kórusra alkalmas versek kiválogatásánál a vezető szempont. [...] A feladat: elvont gondolatot az előadás segítségével elemi hatóerővé átalakítani."[292]

A *Szimfónia szavakból* verskonstrukciója képeiben is *Az ár felel a gátnak* szövegét idézi („Áradj meg szó, gátakat ostromolva"), ugyanakkor messze túljut a tézisjellegen. Ismétlődő verstömbök, különböző hangulatú szövegrészek ékelődnek be egymás közé, zenei struktúrákat alkotva:

---

[291] *Ötven év az irodalom szolgálatában. Beszélgetés Huszár Sándorral.* 19–20. In: Huszár Sándor: *Az író asztalánál.* Bukarest, Irodalmi, 1969.

[292] Szentimrei Jenő: A szavalókórusról dióhéjban. 217–218. In: Uő: *Sablon helyett csillag.* Bukarest, Irodalmi, 1968.

Áradj meg szó, töltsd be az élet örökívű termét Magaddal!
Tágulj ki terem, te határtalan boltozatú kripta,
kiben az élő istennek testén
öklömnyi temetőbogarak toroznak.
.....
életet csitít, életet ringat,
életet engesztel s álombafeledtet
a Vers.

Majd napos réten, kékszelíd ég alatt, szabadon, szabadon
felujong:
ispiláng, ispiláng
ispilángi rózsa,
felnevet a hóvirág
dalra kél a róna,
járd, járd,
gyermekláb,
ispiláng, ispiláng, ispilángi rózsa.

A vers öntematizáló sorai avantgárd, performatív aktusokként lépnek fel a „szimfónia" szerkezetében („Most verestorkú, harsány rézkürtök riadoznak"). Nem hiányzik a szövegből az expresszionista jellegű „leltárkészítő" felsorolás, a hangulati lüktetés pedig a különböző szólamok, különböző stilizáltsági fokú szövegrészek egymás mellé helyezése révén valósul meg – ez Szentimrei talán legambiciózusabb költői vállalkozása.

„Ki bizonyos, hogy találkozott velem?"

Az *Egyenest, támadás!* egyik első fejezetének 1916-ban az *Én* címet adta Szentimrei. A parainézis e részében a szerző az önuralom fontosságát, a katona önmagára utaltságát fejtegeti. Az én a korábbi tapasztalatokból, a különböző szerepekben való helyt-

állása vagy kudarcai révén válik leginkább hozzáférhetővé, mondja: „miként a Parancsnok arca is csak tettein keresztül ismerhető meg, Ő sem fog soha tökéletes tisztán szemünk előtt állani, mert a harc ezer változatában nem láttatta még minden oldalról magát. Nem tudjuk, hogyan viseli majd az eddig el sem képzelt fáradalmakat, hogy elég erős-e a karja és mer-e vele az adott pillanatban, annak kényszerítő parancsára olyan erővel lesújtani, mint a mázsás acélgőzpöröly, mely rengésbe hozza a földet, ha kell, és pezsgős palackokat dugaszol néha, óvatos, finom nyomással."[293] A nagybetűs írásmód érzékelteti, hogy egyfajta én-metafizika érvényesül a szövegben, ugyanakkor felmerül a hozzáférhetetlenség problémája, amely az anyagi, objektív világban való jelenlét, megnyilvánulás révén oldható fel részben – a tapasztaltakra adott válaszreakciók alapján. Maga a nyelvi megoldás pedig, amellyel egyes szám harmadik személyben, „ő"-ként beszél a személyiségről (miközben fenntartja a közvetlen kommunikáció beszédhelyzetét is hallgatójával/olvasójával), az én objektivizálódására vall. A századelős irodalmi irányzatok, köztük az expresszionizmus is az én eldologiasítása irányában mozdítják el beszédmódjukat. Az expresszionizmus esetében ez ugyanakkor sajátos párhuzamban valósul meg a dolgok „életesebbé" válásával.[294]

Néhány későbbi versében, mint a *Genius* hasábjain megjelent *Útravaló*,[295] Szentimrei olyan, a fentebbi reflexióval egybecsengő, azt továbbgördítő avantgárd eljárások közelébe kerül, mint a vers beszélőjének fikcionalizálódása:

---

[293] Szentimrey: *Egyenest, támadás!* 18.

[294] „Personen sind nich mehr Personen, Dinge nicht mehr Dinge" – foglalja össze aforizmaszerűen Silvio Vietta. Bővebben l. a *Verdinglichung des Ich und Personifizierung der Dinge* c. fejezetben: Silvio Vietta–Hans-Georg Kemper: *Expressionismus.* München, Wilhelm Fink Verlag, 1997. [1975.] 40–82.

[295] In: Kovács János (szerk.): *Genius – Új Genius Antológia.* Bukarest, Kriterion, 1975. 87–88.

mondjátok el az eleveneknek, hogy élt itt egy ember,
ki szavakra tépte magát
s nem lett jobb általa semmi. Csak vérzik a melle s a körme.

A beszélő eltávolítja magát saját szavaitól, s a beszéd „helyét" egy külső térben jelöli meg. Lecsökken a távolság a szó/ tárgy között, a szavak tárgyakként kezdenek viselkedni, ahhoz hasonlóan, ahogy a „jeltelenített-materializált jelentésképzés" eseteiben.[296] Azáltal, hogy a jelek „eszközjellege" egy széttartó multifunkcionalitásban nyilvánul meg, maga az eszközjelleg is átértelmeződik a versben:

[...] de tán virágvázát fúr-farag majd a nagyobb darabokból
egy-egy mesterkedő ügyes, szalonok asztalára.
Kiás a paraszt a juhakol mellől s vasanyagát eladja a gyárnak,
kapa lesz, kasza lesz a zuhanó meteorból.

Az *Útravaló* című vers utóbb egyik Szentimrei-kötetbe sem került bele, de más ekkortájt keletkezett szövegei is arról tanúskodnak, hogy a beszéd és az én egymásról való leválása fontos problémának tűnt számára a húszas évek közepén (L. még *Szavaim, A vers vagyok, Örök magánosság, Dél van*). Szentimreinél ez a felvetés alapvetően episztemológiai természetű marad, a modernség horizontjának megfelelően: az én megismerhetősége válik kérdésessé ezekben a szövegekben, nem annyira annak ontológiája. Hozzáférhetetlenül, megismerhetetlenül ugyan („Ki bizonyos, hogy találkozott velem?" – kérdezi a *Szavaim* című vers), de az én alapprincípiumként jelenik meg ezekben a versekben, mintegy jelzéseket küldve önmagáról. Az expresszionista egész-elvűség ennek kapcsán is meghatározó, az én tema-

[296] Vö. Kulcsár Szabó Ernő: „ki üdvözöl téged születő pillanat". Alanyiság és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál. 137. In: Uő: *Beszédmód és horizont.* Budapest, Argumentum, 1996.

tizálása esetében egyszersmind az Egész megismerhetetlenségéről, lényegiségéről is szó van:

Higgyétek el, csak hitvány kis strófa, tán csak pár töredék-sor
minden versem. Egy kis jajdulás, egy-egy ujjongó pillanat
s a legnagyobb vers, az egész, melyből megismerhetnétek,
sohase is kerül papírra.
.....
Mert lám, néha egy „és” szócska nagy értelmet ád a beszédnek,
néha másarcú ragyogást a mezőnek az igénytelen békavirág,
egy meretlen csókon sikkad el néha mennyek boldogsága,
egy perc kihull az időből s egy ezredév orcája belerútul.

Én?

Két hitvány betűcske ez is, máskor két önérzetes hang,
máskor szelíd sóhaj, avagy kéthangú ártikulátlan üvöltés.
(Szavaim)

Az 1924-es *Nyári délután Egeresen* és az 1930-as *Ki kell mondani* című kötetek egységesnek mondhatók a fentebb vázolt ideológiai-szemléleti-poétikai jegyek tekintetében, és egyben a Szentimrei-költészet csúcsát is jelentik. A harmincas években kevesebb verset ír, ezek is inkább alkalmi szövegek (*Te Karácsonyra verset kérsz?, Levél az elköltözött ifjú pályatárs után, A sánta lordhoz* stb.). Újra tézisversek, anélkül azonban, hogy formateremtő erővel bírnának. *Egy újságíró naplójegyzetei* cikluscím alatt közölt versei a *Nyersmérleg* című kötetben felvillantják ugyan a lehetőséget, hogy Bartalis János regisztráló, naplóbejegyzésszerű tárgyias verseihez kerüljön közel a költő, de ezek a szövegek nem annyira a tényrögzítés, mint inkább az élményrögzítés igényét hordozzák, s így ugyanúgy lírai költészet ez, mint a korábbi. Itt íródik le a később gyakran idézett önjellemzés: „másokból költő lett, belőlem újságíró”. Utolsó nagy versei, az 1932-es *Dél van* vagy az 1935-ös *Falak* ugyanerre a problémára, a változóban le-

vő énre, a megváltozott közegre reflektálnak, ismét, utoljára: elementáris erővel. A negyvenes-ötvenes évek kis számban írott versei már alanyiságuk, lírai jellegük mellett sem hordoznak egyéni színeket. A „zenit" metaforája a *Dél van* című versben egyfajta önbeteljesítő jóslatként működik:

Elhúzott tőlem az élet.
Elhúztam én is az élettől, emberektől, sorsoktól, barátoktól.
.....
Teljes már a kör. Kicsaptam medremből, fiatal folyó,
eláradtam köveken, füveken, virágokon, de lassan
sikerült visszahúzódnom. Ez az öregség, tudom, nem én
kerestem,
ő talált rám, vágja előttem s vágatja velem a nyugodt medret.
.....
Minden világos már. Rettenetesen világos, komoran világos
néha,
boldogítón világos. Himnusz és gyászének, elégia és
ditirambus.
A feltisztult fény ünnepe mind, nem az éjé, s nem a
szürkületi homályé.
A nap zeniten áll. Dél van. Egyedül állok a téres mezőben.
Olyan szép ez, hogy egyszerre kell miatta sírni és elbűvölten
mosolyogni.
Olyan szép, mint a halál.

Szentimrei Jenő költészete (akárcsak a Bartalis Jánosé vagy a Becski Iréné) összekötő kapocsnak tekinthető különféle beszédmódok és jelentéstartalmak között – az irodalmi modernség egyes változatai olykor egymással egy időben tűnnek meghatározónak verseiben. Költészete alakulástörténetét tekintve hangsúlyeltolódásokról beszélhetünk, első kötetei a századfordulós dalköltészet, majd az esztétizmus hagyományvonalába illeszthetők, pályája legkoncepciózusabb, legértékesebb részében pedig az expresszionista szabad vers felé fordul. Verseinek képi struktúráját eb-

ben az időszakban is viszonylag visszafogott társítások jellemzik, az összekapcsolt jelentéstartalmak nem esnek annyira távol egymástól, mint akár *A Tett* vagy a Ma szerzői esetében, inkább sorok, mintsem szavak mentén történnek váltások szövegeiben. Ez a poétika ugyanakkor kedvez a polifon nagykompozíciók alkotásának, Szentimrei legjelentősebb ilyen jellegű kísérletei a *Szimfónia szavakból* vagy az ugyancsak motivikus és refrénszerű ismétlődésekre, beszédmódváltásokra épülő *Oratórium.* Versei gyakran éreztetik a világgal való találkozás eksztatikus élményét, valamiféle időtlen jelenben helyezve el önmagukat. A beszélő ént is ebbe a tágas viszonyrendszerbe vonják be, így az empirikus éntől eltávolodó, objektivizálódó, de ugyanakkor felnövelt, világerővé tett én válik költészete egyik legjellemzőbb diszkurzív szereplőjévé.

VIII. AZ AVANTGÁRD JELENLÉTE MÁS SZERZŐK KÖLTÉSZETÉBEN

Kahána Mózes

A szerzőt utólagos recepciója inkább prózaíróként (a *Tarackos,* illetve a *Hat nap és a hetedik* című regények szerzőjeként) próbálta belehelyezni az erdélyi magyar irodalom hagyományába. Költőként azonban legalább annyi figyelmet érdemel, mint prózaíróként. Életútja számos különböző közeggel, helyszínnel hozta kapcsolatba: Gyergyó környékén született, élt Sepsiszentgyörgyön, Marosvásárhelyen, Budapesten, Bécsben, Bukarestben, Berlinben, Párizsban, Moszkvában, Kisinyovban. Első versei a marosvásárhelyi *Tükör*ben, majd a budapesti *Má*ban jelennek meg. Rövidesen Reiter Róberthez hasonlóan a lap gyakran szerepeltetett munkatársai közé kerül. Versei sokkal szaggatottabbak, ziláltabbak, mint Reiter vagy akár Kassák korabeli költeményei, gyakran használ nominális szerkesztésmódot, különféle hangeffektusokat. Ebben az időszakban versei leginkább a futurizmus poétikájához illeszkednek:

Hangtalan vagyok.
Energia.
Már libabőrös.
Szén-erő.
Alany.
(Szavam törvénye)

Költői pályája elején – legalábbis visszaemlékezései tanúsága szerint – nem tulajdonít különösebb fontosságot a kifejezésmódnak, több esetben is arról számol be, hogy a *Má*ban közölt verseit rövid idő alatt, sietve írta: „Három versemet hozták Joel Béla

álnevemmel. [...] Hevenyén, kísérletképpen vetettem őket papírra a fehérvári kaszárnyában, *A Tett* egyik számának olvasása után – és ennek hatására."[297] Verseinek szakadozottsága, töredékes sűrítettsége olykor mégis érdekes megoldásokat eredményez:

Nincs messzi és közel,
fenn és lenn,
még és már,
hol és mikor.

–: mindenkor most van
mindenütt itt van
egyazon távlati síkon:
én.
(Szemlélet)

Azok közé tartozik a *Ma* táborán belül, akiknek több kötete is megjelenik ebben az időszakban, a bennük publikált szövegek minősége azonban ennek ellenére nem indokolja kiemelt kezelését az ekkoriban kevesebb publikációs lehetőséghez jutó más erdélyi kötődésű avantgárd szerzőkhöz képest. 1919-es verseskötete, az *Univerzum,* amely a *Ma* kiadásában jelent meg Budapesten, a korai magyar avantgárd „szógyártó" vonulatába illeszkedik, amelyben a normatív nyelvhasználattól való eltérés vágya nem mindig eredményezett sikeres társításokat („nyílt rikoly", „voltonbuzduló", „zöldbe tengerülnek", „egymásra unasztja", „agyonlátott ablakfa" – talán ez utóbbi esetben jár a jelzett törekvés a legtöbb sikerrel). Hangulatteremtő, felidéző jellegű képeinek az elvont tartalmakkal való ötvözése sokszor már-már értelmezhetetlen összhatást eredményez („Gépszerű, vacsoraszagú nőstények előtt / két markolásába szállt az értelmisége" – *A homorú ember).* Második könyve, az *Én Te Ő,* amely ugyancsak a *Ma*

[297] Kahána Mózes: *Íratlan könyvek könyve.* Budapest, Szépirodalmi, 1969. 413.

kiadásában jelent meg Bécsben, 1921-ben, epikusabb, nehezen körülírható műfajú szövegeket tartalmaz, de ezek sem jelentenek lényeges minőségi előrelépést. A lexikonok általában verseskönyvként tüntetik fel egyébként ezt a kiadványt, a következő kötet hirdetései között viszont novelláskötetként jegyzi a szerző.

Kahána legkiemelkedőbb munkája ebben az időszakban kétségkívül az 1921-es *Túl a politikán* című verseskötet, amely már a szerző magánkiadásában jelent meg. Ezeket a cím nélküli szövegeket leginkább a dadaista groteszk címszava alá lehetne besorolni: nem annyira Kassák Lajos bécsi munkásságához állnak közel ezek a szövegek, inkább Barta Sándor gúnyosabb hangvételű műveihez lehetne őket hasonlítani – a holttest-motívum is ezt a kapcsolatot erősíti:

Csak holttestek maradtak életben és kommunisták,
akik tisztán érkeznek és gyilkolnak, mint a mész
.....
Csak a kommunisták fújják rendületlenül:
egyszerű emberek vagyunk, mint a mész!
ki látott ennél keményebbet és gyilkosabbat?
[Mondják...]

A dada hangköltészeti elemei is feltűnnek, s a szöveget áthatő szarkasztikus hangnem mellett a mondatok, képek, illetve a különböző nemzeti nyelvek szintjén egyaránt érvényesülő montázstechnika szolgálhat további érvekkel a *Túl a politikán* dadaista kontextusban való megközelítéséhez:

Reggel mindenki érezheti:
drótból vagyunk éktelen vasszemekkel
nincs menekvés;
à son tour mindenki megtér a vasban.
Most már csak gomm gomm klamm klimm

kar láb fej zium zuám to to
a vas erotikája
[Reggel...]

„Rajta-rajta” felszakítottuk az ízlés cápagyomrát!
kikerültek a lenyelt óriások hullái
most hiheted, hogy onnan nem támad fel senki, futcs
Futccs Futcccsss
kámpec smafu
Pompás világsertésvész
[Az ágyúk is...]

Ezekben a Kahána-szövegekben a leghangsúlyosabb a groteszk testábrázolás jelenléte is, egyaránt érvényes itt az anyagitesti „lent” szférájának felértékelődése, előtérbe kerülése („csákányok nyelei fenséges péniszek / / EROTIKA a kalapácsokban”), e szféra szatirikus célzattal való használata („A bankárokat előbbutóbb kieresztjük a végbeleken”), illetve a testek hiperbolizált megjelenítése („torkig nyitottam a szám és te veres szél alakjában beleugrottál”). Részleteiben rendkívül ötletes könyvről van szó, a fentiek mellett avantgárd toposzként a (néha verzállal is hangsúlyossá tett) gép gyakori feltűnését lehetne még kiemelni (pl. „emberek s gépek folyton egymásba születnek”) – itt nem valamiféle kultikus értelemben, inkább az átláthatatlan, leállíthatatlan szerkezet képzeteként.

„Huszonöt cím nélkül írt versből és egy pamfletnek nevezett hosszú költeményből álló ciklus” – mondja a kötetről évtizedek múlva a szerző, majd hozzáteszi: „A füzet sikeréről semmit se mondhatok, mert az nem jutott el az olvasóhoz. Küldtem belőle kéretlenül 100-100 példányt kassai, párizsi és amerikai magyar szervezetek címére, tiszteletpéldányokat íróknak és szerkesztőknek, a többit eljuttattam Erdélybe, egy mozgalmi ember címére. Erre az utóbbi címre küldeményem nem jutott el, a többiek pedig, úgy látszik, nem terjesztették, a nálam maradt példányok Romániában rendőrkézen vesztek el. [...] Németh Andor szóbe-

lileg nyilatkozott előttem: hogy furcsa írás, a dadaizmus felé hajlik, de nem az, mert kommunista messiásváró irányzata van."[298] Ez utóbbi olvasat nem egyértelműsíthető, viszont nyomokban mintha már a könyv *Utazás Bergengóciába* című pamfletjében feltűnne a bécsi magyar avantgárd csoportok konfliktusa. Tény, hogy Kahána 1922-ben Komját Aladárék *Egység* című, kommunista ideológiájú lapjához csatlakozik,[299] aztán rövidesen Marosvásárhelyen telepedik le. Életművének ebben az időszakában azonban retorikussá válnak szövegei, poétikai megoldásai alárendelődnek a mozgalmi üzenetnek. A harmincas évekbeli *Korunk*ban megjelent írásai a mozgalmi költészet felé szervesen (nem a több helikonista költő életművében tapasztalható hirtelen töréssel) eltolódó avantgárd érdekes esettanulmányát jelentik.

Becski Andor

Becski az erdélyi avantgárd egyik fontos szervező egyénisége a húszas években, visszaemlékezései szerint alapvetően Szentimrei Jenő biztatására tart ki hosszasabban az irodalom és publicisztika mellett. Antal Jánossal közösen *Verseskönyv* címmel jelenteti meg expresszionista képiségű verseit 1923-ban, életműve legfontosabb darabjai azonban nem kerültek be ebbe a meglehetősen egyenetlen színvonalú kötetbe. A *Napkelet*ben megjelente-

---

[298] Kahána Mózes: *A boldog élet könyve.* Budapest, Szépirodalmi, 1972. 231–232.

[299] Önéletrajzi visszaemlékezése szerint, amelyben beszámol az *Egység* alapító üléséről, a lap címének ötlete is tőle származik: „éppen ezen az estén született, részvételemmel, Komját és Uitz új expresszionista-kommunista csoportja és lapja, az Egység. [...] A lap nevét én javasoltam: a tartalom és forma egységét, pontosabban az expresszionista formának a proletárforradalmi tartalomhoz igazodását értettem alatta – a többiek is így fogadták el." L. Kahána Mózes: *A boldog élet könyve.* 231.

tett *A vers anarchiája* című szövege például az önreflexív, kiáltványszerű avantgárd versek jellegzetes, figyelemre méltó darabja:

Leszállott a vers:
Nincs perce nyugodni, hús feredőben, nincs arca
remegni [...]
Meztelenül, miként az anyaméhben, s
idomtalanul, miként angyal, ki földrezuhan, vagy csillag,
ki égi növényt mutogat földi szemeknek.

Ebben a szövegben Becski az áradó, „rohanó" vers nyelvének megteremtésével kísérletezik; valamiféle eszperente ihletésű, mellérendeléses szerkezetű szöveg jön létre, amely a végtelenségig való folytathatóság képzetét kelti: „Lihegő, forogó, zuhogó szerelem, fejemen, eremen, ereden, fejeden, lobogó tüzeken, tüzesen szekeren, cepelem lehelem, szívemen keresem."

Szintén a *Napkelet*ben, annak első számában olvasható *Az élet elé köszönök Anyámnak* című vers (ez egyébként az említett kötetbe is bekerült. *Köszönés az élet elé* címmel). Itt Becski Andor azokból a szövegkonstrukciós elvekből is hangsúlyosabban merít, amelyek az expresszionista vers szubjektumfelfogását kialakították. A szövegben ugyan megképződik egy életrajz, ez azonban folyton eltérül a lineáris szerkezettől, egy-egy képi leágazás mentén burjánzásnak indulva:

Ám nőttem, nyúltam, el el a földtől, el
a véges kék végtelenünk karjaiba, ki átölelt – s óh rémület –
bukom az éther felé el anyámtól, anyám hátán keresztül, ki
a mezők halálos virágzó havából.

Emelem lábam, púpján, kúpján anyámnak, hegyek csúcsára
magas erdők, s virágos égi abroszok közelébe.

„Becski Andor istenkereső aktivista lírája egy robusztus tehetség kibontakozásának kezdetét jelzi”[300] – írja Erg Ágoston 1928-ban. Érdekes, és ugyanakkor jellemző, hogy az akkor már osztályharcos szempontokat követő Erg ezt a vonatkozást emeli ki Becski versei kapcsán. A Dienes Lászlóval szoros kapcsolatban álló Becski éppen azt a szilárd állásfoglalást hiányolja a húszas évek első felében a Tanácsköztársaság „emigránsai” részéről, amely a proletárforradalom bukását csupán „csatavesztésnek” tekintené – ők ugyanis annak a kalandnak nem lehettek még igazából részesei. Ez a felfogás a *Verseskönyv* Dienes Lászlónak ajánlott verséből is kiérezhető: Becski azok közé tartozik, akik számára a „bipoláris aktivista modell” a húszas években is működőképesnek tűnik. Igaz, a *Közbülső vers* című szöveg inkább az irracionális heroizmusról szól, mintsem a mozgósító alternatívák felmutatásáról. Ha úgy tetszik, a transzilvanista paradox értékviszony aktivista kontextusban való megjelenítéséről van szó:

Mint aki magasról leesett, keze, lába kitörve
csak vértelen ajka mozog. Mint akit ledobtak
fentről, s kitört a foga is. Úgy e dalok is.
.....
S mégis felujjong:
Evoé halál!
Aki mégis felujjong:
Evoé nyomor!
Evoé, karjaim kitörtek, lábaim is, óh Élet!
Mégis motyogom:
öleljen a kar, álljon lábra a láb: Evoé élet!

Dienessel kapcsolatos visszaemlékezésében Becski arról beszél többek között, ahogy a kötetükhöz előszót író kritikus téte-

[300] Erg Ágoston: Az erdélyi magyar irodalom. In: Szerk. Lackó Mihály. *100%. A KMP legális folyóirata. 1927–1930.* Budapest, Magvető, 1981. 139–140.

leivel – miszerint a fiatal költők egyfajta válságlírát művelnének –- utólag, egy nyaralás alkalmával vitába szálltak: „Miért csalódott Dienes? Miért nem hisz a tudományok pozitív voltában? Miért lennénk valami nagy, soha ki nem fáradó tagadás? [...] Sokat morogtunk és dohogtunk azon kijelentésen, hogy semminek sem biztos a helye, mert szédítő összevisszaság lett a világ és kiszáradt belőle az összetartó világnézeti erő."[301] E tiltakozás ellenére a kötet verseiben számos olyan elem tűnik fel, amely Dienes hatásáról árulkodik: az *Íme hat perc Kuda életéből* című vers például keleti metafizikát hordoz, másutt a lépni vágyó, de lépni nem tudó ember képe tűnik fel („lábunk csavarmenet a földbe visszatörik"). Erg Ágoston jellemzése, amely egy irodalomtörténeti narratívába beépítve leginkább a *Magyar Írás* költőiével rokonítaná Becski húszas évekbeli költészetét, nem teljességgel alaptalan tehát.

Becski Andor publikál az avantgárd felé nyitottabb erdélyi lapokban, Szentimrei Jenővel közösen színházi fórumot is teremt Kolozsváron Stúdió Színpad néven, hosszabb távon mégis lemond a költői megnyilatkozásról néhány további szórványos *Korunk*-beli publikációtól eltekintve. Állandó publikációs tér hiányában költészete igazából nem bontakozhatott ki. A Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött hagyaték néhány kései, 1972 és 1976 között írott verset tartalmaz még. Fanyar, groteszk hangvételük

---

[301] Becsky Andor: *A Korunk alapítója.* 3. Gépirat, 1963. XI. 15-ös keltezéssel. Petőfi Irodalmi Múzeum, V. 4659/18/1. Dienes többek között ezt írja a *Verseskönyv* bevezetőjében, híven saját eszmetörténeti elvéhez, amely a művek mögötti „világnézetet" fontos értelmezési kiindulópontnak tekinti: „Az újkori európai kultúra felborult, darabjaira széthullt. Ma nincs biztos alap, szilárd talaj, melyen megállhatnánk. [...] Megszűnt minden bizonyosság, semminek sem biztos a helye, egy kavargó, szédítő összevisszaság lett a világ. Mert kiszáradt belőle az összetartó világnézeti erő, melyet belevetítettünk." In: Antal János–Becski Andor: *Verseskönyv.* Kolozsvár, Fraternitas Könyvnyomda, 1923. 3.

és a szabadversforma jelzik, hogy a korai Becski-líra nem lett volna teljességgel folytathatatlan:

Eljő az angyal ritka
szép arany köntösben, arany
övvel. Fején lilakék
baráti glória, kezében
kitartott fényes kard.
.....
Eljő az angyal, szokásból hozza a kardot.
Nyaral a ruhatáros, nincs helye
másutt a láthatatlan pengének.
Tisztességgel kopog az ablakon. [...]
Udvöz légy égi vándor, fecskék és
pillangók pártfogója...
(Eljő az angyal)

Becski Irén

Becski Andor húga, Irén bátyjánál egyenletesebb költői teljesítményt nyújt, noha versei még társszerzős kötetben sem jelennek meg, mint a Becski Andor esetében. Publikál viszont a *Tavasz*ban, a *Napkelet*ben, *Keleti Újság*ban, később a *Nyugat*ban is. Költői nyelve, metaforahasználata révén hol Adyt idézi, hol pedig későbbi szerzők képeit előlegezi meg:

Az isten örök mezői nyíltak
és forrni kezdtek, mint fehér patak
.....
és tág levegő-szájak megropogva
örök foguk között a dalpénzt, messzi,
semmi folyókba dobták és az
isten fehér, örök folyóival ez olyan egy volt.
(Új boszorkányok)

Sodrásukkal, nonkonformista attitűdjükkel ezek a versek Berde Mária „tavasztalan embereket” kinevető *Tavaszi csók*jához hasonlítanak. Talán explicitebbek ebben a tekintetben („tűzben ég, szép, tiszta halállal, / aki szerelmes asszony és új jelekről dalol”), ugyanakkor közelebb állnak az avantgárd beszédmódokhoz is. Becski Irén versei azonban – több más erdélyi költőéhez hasonlóan – párhuzamosan fogadják be az esztétista, mitikus nyelvet és az avantgárd groteszk iránti vonzalmát, zártabb struktúrákat feltördelő törekvéseit. A *Kis énekek éneke* című Becski-vers például egyszerre teremtésmítosz és avantgárd „barkácsolás”. Az eredmény mégsem montázs, inkább a montírozásról való tudósítás, és ebben az esztétizmushoz áll közel:

és homloka négy sarkába
a világ szögeit tűztem,
– négy kicsi világító pontot. –

Kék, vörös ereket
a világ összes folyói színét
vérébe hullattam, könnyekből
két golyót gyúrtam: szeme fehér gömbjét.

Becski Irén vékonyabb kötetre rúgó költői életműve merész képalkotó fantáziája révén fontos szólamot jelent a húszas évek erdélyi irodalmában. Nem szolgáltatja ki költészetét a hangzás és a szerkezet szigorú konvencióinak, ugyanakkor a női szerepek konvencióit is többször felrúgja. Ez a viszonyulás időnként egyenetlenségeket, nyelvi megbicsaklásokat eredményez, ahogy a *Borszéki látomások* című 1927-es versben is, mégis érdemes megfigyelni a *Keleti Újság*ban megjelent vers társításait, amelyek mögött ott érezni a szecesszió és szimbolizmus emelkedettségét, ugyanakkor az expresszionizmus groteszkjét is:

A hegyek ködöt pipálnak,
hosszu fehér felhőt esznek

és homlokukat a hold vizébe áztatják
mindjárt, mindjárt felkel a holdszivárvány
és téged megvált valami varázslat,
feloldja kötelékeidet
és szemedet emberré szakítja.
Két kicsi embert repít ki szemedből,
kik elindulnak az éjszakai utra
arrafelé, ahol csizek csikorognak,
mint a gyerekkocsi kereke
.....
a levegő
mint hideg, éles kés futkos mellemben,
esküszöm
levegő-késeket nyelek, mint a fakir a cirkuszban,
összevagdalom magam belül
és rozsdásan visszafúvom
és mégis, mint a lámpák,
és mint szappanbuborék
rászállnak a fákra a kis gömbök
.....
s a korom alatt, mint a láng
lobog az ember teste,
szinarany,
csak lélekzete fekete
és lélekzete, mint a medve
beballag a sötét fák alá
s morogva lefekszik a fák tövébe
és reggel, ha költi a nap,
a fák lábához kötözve marad
örökre: ez az árnyék.

A harmincas évekre Becski Irén elhallgat költőként, nagyjából Reiter Róberttel és a *Periszkop* megszűnésével egy időben. Mások, mint a mitizáló szülőföldszeretet verseit olykor expresszionista ihletésű képekkel alakító Ormos Iván, a próza felé for-

dultak, illetve Szántó Györggyel együtt (aki irodalmi pályája elején szintén publikált verseket) csatlakoztak a Helikon írói csoportosulásához, amely egyben írói szemléletük módosulását is magával hozta a transzilvanizmus gondolatköre irányában.

Az olyan szerzők, mint a Becski Andorral közös kötetet megjelentető Antal János (aki a könyv megjelenése idején mindössze tizenhat éves[302]), vagy a *Napkelet*ben sűrűn publikáló Honti Tibor mennyiségileg kétségkívül gyarapítják még az erdélyi avantgárd költészet korpuszát, egy majdani avantgárd-antológiában ott a helyük, verseik azonban nem gazdagítják markáns, új színekkel ezt a szövegegyüttest. A továbbiakban tárgyalt szerzők is inkább intézményesült jelentkezéseik sajátos volta miatt érdemelnek még figyelmet.

Sükösd Ferenc, Dobolyi Lajos, Gyárfás Endre

Sükösd Ferenc az 1910-es évek első felében Bartalis Jánossal együtt jár a kolozsvári tanítóképzőbe. Bartalis így emlékszik rá ebből az időszakból: „A képzőben legjobb barátom Sükösd Ferenc volt. Ő is írói álmokat kergetett. Rajongott Adyért. Együtt olvastuk Erdős Renée és Kaffka Margit verseit az iskolában. A közös érdeklődés, az irodalomrajongás tett barátokká.”[303] 1923 után a budapesti *Magyar Írás* egyik legaktívabb szerzőjévé válik: Raith Tivadar folyóirata ekkoriban számos más fórumról kiszorult pályakezdő költőnek kínál publikációs teret. A lap, amely egyaránt elhatárolja magát a l’art pour l’art irodalmától és a *Ma*

---

[302] „Költő? Az is lehetett volna. Erre vallanak egész fiatalon, kamaszkorban írt és tizenhat éves korában megjelent »modern«, formabontó versei. Már itt is fölveti a kor legizgatóbb kérdéseit. A széthullást világosan látja. [...] »Ordítozás« ez a sok sebből vérző emberi humánum mellett” – írja visszaemlékezésében Becski Andor. In: *Kortársakról.* Budapest, Magvető, 1974. 217.

[303] Bartalis János: *Az, aki én voltam.* 54.

„stíluskísérleteitől", programja szerint egyfajta „hitteljes művészet" fóruma kívánt lenni. Voltaképpen nehezen körvonalazható e kategória konkrét tartalma, mutat rá 1977-ben Szabolcsi Miklós: „A »hitteljes művészet« elvében több elem keveredik: a különbözés vágya – ez a »hitteljes« művészet különbözteti meg a csoportot Kassákéktól és Babitséktól is –, némi nietzscheánus és főleg unanimista hatás – mert e szavak leginkább Jules Romains egyes verseire emlékeztetnek – egy szorongató korral szemben az emberi egyéniség, épség védelme, a forradalmi megoldás helyett »egyszerűbb«, »átfogóbb« megoldás keresése és sok más."[304] E nehezen körvonalazható program ellenére (vagy éppen ezért) a lap egyrészt fontos közvetítő szerepet töltött be, ami a nemzetközi művészeti fejlemények ismertetését illeti (tematikus összeállításokat szentelnek például a zenitizmusnak, a kortárs színművészetnek vagy a francia kultúrának), ugyanakkor olyan fiatal tehetségek számára biztosítanak publikációs teret, mint a „hitteljes művészet" programjától egyébként távol álló József Attila vagy Tamkó Sirató Károly. A lap egyik munkatársa, Tiszay Andor úgy emlegeti Sükösdöt, mint a *Magyar Írás* egyik „pillérét", aki „mindig elégedetlenkedő" benyomást keltett.[305]

Kétségtelen, hogy Sükösd Ferenc esetében a „hitteljes művészet" kategóriája akár konkrét referenciákkal is bír: verseiben sok a bibliai motívum, és jellemző rájuk valamiféle patetikus emelkedettség, illetve nosztalgikusság. Érdekes az is, hogy az a vállalkozás, *A mi országunk* című kötet, amelyet alighanem éppen Sükösd szervezhetett meg 1925-ben, a *Három erdélyi költő* alcímet kapta – vagyis ebben a szemléletmódban az erdélyiség vállalható, vállalandó kategóriának tűnt, annak ellenére, hogy ekkortájt mindhárom szerző, Sükösd mellett Dobolyi Lajos és Gyárfás Endre is Magyarországon élt. Kosztolányi Dezső rövid bevezetője,

---

[304] Szabolcsi Miklós: *Érik a fény*. 141.

[305] Tiszay Andor. 38. In: Szerk. M. Pásztor József: *Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, é. n.

amelyet a kötethez írt, lényegében nem lép túl a bátorítás gesztusán: „Nemrég hagyták el huszadik évüket. Most a huszadik századot éneklik. E két mozzanat magyarázza őket: izgatott, cikázó soraikat, rímfutó, bensőbb zenére törekvő dalukat, hitkereső hitetlenségüket, mellyel a darabokra töredezett világot ismét egybe akarják foglalni, legalább tulajdon lelkükben. [...] Az a kor, melyben születtek, mindent megsemmisített, a hagyományt is, s így hagyomány nélkül indulnak el, a maguk útján. Az, akitől e sorokat kérik, útravalóul egy bátorító kiáltást küld utánuk. [...] Mozdulataik nagyok, mint az óriássá nőtt árnyéké a falon. De épp oly emberiek is. Az olvasó vegye észre, hogy ezt a három tusakvó árnyékot három tusakvó ember veti."

Mindhármuknál feltűnnek a vershelyzeteket, nosztalgiát konkretizáló helynevek: Hargita, Nyárád, Küküllő, Nyikó, Erdély, Szamos. Sükösd szövegeinek himnikussága végső soron kompatíbilisnak mutatkozik az avantgárd dikcióval, s a himnikusságba belépő, azt meg-megakasztó idegen szavak teszik legtöbbször diszharmonikussá a kötetben közölt verseit, illetve a későbbi műveit:

Mint az imádság szárnyra kél,
mint a himnusz,
mint az ige;
repülő, fényes vehikulum...
(Be szép!...)

Hasonló megoldásként lehetne említeni a *Fiam* című vers némelyik sorát („csaholtak a kutyák s nem volt egy rezerva gondolatom"), vagy későbbről egy 1926-os *Magyar Írás*-számban közölt verset, a *Szívem*et („te vagy a súly az élet-órán: / homokszemek csücske alatt a titkos gravitáció").

Dobolyi Lajos versei sokkal közelebb állnak a szecessziós képiséghez: vér, bűn, borzalmak uralják több versét is (*Hymnus a kéjhez, Mélységek éneke)*. Vonzódik a váteszi attitűdhöz, gyakori nála a „Láttam...", „Én voltam..." leltározó attitűdbe ágya-

zódó formulája. Feltűnik verseiben az az életérzés, illetve az a szótár is, amelyet a *Tizenegyek* írói, költői esetében említettem:

Ember akartam lenni, nagy horizontú ember.
Kiben örök hitek forrása fakad,
De csak székely vagyok, fájdalmasan székely.
Kinek fáj a földje
(Erdély)

Compositio 17. című versében a Becski Andoréhoz hasonló helyzetértelmezésekkel találkozhatunk, azzal a különbséggel, hogy itt a remény dinamizáló ereje sem tűnik fel. Jellemzőek a szövegre a szeszélyes képi váltakozások, de a váltások a sorok határán következnek be:

Változatlanok a jégcsapok és a messzeségek.
A liliomok belérothadtak a sárba.
Szentimentálisan sírunk az üres üvegek közt,
S valahol felbuggyan egy akkord...
.....
Nincsen út, nincsen út, nincsen út!

Gyárfás Endre versei hosszabb soraik révén is szemebötlőek a kötetben, sokszor prózaversszerűek a szövegei: „a hegyeket óriáslányok építették s beleölték a lelkük fekete sikoltásait, gyönyörű mellük felcsillog, mikor az égre gördül a hajnal s piros arany kocsiernyőjét kinyitja a Szamos síkos teste fölött. Ó, be szép is Erdély! Minden embernek két lelke van s az egyik csillapító, hűvös édes anyai nézéssel száll fölötte s amikor a havasok árnyéka beszalad a kicsi városok tereire, egyetlen templom köröskörül a világ”. *(Erdélyről mesélek)* Az érzelgős alaphangvételt helyenként meg-megtörik a sikerültebb, merészebb képek. Ő az a szerzők közül, aki a leghangsúlyosabban veti fel a Kosztolányi által jelzett generációs problémát (verscímként is kiemeli: *Húsz*

évesek). Kulcsszavai az expresszionizmus optimista, organicista világképéhez köthetők: élet, anyag, megtermékenyülés, jövő.

A kötet szerzői közül Sükösd Ferenc bizonyul a legkitartóbbnak. Kezdettől főmunkatársként szerepel például a Jablonczay Pethes Béla által szerkesztett békéscsabai/ nagykőrösi *Lira* című folyóirat címlapján, amely alcíme szerint a *Modern magyar költők lapja.* A lap 1925. május–júniusi számában szemelvények jelennek meg a Sükösd–Dobolyi–Gyárfás-kötetből, a következő, szeptemberi számban pedig Őrsy Attila egészében véve pozitív hangú bírálatot közöl „a Duna mellé sodort három ősrokon, a három székely" könyvéről. A *Lira* egyébként nem lép túl a vidékies jellegen, inkább afféle esettanulmányként érdekes, mint amely kitüntetett figyelemmel követi ekkoriban az erdélyi irodalmi fejleményeket: 1926-ban és 1929-ben is különszámot szentel például az erdélyi irodalomnak (Bárd Oszkár, Berde Mária, Reményik Sándor, Walter Gyula, Wass Albert és mások részvételével), és Sükösd mellett Bárd Oszkárt és Nagy Emmát is állandó munkatársaiként jegyzi.

Sükösd a továbbiakban sem tud (vagy akar) megszabadulni attól a költői programtól, amely a *Magyar Írás*beli szereplései idején jellemezte. Utolsó említésre méltó költői jelentkezése az 1929-es *Jóság* című versantológiában történik, a *Magyar Írás*ban szintén gyakran publikáló ifj. Vajda János, illetve a még pályakezdő Radnóti Miklós oldalán (aki ekkoriban Radnóti Glatter Miklós néven jegyzi verseit). Az antológia címe, ahogy a korabeli kritika is jelezte, meghatározza a könyv alaphangvételét, és ugyancsak a (szociálisan érzékeny) „hitteljes művészet" irányába mutat. Sükösdnek az itt közölt legsikerültebb verse egyben a jelzett koncepcióhoz való hűséget is dokumentálja:

Nincs több a világból, csak az a darab ég,
mivel megkináltalak.
Szárnyunk nőtt.
Nincs több az életből, csak amit felver lobogásunk.
Halódó pont minden ország s a bölcsek köve

puszta kő, amin fennakad a hó;
tenyérnyi jég nem olvad el rajta.
.....
azt mondod, változtassuk meg a köveket –
és én megváltoztatom a köveket.
(Megváltoztatom a köveket...)

Erg Ágoston, Heves Ferenc

Ha Sükösd, Dobolyi és Gyárfás költői megszólalásmódját leginkább a *Magyar Írás* irányultságához lehetne kötni, Erg Ágoston és Heves Ferenc költészetére Kassák Lajos bécsi korszaka nyomja rá bélyegét. A *Levelek* című folyóiratbeli együttműködésnek, illetve az 1926-os *Groteszk plakát* című közös verseskönyvnek vannak előzményei: elsősorban a *Fiatalok könyve* című antológia (Julius Fischer Verlag, Wien, 1924.), amelyet Erg szerkesztett, és ugyancsak szatmári-máramarosszigeti kötődésű fiatalok verseiből állt össze: Vajda Miklós, Szántó Pál, Heves Ferenc, Győr Ferenc és Erg Ágoston szövegeiből. A bevezető problematikusnak láttatja a szerzők poétikai összetartozását: „Ahogy itten állunk, nem sok közünk van egymáshoz esztétikai szempontokból. [...] A legkeményebb elméleti kérdésünk minden bizonnyal a konstruktivizmus volt. Tényleg úgy látszott, mintha elérkezett volna az építő klasszicizmus ideje, csakhogy a konstruktivizmus elve olyan szorosan fonódott össze a forradalmi világnézet eltolódásának problémájával, hogy tőlünk nemcsak bizonyos logikai belátások, de mély pszichikai szakadékok is messzire elválasztották. És mégis: az itt következő versek között vannak impresszionisták, neoprimitivek, expresszionisták és mindenfélék, amik nem minket jelentenek. Egy forrongó nemzedék keresztmetszetét mutatjuk és a fiatalság válságát. De nem vagyunk tragikus hősök. Fiatalok vagyunk és erősek.” Valójában úgy tűnik: Erg beveze-

tője kissé előreszaladt az antológia versanyagához képest, amelyet továbbra is a korai magyar expresszionizmus „nyelvújító” diskurzusa határoz meg. Heves Ferenc itt még nem emelkedik ki a többiek közül (l. „megérzések piramisodnak benne / meglátta a föld méhébe ágyazott igéket / és kristályos üvegharangokkal kongatja hitét” – *A város...*). Hasonló passzusokat a többiek szövegeiből is lehetne idézni. Itt kétségkívül Erg Ágoston a legérettebb költő:

ESTE
karikásszemű gimnazisták becsukják maguk a spájzba
ablak
a villanykörték forradalma kilobban
Neue Freie Presse
mozdulatlanság
az emeleten puccinit verkliznek
azután
semmi
semmi semmi
abszolút semmi

Itt leginkább talán dadaista diskurzusként lehetne azonosítani a montázstechnikára épülő sorokat. Másutt, a *Völgyekben...* kezdetű szövegben hasonló, de egyszersmind Kassák számozott verseihez közelebb álló képek tűnnek fel: „mi azonban meggyújtjuk a hasunkon lógó sírás kanócát / a holdat letakarjuk fájdalmaink barna köntösével”.

Az 1926-os *Groteszk plakát* (Fundamentum, Wien–Máramarossziget) már egyértelműen a *Számozott költemények* világát idézi. A bevezető itt is enyhe előreszaladást jelez: „Ezek a versek túljutottak a szürreálizmus holdkóros vízióin, de nem a reálista, hanem a RACIONÁLIS líra érkezését jelzik, az új, szociális ember költészetét, aki erősen a földhöz tapasztja a talpát, de akinek a szeme a föllegeken át a csillagokig ér.” A kötet Heves Ferenc 1-től 21-ig számozott verseit közli, Erg is négy számozott verssel

indít (*Erg Ágoston 1, Erg Ágoston 2,* stb.), utána következik csak néhány címmel is ellátott vers.

Heves versei teljességgel megszabadultak a *Fiatalok könyve* verseiben érzékelhető „nyelvújító” törekvéstől, kétségkívül a magyar avantgárd egy következő állomását dokumentálják. A versek hangulata általában melankolikus, rezignált: nincs bennük nyoma az örömnek vagy a mozgósító, felrázó irányultságnak; többnyire valaminek a megsemmisüléséről, elmúlásáról beszélnek az absztrakt képek. Azokban a versekben, ahol felszólító igealakokat találunk, a buzdítás ugyancsak ködös, tárgytalan:

A bohóc lehullott a trapézról szeméből kialudtak
a reflektorok a kertek alján összegereblyézték
a kiszántott napokat
az üvegházak falait keresztülrepülték az acélma-
darak emeljétek ki szemetekből a vörösszínű
lencséket
testvéreim
és indítsátok meg az elektromos vonatokat a há-
zak tetőkertjeiről az árnyékfalvak felé
elkorhadt acélvályúk alusznak a tavasz selyem-
ernyői alatt halljuk a föld nyikorgását
vigyük a láncokról letört jégcsapokat a nap arany-
sátorába ahonnan elindultak a fekete és vörös
csontfigurák.

(5.)

Erg Ágoston problematizálja is a saját szövegének „összetéveszthetőségét”, de igazából a megjelenített tárgyiasságok szintjén, az autobiografikus elemek beiktatása révén képes csak arra, hogy valóban „sajátjává” tegye a szövegét:

MOST elkezdek beszélni és nem hiszem, hogy
a külsőségek alapján valaki összetéveszthetne

walt whitmannal vagy kassák lajossal igen
igen igen igen én nagyon jól ismerem magam
.....
persze minden legapróbb izmomnak tudom
a latin nevét körülbelül tisztában vagyok
agysejtjeim mikroszkopikus szerkezetével is
ha hiánytalanul meg akarnám magam mu-
tatni el kellene mesélnem a gyermekkorom
(Erg Ágoston 1)

Az autobiografikus írás lehetőségéről van tehát szó inkább, mint egy saját stílusról: Erg a saját orvos-identitása vagy gyermekkorának történései révén próbálja megjeleníteni önmagát. Ez az egyes szám első személyű, kiindulópontját tekintve „alanyi" költészet általában jellemző a kötet Erg-verseire, néhány szerelmes versként olvasható szöveg is feltűnik. Inkább arról beszélhetünk, hogy az alanyi közlések eloldozódnak a konkrét referenciáktól – legtöbbször olyan, zeugmaszerűen működő alakzatok révén, amelyekben különnemű és különböző jelentésmezőkhöz, fikciós szintekhez tartozó kifejezések kerülnek egymás mellé:

ruháim alatt üres fekete cukorsüvegeket viselek
künn rézkandeláberekben égnek az esték és por-
fircsengők csilingelnek
de én még a szomszédaimat sem ismerem szőr
sincs az ajkamon
(Vízió Páris felett)

Másutt abszurd történetté áll össze a hasonló hangnemben előadott, énközpontú eseménysor:

a *lány akiről szó van nem elég öreg és nem eléggé lány*
ilyenkor bekapcsolja hideg ujjait egy pianínó fehér
sípládájába

ölembe vettem és megindultunk a ferencjózsef-híd felé [...]
mezítláb mentem a dunaparti korzón és nagyon szégyelltem
magam
még meglát valaki elmeséli otthon és soha többet nem
választanak be
a tudományos akadémiába
nem volt kéznél pianíno és így minden táplálék
hiányában szemlátomást zsugorodott
mire visszajöttem a cigarettával a pelenkájából mosolygott
felém
bölcsőben feküdt és a jegyszedő nénike ringatta
(A Kálvin-tér sarkán ült éppen ott)

A *Groteszk plakát* megjelenése után Erg Ágoston gyakorlatilag felhagy a versírással, a próza és (akárcsak Heves Ferenc) különféle cikkek, ismertetők írása felé fordul. Önálló szépirodalmi kötetük nem jelent meg.

Átmeneti beszédmódok: Olosz Lajos, Ormos Iván, Dsida Jenő, Méliusz József

Olosz Lajos költészete az esztétizmus szimbolista-szecessziós keretei között helyezhető el, talán ő az az erdélyi magyar költészetben, aki a legegyértelműbben képviseli egy hangsúlyosan az immanencia-elvre épülő versnyelv alternatíváját. Hogy legalább említés szintjén feltűnhet egy ilyen kötet kontextusában is, azt elsősorban az indokolja, hogy szinte kizárólag szabad verseket ír, és ez a magyar klasszikus modernségben nem túl gyakori. Áprily Lajos egy 1924-es levelében szükségesnek is érezte jelezni, hogy fontosnak tartja azt a költészettípust, amelyet Olosz képvisel: „Az elfogadható modernség határán belül Te vagy a legmodernebb közöttünk s talán a legboldogabb is: tartalmad számára megtaláltad a legmegfelelőbb szabad és mégis testhezálló, kiegé-

szítésektől idegen formát. Ne csüggedj, ha meg nem értéssel találkozol! Neked van igazad!"[306] Jancsó Elemér később éppen Áprily költészetéhez látja legközelebb az övét, annak a költői attitűdnek a nyomán, amely kissé mindig eltartja magától az élményt, reflektálttá téve azt.[307] Olosz azonban fogékonyabbnak mutatkozik a létezés abszurditásának, esetlegességeinek érzékelése iránt. Versei rövidebbek, sűrítettebbek, többnyire egyetlen helyzet, hangulat, szorongás kibontásából állnak össze, és az abszurd helyzetek determináltság-élménye, kiszolgáltatottsága mindvégig meghatározzák őket. Pomogáts Béla például Georg Trakl és Georg Heym vershangulataival hozza kapcsolatba ezt a jelleget.[308] Az irodalomtörténet általában az egyszerűsödés folyamatrajzát vázolja fel költészete kapcsán, ezt azonban akár az egyik esztétista alapprobléma kiéleződéseként is felfoghatjuk: Olosz a csend, az elhallgatás lehetőségének egyre intenzívebb megjelenítése felé halad. Már első kötetének első verseiben is központi szerepet játszik mint motívum, egyre inkább globális-szerkezeti összetevővé válik azonban, annak a paradoxonnak az intenzív megélése révén, amely szavak által próbál beszélni a csendről. *(Barlanghomály)* A „kiszakadás" gondolata nem idegen az Olosz-versektől. De nem az avantgárdra jellemző, látványos gesztusok szakító energiáiról van szó, hanem a szemlélődésben, a reflexióban való kiszakadásról, ahogy például az *Ős-sötét* című versben, amely az éjszaka „magába zárt" világát megidézve jut el a verszárlatig:

---

306 Idézi Sőni Pál: *Avantgarde sugárzás.* 267.

307 „Mindketten mintha álarcot hordanának, amely mögé mint vaspáncélba öltözött lovagok, elrejtik legbensőbb, legigazibb arcukat." Jancsó Elemér: *Az erdélyi magyar líra tizenöt éve.* 70.

308 „Szorongása és félelme nem csupán helyzetének következménye, hanem egyéniségének és életfilozófiájának is: mintha a »metafizikai rossznak« azt az élményét élné át, amely Rilke, Georg Trakl vagy Georg Heym verseiből ismerős." Pomogáts Béla: Barlanghomályban. Olosz Lajos költészetéről. In: Olosz Lajos: *Könyörtelen mesék. Összes versek.* Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2004. 12.

Arra gondol ilyenkor az élet,
amiből kiszakadt
s ami lesz belőle.

Ormos Iván nem tartozik a közismert erdélyi költők közé, csupán *Állj! Ki vagy?* című regénye jelent meg az Erdélyi Szépmíves Céh kiadásában, korábbi verseskönyvei (*Ölelés dúlt földön, Ökrökkel és csillagokkal, Esti társ, Napok és emberek*) 1924-től kezdődően Aradon és Temesváron láttak napvilágot. Versei leginkább a *Magyar Írás* költőinek hangnemét, szemléletmódját idézik, vagy másutt Adyt és követőit: fogékonyak a transzcendencia iránt, és nosztalgikusan viszonyulnak a természet harmóniájához. (A *Vadmadarak* című versben a város például „füstös, véres szörny" képében tűnik fel.) Kulcsfogalma az ősiség, a titok, ebben Ady-követő. De székelyföldi kötődések is felbukkannak verseiben, amelyek konkrétabb vonatkozásokkal is ellátják az „ősiség" kategóriáját (*Csavargás hun hegyek közt*).

Költészetének avantgárd jegyei átszűrődnek tehát egy transzcendens kontemplációra hajló „szűrőn", nem véletlen, hogy az avantgárdokra olyannyira jellemző lendület-érzet analógiája Ormosnál gyakran ciklusnyi terjedelemben is a tavasz vagy a hajnal. Néhány értékesebb verse (*Himnusz szelíd éjjel*, *Ökörnyál* stb.) éppen ezért inkább a klasszikus modernség paradigmájához tartozik, amelyben az esztétizáló jellegű kontempláció természetesebben van jelen.

Az expresszionista versbeszéddel való kísérletei elsősorban a közismert toposzok beépítésére korlátozódnak, anélkül, hogy ezek jelenléte valamiféle költői logika szerint igazán indokolttá válna:

Én a vért kiáltom Európa titáni halálhörgésében,
te vén farsangi báb,
agyadban sistergő tűzcsóvák táncolnak,
szíved sikoltva fullad a kloakák szennyes csókjaiba.
Európa!
.....

A halál borzalmas arca megelevenedik
vörös Bábeleden,
de én kibirkózom magam görcsös ölelésedből,
széthányom városaid tüzét,
vért és napot ordítok a néger őserdők hangzavarában,
fölgyújtom a fiatalság máglyáját
a fekete istenek vad törzsében,
magamba dobom egy szörnyű, új ima durva betűit
(Európa)

Dsida Jenő 1930-ban összeállított egy verseskötetnyi anyagot *Menni kellene házról házra* címmel – ez lett volna a második könyve. A gyűjtemény jelentős részét 1929 elején, Abafáján írott versei teszik ki, a huszonhárom versből végül csak nyolc jelent meg nyomtatásban a költő életében, kötetben pedig közülük csupán egy[309] – maga a kötetterv sem valósult meg tehát. Dsida érezhetően kísérletezik ezekben a szövegekben, sok itt a rímtelen vagy akár prózába tördelt szöveg. A *Fázol* című vers önreflexív keretben jelenít meg egy látomást, érdekessége, hogy nem a beszélő látomásáról van szó, hanem a megszólított Te tudatába vetül ki a képek, történések sorozata:

Nem fogod megérteni ezt a hangulatot,
előre tudom, csak ha összefüggéstelen
képeket rajzolok sebtiben, milyen borzasztó,
csak akkor érted meg, milyen iszonyú.
Ez az én hangulatom, figyelj: [...]

Az abszurditás-élményhez, amelyet a vers hordoz, hozzákapcsolódik annak abszurditása is az olvasói tudatban, ahogy a látomás érzékelhetően személyre szabott: a belehelyezkedés a látomásba korántsem „problémamentes”.

---

[309] Láng Gusztáv: *Dsida Jenő költészete.* 266.

Egy másik vers, az *Ének az egész világnak* prózába tördelve tűnik fel a lapon, dikciója ditirambikus (a „dythiramb” szó egyébként a versben is szerepel), szemléletileg pedig közel áll Szentimrei Jenő vagy akár Bartalis János „organicista” verseihez:

Testvérek, szerelmese vagyok a világnak, amelyből vétettem s amelybe visszatérek: ájultan élek, mint a fán, a kérgek alatt a barnafényű féreg. A föld aranymámorba pólyál, mint jó anyám fehér keze s a holtsugarú, szende holdnál kristályos lesz e kék zene. [...] Káprázatos aranytetők fölött a karom messze nyúlik s villognak lent a nagy mezők, villog a világ időkön túlig.

Expresszionista jellegű szöveg, és ezúttal nem csupán a toposzok vagy a jellegzetes expresszionista szótár elemei teszik azzá, hanem a bekezdések határain (és helyenként azokon belül) történő váltások, az én kiterjedésének változása a vers folyamán, a felkiáltásokra sűrűn építő prozódia, illetve a montázsjelleg, amelylyel heterogén szövegbetéteket helyez el a versben.

Legismertebb avantgárd jellegű verskompozíciója a *Bútorok,* amely a *Nagycsütörtök* című kötetben is helyet kapott. Láng Gusztáv monográfiájában joggal hozza összefüggésbe a korabeli szavalókórus-versekkel, azt is jelezve, hogy nem elszigetelt ez a szerkesztésmód Dsidánál, hiszen ez jellemző például az *Amundsen kortársa* című versre is.[310] Mindkettő épít az ismétlődésekre, a rövid mondatokra, a dialogikus szerkezetre (amely olykor abszurd dialógus vagy áldialógus). Az anarchikus tömeglázadást megjelenítő vers szólamokra bomlik – az elemek avantgárd jellegű széttartása nagyobb tömbök mentén történik. Jelenetező logikája érzékletesebbé teszi, mint például Szemlér Ferenc 1932-es kompozícióját, a *Karének*et – abban a szerepek olyannyira konvencionálisan válnak el egymástól (gyermekek, ifjak, férfiak, asszonyok, öregek, tömeg stb.), hogy szinte előre megjósolható,

[310] Láng Gusztáv: *i. m.* 115.

miről fognak szólni az egyes szólamok.[311] A *Bútorok* szélső pont a Dsida-életműben, de az is kimutatható, hogy a különbség a többi Dsida-szövegekhez képest nem oppozicionális, inkább csak fokozati jellegű: nem jelent „világnézeti fordulatot”,[312] fentebb pedig utaltam rá, hogy poétikai fordulatot sem, hiszen a vers egyes megoldásai másutt is feltűnnek Dsidánál, az újdonságot voltaképpen ezek nagykompozícióba rendezése jelenti.

Dsida avantgárd-kötődéseinek vizsgálata annak is függvénye, hogy mennyire tágan kezeljük az expresszionizmus kategóriáját a magyar vagy akár a német irodalmon belül; amennyiben Georg Trakl szövegeit például (amelyekből Dsida viszonylag sokat fordított) expresszionistaként kezeljük, Dsida életművében is szélesíthető az expresszionista hatás köre. Az viszont kétségtelen, hogy Dsidát csak néhány vers erejéig érintette meg a messianisztikus expresszionizmus új embert megteremteni kívánó lendülete. Márai Sándor korai verseinél Dsida lényegesen visszafogottabb (más-más időszakból is valók avantgárd-közeli verseik), esetleg Szabó Lőrinc második-harmadik kötetének közelében vagy Radnóti Miklós verseiben keresgélhetnénk további párhuzamok után a Dsida-életmű (és annak avantgárd-vonatkozásainak) pontosabb körülírásakor.

Méliusz József első kötete 1945-ben jelenik meg, a két világháború közötti időszakban csupán folyóiratpublikációk, illetve utólagos közlések alapján követhetjük költészete alakulását. 1984-es válogatott verseskönyve éppen 1930-cal indítja a versközléseket, tehát egy olyan pillanattal, amely a magyar avantgárd irodalomban egyfajta végpontnak tekinthető – legtöbb értelmező, ahogy

---

311 „Szótárát”, szabadversforma-használatát figyelembe véve Szemlérről is elmondható, hogy a húszas-harmincas évek fordulóján időlegesen megérinti az avantgárd, mindenekelőtt „kozmikussága”, nyomortematikája, emelkedettsége (és nem deszemiotizáló törekvései) által. Életművének ebben a rétegében viszont nem nyújt egyénit, és igazán sikerült szövegeket sem.

312 L. Láng Gusztáv: *Dsida Jenő költészete.* 123.

már a könyv bevezetőjében is utaltam rá, ehhez az időponthoz kapcsolja az avantgárd mozgalmi szakaszának lezárulását. A Méliusz-életmű „beskatulyázhatatlansága" abból adódik, hogy költészetében a jelzett időhatáron túl is, sőt, leginkább a második világháború után érzékelhető magasabb színvonalon az avantgárd versbeszéd jelenléte – többek között posztexpresszionista és „új tárgyias" jegyekkel keverten. Mintegy utólag, Horace Cockery fiktív költő hangján, illetve az *Aréna* című verseskönyvben írja meg költői életművének legértékesebb darabjait, anélkül, hogy ezek esetében „neoavantgárd" jegyekről beszélhetnénk – poétikailag ekkor is Bertolt Brecht vagy a munkásmozgalmi költészet megoldásaiból építkezik. Ehhez a poétikához akkor is makacsul ragaszkodik lényegét tekintve, amikor az ötvenes-hatvanas években „ellenbeszédnek" számít bizonyos fokig. Az emlékezés modalitásának szerepét, illetve az ezzel összefüggésben tapasztalt minőségi ugrást több értelmező is kiemeli Méliusz esetében.[313] Méliusz költészete akár az avantgárdra (vagy annak egy sajátos változatára) való emlékezésként is leírható.

1930–31-es berlini tartózkodásakor alakul ki az ottani baloldali mozgalmakhoz, illetve Brecht szövegvilágához való szorosabb kapcsolódása. *Levél Felicia Sieburthoz* című, harmincas években írt szövege már emlékező retorikát, prediszpozíciót sugall (gyakran tér vissza az „emlékszel?" kiszólás), és Bertolt Brecht neve is feltűnik benne:

Sóvárgón álldogáltunk a könyvesboltok kirakatai előtt,
összevakartuk, számolgattuk maradék pénzünk. Bert
Brecht új könyvét megvehetjük-é?
Te mégis úgy gondoltad, térjünk be Quickhez
krumplisalátás virslit vacsorázni.[314]

---

[313] L. például Borcsa János: *Méliusz József.* Bukarest–Kolozsvár, Kriterion, 2001. 143.

[314] Idézett kiadás: Méliusz József: *Válogatott költemények.* Bukarest, Kriterion, 1984.

1934 áprilisában egy Brecht-hosszúvers fordítását jelenteti meg a *Korunk*ban (*Az óriásváros New York nyomaveszett dicsősége*), és később is többször visszatér erre a kapcsolódásra. Egy 1972-es interjúban mondja: „Berlin nekem: Piscator és Brecht [...]. Rám például Brecht nagyon hatott, s mindaddig, amíg a mi baloldali irodalmunk egy zárt körben élt és sugárzott, nem is volt semmi baj. Otthonos volt a Brechttel való kapcsolódás. De amikor a történelem megszüntette ezt a reánk kényszerített izolálódást, abban a pillanatban egy tágabb összefüggésrendszerben tűnt ki, hogy a mi nemzetiségi viszonylataink között milyen idegen. [...] Brecht a magas fejlettségű ipar proletariátusának és a hozzá húzó intellektuális nonkonformizmusnak volt zseniális írója."[315] Ezt a viszonyt azért is érdemes kiemelni, mert a Méliusz-költészet jellege, illetve korszakokból, irányzatokból kitüremkedő volta mintha épp a Brecht-recepció hasonló dilemmáit aktualizálná. Egyszerre utólagos ez a beszédmód az avantgárdhoz képest, és nyúl vissza annak (modernségbeli vagy archaikus) előzményeihez.[316] Méliusz is ír vagabundusverseket, akárcsak Brecht, ezt a szerepet ölti magára vándorlásairól szóló szövegeiben vagy

---

[315] Méliusz József: Korallsziget Szinaján. Kérdez: Marosi Ildikó. In: Uő: *Kávéház nélkül.* Bukarest, Kriterion, 1977. 427. 413–430.

[316] „ [Brecht] modernséghez való kapcsolódása nyilvánvalóan az egyik oka, miért nem foglalható bele valamelyik avantgarde áramlat keretébe. Nemcsak azért, mert egyéni jelentősége túlnő egyetlen áramlaton, hanem talán azért sem, mert késői indulása ellenére úgy tűnik, művészetének gyökerei korábbra nyúlnak vissza az avantgarde kezdeteinél" – írja Vajda György Mihály *(Modernség, dráma, Brecht.* Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1981. 30–31.). Említi azt is, hogy Brecht a századfordulós kabarék, cirkuszok, orfeumok „használati" költészete mellett a következő hagyománystruktúrákba illeszkedik: „Epikus színházának az alapja a naturalizmus volt, korai verseinek mintáit a modernség költőiben találta meg, a »költői dráma« általa kifejlesztett változatának nem világnézeti magatartásban, hanem líraiságban elődje a szimbolizmus drámája lehetett, amellyel egyébként ideológiailag mindig szembenállt." Uo. 322.

alteregós verseiben, például a harmincas években írt, és a *Korunk*ban megjelent Ben Hepburn-ciklusban. Ezért is mondhatja Borcsa János a Méliusz-költészetről: „életművének egésze tehát nem egyik vagy másik avantgárd irányzatban helyezhető el, hanem e líra állandói és változói révén a modernség tágasabb körébe tartozik, s a Rimbaud-i–whitmani hagyományból táplálkozik. E hagyománytípus előbbi komponensére az elszabadult képzelet logikán túli, kötetlen áradása révén emlékeztet, a sejtetés helyett a megnevezést választva, mondhatni egy antipoétika lehetőségét, utóbbi komponensre az egész és harmónia igényének fenntartásával és egy egyénített ütemű versbeszéddel."[317]

Ezzel összefüggésben Méliusz tehát a brechti travesztiajelleg iránt is fogékonyságot mutat (ezt a törekvést képviselik a két világháború közti *Korunk*ban például Faludy György versei és átköltései is – ő Méliusz mellett a másik Brecht-fordító a lapban), és ez az a jegy, amely igazából egyéníti költészetét a harmincas évek *Korunk*jának munkásmozgalmi kötődésű líráján belül. Sőt, Szász János a Ben Hepburn-verskompozíciót tekinti „Méliusz költészetének egyik immár egyéni hangú ágá"-nak.[318] Az 1938-ban publikált *Örvénylő Párizs, népek csillaga* című hosszúvers esetében a szürrealizmus Méliusz-lírára tett hatását is említhetnénk, de itt ugyanúgy „késleltetett", retrospektív modalitású avantgárdról van szó igazából, ahogy ezt korábban, a teljes életműre vonatkoztatva állítottam.

Az erdélyi költészet avantgárd-nyomai Méliusz és mások esetében is jórészt a *Korunk* hasábjain keresendők az 1930-as korszakhatáron túl, de igazat adhatunk a *Korunk költészete* című gyűjtemény bevezető tanulmányát író Szász Jánosnak abban, hogy ez már nem a tízes-húszas évek szerzőinek a munkásságához, és igazából nem is az ő szemléletükhöz kapcsolódik: „az avantgarde kísérletekben csírázó forradalmi szocialista költészet

---

[317] Borcsa János: *Méliusz József.* 142.

[318] Szász János: Egy költészet pályaképe. In: Méliusz József: *Válogatott költemények.* 444.

kibontakoztatása már más költőkre várt. Ám ez újrafolytatók – a *Korunk* költői – egyben el is váltak azoktól, akik a forradalmi előzmény után az avantgardizmust részben egy általános humanizmus, részben a transzilvanista partikularizmus vonalára vitték át".[319]

Az avantgárd vers útja Erdélyben tehát – akárcsak Magyarországon vagy más nemzeti irodalmakban – a teljes elhallgatás felé, vagy másoknál a mozgalmi költészet felé vezetett. Az a fajta „klasszicizálódás", amely József Attila vagy Illyés Gyula verseit jellemezte, bizonyos megszorításokkal leginkább Bartalis Jánost érintette. A továbbiakban láthatjuk: Szántó György prózaírói munkássága is hasonló fordulatot mutat. Az a „kontaminált" avantgárd versbeszéd, amely egyszerre a modernség több rétegét hordozza az erdélyi költészetben, mindazonáltal érdekes adalékokkal szolgálhat a magyar költészeti modernség természetének körülírásához.

[319] Szász János: Irodalomtörténetünk egy fejezete: a Korunk költészete (1932–1940). In: Méliusz József (szerk.): *A Korunk költészete.* Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1967. 22.

IX. A MODERNSÉG BESZÉDMÓDJAI A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTTI ERDÉLYI MAGYAR PRÓZÁBAN

Változó emberkép

A magyar prózairodalomban lényegesen kisebb azoknak a műveknek a száma, amelyek kifejezetten az avantgárd irányzatok hatására születtek, mint a költészetben. Ez az erdélyi prózairodalmon belül is így van, e könyv prózafejezete bizonyos szempontból tehát akár teljességgel kiiktathatónak bizonyulna. Az erdélyi regényirodalomban azonban van néhány olyan mű, amely sokáig kívül esett a szakmai vizsgálódások horizontján – ezek a tág értelemben vett modernség, és azon belül egyfajta „puha" avantgárd keretei között értelmezhetők leginkább. Ezeket a szövegeket voltaképpen az erdélyi modernista prózával szoros összefüggésben – Bánffy Miklós vagy akár Karácsony Benő, Kuncz Aladár műveivel együtt tárgyalhatná az irodalomtörténet prózapoétikai jegyeik alapján, ezúttal módszertani okokból (és inkább szemléleti érvekkel) mégis különválasztanám ezeket a könyveket – Tamási Áron, Szántó György, Nagy Dániel műveit az övéiktől, és csak a közös tipológiai jegyekre való utalás révén mutatnám meg az átjárást közöttük.

A 20. század elejére a magyar prózában egyre hangsúlyosabbá válik a gondviseléselvű világkép megbomlása: az a gondolkodástörténeti fordulat, amely a magyar kultúrában főként Nietzsche, Bergson és Freud recepciójához köthető, nem hagyta érintetlenül a próza nyelvi és világképi összetevőit sem. A személyiség mibenlétének, meghatározottságának (és e meghatározottságokhoz képest történő emancipációjának) problémái már az 1910-es évek regényeiben felmerülnek, retrospektíve pedig a

19. század végének kisprózájában is kimutathatók. Móricz Zsigmond vagy Babits Mihály korai regényeiben például *(Sárarany* – 1911; *Az Isten háta mögött* – 1911; *A gólyakalifa* – 1913) a szereplők tettei, motivációi olyan struktúrákká szerveződnek, amelyek a személyiségjegyeket töréseikkel, megfejthetetlenségükkel együtt mutatják. Ezek a törések olykor dichotomikusan, az ösztönök és az intellektus/interiorizált konvenciók közötti szakadék képében tűnnek fel, de ez a szerkezet is meg-megbomlik, valahányszor e modellszerű felépítés érintkezésbe lép más összetevőkkel. Az egyre gyorsabban és radikálisabban változó konvenciók, új helyzetek, illetve az árnyalódó személyiségelméletek a századelőn már azt mutatják, hogy az én legstabilabbnak gondolt rétegei is ki vannak téve a változások lehetőségének. Szélesebb értelemben ez a tapasztalat a világháború élményével válik konkrétummá, emblematikussá. Egyszersmind új jelentésekre is szert tesz ezáltal. Kétségtelen azonban, hogy a személyiség problematizálása, kiszolgáltatottsága általánosabb modernségbeli jegy: a háborús létbizonytalanság helyzete egy tágabb vonatkozású életérzés „változataként" bukkan fel az irodalomban. „A metafizikai támaszok elvesztésének tragikuma jellegzetesen huszadik századi élmény – írja Kulcsár Szabó Ernő –, mellyel rendre a kifosztottság érzetével szembesülnek az olyan irodalmi hősök, akik a világnak egy hagyományos rendjét őrzik a tudatukban. [...] egzisztenciális állapota mögött nem létezik valóságos teremtő rend, mely e létet bármely értelemben szavatolná. Ez az új létértelmezés át- meg átjárja a század modern világirodalmát. Benne azonban nem a pesszimizmus létfilozófiai elemét kell meghatározó jelentőségűnek látnunk, mint az gyakorta meg szokott történni. Lényegi mozzanata sokkal inkább az emberi lét megváltozott szituáltságának tudatosításában van: annak felismerésében, hogy az egyéni élet ontológiája nem valamiféle önmagától adott létviszony, hanem mindig értelmezett,

reflektált kép az emberi létről."[320] A jelzett világértelmezés „peszszimista" címkével való ellátása éppen a hozzá kapcsolható szövegek sokfélesége miatt volna túlegyszerűsítés. Nem végpontról van szó, hanem olyan helyzetről, amelyben más, korábbitól eltérő létértelmezési stratégiák kidolgozása válik szükségessé – egyszersmind lehetségessé is. Az esztétizmus, az avantgárd, az utómodernség beszédmódjai más és más lehetőségeket nyitnak meg a prózában. „A tragikus mozzanat felismerése, az individuum önmagára utaltságának tudata forrása lehet annak a törekvésnek is, melynek során az én a világ új dimenzióit veszi a birtokába. A metafizikai korlátok megdőltének lehetősége az ember végtelenbe törekvésének, önmaga fölé emelkedésének szabadságát is jelenti" – írja Kulcsár Szabó Ernő.[321] A világ és az ember változásának tapasztalata nem feltétlenül a passzivitás magatartásmintáját kínálja. Ami változik, annak változtathatónak kell lennie – foglalhatnánk össze egy látszólagos tautológiában például a tízes évek avantgárdjának egyik alaptézisét. Vagyis: felmerül a beavatkozás lehetősége, a változások irányításának reménye. Nem véletlen, hogy az expresszionizmus, illetőleg az aktivizmus egy új embertípus kialakítását tekintette céljának: a változásokat az új ember „eljöveteléhez" kötötte.

Azok számára, akik kevésbé ambiciózus koncepcióval fogadták és szemlélték a változásokat, szintén nem volt szükségszerűen „pesszimista" irányultságú a századelő világának megélése. A megismerés-orientált megközelítésekben felnyíló abszurd horizont alapvető kihívásokkal szolgált. A létezés határhelyzetei olyan, korábban rejtetten maradó egzisztenciális összetevőkre hívták fel a figyelmet, amelyek retrospektíve is új jelentésekkel látták el a világot, leginkább persze azokban a szférákban (például a művészetben), ahol már reflexív távlatban merülhettek fel.

---

[320] Kulcsár Szabó Ernő: *A zavarbaejtő elbeszélés.* Budapest, Kozmosz Könyvek, 1984. 45.

[321] Kulcsár Szabó Ernő: *i. m.* 47.

A próza a maga módján jeleníti meg és reagálja le a személyiségkép átalakulását. Ez, ahogy Olasz Sándor is kimutatja,[322] kompozicionális következményekkel jár – egyaránt változnak a térbeli-időbeli viszonyok és az elbeszélői helyzet konstrukciója. Nagyobb hangsúlyt kap a regények reflexív rétege. Természetesen nem valamiféle globális behelyettesítődésről van szó. Az adott irodalomtörténeti pillanatban inkább részleges módosulásokról beszélhetünk. Anélkül, hogy általános tendenciává válna a cselekményszerkezetek és az értékszerkezetek megbomlása, jó néhány olyan prózai mű jelenik meg ekkoriban, amelyek kapcsolatba hozhatók a modernség egzisztenciális tapasztalatával. Krúdy Gyula és Kosztolányi Dezső munkái, majd Márai Sándor, Szentkuthy Miklós, Füst Milán, Németh László szövegei más-más módon, de bizonyos fokú érzékenységet mutatva viszonyulnak a személyiséggel, a nyelvvel, az egzisztenciával kapcsolatos kérdésfelvetésekhez.

A huszadik század első felének magyar regényirodalmát vizsgáló értelmezők jórészt egyetértenek abban, hogy a modernség jellemzésekor figyelembe kell venni a magyar próza korabeli szituáltságát, hagyománystruktúráját. Ebben a hagyományszerkezetben elszigeteltek maradtak a *Prae*-típusú regénykonstrukciók, beszédmódok – formai jegyeket tekintve tehát alig beszélhetünk radikálisan modernista prózáról. A modernség azonban nem egyszerű formaprobléma: a fentebb jelzett, személyiséggel kapcsolatos elképzelések, általánosabb szemléleti elemek, alapélmények jelenlétét tekintve lényegesen gazdagabb a magyar modernség irodalma. Szerkezeti szinten például a metaforikus konstrukciók fokozatos térnyerése figyelhető meg a dominánsan metonimikus logika alapján működő prózanyelvhez képest, amely a 19. századig gyakorlatilag egyeduralkodónak bizonyult a világirodalomban: az ok-okozati, térbeli-időbeli kapcsolódások zökkenő-

[322] Vö. Olasz Sándor: A regény metamorfózisa századunk első felében. In: Uő: *A regény metamorfózisa.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 10.

mentességét megkérdőjelező, aláásó regényszerkezetek jelennek meg. A megváltozott emberkép a jellemként való megjelenítést is problematizálja: a valakiből valakivé válás, a *Bildung* elmesélése már nem tűnik maradéktalanul kielégítőnek abban a világképben, amely egyre inkább szembesül azzal, hogy a történet elmesélése nagy mértékben ki van szolgáltatva a nyelvnek, illetve a szövegalakítási módozatoknak.[323] Krúdy Gyula Szindbádja vagy Kosztolányi Esti Kornélja nem tekinthetők jellemeknek, inkább egy-egy szituációban kibomló szerep nyomán képződnek meg, metaforikus logikával. Hasonló figurákkal találkozhatunk azokban az alább vizsgálandó erdélyi regényekben is, amelyek eltávolodnak a lélektani realista regény konvenciórendszerétől, és helyzetek, illetve a mítoszi nyelv metaforikus játékba hozása révén jelenítik meg szereplőiket: Szántó György, Tamási Áron, Nagy Dániel regényeit említhetnénk elsősorban ilyen vonatkozásban, de akár Karácsony Benő rezignált figuráit is meg lehetne közelíteni ebből a szempontból.

A modernség válságtapasztalatai az erdélyi magyar regényirodalomban

A modernség a személyiség, a nyelv, a megismerhetőség válságtapasztalatával áll összefüggésben, ezekkel kapcsolatos az az abszurd életérzés is, amely a formai megvalósulásoktól függetlenül vonul végig a húszas-harmincas évek prózairodalmán. Fentebb már esett szó arról, hogy a háború élménye e válságtapasztalatok sajátos konkretizációjaként is felfogható: a megsemmisülés, a leromlás, a pusztulás olyan perspektíváit teszi hozzáférhetővé, amelyek korábban egy más absztrakciós szinten tevődtek fel. Ebből kiindulva a húszas-harmincas évek erdélyi magyar regény-

[323] L. Kulcsár Szabó Ernő: Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben. In: Uő: *Beszédmód és horizont.* Budapest, Argumentum, 1996. 82.

irodalmának olyasfajta tipológiáját is ki lehetne alakítani a modernség paradigmáján belül, amely különféle megjelenített válsághelyzetek mentén kategorizálná a korszak regényeit. Ilyen értelemben *„háborús”* regénynek lehetne tekinteni például Nagy Dániel *Cirkusz* című regényét, de Szántó György, Markovits Rodion vagy Karácsony Benő néhány regényét is némelyik fontos epizódjukból kiindulva. A háborús élmény behatol a nyelv, a személyiség különböző rétegeibe, alapvető befolyással van az értékek egymáshoz való viszonyára. Ugyanúgy, ahogy egy másik lehetséges típus, a *„fogság-regény”* alaphelyzete. Markovits Rodion *Szibériai garnizon*ja ebben a keretben központi problémáját mutatja meg, akárcsak Kuncz Aladár *Fekete kolostor*a. Ezek a határhelyzetek mind a háborúval állnak összefüggésben. Egy másik válsághelyzet, amely a korábbi regényhagyományban is feltűnik, új lehetőségeit mutatja meg a huszadik század elején: a *„művészregény”* alapszituációjáról van szó. Ez a tradíció általában a művész közösségbe való beilleszkedésének, önmegvalósításának problémáját vetette fel, a társadalmi elvárások felől vagy a művész/polgár dichotómia megképezésével. A huszadik század első felében ez a kérdéskör a művészet szerepének problematizálásával is összefüggésbe került: az avantgárd tömegművészet-koncepciója például más művész-szerepek körvonalazását is lehetővé tette, mint a századforduló önpusztító és önemésztő művész-típusa. Olyan erdélyi könyvekben válik ez központi problémává, mint Szántó György *Sebastianus útja elvégeztetett* vagy *Stradivari* című regényei, *A kék lovas* című novelláskötete. De ugyancsak „művészregény” ebben az értelemben a *Reggeltől estig* (Bánffy Miklós kötete), vagy *Az idegen csillag* (Ligeti Ernő könyve Ira Aldridge-ről). Karácsony Benő *Pjotruská*ja vagy Felméri-regényei, Tamási Áron *Szűzmáriás királyfi*ja szintén konstrukciós elvként hasznosítják a művészregények néhány elemét. Tabéry Géza Bolyai-regénye pedig, a *Szarvasbika* alapszerkezetét tekintve ugyancsak a művészregény helyzeteit interpretálja újra tudósregényként.

Egy másik válságszituáció azzal az identitásváltozással hozható kapcsolatba, amely a transzilvanista irodalom toposzává lett: a többségiből kisebbségivé válásról van szó. Mondjuk így: a *peremhelyzet* regényéről. Ez a végső soron egzisztencialista keretben is felvethető (tehát modernségbeli válsághelyzetekkel kapcsolatba hozható) probléma gyakran vált olyan értelemben tipologikussá, hogy a személyiséget, nyelvhasználatot érintő határhelyzet közösségmegerősítő, célelvű struktúrákat hozott létre az irodalmi szövegekben – ilyen értelemben eltávolodott a századelős modernség paradigmájától. Ennek a kiterjesztő, egyéni léthelyzetet általánossá emelő elmozdulásnak vannak ugyan nyomai az olyan művekben is, mint a *Szűzmáriás királyfi* vagy a *Tizenegyek* antológiájának novellái, de a teleologikus struktúra absztraktabbá válása, az ábrázolásmód mimetikustól való elfordulása a modernség alapproblémái felé közelítik a szövegeket. Karácsony Benő regényszerkezetei, ironikus, reflektált szólamai szintén úgy képesek kezelni a felmerülő problémákat, hogy azok nem egy általános érvényre törekvő célképzetnek rendelődnek alá.

A fentiekből érzékelhető, hogy ezek a jobbára tematikusnak tekinthető kategóriák mennyire átjárnak egymásba: Szántó első regénye például egyszerre háborús regény és művészregény. Tamási *Szűzmáriás királyfi*ja egyszerre kisebbségi regény és művészregény. Mindenképpen továbblépést, differenciáltabb megközelítést jelenthetnek azonban ahhoz a történetileg létrejött dichotómiához képest, amely a húszas évek erdélyi regényirodalmát a történelmi és a társadalmi regény kettőségében próbálta láttatni a „Vallani és vállalni” vita (1929–1930) táján.[324] Ennek kapcsán csupán egy Szegedy-Maszák Mihály által felállított műfajtipológiára utalnék, amely az elbeszélésmódok felől közelít a regényekhez. Ő a következő kategóriákról beszél: meseközeli műfajok (a szerepkörök szerint szerveződő lovagregény, pikareszk, bűnügyi történet stb.), a szűkebb értelemben vett regény

[324] A vita részletes ismertetését és értelmezését lásd Kántor Lajos: *Vallani és vállalni.* Bukarest, Kriterion, 1984.

(egyénített jellemekkel, meghatározott térrel, célképzetes időszerkezettel), a vallomás (első személyű, értelmezett önéletrajz), a példázat (eszmék, álláspontok szólamait megjelenítő szöveg), illetve románcos történet (stilizált lelki őstípusok megjelenítése stb.).[325] E tipológia felállítása után az irodalomtörténész felveti a kérdést, hogy miként lehetne elhelyezni e gondolatmeneten belül a történelmi regényt: „Megítélésem szerint nem tekinthető műfajnak abban az értelemben, ahogy a számba vett öt típus. Mindegyik keretein belül megvalósítható, s ezért alaktani szempontból inkább csak a benne szereplő történeti személyekkel kell külön foglalkoznunk."[326] Ezt a tézist igazolhatnák az olyan típusú erdélyi regények is, mint Tabéry *Szarvasbikáj*a, amelyben ugyan számos esemény történelmi narratívákból is ismerős lehet, problémakezelését tekintve mégis a művészregény kategóriájához áll közel, a fenti öt regényforma közül pedig alighanem a románcos történettel mutatná a legtöbb rokonságot.

Az alábbiakban alkalmazott műfajtipológia részben támaszkodik arra a „válságleltárra", amelyet a háborús regény, fogságregény, művészregény, peremhelyzet-regény tematikus hálója jelent. De számolni kell azzal is, hogy ugyanazok a válsághelyzetek más-más beszédmódokkal társultak az egyes regényekben. Ezzel a szemponttal korrigálnám tehát a kialakítandó regénytipológiát: nem annyira a válságok típusára, mint inkább a válságok megjelenítésének módjára, magukra a korabeli regényszövegekre építve.

A korábban megkülönböztetett típusok így a *mitologizáló regény,* az *önreflexív művészregény,* illetőleg a *konfesszionális határhelyzet-regény* kategóriái szerint lennének újrarendezhetők. A mitologizáló regényt egyébként Olasz Sándor is a húszas-harmincas évek regénytípusaként azonosítja, felhíva a figyelmet arra, hogy a mitizáló eljárások, mítoszi analógiák és ősképek,

---

[325] L. Szegedy-Maszák Mihály: Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről. In: Uő: *Minta a szőnyegen.* Budapest, Balassi, 1995. 61.

[326] Szegedy-Maszák: *i. m.* 62.

archetípusok sajátos funkciót töltenek be ezekben *a* művekben, jellegzetes huszadik századi individualizációs és egzisztenciális problémák megjelenítéséhez járulva hozzá. Gyakran szerkezeti következményekkel, ciklikus szövegszervezési módozatokkal járnak együtt ezek a tipológiai jegyek.[327] E regénytípus jellegzetes (és enyhén parodisztikus) megvalósulása az erdélyi irodalomban Nagy Dániel *Cirkusz* című regénye (amely a tematikus megközelítés szerint a „háborús regény" kategóriájával érintkezne), illetve Tamási Áron *Szűzmáriás királyfi* című könyve (amelynek a művészregényhez, illetve az emancipatorikus kisebbségi tematikához is sok köze van).

Az önreflexív művészregény olyan értelemben tekinthető a művész-tematikán túllépve is használható kategóriának, hogy a művészprobléma felvetése itt gyakran szerkezetalakító, illetve öntematizációs eljárásokkal jár együtt. Szántó György avantgárdhoz közel kerülő *Stradivari*ja, *Sebastianus útja elvégeztetett* című kötete, vagy Bánffy Miklós *Reggeltől estig* című könyve (részben Karácsony Benő könyvei) a művész-tematikát egyrészt egzisztenciális távlatba helyezik (ilyen értelemben Olasz Sándor egzisztenciális regény-kategóriájával is rokoníthatók, amelyben a „léttan" gyakran a lélektani realista oksági elvet is szétfeszíti[328]), másrészt pedig megteremtik azt a lehetőséget, hogy a regényben megjelenített művészi koncepciók, szerkezeti eljárások a maguk anyagiságában is feltűnjenek a regény szövegében, egyfajta önreflexív réteget hozva létre.

A konfesszionális határhelyzet-regény típusára ezúttal nem térnék ki bővebben, hiszen az avantgárd beszédmódtól meglehetősen távol esnek az erdélyi irodalom-beli aktualizációi – a *Szibériai garnizon* néhány „szimultaneista" felsorolásától eltekintve. Ezúttal csupán annyit jeleznék e típus kapcsán, hogy a modernség alaptapasztalatai közül a személyiség jellegével kap-

---

[327] Olasz Sándor: Tipológiai kérdések, poétikai-narratológiai modellek. In: Uő: *A regény metamorfózisa.* 27.

[328] L. Olasz Sándor: *i. m.* 29.

csolatos problémákat jeleníti meg hangsúlyosan – elsősorban Kuncz Aladár *Fekete kolostor*a sorolható ebbe a kategóriába, amely legjellegzetesebb formájában az egyes szám első személyű perspektívát követi. Érdekes összevetésekre nyílik lehetőség, ha Markovits Rodion *Szibériai garnizonjá*t viszonyítjuk a Kuncz-regény beszédmódjához. Ez a szöveg is hangsúlyosan perspektívakövetőnek mutatkozik egy-egy részében – az egyes szám első személyű és a harmadik személyű narratívák potenciális közelsége mutatható ki ezekből a szövegekből, illetve természetesen azoknak a kimozdulásoknak a szerepe is, amelyek révén a narrációs pozícióval szoros összefüggésben válhat a *Szibériai garnizon* mégis némi joggal „kollektív riportregénnyé", ahogy alcíme mondja.

A fentebbi kategóriák természetesen nem lehatárolni kívánják e regények interpretációs terét, egyszerűen azoknak a lehetséges kérdésirányoknak a markánsabb azonosítását szolgálják, amelyek mentén a húszas-harmincas évek avantgárdhoz kapcsolódó erdélyi prózairodalma újraolvashatóvá válik.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

X. A MITOLOGIZÁLÓ REGÉNY (NAGY DÁNIEL, TAMÁSI ÁRON)

A mítosz jelenléte a századelős prózában

A mítoszok, mitologikus utalások jelenléte az irodalom több korszakában is központi jelentőségű: a görög vagy római irodalom műveiben a mítoszi tudásra való reflektálás valamilyen módon „rendezi" a jelentéseket, még akkor is, ha gyakran a mítoszok átértelmeződése történik meg ezekben a szövegekben.[329] A görög-római, a keresztény, illetve a „barbár" mitológiák végigkísérik az elmúlt két évezred irodalmát, gyakran egymásba játszva, elválaszthatatlanul összekapcsolódva archetipikus képzetek, jellegzetes hőstípusok mentén.

Az orosz mítoszkutató iskola szerint az a „neomitologizmus", amely már a huszadik század művészetére is jellemző, Richard Wagnertől eredeztethető: itt valamiféle általános életszemlélet nyelvévé lesz a mítosz. Ez az érdeklődés azonban hamarosan szóródik, a panteista–relativista megközelítéseken kívül más szólamok is belépnek ebbe az irodalomba és művészetbe: „átrendeződött maga a nyelv is, és a mítoszt hasznosító művészeten belül igen különböző, ideológiailag és esztétikailag egymástól nagyon távol álló irányzatokat hozott létre. A »neomitologikus« kultúra minden intuitivista és primitivista szólama ellenére a kezdet kezdetétől mégis nagyfokúan intellektuális, s az önreflexióra és önleírásra irányul".[330] Látható, hogy a mitologikus művészet éppen azokkal az alakzatokkal hozható összefüggésbe,

[329] Jurij Lotman – Z. M. Minc – Jeleazar Meletyinszkij: Irodalom és mítoszok. In: Tokarev, Sz. A. (szerk.): *Mitológiai enciklopédia.* I. Budapest, Gondolat, 1988.112.

[330] Uo. 115.

amelyeket fentebb modernségbeli jellegzetességként azonosítottunk. A gondolkodás e mitológiai struktúrái Freud, Jung vagy Nietzsche művei révén a pszichológia és filozófia diskurzusainak alakulását is hosszú távon befolyásolták, de a prózanyelvbe is beépültek, a tematikus vonatkozásokon messze túllépve, olyan művekben, mint Thomas Mann *József és testvérei* vagy James Joyce *Ulysses* című regényei.

A mítoszi általánosság-igény összefüggésbe hozható azokkal a válságtapasztalatokkal is, amelyekkel a modernség művészetének legtöbb értelmezője számol. A 19. század végétől mindenesetre más módon nyúlnak a különböző művészeti ágak a mítoszokhoz, mint korábban – ezt az orosz *Mitológiai enciklopédia* már idézett címszava így összegzi: „A modernista mitologizmust sok vonatkozásban az a tudat szülte, hogy a polgári kultúra válsága az egész civilizáció válságát jelenti. [...] Az igyekezet, hogy túllépjenek a társadalmi és történelmi, valamint a tér- és időkereteken az »általános emberi« tartalom felmutatása érdekében (az »örök« pusztító- vagy teremtőerők az ember természetéből, általános emberi pszichológiai és metafizikus princípiumokból fakadnak), egyike volt azoknak a momentumoknak, amelyekkel a 19. század realizmusa átment a 20. század művészetébe."[331] A válságtapasztalatokra adott válaszstruktúrában a mítoszi nyelv az emberi magatartásformákat (az esendőségeket is) örök modellekként mutatja fel, az állandóságokat erősítve meg e mítoszi megközelítésben. E szemléletmódot és a mítoszi diskurzust számos értelmező a német expresszionizmus egyik központi összetevőjeként tartja számon.[332]

A mitologizáló regény 20. század eleji alaptípusként való azonosításakor Olasz Sándor „lebegtetett" téridőről beszél e művek kapcsán.[333] A földrajzilag-történelmileg meghatározott helyszí-

---

[331] Uo.

[332] L. például: Dávid Pan: *Primitive Renaissance: Rethinking German Expressionism*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2001.

[333] L. Olasz Sándor: Tipológiai kérdések, poétikai-narratológiai modellek 28.

nek sokkal kisebb hangsúllyal vannak jelen ezekben a könyvekben, ezáltal a többértelműség és nyitottság struktúrái alakulnak ki többnyire: a mítoszi időhasználat révén a szövegek átírhatóvá, áthelyezhetővé válnak. Bizonyos értelemben bármely hasonló történetbe beilleszthetők egyes elemei. Ezt a jelleget az archetipikus építkezés erősíti: a rituális és mitológiai ismétlődést, a ciklikusságot univerzális archetípusok hozzák létre, szerepek és helyzetek ismétlődései.[334] Nagy Dániel *Cirkusz* című regényében, vagy jóval később Székely János *A másik torony*ban a „lebegtetés" hasonló eljárásaival él, de mitologikus vagy pszeudo-mitologikus (várost, polgárt, népet stb. mitikusan megközelítő) megoldásokkal találkozhatunk Márai Sándor, Kodolányi János, Tamási Áron vagy Szerb Antal számos ekkori munkájában is. Ezekben általában a szimbolikus jelentésszóródás lehetőségeit teremti meg a diskurzus.

A mitologizáló regény kapcsán még egy olyan jellegzetesség emelhető ki, amely más regénytípusokhoz – például az önreflexív művészregényhez – közelíti a szövegeket. A mítoszi világképben és a mítoszi nyelvben sokkal kevésbé különülnek el a művészeti ágak, mint azt a 19. századra jelentősen differenciálódott intézmények, diszciplínák, poétikák keretei jelzik. A mítoszi nyelvvel való kísérletezés a (mesterségesen) kialakult konvenciók problematizálását, felülvizsgálását is lehetővé tette: „A »neomitologikus« művészet számos jelenségének közös vonása az a törekvés, hogy a különböző fajta és más-más irányultságú hagyományokat művészi szintézisben olvassza össze. Újító operáiban már Wagner is strukturálisan egybeolvasztotta a mitológiai, lírai, dramaturgiai és zenei szövegszerkesztés elveit. Ezzel igen természetesen érvényesült a mítosz és a különféle művészetek kölcsönhatása. [...] »Szinkretikus« műfajok születtek: a 20. századi »mítoszregény«, Andrej Belij *Szimfóniái* mitológiai vagy mítoszokat utánzó történetekből, amelyekben a szimfonikus szer-

[334] Vö. Meletyinszkij, Jeleazar: *A mítosz poétikája.* Budapest, Gondolat, 1985. 434.

kesztés elveit alkalmazza."[335] Kétségtelen, hogy maga a művészet a modernség korában a szekularizálódott mitológia egyik legfontosabb összetevője, ilyen értelemben ugyancsak természetesnek mondható az a törekvés, amely a művész-léttel és magával a művészettel kapcsolatos problémákat mitologizáló nyelven szólaltatja meg. Erre utaló jegyekkel Szántó György és Bánffy Miklós prózája kapcsán egyaránt számolhatunk.

Nagy Dániel: Cirkusz

Az Erdélyi Szépmíves Céh könyvsorozatának első regényei között jelent meg 1926-ban Nagy Dániel *Cirkusz* című kötete. Beszédmódja, illetve a műben megteremtett világ azonban meglehetősen elüt az ekkortájt kiadott Szépmíves Céh-kötetekétől – Gulácsy Irén, Kós Károly vagy Makkai Sándor műveitől. Nagy Dániel korábban Osvát Ernő felfedezettjeként publikálta *Börtönök bús lakója* című regényét a *Nyugat*ban, 1924-ben pedig a Franyó Zoltán által irányított aradi *Genius* szerkesztőjeként szerzett nevet magának az erdélyi irodalmi életben. Az első marosvécsi helikoni találkozóra is meghívást kap, de nem vesz részt a rendezvényen, kimentve magát.[336] 1929 táján Magyarországra költözött, színművek írásából, újságcikkek honoráriumaiból, majd kalandregények írásából próbálta fenntartani magát.

Az utólagos recepció nagyjából egységesnek mondható abban a tekintetben, hogy a *Cirkusz* szerzője életművében csúcspontot jelent, ha témái és nyelvi megoldásai nem is teljesen elszigetelten jelentkeznek a Nagy Dániel-prózában.[337] Kétségtelen azonban,

---

[335] Irodalom és mítoszok. 115.

[336] L. Marosi Ildikó (szerk.): *A Helikon és az Erdélyi Szépmíves Céh Levelesládája.* Bukarest, Kriterion, 1979. II. 325.

[337] Csehi Gyula: A Cirkuszról és szerzőjéről. In: Nagy Dániel: *Cirkusz.* Bukarest, Irodalmi, 1967. 5–34.; Sőni Pál: *Avantgarde-sugárzás.* Bukarest, Kriterion, 1973.; Dávid Gyula–Marosi Péter–Szász János: *A*

hogy az éppen formálódó helikonista kánonban a *Cirkusz* igazából nem találta meg a helyét. Legfeljebb a „háborúellenes indulat" kategóriája mentén vált részben mégis befogadhatóvá: „meg kell elégednünk azzal, amit Nagy Dániel adott: egy műnek az izgató, érdekes vázlatával. E vázlatban is sok az elhibázott részlet, sok a salak és az ízléstelenség. Erre rá kell mutatnunk, de rá kell mutatnunk a mű koncepciójában, a mű elképzelésében megnyilatkozó szuverén írói tehetségre is, s ez a sok ellenségen kívül sok barátot is fog szerezni Nagy Dánielnek. Egy barátot bizonyosan: a jövőt" – írja Kuncz Aladár a könyv megjelenésekor az *Ellenzék*ben.[338]

A mitologikus kód sajátos módon formálja át a Cirkuszban a háborús regény-hagyományt. Voltaképpen nem esik szó a műben háborúról, csupán vérről, halálról. A Nagy Dániel-kötet csak áttételekkel, az allegorikus szövegműködés lehetőségeit játékba hozva érintkezik a korszak háborús regényirodalmával. Ugyanakkor számos más szöveghagyomány struktúrájába beilleszthető. Csehi Gyula a *Cirkusz* újrakiadásakor az abszurd színház kontextusát ajánlja az olvasónak olyan kiindulópontul, amely felől utólag relevánssá válik a könyv jó néhány sajátossága.[339] Formailag egyrészt a párbeszédes szerkesztésmód hangsúlyosságát említhetnénk ebben a vonatkozásban, másrészt pedig azokat a jegyeket, amelyeket Sőni Pál így foglal össze: „A mimézis elvével való teljes szakítás, az absztrakció és a groteszk elem sűrű előfordulása, tömény állapota."[340]

Ez az utólagos kontextus egy másik, jóval korábbi tradícióval egészíthető ki Kuncz Aladár észrevétele nyomán: „Nagy Dániel,

---

romániai magyar irodalom története. Tankönyv a XII. osztály számára. Bukarest, Ed. Didactică și Pedagogică, 1979.; Mózer István: Nagy Dániel. In: Dávid Gyula (szerk.): *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon.* Kolozsvár, EME–Kriterion, 2002. IV. 21–23.

338 Kuncz Aladár: Nagy Dániel: Cirkusz. In: Uő: *Tanulmányok, kritikák.* Bukarest, Kriterion, 1973. 224.

339 Csehi: *A Cirkuszról és szerzőjéről.* 7.

340 Sőni: *Avantgarde-sugárzás.* 138.

elvetve a modern regényformát, visszaszállt az ős magyar mesék, a Salamon és Markalfok rég elfeledett, népies hagyományához. Ez a naiv, egyszerű műforma sok darabosságot és szertelenséget eltűr amellett, hogy keresetlen öltözete mögé az író könnyen elrejtheti szatirikus célzatait vagy lírai megindultságait. Ad egy, a mai fülnek kellemesen csengő archaikus zamatot, szabadabbá teszi a kompozíciót, s a mese alakjainak megválasztásában is bizonyos hagyományos szkémát ír elő."[341] A *Cirkusz*-ban valóban érdekesen ötvöződik az a fókuszált, koncentrikus szerkesztésmód, amely a mitologizáló regények sajátja (a regény centrumában ezúttal egy hiperbolizált cirkuszi sátor áll), illetve az archaikus pikareszk cselekményesség, amely a régi népkönyvekben az angyalokat vagy magának az Úrnak a figuráját is groteszk kalandok részesévé tette. Ezáltal a mitologikus kód egyfajta paródiáját nyújtja, anélkül, hogy kilépne belőle.[342] Az a „szertelenség", amelyet Kuncz emleget, elsősorban a regénystruktúra zabolátlan indázásával függ össze, de magának a nyelvhasználatnak a „cenzúrázatlanabb" jellegével is, amely jóval kevesebb tabut ismer, mint a lélektani realizmus vagy akár az esztétizmus diskurzusa. Ebben Nagy Dániel radikalitása valóban a Heltai Gáspár, Bornemisza Péter és „névtelen" kortársaik stílusáéval vetekszik (Márton László kitűnő tanulmányban mutatja ki, hogy nyelvi szempontból mennyivel élőbb, érzékletesebb hagyományt jelentenek a nyelvújítás előtti kiadványok a későbbieknél[343]),

---

[341] Kuncz: Nagy Dániel: *Cirkusz.* 222.

[342] Northrop Frye „fikciós módjainak" osztályozásából kiindulva azt lehetne mondani, hogy bár a *Cirkusz* elvileg a többi emberhez és a környezethez képest minőségileg magasabb rendű figurákat is felvonultat, és ezáltal a mitikus kódot idézi, számos olyan mozzanata van, amely inkább az alsó szintű mimetikus mód vagy az ironikus mód körébe vonja a szöveget. A szöveg ilyen értelmű ambivalenciája eredményez tehát parodisztikus hatást. L. Northrop Frye: *A kritika anatómiája.* Budapest, Helikon, 1998. 33–34.

[343] Márton László: A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben. In: Uő: *Az áhítatos embergép.* Pécs, Jelenkor, 1999. 235–266.

ugyanakkor rácsatlakozik a század eleji avantgárd vonulatokra is, amelyek éppen a nyelvi konvenciók átstrukturálásában, groteszknek ható alakzatok használatában jelentettek látványos újdonságot.

A cirkusz, az artistaélet kedvelt toposza a századelő irodalmának, és az avantgárd művészet sodrában új arcát mutatja ez a világ, a bohócfigurával együtt. „Irónia nélkül, durván, nyersen, kihívóan jelent már meg évekkel előbb a művész–bohóc egyenlősítés a kezdődő avantgarde mozgalmakban. [...] Renato Poggioli azt írja erről, hogy a bohóc-kötéltáncos művészmítosz abból is ered, hogy a művész úgy érzi: a polgári társadalom csak sarlatánnak tekinti – és az, hogy e maszkot veszi fel, önkritika is, tragikus fintor is. [...] A futurizmus előzményei után az első világháború éveiben Zürichben, majd Párizsban és Berlinben megjelenik a bohócművész, de már egyáltalán nem stilizálva, nem finoman s nem negédesen, nem áttetten és nem művelten: nem, azon nyersen, lisztesen, durván, vásárian és közönségesen, dühítőn és agresszíven: tiltakozásul a még értelmetlenebb világ, a cirkusszerűbb háború ellen.” – írja erről az időszakról a bohóckép és a művészetek kapcsolatát kutató Szabolcsi Miklós.[344] A cirkusz jelentésrétegeiből Nagy Dániel könyve valamelyes titokzatosságot, szeszélyességet vesz át a regény kiindulópontjánál, de a cselekmény elágazásainál már kevésbé hasznosítja toposszerűen a cirkusz világának jegyeit. Inkább valamiféle globális metaforáról beszélhetünk, arról, amit Szabolcsi így összegez a regény kapcsán: „A vér cirkusza ez – véres, zavaros cirkusz –, vér ömlik el mindenen, vér festi meg a kulisszákat, vértócsa gyűlik a porond közepén...”[345] A vérontás értelmetlenségéhez, felületességéhez kapcsolódik leginkább a központi metafora.

A regény már az első lapjain bejelent egyfajta eltérést a referenciális kódtól: a cirkusz egyetlen hölgytagjának, Remikének ugyanis nincs szíve: „Nem úgy nem volt szíve, hogy szeretni,

---

[344] Szabolcsi Miklós: *A clown mint a művész önarcképe.* 93.
[345] Szabolcsi: *i. m.* 95.

szánni vagy gyűlölni nem tudott, hanem a szó igazi értelmében, hiányzott a szíve. A tudományos világ számon tartotta, lázasan várta a halálát, a bonckések élesre fenve türelmetlenkedtek az orvosok szekrényében, de Remike nem akart meghalni...” (39. – az oldalszámok itt és a továbbiakban a regény 1967-es kiadására utalnak: Nagy Dániel: *Cirkusz.* Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1967.) A groteszk megoldások, a bevett beszédmódok ironikus keverése már itt meghatározó. Az az orvosi jelentés például, amelyik a fentebb említett „diagnózist” erősíti meg, a hivatalos orvosi nyelvtől messze eltávolodva, már-már romantikus költői hevülettel fogalmaz: „Külsőleg szép hölgy, az arcáról, szemeiből, s az egész szoborszerű testéről bizonyos elragadó báj ömlik szét, úgynevezett bűvköre van a testének; lágy, törékeny, finom ívű, bársonyos, sima, csillogón fehér a teste; a tekintetében ellenállhatatlan, elolvasztó tűz ég, mély, titokzatos pillantásaiban bizonyos ördögi fölény, ördögi csáb nyílik, s közelebbi vizsgálat után egészen pontosan megállapítható, hogy a szív teljesen hiányzik a testéből.” (39–40.) Remike tehát a világirodalomban olyannyira elterjedt démoni nőalakok leszármazottja, Salomé-szerű figura. A hatalmas vérfürdő, amelyről a regény szól, ugyanúgy betű szerinti értelemben válik valósággá a regény világán belül, mint Remike szívtelensége – ez is a regény ironikus rétegét erősíti. A nő kegyeiért áhítozó cirkuszi kollégák két pártra oszlanak: Remike azoknak ígéri önmagát, akik több vért szállítanak vérfürdőjéhez. („Nekem sok vér kell, sok, sok, rengeteg, ami a vállamig ér. Amiben úszni lehet. Vagy fürdik az ember, vagy csak megmosakszik. Ez kettő, és én az elsőt akarom.” – 59.) A Salomé-figura démonisága, „fenségessége” éppen a méretek felnövelése által bomlik le a regényben: a hiperbolikus látásmód, amely a vérhullámzást – ismét betű szerinti értelemben – a menny kapujáig emeli (104.), a szatirikus diskurzusba utalja a regénynek ezt a rétegét. Azok az árkok, amelyek az olvasói tudatban a lövészárkokat idézik, a regényben a vér levezetésére szolgálnak, hogy Remike kádja mindig tele legyen. Amikor pedig a „csodanő” a menny meghódítására tör, az alábbi módon kommunikál a földön maradt

kollégáival: „a vérsugárban úszkáló emberbeleket összefogdosta, összekötözte, telefondrótot csinált a belekből, addig kötözte, míg a cirkuszba nem ért a vége, s ezen aztán újra lekiáltotta: – Halló, vén fiúk. Vért kérek.” (89.) Ismét egy metaforikus–szó szerinti behelyettesítés: a telefondróthoz hasonlatos emberi beleket valóban telefondrótként hasznosítja Remike.

Az avantgárd beszédmódhoz való közelség a már említett „szerkesztetlenségben” nyilvánul meg elsősorban, és a referencialitástól való eloldozódás, a metaforikus/betű szerinti cserék szintén ezzel függnek össze. Helyenként azonban nyelvileg, szövegszerűen is az avantgárd terepén járunk, a társítások, az abszurdba hajló „definíciók” a szervetlen dadaista egymásmellettiségeket idézik: „A hatalmas porondon egymással szemben állottak különféle termetű és korú emberek. Egyiknek szőke volt a bajusza, másiknak fekete, barna, vörös; ritka szőrű, sűrű szőrű bajuszok és bajusztalan bajuszok; növésben és tokosan. [...] Ez volt a publikum. A sorfalak előtt, mögött és oldalt, össze-vissza, testvédő árkok voltak: ezek voltak az árkok. Az árkokban vér és hulla, ezek voltak a színek. A vér piros és fekete; a hullák zöld, sárga és színtelen színűek, időmérték szerint. A sorfalak előtt, középen, nagy sárga lovon a Halál, marsalli rangban, házmesteri teendőket végezve takarított.” (81.) Egészében természetesen inkább az expresszionizmus groteszk, szatirikus változatához illeszkedik a szöveg, amelyben nem jellemek, sokkal inkább allegorikus princípiumok küzdenek egymással. Ezt ellensúlyozza sajátos módon az, ahogy az archaikus-népi elbeszélői hagyomány, a „konkrét”, folklórból ismerős ördög- és istenfigura feltűnik a regényben. A mitologizáló réteg tehát a népi beszédmódokon is átszűrődik.

A mennyből kilakoltatott, kezdetben szórakozott, nemtörődöm Isten peregrinációját követi a regény pikareszk szála: a pusztulás hiperbolikus, groteszk képeivel találkozik mindenütt a földön járva. Kísérője is akad: kezdetben Belzebubbal figyeli, kommentálja az eseményeket, aztán egy Gruncser nevű volt hordár kíséri és magyarázza számára a látottakat a maga módján –

a Don Quijote–Sancho Panza, Csongor–Balga jellegű páros dialógusai szervezik ettől kezdve a szöveg jelentős részét.

Gruncsernek csupán a feje ép egy telitalálat után. Ahhoz, hogy az Istent kísérhesse a földön, választania kell magának néhány használható testrészt, végtagot. Ezekben a részekben Nagy Dániel regénye a groteszk, önazonosságot megkérdőjelező testábrázolást alkalmazza: a testek, testrészek elkeveredve vannak jelen a földön, illetve a levegőben. Identitásuk ugyanúgy problematikus, mint Gruncser „jelentésében", amelyben a civil identitás és a katonai szabályzat formulái keverednek – ráadásul a test-nélküliség kontextusában. Ez a testábrázolás, amelyik meghatározó jelentőségű az avantgárd beszédmódokban, a nyelvi-cselekménybeli kaotikussággal együttesen hat: „Az emberfej odaugrott, a véres bajuszát körülnyalta, s még a földről bennemaradt rémülettel hadarta: – Gruncser vagyok, hordár a Pannónia elől, a számom negyvenkettő, pontos és gyors." (98.) Az Úr kérésére, hogy próbálja meg körülírni számára a feltáruló látványt, így felel: „Az ott egy kéz, az ott egy láb, az ott egy comb, amaz egy lábszárcsont, az egy füldarab, amaz, az a szőrös koponyaféle, az a fehércifrás a szakállal egy áll, amiben a fogak is ott vannak, az, az, úgy látom, bajor volt, s az a kékes hús, az egy nyelv a tövével együtt, az a kis, kurta, sárgás a hímrésze, egy része valakinek, és amelyik ott mozog egy kicsit, az egy gége gerinccel [...]." (98.) A testek itt nem képeznek, nem képezhetnek organikus egységet – és ez bizonyos mértékig, az önreflexivitás rétegében az avantgárd irodalmi művekre is érvényes.

Ezek a vonatkozások adják a regény vásári, karneváli jellegét. Sőni Pál is hangsúlyozza a *Cirkusz* nevetéshez, „fekete humorhoz" való kapcsolódását[346]. A szöveg allegorikus rétegében szintén ott rejlenek a humor hatáslehetőségei: a nevek alapján referenciálisan is behelyettesíthető néhány figura. William, a bohóc alakját több értelmező (Csehi, Sőni stb.) Vilmos császárral, Nikolaust, a medvetáncoltatót Miklós cárral, Joszi bácsit, az állat-

[346] L. Sőni: *Avantgarde sugárzás.* 141–142.

szelídítőt Ferenc Józseffel azonosítja. A névazonosságokon túl nem sok közük van ezeknek a figuráknak a nekik megfeleltethető történelmi személyiségekhez – a regény különben sem szentel sok figyelmet az ún. „jellemábrázolásnak" – de az olvasás során megképződő analógiák a travesztia működését mutatják.

A regény Isten kivégzésének előkészületeivel, majd a remény sugarainak hirtelen áttörésével, a vérfürdő leállásával ér véget: „Az első napsugarak leragyogtak a földre. A felhők mögött angyalok éneke zsongott, a földön járt angyalok öröméneke, s az Istent a magasságba emelte a dal." (176.) Remike lezuhan az égből, és ízekre, parányokra esik szét. A mitologikus, nyitott szerkezet azonban érvényesül a könyvben, igaz, inkább csak afféle jelzésként: „Az előadásnak vége! Holnap új műsor! Érdekes és izgató attrakciók! Új szereplők! Díjbírkózások!" – áll az újabb cirkuszi röpcédulákon.

Nagy Dániel tehát a mítoszi szereplők (Isten, Belzebub stb.) felvonultatásával, a köznapi értelemben is hozzáférhető élményrétegek mitikus megközelítésével (cirkusz, háború), illetve regénye szerkezetével egyaránt kapcsolódik a századelő mitologizáló prózavonulatához. Élesen szatirikus jellege, tabudöntögetése, avantgárddal érintkező nyelvi megoldásai egyedülálló vállalkozássá teszik a *Cirkusz*t a korszak erdélyi prózájában. Az ironikus, a moralizáló, a patetikus és az alulstilizált szólamok keveredése mindazonáltal olyan művet mutat, amely kihasználatlanul hagy számos szövegalakító lehetőséget. Szántó György és Tamási Áron regényei, amelyek a legközelebb állnak Nagy Dániel művéhez, nyelvi-szerkezeti szempontból radikálisabban hasznosítják a „szertelenség" poétikáját.

Tamási Áron: Szűzmáriás királyfi

„Megnyitom a földnek száját" – ez a mondat a *Tizenegyek* antológiájában novellacímként szerepelt, és mintegy az antológia metonímiájaként funkcionált a későbbiek során: részként

reprezentálta a köztudatban azt, amit az 1923-as, fiatal írók által kiadott antológia jelentett. A kötet prózadarabjaiban, különösen Tamási Áron és Kacsó Sándor novelláiban hangsúlyosan tűnik fel az az identitáskereső attitűd, amely a közelmúlt hatalomváltozásaival kapcsolatos. Tamási és Kacsó egyaránt emblematikusan közelednek az identitáshoz: a föld, illetve annak tulajdonjoga az identitás konkrét megnyilvánulása, anyagszerűsége. Egyszersmind azonban ez az elvont–konkrét elmozdulás (az önazonosság földdel való megfeleltetése) vissza is lendül az elvonatkoztatás felé az említett novellákban: a föld mitikus princípiumként válik „megszólíthatóvá". Szükség van a rítusokra ahhoz, hogy a föld szája valóban megnyíljék, hogy a föld megszólalhasson.

Az olyan Kacsó-novellák, mint *A Nagyerdő halála,* illetve a *Köd ült a Hargita lábához* archetípusokat jelenítenek meg ugyan, de nem kerülnek dialogikus viszonyba azokkal – készen kapott jelentésekkel dolgoznak. A Nagyerdő ősisége, a köd elbizonytalanító jellege, a napfényes tető gondolattisztázó „hatása" alighanem már abban az időszakban is konvencionális behelyettesítéseknek számítottak. Azt a jelenetet, amelyben Pist' apó felgyújtja a Nagyerdőt, mert a tulajdonjog már nem az övé, akár rituális gesztusként is fel lehetne fogni, ha a beszédmód támogatná ezt az értelmezést. Éppen a kötet Tamási-novellái felől mutatkoznak meg azok a lehetőségek, amelyek a hasonló, anarchisztikus tetteket más jelentésszférákba vonják.

Az az áldozat, amelyet a *Megnyitom a földnek száját* című novellában hoz Dakó Bálint, végső soron ugyanolyan értelmetlen, mint a Kacsó-novelláé. És mégsem értelmetlen – a különbség az áldozathozatal mikéntjében, az emlékezet terének létrehozásában található meg. Dakó Bálint tanúkat visz az áldozat színhelyére: három fiút. Különféle cselekvések révén avatja be őket a szent tér megismerésébe. Még az is megkockáztatható, hogy a gesztusok jelentése nem kapcsolódik mitológiailag leírható folyamatokhoz, hiszen Dakó Bálint e mitologizálás „szerzőjeként" lép fel. Mégsem tekinthető egy rítus paródiájának az, ami történik, hiszen a résztvevők tudatában valóban végbemegy „a föld szájának meg-

nyitása", a tér szent térré változik. A szertartás a szentmise vagy a próféciák nyelvét, cselekvéseit követi, de maguk a cselekvések ezúttal inkább egy panteisztikus világmagyarázatról tanúskodnak:

„– Úgy jöjjetek utánam, mint a leány megyen az utolsó csók után.

A szívük dobbanásától megrezzen a holdvilága. Ahogy szótalanul, mezítláb és ruhától félig megfosztottan lépegetnek a puha sarjúban, olyanok ők, mintha panasz nélkül végig tudnák járni a tizenhárom keserves stációt, vagy mintha négy vármegye bűnét vinnék át a Nagyerdőn, hogy szenteltvízbe öljék a csíksomlyói búcsún." (151. – az oldalszámok a *Tizenegyek* 2003-as reprint kiadásának oldalaira vonatkoznak. Kolozsvár, Kriterion Könyvkiadó) Itt még feltűnnek a krisztusi analógiák, de a rítus más elemeit tekintve aligha a keresztény hagyományok jelentik a kiindulópontot: „Most kezét a szívére teszi és meghajlik háromszor a föld előtt. Negyedik meghajlásnál leborítja testével az árnyékát és két kézzel kezdi tépni a sarjút. [...] Beljebb, a föld közepe felé egy csodálatos kő nyugszik, [mely] minden székely nézésétől akkorát nő, amekkora szíve vagyon a csodálkozó embernek. E kőre mutat Bálint és áhítattal kezdi: – Azt akarom: úgy lássátok meg e csodát, hogy lábatok ne érje a földet.

Háromszor ment és háromszor jött: hátán vitte a csodálatos kőhöz mindahármat." (152–154.)

Dakó Bálint „életét, testét és vérét" adja a földnek, a földért, amely már nem az ő családjáé. Rituális öngyilkossága nem jelenti a tulajdonviszony problémájának megoldását, a föld visszaszerzését, de belépést jelent az emlékezés terébe, a mítoszi időbe.

Azért időztem hosszasabban e novellánál, mert sok tekintetben a *Szűzmáriás királyfi* problémakezelését előlegezi meg. Az 1928-as regény, amelyért Tamási Baumgarten-díjat kapott, és amely miatt számos kritika óvta mégis a szerzőt a „túlzásoktól", nem egyetlen konkrét, földtulajdonnal kapcsolatos konfliktussal hozta kapcsolatba a megváltástörténetet, hanem tágabb értelemben kezelte azt, a székelység emancipációjához, „megváltásához" kötődve. A regény a mitologizálást eklektikus, kevert formában

alkalmazza, ahogy Nagy Dániel *Cirkusz*a is. Itt a keresztény alaptörténetek pogány rituálékkal, „megemelt" köznapi történésekkel – például ivászatokkal – egyazon modalitásban tűnnek fel: ez a hierarchizálatlan egymásmellettiség a regény egyik olyan vonása, amely távolítja a *Cirkusz* világától. Itt ugyanis a keveredés mégiscsak valamiféle organikus struktúrában valósul meg. Külön-külön rengeteg elem utal arra, hogy ez az organikus struktúra teleologikus: hogy irányul valamire. A célképzet azonban olyannyira megfoghatatlan, és olyannyira különnemű jegyek utalnak keresésére, megtalálására, hogy a végeredmény mégiscsak a jelentések szóródása. Akár a Szűz Mária iránti sajátos rajongást, akár a székely nép felemelését helyettesítjük be ezzel a célképzettel, a struktúra továbbra is nyitott marad: nincs végpont.

A regény centenáriumi újrakiadásának előszavában írja Láng Zsolt: „Éppúgy a rejtély, a ki nem mondás nyújtja lényegének kimeríthetetlen megfogalmazását, miképpen az eredet körüli homály avatja elevenné a nép önképét. Mintegy álombeli állapotban jelentkezik, ami szokatlan erőt ad neki. Tamási hősei transzcendentalizálódva nyerik el a szabadságot, és élnek vele különös méltósággal: mintha mindegyikük fején egy-egy isten fészkelne."[347] Csorja Bódi mindvégig keres valamit, a regény leglényegesebb pontjain ott alszik a titok közelében: a temetőben, a templomban, a lódög mellett és az iskolában, az általa festett Mária-kép előtt. (Ez is a hierarchizálatlanság egyik fontos példája.) Hogy pontosan mi ez a titok, azt nem mondja meg a regény. Vagy ha mondja, akkor az továbbmondható, lezáratlan mondat. Ennek kapcsán állítottam fentebb, hogy a megjelenített válsághelyzet a *Szűzmáriás királyfi*ban látszólag feloldható a közösségi szolidaritás célelve szerint, de a mimetikus ábrázolásmódtól való eltávolodás, illetve a teleologikus szerkezet absztrakttá, mitologikussá válása a modern egzisztenciális válságok felől is olvashatóvá teszi a regényt.

---

[347] Láng Zsolt: Előszó. 9. In: Tamási Áron: *Szűzmáriás királyfi*. Bukarest-Kolozsvár, Kriterion Könyvkiadó, 1997.

Bertha Zoltán írja a kötetről: „Sors és tudat, egzisztencia és értelem átvilágítható kapcsolatának szertefoszlása, a modern személyiségválság kezdete tehát az a meghatározó élménytapasztalat, amely egyfajta eredeti létintegritás helyreállításának a forrongó kísérletét motiválja. Voltaképpen ez a könyörtelen individuálkrízissel és közösségsorvadással, illetve egyéni és kollektív önsorsrontással megbirkózó restitúciós metafizikai törekvés, bizonyos organicista és remitologizációs stratégia mozgatja Tamási sok novellahősét, s leginkább a *Szűzmáriás királyfi* messianisztikus vezérfiguráját."[348] E helyreállítási kísérletek iránytalansága, kudarca, önpusztításba torkollása azt jelezheti egyrészt Tamási korai prózaírói korszakában, hogy a kitűzött céllal lehetetlen megbirkózni, egyáltalán: artikulálni is problematikus a célt. Az emlékezet rituális működésbe lendítése révén ugyanakkor mégsem teljesen értelmetlenek e hősök kísérletei, hiszen radikalizálják a problémát, mozgásban tartják a kérdezés, illetőleg a mindennapok materialitásán túlra irányuló keresés attitűdjét. A fentebb kiemelt alvás-motívum a problémaközelség igényét jelzi ebben az olvasatban. „Semmiképpen nem zárhatjuk ki annak a lehetőségét, hogy minden egyes mítosz egy közösséghez tartozó nyelvjáték, hiszen a mítoszok általában romláson mennek át, ha új közösségbe kerülnek" – írja Szegedy Maszák Mihály a mítosz „elmesélhetősége" kapcsán.[349] A mitologikus kód egyik problémája valóban az, hogy képes-e mitikusként működni a „kívülálló" olvasó számára, hogy be tudja-e vonni őt is a rítusba – hiszen a mítosz az elbeszélt és megjelenített változatának lényegileg ugyanúgy kell működnie. Túl kell jutnia a „játékmester" világán.

Csorja Bódi, a regény főhőse messianisztikus hajlamú figura, ugyanakkor öntörvényű egyéniség: voltaképpen nem érzékel

---

[348] Bertha Zoltán: A mitikus folklórhagyomány architextualitása. 124. In: Uő: *Sorsbeszéd.* Pomáz, Kráter, 2003.

[349] Szegedy-Maszák Mihály: Mítosz és történetmondás. 40. In: Uő: *„A regény amint írja önmagát"*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1980.

konvenciókat, sem a halállal, a testtel, sem a társas együttléttel kapcsolatban. Ennek egyik sűrített megvalósulása az a jelenet, amikor Ilonkával, a fiatal tanítónővel a döglött lóhoz érkeznek. Bódi Szűz Máriát látja a lányban. „Magát Máriának nevezem" – mondja, majd megkíséreli feltámasztani a lovat: „Támadj fel, lovam! Istennek és embernek lova. Napnak és éjszakának lova. [...] Életnek képe, töredékes nagyja. Te erők bokrétája, szekeret megváltó, setétségben utat találó." (164. – az idézett kiadás: Tamási Áron: *Szűzmáriás királyfi.* Bukarest–Kolozsvár, Kriterion, 1997.) A misztikus szabadvers és pogány ima keverékeként kialakuló szöveg nem támasztja fel ugyan a lovat, de mellékesen megteremtett befogadójára, a tanítónőre nagy hatással van: ő alighanem egyszerre művészi szövegként és szerelmi vallomásként hallgatja Bódi mondatait: „a földön elfeküdve zokogott a leány. Úgy érezte, hogy valami fényviharban zuhan kezdet óta és örökké". (164.) A szerelmi vallomás-olvasat azonban helytelennek bizonyul: Bódi elküldi a lányt, egyedül maradva a holddal, a csillagokkal és a lótetemmel: „És a hold, amint tette vala Mária, szelíden mosolygott a legényre, aki hanyatt feküdve aludt a döglött lovon, a halál tetejében." (164.)

A fentebbi jelenet is beletartozik abba az általánosabb vonulatba, amely Bódit a különféle konvenciókkal való állandó viaskodásában mutatja. Már a regény legelején hangsúlyossá válik ez a szál: Bódi mitikus ellenfelet talál magának, a várost, amely mintegy a konvenciók megtestesüléseként tűnik fel: „Hirtelen elernyedt, és ebben a pillantásban nagyot bődült az egyik ökör. Peckes mozdulattal feljebb kapta Bódi a fejét, és rezzenve esett rögtön a faluba vissza. Szinte restellte már, hogy ennyire eltátá vala egy hitvány városon a száját, hogy egyszerre úgy megszelídült, és sasnéző szemeivel úgy odaömlött a jegenyefákkal versenyző toronynak. [...] És már ellensége volt, úgy érezte, minden. Ellensége az aranyoszlopos templom, amely könyörtelenül kifújja az ég alá rakott tüzet; ellensége a nagy iskola, amely elzárja őt az Istennel teletermett mezőktől; és ellensége a gyertyaszínű városi ember, aki a haláltól való félelmében cipeli a bot-

ját.” (18–19.) Már ezek az első mondatok jelzik, hogy nem fogja megtalálni a helyét a városban: ami odaköti őt, az csupán egy (kissé szintén mitikussá váló) baráti szál, másrészt pedig az az epizód, amikor faragásaival, festményével művészként próbál jelen lenni a városban. A művész-szál azonban ismét a szubverziót erősíti inkább, mint a beilleszkedést: Bódi a megfestett kép mellett alszik a tiltott helyen, az iskolában, s mintegy képe által diadalmaskodik a konvenciók felett, amelyeknek ütközve kicsapták őt annak idején. „Közelebb hajlott director Korbuly, és úgy olvasta a képről az írást: »Mária feltámasztja a székelyeket«. S hirtelen beléváltozott az arca. Már tűzre vetette volna ezt a csodálatos álmot! A fejében és a mellében és nagy tömlő-testében lázadtak és ordítottak a dogmák, mint az ágyúk! Így festeni Máriát! Mezítláb és meztelen karral! Világi mosollyal, ragyogó örömben! Mint egy bűbájos Királykisasszonyt, aki életre hívja népét és magához szólítja a megholt férfiak seregét!” (212–213.) A felkiáltójelek jelzik: a szöveg, a látomás sodrása erősebb, mint director Korbuly ellenszegülése: ebben a küzdelemben alulmarad, még akkor is, ha később Bódinak a faluban ugyanúgy problematikusnak bizonyul elfogadtatnia Mária-festményét. Azt lehetne mondani bizonyos értelemben, hogy Bódi megváltó indulata nem akkor jár igazi eredményekkel, amikor halálával Krisztus-alteregóvá válik – ez legfeljebb az emlékezet mitikus idejébe való belépés ismét, ahogy a fentebbi novella esetében is kiderült. Halála nem old meg semmit. Van azonban egy jelenet, amikor Bódi konvenciórombolása – az előzmények hatására is – „megemelődik”. Ezúttal nem ő kezdeményezi az „eretnekséget”, de jól érezhető, hogy nélküle, az ő közelsége nélkül nem történhetne meg, hogy a templombéli fuszulykaleves-evést a lehető legautentikusabb istendicséretként olvassuk: „a megbolygatott hívek között többszöri »eresszetek!« szóval előrevágott a Csorjáék öreg szolgája, vén Péterfi Mihály. Kantárba téve egy hasas köröndi fazekat lógatott a jobb kezében. Egyenesen a gazdája elejébe ment, ott derűsen megállott, s kereken így szólt: – Fuszulykalevest hoztam. [...] Ujjasa zsebéből kanalakat szedett elé, s mindegyiknek

adott egyet. Aztán kenyeret, és azt is széjjelosztotta, mint Jézus. – No, Bódi, eddig megehültél! – mondta. [...] – Legén, de templomban még én sem ettem! – mondta öreg Csorja, és nekihelyezkedett. A többiek is körül, s keresztet vetettek mind. S a konok arcák, a fény és a szél, a munka és bajlátások által felszántott mezők egyszerre kisimultak. És a békességnek és a megnyugvásnak kövér madara szállott fehér szárnyakkal a fejekre. Enni kezdtek." (150–151.) Ha van szabadság, amely mentes minden kevélységtől, akkor ezek az emberek szabadok.

A regény mitologikus rétege kapcsán fontos észrevételeket tartalmaz Féja Géza elemzése: „a mágikus »visszaemlékezések«, a mitikus ősképek, a sokáig visszafojtott hajlamok forradalmi erővel törnek föl belőle, s létének és az emberi létezésnek határait feszegetik. [...] A regény látszólag széteső, a mesét lírai részek szakítják meg, az író idegesen szökell egyik dimenzióból a másikba, de ugyanakkor művészi átlényegülés, »színváltozás« történik a regényben."[350] A regényszerkezet valóban szertelenségeket mutat – és Tamásinál, akárcsak Nagy Dánielnél, kapcsolatba hozható a korszak avantgárd törekvéseivel –, de a rituális szövegszervezés olyan besűrűsödéseket hoz létre helyenként, amelyek mintegy fókuszszerűen magukba vonják a regényszöveg teljességét – ilyen a már említett jelenet a Mária-kép megfestéséről, amelyet rituális invokáció előz meg. És ilyen Csorja Péter és Gálfi Zsiga találkozója a kocsma hátsó szobájában, ahol igazából a fegyelmezett, kitartott ütemű liturgia előzménye teszi súlyossá a szertartás végét: „Az óra konga. Gálfi bicskát foga. Csorja bicskát foga. Angyal nem vala. Isten nem vala. Jaj!! Halál kettő vala." (191–192.) Féja Géza „érzéki esztétikának" nevezi Tamási érett szövegszervező eljárásait, és talán a legnagyobb paradoxonokat, így a halál botrányát is feloldó rituálék részeivé tehetők ennek a koncepciónak: „Az érzéki esztétika a mágikus hajlamokra épül, a mágia ősi egységére, a világnak és az embernek a mágiában kifejezésre jutó szerves összetartozandóságára, testvérisé-

[350] Féja Géza: *Nagy vállalkozások kora.* Budapest, Magyar Élet, 1943. 396.

gére."[351] És valóban: Tamási prózája éppen ezeket az alapvető egzisztenciális problémákat képes leginkább feloldani korai prózájában – számos köznapi kérdésben hőseinek attitűdje viszont inkább a diszharmónia érzékeltetésére és kiélezésére alkalmas, mintsem azok feloldására.

Tamási Áron korai prózája az expresszionizmus emberképével és diskurzusával rokonítható. „A szereplő emberalakok expresszionisztikus átformálódása, egyetemessé, időtlen törvényeket megmutatóvá stilizálódása tehát szorosan összefügg a folklorisztikus elvonatkoztatás-szimbólumalkotás vagy mitizálás természetével" – írja Bertha Zoltán.[352] Szabó Dezső *Elsodort falu*jához – amelyhez megjelenése idején gyakran hasonlították – inkább a méretek elrajzolása révén, illetve néhány nyelvi megoldásában közelít a szöveg. Ugyanakkor az a ritualizálás, amely szinte kínálta, hogy a *Szűzmáriás királyfi* egyik epizódja drámává is íródjék az *Ősvigasztalás*ban, messzire távolítja a Tamási-regényt a lényegesen publicisztikusabb célzatú Szabó Dezső-műtől.

A *Szűzmáriás királyfi* szemlélete néhány Tamási-színműből (így például az *Énekes madár*ból) köszön még vissza a későbbiekben, illetve a *Jégtörő Mátyás* bizonyos epizódjaiban érhető tetten – azoknak a műveknek azonban már egészen más a kerete. A Tamási-próza sokat veszít mitologikusságát tekintve, egyszerűsödik a mimetikusséghoz való viszonya. Nyer viszont humorát, könnyedségét tekintve az *Ábel*ben, vagy épp a (több értelmező által vitathatóan szürrealistának minősített) *Jégtörő Mátyás*ban. Ebből a szempontból pedig már-már ugyanolyan szubverzívnek, társtalannak számított a korabeli erdélyi irodalomban – Karácsony Benő műveit leszámítva mint korábbi „szertelensége" és messianizmusa miatt.

---

[351] Fája: *i. m.* 397.

[352] Bertha Zoltán: Tamási Áron népi expresszionizmusa. 61. In: Uő: *Sorstükör*. Miskolc, Felsőmagyarország, 2001.

XI. AZ ÖNREFLEXÍV MŰVÉSZREGÉNY VÁLTOZATAI (SZÁNTÓ GYÖRGY)

Szempontok a művészregény megközelítéséhez

„A művész a nagy természeti erők örök lüktetését ábrázolja és örökíti meg múló, egyéni alakulatokban, a moralista a tiszta emberit választja ki a természet egyetemességéből, míg a hívő misztikus kapcsolatot keres a kettő között. Világos tehát, hogy a művész közel áll a hívőhöz addig, míg a hit nem lesz dogma, amíg tehát állandóan merít az érzelem és képzelet újító forrásaiból" – írta Kuncz Aladár a korszak egyik legnagyobb hatású, művész-problémát felvető regénye kapcsán.[353] Romain Rolland regényfolyamáról, a *Jean-Chrístophe*-ról van szó, amely 1904 és 1912 között jelent meg. Akár Tamási *Szűzmáriás királyfi*jának szemléletét is kiérezhetnénk az idézett jellemzésből, hiszen a Tamási-könyv éppen a hívő és a (misztikus) művész szerepeit találkoztatja Csorja Bódi figurájában. Bódi nem morálisan közelít a világhoz (ebből adódik a regény számos konfliktusa) – és ebben akár tipikus művészregény-hősnek is tekinthetjük. A tény, hogy Kuncz Aladár a Romain Rolland-kötetekben éppen a morális és művészi nézőpontok billegését éri tetten, akár a „szép és jó" klasszikus egységének felfedezését is jelenthetné a regényben, illetve egy „kiegyenlítő" művészszerep kulturális folytonosságát is jelezhetné. A huszadik század eleji művészregények pontosabb leírásához mégsem jutnánk lényegesen közelebb ily módon, hiszen éppen arról van szó, hogy a század elejére új művészszerepek tűnnek fel, új életformák lépnek be a művészetek kontextusába. (Ennek jelzése többek között az is, hogy a clown vagy az

[353] Kuncz Aladár: Romain Rolland. 56. In: Uő: *Tanulmányok, kritikák.* Bukarest, Kriterion, 1973.

artista egyre gyakrabban válnak művész-alteregóvá az egyes irodalmi szövegekben vagy képzőművészeti alkotásokban.) Új művészeti ágak alakulnak ki új technikai lehetőségek nyomán: a filmművészet korán felkelti az írók, költők érdeklődését. A művészregények így egyre kevésbé csupán tematikus behatároltságot jelentenek – formává is válnak, az önreflexivitás terét jelentve. A *Jean-Christophe* ebből a szempontból határterületen áll: fejlődésregény-szálra épül ugyan, számos morális problémát vet fel (ebben az úgynevezett korrajz-regényekhez hasonlít), a mellékalakok megjelenítése kapcsán viszont joggal jegyzi meg a kritika – Kuncz Aladár, vagy a regény 1962-es magyar kiadásának utószavát jegyző Dobossy László is –, hogy a zenész-életforma zenei szerkesztésmódon keresztül épül be a regénybe. Kristóf életének szála afféle zenei főmotívumként van jelen, a mellékalakok hatalmas száma pedig annak a jele, hogy Rolland nem a cselekmény egységére vagy a lélektani jellemzések kibontására törekedett, hanem a főmotívum, „fődallam" újabb és újabb mellékmotívumokkal való gazdagítására.[354] A *Jean-Christophe* tehát megbontja részben a korábbi prózahagyományt, ugyanakkor a megjelenített szerepek révén számos visszautaló gesztust tartalmaz.

A *Világirodalmi Lexikon* művészregény-címszava Lukács György megállapítását idézi a huszadik század elején átalakuló művészregény-szerkezetekről: „itt azonban, ahol a központi problematika már a műbe csap át, az ábrázolás szükségszerűen ennek a műnek keletkezésére és struktúrájára is átterjed, és a modern művészet megoldhatatlan, tragikus problematikáját magukon a műveken kell művészileg kifejeznie."[355] Valóban, a korabeli ma-

[354] L. Kuncz: i. m. 70., illetve Dobossy László: Jean-Christophe útja. In: Rolland, Romain: *Jean-Christophe.* Budapest, Magyar Helikon, 1962. 1307–1323.

[355] Idézi H. Benczúr Margit–Kovács Endre: Művészregény és művésznovella. 770. In: Király István (szerk.): *Világirodalmi Lexikon.* VIII. Budapest, Akadémiai, 1982.

gyar irodalom művész-történeteiben – így Kosztolányi Dezső Esti Kornél-könyvében vagy Bródy Sándor Rembrandtjában, akárcsak Szántó Györgynél – szemléleti-szerkezeti jegyekben is anyagszerűvé válik a művészregény műfajisága.

A viszonylag önálló műfajtípusként való kezelés mellett igazából az említett szerkezeti jellegzetességek miatt érvelhetünk, hiszen e regénytípusnak szentelt könyvében Harkai Vass Éva is utal arra az értelmezői hagyományra, amely olyan műfajtípusok alesetéként próbálta interpretálni korábban a művészregényt, mint a fejlődésregény, az alkalmazott irodalom szórakoztató vagy didaktikus regényei, az életrajzi regények vagy a Bahtyin-féle próbatételes regény típusa.[356] A művészhős középpontba állítása (ami végső soron a művészregény minimáldefinícióját jelenti) olyan lehetőségeket nyit meg, amelyek a romantikus prózahagyománytól kezdődően bizonyos konfliktustípusokká rendeződtek. A modernség horizontjában új árnyalatok, új diszkurzív lehetőségek birtokba vétele miatt válik fontossá a művészregény. A századforduló irodalma a szépségkultusz mentén fordult gyakran a művészi létezésmódok, attitűdök megjelenítéséhez: ez a romantikus művészregényekig, Goethe munkásságáig vezet vissza az időben. A 20. századi regénykísérletek kontextusában a művészregény metanarratív jellege fölerősödik: olyan szerzők, mint Virginia Woolf, James Joyce, Hermann Broch, André Gide és mások gyakran fordulnak például a „regény a regényben" toposzához – a művészregény „beleágazik" a polifonikus, komplex szerkezetű regények típusába.[357]

A magyar művészregények kezdeményeit Harkai Vass Éva olyan szerzők műveiben találja meg, mint Jósika Miklós, Kemény Zsigmond vagy Jókai Mór, virágkorát pedig a századforduló és a harmincas-negyvenes évek időszakára teszi – Justh Zsigmond, Ambrus Zoltán, Bródy Sándor, majd Krúdy Gyula, Kosztolányi

---

[356] L. Harkai Vass Éva: *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban.* Újvidék, Fórum, 2001. 28–29.

[357] L. Harkai Vass Éva: *i. m.* 49–51.

Dezső, Szentkuthy Miklós és Márai Sándor könyveit elemzi ebből a szempontból. Bár a Harkai Vass-kötet némi módszertani szűkítéssel él a magyar művészregények azonosításakor és interpretálásakor, egyetérthetünk vele abban, hogy a fentebb említett szerzők valóban paradigmatikus módon jelenítettek meg a művészi szereppel kapcsolatos egzisztenciális problémákat – különösen az esztétizmus és az utómodernség perspektívájából. Bánffy Miklós 1927-es műve, a *Reggeltől estig* ezekkel a művekkel mutat szemléleti-szerkezeti rokonságot. Felmerül azonban a kérdés, hogy a húszas évek viszonylag gyér termése, amelyet Harkai Vass számba vesz, nem éppen az említett szűkítésnek tulajdonítható-e. A könyv két megjegyzése lehet fontos ebből a szempontból: az egyik Herbert Marcuse művészregénnyel kapcsolatos könyvének ismertetése során íródik le: „Marcuse művészregény-történetének egyik figyelemre méltó észrevétele, hogy a nagy európai irodalmak közül csak az orosz nem ismeri a művészregényt mint világnézeti összeütközést. A szerző ennek okát abban látja, hogy az orosz irodalomban eleve adott az életformák egysége: nép és művész mély egysége ez, mondja, amelyen belül a művész »testvér a bajban«, népének vigasztalója és feltámasztója. Míg tehát az orosz irodalom aktivista művészetfelfogása nem ismeri művészet és élet nagy ellentmondását, s benne a közösségi érzés minden szakadékot áthidal, a német művészregény számára – véli a szerző – a közösség nem megadatott, hanem *fel*adatott."[358] Ez a megközelítésmód lényegében az organikus világképek keretén belül elképzelhetetlennek látja a művész-lét konfliktusszerű problematizálását, és a művészregény központi tipologikus jegyének épp e konfliktust tekinti. A *Szűzmáriás királyfi* értelmezésének tapasztalatait hasznosítva felmerül azonban egy másik perspektíva igénye: a Tamási-mű kapcsán nyilvánvalóvá vált, hogy az organikus világképen belül sem oldható fel minden konfliktus. Az organikusan felépülő térbe betüremkedik a szintén mitikus „másik": a város, a „gyertyaszí-

[358] Harkai Vass: *i. m.* 36.

nű ember". Ugyanakkor a saját közösség sem képes maradéktalanul befogadni a művészi létet. Ami pedig az „aktivista" jelzőt illeti, akár szűkebb értelmében, avantgárd irányzatként értelmezzük, akár tágabban, társadalmi cselekvésre „mozgósító" diskurzusformaként, szintén nem automatikusan képez dichotómiát az egzisztencialista léttapasztalattal, hiszen az „izmusok" szemléleti alapja általában a modernség válságérzékelésére vezethető vissza: Kassák Lajos „konstruktivista" korszakában például a legdiszharmonikusabb verseit írja. Vagyis: felvethető annak igénye, hogy olyan művészregényekben is vizsgáljuk meg a típushoz való tartozás poétikai jegyeinek jelenlétét vagy hiányát, amelyek az esztétizmusétól vagy az utómodernségétől eltérő alapállásból indulnak. Harkai Vass élesen elkülönít a tízes évek prózairodalmán belül két vonulatot: „Az időszak regénypalettáján a Móricz–Szabó Dezső-féle vonulattal szemben a felsorolt [modernista] folyamatok, jelenségek jegyében íródott nagyepikai alkotások között ott látjuk Krúdy Gyula, Kaffka Margit, Babits Mihály, Harsányi Kálmán stb. regényeit. Bennük keresheljük a századelő művészregényének szűkebb kontextusát."[359] A megjelenített szerepek kapcsán valóban meglehetősen nagy a különbség a két vonulat között, amelyeket a szerző egyfelől a *Sárarany, Az Isten háta mögött* és *Az elsodort falu* címeivel, másfelől pedig a *Szindbád utazásai,* a *Színek és évek* vagy *A gólyakalifa* révén ír körül. De éppen *Az Isten háta mögött* kapcsán mutatta ki Kulcsár Szabó Ernő, hogy mennyire ráépül a modernista regénypoétika által kikísérletezett eljárásokra.[360] *Az elsodort falu* nyelvi-stiláris hatásai is egészen más jellegű struktúrákba épültek be néhány korabeli regényben, mint Szabó Dezsőnél – korábban már erről is esett szó. A két regényparadigma között tehát számos átjárási lehetőség lelhető fel. A továbbiakban ezt a

[359] Uo. 128.

[360] L. Kulcsár Szabó Ernő: Beszédaktus, szerepkör, irónia. Az Isten háta mögött mint elbeszélés. In: Uő: *Beszédmód és horizont.* Budapest, Argumentum, 1996. 157–185.

szempontot is figyelembe véve vizsgálom Szántó György avantgárd ihletésű novelláit, regényeit, a művészi válság-típus lehetséges „köztes helyeit” keresve.

Keretező eljárások Szántó György korai prózájában

Szántó György egyike a legtermékenyebb, két világháború között induló magyar íróknak. Festőként kezdte pályafutását, korai, fennmaradt képei az expresszionizmus és a kubizmus absztrakciós eljárásaira épültek. Egy első világháborús csatában homloksérülés éri, és belső üvegtesti vérzés következtében egyik szemére megvakul. Budapesten él, majd Bécsben, egy ideig, a világháború után a kolozsvári román opera díszlettervezőjeként dolgozik. Másik szeme is romlani kezd, különböző kezelésekkel próbálkoznak – erről, akárcsak a végpontról, a *Fekete éveim* című Szántó-emlékirat utóbb részletesen beszámol: „a fekete válaszfal feltolódott a szememben, közém és a napfény közé”.[361] 1921-től, a teljes vakság következtében képzőművészi pályája megszakad. Hamarosan íróként válik ismertté és elismertté, kezdetben írt, avantgárd ihletésű szövegei szinte törésmentesen illeszkednek korábbi képeinek világához. 1925–1926 táján az aradi *Periszkop* című összművészeti lap szerkesztőjeként teljesíti ki avantgárd pályaszakaszát. A korban publikálatlanul maradó, vagy csak a napisajtóban közölt társadalomkritikus regényei (*Az ötszínű ember* – 1927; *Gáz* – 1932/1933) után érdeklődése egyre inkább a történelmi regények felé fordul. Ebben a pályaszakaszában, 1929-ben választja őt tagjai közé a helikoni írótársaság is. Írói eljárásai azonban sok esetben rokoníthatók továbbra is az avantgárd szerkesztéssel, motívumhasználattal, például épp az 1929-es, Christopher Marlowe-ról szóló, sok szempontból problematikus regényében, *A földgömb*ben, amely drámai struktúrákat, párbeszédeket alkalmaz, mindegyik rész élén közölve a

[361] Szántó György: *Fekete éveim.* Bukarest, Kriterion, 1982. 6.

szereplők névsorát, vagy az 1933-as, valóban zenei szerkezetű, linearitást, okozatiságot széttördelő *Stradivari*ban – mindkettő az önreflexív művészregény eljárásaira épülve bontja meg a mimetikus próza diskurzusát.

Szántó 1924-es kötetei, *A kék lovas* és a *Sebastianus útja elvégeztetett,* sajátos módon, mindenekelőtt tematikusan viszonyulnak az avantgárdhoz: a megjelenő figurák, művészek gyakran avantgárd festők, képzőművészek. Világmegismerő magatartásuk, koncepciójuk általában a cselekmény alakulásában is érezteti hatását. Ugyanakkor joggal állapítja meg e próza kapcsán Sőni Pál: „bármily nagy helyet is foglal el benne az avantgarde-problematika, a tér-időnek az avantgarde-prózára jellemző relativizálásával még nem találkozunk”.[362] Pontosabban: a szövegben feltűnik az avantgárd dikció, asszociatív technika, de inkább csak afféle keretező eljárások idézőjeleiben. A novellákat és verseket tartalmazó könyv, *A kék lovas* gyakran álmok, víziók modalitásán belül von össze térben és időben egymástól messze álló képzeteket, figurákat. Az *Egyedül mindenekkel* jógija hét évnyi böjt után például előző életeinek képeit látja sűrű egymásutániságban: az inkák között, majd Egyiptomban, Rómában, Mongóliában jár, végül Jézus életének pillanatait is megálmodja. A címadó novellában különböző avantgárd képek leíró értelmezése teremt lehetőséget a nyelvi konvenciók köréből való kilépésre: „a kék szivarfüstből kék ló vágtat elő és körülnyargal az iroda terében, ahol a föld terei formálódnak át”. (10. – az idézett kiadás: Szántó György: *A kék lovas.* Arad, Genius, 1924.) A *Hajnalórán* című történetben Fu Csen, egy San Franciscó-i ópiumház szolgája olvas le a kínai művészet ornamentikáját idéző ópiumálmokat a vendégek arcáról, anélkül, hogy ő maga is ópiumot szívna. Másutt a századelő művészetéből ismerős helyszínek és helyzetek kerülnek a novellák középpontjába: a kiállítóterem az értő és (főleg) értetlenkedő kommentárokkal *(A vásár),* a műterem a különféle művészeti koncepciók konfrontációjával *(Honfoglalás),*

[362] Sőni Pál: *Avantgarde-sugárzás.* 128.

a mutatványosok sátrai élethű viaszbábokkal és szerelmi háromszögekkel (*Párhuzamok és divergensek*), a párizsi tánctermek és művészkávéházak (*A levél*), illetőleg a bordélyok (*Várromok a Szeptemberben*). Ez utóbbi novella az átesztétizált bordély toposza köré épül, de a megjelenítés módja, pragmatizmusa, a főhős rezignált kommentárjai kimozdítják a szöveget ebből a hagyományból. A festő-hős plein-air őszi képet szeretne festeni, de végül a jól ismert, számára nem sok titkot rejtő bordély falai között találkozik az ősszel: „Most, a nedves falak dohos salétromszagában, az őrült varga százszor ismételt meséjében, pókhálós vasrácsok mögötti alkonyban, fonnyadt leány köhögésében, eltört paletta szilánkjai között egymásraborultunk: én és az Ősz." (76.) A *Tantalus királyfi* szimultaneista képei szintén köznapi, groteszk indoklást kapnak, a londoni Világkiállítás látogatása során egymás mellé kerülő kultúrák, képek látszólag szervetlenül kapcsolódnak csupán, a befogadói élmény a káosz érzetét idézi. (85–88.)

A kötet versei sokkal egyértelműbben tekinthetők avantgárd dikciójúnak: expresszionista hiperbolákat, elvont avantgárd költészetre jellemző társításokat tartalmaznak: „Tányérok körlapjára halak ékje tapad, / A hegyes halfej szeldeli holtan a tányér körlapja végtelenének vizét. / Mögötte vagy előtte újságcím feketéllik, / Szervetlen szervesség, színtelenség. [...] / Oázis a színskála sivatagján. / Az egész fölött söröspalack, mint régi dóm mered." *(Kubista festmény)* Egy másik vers, a *Zoé* a nő megismerhetetlenségét állítja középpontjába, a világokat darabjaiban láttató metonímiák, szervetlen összetételek groteszk hatáslehetőségeket hordoznak: „Krétaszagban tanyáznak az első nők: iskolapadokban kemény lábikráik. / Növénygyűjtések erdeit parasztleányok rémítő kacagása veri. / Gerince kis diáknak a visszhang, szédülve keringő, remegő visszhang. / Vidéki városka szurtos szállodájában szobaasszony: ez a nagy Sphynx."

Egészében véve Szántó György korai prózája olyan vállalkozásokhoz hasonlítható, mint Hugo Ball 1918-as regénye, a *Flametti avagy a szegények dandyzmusa.* Ennek helyszínei, történései, toposzai a Cabaret Voltaire és az azt megelőző időszak

élményköreire utalnak, a dada központi alakjának számító Ball a regényben mégsem a dada szerkesztetlenséget követi. Tematikájában, hangulatában felidéző jelleggel bír a mű, diskurzusával azonban nem követi ezt, legfeljebb néhány epizódban használ groteszk elemként különböző jelentésrétegeket egymásba montírozó eljárásokat. A keretezés itt is jellemző: Flametti, a regény vándortruppjának igazgatója *A delavárok* című műsor bemutatójára készül, és mintegy azonosul szerepével: „És egyik reggel – amikor Flametti álmaiba merülve kilépett wigwamja elé teljes harci díszben, mérgezett nyílvesszőkkel, pipája füstjét négy irányba fújva – akkora visítozás, nevetés és turbékolás hallatszott a galambok melletti deszkasufniból, hogy Flametti elhatározta, példát statuál. Kiugrott Ragyogó Tűz az ágyból, ingben, merészen, egyenest a deszkasufnihoz. A nőszemélyek az ágyban hemperegtek. Berontott Flametti, és puszta kézzel fölemelte a takarót. »Világlott a hold a gondolás éjben. / Halványan, halványabban, leghalványabban.« És Flametti nekikezdett, hogy csak úgy zengett. És a langaléta kimenekült az ágyból. És a szégyenlős mellű vaskos lány ordított. És az, akit eltalált, Rosa, a rabszolgalány, összekulcsolt kezekkel küszködött, és menekült, és hasztalan próbált ellenállni a törzsfőnök erős karjainak.”[363] Az ilyesfajta jelenetek nem feszítik szét teljesen a regénystruktúrát, nem radikalizálják globális módon a prózanyelvet. Arról beszélhetünk inkább, hogy az esztétista keretek vagy a pikareszk hagyomány ezekben a művekben az avantgárd tipikus helyszínei, életérzései nyújtotta lehetőségekből töltődnek fel. A szélesebb értelemben vett modernséghez való kapcsolódást az is megkönnyíti például *A kék lovas* Szántó-versei kapcsán, hogy teljességgel hiányzik belőlük mindenféle mozgósító célzatosság, amely pedig a magyar avantgárd korai időszakában széles körben jellemző volt.

Ezt azért is fontos megjegyezni, mert a *Sebastianus útja elvégeztetett* című regény szorosabb értelemben vett, konfliktusai-

[363] Ball, Hugo: *Flametti avagy a szegények dandyzmusa.* Pécs, Jelenkor, 1998. 64–65.

ban is jellegzetes művészregényként való olvasását ugyanez a keret irányítja. Azok az „ütközetek”, amelyek oly gyakoriak a korabeli regényekben, itt a fiatal művészek és az Akadémia között dúlnak. Az esztétizmus művész-szerepeitől tulajdonképpen egy alapvető jegy különíti el a *Sebastianus* művész-figuráit: itt nem feminin és még csak nem is „ördögi” attribútumok társulnak a művészfigurákhoz (ez egyébként gyakori a romantikától induló művészregény-hagyományban, és a húszas években is jellemző), hanem hangsúlyosan férficentrikus világban mozgunk, ami a főhősöket illeti. (Ezt a hőstípust Móricz Zsigmond, Tamási Áron és mások korabeli regényei is gyakran használják.) Az erő, a kisugárzás legtöbb ekkori Szántó-hősre jellemző. Minden nőt meg akarnak szerezni, és ez általában sikerül is nekik – az ölelkezést a világ megismeréséhez kapcsolják, anélkül, hogy mitikussá válnának az együttlétek. A *Sebastianus* ebből a szempontból egyazon elvet követi a szerelemben és a művészetben: „Az alapelemek egyenértékűek. [...] Nem az eszköz a fontos, hanem a szabadság, amellyel az eszközöket merjük új meg új csatasorokba vinni” – mondja Sebestyén egy művészeti vita során. (42. — az idézett kiadás: Szántó György: *Sebastianus útja elvégeztetett.* Arad, Reclam Könyvnyomda, 1924.) A testek „kombinatorikája” ilyen értelemben következetesen valósul meg a regényben, anélkül, hogy valamiféle teleologikus „fejlődésről” beszélhetnénk. A férfiszereplők gyakran „cserélgetik” egymás között szeretőiket, orgiasztikus együtlléteket kezdeményeznek egzotikus kultúrákból származó nőkkel vagy – szintén a „másság” szövegbeli hangsúlyozottságával – egy púpos matematikuslánnyal. A könyv 47. oldalán két zenészlány, Lydia és Dolly szerelmeskednek Sebestyén mesterénél, a műterem medvebőrein. Másutt „ópiumhelyettesítő vízióknak” nevezi a szöveg egy festő absztrakt képeit: „Ez a művészet szadizmusa. [...] Gyakran voltak itt, és egy ideig nyelték a színorgiát, mint a hasist, aztán egymás kezeit harapdálták véresre.” (256.) Kétségtelen az is, hogy a könyvtestbe iktatott reprodukciók ábrázolásmódja egybecseng azzal, amit így mond a regény: „Az emberi test, mint eszmekifejező: ez volt, amit Se-

bestyén a háborúból hazahozott." (71.) Ellenpontozásról is beszélhetünk akár: a regényszöveg maga nem él az absztrakttá változtatás olyan eszközeivel, mint a rajzok. A testérzékelés, testábrázolás mindenesetre központi problémája a könyvnek, és ebben az esztétizmustól való elmozdulást érhetjük tetten. Nem naturalizmusról van szó, hiszen nem a test által determinált ember áll középpontban, hanem a szabadságot testileg is megélő ember: nem a test használja az egyént, hanem az egyén a testet Szántó víziójában – így válhat a képeken absztrakcióvá az, ami a regény szövegében nem, vagy csak olyan pillanatokban, mint egy-egy táncművészeti produkcióé.

Összművészeti jelleg

Szántó regényének összművészeti törekvései több vonatkozásban is megmutatkoznak. Mindenekelőtt abban az intertextuálisnak vagy akár intermediálisnak is tekinthető játékban, amelylyel Szántó a fikciós regénytérbe beiktatja saját korábbi képeinek *(Prometheus, Polyphemos, Az öröm* stb.) reprodukcióit. Nem a szöveg egyszerű illusztrációiról van szó, inkább egy olyan vizuális rétegről, amely kíséri, kommentálja ugyan részben a lineáris szövegréteget, de önálló szólammá is válik. Hasonló, műfajokat megsokszorozó eljárás az is, hogy *A kék lovas*ból ismerős Szántóversek némelyike bekerül a regénybe, és ezek nem is Sebestyén, a festő-főhős verseiként válnak a szöveg részévé. A már idézett *Kubista festmény,* a *Legenda* vagy az *Európa Bathu khanja* című versek (A *kék lovas* című kötetből) organikusan beépülnek a regényszerkezetbe, ahogy a különféle levelek vagy művészettel kapcsolatos viták is. Ilyen értelemben a *Sebastianus* szövege részévé válik a húszas évekbeli magyar avantgárd intermediális és művészetközi törekvéseinek,[364] amelyeknek fontos dokumen-

[364] L. Kékesi Zoltán–Schuller Gabriella: *Művészetközöttiség és jelszerűség. Literatura* 2003/4. 427.

tumai 1925-ben a Szántó szerkesztette aradi *Periszkop* számai, majd 1926-ban Kassák új budapesti folyóirata, a *Dokumentum,* illetve a különböző magyar avantgárd színházi kísérletek.

Egy sajátos öntematizációs eljárás során Pál, Sebestyén íróunokatestvére beszél arról, hogyan képzeli el saját, megírandó regényét: „A prológust költeményben, de persze rím és kötött versmérték nélkül, szabadon vágtató ritmusokban. Egymást kergető, dobogva ügető, porfelhőt felverő, szélvészbe nyerítő ütemparipákon. Az első fejezet film lenne, a második próza, felolvasva persze, a harmadik pantomim, a negyedik megint film, az ötödik zenés dráma, a hatodik költemény, a hetedik zenés pantomim és így tovább, örök változás mindenben, nemcsak tartalomban, de formában is, ez a kosmos igazi képe" (224–225.). Ezeknek az elveknek a „puha" megvalósulásának tekinthető maga a regény – például a beiktatott képek, versek illetve más művészi produkciók leírása révén. (Valamivel radikálisabb materializációja az a könyvtárgy, amely *A kék lovas*ban is megjelent *Schumannal a Carnavalban* című versciklus kottákkal és Kóra Korber Nándor illusztrációival kiadott változata – ez 1925-ben jelent meg, ugyancsak Aradon.)

A *Sebastianus* budapesti, bécsi, majd moszkvai helyszíneken játszódik. A moszkvai rész középpontjában egy csarnok építése áll, amely ismét összművészeti jellegével tűnik ki. Az a törekvés, amely a húszas években az avantgárd kísérletezések szintézisét célozta meg (különösen a konstruktivizmus programjaiban), Szántónál e csarnok felépítésével konkretizálódik, ahol a film, a tánc, a színház, a zene, a festészet és a szobrászat együttes hatást fejthetnek ki, illetve ahol mindezek a művészeti diskurzusok utat találhatnak a tömegművészet felé. Sebestyén így tudósít a csarnokról Moszkvából írott levelében: „Jövő hónapban megkezdjük azt a csarnokot felépíteni, amelynek gondolatát évek óta magamban hordozom, a forradalmi munka csarnokát. Ebben a művészetek összes ágai egyesülni fognak, még azok is, amelyeket eddig nem tartottak hivatalosan művészetnek, például a film." (220.) Az épület terve már korábban felmerül Sebestyén tudatában, egy

zaklatott budapesti éjszakán: „Festmények és szobrok otthona volt ez a csarnok, amelyek még nem születtek meg. Zene áradt ki minden részéből, a drámák, pantomimek, filmek egymást követték a nagy kupolacsarnokban, a művészetek legkülönbözőbb ágai egymásbafonódva dokumentálták szoros együvétartozásukat." (92.) A fenti idézetek – amelyek mellé lehetne még újabbakat keresni a regényből[365] – jelzik azt a központi törekvést, amely a művészeti ágak határvonalainak problematizálására, azok részleges lebontására törekszik, optimista módon. Az „optimizmus" itt viszonylagos, és inkább a későbbi fejleményekhez képest értendő: az értelmezők rámutatnak ugyanis arra, hogy Kassák Lajosék hasonló törekvései a *Dokumentum*ban néhány évvel később inkább a határok felmutatásának, a törésvonalak kihasználásának projektjébe mentek át: „Miközben a művészetek egyetemes nyelvét kívánták megalkotni, Kassákék az egyes művészeti ágak nyelvének sajátszerűségére figyeltek föl. A *Dokumentum* szerkesztői a művészetek és a technikai eszközök bemutatásakor a jelközegek sajátos szerveződéséből indultak ki, és nem »összművészeti« jellegű egyesítésükre, hanem szigorú elválasztásukra törekedtek. Szemben az előző század összművészeti elképzeléseivel, a művészetközöttiség elve a nem illeszkedő részek töredékes, megszakító összekapcsolásából indul ki."[366] Annak, hogy az összművészeti jelleg nem működőképes a maga ideális teljességében, vannak nyomai azért a Szántó-regényben is, de erre még szükségesnek látszik visszatérni a szöveg implicit olvasóinak figurái kapcsán. Itt csupán utalnék arra, hogy az összművészeti csarnok tervezője, Sebestyén a megnyitó sorozathoz Beethoven szimfóniáit képzeli el egymást követő estéken absztrakt képzőművészeti alkotások kontextusában, néhány progreszszív zeneértő azonban túlhaladottnak gondolja Beethoven zenéjét

[365] Például: „A művészetek ágai összevissza bogozott, egymásbahatoló átmenetek falanxja az egész világ realitása ellen" – mondja egyik képzőművész szereplő. (42.)

[366] Kékesi–Schuller: Művészetközöttiség és jelszerűség. 428.

a húszas években. Az összművészetiség egyik lehetséges akadálya tehát a különböző művészeti ágak aszinkronitása. (Erre Wagnerről szólva egyébként Adorno is figyelmeztet: szerinte Wagner *Gesamtkunstwerk*-koncepciója azért volt szükségszerűen kudarcra ítélve, mert maguk az érzékszervek is történetiségben működnek; a szem „alkalmazkodott" a modern kor kontextusához, a hallás azonban megőrzött egy archaikus mozzanatot.)[367] A csarnok elkészül tehát, de a moszkvai forradalmi átalakulások közepette is továbbélnek a művészregények tipikus konfliktusai. A problémákat csak mélyíti Sebestyén számára látásának romlása, végül, teljes megvakulása után, aznap, amikor a Kilencedik Szimfónia felcsendül a csarnokban, öngyilkosságot követ el. Az összművészet sikere és kudarca egyazon pillanathoz kapcsolódik: a terv létrejön ugyan, de kigondolója már nem tapasztalhatja meg a sikert, amely ilyenformán paradoxonként jelenik meg a könyvben.

Említettem már a test-kánonok átformálására irányuló törekvéseket a Szántó-regényben: ez egyrészt a regény merész és explicit erotikájában érhető tetten, másrészt viszont a test művészete, a tánc is fontos szerepet tölt be a műben – kiemelt helye van a moszkvai csarnok világában. Szántó itt egyértelműen a korszak balettellenes táncművészetét, Isadora Duncan fellépéseit jeleníti meg.[368] A könyv második része Salomé táncával kezdődik, ahogy Sebestyén látványszerűen elképzeli (maga a „megvalósult" kép is látható egyébként a könyvben), a második rész vége pedig Regina nevű barátnőjük táncát mutatja – meztelenül táncol, szakítva a tánc bevettnek számító normáival. Sebestyén reakciójából kiolvasható, hogy végső soron az absztrakciót látja ebben a mozgássorban, ahogy a festészetben is ezt keresi: „Sebestyén megbűvölten meredt a képre: az ő képére. Hogyan, hiszen ő azt hitte,

---

[367] Adorno, T. W.: *Die musikalischen Monographien.* Suhrkamp Verlag, 1986. 92–97. Összefoglalja: Weiss János: *Az esztétikum konstrukciója Adornónál.* Budapest, Akadémiai, 1995. 76.

[368] Az avantgárd tánckultúra magyar vonatkozásaihoz lásd Kékesi–Schuller: i. m. 434–438.

hogy az ő képei sematizált dinamikával konstruált mozdulatainak semmi köze sincs a natura esetlegességeihez, ő a természet pszichéjét adja a mozdulatokban, amely a valóságban sohasem jelentkezik." (215.) Valószínűsíthető tehát, hogy a regény összművészeti koncepciójának fontos összetevője az az absztrakciós szint, amely a húszas évek művészetében leginkább a konstruktivizmus sajátja.

Tömegek művészete

Sebestyén terve a csarnokról számos elemét tekintve (például az üveg használata, liftek hangsúlyos betervezése), emlékeztet Vlagyimir Jevgrafovics Tatlin elképzelésére a III. Internacionálé emlékművéről.[369] Áthelyeződnek azonban a koncepció hangsúlyai: Tatlin is egyfajta szintetikus művet próbált létrehozni – a gyakorlati célok: a különböző hatalmi ágak és intézmények, illetve a tájékoztató-propagandisztikus hivatal egyazon épületben kapott volna helyet. A tájékoztatási hivatal egyébként az épület csúcsán helyezkedett volna el – távíróközponttal, vetítőteremmel, filmvászonnal, illetve rádióállomással –, és ne feledjük, hogy a propaganda a tízes-húszas években művészi koncepciót-feladatot is jelentett, az utcai, propagandisztikus célú vitrinek olyan lehetőségeket teremtettek a fiatal művészek számára, amelyekkel korábban nem kísérletezhettek.[370] A budapesti Tanácsköztársaság idején a *Sebastianus* számos fiatal művész-szereplőjének vannak hasonló elképzelései. Kétségtelen azonban, hogy itt a lelkesedés sok tekintetben a művészet megváltozott médiumának szól: annak az infrastrukturális problémának, és megoldásának, hogy

[369] Szántó *Gáz* című antiutópiájában egyébként, amely 1970-es években játszódik (és az 1930-as években íródott), a szovjet állam legfontosabb szervei a megépült Tatlin-toronyban kapnak helyet.)

[370] L. Punyin, Ny: A III. Internacionálé emlékműve. 345–347. In: Zsadova, Larisza Alekszejevna (szerk.): *Tatlin.* Budapest, Corvina, é. n.

egyáltalán miképpen juttatható el a művészet a befogadóhoz – hiszen ha a kép nem látható, akkor nem változhat a művészi érzékenység sem, így az avantgárd művészeti fordulat sem teljesedhet ki. Ezzel a reménnyel kapcsolatos az a látvány, amely a (regényben egyébként sok szkepszissel megjelenített) Tanácsköztársaság egyik vizuális „lefordítása": „A Műcsarnok és a Szépművészeti Múzeum homlokzatai hatalmas kartonokkal beborítva. Rögtön megismerték József monumentális energiától kirobbanó szimbolikus alakjait. [...] Sebestyén most végre fellélekzett, mint aki hosszú idő óta először jut levegőhöz, friss, üdítő hegyi levegőhöz, amely a tüdő minden porcikáját átjárja. Hát ez sikerült mégis! És most már akármi történhetik is, ezeket a kartonokat milliók látták. Ha most nevetnek is rajtuk vagy értelmetlenül bámulják őket." (165.) A milliós nagyságrendű közönség tételezése alighanem annak a vágynak a megnyilvánulása, amely az avantgárd kezdeti szakaszában sok művészt foglalkoztatott: az avantgárd tömegművészetté válásának vágyáé, vagy inkább fordítva: a tömegművészet avantgárddal való behelyettesítésének vágyáé, amely természetesen szoros összefüggésben állt a tömegek emancipációjára való törekvéssel is. Ez az emancipáció csak részben társadalmi ebben a regényben: ízlésformálás is, információk terjesztése is, talán nevelés, Bildung is: „A proletárok jönnek már hétmérföldes csizmáikkal dübörögve és tiszta, érintetlen, fehér lélekkel. Fehér lélekkel, amelyen még írni lehet, mint a szűz papíron" – mondja József, akinek a munkái később a Műcsarnok homlokzatán láthatók (83.). A mondat ironikus ellenpontja a következő oldalon Sebestyén felfokozott vágya, hogy egy érintetlen, de szexuális ügyekben azért tapasztaltnak mondható lány érintetlenségét roncsolja szét.

Sebestyén maga egyébként igyekszik elválasztani a gyakorlati élettől saját tervezésű építményét: a művészetek csarnokát a városon kívül építik föl, úgy, hogy egy hídon átjutva lehessen csak megközelíteni: „vezessen ez a híd a Lethe vizén, a feledés folyóján át, és maradjon el mögötte messze a praktikus élet". (226–227.) A regény megjelenített művész-szerepei tehát az esz-

tétista, műtermébe zárkózó művésztől az agitátorig és a konstruktivista művészig terjednek – kétségtelen viszont az érdeklődés a könyvben a monumentális kompozíciók és a tömegművészet iránt. Szántó szinte mindegyik korabeli regényében feltűnik a jazz mint elsöprő erejű művészeti forma – az a zene, amelyet Adorno a '30-as években a tömegművészet paradigmatikus alakzataként értelmez majd.[371] Szántónál a jazz általában a bohém, mámoros éjszakákhoz kapcsolódik: szereplői úgy vetik magukat e zene világába, mint ahogy az alkoholnak vagy a kábítószereknek engedik át magukat. Ezekből a mámorokból gyakran kivételes művek születnek a regényben – azzal együtt, hogy a csábítás, a kísértés mozzanatai is fel-feltűnnek ilyenkor. És bár a könyvben meglehetősen élesen válik el egymástól a konstruktivista értelemben vett tömegművészet és a jazz, a befogadókban kiváltott hatás gyakran azonos terminusokban írható le. A *Sebastianus* implicit befogadói teljes mértékben átengedik magukat a művek hatásának, elsősorban érzelmeket, élményeket várnak a művektől – ebben ugyancsak az avantgárd (és tágabban: a modernista) művészethez köthető a regény.

Implicit olvasók a szövegben

A nevetés, a tragikum, a test, a szellemi törekvések, a különböző művészeti ágak gyakorlatilag hierarchizálatlanul, egyforma érvénnyel jelenítődnek meg, ettől tűnik szabálytalannak a könyv a zártabb esztétikák felől nézve – többek között ezért nem vált szélesebb körben ismertté akkor sem, amikor Szántó György egyéb művei, különösen a *Stradivari* és a *Fekete éveim,* számos értő és értékelő kritikát kaptak amellett, hogy több kiadásban is megjelentek. „Sóhajtozva, könnyezve, mosolyogva, nevetve öntöttem az új kifejezésformába a lázadó festő, Sebastianus életét. Évekkel később Karácsony Benő barátom jellemezte a legtalá-

[371] L. Weiss János: *i. m.* 58-69. *(A zenei tömegkultúra* c. fejezet)

lóbban: olyan volt, mint valami csőrepedés. Elfojtott erők bugyborékoltak, zuhogtak elő belőle szennyestül, homokostul, iszapostul, de fékeveszetten, bőgve és diadalmasan”[372] – írja a könyvről önéletrajzi kötete, a *Fekete éveim* lapjain.

Poétikáját tekintve a regény, mint már utaltam rá, nem tekinthető egyértelműen avantgárdnak, hiszen ugyanúgy keretező eljárásokkal él, ugyanúgy e kereteken belül bontja meg a szöveg linearitását és okozatiságát, mint *A kék lovas* novellái. Valahol az esztétista és az avantgárd kánon határvidékén jár tehát; testábrázolását tekintve, tabukhoz való viszonyában például inkább az avantgárd terrénumán belül helyezhető el. Fontos lehet ugyanakkor megvizsgálni azokat a befogadói reakciókat, amelyek beleíródnak a regénybe különböző műalkotásokkal való találkozások kapcsán. Bár nem kimondottan a regény poétikájával kapcsolatosak ezek a viszonyulásmódok, nagy mértékben köthetők ahhoz a nézőponthoz, amely felől a különböző művészeti irányzatok láthatóvá válnak. Ilyen értelemben a narráció modalitását is meghatározzák, hiszen a reakciók közvetett módon szituálják az elbeszélőt, akár az esztétizmus/avantgárd opciókat tekintve is.

Nagy hangsúly jut például a regény első felében az újdonságelvnek, ami a befogadói reakciókat illeti. A fiatal képzőművészek, irodalmárok szinte jelenetről jelenetre a művészi létezésről és a művészi koncepciókról vitáznak. Egy jellemző pillanatban Sebestyén például Seurat *Táncosnő* című képét „magyarázza” beavatatlan barátainak, a *Kunst und Künstler* című folyóirat egy lapszáma fölött. Magyarázata rendkívül intenzív, már-már testi hatást vált ki hallgatóiban: „A lány kipirult, erre vágyakozott, ezt sejtette a szerelmeken túl. Hisztérikus, fehér hátán kis forróság kalandozott ide-oda. Mátyás fellélekzett, kitárta karjait és felkelt helyéről. – Új ízt érzek a számban. Lehet, hogy valahonnan messziről új láthatárok indultak felém.” (24.) Effajta, gyakran túlzottnak tűnő reakciókkal a későbbiekben is találkozhatunk. Egyfaj-

[372] Szántó György: *Fekete éveim.* 103.

ta romantikus koncepció maradványának tekinthető az a jelenet például, mikor Sebestyén egyik friss képét mutatja meg néhány ismerősnek. A József nevű kolléga éppen az újdonság-összetevő mentén fűz megjegyzést a képhez, beillesztve azt egy folyamatba: „Kacérkodás a kubista technikával, de még nincsenek levonva a kubizmus végső konzekvenciái." (75.) Sebestyén reakciója: a megjegyzés hallatán papírvágó késsel darabokra szabdalja, majd összetapossa a képet – ha nem új, nem egyéni, akkor nincs is létjogosultsága a műnek, látszik mondani a gesztus. Utána viszont, lehiggadva, sajátos kommentárral látja el előbbi tettét (és ez a hangsúlyosan maszkulin Szántó-figurák közé illeszti őt), mondván, hogy a képrombolást lénye nőies része hajtotta végre, hiszen örülnie kellene, hogy „máshol is kigyúltak a lángok".

Később Sebestyén a számára legfontosabb bírálatot egy nőtől kapja képei kapcsán: itt válik hangsúlyossá az érzelem- és élménycentrikus, racionalizálhatatlan befogadás. „Nem is tudnám megmondani, hogy mit ábrázolnak a te képeid, hiszen olyan titokzatosak. De félek tőlük. Mintha óriások jelennének meg előttem, és én roppant árnyékukban kicsi vagyok, mint a hangya. De az árnyékuk hűsít és a kicsiség is oly jól esik. Máskor, ha csak a színekre nézek, végigfut a hátamon valami kellemes melegség, valami olyan érzés ez, mint forró, nyelves csókok egy nekem tetsző férfiszájról." (149.) Hogy ez az értelmezés mennyire találkozik a festő művészetkoncepciójával, azt reakciója jelzi: sírva fakad.

Hasonlóan intenzív, azonosuló befogadói magatartásokat lehetne még sorolni a regényből, inkább az tűnik érdekesnek egy adott ponton túl, hogy az azonosulás már nem jön létre: nem az új horizontokat nyitó ámulat, hanem inkább a kétkedő döbbenet válik jellemzővé. Ekkor már Moszkvában van a társaság, s a Beethoven-szimfóniák tervezett előadása kapcsán a Nastasja nevű költőnő kritikusan jegyzi meg: „Úgy látszik, nem tudja az egész társaság, hogy Beethoven óta történt valami a muzsikában is? [...] A hangok, bármilyen teljesen szabad kombinációkban és teljesen szabad egymásutánban. Vagyis folyton változó ritmus. Disszonancia nem létezik, a szabályellenes hangösszetételek új,

ki nem aknázott hangrezgések, a lehetőségek egész óriási aranymezői. / Ijedten hallgatták, és János úgy érezte, mintha az imént befejezett kép veszített volna erejéből." (230–231.) Hasonló módon viszonyul néhány szereplő azokhoz a képi konstrukciókhoz, amelyek kapcsán „a művészet szadizmusa" kifejezés rémlik fel a befogadói tudatban. Vannak tehát művészeti fordulatok, folyamatok, amelyeket már nem hajlandók követni a regény szereplői: a regény ilyen értelemben az avantgárd „kimerülését" is tematizálja, pontosabban azt, hogy a szintetikus művészet, amelyben a különböző médiumok és ágazatok együttesen vannak jelen, egyfajta „megérkezést" jelentenek Sebestyén és barátai számára. Az, hogy az atonális zene helyett, az ellenvetések elhangzása után mégis Beethoven csendül majd fel a csarnokban, egy határozott döntés eredménye.

A „megérkezés" egyben a halálba való megérkezést is jelenti Sebestyén számára: végleges megvakulása előtt a tükör előtt áll, és pupilláját kutatja: „a pupilla feketéje úr: bele kell nézni ebbe a nagy mélységbe, ebbe a számunkra legnagyobb mélységbe". (271.) A válasz, a döntés tehát személyre szabott a regényben, ugyanakkor mégiscsak az időbeliség, a végesség szempontjának felvillantása. Az opciók lezárulnak, le kell zárulniuk, látszik mondani a regény, legkésőbb a halál pillanatában.

A különböző művészeti ágak – képek, versek, tánc stb. – szövegbe iktatásával Szántó regényében többrétegű diskurzus jön létre. A különböző rétegek önálló szólamokként olvashatók, a regény ugyanakkor egyfajta keretező eljárást is alkalmaz: nem bontja meg teljességgel a linearitást, hanem annak hézagaiba írja bele a különböző szólamokat. A művészregény alapkonfliktusai az avantgárd művészet és művészi létforma kontextusában is működtethetőnek bizonyulnak, összességében véve kétséges, hogy a művészi koncepciók mennyiben valósulhatnak meg a regény különböző helyszínein. Szántó György más korabeli műveivel együtt a *Sebastianus útja elvégeztetett* sajátos kísérlet a húszas évekbeli avantgárd művészetközötti törekvéseinek megjelenítésére.

A linearitás felbomlása a Stradivariban

A *Stradivari* egyik 1919-ben játszódó epizódjában egy Romain Rolland-nak írt levélről és az arra adott válaszról esik szó. A megvakult hercegnek, Hohenschwangau urának azt írja Rolland, hogy „a szellem sohasem lehet vak". (393. – az idézett kiadás: Szántó György: *Stradivari.* Bukarest, Kriterion, 1984.) A levél eredetije magának Szántónak, illetve részben Neubauer Pál unokatestvérének szól, és 1921. októberi keltezésű: „Kedves Szántó Úr! Rendkívül meghatott, hogy elküldte nekem művét, a Keresztre feszített Beethovent. Barátunktól, Neubauer Páltól tudom, hogy mindenkinél jobban átérzi e hősi lélek fájdalmát: minthogy Önnek is hordania kell a maga keresztjét."[373] A művészregény típusa kapcsán már beszéltem arról, hogy Rolland regénye, a *Jean-Christophe* mennyiben kísérletezik a zenei formával. Szántó György, saját összművészeti koncepciójához a *Sebastianus* után is ragaszkodva, más eljárások révén teszi zeneibbé, szimfonikusabbá a regény szerkezetét. Az 1929-es Christopher Marlowe-regény, *A földgömb* ugyancsak kísérletezett a művészregény strukturális átkomponálásával: a drámaíróról szóló regénybe drámai szövegeket illesztett, prológussal indította a szöveget, a regény négy része elején pedig mindannyiszor közölte a szereplők névsorát – ahogy egy-egy színházi előadás plakátján vagy egy-egy színműben szokás. A művészregény struktúrája azonban továbbra is művészcentrikus maradt, akárcsak Romain Rolland *Jean-Christophe*-jában, „ahol a regényömlés bősége közepette mindaz megismétlődik, ami e műfajváltozaton [a fejlődésregényre épülő művészregényen] belül már végbement".[374]

A *Stradivari* úgy bontja meg ezt a szerkezetet, hogy nem egy művész személye köré építi a cselekményt, hanem egy hegedű

---

[373] Szántó György: *Fekete éveim.* 55., a francia eredetiben közölt levél fordítása a kötet jegyzetanyagában.

[374] Harkai Vass Éva: *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban.* 55.

történetét meséli, különböző korokba, a hegedű tulajdonosváltásai köré építve. Közben természetesen szélesíti a cselekmény medrét, a hegedűvel kapcsolatba kerülő figurák történetét is megrajzolja, ahogy ide-oda mozog az időben. Ahogy fokozatosan haladunk a könyvben, egyre több rétegűvé válik a szöveg, gyarapítva az öntematizációs lehetőségeket és a regénytípusokat, amellyel a *Stradivari* kapcsolatba hozható.

Az egyik első „regény a regényben" annak a folyamatnak a lineáris végigkövetése, ahogyan a Stradivari által készített hegedű tulajdonostól tulajdonosig vándorol, 1681-től 1906-ig. Olyan regények szerkezetét idézi ez az eljárás, mint Tersánszky Józsi Jenő háborús regénye. *Egy ceruza története,* amely egy ceruza tulajdonosváltásai mentén követi az olasz front, illetve a hátország eseményeit (számos más példát lehetne említeni természetesen a pikareszk regény egyfajta paródiáját jelentő szerkezetre). E cselekményszál metonimikusan egy névjegyzékben összegződik, amelyre az új tulajdonosok mindannyiszor bejegyzik a nevüket. A regény narrátora, aki egy adott ponton név szerint Szántó Györggyel azonosítja magát, sőt a történet néhány epizódjában is föltűnik, nemcsak a hegedű sorsát, hanem a narráció módját is materializálja: „egyszer a kezemben tartottam ezt a névjegyzéket, szemügyre vettem a betűket, zsírfoltokat, tintafoltokat és lemosott vérnyomokat. És indultam együtt a hegedűvel, kísértem sorsokon át, éltem a gazdái életét, kétszázharminc éven át. Ezért most kifeszíthetem azt a húrt, amely Cremonától Berlinig feszül, eljátszhatom rajta a változatokat könyvem fehér lapjainak hangversenypódiumán, kérem, hallgassák meg. Később az *e*-, *a*- és *d*-húrokat is kifeszítem majd, most engedjék meg, hogy ezen az egy húron játsszam." (45.) A narráció sajátossága, hogy bár afféle mindentudó narrátorral dolgozik, mégis korlátozza ezt a mindentudást, éppen a polgári értelemben vett szerzővel való névszerű azonosítás révén. Ha tudjuk, hogy a narrátor életrajzilag is, szerzőként is Szántó Györggyel azonos (például más Szántó György-regények írójaként is utal önmagára), akkor azokon a helyszíneken, ahol nem lehet jelen fizikailag,

voltaképpen eleve „megbízhatatlan narrátor”. (Ezt a „megbízhatatlanságot” erősítik az olyan mozzanatok, amelyet már említettem: a *Stradivari*ban nem Szántónak szól Romain Rolland üzenete, hanem Heinrich von Schwarzenbergnek, vagyis a narrátori önazonosság szerepekre bomlik. Metaforikus értelemben számos más művészfigura is Szántó-alteregónak tekinthető a regényben, például azáltal, hogy különböző balesetek folytán nem gyakorolhatják tovább eredeti művészi hivatásukat: Gobby Eberhardt vagy Kurt von Thiessen e lehetséges alteregók között említhetők. Ami tehát látszólag a mimetikusság felé mozdítja el az elbeszélésmódot, a regényszerkezet rétegzettsége folytán olyan ironikus alakzatokat eredményez, amelyek a *Stradivari*t a formai jegyeken (például tér- és időkezelésen) messze túlmenően is a modernség horizontjába utalják.

A narrátori kommentárok az egyes zenei „tételek” szünetében (de olykor a jelenetezés közben is) hangsúlyosak: nem rejtőzködő narrátori figuráról van szó, hanem saját játékszabályait feltáró szólamról. Ebből a szempontból érdekes az a pillanatnyi visszafogottság, amellyel a regénybe iktatott zenemű leírását kezeli Szántó. A regény egyik utolsó fejezetében Gobby Eberhardt, az egyik művészhős egy hegedűversenyről beszél hallgatóságának, amely koncepciójában, felépítésében magát a regényt idézi. A szerző tehát afféle narratív zeneműként írta bele könyvébe saját művét, öntükröző elemként. Érdemes legalább részleteiben idézni Gobby beszámolóját az elkészült zeneműről, amely aztán megsemmisül, és explicit önreflexió nélkül „íródik újjá” mégis Szántó regényében: „Négy húr, hahha, csak négy húr. De országokat és századokat lehet velük áthidalni, négy tételben, hahha, négy tételben. Allegro con brio. Ebben elmondom egy hegedű bolyongásait. [...] Régi olasz témák, a carmagnole, hehhe, a carmagnole. A Marseillaise, orosz dalok, az Old Mississippi song, Ich hatte einen Kameraden, aztán Danse Macabre, Comparavit Mors Imperator, hahha. Mindegyikből csak összefolyó néhány hang és zenekari variációk. [...] A második tétel Largo sostenuto. Szép álomélet a Bartoliniban és Cremonában. [...] És ebben

van a nagy kadencia. [...] A harmadik tétel Adagio con fuoco. Hehhe, con fuoco, a nagy tűz. Amely átizzik régi hegedűkön és szenvedélyeken, korokon és harctereken. A nagy tűz, amely éltet és pusztít, mint a pusztítva megújító Siva isten. Amely ott van az Amatik szerelmeiben úgy, mint ebben a madeirában. [...] Presto agitato, a nagy finis. Forradalom, géppuskák, gyilkosok, barikádok, a Kolibri gyomra, hahha. [...] A célszalag megremeg, mint végső g-húr, amely elpattan és amelyen nincs több variáció, hahha. Presto agitato, prestissimo. Finis. Aztán megenyhül minden, meglátjátok, minden feloldódik, és mi le fogunk mosolyogni a magasból örömeink és szenvedéseink színhelyére. Finale quasi una fantasia." (432.) Az egyes tételek megnevezése természetesen visszatér a regény címeiben, tartalomjegyzékében, így válik Gobby beszámolója önmetaforává.[375]

Az öntükröző struktúra, amelyet a művészregények általában lehetővé tesznek, a *Stradivari*ban azáltal válik igazán érde-

[375] Szántó számos korai regényében feltűnnek az öntükröző struktúrák, amelyek általában a különféle műfajok és a regények beszédmódja között létesítenek explicit kapcsolatot. *Az ötszínű ember* című regényben többször is a riport műfajára történik utalás, a folytatásként felfogható, levelekből, naplókból, riportokból, hírügynökségi jelentésekből, beszédekből, mindentudó narrátori elbeszélésekből összeálló *Gáz* című regény pedig efféle reflexiókat tartalmaz, az egyik szereplő (Fu Csang tábornok) feljegyzéseinek keretében: „Összehasonlítottam Jii Csen időközi jelentéseit naplójának másolatával. A rövid rádiogrammok összefüggéseit ez a napló világítja meg, azért kértem el tőle. Általában, egy egészen magánjellegűnek látszó ügy véleményem szerint néha sokkal jobban megvilágít egy helyzetet, sőt egy egész miliőt, egy egész kort, mint az általános, tárgyilagos, adatszolgáltató közlemények." Szántó György: Gáz. 14. rész. *Aradi Közlöny* 1933. október 17. 12. E feltördelt, linearitástól gyakran eloldozódó szerkezetű regényeket a beszédmód „áttetszőbb" jellege miatt mindazonáltal nem vonnám az avantgárd körébe, bár a szakirodalom ezt több ízben megtette. L. Sőni Pál: Szántó György. In: Uő: *Írói arcélek.* Bukarest, Kriterion, 1981. 50–78.; Szilágyi Júlia: Avantgarde. In: *RMIL I.* 108–111.

késsé, hogy nincs egyetlen központi művészfigurája, s így az öntükrözés lehetőségei megsokszorozódnak: többszörösen játszható újra a művészregény struktúrája, a művészi koncepciók vitája. A különböző időpontokban játszódó események között a narráció gyakran metaforikus megfeleltetéseket hoz létre (ezt a regény metafikciós rétege így fogalmazza meg: „Észrevehették, kedves olvasóim, hogy hegedűversenyem eme utolsó tételében egyre gyakoriabbakká váltak a duplahangok és duplafogásos futamok." – 422.), vagy ugyanazokra a helyszínekre irányítja a különböző történelmi korokban élő szereplőket. Megtöbbszörözi a művészregény-rétegeket az a sajátosság is, hogy egy kivételes hegedű körül bonyolódik a cselekmény: ebben ahhoz a művészregény-vonulathoz közelít a *Stradivari,* amelynek középpontjában egy műalkotás áll.[376] Csakhogy ez a műalkotás attól sajátos, hogy további műalkotások születéséhez, „életre keltéséhez" járulhat hozzá. Egyedi tárgy, amelyen olykor kivételes virtuozitással szólalnak meg kivételes művek – íme az értéklehetőségek felsokszorozódása.

A regény egyik legfontosabb művészfigurája természetesen maga Antonio Stradivari, a „hegedű-főhős" megalkotója. Az ő hegedűkészítése is művészet, és az, ahogyan az ő módszerei illetve az ő életútja dialógusba lépnek a kortársak életről, hegedűkészítésről, művészetről alkotott véleményével, máris egy teljes művészregényt jelent a *Stradivari*n belül. Itt sincs egyetlen kitüntetett pozíció, hiszen Antonio Stradivari sokszor érzi kiteljesítetlennek, elhibázottnak életét, sőt Guarneri del Gesu hegedűje egy hegedűk közötti versengésben jobbnak bizonyul az övénél. A variációk során számos történeti korszakba eljutunk, a regény másik fontos időrétege mégis az, amelyben maga Szántó is jelen van. Ez sem egységes, hiszen, ahogy Gobby „összefoglalója" is jelezte, magába foglalja a nyugodtnak mondható, bohém békeidők hangulatát, művészi koncepcióit, a háború alatt működő

[376] Erről az altípusról bővebben l. Harkai Vass Éva: *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban.* 61.

kétes mulatóhelyek, kabarék világát, majd a háború utáni útkereséseket. Ezekhez a korszakokhoz kötődve ismételten feltűnik a művészszerepek gyakorlatilag teljes palettája. (Már a regény első fejezetei felvonultatnak jó néhány előadóművész-típust, Gobby Eberhardt tanítványait: a kristálytiszta, gépies precizitással játszó Clara van Selfhoutot, a pragmatikus, teljesítmény-orientált Harold Eisenberget, az elmélyedő, „átszellemült dekadens" Cesare Lenarduccit, a „könnyed, csillogó és szellemdús" Sebastiano Lenarduccit, a virtuózt ígérő, kiszámíthatatlan és koldus Casimir Wisnovszkyt, a nyugati perspektívából „egzotikus" Babocsányi Istvánt.) Természetesen nemcsak zenészek, hanem festők, szobrászok, írók is feltűnnek az 1910-es években játszódó részekben, *A kék lovas* vagy a *Sebastianus* számos figuráját és helyszínét idézve.

A regény „keretező" eljárása ugyancsak a korai Szántó-prózából ismerős: helye van a regényben a kísérletezésnek is, de általában idézőjelek között. Ilyen értelemben a *Stradivari*ban a művészi korszakok irányzati rétegzettsége is megvalósul: találkozhatunk autentikusnak mondható commedia dell' arte jelenettel, az 1925-ös rétegben pedig kaotikus modernista drámabetéttel, illetve a Neue Sachlichkeit beszédmódjával. Ez utóbbi használatára reflexió is vonatkozik, ez a „keretezés" egyik legexplicitebb megnyilvánulása a regényben: „Akkoriban indította útnak a szellemdús képkereskedő, Flechtheim, Querschnitt című folyóiratát. Ez a lap jelentette mindnyájunknak az új stílust, a Neue Sachlichkeitot, azért engedjék meg, hogy ebben a stílusban adjam önöknek az Exquisit penzió keresztmetszetét. 1. számú szoba. Erich Wrack, a szobrász fia, aki felfedezte Rachel Grünt, és Grete, Groenenék egykori szobalánya, a bábukedvelő. Keresztmetszetünk pillanatában gramofon harsog, felvétel His Master's Voice, José Padilla: Ca c'est Paris! The Savoy-Band. Erich lobogó bő nadrágban (visszajött a húsz év előtti divat) bősz charlestont táncol, vitustáncszerű galvanikus rángatózással, ahogy tegnap a Nachtfalter bárban látta a mulatt parkett-táncostól. [...]" (428.)

Szántó György prózáját mindvégig meghatározza az a személyiségkép, amely nem feltétlenül láttatja egységben az élettutat vagy az identitást: megmutatja a töredezettséget, a fordulatokat is egy-egy élettörténetben. Sőni Pál sejteni engedi, hogy a szereplők ilyesfajta konstrukciója Szántónál avantgárd-maradvány, „modern absztrakció és redukció”.[377] Ez az ábrázolásmód jelenti Szántó egyik sajátos hozzájárulását a magyar művészregény poétikájához.

[377] Sőni Pál: Szántó György. In: Uő: *Írói arcélek.* Bukarest, Kriterion, 1981. 75.

XII. TIPOGRÁFIAI EXPRESSZIONIZMUS? (KISS IDA, SZILÁGYI ANDRÁS)

A prózanyelv dinamikájának formai kivetülése Kiss Ida műveiben

Azok az irodalomtörténészek, akik az avantgárdhoz kötődő erdélyi prózaírókat veszik számba, általában nem hagyják említetlenül Kiss Idát és műveit: Szilágyi Júlia *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon*-beli avantgarde-szócikke és Sőni Pál összefoglalói egyaránt beillesztik a szerzőt a húszas évek formabontó és formateremtő törekvései közé, és három könyvét – a *Shami* című regényt (Nagyvárad, 1922.), a *Kalászcsorduláskor* című novelláskötetet (Budapest, 1925.), illetve az *Olyan jó élni* című regényt (Budapest, Dante, 1935.) – sommás megállapításokkal minősítik a vele kapcsolatos írások. Jelenlétét ezekben az áttekintésekben az is motiválja általában, hogy a szerző publikál az avantgárddal rokonszenvező folyóiratokban. Húsz éves sincs, amikor a kolozsvári *Napkelet* már két novelláját közli (*Meghalt a kedvesem* – 1920/6; *Szálltam a hegy felé* – 1921/9.), és alig húsz, amikor első regénye megjelenik, Babits Mihály ajánló soraival. Később a *Genius* három szövegét is publikálja: *Tavaszi szél* (1924/1.); *Vorrei Morir* (1924/3.); *Aranyszőlőt szemezgető ezüstmadár* (1924/7.). Ezek képezik majd a *Kalászcsorduláskor* című kötet törzsanyagát.

Kiss Ida szövegeit formai merészségük mellett a megjelenített női szerepek merészsége miatt is érdemes kiemelni: ebben a vonatkozásban leginkább Berde Mária és Becski Irén műveinek világához köthető, amit ír. Kitárulkozó szövegek ezek, amelyek gyakran jelenítenek meg erős, démoni nőalakokat, máskor pedig a számukra adott keretek közé való beilleszkedés nehézségeit és kilátástalanságát mutatják meg.

A *Kalászcsorduláskor* megjelenésekor a *Magyar Írás* kritikusa a következőképpen minősít: „húsz novellát ad, amikről ensemble mint *Kalászcsorduláskor* azt mondjuk: rossz (s nem rosszak!), míg egyenkint talán valamennyi jó és sikerült. A hiba tehát a kiválogatásnál és elrendezésben van, a témájuknál és kidolgozásuknál fogva egyező novellák ismétlődésében. [...] Csupa feszültség, csupa felajzott erő minden sora, csupa eleven és villámos késztetés, amit azáltal is fokoz, hogy a történés, gondolat, érzelem stb. minden egyes mozzanatát külön sorokba veszi. Innen van a novellák szabadversszerűsége, ami nem válik a mondanivaló hátrányára, sőt ellenkezőleg, élénkíti és jellegzetessé teszi."[378] A Kiss Ida-szövegek dinamizmusát valóban azok a tipográfiai megoldások tükrözik (és részben: teremtik meg), amelyek az egyes mozzanatokat újabb és újabb sorokba tördelik. Néha (mint az *Aranyszőlőt szemezgető ezüstmadár* esetében) akár „enjambement"-okról is beszélhetünk e próza kapcsán, hiszen a „mozzanatok" határai nem egyértelműek.

Az expresszionizmust beszédmódként, illetőleg beszédmódokként megközelítő elméletírók gyakran indulnak ki abból, hogy az expresszionizmus tipográfiai eljárásokkal is segíti, „előírja" saját befogadásának mikéntjét.[379] Ez nem csupán a költészet esetében érvényesíthető szempont: a próza dikcióját ugyanúgy meghatározhatja, meg-megakaszthatja az új bekezdések bevettnél gyakoribb használata. Kiss Idánál és Szilágyi Andrásnál különösen szembeötlő ennek az eljárásnak a sűrű jelenléte – amellyel egyébként Tamási Áron *Szűzmáriás királyfi*ja is többször él. Az íráskép lényegében ráerősít a beszédmód mérsékelten formabontó jellegére: nélküle inkább „besimulna" ez a próza a szecessziós hagyományba. Szilágyi Andrásé pedig a naturalista-re-

---

[378] Ifj. K. T. K. [Könyves-Tóth Kálmán]: Kiss Ida: Kalászcsorduláskor. *Magyar Írás* 1925. 9. (november). 123.

[379] L. Chick, Jean M.: *Form as Expression. A Study of the Lyric Poetry Written between 1910 and 1915 by Lasker-Schüler, Stramm, Stadler, Benn and Heym.* New York, Peter Lang, 1988. 1.

alista beszédmódba. Így azonban felerősödik a hagyománytörés igénye: más kontextust teremt a tipográfia a szövegek köré.

Kiss Idánál elsősorban a rövidprózák esetében érvényesül ez a szerkesztésmód. Sőni Pál a *Shami* című regény esetében a külső és belső ábrázolás hagyományos eszközeiről beszél, az egyensúly megbomlásának jeleit, a nyelv mágikusságának felerősödését inkább ennek keretein belül érzékeli néhány passzusban (például: „Valahol virágosra változott a vénülő nyár, valahol virágokat verejtékezett a véletlenség, versengtek a vétkes versek és a vezeklés vágyakat vetélt”).[380] A ziláltabb, elliptikusabb előadásmód a hősnő lelkiállapotának megbolydulásához kapcsolódik, így különösen a regény második felében jellemző. Hasonló a szerkezet az *Olyan jó élni* címmel 1935-ben megjelent regényben is. Esztétista keretek, ezeken belül viszont olykor meglódul az elbeszélés menete. Szántó György kapcsán említettem már hasonló álomleírásokat: „Vilma néni szemközt jön velük nagy viaszgyertyákkal kezében, viaszcseppeket sír és mondja: ne menjenek fel a létrán, mert az ég fekete. Húsz kezetlen asszony jön utána húsz égő gyertyával. [...] Hágár Zsuzsánna bőrére apró aranyfoltokat labdáz a rózsaszínű nap. Kibomlott pizsamájába befut a hancúros hajnali szél, millió selymes ujj simogatja mezítelen testét, millió selymes ujj borzolja fel idegeit. Ilyen tavaszt!” (Idézett kiadás: Kiss Ida: *Olyan jó élni.* Budapest, Dante, 1935. 18–19.) Az elbeszélés ebben a regényben is a külső nézőpontra épül, csupán a negyedik rész iktat be afféle betétként egyes szám első személyű szöveget (Hágár Zsuzsánna jegyzeteit). A korabeli kritika szélsőségeket érzékelt a regényben, elsősorban a jellemábrázolást tekintve. A *Nyugat* kritikusa kései Jókai-hősöket látott a modern lány prototípusaként felvezetett (bölcsészhallgató) Hágár Zsuzsannában, illetve az őt körülvevő hivatalnokokban, képzőművészekben, bankárokban, bárókban – némi joggal.[381] Kiss Ida szövegei kétségkívül egyfajta ösztönkultusszal hozha-

[380] Sőni Pál: *Avantgarde sugárzás.* 130.
[381] Szegedi István: Kiss Ida: Olyan jó élni. *Nyugat* 1935. 4.

tók összefüggésbe, amelyet későromantikusként, vagy esetenként szecessziósként is felfoghatunk.[382] Ezek a keretek határozzák meg: az említett tipográfiai jegyek sokszor inkább csak a különbözés szándékát jelzik, mintsem lényegi különbséget ettől a paradigmától.

Kiss Ida vonzódik a mitologikus történetekhez – az *Olyan jó élni* ugyancsak egy egyiptomi történet képeivel indít. A *Kalászcsorduláskor* számos szövege is a történelmi vagy mitikus időben játszódik, régi szövegek újraírása. Ilyen értelemben leginkább az erdélyi próza mitologikus vonulatához közelíthető. E kategóriák azonban nem teljesen kielégítőek e szabálytalan életmű körülírásához (amely 1936-ban, szerzője harmincnegyedik életévében szakad meg). Az olyan bizarr szövegek, mint például az 1921-ben publikált *Szálltam a hegy felé,* azt jelzik, hogy ebben az expresszionista groteszkből táplálkozó írásmódban akár szürrealista jegyek is megelőlegeződhetnek, tautológiák, következetlenségek, szatirikus megjegyzések kontextusában: „Keserű szívem hipermodern hajóján szálltam a Hegy felé. Szálltam a Hegy felé és találkoztam a szívemmel. Méregzöld selyempapírba csomagoltan egy véres eb hozta a fogai között. [...] Szálltam a Hegy felé és fehér tejüvegen keresztül láttam a nézésem, mint szomorú szavaknak mását. Összeszorult a torkom, és hallottam messziről a szavam. Egy mély veremből jött, fala igazgyöngyökkel volt kiarkva. Nagyon harsányan csengett, mire a gyöngyök könnyekké váltan peregtek a földre. A földről füst szállt fel az égre. Egy rikkancsot hallottam kiabálni, de mert nem értettem a szavát, odamentem hozzá, megkérdeztem: mit árul? Mert egy taligán rengeteg nyomtatványt tolt maga előtt. – Ez az ön múltja 1920 példányban, darabját árulom ötért – gonoszul a szemem-

[382] „Kiss Ida ritmikus prózában írt elbeszélései mind tárgyukban, mind megformálásukban a szecessziós zsúfoltságot és rendkívüliséget testesítik meg, egyes részleteik azonban közelítenek az expresszív stílushoz” – írja Kovács János. L. Aradi közjáték. 16. In: Uő (szerk.): *Genius–Új Genius. Antológia.* Bukarest, Kriterion, 1975. 5–48.

be vigyorgott. Megvásároltam az összes példányokat, és igen csodálkoztam, hogy nem érzek nagy megelégedést múltamnak önkezemben létekor." Talán e valóban extrém képi logikájú, ambivalens mondatok a legalkalmasabbak arra, hogy Kiss Ida műveinek emblémájaként funkcionáljanak az irodalomtörténeti emlékezetben.

A prózanyelv határai Szilágyi András műveiben

Amikor Gaál Gábor 1930-ban az erdélyi magyar irodalom arcvonalairól készített összefoglalót, három tendencia mentén írta le a korabeli irodalmi termést: az akadémizmus, a transzilvanizmus és a „tiszta osztályvonal" arcvonalait jelölte meg. Ez utóbbi esetében az azonosuló lelkesedés hangján egyetlen remekművet tartott fontosnak megnevezni: Szilágyi András *Új pásztor* című regényét.[383] A Párizsban, a Monde kiadásában megjelent kötet különösen a „szocialista eszmeiségű" irodalom hagyományvonala mentén vált megkerülhetetlen hivatkozási alappá a későbbiekben. Tény, hogy rövid idő alatt megjelent német és szerb fordításban is, akárcsak az, hogy Gaál Gábor és Tamási Áron részéről egyaránt pozitív fogadtatásban részesült. Későbbi könyveivel azonban a szerzőnek nem sikerült már hasonlóan egyöntetű megbecsülést kivívni, ilyenformán befogadástörténete kísértetiesen emlékeztet a *Szibériai garnizon*nal széles körű sikert arató, majd fokozatosan feledésbe merülő Markovits Rodionéra.

Az *Új pásztor* kétségtelenül újdonságot jelent az erdélyi magyar irodalomban, mind regénypoétikáját, mind beszédmódját, mind pedig „eszmeiségét" tekintve. Ami első pillantásra is szembeötlő ebben a prózában, az – akárcsak Kiss Idánál – a grafikai arculat. Itt nem csupán a rövid sorok, bekezdések jelzik a szaggatott dikciót, hanem az üres sorok is – Szilágyi gyakran csilla-

[383] Gaál Gábor: A mai erdélyi magyar irodalom arcvonalai. 237. In: Uő: *Erről van szó.* Kolozsvár, Dacia, 1974. 226–237.

gocskákkal is elválasztja egymástól a néhány sorostól néhány oldalasig terjedő részeket. Ezáltal a regény mozaikszerűsége hangsúlyozódik: az elbeszélés nem törekszik, nem törekedhet teljességre, jelzi a tipográfia, csupán részletek, villanások vannak. Gaál Gábor lelkesült recenziója egyaránt érzékelteti a regény által felvetett műfajbeli és beszédmódbeli problémákat: „Mi az, ami szüremlik, ömlik ilyen ütemveszetten tisztán, egyetlenegy tételen át, de annyi sok változatban mégis?! Mi ez a könyv a megcsinálásában? Új műfaj? S miért oly egyszerű és ősi, ha új is? Mi ez a sok apró, ki se rajzolt, ki se írt, széles mondatokban nem tagolt, se mesére, se dialógusra, se rajzra, se okoskodásra nem hangolt, versszerű, mégse vers, mégis vers, énekszóra menő, mégse ritmusos, brutálisan durva, de mégis selymesen szőtt, drasztikusan mindent kimondó, se fület, se szemet nem sértő, mert finom, s bár állandóan öklöket ráz és Zolánál naturalistább, és komisz és piszkos és disznóganajos, mégis – hárfapengésű.”[384] Egyrészt tehát a próza és vers közötti határvonalról van szó, amely mindenekelőtt ismét az írásképre vezethető vissza. Az *Új pásztor*ban gyakoriak a rövid, akár egyszavas sorok, az új bekezdések; ettől lesz a szöveg szabadvers jellegű. Másrészt azt az ambivalenciát is érzékelteti Gaál, amely a brutalitás és finomság, a durva szavak és a „hárfapengés” együttes jelenlétében mérhető le. Valójában aligha beszélhetünk a szövegben olyan típusú finomkodásról, amely a hárfapengést asszociálná az olvasói tudatban. Inkább valamiféle funkcionalitás kereteiben lehetne értelmezni a szöveg durvaságait, tabukat előszeretettel felrúgó megoldásait. Az *Új pásztor* a lázadások könyve, amely a zsigeri lázadás felől indul, hogy aztán felmutassa a racionális, érdekegyesítő lázadás lehetőségeit (és kudarcait), a fejlődésregények típusa mentén. A zsigeri kiindulópontot elsősorban a cenzúrázatlan nyelvhasználat érzékelteti az eredeti kiadásban. Igaz, ebből a cenzúrázatlanságból a későbbi kiadások visszavesznek vala-

[384] Gaál Gábor: Új pásztor. 102. In: Uő: *Erről van szó.* Kolozsvár, Dacia, 1974.

mennyit, de így is megőrződik a könyv egészében véve „szabadszájú” jellege. Ezúttal csupán az 1966-os kiadásból kicenzúrázott néhány mondatra utalnék. A következő mondat helyett: „a kislányok lábaköze: kicsi és szőrtelen, mint a magvaváló szilva” (Párizs, Monde kiadás, 1930. 36.) ez olvasható a későbbi kiadásban: „a kislányok lábacskája kicsi és sima, mint a magvaváló szilva” (Bukarest, Irodalmi, 1966. 47.). Másutt, a „nagyseggű erdők” (Monde, 183.) helyett „széles karimájú erdők” (Irodalmi, 150.). A verőlegények pedig a fogdában bárhová ütnek: „Mindenhova csak szembe nem és fiú tökibe nem” (Monde, 221.); a későbbi kiadásban: „Mindenhova, csak szembe és ágyékba nem.” (Irodalmi, 177.)

Látható, hogy a regény sűrűn él az anyagi-testi „lent” szférájába tartozó elemekkel. A regény több konfliktushelyzete is hasonló vonatkozásokra vezethető vissza (akárcsak Szilágyi másik regénye. *Az idő katonái* esetében). Az új kiadás előszavában Csehi Gyula a regény disznóölés-jelenete kapcsán emleget zolai és rabelais-i „bővérűséget”,[385] és valóban elmondható, hogy ilyen értelemben, a test, a halál, a szexualitás és a társadalmi erővonalak kapcsán a szöveg szélesebb körű „teljességre” törekszik, mint a korabeli esztétista vagy realista kánon művei. A brutálisabb nyelv azonban a már említett funkcionalitásba ágyazódik be, amely a szubverzivitást több szinten kívánja megvalósítani – helyenként akár a biblikus áthallásokig elmenően. A könyv egyik önreflexív mondata legalábbis e kontextus körébe utalja a lázadó jelleget: „Az erős, nyugodt favágók kijönnek sodrukból ilyen durva pásztori szavaktól, amelyek csakis Krisztusnál vagy Jeremiásnál fordulnak elő. Az irodalmi nyelvbe sem illik. [E sorok írója is csak azért használja ezt és más különb kifejezéseket, mert az ókori próféták és az újkori próféta, Zola leszármazottjának érzi magát.]” (Monde, 93.)

---

[385] Csehi Gyula: Szilágyi András. 20. In: Szilágyi András: *Új pásztor – Az idő katonái.* Bukarest, Irodalmi, 1966.

Az explicit Zola-utalás természetesen felveti a regény irányzati besorolásának kérdését: mennyiben tekinthető expresszionista, és mennyiben naturalista műnek az *Új pásztor*? Egy kései, szkeptikus interjúban a szerző ismét Zolát nevezi meg mestereként: „Általában két jelzőt használnak velem kapcsolatban: az egyik a naturalizmus, a másik az expresszionizmus. Ezek ostobaságok. A naturalizmust még vállalom bizonyos mértékig, a szókimondás erejéig. Az egész könyv tulajdonképpen kesztyűdobás volt a polgári társadalom felé. Ennyiben tanultam Zolától, de nem a naturalizmusát, hanem a szókimondását. [...] Nálam ezekben a kifejezésekben van bizonyos forradalmi erő, és van folklór is."[386] Figyelembe véve, hogy 1973-ban, amikor az interjú készült, az expresszionizmusnak és általában az avantgárdnak még mindig volt valamiféle „gyanús", az érthetetlenség vádjával összefüggő íze, ebből a megnyilatkozásból elsősorban a szókimondás hangsúlyozása a lényeges, az, hogy egy ízlés átformálására tett kísérletről van szó. A naturalizmus/expresszionizmus kérdését elsősorban „ideológiai" értelemben lehetne felvetni, hiszen az expresszionista próza poétikáján belül talán még a költészetnél is nagyobbak az eltérések. A naturalizmus kulcsproblémájának általában az ösztönei, érzékei által meghatározott ember színre léptetését tekintik; az expresszionizmus optimistább az ember megváltoztathatóságába vetett hit tekintetében. Az *Új pásztor* főhőse, Demeter központi fontosságúnak tekinti a test működését, az élet teljességéhez szükségesnek érzi a szexualitást, a termékenységet, ugyanakkor nem szolgáltatódik ki a testének: a regény Bildung-történetébe beletartozik ugyan a pásztorfiú testi érése, de a teleológia végpontján a nyomorgók összefogása és a kisrégióbeli első, bátortalan sztrájkkísérlet áll. Ideológiáját tekintve tehát a regény inkább kompatibilis az expresszionizmus szövegeivel, mint a naturalizmussal. Ezt a beso-

[386] Szilágyi András: Az új pásztor az izmusok reakciója volt. 56. In: Marosi Ildikó–Erdélyi Lajos: *Közelképek. Húsz romániai magyar író.* Bukarest, Kriterion, 1974.

rolhatóságot erősíti a szöveg mozaikszerűsége, tipográfiai arculata is.

Bori Imre az expresszionizmus körébe vonja a kötetet, jelezve ugyanakkor valamelyes különállását is a magyar regényirodaimon belül: „az *Új pásztor* valójában expresszionista, lírai alapokon nőtt prózaversszerű poéma az embernek az ösztönöktől a tudatig megtett útjáról, a forradalmas idők érésének kozmikus látványáról. Nem fejlődésregény tehát a szó hagyományos értelmében: helyesebb talán tudatosodás-regénynek nevezni, amelyben a hőst, Demetert érő hatások tény-kvantumokban mutatják maguk, melyeknek éppen úgy engedelmeskedik, mint ösztöne diktátumának, amely Szabina ölébe kényszeríti. [...] S ahogy az egész regényt az író expresszív »akarata« egyetlen nagy lélegzetű költeményként formálta meg, ugyanúgy az egyes részek is az expresszív láttatás ihletét viselik magukon: apró részletek ugyan, az élet képének csak villanatait adják, önmagukban azonban makro-részletek benyomását váltják ki, mintha rajtuk lenne a teljes élet visszfénye is."[387] A regény megbontja a próza és vers közötti műfaji határokat, és ezt könyvterjedelemben teszi – ez jelenti az adott irodalomtörténeti kontextusban egyik nóvumát.

Az idő katonái című, 1931-ben Kolozsváron megjelent regény lényegében megőrzi ezt a regénypoétikát, de a kritika egybehangzó véleménye az, hogy már nem az *Új pásztor* színvonalán. A könyv, amelynek egy első változata már az *Új pásztor* előtt elkészült, ugyanúgy szaggatott szerkezetű, és ugyanúgy tartalmaz versszerűen tördelt részeket, de gyakran egész történéssorokat próbál átfogni egy-egy részleten belül, és ez nem annyira mozaikszerű, inkább csak vázlatszerű szerkezeteket eredményez. Ebben a regényben valamivel több a városi életre vonatkozó passzus, a két főhős, Fülöp és Kornél pedig a molnárkodás, a (testi) szerelem és az úszás elágazásaiban keresik saját identitásukat. Tamási Áron a könyvről írott kritikájában éppen a történet és a mozaikrakás szerkezeteinek váltakoztatását rója

[387] Bori Imre: *A szecessziótól a dadáig.* 256.

fel a szerzőnek, összbenyomását pedig röviden így összegzi: „Az *Új pásztor* művészetében és mondanivalójában is nagyobb volt *Az idő katonái*nál. Szilágyinak van egy csodaúszó alakja, Fülöp. S most ha az úszásnál maradok, olyan a két könyv, mintha az elsővel átúszta volna az író a haragos Tiszát, de a másodikkal már csak a Marost úszta volna által. Ez sem kicsi dolog. Sok más széplelkű író beléfulladt volna, minden megszokott formakészség birtokában."[388]

Szilágyi András könyvei peremhelyzetekről szólnak, erős emancipatorikus töltettel. A tudatosodásnak azt a fokozatosságát, amelyet a regény formai megoldásai az *Új pásztor*ban meggyőző erővel kísértek és hordoztak, a későbbiekben már nem sikerült érzékeltetnie. Utóbb inkább riportkönyveket publikált. Az erdélyi mozgalmi jellegű irodalomnak mindazonáltal kezdeményező és az avantgárddal leginkább érintkező alkotásaiként olvashatjuk regényeit.

[388] Tamási Áron: Az idő katonái. Szilágyi András könyve. 113. In: Uő: *Tiszta beszéd*. Bukarest, Kriterion, 1981.

ÖSSZEGZÉS

Az alábbiakban nem kívánom megismételni értekezésem összes fontos tézisét – a maguk helyén, az elemző, értelmező megállapítások között ezeknek kontextuális relevanciájuk, érvényük is van. Ugyanakkor fontosnak tartom, hogy azok a kijelentések, amelyek globális értelemben vonatkoztathatók az avantgárd irodalom erdélyi jelenlétére, az utólagos perspektíva kitüntetett lehetőségeit kihasználva megerősítést nyerjenek.

A könyv megközelítésmódjáról általánosságban véve elmondható, hogy távolságtartással kezeli az avantgárd egykorú önértelmezéseit: a manifesztumokban, folyóirat programokban, írói megnyilatkozásokban kinyilatkoztatott elveket és címkézéseket – a művek felől próbál inkább rekonstruálni, néha akár az önjellemzések ellenében is. Ez nem jelenti azt, hogy az önértelmező megnyilatkozások nem vizsgálandók, de a művek értelmezéséhez korántsem szolgáltatnak elégséges kiindulási alapot: a tézis, hogy a megírás pillanatában a mű elszakad szerzője személyétől, és a szerző is egy az interpretátorok között, az önértelmezések előállításában igencsak tevékeny avantgárd szerzők esetében is érvényes.

Ebből következik, hogy a könyv az avantgárd teljes, radikális „újdonságát” sem fogadja el maradéktalanul. A szakítás gesztusai mellett fontos szerepet szán annak, ahogy az avantgárd bizonyos tradíciókat felerősít, újraértelmez, beemel saját terébe (például az archaikus, mitikus vonatkozásokat, vagy a groteszk, a rútság művészetbeli létjogosultságát). Ebből a szempontból Mihail Bahtyin Rabelais-könyve vagy a primitív kultúrákról szóló munkák további kiindulópontokkal szolgálhatnak a teljes avantgárd irodalom újraolvasásakor. Idézett tanulmányában Kirsten Strom úgy jellemzi a korszakot, mint amelyben más és más cso-

portok folyton újraírták a történelmet.[389] Ez magára az irodalmi tradícióra és az avantgárdra nézve is igaz.

A Kulcsár Szabó Ernő magyar irodalmi modernitással kapcsolatos kutatásai, illetőleg az *Újraolvasó*-konferenciák megközelítései, amelyek a művek nyelvhez, illetve szubjektumhoz való viszonyából indulnak ki, lényegében szintén az avantgárd hagyományba ágyazottságát mutatják meg, hiszen ez a szempont ugyanúgy működtethető az esztétista modernség, a klasszikus avantgárd, az utómodernség, a posztmodern esetében: különböző kombinációkban átfedések mutathatók ki az egyes irányzatok és korszakok között. Ezt a szempontot mindvégig szem előtt tartottam az egyes művek részletező értelmezésekor – egyben az említett, négyes irodalomtörténeti konstrukciónak a teherbírását is megvizsgálva egy olyan szövegkorpuszon, az erdélyi irodalomén belül, amelynek kapcsán ez korábban nem történt meg.

Az erdélyi irodalmi közeg kapcsán két vonatkozást tartok fontosnak kiemelni: mindenekelőtt a különböző poétikák, beszédmódok időbeli és konkrét szövegekbeli egymásra torlódását. Ez Bartalis János kapcsán mutatható ki talán leginkább, de Reiter Róbert (lásd az *Esti énekek* ciklust), Becski Irén vagy Szentimrei Jenő műveiben is nyomon követhető. Prózában Szántó Györgynél is, aki használ avantgárd megoldásokat, de mintegy „keretbe helyezi" azokat. Másodsorban az erdélyi irodalom recepciós sajátosságai tűnnek relevánsnak: az erdélyi irodalmi intézményrendszer jellegzetességei sok tekitetben magyarázzák az avantgárd-projektum kibontakozását és fogadtatását. Az avantgárd-jelenségeknek voltak Erdélyben tájékozott, inventív értelmezői és értelmezései (ilyen vonatkozásban elsősorban Dienes László említhető), de ők nem tölthettek be centrális szerepet az irodalmi életben, többek között „emigráns" voltuk miatt sem. (Ilyen szempontból Gaál Gábor visszavetítetten központi szerepe is illuzórikusnak mondható.) A színvonalas aradi vagy temesvári

[389] Kirsten Strom: *„Avant-Garde of What?" Surrealism Reconceived as Political Culture.* 42.

irodalmi teljesítmények földrajzi szempontból estek kívül az akkori erdélyi irodalom horizontján.

Peter Bürger tézise, hogy az avantgárd nem csupán a „polgári" poétikákat, hanem a művészi (közvetítő) intézményrendszert is támadta, azért releváns Erdélyben, mert itt épp ennek tudható be az avantgárd „árnyékoltsága": belesimult az intézményrendszerbe (például a *Napkelet, Keleti Újság* vagy akár a *Genius* esetében). Poétikailag esetleg nincs is eltérés pesti, újvidéki, kolozsvári szövegek között, de itt az avantgárd kevésbé törekedett egyértelmű intézményi elkülönülésre. Ezért is hagyhatott utólag kevesebb nyomot.

Poétikailag az expresszionizmus hatása a legjelentősebb az erdélyi avantgárd irodalom korpuszában (ez egyben azt is jelzi, hogy az erdélyi regionális irodalomban a kulturális kölcsönhatás legfeljebb a német irodalomhoz való viszony esetében lehet releváns, a román irodalomban alig hagyott nyomot az expresszionizmus)[390], a külföldet járó, számításba jövő szerzőket pedig (Reiter Róbert, Kahána Mózes – lásd különösen a *Túl a politikán* című kötetet –, esetleg Heves Ferenc, Erg Ágoston) nem kerüli el a dadaizmus, illetve a Kassák számozott költeményeinek stílusa.

Az avantgárd Erdélyben mintegy felszívódott a helikoni transzilvanista irodalomban (Szántó György, Bartalis János, Szentimrei Jenő), másrészt, deszemiotizáló elemeit elveszítve, a *Korunk* versanyagában (Becski Andor, „folytatóként" Méliusz József stb.). Szerkezeti megoldásokat tekintve olyan szerzők, mint

---

[390] Ion Pop átfogó könyve, az *Avangarda în literatura română* nem nyit külön fejezetet az expresszionizmusnak, Ov. S. Crohmălniceanu pedig a román irodalom és az expresszionizmus kapcsolatát tárgyaló könyvét szintén onnan indítja, hogy az expresszionizmus nem jelentett a román irodalomban művészi-irodalmi mozgalmat, nem voltak saját publikációi (mint például a konstruktivizmusnak, dadaizmusnak, szürrealizmusnak), és irodalmi csoportok sem vállalták a programját – inkább recepcióját, egyéni alkotókra tett, kontaminálatlan érvényesülő hatását lehet követni. L. Ov. S. Crohmălniceanu: *Literatura româna şi expresionismul*. Bucureşti, Editura Eminescu, 1971. 45.

Szántó György vagy Tamási Áron később is használtak hasonló eljárásokat, noha beszédmódjukban ez már kevésbé jellemző.

A kötet reményeim szerint a húszas évek magyar irodalmának újraolvasásához szolgálhat néhány kiindulóponttal: alapvető célkitűzése nem csupán az, hogy néhány értékes korabeli műre hívja fel a figyelmet, egyediségüket szem előtt tartva, hanem hogy egy olyan struktúrában helyezze el ezeket, amelyben láthatóvá válik a vizsgált szövegek magyar irodalmi modernséghez fűződő viszonya, illetőleg az az átjárás, amely a korabeli szecesszsiós, expresszionista, dadaista és későmodern irodalmi beszédmódok között megvalósult.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A kötet a 2004-ben megvédett doktori értekezésem néhány ponton átdolgozott változata. Éppen ezért köszönettel tartozom azoknak, akik ezt a munkát közvetett vagy közvetlen formában segítették, mindenekelőtt Antal Árpádnak, szakmai irányítómnak, akinek döntő szerepe volt abban, hogy kisebb kanyarok után az avantgárd-téma kibontására vállalkoztam. Külön köszönet illeti azokat, akik vállalták a dolgozat szakvéleményezését: Deréky Pált (akinek az észrevételeit már az első résztanulmányok elkészülte után is hasznosíthattam), Pomogáts Bélát és Horváth Andort. Megjegyzéseiket igyekeztem megfontolni, javaslataikat beépíteni a kötet jelenlegi változatába. Köszönöm Seregi Tamás megjegyzéseit, és azt, hogy önzetlenül rendelkezésemre bocsátotta Peter Bürger *Theorie der Avantgarde* című alapművének általa készített magyar nyelvű fordítását, még annak megjelenése előtt. Köszönöm a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékének – kollégáimnak – a támogatását, figyelmét, akárcsak azoknak a diákoknak a folyamatos visszajelzéseit, akiket megpróbáltam a húszas évek avantgárd szövegeivel bombázni. A kutatás egyes részeit anyagilag is támogatta az Arany János Közalapítvány, a Domus Hungarica Scientiarium et Artium, illetve a Sapientia – Kutatási Programok Intézete. Családom biztatása és türelme nélkül pedig ez a könyv ilyen formában nem jöhetett volna létre. Bízom benne, hogy a munkám során mások részéről tapasztalt érdeklődés a könyvben tárgyalt szerzők életművére is kisugárzik, és új olvasókat szerez számukra.

2006. február 23.

[Erdélyi Magyar Adatbank]

ABSTRACT

Theoretical Considerations

From the perspective of postmodernity it is possible to notice how teleological constructs, in strong connection with the „principle of the new" appear within avant-garde literature of the interwar period, bút alsó in the later works of literary historians and theorists, this being due in fact to the broader concept of modernity.

The interpretations of the avant-garde acquired during the last decades of 20th century o considerable distance from what we could call the self-perception of the avant-garde. In Hungarian literature it is obvious from a backward glance how early avant-garde and the aestheticist modernism of the review „Nyugat" share much more characteristics than it seemed during the harsh disputes between Kassák Lajos and Babits Mihály. The same thing can be seen also with the conflicts that are within the borders of the avant-garde, these being rather different stages of the canonic battles for legitimity of the different literary trends. A rupture with the avant-garde self-perception means therefore also a critical approach as far as the historical-poetical definition of the different tendencies is concerned. The globally innovative nature of the avant-garde for example does not seem something given in this approach: the views concerning language, the structure of personality, the public of literature or different anthropological dimensions of art are much more stable in fact within the large framework of modernity (which also includes the avant-garde) than they seemed in the 1920s.

It is needed also a restrictive usage of the term „avant-garde", first of all by a historical delimitation. The analysts of the phenomenon agreed during the last decades that the avant-garde

movements had a large influence on Hungarian literature between roughly 1915 and 1930. Although some important avant-garde texts were written later, too, the institutional, militant period ends with 1930. This periodization (which delimits therefore the historical avant-garde from the mimetic, „proletcultist" literature of the 30s, but also from the „neoavantgarde" after the second world war) is functional also with Transylvanian Hungarian literature: in 1926 reviews from Arad like Genius and Periszkop cease their appearance, and Korunk from Cluj, initially quite tolerant as far as the avant-garde is concerned, becomes rather hostile towards these trends under the direction of Gaál Gábor.

The paper restricts the meaning of the term also in connection with the sense of „littérature engagée" (a sense that was largely abused of in Marxist theory of the 60s and 70s), discussing only texts that show besides eventual „socially engaged" characteristics also additional techniques of montage, simultaneism, de-semiotizing effects and so on.

Besides these historical-poetical considerations, the paper operates also with a kind of „geographical" delimitation concentrating upon the regional presence of the avant-garde, within Hungarian literature from Transylvania. These geographical aspects are not conceived, however, in a very restrictive sense, lots of works discussed here being written outside Transylvania. Instead, the totality of the avant-garde works are considered with every author. Avant-garde artists are famous for their peregrinations, for their cosmopolitan views and these aspects can be verified also in the case of Transylvanian writers, many of them writing a considerable part of their works in cities like Vienna, Budapest or Berlin.

The paper adopts however a vision that is much closer to the reception of these works than to their creation, considering this way the readings and the possible readings that would render them within the context of the tradition of Transylvanian Hungarian literature. In such an approach, not the concrete, geographically identified places are taken into account, but rather an

institutional network specific for the zone – however, these institutions are not the only definitive feature themselves for this regional literature.

Methodological Problems

From a methodological point of view, the paper operates with a delimitation from the avant-garde self-intepretations in the sense that it treats with precaution the opinions and concepts explicit in the manifestoes and other auctorial programatic texts – constructing and reconstructing from the texts themselves, sometimes against their interpretations from the epoch.

This does not mean that self-interpretative texts are not worth for any attention at all, only that they do not serve as exhaustive interpretations: the point that the work of art separates itself from its creator after it is conceived, the author being just one of its interpreters from then on, is true also in the case of avant-garde artists, so prolific in generating self-interpretative texts.

From here results also that the globally innovative nature of the avant-garde is doubted in the book. Besides expliciting the gestures and rituals of rupture, it is observed also how some elements of tradition are reinterpreted and stressed upon, being integrated into the avant-garde project (for example the archaic and mythical registers, but also the grotesque and „ugly" forms).

The textual analyses focus in most parts on the relationship between text and language, text and the subject, showing again how the avant-garde is (or is not) integrated into literary tradition, having the same elements that are also present in different combinations in aesthetist modernism, late modernism or even postmodernism.

Specific Aspects of the Avant-garde in Transylvania

Hungarian literature from Transylvania has two main characteristics from the perspective of this paper. First of all we can observe a simultaneity of different poetics and literary discourses in the interwar period – sometimes even within the same, „eclectic" texts. This phenomenon can be seen best in works of authors like Bartalis János, Reiter Róbert, Becski Irén or Szentimrei Jenő. In prose, Szántó György uses multiple ways of writing, but mostly with effects of self-reflexive structures.

Second, the possibilities of reception are themselves specific in the case of the avant-garde, the interpretations from the interwar period, although inventive and deep, as in the case of Dienes László for example, remaining outside the center of the literary canon in the epoch – and here multiple explanations could be evoked, from the status of „immigrants" of the critics to the geographical distances (in other cases) between Arad, Temeswar and the center in Cluj.

The statement of Peter Bürger int he Theorie der Avantgarde which points out that the avant-garde attacked not only the „bourgeois" poetics, but also the institutional system of „bourgeois art" is relevant int he case of Transylvania because here the avant-garde was integrated in a quite disciplined way into the pre-existent structures (like in the case of reviews like Napkelet or Genius for example), from here resulting also a sort of „overshadowed" nature of the phenomenon.

From a poetical point of view, the influence of expressionism is the strongest in this literature (this showing also a different orientation than that of Romanian literature for example, where expressionism left less traces), and in the case of more „mobile" poets like Reiter Róbert, Kahána Mózes, Heves Ferenc, Erg Ágoston we can point out also elements of dadaist and constructivist-surrealist discourse.

The way of avant-garde in Transylvania led in some cases towards the heliconist-transylvanist literature (Szántó György, Bartalis János, Szentimrei Jenő), or else, losing its desemiotizing elements, towards the proletcultist-realist literature of the review Korunk of the time (Becski Andor). Authors like Szántó György or Tamási Áron used however also during the 30s non-linear structures of prose, inspired by their avant-garde period, without using avant-garde discourse, however.

The Structure of the Book

The introductory chapters try to problematize and clarify at the same time the term of the avant-garde, considering the ambivalent relationship between avant-garde and modernism. Inspired from the ideas of Babits Mihály and Matei Călinescu, the paper interpretes the avant-garde as a „parody of modernism". besides the nature of exaggeration in the avant-garde this idea can be argued by taking into account a frequent characteristic of parody: the technique by which it shows the problematic aspects of parodized texts, drawing the readers' attention towards compromising contexts or gestures of the original. This way, the avant-garde shows that what seemed in modernism a global art, is in fact a very restricted art of the few, being incorporated into the rigid institutional system of the time.

The next chapter analyzes the possibility of linking the culture of laughing to the avant-garde, using Bakhtin's views in this sense. The mechanisms of laughing explain lots of aspects in the reception of the avant-garde, in strong connection in fact with the grotesque concept of corporality in the '20s, this element being analyzed thoroughly.

Chapter III deals with the possibilities of reception as far as avant-garde literature from Transylvania is concerned, referring to critics of the period (Dienes László and Gaál Gábor), but also

to the afterwar period when critics used sometimes an exaggerately broad sense of the term.

In Chapter IV one can find an inventory of the institutions and reviews that promoted the avant-garde: the 1917 experiment of Reiter Róbert in Temeswar, with the review called Holnap. Then, Napkelet (1920–1922, ed. Szentimrei Jenő and others) from Cluj, Genius, Új Genius (ed. Franyó Zoltán) and Periszkop (ed. Szántó György) from Arad (1924–1926). A project of the young poets Erg Ágoston and Heves Ferenc, Levelek, is also considered, this review being multiplied in Sighet and being sent to direct addresses only (1926). Korunk (1926–1940) is also seen with its ambivalent relationship towards the avant-garde.

In chapters V–VII the poetical works of Reiter Róbert, Bartalis János and Szentimrei Jenő are analyzed, in the context of literary history. The poems of Reiter, who was one of the closest collaborators of Kassák Lajos, and who became a German poet after the Second World War, under the name of Franz Liebhard, were never published in a personal volume in Hungarian language. This way, besides interpreting his texts in the context of expressionism, secessionism, dadaism, surrealism a thorough philological approach is alsa needed.

In Bartalis János's case the accent goes on his early work from the 1910s, which shows traces of secessionism, expressionism and activism. From Szentimrei Jenő's free verse in the '20s we can see an organic, expressionistic view upon life. Without using very „radical" imagery, the polyphonic structure, the problematizing vision concerning the self and the poetic language show that this poetry is an authentic example of avant-garde art.

Chapter VIII discusses the works of poets apparently of lesser importance, like Becski Andor, Becski Irén, Kahána Mózes, Heves Ferenc, Sükösd Ferenc, Dobolyi Lajos, Gyárfás Endre, Erg Ágoston, or some whose work cannot be fully integrated into the framework of avant-garde art like Olosz Lajos, Ormos Iván, Dsida Jenő and Méliusz József.

In the next chapters, avant-garde tendencies are discussed within the field of prose: here we can speak only about a „soft" avant-garde, without excessively fragmentary structures or language. Elements of vision, discourse, typography show however that there are some texts that go beyond modernism in Transylvania.

After an introduction concerning modernist and avant-garde elements of prose the works of Nagy Dániel and the early Tamási Áron are discussed, within the context of the mythologic novel.

Chapter XI discusses the novels of Szántó György that show an intense tendency towards the intermedial concept of the Gesamtkunstwerk, being at the same time artist novels that use frequently the mise-en-abyme technique of self-reflection.

The last chapter deals with works in which typography becomes important to show the fragmentary nature of the characters' experiences: the prose of Kiss Ida and Szilágyi András, that provoke at the same time the aesthetic canon on multiple levels.

The book offers some starting points for a re-reading of Hungarian literature of the 1920s: its main objective is, besides drawing attention towards some valuable individual works of art, also the evidentiation of a structure into which these can be integrated, showing their relation to the whole Hungarian literary modernism, and also the dialogical character of the relations between secessionism, expressionism, dadaism and late modernism.

BIBLIOGRÁFIA

ADORNO, THEODOR W.
Teoria estetică. Piteşti, Paralela 45, 2005.
ALMÁSI MIKLÓS
Anti-esztétika. Budapest, T-Twins-Lukács Archívum, 1992.
BABITS MIHÁLY
Futurizmus. *Nyugat.* 1910. 1. kötet. 487–488.
Uő: (szerk.): *Új Anthologia. Fiatal költők 100 legszebb verse.* Budapest, Nyugat, 1932.
BAHTYIN, MIHAIL
François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Budapest, Osiris, 2002.
BALÁZS FERENC
Erdélyi magyar irodalom. In: *Tizenegyek.* Kolozsvár, Minerva, 1923. 7–16.
BALÁZS IMRE JÓZSEF
A kibomló Molter-életmű. *Korunk* 2002/4. 131–134.
„Jó taréj a nevetés". Az avantgárd humoráról. *Bárka* 2005/5. 77–86.
BALOTĂ, NICOLAE
Abszurd irodalom. Budapest, Gondolat, 1979.
BARTALIS JÁNOS
A végtelen áradás űzöttje. In: Huszár Sándor: *Az író asztalánál. Beszélgetések kortárs írókkal.* Bukarest, Irodalmi, 1969. 35–42.
Az, aki én voltam. Bukarest, Kriterion, 1972.
Az új művészet elé. In: Mózes Huba (szerk.): *Napkelet.* Antológia. Kolozsvár, Kriterion, 2004. 210–215.
BECSKY ANDOR
Antal János. In: Uő: *Kortársakról.* Budapest, Magvető, 1974. 216–224.

A Korunk alapítója. Gépirat, 1963. XI. 15-ös keltezéssel. Petőfi Irodalmi Múzeum, V. 4659/18/1.

BÉLÁDI MIKLÓS–POMOGÁTS BÉLA (szerk.)
Jelzés a világba. A magyar irodalmi avantgarde válogatott dokumentumai. Budapest, Magvető, 1988.

BENEDEK MARCELL
Az irodalmi műveltség könyve. Budapest, 1947.

BERGSON, HENRI
A nevetés. Budapest, Gondolat, 1994.

BERTHA ZOLTÁN
Tamási Áron népi expresszionizmusa. In: Uő: *Sorstükör.* Miskolc, Felsőmagyarország, 2001. 60–65.
A mitikus folklórhagyomány architextualitása. In: Uő: *Sorsbeszéd.* Pomáz, Kráter, 2003. 124–133.

BOJTÁR ENDRE
A kelet-európai avantgárd irodalom. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977.

BÓKAY ANTAL
Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. Budapest, Osiris, 1997.

BORCSA JÁNOS
Méliusz József. Bukarest–Kolozsvár, Kriterion, 2001.

BORI IMRE
A szecessziótól a dadáig. Újvidék, Fórum, 1969.
A szürrealizmus ideje. Újvidék, Fórum, 1970.
Az avantgarde apostolai: Füst Milán és Kassák Lajos. Újvidék, Fórum, 1971.
Korszakhatár-e? Avagy: költők a damaszkuszi úton. In: Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): *„De nem felelnek, úgy felelnek”. A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján.* Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992. 83–94.

BRADBURY, MALCOLM–MCFARLANE, JAMES (eds.)
Modernism. London–New York, Penguin Books, 1991.

BÜRGER, PETER

Az avantgarde elmélete. Ford. Seregi Tamás. Megjelenés előtt. [Eredeti kiadás: Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.]

CĂLINESCU, MATEI

Five Faces of Modernism. Durham, Duke University Press, 1987.

Cinci fețe ale modernității. Ed. a II-a, revăzută și adăugită. Iași, Polirom, 2005.

CAMUS, ALBERT

Sziszüphosz mítosza. Budapest, Magvető, 1990.

CHICK, JEAN M.

Form as Expression. A Study of the Lyric Poetry Written between 1910 and 1915 by Lasker-Schüler, Stramm, Stadler, Benn and Heym. New York, Peter Lang, 1988.

CHINEZU, ION

Aspecte din literatura maghiară ardeleană. 1919–1929. Cluj, Ed. Revistei „Societatea de Mâine", 1930.

CORBEA, ANDREI

Expresionism la Cernăuți. In: Uő: *Paul Celan și „meridianul" său.* Iași, Polirom, 1998. 112–134.

CROHMĂLNICEANU, OV. S.

Literatura română și expresionismul. București, Editura Eminescu, 1971.

CULLER, JONATHAN

Aposztrophé. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 2000/3. 370–389.

Cs. GYÍMESI ÉVA (SZERK.)

Múlt, jövő mezsgyéjén. Romániai magyar költők. 1919–1979. Kolozsvár, Dacia, 1980.

CSAPLÁR FERENC

Kassák és a Korunk. In: Kabdebó Lóránt (szerk.): *50 éves a Korunk.* Budapest, MTA-Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, 1977. 272–278.

CSEHI GYULA

Szilágyi András. In: Szilágyi András: *Új pásztor – Az idő katonái.* Bukarest, Irodalmi, 1966. 5–24.

A Cirkuszról és szerzőjéről. In: Nagy Dániel: *Cirkusz.* Bukarest, Irodalmi, 1967. 5–34.

CSEKE PÉTER

A népi irányzat erdélyi sajátosságai. In: Uő (szerk.): *A Tizenegyek. Egy antológia elő- és utóélete.* Kolozsvár, Kriterion, 2003. 227–241.

DÁNÉL MÓNIKA

A közöttiség alakzatai. Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról. *Magyar Műhely* 2002/ 2. 27–54.

DÁVID GYULA–MAROSI PÉTER–SZÁSZ JÁNOS

A romániai magyar irodalom története. Tankönyv a XII. osztályszámára. Bukarest, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1979.

DE MAN, PAUL

Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji* 1997/2-3. 93–107.

DERÉKY PÁL

Reiter Róbert költeményei németül. *Holmi* 1990/4. 461–462.

A vasbetontorony költői. Budapest, Argumentum, 1992.

A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve. Budapest, Argumentum, 1998.

Előszó. A magyar avantgárd irodalom: 1915–1930. In: Uő (szerk.) *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve.* Budapest, Argumentum, 1998. 21–46.

Az esztétizmus és az avantgárd vitája a magyar irodalomban (1916–1917). In: Uő: *„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”. A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom.* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998. 34–63.

Leltár – A századeleji magyar avantgárd irodalomtörténeti képe a 20. század hatvanas és hetvenes éveiben. In: Uő: *„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”.* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998. 180–221.

A történeti magyar avantgárd irodalom (1915–1930) és az ún. magyar neoavantgárd irodalom (1965–1970) kutatásának újabb fejleményei. *Lk.k.t.* 2001/6. 9–13.
A magyar avantgárd sajátos jellege az 1920-as években. Vetítettképes előadás a Jyväskyläi Egyetem Hungarológiai Tanszékén. 2002. január. Kézirat.

DÉRY TIBOR
Dadaizmus. *Napkelet* 1921. 7. L. még in: Mózes, Huba (szerk.): *Napkelet.* Antológia. Kolozsvár, Kriterion, 2004. 222–229.

DIENES LÁSZLÓ
Művészet és világnézet. Lapkiadó és Nyomdai Műintézet, Kolozsvár, 1925.
„Sejtelme egy földindulásnak...”. Bukarest, Kriterion, 1976.

DOBOSSY LÁSZLÓ
Jean-Christophe útja. In: Rolland, Romain: *Jean-Christophe.* Budapest, Magyar Helikon, 1962. 1307–1323.

EDSCHMID, KASIMIR
Az expresszionizmus költőiségéről. In: Koczogh Ákos (szerk.): *Az expresszionizmus.* Budapest, Gondolat, 1967. 195–197.

ENGEL, WALTER
Poetul și timpul său. *Orizont* 1999/10. 10.

ERG ÁGOSTON
Az erdélyi magyar irodalom. In: Szerk. Lackó Mihály. *100%. A KMP legális folyóirata. 1927–1930.* Budapest, Magvető, 1981. 139–140.

FÁBRY ZOLTÁN
Emberirodalom. In: Kovács János (szerk.): *Genius–Új Genius. 1924–1925. Antológia.* Bukarest, Kriterion, 1975. 198–222.

FÉJA GÉZA
Nagy vállalkozások kora. Budapest, Magyar Élet, 1943.

FIGAL, GÜNTER
A felvilágosodás válsága – szabadságfilozófia és nihilizmus mint a modernség történelemlogikai előfeltételei. *Lk.k.t.* 2001/6. 2–7.

FORGÁCS ÉVA
Le a széplelkek macskazenéjével. A Dada a magyar művészet perifériáin 1915–1930. In: Uő: *Az ellopott pillanat.* Pécs, Jelenkor, 1994. 162–182.
FRANYÓ ZOLTÁN
Levele Molter Károlyhoz. In: Marosi Ildikó (szerk.): *Molter Károly levelezése. I.* Budapest–Kolozsvár, Argumentum–Polis, 1995. 247.
Izmusok csődje. In: Kovács János (szerk.): *Genius–Új Genius. 1924–1925. Antológia.* Bukarest, Kriterion, 1975. 241–244.
FREUD, SIGMUND
A vicc és viszonya a tudattalanhoz. In: Uő: *Esszék.* Budapest, Gondolat, 1982. 23–251.
FRYE, NORTHROP
A kritika anatómiája. Budapest, Helikon, 1998.
GAÁL GÁBOR
A mai erdélyi magyar irodalom arcvonalai. In: Uő: *Erről van szó.* Kolozsvár, Dacia, 1974. 226–237.
Új pásztor. In: Uő: *Erről van szó.* Kolozsvár, Dacia, 1974. 99–106.
GÁLFALVI ZSOLT
Szentimrei Jenő költészete. In: Szentimrei Jenő: *Versek.* Bukarest, Irodalmi, 1963. 5–20.
GÖRÖMBEI ANDRÁS (SZERK.)
Erdélyi magyar költők. 1918–1944. Budapest, Unikornis, 1999.
HABERMAS, JÜRGEN
Egy befejezetlen projektum – a modern kor. In: Habermas–Lyotard–Rorty: *A posztmodern állapot.* Budapest, Századvég, 1993. 151–178.
H. BENCZÚR MARGIT–KOVÁCS ENDRE
Művészregény és művésznovella. In: Király István (szerk.): *Világirodalmi Lexikon.* VIII. Budapest, Akadémiai, 1982. 769–770.

HARKAI VASS ÉVA
A művészregény a 20. századi magyar irodalomban. Újvidék, Fórum, 2001.
JANCSÓ BÉLA
Expresszionizmus. In: *Tizenegyek.* Kolozsvár, Minerva, 1923. 68–69.
Szentimrei Jenő költészete. In: Uő: *Irodalom és közélet.* Bukarest, Kriterion, 1973. 56–59.
JANCSÓ ELEMÉR
Az erdélyi magyar líra tizenöt éve. Kolozsvár, Grafica, 1934. [L. még in: Uő: *Kortársaim.* Bukarest, Kriterion, 1976. 27–112.]
K. T.
Búcsú a kétnyelvű költőtől. *Ezredvég* 1990/1. 150–151.
KABDEBÓ LÓRÁNT–KULCSÁR SZABÓ ERNŐ–KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN–MENYHÉRT ANNA (szerk.)
Tanulmányok Kassák Lajosról. Budapest, Anonymus, 2000.
KAHÁNA MÓZES
Íratlan könyvek könyve. Budapest, Szépirodalmi, 1969.
A boldog élet könyve. Budapest, Szépirodalmi, 1972.
KÁLMÁN C. György (szerk.)
A korai avantgárd líra. Budapest, Unikornis, 2000.
KÁNTOR LAJOS
A Genius-legenda és a Genius. In: Uő: *Korunk: avantgarde és népiség.* Budapest, Magvető, 1980. 17–32.
Dienes László avantgarde-ja. In: Uő: *Korunk: avantgarde és népiség.* Budapest, Magvető, 1980. 33–45.
Kép, világkép. A régi Korunk az új művészetért. In: Uő: *Korunk: avantgarde és népiség.* Budapest, Magvető, 1980. 55–183.
A Bartalis-vers titka. In: Uő: *Korunk: avantgarde és népiség.* Budapest, Magvető, 1980. 324–337.
Vallani és vállalni. Bukarest, Kriterion, 1984.
KAPPANYOS ANDRÁS
Tréfa, szatíra, irónia és az avantgarde. In: Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról.* Budapest, Anonymus, 2000. 61–66.

Az avantgárd mint az irodalomtörténet provokációja. In: Veres András (szerk.): *Az irodalomtörténet esélye.* Budapest, Gondolat, 2004. 73–86.

KASSÁK LAJOS

[Bevezető], In: *1924.* Antológia. Horizont Könyvek 3. *Az izmusok története.* Budapest, Magvető, 1972.

KÉKESI ZOLTÁN–SCHULLER GABRIELLA

Művészetközöttiség és jelszerűség. *Literatura* 2003/4. 427–440.

KERMODE, FRANK

Mi a modern? Budapest, Európa, 1980.

KOMLÓS ALADÁR

Az új költők könyvei. *Genius* 1924. július. 45.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

Bartalis János. *Nyugat* 1927. 1. 834–836.

KOVÁCS JÁNOS

Aradi közjáték. In: Uő (szerk.): *Genius–Új Genius. Antológia. 1924–1925.* Bukarest, Kriterion, 1975. 5–48.

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

A zavarbaejtő elbeszélés. Budapest, Kozmosz Könyvek, 1984.

Klasszikus modernség, avantgárd, posztmodern. Az irodalmi modernség és az „egész”-elvű gondolkodás válsága. *Kortárs* 1990/1.

Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége. In: Uő: *Beszédmód és horizont.* Budapest, Argumentum, 1996. 7–26.

A kettévált modernség nyomában. In: Uő: *Beszédmód és horizont.* Budapest, Argumentum, 1996. 27–60.

Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben. In: Uő: *Beszédmód és horizont.* Budapest, Argumentum, 1996. 61–99.

„... ki üdvözöl téged születő pillanat”. Alanyiság és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál. In: Uő: *Beszédmód és horizont.* Budapest, Argumentum, 1996.124–156.

Beszédaktus, szerepkör, irónia. Az Isten háta mögött mint elbeszélés. In: Uő: *Beszédmód és horizont.* Budapest, Argumentum, 1996. 157–185.

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

A „korszak" retorikája. In: Uő: *Az olvasás lehetőségei.* Budapest, JAK–Kijárat, 1997. 15–40.

Utak az avantgárdból. Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében. *Alföld* 2000/11. 43–61.

KUNCZ ALADÁR

Romain Rolland. In: Uő: *Tanulmányok, kritikák.* Bukarest, Kriterion, 1973. 54–74.

Nagy Dániel: Cirkusz. In: Uő: *Tanulmányok, kritikák.* Bukarest, Kriterion, 1973. 220–225.

LÁNG GUSZTÁV

Antológia. In: Balogh Edgár (szerk.): *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon.* I. Bukarest, Kriterion, 1981. 69–76.

Népiség az erdélyi irodalomban. In: Uő: *Kiskatedra.* Kolozsvár, Komp-Press, 1993. 65–67.

Az avantgárd vonzáskörében. In: Uő: *Dsida Jenő költészete.* Bukarest–Kolozsvár, Kriterion, 2000. 43–123.

LÁNG ZSOLT

Előszó. In: Tamási Áron: *Szűzmáriás királyfi.* Bukarest–Kolozsvár, Kriterion Könyvkiadó, 1997. 5–11.

LEFTER, ION BOGDAN

Recapitularea modernității. Pitești, Paralela 45., 2000.

LIEBHARD, FRANZ [REITER RÓBERT]

În loc de prefață. Interviu cu Franz Liebhard, realizat de Nikolaus Berwanger. In: Nikolaus Berwanger (szerk.): *Franz Liebhard. Ein Schriftstellerleben. O viață de scriitor.* Temesvár, Facla, 1979.

LIGETI ERNŐ

Súly alatt a pálma. Kolozsvár, é. n.

LOTMAN, JURIJ – MINC, Z. M. – MELETYINSZKIJ, JELEAZAR
Irodalom és mítoszok. In: Tokarev, Sz. A. (szerk.): *Mitológiai enciklopédia.* I. Budapest, Gondolat, 1988. 110–119.

LUKÁCS GYÖRGY
Az expresszionizmus „nagysága és bukása". In: Illés László (szerk.): *Vita az expresszionizmusról.* Budapest, Lukács György Alapítvány, 1994. 16–42.

MARINO, ADRIAN
Modern, modernism, modernitate. Bucureşti, Ed. pentru Literatură Universală, 1969.
Antiliteratura. In: Uő: *Dicționar de idei literare.* Vol. I. Bucureşti, Eminescu, 1973. 100–159.

MAROSI ILDIKÓ (szerk.)
A Helikon és az Erdélyi Szépmíves Céh levelesládája. Bukarest, Kriterion, 1979. I–II.

MÁRTON LÁSZLÓ
A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben. In: Uő: *Az áhítatos embergép.* Pécs, Jelenkor, 1999. 235–266.

MELETYINSZKIJ, JELEAZAR
A mítosz poétikája. Budapest, Gondolat, 1985.

MÉLIUSZ JÓZSEF
Reiter Róbert avagy a költészet egy lehetősége. In: Uő: *Kávéház nélkül.* Bukarest, Kriterion, 1977.
Korallsziget Szinaján. Kérdez: Marosi Ildikó. In: Uő: *Kávéház nélkül.* Bukarest, Kriterion, 1977. 413–430.
Hazahozunk egy költőt. Kolozsvár, Korunk Évkönyv 1981.

MORSON, GARY SAUL
Parody, History, and Metaparody. In: Gary Saul Morson, Caryl Emerson (eds.): *Rethinking Bakhtin.* Northwestern University Press, 1989.

MÓZER ISTVÁN
Nagy Dániel. In: Dávid Gyula (szerk.): *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon.* Kolozsvár, EME–Kriterion, 2002. IV. 21–23.

MÓZES HUBA
Irodalom és művelődés a Napkelet spektrumában. In: Uő (szerk.): *Napkelet.* Antológia. Kolozsvár, Kriterion, 2004. 5–14.

M. PÁSZTOR JÓZSEF (SZERK.)
Búvópatakok. A két világháború közötti baloldali folyóiratok szerkesztőinek, munkatársainak emlékezései. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, é. n.

MURPHY, RICHARD
Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

N. TESSITORI NÓRA
A húszéves Bartalistól a harmincháromévesig. In: Bartalis János: *Hajh, rózsafa.* Kolozsvár, Erdélyi Szépmíves Céh, 1926. I–X.

NÉMETH LÁSZLÓ
Bartalis János két verseskönyve. In: Uő: *Kiadatlan tanulmányok.* Budapest, Magvető, 1968. I. 115–118.

OLASZ SÁNDOR
A regény metamorfózisa századunk első felében. In: Uő: *A regény metamorfózisa.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 7–20.
Tipológiai kérdések, poétikai-narratológiai modellek. In: Uő: *A regény metamorfózisa.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 21–32.

PAN, DAVID
Primitive Renaissance: Rethinking German Expressionism. *Lincoln, University of Nebraska Press, 2001.*

PAPP TIBOR
Elfelejtett költők Kassák köréből. In: Szabó B. István (szerk.): *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban.* Budapest, ELTE–MTA, 1994. 251–264.

PASSUTH KRISZTINA
Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig. 1907–1930. Budapest, Balassi, 1998.

PÉTER LÁSZLÓ
József Attila Szegeden. *Irodalomtörténet* 1955/1.
POMOGÁTS BÉLA
A kolozsvári Napkelet. In: Szabó B. István (szerk.): *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban.* Budapest, ELTE–MTA, 1994. 314–320.
Változatok az avantgárdra. Széphalom, Budapest, 2000.
Bartalis János költészete. In: Uő: *Erdély hűségében.* Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2002. 160–173.
Barlanghomályban. Olosz Lajos költészetéről. In: Olosz Lajos: *Könyörtelen mesék. Összes versek.* Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 2004. 5–16.
POP, ION
Avangarda în literatura română. Bucureşti, Atlas, 2000.
PUNYIN, NY.
A III. Internacionálé emlékműve. In: Zsadova, Larisza Alekszejevna (szerk.): *Tatlin.* Budapest, Corvina, é. n. 345–347.
RABELAIS, FRANÇOIS–FALUDY GYÖRGY
Pantagruel. Szeged, JATE Kiadó, 1989. I. kötet.
RÁCZ GYŐZŐ
Az avantgarde művészetfilozófiai problémái a népfronti Korunkban. In: *Korunk Évkönyv.* Kolozsvár, 1976. 117–129.
REITER RÓBERT
A rejtőző költő. Mag Péter tévéinterjúja Reiter Róberttel. Adásban: 1976. február 2. és február 9. Gépirat.
Abends ankern die Augen. Klagenfurt–Salzburg, Wieser Verlag, 1989.
Az avangardizmustól a helytörténetig. Szekernyés János beszélgetése Reiter Róberttel. *Ezredvég* 1990/1. 152–160.
S. NAGY LÁSZLÓ
Derült égből csap le a villám. In: Uő: *Harc a végeken.* Kolozsvár, Erdélyi Szemle kiadása, 1930. 54–58.
SAID, EDWARD
Orientalizmus. Budapest, Európa, 2000.

SANTELLI ÉVA
Erg Ágoston. *Tiszatáj* 1968/4.
SEREGI TAMÁS
Irányzati poétikák együttélése Kassák költészetében. In: Kabdebó Lóránt et al. (szerk.): *Tanulmányok Kassák Lajosról.* Budapest, Anonymus, 2000. 173–183.
SŐNI PÁL
Szentimrei Jenő. In: Uő: *Művek vonzása.* Bukarest, Irodalmi, 1967. 64–70.
Avantgarde sugárzás. Bukarest, Kriterion, 1973.
Szántó György. In: Uő: *Írói arcélek.* Bukarest, Kriterion, 1981. 50–78.
Bartalis János. In: Uő: *Írói arcélek.* Bukarest, Kriterion, 1981. 177–187.
STROM, KIRSTEN
„Avant-Garde of What?": Surrealism Reconceived as Political Culture. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* Winter 2004. 37–45.
SZABÓ GYÖRGY–GÁL ISTVÁN
A Periszkop. *Filológiai Közlöny* 1962/1–2. 72–97.
SZABÓ ZSOLT
Szentimrei Jenő élete és munkássága. Doktori disszertáció, kézirat. Kolozsvár, 2000.
SZABOLCSI MIKLÓS
Jel és kiáltás. Gondolat, Budapest, 1971.
A clown minta művész önarcképe. Budapest, Corvina, 1974.
Érik a fény. József Attila élete és pályája. 1923–1927. Budapest, Akadémiai, 1977.
SZÁNTÓ GYÖRGY
Fekete éveim. Budapest, Révai, 1936.
SZÁSZ JÁNOS
Irodalomtörténetünk egy fejezete: a Korunk költészete. (1932–1940). In: Méliusz József (szerk.): *A Korunk költészete.* Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1967. 17–58.

Egy költészet pályaképe. In: Méliusz József: *Válogatott költemények.* Bukarest, Kriterion, 1984. 438–451.

SZEGEDI ISTVÁN

Kiss Ida: Olyan jó élni. *Nyugat* 1935. 4.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Mítosz és történetmondás. In: Uő: *„A regény amint írja önmagát”.* Budapest, Tankönyvkiadó, 1980. 34–57.

Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről. In: Uő: *Minta a szőnyegen.* Budapest, Balassi, 1995. 24–66.

SZENTIMREI JENŐ

Egyenest, támadás! Budapest, 1916.

Úri kamaszok. *Korunk* 1927/3.

A nagy Napkeletről és a kicsi Vasárnapról. *Igaz Szó* 1957/7.

Új költők, új formák, új élet. In: Uő: *Sablon helyett csillag.* Bukarest, Irodalmi, 1968. 56–62.

A szavalókórusról dióhéjban. In: Uő: *Sablon helyett csillag.* Bukarest, Irodalmi, 1968. 216–220.

Ötven év az irodalom szolgálatában. Huszár Sándor beszélgetése Szentimrei Jenővel. In: Huszár Sándor: *Az író asztalánál.* Bukarest, Irodalmi, 1969. 11–24.

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

Meghalt a Nagy Pán!? A Napkelet, a Periszkóp és a Pásztortűz műhelypoétikája. *Tiszatáj* 2003/7. 80–91.

SZILÁGYI ANDRÁS

Az új pásztor az izmusok reakciója volt. In: Marosi Ildikó–Erdélyi Lajos: *Közelképek. Húsz romániai magyar író.* Bukarest, Kriterion, 1974. 56–58.

SZILÁGYI JÚLIA

Avantgarde. In: Balogh Edgár (szerk.): *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon.* I. Bukarest, Kriterion, 1981. 108–111.

TAMÁSI ÁRON

Az idő katonái. Szilágyi András könyve. In: Uő: *Tiszta beszéd.* Bukarest, Kriterion, 1981. 113–115.

TÓTH SÁNDOR
G. G. Tanulmány Gaál Gáborról, a Korunk szerkesztőjéről. Bukarest, Kriterion, 1971.

UNGUREANU, CORNEL
Un senior al grupului Ma – Robert Reiter. In: Uő: *Mitteleuropa periferiilor.* Iași, Polirom, 2002. 338–348.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY
Modernség, dráma, Brecht. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1981.

VALLASEK JÚLIA
Elváltozott világ. Az erdélyi magyar irodalom 1940–1944 között. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004.

VIETTA, SILVIO–KEMPER, HANS-GEORG
Expressionismus. München, Wilhelm Fink Verlag, 1997.

VIRGINÁS ANDREA
Kagyló, Kolumbia, kevert. In: Gábor Csilla–Selyem Zsuzsa (szerk.): *Kegyesség, kultusz, távolítás.* Kolozsvár, Scientia, 2002. 281–306.

WEISS JÁNOS
Az esztétikum konstrukciója Adornónál. Budapest, Akadémiai, 1995.

(Megjegyzés: Az áttekintett szakirodalomból csupán azokat a tételeket vettem fel a bibliográfiába, amelyekre konkrét utalás történik a könyv szövegében. – B. I. J.)

[Erdélyi Magyar Adatbank]

TARTALOM

BEVEZETÉS 5
I. ÁLTALÁNOS TENDENCIÁK A MODERNSÉG IRODALMÁBAN 12
A modernség mint korszaktudat 12
Avantgárd és modernség 16
A modernség vége? 27
II. VILÁGKÉPI ÖSSZETEVŐK. NEVETÉSKULTÚRA ÉS KORAI MAGYAR AVANTGÁRD IRODALOM 32
A nevetés mint világalapítás? 32
A rabelais-i és az avantgárd beszédmód analógiái 34
Az anyagi-testi elv az avantgárdban 37
Groteszk testábrázolás 44
A felszínre törő nevetés a dadában 48
III. AZ ERDÉLYI AVANTGÁRD IRODALOM RECEPCIÓTÖRTÉNETI SAJÁTOSSÁGAI 53
Mire jók az évszámok? 53
A korai avantgárd recepciójáról 55
Visszahátrálás az egyidejű recepcióig – Dienes László szerepe 60
Az avantgárd fogadtatása a Tizenegyek körében 64
Gaál Gábor és a Korunk viszonya az avantgárdhoz 68
IV. AZ ERDÉLYI AVANTGÁRD FOLYÓIRATAI 76
Korai avantgárd kísérlet Temesváron: a Holnap 76
A kolozsvári Napkelet 79
A Genius és az Új Genius 88
A Periszkop 92
További kapcsolódási pontok, kísérletek 98
V. REITER RÓBERT KÖLTÉSZETE 103
Az „elvesztett” költő 103
Reiter Róbert javítva, bővítve 107
A Reiter-olvasás lehetőségei 120

VI. AZ AVANTGÁRD RÉTEGEI ÉS ELŐZMÉNYEI BARTALIS JÁNOS KÖLTÉSZETÉBEN 130
A Bartalis-kép paradoxonai 130
Visszatérő toposzok a Bartalis-recepcióban 131
A költői pályakezdés szövegkontextusai 135
Az expresszionizmus feltűnése Bartalis költészetében 141
Aktivista versek, kiáltványok 152
A „tapasztalatlanság” poétikája 161
Bartalis-kötetek a harmincas években 166
Bartalis költészetének hatástörténeti helye 169
VII. „ÖRÖK ORGANIKUSSÁG”. SZENTIMREI JENŐ KÖLTÉSZETE 172
Utólagos perspektívák 172
„Elesettek kara a tarlón” 174
Az expresszionista diaszpóra várakozásai 181
„Ki bizonyos, hogy találkozott velem?” 188
VIII. AZ AVANTGÁRD JELENLÉTE MÁS SZERZŐK KÖLTÉSZETÉBEN 194
Kahána Mózes 194
Becski Andor 198
Becski Irén 202
Sükösd Ferenc, Dobolyi Lajos, Gyárfás Endre 205
Erg Ágoston, Heves Ferenc 210
Átmeneti beszédmódok: Olosz Lajos, Ormos Iván, Dsida Jenő, Méliusz József 214
IX. A MODERNSÉG BESZÉDMÓDJAI A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTTI ERDÉLYI MAGYAR PRÓZÁBAN 224
Változó emberkép 224
A modernség válságtapasztalatai az erdélyi magyar regényirodalomban 228
X. A MITOLOGIZÁLÓ REGÉNY (NAGY DÁNIEL, TAMÁSI ÁRON) 234
A mítosz jelenléte a századelős prózában 234

Nagy Dániel: Cirkusz 237
Tamási Áron: Szűzmáriás királyfi 244
XI. AZ ÖNREFLEXÍV MŰVÉSZREGÉNY VÁLTOZATAI (SZÁNTÓ GYÖRGY) 253
Szempontok a művészregény megközelítéséhez 253
Keretező eljárások Szántó György korai prózájában.... 258
Összművészeti jelleg 263
Tömegek művészete 267
Implicit olvasók a szövegben..... 269
A linearitás felbomlása a Stradivariban 273
XII. TIPOGRÁFIAI EXPRESSZIONIZMUS? (KISS IDA, SZILÁGYI ANDRÁS) 280
A prózanyelv dinamikájának formai kivetülése Kiss Ida műveiben 280
A prózanyelv határai Szilágyi András műveiben 284
ÖSSZEGZÉS 290
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS 294
ABSTRACT 295
BIBLIOGRÁFIA 302

[Erdélyi Magyar Adatbank]

Szerkesztette és a szöveget gondozta Szőcs Katalin
Borítóterv Velicsek Katalin
Számítógépes tördelés Molnár Rozália
A kiadásért felel Káli Király István
Nyomta a Lyra Kiadó kft., Marosvásárhelyt
Megjelent 20 nyomdai ív terjedelemben
ISBN 973-599-219-1

A könyv címe avantgárdról és erdélyi magyar irodalomról beszél, de értelmezési keretei valójában tágasabbak. A modernség jelenlétét és annak átmeneti formáit vizsgálja a magyar irodalomnak egy olyan korszakában, amelyben szerzők, szerkesztők, intézmények állandó költözködésben vannak Kolozsvár, Temesvár, Arad, Szeged, Budapest, Bécs, Berlin vonzáskörében.

BALÁZS IMRE JÓZSEF 1976-ban született Székelyudvarhelyen.
A kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem adjunktusa, a Korunk szerkesztője. Korábbi kötetei: ISMÉT MÁSNAP (versek, 1998), A NONSALANSZ ESÉLYE (kritikák, tanulmányok, 2001), A DÉL-PÁRIZS NYÁRIKERT (versek, 2001), HERVAY GIZELLA (kismonográfia, 2003), HUMOR AZ AVANTGÁRDBAN ÉS A POSZTMODERNBEN (tanulmány, 2004, társszerző: Selyem Zsuzsa), MINT EGY ÚSZÓ SZÍNHÁZ (esszék, kritikák, 2005)

Mentor

ISBN 973-599-219-1
9789735992194