

Avantgárd nőírók, női alkotók

Reciti konferenciakötetek · 22

Sorozatszerkesztő

SZABÓ-REZNEK ESZTER

TÖRÖK ZSUZSA

Avantgárd nőírók, női alkotók

Szerkesztette

FÖLDES GYÖRGYI

reciti
Budapest
2023

A kötet megjelenését a
HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézete
támogatta



Az angol nyelvű tanulmányokat Thomas Hunter lektorálta.

A borító Sophie Taeuber-Arp festményének (1932) felhasználásával készült.



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc* (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>) feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható. A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

HU ISSN 2630 953X
ISBN 978 615 6255 77 8
978 615 6255 78 5 (pdf)

Kiadja a Reciti,
HUN-REN BTK Irodalomtudományi Intézet,
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.
www.reciti.hu
Felelős kiadó: Kecskeméti Gábor,
a BTK Irodalomtudományi Intézetének igazgatója
Tördelés, borító: Szilágyi N. Zsuzsa
Nyomda és kötészet: Fellini Kft.

Tartalom

Előszó	7
HUBERT VAN DEN BERG Who Owed Whom? The Case of Sonia Delaunay-Terk and her Designs for Tristan Tzara’s Play <i>Le Cœur à gaz</i> at the Parisian “Soirée du Cœur à Barbe” of 6 July 1923	9
ANNA BORGOS “... Only Based on a Proper Body Culture Can We Raise a New Type of Woman...” Alice Madzsar and the new trends of women’s body culture	23
SÁRA BAGDI “There’s no Rest for our Feet...” On Social Reproduction in the Discursive Space of Revolutionary Utopias and Propaganda Reports	43
ESZTER BALÁZS Exploring Domestic Disorder on the Hungarian Home Front during WW1: Avant-Garde Women’s Responses to War	57
BALOGH MAGDOLNA A felejtés és az újra felfedezés között Stanisława Przybyszewska életműve	83

KALAFATICS ZSUZSANNA	
Az értelmén túli költészet és az értelmén túli festészet összhangja a litografált kézírással készült futurista kiadványokban	
Olga Rozanova kísérletei	97
SZABÓ TÜNDE	
Festőnők és ikonok	
Natalija Goncsarova és Julia Reitlinger	111
GALÁCZ JUDIT	
A látvány mögött megbúvó női idea	
Alekszandra Ekszter díszlet- és jelmeztervei a Moszkvai Kamara Színház számára	123
KARAFIÁTH JUDIT	
André Breton árnyékában	
Simone, Jacqueline és Élisza	137
FÖLDES GYÖRGYI	
Tükrök és maszkok	
Az én szubverzív színrevitele Claude Cahun fotóin és irodalmi szövegeiben	143
SZÉCHENYI ÁGNES	
Lee Miller, a szürrealista	159
BALÁZS IMRE JÓZSEF	
Avantgárd, emigráció, női alkotók: a felejtés struktúrái	
Eppinger Weisz Margit és Madeleine Kemény Szemere	171
JÁKFALVI MAGDOLNA	
A „kegyetlen intenzitás” performatív mintázata	
Közelítés Gaál Erzsébet performanszaihoz	181
POROGI DORKA	
Egy színésznő széptani alapvetései	
Monori Lili	191
Névmutató	207
A kötet szerzői	217

Előszó

Itt olvasható kötetünk előzménye a 2022 novemberében megrendezett *Avant-gárd nőírók, női alkotók* című nemzetközi konferencia volt, amelyre a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetében került sor. A kétnapos konferencia hiányokat igyekezett pótolni, hiszen bár a nemzetközi avantgárd mozgalmakban nők is jelen voltak, művészi tevékenységet folytattak, munkásságuk többnyire háttérbe szorult, a kánonba sokkal kisebb eséllyel kerültek bele, ezért életművük feldolgozása is sok esetben várat magára. Ezzel a jelenséggel kapcsolatban szokás Susan Rubin Suleiman „kettős marginalitás” fogalmára hivatkozni,¹ amely plasztikusan szemlélteti azt a tényt, hogy a nők a kánonban egyébként is sokáig a szélre szoruló avantgárd margójára kerültek, noha – többféle érvényesülési stratégiával – sok esetben különleges művészi teljesítményeket hoztak létre.

A konferencia az avantgárd női szereplőinek munkásságára kérdezett rá interdiszciplináris érdeklődéssel, több művészeti ágra kiterjedően (irodalom, képzőművészet, színház, alkalmazott művészet: fotó, díszlettervezés), s hangsúlyozta a vizsgált életművek gyakran intermediális jellegét is. Arra is felfigyelhetünk, hogy bár nagyon nehéz meghatározni, mi az, amit specifikusan nőinek tekinthetünk ezekben az avantgárd jellegű életművekben (vagy életmű-szakaszokban), feltűnően sok nő dolgozott alkalmazott területen, illetve előadóművészként. Ennek oka az lehet, hogy a szóban forgó időszak patriarchális jellegű társadalmának keretei között gyakran csak az alternatív oktatási lehetőségeket vehették igénybe (például ritkán vették fel őket a hivatalos képzőművészeti akadémiákra), illetve általá-

1 Susan Rubin SULEIMAN, *A Double Margin: Women writers and the Avant-Garde in France*, in Susan Rubin SULEIMAN, *Subversive Intent, Gender, Politics, and the Avant-Garde*, 11–32 (Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1990).

ban is elvitatták tőlük az autonóm kreativitás képességét, inkább csak reprodukciós feladatokra tartották őket alkalmasnak. Máskor viszont a női művészek úgy gyakorolták az avantgárd művészet jellemző műfajait, hogy szubvertálták azokat, illetve alkotásaikon keresztül a saját kérdéseiket tették fel, saját életproblémákra kérdeztek rá, s ehhez igazították, átszabták a műfaji kereteket is – ekképpen maszkként használták, női pozícióból szólaltatták meg, női hanggal töltötték fel ezeket a műfajokat, vagy annyira ironikussá tették azokat, hogy önmaguk paródiájába mentek át.

Tanácskozásunk során azt is sikerült megmutatni, hogy a szóban forgó alkotók életműve földrajzi szempontból ugyancsak változatosnak mondható, származásukat, lakhelyeiket, anya- és alkotó nyelvüket tekintve is – ami persze nem női sajátosság, sokkal inkább az avantgárd transznacionális jellegének bizonyítéka. Az irányzati sokféleség lokálisan azért sok esetben kötött: könyvünk szereplői oroszokként nagyrészt a futurista mozgalmon belül alkottak, míg a franciák jobbra a dada és a szürrealista művészet tájékán működtek, s a könyvben szó esik a lengyel katasztrófizmusról is. Megfigyelhető ugyanakkor, hogy életük során ezek az alkotónők gyakran a világ több helyén éltek átutazó vagy életvitelszerű jelleggel, ahol a megszokottól eltérő társadalmi, nyelvi és kulturális kontextussal találkoztak, azokhoz (is) igyekeztek alkalmazkodni, új művészeti csoportokhoz, mozgalmakhoz csatlakoztak, vagy működtek velük együtt – tehát a fent állítottakat árnyalandó kimondható, hogy gyakran egy-egy csoporton, mozgalmon, irányzaton belül megoszlott a nemzeti hovatartozás.

Így tehát, már csak a konferencia tárgyához hűen is nagyon örültünk, hogy tanácskozásunk résztvevői nem csak különböző tudományterületek szakértőiként (művészet-, irodalom-, színháztörténészként), hanem több nyelvi tanszékről vagy más-más kultúra ismerőjeként érkezve csatlakoztak hozzánk. Sőt, mi magunk is illeszkedni igyekeztünk e transznacionális szellemhez annyiban, hogy a határon túlról is érkezett magyar anyanyelvű vendégelőadóink, valamint felkérhettük szereplésre a nemzetközi avantgárdkutatás egyik kiemelkedő alakját is.

Utolsó két előadásunk eltér a többitől annyiban, hogy ott közelebb ugrunk a mához: az avantgárdnak voltak „utóregzései” is, az ún. neoavantgárd (valamint az *underground*), amelynek színházi újítóirol is szó esett tanácskozásunkon.

Természetesen e hatalmas – és részben feldolgozatlan, Magyarországon pedig végképp kevésbé ismert – területnek csak kis szeletét (vagy inkább: különálló részterületeit) sikerült bemutatnunk konferenciánk során, a téma további kutatásra, kutatócsoportok elmélyült munkájára vár.

Who Owed Whom?

The Case of Sonia Delaunay-Terk and Her Designs
for Tristan Tzara's Play *Le Cœur à gaz*
at the Parisian "Soirée du Cœur à Barbe" of 6 July 1923

Tristan Tzara consecrating Sonia Delaunay-Terk, or?

On 6 July 1923, the Parisian Théâtre Michel hosted a festival-like avant-garde event entitled "Soirée du Cœur à Barbe" – the "Evening of the bearded heart". A century later, this soirée is widely seen as the final manifestation of Dada in Paris.¹ Tristan Tzara, for many years the leading man of the Dada movement, was not only one of its organizers, but also the author of the play, *Le Cœur à gaz* (*The Gas heart*), which was staged at the soirée. *Le Cœur à gaz* had in fact had its premiere at a "Soirée Dada" in the Galerie Montaigne some two years previously, in June 1921, where at that time a group exhibition of the Paris *Mouvement Dada*, the so-called "Salon Dada" was on show. Along with Tzara, several other writers and artists that had previously been part of the Dada movement – including Man Ray and Nelly van Doesburg – were involved in the "Soirée du Cœur à Barbe".

More importantly, at least in retrospective, was the fact that the soirée ended in chaos, when André Breton and his Surrealist consorts used the soirée in the Théâtre Michel to settle accounts with Tzara. Like Tzara, they had been key players in Parisian Dada in 1920 and 1921, some of them also as performing actors in the first 1921 staging of *Le Cœur à gaz*. Breton and his companions had, mean-

1 For concise documentation and a brief description of the event see: Nathalie ERNOULT, "Cœur à barbe", in *Dada*, ed. Laurent Le BON, 268–269 (Paris: Centre Pompidou, 2005). Almost every comprehensive historical account of the Dada movement since the 1970s includes the soirée as final major Dada manifestation in Paris. For general references on Dada and a chronicle naming the participants in single Dada events and publications, see Hubert van den BERG, *Dada. Een geschiedenis* (Nijmegen: Vantilt, 2016), 271–338. The research for the following contribution was made possible by a grant of the Filozofická fakulta of the Univerzita Palackého v Olomouci in the framework of the FPVČ-program.

SONIA DELAUNAY-TERK



MODERNE KLEDEREN

“Modern dressing” – illustration of an article on Sonia Delaunay-Terk as painter, decorative artist, textile designer, dressmaker in the Flemish avant-garde periodical *Het Overzicht* (21 [1924], 149) using a design by Sonia Delaunay-Terk previously published in the Spanish avant-garde review *Alfar* (35 [1923], 17).

while, turned their back on Dada in late 1921, followed by a row with Tzara, when the latter torpedoed a plan by Breton to organize a large avant-garde conference in Paris and present himself as a, if not *the* leading Parisian avant-gardist in early 1922. This was not to the tastes of Tzara, who managed to sabotage Breton’s plan. Partly as revenge for Tzara’s counter-coup in early 1922, and partly to establish themselves as the new radical edge of the Parisian avant-garde at the “Soirée du Cœur à Barbe”, Breton and his friends started a fight with Tzara and several other former Dadaists that had remained loyal to Tzara. The fight was broken up, but the chaos that ensued and damage done to the interior of the theatre led its director to cancel the planned reprise of the “Soirée du Cœur à Barbe” that was due to take place the next evening. In a symbolic way this course of events can be interpreted as the key moment when Surrealism swept Dada from the stage and the Surrealist group established itself as boisterous re-edition of Dada, at least as far as its public appearance was concerned.

Through this narrative, in which the “Soirée du Cœur à Barbe” is the closing event of Dada in Paris, the Ukrainian-French painter and designer Sonia Delaunay-Terk became – as it were at the tail end of Dada – a minor Dadaist as well or at least an artist contributing to Dada, since it was Delaunay-Terk who designed costumes worn by the actors in *Le Cœur à gaz* at the “Soirée du Cœur à Barbe” (see illustration). As such, Delaunay-Terk appears in a secondary, subordinate role in many Dada histories as an artist contributing to the performance of a – Dada – play authored by Tzara at a – Dada – event co-organized by Tzara within the programmatic and organizational framework of Dada, not in the last place designed by Tzara as well, notably as author of the *Manifeste Dada 1918*, which would serve as the Francophone programmatic platform of the movement. Within the common hierarchies and taxonomies structuring literary and art history, Delaunay-Terk was thus consecrated as a side figure of Dada next to or rather through Tzara with a clear division of roles: Tzara as the key figure and Delaunay-Terk with little more than a supportive status, rather underpinning Tzara’s importance as Dada’s main protagonist of the Dada movement.

Put differently, Delaunay-Terk attained – especially in Dada histories – the seal of approval as being “Dada” (or “Dadaist”) in a manifold way through Tzara, regarded as Dada’s leading man. In this respect, the answer to the question, who owed whom, seems obvious. By her contribution to the staging of *Le Cœur à gaz* at a soirée seen as the final manifestation of Dada not just in Paris, but in Europe as a whole, Delaunay-Terk was able to enter the Dada pantheon, maybe not as one of its key figures, but still as a well-known name. It can be argued that she played but an ornamental role. Indeed, she is sometimes celebrated today as one of the women, who “put their stamp on Dada”.² However, it should be made clear she did this by contributing to an event seen in retrospect as a manifestation of Dada in a programmatic and organizational framework, which was defined by Tzara and a handful of other male protagonists that stipulated the course of Dada in their manifestoes.

As this article will indicate, the division of roles between Delaunay-Terk and Tzara was quite different in 1923. Actually, their respective status was rather the other way around, if we ignore the common storyline on the “Soirée du Cœur à Barbe”, in fact a narrative established in hindsight, some three decades *post festum*. At the event, it was actually not Tristan Tzara that consecrated the work of Sonia Delaunay-Terk as a costume designer, but rather Delaunay-Terk, who provided Tzara with some (more) status and symbolic capital in terms of Pierre

2 Ina BOESCH, *Die Dada. Wie Frauen Dada prägten* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015), 33.

Bourdieu's theory of the cultural field,³ here in particular in the avant-garde segment of the Parisian cultural field.

The end of Dada in Paris in 1921 (not 1923)

It was actually only in 1953, when Marcel Duchamp curated the first ever retrospective solely devoted to Dada in the New York gallery of Sidney Janis, entitled *Dada 1916–1923*, that the “Soirée du Cœur à Barbe” retrospectively became a Dada event. Until then, Dada had actually ended in the Netherlands a few months earlier. A final Dada campaign staged by Theo and Nelly van Doesburg, Kurt Schwitters and Vilmos Huszár in a dozen Dutch theatres in early 1923, was concluded in the Frisian townlet Drachten with a last “Dada evening”, staged by Kurt Schwitters on Friday 13 April 1923. Thirty years later it was Duchamp, who added the “Soirée du Cœur à Barbe” three months after the end of Dada in Holland – as the grand finale and demise of Dada not in some tiny town deep in the Dutch province, but in metropolitan Paris as cultural centre of the world. One of the items in the New York exhibition in 1953 was the program of the soirée.⁴ In the following years, Michel Sanouillet was one among a number of others to include the soirée in his history of Dada in Paris. And Hans Richter would do the same in *Dada – Art and Anti-Art*. Both of these books were published in the mid-1960s and ever since have been essential reference works when it comes to Dada and its Parisian chapter.⁵

From the 1950s and 1960s onwards the soirée was seen as a key event in Dada history. There is, however, no mention of it in the first comprehensive account of Dada history written by Georges Hugnet in the 1930s, first published as a serial in a French art journal and translated to English and published in the MoMA catalogue *Fantastic Art, Dada, Surrealism* in 1936.⁶ From a present-day perspec-

3 Pierre BOURDIEU, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature* (Cambridge: Polity Press, 1993), 29–40.

4 Marcel DUCHAMP, *Dada 1916–1923* (New York: Gallery Sidney Janis, 1953) [poster as catalogue], item 184, wrongly dated 1922.

5 Michel SANOUILLET, *Dada à Paris* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965), 393–398; Hans RICHTER, *Dada. Art and Anti-Art* (London: Thames & Hudson, 1965), 188–191.

6 Georges HUGNET, “L’Esprit Dada dans la peinture”, *Cahiers d’art* 7 (1932): 57–65, 281–285, 358–364; 9 (1934): 109–114; Georges HUGNET, “Dada”, in *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, ed. Alfred H. BARR, JR., 15–34 (New York: Museum of Modern Art, 1937); Elodie COURTER and Alfred H. BARR, JR., “Brief chronology. The Dada and Surrealist movements with certain pioneers and antecedents”, in BARR, JR., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, 53–64.

tive, it may seem that Hugnet missed a key Dada event in his history. However, also the general absence of the “Soirée du Cœur à Barbe” in other early publications on Dada suggest that the soirée was *not* considered part of Dada history at the time they were published. This includes also Robert Motherwell’s anthology *The Dada Painters and Poets*⁷ which was published in 1951 and was one of the first comprehensive documentations of the historical Dada movement, presenting a wide array of texts and material from the Dada years and several recollections by former Dadaists written in later years. It is obvious that on the eve of Duchamp’s Dada retrospective in 1953 the “Soirée du Cœur à Barbe” was *not yet* part of Dada history. In fact, if we leave later, common lore concerning the soirée for what it is, an extension of Dada’s presence in Paris to give Dada more body and substance, it can be noted here that the “Soirée du Cœur à Barbe” was *not* framed, presented or seen as a Dada event in 1923.

Moreover, Tzara’s play *Le Cœur à gaz* might be seen today as a classic Dada play,⁸ but it was actually *not* staged as such at the soirée in 1923, and it was *not* published as such either a year previously, in spring 1922, in a special French issue of the Berlin review *Der Sturm* devoted to “La vrai[e] jeune France” – “the true young France”.⁹ Although the issue was edited by Tzara and most of the contributors had been involved in Dada ventures in the preceding years, the issue was not presented as a Dada anthology in any form. Instead, its title claimed to be a presentation of art and literature of the true, veritable “young” (read: avant-garde) France. As such, it was as part of Tzara’s ambition to establish himself as a veritable French avant-garde author, after his role of *directeur* of the Mouvement Dada had come to an end – basically already in summer 1921. By then the Mouvement Dada dissolved as a Parisian group formation in the wake of the “Salon Dada” – closed in June 1921 by the director of the Galerie Montaigne of the Théâtre des Champs Élysées, where the exhibition took place, after the Dadaists annoyed him by creating havoc at some theatrical events scheduled simultaneously on the same premises.

After that, and a long summer break, just one Dada publication would follow in Paris in 1921 and just one single event was still framed as a “Dada” venture in December of the same year. The last Paris Dada pamphlet was a four-page journal-like anthology composed by Hans Arp, Tristan Tzara and Max Ernst during

7 Robert MOTHERWELL, ed., *The Dada Painters and Poets. An Anthology* (New York: Wittenborn & Schultz, 1951).

8 See: Henri BÉHAR, *Le théâtre Dada et surréaliste* (Paris: Gallimard, 1979), 15.

9 As such named in the table of contents on the last page of the issue, *Der Sturm* 13 (1922): 48. The letter e in “vraie” is missing in *Der Sturm*.

a summer stay in Tyrol, *Dada au grand air. Der Sängerkrieg in Tirol*. It was published in Paris in October 1921. An *Exhibition Dada* showing works by Man Ray in the Parisian Librairie Six followed in December 1921. Man Ray, who had been involved in establishing Dada in New York in late 1920 and early 1921, had arrived in Paris in July of that year with the ambition of joining Dada. His exhibition in the Librairie Six was in fact the last Dada venture announced as a manifestation of the Dada movement. Given the fact that Dada had already ended as an active movement in Paris shortly before his arrival in Paris, Man Ray's "Dada exhibition" was in this respect already rather an anachronism and a reference to a movement that was no more.

In January 1922 the aforementioned controversy between Tzara and Breton came to pass. Their already tense relationship escalated in January 1922 when Tzara criticized plans by Breton to organize a "Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit modern" ("Congress to determine the directives and defence of the modern spirit") intended to bring all the Parisian avant-garde "isms" together. Breton obviously intended to gain a leading role in the Paris avant-garde, which Tzara saw as an affront. Breton responded by accusing Tzara of being a foreign intruder, which in turn led to many protagonists of the Parisian avant-garde protesting against Breton's attempt to incite such xenophobic resentment against Tzara. In a meeting in the Closerie des Lilas in February 1922, Breton was heavily criticized for his behaviour not only by several former Dadaists, but also by other prominent representatives of the Parisian avant-garde, many of whom were also immigrants. Céline Arnould, Constantin Brâncuși, Serge Charchoune, Paul Dermée, Paul Éluard, Vicente Huidobro, Marcelle Meyer, Clément Pansaers, Man Ray, Georges Ribemont-Dessaignes, Erik Satie, Ossip Zadkine and Il'ja Zdanevich all refused to participate in Breton's congress. When a resentful Breton declared a month later, in March 1922, in an article in the Parisian theatre newspaper *Comœdia, Après Dada*,¹⁰ that for him Dada was definitely over, he seems to be simply saying what everyone already knew, at least as far as Paris was concerned. From then on Tzara also stopped presenting himself or acting as the "director" of the Dada movement, since it was obvious that Dada was no more.

Instead, Tzara began to reposition himself – not as the Romanian outsider anymore, who had been the protagonist of Dada as the boisterous intervention in Parisian cultural life in 1920–21, but as a French avant-garde author beyond Dada. It should be made clear here, that in early 1922 Tzara might have had his relationships in the avant-garde segment of the Parisian cultural field, but at that

10 André BRETON, "Après Dada", in André BRETON, *Les Pas perdus*, 104–107 (Paris: Gallimard, 1924).

point he did not have the recognition and established status of a perhaps not uncontested, but definitely relevant author in the French literary field, which he would obtain in the following decades, and especially after the Second World War, even entering the essential western canon as outlined by Harald Bloom with his *7 Manifestes Dada* from 1924.¹¹ At this time the label “Dada” did not yet possess any of the consecrating surplus value it would accumulate after the Second World War, when the rediscovery of Dada as the radical spearhead of the historical avant-garde turned “Dada” into a quality seal for unparalleled avant-gardism. On the contrary even, in the early 1920s “Dada” rather served as a popular invective in criticism for anything radical that in the eyes of contemporary critics and journalists was just artistic iconoclastic idiocy: maybe amusing, but not to be taken seriously.

This prevailing pejorative connotation led to many writers and artists, who had been involved in Dada for some time, to avoid the label, since it rather damaged their reputation and hindered them in establishing themselves as relevant players in the cultural arena. Even Tzara did the same, at least from 1922 onwards when he lost much symbolic capital he had acquired in 1920–21 as *directeur* of the Mouvement Dada. Since the movement had meanwhile disintegrated, ending in the debacle of the early closure of the “Salon Dada”, Dada had become a project of the past ultimately, after the finissage of Man Ray’s “Exposition Dada” in December 1921. Tzara was thus the “director” of an avant-garde movement that was finished, yesterday’s hype, or rather the hype that ended already half a year previously with a last convulsion in the form of Man Ray’s photo exhibition.

After Dada: Le Cœur à Barbe, “La vrai[e] jeune France” in Der Sturm and the Parisian manifestations of Tschérez 1922–23

When in April 1922, Tzara, together with Georges Ribemont-Dessaignes and Paul Éluard, two of his Dada companions who had remained loyal, published a pamphlet digesting and commenting on the row with Breton in the preceding months, a few references to Dada could be found in some of the contributions of the single-issue magazine entitled *Le Cœur à Barbe. Journal transparent (The Bearded Heart. Transparent journal)*. Noteworthy: the pamphlet as such is *not* presented as a publication of the Dada movement anymore.

11 Tristan TZARA, *7 Manifestes Dada* (Paris: Editions du Diorama, 1924); Harald BLOOM, *The Western Canon. The Books and School of the Ages* (New York: Harcourt Brace & Company, 1994), 551.



Interior of the Parisian avant-garde bookstore Au Sans Pareil, decorated by Sonia Delaunay-Terk (1922). Photo in the Antwerp review *Het Overzicht* (21 [1924], 150).

In a similar way, only a minor reference to Dada could be found in the mentioned issue of *Der Sturm* of March 1922, devoted to “the true young France”, a virtually fully French issue of the Berlin review, which – like the adjoining gallery – was on the verge of bankruptcy, due to German hyperinflation and a stagnating local art market in 1921–23. To generate revenues in stable foreign currency, the editor of *Der Sturm* and gallery owner Herwarth Walden invited foreign guest editors to produce special issues of the journal, financed partly or completely by these editors themselves, who could use his already well-established imprint to present themselves as writers and artists who had found their place in the maybe not uncontested, but still widely acknowledged avant-garde publication. In a similar way, foreign artists that wanted to exhibit in Berlin and use Walden’s well-known gallery as a showcase for their work, had to pay for the pleasure of being hosted by the gallery *Der Sturm*. The economic aspect of the special issues of the review *Der Sturm* with foreign guest editors and non-German text had a dual dimension: not only did the guest editors have to pay in stable foreign currency for the issue, but the special issues could generate more revenues in foreign currency through sales in bookstores

abroad in the home countries of the guest editors. As such, the Parisian bookstore Au Sans Pareil is explicitly indicated as distributor of the French issue devoted to “the true young France”. Similar issues devoted to Italian Futurism in Italian, and to the avant-garde in Flanders, partly in Dutch, would follow in 1922–23.

In the case of the issue devoted to “the true young France”, it was most likely Robert Delaunay who arranged its publication. He is likely to have financed it at least partially as well. Robert Delaunay’s work had already been exhibited in the Berlin gallery *Der Sturm* and reproduced in Walden’s journal a decade earlier, in 1913.¹² In May 1921, he would exhibit again in Walden’s gallery, preceded a year before by his wife Sonia Delaunay-Terk, who exhibited a large number of works in the same Berlin gallery in March 1920.¹³ A water colour by Robert Delaunay – reproduced as a separate print and inserted as a full-colour plate in the issue – served as a résumé and miniature billboard in Delaunay’s typical Simultaneist design,¹⁴ naming all the authors and artists represented in the special issue of *Der Sturm* and indicating its French price of two francs. By that time almost all the contributors were former Dadaists, apart from Delaunay, who had not been involved in Dada, and belonged to the Cubist generation of the 1910s. Through his prominent presence with the water-colour miniature billboard and as a well-established and well-respected painter, Delaunay gave the publication credibility as an anthology that mattered.

Since “the true young France” was basically the same group of writers and artists who had acted as *Mouvement Dada* in the preceding years (apart from Delaunay), a remarkable feature of the issue is the lack of references to Dada. Apart from one brief reference in one of the texts, it is obvious that references to Dada were consciously avoided. This deliberate omission is most apparent in the introduction of Tzara’s theatre play *Le Cœur à gaz* that opened the issue and took up almost half of its pages. Staged originally at a “Soirée Dada” in the “Salon Dada” in June 1921, and as such, most likely conceived but definitely at its premiere framed and presented as a Dada play, the brief introduction in *Der Sturm* noted instead that its premiere had taken place in the Galerie Montaigne of the *hâtère des Champs Élysées* where the “Soirée Dada” took place as sideshow of the

12 Herwarth WALDEN, *Der Sturm. Zwölfte Ausstellung. Robert Delaunay, Julie Baum Gedächtnisausstellung, Ardengo Soffici* (Berlin: Der Sturm, 1913).

13 Herwarth WALDEN, *Der Sturm. März 1920. Vierundachtzigste Ausstellung. Sonja Delaunay-Terk. Gesamtschau, Gemälde / Bildwerke / Aquarelle / Zeichnungen* (Berlin: Der Sturm, 1920); Herwarth WALDEN, *Der Sturm. Mai 1921. Siebenundneunzigste Ausstellung. Robert Delaunay. Gesamtschau, Gemälde, Aquarelle* (Berlin: Der Sturm, 1921).

14 Robert DELAUNAY, “Dessin en couleurs”, *Der Sturm* 13 (1922): 41.

“Salon Dada”, yet without any reference to the soirée, the salon or Dada.¹⁵ This amounts to a reframing of the play as not Dada, but rather as a prime sample of truly French avant-garde drama. In the same way, the first French edition of the play in 1946 would include a note on the premiere of *Le Cœur à gaz* in 1921 and the reprise at the “Soirée du Cœur à Barbe” in 1923, again referring neither to the “Soirée Dada” nor the “Salon Dada”, but only to the Galerie Montaigne of the Théâtre des Champs Elysées for the premiere. It did, however, mention the costume designs by Sonia Delaunay-Terk.¹⁶

In his ambition to build new allegiances after the demise of the Mouvement Dada, Tzara also became involved in the activities of a Parisian group of émigré avant-garde artists stemming from the various regions of the former Russian Empire and Soviet Union to be, named Tschérez (Russian *чerez* meaning “across”), with the Georgian Futurist Il’ja Zdanevich as its key figure. They regularly held soirées with poetry readings, partly combined with dance and music, not only by group members with a background in Russia at large, but also from Eastern Europe. Among the Eastern Europeans were the Romanian dancer Lizica Codreanu¹⁷ and likewise Romanian Tzara. Tschérez was also the organizational framework behind the “Soirée du Cœur à Barbe” on 6 and 7 July 1923 (the performance on 7 July never took place).

The design of the “Soirée du Cœur à Barbe” and the costume designs by Sonia Delaunay-Terk for Tristan Tzara’s Le Cœur à gaz

The title of the Tschérez soirée referred unmistakably to the “transparent journal” published by Tzara, Éluard, and Ribemont-Dessaignes in April 1922. As such it also suggested Tzara’s leading role in organizing the event, which would encompass a second staging of his play *Le Cœur à gaz*, intended as one of the highlights of the evening. If we leave later attributions and reframing of the soirée as a Dada event for what they are: retrospective framings, it should be noted here that the “Soirée du Cœur à Barbe” was *not* just another Dada soirée. It was neither conceived nor presented as a Dada soirée, but rather as one, if not *the* closing event of the Parisian 1923 spring / early summer season in the form of an opulent avant-

15 Tristan TZARA, “Le Cœur à gaz. Pièce de théâtre en 3 actes”, *Der Sturm* 13 (1922): 33–42.

16 Tristan TZARA, *Le Cœur à gaz* (Paris: GLM, 1946), 8.

17 Doïna LEMNY, *Lizica Codreano. Une danseuse roumaine dans l’avant-garde parisienne* (Paris: Editions Fage, 2011).



Jacqueline Chaumont and Marcel Herrand in costumes designed by Sonia Delaunay-Terk for the performance of their roles as Bouche (Mouth) and Sourcil (Eyebrow) in Tristan Tzara's *Le Cœur à gaz* at the Parisian "Soirée du Cœur à Barbe" (1923).

garde variety show planned on the eve of the regular creative slowdown in July and August. It was organized by the Tschérez group with a lavish programme composed by Tzara and Zdanevich, comprising:

- Piano recitals of works by Igor Stravinsky and members of the composer's group Les Six, like Georges Auric, Darius Milhaud, and Erik Satie. These were performed by the highly reputed piano player Marcelle Meyer, (Pé-tro) Nelly van Doesburg, and Erik Satie himself, among others;
- A ballet performance by a friend of Constantin Brâncuși, the Romanian dancer Lizica Codreanu;
- A poetry reading of work by Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy and Jean Cocteau as well as Russian Futurist Zaoum poetry recited by the Georgian poet Il'ja Zdanevich;
- The screening of experimental films: *Retour à la raison* by Man Ray featuring Kiki de Montparnasse, the abstract movie *Rhythmus 21* by Hans

Richter as well as the film *Manhattan* (or *Le fumée de New York*) by Paul Strand and Charles Sheeler;

- The staging of Tzara's play *Le Cœur à gaz*, for which well-known professional actors were engaged for the main roles, including Jacqueline Chaumont and Marcel Herrand (see ill. 1). The costumes of Codreanu and the actors in the theatre play were designed for the event by Sonia Delaunay-Terk and the Russian painter Victor Barthe (Viktor Bart). The Russian photographer Naum Granovsky created the stage set. The staging of the play was directed by Yssia Sidersky, who was Russian also. All three were members of the Tschérez group.

In the audience were many big names like Igor Stravinsky and Pablo Picasso, Brâncuși, Cocteau, Milhaud as well as the Delaunays. The latter not only contributed to the realization of the soirée in practical way – with the costume designs by Sonia Delaunay-Terk and a poster designed for the advance publicity of the event by her husband Robert – but also by consecrating the event through their participation, giving the soirée more cachet by associating their well-established names with it. This was similar to how Robert Delaunay's involvement in the issue of *Der Sturm* can be seen as a sign of approval. As for that, it should be noted here that Sonia Delaunay-Terk had already made a name for herself in the early 1910s with the Simultaneist variety of Cubist painting characteristic for Robert Delaunay's work as well. Among the highlights of Delaunay-Terk's early work was her ravishing abstract depiction of Blaise Cendrars' poem *Prose du Transsibérien* in 1913 with a colour cascade interacting with the text.¹⁸ In the following decade, she became a well-known figure in the avant-garde segment of the Parisian cultural scene as a textile and fashion designer, who regularly designed costumes for ballet and theatre performances. Her designs for Tristan Tzara's *Le Cœur à gaz* are some further samples of that strand in her artistic production for which she was renowned.¹⁹ In the decade before Delaunay-Terk had in other words ac-

18 Blaise CENDRARS, *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (Paris: Edition des Hommes nouveaux, 1913); Antoine SIDOTI, ed., *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, Blaise Cendrars–Sonia Delaunay. Genèse et dossier d'une polémique* (Paris: Lettres Modernes, 1987).

19 Anne MONTFORT-TANGUY, ed., *Sonia Delaunay – les couleurs de l'abstraction* (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2014); Jacques DAMASE, *Sonia Delaunay, Fashion and Fabrics* (London: Thames & Hudson 2014); Kathleen JAMES-CHAKRABORTY, "Von der Leinwand zum Körper. Die Kleiderentwürfe von Sonia Delaunay", in *RaumKleider. Verbindungen zwischen Architekturraum, Körper und Kleid*, ed. Karl R. KEGLER, Anna MINTA und Niklas NAEHRIG, 79–98 (Bielefeld: Transcript, 2018); Margarete ZIMMERMANN, "Texte und Textilien. Sonia Delaunay und die Avantgarden", in *Migration und Avantgarde. Paris 1917–1962*, ed. Stephanie BUNG und Susanne ZEPP, 135–164 (Berlin: De Gruyter 2020).

quired a reputation not only as a designer of dresses for theatrical events, but as a well-established artist in her own right and major representative of the Parisian avant-garde of the 1910s. As a woman, her status was definitely impeded in the patriarchally gendered cultural field by common prejudice against women as artists. In 1923 her position in Parisian art scene was, however, a status of which Tzara could only dream at that time. Delaunay-Terk's involvement, as one of big names involved in the event gave not only the soirée as a whole, but also more specifically the performance of *Le Cœur à gaz* more weight and relevance. Or as Bourdieu would put it, it served the consecration of Tzara's play as an avant-garde drama with a purport reaching far beyond Dada.

Conclusion

Regarding the initial question, who owed whom, there can be no doubt that it was Sonia Delaunay-Terk in 1923, who gave Tzara's *Le Cœur à gaz* a different cachet as an avant-garde theatre play transcending its Dadaist background. Today or rather in the historiography of Dada, the roles of Delaunay-Terk and Tzara are – as it were – reversed with Delaunay-Terk rather owing Tzara her consecration as the designer of the costumes for his theatre play. This reversal might be seen to some extent as an accidental occurrence, basically the consequence of the retrospective reframing of the “Soirée du Cœur à Barbe” as a Dada event after the Second World War, in which Sonia Delaunay-Terk's role as a costume designer is understood as a noteworthy, but still little more than supplementary side affair.

At the same time, both this reframing and – given the role Delaunay-Terk actually played in the event and, moreover, in the Parisian cultural field in the early 1920s – the marginalisation of her involvement seems less accidental and rather an example of how women, who have always played a substantial role in art history, were and are still marginalized in a historiography of arts and letters. This historiography might have changed in recent decades, as today the field is less exclusively focused on the role of male artists and writers and includes women artists in its retrospectives more than say half a century ago.

Yet at least one major factor seems quite likely to have its impact in the case of Sonia Delaunay-Terk and her involvement in the “Soirée du Cœur à Barbe”: when it comes to the perception of the arts in general (and avant-garde art is no exception here), a structural aspect with a profound impact on the historiographic absence and marginalization of women is the still quite common hierarchization of the arts. In this hierarchy and the correlated ranking, the so-called high arts

literature, painting, and sculpture determine generally the core narratives of the assumedly essential story of art. Applied and decorative arts are seen and dealt with in rather a different way, be it as “artistic margins”, to use a term coined by Werner Schmalenbach in his description of Kurt Schwitters’ oeuvre,²⁰ or as low arts on the intersection with crafts, often made by women and regularly given a minor, marginal or peripheral importance and esteem. When it comes to Tzara and Delaunay-Terk, the hierarchy – following this common ranking – gives the primacy to Tzara as the writer of the play, leaving Delaunay-Terk with her costume designs as just a supporting player of secondary importance. The fact that Sonia Delaunay-Terk excelled in this area of artistic practice might be seen as her personal ambition, but it was also largely determined by the patriarchal division of gender roles in society as a whole, and specifically in the cultural scene, where certain branches of artistic practice were seen as typical female reserves in the gendered division of cultural production a century ago.

Here, a structural, fundamental revision of this hierarchy would also place Delaunay-Terk’s share in the staging of Tzara’s play in a different light. After all the visible appearance of the actors was an aspect no less quintessential than Tzara’s script or, one might argue, even more quintessential and of paramount importance in the specific case of the staging of *Le Cœur à gaz* at the “Soirée du Cœur à Barbe” in 1923. Notably, it was through Delaunay-Terk’s costume designs that the play attained a different character: as more than just a Dadaist blague, at a time when “Dada” was anything but a commendation.

20 In German: “künstlerische Randgebiete”, see Werner SCHMALENBACH, *Kurt Schwitters* (Köln: DuMont Schauberg 1967), 179.

“... only based on a proper body culture
can we raise a new type of woman...”

Alice Madzsar and the new trends of women’s body culture*

Background

The appearance and operation of movement art schools in Hungary took place in close correlation with the arrival of artistic, scientific, and social movements in the early 20th century. These included psychoanalysis, photography, and left-wing and feminist movements. Perhaps the most well-known and most animated movement art trend is the orchestric school of Valéria Dienes who, after studying philosophy and mathematics, learned about Raymond Duncan’s Greek dance reconstructions and Isadora Duncan’s free dance. She then established her own scientific system of movements. Olga Szentpál studied piano and founded her school following the method of Émile Jaques-Dalcroze. After several study trips abroad, Lili Kállai opened her own school as well. Etel Nagy, who was the stepdaughter of avant-garde poet and artist Lajos Kassák, and who died before her time, walked a unique path with her studies in Vienna, by way of her connections to the labor movement, and by using folk dance motifs in her choreographies.¹ The schools, although based on different concepts, were not free from some rivalry. However, they respected one another, and when movement-art training was under threat, they were able to take the stage together (both literally and symbolically).

The uniqueness of the Madzsar school, which operated between the 1910s and the 1930s, lies above all in the way it established a singular culture surrounding

* This paper is a revised version of the study published in Judit CSATLÓS, ed., *Shifting. Worker Culture and Life Reform in the Madzsar School* (Budapest: PIM – Kassák Museum, 2012). Translated by Dániel STROS. I am grateful to Tamás Repiszky (Alice Madzsar’s great grandson) for the information he provided in conversation and the materials he placed at my disposal.

1 Etel Nagy’s school was shut down by the police in 1936.



Alice Madzsar, 1930. Photo by Olga Máté

women's bodies, and in the recognition of the physical, psychic and social meanings of the female form.

Alice Madzsar (née Jászi) was born in 1877 in Nagykároly.² One of her brothers was the social thinker and politician Oszkár Jászi. She married her fellow countryman, the dentist, social politician and abstinence activist József Madzsar. They moved to Budapest and their home became a popular meeting place for artists and intellectuals. She had a close, spiritual (and probably also physical) relationship with Ervin Szabó, who in his late period (until 1918) practically lived in the couple's house, creating a special dynamic in the family. This publicly ac-

2 Detailed information about Alice Madzsar's family background can be found in Tamás Repiszky's recently published voluminous study. REPISZKY Tamás, "Madzsarné Jászi Alice családtörténete", in ZALETNYIK Zita and REPISZKY Tamás, *A gyógyító mozgás művésze. Madzsar Alice emlékének, 197–382* (Budapest: Semmelweis Kiadó, 2012).

cepted cohabitation expresses Alice Madzsar’s unconventional approach to marriage and relationships.

It seems that Oszkár Jászi disapproved of his sister and brother-in-law’s lifestyle, considering it pointless and irresponsible. A letter to Ervin Szabó from 1908 also illuminates the political-social-lifestyle trends the couple passionately followed, as well as the public representation of these trends:

I shall not let my life’s work go to ruin for the sake of the socialist, anarchist, antimilitarist, temperance, feminist, vegetarian, etc., etc., ignorant, immature, and for the public absolutely useless games of two green children.³

Alice Madzsar first encountered the healing movement during a difficult pregnancy, when she started exercising at her husband’s suggestion. Later she learned about François Delsarte’s applied aesthetics and the system of Dutch–American physician Bess Marguerite Mensendieck, which was directed at training women in the awareness of their own bodies.⁴ She would start formal training ten years later: in 1911 she went to Berlin on a study trip, then obtained her diploma at one of Mensendieck’s women’s body culture institutes in Loftus, Norway.

The school

On 1 May 1912, she opened her Functional Gymnastics Teacher Training Institute at 8 Ménesi út – the first of this kind in Hungary. From the late 1920s it was named Alice Madzsar Institute.⁵ A brochure from 1913 provides a short report on the school’s first year.⁶ Body culture meant not only gymnastics but a general lifestyle system, the goal of which was to compensate for people’s lack of movement, unfavourable working conditions, and the harmful effects of developments in technology and civilisation in general. In this system, nutrition, clothing, fresh air, bathing and living conditions held equal significance. It

3 Letter from Oszkár Jászi to Ervin Szabó to Paris, 5th September 1908, in SZABÓ Ervin, *Levelezése*, eds. György LITVÁN and László SZÜCS, 5 vol., 5:62 (Budapest: Fapados Könyvkiadó, 2011).

4 Bess M. MENSENDIECK, *Körperkultur des Weibes. Praktisch hygienische und praktisch ästhetische Winke* (Munich: Bruckmann, 1906).

5 12 Ménesi road today. ELTE’s Special College of Law (from 1985, Bibó István College) moved into this building, and Fidesz was founded here on 30 March 1988.

6 Mrs. Dr. MADZSAR József, née JÁSZI Alice, *Egészségi és szépségi torna nők és gyermekek számára Mensendieck rendszere szerint a Liget Szanatóriumában, 1913*, OSZK Kisnyomtatványtár, C 2.892.

was prophylactic in spirit, although it also proved successful in treating existing disorders. The fact that Alice Madzsar and her students smoked heavily – even during classes – somewhat contradicted this principle (but not the image of the modern woman).

Alice Madzsar rapidly transcended Mensendieck's system and over the years compiled about six thousand of her own physiotherapy exercises.⁷ She offered breathing gymnastics (strengthening the breathing muscles, chest and lungs), health gymnastics (muscles, balance, walking, posture and correction of disorders), and beauty gymnastics (rhythmic breathing, walking, running and free exercises). She worked with a maximum of ten to fifteen students at a time, as she considered it important to tailor her training to individual needs. She worked on body consciousness, training women to achieve a higher level of self-knowledge and awareness, with a special focus on breathing and movement.

Women from diverse social classes frequented the group: from aristocrats and intellectuals to those with working-class backgrounds. But the most typical were well-to-do middle-class women, whose families were open to new approaches to health and were willing to spend money on them. One of the disciples, Kata Kálmán writes about rehearsals for a 1927 show in her memoirs saying that it was a “democratic mingling of Count Zichy, who contributed to every show and passionately managed the lights, the medley of students, and the boys' group of the Workers' Gymnastics Association.”⁸ From 1922 onwards, the school provided a teaching qualification as well, which promised graduates a possible career and a way to make a living. The two-year course included both practical and theoretical aspects, including *Health studies and physiology* (József Madzsar), *Anatomy* (György Kovács), *Aesthetics and Art History* (Iván Hevesy), *Practical Gymnastics* (Alice Madzsar), *Body Techniques, Pedagogy and Body Psychology* (Alice Madzsar), *Movement Art Taxonomy and Speech Technique* (Ödön Palasovszky) and *Rhythmics* (József Kozma). The teaching materials that have survived also contain physics, philosophy, cultural history, jumping academy, and Alice Madzsar's unique “movement characterology”.

There are several written accounts of how suggestive Alice Madzsar's presence was at classes: she herself would not move, using only glances to instruct her stu-

7 One part of the exercises is kept in the Palasovszky collection of the Research Institute of Art History, while the other part is in the possession of the heir, Tamás Repiszky.

8 KÁLMÁN Kata, *A Madzsar iskola 1927–1929* (Budapest: Vintage Galéria, 2007), 82.

dents.⁹ She formed strong, personal bonds with her devotees, who saw her as a female role model. During and after classes, they would often discuss topics that were considered taboo at the time.

The tuition fees were expensive, but Alice Madzsar also held free gymnastics sessions in factories for women workers and in maternity hospitals for pregnant women. She even visited prisons. “During the Soviet Republic, she declined György Lukács’s invitation to the Academy of Body Culture, but she taught physiotherapy and on the 11th of July she turned to Lukács with a plan for organising a women’s college of physical education.”¹⁰

József Madzsar’s active participation in the Soviet Republic led to police proceedings and searches of their home, and eventually led to him emigrating first to Vienna in 1921, then to Skopje, from where he would not return before the spring of 1924. This meant Alice Madzsar became the sole household breadwinner.

Alice Madzsar’s most active period began in the mid-1920s: she was writing a book, teaching, working as a choreography consultant, creating independent movement compositions, holding graphology lectures and publishing articles. Perhaps due to this high workload, she soon started showing signs of physical exhaustion, which was impacted by her worsening financial problems. The situation was aggravated by the fact that the authorities kept harassing the school which was considered a hotbed of cultural resistance: it was banned from operating several times in the early 1930s and in 1939 it was closed down for good. The authorities also started to hinder the public shows with increasing efficiency. In the early 1930s József Madzsar, who was a member of the communist party, illegal at the time, was imprisoned several times, and their family ties grew weaker.

Difficulties arose concerning the programme’s acknowledgment as an independent training as early as the 1920s, since movement art schools were creating strong competition for traditional Swedish gymnastics.¹¹ A struggle for the state recognition of movement art training began. At the same time independence from the Royal Hungarian College of Physical Education, founded in 1925 under the authority of which the Minister of Interior referred P. E. teacher train-

9 Cf. for instance Júlia SZABÓ’s interview with Magda RÓNA ca. 1980. MTA Művészettörténeti Intézet, MKCS-C-I. 107/436. p. 48.

10 REPISZKY, “Madzsarné Jászi Alice...”, 320–321.

11 Swedish gymnastics is a rational gymnastic system harmonised with the functioning, anatomy, and physiological processes of the individual, which evenly moves all muscles in the body. It was developed in the early 19th century by Pehr Henrik Ling.

ing, was being fought for.¹² In 1928, the Movement Culture Association¹³ was established with the participation of the three major movement art schools.¹⁴ Joint lobbying proved successful, and the legitimacy of movement art training and the diploma was acknowledged.

After a succession of delegations, petitions, protests and lengthy negotiations, the Minister of the Interior modified the legislation in the spring of 1929. Acknowledging the independence of movement art, he defined it as a branch “detached from rhythmic gymnastics and constituting a dance form”.¹⁵

Performances and political (re)actions

Alice Madzsar’s movement characterisation, in addition to her use of movement to convey character, was also useful in her stage works. She saw dance not only as a vehicle for new, free forms, but also as an expression of dramatic content.¹⁶ From 1925, Alice Madzsar cooperated with several experimental theatres (Green Donkey Stage, New Earth Stage, Extraordinary Stage and Prism Dance Stage). The most important shows she was involved in: *Six-armed Goddess*, *Machine Wreckers*, *Prometheus*, *Handcuffs*, *Daughter of Ayrus* and finally *Modern Suite*, which survived only a single show in Szolnok and was banned in 1933.¹⁷

Ödön Palasovszky worked with Alice Madzsar throughout the latter’s career. As he recalls: “In the artistic work of my theatres, I based my work on Al-

12 For an ample and well-commented selection of the related documents, see LENKEI Júlia, ed., *Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből* (Budapest: Magvető–T-Twins, 1993). (Among others: “Minutes of the Movement Culture Association to the Minister of Education”; Béla Scitovszky (H. Royal Minister of Interior), “Torna és tánc”, *Budapesti Hírlap*, 11 November 1928; Alice Madzsar’s lecture on her system before the exam committee for the validation of old diplomas, September 1929.)

13 President: Count Géza Lipót Zichy, vice-presidents: Valéria Dienes, Alice Madzsar and Olga Szentpál.

14 The movement art schools of Alice Madzsar, Valéria Dienes, and Olga Szentpál.

15 LENKEI Júlia, “A mozdulatművészet”, in *Magyar színháztörténet 1920–1949*, ed. GAJDÓ Tamás (Budapest: Enciklopédia Humana Egyesület, 2005).

16 FODOR Zita, “Képzőművészet és mozgásművészet kapcsolata. Palasovszky Ödön: A Lényegretörő Színház”, *Művészettörténeti Értesítő* 1–2 (1996): 1–31, 8.

17 Dr. DIENES Gedeon, *A mozdulatművészet története* (Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2001). See also VINCZE Gabriella, “Madzsar Alice és a képzőművészetek”, in ZALETNYIK and REPISZKY, *A gyógyító mozgás művészete...*, 185–196.; BORECZKY Ágnes, “Más művészet – új közönség. A mozdulatművészet és a korabeli társadalom”, in *Mozdulat – magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében*, eds. BEKE László, NÉMETH András, and VINCZE Gabriella, 52–83 (Budapest: Gondolat, 2013).

ice Madzsar’s body culture system and Magda Róna’s movement theatre efforts, which included elements of body shaping, breathing gymnastics and artistic movement, which I then developed further in terms of the artistic construction of stage action and speech.”¹⁸

Sándor Bortnyik, Tibor Boromisza and others were responsible for stage compositions. The sets and costumes were designed mainly by Elza Kövesházi Kalmár and the music was composed by József Kozma and László Szelényi.

As one of her students, Magda Róna recalls, the movement, the text and the music were born together, in a joint work.

It was usually so that Alizka had an idea and we did this and that. Then we thought about it, the three of us talked about it, with Ödön. Usually, Alizka would tell us what she thought and I would do it. So we worked together. [...] And Ödön staged it. Now, what I was teaching him in the meantime, apart from the artistic part, was jumps, swings, turns, everything that goes with the stage.¹⁹

While Madzsar’s gymnastic exercises were specifically focused on the individual, her artistic choreographies were much more based on the ideal of collectiveness (similarly to the leftist movement theatres and recital choirs of the time). Alice Madzsar’s left-wing environment and her empathy towards the working class was also manifested in how she involved workers in her performances (students, creative artists and audience members alike).²⁰ Movement was not only related to the healthy body: in the performances it became both an artistic and a political act, a kind of intermediary tool, a medium.

Alice Madzsar’s first choreographies were created in 1921, in collaboration with Ödön Palasovszky and Iván Hevesy’s Manifesto group. The first performances were held at the Újpest Workers’ Home and at the National Association of Private Employees.

Alice Madzsar became the choreographic advisor of the satirical theatre called Zöld Szamár (Green Donkey, after the painting of Sándor Bortnyik), founded in 1925. The company’s three performances were adaptations of Cocteau’s *The Wedding Guests of the Eiffel Tower* and Ivan Goll’s *The New Orpheus* and *Paris in the Sky*.

18 PALASOVSZKY Ödön, “A Ménesi úttól a Mártírok útjáig”, *Budapest*, November (1979): 6–9, 6.

19 Júlia SZABÓ’s interview with Magda RÓNA, 64.

20 More on this in Péter KONOK, “The Dynamic of Intersections. The Madzsar School in the left-wing milieu”, in CSATLÓS, *Shifting...*, 51–73.

From the end of the 1920s, the essentially Dadaist and Futurist evenings took a new direction: Palasovszky's group turned its attention to psychology and large-scale works. The real turning point was the performance evenings of the Extraordinary Stage. Madzsar's first major choreographies were presented in this formation in the autumn of 1928 (*Happy End Evening*, *The Mechanised Man*, and *Breathers*). *The Mechanised Man Evening* featured the mechanisation of modern society: the mechanism of work, the compulsion to eat, the spread of templates and people trapped in their various roles.²¹ "In these performances, the participants experimented with new genres on the Hungarian stage: simultaneous play (based on the principle of montage), parlando chorus, movement chorus, conference revue, debating-dialogue-conference, socialist cabaret; they also made use of a number of scenic innovations: projected sets, mechanical masks, shadow play, and puppets."²²

The transition to the performances of the Madzsar dance group was marked by the Prism evenings that started in December 1928: with the shows *Shadows*, *Hands* and *The Life of Numbers*.

The Madzsar Artist Group, her own art company, was founded in 1928, with Alice Madzsar as artistic director, Magda Róna as choreographer and Ágnes Kövesházi as the major performer. Palasovszky was responsible for the direction. Among the audience were composers Béla Bartók and Sándor Jemnitz, writers Zsigmond Móricz, Lajos Hatvany, Józsi Jenő Tersánszky, and Ernő Szép. Some evenings were attended by the director Robert Wiener, the Japanese dancer Nimura and the Bauhaus designers Marcell Breuer and Farkas Molnár.²³

The Madzsar Artist Group held its first independent performance at the New Theatre in May 1929, in the special genre of movement drama: the choreographic oratorio *The Pain of Creation (New Prometheus)*, *Six-armed Goddess*, *The Fire Sermon of the Buddha*, *The Dance of the Hands*, as well as shadow plays, machine and work-themed dances.

Ernő Szép wrote about his impressions in the daily *Ujság*: "For me, the thing I liked best of all the things I saw was the little thing called *Octopus*. Three girls, sitting in a circle on a wide pillar in the gloom, with their bright white arms and

21 VINCZE Gabriella, "»Minden mozgás valamilyen szempontból lefotografálja a belső embert«. Madzsar Alice gyógytornász és mozdulatművész iskolája", *Enigma* 76 (2013): 73–85, 80.

22 KÉKESI Zoltán and SCHULLER Gabriella, "Művészetközöttség és jelszerűség. 1926. Megjelenik a *Tisztaság könyve* és a *Dokumentum*", *Literatura* 4 (2003): 423–432, 438.

23 REPISZKY, "Madzsarné Jászi Alice...", 367.



Octopus, 1929

legs reaching lazily, languidly, casually. With folded heads they were truly one body, one soul, one rhythm. Barely three minutes all together. It was *trouvaille*.²⁴

At the same time, Ernst Toller's play *Machine Wreckers* was supposed to be performed, but only the dress rehearsal could take place and the performance was ultimately banned.²⁵

The next performance of the Madzsar Artist Group took place in February 1930 at the Belvárosi Theater. The evening, which featured thirteen compositions, included the silhouette play *The Fisherman and the Silver of the Moon*, based on a tale by Béla Balázs, and Alice Madzsar's best-known composition, the seven-frame movement drama, the *Handcuffs*, a “dance poem of freedom” about the barriers and conventions erected by man and society.

24 Ernő SZÉP, “Az én ujságom”, *Ujság*, 29 May (1929): 6.

25 SZABÓ Júlia, “Az új stáció. Palasovszky Ödön művészete”, *Művészet* 2 (1981): 42–45, 44.



Handcuffs, 1930

In April 1931, Ödön Palasovszky's choral drama, *Daughter of Ayrus*, based on the biblical story, was premiered at the Operetta Theatre. It was an outstanding work of the period both as a poetic work and as a stage production, a culmination of their aspirations. "The choreography included all the forms of Alice Madzsar's movement works: dramatic dialogues accompanied by movement, followed by grotesque, fragmentary mass movements, cultic, liturgical hymns, ecstatic dances combined with marching chants, and visionary dances."²⁶

"The movements of the great movement dramas, such as *Handcuffs*, *Daughter of Ayrus* or *Modern Suite*, which were also based on observations of the character of movement, had a profound psychological message. At the same time, these plays are also an elaboration of earlier experiments in movement chorus, the realisation of a total theatre that is fundamentally based on movement."²⁷

The performances were largely praised by critics in journals such as *Nyugat*, *Az Ujság*, *Népszava*, *Színházi Élet*, *Pesti Napló*, *Nemzeti Újság*, *Magyarország*, *Magyar Hírlap*, *Tolnai Világlapja* and *A Toll*. Some articles highly valued them even in an international context: "Alice Madzsar's innovative performances and aspirations are now not only understood by the audience, but the viewers acknowledge that all the group's performances are far surpassing even the most sophisti-

26 FODOR, "Képzőművészet és mozgásművészet kapcsolata...", 26.

27 VINCZE, "»Minden mozgás valamilyen szempontból lefotografálja a belső embert«...", 83.

cated foreign productions.”²⁸ From the 1930s onwards, the theatre performances were made impossible by the authorities, and only parts of their great antiwar movement drama, *Modern Suite* (1932–1933), were shown. The last performance of the school, *Alice Madzsar’s work on movement characterisation*, took place in February 1938.

Following Alice Madzsar’s death in 1935, the work of the institute was continued by her most loyal followers, Magda Róna, Iza Gottschlig and Ödön Palasovszky. In 1939, the police banned the Madzsar school for good. Its personal and professional influence is illustrated by the later career of its students (who were almost exclusively women, with László Csányi perhaps being the only exception). Many of them emigrated to various countries, carrying on the profession in some form; if not as movement art, then physiotherapy.²⁹

Body and psyche

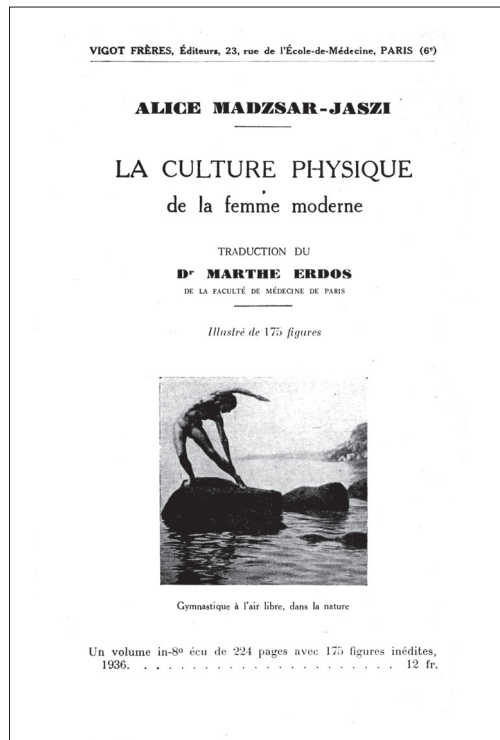
In her book *New Trends of Women’s Body Culture*,³⁰ Alice Madzsar sums up her theoretical and practical views on the subject. The first edition, which was published in 1926, sold out in a few months. She then expanded her book with chapters on movement art in 1929, which indicates a shift in concept: in addition to physiotherapy and preserving and restoring health, her interest turned towards the artistic application of the exercises she had developed. In the preface she writes: “It was only after many years of work that I realized that the path is one, that the greatest beauty is laid in the laws of nature, and the eternal art is there. [...] Experiences gained in the field of physical culture slowly led me to the general system of movement culture.”³¹ The French translation was posthumous-

28 *Tolnai Világlapja*, 14 October 1931

29 Students with the most significant careers: Kata Kálmán, social documentary photographer; Kata Sugár, social documentary photographer; Magda Róna, silversmith and the first Hungarian rock climber; Ágnes Kövesházi (Katzi), physiotherapist, who was the sculptor, Elza Kövesházi Kalmár’s (Kaba) daughter; Lili Madzsar, Alice Madzsar’s daughter, physiotherapist; Lucy Liebermann, Alice Madzsar’s second cousin, special education teacher, psychoanalyst; Éva Zeisel (Stricker), Laura Polányi’s daughter made stage set and costume design for the shows; Margit Venetianer, founder of the Hungarian School of Physiotherapy.

30 Mrs. Dr. MADZSAR, née Jászi Alice, *A női testkultúra új útjai* (Budapest: Athenaeum, 1926). After the expanded edition of 1929, Sport Kiadó republished the book in 1977 – based on the text of the first edition but replacing the author’s forewords with an editorial introduction more in line with the spirit of the age, with fewer illustrations, with no photos and “dressing up” the girls.

31 Mrs. Dr. MADZSAR, *A női testkultúra...*, 7.



ly published in 1936. English and Russian translations were also completed but were never put into print.

In her concept of physiotherapy and movement-art, body and soul form an interrelated system, with the two spheres influencing and referencing each other. She was probably aware of and using the ideas of modern psychosomatics, giving emphasis to the fact that the psychic condition leaves an internal as well as external mark on the body.

Without doubt, all physical transformation of the body leaves its trace on the soul, but it is also doubtless that mental processes largely influence the body. This is proved by modern psychology so that today doctors reckon with that as well. It is enough to mention tuberculosis, which is doubtlessly a physical illness, while psychological processes still play a huge role in it.³²

32 Ibid., 53. Emphasis in the original.

This allowed her to conduct various psychological and movement-characterological observations; to seek correlations between movement and character, finding “diagnostic” interpretations of “patients” and expressing psychological contents on the language of art. In her article *Movement and Character* she writes:

Movement characterology reveals huge possibilities for science and art. It shows the picture of the whole present-day life, the diagnosis of social diseases and today’s performing art. I believe that all psychiatrists should deal with it, and artists should definitely study movement characterology.³³

This approach sometimes led her to schematic interpretations. She drew firm conclusions about female successes and artistic failures from a “patient’s” posture: “Why [...] does that young girl keep her shoulder shyly forward and at the same time lean her pelvis forward and rock her hips while walking? She wanted to be an artist, had failures and gave it up, but as a woman, she is successful.”³⁴

Hysteria and neurasthenia, two emblematic syndromes of the age appear in her book as well, which points to Madzsar’s psychological and psychoanalytic knowledge. These symptoms are supposed to be the unfavorable routes of sublimation. At the same time, they cover a great deal of energy, which can be transformed into productive activities by a change in lifestyle.

Instincts believed to be pathologic and harmful can be transformed into the most active, most favorable, and most social form. [...] Neurasthenia and hysteria, the two most current mental diseases of the present day, which represent immense energy, among favorable conditions can be a source of the most colorful and most diverse productivity.³⁵

The term eroticism is also used by her in a psychoanalytic context, in a sense related to the Freudian libido, i.e. as an unconscious force, a positive energy, which in its primary form is directed towards sexual satisfaction, but which can be sublimated into socially constructive activities or creative work – and can even be a counterpart of conservatism.

Here I must point out the importance of intensive body culture for the development of eroticism. I must emphasize that when we talk about eroticism in relation to produc-

33 MADZSAR Alice, “Mozgás és jellem”, *Film és Színház* 1 (1931): 10–12, 12.

34 MADZSAR Alice, “Mozgás, írás, jellem”, *Női Rovat*, April (1935): 23–29, 26.

35 Mrs. Dr. MADZSAR, *A női testkultúra...*, 38.

tivity, we must not think only of love affairs or even of mere sensuality. Eroticism is a much broader and purer force than sexuality, and it plays an important role in our lives beyond the boundaries of love. It colors all our emotions, it plays into our will, it lurks in our fantasies, in the impetus of all our actions and creations. It sublimates sexuality to the point of linking it with productivity – it brings the driving force of sexuality into the struggle, the quest, and gives rhythm to our whole life. In this way, eroticism is a powerful creative force of life, and by striving for beauty, completeness, and thus variety and novelty, it can also be a powerful opponent of our conservatism.³⁶

She was even the first to experiment with graphology.³⁷ The basis of that interest was also movement, the expressive power of motoric activity: “Writing is a fixed gesture. [...] Graphology does nothing more than study recorded fine manual movements in terms of their correlation with the soul and the momentary state of mind” – as she refers to an expert in her article *Movement, writing, and character*.³⁸ At the end of her essay *Graphology as Science*,³⁹ she introduces case studies, and characterologies unfolded from her graphological analyses. One of these is practically a concise narrative of women’s lives, delineating the stereotype of the typical modern urban woman of the period, a mixture of several (probably both real and fictive) figures, strongly stylized and delivered with an ironic note. The snobbish, superficial bluestocking (caricatured mostly by men), who uses culture without real interest, like a fashionable hat that serves to reinforce her feminine charm. Underlying the irony and aloofness, one might presume a kind of fear originating in internalized misogyny, a fear that she herself might be identified with this type.

She is a clever, quick-witted, deft, experienced young woman. She is present at every concert, and if she misses a Dohnányi concert, she is desperate; she knows about every book that is published, she can make conversation about them and may even read some of them. [...] Of course, all this picked up culture is just a veneer, it is not profound. [...] She studies and reads because education and learning are fashionable, clever ways of co-

36 Ibid.

37 The foreword to Klára ROMÁNNÉ GOLDZIEHER’S book *Írás és egyéniség* (Budapest: Révai, 1926) names Alice Madzsar as her first inspiration.

38 MADZSAR, “Mozgás, írás, jellem” ..., 23.

39 Mrs. Dr. MADZSAR, née JÁSZI Alisz [sic!], “A grafológia mint tudomány”, *A Gyermek* 5–8 (1925): 1–13.

quetry, and where silk stockings do not suffice, it is sometimes a finer display to talk about expressionism, for instance.⁴⁰

In addition to body and soul, bodily health and external beauty are also strongly related in Alice Madzsar’s system: one is able, even obliged, to actively attain them. “Health and beauty: an obligation” is actually the title of the first chapter of her book. It involves the avoidance of artificiality and a return to naturalness: “true beauty can never contravene nature”, “air- and sunbathe instead of make-up” – she propagates in her article *The Way of Feminine Beauty*.⁴¹ This is where the train of thought connects to an emerging and at the time ideologically less burdened trend of the period, namely eugenics (also one of József Madzsar’s fields of interest), which advocates the raising of healthier new generations. In addition to the improvement of personal health and quality of life, the aspect of a more successful propagation of the human species also underlies the Madzsar school.

Her nude exercises constituted considerable audacity. They qualified as revolutionary in the period and carried extra meaning. Besides the technical aspects (visible and corrigible muscle functioning), nude movement is in the best interest of the freely breathing body, which is counterpoint to the constriction criticised by Alice Madzsar, an emblem of divesting oneself of conventions. Its taboo nature is indicated by the fact that the photographs illustrating the book were taken by her husband, under the alias “Lady Jozefa Ádám”.

Women’s roles and exercises

The body is strongly associated with ideas and functions linked to femininity. In the foreword to her book, Alice Madzsar points out the connection between bodily health (and beauty) and the proper fulfilment and propagation of the various roles a woman plays. “I would like this book to help the incredulous see that only a healthy woman with a nice body can be a whole person, and that only based on a proper body culture can we raise a new type of woman who can stand her ground as a partner, a mother, a woman and a human alike.”⁴² The definition, distinction and harmonisation of feminine roles that were considered peculiar was typical: partner, mother, woman and human refer to the fulfilment of roles in relation-

40 Ibid., 11.

41 Mrs. Dr. MADZSAR József, née JÁSZI Alice, “A női szépség útja”, *Ujság* 24 October (1926): 31.

42 Mrs. Dr. MADZSAR, *A női testkultúra...*, 7.

ships, in parenting, as well as erotic and “universally” human roles that cannot be classified as either. This “new type of woman” can be related to the figure of the “New Woman” who had emerged in the West around the turn of the century, and who increasingly laid claim to equal rights in the fields of political participation, learning, work and relationships. In other words, she wanted to harness the possibility of intellectual fulfilment, financial independence and emotional equality. Motherhood, work, creativity, productivity, the relationship between man and woman, sexuality – these all left a mark on the body and the relation to it. Alice Madzsar pointed out that the ideals and norms associated with the body and social female roles were changing together and in relation to one another.

A more active lifestyle without constriction and confinement and being better suited the real necessities of the body was manifested in clothing and exercise as much as in the transformation of women’s work.

The ideal of women’s body culture is to liberate the women of the wealthy classes from the mire of idleness, and women workers from the destructive cogwheels of overwork. Only then can the new type of woman be born, who is free from intellectual stagnation, who will not be tense, shapeless, and flabby. [...] Woman noticed the pleasures arising from the healthy functioning of a healthy body. [...] As women were willing to debilitate their bodies in corset armours before, now they are willing to make a sacrifice and work to attain the new beauty ideal.⁴³

Putting the question in a wider perspective, she points out the historical and cultural relativity of beauty ideals. She reflects upon the bias of assuming our own culture to be absolute, and upon the inevitability of creating ideals of our own time and culture. “From our viewpoint, we can only look for the ideal of our age and of the white race.”⁴⁴

In Alice Madzsar’s conception, gymnastics is underpinned by complex biological and social necessities. Biological and social purpose, the furthering of health, adaptiveness, and naturalness come before the emphasis of gender characteristics. At the same time, she stresses that the female body has specific physiological characteristics and biological functions, and this calls for the development of a special women’s body culture.

43 Ibid., 33–34.

44 Ibid., 28.

For the female body undergoes significant changes throughout pregnancy, delivery and breastfeeding, and *a woman's body can only be beautiful if it is practically constructed with regard to the fulfilment not only of general human life functions, but also of the difficult task of reproduction*. Whatever type of movement we are talking about we should never forget the difference in the physiological construction of the female body compared to that of the male one.⁴⁵

Above all, this difference stands for the role of the woman in reproduction. In Alice Madzsar's gymnastics preparing for motherhood was considered a priority. She was the first to introduce prenatal exercise, which until then doctors had objected to.

The change in the relationship between men and women, the decreasing financial dependency of married women, the possibility of conscious “life work”, and self-actualisation create the chance of a more equal relationship. Nevertheless, Alice Madzsar approaches the ideal woman from the point of view of a man's needs as a husband or even specifically as an artist; how a woman can best approximate the ideas of artists and the ideal of the working man. Ideals are thus imperatively created by the man. It is out of the question that a woman could strive for physical health and beauty, material and intellectual capital just for herself, independent of man and marriage.

In marriage, the work capacity and health of the woman is in the best interest of the man. It is in his best interest to have a spiritually differentiated partner who is worthy of him intellectually [...]. This is how the propagation of today's beauty ideal will be facilitated by the healthy generation springing from such modern marriages of convenience, and by women's will to win in the competition for marriage, *so that they can approximate as best as they can, with conscious life work, the feminine beauty ideal that is not just the fancy of artists, but the ideal of the working man as well*.⁴⁶

Beyond self-development, devoting themselves to body culture would be able to provide women with professional opportunities and careers. “I consider the pursuit of women's body culture as an occupation one of the most valuable and important careers, which is exclusively a women's vocation for work and creativi-

45 Ibid., 28. Italics in original.

46 Ibid., 35. Italics in original.

ty. [...] In my experience, this is a career path that already offers occupation for a great number of women.”⁴⁷

In her article *Honesty in Girls' Education*⁴⁸ she explores the subject from the point of view of educational psychology. She criticises education as having double standards, which serves boys and girls with biologically distinct norms. At the same time, she agrees that the feminine psyche is indeed different, “more complicated”, more acquiescent and instinctive, and this should be taken into consideration when talking about education. She makes no inquiry as to whether this might be a question of nature or nurture. In any case, she stresses that girls should not be taught “finesse”, but true ambitions, and beauty without mannerisms. This is important especially as they are responsible for future generations, too; so once again the importance of reproduction presents itself, wherein the ultimate quality and (practically only) responsibility of woman is parenthood.

Girls' education needs serious reform. In fact, probably it is even of more purport than boys' education, since the entire fate of future generations depends on the quality of the bodies and souls of the women we raise. They should be educated differently in both respects, if we want women not to cheat with cosmetics and cunning toiletry, and even less so with spiritual veneer. [...] The psyche of women is more complicated. Their good and bad qualities are more poignant, and their physical build, although weaker than a man's, is designed to carry out much more difficult tasks.⁴⁹

At the end of her article, she describes three “types of women”, which are also three characteristic cultural representations of women: the mother, the lover and the worker. As she writes, alone, each of them is unilateral – the first is “dissolved” in her child, the second in her conquests and narcissism, and the third in work. An important element of the discourse of the period (mainly represented by male authors) resurfaces in Alice Madzsar's characterisation of the latter type: according to her, the working woman “has lost some of her feminine charm and erotic appeal [...], human features have strongly evolved in her, but at the expense of feminine features.”⁵⁰ Nevertheless, she reassures us that the three types are possible to harmonise through body culture, among other things: “with proper life

47 Mrs. Dr. MADZSAR József, “A női testkultúra mint életpálya”, *Magyar Hírlap* 30 October (1927): 20.

48 Mrs. MADZSAR, née JÁSZI Alice, “Öszinteség a lánynevelésben”, *A Jövő Útjain* October (1927): 10–14.

49 Ibid., 12.

50 Ibid., 13.

training, all three important faculties can evolve side by side, even if naturally the congenital basic features remain dominant.”⁵¹

If we examine Alice Madzsar’s use of the notion of femininity, we realise that she typically opposes “specifically feminine” with “generally human”. In this context, the latter is practically another way of saying man. This also aptly represents the approach to gender roles during this period. More generally, the discourse of difference and equality is formulated here, which was also one of the main subjects of feminism that emerged during Alice Madzsar’s time, even if somewhat more reflectively. Although Alice Madzsar supposedly had no direct contact with the feminist movement, her activity was in accordance with the values and goals of feminism, and some of her advocates assess her in this context. Lucy Liebermann closes her obituary with the following words: “She was one of the pioneers of Hungarian women’s emancipation, not with words, but with life.”⁵² Ödön Palasovszky also mentions her together with great women emancipators: “Her educational system and pedagogical achievements make her one of the great Hungarian women’s protection activists. Alice Madzsar’s name can now be carved next to the names of Blanka Teleki, Klára Lövey [sic!], and Mrs. Pál Veres.”⁵³

Examining the scientific and social context of movement art, it now seems that within the framework of the possibilities available to her and confines holding her back, Alice Madzsar was sensitive to evolving gender relations and the new needs of the working woman. This was one of the motivating ideas behind her system of gymnastics. At the same time, it was her equally strong conviction that motherhood was an unquestionable priority in a woman’s life, and that parenthood and proper physical preparation for it are the primary duties and responsibilities of a woman. The fundamental idea underlying Alice Madzsar’s conception of women’s body culture is the freedom of body, soul, and spirit on the one hand, and the “obligation” of preserving health and beauty, the preparation for motherhood and physical training to this end on the other. The goal of her special exercises was to allow women to adaptively fulfil these functions without bodily and psychic harm. All in all, Alice Madzsar never queried the norm and value of motherhood as the most fundamental duty of a woman, but her praxis, lifestyle and value system actually pushed boundaries, and opened up vast perspectives for conceiving of and realising modern women’s roles.

51 Ibid.

52 Lucy LIEBERMANN, “Alice Madzsar 1880[sic!]-1935”, *Századunk*, September (1935): 280.

53 PALASOVSKY Ödön, “Alice Madzsar”, in PALASOVSKY Ödön, *A lényegretörő színház* (Budapest: Szépirodalmi, 1980), 139.

“There’s no Rest for our Feet...”

On Social Reproduction in the Discursive Space of Revolutionary Utopias and Propaganda Reports

From 1919 until the 1930s, the questions of women’s perspectives in society and the sexual division of labour were reoccurring themes in the literary oeuvre of Erzsébet Újvári and Sándor Barta. These texts reveal a comprehensive overview of the two authors’ literary work and, in more concrete terms, the social context in which the texts were written. In this study, I will therefore examine how the questions of social reproduction and the sexual division of labour are addressed in Újvári and Barta’s texts.¹ Social reproduction, or reproductive labour, encompasses the multitude of all tasks that the individual or a household must perform in addition to productive (paid) labour. It includes child-rearing, housework, sex, and everything that holds the fabric of society together, including the everyday cultivation of human relationships.

The events that overturned the economic conditions at the turn of the century – such as the First World War or the Soviet-type economic planning – also heightened inequalities in the gendered division of labour. In the factories of wartime hinterlands as well as in Soviet industry, the proportion of female workers significantly increased, and the double burden of reproductive labour and wage labour came to define everyday life for more and more women. Accordingly, this study will focus in particular on the socially constructed image of women in the Hun-

* This paper has been developed as a part of the research project of the Petöfi Literary Museum–Kassák Museum FK-139325 entitled *Digital Critical Edition of the Correspondence of Lajos Kassák and Jolán Simon between 1909 and 1928, and New Perspectives for Modernism Studies*, supported by the National Research, Development and Innovation Office and it was translated by Gwen Jones for the Kassák Museum’s English language volume, titled *A Wonderful Story? An Avant-Garde Artist Couple: Erzsébet Újvári and Sándor Barta* (2023).

1 The final form of this study was realised thanks to suggestions from Blanka Bolonyai, Gergely Csányi, Tibor Meszmann, and Katalin Teller. The title is a quote from Erzsébet Újvári’s *Próza: 10 (Prose: 10)*.

garian Soviet Republic (1919) coming after the post-First World War economic collapse and that of the Soviet shock worker movement from the 1930s. It will also discuss in depth how these ideals were depicted in Újvári and Barta's texts. Although both periods placed women's economic emancipation at the centre of their ideologies, there were fundamental differences in the social and economic conditions between the Hungarian Soviet Republic and the Stalin's Soviet Union. These two divergent contexts allow us to examine the rhetorical devices in Újvári and Barta's texts that either conceal or expose the contradictions in public discourse surrounding social reproduction in the given period.

Barta and Újvári were married during the Hungarian Soviet Republic and it was during this revolutionary period that they first formulated their views on the social roles of women and their concepts regarding the family as a social unit during the times of revolution. Despite the fact that both authors imagined an ideal society in which women and men would share equal burdens of productive and reproductive labour, Barta and Újvári's parallel literary oeuvres also bear the traces of structural inequalities in the gendered division of labour. The essence of their revolutionary ideas changed little after 1919, but during their exile in Moscow, the two authors' texts nonetheless lost their subversive potential and became tools of propaganda instead. To better understand this process, we must first examine how the discourses around the gendered division of labour – to which Barta and Újvári subscribed – either concealed the overwork that fell to women or posited it as natural. Because the gendered division of labour is not limited merely to the opposition between productive and reproductive labour, in order to recognise the ideology behind these texts, we must also take the symbolic aspects of labour into account. In doing so, we must also ask in which function and context emotional care – performed in the areas of child-rearing, relationships and collegial relations – appears in Újvári and Barta's texts.

Revolutionary Theories of Social Reproduction

From 1917 onwards, Újvári and Barta worked together on the editorial board of *Ma*. Following the social democratic–progressive Aster Revolution of 1918–1919, the *Ma* group began publishing special issues dedicated to the propagation of their worldview, in which they laid out the founding principles of their own activist programme and declared solidarity with the revolutionary aims of Com-

munism.² This series also included a Hungarian translation of the Soviet constitution and excerpts from Lenin’s 1917 work *The State and Revolution*. In the translations for these special issues, the ‘woman question’ was only touched upon in the context of general suffrage and it was only Újvári and Barta who discussed women’s perspectives in relation to the revolution in any further detail. Nevertheless, Újvári and Barta’s works were not completely unique in that, several foundational works on the intersection of Marxism and feminism had already appeared in Hungarian prior to 1919. Engels’s *The Origin of the Family, Private Property and the State* had been included in the first Hungarian edition of Marx and Engels’s collected works (1905). Following Marx and Lewis H. Morgan, Engels examined the historical development of social relations and criticised the subordinate role of women in the bourgeois family in terms of the gendered division of labour. At the same time, however, neither Marx nor Engels developed a coherent or well-integrated theory to interpret reproductive labour. It was through the theoretical and practical works of August Bebel and Alexandra Kollontai, among others, that a political programme emerged after the turn of the century which secured the founding principles of Marxist feminism.³

Bebel’s volume *Women under Socialism* was regarded as standard literature in the Hungarian labour movement. It was described as formative by both Kassák in *Egy ember élete (The Life of a Man)* and Barta in his semi-autobiographical novel *Aranyásók (Gold Diggers)*. Kollontai’s work first appeared in Hungarian during the Hungarian Soviet Republic, in the same year that Lenin appointed her to run her own department, the Zhenotdel. Yet Kollontai’s actual achievements as a party politician never lived up to the radical Marxist social politics of her theoretical works. In *Communism and the Family* (1920), she argued for a comprehensive reform of the nuclear family and child-rearing, the abolition of private households, and the complete collectivisation of reproductive labour including child-rearing.⁴

During the years of the Hungarian Soviet Republic and exile in Vienna (1919–1925), Barta’s concept of the family steadily came to resemble that of Kollontai. In Újvári’s poems, however, there was no mention of the collectivisation of child-rearing; only in 1924, in a poem written on the occasion of Lenin’s death, did

2 SZEREDI Merse Pál, „A »Mácaüstülus irodalmi diktátora Lukács György sznob uszályában«. Az aktivisták a Tanácsköztársaságban”, *Enigma* 25, no. 94 (2018): 128–146.

3 CSÁNYI Gergely, GAGYI Ágnes and KERÉKGYÁRTÓ Ágnes, „Társadalmi reprodukció: Az élet újjatermelése a kapitalizmusban”, *Fordulat* 24 (2018): 5–30.

4 Alexandra KOLLONTAI, *Selected Writings of Alexandra Kollontai*, ed. and transl. Alix Holt (Westport: Lawrence Hill & Co., 1977).

she refer to elements of Lenin's political programme that were in line with Kollontai's respective thoughts.⁵ These ideas faded from Barta's writings too during the years of exile in Moscow. By the 1930s, when Újvári and Barta were discussing the everyday life of Soviet working mothers in the form of schematic propaganda reports, Stalinist politics no longer followed Kollontai's principles even on the level of rhetoric. Stalin had reasserted traditional gender roles linked to the nuclear family,⁶ and the state's partial assumption of female reproductive labour was carried out via the same institutions (kindergartens and schools) as in Western capitalist states, while most of the unpaid reproductive labour, in addition to wage labour, was still done by women in their private households.⁷

Sándor Barta on the Collectivisation of Households and Child-rearing (1919–1924)

Barta was not involved in the political organisations of the Hungarian Soviet Republic but in line with the reformist initiatives of 1919, he hoped that the proletarian dictatorship would undertake a fundamental rethinking of the modern family and the economic role of women. The representative body of the Republic, the National Assembly of Councils, supported the “opening up of every profession and every field to women,”⁸ and “fully equal pay for women and men performing the same work.”⁹ It also stated that “a sufficient number of nurseries and day-care centres even in the smallest village”¹⁰ should be established, to guarantee child-care during mothers' working hours, yet during the few months of the proletarian dictatorship, no serious steps were taken to realise these goals.

The KMP (Communist Party of Hungary) published Kollontai's 1916 essay *The Working Mother*, which had called for the introduction of maternity benefits in pre-revolutionary Russia, but a radical rethinking of the institution of the bourgeois family was not an integral part of the Hungarian Soviet Republic's programme. A booklet published by the People's Commissariat for Public Education

5 Erzsi Újvári, „Lenin”, in *Wonderful story? An Avant-Garde Artist Couple: Erzsébet Újvári and Sándor Barta*, eds. Sára BAGDI, Gábor DOBÓ and Merse Pál SZEREDI, 104 (Budapest: Kassák Museum–Petőfi Literary Museum, 2023), accessed July 13, 2023, <https://opac.pim.hu/record/-/record/PIM2578953>

6 SOMLAI Péter, „A szabad szerelemről az ellenőrzött magánéletig. Családpolitika a Szovjetunióban 1917 után”, *Társadalmi Szemle* 45, no. 6 (1990): 25–40.

7 CSÁNYI, GAGYI and KERÉKGYÁRTÓ, „Társadalmi reprodukció...”, 5–30.

8 *Tanácsok országos gyűlésének naplója* (Budapest: Athenaeum, 1919), 262.

9 Ibid.

10 Ibid., 263.

on the subject of free love entitled *Kommunizáljuk-e Zsófi?* (*Should We Communitize Zsófi?*) only dealt with the economic situation of women arguing that without women’s economic autonomy, neither the number of forced marriages can be reduced nor divorce could appear as an accessible legal option.

In his 1919 manifesto *Világforradalom – világburzsoázia és program*, Barta also expected reforms of the economic base to transform social relations, the birth of the “self-confident woman on her way somewhere (and not towards the cage of contemporary marriage)”,¹¹ but on the pages of *Ma*, he held a much more radical position – one that was almost Kollontai-esque compared to mainstream Republic politics – on the general obsolescence of civil marriage and the family as institutions. Accordingly, he argued that “we want therefore to separate the man from the woman economically and vice versa,”¹² and, like Kollontai, advocated for the complete socialisation of child-rearing.¹³

According to Barta, the socialisation of children should take place among their teachers and peers, “far from the sentimental or brutal tyranny of the parents,”¹⁴ and thus argued that priority should be given to the ideological education within the movement over the symbolic transmission of values within the traditional family setting. On this point, there was no substantial difference in practical terms between Barta and Kollontai’s positions, yet Kollontai did not justify the collectivisation of child-rearing on the basis of the nuclear family’s flawed or even harmful rearing practices. She thought that parental example did not hinder collective upbringing; on the contrary, for the collectivisation of child-rearing, it was a necessary condition that Soviet women should extend the emotional care they provided to their children to the whole of the children’s community.¹⁵

Barta’s 1919 manifesto did not yet clarify the terms and the specific social and economic conditions in which the left wing reform of the bourgeois family should be conceived. Three years later, when he analysed the cultural and welfare institutions of bourgeois capitalism in his Proletkult journal *Akasztott Ember*, he outlined a clearer picture of the social systems he regarded as ideal. Here, he dis-

11 BARTA Sándor, „Világforradalom – világburzsoázia és program”, in BAGDI, DOBÓ and SZEREDI, *Wonderful story?...*, 86.

12 Ibid.

13 Barta did not borrow his ideas on the collectivisation of child-rearing directly from Kollontai, since these themes were already in the public consciousness. Among others, Oszkár Jászi, a founding member of the Galilei Circle, addressed the question in his 1907 volume *Új Magyarország felé: Beszélgetések a socializmusról*.

14 BARTA, „Világforradalom – világburzsoázia...”, 86.

15 KOLLONTAI, „Selected Writings...”, 250–260.

cussed the bourgeois institutions that simultaneously maintain and conceal the inequalities emerging in capitalist societies. Barta argued that although the proliferation of kindergartens, cheap cinemas, and tenement buildings appeared to respond to the needs of the modern proletariat, their true social significance was confined to ensuring that the workers regained their capacity to work from day to day: “The aim: work, drudgery. And everything else is merely an instrument.”¹⁶

In this series, Barta criticised the floor layout of tenement blocks for mirroring the traditional forms of the private household and the bourgeois family:

[it] breaks universal reality into millions and millions of small worlds. If we now imagine in these small chambers and also on the gravest of furniture: the father with his hierarchical power and the mother toiling around the square kitchen range in the blindness of motherhood and her 18-hour working day, and the children, who will become pale imitations of their parents.¹⁷

Barta’s journalistic writings in *Akasztott Ember* already assumed that the abolition of the private household was the most important precondition for demolishing capitalism and collectivising housework and child-rearing, but his own social vision did not take final shape until 1925 in his utopian novel *Csodálatos történet, vagy mint fedezte fel William Cookendy polgári riporter a földet, amelyen él* (*The Wonderful Story, or How the Bourgeois Reporter William Cookendy Discovered the Land on Which he Lived*). The novel condenses all the social experiments and economic innovations that Barta desired from Soviet politics into the fictional space of the Northern Settlement. “Public property, solidarity, collective joint effort, voluntary mass discipline, systematic planning, the material and intellectual collective unity of all workers” would be the principles on which the community of workers would organise the Settlement’s society.¹⁸

In the novel’s *kolkhoz* and factory communities, the private household has been completely abolished, washing, cooking, and childcare are formally organised, and although productive and reproductive labour are apparently shared out equally, the emotional labour of child-rearing remains invisible, and those social roles that are primarily conceived in terms of emotional labour lose their social meanings in the text. The emotional attachment between mother and child is

16 BARTA Sándor, „Cirkusz-kapitalizmus!”, in BAGDI, DOBÓ and SZEREDI, *Wonderful story?...*, 168.

17 *Ibid.*, 167.

18 Sándor BARTA, *Csodálatos történet, vagy mint fedezte fel William Cookendy polgári riporter a földet, amelyen él* (Košice: Kassai Munkás, 1925).

glossed over even when one of the protagonists, Una, leaves her new-born at the Northern Settlement’s clinic when she and her husband start looking for accommodation and work. Consequently, the collectivity concept sketched out in the novel remains largely pragmatic. The characters have no emotional motivations and their decisions are defined solely by practical concerns.¹⁹

Erzsi Újvári’s Revolutionary Poems

In Újvári’s works, women’s double burden – the combination of productive and reproductive labour – is a recurring theme. Yet unlike Barta, who almost exclusively emphasised the material dimensions of labour, Újvári approaches the real significance of the double burden from the perspective of the emotional and caring duties that women have to perform. In most cases the emotional aspects are mentioned in the context of reproductive labour and child-rearing but the social and economic relations of wage labour are also maintained by a series of symbolic acts.²⁰ In Újvári’s oeuvre, women’s emotional labour is most often found in the context of reproductive labour, relationships and child-rearing, but the female protagonists in her texts also perform acts of emotional care within the realms of revolutionary movements and wage labour.

To “be” a woman and a mother also carries an important social meaning in Újvári’s revolutionary poems. Three of her poems appeared in the special world-view issues of *Ma*, in the same series Barta’s *Világforradalom* manifesto was published. Újvári’s *Asszonyok (Women)*, *Próza: 5 (Prose: 5)* and *Próza: 10 (Prose: 10)* represent the revolution as a movement involving the whole of society, whose real impact can be measured in terms of whether it reaches those invisible sections of the working class such as women and children. Her early poems reveal a complex fabric of invisible reproductive labour, which, in addition to housework, caring

19 Kollontai discussed the new morality in several essays, and most extensively in *Make Way for Winged Eros: A Letter to Working Youth* (KOLLONTAI, „Selected Writings...”, 276–292). For more detail on the collectivisation of child-rearing, see *The Labour of Women in the Evolution of the Economy* (KOLLONTAI, „Selected Writings...”, 142–150). Kollontai was unable to successfully bridge the yawning gap between theory and practice but for her, in contrast to Barta, emotionally rich human relations were part of the new Communist morality. Since many aspects of the social expectations vis-à-vis women were mediated through the emotional aspects of reproductive labour, Kollontai recognised that both the symbolic and material aspects of reproductive labour had to be taken into account.

20 KOLLONTAI, „Selected Writings...”, 250–260.

for the sick (*Prose: 1*), and pregnancy (*Prose: 7*), also includes the emotional care to be performed in a relationship.

Újvári's poems also address the disproportionate division of emotional care tasks within relationships and the negative aspects of the expectations attached to them, including anxieties, and the constant sense of responsibility. In her 1918 text *Vándorlás (Wandering)*, she examines how the social expectations attached to motherhood can become the instrument of domestic violence, describing an abusive relationship, in which the father questions the mother's love for the child, making her feel guilty, and who then turns her pain and anger against her own child. The lines of *Próza: 18 (Prose: 18)* also bear the traces of the anxieties that women are burdened with:

In our eyes we carry miscarried children.
 When we want to laugh, the plates and mortars play the organ out of our mouths.
 In the evenings we strap our hearts with white sheets.
 Because we carry every joy and sadness of our partner on our bodies.
 Who can stand it any longer???

They pin us onto the beds with burning needles
 If we want to live we build burning towers above our bellies
 And morning.
 Every morning doctors open our groins Nuns water our hearts with white cans.
 [...]

Because today we saw the other woman's breast in our partner's eyes.
 And in vain we cry. We laugh.
 Tomorrow we shall find it again inside.
 Women!!!

If we could tear ourselves away from our partner's warm loins. We'd reach the mountains and foals would run with us. We would bathe our eyes in water and never again see the kitchens' chimneys.

In her early works, emotional labour is often coupled with the experience of shame, a sense of duty and vulnerability, but in her revolutionary poems, the emotional labour performed by women also plays an emancipatory role, inasmuch as women's mostly invisible emotional labour is also indispensable for the reproduction and perpetuation of the movement. Quoting Újvári: "the children want us

to give them their strength”²¹ and “the children from our bodies shall carry the eternal dissatisfaction asunder.”²²

The Moscow Years: Female Care in the Service of Propaganda

Following their years of exile in Vienna, Újvári and Barta moved to Moscow in 1925 with the help of Red Aid.²³ During their Soviet exile (1925–1938/40), both followed the Russian Association of Proletarian Writers’ (RAPP) directives on literary realism. The majority of the two authors’ essays continued to be set primarily in Hungary or Vienna, while their recurring themes were the unemployment and vulnerability of workers that characterised the 1920s and 1930s.

In the Moscow Hungarian émigré periodical *Sarló és Kalapács* and occasionally in the New York-based Communist journal *Új Előre*,²⁴ Barta published short stories about wage strikes and various forms of labour exploitation, including the lack of care for the elderly and sick (*Nyugdíj [Pension]*, 1927) and the vulnerability of house maids (*Marusza [Marusa]*, 1925). In Moscow, he also published the short story *Misa (Misha)*, whose shorter version was published in 1924 in *Ék* and *Új Előre* under the title *Peleske Miska*. The more radical dimensions of the social utopia he had developed in Vienna (rejection of the bourgeois family and private household and educational reforms) faded from his texts written in Moscow exile but in *Misa*, he returned once again to his critique of the bourgeois family and its institutions. He argued that the bourgeois family model and school system – which bourgeois ideology stages as naturally given for all – are neither self-evident nor accessible for those living on the margins of society, and that the workers’ movement therefore had to take over the social integration of those excluded from the institutions of the bourgeois family.²⁵

The main character of the text, Misha, was born around the turn of the century in Budapest, lost his parents as a new-born, and found his primary socialisa-

21 ÚJVÁRI Erzsé, „Próza: 10”, in BAGDI, DOBÓ and SZEREDI, *Wonderful story?...*, 90.

22 Ibid.

23 The International Red Aid was founded as the official aid-organisation of the Komintern in 1922 to support political refugees sympathising with the Soviet Union. It also disseminated major propaganda-campaigns during the 1920s and the 1930s.

24 *Új Előre* was the Hungarian-language Communist émigré daily paper in New York. It was initially a socialist publication entitled *Előre*, and adopted a Communist orientation from 1921, appearing as *Új Előre* until 1937.

25 BARTA Sándor, *Pánik a városban. Válogatott prózai írások*, ed. Katalin VARGA, 2nd edition (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972), 164–224.

tion through the workers' movement. He is first cared for by the neighbour, a cobbler, and later by a member of the Vasas Trade Union (Hungarian Metalworkers' Federation). He sings for the first time in front of an audience at the Vasas headquarters and later finds a job at the Ganz factory via the trade union. His personality is shaped by mass movements, demonstrations, and the institutions of the workers' culture, and even in the defining moments of his socialisation, he only has sporadic personal contact with others, often remaining an external observer of the ongoing events. Misha only grows really close to the old miller whom he first met at a demonstration at which "the old man lifted him up and held him in front of the crowd,"²⁶ so that Misha could see the faces of the protesting workers. In contrast to the story of Barta's novel *Aranyásók* (*Gold Diggers*), in which workers are recruited through personal conversations and friendships at work, Misha instinctively sympathizes with the movement from an early age, even before he had met union members in person. Barta's narrative provides no substantive answers concerning the extent to which the solidarity and identity-forming configurations of such political mass movement can correlate with the emotional world and socialisation needs of a child of Misha's age, but unlike the abstract society of *Csodálatos történet* (*A Wonderful Story*), the short story *Misa* provides us with specific examples of how the solidarity networks that develop within the workers' movement and overall in the proletariat function on an everyday level.

After her family had moved to Moscow, Újvári published stories in *Új Előre* on the issues affecting women and children living in extreme poverty including access to education, dangerous urban public spaces, and prostitution. She was particularly concerned with how the double burden of working mothers affects children. In the stories *Szép rét az iskola* (*The School is a Beautiful Field*, 1927) and *Mihályka élete és halála* (*The Life and Death of Mihályka*, 1926), a mother working in the factory leaves her child at home, who then ends up at risk during the mother's shift.

By the turn of the 1930s, the theme of exploitation at the workplace had disappeared from Barta and Újvári's texts. In the interests of establishing the ideological basis for the newly-introduced economic planning, production had to enjoy unquestionable priority in Soviet literature, and the new RAPP directives allowed no room for critical analysis of productive labour. After Stalin announced the introduction of the first Five Year Plan in 1928, the steady growth of production became the most important measure of social progress. From 1930 on-

26 BARTA, „Pánik a városban...”, 190.

wards, the RAPP placed shock workers at the centre of its official programme,²⁷ and gave preference to journalistic writings in which authors directly addressed the shock workers of Soviet factories.

Barta’s longest report series was written in 1932 on a propaganda tour of the Urals organised by the Soviet government and the Union internationale des écrivains révolutionnaires (International Union of Revolutionary Writers), in which he took part as a member of an international brigade of writers, including Louis Aragon, Elsa Triolet, and Jeff Last. During the tour, he conducted practical, fact-driven interviews in public spaces with workers focusing on the economic situation of Soviet families with a level of factuality similar to that of *Csodálatos történet (A Wonderful Story)*. He summarises the life of a female doctor working in the Urals as follows:

She has two jobs and earns three hundred and seventy-five roubles, her husband earns two hundred and fifty, and her father receives a pension of seventy-two roubles. They have a two-room flat for which they pay eight roubles a month. She tells me that supplies were low in spring, but now that the kolkhoz markets have opened, the situation has improved. They regularly receive bread, sugar, and everything else on the ration card. They receive sixteen kilos of flour per person per month.²⁸

A female judge of peasant origin, who was appointed after three months of training, is also mentioned in the report series from the Urals.²⁹ In the 1930s, women entered many fields that had previously been the exclusive reserve of men while at the same time, many women working in the factories were not skilled. Unlike the female judge representing the people’s court, who immediately landed a responsible job after a brief training, the women who were new to employment generally worked un-skilled or semi-skilled jobs.

The extensive industrialisation of the Soviet economy would not have been possible without the mass employment of women. From 1930 onwards, a campaign was launched to recruit mainly young, unskilled women into the factories. The welfare system was not equipped to provide childcare for such a large number of working women, and so in contrast to the ideas of Kollontai, more and more Soviet women were hit by the double burden of wage labour and housework. The

27 Maria ZALAMBANI, „Literary Policies and Institutions”, in *The Cambridge Companion to Twentieth-century Russian Literature. Cambridge Companions to Literature*, eds. Evgeny DOBRENKO and Marina BALINA, 257–258 (Cambridge: Cambridge, Cambridge University Press, 2011).

28 BARTA Sándor, „Útban az Ural felé” in BAGDI, DOBÓ and SZEREDI, *Wonderful story?...*, 223.

29 BARTA, „Pánik a városban...”, 434–439.

new Soviet ideal of woman, the female shock worker (Udarnitsa) was able to assume jobs in sections of industry previously reserved for men, and participated successfully in work competitions to surpass the production norm while also being responsible for the family household.³⁰

Újvári published only one report in *Sarló és Kalapács* in 1934, which also marked the end of her career. Nastya, Újvári's interviewee for *Gálocska* (*Galochka*), lived near Újvári in Sokolniki and was home on maternity leave when Újvári visited her for an interview, in which she describes how a young mother, who had recently moved from the countryside to the city, was trained at the childcare centre to care for her baby according to modern medical guidelines. Right before *Gálocska*, Újvári also published a propaganda essay entitled *Udárnyica* (*Udarnitsa*) in *Sarló és Kalapács*. Both texts discuss the Soviet social policy measures (maternity leave) and institutions (prenatal care, the factory medical system, childcare, kindergartens) that helped young female factory workers cope with both wage labour and child-rearing.³¹

Making the emotional labour of women more visible, which in the early poems helped explicate labour-related gender inequalities, now served the projection of propaganda in *Udárnyica* and *Gálocska*. Even at home, Nastya performs her maternal duties as a shock worker and, upon her return to the factory from maternity leave, she continues to work as one. To quote Újvári: "Nastya gets back to work, all her nerves now dedicated to production – because she knows that during this time, Galochka is in good hands. Because she knows that the more consciously she works upstairs, the better life will be for Galochka downstairs."³²

30 Melanie ILIČ, *Women Workers in the Soviet Interwar Economy* (London: Macmillan 1999), 27–42.

31 In practice, the services listed in Újvári's Udarnitsa-essays were frequently not accessible. In her book on Soviet women workers, Melanie Ilič summarises a Soviet article published the same year as Újvári's texts, in which a labour inspector provides a detailed account of the shortcomings in a Leningrad factory, revealing the contradictions between state propaganda and actual practices in the factories: "In November 1934 *Trud* published a short article by Kletschina, the labour inspector at the Krasnyi Treugol'nykh factory in Leningrad. Kletschina complained that 'the relationship of the administration with working women is heartless'. The director of one of the departments, Khodash, did not want to employ women who were nursing mothers. The situation in other departments at the factory was little better. No special place had been identified where women could feed their babies. The report also noted that there were attempts to reduce the wages of women taking statutory »nursing breaks«. One female shock worker, Naezdnikova, had received wages of 132 rubles a month before the birth of her baby, but once she had become a nursing mother she was being paid only 86 rubles. Kletschina complained that tens of qualified women workers at the Krasnyi Treugol'nykh factory, having become mothers, were being forced to leave the factory." ILIČ, „*Women Workers...*”, 71–72.

32 ÚJVÁRI Erzsé, „Gálocska”, in BAGDI, DOBÓ and SZEREDI, *Wonderful story?...*, 121.

In these texts, Újvári justifies female shock workers’ overwork by the love they feel for both the factory and their children. In the *Udárnyica* essay, Katya voluntarily returns to the factory during her maternity leave to train up the girl who replaced her so that the brigade does not fall behind. The text presents the culture of Soviet work competitions as a grassroots movement brought to life by the commitment of the workers and their love of the factory and work. No mention is made of the real economic pressures behind the shock worker movement or of the fact that the wages of brigade members were dependent on how fast they trained up new workers.³³ In reality, most of the unskilled young women recruited into factory work performed overtime because of the precarity of their financial situation. Declarations about women’s work ethic, the love of the workers’ collective, and work itself served to cover up the underlying economic conditions that created the *udarnitsa* phenomenon and to make women’s overwork appear natural.

Closing Remarks

Overall, social reproduction remained a key issue for both Újvári and Barta, although they departed from different premises and emphasised different aspects of the same social problem. Barta approached the problem of social reproduction from the material side and expected reforms of the economic base to eliminate inequalities in the gendered division of labour. Újvári analysed the same issues but also discussed in detail the emotional aspects of the gendered division of labour and women’s subjective experiences. However, she wrote little on how economic determinants influenced social expectations towards women.

The two authors published many texts on social reproduction between the two world wars, yet, many aspects of women’s invisible labour nevertheless remained invisible in the Újvári–Barta oeuvre. In Barta’s novel *Csodálatos történet* (*A Wonderful Story*) and his later reports, his disregard for the emotional as-

33 Sergei Tretyakov’s 1935 short story *Nine Girls* also argued that the success of the Stakhanovite female tractor brigade led by Pasha Angelina was due to the fact that the brigade was not exclusively organised along formal lines, and that the women also turned to Pasha with their personal problems: “they cry together, they laugh together.” The female shock worker invested emotional labour in rebuilding the brigade’s collective, and this caring love extended beyond the brigade members to the material means of labour: “Pasha knows the tractor like the back of her hand and cares for it as a mother cares for her child.” Sergei TRETIAKOV, „Nine Girls”, transl. James VON GELDERN, in *Mass Culture in Soviet Russia*, eds. James VON GELDERN and Richard STITES, 216-227 (Bloomington: Indiana University Press, 1995).

pects leads to an oversimplified model of the gendered division of labour, one in which many elements of the social expectations of women are lost. In the case of the shock worker cult in Újvári's late texts, however, although emotional labour receives a prominent role, the propaganda written into the text treats symbolic aspects – such as caring and love – as inherent parts of “female nature” and uses them to stage the exploitation of female workers as natural.³⁴

Ranging from the avant-garde to propaganda, Barta and Újvári's oeuvre provides many insights from various perspectives into the public discourse surrounding social reproduction and their analysis gives rise to numerous methodological questions that can function as a starting point for a critical analysis of literary and journalistic writings on social reproduction. A parallel analysis of the two authors' texts serves as a reminder that when scrutinizing the ideologies behind discourses on the gendered division of labour, it is also important to examine how they tackle the different aspects of emotional care, since the inequalities encoded in the gendered division of labour are not strictly limited to the opposition between productive and reproductive labour. Emotional care, traditionally performed by women, is equally present in both domestic and wage labour, and further complicates and deepens the unequal division of labour.

34 Women's “caring nature,” which is posited as natural, similarly limits the visibility of reproductive labour. CSÁNYI Gergely and KERÉNYI Szabina, „A »jó anya« mítosza Magyarországon a reprodukív munka és a piac globális történetének szempontjából”, *Fordulat* 24 (2018): 134–160.

Exploring Domestic Disorder on the Hungarian Home Front during WW1

Avant-Garde Women's Responses to War

WW1 created great challenges not only for men, whether soldiers or workers, but also for women, as it required a level of involvement, dedication and sacrifice unknown in previous conflicts. My study deals with some female literary accounts of how women's wartime roles changed (or remained unchanged) between 1914 and 1918 on the home front in the Hungarian part of the Austro-Hungarian Monarchy (hereafter: Hungary). More specifically, I will present how representations of the war by avant-garde female writers, written from the perspective of the home front and appearing in publications for both men and women, challenged the most widespread depictions of women during the war, in which Hungary sided with the Central Powers. By presenting the Hungarian avant-garde women's writing that was war-related, I will show discrepancies with other female writers' narratives that were concerned with women's public moral behaviour. These included "traditionalist" narratives, which targeted unifying all women to make them feel they had an essential part to play in supporting the war,¹ as well as feminist, and social-democrat points of view.

Conveying female experiences of war to a larger audience, despite censorship, became popular during WW1 since "the scale of the First World War increased the importance of non-combatants, and particularly women, in the affairs of nations at war".² Everywhere, novels aimed at women served a didactic purpose, explaining and interpreting women's wartime roles. I will demonstrate the gap between these avant-garde female authors' representations with those of their male

1 Susan R. GRAYZEL, „Introduction. Women's identities and modern war”, in Susan R. GRAYZEL, *Women's identities at War. Gender, Motherhood, and Politics in Britain and France during the First World War*, 1–10 (Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press), 1999, 2.

2 *Ibid.*, 10.

counterparts. I will also argue that the first total war is depicted by avant-garde women writers as a series of women's crises. According to them, war is not only brutal, but also brutalising (leading to internalised violence) from the point of view of women. However, it also creates a new space for women to express themselves about their bodies. By exploring these war depictions, in line with recent research, I also try to give a more nuanced picture of whether World War I was a watershed moment for gender relations in Hungary.³

Young women in the Hungarian avant-garde movement

Due to their young age, supposed intellectual freshness and lack of literary experience, young women were invited to publish essays in Lajos Kassák's radically anti-war and avant-garde literary and art journals. These were launched in the second (*A Tett*, 1915) and third year of WWI (*MA*, 1916)⁴ respectively and exposed the women's youthfulness and vigour. "Based on the double exigency to »be absolutely modern« (Rimbaud) and to change, if not the world (Marx), at least – as a first step – the way we think about the world”;⁵ in the 20th century, avant-garde movements were able to attract young women on the common ground that social and cultural marginalisation were considered a source of creation. "Putting 'woman' into the discourse could go hand in hand with the revaluation of the marginal spaces where 'she' had been traditionally identified”.⁶ Nevertheless, the position of these Hungarian women writers who belonged to a very small female minority of all avant-garde contributors⁷ was marginal even within these left-wing and

3 Brigitta BADER-ZAAR, „Controversy: War-related Changes in Gender Relations: The Issue of Women's Citizenship”, *International Encyclopaedia of the First World War*, Oct. 2014., accessed July 13, 2023, https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/controversy_war-related_changes_in_gender_relations_the_issue_of_womens_citizenship

4 While *A Tett* was banned in October 1916, *MA*, launched in November 1916, continued publication in Budapest through 1919.

5 Susan Rubin SULEIMAN, „A Double Margin: Women Writers and the Avant-Garde in France”, in Susan Rubin SULEIMAN, *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, 11–32 (Cambridge: Harvard University Press, 2011), 13.

6 *Ibid.*, 14. For an overview about the marginalisation of East-Central European avant-garde figures in historiography, see: DOBÓ Gábor and SZEREDI Merse Pál, „»The Heart of Austria is not the Center, but the Periphery« – Avant-Garde Journals in East-Central Europe”, in *Beyond Klimt: New Horizons in Central Europe*, eds. Stella ROLLIG and Alexander KLEE, 142–149 (Wien: Hirmer–Belvedere–Bozar), 2018.

7 For the period between 1915 and 1939, only 2% of the authors were women in Kassák's magazines. Same proportion was registered for *Nyugat*, the Hungarian high modernist literary review of the era.

anti-war platforms claiming solidarity between men and women in a forthcoming new society.⁸ Even though these young girls were recruited during a dynamic moment in the Hungarian avant-garde movement, they did not become editors (unlike certain male writers chosen by the founder Lajos Kassák), and only one of them occasionally published literary reviews (Irén Réti). Erzsí Újvári, Irén Réti, Erzsébet Kádár, Jolán Földes, Jolán F. Murányi, Rolla Walleshausen and Júlia Eörsi had a total of 37 writings published between 1916 and 1919, representing a highpoint of Hungarian female avant-garde literature – avant-garde in general was flourishing in Hungary between 1915 and 1928.⁹ However, among them only Újvári and Réti wrote directly about WW1.

Erzsí Újvári and Irén Réti were first published in Kassák's avant-garde magazines. Erzsí Újvári, who was a younger sister of Kassák, and just a teenager when she joined the movement, first appeared in *A Tett*. This was a breakthrough at a time when other publications were only using women as objects of male representations of avant-garde ideals. It was only in *MA*, from November 1916, that Újvári started publishing more intensively. Irén Réti, whose alias was Irén Róna, only started to publish in *MA*. Like Újvári, Réti also had family links to the movement, as she was the fiancée of Aladár Komját, one of the young poets belonging to Kassák's avant-garde circle. Such family networking was in fact widespread in the historical avant-garde movements.¹⁰ Réti had tried to debut as a writer before WW1 under her real name: Irén Róna. As a teenager, she bombarded the conservative-liberal daily *Az Ujság* with her short novels, but to no avail. We have access to several responses from the editor of the children's literature column (*Post of Grandpa*). Over time these got more and more supportive, but they were still lecturing in nature and the journal never published anything she wrote. The last time "Grandpa" gave her advice was a few weeks before the outbreak of WW1: "»Witful chat!« Don't do that, Irén, by announcing it like that, you're crippling the system with ostentatious phrasing... God forbid, my daughter!"¹¹ All in all, for Réti, who received criticism but not published before WW1, join-

(BORGOS Anna and SZILÁGYI Judit, „Bevezetés”, in BORGOS Anna and SZILÁGYI Judit, *Nőírók és írónők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*, 7–31 (Budapest: Noran Könyvesház, 2011), 9.

8 *Woman and Socialism* by August Bebel was widely read by men and women in the Hungarian worker's movement before WW1.

9 FÖLDES Györgyi, „Avantgárd, szétraajzás női vetületben. Újvári Erzsí, Réti Irén, Kádár Erzsébet, Földes Jolán”, in FÖLDES Györgyi, „*Akit nem látni az erdőben*”. *Avantgárd nőírók és női alkotók*, 106–121 (Budapest: Balassi, 2021), 106.

10 FÖLDES Györgyi, „Kettős marginalitás magyar kontextusban, avagy kik voltak a magyar avantgárd nőírók?”, in *ibid.*, 74–83, 77.

11 ANONYMOUS AUTHOR, „Nagyapó postája”, *Az Ujság*, 24 May 1914, 59.

ing the avant-garde movement was not only a chance to try a new type of writing but literally a short-cut to *getting* published. At the time she was a student in humanities at Budapest University, and she soon not only started publishing short novels, but critical reviews as well, which helped her position herself as an avant-garde critic, helping to boost her intellectual authority.¹² Nevertheless, according to her memoirs, she never got involved in coffee-house debates with male avant-garde writers.¹³ When her fiancé, Aladár Komját left the Kassák circle in late 1917 after being radicalised due to the effects in Hungary of the 1917 Russian Bolshevik Revolution and because of other issues, Réti disappeared forever from the movement. After the departure of Réti in late 1917, Erzsébet Újvári became the most integrated female participant of her brother's avant-garde movement. Other women authors like Jolán Földes, Jolán F. Murányi, Júlia Eörsi or Rolla Walleshausen only occasionally published poems in *MA*¹⁴ and Erzsébet Kádár who despite publishing quite a lot, also did not become a close member of Kassák's circle.¹⁵ In 1918 Újvári met the talented expressionist poet Sándor Barta thanks to the movement, to whom she became engaged. Probably due to her close family relationship, Újvári succeeded in keeping her position as an avant-garde poet for a longer time. As György Kálmán C. points out, the inclusion of such a talented young woman was important for the Hungarian avant-garde because of her supposed essential value, her purity, youth, and dynamism.¹⁶ Like other avant-garde women writers and artists published by Kassák's magazines, she embodied the exclusion from canon and the repressed figure of traditionally male-centred institutions. More specifically, concerning women writers, their relative dilettantism was not disturbing, and like the primitives, they were able to express instinctive power in art. Újvári was also a working girl: she "worked

12 RÉTI Réti, „Állomások” (Regény. Irta Kaffka Margit, edited by Franklin, 1917), *MA*, 15 March 1917, 78–79. Kaffka, along with Ernő Szép, was criticised by Révai in his study of Ibsen (RÉVAI József, „Ibsen”, 129.); RÉTI Irén, „Noémi fia” (Regény. Írta Laczkó Géza, Franklin, 1917), *MA*, 15 Febr 1917, 62–63; RÉTI Irén, „Viszontlátásra drága” (Háborús regény. Írta Tersánszky Józsi Jenő, Nyugat Kiadó), *MA*, 15 Dec 1916, 31.

13 KOMJÁT Irén, *Egy költői életmű gyökerei. Komját Aladár verseinek keletkezéstörténete*. (Budapest: Szépirodalmi, 1981), 37. Quoted by FÖLDES, „Kettős marginalitás...”, 77.

14 Júlia Eörsi and Rolla Walleshausen were primarily secessionist writers.

15 On Erzsébet Újvári and his husband, Sándor Barta see: BAGDI Sára, *A Wonderful Story?: An Avant-Garde Artist Couple: Erzsébet Újvári and Sándor Barta* (Budapest: Petöfi Literary Museum–Kassák Museum), 2023, accessed July 13, 2023., <https://opac.pim.hu/record/-/record/PIM2578953>

16 KÁLMÁN C. György, *Élharcol és arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon* (Budapest: Balassi, 2008), 41–43.

and wrote”, so she exempted herself from the oppressive rules of the division of labour, as Kálmán C. argues.

Nevertheless, Újvári was the only woman collaborator whose volume was published by the editing house of *MA*. In addition, *Prózák (Prose)* appeared only in 1921 in Vienna (with illustrations by the German artist Georg Grosz), where many members of the Hungarian avant-garde had fled after the collapse of the Hungarian Republic of Councils in the cultural life of which they had played an important role. Újvári left the movement in 1922 following her husband, Sándor Barta, whose Bolshevisation had provoked a new split within the Hungarian avant-garde movement. During this exile, Kassák’s circle turned to (constructivist) abstraction more and more, and it was also getting more masculine in terms of its membership.¹⁷

During WW1 and its aftermath Kassák also published in his avant-garde magazines female visual artists whose works he found familiar with the “new art”. A charcoal drawing and a painting by Gizella Dömötör, who had worked at the Nagybánya Free School until 1915, but who was characterised by developing a freer, more modern approach than the average Nagybánya painter, were followed by one of Újvári’s texts to give a better coherence to the principle of publishing young female artists as a proof of the youthfulness of the avant-garde movement. In 1916, Dömötör, whose works did not align with the beauty ideals expected from women artists of the era, presented two drawings for an exhibition of the Hungarian Women Artists’ Association at the National Salon, which, unlike the flower still life, and unlike the salon pictures of the great majority of Hungarian female painters of the era, attracted Kassák’s interest. Apart from Dömötör, Kassák also published reproductions by Maria Lanov and by Valéria Dénes, both of which were expressionist and cubist works of art.

Last, but not least, it is worth mentioning another major woman who was part of the Hungarian avant-garde movement at the highpoint of its activity, Jolán Simon. She was in a relationship with and later married Lajos Kassák, and was a former art model and actress who had never been published in the Hungarian avant-garde magazines in the 1910–1920s, although she contributed to financing them through her sewing. However, she was in no way stopped from expressing herself: she had been reciting avant-garde poems in her highly recognizable, “abstract”, “glass-like” voice and in a semi-Dadaist, semi-expressionist

17 On the lack of women in general see FÖLDES, „Kettős marginalitás...”, 75.

style¹⁸ at the movement's performances since December 1916. In response, she was praised in the Hungarian avant-garde movement for being willing to fuse art and everyday life.¹⁹

Sexual disorganisation instead of stoic moralism

Besides renewal, artistic experimentation, and marginal position, from where – in the eyes of the avant-garde – it is “better to launch attacks at the centre”,²⁰ Erzsi Újvári's and Irén Réti's expressionist works (poems, prose poems and short novels) served another avant-garde purpose as well: transgressing sexual norms, a widespread avant-garde ideal since the end of the 19th century. The idea behind it was to question the mainstream institutions of bourgeois society. During WW1 such a transgression conveyed, apart from the promise of a new society, a pacifist dissent, because it also questioned the gender roles established during the conflict, thereby weakening the social order and the war effort. In most belligerent countries, including Hungary, politicians and commentators “wanted to channel women's support for the war in ways that persevered the family and the nation”²¹ based on pre-war conservative qualities like “obedient submissiveness, gentle care and beauty for the pleasure of men.”²² There were voices claiming that the disruption of female sexuality and traditional gender dichotomy threatened the social order, which was based on the traditional 19th century relationship between “nation” and “woman”.

The point I wish to make is that representations of the war and its consequences by Újvári and Réti, whose publications were concerned with the impact of the conflict on women, reacted to the anxiety about general social order by opposing moral expectations towards married women whose husbands had gone off to

18 FÖLDES Györgyi, „A pódium akrobatája. Simon Jolán előadó-művészete”, in FÖLDES, *„Akit nem látni az erdőben...”*, 152–170, 159.

19 For the networking activity pursued by Jolán Simon, see: DOBÓ Gábor, „A közvetítők hatalma: Simon Jolán, Tamás Aladár, József Attila és mások szerepe a bécsi és a budapesti avantgárdban”, in *József Attila, Bécs és a századelő művészete*, eds. PESTI Brigitta et als., 181–196 (Budapest: L'Harmattan, 2020).

20 SULEIMAN, „A Double Margin...”, 14.

21 For France and England see Susan R. GRAYZEL, „Women's Wild Oats. Sexuality and the Social Order”, in GRAYZEL, *Women's identities at War...*, 121–156, 123.

22 These were the main ideal qualities of a woman defined in early 20th century Hungarian press. See KÉRCHY Anna, „»Hebrenes kisleányból kötelességtudó honleány«. Nőképváltozások a Magyar Lányok hetilap első világháború alatti lapszámaiban”, *Médiakutató*, 16. évf., No. 2, (2015): 81–95.

battle. Unlike the majority of women in Hungary, who defined appropriate feminine behaviour and moral influence along the most traditional lines, and unlike pacifist feminists, who mainly stressed that women were naturally more peaceful than men and interpreted the war as a manifestation of male aggression (female “cultural progress” was opposed to male “brutality”), or social-democrats, who were imposing a class interpretation framework on their representations of women, avant-garde women described the conflict not only as brutal but also as brutalising and radicalising (and thus transforming) women themselves.²³ Indeed, the stress was on *transformation* in their imagery. According to avant-garde women, war provoked profound changes on all the fronts, including the home front, and many (young) women became radically non-conventional, capable of transcending conventions either in the direction of brutalisation or in that of sexual liberty. The stormy prose verses written in an expressionist language of Erzsi Újvári are not only about mutilated bodies, refugees, burnt villages (that horror of the war they shared with male avant-garde writers), but also about the sexual frustration of women who had been separated from their husbands.²⁴ However, instead of waiting for them in chastity and self-denial, or trying to join them on the front (since, apart from letters, this was the only civil female attempt tolerated to some extent by the authorities to cross fronts),²⁵ Újvári’s protagonists reversed the *status quo* of gender identity supported by the idea of separate fronts by transgressing the norms of moral economy based on women’s sacrifice as women’s most important contribution to the nation.²⁶ In her very first publication, a prose poem entitled *Háború! Asszony! Holnap! (War! Woman! Tomorrow!)*, published in 1916 in *A Tett*, Újvári underlines women’s sexually dominated behaviour.²⁷ A wife literally spits in the face of her man preparing to head off for

23 The brutalisation thesis was elaborated by George L. Mosse. George L. MOSSE, *Fallen soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars* (Oxford: Oxford University Press, 1990).

24 ÚJVÁRI Erzsi, „Próza: 2”, *MA*, 2, No. 4 (1917): 59–60; ÚJVÁRI Erzsi, „Próza: 4”, *MA*, 2, No. 5 (1917): 75–76.

25 See for example FEHÉR Olga, *Asszonyvándorlás a harctérre. Jegyzetek a szomorú időkből* (Budapest: Galántai, 1916). In the period examined, women were still fundamentally seen by men as irrational human beings who only could permit for themselves such an emotional eruption and trying to join their husbands on the battlelines. As for letters, to maintain the military moral, even young teenage girls were permitted writing letters and sending candies to soldiers which was quite similar to the role of the French “marraine de guerre”. (KÉRCHY, „»Hebrecs kisleányból kötelességtudó honleány«...”, 84.)

26 GRAYZEL, „Introduction...”, 10–11.

27 In her book Györgyi Földes dedicates a chapter to Újvári’s and Réti’s war writings: FÖLDES Györgyi, „Avantgárd, nők, háború. Újvári Erzsi és Réti Irén az aktivista folyóiratokban, in FÖLDES, „*Akit nem látni az erdőben...*”, 84–96.

the front: “Do you want to leave me here?”, “Can’t you feel how hot I am?” As soon as her husband is enlisted, she even fantasises about “bathed, plump male bodies” “in the scorching sun”.²⁸ And when she heard the news of her husband’s death, she rapidly mourned him and started looking for a new partner with her girlfriends while drinking at a tavern: “Kiss. Money. Skate. Pair. Sweaty faces. Shoulders pressed against his bare shoulders, strange eyes in his eyes.” In expressionist language and syntax, Újvári emphasises here, along with women’s “uncontrollable” sexuality, a range of other “uncontrollable” activities, that were usually seen as men’s vices, such as drinking alcohol and smoking cigarettes. Hungarian commentators – most of whom were male but some of whom were feminist – criticised these ‘new’ habits among women in public debates in the press, with a focus on the worsening public moral behaviour of women.²⁹ So in contrast to canonical war texts denying or criticising women’s enjoyment, whether it is alcohol, smoking or flirting, Újvári’s text denies the virtue of stoic support and mourning by delivering a message that was somehow “threatening” to society: instead of a long period of mourning, women could rapidly accept the losses imposed on them by the war, and were ready to find a new partner, even if only for casual sex. However, in her wartime publications Újvári never mentioned the possibility of having a baby: she only stressed recreational sexual activity and not the “national duty” (male commentators) or “natural” desire (feminists) of having children. Also, the kind of enjoyment Újvári was talking about was anathema to both the women’s vocational training suggested by Hungarian Feminists in their monthly publication,³⁰ as well as to the charitable activities praised in the war press. Újvári rejected any prescribed war role because she saw war as brutal, brutalising, and ultimately irrational.

Last, but not least, Újvári advocated (and put into words by the historian Susan Grayzel), that war is a school of sexual liberty: tending to transform morals.³¹ It was probably thanks to his brother that Újvári heard about the theory of women’s sexual liberation, which his brother had heard at the Galilei Circle, where the psychoanalyst Sándor Ferenczi, disciple of Freud had given several lectures and even a seminar on Freud during 1911–1913.³² Ferenczi was the first scholar

28 ÚJVÁRI Erzs, „Háború! Asszony! Holnap!”, *A Tett*, 6 May 1916, 209.

29 See articles about women’s smoking habits. For such a press discourse in the French and British cases: GRAYZEL, „Women’s Wild Oats...”, 122-123.

30 ANONYMOUS AUTHOR, „A szerkesztőség üzenetei. A lányok sorsáért aggódnak”, *A Nő*, 5 April 1915, 67.

31 Susan R. Grayzel quotes a certain Dr. Toulouse. (GRAYZEL, „Women’s Wild Oats”, 128.)

32 CSUNDERLIK Péter, *Radikálisok, szabadgondolkodók, ateisták. A Galilei Kör története (1908–1919)* (Budapest: Napvilág, 2017), 196.

in Hungary to advocate for women's "sexual pleasure without guilt". More directly, the naturalist novel *Vonagló falvak* (*Trailing Villages*) (1914), written in an overstressed, flowing expressionist style by the Socialist writer Béla Révész (who had had a great impact on Kassák's early start in the early 1910's), had a great influence on Újvári's war publications. Révész was known in Hungarian literature as one of the writer of physical love.³³ His novel – the cover of which featured an erotic image of a peasant women with her breasts bared – was published just before WW1 started. It treated "the economical and sexual misery and vulnerability" of Hungarian villages where almost only women remained after huge numbers of men had left for America for indefinitely in the hope of earning money.³⁴ (The peak of emigration from historical Hungary occurred between 1905 and 1907, between 1871 and 1913, some 1,815,117 Hungarian immigrants were registered in host countries, mainly the US³⁵). Révész described the situation of village women as "in grief and expectation, abandoned by her husband, and perversely rebellious".³⁶ During the long wait these women gave themselves to their "tormented desire"³⁷ and had affairs with other men. Another unquestionable feature of the influence Révész had on Újvári was that *Vonagló falvak* was written in lyrical prose, in the same way that Újvári's prose poems were.

Újvári opposed the mainstream war discourse both through *what* she wrote and *how* she wrote it. By claiming wartime transformations in women's behaviour, in the same way that peasant women hungering for the love of their absent husbands who had left for the US, Újvári objected to sexual self-denial as an expectation on women living alone during WW1. Indeed, making women feel or behave asexually was even a tool for maintaining morals in a certain age group of young women during 1914–1918. For example, the Hungarian illustrated weekly for teenage girls entitled *Magyar Lányok* (*Hungarian Girls*) portrayed a completely asexual view of young girls during WW1.³⁸ Embodied by stoic asexuality, sexual repression was an internalisation of social expectation towards young, unmarried, middle-class women in WW1, many of whom felt as frustrated as

33 KÖBÁNYAI János, „A proletariátus és testi szerelem felfedezője a magyar irodalomban. Révész Béla (Esztergom, 1876–1944, Auschwitz). Utószó”, in RÉVÉSZ Béla, *Vonagló falvak*, 177–180 (Budapest: Múlt és Jövő, 2015), 179.

34 Ibid.

35 GULYÁS Anita, *Kivándorlás. Útlevelel Amerikába*, Magyar Nemzeti Levéltár Fejér Vármegyei Levéltára, <https://mnl.gov.hu/mnl/fml/kivandorlas>

36 RÉVÉSZ, *Vonagló falvak*, 67.

37 ERDŐSI Dezső, „Vonagló falvak. Révész Béla könyve”, *Friss Ujság*, 10 May 1914, 6.

38 KÉRCHY, „»Hebrencs kisleányból kötelességtudó honleány«...”, 84.

those predecessors that suffered from the “hysteria” that was a typical behaviour among isolated young women around 1900.³⁹

During WWI stoic asexuality was a real challenge more particularly for many rural women who had been left alone often for long periods, and commonly with a certain number of children to look after and a lot of work to do. Given that most of the Hungarian contingent of the Austro-Hungarian imperial and royal army was in fact composed of peasant soldiers, their wives were the group that was most impacted by this situation. As intercepted letters written by Hungarian peasant wives to their husbands show, soldiers were very concerned about being cheated on and a recurrent theme of their correspondence was fear about spousal loyalty.⁴⁰ Péter Hanák, historian after analysing these letters, highlighted “a rare example of the admission of love and ‘sin’”, in which a young woman from the village Perkáta in Fejér county admitted to betraying her husband in exchange for financial benefits (she had to feed the cattle and her seducer offered her feed), while also begging for his forgiveness.⁴¹ Other letters show that many women – recalling their “hunger for love” in the long absence of their husbands – chose Russian prisoners of war as lovers.⁴² But rural women themselves were jealous, imagining their captive husbands being surrounded by prostitutes.

Újvári, who worked in a factory in Budapest producing eye-covers for the dead, probably heard first-hand stories and was aware of these fears of infidelity gripping the souls of the soldiers. Caught up in these rumours, she even depicted a sexual betrayal in a rural environment in her next publication. In the story, a peasant woman, whose husband had remained in the trenches over Christmas, was so frustrated about being alone that she committed adultery with her virgin brother-in-law, who had been helping her with the farm work. When she finally gives in to desire, in her mind the two men’s bodies, names and personalities merge into one.⁴³ For this, Újvári could have found a concrete pattern in Béla Révész’s above-mentioned novel, which treated the pre-war emigration of

39 BORGOS Anna, „»Mi ez a nagy sikoly?«”. Nőiség, testiség és pszichoanalízis háború előtti magyar nőírók műveiben”, in BORGOS Anna, *Nemek között. Nőtörténet, szexualitástörténet*, 48–69 (Budapest: Noran Libro, 2013), 62.

40 1) Letter from Mrs Kiss from Békés to her husband in Grosseto, Italy, April 16, 1917; 2) Letter from Mrs F. Gy. to her husband in Orvieto, October 21, 1917. Published by HANÁK Péter, „Vox populi: intercepted letters in the First World War”, in Péter HANÁK, *The Garden and the Workshop. Essays on the Cultural History of Vienna and Budapest*, 180–181, 184–185, 190 (Princeton–New Jersey: Princeton University Press, 1998).

41 *Ibid.*, 200–201.

42 *Ibid.*, 201.

43 ÚJVÁRI Erzsébet, „Próza 2”, *MA*, No. 4, (1917): 54. FÖLDES, „Avantgárd, nők, háború...”, 88.

many Hungarian peasants to the US: on Révész's novel a critic noted in its year of publication, just before the outbreak of the Great War that "For long, bitter years without a man, the young Hungarian women of healthy blood were giddy. The village is beset by sexual misery, and any man who wanders near the women is attacked and sucked in."⁴⁴

According to György C. Kálmán, the bombastic rhetoric of Újvári's war publications, which stems from the fact that the events being depicted were matters of life and death, is characterised only by a "cautious erotic atmosphere".⁴⁵ I would argue that even this "cautious erotic atmosphere" could have a highly subversive dimension in the context of WW1, at which time questioning the right way for women to behave (i.e. by supporting men on the front or by mourning) was seen as a great threat to wartime morality, and thus, to the war effort itself. Because of the strict war ethics, the eroticism of these prose poems was considered an attempt to transgress social norms and disturb the fragile balance between the two fronts (namely the front line and the home front). Female eroticism had traditionally been controlled or repressed even during peacetime, and while a war was on, with state control rising, and the morality of society in the spotlight, this was true to an even greater extent. Not surprisingly, as Susan R. Grayzel underlines, "debates positing women's non-procreative sexuality as a threat to both the social order and the war effort" became of importance everywhere during WW1.⁴⁶

Újvári's publication about adultery was transgressive for another reason, too. In her prose poem she used an overtly Catholic perspective by equating Christmas-time sexual intercourse with the force of a Christmas psalm. During WW1, equating certain women, specifically those who had fallen pregnant after being raped in occupied territories, with the Virgin Mary, was not uncommon.⁴⁷ Also the Madonna of Christ has become an icon of war casualties everywhere. Újvári made a similar reference to Mary in *Prose: 6*. This came in connection with a soldier's funeral at which all the mourning women offer their sons' hearts to heaven. The Virgin Mary was entirely compatible with the mainstream idea of syncretism during WW1, at which time blending religious belief systems into a war system became widespread. However, Újvári did not stick with this representation: her approach in *Prose: 2* was completely iconoclastic, in that it equated women's pleasure with divine love.

44 GÖNDÖR Ferenc, „Révész Béla regénye”, *Szocializmus*, 1 May 1914, 326.

45 KÁLMÁN C., *Élharok és arcélek...*, 36.

46 GRAYZEL, „Introduction...”, 9.

47 Susan R. GRAYZEL, „The Maternal Body as Battlefield. Rape, Gender, and National identity”, in GRAYZEL, *Women's identities at War...*, 50-85, 83.

In addition, considering the seemingly separate publications as somehow unified prose poems (*Prose: 2, Prose: 3*), Újvári's approach to the war can be seen as even more scandalous. She dared to demonstrate the realisation of the most profound fear of every soldier in WW1: the fear of being forgotten while being in the trenches in fear and pain. Újvári pointed out the horror of the war: "a man with no legs swings his body on two hands to cool the hot wound, and another with half his body burnt. In the middle of the black stump beats the red heart for the last time". In her publications the wives of these soldiers are then seduced by civilian men (often belonging to the same family or community as the husband). If Újvári had reacted to the perceived decline in moral standards in public debates more particularly since 1916,⁴⁸ in doing so she touched upon the centre of morality at war, namely to what extent a woman could be a demoralising element in a soldiers' life.⁴⁹ Furthermore, by putting the body and sexuality at the centre of her writings related to WW1, she shared "intense wartime concern with the bodies".⁵⁰ Unlike canonical narratives, Újvári's publications stressed that not only men, but women's bodies also are hurt, mainly by frustration in their case. Claiming authenticity rooted in personal experience (in a similar way to the soldier-writer at the front, which was an innovative form of subjectivity during WW1),⁵¹ Újvári equates women's frustration with soldiers' horrors at the front to such an extent that she even underlines the emergence of a completely new social norm that defied war morality: "This year, the udders of the cattle are dry and sore. For here they smell the foul odour of the dead. Because everyone is waiting for a match for her hot body. Hence, making love with another. Hence the return of the stumps. And the cripple of the village, if he chooses the hard meat of the women."⁵² Considering this equal to the horrors of the battlefield was itself rebellious, since only childbirth could be depicted as equal to soldiers' pain, according to the majority of not only commentators but also feminists who said: "The woman can see what the man cannot. See, because it is her class to bring to light the human bodies and souls, which in war will only be the

48 At the beginning of the war the image of decline in moral standards in Hungarian public debates concerned mainly the enemy, and only since 1916 the decline had been thematised about Hungarian women. This question needs to further research. (See for example K. L. [?], „Asszonyok, akikről beszélnek”, *Budapesti Hírlap*, 22 Oct 1916, 13.)

49 Susan R. GRAYZEL, „Defining the Geography of War. Configuring the Boundaries between the Fronts”, in GRAYZEL, *Women's identities at War...*, 11–49, 15–16.

50 GRAYZEL, „Introduction...”, 8.

51 *Ibid.*, 7.

52 ÚJVÁRI Erzsé, „Próza: 6”, *MA*, No. 8 (1917): 122.

prey of cannons.”⁵³ In Újvári’s case, in her day job she certainly took a role in the formation of such a radically pessimist vision of the war on every front: as a factory worker she was directly exposed to war losses because she produced eye-covers in bulk for the dead.

There was only one bodily war experience concerning women that was absent in Újvári’s writing, and that is rape. A huge number of women experienced being raped in all the occupied territories (WW1, alongside with Balkan wars, was also a first time a mass rape happened in the 20th century), and attacks on women by the enemy were usually interpreted as “assaults on the nation’s reproductive future”.⁵⁴ However, besides a temporary Russian penetration in Sáros and Zemplén counties in 1915, and a similarly short-lived Romanian invasion in Transylvania in 1916, Hungarian territory remained unoccupied, so the rape of Hungarian women was not felt broadly in society. If the Hungarian press or other sources such as the propagandist *Red Book (Osztrák–Magyar Vöröskönyv)*, edited in 1915 by Austro-Hungarian officials about Russian atrocities underwent by their peoples, treated the question of rape, it was usually related to the activities of the enemy on the frontier or outside of Hungarian territory proper, for example, in Galicia where the Eastern front was.⁵⁵ Even the most famous Hungarian commentator of Romanian (supposed and real) atrocities in Transylvania, Lajos Pilisi avoided the topic of rape against Hungarian women in his collection of reports entitled *A megrohant és fölszabadított Erdély (The Invaded and Liberated Transylvania)*.⁵⁶ This of course does not mean that rape did not happen. On the other hand, from time to time in their personal notes, which were occasionally published in the press, as Fanni Svégel presents in her exhaustive study, Hungarian soldiers referred to rapes that had been committed by their fellow-soldiers (or even themselves) on enemy territory.⁵⁷ All in all, whereas rape by the

53 Florence SARGANT and OGDEN C. K., „A nők kiváltsága”, transl. Ida KOHNER, *A Nő*, 5 April 1915, 53–54.

54 GRAYZEL, „The Maternal Body as Battlefield”, 84.

55 See, for example, for Galicia and Bukovina: ANONYMOUS AUTHOR, „Orosz vandalizmus”, *Soproni Napló*, 24 Dec 1914, 9; SZIKRA, „1915”, *A Nő*, 5 Jan 1915, 1; ANONYMOUS AUTHOR, „Minden a nőkért van”, *A Nő*, 5 July 1915, 110. Fanni Svégel, who problematized the first mass rape in the case of Hungary in WW1, mentions a letter sent to the press in which a mother of two tells her rape experience. (SVÉGEL Fanni, „Nemi erőszak az első világháborúban. Kérdések, források, problémák”, 103–131, *Sic Itur ad astra* 24. évf. 72 (2020): 103, 116–117.)

56 BALÁZS Eszter, „Szellemi remobilizáció az 1916-os erdélyi román támadást követően”, in BALÁZS Eszter, *Mars és Apolló közt. Írók és más értelmiségiek az első világháborúban*, 205–234 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021), 222.

57 SVÉGEL, „Nemi erőszak az első világháborúban”, 103, 109–116.

enemy could be exploited more specifically by “traditionalist” narratives rallying national morals in most of the fighting countries, in historical Hungary where the occupation experience was rather short-lived during WW1, for the moment it seems that rape was not a recurrent theme, either in the press, or in fiction. Beside this rather modest interest in rape, there is one more reason why Hungarian pacifist avant-garde women were not particularly interested in the topic: they did not want to describe women as passive subjects. Instead, they wanted to convey the image of active women.

The result of this was that sexual disorganization was depicted in a completely different way in Újvári's publications: namely through married women's pleasure and non-procreative sexuality on the home front. The ability to quickly get over a partner that had died in battle can be interpreted in two ways: it might be understood as a wartime brutalisation of women and, paradoxically, as a life-affirming gesture, somehow proof of virulent vitality. Újvári's writings, which depict soldiers as cripples, compared to young, healthy women as a source of energy, ignored the official narrative in which soldiers on the front were usually seen as strong and masculine, with the hinterland being depicted as feminine and passive. By depicting women's pleasure, Újvári gives emphasis to the instability of the idea of separate fronts and to the fact that the concept of home front, which first emerged in WW1, was itself relative and not well defined. In revanche, canonical war texts, often written in sentimental language, did “the cultural work of maintaining barriers between war and home”,⁵⁸ and created expectation of the war bringing a renaissance of femininity and family life.

Újvári's writings ignored the norms of marital fidelity, which the authorities used to compensate, above all in words, for the gender roles and responsibilities that, in fact, had been disrupted by the chaos of war, and thanks to which women were able to penetrate the labour market. Instead of fidelity (described and idealised by the pro-war mainstream press, including by women writers within it), a proof of their nurturing sex, the maternal instinct, or in lesser cases instead of the stoic acceptance of the infidelity of soldiers at front,⁵⁹ Újvári's female protagonists are searching for emotional and sexual satisfaction with other men, which one could also define from a sexual-psychological point of view as a reaction to extreme stress provoked by the war. In other texts, Újvári was also interested in

58 GRAYZEL, „Defining Geography of War...”, 12.

59 Noémi Kóbor emphasised, for example, in one of her short novels about the Great War that mature wives must stoically support their husbands even though these latter are writing love letters to somebody else from the trenches. KÓBOR Noémi, *Ezer kilencszáztizenhat. Anti tanár úr* (Budapest: Singer és Wolfner, 1916).

depicting the lack of love as a vital energy, but this time outside the framework of marriage: a young woman, a ballerina, is physically and nervously destroyed because her lover had to go back to war, or a crippled man is sexually frustrated because healthy women reject him.⁶⁰ (In both texts, men, whether on leave or demobilised, are far away from the battlefield.)

In her other writings Erzszi Újvári dealt with pain caused by weapons on the home front. In *Menekülők (Refugees)*⁶¹ she depicts an aerial attack. This was not linked directly to the Hungarian context since there was no such bombing over Hungarian territory between 1914–1918. Nevertheless, air raid as an attack against innocent civilians in general was a significant event in the current war. By presenting how industrial war invades the home front, causing suffering for civilians, especially women, Újvári once again challenges the crucial division between home and war:⁶² “a frightened woman gave birth to her dead son in a ditch” or “crying mothers dragging naked children behind them”. And when Újvári was dealing with motherhood, she described mothers actively taking part in a bread riot: “mothers thrown out into the street sat warming themselves over the steam of the canal. Feverish children ran and cried. [...] the sad Christians of the streets lay on the ground. In the smelly saloons the prostitutes wept. Someone’s outburst of penitence. On top of a statue, he bit his shoulder bloody.”⁶³ Moreover, the description of such a confrontation between civilians and the authorities points ahead of Újvári’s later descriptions about revolutionary turmoil in 1918–1919.

In *Menekülők* Újvári deals with motherhood instead of women’s pleasure. Since in a total war the full participation of both combatants and non-combatants was expected, motherhood was highly praised in public discourses about the moral economy of the war both as a source of renewal and as the only female status equivalent to the soldier.⁶⁴ At the beginning of the war even Hungarian feminists spoke of “a unified motherhood” to organise women and child care in the scourge of war.⁶⁵ Újvári radically opposed such a representation of social policing of mothers “served as an anchor for stabilising gender during this total war”,⁶⁶ and preferred to show the dark, terrifying side of the war for women with children, underlining women’s victimisation, which was also stressed by

60 See FÖLDES, „Avantgárd, nők, háború...”

61 ÚJVÁRI Erzszi, „Menekülők”, *MA*, No. 2 (1916): 23.

62 GRAYZEL, „Defining the Geography of War...”, 13.

63 ÚJVÁRI Erzszi, „Próza: 5”, *MA*, No. 7 (1917): 100.

64 GRAYZEL, „Introduction...”, 2.

65 ANONYMOUS AUTHOR, „Az aggódó magyar nőkhöz”, *AN*, 1 Aug 1914, 1.

66 GRAYZEL, „Introduction...”, 10.

the most traditional war-texts. Since on the home front the mother was the only gender-specific equivalent of the soldier, motherhood “became a primary way to talk about women during the war”.⁶⁷ While Újvári added her own distinct voice to this motherhood discourse, unlike the Hungarian mainstream pro-war press, she did not want to stress either the naturalness of this category, or the fact that motherhood would be “women’s fundamental contribution to the state” as providing social unity.⁶⁸ And by speaking up about women’s sexual frustrations, she did not want to suppress other kinds of femininity either.

Domestic war instead of domestic order: depicting the brutalisation of women

The right way for women to behave, namely doing emotional, patriotic work and mourning, which was praised by “traditionalists”, as well as the idea of sisterhood and protective motherhood, stressed more specifically by pacifist feminists in order to oppose “masculine superiority” “in wartime madness”⁶⁹ were called into question in another publication too, namely Irén Réti’s expressionist short novel entitled *Asszonyok (Women)*.⁷⁰ Presenting a war in miniature between married women at home, *Asszonyok* put those who were seen as “excluded from the main business of war, allegedly shielded from the instinct for ‘destruction and murder’” into the spotlight.⁷¹ The short novel is about how women outside Budapest had to seek new roles in the home. It provides binary oppositions between the civilian female protagonists based on the model of the mainstream pro-war linguistic and logical categories.⁷² By transposing these binary oppositions to the understanding of the home front affected by WW1, Réti wanted to highlight the profound discord dividing domestic life due to the shortage of men, and thus calling into question the image of the “intact” hinterland, which soldiers on the frontlines were so concerned with.

While, to some extent, women had been called on to take new roles during the war, and many women, especially from peasant backgrounds, had become the heads of their households in the absence of their menfolk,⁷³ Réti instead depicts

67 Ibid., 2.

68 Ibid., 3.

69 ANONYMOUS AUTHOR, „A férfi superioritás”, *AN*, 28 Oct 1914, 1.

70 RÉTI Irén, „Asszonyok”, *MA*, No. 1 (1916): 6–8.

71 GRAYZEL, „Defining the Geography of War...”, 35.

72 See for the use of binary opposition in Western thought in general: Susan Rubin SULEIMAN, „The Politics and Poetics of Female Eroticism”, in SULEIMAN, *Subversive Intent...*, 119–140, 125.

73 See BADER-ZAAR, „Controversy...”

the seamy side of the shortage of men. The situation also preoccupied a number of male commentators, including doctors who judged women's wartime situation from a procreational point of view: "with a shortage of men, women will be naturally reserved on the one hand, and aggressive on the other, which will mean a reduction in the number of mothers in the first case, and a decline in the *potentia coeundi et generandi* [capacity of fertilisation] of men in the second."⁷⁴ This anxious medical concern about the shortage of men came purely from natalist concerns, and female sexuality was not considered a threat to the men who were fighting. Further study is needed to establish exactly whether there were any descriptions of the female body as a transmitter of disease in the Hungarian context. For the time being, it can be anticipated that depopulation was not a significant source of concern in the context of Hungarian women's public moral behaviour, at least, not to the same extent as in France, for example, where public anxiety was the highest in Europe.⁷⁵

In Réti's short novel a young peasant woman whose husband goes off to battle turns against an urban middle-class woman in jealousy. Their hostility is rooted not only in class, professional as well as age differences, but also due to the different access to men (and children). While the urban woman had recently found a new partner who, as the postmaster of a small town, is a civil servant and thus exempt from military service, the peasant woman is in danger of losing her husband at the front. In addition, the postmaster (whose representation by Réti is reminiscent of women's traditional representation by men: "a young, strong and beautiful", a "blonde with childish head"), who does not have to go to fight, can fulfil his traditional role of a provider and a caretaker by controlling the property, while other families were dealing with absence of their husbands and fathers gone to war. However, families living on an employee's wages could not easily afford female maids due to the rising prices of labour. Regarding the shortage of maids, the author underlines a Hungarian wartime specificity as well: many rural people were able to profit from the lack of food in town, meaning they no longer had to work as maids in middle-class households.⁷⁶

In addition, the protagonist of Réti's short novel, the petit-bourgeois woman having a baby from her "new marriage envied by her fellow women", and what she personally felt as "a late beautiful clash", had already had several other chil-

74 DEUTSCH Ernő, „A faj-higiene modern problémáiról, különösen a világháború szempontjából”, *Orvosi Hetilap*, 26 Aug 1917, 466.

75 See for France: GRAYZEL, „Women's Wild Oats...”, 126.

76 See for example: PERCZELNÉ KOZMA Flóra, „Háború és cselédkérdés”, *A Nő*, 5 June 1915: 92.

dren, making her the envy of other women, who, in the absence of their husbands, were not able to perform their “natural” role as givers of life. The message is clear: women’s “natural” sphere, that is the family, broke down completely in the chaos of the war.

As with Újvári’s publications, Réti’s short novel also reflects an intense war-time concern with bodies in general: the peasant husband (who will be injured) on the frontline vs. the civil servant husband (whose body remains unscathed) on the home front; the peasant wife without children vs. the civil servant’s wife who has several children, including a new baby. Réti depicted a gap in the fears of the two women as well: the postmaster wife’s anxiety “was not a social experience”, she only feared for her new and young husband in an age of conscription. Treszka, the young peasant woman (whose husband, in contrast, had gone to the trenches) who was selling food from the countryside, which had become scarce in the cities, to urban families, was literally jealous of their “fine” situation: “my husband will not put me to sleep, nor cuddle me, his wretch will clasp the stock of his rifle, if his weary arm can bear it.”⁷⁷ Réti portrayed the peasant woman as a “young woman with a lack of desire”. This was completely at odds with the woman coming from an intact “petit bourgeois” civil servant’s family by pretending (which was a class-based understanding of the war) that peasants were forced again in history of Hungary to protect other classes “from the menace”. This hostility between the two women was based on a Hungarian national specificity: the majority of conscripted soldiers were of peasant origin. However, Réti’s own understanding of the war is more related to cultural ideas about gender than class: she avoids taking sides between the two women. Her point of view is not a Marxist one but is rather based on the ideal of sisterhood of women that was put in danger by the war: she subtly depicts the sufferings of the postmaster’s wife, who feels targeted by jealousy on the home front, unlike her husband and other “shrinkers” who have been exempted from such womanly wartime competition. As Réti claims, the postmaster’s wife is forced to keep a low profile and fight “small defensive wars” against less fortunate women like Treszka. The military vocabulary appearing in female disputes was another proof of the invasive character of the total war, which was brought back to the home front. At the end of the story, the postmaster’s wife, who is literate, is given the task of delivering a letter from the Red Cross to Treszka containing news that her husband has been severely injured. This is the moment when the postmaster’s wife realises that she is “a participant of the battle of the hot herds of women”. It is a literal war between

77 RÉTI, „Asszonyok”, 6.

women on the home front to get a husband when men are fewer in number and more valuable. In other words: unlike canonical wartime stories about women remaining feminine by not taking on masculine roles, Réti claimed that the war affected households in such an unfavourable way that women turned against each other as if they were enemies. She underlined neither heroic stoicism based on subordinated femininity, nor female solidarity praised by feminists whose leitmotiv was “women of the world rise above all the noise of battle”.⁷⁸ Instead she delivered an alarming message about the harsh reality of women’s brutalisation. By depicting rude gestures and even a fight between the female protagonists, who appear like “two crumpling muscles” bleeding and sweating, Réti underlines the fact that Hungarian society does not want to see: women made enemies just like soldiers on the battlefield. (In Réti’s short story, finally the peasant woman triumphs and throws the postmaster’s wife, who has fainted, out of her farmhouse.) The typical message of any canonical war text in Hungary and in any belligerent country was the potentially ennobling qualities of war. For women, this was completely turned upside down here, and replaced by brutalisation. Réti denied the anti-war standpoint of the Hungarian feminists too: “Without us [women] bestiality remains master of the ‘civilised’ world; only with us, our influence the spirit of public life can be tamed. The delegations to the Women’s Congress at The Hague are working successfully to restore peace; but whether this peace is to last, women have to struggle for a lasting peace suffrage.”⁷⁹ Unlike feminists, who rejected war as an instrument of men’s policy, Réti claimed that women launched their own war, “the battle of hot, fervent herds of women” where there can be no moral victor.

These Hungarian avant-garde women writers’ depictions of domestic disorder were not criticised during WW1. They were completely overshadowed by men’s views and representations of the period. Nevertheless, a public discourse about the presumed decline of women’s public moral behaviour did develop in Hungary. As the war progressed women’s public behaviour came to be seen as a threat to military strength, so politicians, reformers, and ecclesiastics started a public discourse on the topic. Due to a lack of studies concerning this debate in Hungary, I can only refer to what appeared in the press, including bishop Ottokár Prohászka’s anxious concern about allegedly rampant female sexuality. In 1917, the bishop put the blame on the feminist movement, which he claimed denied the moral basis of society by including among its tenets, 1) the abolition of marriage

78 ANONYMOUS AUTHOR, „A világ asszonyai békét követelnek”, *A Néző*, 5 April 1915, 1.

79 ANONYMOUS AUTHOR, ed., „Szerkesztői üzenetek. Bendáné”, *A Néző*, 5 July 1915, 117.

as well as of childbearing, 2) the right of unmarried women to a partner, 3) the equation of female morality with the morality of the gentry, 4) and promotion of immoderate sex education, to all of which they add universal suffrage, calling all this collectively feminism.⁸⁰ At the same time, Prohászka advocated the extension of political rights for women, but only on a Christian ethical basis.⁸¹ As for the conservative pro-war *Budapesti Hírlap*, it literally placed the blame on urban middle-class female behaviour:

Never before in Budapest has there been so much bad talk about women. The figure of the war widow begins to approach the operetta, for which the men compose the music at the café table. The refrain of the songs is that life is dear, and love is easy, and all who stayed at home can wade knee-deep in flowers open to others before the war. A hundred thousand variations of piquancy crackle when the gossip's chaff burns, and the stratum of women who now try on the hat models smuggled from Paris, adapt their looks to the gossip, for it is better to be spoken ill of than nothing. [...] The tragedy of the war passes over our heads almost without a trace, but all that is distorted, bent and idiotic remains.⁸²

Avant-garde women's writing on the war, was, however, completely ignored in the Hungarian public discourse. It is likely that rural women's attitudes in war, which female avant-garde writers were dealing with in their publications, was simply not something that the mainstream press, including the *Budapesti Hírlap* was interested in, especially at a time when they were tackling the perceived moral decline of middle-class women. Since peasant soldiers composed the majority of the Hungarian contingent of the Austro-Hungarian army, it was in the interest of the mainstream press to ignore any change in the domestic life and morals caused by the war in the countryside and, instead, to blame urban women for the degradation of society. The press article mentioned above stressed the perseverance and stoic moral standards of urban working-class women:

We thought that the cleansing winds of war would somehow bring fresh air and a new spirit, but we are pained to find that everything has remained the same. The morals, the outlook on life, the taste. Yet it would be an injustice to forget the uninterested, the grey-living, working women, who are not used to having a novel, who only see dreams

80 ANONYMOUS AUTHOR, „Prohászka püspök a modern nők problémájáról”, *Világ*, 13 Nov 1917, 5.

81 See on this paradox for the interwar period: PAPP Barbara and SIPOS Balázs, *Modern, diplomás nő a Horthy-korban* (Budapest: Napvilág, 2017).

82 K. L. [?], „Asszonyok, akikről beszélnek”, 13.

sometimes, white as the feather on the peace-plate, and fly towards the battlefield where someone is wielding his weapon for them.⁸³

Towards the end of the conflict, in May 1918, the mainstream press started stressing a general moral decay. One article, for example, complained about how

the ever-worsening conditions of life, the opportunities for gain afforded by high prices and the desire to get rich quick, are the main causes of the corruption of morals. Social morals have nearly loosened, and, despite strict repressive regulations, there is no sign of improvement. There is no doubt that this process of transformation has its causes. So striking and general is this decline that it is worth addressing the issue. So, what are the causes of moral decay? Like many other evils, this is an example.⁸⁴

Nevertheless, that “the war had troubled a great many marriages” was only really revealed in the post-war period,⁸⁵ thus avant-garde women remained isolated in their similar opinion on the subject while the war was going on.

Male authored avant-garde publications about women and femininity

Although the historical avant-garde, including Kassák’s movement, was generally characterised by masculinist practices and representations, in the spirit of a new pattern of camaraderie between the sexes, it created some opportunities for women authors as well. Kassák even provoked the inclusion of women-related themes in the literary and visual material of his magazines during 1914–1918. Not only did he provide publishing opportunities to women though (including his own sister), he also published works by male authors depicting the hard work, grief, suffering, and plight of single mothers with working-class backgrounds, along with depictions of the joy of life. However, among male authors it was Kassák who referred consequently to the gender representations in the war press. In his poem entitled *Anyaság* (*Motherhood*), he unwittingly reproduced (even though only partly) the war ethics traditionally expected of women. Like the mainstream (pro-war) press, Kassák praises chastity, but at the same time, he defines *expresis*

83 Ibid.

84 ANONYMOUS AUTHOR, „Züllő erkölcsök”, *Budapesti Hírlap*, 18 May 1918, 5.

85 Ignó (1926) is quoted by Barbara Papp and Balázs Sipos. (PAPP and SIPOS, *Modern, diplomás nő a Horthy-korban*, 46.)

verbis sexuality as a weapon of war available to women. Unlike the mainstream pro-war press, which stressed chastity in general to maintain the moral economy at war, Kassák highlighted the withdrawal of love and sex from older men staying at home as a punishment for letting their sons go into battle. Depriving sex from men had been a “weapon” in the hands of female protagonists of pre-war literature on the “new Eve” since around 1900,⁸⁶ and Kassák brought this back during WW1. Narrated by Kassák in the first person, a choir of mothers says: “Now our mouths are cold and our eyes stare in wonder into the void, / for, oh, now all our serious thoughts are His...His [their sons].”⁸⁷

While women who become independent have been accused of madness for decades, in Kassák’s publications it is the war that makes women hopeless and almost mad “like devilish alchemists [who] hide in solitude”.⁸⁸ Also, these women are not peacefully passive human beings submitted to the coercive force of the war as they were usually depicted in the mainstream press: they are terrified of war. Nevertheless, in another poem entitled *Köszöntés 1917-re (Greetings to 1917)*, inspired by the fundamental Russian political changes that had been taking place since February 1917, Kassák conveys mothers’ grief (“in the hands of mothers’ marble tents the candle is flickering dead”),⁸⁹ which, apart from the poetic freshness of the language, was very much in line with how mourning was represented in the mainstream press.

In addition, there was also, more specifically a strong, critical rhetoric of anti-feminism in the avant-garde magazines during WW1. While Kassák and his fellow writers were using, with no malevolent intent, hypersexuality to work out their rebellion against bourgeois society (rape and abuse against women time to time were depicted in their writings), in their critiques they acted as self-conscious misogynists, opposing aesthetic literature by accusing its representatives as feminine and sentimental, or literally having „womanly nerves”.⁹⁰ In addition, as Györgyi Földes points out,

86 BORGOS, „»Mi ez a nagy sikoly?«...”, 52.

87 KASSÁK Lajos, „Anyaság”, *MA*, No. 3 (1917): 38. Already in his poetry volume entitled *Éposz Wagner maszkjában* (1915), Kassák mentioned the frustration of lovers at war, which at the beginning of the conflict confronted the quaint clichés of brides happily bidding farewell to their marching bridegrooms: „On the dark bosom of Europe now the pale, thirsty-lipped women shed tears, for the young hearts of soldiers are a bitter flower, and there is no one to pin them in a flirtatious buttonhole.” „the heart of the forsaken bride” KASSÁK Lajos, *Éposz Wagner maszkjában* (Budapest: Hunnia Kiadó, 1915), 19, 20.

88 KASSÁK „Anyaság”, 38.

89 KASSÁK Lajos, „Köszöntés 1917-re”, *MA*, No. 3 (1916): 38.

90 For example, Albert Samain, who was greatly praised by the Hungarian high modernity journal *Nyugat* as evidence of its hidden French sympathy during WW1, was accused on the contrary by avant-

the representations of the female body in avant-garde poetry are not flattering, sometimes despite good intentions, while male authors represent the male body by identifying with a kind of feminine principle in their literary texts, and in so doing not only collectivise but also objectify the woman, thereby reducing her to a mere biological principle. It is sometimes difficult to decide whether they are elevating her to the status of a fertility goddess or degrading her to a broodmare.⁹¹

In avant-garde poetry written by men the description of nature and the erotic conception of love are often closely linked.⁹²

Besides the avant-garde logic of consideration of women collaborators, there must have been a practical, specifically war-related reason for a collaboration with female writers: women taking an anti-war stance was traditionally better tolerated than if men took the same position, and Kassák was able to exploit this circumstance to make the generally latent anti-war sentiments of his second magazine more visible but still without provoking the censors too much. (Whereas his first magazine, *A Tett* was banned in October 1916 because of content that was considered dangerous to the military, he had to act more carefully with his second magazine, *MA*.) As we can see, women writers were partly concerned with the battlefield (the massacre itself)⁹³ and partly with the home front. As for the literary works by male avant-garde authors, only a small percentage referred directly to the war and when they did, they were more concerned with what went on before (enlistment, military marches) and after the battle (hospital) than the battlefield itself.⁹⁴ This was because that censors were very strict about not allowing information on military operations. The extent to which displaying an anti-war stance in Kassák's second journal was a function of censorship, as well as of the fluctuations in public opinion, is well illustrated by the fact that it was only towards the end of the war, in the summer 1918, that radical anti-war poetry by male authors (re)appeared on the pages of *MA*.

But neither Kassák, nor his fellow writers dealt with the brutalisation of women, as Réti and Újvári did in the publications mentioned above. Indeed, in their

garde authors of having „womanly nerves”. (GYÖRGY Mátyás, „Tóth Árpád: Lomha gályán”, *MA*, No. 6 (1917): 94.). The impressionist painter, József Rippl-Rónai was also described in similar words in a criticism: „His pastels border on the pleasing. Sentimental, unmanly indulgences” (LÉKAY János, „Ernst Múzeum”, *MA*, No. 6 (1917) 94.)

91 FÖLDES, „Kettős marginalitás...”, 81.

92 FÖLDES, „Avantgárd, nők, háború...”, 89–90.

93 See ÚJVÁRI Erzsé, „Vízión”, *A Tett*, 20 Sept 1916, 316–317.

94 FÖLDES, „Avantgárd, nők, háború...”, 84.

original imagery, Újvári and Réti succeeded in creating their own version of the war where the boundary between the frontlines and the home front were blurred to such an extent that the war in the trenches multiplied into a million smaller wars being fought in all areas of human life. However, representations of aggression in these writings were not only result of the war being mirrored, but also of these female authors' avant-garde posture, inscribed in the military connotations of the term which was directed "both against the (bourgeois) public and against what they perceived as the dominant tradition in art as in ethics and politics".⁹⁵ As Újvári and Réti stressed: war for women, paradoxical as it may seem, was Janus-faced, so it also worked as a liberating force from all social norms at the same time. These women rejected these norms violently, together with the idealisation of war by the mainstream press, but they also thought that mitigating the damage of war, claimed by conservatives, social-democrats and feminists, was not sufficient either.⁹⁶ The "Feminist Association" saw its own role, as Judit Acsády describes, "as that of the guardian angel, saving humans from pain and death".⁹⁷ Hungarian avant-garde women were more radical than their bourgeois feminist counterparts: they were breaking with the liberal feminist pacifist ideal of femininity (as they saw that this old ideal could not be put into practice) and only celebrated a radical liberation by breaking with all the old social rules. Their writings mirrored the revolt of the unconscious against paternal authority embodied by war. So, it is worth studying avant-garde women writers' responses to war not only from the double perspective of the historical context of avant-garde movements and aesthetics and the gender concepts of women's history,⁹⁸ but also from the point of view of other types of female as well as male responses to war. Thanks to a much more comprehensive comparison like this, one is able to consider the originality of avant-garde women's stance regarding the questions of war and peace, brutality, and brutalisation during the Great War. By playing with the unconscious, eroticism, sexuality, and excess (even aggression), they not only reflected physical violence on the frontlines (instead of stressing "natural" female peacefulness), but by exploring and taking control of the female body, they assumed a subject position as well. As Susan Rubin Suleiman argues, women who, for centuries, had been

95 Susan Rubin SULEIMAN, „Aggressions and Counteraggressions: Readability in Avant-Garde Fiction”, in SULEIMAN, *Subversive Intent...*, 33–50, 33.

96 In addition, all of them belonged to the very same society that avant-garde women wanted to transform.

97 ACSÁDY Judit, „In a Different Voice: Responses of Hungarian Feminism to the First World War”, in *The Women's Movement in Wartime. International Perspectives, 1914–19*, eds. Alison S. FELL and Ingrid SHARP, 105–123, (London: Palgrave Macmillan, 2007), 139.

98 As Györgyi Földes did in her book entitled „*Akit nem látni az erdőben...*”

objects of male representations, had to discover and reappropriate themselves as subjects by inventing a new poetics to have then a new politics.⁹⁹ For Hungarian women the quest for a proper voice with which to speak about their own bodies began earlier than WW1, but it was only during the cataclysm of 1914–1918 that a couple of women pursuing avant-garde ideals revendicated for themselves the authority to depict not only the “traditional” sufferings of women in a war recognized by society (mourning their relatives), but also their own (less visible) bodily and physical sufferings as well (which they were supposed to hide, as “stoic women” they were expected to be at war). While the mainstream representations of the home front by both male and female writers depicted a peaceful hinterland, avant-garde women wanted to demonstrate the chaos and the brutality towards women that was actually taking place on the home front. They chose to break the big taboo of women’s sexuality, made even more shocking by the use of a modern language, which allowed them to assume their own subjecthood and find a place for themselves. While these female writers used the already existing avant-garde conceptual repertoire that we can find in publications written by men too (they did not invent a new language), their innovation was rooted in providing “the female subject with a kind of centrality”.¹⁰⁰ Újvári and Réti wanted to break up with “women” or the “feminine” as cultural constructions by creating their own position and their own imagery to assert women’s agency in society. These female writers identified the marginal, the avant-garde and the subversive with their own work and metaphorically with their own femininity, as Susan Rubin Suleiman stresses in reference to Surrealist women in her seminal study.¹⁰¹ However, unlike these international female surrealists, who only came to prominence once the Surrealist movement was winding down, these women joined and enriched the Hungarian avant-garde movement at its peak thanks to left-wing camaraderie and to the common ground of anti-war sentiments with the male writers of the time, in whom they saw allies. And despite the absence of proper feminist demands in Kassák’s journals,¹⁰² by depicting women’s bodily war experiences, Újvári and Réti revendicated the right of speaking about wom-

99 SULEIMAN, „The Politics and Poetics of Female Eroticism”, in SULEIMAN, *Subversive Intent...*, 119.

100 SULEIMAN, „A Double Margin...”, 16-17.

101 SULEIMAN, „A Double Margin...”, 16.

102 Györgyi Földes stresses the lack of such politics in Kassák’s magazines. (FÖLDES, „Kettős marginalitás...”, 80.) Sára Bagdi outlines, however, that the issue of women’s suffrage right took place in translations published in the special (‘world view’) issues of *MA* during winter 1918–1919. See BAGDI Sára, *A Wonderful Story?: An Avant-Garde Artist Couple: Erzsébet Újvári and Sándor Barta*, accessed July 13, 2023, <https://opac.pim.hu/record/-/record/PIM2578953>

en's bodies and sexuality, which can be considered an important step towards discussions concerning women's political rights, since the two systems were (and still are) closely interlinked.¹⁰³

Conclusion

Read in the light of avant-garde women's responses to war it seems obvious that the total character of WWI resulted in smaller wars taking place far from the front. These smaller wars were not as different from the frontlines as many contemporaries tried to make out. In addition, avant-garde women's depictions have left a long shadow: they were pioneers, shedding light on the possible relationship between aggression and femininity by claiming that the roles and ethics of women were not untouched in a total war. Also, women were not just passive victims maintaining their traditional gender identity as expected of them during a conflict. Rather they were able to interiorise brutality like soldiers in battle. In Hungary women filled traditional male roles to a much lesser extent than in some of the more industrialised fighting countries, so the issue of "masculinisation" of women, as a main threat to separate gendered spheres, must be treated differently. By reacting to the perceived decline in women's public moral behaviour and stature without accepting that relaxed morals were equal to the "degradation of women", avant-garde women depicted war as having a major brutalising effect not only on men but on women as well. By claiming this, they opposed the dominant traditional narratives of gender-specific roles in WWI. Thanks to these demonstrations, avant-garde female literature, providing female experience, voice, and point of view in war, worked as one of the most important media for female pacifist participation: by transgressing boundaries between the gendered identification of the two fronts, they challenged the wartime moral order as well as, indirectly, the war effort in Hungarian society between 1914 and 1918. At the same time, advocating for "sexual pleasure without guilt", first claimed in Hungary by the Hungarian psychoanalyst Sándor Ferenczi in the pre-war years, avant-garde women claimed the right to sexual choice,¹⁰⁴ a component of women's liberty as important as the right to vote. Besides rejecting war, their primary message was equal expectations of morality from both men and women.

103 BORGOS, „ »Mi ez a nagy sikoly?«...”, 55.

104 Ibid.

A felejtés és az újrafelfedezés között

Stanisława Przybyszewska életműve

Az alábbi tanulmányban annak a Stanisława Przybyszewskának (1901–1935) a vázlatos bemutatására vállalkozom, akiről mostanáig magyar nyelven nem született tanulmány, mi több, művei közül is csupán az író fő műve, *A Danton-ügy* harmadára rövidített szövege hozzáférhető magyarul.¹ A tanulmányban igyekszem pontosabban körüljárni az írónőnek a két háború közti irányzatokhoz (köztük az avantgárdhoz) fűződő viszonyát. Mindez azért sem egyszerű, mert Przybyszewska tragikus sorsa és életműve egyfelől a mellőzöttség és a felejtés, másfelől a ritka érték felfedezésének kijáró elragadtatás pólusai között mozogva hol eltűnt, hol pedig felbukkant a lengyel irodalom és kultúra történetében, egyelőre azonban úgy tűnik, nincsen stabil helye a kánonban. Az író neve a hetvenes évek közepén először Andrzej Wajdának köszönhetően röppent fel,² aki rejtett kincsként emlegette,³ és *A Danton-ügy* (*Sprawa Dantona*) színházi rendezései

- 1 A fordítás Balogh Géza munkája. A Stúdió K Színház 2010-es bemutatójának (rendező: Koltai M. Gábor) rövidített változata jó keresztmetszetet ad a drámáról. A Sediánszky Nóra dramaturg készítette szöveg érzésem szerint sokat köszönhet a Wajda-filmnek, amelynek forgatókönyve ugyancsak a dráma rövidített változatán alapul.
- 2 Az írónőt (illetve a Danton-drámát) azonban nem ő fedezte fel, hanem az 1956 után kibontakozó lengyel színházi megújulás egyik (az országhatárokon túl) kevésbé ismert alakja, Jerzy Krasowski (1925–2008) rendező, aki Józef Szajnával is dolgozott. Ő találta meg a Lengyel Tudományos Akadémia poznańi levéltárában 1967-ben *A Danton-ügy* kéziratát. Több alkalommal, különböző lengyel színházakban vitte színre a drámát. Lásd: Roman TABORSKI, „Wstęp”, in Stanisława PRZYBYSZEWSKA, *Dramaty*, Opracował i wstępem poprzedził Roman TABORSKI, V—XXVII (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1975), XX. Ezt követően a hetvenes években sorjáztak a különböző előadások: Varsóban 1975-ben Andrzej Wajda rendezte meg a *Danton-ügyet*, ezzel nyitották meg az újjáépített Teatr Powszechny-t. Ugyanennek az évnak a februárjában Krakkóban ismét Krasowski rendezésében láthatta a közönség a *Danton-ügyet*, új, a wrocławitól eltérő rendezésben. Lásd: *uo.*, XXI.
- 3 „Stanisława Przybyszewskát ismerik nálunk. Arról van szó, hogy életműve a világban is megjelenjen, hogy megértessük, Witkacyn, Gombrowiczon, Mrożeken és Różewiczon kívül van még valakink, aki

után⁴ az 1983-as *Danton* című, francia–lengyel koprodukcióban készült, César-díjjal elismert filmmel tette ismertté a szerző nevét a világban.⁵ A *Danton-ügyet* a szakma intellektuális drámaként tartotta számon, de nem fordított figyelmet arra, hogy kijelölje a két háború közötti irányszatok kontextusában elfoglalt helyét. Talán az izgalmas formai kísérletekben meglehetősen gazdag huszadik századi és kortárs lengyel drámairodalommal is magyarázható, hogy Przybyszewskára és darabjaira kevesebb figyelem irányult, hiszen előbb Witkiewicz és Gombrowicz, majd Rózewicz és Mrożek művei adtak feladatot a drámai műnemmél foglalkozó irodalmároknak.

Mindazonáltal 1958-ban megjelent az *Ostatnie noce ventôse’a (Ventôse utolsó éjszakái)* című regény, Tomasz Lewandowski még a hetvenes években megkezdte a levelek publikálását két kötetben, és ugyancsak az ő tollából született meg a máig legkitűnőbb forrásnak számító életrajz is az írónőről. Ehhez a korpuszhoz csatlakozott később a levelezés harmadik kötetének kiadása az időközben felfedezett újabb köteg levél kéziratából, amely kizárólag a szerzőnek a féltestvéréhez, a norvég/svéd Ivy (Iwa) Bennethez⁶ írt leveleit tartalmazta.⁷ Az író a Gdańskban a

a mi nagy kincsünk, akit még nem fedeztünk fel, aki valami egészen fantasztikus.” Andrzej WAJDA, „Skarb nie odkryty”, in Stanisława PRZYBYSZEWSKA, *Listy II.*, Opracował, wstępem, przypisami i aneksami opatrzył Tomasz LEWANDOWSKI, 614–616 (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1983), 615. A *Danton*-dráma első külföldi vendégjátéka Szófiában volt, 1978-ban, ebből az alkalomból nyilatkozott a rendező. Vö. PRZYBYSZEWSKA, *Listy II.*, 615.

- 4 Wajda Teatr Powszechny-beli rendezését vendégjáték keretében 1978-ban a budapesti közönség is láthatta a Nemzeti Színházban.
- 5 A forgatókönyvet A. Wajda írta, Przybyszewska drámája alapján. A filmben Gérard Depardieu alakította Dantont, Wojciech Pszoniak (aki Wajda színházi rendezésében is ezt a szerepet alakította) pedig Robespierre-t.
- 6 Iwa Bennet (1897–1990) Dagny Juel és S. Przybyszewski második gyermeke, a két évvel idősebb Zenon húga, akit Dagny tragikus halála után svéd nagynénje és annak férje (a Westrup házaspár) adoptált. Svédországban nevelkedett. Egy svéd arisztokrata család fiához, Bennet báróhoz ment hozzá, aki a svéd királyság római követségén dolgozott katonai attaséként. Állandó lakhelyük a Bennet család 400 éves birtokán, Rosendalban volt. Férje 1941-ben bekövetkezett halála után Iwa egy ügyvédhez ment feleségül, majd ismét megözvegyült. A dél-svédországi Lundban hunyt el. Stanisławával 1927-ben, apjuk temetésén ismerkedtek meg, leveleztek, Iwa anyagilag is támogatta féltestvérét, fontos szellemi partnere volt.
- 7 Stanisława PRZYBYSZEWSKA, *Listy I.*, Opracował, wstępem i przypisami opatrzył Tomasz LEWANDOWSKI (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1978); PRZYBYSZEWSKA, *Listy II.*; Stanisława PRZYBYSZEWSKA, *Listy III.*, Opracował, wstępem i przypisami opatrzył Tomasz LEWANDOWSKI (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1985). Przybyszewska levelezése külön tanulmány témája lehetne. A hosszú, esszézerű leveleket, melyek címzettjei között a kortárs világirodalom olyan alakjai is szerepeltek, mint például Thomas Mann, Georges Bernanos, gyakran el sem küldte. Életrajz: Tomasz LEWANDOWSKI, *Dramat intelektu. Biografia literacka Stanisławy Przybyszewskiej* (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1982).

hetvenes években határátlépések kutatásával foglalkozó Maria Janionnak is felkeltette a figyelmét.⁸ Przybyszewska személyisége, egzisztenciális választásai és sorsának drámai kanyarulatai jó alkalmat kínáltak a transzgresszió szemléltetésére. Részben ennek a szemináriumi munkának az ösztönzésére, mintegy annak folytatásaként született meg Janion egyik tanítványa tollából az első monográfia is az írónőről.⁹ Ebben az időszakban rögzült az a kép a szerzőről, amely a nehéz sorsú, bonyolult lelki konfliktusokkal terhelt alkotót mint „a szomorú sátán”¹⁰ zseniális lányát” láttatta.¹¹

Az életmű egy része azonban továbbra is kéziratban maradt, és nyomtatásban csak néhány éve vált hozzáférhetővé a gdański *słowo/obraz/terytoria* kiadó jóvoltából.¹² Azok a kutatók, akik korábban foglalkoztak az írónő életművével, ezt az

- 8 *Transgresje* elnevezéssel a hetvenes években Gdańskban M. Janion szemináriumokat vezetett, amelyeken a határátlépést analitikus fogalomként alkalmazta. Przybyszewska személyisége különösen alkalmasnak tűnt a kutatás szemszögéből, hiszen „átlépte/áthágta vagy próbálta átlépni a határok legtöbbszörét, a biológiai határokat, a saját neme határait, a nőiségét. Meg akarta semmisíteni apja örökségét azzal, hogy megtagadta, illetve hogy bizonyos műveit (*Krzyk [Kialtás]*) átdolgozta (*Twórczość Gerarda Gasztouta*). Túllépett etnikai hovatartozásán: [az akkoriban 98%-ban német lakossággal rendelkező, Lengyelország államhatárain kívül elhelyezkedő Szabad Város státuszú (*B. M.*)] Gdańskban élt – ott is halt meg –, lényegében az emigrációt választotta. Meglehetősen kritikus volt a két háború közötti Lengyelországgal szemben, és a gdański lengyel közösséggel sem akart kapcsolatokat fenntartani. Kábítószerfüggő volt, ezzel is a normalitás határait akarta áthágni.” Idézi: Erazm KUŹMA Ewa Graczyk *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej* című könyvéről (Warszawa: Open, 1994) szóló recenziójában, *Pamiętnik Literacki* 86, 3. sz. (1995): 139–144, 140.
- 9 GRACZYK, *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*.
- 10 Apja, a „szomorú sátán” Stanisław Przybyszewski, a modern lengyel irodalom egyik alapító atyja. Nagy hatású korai, német nyelven írt műveit (*Zur Psychologie des Individuums* [1892], *Vigilien* [1895], *De profundis* [1895]) Krakkóba költözését követően (1898) fordította le lengyelre, ezt követően lettek a formálódóban lévő lengyel modernség alapozó szövegeivé. Berlinben töltött éve alatt, az ottani, a „der schwarze Ferkel”-hez címzett kocsmban gyülekező korabeli nemzetközi művésztszuraság (köztük Georg Dehmel, August Strindberg, Edvard Munch) kedvence volt: „a zseniális lengyelként” emlegették. Magánéleti botrányai miatt később eltávolodtak tőle. Lánya, Stanisława személyesen felnőttként találkozott vele először, amikor is apja hívására Poznańba költözött. Kapcsolatuk kölcsönös elragadtatással indult, a lelkesedés azonban nem tartott sokáig. Az apa felesége, Jadwiga féltékeny volt a szép és intelligens fiatal nőre, és egyszerűen megtiltotta férjének, hogy találkozzon lányával. Egy ideig titokban találkoztak, kapcsolatukból azonban Przybyszewski destruktív személyisége miatt Stanisława számára súlyosan személyiségromboló viszony lett: kiábrándult apjából, és elidegenedett tőle, de a viszony súlyosan traumatizálta, és nagy szerepe volt abban, hogy alig volt képes intim kapcsolatot teremteni férfiakkal.
- 11 Monika SZWIERKOSZ, „W poszukiwaniu nowego spojrzenia. Proza Stanisławy Przybyszewskiej między awangardą a modernizmem wernakularnym”, *Pamiętnik Literacki* 109, 3. sz. (2018): 35–50, 35. DOI: 10.18318/pl.2018.3.3.
- 12 Stanisława PRZYBYSZEWSKA, *Cyrografna własnej skóry i inne opowiadania* (Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2015) (elbeszélések); Stanisława PRZYBYSZEWSKA, *Asymptoty* (Gdańsk: słowo/obraz

anyagot értéktelennek, a drámák színvonalához nem mérhetőnek tekintették. Ugyanakkor ebből a mindössze néhány éve publikált, rövidebb-hosszabb elbeszéléseket, és két regényt is tartalmazó anyagból izgalmas és sok irányban kísérletező alkotó portréja bukkan elő.

Lena Magnone,¹³ illetve az ő tanulmányában kijelölt értelmezési kereteket tovább gondoló Monika Szwierkosz¹⁴ – részben még a kéziratok alapján¹⁵ született – írásai elsősorban ennek a prózai anyagnak az életművön belüli helyét és értékét segíthetnek tisztázni. Egyrészt korrigálva azt a korábbi kutatói álláspontot, amely a drámákra szűkítette az életművet: a francia forradalom korszakával foglalkozó három drámára (a *Thermidor* [1925], a '93 [1928], és *A Danton-ügy* [1929]), közülük is kiemelve a legjelentősebbet, *A Danton-ügyet*, a prózai műveket azonban sikerületlen kísérleti daraboknak tekintve. A prózai korpusz új megközelítése hozzájárulhat ahhoz is, hogy Przybyszewska műveinek a két háború közötti irányzatokhoz – köztük az avantgárdhoz – fűződő viszonyát tisztázni lehessen. Ma ugyanis a helyzet az, hogy a korábbi szakirodalomban egyetlen olyan tanulmányról tudni, amely megkísérli besorolni legalább a Danton-drámát a korszak irányzatai közé, a művet a *Neue Sachlichkeit*hez kapcsolva.¹⁶

Lena Magnone szerint a Przybyszewska-próza értelmezése a *vernakuláris modernség* fogalmi keretei között lehetséges, amelyet a filmtörténész Miriam Bratu Hansen a hollywoodi filmek leírására alkalmazott.¹⁷ A német származá-

terytoria, 2018) (regény); Stanisława PRZYBYSZEWSKA, *Twórczość Gerarda Gasztowta* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019) (regény).

13 Lena MAGNONE, „Święty Charlie Chaplin. Wpływ doświadczeń kinematograficznych na prozę Stanisławy Przybyszewskiej”, in *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1945*, red. Grażyna BORKOWSKA, Iwona BORUSZKOWSKA, Katarzyna NADANA-SOKOŁOWSKA, 331–358 (Warszawa: PAN, 2017).

14 SZWIERKOSZ, „W poszukiwaniu nowego spojrzenia...”, 35.

15 Elsősorban a később *Cyrograf na własnej skórze* címmel megjelent novelláskötetet, és az *Asymptoty* című regényt értelmezték a művek filmszerű elemei, valamint a későbbi *film noir*ral rokonítható fogásai alapján, a korabeli német és szovjet némafilmekért és Chaplinért rajongó Przybyszewska tömegkulturális érdeklődésére utalva.

16 Jadwiga KOSICKA and Daniel GEROULD, *A Life of Solitude. Stanisława Przybyszewska: a biographical study with selected letters* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989), 41.

17 Miriam Bratu Hansen (1949–2011) a „klasszikus hollywoodi filmek” elnevezését bírálva azt állítja, hogy a hollywoodi filmipar világszintű egyeduralma annak az érzéki kultúrának a megteremtésével magyarázható, amely létrehozta a különböző modernitástopasztaletok közötti fordíthatóságot, és sikeresen reflektált a modernitás ellentmondásosságára. Célszerűnek látja emiatt a „vernakuláris modernség” fogalmának bevezetését a félreérthető „klasszikus” megnevezés helyett. A szakszóban az eredetileg „köznyelvi”, „helyi” jelentő „vernakuláris” kifejezést a szerző az „ideológiailag túlerhelt populáris” jelző helyett vezeti be. Lásd: Miriam Bratu HANSEN, „Az érzékletek tömeggyártása: a klasszikus film mint vernakuláris modernizmus”, ford. FÜZI Izabella, *Apertúra*, 2018. tavasz, hoz-

sú amerikai teoretikus a modernséget tágabb értelemben a modernitás kihívása-ira adott kulturális válaszok olyan jelenségegyütteseként határozta meg, amelybe a magasművészeti intézményrendszer és műalkotások mellett beletartoznak a tömegkulturális termelési módok és termékek is.

A *Cyrograf na własnej skórze i inne opowiadania* (Szerződés a saját bőrödom és más elbeszélések) című kötet prózai darabjai Przybyszewska tudatos írói műhelymunkájának termékei. Az író nő úgy látta ugyanis, hogy a korabeli lengyel kulturális nyilvánosságban csak akkor szerezhet nevet magának, ha a kulturális sajtóban publikál, márpedig ehhez novellát kellett írnia. A magát elsősorban drámai szerzőnek tekintő Przybyszewska ezért regények, illetve elbeszélések vázlatainak tucatjait készítette el a húszas évek második felében (miközben a Danton-dráma írásával és csiszolásával foglalkozott), s közülük néhányat ki is dolgozott. Ezek az elbeszélések és a két regény (*Asymptoty*, *Ostatnie noce Ventôse'a*)¹⁸ két kivétellel (a francia forradalom idejébe helyezett, befejezetlen *Ricqui*, illetve a *Ventôse utolsó napjai*) kortárs közegben, nagyvárosi környezetben játszódnak. Hőseik Új Nők és Új Férfiak, a történetekben nagy pénzekről van szó, gazdag gyárosokról, bankárokról, sikeres írókról és tudósokról. Fényes környezetben zajló estélyeken, fogadásokon, divatos táncos szórakozóhelyeken mozgó, elegáns autókkal furikázó hősök kapcsolatai bontakoznak ki és gabalyodnak össze. Przybyszewska jellegzetes nőalakjai öntudatos, karriert építő nők, antianyák: vagy nem is akarnak gyereket, vagy ha van is gyerekük, mint az *Asymptoty* című regény kutatóorvos hősnőjének, nem tekintik az anyaságot életük középpontjának. Modern nők, gyakorta *femme fatale*-ok, habár a férfiakkal folytatott viszonyaik sokkal inkább hatalmi játékok, semmint két egyenrangú fél társas kapcsolatai. Olykor kispolgári nőalakok is megjelennek: irodista lányok, gépíró nők, akiknek egyetlen célja, hogy megfelelő férjet vagy legalábbis gazdag szeretőt találjanak maguknak (*Pentesilea*).

A kötet elbeszélései közül figyelmet érdemel a *Pan En* című szöveg, amelynek elszigeteltségben élő hősnője a történet kezdetén magánéleti válságban van, miután elhagyta a szerelme. A szomszédos ház egyik kivilágított ablakában felbukkanó férfi pusztá létezése (az, hogy nincs egyedül, hiszen a másik ugyanúgy, ahogyan ő, éjszakánként dolgozik, az ablak négyszöge világít) segíti abban, hogy kimozduljon a holtpontról, amelybe az elszigeteltsége révén került. Keresi azt a tevékenységet, amely kitölthetné az életét, s előbb a matematikában, majd a po-

záférés: 2023. 04. 03, <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/hansen-az-erzekerletek-tomeggyartasa-a-klasszikus-film-mint-vernakularis-modernizmus/>

18 A *Ventôse utolsó napjai* Robespierre-ről szól, 1958-ban jelent meg. (Ventôse a forradalmi naptár szerint „Szél hava”, február 21. – március 20.)

litikában, végül az irodalomban találva azt meg, lassan visszanyeri egyensúlyát. Nevet szerez magának és társasági emberré válik. Mire megtalálja helyét az életben, egyszerre észreveszi, hogy a szomszéd ablak négyyszöge elsötétült, a férfi időközben elköltözött. A szöveg egyes szám első személyű elbeszélőjének sorsa a maga okozta elszigeteltség és magány szívszorító leírása miatt emlékezetes: ahogyan például arról számol be, hogy izoláltsága olyan fokú, hogy a leghétköznapibb emberi reakciókra sem képes, olyannyira, hogy jóformán elveszti a beszédképességét. A levelekben hasonló lelkiállapotok leírásával találkozunk, ami a szöveg önéletrajzi ihletésére utal, s erősíti hitelét. Talán csak a *happy end* (a személyiség látványos átalakulásának rajza) tanúskodik arról, hogy az író nő engedményt tesz a populáris irodalom alacsonyabb esztétikai igényeinek.

Przybyszewska, a katasztrofista

A *Cyrograf na własnej skórze i inne opowiadania* hét elbeszélése közül a címadó hosszabb szövegre¹⁹ mindeddig kevés figyelem irányult, annak ellenére, hogy mind műfaja miatt (ez az egyetlen disztópia a szerző életművében), mind pedig művészi üzenete miatt is kiemelt helye van az életműben. Első látásra is nyilvánvaló, hogy a hosszú elbeszélés a kötet legtöbb darabjától eltérően nem az igényes szórakoztató irodalom kategóriájába tartozik. A szöveg elvont társadalomkritikai, filozófiai irányultsága arra enged következtetni, hogy a szerző a forradalom menetét, dinamikáját (életműve legfontosabb témáját) középpontba állítva ebben a műben adott művészi formát a gondolkodását egyre inkább átható egzisztenciális félelmeknek.

A mű főszereplője a kötet többi elbeszélésében szereplő nőalakokhoz hasonlóan szép, vonzó, tehetséges nő, a huszonnyolc éves Nina, aki a történet kezdetén egy kvázi-totalitárius rendszer börtönében van, és a halálos ítéletére vár. A visszatekintő elbeszélésből tudjuk meg, hogy nem akárki: forradalmárként maga is a rendszer létrehozói és fenntartói közé tartozik: a (két kontinensen elszórtan tevékenykedő) radikálisok, a vezető septemvirátus tagja. Az ördöggel kötött szerződése szerint azt vállalta: „odaadom természetes emberi jogaimat és női privilégiumaimat a milliók megnyeréséhez szükséges boldogságért, erőért és in-

19 A cím Mickiewicz *Pani Twardowska* című művének részletére utal: „Cyrograf na byczej skórze/ podpisales ty i bisy/miały słuchać twego rymu” (Bikabőrön írtad alá a szerződést / és az ördögöknek engedelmeskedniük kellett rímednek”, saját ford. B. M.), lásd: Adam MICKIEWICZ, *Dziela*, vol. I. (Kraków: 1949), 48–49.

telligenciáért.”²⁰ A visszatekintő elbeszélésből derül fény arra is, hogyan is került börtönbe. Habár a cselekmény pontos idejét nem tudjuk, a mű az orosz forradalom (az „előkészítő forradalom”) Európára történő kiterjesztését követően, a világforradalom győzelme után játszódik: valamikor a húszas években járunk. A társadalmakat nemzetközi forradalmárokból álló szervezetek irányítják. Mindenütt lezajlott az emberek elsődleges uniformizálása (nincsenek neveik, csak számok és betűk jelzik az egyéneket), mindenhol egyformán érvényes követelményeket támasztanak az emberekkel szemben. Azt is tudjuk, hogy a korábbi forradalmaknak útját álló devianciák (a korrupció, pénzügyi visszaélések, súlyos bűnök) megszűntek: „nincs Danton és bandája”. A mechanizált és uniformizált társadalmakban a hatalom meghatározott munkateljesítményt vár el mindenkitől, az elnyomás a javak biztosítása és központi elosztása révén nem külsődleges eszközökkel történik (egyebek közt a kábítószeres használata révén kialakított függőséget alkalmazzák a kontroll eszközeként). Amint az uniformizálás kialakította a társadalmak elvárt működését, ismét nevet kaphattak az egyedek, bizonyos laza csoportok szerveződtek, amelyek azonban veszélyt jelentettek az államokra. Különösen azért, mert időközben Európa-szerte beállt a forradalom apálya, s a társadalmak a restauráció árnyékában éltek. Ebben a helyzetben a hatalom számára az a kérdés merült fel, hogy leszállítsa-e a követelményeket az emberekkel szemben, vagy ellenkezőleg, érvényben tartsa a korábbi, magas szintű elvárásokat (mindez csupán ezen az absztrakt szinten van jelen a szövegben). A hatalom messzemenő kompromisszumokkal élt, mindenütt csökkentették a követelményeket. Csak egy maroknyian maradtak, akik az eredeti, „egkebe szökő” követelményeket védték, köztük a főszereplő, Nina is.

Nina saját államában súlyos a helyzet: „az egyéni féltelenség undok rákja” egyre fenyegetőbben terjed. Az új bűnök az emberi természetből, pontosabban annak tehetetlenségéből táplálkoznak. Nina a figyelmeztetés ellenére vasakarattal száll szembe az emberi gyengeséggel, nem változtat sem az elvein, sem a gyakorlatán: ő az emberi természet megváltoztatásának fanatikusa. Nem nyugszik bele abba, hogy az engedmények következtében a legrosszabb, leggyengébb egyének szintjére süllyedjen minden. Végül letartóztatják és halálra ítélik. Halála előtt felszabadul az ördögi paktum nyomása alól. Belátja, hogy hibázott, mégis úgy érzi, nem volt hiábavaló az élete és a munkája.²¹

20 Stanisława PRZYBYSZEWSKA, *Cyrygrafia własnej skóry i inne opowiadania* (Gdańsk: slowo/obraz terytoria, 2015), 91.

21 Mateusz Miesiąc szerint a szerző e művében a társadalom egészét átható, központilag irányított kontroll formáit, és azoknak az egyénekre gyakorolt hatásait vizsgálja: azt, milyen folyamatok mennek végbe az egyén és a társadalom kapcsolatában egy erőszakos átalakulás idején. A forradalom terem-

A mű világa – a hierarchizált és mechanizált tömegetársadalom képe – rokon a húszas-harmincas évek ismert antiutópiáival, elsősorban Jevgenyij Zamjatyin *Mi* (1924) és Aldous Huxley *Szép új világ* (1932) című regényeivel, filozófiáját tekintve pedig ahhoz a tágan értelmezett válságirodalomhoz kapcsolódik, amelyhez Spengler *A Nyugat alkonya* I–II. (1918, 1922) című művétől Ortega *A tömegek lázadása* (1929) című esszéjéig, vagy a lengyel Marian Zdziechowski *W obliczu końca (Szemtől szemben a véggel)*, (1937) című kötetéig történetfilozófiai művek, illetve az egzisztencialista filozófia olyan alapművei, mint Heidegger 1927-es ontológiája, (magyarul: *Lét és idő*, 1989), vagy Karl Jaspers *Korunk szellemi helyzete* (1931) című esszéje tartoznak. E művek a válság egyes aspektusait, a kultúra és a civilizáció hanyatlását, a tömeg uralmának veszélyeit, az egyéniesség egzisztenciális és/vagy történetfilozófiai veszélyeztetettségét, pusztulását vetítették előre; közös vonásuk, hogy miközben elutasítják a jelent, apokaliptikus jövő képét mutatják fel.

A lengyel irodalomban és kultúrában e válságtudat nyomán vált meghatározóvá a katasztrofizmus irodalmi irányzata.²² Tény azonban, hogy kevesen voltak, akiket már a húszas években megérintett az általános válság tudata. Ebből a szempontból Przybyszewska érzékenysége egészen kivételes, és talán csak a futurizmusból induló Aleksander Wat (1900–1967)²³ vagy az irányzat lengyel pápája, Stanisław Ignacy Witkiewicz /Witkacy (1885–1939) érzékenységéhez²⁴ mérhető. Witkacy, aki az 1917-es februári és októberi orosz forradalom, valamint az 1918-as polgárháború szemtanújaként Oroszországban megélt tapasztalatai hatására lett katasztrofistává, ugyancsak már a húszas évek közepén elkerülhetetlennek látta a pusztulást. Regényeiben és drámáiban a katasztrofista vízió magva a forradalom mint az európai civilizációt elsöprő, a Szellem egészét, a Művészetet,

tő ereje szükségszerűen kimerül egy idő után, s az átalakulás során létrejövő hierarchia állandósult hatalmi formákba merevedik. Maga a forradalom is eldologiasodik. Az eldologiasodott forradalom pedig uniformizálja a résztvevőket annak érdekében, hogy a forradalom megtorpanására ne derülhessen fény, ez vezet végül a totalitárius társadalom kialakulásához. Lásd: Mateusz MIESIĄC, *Głos upubliczniony Stanisławy Przybyszewskiej. Cyrograf na własnej skórze*, hozzáférés: 2023.09.06, <https://bit.ly/3Pz2eW3>.

- 22 A válságtudat hatása kimutatható a közép- és kelet-európai irodalmakban is: a katasztrofizmus jegyében értelmezhető többek között Bruno Schulz, Karinthy Frigyes, Miroslav Krleža vagy Mihail Bulgakov prózája. Lásd: BALOGH Magdolna, *Kiútalan utakon. A katasztrofista irodalom Közép- és Kelet-Európában* (Budapest: Balassi Kiadó, 1993).
- 23 Lásd 1927-ben *Bezrobotny Lucyfer (Munkanélküli Lucifer)* címmel publikált fantasztikus meseregényét.
- 24 Regényei: *Pozegnanie jesieni (Az ősz búcsúja)* 1926), *Nienasycenie (Telhetetlenség)*, 1930) és a *Jedyne wyjście (Egyetlen kiút)*, 1931), drámái közül elsősorban *Szewcy (Cipészek)*, 1931–1934).

a Tudományt, a Vallást és a Filozófiát megszüntető társadalmi fordulat, amelynek nyomán mechanizált társadalom jön létre. Witkacy hőseinek e mechanizált élet keretei között nincsen esélyük egyéniségük megőrzésére: leépülnek, gépemberként beleolvadnak a tömegbe.

A fentebb említett disztópián kívül több levél is igazolja,²⁵ hogy Przybyszewska világszemlélete – ahogyan Kazimiera Ingdahl is írja –, katasztrofista.²⁶ Azonban emögött az Ingdahl által „permanens állapotként” jellemzett katasztrofizmus mögött a svéd-lengyel kutató szerint a Witkacyétól eltérő filozófia húzódik meg, mégpedig egy „hegelianus elemeket is tartalmazó”, „manicheus és neoplatonikus színezetű” kozmogónia. Ingdahl a felsorolt filozófiai irányzatokban benne rejlő dualizmusokkal magyarázza Przybyszewska antropológiáját és esztétikáját, s állítása szerint ez húzódik meg a szerzőnek a forradalommal kapcsolatos ambivalens felfogása mögött is. A disztópiában bemutatott forradalomkép katasztrofizmusát a francia forradalom *eszméjébe vetett utópikus hite* (a forradalmi eszmének a történelem fölé helyezése – metafizikai magasságokba emelése) ellentételezi. Vagyis Ingdahl szerint Przybyszewska forradalomfelfogása – amelyben az eszme, az idea és a realitás egyidejűleg, ambivalens módon van jelen – egyszerre utópikus és disztópikus.²⁷

A francia forradalom az életmű súlypontját jelentő Danton-drámában ugyancsak két különböző szinten jelenik meg. Egyfelől történeti tényként, amelynek hitelét az évtizedes kutatómunka, olvasás adja (a szerző többször hivatkozik le-

25 Lásd például Antoni Słonimskinak: „Szörnyű században, szörnyű világban élünk, és magunk is szörnyetegek vagyunk. A Rossz hihetetlen intenzitással terjed mindenhol – az oktatásügyben és a diktatúra rendszerében, a vámpolitikában és az Egyház politikájában, a bíróságokon és a szakszervezetekben, Genfben, Mandzsúriában, Párizsban, Szumátrán. Mindenhol szélteben, hosszában, megszámlálhatatlan mennyiségben, háromdimenziós Rossz végtelen sok alakban. [...] Nincs más hátra, mint hogy eldöntsük: nyugodtan szemléljük – és megbolondulunk, mert a látvány meghaladja az erőinket; vagy küzdünk ellene. Életünket teljes egészében a csapásra kell összpontosítanunk. [...] [pusztulásra érettek] [a] kormányformák, a tulajdon formái, az egyes csoportok és az egyének közötti kapcsolatok” (1927. 09. 10.), in PRZYBYSZEWSKA, *Listy I.*, 113, 114.

26 Ezt elsőként és (ismereteim szerint) egyedülként Kazimiera Ingdahl állította a szakirodalomban. Kazimiera INGDAHL, „Catastrophism as a Permanent Stage. Comments on Stanisława Przybyszewska’s Aesthetics”, *Scando-Slavica* 36, No. 1 (1990): 21–39. Más kérdés, hogy a svéd-lengyel kutató későbbi, *A Gnostic Tragedy. A Study in Stanisława Przybyszewska’s Aesthetics and Works* (Stockholm: Almqvist and Wiksell International, 1997) című könyvében már nem szerepel a katasztrofizmus mint értelmezési keret.

27 INGDAHL, „Catastrophism...”, 26. Ez a kettősség jellemző a *Thermidor* (1925), a ’93 (1928), a *Danton-ügy* (1929) című drámáira és a *Cyrograf na własnej skórze* (1930, *Szerződés a saját bőrödön*) című regényre is.

veleiben arra, hogy szereplői az utolsó mellékalakig mind hitelesek, ahogyan az események is).²⁸

Másfelől az emberiség történetének jelentős fordulataként, amely lehetőséget adott arra, hogy az ember kiszabaduljon a természet szorításából, és a fejlődés egy magasabb szintjére léphessen.²⁹ Történeti tényként a dráma a forradalom könyörtelen pusztító és önpusztító mechanizmusainak matematikai pontosságú képe. Általánosítva: olyan történetfilozófiai hipotézis, amely a forradalom elkerülhetetlenségét, ugyanakkor a forradalom szükségszerű terrorba fordulását mutatja be. Mindez azonban nem érinti a forradalom *eszméjének* tisztaságát.

A Danton-ügy (1929)

Przybyszewskára olyan nagy hatással volt Büchner *Danton halála* című drámája (1835), hogy állítólag tizenegyszer olvasta el. Ismerte Romain Rolland francia forradalomról szóló drámasorozatát is. Az író olvassata szerint mind Büchner, mind Rolland félreérti a tragédia lényegét: „felkavaróan naiv módon” járnak el, amikor „ezt a történelmi csomópontot” egy jelentéktelen érzelmi konfliktusra redukálják:

Danton, a romantikus hazafi teljesen homályos, közelebről meghatározatlan nagyságának, másfelől – kicsinyesen pedáns Robespierre tanáros féltékenységének ütközésére. Mai szemmel nézve azonban a dolog valamivel érdekesebbnek mutatkozik: az alkotás és a pusztítás ereje áll szemben egymással, s ezek az erők a forradalom alatt két zseniális ember személyiségén keresztül gyakorolnak hatást a társadalomra.³⁰

Az öt felvonásos, húsz jelenetből álló mű³¹ műfaji megjelölése szerint „színpadi krónika” (*kronika sceniczna*). A Köztársaság II. évében játszódó cselekmény néhány hét eseményeit öleli fel: március közepétől (az hébertisták letartóztatásától) Danton és hívei letartóztatásán (március 31.) és a forradalmi törvényszék elé ál-

28 Przybyszewska forrása a francia szocialista történész, Albert MATHIEZ (1874–1932) *La Révolution Française 1–3*. (1922–1927) című munkája volt: a szerző elsőként rehabilitálta Robespierre-t, akit briliáns politikusként és zseniális taktikusként mutatott be.

29 INGDAHL, *A Gnostic Tragedy...*, 17.

30 Stanisława PRZYBYSZEWSKA, „Autokomentarze do Sprawy Dantona. Samowyywiad”, in PRZYBYSZEWSKA, *Listy II.*, 549–575, 553.

31 A szerző által véglegesnek tartott változat a teljes szöveg négyszeri átírása nyomán született meg, mintegy két év alatt.

lításán át az ítélethozatalig és a kivégzésig (április 5.). A szöveg a kétszáz oldalnyi terjedeleme ellenére végig rendkívül feszes: főként az egyes szereplők mentális és intellektuális szembesítésére koncentrálnak. Éppen emiatt az ellentétes gondolatokat, motivációkat összeszikkasztató, erőteljes gondolatiság miatt érződik a nyelve kortársinak, dialógusai élénknek, élőnek. A drámában – némileg paradox módon – nincsenek jellegzetes színházi effektek: a szerző tárgyyszerűen jeleníti meg a jól ismert történelmi tényeket és eseményeket az ugyancsak jól ismert következményeikkel együtt. Ezért írja Daniel Gerould, Przybyszewska amerikai életrajzírója,³² hogy a művet a *Neue Sachlichkeit* poétikája alapján lehet értelmezni, amely az expresszionizmus érzelemkitöréseivel szemben a tények, a dokumentáció, a precizitás és a világosság, a dísztelen stílus mellett teszi le a voksot. Przybyszewska erőteljes filmes vágásokat alkalmaz: az első jelenetben a bolt előtt kenyérrre váró éhes polgárok tömege jelenik meg, az utcákon tombol a terror: látjuk, ahogyan egyre újabb és újabb embereket hurcolnak el. Kinti és benti képek, tömegeket felvonultató és kamara jellegű jelenetezés váltogatása adja a mű dinamikáját.

Przybyszewska 1929-ben írt *Önkomentárjában* dualista antropológiája alapfogalmaival magyarázza el, hogyan érti a két főhős szembenállását. Az ember kettős, természeti és szellemi lény. A két hős közül Robespierre a szinte tökéletes géniusz, aki a szellem birodalmának számunkra elérhetetlen magasságában lakozik. Mindent a hivatásának rendel alá: annak a szent elhatározásának, hogy a természeti embert öntudatos politikai lényvé formálja át, így valósítva meg a forradalom eszméjét. Természeti lényét mindenestül ennek a szellemi célnak rendel alá. Az I. felvonás második jelenetében ezt mondja élettársának, Leonore-nak: „Ide hallgass: a forradalom nemcsak az időmet, hanem egész lényemet felemészti. Már nincs magánéletem. Már nem vagyok ember. [...] Személytelen, iszonyatosan megnövekedett, lángoló aggyá változom.”³³ Jeges, szinte embertelen intellektusa taszító. Szükségszerűen szemben áll Dantonnal, aki önző és ösztönvezérelt lényként az alkotó gondolkodást (a szellem készítését) a természeti, spontán akarataknak rendel alá, s ezzel elárulja a hivatását. Minden cselekedetét a várható személyes haszon motiválja, kompromisszumkészsége mögött is ez áll: cinikus és korrupció. Ugyanakkor neki is megvan a maga igaza. A két személyiség ellentéte a mű II. felvonásának harmadik jelenetében (a dráma középpontjában) válik kézzelfoghatóvá. Robespierre találkozót kér Dantontól, mert meg akarja nyerni a kormánypártnak: csatlakozzon hozzájuk, ahelyett, hogy lázadást szít. Danton

32 KOSICKA and GEROULD, *A Life of Solitude...*, 41.

33 Stanisława PRZYBYSZEWSKA, „Sprawa Dantona”, in PRZYBYSZEWSKA, *Dramaty*, 142. (Saját fordítás: B. M.)

vacsorán látja vendégül: ott és akkor felfedi gondolatait és magatartása mozgatórugóit Robespierre előtt. Érdeemes ezt a részletet hosszabban idézni, mert a két főhős (és a dráma) alapkonfliktusa tárul fel belőle:

DANTON (*kedvesen, ezúttal óvatosan*) De ha támogatnám akcióidat a jelenlegi irányban, azzal a bukásodat siettetném. Hisz a te politikád a nagyszerű örület politikája.

ROBESPIERRE Olyan gyermetegek a kifogásaid, Danton.

DANTON Hát persze – de hisz a karzathoz szólnak. A te tévedésed sokkal mélyebben van. (*előrehajol*) Izolálod a forradalmat, Robespierre! A te csúcsaidon nem lehet lélegezni. Maxime, füttyölök én a Bizottságokra. Téged bámullak. Annyira szeretném, ha tudnálak követni. De nem akárhova, nem akárhova... (*gúnyos; kezd berúgni*)

ROBESPIERRE Ha a forradalmi lendületet megállítjuk, akkor megöljük magát a forradalmat!

DANTON Az emberek azt akarják, hogy egyenek és alhassanak békén. Ahol nem lehetnek, ott nincs törvény, se szabadság, se köztársaság. Vegyük a terrort. Nem a fejekről beszélek, az most mindegy. De te irtod a lopást és a korrupciót, pedig ez természetes szükséglet, enélkül az állam elpusztul. Olyan csődöt teremtessz, hogy száz évre megemlegetik.

ROBESPIERRE És mit tanácsolsz?

DANTON Összehangolni a szükségleteket a lehetőségekkel. Egyszóval: hozzáférhetővé tenni a forradalmat. Visszavinni az emberekhez.

ROBESPIERRE Danton, te a társadalom öt százalékát képviseled, én a hetven százalékát. Azt mondod: hozzáférhetővé tenni a forradalmat. Én úgy mondom: elárulni. Inkább a katasztrófát választom, mint a csendes szétbomlást.

DANTON (*összehúzza a szemét*) De csak így juthatsz el a célba.

ROBESPIERRE Ezt most nem értem.

DANTON (*széles mosollyal*) Valóban nem érted...?

ROBESPIERRE (*idegesen*) Az én célom, Danton – hozzáférhetővé tenni az emberi lét alapfeltételeit a nemzet hetven százaléka számára.

DANTON (*színpadiasan nevet*) Nem egészséges, ha bizonyos emberek túl sokáig kormányoznak.

ROBESPIERRE (*először meglepve, aztán hirtelen a semmibe fordítja tekintetét; félmosollyal*) A hatalomról álmodozol?

DANTON Nem kell álmodnom róla. A kezemben van. Már megkaptam az igazi hatalmat. Az utcát. – De te mit akarsz, Maxime? Még most sem vetted le a maszkodat? – A Feddhetetlen! A nép! Meg az ő lelke! Az a harsogó üresség... Mennyi ember lehet köztük? Kettő-három, ha jut ezerre. Annyi se. A többi – szemét. És olcsó! És községes! Rosszul vagyok tőlük.

Milliók, milliárdok. Arra születtek, hogy az a kevés, akinek van miből, megteremtse belőlük a maga világot! Jaj, Maxime, ha nem az örökös izzadás és a robot lenne igazi lételemük, már rég kipusztultak volna! Ahelyett, hogy szaporodnak, mint a nyüvek. Szabadságot adsz nekik – megfulladnak, mint hal a szárazon. (*intenzíven, színtelejesen*) Nos, most már te is ismeresz engem.³⁴

Ahogy a fentiekből is látszik, köznapi tapasztalati szinten a Danton és Robespierre közötti vitának nincs feloldása. A dráma éppen attól olyan izgalmas, hogy mindkét fél álláspontjának egyformán nagy súlyt ad. Bár a szerző megvallja, hogy Robespierre-t hosszabb ideig szerette, mint „bármely más férfit az életében”, kínosan ügyel az érvek és szimpátiák egyensúlyára.

A szimpátiának semmi köze a csodálatra méltó jellemvonásokhoz, inkább a személyiség erejéhez kötődik. Így Danton is igen közel áll hozzám: magával ragad gazembersége, hitúsága, pimaszsága, és tragikus végzete, amely nem oly magasztos, mint Robespierre-é, ugyanakkor sokkal gyötrelmesebb.³⁵

A műből az író életében csak két részlet jelent meg a kor legjelentősebb lengyel kulturális hetilapjában, a Mieczysław Grydzewski szerkesztette, értelmiségi olvasóközönségnek szánt, liberális *Wiadomości Literackie (Irodalmi Hírek)* című újságban. A *Danton-ügyet* a szerző életében két különböző rendezésben adták elő, Lwówban 1931-ben, illetve Varsóban 1933-ban. Ezek különböző okokból ugyan, de mégsem hozták meg számára a remélt sikert. A lwówi előadást a kor szak legnagyobb hatású rendezője és színházi teoretikusa, Leon Schiller karolta fel,³⁶ a produkciót azonban az elismerő kritikák ellenére kommersziális okokból négy alkalmat követően levették a műsorról. A varsói bemutató rendezője pedig a szerző intencióját meghamisítva az aktuális kormánypolitika propagálására használta fel a drámát azzal, hogy Robespierre-t mint erős kezű vezetőt dicsőítette.³⁷

Ahogy remélhetőleg sikerült e tanulmányban bemutatni, a lengyel író életműve megérdemelten kaphat helyet a két háború közötti időszak modernsége

34 A részletet Balogh Géza fordításában idézem a Stúdió K előadás PDF-ben hozzáférhető szövegéből.

35 Stanisława PRZYBYSZEWSKA, „Autokomentarze do *Sprawy Dantona*”, 575.

36 Ő maga ugyan nem rendezhette meg, mert politikai okokból nem dolgozhatott, de tanítványa Edmund Wierciński állította színpadra.

37 Józef Piłsudski (1867–1935) 1926-ban puccsot hajtott végre, magához ragadva a hatalmat, s a parlamenti demokrácia helyett egyre inkább diktatórikus eszközökkel kormányzott, ellenfeleit internálta, bebörtönözte. 1930-tól a belpolitikát ezredeseire bízta.

gének irányzatai között. Elsősorban az azóta is játszott Danton-ügy okán, hiszen az aktualitásából, intellektuális izzásából mit sem veszített mű utóélete a szerzőt igazolta. De az életmű sok más felfedezni valót tartogat még. Elsősorban a ma még alig kutatott három kötetes levelezést, amelyből e kivételes intellektusú, végtelenül perfekcionista, kompromisszumképtelen személyiség, e „100%-ban irodalmár” sorsa csakúgy, mint izgalmasan eklektikus gondolkodása, filozófiai, esztétikai, társadalom- és kultúrkritikai nézetei feltétlenül figyelmet érdemelnek.

Az értelmén túli költészet és az értelmén túli festészet összhangja a litografált kézírással készült futurista kiadványokban

Olga Rozanova kísérletei

Az oroszországi avantgárd mozgalom egyik jellegzetességeként, megkülönböztető jegyeként szokás számon tartani a női alkotók befogadását. Benyegyíkt Livsic 1933-ban keletkezett visszaemlékezésében, a *Másfélszemű íjászban*¹ amazonoknak nevezte Natalija Goncsarovát, Alekszandra Eksztert és Olga Rozanovát. Az említett művészekén kívül még az „avantgárd amazonjai”² közé sorolják Ljubov Popovát, Varvara Sztjepanovát, Jelena Gurót, Vera Jermolajevát, Marija Szinyakovát és Nagyezsda Udalcovát is. Az említett alkotók tevékenyen kapcsolódta be a korabeli művészeti életbe, ennek köszönhető, hogy az 1910-es években Oroszországban rendezett meghatározó avantgárd kiállítások mindegyikén magas volt a női résztvevők aránya. Az amazonok azonban soha nem alkottak önálló művészi közösséget, leginkább az orosz avantgárd ugyancsak jól ismert férfi képviselőivel dolgoztak együtt. A közös munkát többnyire erős érzelmi és családi kapcsolatok is átszöttek. Kiemelkedő művészi páros volt Goncsarova és Mihail Larionov, Popova és Alekszandr Vesznyin, Rozanova és Alekszej Krucsonih, Sztjepanova és Aleszandr Rodcsenko, Udalcova és Alekszandr Drevin, Guro és Mihail Matyushin. Tanulmányom középpontjában Rozanova és Krucsonih művészi dialógusa, mély személyes és alkotói kapcsolata áll, mely egyrészt jól szem-

1 Livsic könyve az orosz futurizmus történetének egyik alapvető forrása. A műről részletesebben lásd SZÖKE Katalin, „Benyegyíkt Livsic: A másfélszemű íjász: az orosz futurizmus elméleti memoárja. Marinetti látogatása Oroszországban”, *Helikon* 56 (2010): 420–428.

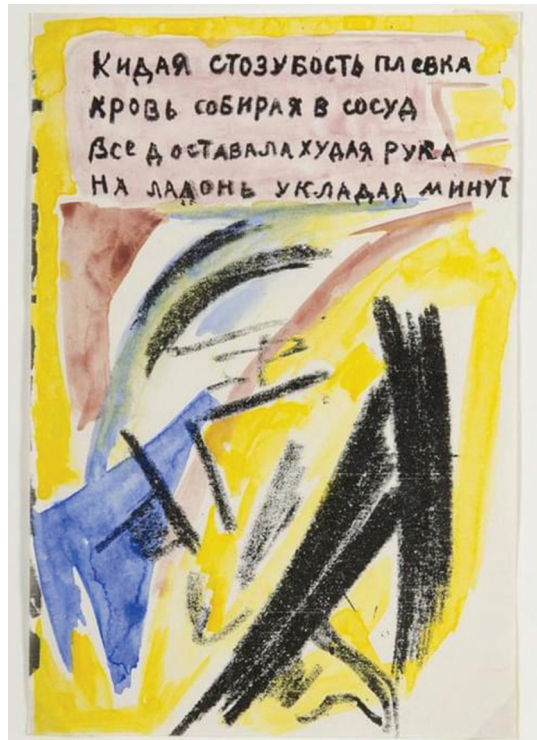
2 Az orosz avantgárd női művészete iránt érdeklődés először Nyugaton jelent meg, erről két kiállítás is tanúskodik. Az elsőt 1979-ben rendezték Kölnben *Az orosz avantgárd női képzőművészei 1910–1930 (Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910–1930)* címmel. A 2000-es New York-i kiállítás pedig már címében is megidézi Livsic metaforáját: *Amazons of the Avant-Garde*. A Guggenheim Múzeumban hat művész, Ekszter, Goncsarova, Popova, Rozanova, Sztjepanova és Udalcova festményeit és rajzait állították ki.

lélteti az orosz avantgárd művészet főbb törekvéseit, másrészt rámutat az értelmén túli költészet és a tárgynélküli, absztrakt festészet tipológiai rokonságára.

Olga Vlagyimirovna Rozanova (1886–1918) egyszerre volt festő, grafikus, könyv- és iparművész, művészetelméleti író és költő. Nagyon fiatalon, harminckét évesen halt meg. Mindössze kilenc év alatt hozta létre számos átalakulást és változást, művészeti megújulást mutató életművét. Rozanova tehetségét kortársai is elismerték: Malevics őt tartotta a legtehetségesebb szuprematistának,³ Rodcsenko a szuprematista festészet első mesterének és a művészet forradalmárának nevezte, míg Majakovszkij versciklust szentelt neki. Rozanova 1911 és 1918 között minden jelentős avantgárd kiállításon részt vett. Az avantgárd művészet minden fázisát végigjárta a tárgynélküli, absztrakt festészet felé vezető úton. Először Moszkvában tanult festeni Bolsakov és Juon művészeti iskoláiban, majd Pétervárra költözött, és Zvanceva magániskolájába járt, ahol többek közt Leon Bakszt, Misztyiszlav Dobuzsinszkij és Kuzma Petrov-Vodkin is tanítottak. Egyik vezetőségi tagja lett a Fialatok Szövetségének, ő írta a csoport manifesztumát, mely az új művészet nevében harcot hirdet minden ellen, ami akadályozza a folyamatos megújulást és kísérletezést. A Szövetség kiállításain ismerkedett meg a kubofuturista költőkkel, a Burljuk testvérekkel, Velemir Hlebnyikovval, Majakovszkijjal és Krucsonihhal. Krucsonih a korabeli művészeti színtér meghatározó, ugyanakkor rendkívül megosztó alakja volt. Szenvedélyes szervező, kezdeményező, elméletalkotó, kísérletező alkotó, aki elbűvölte Rozanovát. Kettejük kapcsolata érzelmi téren megszokott, banális sémák szerint alakult: hosszabb ideig nem tudtak együtt élni, az elválásokat ismételt egymásra találások követték. Ez azonban a közös munkát, terveik és nézeteik megvitatását nem akadályozta meg, Rozanova haláláig szinte szimbiotikus kapcsolatban dolgoztak együtt. Egymást inspiráló alkotói párbeszédük levelezésükben, cikkeikben és a kézzel készített futurista könyvekben maradt fenn.

Krucsonih és Rozanova első közös munkája a *Fellázadunk* (*Возрождение*) című Krucsonih-mű volt 1913-ban, amelyet a szövegek szerzője „Petrográd első képzőművésznőjének, O. Rozanovának” ajánlott. A kiadványban három litográfia szerepel, kettő Malevics alkotása, egy pedig Rozanováé. A kötetben található versek egyike valójában szerelmi vallomás. Közös alkotásaik közé tartozik még az *Erdei szellem* (*Бух лесинный*) és a *Szétrobb* (*Взорвалъ*) első kiadása, mely 1913 júniusában jelent meg. Ebben Kulbin, Malevics és Goncsarova munkái mellett Rozanova litográfiai láthatóak. A második kiadás 1913 végén látott napvilágot,

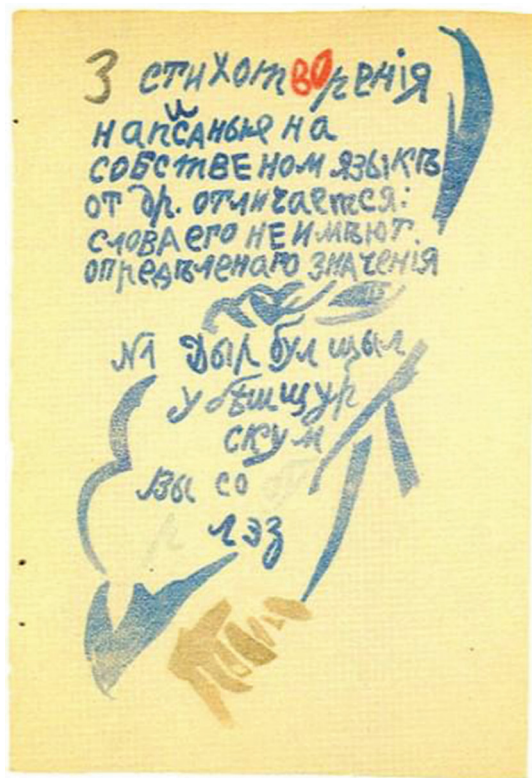
3 Amikor Rozanova az októberi forradalom első évfordulóját ünneplő előadás szervezésén, díszletein dolgozott Moszkvában, megfázott, súlyosan megbetegedett, és november 7-én meghalt. Temetésén Malevics a gyászmenet élén egy szuprematista képet, fekete alapon fehér négyzetet ábrázoló transzparenst vitt.



Buta szavak kacsafészke

ahogy a *Buta szavak kacsafészke* is (*Утиное гнездышко дурных слов*). 1914-ben jelent meg a *Te li le* (*Те ли лэ*) kötet és a *Játék a pokolban* (*Игра в аду*) második kiadása. Rozanova illusztrálta az *Értelmén túli gönyvet* (*Замная гнига*), részt vett Krucsonih és Hlebnjikov közös manifesztuma, *A szó mint olyan* (*Слово как таковое*), valamint két, kritikai írásokat tartalmazó Krucsonih-könyv megformálásában, vizuális arculatának kialakításában. Közös munkáikban mind a költészet, mind a festészet területén megfigyelhető a művészeti határok feszegetése, a hagyományos ábrázolás tárgyiasító kényszerétől való menekülés, illetve a racionalitáson túllépő eredők keresése.

A futurista könyvművészeti kísérletek festők és költők termékeny együttműködéséből születtek. Kiadványaikban gondot fordítottak szöveg és grafika egymás mellettiségének térstrukturáló szerepére. A futurista könyvek tere nem egységes és összefüggő, a széttöredezettség érzetét fokozta, hogy alkotóik különböző méretű és típusú betűket, a szöveg lineáris befogadási folyamatát megtörő szá-



Te li le

mokat, matematikai jeleket, kiemeléseket, vonalakat, zenei és térképészeti szimbólumokat használtak.⁴ Krucsonih kezdeményezésére rajz és írás összekapcsolásával, a kézírásokra jellemző hangulati többletjelentés kihasználásával, kézírásos alkotások létrehozásával is kísérleteztek. Az agy által vezérelt kézírás alakításában mind a tudatos, mind a tudattalan (lelki) történések szerepet játszanak. A futuristákat épp ez utóbbi foglalkoztatta. Azt keresték, hogy miként lehet az átélt, nem az anyagi világhoz köthető tapasztalatokat, élményeket közvetíteni, érzéki formába önteni. Épp ezért nyomon követték az emberi psziché működését vizs-

⁴ A szinkretikus jellegű *Vasbeton* poémák szerzője, Vaszilij Kamenszkij szerint ezek az alkotói fogások, valamint az egyes szócsoportok geometriai formába rendezése a befogadás számára dinamikussá, könnyebben megjegyezhetővé teszik a tárgyat. Василий КАМЕНСКИЙ, *Путь энтузиаста* (Москва: Федерация, 1931), 194.

gáló tudományos kutatásokat. Ismerték az elmebetegek nyelvi megnyilatkozását, kézírását elemző *Образцов-книжечко*, olvasták Konovalov munkáját (*Vallásos ekstázis az orosz misztikus szektásságban; Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве*) is, amely a vallási ekstázis jelenségét vizsgálta az orosz misztikus szektákban. A szektás, archaikus szertartások, a vallási elragadtatottság, az önkívületi állapot és misztikus érzékelés nem vallásos aspektusból foglalkoztatta az avantgárd művészeket, hanem a tudattalan tartalmak felszínre hozását elősegítő technikákra voltak kíváncsiak.⁵ Nem volt ismeretlen előttük a filozófus, Nyikolaj Fjodorov középkori kézíratos könyveket vizsgáló kutatása sem. Fjodorov hangsúlyozta a kézírás képi kifejező erejét, azt, hogy a betűk rajza, a sorok megformálása az alkotó érzelmi és lelki állapotát adják vissza. Szerinte a művészi gonddal, szeretettel és áhítattal megformált betűk, azaz a kézírás egyfajta imádságként is értelmezhető.

A kubofuturisták második kiáltványa külön ki is tér a kézírás szerepére. A kiáltvány a *Bírák keltetője (Садох судей)* második kötetében jelent meg 1913 tavaszán⁶, szerzői pedig a Burljuk testvérek, Guro, Nyizen, Majakovszkij, Hlebnyikov, Livsic és Krucsonih voltak. A manifesztum elveti a régi nyelvet, a megszokott szintaxist, ritmikát, rímelést, helyesírást, helyes ejtést és központosítást, egyúttal vallja az alkotó jogát a költő lexika kiszélesítésére, az eredetiségre. Az ötödik programpontra a kézíratos könyvekről szól, a kiáltvány szerzői a kézírásban a költői impulzus fontos összetevőjét látják. Hlebnyikov és Krucsonih szintén 1913-ban keletkezett deklarációjukban (*A szó mint olyan; Слово как таковое*)⁷ arról beszélnek, hogy a lelkiállapot megváltoztatja az írásképet, ezért a kézírás a szöveg tartalmától függetlenül szerzője hangulatáról, érzelmi állapotáról is informál. Épp ezért érthető, hogy elsősorban Hlebnyikov és Krucsonih, illetve a *Szamárfarok* alkotói (Larionov és Goncsarova), valamint Rozanova kísérleteztek a kézírásban rejlő művészi lehetőségek kiaknázásával. A kötetek vizuális arculatának kialakítása során messzemenőig figyelembe vették és kihasználták a kézírásokra jellemző hangulati többletjelentést. A betűk grafikai megformálásában az óorosz művé-

5 Különösen nagy figyelmet szenteltek a racionális nyelvhasználat különböző deformációinak, köztük a ráolvasásoknak, az ekstázis beszédmódoknak, a gyermeknyelvnek, az elszólásoknak, nyelvbotlásoknak és az elmebetegek önkifejezési formáinak.

6 Давид Бурлюк, Елена Гуро, Николай Бурлюк, Владимир Маяковский, Екатерина Низен, Виктор Хлебников, Бенедикт Лившиц и Алексей Крученых, „Предисловие”, in *Садох судей*, 2 том, 2:1–4 (Санкт-Петербург: Журавль, 1913).

7 Алексей Крученых и Велемир Хлебников, *Слово как таковое* (Москва: ЕУЫ, 1913).



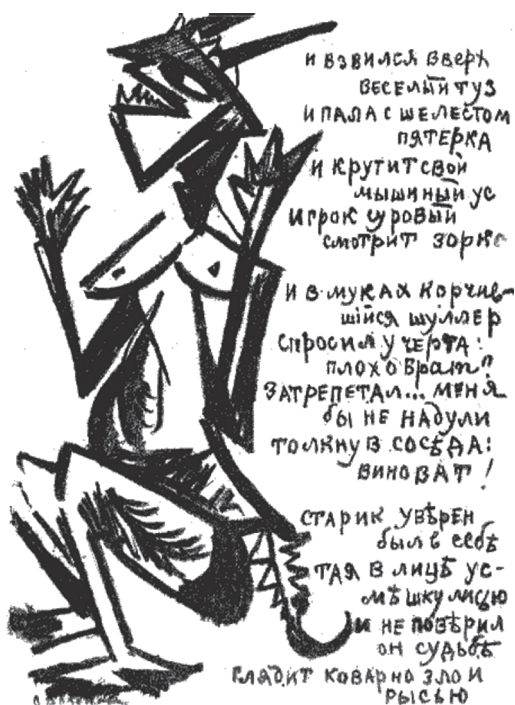
A Játék a pokolban egy oldala Gonsarova illusztrációjával

szetre, a középkori kéziratos könyvekre támaszkodtak, a betűre pedig úgy tekintettek, mint aminek saját rajza, hangzása, szárnyalása és lelke van.⁸

A kéziratos könyvek ötlete Krucsonihtól származott. Az első ilyen könyvek 1912-ben kézi technikával készültek, kisméretűek voltak, hiszen az alkotói szándék szerint csak így kelthetnek egységes benyomást, így lehet őket rövid idő alatt áttekinteni, befogadni. A *Játék a pokolban* (*Игра в аду*), a *Régi szerelem* (*Старинная любовь*)⁹

8 Василий Каменский, *Его-моя биография великого футуриста* (Москва: Китоврас, 1918), 123.

9 A *Régi szerelem* szövege Krucsonih egyedüli alkotása, a lírai ciklus illusztrációit Larionov készítette absztrakt expresszionista stílusban. Több illusztrációban már a lucszimus avagy rayonizmus elveinek érvényesülését figyelhetjük meg. A litografált kézírás számos hibát tartalmaz, hiányzik belőle a középpontozás, ugyanakkor szervesen beleszőődik a rajzokba, így Hardzsijev meglátása szerint a könyv teljes művészeti egészet képez. Николай Харджиев, *Памяти Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова* (Москва: Искусство книги, 1968), 315.



A Játék a pokolban egy oldala Rozanova illusztrációjával

és a *Világavégéről* (*Мирсконца*)¹⁰ kiadványokban a rajzok mellett a kézírás is litografált. A kézírás és a rajz egyaránt felvihető a mészkőre, azaz a két összetevő (kép és írás) kézi technikával készül, ezért ez a megoldás a nyomtatással ellentétben nem töri meg az oldalak szerves egységét. Az illusztrációk hol a népi művészetre, a lubok tradícióra, hol a gyerekrajzokra, hol pedig az absztrakt rajzokra emlékeztetnek. A műalkotás véletlenszerűségét, esetlegességét, a keletkezés folyamatszerűségét a nyomdahibák, el-

10 A *Világavégéről* könyv a futurista kiadványok klasszikus típusának nevezhető. Krucsonih és Hlebnyikov legjelentősebb közös kísérletét Larionov, Goncsarova, Rogovin és Tatlin illusztrálta. A kiadvány kollázs technikával, ragasztásos eljárással készült, kétféle papírt és betoldott, szabálytalanul vágott oldalakat használtak. A szöveg hol a szerző kézírásával jelenik meg, hol különböző méretű, nyomtatott formát utánzó betűkkel. A szavak közötti hiátusok sem egyenletesek. A hiba, az elírás és a központozás hiánya mellett érdekes kísérlet még a mondatok összekeverése a *Földkörüli utazás* (*Путешествие по всему миру*) című szövegben. Ez a megoldás leginkább a szürrealista automatikus írásra emlékeztet. Krucsonih alkotói elvei és a szürrealizmus kapcsolatáról lásd Екатерина БОБРИНСКАЯ, „Предсюрреалистические мотивы в эстетических концепциях А. Кручных конца 1910-х годов”, *Russian Literature* 65, 1 (2009): 339–354.

írások, kihúzások és javítások érzékeltetik. A kézírás ritkán kalligrafált, inkább kapkodó, sietős. A betűk változatos méretűek, kevésbé megformáltak, néha különböző irányba dőlnek, hol kerek, hol szögletesek, és mentesek minden díszítő huroktól és kacsaringótól. Ebben is leginkább a keletkezés és születés pillanatának megragadására való törekvés érhető tetten.

Krucsonih következő könyvei is hasonló megoldásokkal készültek. A *Félholt* (Полуживой) Larionov, a *Pusztaiak* (Пустынники) Goncsarova, a *Rúzs* (Помада) Larionov, a *Szétrobb* (Взорваль) Malevics, Goncsarova és Kulbin, később Rozanova kivitelezésében jelent meg. Rozanova 1913-tól kezdve szinte állandó alkotótársává vált Krucsonihnak. Az első kézírásos könyv, amelyet Rozanova illusztrált és litografált, az *Erdei szellem* című kötet volt. Ez Krucsonih és Hlebnyikov verseit tartalmazza. A könyv lefordíthatatlan címe (*Бух лесинный*) Hlebnyikov neologizmusa, egy erdei lényt, az erdő zöld rémszellemét jelöli. A kiadvány borítóját, ahogy a mű elején és végén található absztrakt kompozíciókat is, Rozanova készítette. Krucsonih portréját viszont Kulbin rajzolta. Rozanova – pályatársaihoz hasonlóan – a megformálás, az illusztráció és a szöveg szerves egységének megteremtésére törekedett. A kézírás egyediséget, közvetlenséget, esetlegességet és véletlenszerűséget kölcsönöz a kiadványnak, az egyszerűség, megismételhetetlenség érzetét kelti. Rozanova későbbi munkáiban még inkább érezhető, hogy a rajz és a kézírás nem különül el, hanem olyan, mintha egymásból nőnének ki, egymásban folytatódna.

Krucsonih *Szétrobb* című könyve először 1913 tavaszán látott napvilágot, benne a pillanatnyiség alkotói elve dominál. A robbanás, a hirtelen kitörés megsemmisítő, de egyben teremtő erőt is hordoz magában. Az első kiadás borítóját Kulbin, míg a második, 1913 nyarán megjelent kiadás egyedileg, kézzel színezett borítóját Rozanova készítette. Mindkét változatban Goncsarova, Malevics, Kulbin, Altman és Rozanova illusztrációi szerepelnek.¹¹ A kötet szövegei a költői *szdvig* (szócsuszam) elvére épülnek és diszharmoniót sugároznak. Ez az illusztrációk képi világában, a nyomtatási módok váltogatásában, különböző méretű, színű és anyagú oldalak alkalmazásában is megjelenik. A verbális és a vizuális elemek egyenrangúan kapcsolódnak össze,¹² dinamikus kollázst alkotnak. Krucsonih törekvése a szüzsétől és az értelemtől való megszabadulásra irányult, ezt Rozanova

11 Krucsonih egyik kedvelt megoldása volt, hogy az átdolgozott, kiegészített szövegeket más művész illusztrációival, rajzaival és kézírásával jelentette meg újra. A fekete-fehér és a színes kivitelezés közötti különbségeket részletesen elemzi Kornelija Ičin. Корнелия Ичин, „Вопрос фактуры: Взорваль Крученных”, *Russian Literature* 65, 1 (2009): 181–294.

12 Gerald JANECEK, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments 1900–1930* (Princeton: Princeton University Press, 1984), 94–95.



A Szétrobb borítója

vizuálisan a forma felbontásával, az alakok megkettőzésével érzékelteti. Az irracionális eredő kutatása az ő alkotásaiban is megfigyelhető, ezért a versszöveg egyre inkább feloldódik a rajzban és festészeti elveket valósít meg. A második kiadásban több oldalt kézzel és akvarellal festett, ez egyfajta dekorativitást kölcsönzött a kiadványnak. Az eltérő színű kiemeléssel Rozanova felerősíti a szöveg hatásmechanizmusait, hiszen a különböző színek másként hatnak az információ befogadására és értelmezésére.

Goncsarova és Rozanova neve már többször is egymás mellé került, ezért érdemes kitérni a két női művész alkotómódszerei közötti eltérésekre. Általánosságban elmondható, hogy míg Rozanova egyediségét alkotásainak érzelmi töltete, lírai és improvizatív jellege adja, addig Goncsarova legtöbb képének, illusztrációjának van egyfajta cselekménye, szüzséje. Az vitathatatlan, hogy Goncsarova hatott Rozanovára, aki a befogadás után sajátos módon azonban mindent újraértel-

mezett. Például a futurista könyvekben Goncsarova használta először a kollázst, a *Világavégéről* kötet (1912) borítójának minden példányára egyedileg ragasztott rá egy arany, zöld vagy fekete színű papírból kivágott virágot. De ez csak egyszeri tapasztalat volt, Rozanova és Krucsonih később sokkal következetesebben kísérletezett a kollázsban rejlő lehetőségekkel.

Goncsarova hatása, a hatás feldolgozása és rozanovai újraértelmezése leginkább a *Játék pokolban* két kiadásának összevetésével szemléltethető. Hlebnyikov és Krucsonih közös műve először 1912-ben jelent meg Goncsarova tizenhat rajzával. A burleszk-fantasztikus poéma középpontjában a bűnösök és az ördögök közötti pokolbéli kártyázás áll. Krucsonih litografált kézírása stilizált, az egyházi szláv írásmódra emlékeztet. Goncsarova illusztrációi energikusak, éles kontrasztokra, a fehér és a fekete ellentétes eredőinek a küzdelmére építenek. A szűk térbe komponált, annak kereteit dinamikusan szétfeszítő egyalakos ábrázolások mintegy sajátos önparódiaként az *Evangelisták* monumentális dekoratív kompozícióját idézik meg.¹³ Az 1914-ben készült második kiadást már Malevics és Rozanova képei illusztrálják. Malevics készítette a borítót és három rajzot, míg Rozanova több, mint húsz illusztrációt alkotott. A szöveg képe is megváltozott, a strófákat másként helyezték el és a központozás is eltűnt, de a vizuális megformálás még inkább átalakult. Míg Goncsarova lubok stílusban készült litográfiai elkülönülnek a szövegtől, addig Rozanova fantazmagórikus alakjai, szörnyei, madárcsőrű ördögei kitöltik az egyes oldalak szélét, de néhol a szöveg soraiba is bekúsznak, szétfeszítve azokat. Mozgásban vannak, dinamikusak, míg Goncsarova alakjai statikusak, keretbe szorítottak. Rozanova a margináliák műfaji hagyományát eleveníti fel. Alakjai úgy jelennek meg, ahogy az írói kéziratokban: például Puskin vagy Dosztojevskij kézírataiban is rajzok és portrék tűnnek fel, hol a szövegben, hol a szöveg szélén. Roman Jakobson egyenesen úgy véli, hogy a *Játék a Pokolban* Puskin *Pokoli poemájának* nyelvi és grafikus motívumaival hozható kapcsolatba. Ez a mű nem jelent meg, csak a kézirat maradt fenn, melyet Vengerov 1908-ban publikált. Feltehetőleg mind Rozanova, mind Malevics ismerte ezt a kéziratot.¹⁴ Nyikolaj Kulbin 1909-ben Péterváron *Háromszög – Koszorú* címmel avantgárd festmények mellett írók kézírataiból és rajzaiból, többek közt Turgenyev, Tolsztoj, Puskin, Blok, Remizov, Hlebnyikov és Andrejev alkotásaiból rendezett kiállítást.¹⁵ A Rozanováról szó-

13 Николай ХАРДЖИЕВ, *Памяти Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова* (Moskva: Искусство книги, 1968), 315.

14 Нина ГУРЬЯНОВА, *Ольга Розанова и ранний русский авангард* (Moskva: Гилея, 2002), 71.

15 Kulbin szerint a két alkotói folyamat (írás és festés) között rendkívül szoros a kapcsolat: a kép, a rajz a kézíráshoz hasonlóan az alkotó lélekállapotát, belső ritmusát materializálja. Mivel a kézírás a művész személyiségének a lenyomata, a kéziratok érdekesekek a nagyközönség számára.

ló monográfia szerzője, Nyina Gurjanova úgy látja, hogy a madárcsőrű pokolbeli lény és lázálmában női profilt látó ördög alakja már Puskin rajzaiban is feltűnik.¹⁶

Rozanova a futurista könyvek sajátos változatát dolgozta ki, illusztrációi adekvát módon fejezik ki Krucsonih költészetének belső logikáját, intonációját. Rozanova munkáiban a vonal a szó, a szín pedig a hang ekvivalensévé válik. A két struktúra – hang és szín – szintézise a színes, hektográf eljárással sokszorozított szövegekben valósult meg a legteljesebben. Krucsonih és Hlebnyikov 1914-es közös kötetében, a *Te li leben* Rozanovának köszönhetően megjelent a színes kézírás. Rozanova minden figyelmét a színeztetésre összpontosította: más-más színekkel emelt ki egyes hangokat, hangkapcsolatokat, a betűk színesek, az egyes oldalakon pedig különböző színeket használt a háttér megformálására¹⁷. A kötetben Hlebnyikov és Krucsonih zaum-versei találhatók, köztük az értelmén túli költészet minden szöveggyűjteményében szereplő darabja, Krucsonih ötsorosa, a *Dir bul scsil* (*Дыр бул щыл*). Krucsonih a szó jelentése helyett a hangzásra helyezte a hangsúlyt, a szó hangkészlete, a szót alkotó hangok hívják elő a nyelv elsődleges elemeiben rejlő tudattalan alkotó energiákat. A hangstruktúráknak nincs fogalmi jelentése, de a ritmikus ismétlődések hatnak a befogadó tudattalanjára, s akaratlanul is bevonják az asszociációs játékba. Valójában tehát a Krucsonih-féle nyelvi konstrukcióknak funkcionális jellege van.¹⁸ Rozanova megformálásában szintén háttérbe szorul a szó fogalmi jelentése, míg a látható, formai oldala előtérbe kerül. A szó, a szót alkotó betűk a grafikai kompozíció elválaszthatatlan részei, bizonyos értelemben alárendelődnek a rajz elveinek. Amikor Marinetti Oroszországban járt, Krucsonih megmutatta neki ezt a kiadványt, ezután Rozanova meghívást kapott a Galleria Sprovieriben megrendezett *Esposizione libera futurista internazionale* kiállításra Rómába. Rozanován és Ekszteren kívül más nő nem szerepelt a kiállításon. Rozanova alkotásai közül a *Te li le* mellett a *Buta szavak kacsafészke* akvarellal színezett litografált kötetét mutatták itt be. A *Kacsafészket* teljes egészében Rozanova formálta meg: a versszövegek az ő kézírásával jelennek meg, ő gondolta ki a szövegek és az illusztrációk elhelyezését, egymáshoz való viszonyát, illetve minden nyomatot másként színezett. A kézzel írt versszövegek lapjai litográfiákat tartalmazó oldalakkal váltakoznak, ezek pedig

16 Гурьянова, Ольга Розанова и..., 71.

17 Feltehetőleg Rozanova ismerte Cendrars és Sonia Delaunay szimultán alkotását, az egyetlen összehajtogatható lapra nyomtatott *Transzszibériai expresszt*. Delaunay színes hátteret hozott létre a szövegnek, de a betűket nem színezte. A százötven példányban készült alkotás egy példányát Péterváron is kiállították.

18 Екатерина БОБРИНСКАЯ, *Русский авангард: истоки и метаморфозы* (Москва: Пятая страна, 2003), 109.



Az *Értelmen túli gönyv* borítója

épp úgy színre viszik, megmutatják az irracionális eredőt, mint az értelmen túli szövegek, hiszen bennük az egyes felismerhető, megragadható részletek feloldódnak az absztrakcióban.

Az utolsó kiadvány, amelyet Rozanova és Krucsonih együtt készített, az *Értelmen túli gönyv* volt. 1915-ben jelent meg, a szövegek egyik szerzője Krucsonih volt, míg a másik az Aljagrov álnéven szereplő Roman Jakobson. Már a cím, a könyv szó deformációja rámutat arra, hogy a kiadvány megkérdőjelezi az intellektuális közlés lehetőségét, inkább a befogadónak az ész határain túllépő érzelmi tapasztalataira apellál. Ezt Rozanova borítón látható kollázsa is kifejezi: egy piros papírból kivágott szívet látunk, amelyet mintha egy gomb kapcsolna össze a borítóval. A versek különböző méretű betűkészlettel nyomtatottak, illusztrációként pedig Rozanova a korábban készített, a szöveghez semmilyen módon nem kapcsolódó, kártyafigurákat ábrázoló linómetszeteit használta fel. Ezek egyrészt a lubok-hagyományra, illetve a kártyalapok hagyományos ikonográfiájára támaszkodnak, közben azonban Rozanova játszik a kézi nyomtatás lehetőségeivel.

1915-ben már láthatóvá váltak az avantgárd eszme alakulásának újabb irányai, a kubofuturizmustól a szuprematizmusig, illetve konstruktivizmusig vezető utak. Rozanova képei ebben az időben a tárgyi ábrázolás és az absztrakció határán mo-

zotnak. Ugyan Krucsonih és Rozanova már nem éltek együtt (Krucsonih a háborús mozgósítás miatt a fővárostól távol, a Kaukázusba került), de továbbra is leveleztek. A levelek alapján jól nyomon követhető az alkotói együttgondolkodás, művészi problémák, alkotási elvek megbeszélése. Krucsonih ebben az időszakban (1915) ismerkedett meg Malevics gondolataival. Ezeket az eszméket – amelyeket Malevics ekkor még nem nevezett szuprematizmusnak – Krucsonih és Rozanova a levelezésükben részletesen megvitatta. Krucsonih a szuprematizmusban az értelmén túli költészet képzőművészeti megfelelőjét, az értelmén túli festészetet látta. Ahogy az értelmén túli költészet eltávolítja a szót a mindennapi, automatizálódott nyelvhasználatától, úgy a szuprematizmus is megszabadítja a formát a gyakorlati, hasznos értelemtől. Krucsonih az értelmén túli nyelv teóriáját a kaukázusi időszakban (1916–1919) még tovább mélyítette. Azt a köztes teret kereste, ami a hang és a betű, illetve a jel lelke (belső lényege) és érzéki megtestesülése között húzódik. A köztük levő viszony és egyeztetés, a láthatatlan belső alkotói folyamat érdekelte, a nyelv keletkezésének jelenségéhez szeretett volna közelebb kerülni. Tbilisziben előadásokat tartott az értelmén túli költészetéről. Természetesen saját szerepét is kihangsúlyozta: megítélése szerint ő fogalmazta meg az értelmén túli költészet alapelveit, példát is adott erre és iskolát teremtett. Az iskola tagjaként Gnyedovot, Aljagrovot, Malevicset, Zdanyevicset és Olga Rozanovát nevezte meg.

Rozanova 1915-től kezdve írt zaum-verseket, verseinek első olvasója és kritikusa Krucsonih volt.¹⁹ Az egyik legsikerültebb alkotása a *Spanyolország (Испания)*, mely posztumusz jelent meg 1919-ben. A tarantella ritmusát idéző szöveg a hagyományos bulvárrománok parodisztikus hangimitációja. A zaum-versek írása mellett ebben az időszakban Rozanova kollázsokat készített színes papírokból. Ez a kísérletezés bizonyos értelemben előkészítette a szuprematizmus felé való elmozdulását. *Háború* című albuma, különösen annak borítója már a szuprematizmus elveit mutatja. 1916 végétől Rozanova aktív tagja lett Malevics csoportjának, a Suprémusnak. *Kubizmus, futurizmus, szuprematizmus* címmel írt cikkében²⁰ a szín problémájával foglalkozik. Sok szempontból megismétli Malevics főbb állításait az ábrázoló és a tárgynélküli művészet forrásaira vonatkozóan. Rozanova szerint azonban a tárgynélküli művészet a szín iránti szeretetből születik. Míg Rozanova kompozíciói a szín összes lehetőségének a feltárására törekszenek, de-

19 Krucsonih a szerkesztés során gyakran minden tárgyi elemet és logikai kapcsolatot kivett Rozanova verseiből. Гурьянова, *Ольга Розанова и ...*, 97–98.

20 A cikket Rozanova a *Suprémus* címmel tervezett folyóirat számára írta, de végül a kiadvány nem valósult meg. Ольга РОЗАНОВА, „Кубизм. Футуризм. Супрематизм.”, in Нина ГУРЬЯНОВА, *Ольга Розанова и ранний русский авангард*, 196–203 (Moskva: Гилея, 2002).

koratívak, addig Malevics a színt arra használja, hogy megkülönböztesse az egyik síkot a másiktól. Rozanova „színfestés” elméletéhez kapcsolódó tervei és elképzelései korai halála miatt megvalósulatlanok maradtak.

Rozanova Krucsonihhal együttműködve és együtt gondolkodva a tárgy nélküli festészet elvéig jutott el. A művészi és inspiráló kapcsolat, a közös munka arra ösztönözte, hogy folyamatosan új megoldásokat és megközelítéseket keressen, egyedi alkotásokat hozzon létre. Az orosz futurista könyvek ennek az egyediségnek és a kísérletező kedvnek a legmeggyőzőbb bizonyítékai.

Festőnők és ikonok

Natalija Goncsarova és Julia Reitlinger

Az 1890-es évek közepétől a cári udvar neves ikonfestőjének, Vaszilij Gurjanovnak a közreműködésével régi orosz ikonok sorát (köztük Andrej Rubljov *Szentháromság* ikonját) restaurálták, eltüntetve róluk az évszázadok során lerakódott sötét réteget. Az ikonok felszínre kerülő szín- és formavilága a reveláció erejével hatott. Ettől kezdve az ikont már nem csak liturgikus tárgyként, hanem képzőművészeti alkotásként, mint a régi orosz művészet¹ emlékét tartották számon a kulturális térben, aminek köszönhetően az ikonfestészet számottevő hatást gyakorolt a századforduló orosz művészetére. Magángyűjtemények jöttek létre, kisebb ikonkiállítások szerveződtek, melyek eseményszámba mentek a művészvilágban.² Vonzónak bizonyult az ikon az avantgárd alkotók számára is, akik mindenekelőtt a primitív művészet egyfajta megnyilvánulását látták benne, és gyakran merítettek ihletet belőle.

Az avantgárd festészet és a régi orosz ikonfestészet kapcsolatának három alapvető aspektusát lehet elkülöníteni: az esztétikait, a metafizikait és a szemiotikait. Ruzsa György az esztétikai aspektust emeli ki, és azon belül hét „hatástípust” különít el. Ezek közül a geometrikus absztrakciót tartja a legmeghatározóbbnak:

- 1 A „régii orosz művészet” terminusként a középkori orosz művészetre (a kereszténység felvételétől a 17. századig) vonatkozik.
- 2 1911-ben az Ilja Osztrouhov moszkvai lakásmúzeumában kiállított régi orosz ikongyűjteményt Henri Matisse is megtekintette, és lelkesen nyilatkozott róla. 1913-ban rendezték meg szintén Moszkvában a *Régi orosz művészet* kiállítást, amelyen először mutatták be a szélesebb közönségnek több ikongyűjtő anyagait, és ugyanebben az évben állította ki lubok- és ikongyűjteményét egy külön kiállítás keretében Mihail Larionov és Natalija Goncsarova. Lásd Олег ТАРАСОВ, „Иконопись и русский авангард”, *Энциклопедия русского авангарда*, hozzáférés: 2023.01.07, <https://rusavangard.ru/online/history/ikonopis/>.

A szuprematista formák és a szuprematista szemlélet kialakulásában, mely a tárgyi világtól való eltávolodást, a világ szerkezetének legtökéletesebb képét kívánta érzékeltetni, a geometriai szerkesztést gyakran fölhasználó, időtlenségre, tökéletességre törekvő ikonfestészet sok támpontot nyújtott.³

Irina Jazikova, napjaink egyik legismertebb ikonszakértője úgy véli, hogy az esztétikai hatás mögött a metafizikai útkeresés a döntő.

Az ikonon ott volt az, amit annyira kerestek az avantgárd alkotók: a természettől való függetlenség, a vonalak és felületek dominanciája, túlvilági tér és idő. Az avantgárd művészek megértették, hogy a keresztény kultúrával folytatott dialógus nagyon termékeny lehet, hogy a vallási hagyomány nem veszítette szem elől a művészet legfontosabb feladatát – a metafizikaival való érintkezést. [...] Az avantgárd általános törekvése szellemiségében vallásos volt.⁴

Oleg Taraszov ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy „az ikon és az avantgárd festmény két, egymással szöges ellentétben álló jelrendszer”.⁵ Az ikon esetében ugyanis a jel és a jelentés nem különül el: a pravoszláv doktrína szerint az ikonon ábrázolt személy vagy esemény ténylegesen jelen van az ikon előtt imádkozó hívő számára,⁶ míg az avantgárd festményeken a jel és a jelentés kapcsolata teljességgel önkényes. Funkcióját tekintve azonban a két jelrendszer közel áll egymáshoz, amennyiben mindkettő célja a transzgresszió – szemlélőjük eljuttatása egy láthatatlan világba. Ezért „a nonfiguratív festményt és egy régi orosz ikont egymás mellé lehet helyezni a falon, mindkettő a transzcendens felé nyitott, és egyik sem kapcsolódik a külső valósághoz”.⁷

A három, az esztétikai, metafizikai és szemiotikai aspektus nyilvánvalóan nem független egymástól, és ha az egyikben változás áll be, az magával hozza a másik kettő módosulását is; így az avantgárd festők által készített ikonképek és -stilizá-

3 RUSZA György, „Az orosz avangarde és az ikonfestészet”, *Ars Hungarica* 16, 1. sz. (1988): 80.

4 ТИХОН СЫСОЕВ и Ирина ЯЗЫКОВАЯ, „Русский авангард: все, что нужно знать”, *Фома*, 2017. augusztus 9., hozzáférés: 2023.01.07, <https://foma.ru/russkiy-avangard-bogoborcestvo-ili-bogoisikatelstvo.html?ysclid=lcmf3d0zdc51072811>. (Az orosz nyelvű szakirodalmi forrásokból származó idézeteket itt és továbbiakban saját fordításomban közlöm – Sz.T.)

5 Oleg TARASOV, „Spirituality and the Semiotics of Russian Culture: From the Icon to Avant-Garde Art” in *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives*, eds. Louise HARDIMAN and Nicola KOZICHAROW, 115–128. (Cambridge: Open Book Publishers, 2017), 115.

6 Vö.: „Annak, amit az ikonon ábrázolnak, van egy Ősképe, és aki az ikont nézi, az Ősképet látja maga előtt.” Валерий ЛЕПАХИН, *Икона и иконичность* (Szeged: JATEPress, 2000), 27.

7 Oleg TARASOV, *Spirituality and the Semiotics...*, 117.

ciók sajátos műalkotásoknak tekinthetők. Az alábbiakban két konkrét példán, két orosz festőnő, Natalija Goncsarova (1881–1962) és Julia Reitlinger (1898–1988) egy-egy alkotásán mutatom be, milyen szemantikai-szemiotikai elmozdulásokat eredményez az ikonfestészeti hagyomány avantgárd szemléletű „továbbírása” – az első esetben a világi művészet szférájában, a másodikban a pravoszláv doktrína keretein belül.

Natalija Goncsarova, a legismertebb „avantgárd amazon” és a világi szerzetes Julia Reitlinger (Johanna nővér), aki csak a szó legtágabb értelmében, mint a hagyomány radikális megújítója tekinthető avantgárd alkotónak, eltérő életutat járt be, amelyekben mégis felfedezhető néhány közös vonás. Mindketten jó nevű nemesi családból származnak: Goncsarova apai nagyapja Puskin feleségének unokaöccse volt; Reitlinger mindkét nagyapja magasrangú tisztként szolgált a cári hadseregben. Idillikus gyerekkort követően mindkét festőnő fiatalon emigrációba kényszerült. Goncsarova 1915-ben, már neves alkotóként, Szergej Gyagilev meghívására hagyta el Oroszországot, ahova az 1917-es forradalmat követően nem tudott visszatérni, és 1919-től Párizsban telepedett le. Reitlinger a polgárháború idején, 1921-ben menekült Varsón keresztül Prágába, majd néhány évvel később ő is Párizsba költözött. Mindkettőjük életében rendkívül fontos szerepet játszott egy szellemi társ. Goncsarova mellett Mihail Larionov, aki a pályája kezdetén a szobrászattól a festészet irányába terelte Goncsarovát,⁸ és élete végéig alkotótársa maradt. Reitlinger számára a neves vallásfilozófus, Szergij Bulgakov vált meghatározó személlyé, aki még 1918-ban a lelki vezetője lett, élete végéig támogatta ikonfestői tevékenységét, majd halála előtt meghagyta neki, hogy települjön vissza a Szovjetunióba.⁹ Goncsarova és Reitlinger is baráti kapcsolatba került a korszak egyik legjelentősebb orosz költőjével, a szintén emigrációban élő, majd a Szovjetunióba visszatérő Marina Cvetajevával. Cvetajeva Prágában egy házban lakott a Reitlinger nővérekkel, később pedig rendszeresen járt abba a Párizs környéki pravoszláv templomba, amelynek falfreskóit Julia Reitlinger tervezte és festette. Goncsarovával Cvetajeva Párizsban találkozott, és alakját egy nagylélegzetű esszében örökítette meg.¹⁰ Érdekes momentum, hogy Cvetajeva a maga éleslátá-

8 Goncsarova rövid életrajzát és életművének összefoglalását lásd: Андрей САРАБЬЯНОВ, „Гончарова Наталия Сергеевна”, *Энциклопедия русского авангарда*, hozzáférés: 2023.01.07, <https://rusavangard.ru/online/biographies/goncharova-nataliya-sergeevna/>

9 Reitlinger életútját Bronyiszlava Popova tanulmánya foglalja össze: Бронислава ПОПОВА, „Юлия Николаевна Рейтлингер”, *Наше Наследие*, 87 (2008), hozzáférés: 2023.01.07, <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8719.php?ysclid=lcmgr381gs157334808>

10 Марина ЦВЕТАЕВА, *Наталья Гончарова (Жизнь и творчество)* (Медон, 1929), hozzáférés: 2023.01.07. <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/natalya-goncharova/goncharova-1.htm>

sával mindkét festőnőben érzékelt egyfajta „szigorú szerzetesi” habitust. Tanulmányom szempontjából a két életút legfontosabb közös mozzanata, hogy ugyan más-más megközelítésből, eltérő módon és kontextusban, de mindketten felhasználták és továbbbírták a régi orosz ikonfestészeti hagyományt.

Natalija Goncsarova és a Liturgia

Korai alkotói korszakában Goncsarova a „mindenevés” (*всёчество*) jegyében hozta létre műveit: a századforduló vezető nyugati irányzatai, az impresszionizmus és a fauvizmus mellett aktívan alkalmazta a különböző avantgárd csoportosulások, köztük a Larionov meghirdette lucszizmus eszköztárát, a keleti művészet, az orosz naiv népi festészet (a lubok) és az ikonfestészet eljárásait, amivel kapcsolatban így nyilatkozott:

Minden, amit tőlem látnak, az enyém. Az eklekticizmus egy foszlányokból készített takaró, tele varratokkal. Ha viszont nincs varrat – akkor az már az enyém. Az ikon hátása? A perzsa miniatúráé? Asszíriáé? Nem vagyok vak. Nem azért nézek meg valamit, hogy aztán elfelejtsem.¹¹

Már az 1910-es évek legelején született munkái közt is található olyan, például az *Istenanya gyermekkel* és az *Evangelisták* (1911),¹² amelyek nem csak témájukban, de művészi megformálásukban is követik az ikonfestészeti hagyományt, ötvözve azt a fauvizmus és a naiv népi festészet elemeivel.

Goncsarova az ikonfestészethez legközelebb egy végül meg nem valósult, de valódi avantgárd projekt kapcsán került. 1915-ben Szergej Gyagilev egy extravagáns előadás tervével állt elő: Krisztus életét akarta színre vinni liturgikus balett formájában. Elgondolása szerint a *Liturgia* című mű két részből állt volna, a karácsonyi és a húsvéti ünnepkörből, mindegyik három-négy jelenetre osztva. Koreográfusnak a párizsi Orosz balett társulatának vezető táncosát, Leonyid Mjaszint kérte fel, zeneszerzőnek pedig Igor Sztravinszkijt, akivel korábban sikeresen működött együtt a *Tűzmadár* és a *Petruska* előadásai kapcsán. Sztravinszkij azonban elutasította a felkérést, mivel elfogadhatatlannak tartotta, hogy „az istentisztele-

11 Георгий КОВАЛЕНКО *Н. Гончарова, М. Ларионов: исследования и публикации* (Москва: Наука, 2001), 118.

12 A kép megtekinthető online, hozzáférés: 2023.01.07, <http://minoritynomad.com/wp-content/uploads/2019/10/The-Evangelists-1911-by-Natalia-Goncharova-Tate-Modern-Art.jpg>.

tet” eltáncolják. Ekkor Gyagilev úgy döntött, hogy a zenét majd a táncosok lépeteinek ritmusa és zaja helyettesíti, a jelenetek közti szüneteket pedig pravoszláv templomi kórus tölti ki. A próbák során azonban világozássá vált, hogy ez az elképzelés nem működik. Gyagilev ezért újra Sztravinszkijhoz fordult, hogy segítsen különböző „mitologikus” hangszerek, például harangok, hárfák megszólaltatásával, ha nem is zenei, de hangzó háttérrel létrehozni a tánchoz. A munkának erre a fázisára azonban már nem került sor.

Hasonlóan nehézkesen indultak a *Liturgia* jelmez- és díszletterveinek munkálatai. Gyagilev először a neves horvát szobrászt, Ivan Meštrovićot kérte fel a feladatra, aki lelkesen vállalta, de végül nem csatlakozott az 1915 nyarán Svájcban összegyűlt alkotógárdához. Ekkor hívta meg Gyagilev a svájci Bellerive villába Goncsarovát, akinek az *Aranykakashoz* készített díszletei egy évvel korábban zajos sikert arattak Párizsban. Goncsarova Larionovval együtt érkezett a próbák helyszínére, és kezdte el a próbafolyamat során felvázolni a jelmezeket és a díszletet. A *Liturgiát* végül a háború és pénzhiány miatt nem tudták befejezni, de a közös munka minden résztvevő alkotói pályájának meghatározó epizódjává vált.¹³

A Tretyakov képtárban Goncsarova ötven jelmeztervét őrzik, amelyeket a *Liturgia* táncosai számára készített, és amelyek közül tizennyolcat több mint tíz évvel később, 1927-ben egyedileg színezett nyomatokból készült albumban adott ki. Jelmeztervei jól tükrözik a „mindenevés” esztétikáját: a bizánci és a régi orosz ikonfestészeti hagyomány konstruktivista geometrikus formákkal, népi és keleties ornamentikával ötvöződik, és a képeket Goncsarova jellegzetes, élénk színvilága jellemzi. A legtöbb alak dinamikus, mozgás közben ábrázolt, mozdulataik azonban – ruházatok geometrikus felépítésének köszönhetően – a groteszk határát súrolják.¹⁴

Az ikonképeket imitáló terveken azért is bír nagy jelentőséggel az öltözék, mert az ikonfestészeti hagyományban a szentek öltözkését „magasztos tetteikből szőtt lepelként” értelmezik, mely „önnön vonalai és felületei által [...] megjelenítheti az emberi lényeg metafizikáját”.¹⁵ Így minden Goncsarova által eszközölt változtatás, amely az ikonon a kánon által rögzített öltözék esztétikai aspektusát érinti, annak metafizikai vonatkozásában is változást hoz. A jelmeztervek szemiotikai státusza pedig ab ovo eltér a forrásként használt ikonétól, mivel egyrészt nem megjelenítik, csupán imitálják a szakralist (azaz jelölő és jelölt kapcsolata önké-

13 A *Liturgia* előkészületeiről, illetve Goncsarovának a baletthoz készült jelmez- és díszletterveinek kontextusáról lásd: Галина СЕРОВА, „Балет Литургия Натальи Гончаровой. Иконографические источники и культурные контексты”, *Искусствознание*, 4. sz. (2019): 182–213.

14 Néhány jelmezterv megtekinthető ezen a linken, hozzáférés: 2023.01.07, <https://binged.it/3PBPzkY>.

15 Pavel FLORENSZKIJ, *Az ikonosztáz*, ford. Kiss Ilona (Budapest: Corvina, 1988), 77.

nyessé válik az egyházi érvényesség szempontjából, mert nem a hivatalos kánont követi), másrészt rendeltetési céljuk szerint nem önálló képek, csupán „előképek” (mint a zenei partitúra vagy a filmforgatókönyv), melyek csak egy másik közegben nyerik el végső formájukat.

A tervek alapján készült jelmezek, amelyeket Goncsarova kifejezetten súlyos, merev, fémmel átszőtt anyagokból rendelt meg, végső formájukban korlátozták a táncosokat a mozgásban, s bizonyos szerepköröknél csak egy síkban való mozgást tettek lehetővé. Ezáltal a festészethez közelítették a liturgikus mozgást, mintegy áthidalva a két művészeti ág (és egyúttal két különböző szemiotikai rendszer), az ikonfestészet és a balett közötti távolságot. Ez egybeesett Mjaszin elképzeléseivel, akit mindenekelőtt a 13–14. századi itáliai festészet inspirált a koreográfia megalkotásában, és táncművészetét is a festészethez közelítő plaszticitás jellemezte.

A Goncsarova által a *Liturgia*hoz készített színpadkép-tervekből mindössze egy maradt fenn, melyet a New York-i Metropolitan Múzeumban őriznek.¹⁶ Ez a színpadkép különösen jól demonstrálja az ikonfestészeti hagyomány különböző aspektusainak módosulását. A kép központi eleme egy stilizált ikonosztáz, amely felidézi, de jelentős mértékben el is tér a 15–16. századra kialakult klasszikus ötszintes ikonosztáztól. Az öt szintből Goncsarova elhagyja a két legfelsőt, az ősapák és a próféták sorát, ezzel egyértelműen az újszövetségi kontextusra helyezve a hangsúlyt, kiemelve a *Liturgia* témáját. Hiányzik az ún. „ünnepi sor” is, amely Jézus életének azokat az epizódjait jeleníti meg, amelyeket Gyagilev terve szerint a táncosoknak kellett volna eltáncolniuk. Goncsarova a klasszikus ikonosztáz legfontosabb sorával, a „deesis”-szel (*ima*) zárja a maga ikonosztázát, de megbontja annak klasszikus struktúráját: a sor középpontjába nem a trónuson ülő Jézust, illetve a hozzá imádkozó Istenanyát és Mihály arkangyalt helyezi, hanem az önidezetként is értelmezhető négy evangélista alakját (lásd az 1911-es *Apostolok* című képet). Az ikonosztáz legalsó, hagyományosan az adott templomnak szentelt szintjéről hiányzik az adott templom ikonja, ami a tér általános voltára utal. Ezen a soron, a Cár-kapu két oldalán két extrém méretű, a keretéből kilógó ikonkép helyezkedik el, egy Jézus és egy Istenanya ikon, de a hagyományossal ellentétes oldalon. A „helyi” és a „deesis” szintet a klasszikus ikonosztáztól idegen, dekoratív függőnyt és cserepes növényeket ábrázoló sáv választja el egymástól, és a középpontjában egy *Utolsó vacsora*-kompozíció látható, amelynek a helye viszont a kánon szerint is a Cár-kapu fölött van.

16 A kép megtekinthető ezen a linken, hozzáférés: 2023.01.07, https://treyakovgallerymagazine.ru/catalog/sites/default/files/catalog/20_0.jpg.

Goncsarova ikonosztázának több prototípusát-forrását azonosították. A *Liturgia*-előadás szempontjából azonban sokkal lényegesebb momentumnak tűnik egyrészt az önreferencialitás szándéka: azaz, hogy Goncsarova színpadképe a klasszikus ikonosztáz kanonikus elemeit jelentős mértékben leszűkítve, tulajdonképpen csak a balett két fő részére, a karácsonyi és a húsvéti ünnepkörre, illetve az azokról hírt adó evangélistákra utal szimbolikusan. Másrészt, hogy alapvetően megváltozik az ikonosztáz metafizikai aspektusa. A klasszikus ikonosztáz funkciója ugyanis két szféra, az oltár és a templom többi részének, szimbolikusan az isteni és az emberi szférának az elválasztása és egyúttal összekötése. A színpadot lehatároló felületként elhelyezett ikonosztáz ezt a funkciót nyilvánvalóan nem tudja betölteni még szimbolikusan sem, radikálisan kizárva a „rítusból” az isteni szférát.

Az is figyelemreméltó, hogy az ikonosztáz nem önmagában jelenik meg a képen, hanem két oldalról egy-egy, szentek alakjaival díszített templomi oszlop határolja, az oszlopok mellett, a kép két szélén pedig egy-egy stilizált középkori városkép sávja zárja a kompozíciót. Galina Szerova ezek kapcsán is a prototípusokra helyezi a hangsúlyt, és arra a következtetésre jut, hogy a díszletterv „a középkori moszkvai tér egy általános elképzelését jeleníti meg”.¹⁷ Ennél azonban sokkal érdekesebb a perspektíva kérdése, amivel Goncsarova minden bizonnyal tudatosan játszott. Egyfelől a régi orosz ikonokra jellemző „fordított perspektívát” alkalmazza, amikor olyan térelemeket és olyan szögből ábrázolva helyez egymás mellé, amelyeket a szemlélő a valóságban nem láthat egyszerre. Másrészt az egyenes perspektívával is él, amit a padlócsempe sávja, illetve a két alsó ikon és az *Utolsó vacsora* közti méretkülönbség eredményez. A két perspektíva együttes alkalmazása azt a paradoxont képezi le, amit a profán szférába helyezett szakrálisnak tetelezett rítus, a *Liturgia* maga mint balettelőadás jelent. Pavel Florenszkij szerint ugyanis az egyenes perspektíva alkalmazása színházi eredetű: az ókori görög színházhoz kapcsolódik, ahol először próbálták az előadást rögzített pontból szemlélő nézők számára a tér illúzióját kelteni a segítségével. Ezzel szemben a vallási alapon nyugvó művészet, mint az egyiptomi vagy a bizánci (és annak nyomán a régi orosz ikonfestészet), amely az örökkévalóságra orientálódik, nem él az egyenes perspektíva illúziójával.¹⁸ A két perspektíva együttes alkalmazása nyilvánvalóan egy új minőséget hoz létre, ami kifejezetten célja volt az egész *Liturgia*-projektnek: szakrális és profán, festészet és tánc, egyházi és avantgárd művészet egyesítése.

17 Галина СЕРОВА, „Балет Литургия Натальи Гончаровой...”, 202.

18 Павел ФЛОРЕНСКИЙ, „Обратная перспектива”, in Павел ФЛОРЕНСКИЙ, *Иконостас. Избранные труды по искусству*, 175–283 (Санкт-Петербург: МИФРИА, 1993).

Julia Reitlinger (Johanna nővér) és a 148. zsoltár

Julia Reitlinger még távolról sem kész művészként érkezett az emigrációba. Festészeti tanulmányait a prágai Művészeti Akadémián folytatta, majd Párizsban Maurice Denis festőiskoláját, az Ateliers d'Art Sacré-t látogatta, amelynek célkitűzése a középkori vallási művészet felélesztése volt, modern festészeti eszközökkel és esztétikai szemlélettel. S bár az ikonfestészetéről Reitlingernek már volt tapasztalata (Prágában járt Nyikogyim Kondakov ikonográfiai kurzusaira is, illetve órákat vett egy óhitű ikonfestőtől), a régi orosz ikonfestészet kiemelkedő darabjaival 1929-ben egy Münchenben rendezett kiállításon találkozott csak, ahol a régi orosz ikonok gyűjteményét először láthatta az európai közönség. A kiállítás óriási hatást gyakorolt Reitlingerre, aki ettől kezdve munkáiban arra törekedett, hogy

az ikon legyen spirituális, hogy ne zavarja az imádságot, de ugyanakkor művészi is... [...] Ez a kettősség, a látszólag összeegyeztethetetlenek az összeegyeztetése – a régi mesterek iránti hűség és a művészi megvalósítás szabadsága, érintse az a színt, vonalat vagy témát, határozta meg Johanna nővér további művészi-vallási életét.¹⁹

Reitlinger alapvetően liturgikus tárgynak tekintette az ikont, és az ortodoxia keretein belül alkotott, de a hagyomány radikális megújítására törekvő attitűdje már az első munkáján, egy Szergij Bulgakovról mintázott keresztelő Szt. János ikonon is megmutatkozott.²⁰ A pravoszláv egyház ugyanis

soha nem engedte meg, hogy az ikont alkotójának képzelete vagy élő modell alapján fessék, mivel ez tudatos és teljes elszakadást jelentett volna a prototípustól. Az ikonra írt név²¹ már nem felelt volna meg az ábrázolt személynek, ami nyilvánvaló hazugság lett volna, amit az Egyház nem engedhet meg.²²

19 Никита СТРУВЕ, „О сестре Иоанне”, in *Художественное наследие сестры Иоанны (Ю. Н. Рейтлингер). Альбом*, сост. Бронислава ПОПОВА и Никита СТРУВЕ (Москва–Париж: Русский путь–УМСА-Press, 2006), 13–14.

20 Az ikon megtekinthető ezen a linken, hozzáférés: 2023.01.07, <https://magisteria.ru/data/2017/04/Glava-sv.-Ioanna-Krestitelya.-Hudozhnik-sestra-Ioanna-Rejtlinger-1898-1988.jpg>

21 Az ikonfestés folyamatata akkor zárul le, az ikon akkor válik „érvényessé”, amikor rákerül a rajta ábrázolt személy neve is.

22 Леонид УСПЕНСКИЙ, *Богословие иконы Православной Церкви* (Москва: Издательство Западно-европейского экзархата, 1989), 135.

Szergij Bulgakov ugyanakkor támogatta Reitlinger útkeresését az ikonfestészet területén, azzal érvelve, hogy „Johanna nővérben megvan a teológusvéna, az élő teológiai gondolat [...], lehet, hogy éppen ő tapintja ki az ikon jövőjét”.²³

Az ikonfestés mellett Reitlinger aktívan közreműködött pravoszláv templomok díszítésében is, melyeket orosz emigránsok Párizs külvárosainak elhagyott épületeiben alakítottak ki. Sajátos technikával festett freskóin szintén jól érzékelhető a hagyományos formák és színvilág megújítására való törekvés. A meudoni pravoszláv templom freskói kapcsán emeli ki Jurij Zavadovszkij Reitlinger alkotásainak jellegzetességét:

Reitlinger Julinka valami különlegeset hozott Istennek ebbe a virágoskertjébe: örömtelen és gyermekien festette ki a templomot... hadd örvendezzenek a hívők, mint a gyermekek, amikor körös-körül minden olyan nehéz és szomorú. Szidták őt a kánonok szigorúságának megsértése miatt, de fokozatosan megértették, hogy Julia filozófiája életigenlő filozófia, legyőzi a reménytelenséget...²⁴

Ez, a művészettörténész által kiemelt gyermeki és életigenlő atmoszféra jellemzi Reitlinger *Dicsérvételek az Urat...* ikonját is, amelyen a hagyományos ikon esztétikai megújításával összefüggő szemantikai-szemiotikai elmozdulásokat szeretném bemutatni.

A *Dicsérvételek az Urat...* ikon egy viszonylag késői, a 17. században elterjedt ikontípus, amely a 148. zsolttár szövegén alapul.²⁵ A 148. zsolttár retorikai sajátossága, hogy miközben a szöveg nagyobb részét a teremtményeket Isten dicsőítésére felhívó, felszólító modalitású mondatok teszik ki, a megszólított teremtmények egymásutánisága a világ teremtésének menetét képezi le. A zsolttár szövegének vizuális nyelvre történő fordításakor több alapvető változás is bekövetkezik. A hagyományos *Dicsérvételek az Urat...* ikon nem magát a felszólítást, hanem az Istent dicsőítő teremtményeket jeleníti meg, térben képezve le a Teremtés menetét, és közben megváltoztatva a vallási kódot: az ószövetségi szöveg az ikonábrázoláson újszövetségi kontextusba kerül. Az ikonon nem maga a felhívás aktusa, hanem annak eredménye jelenik meg: minden teremtmény az Urat dicsőíti. Ennek

23 Idézi: Ирина ЯЗЫКОВАЯ, «Мост между мирами». Лекция Ирины Языковой, 2016. május 3, hozzáférés: 2023.01.07, <http://www.pravmir.ru/most-mezhdumirami-lektsiya-irinyi-yazykovoy-otvorchestve-ioannyi-reytinger-video/>.

24 Idézi: Бронислава ПОПОВА, «Юлия Николаевна Рейтлингер»... Egy freskórészlet megtekinthető ezen a linken, hozzáférés: 2023.01.07, <https://i.yapx.cc/JZE7J.png>.

25 Egy ilyen típusú ikon megtekinthető ezen a linken, hozzáférés: 2023.01.07, <https://storage.yandexcloud.net/serafim-uploads/content/saints/19/ikona-savior-hvalite-gospoda-s-nebes-1.jpg>.

megfelelően változik az időaspektus: ami a zsoltár beszédhelyzetében a felszólításból adódóan egy meghatározatlan jövőre irányul, az ikonon állandósult jelenként mutatkozik meg.

A zsoltár szövegében az én–ti beszédhelyzetben Isten nincs jelen, grammatikailag kizárólag a jövőhöz és a múlthoz kötött: egyrészt mint a majdan bekövetkező dicsőítés tárgya, másrészt mint a szöveg két nem performatív mondatában megidézett Teremtés szubjektuma. Ezzel szemben az ikonon Jézus nemcsak, hogy megjelenik (és mellette az Újszövetség két emblematikus alakja), de a kompozíció középpontjában helyezkedik el. A vallási kódban bekövetkezett váltást a Tretyakov képtár ikonkatalógusának szerzője így értelmezi: „A zsoltár szövegét felhasználva az ikonfestő összeveti az Ószövetségben leírt Teremtés aktusát és a világ Isten Fiának megtestesülése általi megmentését. [...] Az ikon kompozícióját mint a megújult világegyetem, a visszanyert Paradicsom képét lehet értelmezni”.²⁶

Ahogy a zsoltár szövegében a beszélő szubjektum kompetenciája kiterjed mind az égi, mind a földi teremtményekre, ugyanúgy mindent átfogó az ikonfestő (és vele az ikont szemlélő) pozíciója: az ikonon egy közös térben jelennek meg mindazon teremtmények, amelyeket a zsoltárban Isten dicsőítésére szólítanak fel. Eközben megőrződik a teremtett világ hierarchiája, a megszólítások kronologikus rendje az ikon terét vertikálisan tagoló, egymástól élesen elkülönített sávokban realizálódik. Ugyanakkor a földi teremtmények hierarchiája és reprezentációjuk aránya az ikonon jelentős mértékben eltér a zsoltár szövegétől. A zsoltárban a földi teremtményeket egy közös megszólítás egyesíti, és felsorolásuk kiegyensúlyozott. Ezzel szemben az ikonon a hierarchikusan elrendezett embercsoportok dominálnak, a növényi világ csak jelzésszerűen tűnik fel (mindössze néhány domb és azokon egy-egy pálmafa a több sávban tömörülő emberalakok között), az állatvilág viszonylag nagyobb teret tölt ki az ikon alsó részén. A meghatározott pózba merevedett emberek statikus tömegéhez képest az állatok egyesével és dinamikusán, mozgás közben vannak ábrázolva. Ez éppen ellentétes a zsoltár dinamikájával, ahol az igék ismétlődésének gyakorisága révén a szöveg első, az égi teremtményekhez kapcsolódó része a dinamikusabb.

A Julia Reitlinger által festett ikonon a legszembeűnőbb eltérés a hagyományos ikonhoz képest a földi teremtmények reprezentációjában érhető tetten.²⁷ Johanna anya ikonján az emberek tömegét egy emberpár helyettesíti, egy mozgásban

26 *София Премудрость Божия. Каталог выставки русской иконописи XIII-XIX веков в ГТГ* (Москва: Радуница 63, 2000), 188–189. Автор описания: Екатерина МАКАРОВА.

27 Az ikon megtekinthető ezen a linken, hozzáférés: 2023.01.07, <http://krotov.info/pictures/mashiah/20/1971reysl.jpg>.

lévő férfi és egy nő kutyával, akik valahova igyekeznek, ezért testtartásuk híján van a dicsőítést kifejező gesztusnak. Az emberpár az ikon bal alsó harmadában helyezkedik el, és mérete – szemben a hagyományos ikonábrázolással – nem haladja meg a környezetében megjelenő állatokét. Az egyesével és szintén mozgásban ábrázolt állatok, akár csak a növények, az ikon egész terében előfordulnak, egészen Krisztus áldásra emelt kezének magasságáig. Tehát a hagyományos ikon alsó részét jellemző, az állatok mozgásában kifejeződő dinamika a modern változatban az egész térre kiterjed, amelyben az ember mérete az flórához-faunához igazított.

A 17. századi ikonon a Krisztus alakja felé enyhén emelkedő vertikális sávokat Johanna ikonján átlós és szélesebb sávok helyettesítik, amelyeket rombusz alakúra osztanak a hegyek színes foltjai. A sávok színe és a rajtuk elhelyezkedő állatok a Föld éghajlati öveit szimbolizálják: a sötét és kékessötét rombuszok a jegesmedvével és a fókával a hideg, a zöldes-barnás árnyalatok, amelyeken, többek között, nyúl és őz jelenik meg, a mérsékelt, a sárgás-sötét rombuszok az elefánttal és a tevével – a forró éghajlati övet. Azáltal, hogy az ikonon megjelenő „táj” a szokásosnál erőteljesebben és egyértelműbben kapcsolódik a reális földi világhoz, némiképp gyengül az ikon terének hagyományos spirituális lényege. A földi teremtmények hierarchiájának figyelmen kívül hagyása pedig gyengíti Johanna ikonjának kapcsolatát a Teremtés szűzségével – ami alapvető különbség a hagyományos *Dicséjétek az Urat...* ikonhoz képest.

A másik alapvető különbség Reitlinger ikonja és a hagyományos ikon, illetve a zsoldár között, hogy a modern ikonon nincsen éles határ az égi és a földi szféra között. A kompozíció középpontjában Krisztus – a hagyományosnál nagyobb méretű – alakja látszik, egyedül, az Istenanya és Szent János nélkül, de angyalokkal körülvéve. Krisztus fehér öltözékben van, ami a *Színeváltás* típusú ikonokra jellemző. Mivel a Színeváltás hagyományosan Isten országa eljövételének vizuális megjelenítése, Krisztus ruhájának szimbolikájával Reitlinger ikonján a hangsúly a világ teremtéséről az Isten földi világban való jelenlétére kerül. Ezt erősíti Krisztus alakjának elhelyezése is: nem emelkedik a földi világ fölé, hanem mint annak – igaz, erőteljesen kiemelt – része jelenik meg. Az ég az égítetekkel Krisztus feje fölött húzódik az ikon felső részén, és itt jelenik meg két, az ikonfestészetben nem kanonikus elem: a bal oldalon egy vitorlás a vízen, a jobb oldalon egy repülő a levegőben.

A hagyományos ikonszűzség ilyenén módosulása komoly szemantikai elmozdulásokat generál a hagyományhoz képest Isten és a teremtett világ, illetve ember és Isten viszonyának vonatkozásában. Egyrészt, nyilvánvalóan gyengül a teremtmények hierarchiája, ami térben, időben és az ábrázolás dinamikájában is kifejeződik. A világ teremtésének kronologikus rendje, amelyet a zsoldár többé-kevésbé

leképez, a két ikonon egyidejűséggé válik. Ezzel párhuzamosan a térbeli tagolás egyre kevésbé éles: a zsoltár szövegében az égi és a földi teremtményeket egyértelmű határ választja el egymástól, amit a 17. századi ikon vertikálisan rendezett sávokkal ad vissza. Reitlinger ikonján rombusz alakú foltok tagolják és töltik ki majdnem az egész a teret, amelyben megjelennek az ember alkotásai is. A tér- és időaspektussal szoros összefüggésben változik az ábrázolt világ dinamikája is. Míg a zsoltár szövegében az égi szférához kapcsolódó rész a dinamikusabb, addig a hagyományos ikonábrázoláson az állatvilág a mozgalmasabb. Johanna alkotásán az állat- és növényvilág dinamikája kiterjed az ikon csaknem teljes terére, többek között az emberpárra is.

Másrészt, ezzel szoros összefüggésben, változik az ember helye és jelentősége a teremtett világban. A zsoltár szövegében az ember csak egy csoport részeként, életkora és társadalmi státusza által determinált egységként jelenik meg, az égi teremtmények és az állatvilág közé pozicionálva. A tömeg és a társadalmi-életkori determináltság megőrződik a 17. századi ikonon, de jelentős változáson esik át annak Reitlinger-féle változatában. Az állatokkal körülvert emberpár Reitlinger ikonján az embert egyedként, hétköznapi létében (lásd a kosarat a nő kezében és a párt kísérő kutyát), és egyúttal a világmindenség részeként jeleníti meg. Az ember az általa alkotott tárgyak, az ikon nem-kanonikus elemei révén mint a teremtés résztvevője/folytatója tételeződik.

Harmadrészt, az ember státuszának változásával párhuzamosan változik Isten helye és a hozzá való viszony is. A zsoltár szövegében Isten közvetlenül nem, csak a dicsőítésére felhívottakon keresztül jelenik meg, akik az ő teremtményei. A 17. századi ikonon ezek a teremtmények a centrumot elfoglaló Krisztus felé fordulnak dicsőítő gesztussal, aminek következtében – ahogy azt a Tretyakov Galéria katalógusa kiemeli – a hangsúly a világ teremtéséről annak megváltására helyeződik. Az ikon modern változatán Krisztus alakja a földi világ részeként jelenik meg, és az emberpár testtartásából hiányzik a dicsőítés gesztusa. Reitlinger ikonja így azt sugallja, hogy az isteni princípium nem csupán a transzcendens szféra része, hanem az ember hétköznapi világában is fellelhető; összességében pedig azt demonstrálja, milyen módon változik az ikonkép metafizikai aspektusa az esztétikai újítások révén.

A látvány mögött megbúvó női idea

Alekszandra Ekszter díszlet- és jelmeztervei
a Moszkvai Kamara Színház számára

Alekszandr Tairov 1914-ben alapította meg a Kamara Színház (*Kamernij Tyeatr*) elnevezésű teátrumot Moszkvában. A rendező hitvallása az alapítással az volt, hogy a színház művészetének akkori gyakorlatát az alapoktól újragondolja és átalakítsa, megszabadítva azt a fölösleges sablonoktól, maníroktól és a színpad művészetének addigra elavult eszközeitől. A változásokat főként a színészi gyakorlat megújítására és az előadás vizuális megjelenítésére koncentrálni képzelte el az avantgárd képzőművészeti formanyelv, valamint a technikai újítások színpadra alkalmazásával. Az általa megalkotott új színházművészeti elmélet egy összetett ideológiai rendszert alkotott, amiben találkoztak az akkor már jól ismert, egyes rendezők alkotói praxisába már beépült reformtendenciák, valamint az akkor még újdonságnak ható avantgárd – főként kubista és konstruktivista – művészeti elképzelések. Az előadások látványvilágának megalkotására kora legújabb művészeit kérte fel, a velük való együttműködés beépült a teátrum mindennapi gyakorlatába. A megbízott alkotók egyike volt Alekszandra Ekszter is. Közös munkájuk 1916-ban indult el, amikor Tairov felkérte, hogy készítsen díszlet- és jelmezterveket Innokentyij Annyenszkij orosz szimbolista költő *Thamyra, a cite-rajátékos* (*Famira Kitared*) című darabjának előadásához, amelyet abban az évben kívántak bemutatni a Kamara Színházban. A rendező és a művésznő két további előadáson dolgozott együtt, amit követően Ekszter elhagyta Tairov társulatát.

A tanulmány célja nem csupán egy avantgárd művésznő újító terveinek leírása és elemzése, hanem egy rendező és egy képzőművész közötti együttműködés bemutatása is. Az a reláció, ahogyan Tairov rendezői elképzelései inspirálóan hatottak Ekszter művészetére, és Ekszter festészete is megjelent az orosz rendező színpadi műveiben. Ennek a kölcsönhatásnak a bemutatása arra is például szolgál, hogyan változtak meg az 1910-es és 1920-as évekre a díszlettervezőkkel kapcsolatos elvárások, hogyan váltak másodrangú kellékesnek tekintett munkatárs-

ból egyenrangú művésszé, akik a rendező elképzelése és a dráma szövege alapján megtervezik és berendezik a színpadi teret, ezzel egy önálló alkotást hozva létre, megvalósítva azt az ideát, amelyet Tairov is vallott, hogy a színpadi látvány, magába foglalva a színész alakját is, egy egységes, összművészeti alkotás. Így ennek a történetnek két személyről kell szólnia, Alekszandra Ekszterről, a magának akkor már hírnevet szerző képzőművésztől és Alekszandr Tairovról, a fiatal kísérletező rendezőről.

Alekszandr Tairov 1885-ben született Romnyban, a mai Ukrajna területén, Alekszandr Jakovlevics Korenblit néven. Tízéves korában Kijevbe költözött nagynénjéhez. Ő vezette be a színház világába, így egészen fiatal korától kezdve kisebb, amatőr szerepeket vállalt színházi előadásokban.¹ Ekkor vette fel a Tairov nevet is. 1905-ben Szentpétervárra költözött, ahol beiratkozott a jogi egyetemre, de igazából továbbra is a színház érdekelte. Bekapcsolódott az egyetemi színjátszó kör munkájába, és meghívást kapott a népszerű orosz színésznő, Vera Komisszarzsevszkaja színházába, ahol Vszevolod Mejerhold által rendezett darabokban mutathatta meg színészi tudását. Már itt elkezdett rendezéssel is foglalkozni, a két művész közös munkájaként állították színpadra Paul Claudel egyik darabját. Hamarosan azonban Tairovban ellenérzéseket keltett Mejerhold színházi és rendezési gyakorlata. Úgy találta, hogy Mejerhold színházában a színészek teljesen ki vannak szolgáltatva a produkció koncepciójának, úgy vannak kezelve, mintha bábok lennének, ezért távozott a társulattól. 1908-ban Pavel Gajgyeburov Vándor Színházának társulatához csatlakozott rendezőként, majd 1913-ban Moszkvába költözött, egy évvel később pedig feleségével, Alisia Koonen színésznővel megalapították a Kamara Színházat, amely hamarosan számos orosz színész, művész, író és zenész számára a kísérletező kreativitás központi helyévé vált. A színház 1949-ig folyamatosan működött, és végig hű maradt a kezdeti avantgárd művészeti ideákhoz.

Mint már említettük, Tairov szándéka a hagyományos színházzal való teljes szakítás volt. Hitt abban, hogy a színház nem csupán az irodalom közvetítésére szolgáló eszköz, hanem egy külön művészeti forma. Ennek szellemében produkciói sem csupán a szöveg egyszerű átadására vagy közvetítésére szorítkoztak. Tairov ideológiája elsősorban színész- és színjátszás központú volt, de rendezőként a színházi alkotás minden összetevőjével egyszerre kísérletezett: a színpadi térrel, a színészi játékkal, egyéni és csoportos mozgásokkal, díszlet- és jelmeztervekkel, valamint a színházi előadás további részleteivel, annak érdekében, hogy mindezek az elemek egy harmonikus alkotást képezzenek. Az általa alkotott

1 Tairov nagynénje visszavonult (nyugdíjas) színésznő volt.

ideát, amely egyaránt egyesítette magában a balett, az opera, a cirkusz, a varieté és a dramatikus színházi elemeket, „szintetikus színháznak” nevezte, mivel a színpadi összetevők egységére, szintézisére törekedett.² Elképzeléseinek központi alkotóeleme egy új, speciális színjátszási metódus kidolgozása volt, amelynek elsajátításához iskolát is alapított, hogy hallgatóiból ún. „mesterszínészeket” képezzen, akik ennek az újfajta színháznak minden elemében kitűntek, így válva az előadás első számú aktorjaivá.³ Ahogy a rendező, 1921-ban oroszul (*Zapiszki Rezsisszéra*), majd hamarosan német nyelven (*Das Entfesselte Theater*), magyarul pedig *Színház béklyók nélkül* címen megjelent könyvében kifejti, a színpadi alkotás a különböző színházi kifejező eszközök (beszéd, ének, zene, tánc, pantomim, artista- és bohócművészet) szintézisének alapul, és középpontjában a – Tairov szavaival kifejezve – „belső és külső technikákban”, tehát elméleti alapokon és gyakorlati eszközeit tekintve egyaránt mesterfokon kiképzett, úgynevezett „szintetikus” színész áll.⁴

Miközben színházi gyakorlatában és elméletében elhatárolódott mesterétől, Mejerholdtól, abban hasonló volt hozzá, hogy Tairov is a *commedia dell'arte* hoz és a spanyol barokk komédiához fordult ihletet adó forrásként, emellett hatott rá szimbolikus-rituális jelbeszédével a kathakali színház is. Mindezekon kívül mély hatást gyakoroltak rá a kortárs avantgárd izmusok, elsősorban a kubizmus és konstruktivizmus, amelynek köszönhetően figyelt fel Alekszandra Ekszter művészetére is.

Alekszandra Ekszter nem csupán azért kivételes művész, mert rendkívüli tehetségét hamar felfedezték a mértékadó alkotói körök, hanem azért is, mert egy olyan művésztypust testesített meg, amely kivételesnek számított az avantgárd

2 Itt említhetjük meg, hogy John E. Bowlt 1977-es *Constructivism and Russian Stage Design* című tanulmányában emlékezett arra, hogy ennek az újfajta színházi modellnek, amely a színpadi művészet teljes körű megújítását tűzte ki célul, szükségképpen a hagyományos prózai színház keretein kívüli műformák szolgálhattak inspirációs forrásként, ahol nem a szokványos doboztér lehetőségeit használták az alkotók, hanem egy kiterjesztett térben dolgoztak és szabadabb kereteken belül mozoghattak. John E. BOWLT, „Constructivism and Russian Stage Design”, *Performing Arts Journal* 1, no. 3 (1977): 62–84.

3 Idézi: Peter SIMHANDL, *Színház történet* (Budapest: Helikon, 1998), 420.

4 Tairov könyvét magyarul 1962-ben adta ki a Színháztudományi Intézet a *Korszerű színház* című sorozatban. Alekszandr TAIROV, *Színház béklyók nélkül. Egy rendező feljegyzései*, szerk. és bev. SZÉKERES József, *Korszerű színház* (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1962). Érdekes megjegyezni, hogy a magyar fordítás a második német kiadás nyomán készült, és az előszóban Tairov már említi azokat a tanulságokat, amelyeket a korai évek kísérletei, a saját- és a kortárs színház gyakorlata alapján a saját színpadi művészetére vonatkozóan is levont. Tairov szövegének színpadi atmoszférára vonatkozó részletei a húszas években már olvashatóak voltak magyarul a Kassák Lajos által szerkesztett *Ma* folyóirat 1924-ben megjelent színházi- és zenei különszámában. Alekszandr TAIROFF, „A színpadi atmoszféra”, *Ma. Musik- und Theaternummer* 9, 8 sz. (1924): o. n.

művésznők között. Ekszter, az avantgárd csoportokban dolgozó kolléganőinek többségétől eltérően, a korban a nők számára is nyitottá váló, hivatalos művészeti oktatásban részesült Párizsban és Kijevben. Nem egy férfi művész tehetséges párjaként vagy egy művészeti tevékenységet végző csoport női tagjaként lett híres, hanem saját jogán, saját tehetségéből és művészeti munkássága révén szerzett ismertséget magának. Mindazonáltal nem hagyhatjuk említés nélkül azt sem, hogy Ekszter azért is tudott eltérő pályát befutni, mint más női alkotók, mert eleve kiváltságos helyzetből indult. Ahogy látni fogjuk, vagyonos, felső középosztálybeli családban élt, akik kezdettől biztosították a háttérrel számára és segítették abban, hogy hozzájusson a megfelelő oktatáshoz, műteremhez, annak érdekében, hogy csak az alkotással foglalkozhasson, és pozíciójából adódóan a megfelelő művészeti körökkel is gyorsan összeismerkedhessen.

Ekszter 1882-ben született Białystokban, a mai Lengyelország területén, egy gazdag fehér orosz család gyermekeként, apja vagyonos üzletember volt. Majd a fiatal Alekszandra Kijevbe költözött szüleivel, gimnáziumi tanulmányait már ott végezte, ahol együtt tanult többek között Alekszandr Archipenkóval is. 1906-ban diplomázott festészetből a Kijevi Művészeti Iskolában. 1908-ban hozzáment a szintén sikeres üzletemberhez, Nyikolaj Jevgenyevics Ekszterhez, lakásuk rövid időn belül a kijevi intellektuális és kulturális elit gyülekező helyévé vált. 1908 és 1924 között váltogatva éltek Kijevben, Szentpéterváron, Párizsban, Rómában és Moszkvában. Párizsban az Académie de la Grande Chaumière-t látogatta a Montparnasse-on, személyes ismeretséget kötött Picassóval, Georges Braque-kal és rajtuk keresztül Gertrude Steinnel. 1908-ban a Zveno csoport tagjaival szerepelt közös tárlaton Kijevben, 1912-től pedig rendszeres résztvevője volt Párizsban a Section D'Or és a Függetlenek Szalonja kiállításoknak, ahol művei együtt voltak kiállítva a nemzetközi avantgárd számos meghatározó egyéniségének alkotásaival, mint Jean Metzinger, Marcel Duchamp, Kazimir Malevics, Alekszandr Archipenko vagy Sonia Delauney-Terk. 1915-ben részt vett a Nemzetközi Futurista Kiállításon, Rómában, ahol a Supremus nevű avantgárd csoporthoz is csatlakozott.

Ekszter korai festményeiben a kubizmus és a futurizmus formajegyzeit egyesítette, amelyekhez számos, különböző forrásokból származó karakter járult hozzá az orosz paraszti kultúrától kezdve⁵ a párizsi nagyvárosi életig és tájakig, így építve fel sajátos stílusát. A húszas évektől kezdődően egyre inkább a konstruktivista formaalkotás jellemezte műveit. 1918–20-ban, egy időben a Kamara Szín-

5 Ekszter 1915–16-ban Skopski és Verbovka falvakban egy paraszti kézműves kollektíva tagjaként dolgozott olyan művészek társaságában, mint Olga Rozanova, Kazimir Malevics és Nagyecsda Udalcova.



1. kép. Ismeretlen fényképész: Alekszandra Ekszter, 1925.

házban végzett tevékenységével egy tanító- és alkotóműhelyt is létrehozott Kijevben. 1919-ben más avantgárd művészekkel együtt, mint Kliment Regyko és Nyina Genke-Meller utcai dekorációkat készített Kijevben és Odesszában a forradalmi ünnepek alkalmából. Együtt dolgozott Vagyim Mellerrel is mint jelmeztervező Broniszlava Nizsinszka balett-táncos kijevi stúdiójában. 1921 és 1924 között a VHUTEMASZ (*Vysshije Khudozhestvenno-Tekhnicheskiye Masterskiye – Felsőfokú Művészeti Technikai Műhelyek*) iskola egyik alapozó képzését, a szín-tanfolyamot vezette. 1921-ben kiállított a konstruktivista művészek fontos kiállításán az $5 \times 5 = 25$ elnevezésű tárlaton, Moszkvában. 1924-ben végleg Párizsba költözött férjével, ahol Fernand Léger és Amadée Ozenfant akadémiaján tanított, miközben továbbra is kiállított franciaországi és más nemzetközi kiállításokon.⁶ Életé-

6 A nemzetközi csoportos kiállítások közül kiemelkedik az 1922-ben Berlinben, a Galerie van Diemenben megrendezett *Első orosz kiállítás*, amely az orosz avantgárd művészek első meghatározó csoportos európai bemutatkozása volt. Ekszter díszlet- és jelmeztervei az 1924-es bécsi *Nemzetközi Színpadtechnikai Kiállítás*on is szerepeltek, amely az avantgárd színházi elképzelések bemutatásának volt jelentős eseménye.

nek utolsó évtizedeiben könyvillusztrálással is foglalkozott, amelyek közül a legsebb alkotás a Callimachus-kézirat.

Amint korábban említettük, Ekszter és Tairov három előadáson dolgozott együtt Moszkvában. Első közös munkájuk Innokentyij Annyenzskij *Thamyra, a citerajátékos* (*Famira Kitared*) című művének színpadra állítása volt. Ezt követően Oscar Wilde *Salome* című darabján (1917), majd Shakespeare klasszikus szerelmi történetének, a *Rómeó és Júliának* színrevitelén működött együtt a két alkotó (1921).

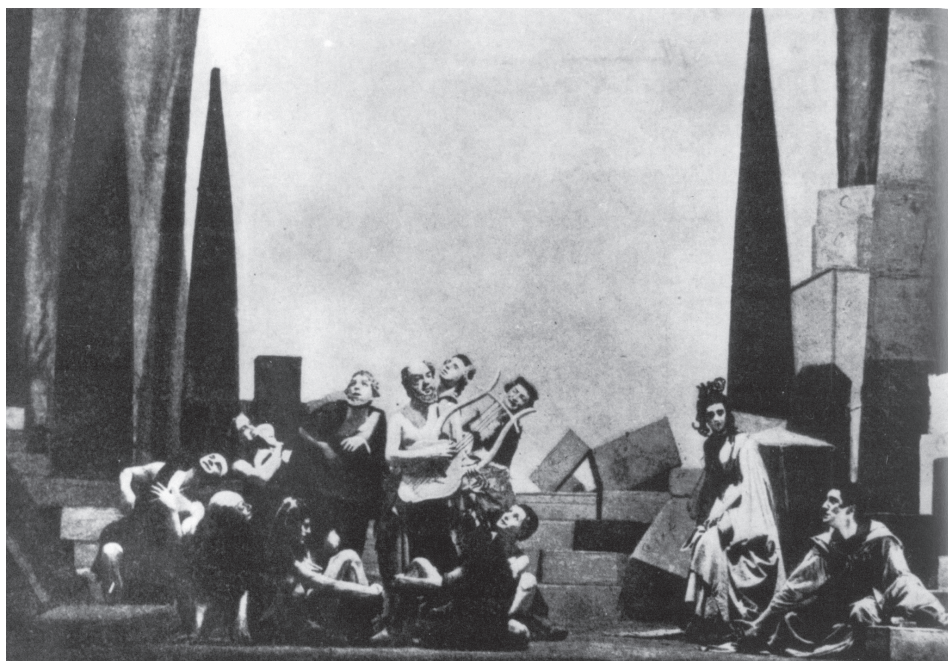
Annyenzskij darabja egy stilizált antik történetet mesélt el, amelyben a főhősnek meg kell küzdenie az istenekkel sorsának megfordítása érdekében. A darab a klasszikus történeten kívül szimbolista tartalommal is szolgált, hiszen megkérdőjelezte az eleve elrendelés ideáit azzal, hogy Thamyra kezébe veszi a sorsát és szembefordul az istenekkel. Tairov és vele együtt Ekszter elutasította a stilizálást, ellentétbe helyezte a kubo-futurista stílust a darab által implikált szimbolista tendenciákkal és antik jegyekkel. Ennek eredményeként egy olyan alkotás született, amelyet a kortárs orosz kritikus, Nyikolaj Efosz így írt le:

Kubusok és kúpok, nagy, sűrűn színezett, kék és fekete tömegek emelkednek és zuhanak a színpadi lépcső mentén, [ahol] a tömbök harmóniája uralkodik és a formák és lépcsőfokok ritmikus elrendezése végül megregulázásra kerül. Ez a kubizmus diadalmas győzelme. [...] A *Thamyra* előadása egy új teatralitás születése.⁷

Georgij Kovalenko művészettudós szerint ez találó leírás, mivel véleménye szerint is Ekszter volt az első, aki a kubizmus karaktereit beemelte az orosz színpadra, így demonstrálva, hogy a kubista festészet hogyan válaszolhat a színház alapvetéseire.⁸ Mindazonáltal azt is fontos megemlíteni, amire Konstantin Rudnitsky színház-történész hívta fel a figyelmet az orosz és szovjet avantgárd színház történetéről szóló kötetében, miszerint bár a cselekmény antik környezetét kubista szobrászati kompozícióvá formálta át a művész, a *Thamyra* díszletei reprezentatívak és rea-

7 Idézi: Konstantin RUDNITSKY, *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde* (London: Thames and Hudson, 2000), 18.

8 Georgii KOVALENKO, „Alexandra Exter”, in *Amazons of the Avant-garde. Exh. cat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, September 14, 2000 – January 10, 2001*, eds. John E. BOWLT and Matthew DRUTT (New York: Guggenheim Museum, 2000), 136. Itt kell megjegyeznünk, hogy a tízes évek folyamán számos olyan színházi alkotás született a Szovjetunióban, amely kubista és konstruktivista formákat használt fel a színpadi alkotás folyamán. Egy hosszabb tanulmányt érdemelne minden ilyen alkotás alapos elemzése, valamint e két stílus elemeinek bemutatása és egymástól való szétválasztása. Itt csupán Kovalenko megállapításait idéztük annak érdekében, hogy érzékeltessük, milyen újszerű volt Ekszter műve.



2. kép. Alekszandra Ekszter: Jelenet a *Thamira, a cíterajátékos* című előadásból, 1916. Archív fotó. Publikálva: Konstantin Rudnitsky: *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde* (London: Thames and Hudson, 2000), 30.

listák maradtak, hiszen az absztrakt formákat igazi tájképi elemekként is lehetett értelmezni: a kubusok olyanok voltak, mint a kövek, a kúpok pedig a ciprusokra emlékeztettek. Mindemellett, megnézve ezeket a színpadképeket, az is láthatóvá válik, hogy megmozgatták az egész színpadi dobozt: az alapzattal együtt az egész teret megemelték, a központi hangsúlyt egy lépcsős építménnyel érzékeltetve. Ez az első példa, ahol látszik Tairov azon alapvető ideája, miszerint a színpadi építményt a színészek mozgásának ritmizálása érdekében egy kissé meg kell mozgatni. Ez a megoldás nem volt teljesen Tairov önálló intenciója, hanem már öt megelőző, korábbi színpadi reformerek elképzeléseit használta fel, megemlíthetjük itt Adolphe Appia, illetve Edward Gordon Craig munkásságát.⁹ Ekszterről szólva a rendező úgy nyilatkozott, hogy rendkívül finom érzékkel értette meg szín-

9 Adolphe Appia Wagner-operákhoz készített színpadi építményei (1890-es évek), valamint Edward Gordon Craig Shakespeare-drámákhoz készített előadástervei (1890-es évektől az 1910-es évekig) állhatnak itt szemünk előtt.

padi törekvéseit és a színház cselekvés-lényegét általában. Leírása alapján, amikor nekikezdték a munkának, úgy döntöttek (és itt külön kiemelésre méltó, hogy a rendező közös döntésről beszélt), miszerint

a szükséges színpadi építmények megalkotásánál az egész hátteret azoknak a síkoknak a számára tartjuk fenn, amelyeken az apollói, a Thamírasz (sic!) alakjában megtestesült ritmusnak kell megjelennie, az oldalszínpadokat viszont olyan formákkal töltjük meg, amelyek a színpadközép ritmikus alaprajza köré csoportosítva, a Dionüszosz-kultuszra jellemző, sokrétű, ingadozó, vibráló ritmust adják.¹⁰

Ekszter a fentebb idézett elvárások megoldása érdekében – addig szokatlan módon – feltörte a lapos színpadi padlót, azt sejtetve, hogy a rendező a cselekményt egy finoman lejtős lépcső széles fokaira helyezte. Erre a megoldásra szintén Tairov szövegeiben találhatunk ideológiai támogatást, aki szerint a tervezőművésznek

a színész mozgása érdekében a színpad padozatára kell koncentrálnia. Éspedig ezt a padozatot úgy kell megformálni, hogy megtört síkot teremtsen. A padozat nem maradhat síkfelület, a bemutatandó előadások követelményeivel összehangolva, több, különböző magasságú horizontális vagy lejtős felülettel szét kell tördelni.¹¹

Ezt az alapvetést követte Ekszter, amely itt jelenik meg először a terveiben, de amely – nyilván Tairov közreműködése miatt is – továbbfejlesztett formában visszatér a *Salome* és a *Rómeó és Júlia* látványában is. Sőt, úgy tűnik, hogy a művésznő mélyen azonosult ezzel az ideával, mivel az 1920-as években általa készített konstruktivista színpadi terveken is ez a vertikális hangsúlyú, megemelt építmény tér vissza, valamint ezt a tagolást láthatjuk visszaköszönni festményein is. Rudnitsky azzal egészíti ki leírását a *Thamyra* előadásáról, hogy az Ekszter alkotott látvány és a teljes rendezői felépítés egy balettprodukciónak elveit követte. Itt arra a festői(nek is tekinthető) megoldásra gondol, amikor Thamyra, a főhős menádokkal és szatírokkal körbefogva jelent meg, ahhoz hasonlóan, ahogy a prima ballerinát körbeveszi a balettkar. Ezt kiegészítésül megjegyzendő, hogy maga az antik dráma balettként való felfogása is forradalmi tettnek számított az 1910-es években.

Bár Tairov által rendezett előadásokról van szó, ennél fogva természetes, hogy a rendező ideái hatottak Ekszter terveire és festményeire egyaránt, a festőnő alkotásainak motívumai is megjelentek az előadásokon. A *Thamyra* esetében ez leg-

10 TAIROV, *Színház béklyók nélkül*, 73–74.

11 TAIROV, *Színház béklyók nélkül*, 70. A padozat szó itt a színpad alapzatát jelöli.



3. kép. Aleksandra Ekszter: *Színházi kompozíció*, olaj, vászon, 1925 körül. Museum of Modern Art (MoMA), New York

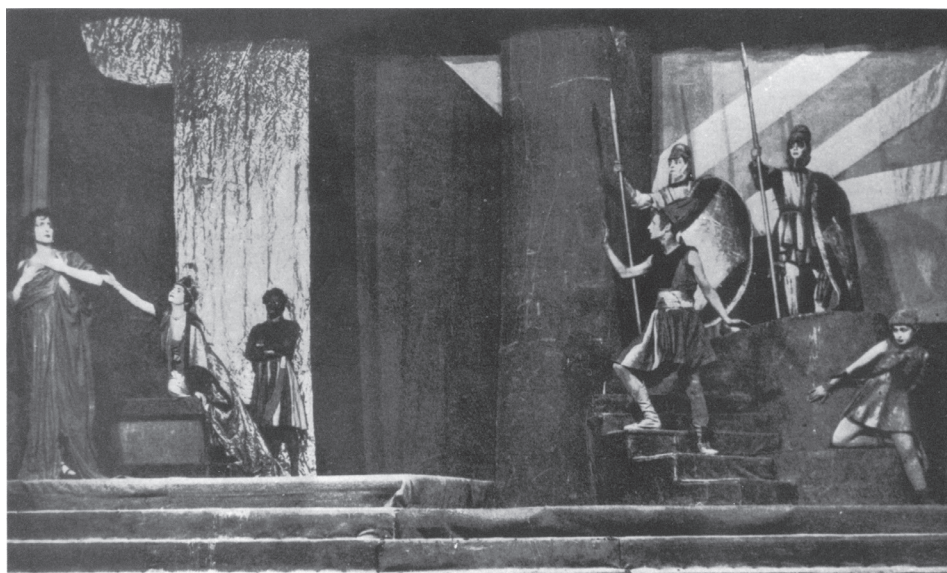
inkább a jelmezek terén érvényesült. Bár a kosztümök alapjaikban megtartották a hellenisztikus viseletet és színeket (fehér, kék, fekete), a színészeket könnyedén lebegő, színes ruhákba öltöztették, a tunikák és egyéb ruhadarabok alig fedték el a színészek meztelen testét. Patricia Railing amerikai művészettörténész az Ekszterrel kortárs kritikus, Jakov Tugendhold leírására és értelésére támaszkodva bemutatta, hogy a díszletek és a jelmezek kialakítása, ritmusa közvetlen analógiákat mutat a művésznő 1916–1917-ben készült absztrakt festményeivel.¹² *A Thamyra* esetében Tugendhold egy 1916-os festményt idéz, amelynek címe *Sík felszínek absztrakt konstrukciója*. Az alkotás alapvető geometriai felépítése egy-

12 Jakov TUGENDHOLD, *Alexandra Exter* (Berlin: Saria, 1922). Idézi: Patricia RAILING és Caroline WALLIS, „Alexandra Exter. Works for the Theatre 1916–1921”, in Patricia RAILING, *Alexandra Exter Paints* (East Sussex: Bookworks, 2011). A tanulmány egy egyetemi, Alexandra Exter művészetét elemző kurzushoz készült.



4. kép. Alekszandra Ekszter: Dísletterv a Don Juan a Pokolban című előadáshoz, papír, gouche, 1929 körül. Museum of Modern Art (MoMA), New York. A terv megjelent az Alexandra Exter: *Décors de théâtre* című grafikai mappában (1930)

mást metsző körökből áll össze, amelynek központi részén egy nagyobb kör íve vonul keresztül. A kisebb körök, amelyeket forgó lemezek formája inspirálhatott, elválasztják a világos és a sötét területeket. A felületek felszíne, amelyek elnyúlnak a forgás középpontjától, a centrális körkörös alakból erednek és átfedik egymást. Tugendhold szerint ezeknek a törvényszerűen egybevágó köröknek a szabályossága köszön vissza a *Thamyra* egy bacchánsnőjének jelmeztervében, ahol hasonló, kölcsönösen egymásba hatoló, vonalas struktúrák láthatók. A rajzon megjelenő színész testének kanyarodó részeit és a szálló drapériákat a körök elhelyezése határozza meg, ahogy a felszínek széleit és a felszínek találkozásainál lévő pontokat is. Ezt kiegészítendő: Tairov, talán Ekszter terveinek ihletésére, egy másik, meglepőnek ható eszközt is alkalmazott a színészeken, mégpedig, hogy részben meztelen testükön, vékony árnyékvonalakkal megjelölte az izmokat, amelyek szintén a festőiséget, az emberi alakok expresszívebb megjelenítését szolgálhatták.



5. kép. Alekszandra Ekszter: Jelenet Oscar Wilde *Salome* című darabjából, 1917. Archív fotó, Moszkva, Zentrales Theatrumuseum Bahruschin. Publikálva: Konstantin Rudnitsky: *Russian and Soviet Theatre. Tradition and the Avant-Garde* (London: Thames and Hudson, 2000), 31.

A festőnő a *Thamyrá*hoz hasonló szellemben készített díszlet- és jelmezterveket Tairov következő rendezéséhez, az Oscar Wilde *Salome* című drámájából készült előadáshoz, amelyet 1917-ben mutattak be. Oscar Wilde darabja rossz karmával rendelkezett Oroszországban, Mejerhold és Nyikolaj Jevreinov is próbálkozott a dráma színrevitelével 1908-ban, de betiltották. Ilyen előzmények után, amire Tairov tervbe vette a megvalósítást, különös titokzatosság övezte ezt a művet. Az emberek valami botrányosan bűnösöt, szókimondót vártak. Azonban Koonen elmondása szerint Tairovnak nem a megbotránkoztatás volt a célja, sokkal inkább Wilde nyelvezetének értékét, stílusának élénkségét és fontosságát akarta kifejezni. A mű mondanivalója és líraisága érdekelte.¹³

Ekszter hasonlóan gondolkodott a *Salome* színpadi terének megalkotásáról, mint ahogy az a *Thamyra* esetében látható volt. Rudnitsky leírásából tudjuk, hogy Ekszter lesüllyesztette a proscénium ívet, horizontálisan meghosszabbította a már amúgy is nagyméretű lépcsőket a rivaldafény mentén, és széles oszlopokat emelt, amellyel szűkre zárta a teret. Ezzel a megoldással sikerült elérnie, hogy az

13 RUDNITSKY, *Russian and Soviet Theatre...*, 18.



6. kép. Alekszandra Ekszter: Jelmeztervek William Shakespeare *Rómeó és Júlia* című drámájából készült előadáshoz, 1921. M.T. Abraham Center, Bnei Brak, Israel

oszlopok előre felé vetüljenek, a lépcsők pedig ezzel ellentétes irányba, a proscenium felé vezessék a színészek mozgását. Míg az oszlopok és a lépcsők átalakítása mozgalmassá tette a teret, a jelmezek és a függöny élénk színei látványossá és színessé tették a színpadi képet. A jelmezek ezüstös fekete és kék színei a ragyogás hatását keltették a hol jobbról, hol balról a jelenetbe behullámzó háttér függöny előtt. A színes vásznak mozgása, amelyek karmazsinvörös fénysugarakkal voltak megvilágítva, a könnyedség és változékonyság érzését adták a jeleneteknek.¹⁴ A díszletekben, főképpen pedig a függönyök kialakításában újra Tugendhold elemzését említhetjük, aki a művész egy 1917-es absztrakt festményét hozza párhuzamba a *Salome* színpadi képeivel. A kritikus ezúttal a *Vágás, mozgás, súly* című festmény központi motívumait látja megismétlődni a *Salome* függönyének díszítményeiben. A jelmezterveken szereplő emberi alakokon is visszatér az a dinamikusság, amelyet a díszlet leírásából feltételezhetünk. A szereplők erőteljes

14 Uo.

mozgásban voltak láthatóak a színpadon és a terveken, amelyet az arcok karakteres, színes megfestése tovább erősített. Elképzelhetjük, hogy mennyire expreszszív jelenések lehettek ezek az alakok a színpadon.

A *Salome* futurista dinamikája és kubista színessége tér vissza a harmadik közös előadás, a *Rómeó és Júlia* terveiben is (1921). Tairov Shakespeare drámájának megvalósítását a harlequinade-ok formájában képzelte el, amelyhez Ekszter a kubizmus és a barokk stílus karaktereit egyesítő terveket készített. A színpadi teret „játszóállomásokra” darabolta fel, amelyek ritmikailag voltak kiszámítva, így a felépítés segítette a színészek sodró, eleven mozgását.¹⁵ A háttérteret alkotó falakban a kubista formaalkotás elemei tűntek fel, amelynek dinamikáját a *Salomé*-ban is alkalmazott tekervényes függönyök rendszere egészítette ki. A drapériák fentről zuhantak alá, diagonálisan szétmozdultak, párhuzamosan a rivaldafénnyel, felszotva, lecsökkentve vagy megnagyobbítva a színpadi teret. A függönyök arra is szolgáltak, hogy az egyes epizódokat megfelelő színnel vezessék be, legyen az citrom, lila, narancs vagy bíbor. A már korábban is említett Nyikolaj Efrosz nem véletlenül hivatkozott a *Rómeó és Júlia* előadására úgy, mint amely „a legkubistább kubizmus a legbarokkosabb barokkban.”¹⁶ Ekszter jelmezzel kapcsolatos ideái a díszlethez hasonlóan radikálisak voltak, itt is a barokk stílus keveredett a geometrikus-vonalas formákkal. Kovalenko szavai szerint Ekszter itt is kitartott amellett, hogy a jelmezre azért van szükség, hogy organikusan interakcióban legyen a díszlettel vagy a háttérrel, így a síkbeli megosztás és a térfogatbeli kölcsönhatás megfeleltethető a vele egyenlő plasztikus kapcsolatnak, amely a színpad tágabb terével épül fel. Egy rövid kitérő erejéig itt is érdekes összevetni a *Rómeó és Júlia* díszletterveit Ekszter kubista, városi tájakat ábrázoló festményeivel. Hasonló dinamikát, formákat és képi elrendezést fedezhetünk fel az alkotások között.

A megvalósult előadás azonban több okból sem lett sikeres. A harlequinadelemek, amelyeket Tairov csupán a misztérium háttérének szánt, tolakodóak lettek, és szétzúzták a teljes koncepciót. Ekszter díszletei pedig, amelyek a terveken és a makettekben szellős és könnyed benyomást keltenek, a színpadra installálva nehézkessé váltak. Ahogy Rudnitsky fogalmaz, a színpadi elemek kubista barokk helyett súlyosan maníros környezetté váltak, amelyek az Art Nouveau stílusát mutatták. Mindazonáltal Júlia (Aliszia Koonen) és Rómeó (Nyikolaj Cseretelli) közös jelenetei rendkívül líraiak és szépek voltak, említhetjük itt az erkélyjelene- tet és az előadást záró, a halott szerelmespárt ábrázoló részeket.

15 Dassia N. POSNER, *The Director's Prism. E.T.A. Hoffmann and the Russian Theatrical Avant-Garde* (Evanston: Northwestern University Press, 2016), 128.

16 Idézi: KOVALENKO, „Alexandra Exter”, 137.

A *Rómeó és Júlia* előadásának kudarcát követően Ekszter elhagyta a Kamaraszínházat, de barátsága Tairovval megmaradt. 1921 után díszlettervezőként már nem vállalt aktív szerepet moszkvai színházban, mindazonáltal színpadtervekkel a későbbiekben is foglalkozott. A kubo-futurista formálás helyét átvette a konstruktivista szellemiség, amelyek főként revü- és varieté-előadások számára tervezett művekben jelentek meg. 1930-ban színpadi kísérleti vázlatait egy antológia formájában adták ki, amely *Décors de Théâtre* címen jelent meg Alekszandr Tairov bevezetőjével.¹⁷

17 Alexandra EXTER, *Décors de Théâtre* (Paris: Éditions des Quatre Chemins, 1930).

André Breton árnyékában: Simone, Jacqueline és Élis

A szürrealizmust az I. világháború utáni években huszonéves fiatal férfiak alapították (Paul Éluard 1895-ben, André Breton 1896-ban, Louis Aragon és Philippe Soupault 1897-ben, Benjamin Péret 1899-ben született). Mozgalmukban a nők kezdetben csak mint a férfiak vágyának tárgyai, múzsák vagy szeretők jelentek meg. A szürrealizmus alapítói nem művészeti irányként határozták meg mozgalmukat. „Semmi közünk az irodalomhoz; de szükség esetén éppen úgy tudunk vele élni, mint bárki” – jelentették ki egyik legtömörebb röplapjukon 1925-ben.¹ „A szürrealizmus nem költői forma”, mondták, mert célja meszebbre nyúlt ennél: a szellem felszabadítására törekedett, újjá akarta szervezni a társadalmat, megszüntetve az embert megnyomorító hagyományokat, a vallás és a család kötelmeit. Ez a szubverzív mozgalom, mely a szabadságot tűzte ki céljául, sok női alkotót vonzott magához, különösen a harmincas években. Olyan művészek, mint Méret Oppenheim (1913–1985), Dora Maar (1907–1997), Dorothea Tanning (1910–2012) Leonora Carrington (1917–2011) vagy Valentine Hugo (1887–1968) nevét sokan ismerik. Kevés szó esik Jacqueline Lambáról, pedig ő is jeles festő volt, mindeközben André Breton felesége. Ugyanígy, Breton első és harmadik felesége, Simone Kahn és Élis Breton sem kap érdemleges helyet a szürrealizmus történetében, noha mindhárman megérdemelnék.

André Breton választott társai, feleségei szép és okos nők voltak. Vajon háttérbe szorultak kiemelkedő férjük árnyékában? E rövid írásban erre a kérdésre próbálok meg válaszolni. Simone 1920 és 1931 között volt hivatalosan Breton fele-

1 „Az 1925. január 27-i nyilatkozat”, ford. BAJOMI LÁZÁR Endre, in KARAFIÁTH Judit, *Szürrealizmus* (Budapest: Raabe Klett, 1999), 38.

sége, Jacqueline 1934 és 1943 között. Élisa házassága 1945-től Breton haláláig, 1966-ig tartott.

Breton első felesége, Simone Kahn (1897–1980) a Sorbonne-on végezte irodalmi tanulmányait. Érdeklí az avantgárd, előfizet Bretonék folyóiratára, a *Littérature*-re. Rendszeresen jár Adrienne Monnier könyvesboltjába, mely kölcsönkönyvtárként és előadások helyszínéül is működik, s neves látogatói közé tartozik Joyce, Ezra Pound és André Gide mellett André Breton is. Simone közös barátok révén 1920 júniusában ismerkedik meg Bretonnal a Luxembourg-kertben. A bájos fiatal nő intelligenciája rögtön felkelti Breton érdeklődését. Júliusban még többször találkoznak, és amikor Breton elutazik Bretagne-ba, levelezni kezdenek, majd a levélváltás egyre intenzívebb lesz. Mint Marguerite Bonnet írja, Simone értő figyelemmel követi Breton töprengéseit – 1920-ban a későbbi szürrealisták még dadaista korszakukat élték, de már érlelődött a dadától való elszakadás gondolata, mely 1922-ben következett be –, és hasznos megjegyzéseket fűz hozzájuk.² A két fiatal hamarosan elhatározza, hogy összeházasodnak, de Simone szülei ellenzik a házasságot (a bankár papa nem látja jó partinak az állás nélküli fiatalembert), és Breton szülei sem tartják jó ötletnek a házasságot. A megélhetési probléma akkor oldódik meg, amikor a művészetpártoló dúsgazdag divattervező, Jacques Doucet tanácsadójának nevezi ki Bretont képzőművészeti és irodalmi ügyekben (Breton javaslatára veszi majd meg a milliomos Picasso híres képét, *Az avignoni kisasszonyokat*), s ez a megbízás komoly rendszeres jövedelemmel jár Breton számára.

1921. szeptember 15-én házasodtak össze, Breton tanúja Paul Valéry volt. Előtte házassági szerződést kötöttek, melyben Simone szülei rendszeres havi apanázst vállaltak a várható örökség terhére.

Simone részt vesz a szürrealista összejöveteleken, hozzászól a vitákhoz, jegyzéket készít, s részletes levelekben tájékoztatja az ülésekről Denise barátnőjét. Feljegyzései fontos dokumentumok a csoport életéről, levelei külön kötetben jelentek meg.³ Simone mindössze egyszer szerepel szerzőként egy szürrealista kiadványban: a *La Révolution Surréaliste* (1924–1928) első számában B. S. monogrammal közöl, szinte inkognitóban, egy szürrealista szöveget.⁴

Simone szellemi társként jelentős szerepet játszott Breton életében, aki két lábon járó lexikonnak tartotta. Amikor Bretonról szóló könyvében Henri Béhar

2 Marguerite BONNET, „Chronologie”, in André BRETON, *Œuvres complètes I.*, dir. Marguerite BONNET (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988), XLI.

3 Simone BRETON, *Lettres à Denise Lévy* (Paris: Éditions Joëlle Losfeld, 2005). Breton hozzá írt levelei is megjelentek: André BRETON, *Lettres à Simone Kahn 1920–1960* (Paris: Gallimard, 2016).

4 *La Révolution surréaliste* 1, No 1 (1924), 14.

azt firtatja, hogyan válhatott Breton a szürrealizmus vezérévé, hogyan lett, mai szóval élve, karizmatikus alakja, a férfi személyes adottságai mellett fontosnak tartja megemlíteni, hogy ott állt mögötte, diszkréten, de hatékonyan, Simone, akinek a véleményére sokat adott. Breton azáltal is kivált a többiek közül, hogy ellentétben a többiek bohém és csapongó életvitelével, ők Simone-nal ideális, stabil párt alkottak.⁵

Néhány évvel később kapcsolatuk ugyan stabil maradt, de Breton nem fojtotta el vonzalmát más nők iránt, és az általa hirdetett transzparencia elvének megfelelően kalandjairól híven hírt adott feleségének. Így tette ezt 1926 októberében is, amikor a párizsi Lafayette utcában felfigyelt egy szegényesen öltözött, de büszke tartású, feltűnően kifestett szemű és titokzatos mosolyú nőre, aki Nadjának hívta magát. Egy hétig tartó kapcsolatuk minden részletéről beszámolt Simone-nak, s tanácsát kérte, mit csináljon Nadjával, akinek szerelme egyre inkább a terhére volt.⁶ A találkozások hiteles történetéből és az azokhoz fűződő reflexiókból született meg a legismertebb szürrealista regény, a *Nadja*.⁷

Amikor Breton új szerelmével, Suzanne Musard-ral Toulonba utazott, onnan is rendszeresen írt Simone-nak. 1928-ban Breton azt kéri feleségétől, hogy adja vissza a szabadságát, és a döntés októberben, viharos körülmények között meg is születik. 1929 januárjában megindítják a válópert, de csak három évvel később, 1931. március 30-án válnak el hivatalosan. Simone a harmincas években szélsőbalos antiszotalista körökben politizál, és férjhez megy Michel Collinet szociológusprofesszorhoz. 1954-ben létrehozza Párizsban a Furstenberg Galériát, melyben több mint ötven kiállítást rendez 1965-ig. A kiállító művészek között ott találjuk a szürrealizmus első generációjának alkotóit (Man Ray, Dorothea Tanning, Toyen, Jacques Hérold), fiatal kortárs festőket, de volt kiállítás 1954-ben Arcimboldo és más 16–17. századi festők műveiből is. A Galerie Furstenberg rendezte meg Rozsda Endre első franciaországi kiállítását 1957-ben, melyhez Breton írt előszót. Fontos kiállítás volt *A szürrealizmus* 1962-ben, Arp, Bellmer, Brauner, De Chirico, Dali, Dominguez, Duchamp, Max Ernst, Giacometti, Hérold, Klee, Magritte, Masson, Matta, Miró, Picabia, Picasso, Many Ray, Tanguy, Tanning és Toyen részvételével.

Breton második felesége, Jacqueline Lamba (1910–1993) ipar- majd képzőművészeti főiskolai tanulmányai után önálló művészi karriert indított. Az elegáns

5 Henri BÉHAR, *André Breton. Le grand indésirable* (Paris: Calmann-Lévy, 1990), 166–167.

6 Uo., 198.

7 André BRETON, *Nadja* (Paris: Gallimard, 1928).

Grand Magasin des Trois Quartiers dekoratőre volt, később pedig táncosnő a Pigalle negyedben található Coliseum mulatóban.⁸

Lamba, aki olvasta Breton néhány írását, maga kezdeményezte megismerkedésüket. Dora Maartól tudta meg, akivel 1925 és 1929 között együtt tanult a főiskolán, hogy a szürrealisták egyik törzskávéháza a *La Place Blanche*, és elkezdett maga is oda járni. Breton úgy emlékszik vissza első találkozásukra 1934. május 29-én, hogy a nő „*botránnyosan szép volt.*”⁹ Még aznap éjjel hosszú sétát tesznek: a Les Halles környékéről kiindulva átkelnek a Szajrán, az Île de la Citén elmennek a virágpiac mellett, majd ismét a jobb parton a városháza előtt sétálnak: vagyis öntudatlanul ugyanazt az útvonalat követik, melyet Breton tizenegy évvel azelőtt egy automatikus írással készült versében, a *Napraforgóban (Tournesol)* leírt. Breton óriási jelentőséget tulajdonított annak a véletlennek, mely a vers költői realizációját élete egyik legjelentősebb találkozásává formálta. Három hónappal később már feleségül is vette Jacqueline-t, házasságukból született Aube, Breton egyetlen gyermeke.

Jacqueline Lamba mint múzsa, mint Breton felesége és gyermekének anyja maradt meg az emlékezetben, pedig már a házassága előtt és később is festett, fotókat és akvarelleket publikált, és szürrealista dobozokat készített. A szürrealista doboz Marcel Duchamp és Man Ray „találmánya”, egy talált vagy elkészített tárgy, mely egy koherens világot formál szobrászati, festészeti eszközökkel, többé-kevésbé heterogén elemek felhasználásával. Lamba Bretonnal közösen is készített szürrealista tárgyakat, például egy szürrealista dobozt (*Le petit mimétique*, 1936), mely egy faládikó, benne szitakötő, mézszínű, átlátszó papíron szétterített megszáradt levelek között.

Az 1935-ös Nemzetközi Szürrealista Kiállításon (Santa Cruz de Tenerife) Lamba két képpel is szerepelt Miró és Magritte mellett, de különös módon a képeknek nem írták oda a címét, és hiányzott az alkotójuk neve is.¹⁰ Ma ezt egyértelműen elfogadhatatlannak tartjuk.

8 Breton kérésére Rogi André lefényképezte Lamba víz alatti táncát. A kép a *L'Amour fou* kötetben jelent meg, hozzáférés: 2023.03.03, <http://www.thesurrealists.org/jacqueline-lamba.html>.

9 „... cette femme était *scandaleusement* belle”. André BRETON, „L'Amour fou”, in André BRETON, *Ceuvres complètes* II., dir. Marguerite BONNET (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992), 713.

10 Gabrielle HICK, *Jacqueline Lamba Showed alongside Magritte and Miró – Then Destroyed Her Own Work*, hozzáférés: 2023.03.03, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-bold-surrealist-alongside-magritte-miro-destroyed-work>.

Lamba úgy érezte, hogy férje számára inkább múzsa, szerető, cseléd, szakácsnő és anya, mint művész, és nehezményezte, hogy róla kizárólag mint feleségről beszélt. Mások pedig Lambát csak mint Breton múzsáját tartották számon.

1938-ban, amikor Bretonnal Mexikóban jártak, Jacqueline megismerkedett Frida Kahlóval, és ezzel egy hosszú barátság vette kezdetét. A házaspár hét hónapot töltött Mexikóban, Diego Rivera, Frida Kahlo és Trockij társaságában. Kahlo és Lamba mindketten úgy érezték, hogy háttérbe szorultak híres társuk árnyékában, és nem tudták megteremteni saját művészi identitásukat. 1941-ben Breton és Lamba kislányukkal együtt az Egyesült Államokba emigrált. New York-ban Breton újra alakít egy szurrealista csoportot Duchamp-mal, és vele és Max Ernst-tel együtt megalapítja a *VVV (tripla V)* című folyóiratot, melynek David Hare amerikai festő lesz a szerkesztője. Breton nem tud angolul, ezért a tolmács és fordító szerepét Jacqueline látja el, aki beleszeret a fiatal festőbe, majd elhagyja Bretont. 1943-ban Frida Kahlo megfestette Lamba zaklatottságát a *The Bride Frightened at Seeing Life Opened* című festményében, melyen a menyasszony mint baba tűnik fel óriási, nemiszerv alakú gyümölcsök között.¹¹ Jacqueline David Hare-rel kötött házassága csak néhány évig tartott.

1943-ban Lamba két kiállításon is részt vett a Peggy Guggenheim Galériában, első önálló kiállítását pedig 1944 áprilisában rendezték meg a Norlyst Galériában. Egy kritikus elismerően kiemelte, hogy mámorító álomvilágot alkot képeiben, de a cikk végén azért hozzátette, hogy „a férje André Breton”. Amerikából való hazatérése után több galériában állította ki képeit. Barátai közé tartozott Picasso, Françoise Gilot és Giacometti. Utolsó kiállítását a Picasso Múzeumban Franciaország egyik legnagyobb élő költője, Yves Bonnefoy nyitotta meg.

Élis Breton (leánykori nevén Élis Bindhoff Enet, 1906–2000) chilei zongoraművész, egy ideig Benjamín Claro Velasco chilei politikus felesége, aki válása után kislányával együtt az Egyesült Államokba költözött.

Breton 1943 decemberében találkozik Élisával New Yorkban, egy francia étteremben. Lenyűgözi a nő komor szépsége, aki néhány hónappal azelőtt vízbe fulladt kislányát gyászolja. Élisra iránt érzett friss szerelme és a Párizs felszabadulásakor érzett öröme inspirálja a *L'Arcane 17* megírására (a tizenhetes arkánus a *Csillag* elnevezésű tarotkártya, jelentése harmónia, béke, remény), mely himnusz a természethez, a szerelemhez, és egyúttal vitairat is a szurrealizmus védelmében, a polgári rend és a háború ellen.

11 Uo.

Breton és Élisa 1945-ben kötöttek házasságot. Breton hatására a felesége maga is szürrealista művész lett: szürrealista dobozokat és kollázsokat készített, és szürrealista kiadványokban publikált. Férje 1966-ban bekövetkezett halála után Élisa tevékeny szerepet játszott a mozgalomban, de szerényen soha nem akarta előtérbe tolni magát.

Simone, Jacqueline és Élisa, ha úgy tetszik, Breton árnyékában élt, nevük ismertségét jórészt Bretonnak köszönhetik. Ami Simone-t illeti, biztosak lehetünk abban, hogy Breton nélkül is bejutott volna szürrealista vagy más értelmiségi és művészeti körökbe. Műveltsége és rátermettsége révén mint galerista mindenképpen karriert futott volna be. Hármuk közül Jacqueline volt egyedül önálló alkotó művész, de nem tudhatjuk, hogy a „Breton felesége” címke nélkül mennyire vált volna híressé, Élisa pedig – ő az egyetlen, aki nem tudatosan kereste a Bretonnal való ismeretséget – csakis Bretonnak köszönhetően vált szürrealista alkotóvá. Leszögezhetjük tehát, hogy – bár különösen Jacqueline sokat szenvedett a feleség-státusztól –, egyikük sem volt áldozata annak, hogy a 20. század egyik legjelesebb francia költője választotta társául.

Tükrök és maszkok

Az én szubverzív színrevitele Claude Cahun fotóin és irodalmi szövegeiben

Leborotváltatom a hajam, kiszedetem a fogam, a melleim – mindent, ami zavarja vagy nyugtalanítja a látásomat – a gyomromat, a petefészkeimet, a tudatos és elburjánzó agyamat. Amikor a kezemben már csak egyetlen kártyalap lesz, vagy egyetlen, de tökéletes szívdobbanást tudok csak feljegyezni – akkor nyerem meg a partit.¹

Az avantgárd irányzatok, ezen belül is főként a dada és némileg a szürrealizmus szubverzivitása mint elv – a konkrét gyakorlat, az avantgárd férfiszereplők által olykor gyakorolt ignorálás ellenére – azokat a nőket is segítette a kibontakozásban, akik egy konvencionális, patriarchális szerkezetű és bináris nemi felosztásban gondolkodó művészeti rendszerben és szemléletben nehezebben találták volna meg a helyüket. Hannah Höch fotómontázsain – a női jogokért való harc témáján túl – olykor saját biszexualitását, fiús öltözködését is láthatóvá teszi; a leszbikus, férfias Gertrude Stein színdarabjaiban gyakran a számára oly fontos „ki vagyok?” kérdését boncolgatja, például a *Doctor Faustus Lights the Light* című, kifordított emberiségkölteményben a hagyományos Faust(us) attribútumokat többfelé, két férfiba és egy női szereplőbe osztja, s egyéb dramaturgiai fogásaival is folytonosan felveti a személyiséghasadás problémáját; s ide tartozik Claude Cahun is, akinek maszkokkal és tükrökkel felszerelt, kosztümös, fotós önarcképei, vizuális önszínrevitelei, illetve a szimbolizmus és a szürrealizmus határterületein mozgó írásai egy hol ide-oda mozgó, hol köztesnek mutatkozó nemi iden-

1 Claude CAHUN, „Aveux non avenues”, in Claude CAHUN, *Écrits*, dir. François LEPELIER, 161–436 (Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002), 215. (A főszövegben a zárójeles oldalszámok a továbbiakban minden esetben erre a gyűjteményes kiadásra vonatkoznak. A szövegrészletek az én fordításaim. F. Gy.)

titást hoznak játékba. (Claude Cahun munkásságát szokás a dada területére is sorolni, és ez a megítélés sem nélkülöz minden valóság alapot: ebben az esetben azonban nem mozgalmi hovatartozását és nem írásainak stílusát, hanem a személyes és művészi alapattitűdjét, gesztusait tekintik irányadónak.)

Tájékoztató jellegű élet- és pályarajz²

Eredeti neve Lucy Schwob, 1894-ben születik Nantes-ban, zsidó értelmiségi művészcsaládban: apja Maurice Schwob, a *Le Phare de la Loire* című lap főszerkesztője, nagybátyja Marcel Schwob, híres szimbolista író, akit gyakran szokás a szürrealisták előfutárának is tekinteni, s novelláival nagy hatással volt például Borgesre vagy Roberto Bolañóra. 1912-ben találkozik Suzanne Malherbe-bel (művésznéve Marcel Moore), aki haláláig az élettársa lesz, és társalkotó műveiben. Marcel Moore Cahun önarcképei megvalósításában segítséget nyújt, illetve könyveiben gyakran ő készíti a grafikákat. E kötetek mind könyvtárgyak, összművészeti alkotások, amelyeket Cahun tehát élettársával együtt hoz létre, utóbbi felelős ezekben a könyvekben a designért. (Az *Aveux non avenues* belső oldalán például ez úgy van feltüntetve, hogy Marcel Moore készítette a grafikákat Cahun tervei alapján.)

1913 és 1919 között jelennek meg első írásai, s közben a Sorbonne filozófia szakára jár. Igen sokoldalú a műveltsége, egyes források szerint nem csak Freudot olvassa, ismeri, hanem élete vége felé Lacant is. (A tisztán pszichoanalitikus szempontok figyelembevételével egyébként segíthet is művei értelmezésekor, jelen tanulmányban azonban erre a szempontra terjedelmi okokból csak nagyon futólag térhetünk ki.) Felveszi a Claude Cahun művésznévet, amelyben a keresztnév fontos jellemzője, hogy nem nemspecifikus, azaz tartozhat nőhöz és férfihez egyaránt.

1919-ben megjelenik az inkább még szimbolista-szecessziós vonásokat hordozó *Vues et Visions* című kötete,³ amely tematikusan és vizuálisan is összekapcsolódó, mégis szemben álló oldalpárokkal építkezik: a bal oldalon kvázi-közvetlen látványokat, a jobb oldalon antikvizált leírásokat és kis történeteket tartalmaz.

Hamarosan Párizsba költözik, ahol barátságot köt többek között Philippe Soupault-val, Georges Pitoëff-fel. A húszas években fotós műalkotásokat készít (ön-

2 A rövid biográfiának részben François Leperlier életrajzi vázlatai szolgálnak alapul: François LEPELIER, „Chronologie”, in CAHUN, *Écrits*, 11–15., illetve François LEPELIER, „Chronologie”, in Claude CAHUN, *Les aveux non avenues* (Paris: Éditions Mille et une nuits – Fayard, 2011), o. n.

3 Eredeti megjelenés: Claude CAHUN, „Vues et visions”, *Mercure de France*, 16 mai 1914. Kötetben: Claude CAHUN, *Vues et Visions. Dessin de Marcel Moore* (Paris: Éditions Georges Crés & Cie, 1919); illetve Claude CAHUN, „Vues et visions”, in CAHUN, *Écrits*, 19–124.

arcképeket, illetve szürrealista tárgycsendéleteket), valamint színházaknak is dolgozik. Barátkozik például Michaux-val, Georgette Leblanc-nal, Robert Desnoszal. Több folyóiratban publikál, s részt vesz az *Inversions* homoszexuális lap munkájában.

1925-ben a *Mercure de France*-ban és a *Le journal littéraire*-ben megjelenteti az *Héroïnes (Hősnők)*⁴ című művének néhány részletét. Ebben a szövegcsoportban – valójában már itt is szerep- vagy maszkjátékról van szó – híres női mitológiai alakok, mesefigurák beszélnek: történetük tehát ez egyszer nem férfiperspektívából mesélődik el, ráadásul motivációjuk, s nem egyszer a cselekmény is átfordul, szubvertálódik. 1930-ban megjelenteti önéletrajzi esszéjét, az *Aveux non avenues-t (Meg nem történt vallomások)*,⁵ amelyhez illusztrációul a Moore-ral együtt készített fotómontázsok szolgálnak. Ezeknek gyakran alapját képezik – bár nem minden esetben – Cahun fotós önarcképei.

Csatlakozik a l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires csoportjához, illetve a szürrealistákhoz, André Breton, Tristan Tzara, René Crevel, Dali, Man Ray társaságához. Breton – ez kivételes nők esetében – elismerő véleménnyel van róla. Itt idézném Carolyn J. Dean véleményét, aki tanulmányában viszont hangsúlyozza: bár Cahunt kétségkívül inspirálta, ahogyan a szürrealisták kisajátítottak, illetve kritika alá vontak bizonyos késő 19. századi modernista témákat, ugyanakkor képes kihívást intézni Breton látens karteizianizmusa ellen, illetve átfordítani a szürrealista szövegekben és képekben ott levő normatív heteroszexualitást is.⁶ Megjelenteti a José Corti kiadónál a *Les Paris sont ouverts* című pamfletet (1934). Lise Deharme verseihez készít „fotófestményeket” *Le Cœur de Pic (Pikk szív)* címmel. Jersey szigetére költözik Suzanne Malherbe-bel, és csatlakozik a Fédération internationale de l'Art révolutionnaire indépendant (Független Forradalmi Művészet Nemzetközi Szövetsége) nevű szervezethez.

1941 és 1945 között partnerével részt vesz az ellenállásban, letartóztatják és halálra ítélik őket, éppen hogy sikerül megúszniuk a kivégzést. 1945 után Cahun ismét csatlakozik Bretonék köréhez, Michaux-val is újra felveszi a kapcsolatot. 1954-ben hal meg egy, még a börtönben összeszedett betegség következményeképpen.

4 Claude CAHUN, „Héroïnes” (1925). Néhány részlet megjelent belőle a *Mercure de France*-ban és a *Le journal littéraire*-ben. Teljes formájában: in CAHUN, *Écrits*, 125–170.

5 Claude CAHUN, *Aveux non avenues. Illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur. Préface de Pierre Mac Orlan* (Paris: Éditions de Carrefour, 1930); illetve Claude CAHUN, „Aveux non avenues” in CAHUN, *Écrits*, 161–436; CAHUN, *Aveux non avenues*, hozzáférés: 2023.09.17, <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/bent/claude-cahun-lucy-schwob-aveux-non-avenus-preface>.

6 Carolyn J. DEAN, „Claude Cahun's Double”, *Yale French Studies (Same Sex/Different Text? Gay and Lesbian Writing in French)*, no. 90 (1996): 71–92.



Claude Cahun, *Önarckép Kékszakáll feleségéként*, 1929
San Francisco Museum of Modern Art

Maszkok, bábok, bohócok

Claude Cahun önarcképei maszkarádok, maszkos önszínrevitelek, különböző ruhaegyütteseket ölt fel megfelelő sminkkel és frizurával összeegyeztetve. Hol teljesen saját invenciói alapján kitalált figurákhoz, hol mesealakokhoz (például Kékszakáll feleségéhez) kapcsolódó, hol kultúr- és irodalomtörténeti szempontból kitüntetett jelentőségű, már hagyományosan is különböző jelentésekkel felruházott (de általa továbbgondolt, kifordított) alakokhoz – bohóc, akrobata – kötődő jelmezekben fotózza le magát, de az is gyakori, hogy férfias vagy még inkább teljesen nemtelenített külsővel (kopaszra nyírt fejjel) szcenírozza önmagát, pontosabban egy fikcionalizált „ént”. Sophie Mendelsohn ezt a maszk biztosította pillanatnyiságot – a „hol ez vagyok, hol az vagyok” attitűdöt – a fényképeken és az írásokban egyrészt egy egész életszemléletre vezeti vissza, amelyben az „onto-



Claude Cahun és Marcel Moore, *Cím nélkül*, 1928
San Francisco Museum of Modern Art

lógiai eshetőség”, „ontológiai esetiség” (*éventualité ontologique*) filozófiai tételezését gondolja irányadónak, másrészt hangsúlyozza, hogy funkciója nem egyszerűen a „valaminek öltözés”, hanem hogy elfedje az üresség, a semmi rettenetét.⁷

Ami magukat a *maszkokat, jelmezeket* illeti, most kiemelten csak a *bohóc* (*clown*, másképp *Harlekin*, *Pierrot* vagy *akrobata*) alakjára utalnék, amely Claude Cahun számos képén megjelenik, és amely a francia művészet- és irodalomtörténetben – elég csak Watteau, Victor Hugo, a Goncourt-fivérek, Baudelaire, Jules Laforgue műveire gondolni – különös jelentőségre tesz szert (lásd Jean Starobinski vagy nálunk Szabolcsi Miklós erről szóló monográfiáit).⁸ A bohóc

7 Sophie MENDELSON, „Claude Cahun, l’effacement et l’énigme”, *Savoirs et clinique* 41, 1. sz. (2010): 158–166.

8 Jean STAROBINSKI, *Portrait de l’artiste en saltimbanque* (Paris: Les sentiers de la création, 1970), illetve: (Paris: Gallimard, 2004); SZABOLCSI Miklós, *A clown mint a művész önarcképe* (Budapest: Corvina Kiadó, 1974), illetve: (Budapest: Argumentum Kiadó, 2011).

alakjának fontossága aztán továbbhagyományozódott az avantgárd irányzatokba vagy az olasz filmművészetbe is. Eszerint – amint Starobinski megállapítja – a bohóc/cirkuszi akrobata a művész vagy egyenesen a művészet alapkonfórájának hiperbolikus vagy gúnyos képe, jelölője. Travesztált, jelmezes önarckép, amely nem csupán szatirikus-fájdalmas karikatúra: az ironikus játéknak az értékét az adja, hogy az alkotó önmagának saját maga általi interpretációját hozza létre, így „a művészet és a művész gúnyos epifániáját” teremti meg. Ennek egy szubvertált esetét valósítja meg Claude Cahun, akinek képein a bohóc a hagyományosan férfi (bár nem túlmaszkulinizált) alakváltozatból nem is egyszerűen egy női verzió felé tolódik el, hanem felborítva az oppozicionális sémát, egymásba játszatja a kettőt, vagy éppen semlegessé teszi. Bár mint önalakmás az ördöginek mondott, hagyományosan kockás ruhát viselő Harlekin figura hamarosan elemzendő „autobiográfiájában”, az *Aveux non avenues*-ben is megjelenik,⁹ a kockás öltönyös, tükör előtt álló fotós portré – talán a leghíresebb önarcképe – is ezt idézi fel gendersemleges módon. Vagy gondolhatunk a púderes arcú akrobata-sorozatra, amelynek változatain a bizonytalan nemű alak hol súlyzót tart a kezében (mellére felírva: „I’m a trainer. Don’t kiss me”),¹⁰ hol pedig egy fehér álarcot, amellyel a travesztiát (a maszk fontosságát) emeli ki.

A másik figura, akit társíthatunk ezekhez a vizuális önszínrevitelekhez: a *báb*, a *marionett* – Cahun saját magából csinál bábut. Itt érdemes arra is utalni, hogy ezzel Cahun nem volt egyedül, az avantgárd művészetben – különösen a dada és a szürrealizmus tájain – amúgy is számos női művész készít bábot. Közéjük tartozik Emmy Hennings, Hannah Höch és Sophie Taeuber, akik gyakran darabot is írnak nekik, továbbá előszeretettel fotóztatják magukat ezekkel a bábukkal (Höchnek a fotómontázsain is gyakran jelennek meg babák). Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven – gyakorlatilag egy performansz keretében – ugyancsak önmagából csinált transzgresszív (és szintén szubvertált nemű) bábut, technológiai nőt, amikor függönykarikákkal mint ékszerekkel és magára erősített pénisszel járkált az utcán; Emmy Hennings pedig pókként jósolta meg a jövőndőt a kabarélátogató nézők számára. (Az *Aveux non avenues*-ben Cahun Ádámot és Évát is marionettként képzei el, bár a Jó és a Rossz Fájának a történetében ez az aspektus csak említés szintjén marad, nem befolyásolja a beszédmódot, a színrevitel konkrét részleteiről sem esik szó. [354.]

9 „Harlekin. Annyit mondogatták, hogy nincs szívem, hogy ez végül megtetszett nekem.” (329.)

10 Claude CAHUN, *I’m an artist, don’t kiss me*, hozzáférés: 2023.09.17, <https://twitter.com/grammancino/status/877296375058366464/photo/1>;

S talán a legfontosabb strukturális elem Cahun vizuális és írásművészetében a *tükör*, vagy ennek megfelelően a tükröztetés gesztusa. Ami az előbbit illeti, egy-két fotón a tükör ténylegesen meg is jelenik, azonban még a tényleges tükör vagy tükröztetés hiánya esetén is van pendantja, hiszen a kamera objektívja, lencséje is tekinthető tükörnek: rajta keresztül Cahun önmaga mintegy átgyúrt, átdolgozott, munka alá vett duplumát (*duplumait*) teremti meg – illetve szembesül is velük. (Ennek a tükröképnek még egy további folyamánként jelentkező figurája lesz, Nárcisszus, erre majd hamarosan rátérek a szövegek kapcsán.) Itt még fontos arra is emlékeztetni, hogy amúgy is megfigyelhető a modernség – de akár még más korszak – egyéb műveiben, hogy a transz-, interszexuális vagy elbizonytalanított nemű testek reprezentációi gyakran sajátos médiumhoz kapcsolódnak: szimulákrumszerű vagy egyszerűen csak csalóka képi hordozókhoz (ezek lehetnek festmények, képek, portrék, fotók) vagy mise en abyme-szerűen egymásba bonyolított tükröfelületekhez, s azokkal gyakran úgy operálnak, hogy mintegy felmutassák üres (kiüresített) jelölői voltukat is.¹¹

És most nézzük meg mindezt az *Aveux non avenues*-ben (*Meg nem történt valóságokban*), amely – mint mondtuk – ugyancsak egy önportré, a tükör előtt ülő szerző önszembesítése vagy önszínrevitele. A könyv nagyjából tíz évig készült, két részletben (1919–1925, 1927–1929). Fejezetekbe rendezett, egy-két bekezdésnyi, maximum egy-két oldalnyi rövid szövegek ezek, amelyek együttesét François Leperlier a mű önfigyelést és önkitalálást előtérbe helyező intenciójának megfelelően „álom-önéletrajznak” (*autobiographie rêvée*), „autofikciónak”,¹² Mac Orlan pedig – kevésbé fókuszálva erre az aspektusra – inkább „esszéverseknek” vagy „versesszéknek” nevez.¹³ Ha pedig külön-külön próbáljuk meghatározni a műfajokat, textustípusokat, úgy fogalmazhatunk, prózaversek, meseadaptációk, aforizmák, álomleírások váltják itt egymást, és állnak össze egyfajta szöveggkollázsá, amelynek együttműködése a fotómontázsokkal feltétlenül érdekesnek tűnik.

Cahun a kötet utolsó fejezetében, az 1928-ban készült összefoglalásban így fogalmazza meg azt, ami az egész vállalkozás tétje lehetne – ám végül, akárcsak

11 Ennek az aspektusnak a kifejtését lásd *Transzszexualitás/transztextualitás. Transz és inter testleírások, testreprezentációk* című tanulmányomban, ahol a világirodalmi szcénát tekintve Balzac *Sarrasine*, Rachilde *Monsieur Vénus* és *Madame Adonis*, Anne F. Garréta *Sphinx* című műveit, magyar példákat illetően pedig Czóbel Minka több versét, Bartis Attila *A séta*, Rakovszky Zsuzsa *VS vagy Kiss Tibor Noé Inkognitó* című regényeit elemzem. FÖLDES Györgyi, „Transzszexualitás/transztextualitás. Transz és inter testleírások, testreprezentációk”, in *Leírás. Elmélet, irodalom, kép*, szerk. HAJDU Péter, KÁLMÁN C. György, MEKIS D. János és Z. VARGA Zoltán, 305–319 (Budapest: Reciti, 2019).

12 François LEPELIER, „Les Clés des Aveux”, in CAHUN, *Aveux non avenues*, o. n.

13 Pierre MAC ORLAN, „En marge de »Aveux non avenues«”, in CAHUN, *Écrits*, 165–172, 171.

a könyv egészében szinte minden explicit és implicit állítást, vissza is vonja egy-szersmind, megkérdőjelezve ennek hasznát, feltételezhető sikerességét:

Egy másik szókincset teremteni a magam számára, kifényesíteni a tükör hátlapját, kacsintani, átejtteni magam, egy véletlenül kiválasztott izom segítségével csalást követni el a csontvázammal, kijavítani a hibáimat és újra lemásolni a tetteimet, részekre osztódni, hogy legyőzhessem magam, önmagam ámítására megsokszorozódni, röviden tehát: az ember játszik önmagával – ez nem változtathat semmin sem. Minden esetben visszafelé, a szőr ellenében simogatni magam, akárcsak tegnap vagy bármikor – nem, ez nem változtat semmin. (429.)

Majd máshol az önmagától való távolságtartásnak, ezáltal az önreflexív énértelmezésnek, az én mint másik megteremtésének lehetetlenségét mondja ki – megítélése szerint a rimbaud-i „je est un autre” vágyalom marad:

Hiába próbálom a testem (a testem és tartozékait) helyre tenni, egyes szám harmadik személyben látni magam. Az én (je) bennem (*en moi*) olyan, mint az „œ” betűbe fogott „e”. Kijönni az O-ból... (430.)

A kötet – némi későszimbolista beütéssel – szürrealista vonásokat is magában hordozó szövegkollázs, álom- vagy álmotredékleírásokkal és bizonyos helyeken automatikus írásra emlékeztető asszociatív szövegszerveződéssel. Olykor azonban a narrátor ironikusan – akár explicit módon is – kérdésessé is teszi ezen eljárások poétikai szempontból vett jogosultságát: például amikor egy álmát meséli el éppen, amelyben az történik, hogy a versailles-i szerződést az érte felelős diplomaták automatikus írás segítségével fogalmazzák meg. Ezzel a szövegrésszel nyilván politizál Cahun, aki nagyon visszásan sikerültnek tartotta a döntést, vagyis itt az automatikus írás negatív jelentésben szerepel.

A nemek kérdése

A nemek bizonytalansága mind explicit kifejtésekben, mind különböző motívumok megjelentetésének köszönhetően kifejezésre jut, illetve abban is, hogy Claude Cahun előszeretettel játszik a narrátor(ok) nyelvtani nemével. Persze a kötetben kollázsszerűen egymás mellé rendelt szövegek, illetve az egyes textusok kollázsszerűen összerakott vagy éppen kollázsszerűen dekonstruálódó jellege miatt eleve mindig bizonytalan, ki az az „én”: kinek a megnyilatkozását olvassuk éppen,

kinek a szubjektív tapasztalata van jelen a szövegben. Közvetlenül ez így jelenik meg a *Réparation* című fejezetben:

Jól megkeverni a kártyákat. Hímnemű? Nőnemű? De hát ez helyzetfüggő. A semleges az egyetlen nem, amely mindig megfelelő a számomra. Ha létezne ilyen a nyelvünkben, nem figyelhetnénk meg ezt a gondolati hullámozást. Komolyan, jó lenne dolgozónak lenni a méhek között.

Az *Exercice sur deux notes (Gyakorlat két zenei hangra)* című fejezetben pedig így fogalmaz – igaz, szerepjátékként, egy bizonyos P. szájába adva a szavakat: „Nő vagyok. A számalom arra készítet, hogy vigaszt nyújtsak: hogy szeretkezzek. Ám mivel mindenekelőtt férfi vagyok és harapásra kész, óvakodj tőlem: brutalitás nélkül ez nem megy!” (296.)

De erre utal a mese is, amelyben a Királyfi két androgün magból, két, a tudósok által összerakott apró meztelencsigából alakul ki, vagy éppen a fejezetválasztó illusztrációk közül néhány oldal, amely a kopasz, nemnélküli fotókat variálja (236–239.). A *Singulier Pluriel (Egyes szám, többes szám)* című rész fényképén (303.) pedig két bubi szerepel az előtérben a két kitett kártyalapon (bár mellette egy gyűrűs, kilakozott körmű női kéz nyúl az asztallap fölé).

Vagy ilyen Aurige története, akinek a neve ugyan római kocsihajtót jelent, de nőnemben ragozódik a szövegben (a kezdőjelenetben tükröben szemléli magát ő is). Érte mintha két férfi versenyezne, egy bonyolult szerelmi háromszögben: a „gazdája” és a „költő”: mindnyájukat a szexuális ösztön vezeti eredetileg, de szembeesniük kell a démonaikkal. A narratívából (amennyiben van egyáltalán ilyen) ugyanakkor az tűnik ki, mintha egyetlen psziché részei lennének: Aurige lenne az önszeretet/önbecsülés, gazdája a félelem, szeretője a világi hiúság, s aztán ez még tovább bonyolódik. A fejezetben mindenesetre végig eldöntetlenség, a döntés kényszerének a halasztása uralkodik (ezen érthetjük a szereplők szerelmi döntését, illetve az olvasói stratégiát, miképp fejtse fel a szöveget), s a végén mintha a szereplők nyelvtani neme is kétségessé válna. (241–280.)

A tükör

A *tükör/tükrözés* már egyfelől a könyv alliteráló címében (*Aveux non avenues*), másfelől a könyvborító (161.) sajátos tipójában is érvényesül, hiszen az függőlegesen-vízszintesen és a két átlójában is tartalmaz egy-egy tükörtengelyt.¹⁴ Majd

14 Borító, hozzáférés: 2023.09.17, <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/bent/claude-cahun-lucy-schwob-aveux-non-avenus-preface> Cahun ennél egy lépéssel tovább megy, amikor szerkesztési,

rögtön a kötet felütésében, nyitóképében előkerül a kamera, a tükör, a maszk (a smink) és a bohóc/akrobata motívuma, amelyek egyszerre fordítódnak – expliciten is kimondva – szövegbe:

A láthatatlan kaland. Az objektív felületesen követi a szemet, a száját, a ráncokat. Az arckifejezés indulatos, néha tragikus. Végül nyugodt – az akrobaták tudatos, kidolgozott nyugalma. Profi mosoly – tessék.

Előkerül a kézitükör, a rúzs és a szemhéjfesték. Némi idő. Pont. Új bekezdés.

Újrakezdem.

De micsoda cirkusz (*manège*) ez azok számára, akik nem látták – hiszen nem mutattam meg – az akadályokat, a szakadékokat, az elért fokozatokat.

Meg fogok-e szabadulni az összes tényanyagtól, kőtől, óvatosan elvágott kötéltől, meredélytől... Nem érdekes. Találjátok ki, rekonstruáljátok. A szédülés magától értetődő, felfelé jutás vagy zuhanás (177).

Máshol a tükör meghatározatlan fizikai tulajdonságokkal rendelkező és ekképpen bizonytalan létmódú objektumként tűnik fel. Ez vagy alkalmas a kép megragadására, de mint ilyen torzít, főként pedig bebörtönzi a szubjektumot, elviselhetetlen korlátokat helyezve köré, vagy éppen zavaros, folytonosan tovatűnő, megragadhatatlan képet mutatva éppen ellentétes irányú frusztrációkkal tölti el a megértettségre és önmegértésre vágyakozót, aki szeretné, ha valami segítséget, támaszt, fogódzót adna neki a tükör. Lehet még összetörni (megsemmisíteni), illetve a belőle szétrobbanó, dekonstruálódó (arckép)szilánkokból valami illuzórikus vagy szimulákrumyszerű homályosságot visszaépíteni. Akárhogyan is, a tükröt tehát (a hozzá tartozó kerettel együtt) úgy kell elképzelnünk, mint már eleve csapdát, egy guillotine-ablakot, amely sóvárogva csak arra vár, hogy lecsaphassa a keretei közé kerülő fejet, meggyilkolhassa az arc tulajdonosát:

Guillotine-ablak. Egy üveglap. Hová tenném a foncsorozást? Az üvegen innen, túl; az elejére vagy mögé?

Az elejére. Bebörtönzöm magam. Elvakítom magam. Mit érdekel. Átnyújsak neked egy tükröt elmenet, ahol felismerheted magad, egy torzító tükröt az én szignómmal? Nem árulok én tükrösszekrényt, komikus nagykeretes tükröket. (Jó, legyen tragikus, de

szinte vizuális tükröztetést valósít meg egy prózai szövegbe ékelt versben – olyan tükröztetést, amely azonban nem egybevágó, nem teljesen azonos alakzatokat hoz létre, inkább komplementer párokat: a költeményben az első rész nominális (ezt „a névszó ezoterizmusával” jellemzi a szerző), a második verbális stílusú (az „ige ijesztő nyíltságát” biztosítva); végül e két felet egyensúlyba helyezik a lezáró, a névszókat és igéket egyaránt alkalmazó sorok. (107.)

akkor banális tragédia legyen. Minthogy a neveltségesség a férfiak sajátja, nem hat meg különösképpen.) Visszataszító attrakciók az emberhúsvásár számára...

Mögé. Így is bezárom magam. Semmit nem tudok arról, ami kívül van. De legalább megismerem majd a saját arcom – és ez talán elegendő lesz, hogy tessek magamnak.

Üresen hagyjam az üveget, hogy a véletlen vagy a napszak szerint zavarosan, részlegesen lássam, hol az elmenekülőket, hol a saját tekintetemet? Tökéletes kölcsönösség. [...] zavaros látás, megtört sorok... Nem akartok megállni, megérteni. És én magam vajon képes vagyok rá?

Így tehát törjem össze az üvegeket. De hagyjam azt is, hogy az üveges lelépjen mindenféle gyáva kibúvó nélkül. (Aki kijavítja, amit ő elügyetlenkedett, az állja a cechet.)

A darabokból készíteni egy üvegablakot. Bizánci munka. Áttetszőség, homályosság. Micsoda cseles vallomás! Mindig az lesz a vége, hogy ítéletet mondok magam felett. Hiszen megmondtam: vegyék észre a kiírást – a guillotine ablaka...

Harapjon a farkába a kígyóm a fogával, de nehogy elérhesse! (209.)

Ennél továbbmenve, a tükröződés utalhat belső megkettőződésre is, belső hasonmásra. Gondolhatunk ebből a szempontból az Otto Rank-féle pszichoanalitikai megalapozottságú Doppelgänger-fogalomra is: a német pszichoanalitikus főként mitológiai és szépirodalmi eseteket tanulmányoz, utóbbi tekintetében az E. T. A. Hoffmann, Jean-Paul, Heine, Poe, Maupassant műveiben jelentős számban olvasható példákat, illetve a könyvének címében szereplő alakot, Don Juant, aki a Molière-féle verzióban a szolgájával, Sganarelle-lel együtt testesíti meg ezt a kettőséget. Rank alkotáslélektani szempontokat is felvet, amikor a szerzők személyiségében jelentkező hasítotttságot, megosztottságot is elemzi, amelyet patológikus jelenségként ő a korabeli diagnosztizálási gyakorlatnak megfelelően a neurózis különböző formáiként azonosít. Felhívja a figyelmet a Doppelgänger (franciául: *le Double*) különféle változataira is: a külön életet élő árnyékra vagy tükröképre, a tényleges fizikai, testi tulajdonságaikban egyező hasonmásokra, a csak a – nagy valószínűség szerint patológikus személyiségjegyeket mutató – szereplő lelkében létező duplumokra, illetve a „komplementer” párokra, amelyek azonban többnyire a személyiség hasítotttságára utalnak.¹⁵ Otto Rank a Cahunnél is kitüntetett szerepet játszó Narcisszust ugyancsak tipikus Doppelgänger-figuraként mutatja be. Persze a pszichoanalitikus irodalomban a belső megosztottság tételezése eleve is az alapkoncepció részét képezi: két legismertebb változata ennek a Freudnál tételezett *én/felettes én/tudatalatti vagy ösztönén* hármasa, illetve Lacannál a

15 Otto RANK, *Don Juan et le double* (Paris: Payot, 1973). A kötet által tartalmazott két esszé: Otto RANK, *Don Juan, eine Gestalt* (1914); *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1925).

szocializáció fogalmához is köthető fejlődési szakaszok státuszai: vagyis a tükörstádiumot megelőző énelőtti fázishoz, a tükörstádiumhoz, valamint a tükörstádiumban, az az által kialakított én periódusához tartozó állapotok.

Mindenesetre a személyiség megosztottságának témája Cahunnél számos szöveg helyen előkerül, többek között a *Diviser pour Régner (Oszd meg és uralkodj)* című fejezetben (296–296.) is, ahol viszont a narrátor már hímneműként nyilatkozik meg. Itt a narrátor-szereplő életmódból következő státusza is ilyen, hiszen ő ebben a részletben hol hétköznapi életet él, máskor rossz szokások uralkodnak el rajta; belső, fiktív iker létmódban létezik, ahol a két fél állandó, de némileg paradox interakcióban van. Másrészt ott van a két értelmes/racionális/rendes (*raisonnable*) gyermek történetében is (287–291.), amelyben a narrátor – aki mint ha a másik gyerek ikre, hasonmása lenne – próbál egyensúlyozni logika és álom között, hol ide, hol oda kapcsolódna. Ezzel kapcsolatban lehet asszociálni arra is, hogy arról a gyermekről van szó, aki bennünk lakik: különösen a freudíanus alapokon nyugvó szürrealista poétika felől juthatunk erre a következtetésre, ahol a gyermeki énhez, a felettes én hatalomra kerülése előtti életkor énjéhez igyekeztek lenyúlni. Itt ugyan már határelétkorról beszélhetünk (ezek már szófogadó, racionális gyermekek), akik azonban olykor visszabillennek, le akarják tenni a civilizáció által rájuk pakolt tudást, képeket, megszabadulni a szimbolikus nyelv igájától. Ez azonban nem megy problémamentesen:

A rendes gyerek felvette szürke vászonkötyényét, és leszedte az asztalról az odahalmozott könyveket és a kedves tucataru-képeket. Sima felület, semmi kétes nincs rajta. S akkor a tisztességes fal előtt, a jó minőségű fal előtt a gyermek az álmába zárkózott.

Téged ez érdekelt. A rendes gyermek kedvesen mesélt önmagának. Kevés gondolat állta ki a logikád végezte vizsgálatot, az emberfeletti szépség ideáljának próbakövét. – A szépség dolgában, kis abszolútumkedvelőm, tévedhetetlen szakértő vagy, ugye? A gyermek, aki továbbra is alávetett volt, elkeseredett. Elkeseredése azonban hirtelen lángra lobbantotta. (288–289.)

Ráadásul, szemben a másikkal, a narrátor inkább mutatkozik ösztönös lénynek, ezért nem is teljesen ikerfigurák, hasonmások, tükörképek a másikkal, a megnyilatkozás címzettjével:

Mérjük fel magunkat. Távolról. Mi a közös a te abszurd logikádban és az én fensőbb-séges érzékenységekben? (Gyűlöllek! Megvetem magam – az összes névmásváltozással, amelyet a csendre vonatkozó személyes ragozásunk és a *szeretni* igét érintő ragozásunk magában hordoz). Mit akarsz, hisz nem is hasonlítunk...

Igen, de...

Nem hasonlítunk: annál jobb. Egy elég is lesz a házban. „One smoking in the house is plenty”, mondta Bob. (290–291.)

Narcisszusz és a Matrjoska-baba

Mindez kapcsolódik a nárcizmus jelenségéhez is, mint ahogyan azt már Otto Rank hasonmás-elmélete alapján említettük. A nárcizmussal – mint az közismert – Freud úgyszintén foglalkozott egy nagyobb tanulmányban:¹⁶ a Narcisszusz-mítosz számára egyfelől egy normális kisgyermekkorú fejlődési fázis, az autoerotizmus korát jellemzi vele, másfelől az önmagába merülő ember szimbóluma is, akinek a libidója inkább a saját egójába, semmint a más emberekbe fektetett energiájával azonosítható, s ennek patológikus formája esetén nárcisztikus személyiségzavarról beszélhetünk. Továbbá ezt a koncepciót tárgyalta továbbfejlesztve Lacan is,¹⁷ aki a saját *képhez* (mint a Gestalt sajátos formájához) való vonzódásként határozza meg a nárcizmust, amely egyszerre erotikus és agresszív (önpusztító) jellegű.

Ha kifejezetten életrajzi, referenciális adatokhoz kötjük Narcisszusz „önszerelmét”, természetesen Cahun Suzanne Malherbe-hez/Marcel Moore-hoz fűződő lesbikus kapcsolatára is gondolhatunk: s valóban, a Narcisszusz-mítosz szokták társítani a homoszexualitással, hiszen a mitológiai ifjú – miközben a nőt elutasította – önmaga (azaz egy férfi) képébe szeretett bele. Ovidiusnál, azaz a leghíresebb változatban ez így is van, más mítoszverziók azonban némileg bonyolítják a nemi leosztást. Pauszaniásznál például más magyarázatot találunk az ifjú önszerelmére: ikernővére halála után – aki mind külsejét, mind öltözködését tekintve tökéletes hasonmása volt – Narcisszusz búskomorságba esett, s végtelen szomorúságát csak az tudta feloldani, amikor meglátta saját tükörképét. Ebben az esetben a férfi/női oppozíció androgünizáló feloldásáról vagy legalábbis megkeveréséről, összezavarásáról beszélhetünk, hiszen a fiú saját képébe mint lányéba szeret bele.¹⁸ A Pauszaniász-féle verzió talán relevánsabban érezteti az interpretá-

16 Sigmund FREUD, „On Narcissism”, in Sigmund FREUD, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works, Volume XIV (1914–1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, 67–102, hozzáférés: 2023. 03. 08., https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_SE_On_Narcissism_complete.pdf

17 Jacques LACAN, „Propos sur la causalité psychique”, in Jacques LACAN, *Écrits: A Selection*. transl. Alan SHERIDAN, 151–193 (London: Tavistock Publications, 1977 [1946]).

18 PAUSANIAS, *Description de la Grèce (Nouvelle traduction)* (Paris, 1821), hozzáférés: 2023. 03. 08., <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/beotie.htm#XXXI>

ciók kiszélesíthetőségét, hiszen Cahun bizonytalan nemi identitásával kapcsolatosan így asszociálhatunk akár egy tényleges – homoszexuális – kapcsolatra, de saját magára vonatkoztatva akár egy belső hasadás kifelé vetülésére is. Mindenesetre a homoszexualitás kérdésének felmerülte kapcsán érdemes arra is utalni, hogy a homoerotikus kultúrában ekkor már évtizedek óta a saját nem felé vonzódás ismert testreprezentációja Narcisszusz figurája, gondoljunk csak Wilde *Dorian Gray*jére. Gyakran André Gide-re is hivatkoznak ebből a szempontból, akinek *Traité du Narcisse* című esszéje valóban felajánlja – noha csak indirekt módon – ezt az interpretációs lehetőséget.

Ugyanakkor Gide szövegének – aki egyébként az ovidiusi változatból indul ki – fő tétje mégiscsak a szimbólum mibenlétének felderítése, amely célkitűzést oly módon és olyan értelmezési keretben próbálja megvalósítani, ami a cahuni Narcisszus-alak(ok) megértéséhez sem feltétlenül érdektelen (különösen hogy ő Marcel Schwob unokahúgaként járatos volt a szimbolista esztétikában, mint kezdő író ebben a körben „szocializálódott”). Gide-nél ugyanis – aki számára, mint jó szimbolista számára Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* meghatározó jelentőségű – hangsúlyos lesz a mítosz azon részlete, hogy Narcisszusz az állandóan mozgásban lévő folyóban, egy folytonosan elmenekülő víztükörben igyekszik megragadni vagy éppen megteremteni önmaga számára saját portréját, ezáltal pedig az esszenciát a jelenségek mögött; majd szembesülve ennek reménytelenségével, a lemondással is rokon „kontemplatív” létmódba helyezi át magát, s nézi tovább önmagának a változásban, a többségben megképződő, már mindig szétfoslásban lévő képét.¹⁹

Claude Cahunnak már azon gesztusában, hogy mindig önmagát fényképezi, is létezik egyfajta „nárcisztikus” vonás, de az *Aveux non avenues*-ben végképp vezető témává válik. Egyfelől a tényleges szerelem szintjén, amennyiben a két partner összeolvadni készül, vagy már eredetileg is tulajdonképpen egyek voltak. Egy fikatív levélben arról ír, ahogy a két szerető haja egymásba ér, miközben egy olyan fénykép (ismét a már emlegetett köztes, de csalóka vagy szimulákrumteremtő médium!) fölé hajolnak, amelyikről eldönthetetlen, melyiküket ábrázolja: „Egyikünk vagy másikunk portréja, amelyen nárcizmusunk egymásba ömlik: a lehetetlen, amint megvalósul egy varázstükörben. A csere, az egymásra rétegződés, a vágyak összeolvadása. A kép egysége, amelyet a két test szoros barátsága biztosít – ha a lelküket az ördögnek kell adniuk.” (191.) Vagy máshol: „Szeretek. Ennyi-

19 André GIDE, *Traité du Narcisse (Théorie du symbole)* (Paris: Librairie de l'Art indépendant, 1892). A szimbólumértelmezéshez lásd például: André KARATSON, „Gide avant Paludes ou comment Narcisse devient romancier”, *Littératures* 17, 4. sz. (1987): 141–151.

nek elegendőnek kellene lennie az egész naprendszer számára [...] Individualizmus? Nárcizmus? Bizonyára. Ez a legjobb hajlamom, az egyetlen szándékos hűség, amelyre képes vagyok.” (187.) *Az esztétaszerelem* című részben viszont e szerelem eredendő kudarcát, Nárcisszus tragédiáját mutatja be: az egymás után vágyakozó szerelmesek teste mintegy tükröződve összeér, ám a közönyös környezetben tekintetük koncentrált merevséggel éppen csak simítja egymást, végül a magárahagyatottság érzése dominál; a narrátor pedig felteszi a kérdést, vajon nem az-e az ok, hogy kettőjük szerető/egymást mágnesként vonzó, túl kielezett és túlságosan is egyenlő akarata rombolást jelent a másik számára. (188.)

Egy másik, a homoszexualitás-témánál tágabb körű, bölcséleti értelmezési kísérletét maga Cahun adja egy további bejegyzésben: igaz, az ő ajánlata eltér Gide-étől, de ugyanúgy a szubjektum, a jelenségvilág és mögötte az esszencia megragadásának lehetetlenségére konkludálhatunk belőle. Szerinte az önszeretet, amennyiben harmonikusan sikerül kivitelezni, az egész univerzum magába olvasztását is eredményezheti, amelyben az egyes elemek mint végtelenül egymást tükröző felületek – elenyészve – szétszóródnak. Az önszerelemről szóló részben (136–137.) ugyanis a Nárcisszusz-mítoszt Cahun úgy idézi be, mint számára mindig is érthetetlennek talált történetet (nyilván inkább az eddig fellelhető értelmezéseit véli ilyenek). Szerinte ugyanis nem arról van szó, hogy Nárcisszusz beleszeretett volna önmagába, hanem hogy megtévesztette egy kép, nem tudott átlépni a látszaton – ettől még akár egy nimfába is beleszerethetett volna. Viszont ha a csalóka képen túl sikerült volna megszeretnie magát, a legboldogabbként válósíthatta volna meg a paradicsomi, a kivételezett ember mítoszáét. Akkor ugyanis szeretete tárgyából kinyerhette volna a végtelenséget: önmagát szerethette volna mindenben, az egész egymásban tükröződő jelenségekből, objektumokból (nap, hold, tó, a völgyben álló, sok színben ragyogó harangláb stb.) álló univerzumban. Majd mintha éppen az ellenkezőjét állítaná: „Szerethetted volna magad az erdőistenek és nimfák, e hú vagy hízelgő tükrök között, akik e különálló, mással összeegyeztethetetlen erő tudattalan eszközei: csakis azért, mert isteni módon el tudtad volna szigetelni magad az univerzumtól, érezni, megismerni, szeretni magad.” (137.) Konklúziója tehát: „Meghalhat-e elfonnyadva ez a Nárcisszus, akinél az önszerelem egy kétszemélyes, egy többszemélyes, egy mindenkire kötődő egoizmusban valósul meg, az egyetemes orgiában?” (137.) Az univerzum ekképpen egymást ide-oda tükröző objektumokból/jelenségekből áll, miáltal egyfelől megsokszorozódik és elvész az eredet, de ha valaki képes mégis belekapaszkodni ebben a végeérhetetlen káoszban a saját képébe/énjébe (megszeretni, megismerni azt), referenciapontként kezelni, vagy akár az egésznek a szervezőelvévé tenni, akkor mindezt „egoizmusként”, „nárcizmusként” akár a maga javára is fordíthatja.

Máshol viszont mindezt kétségesebb sikerűnek ítéli, s elfogadja, hogy az ifjú is végül szomorú véget ért, elenyészett bánatában, nem sikerült eljutnia a teljességig. Nem a szomjúság keseríti el Nárccisszuszt, írja, nem is „a tükrökbe fogott összézúzatlan tér, nem az üveget a képtől elválasztó hideg”, van még valami, amit össze kell törnie maga és önmaga között. Ez a részlegesség, amelynek látása egyáltalán megadatik neki: „mindig csak a holdnegyedet, soha nem a teljességet. Mindig a részleges világosságot. Ahhoz eléggé látja az ideált, hogy megundorodjék a világ fennmaradó részétől – keveset, túl keveset, semmit nem lát ahhoz, hogy elégedett lehessen.”

A *Singulier Pluriel* (*Egyes szám, többes szám*) című fejezetben mintha ismét a szerelmi kapcsolatból indulna ki, amelyben az összeolvadás teremt két személyből egyet („Mi. »Senki nem választhat szét minket«. A szerelmi eskük: őszinte hazugságok!”), de az összeforrt szerelmespár mindazonáltal meg is kettőződik, majd megsokszorozódik:

Ám mihelyt egyek lesznek, hogy folytassák a harcot, és továbbra is provokálják egymást, csalniuk kell, cinkostársakat kitalálniuk maguknak. A tökéletes nárcizmuson túl a pár megkettőződik. Kilépünk büszke elszigeteltségünkől, részt kapunk a világtól. A szereptöm többé nem a drámám alanya, hanem együttműködő társam. A hős, a hősnő és kapcsolódásuk érdekében le kell mennünk az utcára, és modelleket kell keresnünk. Szétválnunk. Maszkot öltönnünk. Minden éjszaka új bőrt és új tájat teremtenünk. A párbajunk ezen az áron működik csak. (306.)

A következtetés tehát így artikulálódik: „Minden élő létezőnek – Matryoska baba-ként, egymásba rakható asztalokként – tartalmaznia kell az összes többit.” (307.)

A kettősség (többesség) egyébként kettős (többes) írást is hoz létre, amelyet csak megpróbálunk határok között tartani: „Lemásolom ezt a feladatot (amelyet partnerem a kért időben és az én kezemmel vetett papírra), hogy megmutassam, hogyan próbáljuk korlátozni személyiségeinket”. (307.)

A Franciaországban az elmúlt két évtizedben, és az utóbbi években Angliában is, egyre népszerűbbé váló Claude Cahun művészete egyfelől többirányú, több médiumban aktivizálódik, ugyanakkor ezeken belül a sokféleképpen felmutatott sokféle én – s itt ismét csak utalhatunk Sophie Mendelsohn ontológiai eshetőség-konceptiójának végkövetkeztetésére – újra és újra a világ és az én megragadhatatlanságával, az amögött elleplezett ürrel szembesít minket, még ha erős íróniával teszi is ezt, nem egyszer sok humorral is kezelve a kérdést.²⁰

20 MENDELSONN, „Claude Cahun...”

Lee Miller, a szürrealista

„A jól nevelt nők ritkán írnak történelmet” – írta Laurel Thatcher Ulrich, a Harvard University Pulitzer-díjas, feminista történésze egy tanulmányában.¹ Határozott állítás, vizsgáljuk meg, igaz-e vagy sem, és ha igen, miért igaz ez az eredeti kontextusban századokkal korábbi történelmi korszakra vonatkoztatott mondat a ma egyre többet emlegetett Elizabeth „Lee” Miller (1907–1977) esetében.²

De ki is volt a „természetesen” emigráns hátterű, de amerikai születésű Lee Miller? A munkásságát megőrző alapítványi archívum életrajza szerint – pontosan idézzük a felsorolás sorrendjét – modell volt, múzsa, fotográfus, művész, háborús tudósító és élete végén kifinomult ízlésű szakács. Jó családba született, a fotózást otthon „tanulta”, apja, a mérnök Theodore Miller maga is rendelkezett jó gépekkel, sötétkamrával, rengeteg felvételt készített, és szívesen fényképezte – sokszor meztelenül – saját kamasz lányát is. Gondoljunk bele, lány és az annak meztelenségében gyönyörködő apa. De nem is ez volt a döntő rossz élmény, hanem hogy már kislánykorában, hétévesen abuzálta és megerőszakolta egy rokona. S hogy a rettenet teljes legyen, gonorrhoeával is megfertőzte. Lehet, hogy a művészetben „kötelező” a határok áthágása, bár ez is vitatható, de a hétéves kislány megbecsülése egy, a nemiségében még öntudatlan gyerek életét állította más sínrre.

* Lee Miller-képeket a kapott kedvezményes jogdíj-ajánlat ellenére sem tudunk közölni, mert nem áll rendelkezésünkre jogdíj-keret. Jelezzük azonban, hogy a Lee Miller Archives (<https://www.leemiller.co.uk/>) oldalán minden hivatkozott kép elérhető, elemzésünk visszaellenőrizhető.

1 „Well-behaved women seldom make history.” Laurel THATCHER ULRICH, „Vertuous Women Found: New England Ministerial Literature, 1668–1735”, *American Quarterly* 28, No. 1 (1976): 20–40, 20.

2 Lee Millert másodszer a fia, Antony Penrose „fedezte fel”. Édesanyja halála után megtalálta a padlásra száműzött mintegy nyolcvanezer fotót, amit Lee Miller készített, s 2013-ban alapítványt hozott létre a kiváló fotós emlékének megőrzésére (Lee Miller Archive). Olyannyira középpontba került Lee Miller az utóbbi évtizedekben, hogy játékfilm is készül róla. 2023. december 6-án mutatják be az Ellen Kurras rendezte *Lee* című filmet, melyben a fotográfust Kate Winslet játssza.

Lee Miller pályáját *Vogue*-modellként kezdte, a jazz-korszak egyik szimbóluma volt, a 20-as években olyan neves művészek fényképezték, mint Edward Steichen,³ Nickolas Muray⁴ és Arnold Genthe,⁵ akik nagy hatással voltak rá abban a tekintetben, hogy maga is fényképezni kezdjen. A 20-as évek legvégén Párizsba ment, megismerkedett Man Rayjel. Man Ray is Amerikából telepedett át Párizsba, miután – még ugyancsak az Államokban már megismerkedett – két neves francia alkotóval, Marcel Duchamp-mal és Francis Picabiával. Man Ray és Lee Miller hamarosan összeköltöztek, és Miller tanítványa, múzsája, szerelme és alkotótársa lett Raynek. Önmagában semleges tény volna, hogy kettőjükéről is Lee apja, Theodore Miller készített képeket. Csakhogy tudjuk, Theodore Miller Párizsban is fotózta meztelen lányát, mégpedig olykor Man Ray szeme láttára, ami a férfit ugyancsak megzavarta. A képsorozaton a meztelen Lee szexuálisnak is értelmezhető módokon pózol, mégpedig az apa által a fotózás alkalmára bérelt lányokkal együtt. Sőt, van olyan kép, amit az apa a lánya és a modellek lesbikus együttlétének pillanata előtt fényképezett. Carolyn Burke, aki 2005-ben monográfiát írt Lee Miller életéről, fel is tette a kérdést, vajon mit gondolhatott Man Ray, amikor ezeket a jeleneteket látta.⁶ Az apa ugyanekkori látogatása al-

3 Edward Steichen (1879–1973), amerikai fotós. Nyomdai szedőnek tanult, grafikai eszközök felhasználásával reklámokat és kirakatokat tervezett, a fotózást nem iskolában sajátította el. Egyike volt azoknak, akik a piktorializmust, azaz a festmények és a fényképek egyenrangúságát hirdette, közelítve képeit a festészeti megoldásokhoz. Amikor Auguste Rodin 1908-ban „nagy művésznek és korunk vezető, legnagyobb fotósának” nevezte, a fotózást még nem fogadták el művészeti formaként. Párizsban sorozatban fényképezte Rodint, Maeterlincket, August Belest és Karl Liebknechtet. Henri Matisse közeli ismerőse volt. Mindkét világháborúból tudósított. Volt a *Vogue* és a *Vanity Fair* fotója, az első színes címlapfotó is a nevéhez kötődik. 1947-től a MoMa fényképtárának igazgatója. Munkásságáról több monográfia készült.

Kurt E. RAHMLow, „»The admiration one feels for something strange and uncanny«: Impressionism, Symbolism, and Edward Steichen’s Submissions to the 1905 London Photographic Salon”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, hozzáférés: 2023.07.24, <https://www.19thc-artworldwide.org/spring16/rahmlow-on-impressionism-symbolism-steichen-1905-london-photographic-salon>.

4 Nickolas Muray (Murai, született Mandl Miklós, 1892–1965), magyar származású portréfotós. Hosszú viszony fűzte Frida Kahlóhoz, az ő fényképei a legismertebbek a mexikói festőről. Az Egyesült Államok színeiben mint kardvívó két olimpián is részt vett (1928, 1932). Salomon GRIMBERG, *I will never forget you...: Frida Kahlo to Nickolas Muray. Unpublished photographs and letters* (London: Tate, 2005).

5 Arnold Genthe (1869–1942), német-amerikai fotós volt, leginkább a San Franciscó-i kínai negyerről, az 1906-os San Franciscó-i földrengésről készült fotóiról és hírességekről, politikusokról és társasági szereplőkről írókról készített képeiről ismert. Az ún. soft-fókuszú piktorializmus képviselője. 1929-ben fotókönyvet jelentetett meg Isadora Duncanról.

6 Carolyn BURKE, *Lee Miller: A Life* (New York: Alfred Knopf, 2005), 21. Könyvében Burke több érdekes ellentmondásban láttatja hősét, többek között azt is elemzi, hogy Lee Miller egyként volt „szexuális csábító” és anya. Burke azt is észreveszi a *Vogue*-képek tanulmányozásakor, hogy fotózás köz-

kalmakor viszont Man Ray készített fényképeket az apa és a lánya szoros összetartozásáról. Ezekon a képeken a lány szorosan apjához simul, gyengéden néz föl rá, sőt, van olyan kép is, amelyen az ölében ül, szinte azonosul vele. Mint Burke megjegyzi, ezek a képek nem az apa–lány kapcsolatot örökítették meg, inkább egy lányt a nála jóval idősebb szeretőjével. Tény, hogy Man Ray sem tudott mit kezdeni ezzel az igen „szoros” kapcsolattal, s talán ez is belejárt az abba, hogy szerelmük és együttműködésük hamar felbomlott. Mindenesetre Lee Millernek a szexualitáshoz való viszonyát lényegesen befolyásolhatta a gyerekkori élmény mellett ez a felnőttkori apai viszonyulás is. És ehhez jött a művészvilágra, s különösen az avantgárdra jellemző általános szexuális szabadosság. (Legalábbis, ha az angol nyelvű életrajzokat, pályaképeket nézzük, azok bőven szentelnek teret Miller különböző kapcsolatainak, és nem csekély számban találunk visszaemlékezéseket az egykori szeretőktől is. Ha elolvassuk a Lee Miller férjéről, Roland Penrose-ról szóló részletes életrajzot,⁷ abban is hangsúlyosan szerepel, hogy amikor már közléről ismerte Lee Millert, későbbi feleségét, Penrose-nak még viszonya volt Peggy Guggenheimmel, de a nő szinte „elzavarta” a férfit Miller után Észak-Afrikába, hogy vigye vissza a nőt Európába, és vegye feleségül.)

Apa és lánya kapcsolatát csak Lee Miller halála után ismerte meg teljességében az asszony fia, Antony Penrose, amikor az anyja sussexi házában őrzött régi, önmagától gondosan eltávolított, mert elcsomagolt emlékeit végignézte. S amikor anyja életrajzát megírta, tudta, hogy vannak olyan titkok, amiket Lee Miller magával vitt a sírba. Mintegy nyolcvanezer (!) képet vagy negatívot talált a ház padlásán, és sok Man Raynek tulajdonított képről is kiderült, hogy azokat nem ő, hanem Lee Miller készítette.

Párizsban Miller szerepelt Jean Cocteau 1930-as, *Le sang d'un poète (A költő vére)* című filmjében.⁸ Miller kapcsolati hálója szinte a teljes, új utakat kere-

ben Miller egyre inkább szégyelli magát, sokszor eltakarja kezével az arcát, ugyanakkor, amikor más képeken hűvösen áll, nem mutatja nyíltan intim testrészeit. Ekkor következik a fordulat Burke szerint, amikor már inkább ő szeretne az lenni, aki megfigyel és fényképez, s nem a megfigyelt, közszemlére állított, fényképezett személy. (Uo., 33.)

7 Antony PENROSE, *Roland Penrose, The Friendly Surrealist* (London: Prestel, 2001).

8 „Meg nem történt eseményekről szóló realista dokumentumfilmnek” nevezte Jean Cocteau az eredetileg animációs filmként elképzelt, ma is megnézhető, sokszor hivatkozott alkotását. A költőről szól, akinek alakjai hirtelen megelevenednek. Miután átugrik egy varázstükrön, mozgó szobrokkal (amelyeket Lee Miller játszik) és egy anyával találkozik, aki gyermekét éppen repülni tanítja. Ez Cocteau első filmje: a szürrealista mű középpontjában a költő bolyongását látjuk a tudat különböző szintjein, amelyet egy összeroskadó gyárkémény fog keretbe. A trükktechnikát tekintve tökéletes film az 1920–30-as évek francia filmes avantgárdjának legjobb művei közé tartozik. Man Ray éktelen féltékenységgel és ellenségesen figyelte, hogy Miller megkapta a szerepet, többek között azért is, mert maga is ké-

ső párizsi művészkört felöleli. Megismeri sok más mellett Charlie Chaplint (aki maga is megperzselődik a nőtől),⁹ Pablo Picassót (vele élete végéig baráti kapcsolatot ápolt), Picasso múzsáját, a szintén fotós Dora Maart, Fernand Léger-t, továbbá Salvador Dalit, Paul Eluard-t. A szürrealizmus forrongó időszaka volt ez Párizsban. De nem töltött itt fél évtizednél többet Lee Miller, visszament New Yorkba, önálló fotóstúdiót nyitott. Gyönyörű képek készültek róla, amelyek közül nem egy – noha nem látszik a képeken – önarckép, tehát saját magát fényképezte. (Ennek technikája már akkor sem okozott gondot.) Miután szerepelt Cocteau filmjében, s abban szoborrá maszkírozták, készített egy képet, amin mintha ő is szoborként mutatta volna meg magát. A kép első ránézésre erősen hasonlít a párizsi Louvre-ban őrzött méloszi Aphroditére, vagy ahogy ismertebb, a *Milói Vénuszra*, de legalábbis felidézi azt. Karjait úgy tartja, rejt, mintha hiányoznának, a felsőtest ruhátlan, deréktől lefelé viszont köpeny, de legalábbis ruha borítja. Ugyanolyan visszafogott érzékiséget mutat a fénykép, mint a Louvre-ban őrzött szobor, és az élő női test is olyan gyönyörű, olyan tökéletes, mintha márványból volna (*Self portrait*, Paris, France, 1930). Képei különösen szép fényeket, textúrákat, árnyékokat és finom vagy nagyon is hangsúlyozott körvonalakat és megragadó kompozíciós készséget mutatnak.

Időközben – Man Ray párizsi stúdiójában – megismerkedett az egyiptomi milliomossal, az üzletember Aziz Eloui Beyjel. Aziz Elou Bey első feleségéről, Nimet Elouról¹⁰ Man Ray és Lee Miller is készített fotókat. Az egyiptomi férfi és Lee Miller között szoros barátság alakult ki. St. Moritzban felkeresték Charlie Chaplint, Lee Miller ekkor készítette Chaplinről híres képeit. Aziz Eloui Bey nemsokára elvált különélő feleségétől, nemsokára össze is házasodtak Lee Millerrel, és Kairóba költöztek. Az asszonynak két kulturális kontextus, az egymásra azonban mégis sok szempontból hasonlító amerikai és európai után egy teljesen idegennel kellett megismerkednie.

A férjről, Aziz Eloui Beyről azonban keveset tudunk. Ő is fényképezett, ha nem is felsőfokon. Mégis, az interneten fellelhető Lee Miller-archívum több kép-

szített filmeket. A film szüzséjének alakulásáról és az alkotói folyamatról lásd Antony PENROSE, *The Lives of Lee Miller* (New York: Thames & Hudson, 2021), 28–31.

9 Lee Miller készített is egy képet Chaplinről 1932-ben St. Moritzban, nem sokkal azután, hogy Chaplin befejezte a *Nagyvárosi fényeket*.

10 Nimet Eloui Bey (Kairó, 1903–Párizs, 1943), Husszein egyiptomi szultán első kamarásának lánya, egyiptomi modellt, később a *Vogue* első keleti modellje. A válása megviselte, él egy legenda arról, hogy a válást követően öngyilkos lett, de valójában egy új házasságban élt. Bizonyosan tudjuk róla, hogy közeli barátságban volt Rainer Maria Rilkével. Lásd: Rainer Maria RILKE, *His Last Friendship. Unpublished Letters to Mrs Eloui Bey*, ed. Marcel RAVAL, with an introduction Edmond JALOUX (New York: Philosophical Library, 1955).

nél kettejük nevét tünteti föl készítőként. S azt is tudjuk, hogy az első, még párizsi találkozás Chaplinnal szintén az egyiptomi férfinak köszönhető. Együtt találkoztak Constantin Brâncuși-sal¹¹ is, feltehetően ugyancsak a férj révén. Egyiptomban nagypolgári életet éltek, elegáns villájuk volt, rendszeresen teniszeztek, de Miller napjai mégis üresen teltek, szinte felhagyott a fényképezéssel. Volt egy teljes év, hogy egyetlen tekercsnyi filmet sem lőtt el, mígnem egy napra Jeruzsálembé utazott, ahol ismét szenvedélyesen fényképezni kezdett. Egyiptomba visszatérve rendszeresen kijárt a sivatagba, ahol szürrealista felfogású képeket készített. Ezek közül a legismertebb egy sivatagi tájkép egy szakadt, foszladozó, részben szabadon lebegő szűnyoghálóval, s bár sűrű fonású, a rajta lévő lyuk lehetővé teszi, hogy a sivatagot a maga valóságában is lássuk. A meghökkentő elem a képen a falat helyettesítő szűnyoghálón lógó tükör. Az egyiptomi képeken gyakorlatilag nincs emberi alak, ami minden bizonnyal szintén Lee Miller magányosságát, kapcsolathányait jelzi. Titokzatos, forró és hideg hely a sivatag, végtelenségével fenyegető szépség. Többen feltételezik, hogy az imént említett remek kép ihlette René Magritte festményét, a *Le Baisert* (*A csók*, 1938). Bár a kép „egyszerű” realista fotó, mégis megbűjlik rajta a szürrealizmus egyik mesterfogása, az, hogy a keret miként határozza meg a látásmódunkat. (Ez explicite megfigyelhető Magritte festményén, amely „továbbgondolja” a keretet, az amorf lyukat.) Ugyancsak lélektani mélységek, az elvagyódás elemzésére is alkalmas az a fényképe Lee Millernek, amely szabad ég alatt fekvő gyapotos zsákokat mutat, hasadékaikon kitüremkedő, vattaszerű gyapotcsomókkal. A kép címe is beszédes: *Cotton Struggling to Escape from Sacks to become Clouds* (*Gyapotpamacok küzdelme a szabadulásukért, hogy felbökké válhassanak*; 1938). Lee Miller egyik költőien szép sivatagi fényképét használta fel 1992-ben a Bloomsbury Publishing House Michael Ondaatje *The English Patient* (*Az angol beteg*) című regényének címlapjaként, s a könyv azóta született angol nyelvű kiadásai mind ezzel a borítóképpel jelennek meg. Egy másik gyönyörű fotó, amelyen ugyancsak nincs ember, szabályos sivatagi homokdű-

11 Constantin Brâncuși (1876–1957), Franciaországban élt román szobrászművész. Az ún. párizsi iskola (École de Paris) tagja. Ez nem valóságos művésztelep vagy képzőművészeti iskola volt, hanem a hazaiak mellé Párizsban gyülekező külföldiek csoportja, akik Párizsban, a képzőművészetek Mekájában keresték boldogulásukat. Úgy gondolták, hogy itt kaphatnak leginkább ismertséget és érvényesülést, mert hazájukban igen kevés műtárgyat vásároltak, Párizsban viszont számos műkereskedő tevékenykedett, akik a tengeren túli elismertségben is segítettek. A Sylvia Beach, az 1919-ben alapított könyvesbolt volt az egyik központjuk. A Párizsba érkezők közül sokan az otthoni elmaradott viszonyok miatt, de sokan a faji üldöztetés elől is menekültek, például a zsidók a cári Oroszországból, illetve az új szovjet rendszer elől költöztek át. Párizsi baráti köréhez olyan hírességek tartoztak, mint Ezra Pound, Henri-Pierre Roché, Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Henri Rousseau és Fernand Léger. Így tehát egy kiterjedt és szoros *hálózat* tagjaként látjuk Lee Millert.

néket ábrázol, a szélfútta barázdákon madárlábak jellegzetes lenyomata látszik (*The Procession [Bird Tracks in Sand]*, Ain Sukhara, Egyiptom, 1937). Misztikus ereje van annak a fényképének, amely a gizai piramis tetején készült: a képet uralja a négyzet alakú fotó legalább felét kitöltő, háromszög alakú, nagy, sötét árnyék, s csak a távolban tűnnek fel az élő környezetet jelző aprócska házak (*From the top of the Great Pyramid*; Giza, 1937 körül). Egyértelműen a szürrealista „eszközt”, a kivágást, a „lyuk a képen”-technikát használja az a fotó, amely valami kő vagy üreg fedezékéből készülhetett, ugyancsak a sivatagban. A képet majdnem kitölti az üreg feketesége, egy ovális szemre hasonlító fényes képkivágás van rajta. Négy pár lábat látunk, az alakok deréktól lefelé látszanak csak. Egyikük hosszúnadrágot viselő nő, akinek csak a szandálból következtetünk a nemére. Aztán három férfi, rövidebb-hosszabb sortnadrágban, zoknis vagy meztelen lábbal, bőrtokos fényképezőgépekkel a kezükben (*Untitled [Legs: Mafy Miller, unknown, George Hoyningen-Heuné and Roland Penrose]*; Gebel Mawta, Siwa, Egypt, 1939).

A „csendes”, azaz cseppet sem megbotránkoztató fényképezés mellett, annak ellenére is botrányhős lett Lee Miller Egyiptomban. Nem fogadta el, hogy nők nem járhatnak klubokba, nyilvánosan igen korlátozottan mutatkozhatnak. Megszegte ezeket az íratlan, de mégis erős szabályokat, és rendre megjelent a nők számára tiltott helyeken, botrányt okozva ezzel. Ráadásul alkoholt fogyasztott. Talán itt a helye, hogy kimondjuk, Lee Millerre nem egészében áll a tétel, hogy a korban megszokott, mára azonban feltűnő marginális női pozícióban lett volna. Kétségtelen, hogy a konvenciók ránehezedtek, de alkotói munkássága – noha ez éppen Egyiptomban nehézségekbe ütközött – sokkal nagyobb és teljesebb, mint általában az avantgárd nőalkotóiéi. Semmi olyat nem ismerünk vele kapcsolatban, róla, hogy a körülötte lévő férfiak ne tekintették volna társnak. Bár az igaz, hogy először az apja uralkodott fölötte, mégpedig a szexuális felsőbbrendűségével is visszaélve, de Man Ray esetében az ilyen alávetettségre nincs bizonyítékunk. Sőt, Lee Miller fia talált anyja hagyatékában egy cédulát, amely erőteljes, örvénylő betűkkel tele volt írva a nő nevével, „Elizabeth, Lee, Elizabeth”, s a lap hátulján egy vallomás: „Accounts never balance / one never pays enough / etc. etc. love Man”. S a fiú ehhez hozzátette, hogy noha ez a kapcsolat megszakadt, minden távolság ellenére, mintegy negyven éven át szoros és erős maradt.¹² Noha igaz, hogy Lee Miller minden életszakaszához „tartozik” egy „neves” férfi, azonban valójában Lee Miller nem függött tőlük, önállóan alkotott, és önálló művészi és egzisztenciális döntéseket hozott, ezt bizonyosan mondhatjuk.

12 Antony PENROSE, *Surrealist Lee Miller* ([Sussex]: Lee Miller Archives, Farleys House & Gallery, 2019), 11.

Az egyiptomi lét unalmas volt számára, s hamarosan visszatért Párizsba, ahol találkozott (Sir) Roland Penrose-zal, az angol szürrealista festővel, műpártolóval, történésszel – jövőendő férjével.¹³ Még nem vált el, amikor beköltözött Penrose Hampstead-i házába. Penrose Picasso egyik első gyűjtője és támogatója volt, aki Max Ernstet és Man Rayt is jóval azelőtt segítette, hogy azok híresek lettek volna.

Roland Penrose a feleségéről is festett egy olajképet, mégpedig megismerkedésük után nem sokkal, 1937-ben, *Night and Day* címmel. A képen egy rövid, felborzolt hajú, szőke, piros nadrágot és garbó pulóvert viselő nőt látunk. A kép olajkép ugyan, de nagyon hasonlít a kollázs technikájára. Sok a „folt”, mintha kivágott darabokat ragasztott volna össze a festő, és a térbeliség is nagyon kérdéses. A hátul látható díszlet egy régi oszlopcsarnok „kivágott” részlete, némileg kubista gesztusokkal ábrázolva. A nő egyik kezéből egy fehér madár (galamb?) repül el, a másik kezére éppen rászáll egy fekete madár. A földön – ellentmondva a gravitációnak – három tölcser „áll”, kettő egymásba csúsztatva, s egy körülbelül negyvenöt fokban lebeg, vagy mintha ragasztva volna, ezért nem kétséges, hogy abban a pozícióban ott marad, „megáll”. A kép megidézi Magritte látásmódját, technikáját: a rozsdapiros nadrág mintáját a kiszáradt, szikkadt, repedezett föld adja, s a garbón át, mintha egy kivágott öltöztető babáról lenne szó, világoskék égen úszó felhőket látunk. Roland Penrose 1980-ban, Lee Miller halála után úgy nyilatkozott a fiának, Antony Penrose-nak, hogy azért festette feleségéről a képet, mert vannak dolgok, amiket szavakkal nem tudott volna kifejezni. A szürrealista képről Antony Penrose az apjával való beszélgetés alapján a következő értelmezést adta:

Lee lábai azért földszerűek, azért vannak „földből”, mert személyiségének alapja mindig az erő és a gyakorlatiasság volt, bár az is fontos, hogy a talaj megperzselődött és ösz-

13 Roland Penrose (1900–1984), angol történész, mecénás, festő. Hosszasan Párizsban élt, de 1936-ban visszatért Londonba, ahol galériát nyitott, és megalapította az angol szürrealista „iskolát”. A 30-as évektől közeli kapcsolatban volt Henry Moore-ral, vásárolt tőle is egy szobrot a házuk elé, ami aztán az angliai modern művészet elleni akciók egyik kitüntetett célpontja lett. Pacifista volt, támogatta a spanyol köztársaságiakat a polgárháborúban. A világháborúban – képzőművészeti előképzettsége okán – az álcázást tanította a katonaságnál, sőt, 1941-ben Penrose kézikönyvet is írt, a *Home Guard Manual of Camouflage*-t, amely pontos útmutatást adott a katonaságnak. Megalapította az Institute of Contemporary Art szervezetét, amelyet harminc évig vezetett, és könyvek sorát állította össze barátai (Pablo Picasso, Max Ernst, Joan Miró, Man Ray és Antoni Tàpies) munkásságáról; ezekhez a könyvekhez Lee Miller készített fotókat. 1946-ban filmes interjút készítettek Roland Penrose-zal és Lee Millerrel, amelyben az avantgárdról, a szürrealizmusról beszélnek, így megismerhetjük Lee Miller hangját is. A felvétel elérhető, mert megjelent a *Surrealism Reviewed* című hanglemezen, ami az interneten keresztül ma is megrendelhető.

szetört. Teste az ég: ez tudathasadásos személyiségére emlékeztet, ami talán a gyerekkori nemi erőszakra vezethető vissza. Ez olyanná tette, mintha nem is a saját testében élt volna. Tehát Föld és Levegő. Arca olyan, mint a nap [a felborzolt haj valóban a gyerekkrajzok napsugarait idézik – Sz. Á.], ami kiégett, de mégis fényes intellektusát és a lényéből sugárzó melegséget jelenti. Föld, Levegő, Tűz [azaz a három fontos elem – Sz. Á.] megvan, de hiányzik a képről a negyedik elem, a Víz. A víz gyakran az érzelmek allegóriája. De Roland és Lee mindketten megvetették az érzést, amit „szentimentalizmusnak” neveztek, ezért Roland felrakta a képre a tölcseket, amik fel tudják fogni a vizet, és biztonságosan távolba vezetik a vizet, azaz az érzelmeket.¹⁴

A kép azért is érdekes, mert még a II. világháború előtti Lee Millert jellemzi. Márpedig az eddigi traumákat sokszorosán tetézte, amit annak során látott. Miután Roland Penrose a hadsereg kötelékében dolgozott, Lee Miller vissza-visszatért Amerikába, és vállalta, hogy a londoni kiadású *Vogue* haditudósítója lesz.¹⁵ Nem volt veszélytelen ez a vállalkozás, mert például Gerda Taro – a magyar Friedmann Endre, alias Robert Capa társa a spanyol polgárháborúban – 1937-ben egy tank és a fotográfusnőt szállító teherautó balesetében meghalt.¹⁶

Lee Miller ikonikus képét – a *Life* fotósa, David. E. Sherman készítette – mindenki ismeri, ez 1945. április 30-án Münchenben készült, Lee Millert ábrázolja, amint Hitler fürdőkádjában pózol. Tulajdonképpen nem is pózol. A világ legtermesztetesebb módján próbál megszabadulni a romok és tragédiák fényképezése közben magára ragadt kosztól. (Adolf Hitler és Eva Braun aznap lettek öngyilkosok Berlinben. Ha a kép datálása valós, akkor is majdnem kizárt, hogy a kép készítése Hitler halálának hírére történt volna. Annyit tudunk biztosan, hogy a háború végi napokban Shermannel Hitler lakásában laktak, ott értesültek halálhíreről, de a pontos dokumentumoknak híján vagyunk.) Ha van súlyos, gyomorszorító szürrealista fénykép, akkor az ez, a mozgalmon „túl” született fotó. Mert maga a valóság torzult évekre szürreálissá, azaz reálisan elgondolhatatlan folyamatok, történések és következmények szövevényeként létezett. A szürrealista Lee Millert bemutató, már hivatkozott albumnak a fele (!) ugyancsak háborús képeket tartalmaz.

14 PENROSE, *Surrealist Lee Miller*, 26–27.

15 Már az első világháborúban is dolgoztak női haditudósítók, mint például Vészi Margit, aki *Az égő Európa* címmel jelentette meg háborús riportjait. VÉSZI Margit, *Az égő Európa* (Budapest: Dick, 1915).

16 Párizs „felszabadítási múzeuma” (a Musée de la Libération de Paris – Musée du général Leclerc – Musée Jean Moulin) a düsseldorfi Kunstpalasttal együtt 2022-ben önálló kiállítást rendezett női hadifotósok (Lee Miller, Gerda Taro, Catherine Leroy, Christine Spengler, Françoise Demulder, Susan Meiselas, Carolyn Cole, Anja Niedringhaus) munkáiból.

Mielőtt közelebbről megvizsgálánk és értelmeznénk ezt a szubverzív, furdókádás fotót, nézzünk rá Lee Miller háborús képeire. Lee Miller először a 44. Evakuációs Kórház ápolónőinek munkáját fényképezte, vannak köztük kedélyes képek is, műszakon túllévő nővérek néznek ki egy sátor ponyvája alól mosolyogva. Tiszta, steril körülmények az orvosi szobákban a kezdetek idején. Az evakuációra átalakított hadirepülőkhöz ellenőrzést végzők. Aztán fokozódik a háború, erősödik a képek ábrázolta szörnyűség, egészen az elviselhetetlenségig. Sebesülteket helyeznek a repülőbe, egy fiatal, de még mindig mosolygó „maquisard”, a francia ellenállási mozgalom önkéntese. Szinte még gyerek. Térképek fölött térdelő katonák. 1944 júliusában az amerikaiak egy francia kollaboránsok által őrzött fegyverraktárra napalmbombával támadtak a tengerparti saint-malói erődnél, első ízben használva az új fejlesztésű vegyi fegyvert. Lee Miller lefotózta a pusztítást. Amikor negatívjait a londoni *Vogue* előhívatta, a cenzorok rögtön elkobozták a filmet, Miller nem tudott róla, hogy egy új vegyi fegyvert próbáltak ki, szinte még titokban. Miller egészen közel ment a fronthoz, nem egy ízben bele is keveredett az eseményekbe, amiért majdnem le is tartóztatták. Egy felismerhetetlenül bebugyolált, mert összeégett alak látszik az egyik képen a kórházi ágyon (a háborúról már kevés ismerettel rendelkező szemlélő számára akár „Michelin-babára” vagy bumfordi amerikai karácsonyi mézeskalácsra is emlékeztethet). Lefényképezte Miller a kopaszra nyírt kollaboráns nőt, ugyanakkor végre találkozhatott a már felszabadított Párizsban művészbártaival is. A hóval borított montmartre-i lépcsőn egy benzineskanna áll, félig a hóba fúródva és két üveg pezsgő. Aztán látunk erdőben magányosan vergődő állatsordákat, lebombázott házakat, katonasírokat, friss fejlesztésű, csúcstechnikát jelentő, de félig megsemmisített német „tigriseket”, azaz páncélos tankokat. Kiegyezett templomban túlélőt kereső német apácákat örökített meg Miller. Bolyongott a kölni katedrális széksorai helyén feltornyozott romok között. Megmutatta az amerikai és orosz katonák találkozóját. Aztán a rémségek felső foka, az 1945. április 12-én felszabadított dachau-i tábor üres tekintetű halottjai. Belefényképezett a buchenwaldi kemence nyitott, még csak nem is kitisztított torkába. Megörökítette a csontsovány élettelen testeket. Ugyanott készített fotókat öngyilkosságot elkövető németekről, s egy cellában karlendítésével még mindig Hitlert éltető német katonáról. Frankfurt Rajna-partján sorakozó, átkelésre váró német civileket fényképezett. A lipcei polgármester lányát, aki szüleivel együtt lett öngyilkos, miután a szövetséges erők elfoglalták a várost. Egy másik képén csíkos rabruhában túlélők, egyikük egy angóruyulát simogat, mert a nyúltenyésztés felügyelete volt a tábori feladata. Halottakat raknak egymás mellé és kocsira. Aztán Lee Miller civil ruhában Hitler müncheni lakásában: a képen semmi (!) nem utal a helyszínre és a körülményekre. Az elő-



Annie Leibovitz a *Lee* című film budapesti forgatásán „megismételte” a Lee Millert játszó Kate Winslettel az ikonikus fotót, amely egykor Hitler fürdőszobájában készült. A fotót az októberben megjelent *Vogue* magazin közli, egy Lee Millerről és a film készítéséről szóló írással

szobában, a leírás szerint, a polcok tele kristálytárgyakkal, ezüsttel, a szalonban egy lehangolt Bechstein-zongora, és egy technikai mestermű, egy iparművészeti-
leg is remek világvevő rádió. És egy földgömb, amely Chaplin 1940-ben készült *A diktátor* című filmjének híres labdázó jelenetét idézi. Egy polgári szobabelsőt látunk csak. És végül a Hitler fürdőkádjában ülő, réveteg tekintetű Lee Miller. Mögötte a zuhany csöve, mintha hurkot formálna, emlékeztetve az akasztásokra. A kád szélén egy bekeretezett kép a Führerről, a fürdőszoba asztalkáján egy antiknak ható Vénusz-szobor. A kád előtt Lee Miller drabális, duplacsatos, sáros bakancsa. Miller nem néz a kamerába, talán azt már ő sem tudta vagy merete volna megtenni. Mit jelent a kép, mi adja a lényegét? A normális hétköznapi fürdőszobája ez, több tízezer lehetett belőle Németországban. Azt (is) mondja a kép, hogy vigyázzunk, a szörnyetegek ilyen közegből is kinőhetnek. Milyen keskeny a határ a normalitás és a perverzció között. Aberrált lett volna Miller maga is, hogy beült Hitler kádjába? Átmenetileg bizonyosan zavarodott volt, kevesen nézték, látták, tapasztalták olyan velőig ható pontossággal, tudatosan a világháborút, mint ő.

És ezzel még nem volt vége. Lee Miller továbbutazott a szövetségesekkel, Bécsen át eljutott Budapestre is, majd tovább, Romániába. Bécsben lefényképezte a menekült Pulszky Romolát és férjét, Vaclav Nyizinszkijt. A feleség egy évig rejtette a férjét Budapesten a németek és a nyilasok elől, mert bomlott elméje miatt a megsemmisítendőkhöz tartozott, majd ezután Bécsbe távoztak. Miller megörökítette a Vérmezőn tüzelőnek való aprófát gyűjtő öregasszonyt. (Nem tudta, de mi látjuk, „újrafotózta”, megismételte Munkácsy sokat reprodukált *Rőzsehordó nőjének* alakját. A görnyedő testtartás is azonos.) Jelen volt a korábbi miniszterelnök, Bárdossy László kivégzésénél, erről is készített képet egy ablakból. Gyakran járt az épen maradt Park Klubba, oda, ahova a pesti elit járt a háború előtt. A szövetségesekkel, különösen az amerikai katonákkal hatalmas ivászatokban, tivornyákon vett részt. A háború traumái utáni megkönnyebbülés, a felejtteni próbálás egyfajta keszonbetegséget hozott, az alkohol és még annál is több alkohol volt a felejtést segítő drog.

Lee Miller, bár férjével végig eleven kapcsolatban maradtak párizsi és tengeren túli barátaikkal, mégis inkább visszavonultan, levertségben, mélyen magába fordultan élt. Bár hivatalosan nem diagnosztizálták, családtagjai, barátai egyaránt úgy gondolják, rajta lehetne demonstrálni a PTSD, a poszttraumás stressz szindróma összes tünetét. 1947-ben anya lett. A Père-Lachaise temetőben, Nusch Éluard temetésén mondja meg férjének, hogy terhes. Akkor úgy gondolta, új korszak kezdődik az életében, de semmit nem tudott hátrahagyni abból, amit látott, amit megélt. Fia, Antony Penrose tartja életben anyja örökségét, pontosan ismerve annak értékét. Bár több könyv született életéről, nem találkoztam még olyannal, amely komolyan, teljességében elemezte volna képeit, fotótörténeti munkásságát. Ez a munka – bármilyen meglepő – a számos, az életrajzi eseményekre összpontosító publikáció ellenére sem született még meg.

A tavaly Budapesten leforgatott, bemutatásra váró Lee Miller életrajzi film része az emlékek megőrzésének. 2023. december 6-án mutatják be, azon a héten a *Vogue* Annie Leibovitz¹⁷ „reprint” fotójával fog megjelenni. A gesztus nyilvánvaló, a fényképezés mai nagyszonyóval megemlíteni Lee Millert, pontosabban a róla szóló filmet. És fordítva, Lee Millerrel tovább emelni Annie Leibovitz munkásságát, s egyben hírverést csinálni, ha ugyan erre még van szükség, a *Vogue*-nak. A film helyszíneresői és berendezői a Bródy Sándor utcát találták alkalmasnak a

17 Annie Leibovitz (1949), román-zsidó származású amerikai fotóművész. Karrierjét a *Rolling Stone* magazinnál kezdte. Öt órával John Lennon halála előtt ő készítette a híres fényképet, amelyen Yoko Ono fekete ruhában fekszik, és a meztelen John Lennon magzati pózban, a nő csókolva hozzásimul. Világszerte ismert képeket készített még például Mick Jaggerről, Meryl Streep-ről, Susan Sontagról, Jack Nicholson-ról, II. Erzsébet-ről és férjéről. Élete nagy szerelme Susan Sontag volt.

háború nyomainak bemutatására, és egy Podmaniczky utcai épületben építették föl Hitler fürdőszobáját, amelynek kádjába ültették a fotós Millert játszó Kate Winsletet. Ez a gesztus is valahogy arra emlékeztet, nincs is olyan messze a 20. század közepén megélt rettenet, s hogy bármikor újra eljöhet. Annyi idő telt el a háború óta, hogy a béke sokak számára már nem olyan abszolút érték, mint volt nyolcvan évig. Ahogy Ovidius is figyelmeztetően mondja:

Méregben-mártott magvak foszlódnak a földben,
serken a fogvetemény, magasul csupa emberi testté.
Mint anyahasban a csöpp magzat ha vesz emberi képet
s minden arányát már odabenn megkapja a kisdéd,
s légre csak úgy érhet, mikor immár teljesen érett:
földnek ölében aképp e sok emberi alkat, amint már
teljes lett, a szülő földből a világra kilépett;
és, mi csodásabb: kél, s fegyvert ráz rögtön, amint él...¹⁸

18 Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások. Iason és Medea*, ford. DEVECSERI Gábor (Budapest: Európa, 1980), 180.

Avantgárd, emigráció, női alkotók: a felejtés struktúrái

Eppinger Weisz Margit és Madeleine Kemény Szemere

Az elmúlt évtizedben egyre több publikáció jelenik meg az avantgárd női alkotóiról – ezeknek a műveknek visszatérő aspektusa, hogy vizsgálják a női szerzőkre vonatkozó kanonizációs stratégiákat, rámutatva ugyanakkor a formák és műfajok határainak rendszerszintű átlépésére e szerzők munkásságában.¹ Kifejezetten a magyar avantgárd irodalom- és művészettörténeti integráltságát tekintve is felismerhető a befogadási folyamat megkésetttsége, részlegessége, összességében periférikus volta. Az okok összetettek, ezek tárgyalása nem jelen esszé feladata – fontos azonban megállapítani, hogy a jelzett recepciós helyzetben a női avantgárd alkotóknak máris kettős, a társadalmi nemből és a nonkanonikus, kísérleti poetikából eredő marginalizáltsággal kell szembesülniük a történeti narratívákban, ahhoz hasonlóan, ahogy erről Susan Rubin Suleiman beszél *Kettős margón* című tanulmányában.² Ezekhez a szempontokhoz harmadikként a térbeliség szempontja is hozzájárul: a 20. századi magyar kultúra – nem egyedülként természetesen a közép-kelet-európai nagyrégióban – e kultúra extraterritoriális rétegével is küszködik: az emigráció kultúrája, akárcsak az „utódállamok” magyar kultúrája, nem rendelkezik magától értetődő jelenléttel a magyarországi összefoglaló kézikönyvekben. A diaszpórában élő magyar származású alkotók újraintegrálása a magyar köztudatba sokszoros nehézségekbe ütközik, az emigráns női avantgárd művészek esetében tehát elmondható, hogy bizonyos értelemben akár háromszo-

- 1 A teljesség igénye nélkül: Whitney CHADWICK, *Women Artists and the Surrealist Movement* (London: Thames and Hudson, 2021) (revised edition); Anna WATZ, ed., *Surrealist Women's Writing: A Critical Exploration* (Manchester: Manchester University Press, 2020); FÖLDES Györgyi, *Akik „nem látni az erdőben”: Avantgárd nőírók nemzetközi és magyar kontextusban* (Budapest: Balassi, 2021).
- 2 Susan Rubin SULEIMAN, „Kettős margón. A nőírók és az avantgárd Franciaországban”, ford. KÁLMÁN C. György, *Orpheus* 3, 2–3. sz. (1993): 78–100, 78.

ros marginalizáltságot kell legyőzniük ahhoz, hogy az életművük befogadását inkább az emlékezés, és ne a felejtés jegyében közelíthessük meg.

Az alábbiakban két olyan magyar női alkotó élettörténetéből indulok ki, akiknek a munkássága a nemzetközi kulturális hálózatokban több nyomot hagyott, mint a magyar közegben. Madeleine Kemény Szemere és Eppinger Weisz Margit egyaránt a nemzetközi avantgárdal kapcsolatba kerülő művészek. Ebben az esetben nem írókról, hanem képzőművészekről van szó, írásom implicit állítása ezzel összefüggésben az, hogy a felejtés mintázatait maguk az éles diszciplináris elkülönítések (irodalomtörténet vs. művészettörténet) is meghatározzák. A korszak művészeti hálózataiban az írók és képzőművészek gyakran sokkal szorosabb együttműködéseket alakítottak ki, mint amennyire ezt az egymástól élesen elváló irodalomtörténeti és művészettörténeti kutatások megmutatják. Azok a művészcsoportok, amelyekkel Eppinger Weisz Margit és Madeleine Kemény Szemere kapcsolatba kerültek (Európai Iskola, Cobra), ugyanúgy tagjaik közt tudhattak olyan írókat, képzőművészeket és teoretikusokat, akik a vizuális és szövegművészetek területein egyaránt gyakran tevékenykedtek.

Eppinger Weisz Margit (1902–1989) egy különleges epizód következtében van jelen a magyar művészettörténeti emlékezetben: ebben a történelemsorban egy olyan, ritkán tárgyalt jelenség sűrűsödik, amely az európai művészeti kommunikáció hagyományosnak tekintett Nyugat–Kelet irányait felülírja, komplexebbé teszi. Ebben a történetben ráadásul találkozunk a magyarországi Európai Iskola (1945–1948) és a későbbi Cobra (1948–1951) művészcsoportok története. A főként dán, belga, holland és francia művészeket összefogó Cobra csoport két későbbi fontos alkotója, Corneille (belga-holland festő, 1922–2010) és Jacques Doucet (francia festő, 1924–1994) ugyanis 1947-ben Budapesten, illetve Szentendrén tartózkodott, több hónapig élt és alkotott Magyarországon. Mindkettejüket Eppinger-Weisz Margit hívta Magyarországra, alighanem a korabeli Művészeti Tanácsot is bevonva az utazás formáinak intézésébe³ – Corneille és Doucet ekkor találkoztak az Európai Iskola csoport tagjaival, és ekkor szerveztek egyéni kiállításokat számukra Budapesten az Európai Iskola-sorozatban. Mindketten pályájuk szempontjából döntő eseményként számolnak be magyarországi tartózkodásukról, ahol az Európai Iskola-tagok Klee és Miró képeivel, illetve saját, absztrakciót és szürrealizmust ötvöző munkáikkal ismertetik meg vendégeiket. Ez a komplex összefüggésrendszer, amit akár hatásként is leírhatunk, a későbbiekben jelen van a Cobra-korszak alkotásaiban is.

3 Claudia KÜSSEL, *Corneille: A magyar kaland, 1947* (Budapest: Szenszus, 2002), 28.

A Cobra-modell magyar kulturális relevanciáit és a csoporttagokra vonatkozó történetelemeket külön tanulmányban tárgyaltam,⁴ ezúttal arra összpontosítok, mi volt ebben a történetben Eppinger Weisz Margit szerepe, illetve hogyan van jelen az ő személye a Corneille-re és Doucet-re vonatkozó narratívákban. Ezt követően Madeleine Kemény Szemere pályájának az 1920-as és 1930-as években Magyarországon kibontakozó szakaszát, majd a Cobra-csoport vonzaskörében, francia-svájci-holland hálózatokban továbbalakuló külföldi munkásságát értelmezem.

Weisz Margit az 1920-as években Fényes Adolf irányításával tanult képzőművészetet,⁵ majd többéves berlini és párizsi tanulmányútra indult. Itt a *Vogue* és más divatmagazinok számára készített illusztrációkat. 1930-ban tért vissza Budapestre, ahol 1932-ben férjhez ment Eppinger Loránd textilgyárhoz.⁶ Az 1930-as évek folyamán két gyermekük született, Marion (1933) és Ervin (1936). 1944-ben bombatalálat éri a családi otthont és a megélhetőségüket biztosító gyárat – ezt követően Besztercebányán bujkálnak, találnak menedéket. A család 1945-ben érkezik vissza Budapestre, mecénásként és közvetítőként részt vesznek a művészeti életben, új otthonuk képzőművészek találkozóhelyévé is válik. Erre az időszakra tehető voltaképpen az Európai Iskola művészeivel, illetve – néhány ekkori nyugat-európai útnak köszönhetően is – a Corneille-jel és Doucet-val való találkozás. A korabeli sajtóban is megjelenik az, ahogyan Eppinger Weisz Margit mintegy nyilvánosságához segíti Corneille képeit. Fontos megfigyelni, hogy az egyik tudósítás magát a házigazdát is festőként nevezi meg:

Felkerestük a fiatal művészt, aki festőművésznő ismerőse műtermében dolgozik Budapesten.

– Hogy került Magyarországra? – érdeklődünk.

– Annak kedves története van! Még a télen történt, hogy nagy gyűjteményes kiállításomra készültem Amszterdamban. Műtermem az ötödik emeleten van. Főleg nagyméretű képeket festek, így azt láttam legcélravezetőbbnek, ha a képeket az ablakon át eresztem le az utcára. Jó vastag köteleken meg is lódítottam a lefelé szállítást, az arra járók nem kis mulatságára. Az egyik képpel azután majdnem agyon ütöttem egy arra haladó hölgyet, aki sűrű bocsánatkérésre kedves mosollyal válaszolt, elmondotta hogy ő is festőnő,

4 BALÁZS Imre József, „A Cobra-modell relevanciája a magyar kultúrában”, in *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írőcsoportosulások 4*, szerk. BIRÓ Annamária és BOKA László, 277–289 (Nagyvárad–Budapest: Partium Kiadó – Reciti, 2021).

5 Az Eppinger Weisz Margit életrajzára vonatkozó adatokat, ahol nincs külön jelölve, az örökösei által az emlékére létrehozott honlap alapján adom meg. Hozzáférés: 2023.08.29. <https://www.margit.org/cronologia>.

6 *Az Est*, 1932. jún. 17., 7.

akinek munkáim annyira megtetszettek, hogy mikor hazajött, a Művészeti Tanáccsal meghívatott Budapestre. [...] Körülnézünk a lakásban, mely vendégül látja a holland festőt. Rippl-Rónai, Czóbel, Farkas István, Kmetty, Egry, Diener-Dénes-képek, valóságos kis múzeum. Egy egész szoba Fényes Adolf-képekkel van tele. És ebben a kis Fényes Adolf múzeumban oda van támasztva az egyik kép fölé „Fényes bácsi” elárvult palettája.⁷

A képek költöztetésének történetéről ugyan később Corneille egy másik, köznapibb változatot is mesél, amelyben a képeket triciklin szállítja Amszterdamban, és az ismeretlen hölgy egy hidon szólítja meg őt, amint a triciklin némileg bizonytalanul egymásra rakott képekkel bajlódik. Az ebben a történetben szereplő, Amstel-hídon rögtönzött képiállítás persze ugyanúgy vadregényes, mint az ablakon át leeresztett képeké.⁸

Ennek az időszaknak a fennmaradt Eppinger Weisz képeire egyfajta mérsékelt modernista megközelítés jellemző – kétségtelenül figuratív nyelv ez, azonban a színhasználat és bizonyos elnagyoltság, egyszerűsítés eredményeként távolodik a realizmus formanyelvétől. Pócs Veronika írja ennek a korszaknak a munkáiról:

Eppinger Weisz festészeti stílusa közeli hasonlóságot mutat barátai, Czóbel Béla és Kmetty János festészetével, akik egyfajta poszt-nagybányai stílust vittek tovább természetközeli műveikben. Czóbel munkáin, akárcsak Eppinger Weisz művein, a francia fauve-ok és az expresszionista művészek hatása egyaránt megfigyelhető. Festményeinek bensőséges líraiságában valamiféle melankóliára és elmélkedésre való hajlam vonásai is feltűnnek. Ugyanakkor, legyen szó portréről, tájképről vagy enteriőrfestményről, kompozícióiban a részletek kifejezőerejét élénkebb színű festékfoltokkal és vonalakkal fokozza.⁹

Ezekben az években festőként jelen van a szocialista képzőművészek csoportos kiállításán, 1945 decemberében.¹⁰ 1946 augusztusában Szentendrén vesz részt képeivel egy újabb kiállításon, mások mellett Czóbel Béla, Kmetty János, Korniss Dezső, Gadányi Jenő, Perlrott Csaba Vilmos társaságában.¹¹ Kapcsolathá-

7 FEHÉR Róza, „Így került Budapestre a fiatal holland festő, Corneille”, *Szivárvány* 2, 27. sz. (1947): 12.

8 KÜSSEL, *Corneille...*, 28.

9 PÓCS Veronika, *A Painter and Patron in Budapest after the Second World War*, hozzáférés: 2023. 04. 28., <https://www.margit.org/copia-de-de-veronika-p%C3%B3cs> (Saját fordításom, BIJ.)

10 sz. n., „Szocialista képzőművészek kiállítása”, *Népszava*, 1946. dec. 16, 2.

11 VERBA Andrea, „Csoportkép Szentendrével (Változó nézőpontok – állandó értékek a szentendrei művészet megítélésében) 1947–1972”, in *XX. századi magyar művészet – Szentendréről nézve*, szerk.

lója tehát a szentendrei művésztelep alkotóihoz, illetve az Európai Iskola művészeihez köti őt ekkoriban.

A Jacques Doucet-ra vonatkozó irodalom ugyancsak Eppinger Weisz dinamikus kapcsolatteremtő készségeit, kortárs művészetben való otthonos mozgását emeli ki. Amint láthattuk, Corneille Amszterdamban találkozik Eppinger Weisszel, Doucet-val pedig a párizsi Kahnweiler Galériában jön létre az ismeretség – és ugyanúgy magyarországi meghívásig vezet: „akkor találkozik Doucet Corneille-jel, aki hozzá hasonlóan Eppinger Weiss Margit meghívására van itt. Osztottnak Budapest, a cigányzene és a magyar művészet iránti lelkesedésükben” – írja erről utóbb Andrée Doucet, Jacques Doucet felesége.¹²

Corneille 1947-es, baráti körének írt leveleiből ugyanakkor a gondoskodó háziasszony és mecénás szerepköre is kirajzolódik. Egyik levelében az inspiráló tét, vagyis Szentendre válik fontossá: „Házigazdám ebbe a faluba küldött, hogy a nyaralójában kifújhassam magam a termékeny munka után. Ám ma reggel, amikor ebben a festői faluban csatangoltam, annyira megragadtak a motívumok, hogy visszazaladtam papírért és ceruzáért.”¹³ Másutt a személyes környezet és jelenlét a meghatározó, az, hogy a házigazda házaspár újabb és újabb érdekes emberekkel ismerteti meg őt, az eseménydús életforma és az alkotáshoz szükséges elmélyedés igényeinek egyensúlyára figyelve:

Magyarország a politika sarába süllyedt, vendéglátómnak, aki nagy textilgyárakat birtokol, nehézségei támadtak a megszálló hatalommal, zsákutcába jutott, és otthon kedvetlen, nyomott hangulat uralkodik. [...] A háziasszonyom, egy nagyon gondos asszony, láthatóan megesküdött rá, hogy kigyógyít engem a melankóliából, melyet folyamatosan az arcomon lát. [...] Kiterjedt ismeretségi körrel rendelkezik, és bárhová megyek vagy jövök, a legelbűvölőbb társaságot találok mindenhol.¹⁴

A személyes és művészi inspirációk egyaránt befolyásolták Corneille későbbi pályájának, önálló vizuális világának alakulását, mindez a Cobra-korszakban alkotott festményein is érzékelhető.

Eppinger Weisz Margit és családja Sas utcai otthonukban rendszeres művészeti összejöveteleket tartottak az 1947-ig tartó időszakban, részt vettek a művészettel kapcsolatos információk áramlásában. Marion Eppinger emlékkönyve, amelybe

MAZÁNYI Judit, 75–89 (Szentendre: A Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága kiállítási katalógusai 1, 2003), 76.

12 KÜSSEL, *Corneille...*, 59–60.

13 Uo., 86.

14 Uo., 58.

számos vendég – köztük Corneille és Doucet is – írtak és rajzoltak, a korszak és a kapcsolatháló fontos dokumentuma.¹⁵ Ennek előzményeként tekinthetünk arra, hogy a család sejtetően felbukkan szereplőként Németh Andor *Egy foglalt páholy története* című kulcsregényében is, hasonlóan művészetközeli kontextusban, bohém társaságban: „Auréliát [a Böhm Arankáról mintázott karaktert] állandóan testőrgárdája vette körül – Lídia, Terka, Náncsi, Eppingerné, Weisz doktor, Karsainé és Mohácsi Lili”.¹⁶ Ez a társaság, amelyben Karinthy Frigyes, Déry Tibor, Németh Andor, Kosztolányiné is mozognak ebben az időszakban, a művészeteknek inkább az irodalmi rétegéhez kapcsolódik, a Németh Andor-féle említés tehát dokumentálja e szférák közti átjárhatóságot.

1947-ben a család elhagyja Magyarországot, és egy rövidebb svájci tartózkodást követően 1948 augusztusától Argentínában telepednek le. Eppinger Weisz Margit itt folytatja alkalmazott vizuális alkotói munkáját, textilterveket készít a férje vállalkozása számára. 1964-től újra képzőművészként is dolgozik, portrétanulmányokat, vázlatokat készít, a realizmustól tovább távolodó képi világot kialakítva. 1975-ben a Martina Céspedes Gallery szervez számára kiállítást Buenos Airesben. 1989-es halála után családja gondozza és teszi ismertté hagyatékát, helyi és magyar művészettörténészek bevonásával – ennek legfontosabb pillanata egy 2019-es reprezentatív kiállítás, *Travesías (Utazások)* címmel, a Fundación OSDE kiállítóterében.¹⁷

Eppinger Weisz Margit pályája annak fontosságára világít rá, hogy az 1930-as és 1940-es évek magyar kísérleti művészetét kontextusaiban, informális és intézményi hálózataival együtt tárjuk fel. Egyszerre volt jelen alkotóként, támogatóként, kapcsolatemberként a korabeli művészek körében. Fennmaradt képzőművészeti életműve alapján képzett, a korszak vizuális nyelvét jól beszélő alkotóról van szó, aki részt vett a korabeli progresszív művészet kiállításain, társadalmi pozíciója és talán női szereplehetőségei viszont inkább a támogatói-menedzseri aktivitás felé terelték őt. A legtöbb, rá vonatkozó művészettörténeti nyom jelenleg ebben a minőségében emeli őt ki a feledésből, amelyet nyilvánvalóan emigráns életútja is befolyásolt.

Némileg más történet az, amely Madeleine Kemény Szemere (1906–1993) pályájáról mesélhető. Szemere Lenke korai munkássága már az 1920-as évektől nagy figyelmet kapott olyan folyóiratokban, mint a *Színházi Élet*, *Magyar Mű-*

15 PÓCS, *A Painter and Patron...*

16 NÉMETH Andor, *Egy foglalt páholy története* (Budapest: Scolar, 2011), 166.

17 *Margit Eppinger Weisz: Exposición*, hozzáférés: 2023. 04. 28., <https://www.margit.org/la-exposicion>.

vészet, *Nyugat*, *Népszava*, ezek a lapok a fiatal művésznőt eredeti látásmódja és művészetének társadalmi dimenziója miatt méltatták.

A *Színházi Élet* egy 1925-ös cikke a címébe is beemeli nevét (*Ki az a Szemere Lenke*), és a csodagyerekként induló, szakmailag is egyre inkább kiteljesedő fiatal művészt mutatja be Fényes Adolf, majd Réti István tanítványaként, a következő kulcsszavakkal: „Szocialista világnézete az elhagyottak, a munkában görnyedők, a páriák, a lelki bohócok felé hajtja”.¹⁸ Elek Artúr a *Nyugat*-ban az apróra kidolgozott részletekről, a formaalakítás és mögöttesség összhangjáról beszél.¹⁹ 1927-ben a *Népszava* kritikusa a művek szociális töltetének kibontakozását méltatja, az alkotót pedig nemzetközi kontextusba helyezi:

Ez az elhivatottság most beteljesülten jelentkezik Szemere Lenke művészetében. Benne megvalósult a proletariátus művészetének első magyar reprezentánsa. Neve vonatkozásban odakerült azoknak a névsorához, akiknek élén Millet, Meunier, Laermans és a többi halhatatlanok állanak.²⁰

A korszak magyar művészeti mezejére jellemzőnek tűnik az ábrázolt figurák bizonyos típusú „csúnyaságáról” szóló eszmecsere, amelyet Herman Lipót korabeli írása így idéz meg, némileg a szépség klasszikusabb, konzervatívabb oldaláról szemlélve a dolgokat: „A fiatalságot jellemzően, szinte bátran keresi a csúnyában és szomorúban az érdekeset s nem fogadja el, mikor jóakaratóan megkockáztatjuk az aforizmat: – Kedves művésznő, higgye el, nemcsak a csúnya szép a képzőművészetben.”²¹ Ennél is érdekesebb azonban, hogy ez a „csúfság” vagy groteszk jelleg hogyan fejlődik Szemere munkásságában egyéni vonásból egy általánosabb, maszkyszerű figurációvá – erre a lépésre van szükség ezen a művészi pályán ahhoz, hogy a Cobra csoport képi világában is felfigyeljenek rá.

Szemere Lenke tehát sikeres magyarországi művészi karrier után költözik Párizsba, 1930-ban – ott Madeleine-ként van jelen a művészeti életben. Majdani férje, az erdélyi származású Kemény Zoltán 1930-ban szintén Párizsban telepedik le, 1933-ban veszi feleségül Madeleine Szemerét. Mindketten a divatágazatban dolgoznak ekkor, a zürichi *Annabelle* divatlapnak. Amikor kitör a második világháború, Marseille-be, majd Svájcba menekülnek. A háború alatt külön-külön internálják őket, majd 1945-ben, Zürichben találják újra egymásra. A háború

18 LÁZÁR Béla, „Ki az a Szemere Lenke”, *Színházi Élet* 15, 38. sz. (1925): 52.

19 ELEK Artúr, „Fiatalok és legfiatalabbak. Az Ernst-múzeum első kiállítása”, *Nyugat* 18, 18. sz. (1925): 98.

20 I. E.: „Szemere Lenke művésze”, *Népszava*, 1927. márc. 16, 7.

21 HERMAN Lipót, „Néhány női festőművészről”, *Magyar Művészet* 7 (1931): 577.

után a Kemény házaspár Jean Dubuffet műveinek inspirációi nyomán a gyermeki alkotásmód, látásmód művekbe építésével kezd kísérletezni. 1947-ben Madeleine Kemény Szemere elküldi Dubuffet-nek saját munkáinak kiállítási katalógusát – ennek következtében a Kemény házaspár meghívást kap a Compagnie de l'art brut-be, és Dubuffet meghívja Madeleine-t, hogy 1948-ban állítson ki a Foyer de l'Art Brut-ben. Itt a Budapestről nemrég visszatért Corneille, aki ott találkozik a munkákkal, felkéri Keményéket, hogy vegyenek részt a Cobra 1949-es nemzetközi experimentális művészeti kiállításán, az amszterdami Stedelijk múzeumban. Az ő közreműködése nyomán jelentek meg mindkettejük művei a *Cobra* folyóirat negyedik számában is.²²

Kettejük pályája ezt követően a férfi/női alkotói karrierek szempontjából a nemzetközi művészeti szcénát tekintve is valamelyest prototipikus mintázatot követett: Kemény Zoltán karrierje egyértelműen a nemzetközi hírnév felé haladt: részt vett a kasseli *Documenta* két kiadásán (1959, 1964), 1964-ben pedig a velencei Biennálén elnyerte a nemzetközi szobrászati nagydíjat. Sikeres művészként halt meg 1965-ben. Madeleine Kemény Szemere viszont 1956-ban felhagyott a festéssel, és csak életének kései éveiben fedezte fel őt újra Karel van Stuijvenberg műgyűjtő.²³ 1993-ban bekövetkezett halála után, 1995-ben St. Gallenben retrospektív kiállítás mutatta be munkásságát, és azóta újra és újra reflektorfénybe kerültek képei, mint a Cobra csoport figyelemre érdemes női alkotójának munkái.²⁴

Ha Szemere Lenke korai alkotásainak világát összevetjük Madeleine Kemény Szemere látásmódjával, akkor számos izgalmas kapcsolódási lehetőségre derül fény. Leglátványosabban az 1947-es *Mère et enfant* és az 1931-ben még Magyarországon készített *Anya és gyermeke* mutat közös motívumokat. Anya és gyermeke pozíciója szinte teljesen megegyezik a két képen, de az egyfajta szociografikus, érzelmi azonosulás felé mutató korai attitűd az 1947-es képen a groteszk felé mozdul, a távolítás gesztusait rögzítő technika révén. Mintha az 1947-es festmény arról szólna, hogy az anya/gyermek viszony egyfajta homológia: a gyermeki test valamiképpen groteszk kicsinyítésben ismétli az anya testformáit. A testformák szándékolatlan elnagyoltabbak, így a gyöngédség érzelmhordozó gesztusait itt leegyszerűsítve, szögletesebben látjuk. Valamiképpen az embe-

22 Ed WINGEN, *Zoltan & Madeleine Kemény 1943–1956* (Amstelveen: Cobra Museum, 2002).

23 N. MÉSZÁROS Júlia, *Zoltán Kemény (1907–1965) és Madeleine Szemere Kemény (1906–1993) kiállítása* (Győr: Városi Művészeti Múzeum, 2008), hozzáférés: 2023.04.28. <https://privarthist.hu/zoltan-kemeny-1907-1965-es-madeleine-szemere-kemeny-1906-1993-kiallitasa/>.

24 Juliet JACQUES, „Men, Step Aside: the Women of Cobra”, *Frieze* 207 (2019), hozzáférés: 2023. 04. 28, <https://www.frieze.com/article/men-step-aside-women-cobra>.

ritől távolított, a nonhumán világra is kiterjeszthető univerzalitás felé mozdul el az, amit a látvány üzen.

Éppen ez lesz az a vonatkozás, amelyik a Cobra absztrakció, az archaikus képi világok, az állati dimenziók iránti érdeklődés felől jelentéssé: Madeleine Kemény Szemerénél a Cobrára jellemző „primitivizmus” az, amit az értelmezők kiemelnek a mozgalomhoz való szerves kapcsolódás legfontosabb elemeként.²⁵

A Cobra szervezési jellegzetességei közé tartozott, hogy nem tagnévsorok és akkurátusan vezetett nyilvántartások által dokumentálta azt, hogy ki tartozott a csoporthoz: a kiadványokban való publikálás, a csoportos kiállításokon való jelenlét az, ami mintegy meghatározza a Cobrához való tartozást. Noha a Kemény-házaspár nem a leggyakrabban kiállító Cobra-művészek között említhető, a mozgalom története számon tartja szereplésüket, kuratori és értelmező munkák újra és újra felsorolják, jellemzik őket az experimentális művészcsoport kontextusában.²⁶

Madeleine Kemény Szemere története az újabb, fentebb már hivatkozott értelmezésekben többször is férfi/nő dinamikában, feminista megközelítésben kerekedik, ahol jelentéssé válik a saját festői karrier hosszabb időre történő megszakítása. A 20. század női művészeinek munkásságát feltáró, újrakontextualizáló kuratori és történeti munkák összefüggésében a hozzá hasonló alkotók életműve egy jelenleg kifejezetten dinamikus kanonizációs erőter részeként mutatkozik meg, ezért a művészettörténeti helyéről való gondolkodás még korántsem tekinthető lezártnak.

Összegzésként megállapítható, hogy azok a kezdeményező gesztusok, amelyek mind Eppinger Weisz Margit esetében, mind Madeleine Kemény Szemere esetében dokumentálhatóak (aktív kapcsolatkeresés a magyarországi és nemzetközi művészeti színtérrel, meghívások, közvetítő tevékenységek, a Dubuffet-irány progresszív jelentőségének felismerése és adaptációja stb.), olyan szerepkörökben mutatják őket, amelyek a művészetek kontextuális történeteiben vagy a *world literature studies* működési logikáját tekintve modellértékűek. A szakma módszertani megújulása pedig mindannyiszor új típusú összefüggések feltárása, illetve korábban nem vizsgált forrástípusok feltárása nyomán remélhető. A kortársak elismerése az itt emlegetett művek iránt kiolvasható korabeli üzenetekből, írásokból – a művészettörténeti-irodalomtörténeti feladat voltaképpen az ebben az esetben, hogy az időközben elhalványuló nyomokat, a történelem hordalékai által betemetett tárgyakat és szövegeket újra jelentéssé mutassa fel.

25 Uo.

26 Karen KURCZYNSKI, *The Cobra Movement in Postwar Europe: Reanimating Art* (New York: Routledge, 2021).

A „kegyetlen intenzitás” performatív mintázata

Közelítés Gaál Erzsébet performanszaihoz

„A műalkotás valódi témája nem más, mint a világ felfogásának sajátosan művészi módja, vagyis maga a művész, az ő modora és stílusa, uralmának csalhatatlan jelei művészetete fölött.”¹

A színházban alkotó avantgárd nő hármaskivettségben él, hiszen a nő, az avantgárd és a színház is főként viszonyrendként jelenik meg a művészeteória elbeszélhető felületén.² Nő a férfihez képest, avantgárd a realistához képest, színház az irodalomhoz vagy a képzőművészethez képest. Gaál Erzsébet korai alkotásait elemezve észleljük, hogy míg a képzőművészet praxisához illeszkedő performanszművészek (Drozdik Orsolya, Ladik Katalin, El Kazovszkij) tematizált kritikai jelenléttel bírnak, az ő életműve a női művészek történetéből is hiányzik. Gaál munkái, felismeréseinek sodra, színházi nyelvváltozatai mind felderítésre várnak; ez az írás kísérlet egy keretmethodika megalkotására, mely történelemmé írhatja a megtörtént színházi eseményeket.

A performansz-kultúra a második nyilvánosság keretei között jött létre,³ sajátossága, hogy esztétikai emlékezete halványul, hiszen egyre kevesebben tudják felidézni, mi történt az eseményeken, miközben közösségtörténeti ereje (legendárium) változatlan marad. Gaál Erzsébet színházrendező, színész, az 1980–90-es években létrehozott alkotásai az avantgárd alkotók közé sorolják. A Gaálról szóló emlékezések elfeledik, hogy az államszocialista színházi szakzsargonban az *avantgárd* jelző általános jelzőként működik, megnevezi mindazokat a tevékeny-

* A tanulmány az NKFIH–OTKA 142520 projekt kereteiben jött létre.

1 Pierre BOURDIEU, „Megérteni a megértést”, in Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai*, ford. SEREGI Tamás, 307–350 (Budapest: BKF, 2013), 321.

2 Andrea TARCZALI, „A »női« hang megjelenése Drozdik Orsolya művészetében,” in *Women’s Art in Hungary 1960–2000* (Budapest: Ernst Museum, 2000), 96.

3 Richard SCHECHNER, *Performances Studies: An Introduction* (New York, London: Routledge, 2005), 30.

ségeket, melyek kívül maradnak a hivatalosságon. Az avantgárd jelző az amatőr, az egyetemi, később alternatív alkotók közös sajátjaként működik akkor is, ha lélektani realista vagy naturalista színházeszményekkel dolgoznak, tehát ez a kívülmaradás elsődlegesen intézményi kívülmaradást jelent, nem feltétlen esztétikaiit.

A kívüliségből sok minden következik: a munkafolyamat egyszerűsödik, akár az improvizációig, a térteremtés a helyspecifikusságot részesíti előnyben, a koreográfia a testszínházat, a hierarchia mentes működés a kiscsoportot. A nem-színházi közegben létrehozott előadások, mivel nem a színház épülete, tere, infrastruktúrája működteti őket, legfőképpen egyszerűek és egyszerűek. Feltűnően kis létszámú társulatok alakulnak, feltűnően egy korosztályba tartozó közösség csinál színházat, s az ebből következő esztétikagyakorlatok ideológiai útkeresések és (egyidejűleg) felnövéstörténetek is.⁴

Az államszocializmus évtizedeiben a színházi üzemből történő kívülmaradás ideológiai kívülmaradás is, mely kívülmaradás a szembefordulás lehetőségét, az ellenállás veszélyét hordozza, hiszen a nem hivatalos kultúrának underground-kereteket kell keresnie magának,⁵ ekként második nyilvánosságként működik. De az első nyilvánosság, vagyis a domináns társadalmi kommunikáció a *kívülrál*-lásban az *ellenállás*, a „counterculture” gyakorlatát látja, s ezt hangsúlyozza fel, legfőképp az angolszász nyelvi gyakorlatban. Az intézményrendszeren kívüli lét önmagában ellenkultúra.

Az avantgárd színházesztétika azonban mindezen a jellegzetességeken kívül áll.

A neoavantgárd színházi gyakorlat esztétikai sajátosságai infrastrukturális, kulturális antropológiai, alkotásszociológiai helyzetükből adódóan számos ponton hordozzák a klasszikus avantgárd színházi eseményeik mintázatát, így lehetséges egy komparatív elemzés az elsőnek vélt (klasszikus) avantgárd formáció, Palasovszky Ödön 1925-ös „problémaszínháza”, szimultán játéktechnikája, „világnézeti konferencia”, a Zöld Szamár Színház egész eseménytörténete és Gaál hatvan évvel későbbi munkái között. A direkt hatástörténetében talán spekulatív, de a „világ felfogásában” mindenképpen hasonló két alkotói akaratnak a részletes elemzése a mostani kereteket szétfeszíti, így csak négy karakterjegy (néhol párhuzamos) bemutatására szorítkozom az avantgárd színházesztétika diszkurzivitásának kijelölésekor. Ezek (1) az alkotásokkal betöltött városi térpo-

4 FODOR Tamás, „A szakadékba nézni”, in BÉRCZES László, *A mezsgyén*, 131–140 (Budapest: Cégér Kiadó, 1993).

5 Beata HOCK, „Women Artists’ Trajectories and Networks within the Hungarian Underground Art Scene and Beyond” in *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe [1945–1989]*, szerk. Jérôme BAZIN, Pascal DUBOURG GLATIGNY és Piotr PIOTROWSKI, 113–124 (Budapest: CEU, 2016), 115.

zíción, (2) a performatív események specifikumai, (3) a közösség mítosza és felszámolása, (4) a női diszpozitívum.

1. *Térfoglalás a városban*

Palasovszky Ödön Zöld Szamár Színházának első előadását 1925-ben a klasszikus magyar színházi avantgárd mozgalmak kezdeteként értékeljük.⁶ Palasovszky alkalmoszerű társulatával többször a Csengery utcai Művész Színpadon lépett fel (Csengery utca 68.), pár lépésre csak Rákosi Szidi nagyhírű színiiskolájától (Csengery 28.). Az erzsébetvárosi kis utca az Almássy teret köti össze a Nyugati pályaudvarral. A főútvonallal párhuzamosan halad, de csendben, unalmasan, szűkösen. Palasovszkyéknak állandó játszóhelyük volt még a Zeneakadémia kistermében is, mely a Csengerytől csak kétszáz méterre található. Az avantgárd játéktér sajátossága, hogy nem színházi előadásra készült, tehát nem hordozza a hagyományos színpadtechnikát. Nézőkapcsolata improvizatív, akusztikája gyenge, így a megértés auditív karakterét a vizualitás egészíti ki. Ezek a játszóhelyek a város kevésbé preferált helyein, esetleg az agglomerációban találhatóak, így bérleti díjuk megfizethető. Amennyiben a belvárosban vannak, maga a játék időpontja lesz szokatlan: mivel vasárnap délelőtt kedvező tarifákért lehet helyiségeket bérelni, az avantgárd színházi eseményeké lesz a vasárnap délelőtti sáv (miként minden európai nagyvárosi gyakorlatban).

Mióta az Artpool elkészítette adatbázisát⁷ az avantgárd helyszínekről, láthatóvá válik az eddig tudott és tapasztalt (fő)városi tér és a játéktér viszonyhálózata. Látható, hogy a hetvenes években Halász Péter és aktuális társulata a Kassák Művelődési Házban (Uzsoki u. 57.), a munkásszínjátékosok a Csiliben, a Pesterzsébeti Építők Művelődési Házában dolgoztak (XX. kerület, Nagy Győri István utca 4–6). Gaál Erzsébet a nyolcvanas években a HVDSz Akácfa utcai Jókai Művelődési Házában, majd a Ganz-MÁVAG Művelődési Központjában (Golgota utca 3. alatt), a Stúdió K a Lőrinc pap téren tartott nyilvános előadásokat, majd Monori Lili a kilencvenes években a nyolcadik kerületi Szentkirályi utca egyik pincéjében élt, játszott. A *kívül*állásnak Csepel, Gödöllő válik ikonikus agglomerációjává, de a városon kívül csak egyetlen tér alakul, ami nem is térfoglalás, hanem térépítés: Pilisborosjenőn elkészül az Orfeo két háza. A hetvenes évek avantgárd

6 Kocsis Rózsa, *Igen és nem. A magyar avantgárd színházi története*, 309–314 (Budapest: Magvető, 1973).

7 Hozzáférés: 2023.06.06, <https://www.artpool.hu/veletlen/naplo/0605c.html>.

kulturális hálózata kiterjedtebb a klasszikus korszakénál, Nádas Péter ezt a színházi mobilizációt a tömegközlekedés és az autóhoz jutás jelenségével magyarázza,⁸ de mindemellett figyelembe vehetjük a színházat mint kommunikációs és alkotói létformát választók számának bővülését is, a város egészének növekedését, a városi létforma domináns voltát. Gaál performanszai a nyolcadik kerület és az agglomeráció tereit foglalják el. Életművének helyspecifikus elemzése a képzőművészeti performanszok térélménye felől közelíthető meg.

2. *A performatív események specifikumai: a performativitás mint hosszú pillanat*

A klasszikus és neoavantgárd alkotásokban a tánc, a mozdulat, a színjátás teszi (performatív) sajátosága kerül előtérbe. Ez egyértelműen összefügg azzal, hogy egyszeri, ritkán megismételhető eseményeket terveznek, hiszen a társulati infrastruktúra bemutató-alkalmakra és nem évadokra kész összeállni. A Zöld Szamár Színház előadásai leginkább egyszeriek, Gaál Erzsébet 1984-es *Felütését* is csak kétszer játsszák. Tehát az ismétléshez feltétlen szükséges színházi nyelvet, a játék módszerét nem kell megtanulni, de az eseményt létre kell hozni, performálni kell. Ez a tudás azonban nem egy munkamódszer, mely egyfajta színházi viselkedéskor bekapcsol, amikor a színész átél, a színész szöveget mond stb., hanem egy létállapot, ami nyilvánosságában is hétköznapi. A külvárosi művelődési terek műkedvelő atmoszférája talált (nem megszokott) térként működik, nem kísértenek bennük nagy drámák nagy előadásai, tehát a váratlanságból megszólaló civil „viselkedés” otthonra lel bennük.

Palasovszky a mozdulatművészekkel és a kísérleti filmművészekkel, Hevesy Ivánnal dolgozik együtt, s a mozdulatosok, Róna Magda, Kövesházi Ágnes, Dienes Valéria és a többiek koreográfiai állandó testképzést és gyakorlatot igen, de az előadásra felkészülési időt nem igényelnek. Vagyis a test művészete folyamatos gyakorlás, s nem a reprezentáció a domináns esztétikai akarat, hanem a mutatásban rejlő hétköznapi valóság. Ezt tekinthetjük „a Clement Greenberg-i tradíció által megszabott antinarratív, antireprezentációs stratégiájával” való leszámolásnak,⁹ de mindenképpen a reprezentáció evidenciájának „összeomlásáról”¹⁰ van szó. A neoavantgárd színházi formához kapcsolódva látványosabb az európai

8 NÁDAS Péter, „Egy próbanapló utolsó lapjai”, in NÁDAS Péter, *Nézőtér*, 149–189 (Budapest: Magvető, 1983).

9 GYÖRGY Péter, „A művészet a művészettörténet után”, *Balkon* 3, 1. sz. (1995): 8–13, 9.

10 Hans BELTING, *The End of the History of Art* (Chicago: Chicago University Press, 1987), 3.



színházi jelenségekben a húszas években megjelenő performatív fordulat, s mindez nem ellehetetleníti a színháztörténetírást, miként Belting látja a művészettörténet jelenségét a reprezentáció felbomlásával, hanem éppen megteremti azt.¹¹

A neoavangárd színházesztétikában az egyszerűség nem feltétlen a rövidséghez kötődik, hanem a hosszúság teatralitását teremti meg. A hosszú alkotások a balatonboglári kápolnaeseményeken újrajátszott Kassák Színház-as performanszaihoz (főleg a háromnapos *King Konghoz*)¹² kötődnek, az avangárd nők alkotásaira különösen jellemző művészi gyakorlattá válnak; Gaál Erzsébet például az egyszerűség performativitását kifejezetten az idő észlelésének, élésének és formálásának a technikájává változtatja. *Patyolat* című előadásában egy patyolatosnőt játszik a Gödöllői Művelődési Házban 1976-ban. Pontosabban nem játszik, hanem

11 Erika FISCHER-LICHTE, „Mi indokolja a performativitás esztétikájának szükségességét?” in Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, 9–26 (Budapest: Balassi, 2009).

12 KLANICZAY Júlia és SASVÁRI Edit, szerk., *Törvénytelen avangárd* (Budapest: Artpool–Balassi, 2003), 173–175.

kabátokat vizsgál, s mindegyikről gondos, tisztító, mosó, rendet rakó, tehát női megjegyzéseket tesz. Akkoriban a hétköznapi tudás része volt, hogy a Patyolat egy 1952-ben létrehozott állami vállalat, mely a dolgozó nők életét könnyíti meg minden sarkon elérhető boltjaival, rendkívül olcsó mosási ajánlataival. A patyolatos mindig nő, azaz a patyolatosság női szakma lett, a mosónő allegóriájaként professzionalizálódott. A nő az, aki átvizsgálja a beadott ruhát, kitölti-beiksze-li egy stencilezett sablonban, miféle foltokat, szakadást, kopást lát, ő a korszak új karaktere. Mindenki önkéntes és intim viszonyba kerül a patyolatossal, hiszen mindenki önként teregeti ki a szennyest előtte, a mosodás előtt. Gaál erre az önkéntes tisztasági gyónás állapotára építi performanszát. Gaál patyolatosként áll egy pultnál, és a kabátokat vizsgálja, s idő kell, sok idő, míg a nézők felismerik: a ruhatárban hagyott kabátjaik válnak a vizsgálat tárgyaivá. A klasszikus performanszoktól eltérően elemzést érdemel, hogy az időgyakorlatok performatív helyzetei nem szeriálisak.

3. A közösség mítosza és felszámolása

A *Patyolat* Gaált önálló előadóként mutatja, később a *Tájkép*, a *Felütés* többszereplős színházi esemény lesz, mely a társulati tapasztalati tudást igényli akkor is, ha már magára a társulatra nincs lehetőség. A Gaál-œuvre elemei erősebben szólnak a másiról, ez inkább színházi, mint képzőművészeti performansz-jellegzetesség, tehát a Stúdió K-val készített *Woyzeck*,¹³ az első *Temetés*¹⁴ viszonyokra és hiányukra képes felépíteni a színházi eseményt. Gaál tanulástörténetében kezdetben az avantgárdnak nevezett, mindenképpen a második nyilvánosság szerkezetében mozgó Orfeo, majd a Stúdió K jelentette a társulati gyakorlatot. Amikor Gaál elhagyta csapatát, a saját közösségének filozófusa, Tordai Zádor még tizenöt év múlva, 1999-ben is megróttta a távozásért, és sikertelen kitörésnek értékelte ezt az elhagyást. Pedig a kortársak, maga Fodor Tamás is rendkívülinek, sőt, bizonyos években a közösség arcának, testének vélte Gaált, épített színpadi tudására.

Az avantgárd színház közösségi létforma, legfőképpen az államszocialista kulturális működés kereteiben. Formációkról beszélhetünk inkább, mint egyének-ről, azonban a történetírói automatizmusok okán is névhez kötődő formációkat

13 „A furcsa együttélés tapasztalatai létrehoztak egy olyan vallomást, ami egy közösségen belüli viszonylatenszerről szólt: ez volt a *Woyzeck*.” FODOR, „A szakadékba...”, 134.

14 JÁKFAI Magdolna, „A mozgatható állótükrő eseté”, in *A feltalálás vágya és ígérete*, szerk. KICSÁK Lóránt és SZÉPLAKY Gerda, 235–245 (Budapest: L'Harmattan, 2020).

emlegetünk: Fodor és a Stúdió K, Paál és a Szegedi Egyetemi Színház, Ruszt és az Universitas stb. A közösség mítosza a legerősebb avantgárd narratíva, s ezt a színház társulati formája felerősíti. Ennek a mítosznak a felszámolásaként érthető, amikor a Stúdió K 1976-ban színre vitt három etűdöt: az egyikben Csehovot vittek a nézők elé, s ebben Gaál színészként nem tett mást, mint bemutatta a *Hatos számú kórterem* életét.

Ült a földön, rongyokba burkolva, és köveket rakosgatott maga köré. Egész idő alatt nem tett mást, csak hol átrendezte, hol meg összeseperte őket. Ám éppen ezzel teremtette meg az egész darab alaphangulatát. Emberi jelenléter érzett a néző ebben a magatartásban, de olyat, amely nélkül semmi másnak sem lett volna értelme.¹⁵

A másik etűd a *Patyolat*, mely olyan erővel jelent meg a HVDSz-ben, hogy a kortársi emlékezet a másik két etűdöt szinte törölte. Gaál végig egyedül volt a térben, sőt, egyes visszaemlékezők szerint¹⁶ a vele interakcióba kerülők is civilek voltak, nézők. Ez a fókusz, ahogy ő áll a figyelemben, nehezen illeszthető egy társulati létehez. Amikor Gaál elhagyja a társulatát, felszámolja a meglévő közösséget, az általuk és velük kialakított mítoszt.

Ez a felszámolás saját történetét is felszámolta, egyrészt azért, mert az avantgárd színház története éppen a térfoglalás társadalmi rétegzettsége okán a mozgalomtörténetek ívén is láthatóvá válik. Például a Munkásmozgalmi Múzeum fotótára őrzi a forradalmi szavalatokról készült képsorozatokot, s az államszocializmus történetírása az avantgárdot, ha valahogy, akkor először is ideológiaként emelte hagyományai közé. Palasovszky Ödön a szociáldemokraták székházában lépett fel, akik a nem kormánypárti művészetet, a Nemzetivel szemben a haladó avantgárdot támogatták. Mégis észleljük, hogy történetükkel párhuzamosan a mozdatlművészek, mindenekelőtt Dienes Valéria, Róna Magda, Kövesházi Ágnes rendkívül erős női, tanító közösséget hoztak létre.¹⁷ Ez a mozgalmi narratíva dokumentáltan mentette át és emelte ki a női egészséget, a mentális önrendelkezést, az önállóságot az államszocializmus paternalizmusán, s a női test feletti kontrolljogot a megszólalás jogával kötötte össze.

Gaál megkezdte a közösség elhagyását és a saját (női) közösség létrehozását.

15 TORDAI Zádor, „Két szék közt a padlón”, *Színház* 31, 11. sz. (1998): 28–29, 28.

16 LŐRINCZY Attila, „Már azzal is baj van, ahogyan olvasol”, *Beszélő* 45, 3. sz. (1991): 41–44.

17 LENKEI Júlia, *A mozdatlművészet Magyarországon* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004), 61–69.

4. *A női diszpozitívum*

A közösség felszámolásának aktusa a megtisztuláshoz, a szennyes kimosásához a mosás allegóriáját helyezi elénk, s Gaál ezt folytatja majd 1984-es, *Felütés* című performanszában is. A víz női princípiummá válik. Gaál talán látta, talán tudott Drozdik Orsolya 1976-os, a *Patyolat* évében „megcsinált” *Víz*-akciójáról,¹⁸ melyben összekapcsolódik a víz, a tisztaság, a nőiség képe. Drozdik így fogalmaz: „A test kérdése rendkívül fontos a »nőiség« szempontjából is, különösen a test és a nyelv kapcsolata. Amennyiben nem létezik női nyelv, akkor a nőiség a testbe szorul.”¹⁹ S itt válik a performatív eseménysor a kortársak szókészletével (és értelmezői keretével) szuperrealistává, mely teljesen megkavarja az avantgárd esztétika mítoszáét. Még a Stúdió K-sok is szuperrealistának nevezték ezt az etűdöt,²⁰ hiszen a háttérben a Petőfi Rádió műsora szól valós időben, a *Patyolat* mindenki mosodajaként működött, tehát a szokatlanul hosszan kitartott performanszidejével és -terével az ismert valóságot építette a nézők elé.

Gaál saját alkotói akarata másfele tett fel kérdéseket, mint a társulat egésze, így kilépésével felszámolta az avantgárd közösséghez tartozás mítoszáét, s rendezőként vidéken és kamaraterekben dolgozott tovább. Önálló munkáiban Gaál saját szerepben a nemtelenség,²¹ pontosabban az „it” jelenségét kutatja. Az *Éjjeli menedékhely*ben nő játssza a férfi színészt, a *Temetés*ben felismerhetetlenek a játékosok, egyformák, nincs nemük. Később *Dantont*, *Don Carlost* rendez, nagy forradalmi férfi szabadsághősökhöz adja női hangját, amikor a politikai ideát a nyíregyházi kamaszok, a szolnoki városiak közösségéhez közelíti. Ezeket a nagyszínpadi előadásait a szakmai közeg vagy az avantgárd elárulásának érti, vagy egyszerű bukásnak.²²

Gaál színészei a „maguk teljes személyiséggel cselekszenek. Mert azt, amit a színen végbevittek, mindannyian személyiségük legmélyéből bontották ki azt. Ez

18 DROZDIK Orsolya, „Az individuális mítosz manifesztálódása. A Ganz-Mávag-beli kiállítás kapcsán”, *Balkon* 2., 3–4. sz. (1999): 20–25, 25. Fénykép a 18. oldalon.

19 TARCZALI Andrea, „Drozdik: Fátyol alatt. Beszélgetés Drozdik Orsolyával”, *Balkon*, 2., 6–7. sz. (1999): 4–10, 6.

20 OSZKAY Csaba, „A hétköznapi élet esetlegessége. Sándor L. Istvánnal beszélget”, in SÁNDOR L. István, *Szabadságszigetek*, 427–428 (Budapest: Selinunte, 2020), 427.

21 KÉRCHY Vera, „A fiústott rendező és a feminizált férfiolvasók”, *Kalligram* 16, 7–8. sz. (2007): 145–151.

22 A hivatkozott előadások: Gaál: *Temetés*, 1989, Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház; Gaál: *Danton*, 1990, Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház; Gaál: *Éjjeli menedékhely*, 1992, József Attila Színház; Gaál: *Don Carlos*, 1994, Szolnoki Szigligeti Színház; Gaál: *Bernarda Alba háza*, 1996, Szegedi Nemzeti Színház.

pedig teljes értékű emberi valósággá transzfigurálta a szerepeket.”²³ Vajon mennyire érthető egy női személyiség legmélye a második nyilvánosságban létrehozott előadások emlékezeti felületén? Az avantgárd narratíva a színházi kritikákban a másásra fókuszál, így a Gaál-féle színházi repertoárban rejlő klasszikus drámainterpretáció újraolvasó ereje láthatatlan marad. A beszélgetések is rendre a felforgató jelzőt és szinonimáit halmozzák, azzal szembesítve az alkotót, hogy befogadói közössége nem jött létre.

Mindez megerősíti azt a jelenséget, hogy a színházi avantgárd eseménytörténetében az érzetek története áll össze esztétikai keretté, hiszen sokszor a résztvevők/túlélők emlékezete, mely kizárólag érzeteket őriz, automatikusan készít elemzéseket meg nem érthető, de tapasztalható eseményekről. Az avantgárd színházi alkotó nő még az intézményes magyar nőpolitika látókörébe sem kerül be, bár a hetvenes évek Magyarországon működik a nőtanács, van szocialista nőtagozat, nők napja és lapja. Egyértelmű, hogy az avantgárd és a nők művésze eltérő a nyugat-európai modellektől, s történetírásukban is az avantgárd forma értelmzői megismerése mint a női lét elismerése és megértése az elsődleges kihívás. A magyar hivatalos színháztörténet őrzi, miként használta fel lágyított jelentéssel, vagyis miként domesztikálta a kőszínházi kultúra Gaál ikonikus felmosás-szekvenciáját: az első nyilvánosságban Kerényi Imre egy 1984 novemberében bemutatott *János király*ában a „fehéren csillogó, olykor ezüstös fényben pompázó padló különösen az előadás elején és végén került fókuszba”, amikor a „fölmosórongy, partvis és vödör víz profán szertartása” megtisztítja a színpadot a gyilkosságok mocskától.²⁴ A domesztikálás folyamata a „kegyetlen intenzitást” lágyítja konvencionális képpé és tünteti el a képet cselekményként ábrázoló alkotót. A javasolt keretmódszerrel olyan mintázatát keressük tehát ennek az intenzitásnak, mely a mutatott és a tett (csinált) esztétikai különbséget emeli elénk, s azokat a színházi eseményeket rögzíti, melyeknek épp intenzitása rögzíthetetlen.

Annak a színháznak, amit én szeretnék csinálni, az lenne a lényege, hogy a színpadi térben megjelenő személy olyan kegyetlen intenzitással kérdezzen magára, a saját életére, hogy aki lent ül, az se szabadulhasson meg ennek a kényszerétől. Szörnyű, hogy azok az emberek, akikkel ezt meg lehetne csinálni, jobbára egy percig sem tudnak megmaradni

23 TORDAI, „Két szék...”, 28.

24 KÉKESI KUN Árpád, *Kerényi Imre: János király, 1984*, hozzáférés: 2023.06.06, <https://theatron.hu/philther/janos-kiraly/>.

a profi világban, mert annak ítélete szerint ezek mind örültek és deviánsok, összeférhetlenek és veszélyesek; persze, hiszen állandóan olyan sorskérdéseket tesznek fel, melyekkel a struktúra nem akar szembenézni.²⁵

25 LŐRINCZY, „Már azzal is...”, 42.

Egy színésznő széptani alapvetései

Monori Lili

Tegyük föl, hogy színészek is rendelkeznek saját esztétikával, akár a költők vagy a képzőművészek, tegyük föl, hogy munkájukat ők sem mindig tisztán alkalmazott művészetnek tekintik, önmagukat pedig nem pusztán kivitelezőnek és végrehajtónak. Tegyük föl, hogy ezekhez az esztétikákhoz közel kerülni az alkotások és az alkotásokról tett állítások elemzésének segítségével lehet.

Jelen tanulmány abból indul ki, hogy Monori Lili színházi törekvései neoavantgárd hagyományokhoz köthetőek, és célja néhány olyan jegyet és jellegzetességet bemutatni, melyek alapján egy színészet – Monori Lili színészte, azaz: történeti időben létrejövő színészi munkáinak összessége – elméletileg megközelíthető.

1.

Monori direkt módon a nyelv eszközeivel sehol nem definiálja a színészetet, mindössze egy VIII. kerületi tanácshoz benyújtott kérvényen fogalmaz úgy 1982-ben, hogy a Szentkirályi utca 4. pincéjét „a színészet mint önálló formanyelvű művészet” gyakorlására kéri és igényli.¹ A kérvény lappang, a kifejezést csak az emlékezet őrzi. A határozott megfogalmazás mégis fontos kiindulópont, mert úgy hangzik, mint egy axióma: a színészet önálló formanyelvű művészet (vagy legalábbis létezik olyan színészet, mely önálló formanyelvű művészet).

Lehet és érdemes is szuverén művészi alkotásként tekinteni, vizsgálni színházakban színészek alakításait, hiszen még alkalmazott helyzetben is rengeteg az egyéni alkotói lehetőség – például ugyanazt a rendezőtől kapott feladatot minden

1 SZÉKELY Rozália, „Szentkirályi utca 4. Pince” (szakdolgozat) (Kaposvár: Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, 2012), 15.



Székely B. Miklós: A Szentkirályi utca 4. pincéje

esetben különbözőképpen oldja meg két különböző színész, még akkor is, ha koreográfia szerint ugyanazt csinálják – ezek intézmények által keretezett munkák, melyekről később még szó esik. Monori a Szentkirályi utca 4. pincéjében azonban olyasfajta színházi kísérletekbe kezd, melyek kereteit egyedül önmaga szabja meg, feltételeit önmaga teremti meg, és amelyek nemhogy a szélesebb vagy a szűkebb nyilvánosságot nélkülözik, de eleinte még a társát, partnerét, kollégáját is: kezdetben Székely B. Miklósnak sem szabad belépnie a pincének abba a helyiségébe, ahol Monori tartózkodik. „Féltem mindentől és mindenkitől” – nyilatkozta később.² Minden tekintetből megszabadulni a föld alatt részben terápia, részben művészeti program. Évekig nem csinál semmit a pincében – ez azt jelenti, hogy amikor teheti, lejár: fekszik, ül, gondolkodik, s ekkor még filmet terveznek a később *Műtét* címen bemutatott anyagból, nem színházi előadást.³ Székely B. (aki közben a Tarr Béla-filmeket forgatja) kihordja a sított a pincéből, kiköltözik Kisorosziba,

- 2 MONORI Lili és SZÉKELY B. Miklós, „Szentkirályi utca 4.”, LÁNG Zsuzsa interjúja, *Népszabadság*, 1999. dec. 24., 26.
- 3 A *Műtét* című forgatókönyvet elfogadta a Balázs Béla Stúdió, végül mégsem készült belőle film. Monori Lili és Székely B. Miklós *Műtét/Analízis* című előadását 1990. március 2-án mutatták be a pincében. Lásd MOLNÁR GÁL Péter, „Szentkirályi utca 4.”, *Népszabadság*, 1990. márc. 10., 9.



3. Székely B. Miklós: A Szentkirályi utca 4. pincéje (Lili és Totyi)

építkeznek, megszületik a kislányuk, Monori két gyereket nevel. A pincében az éveken át tartó semmit-nem-csinálás nem válságtünet, nem az alkotásra, a létrehozásra való képtelenség, hanem az előkészületeké: a tér időt és állapotot teremt a nyugodt munkához, mely nem mutogatni való, hanem a megismeréshez, létezéshez tartozik. Monori Pilinszkyre hivatkozva meséli később: „a földön ülve a hallgatás évei fontosabbak, mint a versírás maga”,⁴ és „a helyszín a legerősebb”.⁵

Nem lehet tudni, hogy 1984 és 1989 között pontosan mikor kezdenek el kettesben rendszeresen és próbaszerűen gyakorlatozni a pincében, és azt sem, hogy mikor módosult a filmterv színházi pillanatok létrehozásának a tervévé.⁶ Székely

4 MONORI LILI, „»Alice voltam Csodaországban« – Monori Lili pályája a Szentkirályi Műhely előtt”, POROGI Dorka email-interjúja, *Theatron* 16, 2. sz. (2022): 108–124, 123. <https://doi.org/10.55502/the.2022.2.108>.

5 MONORI, „Szentkirályi...”, 26. Utalás Pilinszky János *A tett után* című versére.

6 Az előadás bemutatásának ötlete csak 1989-ben fogalmazódott meg, amikor a kerület vezetése a bérleti díjat meg akarta emelni. Monoriék az előadással kívánták bizonyítani, hogy alkotnak, így kaptak némi kedvezményt. Visszaemlékezéseik szerint azonban ekkor már évek óta dolgoztak, Molly Bloom monológját három évig próbálták, végül kihagyták az előadásból. SZÉKELY, „Szentkirályi...”, 21; SZÉKELY B. Miklós, „Nem színházhoz, emberekhez kötődtem”, KÖVÁRI Orsolya interjúja, *Kritika* 38, 11. sz. (2009): 17–21, 21.

B. szerint egy olyan gyakorlattal indul a közös munka, melyet az Andy Warhol-ról olvasottak vagy hallottak inspiráltak: ahogyan Warhol a 60-as években New Yorkban a Factoryban letette a kamerát, amely valakinek a semmit-tevését rögzítette, úgy figyelte egyikük a másikat hosszú órákon keresztül.⁷ A mozdulatlan kamerát a budapesti pincében az emberi tekintet váltja fel, de amit néz, az nem mutatvány, csak a másik létezése: a semmi; valami „unalmas”.⁸ A jelentés eltűnik belőle, olyan hosszan tart, ugyanakkor „a nagyon hosszan tartó *ugyanaz* az idő múlásával észrevehető jelentésmódosulásokon esik át”.⁹ Ezt az első gyakorlatot „hány sztereotip mozdulat van” vagy „elviselhető-e, ha a másik néz” néven is emlegetik.¹⁰ Ezek az elnevezések és az a tény, hogy a kamerát élő tekintettel helyettesítik, rögtön el is árulják, hogy tanulmányaik során Monori és Székely B. nem a külső szem, nem a néző-rendező szempontjából vizsgálják a történéseket; a megfigyelt pozícióban való létezés érdeklí őket.

A színházi kísérletek mögött kezdettől tudatos a Kantor, Wilson, Warhol nyomán történő út- és nyelvkérés, a Szentkirályi Műhely későbbi előadásai kiemutathatóan a 70-es évek intézményen kívüli performatív hagyományait folytatják a 90-es években, az alkotókra erősen hatnak Halász Péter, Erdély Miklós, Szentjóbó Tamás, Bódy Gábor munkái. Csakhogy Monorit és Székely B.-t mindezekből a színész munkája, a színész figyelme foglalkoztatja a leginkább, a rendezést a színészet alá rendelik.

2.

Az intézményes színházból való kilépésnek nem színházesztétikai okai vannak, Monori magánéleti és egészségügyi okokat említ, olyan állapotot, amelyben kép-

7 Andy Warhol 1963-tól számos kísérleti filmet készített (pl. *Eat, Kiss, Sleep* stb.) A filmeket 24 képkocka/másodperc sebességgel vette föl és 16 képkocka/másodperc sebességgel vetítette, így lassított felvételek lettek. Gary COMENAS, „Andy Warhol Filmography”, hozzáférés: 2023. 01. 05., https://warholstars.org/andy_warhol_films.html. Warhol kísérleti filmjeiről már a 60-as évek közepétől írt a magyar sajtó, elítélően. Pl. VAJDA Miklós, „Az underground film”, *Filmkultúra* 9, 4. sz. (1968): 102–111, 109–111.

8 Warhol számára az „unalom” fontos szó volt, szerette használni, alkotásait inspirálta. Vö. William S. WILSON, „Prince of Boredom: The Repetitions and Passivities of Andy Warhol”, hozzáférés: 2023. 01. 05., <https://warholstars.org/prince-boredom-warhol-william-wilson.html>. (Első megjelenés: William S. WILSON, „Prince of Boredom: The Repetitions and Passivities of Andy Warhol”, *Art and Artists* 2, no. 12 (1968): 13–15.)

9 ERDÉLY Miklós, „Mit keres Einstein a tengerparton?”, *Színház* 11, 3. sz. (1978): 46–48, 46.

10 SZÉKELY, „Szentkirályi...”, 16–17.

telen tovább dolgozni.¹¹ Kaposvárról, az ország egyik legjobb színházától szerződik el 1976-ban, és ettől fogva csak egyes színházi munkákat vállal el majd a kétezertizedes évekig,¹² lényegében szabadúszó. Színházi függetlenségét az 1977-től működő MAFILM társulati tagságának köszönheti, itt szerződése nem kötelezi arra, hogy mindent elvállaljon.¹³ A kőszínház üzemserűségétől, melyben a színész, mint egy katona, köteles a neki kiosztott szerepeket eljátszani és a rendezőnek engedelmessé válni, már főiskolás éveiben megriad, megpróbálkozik azzal, hogy kérvényezi, hadd végezze el a rendezőszakot is, ezt azonban végül nem engedélyezik neki, valószínűleg színésznői állása mellett ideje sem volna rá. Annak a vágya, hogy rendezzen, és azé, hogy elkerülje a színész-kiszolgáltatottságot, mindenesetre már ekkor egybekapcsolódik a pályán, később a Szentkirályi Műhely előadásaiban meg is valósul. 1979-ben egy Osztrovszkij-darab főszerepére hívja Győrbe Harag György, rábeszéli, hogy legalább kísérelje meg, Monori pár napot próbál, aztán visszaadja a szerepet, úgy érzi, nem tudja csinálni.¹⁴

Az utolsó kaposvári előadás, amelyben játszik, 1976 őszén Gazdag Gyula rendezésében az *Oszlopos Simeon*, ebben Vinczéné, az eredendő gonoszt megtestesítő öreg házmesterné szerepe az övé. Gazdag a színház emeleti próbatermében rendezi meg az előadást (mely máskor mosókonyhaként is működik), és a próbák során megengedi, hogy a színészek improvizáljanak, nem ragaszkodik minden esetben szóról szóra szigorúan Sarkadi szövegéhez.

Az előadás hatástörténetében fontos elem Monori alakítása, kollégák reflexiója és az előadásról írt kritikák egyaránt emlékezetesnek jelölik meg.¹⁵ A kritikusok egyértelműen dicsérik a játékát, hosszabban-rövidebben, amint az szokás, a hangsúly ezekben a szövegekben azonban – és ez a lényeges – lassanként elmozdul egy színész játékának pár soros értékelésétől valamiféle mélyebb elemzés igényének a kimondása felé. Tarján Tamás például egyszerre tartja az évad egyik legjobb alakításának, és egyszerre marasztalja el amiatt, hogy nem hagyja érvényesülni kollégáit, „elhatalmasodik” az előadásban, szabadabb szövegmondása-

11 MONORI, „»Alice voltam...«”, 117–119.

12 2007 után rendszeresen játszik a Mundruczó Kornél vezette Proton Színházban, melynek virtuális társulata van.

13 1977 augusztusában a Föld Ottó vezette MAFILM saját színésztársulatot hozott létre. A tagoknak havi fizetést adtak azért, hogy egyeztethetők maradjanak, színházi-televíziós-rádiós munkavállalás helyett tudjanak a filmszínészetre koncentrálni.

14 MONORI, „»Alice voltam...«”, 119.

15 „...az egykori kaposvári Simeonban Lili játszotta Vinczénét. Ő ott akkor olyan természetességgel játszott, hogy én magamban azt mondtam: »Úristen, de szeretnék egyszer ilyen természetességgel díszletet tervezni! Az az igazság, hogy ez nekem még mindig nem megy, ő viszont még mindig így játszik.«”. ANTAL Csaba, „Hősies terek”, BÉRCZES László interjúja, *Színház* 30, 6. sz. (1997): 39–44, 39.

fölfogása mellett a többi színész szürkének, helyenként unalmasnak tűnik föl.¹⁶ Utal annak a problematikájára is, hogy miként maradhat úgy Sarkadi darabjához, Sarkadi szövegéhez hűséges az alakítás, ha helyenként más szavakat használ, mint a megírt szöveg – állást foglal annyiban, hogy hűséges maradhat, de nem fejt ki véleményét.¹⁷ Mészáros Tamás kritikájában nem elemez, de leszögezi, hogy Monori alakítását a szaklapoknak elemeznie kellene.¹⁸ Pályi András vállalja a részletesebb elemzés föladatát, és egész oldalas portrét ír *Alvilági házmesterné* címmel. Gesztusokat jegyez le, elmélkedik, értékkel, és végül arra a következtetésre jut, hogy Monori Vinczénéje nem mérhető a szokásos színházi szókészlettel, valami minőségében újat hoz, amit azonban a közönség régtől ismer és föl ismer:

Monori Vinczénéje tehát nem nevezhető egyszerűen színészi alakításnak, játéknak, varázslatnak. Ha azt keressük, mitől vésődik belénk e színpadi figura, mélyebben kell nyomoznunk az okokat: abban, amire Monori Lili egyénisége hivatkozik – és amit színpadi léte a nézőből felszabadít..¹⁹

Ha a második mondat kicsit homályos is, Pályi előző kijelentése egzakt: rögzíti, hogy Monori játékaról nem lehet a klasszikus szerep-színész kettősségben beszélni.

Monori Vinczéné-alakítása tehát képes arra, hogy az őt néző kritikusokat kibillentse az értékelő/szavakkal jellemző szerepből, és hatására komplexebb színházi kérdéseket kezdjenek feszegetni: az alakítás fogalmának mibenlétét (ha nem alakítás Vinczéné, akkor micsoda?) és a szöveghűség kérdését (min múlik, ha nem a pontos szövegmondáson, és miként számonkérhető?), ennek föl ismerésénél azonban megállnak, nem mennek tovább, Monori pedig nem játszik többet Kaposváron, nem derül ki, hogy a Vinczénében látottakat a színész nő és a kritikusok miként gondolnák tovább.

Van azonban olyan kritikus is, aki megmarad a rövid, érzékletes szerepleírásnál. Fodor András és Eörsi István a színész nő fiatal korának, külsejének és a szerepnek ellentmondásait emelik ki, mint rendkívüli hatást.²⁰ Vinczéné büdös öregasszony-szerep: Monori képes egyszerre taszító és vonzó lenni benne.

16 TARJÁN Tamás, „Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon”, *Kritika* 6, 1. sz. (1977): 29.

17 Uo.

18 MÉSZÁROS Tamás, „Az elszabadult gondolat drámája”, *Új Tükör*, 1977. jan. 16., 28.

19 PÁLYI András, „Alvilági házmesterné”, *Új Tükör*, 1977. febr. 6., 27.

20 „Küllem, temperamentum szerint ő aztán igazán nem a végzetes párka, amilyenek Vinczénét (kivált Gobbi Hilda után) képzeljük. Amikor először lép a színre, cingár statisztának véljük. De csakhamar kiderül, hogy a lila kardigános ványadt leányzó – körbekötött kócos hajában a krokodilcsatokkal –

Ennek kapcsán szót kell ejteni a színésznői alkatról is. Színpadon sokféle kinézetű alakot játszik a pályakezdéstől 1976-ig, a kisfiútól át japán hölgyig, a Thália Színházban a színház profiljának köszönhetően kortárs darabokban modern fiatal nőket, Kaposváron klasszikusokat. Filmen azonban nagyon erősen meghatózó a 70-es évek elején-közepén a munkáslány szerepköre.

Most sorozzák Monorit. Be van véve – katona. Ahogy egy komoly testű fiatalra áhítattal csapnak le a csapat vitézei, úgy sorozzák meg film-, tévészerepekkel ezt a »sugárzó tehetségű« színésznőt »féllumpen«, »ázott« szerepekkel nagyobb és kisebb rendezők. Bennük is él – jó szimattal – , hogy jobb-rosszabb szerepekben, de legyen jelen. (...) »Te, ezt fel ne öltöztess... te, erre ne adj emberi ruhát... – gondolom, így suttognak a MAFILM félsötét diavetítőjében a rendezők – ez, így ahogy van, jó. Mit jó? Zseniális.« Monori ványadt, Monori fásult, Monori félszeg, Monori emberi épphogyokat nagyszerűen megjelenít. Nos, igaz. Már nem tudunk olyan munkáslányt elképzelni a konszolidált jóuras Magyarországon, aki ne Monorira hasonlítana.²¹

Jelen elemzésnek nem tárgya a színészkat külsőségeit és alkotás viszonyát középpontba állítani, de elengedhetetlenül fontos fölhívni a figyelmet arra, hogy Monori a külsőségekre való nem figyeléssel mint színészi eszközzel – tehát a nézők figyelmét irányítva – él. Megjelenésében, színésznő-önreprezentációjában nem a szépséget, nem a megformáltságot célozza, sőt, szerepeiben kifejezetten keresi a közönséges, átlagos, akár elhanyagolt megjelenést és viselkedést, amire mindenki képes, és amilyen nem-megfigyelt helyzetben az emberek többsége. A hibának,

bármily halkán szól, ránk kényszeríti kifejezőerejét. Igenis, ő az, aki már rablógyilkos fia akasztását is végignézte. Próbálok meglesni eszköztára titkát. Gesztusait, ahogy orrát babrálja, lóbázza lábát, csuklóból forgatja a cigarettás kézfejét. Tény, hogy a hüvelykujja kihajtogatásával is beszél, várakozást kelt. S mimikája éppily egyszerű: a fanyar szájpintyritések, az ínyre rándított ajak mozdulásai, de még a girbe-görbe fogsor is egylényegű Vinczénével.” FODOR András, „Emlékek, színház – Kaposvárott”, *Film, Színház, Muzsika*, 1976. dec. 4., 14.

„Monori Lili mint Vinczéné ismét tanúbizonyságot tesz kivételes tehetségéről. Slendrián mozgása, impertinens hanghordozása és komikusan gusztustalan gesztusai segítségével olyan figurát elevenít, akivel nem azonosulhat; mégis tökéletesen felidézi, kívülről mutatja meg ellenállhatatlan humorral, de úgy, hogy közben nem tagadja meg a rábízott figurát. Az öreg Vinczéné játsszó Monori Lili fiatalsága azonban rendkívüli feladatokat rótt a rendezőre. A penetráns büzt, amely Sarkadi figuráját jellemzi, most össze kellett házasítani valamiféle visszataszító, de mindig jelenlévő szexuális varázssal. Stúdióelőadáson, a nézőktől bolhaszökkenésnyire nem lehet egy fiatal színésznőt aszexbombává átalakítani.” EÖRSI István, „Aszkézis minden mennyiségben”, *Színház* 10, 1. sz. (1977): 18–20, 20.

- 21 Gyurkovics Tibor – miután látta a szolnoki színház *Három nővér*ében Natasaként – rövid portréjában azt kéri számon a filmrendezőkn, hogy Monorit ne skatulyázzák be, másféle szerepekben is látni lehessen. GYURKOVICS Tibor, „Két portré”, *Film, Színház, Muzsika*, 1976. máj. 1., 19.

a tökéletlenségnek, a kiszolgáltatottságnak, a mindennapiságnak a filmvásznon való képviselőjével azt sugallja, hogy mindez természetes külsőség, nem fontos, „a lényeg rejtve zajlik”, még az előadóművészetekben is.²²

A hibával, a mindennapisággal való szembesülés nézők felé kínált élménye (mint külsőség) természetesen nemcsak kinézettel, ruhával-fésületlenséggel érhető el, hanem pusztán színészi játékkal is. A továbbiakban ezt vizsgálom.

3.

Nincs mód jelen írás keretei között nagyobb korpuszt (filmet vagy színházi előadást) választani, de egy egészen kicsi alkotáson, szerkezeten is megfigyelhető, hogyan dolgozik a színésznő. A következőkben elemzett alkotás előadói műfaját tekintve elvileg egy versmondás, hiszen Monori Lili Térey János *Széptani alapvetés* című versét adja elő a televízióban.²³ Azonban a rendező, El Eini Sonia diálógusformában, egy jelenethelyzetben mondatja el a színésznővel a vers szövegét. Ez a rendezői elképzelés azért indokolt, mert a versszöveg Téreynél sem önmagában áll: a *Nibelung-lakópark* című verses dráma harmadik részének (*Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd*) az elején található, tehát tulajdonképpen szerzője által is játékra szánt drámai szöveg.²⁴

A rendező Monori Lili mellé egy néma partnert helyez, egy fiatal lányt, akinek a tanítás szólhat. Monori egy asztalnál ülve neki mondja a verset. A kezdés pillanatában egy gördeszkás lábat lát a néző, így érkezik az ismeretlen lány. A kamera ezután Monorira siklik, aki alulról sandít a lányra, élesen, aztán megenyhül, ahogy halljuk, hogy a lány leül, kicsit grimaszol, csörömpöl, majd fölemeli az unikumos poharát, elneveti magát a lánynak, iszik egy kortyot, és belekezd:

*Színt és színre színt! Vesztemig kitaratson
Festékkészletem!*

22 MONORI és SZÉKELY B., „Szentkirályi utca 4.”, 26.

23 EL EINI Sonia, rend., *Verssor az utcazajban*, „Térey János: Széptani alapvetés”, elmondja MONORI Lili, gyártási év: 2004, adásnap: 2007. augusztus 5., M2, hozzáférés: 2023.01.05, <https://nava.hu/id/467214/#>.

24 2002-ben a *Holmiban* még *Széptani alapvetés* alcímmel jelenik meg három versszakban a Rajnai-lányok szövegeként, két évvel később, a *Színház* dráma mellékletében viszont már a három nevesített Rajnai-lány, a három fotómodell, Wellgunde, Flosshilde, Woglinde között néhány soronként felosztott szövegeként olvasható. TÉREY János, „Széptani alapvetés”, *Holmi* 14, 1. sz. (2002): 74; TÉREY János, „Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd”, *Színház* 37, 4. sz., dráma melléklet (2004): 2.

Az első szó után megköszörüli a torkát, de nem áll meg. Halkan beszél. Mindkét mondatot kijelentő módúra alakítja. (A kamera az ivás után a kezét követi, ahogy a poharat az asztalra leteszi, és egy befőttesgumival játszik. Az asztalon jól látható egy lecímkézett coca colás üveg, egy felespohár és egy vizespohár, mindkettő félig tele fekete itallal.)

Épül, omlik arcom;

Szünetet tart, kinyitja a száját, majd becsukja, gondolkodik, mielőtt megszólal. Lefelé néz, a befőttesgumira. Az „épül” és „omlik”, akárcsak egy mellérendelő összetétel, majdnem egybetartozik. Monori Lili kissé fölfont szemöldökkel, egykedvűen mondja, mint akinek mindegy, melyik történik.

Vörheny vakolat, melyet díszecset

Szemzugunkba hordott – hámlik, elpereg;

Az utolsó két szó kivételével a lányhoz beszél, magyaráz (az operatőrtől jobbra), akkor megint a befőttesgumihoz fordul, ismét kicsit fölfont szemöldökkel ejti ki a két állítmányt, itt azonban kis szünetet tart köztük.

[Hát ez a] Krémek, tégelyek odázzák a véget,

[S]Púder óv, akár cselfogásaink:

A „krémek” elé betold egy rövid, érthetetlen szócskát, mely a leginkább felháborodást, hitetlenkedést fejez ki. A második sor elé pedig betold egy „s”-t. A „púder óv” értelmezését tekintve felkiáltás, figyelmeztetés, finom fenyegetés, de ezt is csöndesen, szemvillanással közli a lánnyal.

Szépészet csele, hogy topáz a smink,

A sor elején mindkét mutatóujját hangsúlyosan fölemeli. A kamera a kezén, pirosra lakkozott körmét ezután egy kicsit megkapargatja, majd beszéd közben a pohárhoz nyúl, fölemeli, sóhajt, gondterhelten nézi, nagyot kortyol, majdnem lehúzza a pohár tartalmát. Továbbra is lefele néz,

Tülnéni segít kencékből a készlet:

Színt és színre színt!

[Hát] Persze, tisztulunk.

Az első két sor alatt a kamera a partnert mutatja, aki iszik. A három sorból a „háppersze” a leghangsúlyosabb, ez már a következő versszak első sora, de oda-köti az előzőekhez.

*Mintha megutálná
Bőrünk ezt a mázat: mocsok-makulákká
Válnak díszjeink, és lélegezni vágy
[a] Pöre pórus.*

Hunyorít, majd a szemöldökét ráncolja, a „lélegezni” szónál valamit visszafojt, ásítást vagy büfögést. A három sor végén lebiggyeszi a száját. A kamera ezután lefelé mozog.

Unlak, hájjal kent najád!

A befőttesgumit rángatja, most már intenzívebben.

Szeplő, szinte szenny mind a tetszetős dísz.

A kézitáskájáért nyúl. Az ölébe veszi, keres benne valamit. A befőttesgumit az asztalra dobja. Nem találja a táskában, amit keres. Hümmög, felfele fordítva szét-nyitja tenyerét, nincs mit tenni. A táskát összefogja és visszateszi oldalra, közben a kamera az arcára vált.

Most vízkúra jön.

Sokat sejtetően mondja a lánynak.

*Tudjuk, mit tudunk:
Téged másolunk, szintiszta kishugunk,*

Szinte unottan, szinte iskolásan mondja, közben icipicit vállat von. Majd a sor után erős grimasz, körbenyalja a száját, fintorog, mintha rossz íze lenne.

*[Arcunkól] Képünkön patakszik gyógyító gyümölcsvíz...
Persze, tisztulunk.*

„Képünkön” helyett „arcunkról”-t mond. A „patakzik” után ismét nyelv és fintor, majd a sor végén a szájához nyúl, a második sort úgy mondja el, hogy a jobb keze hüvelykujjával a fogai közt matat.

*Arcunkról a pír – nyakról harapásnyom –
Eltűnik hamar,*

Egy pontra néz maga előtt, szinte mozdulatlan.

*ismét alabástrom
Lesz a földi felhám; csinosodni-kedv
Ébred,*

Egyre szélesedő cinkos mosollyal mondja.

[és]szomjat olt szőlő- s almanedv:

Lemondó, a sor végén lezárja a gondolatot, kiteszi a pontot. Kis hangot adva sóhajt, felhajtja a pohár alján maradt korty italt.

Sellők toalettje, Erda csoda-szettje,

A „toalettje” és „csoda-szettje” rímpárban a szóvégeket megnyomja. (Mint aki nek még a szájában az ital íze.)

*Gél, tonik [é]s a tej hármassága: [ez] ír
Orcáinkra, irgalmatlan bőrradírr.*

A hármasságot az ujjain mutatja, a kamera a kezére vált számolás közben. Föltartja a mutatóujját az állítmánynál.

*Szép rejtőszinünk vajon odalett-e:
Arcunkról a pír?*

Nagyot sóhajt. Egy kis bordó nesseszert simogat, az asztalra teszi. Szinte suttogva beszél. Az utolsó sort a lánynak mondja, a „pír” í-jét gunyorosan elhúzza, kis fintort vág, mosolyog, majd elnéz a másik irányba, elkomolyodik, iszik.

Három perc a versmondás, egyetlen, alig észrevehető vágással. A színészi játék legszembeütőbb vonása, hogy vállalja, sőt, keresi a hibákat: torokköszörülés, visszafojtott ásítás vagy büfögés, fogpiszkálás, értelmetlen kutakodás a táskában (számárfüles dosszié a táskában). Nem akar makulátlan szavalat lenni. Ma már nem ritka az olyan felvétel, ahol a verset nem egyenesen a kamerába mondja a színész, az viszont, hogy valaki a fogat piszkálja közben az egyik legfontosabb sornál, ma sem mondható konvencionális színészi megoldásnak. A versmondás közbeni gesztus maga is nagyon szokatlan,²⁵ de a fogpiszkálás esetében nyilvánvaló provokációról, illetlenségről van szó. Melyet egyébként nagyon diszkréten, visszafogottan művel a színésznő, aki ezen a felvételen jólfésült, száján rúzs, körmén lakk, ápoltságát föntiek mellett a rendezői koncepcióban az unikum-ivás (kocsmázás szokására való utalás) ellenpontoszza. A fekete ital a felespohárban unikomot jelent, a vizespohárban kólát – nem rejtik el az ezzel való játékot, Monori úgy issza, mint alkoholt.

Természetesen eleve plusz értelmet nyer attól a Térey-versszöveg, hogy a rendező egy idősebb színésznő szájába adja: elkezd a múlt időről mint élet-időről is szólni, jelzi, hogy eltelhet egy emberi élet is sminkekkel és arcápolással. Ám a fönt említett hibák, a játék testi funkciókra történő állandó figyelemfölvívása aláhúzza: a szép lányok is emberek.

A vers utolsó mondata kettős értelmű: jelenti az életet is, hogy az öregedéssel minden addigi érték oda, soha többet nem lesz tiszta és fiatal senki, de jelentheti az arcpír a szégyent is, Monori mintha ezt az értelmét húzná alá: tudjuk-e szégyellni magunkat?

Az imént hibaként említett színészi gesztusok és tulajdonságok tulajdonképpen a természetesség benyomását keltő színészi eszközök – nevezzük egyelőre naturalistának őket –, csak a versmondás klasszikus hagyománya felől nézve „hibák”. Azért nem szokás versmondás közben fogat piszkálni, mert félt, hogy eltereli a néző figyelmét a versről. Monorinál azonban ez nem történik meg, egyrészt azért, mert éppen szépség-csúfság, mesterkélttség és a testtel szembeni tehetetlenség megélttségéről beszél, tehát témába vág a játéka, másrészt pedig azért nem, mert a versszöveget mindeközben nagyon tisztán közvetíti.

Versmondásának jellemzője a halk, de tiszta, tehát könnyen követhető beszéd, és az, hogy a szövegmondás a lehető legkevesebb és legminimálisabb hangsúlyllyal történik. A pontatlanságok, kis indulathangok, kötőszavak betoldásai előbeszédszerűvé teszik a szöveget, megmozgatják a szerkezetét (hiszen például nem

25 Nem gesztus ugyan, de ikonikus példája a formabontó versmondó szabadságnak és pimaszságnak Latinovits Zoltán kacsintása az *Eszmélet* című vers felvételén.

versszakok szerint tagol, sorok közben meg-megáll), de nem törekszenek ezzel új értelmezést kínálni, mindössze „formátlanítják”: azt erősítik, hogy egy ember megszólalásáról van szó. Vagyis a színészi játék minden eszközével a hétköznapiságot célozza meg, természetes megszólalássá, saját szöveggé igyekszik tenni a verset.

Monori versmondási szokásaira ez alapján az egyetlen, dialóghelyzetbe rendezett felvétel alapján nem lehet következtetni, az azonban jól látszik belőle, hogy egy készen kapott, irodalmi-drámai szöveget miként alakít a magáévá. A Szentkirályi Műhelyben Székely B. Miklóssal majdnem minden előadásukban klasszikus, irodalmi szövegből indultak ki²⁶ – de olyan rendezői-színészi módon és olyan rendezői-színészi eszközökkel vitték őket színpadra, hogy a szövegek színházakból jól ismert, jól bejáratott klasszikus referenciái, kulturális közhelyei teljesen eltűntek, beazonosításuk sokszor még a kritikusok számára is nehézségeket okozott.²⁷

4.

A tudás, tapasztalat, a műveltség és a megformáltság elrejtése, „elfelejtése”, a színészi technikák kikerülése, szándékos nem használata vagy láthatatlanná tétele jellemző jegye Monori Lili színészetének.

Színészi játéka a lehető legnagyobb természetességet célozzák: nézői nem a valamit-csinálást, hanem a létezés és a jelenlét más minőségét érzékelik. Színészete azért meghökkentő és radikális, mert a szokottnál is kevésbé érhető tetten, hogy hogyan és milyen eszközökkel ér el hatást: „egyrészt Monori Lili az egyik legnagyobb magyar színésznő, másrészt meg, ha színész az, aki játszik, akkor ő nem az, persze továbbra is fantasztikus” – foglalja össze Esterházy Péter, és ugyanitt jegyzi meg: „a művészet láthatatlan”.²⁸ Amikor Monorit arról faggatják, hogyan csinálja, hogy mindig önmagaként szólal meg a szerepben, azt válaszolja, hogy addig gyakorolja, amíg nem megy;²⁹ amikor arról, hogy milyen tanácsot adna egy kezdő színésznek, azt mondja: mindenki használja a belső iránytűjét: „én később ügyeltem, hogy ne értsem meg az instrukciókat.”³⁰ Vagyis azt állítja, hogy nem

26 A teljesség igénye nélkül pl. James Joyce, Csáth Géza, Benedek István, Virginia Woolf, Samuel Beckett, William Shakespeare, Lukács György, William Faulkner, Dosztojevszkij, Hemingway, Róheim Géza, Aiszkühülosz, Puskin, Mejerhold, Krúdy Gyula szövegeiből dolgoztak.

27 MOLNÁR GÁL Péter, „Lili”, *Mozgó Világ* 31, 7. sz. (2005): 125–128, 127.

28 ESTERHÁZY Péter, „Monori, Székely B.”, in ESTERHÁZY Péter, *Egy kékhárisnya feljegyzéseiből*, 31–32 (Budapest: Magvető, 1994), 32.

29 STORK Natasa közlése.

30 MONORI, „»Alice voltam...«”, 111.

valaminek a tudásából, technikájából érdemes kiindulni, hanem éppen az ismeretlenből, az ismeretlennel való hajlíthatatlan, makacs próbálkozásból.

Eleonora Duse 1892-ben, a *Kaméliás hölgy* címszerepében, a sírós jelenetekben a nyílt színen kifújta az orrát, amit előtte „egy drámai színésznő sem mert volna megtenni.”³¹ Bár Hevesi Sándor, aki ennek szemtanúja volt, rögtön megjegyzi, hogy később Duse játéka egyszerűsödött és elmélyült, és elhagyta az orrfújást, az eset mégis említésre érdemes. Egyrészt azért, mert úgy tűnik, létezik egy olyan jelenség, hogy a természetességre törekvő, eszköztelen alakításoknál a nézők nem mindig veszik észre, hogy a színész dolgozik, egészen addig a pontig, amíg valamilyen fizikai, testi bizonyítéka nem lesz a játéknak, ami viszont mélyen érinti és visszamenőleg is megnyeri őket (erre szintén Hevesi hoz példát, Michel Baron francia színészét 1720-ból).³² Másrészt mert Hevesi számára Duse az eszmény, a példája annak, hogy egy színésznek a művészete az idő előrehaladtával egyre csak tökéletesedik, és ez a tökéletesedés mindig az egyszerűség és természetesség felé vezet, amely éppen nem a sok jellel, sok gesztussal dolgozó naturalizmust jelenti.³³ Duse játéka nemcsak elbűvölte a nézőket, de annyira inspirálta a rendezőket és színház teoretikusait is, hogy hatással tudott lenni arra, amit később a színészetről gondoltak vagy tanítottak. Monori – aki kislányként Duse életrajzán és Jászai Mari naplóján nőtt fel³⁴ – mintha már pályája legelején ebből a színpadi természetességigényből indulna ki. Ha megnézzük a játékára vonatkozó 1976 előtti színházi kritikákat, azok már kezdő színésznő korától a következőket említik és emelik ki mint alakításainak sajátos jegyeit (igyekeztem adott szerepektől független tulajdonságokat kiválogatni): gyönyörűen beszél,³⁵ tisztán intonál,³⁶ puritán,³⁷ eszköztelen,³⁸ kerüli a külsődlegességeket;³⁹ egysíkú⁴⁰ – ott

31 HEVESI Sándor, „Budapesti »kritika«”, *Budapesti Hírlap*, 1931. dec. 20., 11.

32 Hevesi Sándor Riccoboni nyomán írja: „[...] ekkor történt meg először, hogy egy színész Corneille-féle tragédiában *természetes* mert lenni. (...) »Milyen érdektelen, milyen színtelen! Baron nem hatott, míg egy helyen – így szól a hagyomány – elhalványodott, majd meg *kipirult*. Ekkor megérezte a közhöz, hogy mi megy végbe a lelkében, és hitt neki.«” HEVESI Sándor, *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*, szerk. STAUD Géza (Budapest: Gondolat, 1965), 250.

33 Uo. 295.

34 MONORI Lili, „Ének a meggyfáról”, BORZÁK Tibor interjúja, *Szabad Föld*, 2020. okt. 22., 38.

35 FENCSEK Flóra, „Az első ideai premier: Légy jó mindhalálig”, *Esti Hírlap*, 1969. szept. 22., 2.

36 SAS György, „Tüzön át, kerten át”, *Film, Színház, Muzsika*, 1970. máj. 16., 4.;

37 BERKES Erzsébet, „Nyilas Misi IV. b osztályos tanuló: Monori Lili.”, *Színház* 2, 11–12. sz. (1969): 22–24.

38 GÁBOR István: „Én, te, ő”, *Magyar Nemzet* 26, 115. sz. (1970): 4.

39 SZALONTAY Mihály „Arbuzov: én, te, ő...”, *Népszava*, 1970. máj. 20., 2.

40 LUKÁCSY András, „Én, te, ő”, *Magyar Hírlap*, 1970. máj. 11., 6.



Bia Rodovalho: Monori Lili portréja a *Kilenc hónap* című filmből.

is természetes, ahol nem kellene;⁴¹ mély humora van, nem karikíroz;⁴² szenvedélyes;⁴³ halk.⁴⁴ Minderről majdnem elképzelhető volna, hogy egy mai kritikában szerepel (talán a beszédet kivéve, amely továbbra is tiszta és gyönyörű, de a Monori színészi hatása alá kerülő néző ritkán veszi észre): mindez nem azt jelenti, hogy Monori vagy a színészsége ne változott volna az idők során, hanem azt, hogy következetesen haladt a saját színészi útján.

Monori Lili játéka ma filmen ér el sokakhoz. Többen látják filmen, mint színházban, és filmen többek számára lesz élmény és talán mérce, elérendő követelmény is ez a játék: nem a látványossága, hanem a természetessége. A vásznon ugyanis nagyon hamar kitűnik, ha valaki nem elég természetes. Talán ez az oka annak, hogy az utóbbi években színészi játék tekintetében mintha a filmes szak-

41 BERKES, „Nyilas Misi...”, 24.

42 Bolond Istók szerepében *A holdbéli csónakos* című előadásban (rend. KAZIMIR Károly). PÁLYI András, „Színészek keresztútjában”, *Színház* 4, 6. sz. (1971), 27–31, 30.

43 (KÁRPÁTI), „Tartozik és követel”, *Lobogó*, 1971. nov. 3., 4.

44 BERKES Erzsébet, „Tartozik és követel”, *Színház* 5, 1. sz. (1972): 32–35, 35.

ma pontosabban és sürgetőbben kommunikálná az igényeit a színészek és a színészképzés felé.⁴⁵

A filmeknek köszönhető – kezdve Kézdi-Kovács Zsolt *Ha megjön József* és Mészáros Márta *Kilenc hónap* című filmjein, egészen Mundruczó Kornél *Evolúció*jáig –, hogy az a színésznő, aki a színészi-színházi kísérletezést sohasem hagyta abba, bár közel másfél évtizedig egyáltalán nem, majd egy további évtizeden keresztül is csak ritkán és maroknyi ember előtt lépett föl, a színházi szakmában szélsőségesen marginális helyzetben és a legszerényebb körülmények között dolgozott, játékával egyértelmű nemzetközi figyelmet és elismerést kelt.

Monori színészetének tapasztalatait – melyet játékával, létezésével a nézők számára megélhetővé kínál – egyének viszik tovább, ugyanis olyan színházi műhely, mely a színészetet – főként mint önálló formanyelvű művészetet – állítaná kísérletei, kutatásai középpontjába, jelenleg Budapesten nem létezik.

45 Vö. pl. GRUNWALSKY Ferenc, „A filmszínészek képzéséről”, in *Színészképzés – neoavantgárd hagyomány*, szerk. JÁKFA LVI Magdolna, 280–286 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013) és BODÓ Viktor, GIGOR Attila, RÁCZ Attila, RÓBERT Júlia és SZAMOSI Zsófia, „Szakképzés az SZFE-n 2021–2026, Tervezet”, közzétéve: 2020.10.29, hozzáférés: 2023.01.05, <https://szinhaz.net/2020/10/29/szineszkepzes-az-szfe-n-2021-2026-tervezet/>.

Névmutató

- Acsády Judit 80
Aiszkülosz 203
Aljagrov *lásd* Jakobson, Roman
Altman, Nathan 104
André, Rogi (Klein Rózsi) 140
Andrejev, Alekszej 106
Antal Csaba 195
Annyenszkij, Innokentyij 123, 128
Apollinaire, Guillaume 19, 163
Appia, Adolphe 129
Aragon, Louis 53, 137
Archipenko, Alekszandr 126
Arcimboldo, Giuseppe 139
Arnauld, Céline 14
Arp, Hans (Jean Arp) 13, 139
Auric, Georges 19
- Bader-Zaar, Brigitta 58, 72
Bagdi Sára 43–56, 60, 81
Bajomi Lázár Endre 137
Bakszt, Leon 98
Balázs Béla 31
Balázs Eszter 57–82,
Balázs Imre József 171–178
Balina, Marina 53
Balogh Géza 83, 95
- Balogh Magdolna 83–96
Balzac, Honoré de 149
Bárdossy László 169
Baron, Michel 204
Barr, Alfred H. Jr. 12
Barta Sándor 43–49, 51–53, 55, 56, 60,
61, 81
Barthe, Victor (Viktor Bart) 20
Bartis Attila 149
Baudelaire, Charles 147
Bebel, August 45, 59
Beckett, Samuel 203
Béhar, Henri 13, 138, 139
Beke László 28
Beles, August 160
Bellmer, Hans 139
Belting, Hans 184, 185
Benedek István 203
Bennet, Ivy (Iwa) 84
Bérczes László 182, 195
Berg, Hubert van den 9–22
Berkes Erzsébet 204, 205
Bernanos, Georges 84
Bindhoff Enet, Élis (Élis Breton) 141, 142
Blok, Alekszandr 106
Bloom, Harald 15

- Bodó Viktor 206
 Bódy Gábor 194
 Boesch, Ina 11
 Bolaño, Roberto 144
 Bolonyai Blanka 43
 Bolsakov, Konsztantyin 98
 Bonnefoy, Yves 141
 Bonnet, Marguerite 138, 140
 Boreczky Ágnes 28
 Borges, Jorge Luis 144
 Borgos Anna 23–41, 59, 66, 78, 82
 Borkowska, Grażyna 86
 Boromisza Tibor 29
 Bortnyik Sándor 29
 Boruszkowska, Iwona 86
 Borzák Tibor 204
 Bourdieu, Pierre 12, 21, 181
 Bowlt, John E. 125, 128
 Böhm Aranka 176
 Brâncuși, Constantin 14, 19, 20, 163
 Braque, Georges 126
 Braun, Eva 166
 Brauner, Victor 139
 Breton, André 9, 10, 14, 15, 137–139, 141, 145
 Breton, Aube 140
 Breton, Élisabeth Bindhoff Enet, Élisabeth
 Breton, Simone *lásd* Kahn, Simone
 Bulgakov, Mihail 90
 Bulgakov, Szergij 113, 118, 119
 Bung, Stephanie 20
 Burke, Carolyn 160, 161
 Burljuk, David 98, 101
 Burljuk, Nyikolaj 98, 101
 Büchner, Georg 92

 Cahun, Claude (Lucy Schwob) 143–158
 Capa, Robert (Friedmann Endre) 166
 Carrington, Leonora 137
 Cendrars, Blaise 20, 107
 Céspedes, Martina 176
 Chadwick, Whitney 171
 Chaplin, Charlie 86, 162, 163, 168
 Charchoune, Serge 14
 Chaumont, Jacqueline 19, 20
 Claudel, Paul 124
 Cocteau, Jean 19, 20, 29, 161, 162
 Codreanu, Lizica 18–20
 Collinet, Michel 139
 Comenas, Gary 194
 Corneille (Guillaume Cornelis van Beverloo) 172–176, 178, 204
 Courter, Elodie 12
 Craig, Edward Gordon 129
 Crevel, René 145
 Cvetajeva, Marina 113
 Czóbel Béla 174
 Czóbel Minka 149

 Csányi Gergely 43, 45, 46, 53
 Csányi László 33
 Csáth Géza 203
 Csehov, Anton Pavlovics 187
 Cseretelli, Nyikolaj 135
 Csunderlik Péter 64

 Dali, Salvador 139, 145, 162
 Damase, Jacques 20
 Danton, Georges Jacques 83, 84, 86, 87, 89, 91–96, 188
 Dean, Carolyn J. 145
 De Chirico, Giorgio 139
 Deharme, Lise 145
 Dehmel, Georg 85
 Delaunay, Robert 17, 20
 Delaunay-Terk, Sonia 9–22, 107

- Delsarte, François 25
 Dénes Valéria (Galimbertiné Dénes Valéria) 61, 174
 Denis, Maurice 118, 138
 Depardieu, Gérard 84
 Dermée, Paul 14
 Déry Tibor 176
 Desnos, Robert 145
 Deutsch Ernő 73
 Devecseri Gábor 170
 Diener-Dénes Rudolf 174
 Dienes Valéria 23, 28, 184, 187
 Dobó, Gábor 46–48, 51, 53, 54, 58, 62
 Dobrenko, Jevgenyij 53
 Dobuzsinszkij, Misztjiszlav 98
 Doesburg, Nelly van (Pétro) 9, 12, 19
 Dominguez, Óscar 139
 Dosztojevszkij, Fjodor 106, 203
 Doucet, Andrée 175
 Doucet, Jacques 138, 172, 173, 175, 176
 Dömötör Gizella 61
 Drevin, Alekszandr 97
 Drozdik Orsolya 181, 188
 Drutt, Matthew 128
 Dubuffet, Jean 178, 179
 Duchamp, Marcel 12, 13, 126, 139, 140, 141, 160, 163
 Duncan, Isadora 23, 160
 Duncan, Raymond 23
 Duse, Eleonora 204

 Efrosz, Nyikolaj 128, 135
 Egry József 174
 Ekszter, Alekszandra 97, 107, 123, 124–136
 Ekszter, Nyikolaj Jevgenyevics 126
 El Eini Sonia 198
 El Kazovszkij (Jelena Kazovszkaja) 181
 Elek Artúr 177

 Eloui Bey, Aziz 162
 Éluard, Nusch 169
 Éluard, Paul 14, 15, 18, 137, 162
 Engels, Friedrich 45
 Eörsi István 197
 Eörsi Júlia 59, 60, 196
 Eppinger Ervin 173
 Eppinger Loránd 173
 Eppinger Marion 173
 Eppinger Weisz Margit 171–176, 179
 Erdély Miklós 194
 Erdősi Dezső 65
 Ernst, Max 13, 31, 139, 141, 165
 Erzsébet, II., angol királynő 169
 Esterházy Péter 203

 Farkas István 174
 Faulkner, William 203
 Fehér Olga 63
 Fehér Rózsa 174
 Fencsik Flóra 204
 Fényes Adolf 173, 174, 177
 Ferenczi Sándor 64, 82
 Fischer-Lichte, Erika 185
 Fjodorov, Nyikolaj 101
 Florenszkij, Pavel 115, 117
 Fodor András 196, 197
 Fodor Tamás 182, 186, 187
 Fodor Zita 28, 32
 Föld Ottó 195
 Földes Györgyi 2, 8, 59–63, 66, 71, 78–81, 143–158, 171
 Földes Jolán (Yolanda Foldes, Yolanda Clarent) 59, 60
 Freud, Sigmund 35, 64, 144, 153, 155
 Freytag-Loringhoven, Baroness Elsa von 148
 Friedmann Endre *lásd* Capa, Robert
 Füzi Izabella 86

- Gaál Erzsébet 181–189
Gábor István 204
Gadányi Jenő 174
Gagyi Ágnes 45, 46
Gajgyeburov, Pavel 124
Galács Judit 123–136
Garréta, Anne F. 149
Gazdag Gyula 195
Genke-Meller, Nyina 127
Genthe, Arnold 160
Gerould, Daniel 86, 93
Giacometti, Alberto 139, 141
Gide, André 138, 156, 157
Gigor Attila 206
Gilot, Françoise 141
Gnyedov, Vasziliszka 109
Gombrowicz, Witold 83, 84
Goncourt, Edmond de 147
Goncourt, Jules de 147
Goncsarova, Natalija 97, 98, 101–106,
111, 113–117
Gottschlig Iza 33
Göndör Ferenc 67
Graczyk, Ewa 85
Granovsky, Naum 20
Grayzel, Susan R. 57, 62–64, 67–73
Greenberg, Clement 184
Grimberg, Salomon 160
Grosz, Georg 61
Grunwalsky Ferenc 206
Grydzewski, Mieczysław 95
Guggenheim, Peggy (Marguerite Guggenheim) 141, 161
Gulyás Anita 65
Gurjanov, Vaszilij 111
Gurjanova, Nyina 107
Guro, Jelena 97, 101
Gyagilev, Szergej 113–116
György Mátyás 79
György Péter 184
Gyurkovics Tibor 197
Hajdu Péter 149
Halász Péter 183, 194
Hanák Péter 66
Hansen, Miriam Bratu 86
Harag György 195
Hardiman, Louise 112
Hardzsijev, Nyikolaj 102
Hare, David 141
Heidegger, Martin 90
Heine, Heinrich 153
Hemingway, Ernest 203
Hennings, Emmy 148
Herman Lipót 177
Hérolde, Jacques 139
Herrand, Marcel 19, 20
Hevesi Sándor 204
Hevesy Iván 26, 29, 184
Hick, Gabrielle 140
Hitler, Adolf 166–168, 170
Hlebnyikov, Velemir (Viktor) 98, 99, 101,
103, 104, 106, 107
Hock Beáta 182
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 135,
153
Hoyningen–Heuné, George 164
Höch, Hannah 143, 148
Hugnet, Georges 12, 13
Hugo, Valentine 137
Hugo, Victor 147
Huidobro, Vicente 14
Huszár Vilmos 12
Huxley, Aldous 90

- Ignotus (Vegelsberg Hugó) 77
 Ilič, Melanie 54
 Ingdahl, Kazimiera 91, 92

 Jacques, Juliet 178
 Jagger, Mick 169
 Jákfalvi Magdolna 181–190, 206
 Jakobson, Roman (Aljagrov) 108, 109
 James-Chakraborty, Kathleen 20
 Janecek, Gerald 104
 Janion, Maria 85
 Janis, Sidney 12
 Jaques-Dalcroze, Émile 23
 Jaspers, Karl 90
 Jászai Mari 204
 Jászi Alice *lásd* Madzsar Alice
 Jászi Oszkár 24, 25, 47
 Jazikova, Irina 112
 Jean-Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 153
 Jermolajeva, Vera 97
 Jevreinov, Nyikolaj 133
 Joyce, James 138, 203
 Juel, Dagny 84
 Juon, Konsztantyin 98

 Kádár Erzsébet (Kádár-Karr Erzsébet, Elisabeth Karr) 59, 60
 Kahlo, Frida 141, 160
 Kahn, Simone (Simone Breton) 137, 138, 139, 142
 Kalafatics Zsuzsanna 97–110
 Kállai Lili 23
 Kálmán C. György 60, 61, 67, 149, 171
 Kálmán Kata 26, 33
 Kamenszkij, Vaszilij 100
 Kantor, Tadeusz 194
 Karafiáth Judit 137–142
 Karátson, André 156
 Karinthy Frigyes 90, 176
 Karr, Elisabeth *lásd* Kádár Erzsébet
 Kassák Lajos 23, 43, 45, 58–61, 65, 77–79, 81, 125, 185
 Kazimir Károly 205
 Kegler, Karl R. 20
 Kékesi Kun Árpád 30, 189
 Kemény Szemere, Madeleine (Szemere Lenke) 171–173, 176, 178, 179
 Kemény Zoltán 177, 178
 Kérchy Anna 62, 63, 65
 Kérchy Vera 188
 Kerékgyártó Ágnes 45, 46
 Kerényi Imre 189
 Kerényi, Szabina 56
 Kézdi-Kovács Zsolt 206
 Kicsák Lóránt 186
 Kiss Gabriella 185
 Kiss Ilona 115
 Kiss Tibor Noé 149
 Klaniczay Júlia 185
 Klee, Alexander 58
 Klee, Paul 139, 172
 Klein Rózsi *lásd* André, Rogi
 Kmetty János 174
 Kóbor Noémi 70
 Kocsis Rózsa 183
 Kohner, Ida 69
 Kollontai, Alexandra 45–47, 49, 53
 Komisszarzsevszkaja, Vera 124
 Komját Aladár 59, 60
 Komját Irén *lásd* Réti Irén
 Kondakov, Nyikogyim 118
 Konok Péter 29
 Konovalov, Vlagyimir 101
 Koonen, Aliszia 124, 133, 135
 Korenblit, Jakovlevics 124

- Korniss Dezső 174
 Kosicka, Jadwiga 86, 93
 Kosztolányiné Harmos Ilona 176
 Kovács György 26
 Kovalenko, Georgij 127, 135
 Kozicharow, Nicola 112
 Kozma József 26, 29
 Köbányai János 65
 Kővári Orsolya 193
 Kövesházi Ágnes 30, 33, 184, 187
 Kövesházi Kalmár Elza 29, 33
 Krasowski, Jerzy 83
 Krleža, Miroslav 90
 Krucsonih, Alekszej 97–104, 106–110
 Krúdy Gyula 203
 Kulbin, Nyikolaj 98, 104, 106
 Kurczynski, Karen 179
 Kurras, Ellen 159
 Kuźma, Erazm 85, 98
 Küssel, Claudia 172, 174, 175
- Lacan, Jacques 144, 153, 155
 Ladik Katalin 181
 Laforgue, Jules 147
 Lamba, Jacqueline (Jacqueline Lamba Breton) 137, 139–141
 Láng Zsuzsa 192
 Lanov, Maria (Galimbertiné Lanov Mária) 61
 Larionov, Mihail 97, 101–104, 111, 113–115
 Latinovits Zoltán 202
 Lázár Béla 177
 Le Bon, Laurent 9
 Leblanc, Georgette 145
 Léger, Fernand 127, 162, 163
 Leibovitz, Annie 168, 169
 Lemny, Doïna 18
- Lenin, Vlagyimir Iljics 45, 46
 Lenkei Júlia 28, 187
 Lennon, John 169
 Leövey Klára 41
 Leperlier, François 143, 144, 149
 Lévy, Denise 138
 Lewandowski, Tomasz 84
 Liebermann Lucy 33, 41
 Liebknecht, Karl 160
 Ling, Pehr Henrik 27
 Litván György 25
 Livsic, Benyegyikt 97, 101
 Lőrinczy Attila 187, 190
 Lukács György 27, 45, 203
 Lukácsy András 204
- Maar, Dora 137, 140, 162
 Mac Orlan, Pierre 145, 149
 Madzsar József 24–27, 37
 Madzsar Józsefné Jászi Alice 23–33, 35–41
 Madzsar Lili 33
 Maeterlinck, Maurice 160
 Magnone, Lena 86
 Magritte, René 139, 140, 163, 165
 Majakovszkij, Vlagyimir 98, 101
 Malevics, Kazimir 98, 104, 106, 109, 110, 126
 Mann, Thomas 84
 Marinetti, Filippo Tommaso 97, 107
 Marx, Karl 45, 58, 74
 Masson, André 139
 Mathiez, Albert 92
 Matisse, Henri 111, 160
 Matta, Roberto 139
 Matyushin, Mihail 97
 Mazányi Judit 175
 Mejerhold, Vsevolod 124, 125, 133, 203
 Mekis D. János 149

- Meller, Vagyim 127
 Mendelsohn, Sophie 146, 147, 158
 Mensendieck, Bess Marguerite 25, 26
 Meštrović, Ivan 115
 Mészáros Márta 206
 Mészáros Tamás 196
 Meszmann Tibor 43
 Metzinger, Jean 126
 Meyer, Marcelle 14, 19
 Michaux, Henri 145
 Miesiąc, Mateusz 89, 90
 Milhaud, Darius 19, 20
 Miller, Elizabeth (Lee) 159–170
 Miller, Mafy 164
 Miller, Theodore 159, 160
 Minta, Anna 20
 Miró, Joan 139, 140, 165, 172
 Mjaszin, Leonyid 114, 116
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 153
 Molnár Gál Péter 192, 203
 Monnier, Adrienne 138
 Monori Lili 183, 191–199, 202–206
 Montfort-Tanguy, Anne 20
 Montparnasse, Kiki de (Alice Prin) 19, 126
 Moore, Marcel (Suzanne Malherbe) 144, 145, 147, 155, 165
 Morgan, Lewis H. 45
 Mosse, George L. 63
 Motherwell, Robert 13
 Mrozek, Sławomir Piotr Paweł 83, 84
 Munch, Edvard 85
 Mundruczó Kornél 195, 206
 Munkácsy Mihály 169
 Murányi F. Jolán 59, 60
 Muray, Nickolas (Nickolas Murai, Mandl Miklós) 160
 Musard, Suzanne 139
 N. Mészáros Júlia 178
 N. Posner, Dassia 135
 Nadana-Sokolowska, Katarzyna 86
 Nádas Péter 184
 Naehrig, Niklas 20
 Nagy Etel 23
 Németh Andor 176
 Németh András 28
 Nicholson, Jack 169
 Nizsinszka, Broniszlava 127
 Nyizen, Jekatyerina 101
 Nyizsinszkij, Vaclav 169
 Obrazcov, Szergej 101
 Ogden, Charles Kay 69
 Ondaatje, Michael 163
 Ono, Yoko 169
 Oppenheim, Méret 137
 Ortega y Gasset, José 90
 Osztrouhov, Ilja 111
 Osztrovszkij, Alekszandr Nyikolajevics 195
 Ovidius, Publius Naso 155, 170
 Ozenfant, Amadée 127
 Paál István 187
 Palasovszky Ödön 26, 28–33, 41, 182–184, 187
 Pályi András 196, 205
 Pansaers, Clément 14
 Papp Barbara 76, 77
 Pauszanasz 155
 Penrose, Antony 159, 161, 162, 165, 169
 Penrose, Roland 161, 164–166
 Perczelné Kozma Flóra 73
 Péret, Benjamin 137
 Perlrott Csaba Vilmos 174

- Pesti Brigitta 62
 Petrov-Vodkin, Kuzma 98
 Picabia, Francis 139, 160
 Picasso, Pablo 20, 126, 138, 139, 141, 162, 163, 165
 Pilinszky János 193
 Pilisi Lajos 69
 Piłsudski, Józef 95
 Pitoëff, Georges 144
 Pócs Veronika 174, 176
 Poe, Edgar Allan 153
 Polányi Laura 33
 Popova, Bronyiszlava 113
 Popova, Ljubov 97
 Porogi Dorka 191–206
 Pound, Ezra 138, 163
 Przybyszewska, Stanisława 83–95
 Przybyszewski, Stanisław 84–86, 90
 Przybyszewski, Zenon 84
 Pszoniak, Wojciech 84
 Pulszky Romola 169
 Puskin, Alekszandr 106, 107, 113, 203
 Rachilde (Marguerite Vallette-Eymery) 149
 Rácz Attila 206
 Rahmlov, Kurt E. 160
 Railing, Patricia 131
 Rákosi Szidi 183
 Rakovszky Zsuzsa 149
 Rank, Otto 153, 155
 Ray, Man 9, 14, 15, 19, 139, 140, 145, 160–162, 164, 165
 Regyko, Kliment 127
 Reitlinger, Julia 111, 113, 118–122
 Remizov, Alekszej 106
 Repiszky Tamás 23, 24, 26–28, 30
 Réti Irén (Rónai Irén, Komját Irén) 59, 60, 62, 63, 72–75, 79–81
 Réti István 177
 Reverdy, Pierre 19
 Révész Béla 65–67
 Ribemont-Dessaignes, Georges 14, 15, 18
 Richter, Hans 12, 20
 Rimbaud, Arthur 58
 Rippl-Rónai, József 79, 174
 Rivera, Diego 141
 Róbert Júlia 206
 Robespierre, Maximilien de 84, 87, 92–95
 Roché, Henri-Pierre 163
 Rodcsenko, Aleszandr 97, 98
 Rodin, Auguste 160
 Róheim Géza 203
 Rolland, Romain 92
 Rollig, Stella 58
 Románné Goldzieher Klára 36
 Róna Irén *lásd* Réti Irén
 Róna Magda 27, 29, 30, 33, 59, 184, 187
 Rousseau, Henri 163
 Rozanova, Olga 97–99, 101, 103–110, 126
 Rózewicz, Tadeusz 83, 84
 Rozsda Endre 139
 Rubljov, Andrej 111
 Rudnitsky, Konstantin 128, 129, 130, 133, 135
 Ruszt József 187
 Ruzsa György 111, 112
 Samain, Albert 78
 Sanouillet, Michel 12
 Sargant, Florence 69
 Sarkadi Imre 195, 196, 197
 Sas György 204
 Sasvári Edit 185
 Satie, Erik 14, 19
 Schechner, Richard 181
 Schiller, Leon 95

- Schmalenbach, Werner 22
Schulz, Bruno 90
Schwitters, Kurt 12, 22
Schwob, Lucy *lásd* Cahun, Claude
Schwob, Marcel 156
Schwob, Maurice 144
Scitovszky Béla 28
Seregi Tamás 181
Shakespeare, William 128, 129, 134, 135, 203
Sheeler, Charles 20
Sherman, David. E. 166
Sidersky, Yssia 20
Sidoti, Antoine 20
Simhandl, Peter 125
Simon Jolán 43, 61, 62
Sipos Balázs 23, 76, 77
Słonimski, Antoni 91
Somlai Péter 46
Sontag, Susan 169
Soupault, Philippe 137, 144
Spengler, Christine 166
Spengler, Oswald 90
Starobinski, Jean 147, 148
Staud Géza 204
Steichen, Edward 160
Stein, Gertrude 126, 143
Stites, Richard 55
Stork Natasa 203
Strand, Paul 20
Stravinsky, Igor 19, 20
Streep, Meryl 169
Strindberg, August 85
Stuijvenberg, Karel van 178
Sugár Kata 33
Suleiman, Susan Rubin 7, 58, 62, 72, 80, 81, 171
Svégel Fanni 69
Szabó Ervin 24, 25
Szabó Júlia 27, 29, 31
Szabó Tünde 111–122
Szabolcsi Miklós 147
Szajna, József 83
Szalontay Mihály 204
Szamosi Zsófia 207
Széchenyi Ágnes 159–170
Székely B. Miklós 192–194, 198, 203
Székely Rozália 191–193
Szekeres József 125
Szelényi László 29
Szentjóby Tamás 194
Szentpál, Olga 23, 28
Széplaky Gerda 186
Szeredi Merse Pál 45–48, 51, 53, 54, 58
Szerova, Galina 117
Szinyakova, Marija 97
Szőke Katalin 97
Sztálin, Jozsif Visszarionovics 44, 46, 52
Szttravinszkij, Igor 114, 115
Szttyepanova, Varvara 97
Szűcs, László 25
Szwierkosz, Monika 85, 86
Taborski, Roman 83
Taeuber(-Arp), Sophie 148
Tairov, Alekszandr 123–125, 128–130, 132, 133, 135, 136
Tanning, Dorothea 137, 139
Taraszov, Oleg 112
Tarczali Andrea 181, 188
Tarján Tamás 195, 196
Taro, Gerda 166
Tarr Béla 192
Teleki Blanka 41
Teller Katalin 43
Térey János 192, 202

- Thatcher Ulrich, Laurel 159
Tordai Zádor 186, 187, 189
Toyen (Marie Čermínová) 139
Tretjakov, Szergej 55, 115, 120, 122
Trockij, Lev Davidovics 141
Tugendhold, Jakov 131, 132, 134
Tzara, Tristan 9–11, 13–15, 17–22, 145
- Udalcova, Nagyzezsda 97, 126
Újvári Erzs (Kassák Erzsébet, Ujvári Er-
zsi) 43–46, 49–52, 54–56, 59–72, 74,
79–81
- Vajda Miklós 194
Valéry, Paul 138
Varga Katalin 51
Velasco, Benjamín Claro 141
Venetianer Margit 33
Verba Andrea 174
Veres Pálné Beniczky Hermin 41
Vesznyin, Alekszandr 97
Vincze Gabriella 28, 30, 32
Von Geldern, James 55
- Wagner, Richard 78, 129
Wajda, Andrzej 83, 84
Walden, Herwarth 16, 17
Walleshausen Rolla 59, 60
- Wallis, Caroline 131
Warhol, Andy 194
Wat, Aleksander 90
Watteau, Jean-Antoine 147
Watz, Anna 171
Wierciński, Edmund 95
Wilde, Oscar 128, 133, 156
Wilson, Robert 194
Wingen, Ed 178
Winslet, Kate 159, 168, 170
Witkiewicz /Witkacy, Stanislaw Ignacy
83, 84, 90, 91
Woolf, Virginia 203
- Z. Varga Zoltán 149
Zadkine, Ossip 14
Zalambani, Maria 53
Zaletnyik Zita 24, 28
Zamjatyin, Jevgenyij 90
Zavadovszkij, Jurij 119
Zdanyevics, Ilja (Zdanevich, Il'ja) 14, 18,
19, 109
Zdziechowski, Marian 90
Zeisel Éva (Stricker Éva) 33
Zepp, Susanne 20
Zichy Géza Lipót 26, 28
Zimmermann, Margarete 20
Zvanceva, Jelizaveta 98

A kötet szerzői

BAGDI SÁRA

Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, tudományos munkatárs

BALÁZS ESZTER

Nemzeti Közzolgálati Egyetem, Eötvös József Kutatóközpont,
tudományos főmunkatárs

BALÁZS IMRE JÓZSEF

Babeş–Bolyai Tudományegyetem, egyetemi docens

BALOGH MAGDOLNA

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet,
tudományos főmunkatárs

BERG, HUBERT VAN DEN

Palacký University, Olomouc, egyetemi tanár

BORGOS ANNA

HUN-REN Természettudományi Kutatóközpont, Kognitív Idegtudományi
és Pszichológiai Intézet, tudományos főmunkatárs

FÖLDES GYÖRGYI

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet,
tudományos főmunkatárs

GALÁ CZ JUDIT

Szép m űvészeti M űzeum – Közép-Európai M űvészettörténeti Kutatóintézet,
Archívum és Dokumentációs Központ, múzeumi adattáros

JÁKFALVI MAGDOLNA

Pécsi Tudományegyetem, BTK, Irodalom- és Kultúratudományi
Doktori Iskola, egyetemi tanár

KALAFATICS ZSUZSANNA

Budapesti Gazdasági Egyetem, Nemzetközi Üzleti Szaknyelvek Tanszék,
főiskolai docens

KARAFIÁTH JUDIT

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet,
ny. tudományos főmunkatárs

POROGI DORKA

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi
Intézet, tudományos segédmunkatárs

SZABÓ TÜNDE

Pécsi Tudományegyetem, Orosz Filológia Tanszék habilitált egyetemi docens

SZÉCHENYI ÁGNES

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi
Intézet, tudományos főmunkatárs