

JEGYZETEK

1. Jól látható, hogy bár ideiglenesen el akartuk halasztani a kizökkenés nyelvi eseményszerűségének vizsgálatát, az már a meghatározás és a hasonlítás folyamatában a kifejtés rései között utat talált magának.
2. A rituális határátlépés elméletéhez, benne a preliminális, liminális és posztliminális szakaszok megkülönböztetésével, ld.: Arnold van Gennep, *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán, Budapest, L'Harmattan; MTA Néprajzi Kutatóintézete; PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék, 2007.
3. A korai (1920/21) freiburgi előadások anyaga, amely a *Lét és idő*höz vagy más, későbbi művekhez képest is elővételezi az autentikus lét heideggeri fogalmát, eminensen a keresztény parúziavárás állandó, saját halálhoz való előrefutásként megélt, készenléti állapotában látja megvalósítottnak az autentikus létet. Heidegger ezt a Thesszaloniki és Galata levél olvasásakor mutatja ki, amikor az akár módosult tudatként vagy még inkább létállapotként felmutatott virrasztó létet elemzi. Ezt a jelenséget „kizökkenett *Dasein*ként” is értelmezhetjük, ami egybecseng az általunk tárgyalt eksztatikus fázis irányultságával. Vö.: Martin Heidegger, *Einleitung in die Phänomenologie der Religion*, in Uő., *Phänomenologie des religiösen Lebens*, hrsg. Matthias Jung–Thomas Regehly–Claudius Strube, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann Verlag, 1995 (Gesamtausgabe 60), 93–105.
4. A következő kiadás lapszámaira fogok hivatkozni: Hajnóczy Péter, *A halál kilovagolt Perzsiából*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 7.
5. *I.m.*, 8.
6. *I.m.*, 117–121.
7. Az egyszerre gyógyító és mérgező szerek kérdését kimerítő alapossgal tárgyalja Jacques Derrida következő szövege: Jacques Derrida, *Platón patikája*, in *Disszemináció*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998. 61–171.
8. A játékelméletek első, nagyhatású összefoglalását Huizinga adta meg. Johan Huizinga, *Homo ludens. Kísérlet a kultúra játékelemeinek meghatározására*, ford. Máthé Klára, Univerzum Kiadó, Szeged, 1990.
9. Hajnóczy Péter, *i.m.*, 8; 10; 12; 24.
10. *I.m.*, 7; 11.
11. József Attila, *Alkohol*, in „*A magyar pimodán*”, szerk. Könczöl Csaba, Alkoholizmus Elleni Országos Bizottság, Budapest, 1983 (Fantasztikus világ 2), 9.
12. Uo.
13. Uo.
14. Hajnóczy Péter, *i.m.*, 7.
15. *I.m.*, 8.
16. *I.m.*, 9.

FÖLDES GYÖRGYI

Aktivizmus és egyéni megváltás

KÁDÁR ERZSÉBET VERSEI A MÁBAN

Jelen előadásom egy nagyobb projekt része, terveim között szerepel ugyanis, hogy feldolgozzam a magyar avantgárd nőíróinak életművét – s most egy olyan szerzőnőről, Kádár Erzsébetről (Elisabeth Karr, Kádár-Karr Erzsébet) lesz szó, akinek a munkássága jórészt ismeretlen, különösen Magyarországon, ahol mindösszesen egy könyve jelent meg, az is már az ötvenes években. Holott a *Ma* szerzői köréhez – már amennyire ez egy nő számára adott lehetett – voltaképpen hozzátartozott: a tízes évek végén (1918–1919) négy megjelenéssel, hét verssel bekerül Újvári Erzsi és Réti Irén mellett a *Tett* és a *Ma* női listájának első három befutója közé. Ez persze

meglehetősen kevés, de látnunk kell, hogy Magyarországon nagyjából érvényesnek látszik Susan Rubin Suleiman véleménye az avantgárd és a női pozíció rokonosságát illetően,¹ vagyis, hogy mindkettő marginális státuszban van, a kultúra margóján kapnak helyet – a nők oda szorulnak, az avantgárd inkább szándékosan oda helyezi magát –, ami pedig az avantgárd mozgalomban felbukkanó nők helyzetét illeti, az a kettős marginalitás esete. A magyar helyzet azért is szomorú, mert a néha említést kapó, bár kissé alulértékelt Újvári Erzsébet kívül más nő nem jelenik meg az úgynevezett „avantgárd kánonban”, s kezdetben nő alig publikál a lapokban, míg Franciaországban viszont a dadaista és főként a szürrealista mozgalomban elég sok nő vett részt, csak tevékenységük maradt szinte teljesen láthatatlan,² s a német expresszionizmuson belül is ismerünk neveket – Else Lasker-Schüler, Sophie Van Leer stb. –, éppen csak a nők megítélése nem volt náluk egyértelműen pozitív, egy dichotóm oppozíció valódi értéket nem képviselő oldalán – szellemi kontra biológiai lény – foglaltak helyet.

Pedig ez mint helyzet egyáltalán nem evidens, ebben az alapvetően baloldali közegben elvben nagyobb térnek kellett volna nyílnia egy nő számára. Ebben a körben sokat forgatott könyv volt August Bebel *A nő és a szocializmus* című, 1907-es könyve, például Simon Jolán is ezt elolvasva jutott arra az elhatározásra, hogy elhagyja férjét s a családjának munkásnő szerepet feladva a szabad művészi egzisztenciát és az önfejlesztést választja. Ez a traktátus bevezetőjében kimondja, hogy „a nőnek, éppen úgy, mint a férfinak, joga van kultúrájának összes vívmányaiban részesedni, ezeket a vívmányokat helyzete könnyítése és javítása céljából hasznára fordítani, összes szellemi és testi képességeit fejleszteni és a maga javára felhasználni”; amihez még hozzájárul a gazdasági és testi-nemi függetlenedés is³ (vagyis, mint Bebel megállapítja, a munkásság bérrabszolgátságának eltörlése mellett cél a munkásnő nemi rabszolgátságának megszüntetése is, amit ő a szociáldemokrata párt keretein belül tud elképzelni).

Kádár(-Karr) Erzsébet azonban mindezek ellenére rögtön szellemi közegben indult, viszont 15 éves korától tagja volt a Kommunista Pártnak. S minthogy személye mindeddig jórészt ismeretlen volt, szokásaimtól eltérő módon most fontosnak tartom bemutatni élete legfontosabb mozzanatait, bár ezeket PIM-ben található személyi irataiból, hivatalos önéletrajzaiból, illetve a két vele készült interjúból⁴ egyelőre nem kimerítően tudtam rekonstruálni (ráadásul az ötvenes években itt-ott leadott önéletrajzok nyilván nem mindig teljesen megbízhatók, vagy legalábbis a baloldali mozgalmi élet sajátosságait jobban kidomboríthatják, mint amilyen súlyuk a valós életben lehetett). 1898-ban született Budapesten, zsidó családba, apja Kádár Mór (később valószínűleg azért használta a Kádár-Karr nevet, hogy megkülönböztesse magát a nála három évvel fiatalabb, de ismertebb Kádár Erzsébet novellaírótól). Mint írta, előbb festő szeretett volna lenni, iparirajz iskolába is járt, sőt, egy indexe szerint egy évet elvégzett az orvosi egyetemen is, ám váltott, író és újságíró lett végül. Gyakorlatilag már a kamaszlányként jelen van az erős baloldali elkötelezettség: mint arról egy későbbi tagsági igazolványa tanúskodik, már 1914-től tagja a Magyar Kommunista Pártnak. 15 esztendősen alakítja meg a Marx-kört, ahol saját verseit olvassa fel (ez a kör amolyan a középiskolásokat összefogó bal-

oldali szellemiségű politikai társulás, egyesület lehetett, amint az legfontosabb regényéből, a *Gyönyörű őszből* kiderül). A Tanácsköztársaság alatt Ifjú munkás Szervező a Közoktatási Népbizottságon. Többször azt nyilatkozta, hogy első versei a *Népszavában* és a *Mában* jelentek meg, de én csak az utóbbinak találtam nyomát (a lap 1918–19-ben közli költeményeit). A *Népszavában* – egy sokkal későbbi interjún kívül – csak Göndör Ferenc fulmináns, a maistákat, köztük éppen Kádár Erzsébetet támadó kritikája olvasható, ámde az ottani idézést, egy teljes versének citálását „megjelenésnek” tekinteni igencsak túlzásnak tűnhetne, inkább arra példa a pártköltészet horizontjáról értékelő kritikustól, hogy a folyóirat költői (Kahána Mózes, Szélpál Árpád és Kádár Erzsébet) értelmetlen zagyaságokat írnak költészet címén.⁵

Első férjével, az író és filmrendező Székely Jánossal 1922-ben Németországba emigrálnak. Székely Jánosról – akinek később írói álneve John Pen lesz – annyit érdemes tudni, hogy ő is költőként indult, első versei 1919-ben (*Üzenetek a csöndben*,⁶ *Asszony*) ugyancsak a *Mában* jelentek meg, s ez esetben később, mint Kádár Erzsébet első szövegei (azt nem tudni, előbb is ismerték-e egymást vagy a lap berkeiben mozogva ismerkedtek meg). Berlini tartózkodásuk alatt mindketten forgatókönyveket írnak. Székelyé az egyik első hangosfilm Európában (*Melodie des Herzens, Vasárnap délután*, 1929), és olyan filmcsillagokkal dolgozik együtt, mint Marlene Dietrich vagy Emil Jannings. Mivel Ernst Lubitsch állást kínált neki Hollywoodban, 1938-ban Székely – már felesége nélkül – kivándorolt az Egyesült Államokba, ahol 1940-ben az *Arise, my Love (Ébredj, szerelmem!)* című film forgatókönyvéért Oscar-díjat kapott. A McCarthy-korszakban elhagyta az USA-t, előbb Mexikóba, majd Kelet-Berlinbe költözött.

Kádár Erzsébet – akkor már Elisabeth Karr – is filmes közegben kezdi: a *Népszava* párizsi interjúja szerint az Ufának (Universum Film) írt forgatókönyvek egy részét közösen írták Székely Jánossal, az ötvenes évek Magyarországon készült hivatalos munkaönéletrajzában inkább azt hangsúlyozza, hogy a német kommunista párt részére írt antimilitarista forgatókönyveket, illetve rendezett is, a párt lapjánál, a *Rote Fabrik*-nél, illetve a *Welt am Abend*-nél volt munkatárs. Ezzel párhuzamosan az antifasiszta egység kultúrpolitikai revüje, az *Illustrierte Neue Welt* szerkesztőjeként is dolgozik. 1933-ban, Hitler uralomra jutásakor Franciaországba költözik, Párizsban lesz újságíró, a Saar vidéki és más szélsőbaloldali lapokba ír (*Inprekko*, *Rundschau*), de Henri Barbusse *Monde* című lapjában is szerepel. Ezen kívül Aragon és Romain Rolland *Commune* című lapja – amely a francia kommunista párt-hoz közelálló AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires – Forradalmár Írók és Művészek Egyesülete) orgánuma, részleteket közöl *Alles ist umgekehrt* című regényéből – ezeket a hivatalos önéletrajz által megadott adatokat még további kutatásaim során ellenőriznem kell, mert a Gallicába feltöltött *Commune*-ben én sem a nevet, sem a regényrészleteket nem találtam, elképzelhető, hogy a szerző rosszul emlékezett, és máshol jelent meg a szöveg. Az viszont biztos, hogy Kádár Erzsébet (akkor már Elisabeth Karr) megkapja az emigráns német (!) íróknak járó Heine-díjat 1937-ben, amiért többek között Döblin és Brecht is személyesen, a lakásán gratulál neki. (A regény minden bizonnyal önéletrajzi vonatkozásokat is hordoz: egy tizenéves iskolás lánynak és családjának, barátainak mindenna-

pi életét, illetve a lány politikai eszmélődését meséli el, jellemző módon a regény tetőpontja az októberi forradalom.) Az író nő Franciaországban 1934-ben részt vesz az Írók nemzetközi kongresszusán (Congrès international des écrivains); majd 1940-ben férjhez megy a nála 12 évvel fiatalabb, pozsonyi születésű Pál/Pável Bondyhoz, akitől két gyermeke születik. Ugyanebben az évben áttelepül Angliába. Hogy ott volt-e állása, jelenleg nem tudom, az biztos, hogy érdeklődése, politikai irányultsága nem változott: ott volt például Holbornban a Marx Memorial Library-ben tartott konferencián, amelynek a címe *New Democratic Hungary* volt, és amelyen Károlyi Mihály elnökölt. Egy 1958-ban kelt oklevél szerint partizánként vett részt a felszabadító harcokban. 1948-ban hazatér a kommunista Magyarországra, ahol úgy tűnik, megtalálja a helyét, tudható például, hogy párttag, s a Magyar Külügyminisztérium sajtóosztályán áll alkalmazásban. 1958-ban húszéves késéssel, magyarul is megjelenik Heine-díjas regénye *Gyönyörű ősz* címmel – ez az egyetlen Magyarországon kiadott könyve. 1960-ban hal meg Budapesten.

Több érdekes dolgot észrevételezhetünk a Kádár Erzsébet-korpussszal kapcsolatban. Egyrészt – s nem tudni, hogy ez korfüggő vagy nyelvfüggő volt-e nála – Magyarországon még nagyrészt lírát írt, s emigrációja után – azaz németül, merthogy Párizsban is ezen a nyelven alkotott, s a német emigráns írók legjobbjának járó Heine-díjat kapja meg – főként prózát (novellát, regényt), illetve párbeszédessé formájú műveket (drámát és filmforgatókönyvet). Persze nem ennyire azonnali és egyértelmű a váltás, 1922-ben emigrál, de 1923-ban még magyarul s költeményeket ír. Verseinek nagyobb hányada avantgárd (aktivista) jellegűnek tekinthető, bár a 20-as évek elejére datált szerelmes versei inkább talán a klasszikus modernség vonalába sorolhatók. S ami esetünkben a legfontosabb: a *Mába* publikált versek általában éppen vitalitást tükröznek, az életenergia kitöréséről, az ebből másoknak is adni tudás képességéről szólnak, arról, hogy miként lehet kizökkenni és kizökkenteni a hétköznapi monotóniájából. A hagyatékban talált versanyag (a vonatkozó dossziét valószínűleg a költő maga állította össze egy aztán soha el nem készült lírakötet számára) azonban még az avantgardista – azaz egy látszólag aktivista versnyelvet beszélő – része is gyakran (noha azért nem mindig) a tehetlenség, a körülményeknek való meghódolás, az életbe való belesüppedés tragikumáról szól, különösen az 1919-ben vagy 1920-ban keletkezett darabok, mint például a *Társasjáték-figurák* vagy a *Tehetetlenségben* (1920). Sejtethetően tehát az 1919-es forradalmak bukása gyötörte meg és tette pesszimistábbá a költőt, mely csalódás egyébként konkrét módon is tematizálódik *Ocsúdok* című, 1923-as versében.

De most térjünk vissza a *Mába* publikált versekhez, melyek 1918-ban, illetve 1919-ben jelennek meg, de közülük van olyan szöveg is, melyet később a költő 1916-ra (azaz tizenhét éves korára) datált. Az itteni szövegek alapszituációja többnyire a jobba tevés gesztusa, akár vilájobbító szándékból (s ekkor haszonélvezője az egész emberiség), akár – noha az előbbivel összekapcsolódva – a „te”-hez intézett beszéd kontextusában az ennél személyesebb segítség okán. Mintha valakinek, egy egyes szám első személyben megszólított, de ennél konkrétan nem nem határozott személynek – például szerelmesnek (?) – szólna (noha természet-

sen a „te” bírhat éppen általános érvénnyel is, vagy legalábbis a rá vonatkoztatott konklúzió vagy a rá irányuló cselekvések következményei általánosíthatóak is egyúttal). Mindenesre annyit megállapíthatunk: a lírai én neme a *Má*ban publikált versekben meghatározhatatlan, az oly gyakran ezzel nyelvtanilag egybeeső cselekvő neme úgyszintén, a szövegekben foglalt érzelmek, tettek sem tűnnek többnyire nemspecifikusnak, csak a szerzői név tereli a befogadást olyan irányba, hogy mindezeket női alakhoz vagy szubjektumhoz kösse – akkor viszont például az R. Gy.-nek ajánlott *Levegőre!* című vers értelmezhető éppen egy sajátos szemléletű szerelmes költeménynek is... Az mindenesetre szemmel látható, hogy az Újvári Erzsébet *Prózái*ban vagy Réti Irén novelláiban megfigyelhető kifejezetten női tematika (amely ráadásul egyfajta erős szexuális túlfűtöttséggel is társul) itt nem jellemző, az intenzíven korporális megközelítés ellenére sem (a hagyatékban található szerelmes versek ebből a szempontból is másik csoportba tartoznak). Továbbá: amúgy, bár mint láttuk, a magánéletben Kádár Erzsébet kifejezetten politikus alkat, nagyon határozott baloldali meggyőződéssel, egyetlenegy antimilitarista verset ír – igaz, csak 1918-ban kezd publikálni –, s szövegei általában is nagyon távol állnak mindenféle aktualitástól: ebben is különbözik a *Ma* fenti két – voltaképpen másik két – női szerzőjétől (ha az egyetlenegyszer megjelenő F. Murányi Jolánt nem számítjuk, aki végképp teljesen külsős volt, kalauznő vidéken).

Ez a politikamentesség az aktivizmuson belül egyébként elvileg elképzelhető: ugyan az aktivisták – mint Kádár Erzsébet is – „szocialistának tartották magukat, a dogmatikus marxizmuson innen, [s] bevallott céljuk a konkrét utópia volt”,⁸ de persze a cselekvés hatókörének többféle felfogása is kapcsolódhat Hiller és Pinthus aktivizmus-felfogásához, mint ahogy Kassák új – s kultúrájában forradalmasított – emberéhez is (mint tudjuk, Kurt Hiller 1914 végén nevezte el az expresszionista szerzők körében keletkezett radikális szellemi mozgalmat aktivizmusnak, melynek céljaul a megváltozott társadalom hirdetését és felszabadított ember eszméjének felmutatását tűzi ki). Pinthus ezen szövegéből a kifejezetten forradalmi versek mellett például nyugodtan következhetnek olyan absztrakt erődinamikai verstanulmányok is, mint Kádár Erzsébet *Mi volt ez?* című darabja, ez esetben csak a tett kiindulási pontját, az akaratnak, energiakezelésnek a másmilyen voltát ragadja meg a szöveg. Tehát Pinthus: „Eljött az idő, amikor a művészetet már nem lehet többé elkülöníteni és erőszakosan távol tartani az emberi szellem megnyilatkozásának egyéb formáitól, hiszen céljuk közös: az ember felszabadítása, az emberiség szellemében született eszmék valóra váltása: éppen ezért ne a minőségét firtassuk ennek a művészetnek, hanem az intenzitását (erejét) tekintsük mérvadónak. Értéke erejében rejlik. Nem a mesterség titkait kutatja, hanem az akarat érdekli, az emberiségre irányuló akarat. Ez a művészet tehát mindenütt szét fogja vetni az esztétikum kereteit – ahol az adott valóság tetszetős megformálását tekintik esztétikumnak. De az ember tulajdonképpen tette és munkája csak ott veszi kezdetét, ahol az adottból az érzés és eszme ereje lelkeset (mozgót) képes alkotni, mely eredetéből a jövő felé mutat. Itt torkollik tehát a művészet az etikába, a politikába – kérdés, hogy a művészet javára-e, de bizonyosan az emberiség javára.”⁹ S ehhez az elvont dinamikai szemlélethez kapcsolódik a mozgáskultusz is, amely egyfelől már Marinetti első futurista kiáltványában is megjelent, aki az intuíciót és a mozgást

állította szembe a lassúság és racionalizmus kettősével, de megvan az aktivizmusban is, amely többnyire az expresszionizmusnak a bergsoni intuíción alapuló, a tudatba leszállást dinamikával megjeleníteni akaró mozgásfogalmát veszi át, ám többnyire teleologikus, cselekvésbe, javításba fordítódik át, a társadalom és a művészet átalakítására irányul. Ilyenkor gyakran hivatkoznak Ostwald tanaira is, aki a mozgási energia tettebe váltódásáról beszél.¹⁰ Olykor viszont – akárcsak esetünkben Kádár-Karr Erzsébetnél – a mozgás nem kötődik konkrét tethez, nincs jól látható célja, hanem a tematikusságtól elszakadó műben a tartalom helyét veszi át (mondjuk ekkor talán inkább absztrakt expresszionistaként kategorizálható, mint Hatvani Pál *Kísérlet az expresszionizmushoz* című, a *Ma* történetében viszonylag egyedülállónak tekinthető alapvetése esetében). Az avantgárd lírában is jelentkezik ez a mozgás, tehát Kádár Erzsébet ezzel egyáltalán nem áll egyedül, az ő esetében tematikusan, kicsit didaktikus formában (de Komját Aladárnál is ugyanez a helyzet), vagy áttételesebb megjelenési formában a táncmotívumban (Kassák: *Májusi tánc*, Lengyel József *Jégpályától*), ahol a zene, a forgás, a ritmus adja a természettel való egybeolvadás egyik lehetőségét. (Ilyenkor nagyon gyakori, hogy a szövegek maguk is körkörös szerkezetűek – például Lengyel Józsefnél is – s ez bizonyos értelemben Kádár Erzsébet verseinek is jellemzője: ő bizonyos sorok – olykor versszakok – szintjén szeret anaforikus struktúrát használni. Amúgy – mint ahogyan egyébként a *Ma* ezen időszakában a szerzők többsége – nem jut el a Deréky Pál által ténylegesen avantgárdnak nevezett, digitális szerkezetű – a mondatot és a szót apró elemeire robbantó, és új szemlélettel visszaépítő – költeményekig, a dezemiotizáló poétikáig.)

Általában is megfigyelhető *A Tett* és a *Ma* lírai szövegeiben, hogy az aktivista szemlélet általában ráadásul egy sajátos térkezelési technikával társul: adott egy tágas, nyitott tér, ahol a lírai beszélő mozog, s valamilyen módon mintegy benövi, magába kebelezi, magába olvasztja a tereptárgyakat, vagy legalábbis érzékileg úgy kerül velük kapcsolatba, hogy nem érezhető a köztük szokásosan feltételezett aránykülönbség. Valahogy mintha a szubjektum és az általa érzékelt külvilág lépne nagyon szűk, közeli korporális kölcsönviszonyba. Ha rátérünk konkrétan a Kádár Erzsébet-versekre, láthatjuk, hogy a *Nézd* című versben is hasonló a helyzet, egyfajta panteisztikus egybeolvadás történik benne, de ez esetben a lírai én dominanciájával, az ő cselekvéseiből, mozgásából következik a táj alakítotttsága:

Nézd:

*jelentősséggé barsant két karom póznáz fölöttem:
kövek alá horgonyzott lábam már utakat mér.*

Nézd a póznákat:

*nyújtózkodom!*¹¹

Házak hasán ezer színes napot

– csiklandva –

röhögtet a plakát

(– a holnapokból –)

És a kezeimből is

*– (már nem mázolja
rád a velemmozgást
vállighasadt ujjak) –*

holnapok csurognak az útra.

A *Nézd*-ben elsősorban a példamutatás szándéka fogalmazódik meg, azaz, hogy a főntebb bemutatott én-világ, szubjektum-objektív viszony nézése, megértése – akár leutánzása – egy mélyebb, esszenciálisabb világértést eredményezhet. Olyasféle-képpen összegezhetjük a némileg didaktikusan ki is mondott tanulságot, hogy mindehhez az embernek az érzékelésén keresztül intenzív, fenomenológiai érte-
lemben kiasztikus kapcsolatba kell kerülnie a világgal:

Nézd: (ne csak a kigurult szemeiddel)

A tíz ujjaddal, a pórusaiddal,

A száad felfeszült mélyével,

A nemtudodmirejő karoddal,

A nekilökött férfiségeddel:

nézd!

Amire vak voltál máig,

(és mennyien vakok voltak!)

tapogató ujjak ernyedti visszafogásán túl

mi van még!

És még az okos szavakon is túl

A máid körbekerített lapulásán,

– a körutakon és a kilátókon túl

Nézd: az utat,

S libegd egyhelyben

Az előremozgásom ritmusát.

(Itt jegyezhetjük meg, hogy a későbbi versgyűjteményben – lásd PIM-hagyaték – is van egy olyan vers, amely ugyannerre a szinesztézikus, komplex nézésre szólít fel, a *Teбетелenség*, csak éppen ott a megváltozhatatlan zavart konstatálják ekként a „te”-vel együtt.)

A *Versek* 1. számú darabjában ennél szűkebb, noha külső környezetben – vagyis az utcán¹² – a házak, sarkok, szögletek belekönyökölnek, beletépnék a testbe, szétfeszítik a koponyát, nem engedik a szabad mozgást, de aztán a lírai én „a pupilláján keresztülűfűzi” ezen objektumokat, s tekintetének máshová fókuszálásával túlnéz rajtuk, a szem „néhány milliméteres ideghártyáján” keresztül, „felmér ezer-méteres mezőket”, „beleszédül nagy perspektívákba”: ekként változtatva a helyzeten, azaz a végtelenséghez alkalmazkodva képes lesz végigmenni a tér lehatárolt darabján, az utcán. (Más kérdés, hogy e szöveg párdarabjában – *Versek*, 2. rész, a hagyatékban úgyszintén *Ucca* a címe – a tekintet megváltozása, a félig lecsukott szempillákon át nézés éppen monokróm (pl. „egyszínű”, „lilásan fakó”) foltokká

és mozgássá egyszerűsítik a látványt, s a külvilág minden objektuma ezáltal „nagy helyzeti energiáit” s „lényegét veszítve” a „hallucináció mozgóképszínházává” válik. De azért – bár a versretorika kritikus nézőpontot sejtet – a látvány, sőt a világ uralhatóságának tételezése önmagában vitathatatlan: a lírai én kísérletező kedve, játéka teszi ilyenné a világot, s az bármikor visszaalakítható.)

A *Levegőre!* című szöveg, amely a *Ma* 1919. februári számában volt olvasható, szintén ahhoz szól (ezúttal egyes szám harmadik személyben), aki a kitáruló, eddig zárt, mélyen fekvő helyen tartózkodott, s most is csak valamiféle „felfeszülésre kínlódó zsúfolt rekkenésig” jut: de a lírai én saját ritmusú mozgásának (ismét mint követendő példának) és a kinti levegőnek arra kéne bírnia, hogy innen, vagyis a hétköznapi realitásból egy magasabb szintű – s itt kifejezetten testesként reprezentált – létezésig jusson:

Moz-gás!
Le-ve-gő!
És valaki, akinek ez a fülébe süvöltsön,
akinek a testére tetováljam;
akinek a tüdejébe szuszogjam:
hogy kiszakadjon velem a csámcsogó mindennapiságból

ebből,
hogy a testéről lekarmolja a pállott szöveteket,
meztelenül – – –
szemeit tűzze ki a homlokára
és tízkörömmel a legmagasabbra vágjon

Ugyanennek a témának elvontabban megragadott, mintegy mozgástanulmányként működő kidolgozása a *Mi volt ez?* (*Ma*, 1918. máj. 1.). Előbb olyan fokú a vizuális absztrakció, mintha egy, az idő dimenziójával is kibővített absztrakt kép *ekphrasziszát* olvasnánk: a végtelenbe nyúló mozgás itt egyre egyenesedő, keményebbé váló vonalként (vagy ha matematikailag nézzük, erőt jelző vektorként) jelenik meg, aztán ez válik egyre konkrétábbá, egyre testiesebbé: előbb csak egy hullámvonal válik egyre feszesebbé, aztán kiderül róla, „bütykössé duzzadt” indulat, „egy öklösre görcsült kar” kilendülése –, s bár nem tudható pontosan, csak a tehetetlen, ájult düh készül mozgásba átváltódnival, vagy hatalmas erők kirobbanása megy végbe, a lényeg, hogy ez egy intenzívebbé váló, realizálódni képes energia.

A folyóirat 1918. október 15-i számában három vers is megjelenik Kádár Erzsébettől, s ezek témáját ugyancsak összefoglalhatnánk azzal, hogy valamiképpen a kizökkenés/kizökkenés lehetőségeit latolgatják. Noha a középső (*Úgy nem kell...*) az előbb bemutatott darabokkal szemben áll annyiban, amennyiben az „ő” végül mégis lerontja a lírai én felfokozott érzékeinek és rohanásának köszönhetően megvalósulni készülő megváltódást, merthogy a másik személy, az „ő” szájából viszont „kiferdül a hang”, s mozgása sem autentikusnak tűnő: a tavasz piszkos őszbe fordul.

A másik két szöveg viszont ennél optimistább: az *Eső után* – amely bár kivételesen pozitívan ítéli meg a hétköznapokat is, mint a normalizálódás beálltának idejét az ünnep, a béke megvalósulásának pillanata után – alapvetően az ünnep leírása, amely a természet panteisztikus egységének megvalósulását, a természeti erők (pl. szél) és az öröm kiszabadulását, végül is diadalát énekli meg. Ezzel az ünnep-felfogással kapcsolatban egyébként – amely megfigyelhető számos más avantgárd versben is, elég például Kassák *Májusi táncára* gondolni – talán nem alaptalanul juthat eszünkbe Gadamer ünnepfogalma.¹³ Legalábbis annyiban, hogy amint a német filozófus kimondja, az egyrészt mindig az emberek közösségének tapasztalata, nem tűri az emberi izolációt („az ünnep közösség, s magát a közösséget ábrázolja, mutatja meg annak tökéletes formájában”); másfelől mindig művészet saját, meghatározott bemutatásmódokkal; harmadrészt saját ideje van, a hétköznapi – pillanatról pillanatra telő – időt leállítja, elidőzésre készletet (és akkor persze az aktivista költeménnyel mint költői alkotással is rokon).

A harmadik darab – értelmezhető egyfajta triptichonnak, vagy véletlenül kerültek így össze? –, a *Merésre perdülőben* egy „mégis” vers, amikor is a felmerülő akadályok (szomorúság, kín) ellenére is vállalkozó kedvű, kurázsival rendelkező én váltja meg ismét az emberiséget:

*És mégis nyikkant a vállam
a kezem felbőket telimarokkal hozott
és nevetést fújtam ámuló szemekbe.
(...)
És mégis: merem kiáltani, hogy itt vagyok:
marokra-fogtam magamból a mindent,
kondenzáltját a perdülő merésnek.*

Kádár Erzsébet munkásságának két pillérét valószínűleg ez a pár magyar nyelvű avantgárd vers képviseli, illetve az ennél lényegesen nagyobb, jobbára német nyelvű prózakorpusz, amelynek feldolgozása nyilván érdekes, de hatalmas feladat lenne.

JEGYZETEK

1. Eredeti: 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*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1990, 11–32. A második fele magyarul: *Két esszé. Kettős margón. A nőírók és az avantgárd Franciaországban* (részlet). Ford. Kálmán C. György, Orpheus, 1993/2-3, 78–100.

2. Munkásságukat a 70-es években kezdték feltárni, pl. az *Obliques* című lap egyik különszámában olvashatunk egy tanulmányt és egy katalógusszerű listát a francia avantgárd nőíróiról és képzőművészeiről, életrajzzal, kisebb szövegválogatással. *La femme surréaliste*, *Obliques*, No. 14-15., 1 janvier, 1977.

3. August Bebel: *A nő és a szocializmus*, ford. Somogyi Béla, Bp., Népszava Könyvkereskedés Kiadása, 1907, 5.

4. *Látogatás Kádár-Karr Erzsébetnél, a Heine-díjas magyar származású német írónál*, Párizs, 1938. dec., *A Népszava tudósítójától*, Népszava, 1938. dec. 8., 66. évf., 274-278. sz. 6.

5. Kádár Erzsébet egyik interjújában (lásd fentebb) azt állítja, hogy a *Népszavában Nincs kenyérünk* címmel is jelent meg verse, de ez nem állja meg a helyét.

6. *Ma*, 1919. ápr. 10. IV. évf. 4. sz. 63–64.
7. *Ma*, 1919. júl. 1. IV. évf. 8. sz. 204.
8. Derék Pál: *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Bp., Argumentum, 1992, 63.
9. Kurt Pinthus, (Rothe, 132), Derék: *A vasbetontorony költői*, 67–68.
10. Magyar vonatkozásban lásd például Kassák *Szintetikus irodalom*, Halasi Andor *Új irodalmi lehetőségek* vagy Vajda Imre *Világnézet* című cikkeit. Kassák Lajos: *Szintetikus irodalom*, Ma, 1916. dec. 3. I. évf. 2. sz. 18–21.; Vajda Imre: *Világnézet*, A Tett, 1916. jan. 5. I. évf. 5. sz. 69–70.; Halasi Andor: *Új irodalmi lehetőségek*, A Tett, 1915. nov. 15. I. évf. 2. sz. 21–22. Kassák a *Szintetikus irodalom* című tanulmányban hasonló célokat jelöl ki a mozgás számára. Ebben a cikkében a szintetikus művészetnek (az aktivizmus magyar változatának) módszertanát dolgozza ki, túllépve a megfigyelés és az analízis metódusán: az alkotó az analízissel felbontott, dekonstruált valóságot egy új, egyéni módon felépített entitással cseréli le; a befogadónak pedig gyakorlatilag – fordított irányú – aktív tevékenységet kell végeznie, hogy adekvát módon értelmezhesse a művet. A szintetikus művészet a különböző izmusok összehangolásából jönne létre, s igazából egyfajta életformát is jelent. Célja: elszakadás az esztétikától és a folytonos harcra, akcióra ingerlés, eszköze: a mozgás, mely szemben az olasz futuristákkal, „*akik számára a mozgás öncélú volt, rombolásra törekedett és a permanens forradalom alatt permanens rombolást értett*”, határozott irányú, a művészeti és társadalmi forradalom irányába hat. „*Mi már tudjuk szintetikus életünket, mi érezzük szoros mindenhez tartozásunkat a világban, és éppen azért a legszebb életformának tartjuk azt a harcot, amit a társadalomban és a művészetben akarunk végigharcolni. Mozgást akarunk, ami mindent mozgat! Mozgást akarunk, ami egy biztos centrum felé mozog!*”
11. <http://www.geni.com/people/Erzs%C3%A9bet-Elisabeth-K%C3%A1ld%C3%A1r/6000000019682048194>.
12. Ennek található meg egy változata a PIM-es dossziében is *Ucca* címmel.
13. Gadamer: *A szép aktualitása. A művészet mint játék, szimbólum és ünnep* (1974). Ford. Bonyhai Gábor. In: *A szép aktualitása*, T-Twins, 1994, 11–85

ANGYALOSI GERGELY

Tovább a damaszkuszi úton

MÉSZÖLY MIKLÓS: SAULUS

Ha van kézenfekvő illusztrációja annak, amikor egy szubjektum számára „kizökken az idő”, akkor az a pálfordulás története. Szándékosan nem nevezem példázatnak vagy parabolának, ugyanis érzésem szerint ez nem lenne helyes interpretáció. Ugyan ki tudná megmondani, hogy mit „példáz” ez az esemény? Talán azt, hogy egy mélyen hívő ember az egyik pillanatról a másikra hinni kezdhet mindannak az ellentétében, amiben eddig hitt? Ennek az orbitális közhelynek a közlésére ugyan kár lenne parabolát alkotni. (Thomka Beáta szerint „a küldetéstudattal szembeforduló, a kirekesztettséget, továbbá az el- és kiválást vállaló magatartás metaforája” látható a regényben. Ugyanakkor megjegyzi azt is, hogy „a *Saulus* a metafora és történet összeszövéséből keletkező parabola igen sok retorikai, poétikai eljárását átveszi, *ám maga nem példázat*. A két műfaj- és beszédforma kapcsolata alapvetően műfajpoétikai, narratív retorikai és interpretációs problémaként merül fel.”¹⁾)

90

Annai azonban bizonyos, hogy a tarzuszi Saulus szempontjából tekintve egy egész, megdönthetetlenül bizonyos pilléreken nyugvó világrend fordul a visszájára. A „miért?” kérdésére persze kapunk egyfajta választ *Az apostolok cselekedetei-*