

DÉRY TIBOR ÉS BERLIN

(1923: a konstruktivizmus vonzásában)

Hosszú emigrációja során Déry Tibor több ízben is megfordult az európai művészet központjává vált Berlinben.

A német főváros szellemi kisugárzása már a húszas évek legelején kimutatható írásaiban. Bécsi tartózkodása alatt izgalmas tanulmányt ír a Berlinben kiadott *Dada-Album*-ról (1920), majd maga is a dada hatása alá kerül.¹ Az *ámokfutó* címmel „illusztrált költemény”-t szerkeszt, amelynek szaggatott szövege és a képeslapokból kivágott és a szöveg közé ragasztott képanyaga a háború utáni világ kaotikus ellentmondásait vetíti elének. A címben szereplő hőse — természetesen maga az író, aki makacs kitartással rohan a szabadság általa elképzelt álmának-eszményének ígérete után.²

Egy évvel később, 1922 őszén Déry a Starnbergi tó partjára, a München melletti Feldafingba költözik, ahol közeli rokona, Szilasi Vilmos házában talál nyugalmat, s ahol az emigránslet életérzését — és a szabadság új — megfogalmazását adó *Országúton* című regényét dolgozik. Itt, Feldafingban veszi — műve befejezését követően — a nemrég Berlinbe távozott Bernáth Aurél levelét, amelyben az lelkesen számol be a világváros kavargó életéről, friss élményeiről, többek között Moholy Nagy László „üvegarchitektúra”-nak nevezett új festményeiről. Sorai meghívással zárulnak: látogassanak el hozzám — feleségemmel —, szívesen látja őket újonnan bérelt tág műtermében.³

Az 1923 februárjában tett néhány napos berlini kirándulás maradandó nyomot hagyott Déry művészetében. Megismerkedett Marc Chagall látomásokkal átszőtt képeivel,⁴ közvetlen kapcsolatba került Herwalt Waldennel, a *Der Sturm* szerkesztőjével, s ami még ennél is fontosabb: a *Der Sturm* kiállító termében szemtől szembe láthatta Moholy Nagy László „képarchitektúráit”, e konstruktivista szigorúsággal megszerkesztett és üvegszerű lakkréteggel bevont kompozíciókat, amelyek szellemisége egy harmóniával átszőtt társadalmi rend álmát sugározták. — S a jövőnek ezt az eszményített képét közvetítette az „országok” (Malevics, Kandinszkij, El Liszickij) első európai kiállítása is, amelyet már Déry ugyan nem láthatott, de amelyről bőven olvashatott Kassák Lajos lelkes beszámolójában,⁵ s hallhatott róla minduntalan azokon az „éjszakákba nyúló

¹ *Dadaizmus*. In Nyugat 1921. ápr. 1. 7. sz. 552–556., és DÉRY Tibor, *Bottalozás*. Bp., 1978. 1. köt. 268–277.

² Az *ámokfutó*-ból csak részletek jelentek meg DÉRY bécsi *Ló, búza ember* című verskötetében (1922. 42–44.). A költő hagyatékában fennmaradt eredeti — német és magyar nyelvű — gépiratának facsimiléjét a Petőfi Irodalmi Múzeum és a Múzsák Kiadó jelentette meg 1985-ben az Európai Kulturális Fórum alkalmából. *Az ámokfutó. Déry Tibor illusztrált verse. — Der Amokläufer. Ein illustriertes Gedicht von Tibor Déry*. Bev. BOTKA Ferenc. 17 + 18 f.

³ BERNÁTH levele a PIM kéziratárában. Írója utóbb teljes egészében felhasználta önéletrajzi visszaemlékezéseinek *Utak Pannóniából* c. kötetében (Bp., 1960. 361–364.)

⁴ MARC Chagall kiállítása — 165 grafikai lap — *Életem* címmel volt látható a Lutz galériában.

⁵ A kérdéses kiállítás 1921 októberében nyílt az Unter den Linden-i Van Diemen galériában, s még az év vége előtt bezárt. Kassák beszámolóját l. *A berlini orosz kiállítás*hoz. In *Ma* 1922. dec. 25. (8. évf. 2/3. sz.) 7–8., és KASSÁK, *Éljünk a mi időnkben*. Bp., 1978. 50–52.

eszmecseréken”, amelyről — a látogatás egyéb részleteivel együtt — pontosan tájékozódhatunk egy, a Budapesten élő mamájához írt leveléből.⁶

A levél közvetett tanúsága szerint a látottak kétségen kívül megerősítették az íróban azt az általános benyomást, hogy az európai forradalmi művészet nagyrészt már túllépett a dadán, s erőteljesen a konstruktivizmus irányába halad. S hogy az író — már a látogatás óráiban — nem elégedett meg e változás pusztá tudomásulvételével, azt már beszámolójának befejezése is sejteti: „Nagyon örültem, hogy itt lehettem, ... annyi mindent láttam, s nem is minden haszon nélkül. ... , hogy valószínűleg újra írok valamit ...”⁷

Déry új publikációinak a forrásaiból s ezek időrendjéből, legfőképpen azonban az írások új formai-tartalmi momentumaiból eléggé egyértelműen kitapintható: mi is az a „valami”, amiben e néhány napos berlini látogatás szellemi-művészi hozadékát látjuk.⁸

Ha e hozadékot anyagi mivoltában kellene megnevezni, akkor egyértelműen az üvegben jelölhetnénk meg. Déry szókincsének ez az új eleme szinte vörös fonalként követhető az új költeményekben, a *Télben*, a *Hófaluban*, a *Szintétikus tömegben*; s nem is járulékos, hangsúlytalan momentumként, hanem a versek leglényegesebb üzenetét hordozó képként-fogalomként.

Nem nehéz felismerni benne Moholy-Nagy hatását, vagy egészen az eredethez visszanyúlva, Adolf Behne, a Bauhaus építész-teoretikusának a kedvenc gondolatát, aki — Paul Scheerbarthoz hasonlóan — az európai művészet megújulását az építészet forradalmi átalakulásától várta; az üvegarchitektúrától, amelynek kristálytiszta falai-felületei — az esztétikai élményen túlmenően — nem elválasztják, hanem összekötik az épületek használatát, s ennek következtében, úgymond, egyfajta társadalmi-magatartásbeli átalakulást is maguk után vonnak.

„Az üvegarchitektúra — olvassuk Behne-nek a *Mában* is újraközölt tanulmányában — magával hozza az európai szellemi forradalmat, a korlátozott, hiú, megszokás-állatot éber, világos, finom emberré formálja át.” Behne az új életmódban egyben egy új erkölcsiség csíráját is látja: „magától értetődő lesz, hogy az emberek segítenek egymásnak, nem szentimentalizmusból ... , hanem gazdagságból, életörömből, szép utáni vágya-

⁶ A mamával folytatott német nyelvű levelezést a FIM kézírattára őrzi.

⁷ Az 1923 február eleji berlini látogatás részletesebb leírását l. BOTKA Ferenc, *Déry Tibor és Berlin*. In Nagyvilág 1990. 7. sz. 1078–1082.

⁸ A könnyebb tájékozódás és a jegyzetek felesleges halmozásának az elkerülése végett egyszérbőlnek látszott az év publikációit egy egységes időrendi áttekintésben összefoglalni:

Márc. 15. Ma 8. évf. 5–6. sz. 13.: *Landschaft. Glasfläche.* (Versek)

Ápr. Der Sturm 4. sz. 62.: *Csárdás, Frau, Mutter, Landschaft.* (Versek) — Az első és harmadikat később a *Mában* látjuk viszont. A második *Feleségem* címmel már megjelent a Ma 1922-es évfolyamában.

Máj. 1. Ma 8. évf. 7–8. sz. 2.: *Tél, Hófalú, Férfi, Szintétikus tömeg, Mama Oroszország, Csárdás.* (Versek)

Júl. 1. Ma 8. évf. 9–10. 3–4.: *Sovány és sohasem fog meghalni!* (Próza)

Aug. Der Sturm 8. sz. 120–123.: *Er ist mager und wird nie sterben.* (Próza)

Szept. Der Sturm 9. sz. 129–135.: *Blaue Glasfiguren.* 1. rész. (Próza)

Szept. 15. Ma 9. évf. 1. sz. 3.: *A nagy téhen.* (Vers)

Okt. Der Sturm 10. sz. 155–160.: *Blaue Glasfiguren.* 2. rész.

Nov. Der Sturm 11. sz. 173–176.: *Blaue Glasfiguren.* 3. rész.

Nov. 15. Ma 9. évf. 2. sz. 4.: *Anyám.* (Vers) — Elemzése a továbbiakban azért marad ki, mert a mamának írt levelezésben a szerző már 1922-ben említi.

kozásból, szeretetből... A szeretet kevésbé embernek emberhez való szeretete lesz, hanem szeretet a végtelen világ iránt, amelynek részecskéje minden létező.”⁹

Érthető, hogy e meglehetősen légiusnak és elvontnak tetsző, ám ugyanakkor tiszteletre méltó világértelmezés kiindulópontját, az üveget, Behne szinte misztikus „ősanyagként” tiszteli: „Az üveg teljesen új, tiszta formált anyag, melyben a matéria be- és át van olvadva. Minden anyag körül, mellyel rendelkezünk, ez hat a legelementárisabban. Visszatükrözi az eget és a napot, olyan, mint a tiszta víz, gazdag szín, forma és karakterlehetőségekben, melyeket nem lehet kimeríteni és amely egy ember előtt sem lehet közönyös.”¹⁰

Behne gondolatvilágát nemcsak ezért kellett kissé részletezőbben kibontanunk, mert benne kell látnunk Moholy-Nagy üvegarchitektúrájának egyik kiindulópontját, hanem azért is, mert Moholy-Nagy közvetítésével meghatározó momentumként épült bele Déry 1923-ban írt műveibe.¹¹ Olyannyira, hogy helyenként már-már Déryben Behne kommunisztikus interpretátorát láthatjuk; hiszen a *Szintétikus tömeg* egyenesen a Behne és Scheerbart-féle üvegpaloták és a bennük élő, egymással és a természettel a legteljesebb harmóniára jutott emberi közösség idealizált jövőképét előlegezi:

„... mozgatai világosak mint a kristály,
jobbában a vizet, balban a tüzet tartja
és egyenletesen mér sebességet és álmot
tenyereinkre,
ha süt a nap, az ablaknál áll,
és üvegházai fénylenek

kiket egyszerűen épített fel mint egy dalt
hideg és fájdalom ellen,
vagy hogy kedvét ütemesen tiszta mederbe szorítsa
és megőrizze az idegen állatok életét...”

A *Tél* című költeményben viszont mozgásba lendül az eddig csak statikusan jelenlévő „ősanyag”: táncoló üvegfigurává alakul, amely könnyed mozgásában egyszerre testesíti meg a természet erőit — és a jövőt alakító humanisztikus-kommunisztikusnak hitt emberi törekvéseket. E jelképpé emelt lény, a jövő és a harmónia eme ígérete a maga testetlen mivoltában érzékelteti az általa képviselt gondolat álomszerűségét, légiességét, ám ugyanakkor vonzerejét is, azt a szándékot, hogy az ellentmondásaival és brutalitásával szorongató valóságos létet költőileg és szellemileg meghaladja:

„... táncol homlokom fölött
árnyéktalan mozdulatokkal,
üvegmellében hullámoz a tenger a kőszigetek körül
és a kialudt gyökerek felfakadnak...”

Üvegfigura! miért nem fogod meg a kezemet?
megfulladok a síkságon, ha nem szakítod fel homlokomat,
nem fujsz földszagot mögéje és téli csillagokat!

⁹ BEHNE, Adolf, *Művészet és forradalom*. In Ma 1921. febr. 15. 6. évf. 4. sz. 44. (Részlet a szerző *Die Wiederkehr der Kunst* c. könyvéből: Leipzig, 1919. Kurt Wolff. Verl. 67-69.)

¹⁰ L. 9. jegyz.

¹¹ Az üveg mint különleges, egyben „ideologikus” tartalmakat is társító anyag viszonylag széles körben hódított ezekben az években. Még a dadaizmus egyik központi alakja, Tristan TZARA is *Üvegszív* címmel vitte színre 1923-ban drámai kísérletét.

én táncolok!
gyorsan és tisztán,
fogd meg két kezemet üvegből és napból,
már átlátni rajtuk a temetőig ...”

Déry új verseiben azonban nemcsak a Behne-féle üvegarchitektúrát, hanem annak Moholy-Nagy-féle változatát is világosan felismerhetjük. Azoknak a képarchitektúráknak nevezett geometrikus és színes kompozícióknak a hatására gondolunk, amelyek a maguk üvegszerűen csillogó felületeivel egyszerű és törekény eleganciát sugároztak, másrészt formai elemeik öntörvényű rendjével egyfajta sajátos építkezésű harmóniát is kifejezésre kívántak juttatni. E Liszickij és végső soron Malevics világára visszavezethető törekvéseket Moholy-Nagy áttemelte a maga saját világképébe, s a jövő szocialisztikus-kommunisztikus társadalmának rendjét és harmóniáját kívánta általuk láthatóvá tenni.¹²

Déry e jövőképet is és megjelenítésének a „technikáját” is magáénak érezte. Úgy vélte, e minden figuratív jelentést nélkülöző formák és színek egymáshoz való viszonya gondolatilag és „érzékileg” is tökéletesen ki tudja fejezni a mögöttük meghúzódó ideológia tisztaságát, rendjét és harmónia igényét.

Korábbi verseinek emelkedett, retorikus áradását, majd a dada fellazított, asszociatív közlésmódját 1923-ban felváltotta egy szigorúbb, takarékosabb dikció. A régimódi gondolatritmus átadja helyét egy feszesebb strukturáltságnak, amelyben — ugyanúgy, mint Moholy-Nagy kép-, illetve üvegarchitektúráiban bizonyos tömbszerű egységek, felületek egymáshoz való viszonya határozza meg a mű belső szerkezetét.

Ez az építkezés leginkább a *Hófalú* és a *Férfi* című költeménynek szövegén figyelhető meg a maga legegyszerűbb formában, amit akár szóarchitektúrának vagy egészen pontosan a költői képek architektúrájának nevezhetnénk. A *Hófalú* két szerkezeti egysége szinte geometrikus formában állítja elénk a létezés adott, a hó és a hófűvés hidegségével, ridegségével érzékeltetett rendjét és az ezzel szembeállított, jövőbe mutató magatartás — a tűz, a tenyér, a templom, a kenyér jelképeit felvillantó — tömbjét.

Hasonló módon szembesül a *Férfi* című versben az önmagában színes, ám mégiscsak befelé forduló magánvilág — a többiekre, ha úgy tetszik: az emberiség egészére figyelő felelősségtudattal. (A szeretet, az adakozás, a másokról való gondoskodás jelképe ezáltal is üvegeként, üvegszoborként jelenik meg előttünk.)

Hasonló, tömbszerű építkezés nyomatát mutathatjuk ki a rossz emberi ösztönök, mindenekelőtt a rombolás és az agresszió „győztes” megnyilvánulásait felszínre vető *Csárdás* s a már idézett *Szintétikus tömeg* és a *Tél* című költemények szerkezetében is, azzal a kiegészítéssel, hogy viszonylatrendszereik némileg bonyolultabbak, ám szintén kicsiszoltan egymásba illeszkedők.

S ha már a Moholy-Nagy hatásoknál tartunk, ne hallgassuk el feltételezésünket, hogy a *Sováány és sohasem fog meghalni!* című prózában is az új berlini barátot véljük felismerni. Ő az a „fényképész”, akitől a mítikus madár, Poe hollójának társa, a sors megszemélyesítője, elrabolja kedvesének, álmainak fényképét, s amelynek reménytelen üldözésében telik el élete.

Felesége példája nyomán Moholy-Nagy ezekben az években kezd el fotózni; fotogrammjaiban a valóság, mindenekelőtt az ipari kultúra, a gépek, a nagyvárosi életritmus — új összefüggéseket feltáró — leképezésének a lehetőségét látja. Ekkor, 1923-ban még elsősorban csak a törekvés szokatlansága és tematikája az, ami ebben Déryt megfogja. Az idézett elbeszélés hol ironikus fintorokkal, hol megborzongató részletekkel

¹² Moholy-Nagy üvegarchitektúráiról l. PASSUTH Krisztina monográfiájának: *A szuprematizmus és a konstruktivizmus határmezsgyéjén* c. fejezetét. P. K.: Moholy-Nagy. Bp., 1983. 26–32.

írja le a „madár” üldözését — a dadától eltanult manírban, kissé túlméretezetten és helyenként megformálatlanul.

Annál magaválag ragadóbb viszont a *Kék üvegfigurák* című kisregény, amely szintén a berlini élményekhez kapcsolódik, ám ugyanakkor már egy szélesebb és önállóan elgondolt világértelmezést kíván kifejezésre juttatni — természetesen továbbra is kísérletezve, új és új hatásokat befogadva és újrafogalmazva.

„Meséje” meglehetősen konvencionális. Voltaképpen *A Piroska és a farkas* történetének modern parafrázisa. Egyik pólusán a gonoszság őselemét megtestesítő Árnnyal, amely mint a mesebeli farkas minden útjába eső élő és élettelen felfal: öregasszonyt, gyereket, szüleit, házukat, a menyasszonyt, vőlegényt s az egész lakodalmas vendégsereget, borjadzó tehenet, állatokat, a négert, a kínait, a texasit, s összeveszít két jóbarátot is, hogy utána velük is végezzen. Végső soron ő az, akiben az ember, a társadalom jobbrátörésének a megakadályozóját láthatjuk, aki a jövő útját állja, akit — ugyanúgy, mint a farkast, a Gonoszt — önvédelemből el kell pusztítani.

Erre vállalkozik a mese másik pólusát alkotó három üvegfigura. Törékenyen, de elszántan látnak hozzá az üldözéshez, bekalandozzák az egész földgolyót, az ipari tájaktól kezdve a termő mezőkön át a sivatagokig, sőt a világűrbe is ki-kifut pályájuk; néha úgy tetszik, már-már elérik céljukat, de az Árnny mindahányszor kisiklik a kezük közül. Míg végül ugyanúgy beteljesedik a sorsa, mint mesebeli elődjének: felvágják a hasát — s mindenki előbújik, újra életre kel.

Teljesen nyilvánvaló, hogy a műben nem csupán s nem is elsődlegesen a történeteknek ez a külső burka a lényeges, hanem annak megformálása és az az ideologikum, amely szellemiségét áthatja.

A kisregény — a dadaista hangvétel ellenére — szemmel láthatóan nagyon is átgondolt, szerkezeti arányosan felépített. A mozgást érzékeltető, helyenként vibrálóan szellemes nyelvi felszín kialakított struktúrát takar, amely — bármilyen meglepő! — szigorúan hármas tagolású. A színpadi felvonásokra emlékeztető egységeinek mindegyike egy-egy üldözésközi pihenővel, illetve ezt megelőzően a három üvegfigura egyikének — előbb a legfiatalabbnak, azután a legidősebbnek, majd a középsőnek — a kalandjával zárul. A fenti üldözésközi „pihenők” alatt — (az üvegfigurák a szó szoros értelmében pihenni térnek egy-egy tűzfalra vagy házkéményre) — peregnék le a cselekmény társadalomkritikai részletei, amelyek a sajtót és reklámot, az elüzletiesedett bűnüldözést s végül az állami manipulációt veszik célba. Az üvegfigurák kalandjai viszont e kérdéskör oldalára, az emberi alaptermészet esendőségére vetnek fényt. Egymást váltó „elcsábítatásai” és „kiábrándulásai” valójában a „gonoszon” való győzedelmeskedést hátráltató emberi gyengeségeknek: a szerelemnek, a transzcendenciának és az álhumanizmusnak egy-egy beszédes példázatát nyújtják. E kitérők és kalandok, úgy véljük, önmagukban is jól érzékeltetik a mű többszörösen is megvalósított hármas egységét — a szereplők számától a cselekmény tagolásáig. Mindebből joggal következtethetünk arra, hogy az üveg, az üvegarchitektúra vagy tágabban: a konstruktivizmus felől érkezett indítékok a műben immár jóval bonyolultabban, összetettebben s egyben más új élményekkel ötvözötten nyertek megfogalmazást.

Úgy tetszik, nem állunk messze az igazságtól, bár feltételezésünket pillanatnyilag semmiféle konkrét filológiai adat nem támasztja alá, ha ebben az összefüggésben Oskar Schlemmer *Triadikus balettjére* utalunk, amely a *Kék üvegfigurák*kal összehasonlítva szereplőiben is és szerkezetében is meglepő párhuzamosságokat mutat. Az ugyancsak három szereplőből álló táncjátékban, amelyet az antitánc, illetve a tánc-konstruktivizmus kiindulópontjaként szokás emlegetni,¹³ ugyanúgy a hármas tagolás érvényesül; méghoz-

¹³ Schlemmer elgondolása szerint az új balettben nem az emberi test és annak mozgása hordozza a kifejezést, hanem a maszkok és kiszínezett fémplasztikák, a „művészfigurák”, amelyekbe

zá oly módon, hogy ez a hármasság is — a sárga színfalak előtt lejátszódó scherzótól kiindulva a rózsaszín adagion át a fantasztikus-misztikus fekete eroicáig — az életértelmezés egyfajta totalitását kívánja érzékeltetni. (Nem is szólva a Schlemmer által elkészített bábuk, illetve táncfigurák — amelyek egy része ma is megtekinthető a stuttgarti állami galériában — és a Déry féle üvegfigurák közötti külső hasonlatosságról.)¹⁴

Feltételezésünket valószínűsíti az a körülmény is, hogy a *Triadikus balett* ősbemutatója — amelyen a három bábu közül az egyik szerepeit maga Oskar Schlemmer táncolta el — 1922. szeptember 30-án volt a Württembergi Tartományi Színházban. A Bécsből kimozdult és előbb Nürnberg, Frankfurt, majd Köln irányába távozó költő és felesége¹⁵ éppen ezekben a napokban érkezett Feldafingba — elképzelhető, hogy az oda Stuttgarton keresztül vezető vasútvonalon. Akár jelen is lehettek a bemutaton. De ha máshonnan nem — az egész országot előntő — háborgást és lelkesedést egyaránt felszínre vető — sajtóvisszhangból is tájékozódhattak a művészettörténeti jelentőségű eseményről.

Oskar Schlemmer három bábuja bizony igencsak előképe lehet Déry üvegfiguráinak. — Mint ahogy történetük némely cselekményszála, illetve annak szövedéke — például a nagyváros életritmusát felvonultató képsorok: vasúti sínek, szemaforok, alagútból kibukkanó szerelvények, gyárkémények és bérkaszárnnyák — összefüggésbe hozhatók Moholy-Nagy „filmvázával”, az 1922-ben keletkezett *A nagyváros dinamikájával* is.¹⁶ S ugyanígy nem zárható ki Déry távoli ösztönzései közül Georg Grosz Oskar Panizzának ajánlott döbbenetes látomása sem, amelyet az 1917–1918-ban festett a háborús idők gyötrelmeit felszínre vető berlini utcaképek alapján. A vörös színekben vibráló kompozíció egyes momentumai: alkoholimuzm, prostitúció, megvesztegetés, gőg, butaság, agresszió, hamis illúziók — s mindenek kontrasztjaként a halál diadala — számos ele-

mint plasztikus burokba kell szerinte a táncosoknak mintegy bebábozódniuk, hogy végül is mozgásuk e figurák térplasztikai mozgását indikálja. Leegyszerűsítve e „figurális találmány” lényegét: általuk nem a tánc, hanem e bábok mechanikus mozgása válik az előadás attrakciójává.

A kérdés rövid összefoglalása: Oskar SCHLEMMER, *Das Triadische Ballett*. Hrsg. Dirk SCHEPER — Hans Joachim HESPOS. Berlin, 1977. Akademie der Künste. 45 p. (Dokumentation 5.)

¹⁴ Az Oskar Schlemmer tervezte 18 bábfigurából mindössze hetet sikerült megmenteni a háborús pusztításból. Ezek: a bűvár a „sárga”, a török a „rózsaszín” — és a korongtáncos, a spirális asszony, a drótfigura, az aranygolyó és az absztrakt — a „fekete” felvonásból. Leírásukat I. Karin von MAUR — Gudrun INBODEN, *Malerei und Plastik des XX. Jahrhunderts*. Staatsgalerie Stuttgart 1984. 292–294.

¹⁵ Az író hagyatékában fennmaradt levelezőlapok tanúsága szerint Nürnbergben augusztus 30-án, Rothenburgban szeptember 1-jén, Frankfurt am Mainban 2-án, Kölnben pedig 5-én tartózkodtak. (Legalábbis ez áll az általuk emlékképpen vásárolt „postatiszta” képeslapok hátlapjain.)

A balettnek figyelemre méltó visszhangja volt. Három helyi lap is méltatta: a Stuttgarter Neues Tageblatt (okt. 3., esti kiad., 455. sz. 2. — D. szignóval), a Württembergische Zeitung (okt. 2. sz. — K. L. szignóval) és a Süddeutsche Zeitung (okt. 2., esti kiad., 422. sz. — D. Sch. szignóval). De írt róla a Frankfurter Zeitungban (okt. 3., regg. kiad., 729. sz.) Hans Hillenbrandt és a Neue Züricher Zeitung is.

Nem szólva a mű „belső”, szakmai visszhangjáról, amelynek eredményeként rövidesen: 1923. aug. 16-án Weimarban is előadják a Deutsche National Theaterben a helyi Bauhauswoche alkalmából.

Ehelyütt mondok köszönetet Karin von MAURNak, a Schlemmer-hagyaték kurátorának, kutatásaim kollegiális elősegítéséért.

¹⁶ A sajátos filmforgatókönyvként felfogható mű megvalósításához a szerzőnek nem voltak meg a lehetőségei. Szövegét utóbb a *Ma* tette közzé: 1924. szept. 15. Külön sz. 8/10. Utánközlése PASSUTH Krisztina monográfiájában (I. 12. jegyz.): 154–155.

mében ugyancsak fellelhető Déry képsoraiban.¹⁷ (Lásd többek között az árnyat üldöző üvegfigurák stupid leköpdösését és megdobálását.)

Az a körülmény, hogy mindez csak németül olvasható a *Der Sturm*-ban, rá kell, hogy irányítsa figyelmünket arra a kapcsolatra, amely Déryt a szerkesztőhöz, Herwarth Waldenhez fűzte. Kezdetben a költő meglehetősen sokat remélt ettől. Elsősorban azt természetesen, hogy Walden közzéteszi verseinek és *Az ámokfutó* című illusztrált költeménynek német fordításait, amelyeket saját maga készített. Komlós Aladár tollából meg is jelent erről egy rövid híradás a *Bécsi Magyar Újság*-ban,¹⁸ s a hagyatékából még a kötet címlapterve és néhány részlete is előkerült. (*A Schickt über sie Bronztauben* címet viselte s túlnyomórészt a még Bécsben írt költemények fordításait foglalta magába.)¹⁹

Rövidesen azonban ellentétek merültek fel Déry és a szerkesztő között, akinek nem nyerték meg a tetszését a költő újabb versei. Ezt a véleménykülönbséget már csak azért is érdemes röviden felvillantani, mert jól érzékelteti egyrészt azt az elmozdulást, amelyet Déry a konstruktivizmus irányába tett, másrészt Herwarth ízlésének, nézeteinek bizonyos merevségét.²⁰ Hiszen 1923. május 15-i keltezésű levelezőlapján a szerkesztő éppen azt hiányolja a beküldött versekben, ami azok erőssége.²¹ Úgy találja ugyanis, hogy azok megformálása csupán „külsődleges”, a „metrum” által meghatározott, s szerinte hiányzik belőlük a belső ritmus, az igazi struktúra.²²

¹⁷ Georg Grosz kompozíciójáról l. Joachim HAUSINGER VON WALDEGG, *George Grosz „Leichenbegängnis. Widmung an Oskar Panizza.” Gesellschaftskritische Allegorie als Selbstprojektion.* Panteon 1986. 111–125. — Hans HESS monográfiája szerint (*George Grosz.* Dresden, 1982. Verl. der Kunst. 78.) 1924-ben egy magángyűjteménybe került, s előzőleg csak 1920-ban, Münchenben volt kiállítva. Ezért Déryvel kapcsolatban a mű közvetlen ösztönzéséről csak nagyon feltételesen írhatunk. Inkább párhuzamosságról beszélhetünk, amely egyébként Grosz ismertebb és ugyancsak 1917–1919 között keletkezett *Deutschland, ein Wintermärchen* című kompozíciójával (középen kopasz polgár, késsel-villával és lerágott csontokkal a tányérján, asztalán szivar és Lokal-Anzeiger — s körötte: pap, tábormok, hóna alatt Goethe-t szorongató gyáripáros s az alantasabb rétegek, munkás, katona s városi és hegyvidéki tájak töredékei) kapcsolatban is kimutatható.

¹⁸ KOMLÓS Aladár, *Kéziratok.* In *Bécsi Magyar Újság* 1923. júl. 11. 160. sz. 6.

¹⁹ A színes címlapterv feltehetően BERNÁTH Aurél munkája. Kiállítva: *Találkozások, interferenciák.* Emlékkiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban. Bev., szöveg. BOTKA Ferenc. Bp., 1985. 10. — A füzet a következő versek szövegét tartalmazza: *Frau, Csardas, Junger Hund, Winter, Mutter, Abenddorf, Schneedorf, Mama Russland, Landschaft, Mann, Morgens, Geliebte.*

²⁰ A *Der Sturm*, amely 1910-ben, indulásakor az expresszionizmus egyik legjelentősebb európai fóruma volt, a húszas évek második felében — nem utolsósorban szerkesztőjének megmerevedése miatt — fokozatosan a művészi élet peremére szorult. (Megszűnt 1932-ben.)

²¹ A 8. jegyzetben felfektetett táblázatra tekintve igen valószínűnek látszik, hogy az első, áprilisi közlést követően Déry a Május elsejei számában megjelent költeményeket juttatta el Waldennek.

²² A levél hiteles szövege:

Berlin, den 15. 5. 23

Sehr geehrter Herr Déry,

Sie haben mich durch Ihre Ausführungen nicht überzeugen können. Es fehlt mir an Zeit, um Ihnen die künstlerischen Fehler schriftlich ausführlich genug nachweisen zu können. Sie verwechseln eben wie leider die meisten Autoren die Begriffe Metrik und Rhythmik. Die Gedichte haben an den bezeichneten Stellen keine innere Struktur (Rhythmik), sondern nur eine äussere (Metrik). Da Ihre Gedichte assoziativ und nicht absolut gemeint sind, muss ich Sie assoziativ und rhythmisch lesen können. Ihr Rhythmus ist Willkür. Oder schärfer gesagt assoziationslose

A tervezett német verskötetek ilyenformán — s talán egyéb anyagi nehézségek miatt is — nem valósultak meg. A *Der Sturm* csupán a költő „konzervatívabb” verseit s legfeljebb dadaisztikus prózáját közölte ezután, amit Déry kénytelen-kelletlen tudomásul vett; elfogadva ugyan ezt a megjelenési lehetőséget, de elutasítva a *Der Sturm* mal való minden közelebbi kapcsolatnak még a gyanúját is. (1923 novemberében, már Párizsból, például ezt írja a mamának: „Leginkább csak saját magam számára írok, de nem expresszionisztikusan, mivel Waldenhez és munkatársaihoz semmi más nem fűz, mint hogy folyóiratában megjelenek...”²³)

Még egy utolsó tollvonás a *Kék üvegfürők*hez, amely egyben a mű lényegbevágó, koncepcionális vonatkozásaira is ráirányítja a figyelmet. S ez — a mese kerete, a már a *Sovány és sohasem fog meghalni!* című írásban is felbukkanó madár mibenléte, szerepe; amit — ha expresszionista vagy szimbolista műről lenne szó —, akár nagybetűvel is írhatnánk. A *Kék üvegfürők* kezdete és befejezése is „Vele” kapcsolatos. A cselekmény indításakor például így nyilatkozik: „Boldog, aki a tyúkokkal megy ágyba és korán kel.” A történet végkifejletét pedig így vezeti be: „Táncoljunk a fűben, amikor a nap felkel.” (Ezt követően érik utol a két figurák az árnyat, fűrnak lyukat a hasába és hozzák meg a felfaltaknak a szabadulást.) Blaszfémikus mondatok! Amit mindkét esetben az is indikál, hogy előttük a biblikus hangzású „S a madár szólt” fordulat áll. Egyben nem hagyva ezzel kétséget a madár szerepe, kiléte felől sem.

Valóban blaszfémia? Valóban az isten és a biblia kifigurázása kíván lenni? Szerintünk csak keserű fintor, az ember történelmi szerepének meglehetősen radikális önredukciója. Mert hiszen küzdhetett, izzadhatott, liheghetett a három, a végtelen ég — s egyben a remény színében — csillogó üveghősünk, — győzelmüket az emberiséget nyomasztó rossz fölött végül mégiscsak a komikusan a történethez biggyesztett madár szava döntötte el. Igen, egyszer, valamikor a messzi jövőben mindez majd megvalósul. Egyes emberként igyekezhetünk, megfeszülhetünk, a megvalósulás végül is a „sorstól”, a magános hősektől — legyenek azok akár hárman is! — függetlenül, ha úgy tetszik: a nagy történelmi folyamatok konstellációjától (vagy a vakvéletlentől?) függ.

S 1923-ban is vajon nem ez volt a „realitás”?

Ezzel összefüggésben kell szólni Déry Oroszország-élményéről is, amelynek a *Mama Oroszország* állított emléket. A három üvegfürő kékségével szemben e vers a megvalósult harmónia: zöldből, sárgából és vörösből szőtt álomkép, amelyet a szellem forradalmára nem az Európát elárasztó emigránstörténetekből s nem is a TASSZ — akkor még ROSZTA — híreiből, hanem Malevics misztikus kompozícióiból, Liszickij színes képarchitektúráiból, Rodcsenko szellemes reklámjaiból és plakátjaiból, Natalja Goncsarova vidám, a népművészet mozgalmasságát idéző alakjaiból és Pevzner tiszta szigorúságából szőtt magának a Starnbergi tó partján. S mindenekelőtt és fölött: Chagall lágy

Metrik. Da ich Sie aber durchaus nicht in Ihrer Autorschaft verletzen will, muss ich Ihnen diesmal leider die übersandten Gedichte zurückgeben.

Mit verbindlichen Grüßen
Herwarth Walden

Nem szeretnénk sem megbántani, sem igazságtalan színekben feltüntetni Herwarth Walden emléket, ezért kötelességünknek érezzük, hogy feltegyük önmagunknak a kérdést: lehet, hogy a válasz mégsem az említett konstruktivista ihletésű, feszes szerkezetű újonnan írt költeményekre, hanem a németre ugyancsak lefordított s ugyancsak kiadásra szánt *Az álmofutó* dadaista kísérletre vonatkozik? Sajnos nem maradt ránk Dérynek az a levele, amely a nagy múltú szerkesztőt e szigorú kioktatásra ingerelte, így a legigazságosabb, ha a kérdést nyitva hagyjuk.

²³L. 6. jegyz.

formáiból, amelyek a jóság és szelídség: a virágok, fák, galambok, tehenek, kecskék, szülő asszonyok csodás természeti élményét közvetítik.

E chagalli világtérképmezés áthatja még a *Kék üvegfigurák* viszonylag merevebb és keményebb szövetének egyes részleteit is. A rideg városi tájképeket nemegyszer lágy természeti jelenségek váltják fel, mint például a kisregény első „felvonásában” a gyár-kémények és bérkaszárnnyák rengetege mögül az előbukkanó és fényárban úszó kosár, benne a tojásait költő ezüst tyúkkal, amely ijedten pislog kifelé a viharos mezőre.

Már-már magunk is úgy érezzük: aránytalanul sok szó esik a képzőművészeti vonatkozásokról. Úgy látszik azonban 1923-ban ezek domináltak. S befejezőként ismét Chagallra kell visszautalnunk, hiszen lehetetlen végigolvasni az egyik legjelentősebb költeményt, amit Déry ez évben alkotott, *A nagy tehenet*, anélkül, hogy ne gondolnánk Chagall Berlinben látott képeire. Ezáltal nem is annyira a tematikai és szemléletbeli rokonságot hangsúlyoznánk, hanem a megjelenítésnek azt a technikáját — a lebegtetést, amely par excellence Chagall tulajdona. Ez a lebegtetés, amely egyben egy felfokozott érzelmi állapotot is kifejez, a tízes évek elején keletkezett. Születésének az 1912-ből származó *Szerelmesek* című képnél lehetünk tanúi. A férfi — túlradó boldogságában — oldalt magasba lendíti kedvesét, mint a balettben szokás. A lány azonban — őt is emeli az érzelem — nem esik vissza, lebegve a levegőben marad...²⁴ Ezt követően népesülnek be Chagall vásznai és grafikái az érzelmek felhajtó erejét megjelenítő emberi és állati alakokkal; fittyet hányva — mint egykor a vallási tárgyú képeken az angyalábrázolások — a nehézségi erőnek s a hétköznapi logikának.

Ez a tartalmi funkciót betöltő lebegés szüremkedik át 1923-ban Déry költészetébe is, s ez alakítja mítikus lényé a jóság, a termékenység s az egész létezés boldog jelképévé növesztett/légiesített állapot; amelynek álomszerűen megjelenített víziója méltó záróképe a berlini élményeknek — s egyben egyfajta spontán átmenet is a későbbi évek szürrealizmusához.²⁵

²⁴ Reprodukciója: Marc CHAGALL. (A Puskin Múzeumban rendezett kiállítás katalógusa.) Moszkva 1987. Szovjetszkij Hudozsnyik. (33.)

²⁵ Szomorú példázata Déry ekkori visszhangtalanságának és félreértettségének az az idéten „szellemeskedés”, amely a németre, sőt franciára is lefordított költeményt „szedi izeire” a Bácsmegyei Napló *Tere-fere* rovatában (1925. jan. 4. 3. sz. 15.) Bár tudjuk, hogy utóbb, 1927–1928-ban Kosztolányinak voltak vitái a költővel a szabadverset és szürrealizmust illetően (l. *Legyen-e értelme a versnek? Költők és kritikusok hitvitája a modern líráról*. In *Pesti Napló* 1928. ápr. 19. 89. sz.), s a Napló egyik szerkesztői üzenete a *Tere-fere* rovat szerzőjeként Kosztolányit nevezi meg (*Szerkesztői üzenetek*. In Bácsmegyei Napló 1924 szept. 21. 259. sz. 15.). Igen nehéz feltételezni, hogy e fölényeskedő kioktatásnak — amely ráadásul Céry(!) Tiborként aposztrofálja az érdekelteket, a magyar szabadvers egyik igaz értőjének valami köze lehetett. Már csak a filozofikus buzgólkodás mondatja velünk: a verset nem más, mint Illyés Gyula fordította — Ivan Goll segítségével — franciára, s legelőször a *La Revue Européenne* 1924 novemberi számában jelent meg (21. sz. 43–45.) Ha tehát a *Tere-fere* glosszaírója azt állítja, hogy szövegével a „világ legelőkelőbb folyóiratában”, a *Mercure de France*-ban találkozott, úgy nyilvánvaló, hogy másodközléssel van dolgunk, s hogy a francia szerkesztők előítélet mentesen s némileg jobb fülel éreztek rá e vers értékeire, mint az anyanyelvi közeg képviselője. — Ami pedig a „hallás” további hazai vonatkozásait illeti, igen elszomorító, hogy *A nagy téhen* kapcsán még 1974-ben is elhangozhatott ez a kérdésnek szánt szellemeskedő megállapítás: „Nos, azt gondolom, hogy Párizsban, de — kis túlzással azt is mondhatnám — nemcsak Párizsban, de soha azelőtt nem látott »valódi« tehenet.” L. Déry Tibor ifjúságáról: *Párizsról. Beszélgetés Fodor Ilonával*. In *Kortárs* 1974. 10. sz. 1558., és DÉRY T., *Botladozás*. Bp., 1978. 2. köt. 667–688.)

S bár kicsinyeskedésnek hat, ehelyütt kell kiigazítani azt a félreértést, amelyet a fenti interjúban Déry sem javított ki, tudniillik, hogy *A Nagy téhen* Párizsban keletkezett volna. A költőhöz írt levelezőlapok keltezése, illetve postabélyegzői (1923. aug. 31., 1923. szept. 13. — mindkető a *Der Sturm* szerkesztőségéből) azt mutatják, hogy a költemény megjelenésének idején, 1923.

Csábító feladat lenne az 1923-beli tapasztalatok és ösztönzések mérlegében összehasonlítást tenni Déry bécsi és feldafingi írásai között. Látványos lenne kimutatni írásművészetének új, főleg a konstruktivizmusban gyökerező elemeit. Ehelyütt azonban inkább egyéniségének konzerváló hajlamaira kívánnánk rámutatni. Arra, hogy kísérletező kedve és minden újra való fogékonysága s nyitottsága ellenére gondolkodásának szerves része marad az igazán fontos dolgok és eredmények megőrzése. Úgy haladja meg a *Ló, búza, ember* kötetének természetképét és harmónia eszményét, hogy azokat új műveibe is átörökíti. Úgy lép túl a dadaizmuson, hogy prózájában és költői képalkotásában is megőrzi a világ ellentmondásait és kaotikus abszurdításait kipattanító kifejezőmódot. Örök kísérletező ugyan, de sosem veti el igazán tegnapi önmagát. Szüntelen munkál benne a szintézisteremtés szándéka, művészete a sokat emlegetett spirálvonal emelkedő, egyben azonban folyamatosan visszatérő kanyarulatait követve építkezik.

Ferenc Botka

TIBOR DÉRY ET BERLIN

Au cours de son émigration de longue durée, Tibor Déry suivait toujours avec une vive attention le développement et la formation de l'art européen, et surtout ceux de l'avant-garde. Au début, en 1920, il avait des aversions même pour l'expressionnisme, plus tard il a subi lui-même aussi l'influence du dada, et ne se déroba plus aux différents tendances, se suivant les unes après les autres.

L'étude, par l'analyse des ouvrages de l'année 1923, essaie de mesurer les impulsions, qui l'avaient touché à partir le constructivisme, connu à Berlin, représenté par les œuvres de László Moholy-Nagy, les architectures de verre. Sous leur effet, le verre se présente dans la poésie de Déry, comme la matière symbolique du futur, et la composition de ses poésies en forme de bloc évoque de même celle des tableaux constructivistes.

szep. 15-én még a bajorországi Kohlgrube üdülőhelyen, illetve Feldafingban tartózkodott. Joggal tárgyaltuk tehát az eddigiekben a berlini ihletésű és Németországban keletkezett írásai között.