

LÉNÁRT TAMÁS

Gestaltung: antropotechnika és fordítás

Moholy-Nagy László művészetfelfogásáról

Az angolszász posztkolonializmus legkésőbb Edward W. Said *Traveling Theory* című tanulmánya¹ óta foglalkozik a teoretikus belátások mozgásával, divergenciájával, illetve ennek koncepcionalizálásával. Ennek során az utazás metaforáját nem elsősorban az a szándék motiválja – ezt mutatja legalábbis a „vándorló elméletek” fogalmának hatástörténete –,² hogy az elméletek történeti változását bizonyos geográfiai, biografikus tartalmakkal töltsék fel (mondjuk nyomon követve az egyes gondolkodók helyváltóztatásait), mint inkább az, hogy egy elméleti koncepció kialakulásának összetettségét és rétegzettségét megragadják és leírják, és ezáltal az ilyesfajta koncepciók kialakulásának organikus modelljeit dekonstruálják, amelyek olyan fogalmakkal operálnak, mint például „eredet”, „kifejlődés”, vagy akár „lecsengés”. Ahelyett, hogy egy idea „keletkezését” próbálnánk lokalizálni, inkább a mutáció, a beépülés és a szétválás interkulturális folyamatait érdemes tehát szemügyre venni.

E szélesebb háttér előtt válhat érdekessé Moholy-Nagy László „esztétikája”, már amennyiben egyáltalán beszélhetünk ilyenről, hiszen egy több vonatkozásában is határjelenségről, a 20. század első felének intellektuális áramlásának, a „tudástranszfer” egy sajátos esetéről van szó, amelynek „helye” éppen azért nehezen meghatározható a bölcséleti kánonban, mert legalább annyi mindent implementál, mint amennyi irányba mutat. Olyannyira, hogy ez az – intézményes, tematikus és irányzattörténeti értelemben is vett – helynélküliség, vagy inkább az interkulturalitás egy sajátos helye voltaképpen a legfontosabb vonása és tanulsága ezeknek a már megírásukkor is elég különösnek ható szövegeknek.

Ha ugyanis elmélyedünk Moholy-Nagy életművében és annak hazai és nemzetközi fogadtatásában, hamar felfigyelhetünk egy bizonyos ambivalenciára vagy heterogenitásra, amely azonban nemhogy mérsékelné a bel- és külföldi elismertséget, inkább mintha megalapozná azt. Moholy-Nagy László korai halála ellenére tekintélyes, min-

denfelé ismert és elismert életművet hagyott hátra, és legkésőbb az 1970-es évek recepció hullámától fogva a nemzetközi (poszt- és neo)avantgárd meghatározó figurái közé tartozik. Műveit a legbefolyásosabb galériákban állítják ki és a legnagyobb művészeti aukciókon árulják mesés összegekért, Moholy-Nagy művei és írásai a művészetelméleti és -történeti, építészeti gyűjteményekben és katalógusokban bukkannak elő, neve elválaszthatatlan a tipográfia és a design fogalmainak alakulástörténetétől, 2005-től a budapesti iparművészeti egyetem is Moholy-Nagy nevét viseli. Mindazonáltal korántsem könnyű feladat Moholy-Nagy alkotásainak „karakterét”, fontosabb hangsúlyait megragadni – mintha az egész életmű a kísérletezés és (mintegy ennek következményeként) a befejezetlenség jegyében született volna.

Moholy-Nagy legismertebb műalkotásai – a fotogramoktól és a „telefonképektől” egészen a konstruktivista fényszobrokig, amilyen például a *Fény-tér modulátor* (1930) – egyfajta kísérletezés eredményének mutatják magukat, experimentális tárgyaknak (Moholy-Nagy kifejezésével „rekvizitumoknak”), amelyek egy esztétikai szándékot, egy bizonyos esztétikai ideológiát valósítanak meg vagy illusztrálnak, vagyis konceptuális műalkotások, amelyek mint ilyenek, korlátozott esztétikai autonómiával bírnak. Másfelől Moholy-Nagy művészetelméleti írásai majdhogynem kivétel nélkül extrém gyakorlatiasságról, alkotói gyakorlatához való szoros kapcsolódásról árulkodnak: a központi tézis – gyakran elég enigmatikus – megfogalmazása szinte mindig egy konkrét művészeti-alkotói eljárásról vagy technikai gyakorlat ecsetelésébe vagy éppenséggel egy műalkotás leírásába vagy vázlatába torkollik, az elméleti kidolgozás művészeti albummá vagy katalógussá transzformálódik.³ Moholy-Nagyot általában az európai klasszikus avantgárd jelentős képviselőjeként tartják számon, azonban viszonya az irányzattal, az egyes művészekkel és általában az „izmussal” legtöbbször rövid, korlátozott és gyakran konfliktusos. Helye a klasszikus avantgárd művészettörténetében végeredményben inkább pontszerű, alárendelt és marginális. Legfontosabb művészi projektjei nem ritkán kollaborációk, olyan együttműködés eredményei, amelyben Moholy-Nagy neve a projekt vagy a szerzőtárs árnyékában marad. Igaz ez az együttműködésre Kassák Lajossal és a Bauhaus-korszakra is: Moholy-Nagy nagymértékben meghatározta az iskola művészeti profilját, mégsem szokták a Bauhaus-személyiségek első sorában említeni. Lehetne tovább folytatni ezeknek az irritációs pontoknak vagy eseti ambivalenciáknak a sorát a Moholy-Nagy-életműben és annak fogadtatásában, fontosabb ennél azonban, hogy ezek jelentősége kevésbé az elmaradt elismerésben vagy valamiféle félreértésben, mint inkább az alkotásokat általánosságban jellemző divergenciában vagy hiányzó középpontban áll. A következőkben arra teszek kísérletet, hogy a bevezetőben említett teoretikus felvetések mentén kövessem nyomon a művészetelméleti megfontolásokat a Moholy-Nagy-korpuszban, vagyis arra, hogy egy olyan alapvonását szűrjem ki ezeknek a meglehetősen töredezett, sok irányba mutató szövegeknek, amely láthatóvá teszi az elméleti pozíciók intellektuális „vándorlását”, az

¹ Edward W. SAID, *Traveling Theory* = Uő., *The World, the Text and the Critic*, Harvard UP, Cambridge, 1983, 226–248.

² Said téziseinek kritikai recepciójához és kontextualizálásához vö. James CLIFFORD, *Notes on Travel and Theory*, *Inscriptions* 1989/5., <http://criticaltheoryindex.org/assets/cliffordjamestraveltheory.pdf>. A fogalom egy további kidolgozása a fordíthatóság kérdését állítja a középpontba mint a „vándorlás” alapfeltételét: Lydia H. LIU, *Translingual Practice. Literature, National Culture, and Translated Modernity. China, 1900–1937*, Stanford UP, Stanford, 1995. Az elméletek „vándorlásáról” átfogóan, mint a kultúratudományos vizsgálódás kiemelt területéről lásd Mieke BAL, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto UP, Toronto, 2002.

³ Lásd ezt mindhárom önálló Moholy-Nagy kötet esetében: MOHOLY-NAGY László, *Festészet, fényképezés, film* [1925], Corvina, Budapest, 1978.; MOHOLY-NAGY László, *Az anyagtól az építészetiig* [1929], Corvina, Budapest, 1972.; MOHOLY-NAGY László, *Látás mozgásban* [1947], Múcsarnok–Intermédia, Budapest, 1996.

esztétikai diskurzus modifikációit és mozgását, valamint mindezekben a fordítás és fordíthatóság kérdésének perzisztenciáját és ezáltal a nyelvi közvetítés és közvetítettség konstitutív szerepét.

Mint ismeretes, Moholy-Nagy 1920-ban érkezik Berlinbe, rövid bécsi tartózkodás után. Bécsben, az ottani magyar emigráns avantgárd művészekkel való igen aktív és eredményes együttműködés dacára – ez a Kassákkal való közös munka időszaka – nem érzi jól magát. Berlinbe pénz és különösebben biztató perspektívák híján érkezik, a téli út után súlyos betegen. Úgy tűnik azonban, hogy a német fővárosban hamar sikerül beilleszkednie; a közös munka Kassákkal folytatódik, 1922-ben megjelenik az *Új művészek könyve*,⁴ ugyanebben az évben Moholy-Nagy Péri Lászlóval közösen kiállít a Der Sturm galériában, miáltal a neve ismertté válik a berlini avantgárd körökben. Még 1921-ben összeházasodik Lucia Schulzcal, akinek jelentőségéről a későbbiekben még lesz szó. Moholy-Nagy ezen berlini életszakasa 1923-ban ér véget, amikor a weimari Bauhaus tanárává (az ottani titulushoz megfelelően „mesterré”) nevezik ki, ami – tekintettel Moholy-Nagy korára és mégiscsak szerény ismertségére német nyelvterületen – váratlan, mégis stratégiaileg alaposan végiggondolt húzás, amolyan radikális „vérfrissítés” a Bauhaust vezető Walter Gropiustól.⁵

A Berlinben töltött, nyilvánvalóan meghatározó jelentőségű három évről keveset tudunk. Bármennyire is jól dokumentált Moholy-Nagy jelenléte a berlini művészeti élet bizonyos fórumain, ezek nem árulnak el sokat Moholy-Nagy művészi, esztétikai fejlődéséről, amely során, az avantgárd művészettörténeti kézikönyvek terminológiáját követve,⁶ Moholy-Nagy ifjú expresszionista festőből a korai, kísérletező konstruktivizmus követőjévé vált. Az időszak egyik legfontosabb dokumentuma Moholy-Nagy levélváltása Hevesy Ivánnal.⁷ Hevesy volt Moholy-Nagy talán legfontosabb barátja és mestere annak budapesti tartózkodása alatt, ő azonban a Tanácsköztársaság bukása után is Magyarországon maradt. 1925-ben, majdhogynem egy időben Balázs Béla *A látható ember* című nevezetes könyvével, magyar nyelven publikált egy filmesztétikai kötetet, majd később eltávolodott az avantgárdtól, és film- és műkritikusként az 1930-as évektől kezdődően leginkább a fényképezés gyakorlatát segítő füzeteket írt. Az MTA Kézirattárában őrzött Hevesy-hagyatékban az 1920-as évek elejéről négy Moholy-Nagy-levél található. Az első, 1920 áprilisában írt levélben Moholy-Nagy a bécsi magyar emigránsok társaságát marasztalja el, gyanakvó azonban a berlini művészeti milióval szemben is. Fenntartásokat fogalmaz meg Waldennel kapcsolatban, Kurt Schwitterst pedig epigonizmussal vádolja, művészetének inspirációs forrásaiként a nagy posztimpreszionista festőket említi, Cézanne-t, Matisse-t és Rousseau-t. Egy igen borús hangulatú, elsősorban gyakorlatias ügyeknek szentelt, 1921. januári levél

⁴ KASSÁK Lajos – MOHOLY-NAGY László, *Buch neuer Künstler*, MA, Bécs, 1922.

⁵ Vö. Magdalena DROSTE, *Bauhaus 1919–1933*, Taschen, Köln, 2006, 60.; illetve MOHOLY-NAGY, *Az anyagtól az építészetig*, 245. (Otto Stelzer utószava)

⁶ Lásd például BOTÁR Olivér, *Természet és technika. Az újraértelmezett Moholy-Nagy*, Janus Pannonius Múzeum – Vince, Pécs–Budapest, 2007.

⁷ A levelek Hevesy Iván hagyatékban találhatóak, amelyet a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában őriznek, jelzetük: Ms 4512/133–139. A levél közül néhányat közöl Passuth Krisztina Moholy-Nagy-monográfiájában: PASSUTH Krisztina, *Moholy-Nagy*, Corvina, Budapest, 1982, 360.

után Moholy-Nagy májusban ír újra Hevesynek. Az újfent kritikus hang ezúttal azonban a budapesti barátot veszi célba. Feltehetően Hevesy azt róta fel Moholy-Nagynak, hogy túlságosan is az „izmusok” hatása alá került; Moholy-Nagy nagy vehemenciával utasítja el ezt a vádat, kineveti Hevesy régimódi ízlését,⁸ és az avantgárd progresszió éllovasaként állítja be magát, olyanként, aki a saját útját járja: az izmusokat, így Moholy-Nagy, nem lehet csupán a polgári dekadencia megnyilvánulásaként érteni, ahogy azt Hevesy véli. Látványos szemléletváltás tehát egy ifjú művésztől, akit mintha magába szippantott volna a berlini művészeti szcéna – ez a szenvedélyes levélváltás sem válaszolja meg azonban azt a kérdést, hogy milyen koncepcionális impulzusok és hatások tették lehetővé ezt a harsány esztétikai pozícióváltást.⁹

Moholy-Nagy egy rövid írást publikál 1922 júliusában Theo van Doesburg De Stijl című folyóiratában, amelynek a címe *Produkcio – reprodukció*.¹⁰ A szöveg első pillantásra amolyan manifesztumnak mutatja magát, igen tömören megfogalmazott művészeti programnak, amely Moholy-Nagy első ilyen jellegű önálló írása. Az anyagon végzett „produktív” – azt is mondhatnánk, poétikus – munka mellett érvel, amelyet Moholy-Nagy a művészi tevékenységgel azonosít. A művésznek „új relációkat” kell létrehoznia, különben reproduktív marad. Moholy-Nagy mindezt új technikai – ami itt annyit tesz, hogy reproduktív célokra alkalmas – médiumok (gramofon, fotográfia, film) „művészi” felhasználásának példáival illusztrálja. Ez a rövid gondolatmenet hosszú utat jár be Moholy-Nagy teoretikus életművében: egy tovább rövidített változat megjelenik a már Bauhaus-tanárként ténykedő művész első könyvében, az 1925-ös *Festészet, fényképezés, film*ben,¹¹ rögtön a *Fényképezés* fejezet után, amely a korábban keletkezett szöveg felől nézvést voltaképpen a *Produkcio – reprodukció* téziseinek egy kidolgozottabb applikációjaként olvasható (úgy érteve, hogy a fényképezőgép „produktív” használata azt jelenti, hogy eddig még nem látott képeket hozunk létre a technikai apparátussal). Ezek az elgondolások – amelyek változatos formában és hangsúlyokkal Moholy-Nagy későbbi könyveiben (*Az anyagtól az építészetig* [1929], majd már az Egyesült Államokban angol nyelven megjelent *Látás mozgásban* [1947]) is megjelennek – kerülnek be végül a legutóbbi idők általános média- és fotóelméleti vagy a vizuális kultúra elméleti alapvetéseit tartalmazó gyűjteményekbe is.¹² Ezt a napjainkig tartó, igen széleskörű recepciót – amely a Moholy-Nagy iránt nagyjából az 1970-es évektől fokozatosan erősödő, az avantgárdkutatásban egyre inkább a médiaesztétikai szempontok előretörésével párhuzamos érdeklődéshez is kapcsolható – azért érdemes visszakövetni a fiatal Moholy-Nagy pályakezdésének és berlini tartózkodásának

⁸ Moholy-Nagy egész pontosan így fogalmaz Hevesy Iván helyzetét illetően: „Pocsolyában ülsz, és belebűdösödöl”.

⁹ Az újabb Moholy-Nagy-kutatás e tekintetben Lucia Schulz és baráti körének intellektuális hatására hívja fel a figyelmet, vö. BOTÁR, *I. m.*, 183.

¹⁰ MOHOLY-NAGY László, *Produktion – Reproduktion*, De Stijl 1922. július, 98–101. A szöveg megtalálható számos szöveggyűjteményben és monográfiában, magyar fordításban Passuth említett monográfiája közli újra: PASSUTH, *I. m.*, 290.

¹¹ MOHOLY-NAGY, *Festészet, fényképezés, film*, 28–29.

¹² Lásd például *Texte zur Medientheorie*, szerk. Günther HELMES – Werner KÖSTER, Reclam, Stuttgart, 2002.; *The Photography Reader*, szerk. Liz WELLS, Routledge, New York, 2003.

éveiig, hogy világossá váljon a meglehetősen vehemensen argumentált, tézisszerű szövegben az a perspektívaváltás, amely az egész gondolatmenet, és ezáltal a későbbi teljes recepció jelentős részének is a terhét hordozza. Ez a váltás voltaképpen a szubjektum (a művész) és az objektum (a műalkotás) viszonyának felcserélése, a műalkotás itt ugyanis már nem a művész teremtő szellemét tükrözi vissza, hanem az apparátus, az „anyag”, vagy a „technika” tesz láthatóvá valamit, miáltal a szem látóképessége – úgymint az emberi szubjektum egy perifériája – bővül, kiterjesztődik; az eszköz lesz a művészi tevékenység ágense, a művész pedig mintegy alárendelődik a nyersanyagának. Moholy-Nagy művészeti koncepciója ezáltal korai médiaelméleti vázlattá avanszál, amelyre éppen ezért többen felfigyeltek, mint például kortársként Walter Benjamin¹³ vagy később Friedrich Kittler¹⁴ (akit elsősorban a gramfon tárolótechnikájával kapcsolatos gondolatok foglalkoztatták). A *Produkción – reprodukcióban*, amely tehát a *Festészet, fényképezés, filmben* a szűkszavú fotóelméleti fejezetet követi, mégis korábban keletkezett, nem annyira a vizuális mezőről, mint inkább általános esztétikai elgondolásokról van szó: a művész és a művészeti tevékenység, a „Gestaltung” (‘alakítás’) a felhasznált nyersanyag megnövekedett jelentősége ellenére is a középpontban marad. Mindennek ellenére, illetve éppen ezért figyelemreméltók a bevezető passzusok, amelyek a művészeti tevékenységet egy antropológiai modellben alapozzák meg: „Az ember felépítését tekintve valamennyi funkcionális apparátusnak szintézise”.¹⁵ Ennek értelmében az emberi szubjektum kicserélhető elemeire bomlik (amelyek funkcionálizálódnak és szerializálódnak), és csak ezáltal felelhet meg a művészet igényeinek, amennyiben az éppenséggel az egyes elemek közötti „új relációk” létesítésében érdekelt. A műalkotás mindazonáltal mégiscsak a végtelennel áll kapcsolatban, Moholy-Nagy szerint ugyanis az „ember sajátzerűsége” („menschliche Eigenart”) éppen abban áll, hogy az apparátusok „sohasem telítődnek” („nie zu sättigen”),¹⁶ így aztán a művészet számára végtelen sok tennivaló adatik. Mindez azonban nem cáfolja azt, hogy ezt az esztétikai modellt az ember funkcionális felosztása teszi lehetővé. Ez ugyanakkor nem valamiféle destrukció jegyében történik, inkább egy – esztétikai eredetű – teljességigény és az antro-

¹³ Általánosságban Moholy-Nagyot, méghozzá éppen az itt tárgyalt szöveghelyekre hivatkozva, Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosítás korában* című nevezetes tanulmányának fontos előzményeként tartják számon (lásd például Howard EILAND – Michael W. JENNINGS, *Walter Benjamin. A Critical Life*, Harvard UP, Cambridge, 2014, 172.). A két szöveg – mint a művészet az új technikai médiumok hatására bekövetkezett funkcióváltásának legfontosabb dokumentumainak – összevetése az 1970-es évektől élenkülő Moholy-Nagy-recepció fő szövege. Benjamin egyébként kétszer említi Moholy-Nagyot, elsőként Karl Bloßfeldt albumának recenziójában (*Neues von Blumen*, 1929, itt Moholy-Nagy az új technikai médium, a fotográfia apológójaként bukkan elő), majd a *Fényképezés rövid történetében*, 1931-ben, a fényképezés és a festészet, vagyis a „Gestaltung” régi formái és az új technikai médium viszonya kapcsán; mindez valóban Moholy-Nagy elméleti szövegeinek igen beható ismeretéről tesz tanúbizonyságot. Vö. Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, szerk. Rolf TIEDEMANN – Hermann SCHWEPPEHÄUSER, Suhrkamp, Frankfurt, 1991, II/1., 382.; III., 151.

¹⁴ Friedrich KITTNER, *Grammophon Film Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, 74–75.

¹⁵ PASSUTH, I. m., 290. Az eredeti mondat így hangzik: „Der Aufbau des Menschen ist die Syntese aller seiner Funktionsapparate.” A magyar fordításból hiányzik a birtokviszony, vagyis, hogy az ember funkcionális apparátusairól van szó (ez a fontos vonatkozás azonban többé-kevésbé beazonosítható a következő mondatból).

¹⁶ Uo.

pológiai alapmodell töredezettsége közötti feszültség kerül a középpontba, az antropológia és a funkcionális-gépi diszparitás feszültsége vagy dinamikája. Innen nézvést belátható az is, hogy már a második Moholy-Nagy-könyvben, *Az anyagtól az építészetig*ben egy a fentivel ellentétes tendencia kap szót, amennyiben ott a szerző programmatikus éllel a „szektorszerű ember”-től az „egész emberig”¹⁷ kívánja elvezetni az olvasót egy antropológiai gyökerű pedagógiai program keretében, amely 1929-ben – amint azt a szakirodalom is joggal kiemeli¹⁸ – erősen a Bauhausban töltött évek, az ottani tanítási gyakorlat hatása alatt állt. Miközben, amint ez talán a fentiek tükrében belátható, az alapkoncepció, vagyis inkább az alapprobléma már a Bauhaus-időszak előtt is megjelent. Az itt körvonalazódó esztétika tehát egy funkcionális művészetfelfogás: a művészetnek nem a „szépséghez”, vagy a szép megtapasztalásához vagy az abban való részesüléshez van köze, hanem feladata, funkciója van, egy olyan feladata, amely antropológiai alapozottságú, vagyis első körben ennek a funkcionalitásnak nincsenek szociális vagy politikai implikációi.¹⁹ A szöveg a művészet autonómiája, a művészeti alkotás egy bizonyos autopoietikus mozzanata mellett érvel, mindezt azonban az antropológiai modellen belül, ahogy ez más ez idő tájt keletkezett avantgárd öndefiníciókban – még ha igen eltérő formában is – megfigyelhető. A művészetet egy szélesebb kulturális kontextus olyan funkciójaként vagy gyakorlataként azonosítják, amely a maga részéről az emberkép modifikálhatóságán, alakíthatóságán alapul: a művészetet modern antropotechnikaként értik, amely e tekintetben az emberek neveléséhez, képzéséhez áll közel. Ugyanezen alapgondolatból vezethető le a „design” elméleti fundamentuma, amely probléma Moholy-Nagyot különösen utolsó, Chicagóban töltött éveiben foglalkoztatta,²⁰ már amennyiben tehát a „design”-t az esztétika funkcionális helyettesítésének értjük.

Anélkül, hogy tovább követnénk e koncepció nyomát és jelentőségét Moholy-Nagy későbbi, a maguk részéről is többfelé vezető írásaiban, még egyszer térjünk vissza a *Produkción – reprodukció* szövegéhez, hogy a fent idézett 1922-es gondolat kivételes jelentőségét – még a Bauhaus-élmény és a konstruktivizmushoz való kapcsolódás előtt – pontosabban megérthessük. A szöveg keletkezéséről a legtöbbet Moholy-Nagy már említett első feleségétől, Lucia Schulztól (később a Lucia Moholy nevet használta) tudjuk. Lucia Moholy 1972-es, vékony, ám annál különösebb két nyelvű könyvecskéjében, amely *Marginalien zu Moholy-Nagy (Széjjegyzetek Moholy-Nagyhoz)* címmel jelent meg, kapcsolatát férjéhez „szimbiotikus munkaközösségnek” nevezi, amely működését éppen a tárgyalt 1922-es szöveg keletkezésével illusztrálja.²¹ Ez a könyvecske, amely Lucia Moholy egyetlen nyomtatásban megjelent memoár-

¹⁷ MOHOLY-NAGY, *Az anyagtól az építészetig*, 10–11.

¹⁸ BOTÁR, I. m., 189.

¹⁹ Ezt azért érdemes külön kiemelni, mert a Moholy-Nagy-recepció egy része, különösen az 1970-es években, az avantgárd egy politikai-ideológia értelmezése felől közelített az életműhöz, annak fő jellemzőjeként valamiféle (politikai színezetű) aktivizmust tételezve, vö. Hannah WEITEMEIER, *Licht-Visionen. Ein Experiment von Moholy-Nagy*, Bauhaus-Archiv, Berlin, 1972.

²⁰ MOHOLY-NAGY, *Látás mozgásban*, 42.

²¹ Lucia MOHOLY, *Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten / Marginal Notes. Documentary Absurdities*, Scherpe, Krefeld, 1972, 11., 15.

ja,²² a Moholy-Naggyal töltött évekről igen hűvösen, majdhogynem személytelenül számol be. A szerző, aki válásuk után fotográfusként és a könyvszakmában dolgozott, majd a háború után Angliában telepedett le, ahol többek között meghatározó figurája lett a könyvtári mikrofilm archíválásnak, mindössze a Moholy-Nagy-recepció néhány pontatlanságának, „dokumentarische Ungereimtheit”-jének kijavításában, pontosításában látszik érdekeltnek lenni – legalábbis a felszínen –, miközben ezáltal a szerepe az életműben, korántsem csak mint feleség, hanem mint munkatárs és az alkotás folyamatának közvetlen tanúja, sokkal világosabb és jelentősebb kontúrokat nyer, mint azt a korabeli Moholy-Nagy recepció számon tartotta. A könyv tehát a *Produkciónak – reprodukciónak* keletkezését, mint Moholy-Nagy munkamódszerének egy tipikus példáját, egy írásfolyamatként, írásjelenetként mutatja be, amely forrása egy idilli, természeti környezetben folytatott beszélgetés, ezt követi a megfogalmazás hosszadalmas és fárasztó processzusa, amely során a szöveg alakot ölt, és ahol Moholy-Nagy László és Lucia Moholy alakjában mintegy két ellentétes intellektuális erő feszül egymásnak: a férfi a szinte zavarosságig zabolázhatatlan teremtő alkotás képviselője, míg az asszony a racionalitás jegyében az értelem és a német nyelv zablját próbálja ráerőltetni férje elszabadult gondolatfutamaira és szóalkotásaira, vagyis a nyelvi megformálás tényleges feladatát végzi. Ez a – kétségkívül a nemi szerepek koncipiáltsága felől sem érdektelen²³ – munkamegosztás mintegy beleíródik magába a szövegbe, a produktív és reprodukív alkotás megkülönböztetésébe, továbbá rámutat a Moholy-Nagy-életmű egészét jellemző rövid, manifesztumszerű megfogalmazások sajátos, heterogén vagy diszjunkt nyelvi eredetére. Ennek tükrében Moholy-Nagy fent alaposabban vizsgált antropológiai alaptétele, amely nyelvi idiomatikusságára, barkácsoltságára, esetlegességeire, hungarizmusaira és hibáira Lucia Moholy többször utal,²⁴ egy transzformációs illetve mutációs folyamat, vagyis egy fordítási gyakorlatnak, végeredményben tehát egy nyelvi értelemben vett alakításnak, „Gestaltung”-nak tekinthető. Az alapkoncepció tehát magában hordozza saját heterogén nyelvi eredetét vagy identitását, és magával viszi hosszú, több irányba tartó vándorútjára a 20. századi kultúratudományos diskurzusokban.

²² A berlini Bauhaus-Archivban található Lucia Moholy-hagyatékban két kéziratos, terjedelmesebb emlékirat-töredék is fennmaradt, amelyek feltehetően később, a *Marginalien...* után keletkeztek (kezdősoruk alapján „Frau des zwanzigsten Jahrhunderts...” és „Zur Zeit als ich mein Elternhaus verließ...”, Inventar-Nummer 12.433/227–255, illetve 256–333).

²³ Erről körültekintőbben lásd Mercedes VALDIVIESO, *Eine „symbiotische Arbeitsgemeinschaft” und die Folgen. Lucia und László Moholy-Nagy = Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, szerk. Renate BERGER, Böhlau, Köln–Weimar–Wien, 2000, 143.

²⁴ Vö. MOHOLY, *Marginalien*, 11.; illetve a korábban említett, „Zur Zeit als ich mein Elternhaus verließ”-kezdetű kéziratban maradt emlékeztet.

Szonettek egy posztnyugatos lírából

Petri György hagyatéka

Az 1960-as, 1970-es évek líra(nyelv)i fordulatának, a posztmodern magyar költészet születésének kiemelt, paradigmikus verstípusa a szonett volt.¹ Petri György lírájában – mint Tandori Dezsőében is – meghatározó szerepet töltött be ez a tizennégy soros, nyolc évszázados, máig megújulni képes versforma. Petri költészetében az antiktól a 20. századi formákon, műfajokon át a saját hibridek létrehozásáig sokféle vers megtalálható, mind a költészet szabály- és modellszerűsége (és annak alakíthatósága, lebontása), mind az egyes versek nagyobb kontextusba helyezése, a kötetkompozícióban gondolkodás jellemző attitűdjére. A szonett Petrinél gyakran ars poétikus, kötet-címadó versként tudósít a hagyomány és az újításvágy egyszerre fennálló igényéről, a nyelvvalóságáról vagy a kimondás akadályozottságáról. Több szonettjében műfajmegjelölő címet vagy szójátékot, szóalkotást használ (*SZONETTJEL*, *rozzanett*, *szonetlen*, *szonettetheték*), s nemcsak verseiben, de fordításaiban² is kiemelt szerepet kapott e verstípus. Szinte minden kötetében található egy-egy – a formával való játék (annak kifordítása, roncsolása, átírása) e költészet líranyelv-megújító vállalkozásával függ össze. Petri kiadatlan versei között csaknem ugyanannyi szonett található, mint a közzétett életmű egészében. E tanulmány az ismert versek, illetve egy korábban feldolgozatlan, jelentős kéz- és gépiratgyűjtemény³ szonettjeinek összeolvasásával igyekszik árnyalni Petri lírájának történeti-poétikai ívét.

Az első Petri György-kötetben (*Magyarázatok M. számára*) nem jelent meg szonett, de ugyanebből az évből (1971) ismert néhány, a posztumusz gyűjteményben⁴ közzétett: *Szonettek: 1. Jobb fogalmunk híján...*, *2. Szellőztetél...* Található a kötetben két korai – a szerkesztők szerint 1964-ben keletkezett – szonett is: a *Szabadulás*⁵ és

¹ E tanulmány egy nagyobb, szonettel foglalkozó munka része, előzménye a *Versválság/újírás és önreflexivitás a (poszt)modern szonettben* című írás, lásd *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ – KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN – LÉNÁRT TAMÁS, RÁCIÓ, Budapest, 2017, 103–116.

² Bertold Brechtől és August von Platen-Hallermündétől fordított néhány szonettet. A hagyatékban fellelhető több versfordítás-vázlat, a szonettek közül például Shakespeare *Szonettek*-ből a 66. *szonett*.

³ A Petri-hagyaték egy része családtagoknál, más kéziratok közgyűjteményekben vagy épp magángyűjtőknél található. E tanulmány létrejöttéhez nagyban hozzájárult egy magángyűjtemény feldolgozásának lehetősége – köszönettel tartozom a hozzáférés és a hivatkozások engedélyezéséért Kiss Ferencnek, a közvetítésért Parádi Andreának (PIM), illetve a közlési jogokért Pap Máriának és Dávid Annának (Magvető). Továbbá köszönöm a szöveg javítása érdekében a doktori eljárásban résztvevőkön kívül Buda Attila és Várady Szabolcs megjegyzéseit. A tanulmányban említett, idézett összes gép- és kézirat Kiss Ferenc magángyűjteményének része.

⁴ PETRI György *munkái*, I., *Összegyűjtött versek*, szerk. RÉZ PÁL – LAKATOS ANDRÁS – VÁRADY SZABOLCS, Magvető, Budapest, 2003.

⁵ *Uo.*, 478–479. A *Szabadulás* című szonettnek két gépiratváltozata (mindkettő autográf aláírással) található Kiss Ferenc gyűjteményében. Az egyik szerint a vers datálása: 1965. február 5., azonban itt az év