

Weimartól Kiskunhalomig (Az „új tárgyiasságról” és poetikájának adaptációjáról Nagy Lajos szociográfiai elbeszéléseiben)

ILLÉS LÁSZLÓ

Ígéretes módon jelöli meg a pécsi egyetem irodalomtörténeti és irodalomelméleti tanszékeinek kutatási programja a harmincas évek magyar epikájában megfigyelhető poetikai szemléletforma-változást, illetve a változások vizsgálatának szükségességét.¹ Bizonyosan helytálló, hogy az irodalomtörténeti folyamat a kontinuitás és diszkontinuitás dialektikájának övezeteiben, a különböző műfajokban azt a problémát juttatja kifejezésre, hogy képes-e az irodalmi *létszemlélet* eljutni a *modernség* szintjére, azaz képes-e adekvát módon érzékelni és kifejezni az irodalom a század egyre feszültebb konvulziói közt az individuum, az ember integritása biztosításának vagy megingásának gondját. Személy szerint ugyanis – konzervatív módon – változatlanul azt a vélelmet táplálom, hogy az irodalmi tudatformákban az emberi személyiség pszichikai és tudati állapotának sajátos visszatükröződése jelenik meg, természetesen mindig az adott történeti és szociológiai koordináták közt megvalósulva. Teljesen helytálló a problematika megállapítása, miszerint a „poetikai-elbeszéléstani vizsgálódás nem állhat meg szinkron- és történeti-poetikai

¹ A JPTE Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékei által 1992. április 3–5-én rendezett szimpozium programtanulmánya.

elemzéseknél, hanem *eszme- és gondolkodástörténeti* (kiemelés tőlem – I.L.) illetve művelődéstörténeti szempontok érvényesítésével válhat csak hitelessé.” S az is elengedhetetlen, hogy a történeti-poetikai modellek „világirodalmi kontextusban” határozottassanak meg, különben – csak a kis magyar globuson szemlélődve – lehetetlen megérteni, miért van az, hogy „a klasszikus modernség második hullámában újraformálódó polgári-liberális eszmerendszerek hazai begyökerezetlensége miatt ... bizonyos epikai alakzatok ... képtelenek kibontakozni.”²

Eszmefuttatásunkban egy ilyen „fékezett kifejlődésű” poetikai modellre szeretnénk utalni (s valóban csak utalni, mivel a téma kifejtése egyébként egész monográfiát igényelne); továbbá azt a kiegészítést gondolnók tenni, hogy a század húszas-harmincas éveiben már a magyar térfélen is jelen voltak olyan áramlatok, amelyek „a polgári-liberális eszmerendszereken” túl helyezkedtek el. Manapság könnyen megérthető, hogy ezek modernségének vagy retrográd jellegének megítélése igen bonyolult kérdéseket vet fel, főleg, ha tudományos objektivitással közeledünk hozzájuk”. Az ún. „irodalmi szociográfia” epikai poetikájához fűznénk tehát megjegyzéseinket, amelyek sajátosságait az az intenció is indokolja (ld. a programmatikát), miszerint itt „irodalmi és irodalmon kívüli formaelvek” kapcsolatáról van szó.

Előlegezett tételünk tehát így hangzik: a modernség klasszikus és avantgarde fázisai után – lényegében a húszas években, a húszas-harmincas évek fordulóján, egy évtizedre – egy olyan irodalmi-művészeti irányzat lépett fel széles földrajzi övezetekben, nevezetesen az „új tárgyiaság” (Neue Sachlichkeit), amely őrizte még némileg avantgardista tradícióit, de egyúttal – különös módon – tagadta is azokat. Az irányzaton belüli irányzatok a hagyományörzés és megtagadás aránybeli eltolódásának megannyi változatát mutatják. Ez a variabilitás egyébként magát az avantgardot is mindvé-

gig jellemezte. A Neue Sachlichkeit e minőségével feltétlenül a modernség igényeinek betöltésére törekedett, de – bármily meglepő is ez – már az évtizedekkel későbbi posztmodern létérzékelés bizonyos elemeit is előlegezte. Azt mondhatnók: történetileg határhelyzetben került sor a modernség két hulláma értékérvényeinek megingására a feltoluló, különböző színű „újbarbárság” antikultúrája közötti övezetben. A magyar irodalomtörténet-írás – éppen a globusba zártságból származó hamis tudat miatt – nem fordított kellő figyelmet arra a tényre, hogy a harmincas években kibontakozó ún. „szociográfiai irodalom” (a fiction és a non-fiction jellegzetes keverékműfaja) egy szélesebb világirodalmi kontextus része, nevezetesen az „új tárgyiasság” hazai változata. Ennek figyelmen kívül hagyása az oka annak, amiért irodalomtörténet-írásunk csak retorikailag tudja magyarázatát adni az avantgarde hazai kifulladásának. Az „új tárgyiasság” poetikai struktúrái, „epikai poetikája” számtalan azonosságot mutat (és persze eltéréseket is) a húszas években Európa-szerte és Amerikában egyaránt fellépő „új tárgyiassággal”, amely – felfogásunk szerint – a „modernség második hullámának”, azaz az avantgardnak utolsó fellobbanása a két háború közti időben. (Antropológiai velleitásaitól megfosztott módon, azaz torzult, kiüresedett formákban egyes elemei a harmincas évek végének „új klasszicizmusában” élnek tovább rövid ideig.³ Fontos hangsúlyoznunk, hogy ennek az „új klasszicizmusnak” egyúttal olyan változatai is léteztek, főleg az „új barbárság” elleni védekezés jegyében, amelyek megőrizték, sőt felfokoz-

3 L. erről a szerző tanulmányát: *A paradigmaváltás és a totális diktatúrák. In: "de nem felelnek, úgy felelnek" A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján.* Szerk.: KABDEBŐ Lóránt és KULCSÁR SZABÓ Ernő. Pécs, 1992. 145–165.; továbbá: H.R. PAUCKER: *Neue Sachlichkeit – Literatur im Dritten Reich und im Exil.* (Új tárgyiasság – Irodalom a Harmadik Birodalomban és az emigrációban). Stuttgart, 1976; Peter Ulrich HEIN: *Die Brücke ins Geisterreich – Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus* (Híd a szellemirodalomba – Művészi avantgarde a kultúrkritika és a fasizmus között). Rowohlt V., Reinbek, 1992.

ták antropológiai kötődésüket; ennek vizsgálata azonban már kívül esik jelen feladatunkon.)

Úgy vélem, a témának legitim viszonya van a modernséghez.⁴ S nem csupán a negativitás okán, mivel az „új tárgyiaság” az expresszionizmus, e jellegzetes s talán legfontosabb avantgarde irányzat ellenhatásaként jött létre; hanem mivel „megszüntette-megőrizve” változatlanok maradtak az időben (mivel nagyrészt megoldatlanok maradtak) azok a szubsztanciák, amelyek a modernséget is éltették. Bizonyos szempontból persze igaz lehet, hogy a modernségben csupán egy többfázisú stílusrendszert kell látnunk (Flaker); avagy megelégedhetnénk azzal, hogy a modernség „új és konvenció-nélküli, és nem konform a tradícióval” (Žmegač), avagy, hogy „a modernség annyi mint korszerűség” (Vajda); mégis – úgy véljük – tovább kell hatolnunk lényege teljesebb megértéséhez. „Mik voltak a »modern ember« számára a szubsztantív, a legnagyobb értékek?” – tette fel a kérdést egyetemi előadásai során, az első világháborút követően Ortega y Gasset, a madridi egyetem tanára. Így válaszolt: „A tudomány, az erkölcs, a művészet, az igazságosság – az, amit

⁴ A kérdésnek – mint közismert – tekintélyes irodalma van. Mi ebből kizárólag azokra utalunk, amelyek álláspontunk kialakításához közvetlenebb indítékot adtak. Ezek: Aleksander FLAKER: *Zwischen Moderne und Postmoderne* (A modernség és az avantgarde között). Neohelicon, 1984. 1.sz. 31–45.; Jürgen HABERMAS: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (A modernség – egy be nem végzett tervezet). Philosophisch-politische Aufsätze – 1977–1990. Reclam V., Leipzig, 1990. 32–55.; Hans Robert JAUSS: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Moderne* (Az irodalmi hagyomány és a modernség mai tudata). In: H.R.J.: *Literaturgeschichte als Provokation* (Az irodalomtörténet mint provokáció). Frankfurt am M., 1970.; KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Klassische Moderne, Avantgarde, Postmoderne* (A klasszikus modernség, az avantgarde és a posztmodern). Neohelicon, 1989. 1.sz. 29–44.; Harry LEVIN: *What was Modernism?* (Mi volt a modernség?) In: *Refractions*. Oxford University Press, New York, 1966; TALLÁR Ferenc: *Válaszúton? Jegyzetek a modernről és a posztmodernről*. Valóság, 1988. 7.sz. 33–52.; VAJDA György Mihály: *Modernség, dráma, Brecht*. Bp., 1981; Viktor ŽMEGAČ: *Die Jahrhundertwende (um 1900), als literaturhistorischer Begriff* (A századforduló – 1900 körül – mint irodalomtörténeti fogalom). Neohelicon, 1984. 1.sz. 19–30.

kultúrának neveztek... egy pillanatra el volt gondolható, hogy a modernitás felfedezi az élet immanens értékeit. De egy kissé gondosabb vizsgálat megmutatja, hogy ez a felfogás nem volt találó.”⁵

A rezignáció, amely Ortega szavaiban kifejezésre jut, a későbbiekben még felerősödik. A modernitásban megnyilvánuló nagy akarat, a *felvilágosodás örökségeként* vállalt *volonté générale* ügye – úgy tetszett – vesztésre áll az első világháború addig sohasem látott szörnyűségei és az azt követő konvulziók idején. A klasszikus modernség szelídebb hullámai után az avantgarde agresszivitása tett felfokozott kísérletet a modernség projektumának valóra váltására, megkísérelte belevinni a művészetet az életbe és az életet a művészetbe. Mi volt tehát a modernség „tervezetének” lényege? Úgy vélem, Jürgen Habermas válasza e tekintetben a legtalálób, midőn Max Weber nyomán kifejti: „A modernség programját a 18. században a felvilágosodás filozófusai dolgozták ki, s ez abban áll, hogy az objektív tudományok, az erkölcs és a jog egyetemes alapjai és az autonóm művészet mindenkor öntörvényeik szerint fejlődnek, de a felgyűlt kognitív potenciál ugyanakkor kilép ezoterikusan fensőbbeséges formái közül, mégpedig azért, hogy hasznára váljon a gyakorlatnak, azaz a létviszonyok ésszerű alakításának.”⁶ Említést érdemel, hogy az „erkölcs és a jog” habermasi terminusa Max Webernél még konkrétabb volt: ő az „igazságosság” (Gerechtigkeit) fogalmát használta. (Emlékezzünk: Ortégánál ugyanezt a fogalmat találjuk.) Maga Habermas nem mulasztja el megemlíteni, hogy már a „promesse de bonheur-t képviselő Baudelaire-nél a megbékélés utópiája a szociális világ megbékélés-nélkülisége kritikai visszatükrözésébe csap át”.⁷ Látható tehát: az erkölcs, a jog, az igazságosság „mint a létviszonyok ésszerű alakításának” eszközei – kétségkívül az *individuum mint szo-*

5 JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, 1923. Magyarul: *Korunk feladata*. Bp., 1944. 69.

6 JÜRGEN HABERMAS, id. mű, 41–42.

7 Uo., 46.

ciális lény státusának elengedhetetlen feltételei voltak a modernségben. A modernség „nagy metatörténeteinek” témája „az univerzális történelemben megvalósuló emberi emancipáció” (Tallár), s e projektum végső megingása lesz több mint egy félszázaddal később majd a posztmodern világlátás kiindulópontja, midőn – úgy tetszik – eltűnik „a jövőtudat, az az utópikus perspektíva ..., mely a modern fejlődés motorja volt”. De addig még hosszú út vezet. Egyelőre szögezzük le szubjektív vélelmünket: *a modernség művészeti instrumentáriuma nem teljes, ha abból kiejtjük „a társadalomanalízis ismeretelméleti funkcióit”* (Flaker) és helyükbe kizárólagosan „az esztétikai funkció prioritását állítjuk; aminthogy erre végül is sem az avantgarde irányzatok egésze, sem az „új tárgyiasság” egésze nem volt képes. E mozzanat fel- és elismerésének majd következményei lesznek későbbi fejtegetéseink során.

A húszas évek elején – a világháború, a forradalmak és ellenforradalmak múltával – egy világ múlt el, amely soha többé vissza nem térhetett. A „modernség projektje” olyan vereséget szenvedett ekkor, amelyet – minden önáltató hiedelem ellenére – soha többé nem tudott kiheverni. (A korrekcióra erőszakkal vállalkozó későbbi univerzális képződmények még tovább mélyítették a válságot.) Korlátozzuk azonban figyelmünket a közvetlenül a háborút követő évtizedre, a weimári demokrácia mint az „új tárgyiasság” művészete keretének viszonyaira. Találón jellemzi ezt az ellentmondásos világot Wieland Schmied, a művészettörténész: „Emlékezetünkbe idézzük a nagyváros éjszakai életét, a klubokat, a balettet és a bálakat, a bárakat és a bordélyházakat, a Barnum és Baley cirkuszát, s talán még a technikai találmányok, a modern gépkonstrukciók is eszünkbe jutnak, a rádió és a hanglemez, a repülőgép és a Zeppelin léghajó; de ugyanakkor nem szabadna elfelejtenünk ezeknek az éveknek egy másik aspektusát, az infláció és a depresszió éveit, a munkanélküliséget és a lázongásokat, a szociális nyomorúságot és az erkölcsi agóniát, gyanús koalíciókat és a parlamenti szócséplést, nacionalista puccsokat és politikai gyilkosságo-

kat, a gazdasági összeomlást és a társadalmi jogfosztottságot.”⁸ (A magyar irodalomolvasó mintha csak Nagy Lajos Jeremiádjának sűrítmenyét hallaná.) Mindezt figyelembe véve könnyű megértenünk, hogy az expresszionizmusnak szükségyszerűen le kellett hanyatlania; mint Lukács György híreshírhedt tanulmányából (*Az expresszionizmus nagysága és bukása*) tudjuk, Wilhelm Worringer már 1920-ban meghirdette: az expresszionizmus halott. Valószínű azonban, hogy ez a nekrológ elsietett volt, hiszen nem véletlenül tört ki több mint másfél évtized után, 1938-ban az ún. „expresszionizmus-vita”⁹, amelyben a fő kontrahensek, Lukács, Ernst Bloch és Bertolt Brecht – mindegyik a maga módján – változatlanul a korszerű, azaz modern művészet arculatának kialakításáért küzdöttek. Átfogóbb ügyről volt tehát szó, de az expresszionizmus ürügyén. Lukács számára az expresszionizmus, általában az avantgarde s legközvetlenebbül éppen az „új tárgyiasság” leküzdését, a realizmus tételezését jelentette ez a vita, ebbe a fogalomba sűrítette a Hegeltől, Goethétől származtatott univerzalitást, a „fausti modell” vízióját. Bloch számára az avantgardban rejlő utópia átmentése volt fontos, mégpedig a fenyegető „elművészietlenítés” („Entkünstung”)¹⁰ kétoldalt is elterülő övezeteiből; Brecht pedig egy megváltozott kor megváltozott eszközeivel élve tett kísérletet a modernség változatlanul aktuális témáinak megragadására.¹¹

8 Wieland SCHMIED: *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland – 1918–1933*. Fackelträger Verlag, Schmidt-Küser GmbH, Hannover, 1969. 12.

9 Fontosabb anyagait ld. Hans-Jürgen SCHMITT (szerk.): *Die Expressionismus-Debatte – Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Suhrkamp V., Frankfurt am M., 1973.; A vita teljes anyaga, bőséges jegyzet-apparátussal és bibliográfiákkal felszerelve jelen tanulmány szerzője szerkesztésében, magyarul kiadásra vár.

10 Th.W. ADORNO: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp V., Frankfurt am M., 1973. 123.

11 VAJDA György Mihály egyenesen úgy véli, hogy Brecht szorosabban kapcsolódik a modernséghez, mint az avantgardehoz. L. id. mű, 31.; A témához lásd még: Werner MITTENZWEI: *Brecht und die Schicksale der Materialästhetik – Illusion oder versäumte Entwicklung einer Kunststrichtung?* In: *Künstlerische Avantgarde*. Akademie-V., Berlin, 1979. 141–168.

Mindezek a viták azonban kétségtelenül az avantgarde utóélete során zajlottak, maga az expresszionizmus nagy korszaka elmúlt. A háború és a polgárháborúk borzalmai elsöpörték a hiedelmet, hogy „az ember – jó”, hogy „az ember áll a középpontban”, s hogy az „embertestvériség” célul tűzhető ki, s hogy e földön megvalósítható a paradicsom.¹² Ezek a pacifista és szocialisztikus nézetek¹³ – már korán megelőlegezve a jövőt – vízióknak bizonyultak, a tézisekből gyúrt hősök vértelen sémákká sápadtak. Az extázis kifulladt, a pátosz komédiává silányult. Nem szűnt meg ugyan a modernitás igényének explozivitása, de merőben új megjelenési formákat kellett öltenie.¹⁴

Ezen a ponton lépett fel az „új tárgyiasság”. Az a pillanat volt ez, amikor „többé már nem a nyelv, hanem a dologi, az anyagi, a létező válik az irodalmiság instanciájává.”¹⁵ A des-saui Bauhaus magyar teoretikusa, Kállai Ernő, Kassák Lajos képerarchitektúráinak értő méltatója, a modern művészetnek az individualista életérzés szűkösségéből való kitörésre irányuló két radikális kísérletét az expresszionizmusban és az azt felváltó konstruktivizmusban jelölte meg.¹⁶ Kállai már ekkor (1924-ben) jó érzékkel tapintotta ki, hogy a hűvös

12 L. ehhez: Karl-Heinz HUCKE: *Utopie und Ideologie in der expressionistischen Lyrik*. Max Niemeyer V., Tübingen, 1980.; és Hans-Jörg KNOBLOCH: *Das Ende des Expressionismus – Von der Tragödie zur Komödie*. (Az expresszionizmus vége – A tragédiától a komédiáig). Lang V., Frankfurt am M., 1975. (Knobloch Hannst Johst, Paul Kornfeld, Ernst Toller, Friedrich Wolf és Walter Hasenclever drámaírói útját elemzi, az expresszionizmustól a Neue Sachlichkeitig.)

13 L. erről: Herbert KÜHN: *Expressionismus und Sozialismus*. In: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*. 1919/20. 2.sz. 28.

14 Adorno szerint „a valódi modernséget a rombolás jegye hitelesíti; az a mozzanat, amely a »mindig-ugyanaz« zártágát elkeseredetten kétségbe vonja; az explozió az egyik fő jellemző jegye.” In: Th.W. ADORNO, id. mű, 41.

15 KULCSÁR SZABÓ Ernő, id. mű, 37.

16 KALLAI Ernő: *Konstruktivizmus*. Ma, (Wien), 1923. máj. 1. 8. Újabb in: K.E.: *Művészet veszélyes csillagzat alatt*. Bp., 1981. 74–75. L. még in: E.K.: *Vision und Formgesetz – Aufsätze über Kunst und Künstler – 1921–1933*. Gustav Kiepenheuer V., Leipzig und Weimar, 1986. 62–74.

mértani formákban megjelenő konstruktivizmus nem egyéb, mint „a gazdasági és technikai, tehát tárgyi, dologi szervezkedésre irányuló modern nagykapitalizmus esztétikai parafázisa”.¹⁷ Egy későbbi tanulmányában a technika, a motorizáció és a racionalizálás rendkívüli kiterjedését jelölte meg a művészeti fejlődést erőteljesen befolyásoló tényezőként, mint olyasvalamit, ami az emberi létezés lényeges vonatkozásait érinti, s éppen az elgépiesedés ellenében a lélek valamennyi irracionális tartalékát mozgósítja.¹⁸ Az újrealizmus és a mágia szülőhelye körül járunk, amikor őt hallgatjuk.

A műalkotás új technológiája ugyanakkor egyáltalán nem irracionális indítékokra támaszkodott. Egy jó évtizeddel később az „újtárgyas” Brecht így határozta meg az okokat: „Új problémák merülnek fel, és új megoldásokat követelnek. Változik a valóság; akkor, hogy ábrázolhassuk, meg kell változnia az ábrázolás módjának is.”¹⁹ Walter Benjamin 1934. április 27-én *Der Autor als Produzent* (A szerző mint termelő) címmel előadást tartott a fasizmus tanulmányozására alakult párizsi intézetben. Nem sokkal később, július 3-án meglátogatta Svendborgon a betegeskedő Brechtet; beszélgetésük – mint arról Benjamin másnapi naplóbejegyzése tanúskodik – e körül az előadás körül forgott. Benjamin így jellemzi annak lényegét: „Elméleti fejtegetéseim szerint az irodalom forradalmi funkciójának egyik döntő kritériuma a technikai haladás mértékében rejlik, s ez a művészeti formák és ezzel együtt a szellemi termelési eszközök átfunkcionálására fut ki.”²⁰

Elkerülhetetlen e ponton, hogy rá ne pillantsunk arra a szociológiai környezetre, amely kikényszerítette ezt az átfunkcionálást. Ismeretes, hogy az első világháborúban vere-

17 Korrekturát. In: uo. 84., németül in: *Vision ...*, 62.

18 *Kunst und Technik* (1931). In: *Vision...* 200.

19 Bertolt BRECHT: *Volkstümlichkeit und Realismus* (1938). Első közlése: *Sinn und Form*, 1958. 4.sz. 495–502.; Magyarul: *Népiség és realizmus*. In: B.B.: *Irodalomról és művészetről*. Bp., 1970. 234.

20 Walter BENJAMIN: *Versuche über Brecht*. Suhrkamp V., Frankfurt am M., 1966. 117.

séget szenvedett Németország gazdasága a húszas évek elejére teljesen szétzilálódott, a társadalmi életet puccsok és forradalmi megmozdulások rázták meg. 1924-ben azonban az USA-ban életbe lépett a Dawes-terv; az amerikai fináncióke Németországot szemelte ki a tőkeinvestíció kedvező terepéül. Európában egyébként is levonulóban volt a forradalmi hullám: Oroszországban elcsendesedett a polgárháború, Itáliában 1922-ben etablirozódott a fasizmus, 1923 szeptemberében Bulgáriában, novemberében Krakkóban és Hamburgban szenvedtek vereséget a baloldali fegyveres felkelések. A tőke biztonságos befektetésének esélyei nőttek. A következő években húszmilliárdnyi investíció folyt át Németországba (ez akkor óriási összeg volt), s ez lehetővé tette a technikai és munkaszervezési racionalizálás magas fokát. A racionalizálás rohamos tempóban terjeszkedett ki a termelésre, a közlekedésre, az élet minden területére, beleértve az építészetet (funkcionalizmus, Bauhaus), s szinte valamennyi művészetet; a célszerűség az esztétikai érték rangjára emelkedett. Nem a vélemények voltak többé fontosak, hanem a tények. Ez a helyzet elsöpörte az „improduktív” osztályharcelméleteket. Amiként egy liberális gazdasági szakíró megfogalmazta: a józan amerikai üzleti elvekkel együtt a konjunktúra jegyében bevonult az osztályharcoktól szétzilált német társadalom életébe a tárgyiasság szelleme.²¹

Ebben a légkörben jelent meg Németországban Henry Ford *Mein Leben und Werk* (Életem és művem) című önéletrajza²², amely hamarosan rendkívüli sikerű bestsellerré vált. Itt fejtette ki Ford a „szervezett kapitalizmus” elméletét. Hilferding a szerzőt a „tettek marxistájaként” jellemezte, egy szakszervezeti vezető „az évszázad legnagyobb forradalmárát” üdvö-

21 Theodor LÜDDECKE: *Amerikanisches Wirtschaftstempo als Bedrohung Europas* (Az amerikai gazdasági tempó Európát fenyegeti). Leipzig, 1925. 119.

22 Henry FORD: *Mein Leben und Werk – Produktionsmethoden, Geschäftspraktiken* (Életem és művem – Termelési módszerek, üzleti gyakorlat). Leipzig, 1923 november. – Újabb kiadása: H.F.: *Erfolg im Leben – Mein Leben und Werk*. List V., München, 1952.

zölte benne. „Ford lehenyerlő bizonyítékát szolgáltatta annak, hogy lehetséges a kapitalista termelési viszonyok szétrombolása nélkül megteremteni a tőke és munka harmóniáját, ha a szociális partnerek alávetik magukat a közös érdekeinek ... Ford műve a stabilizációs időszak kánonjává vált ... Módszerében a polgári közgazdászok felfedezték a »fehér szocializmus« megvalósításának lehetőségét” – írja az „új tárgyiasság” egyik jeles monográfusa.²³ A modernitás délibábja mintha megint elérhető közelségbe került volna. De nem csak a nyugati térfélen. Mivel – közismerten – a „tényirodalom” a húszas évek szovjet irodalmában, művészetében is komoly szerephez jutott, emlékeztetni lehet arra a párt-szlogenre, miszerint „az amerikai tárgyiasság, egyesítve az orosz forradalmi elánnal” forradalmasíthatja magukat a termelési módszereket.²⁴ A technikaimádat nem ismert határt ekkoriban, áthatotta a kor egész szellemiségét; azt lehetett hinni, hogy ez fogja megnyitni a „paradicsom kapuit”, amely az avantgarde retorikájában csupán szóvirág maradt.²⁵

Persze a hagyományos művészetszemlélet pozíciójáról vizsgálódva a technika és a racionalitás imádatától áthatott

23 Helmut LETHEN: *Neue Sachlichkeit – 1924–1932. Studien zur Literatur des „Weissen Sozialismus“* (Tanulmányok a Fehér Szocializmus irodalmához). Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1970.; A témakörhöz l. még: Walter MUSCHG: *Nachwort des Herausgebers* (A kiadó utószava). In: Alfred DÖBLIN: *Berlin – Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. Walter V., Olten und Freiburg im Breisgau, 1961. 509–528.; valamint: Johanna ROSENBERG: *Die Linken und das Ende der revolutionären Nachkriegskrise* (A baloldal és a háború utáni forradalmi válság vége). In: *Literaturdebatten in der Weimarer Republik* (Irodalmi viták a Weimári Köztársaságban). Hrsg. von Manfred NÖSSIG, Johanna ROSENBERG, Bärbel SCHRADER. Aufbau V., 1980. 223–286.

24 L. SZTÁLIN: *A leninizmus alapjairól*. IX. fejezet. A munkastilus. In: *A leninizmus kérdése*. Bp., 1950. 99–101.; ugyanerről ír GORKIJ *Vom neuen Menschen* (Az új emberről) című cikkében, l.: *Internationale Literatur*, 1937. 11.sz. 46–49.; maga Mannheim is ezt írja: „A szocialista-kommunista elmélet az intuicionizmus és a szélsőséges racionalitási akarat szintézise”. In: Karl MANNHEIM: *Ideologie und Utopie*. Bonn, 1929, illetve: Frankfurt am Main, 1952 (3). 111.

25 R.N. COUDONHOVE-KALERGI: *Apologie der Technik*. Leipzig, 1922. 42.

korabeli művészetet a sivár kiürülés is fenyegethette. Adorno – mint említettük – „elművésztlenítésről” (Entkunstung) beszélt, Karl Mannheim a „léttanszcendencia” (Seinstranszendenz) destrukciójában katasztrófát látott, amely a világnak varázsától való megfosztásához vezet,²⁶ a kapitalista racionalizálás – Kracauer szerint is – a mitológiák detronizálását és a világ varázslatos voltának megszüntetését eredményezi.²⁷

S tényleg: a rokonnak érzett olasz „pittura metafisica” mesterei, De Chirico, Carlo Carrà képein, de a németeknél – így Alexander Kanoldt, Franz Radziwill, Rudolf Schlichter, Otto Nagel, Heinrich Maria Davringhausen vásznain – is többnyire a magány, az üresség, az értelmezhetetlen talányosság, meghatározhatatlan félelem, szorongás, valamiféle titkos mágikum jelenik meg. Már korán kivétel ez alól Otto Dix, akinek pacifista, majd egyre kifejezettebben antimilitarista vásznai – sajátos módon – az amerikai festészetbe hatottak iskolát teremthetően. S teljesen egyéni arcot mutat ezen a másik oldalon George Grosz, aki ugyan „tárgyiasan” rajzol, de nem rejt el az objektivitás álarca mögött igazi szándékait. El Lisszickij és Hans Arp *Kunst-Ismen* című lapjában írja 1924-ben: „Dacból rajzoltam és festettem, arra tettem munkáimban kísérletet, hogy meggyőzzem a világot: undorító, beteg és hazug.”

Akármilyen eszmei indítékból születtek is azonban ezek a képek és rajzok, s majd társul hozzájuk az irodalom, a fotóművészet, a formatervezés, a színpadalakítás, a zene és a tánc is, szinte valamennyi művészet – közös bennük: a művészek egy új orientációra, a valóság objektív látására tettek kísérletet a kaotikussá és áttekinthetetlenné vált világban. Wieland Schmied foglalja össze tömören és találóan az irányzat fő poetikai jellemzőit, ezek: a pillantás józansága és

26 Karl MANNHEIM, id. mű, 213–225.

27 Siegfried KRACAUER: *Das Ornament der Masse*. (A feldíszített tömeg). Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1927. június 9. és 10.

élessége, előítéletmentesség, szentimentalizmustól mentes, érzelemszegény látásmód, a banális, a hétköznapi szemügyre vétele, a jelentéktelen és igénytelen szűzsé kedvelése, a rút elfogadása esztétikumként, statikus építkezés, szinte légüresnek ható, üveges terek kiképzése, a dinamizmus kerülése stb.

Mindezek az ábrázolási módszerek egyaránt megjelenhettek az „új tárgyiasság” két nagy irányzatában: a *mágikus realizmus*ban, ahol a lét antagónizmusai a kísérteties merevség álarca mögé rejtettek, avagy a *verista* irányzatban, amely rendszerint árnyalás nélkül konfrontálta a műélvezőt a szociális valósággal, azaz a valóság „éji oldalával”. Ez az „éji oldal” egyre homályosabbá vált a húszas-harmincas évek fordulójára; a gazdasági világválság fenyegető hullámai elértek Németországot is, a tőkeinvestíciók és az egész létet átfogó racionalizálás ellenére elképesztő méretű degresszió lépett fel, hatmillió munkanélküli került az utcára, s végsőkéig fokozódott az egyre inkább tért nyerő fasizmus és az egyre radikálisabb szélsőbal ellentéte, küzdelme, amely végül is megásta a weimari demokrácia sírját.

E háttér előtt érthetőek azok a fenntartások a kétarcú „új tárgyiassággal” szemben, amelyek részben a baloldal, részben a majd kialakuló „frankfurti iskola” liberális teoretikusai részéről hangzottak el. Balázs Béla egy taylorizált világ visszfényét látta a művekben, amelyek – úgymond – az eldologiasodás tanújelei, a trösztőke életérzését fejezik ki, esztétikájuk a futószalag esztétikája.²⁸ Ernst Bloch vélelme szerint az új művészet funkciója az, hogy az „orvos szerepét játssza a kapitalizmus betegágyánál”, a fantázia elleni gyűlöletet és az utópiával szembeni ellenséges érzületet vetette az irányzat művészei szemére.²⁹ Horkheimer és Adorno, a korai kritikai elmélet még élesebb terminusait alkalmazzák, midőn tömeg-

28 Béla BALÁZS: *Sachlichkeit und Sozialismus*. Die Weltbühne, 1928. dec. 18. 51.sz. 916–918.

29 Ernst BLOCH: *Erbschaft dieser Zeit*. Oprecht und Helbling, Zürich, 1935; Újabbán: Suhrkamp V., Frankfurt am M., 1961. 271.; magyarul: *Korunk öröksége*. Bp., 1989. 279, 234–240.

kultúrának, az agresszorral való azonosulásnak, áldozati rituálénak minősítik az irányzatot, amelynek fő jellemzője szerintük, hogy „az elnyelés által fenyegetettek az elnyelésben keresik menekülésüket”.³⁰ Walter Benjamin szerint az „új tárgyiasság” jellemzője, hogy „a nyomor elleni küzdelmet a konzum tárgyává tette ... a szórakoztatás témájává avatta, amely könnyedén illeszkedett be a nagyvárosi kabaré-üzem repertoárjába.”³¹

Nem követhetjük viszont az „új tárgyiasság” útját a kor szellemi áramlatainak egyik szélsősége, a náci „kulturpolitika” szemszögéből, csupán néhány utalást tehetünk. E képződmény viszonya általában az expresszionizmushoz (Goebels korábban expresszionista drámákat írt), illetve az „új tárgyiassághoz” (ld. a náci architektúra vonzódását az alklasszicizmushoz, a festészet bombasztikus ürességét és merev életképeit) legalábbis ambivalens volt. Frick belügyminiszter, mint avatott műértő, még így írt: „Legyen vége a rombolásnak! ... A jegesen hideg, a német lényegtől teljesen idegen konstrukcióknak, amelyek üzelmeiket az »új tárgyiasság« cégére alatt űzik, ma el kell tűnniök.”³² Ugyanakkor félreérthetetlenek Emil Utitz, a kor neves művészettörténésze prefasiszta illúziói, amikor a szétszilálódott weimari demokrácia gyógyírjául az államhatalom megerősítését óhajtja és az ellentéteitől „megszabadított” társadalom elé a „klasszicitás” olyan metaforáit állítja, mint: a fegyelmezés (Zucht), a mértéktartás, a fölénytudat, a józan megfontoltság stb.³³ Hanns Johst, az expresszionista drámaíró, a Reichsschrifttumskammer későbbi elnöke a weimári viszonyokkal elégedetlenül, már korán a „jog és törvény fölé a metafizika alkotó eszméjét”

30 Max HORKHEIMER und Theodor Wiesengrund ADORNO: *A kulturális ipar – A felvilágosodás mint a tömegek becsapása*. In: Uők: *A felvilágosodás dialektikája – Filozófiai töredékek*. Bp., 1990. 162.

31 Walter BENJAMIN, id. mű, 109.

32 Emil UTITZ: *Die Überwindung des Expressionismus – Charakterologische Studien zur Gegenwart* (Az expresszionizmus leküzdése – Karakterológiai tanulmányok a ma kérdéseihöz). Stuttgart, 1927. 180, 189.

33 Wieland SCHMIED, id. mű, 31.

óhajtotta emelni, s ily módon betölteni a szocialista és kapitalista elvek szakadékait az eszmei erkölcsiség és a hívő érzékelettség szellemével.³⁴ Mint látható, a szellemi áramlatok rendkívül bonyolultak és finomak, összefüggéseik sokszor rejtettek, de mégis nyomon követhetők. Igazat kell adnunk Helmut Lethennek, aki szerint „nem könnyű a szép modernség utópikus elemeit, amelyeket néhány építész, várostervező, rajzoló és író ... megálmodott, elválasztani a modernizálásnak attól a reális folyamatától, amelyet a fasizmus még csak felgyorsított.”³⁵

Hasonlóképpen csupán érinthetjük az „új tárgyiasság” „adaptációjának” egy másik szélsőség általa történő alkalmazását. Ez a „verista vonulat” transzformációja a német, sőt a nemzetközi ún. proletár-forradalmi, de ezen túlmenően az egész baloldali velleitású irodalomban. A húszas-harmincas évek fordulóján – bizonyosan nem függetlenül a gazdasági világválság hatásától – több kontinenst fogott át a Forradalmi Írók Nemzetközi Szövetsége, amelynek Harkovban tartott második konferenciája négy kontinens nyolcvanhárom országából érkezett írók fóruma volt. (A szervezet irányításában nagy számban vettek részt magyar emigráns írók.) Az amerikai, a japán, a kínai, a német, az angol, a magyar stb. baloldali irodalom általánossá vált módszere volt ekkor az „új tárgyiasság” „proletárrá” adaptált változata, az ún. „tényirodalom”. (Egyik magyar teoretikusa Fábry Zoltán volt, ő „valóságirodalomnak” nevezte az irányzatot.) Németországban már a húszas évek közepétől egyre nagyobb számban jelentkeztek az irodalomban az ún. „munkáslevelezők”, akik közül többen írói nivót értek el. (Az értelmiségből érkezett írók mellett ők voltak a Bund Proletarisch-Revolutionärer Schrift-

34 Hanns JOHST: *Bekemtnis zur Bühne* (Vallomás a színpadhoz). *Das Literarische Echo*, 1922/23. 682. – A szélsőjobb oldali ideológia felé való tájékozódás jellegzetes dokumentuma: Heinz KINDERMANN: *Idealismus und Sachlichkeit in der deutschen Gegenwartsdichtung*. In: *Germanisch-romantische Monatsschrift* (Heidelberg), 1933. 81–110.

35 Helmut LETHEN, id. mű, 175.

steller létrehozói.) Főleg az ő – nagyrészt külföldi irodalmi inspirációkra támaszkodó – munkásságuk nyomán terjedt el a dokumentarizmus a prózai művekben, a tényanyagok közlése konkrét eseményekhez, az életrajzok, az interjúk beiktatása a prózai mű megszakított szövegébe. A spontán létrejött és futótűzként terjedő szavalókórus- és laikus színházmozgalom (nagyrészt a Németországban turnézó szovjet együttesek hatására) kialakított repertoárjában is hasonló, gyakran agit-prop jellegű elemek jelentek meg Oroszországtól Németországon át Magyarorszáig, itt főleg a 100% című folyóirat köré szerveződve. A berlini *Die Rote Fahne* magyar származású művészeti kritikusa, Durus (alias Kemény Alfréd) volt az, aki bátor volt kimondani: az „új tárgyiasság” – természetesen átfunkcionálva – a baloldali irodalom és művészet alkotómódszerévé is válhat: „A képzőművészek – úgymond – forradalmi tárgyyszerűségükkel – amennyiben a valóság tényleges tendenciáit ... művészileg következetesen ábrázolják – segítenek szétfoszlatni ... a hazugság ködfátyolát, amelyet az osztályok felett álló »új tárgyiasság« és a l'art pour l'art anyagából szőttek.”³⁶ Ez a szélsőséges felfogás tulajdonképpen látens polémiát jelentett az ebben az időben erőteljesen balra tolódott liberális polgári értelmiség rezignált nézeteivel szemben. Jellegzetes képviselője volt ennek a nagyon befolyásos rétegnek a szintén magyar származású Karl Mannheim, aki úgy vélte: a haladás motorja eddig az a „magasfeszültség” volt, amelyet a liberális értelmiség eszmevilága teremtett meg a materiális praxishoz kapcsolódva. Ez a termékeny feszültség – vélte Mannheim – megszűnt, s ezáltal a világ „késszé” vált. Nem a tökéletesség, hanem ellenkezőleg – az ellehetetlenülés jegyében.

Ezt a rezignált álláspontot nemcsak a „proletár írók”, hanem jelentékeny polgári értelmiségiek is tagadták. Közülük talán elegendő ezúttal Walter Benjaminra hivatkoznunk.

36 DURUS: *Zwischen „neuer” und revolutionärer Sachlichkeit* (Az „új” és a forradalmi tárgyiasság között). *Die rote Fahne*, 1929. jan. 1.

Ő a weimari időszak két legjelentősebb áramlatának az aktivizmust és az „új tárgyiasságot” tartotta, de úgy vélte: elégtelen az értelmiség érzelmi azonosulása a munkásosztály ügyével, arra van szükség, hogy az író mint termelő (Produzent) is azonosuljon vele. Ezen Benjamin a „termelő” *technikai eszközeinek radikális megújítását* értette. (Teljesen egybehangzóan egyébként Durus fejtegetéseivel, aki a „technikai eszközökre” utalva George Grosz és John Heartfield munkásságára hivatkozott.) Benjamin viszont Brecht epikus színházában találta meg azt a modellt, amely technikájában és a praxist alakító szándékában egyaránt megfelelt a korszerűség (értsd: modernség) aktuális követelményeinek. „Az epikus színház – vélte – nem a cselekmény bonyolításában érdekelt, hanem az állapotok ábrázolásában” (Kiemelés tőlem – I. L.)³⁷ S mire való vajon az állapotok ábrázolása? „Nem a szórakoztatás céljaira – közli másutt Benjamin –, hanem a fejtágításra.”³⁸

A szimultán technika, a montázs és a riportázs irodalmi rangra emelése, prózapoetikai alkalmazása volt ennek a „verista új tárgyiasságnak” a legfőbb újdonsága. S nemcsak az irodalomban, hanem elsősorban a német és orosz filmművészetben, a rádiójátékban, a fotóművészetben (szociofotó) és persze a lapok tárcarovatában. Benjamin a montázs fő szerepét abban látja, hogy az megszakítja az összefüggéseket. A Brecht Lehrstückjeiben, drámaiban szereplő songoknak éppen ez a kitüntetett szerepük. S vajon mire jó e műfogás? „A cselekmény megszakítása, ami miatt Brecht *epikusnak* nevezte el színházát, a nézőközönség illúzióit segít folyamatosan szétrombolni” – válaszolja Benjamin.³⁹ Úgy véli: ez a módszer nem érzelmekkel tölti el a nézőt, még lázadó érzésekkel sem, hanem *gondolkodásra* készítet, az életviszonyok megváltoztatására indít.

37 Walter BENJAMIN, id. mű, 111.

38 Redaktionelle Einführung. In: Die Literarische Welt, 1932. máj. 6., 19–20. sz. 1.

39 Walter BENJAMIN, id. mű, 112

Egy Pudovkinnal ekkoriban készített interjú – szinte az egész korabeli szovjet filmművészetre érvényesen – szintén a *montázst* jelöli meg mint az új művészi látásmód fő mozzanatát: „A montázs az egyetlen ab ovo forradalmi módszer, amely egyedül alkalmas arra, hogy az igazságot képileg megragadja” – közvetíti az interjú-készítő a filmrendező véleményét.⁴⁰ A montázsban megjelenő tárgyiasságnak az orosz képzőművészetben és irodalomban az amerikaihoz és a némethez hasonló hagyományai voltak. 1922-ben Berlinben El Lissickij és Ilja Ehrenburg nemzetközi művészeti folyóiratot adnak ki *Vesca* (dolog, tárgy) címmel. Kállai Ernő melegen üdvözi a lap irányát, amelyről megállapítja, hogy az „a konstruktivista művészet érdekében lép fel, nem azzal a feladattal ugyan, hogy feldíszítse az életet, hanem hogy megszervezni segítse azt”.⁴¹ S kifejti: tárgyon nem egyszerűen használati tárgyat kell értenünk, mivel minden szervezett alkotás, legyen az egy költemény, egy ház, egy festmény – célszerűen alakított tárgynak minősül. Éppen e konstruktív szervezettségben látja azt a mozzanatot, amely az Unovis és az Obmochu magasan szervezett *tárgyiasságát* az expresszionizmus ellenében létrehozta. Az irodalomban főleg a Novij Lef (Új baloldali Irodalmi Front) köre képviselte a tény-irodalmat, a tárgyiasság eszméjét. A *Vecsernaja Moszkva* című lap 1929 áprilisában körkérdest intézett az írókhoz: mit tartottak 1928 irodalmában a legjelentősebb eseménynek? A Novij Lefnek Majakovszkij mellett legjelentősebb képviselője, Szergej Tretyakov meggyőződéssel válaszolta: a tényirodalmat. A Lef profilját egyébként egyre inkább a technikai intelligencia köreinek ideológiája jellemezte. 1929 végére jelent meg Moszkvában a *Literatura Fakta* (A tény irodalma) című kötet, az irányzat fontos orosz dokumentuma, amely negyven-

40 COLLIN: *Pudovkin über den Film. Eine Unterredung mit dem Regisseur von „Sturm über Asien“* (Pudovkin véleménye a filmről. Beszélgetés a „Vihar Ázsia felett” c. film rendezőjével). *Die Rote Fahne*, 1929. jan. 9.

41 Ernst KÁLLAI: *Vision...*, id. mű, 67.

három szerző művét közölte, főleg a Novij Lef hasábjain megjelent írásokat.⁴² Tretyakov meggyőződéssel és paradigmatis érvénnyel jelenthette ki: „Az olvasó hálás lesz nekem, ha a valóságot nyers meztelenségében és nem költészetbe burkoltan adom elő.”⁴³

Mindezek a művészi akarások a korszellem olyan reprezentánsainak a műveiben váltak paradigmatis érvényűvé és messzire sugárzó erővé, mint – mások mellett – James Joyce, John Dos Passos és Németországban Alfred Döblin. Módszereik alkalmazói nem egyszerűen utánpótlás voltak. Találóa mondja Viktor Žmegač: „Másodlagos jelentőségű, hogy vajon Dos Passos ismerte-e Karl Kraustól *Az emberiség végnapjait*, avagy a zürichi és berlini dadaisták kollázsait. A poetika története szempontjából ugyanis az az érdekes, hogy azok az innovációk, amelyek a század első három viharos évtizedében keletkeztek, nagyon gyakran különböző helyeken és a legkülönbözőbb variációkban nagyjából azonos időben léptek fel.”⁴⁴ Persze Dos Passos sem előzmények és társak nélkül jelentkezett, elődei közt tartják számon Sinclair Lewist, Upton Sinclairt. Dos Passos *Manhattan transferje* (1925) rendkívüli hatást tett szerte a világirodalomban a modern prózára. A *The 42nd Parallel* (1930) majd az *1919* (1932) és a *Big Money* (1936) (1938-ban *U.S.A.* címmel trilógiává foglalva össze) a szimultánizmus prózai technikája, a filmszerű vágások, a montázs, a joyce-i tudatáram technika valamennyi vívmányát felvonultatja tényanyagának hatalmasan és szélesen hömpölygő epi-

42 Tretyakov munkásságáról, a Novij Lefről bővebben l.: Fritz MIERAU: *Erfindung und Korrektur – Tretyakows Ästhetik der Operativität* (Találmány és kiigazítás – Tretyakov operativista esztétikája). Akademie V., Berlin, 1976., főleg: 157–176.

43 *Na vseszojuznomi szovescsanyii po hudozsesztvennomu ocserku* (A művészi riportázsról rendezett össz-szövetségi értekeztet). Lityeraturaja Gazeta, 1934. jún. 10. p.3.

44 Viktor ŽMEGAČ: *Der europäische Roman – Geschichte seiner Poetik*. Max Niemeyer V., Tübingen, 1990. 334.

kai áradásában, amely – bevallottan – az amerikai élet *totalitásának* megjelenítésére törekedett. E regények a metropolis tempóját, a gigantikus ipari világ lüktetését, az egymásra való vonatkozás nélküli tényhalmaz áradását közvetítették. A szöveget rendszeresen a sajtóból kiragadott szalagcímek, riport-töredékek, slágerszövegek szakítják meg.

Az európai prózában a *totalitás* e sajátos kísérlete kétségtelenül Dos Passos és James Joyce vállalkozása nyomán terjedt el. Zmegac „spiritualizált naturalizmusnak” nevezi Joyce *Ulysses*ének módszerét, Lukács György „cél és irány nélküli dinamikát”, „statikus totalitást” állapít meg, amely „a tiszta állapotszerűség összbenyomását kelti”.⁴⁵ Lukács mindenestre nem tagadja meg elismerését a lenyűgöző műtől, amely ugyan teljesen ellenkező látásmódot tükröz, mint Thomas Mann munkái, de a maga elé tűzött célt betölti, megvalósítja. Döblin tagadta ugyan, hogy hatással lett volna rá az *Ulysses*, noha éppen ő méltatta az elsők közt Joyce németül már korán, 1930-ban kiadott alkotását. Éppen a „mese” mellőzése, ehelyett a nagyvárosi miliő pergő filmvágásokkal történő bemutatása ragadta meg, s nem az individuum szituációi. „Még ma is vannak szerzők – írja –, akik építgetik a maguk szolid könyveit... elmesélgetik, végiggombolygatják a szabályos kezdetű és végű dolgokat, mintha létezne ilyesmi, és soha egy gondolat nem jutott eszükbe erről az írás-, gondolkodás- és elbeszélésmódról, s tevékenységük nem tűnik fel előttük komikusnak ... egy ember ma valóban nem nagyobb a hullámnál, amely viszi ... A mai képbe beletartozik tevékenységének, egyáltalán létének villódzó, nyugtalan megszaggatottsága. A fabula és annak konstrukciói itt tényleg naivitásnak hatnak. A mai regény ún. válságának itt rejlik a magva.”⁴⁶

45 LUKÁCS György: *A kritikai realizmus jelentősége ma*. Bp., 1985. 19.

46 Részben idézi: VIDOR Miklós: *Szembeállítás a legendával*. Nagyvilág, 1976. 12.sz. 1897-1901.; Az eredeti szöveget l.: Alfred DÖBLIN: *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Feiburg/Bz. 1963. 288.

Döblin persze német előzményekre is hivatkozhatott, így Carl Sternheim és Gottfried Benn prózája említendő, valamint Kasimir Edschmid novellái; mindezt elméletileg is feldolgozta említett *Der Bau des epischen Werkes* (1929; Az epikai mű felépítése) című tanulmányában, amelyet párhuzamosan írt *Berlin, Alexanderplatz* című, valóban korszakos regényével. Módszere tudatosan fordul szembe a „visszatükröző” írásmód XIX. századi hagyományaival. Szövege a „kiválasztott objektumok összefüggésnélküliségét” hangsúlyozza. Hasonlóan dolgozik, mint Joyce és Dos Passos; a zaklatottan futó „cselekménybe” rendszertelenül tényanyagokat épít, a helyi sajtó híreit, hivatali közleményeket, tőzsdei híreket, vágóhídi statisztikákat és reklámszövegeket stb.

Éppen ezt a módszert, tehát a nagyvárosi életforma, a „modernség e szimbolikus terepe” létformájának ábrázolását adekvát eszközökkel tekinti Žmegač mind Döblinnél, mind Joyce-nál a *modernség feltételének*.⁴⁷ Ha azonban fentebbi fejtegetéseinkre utalva a *létviszonyok ésszerű alakítását* (Jürgen Habermas) is a modernség részének tudjuk, akkor a kérdés megítélése lényegesen bonyolultabbá válik. A késői irodalomértelmezés számára persze egyszerűbb megmaradni a tiszta poetikai struktúrák analizisének, azonban attól lehet tartani, hogy ez a megközelítés nem adekvát a tárgyalt kor művészi intencióival. Döblin számára például nem öncél volt Franz Biberkopf emberi sorsának nyomon követése a nagyváros dzsungelében. Kisformátumú „hősét” félelmetes erők örölték szét. Ezek az erők az évtized fordulóján már ott tornyosultak a berlini Alexanderplatz fölött. A liberális értelmiség, amelynek soraiba Döblin is tartozott, avagy a Walter Benjamtól és Brechttől a „proletáriróki” húzódo vonulat az egyik fenyegető szélsőséget, a náciizmust egyértelműen elutasította. A *modernség* mint „szociális utópia” szempontjából nehezebb

47 Viktor ŽMEGAČ, id. mű, 310.

volt a helyzet a másik alternatíva megítélésénél. (A *tertium datur*, azaz a weimári demokrácia megőrzése – mint tudjuk – történelmileg illuzórikusnak bizonyult.) Dos Passos avagy Döblin írói, emberi sorsa jól példázza azt az ellentmondásos – mondhatni: megoldhatatlan – dilemmát, amely elé a modernséget művészetében és világszemléletében is kiküzdeni óhajtó alkotó értelmiség került. Mit jelentett Döblin számára elvárásaiban 1931-ben a szocializmus alternatívája? Ezt ő úgy fogalmazta meg, hogy a szocializmus egyenlő „...a szabadsággal, emberek spontán egymáshoz kapcsolódásával, minden kényszer elutasítása, felháborodás a jogtalanság és a kényszerítés esetei láttán, emberiesség, tolerancia, békés érület”.⁴⁸ Ugyanakkor Döblin nem volt képes belátni: miképpen következhetne mindez az osztályharc elméletéből: „Semmi nem származhat valamiből, ami abban nem volt benne – a gyilkosan kiélezett osztályharcból talán eredhet igazságosság, de semmi esetre sem szocializmus.”⁴⁹ Tipikus esete volt ez a fasizmus és a kommunizmus között őrlődő polgári értelmiség lelkiismereti válságának. Mind Benjamin, mind Lukács erről a válaszütről óhajtotta egy irányba készíteni az értelmiséget.

Lukács irodalomelméleti érvekkel kísérelte meg ezt. (Nincs terünk arra, s nem is célkitűzésünk, hogy ebben az irányban teljesítsük ki mondanivalónkat, így csupán utalásokat tehetünk.) Lukács előtt elvont módon a *totalitás*nak olyan eszménye lebegett (hangsúlyoznunk kell: vízióként), amely magába foglalta a mobilitást, azaz a társadalmi létben létező ellentmondások működésének nyílt feltárását. Ennek a totalitás-eszménynek az „új tárgyiasság” prózai poetikai teljesítménye – hangsúlyozott töredékessége és statikussága okán – nem felelhetett meg. Lukács a berlini *Die Linkskurve*ben

48 Alfred DÖBLIN: *Wissen und verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen* (Tudni és változtatni! Nyílt levelek egy ifjú emberhez). S.Fischer V., Berlin, 1931. 27.

49 Uo., 26.

1931–32-ben kifejtett munkásságával⁵⁰ azt kísérelte meg bebizonyítani, hogy a tárgyalt vagy érintett művekben (Ottwalt, Ehrenburg, Sinclair, Tretyakov, Brecht, Bredel) kifejezésre jutó objektivitás nem egyéb, mint *álobjektivitás*, azaz a montázs-technika, a ténszerűségek, a tárgyi mozzanatok halmozása nem más, mint pótszer, amely nem teszi lehetővé a teljes folyamat ábrázolását, és főleg nem a kor nagy, egyetemes kérdéseinek felvetését, annak ellenére, hogy ez a pótszer paradox módon – maga a valóság. Lukács „a történelmi hajtóerőkbe” vetett hegelianus idealista hitéből kiindulva vallotta ekkor, hogy az író osztályhoz kötöttsége és alkotó módszere között egyenes megfelelés van. A *Riport vagy ábrázolás*ban írja: „Upton Sinclairnél világosan látjuk, hogy az osztályharc kérdésében elfoglalt zavaros álláspontja, a kispolgári-moralizáló társadalomkritika és a proletariátus osztályharcához való igazi csatlakozás közti ingadozása kifejeződik a realista ábrázolás és a riport közti ingadozásban is. Minél közelebb áll a konkrét osztályharchoz, annál erőteljesebb mint ábrázoló művész (Jimmy Higgins), és mennél távolabb kerül tőle, annál határozottabban fordul a riorthoz, mint alkotómódszerhez (Petroleum).” Ez a véleménye szívósan elkísérte Lukácsot még hosszú éveken át. Ernst Salomon „tényirodalmias” regényében 1934-ben még mindig az „új tárgyiasság” mint álrealizmust bírálja⁵¹, a következő évek-

50 LUKÁCSnak főleg a berlini Die Linkskurveben 1932-ben megjelent alábbi írásaira utalunk: Willi Bredels *Romane – Maschinenfabrik N&K, Die Rosenhofstrasse*. 1931. 11. sz. 23–27.; *Gegen die Spontaneitätstheorie in der Literatur* (Az irodalmi spontaneitáselmélet ellen). 1932. 4.sz. 30–33.; *Tendenz oder Parteilichkeit* (Tendencia és pártosság). 1932. 6. sz. 13–21; *Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt* (Riport vagy ábrázolás? Kritikai megjegyzések Ottwalt regénye kapcsán). 1932. 7. sz. 23–30. és 8. sz. 26–31. (Az utóbbi két tanulmány magyarul a *Művészet és társadalom* c. kötetben, Bp., 1968. 86–111.); *Aus der Not eine Tugend* (Szükségből erény). 1932. 11–12. sz. 15–24. (Ottwalt és Brecht a „radikálisan új” művészetről címmel magyarul a tanulmány középső részét közli: *Adalékok az esztétika történetéhez*. Bp., 1972. 2. köt. 446–453.)

51 LUKÁCS György: *Opusztosenyje* (Elsivárosítás). Lityeraturmaja Gazeta, 1934. júl. 12. 4.

ben vívja elkeseredett küzdelmét a szovjet irodalomban is nagy teret nyerő „naturalizmus” ellen, s az 1938-ban az expresszionizmus-vitában publikált *A realizmusról van szó* című tanulmányában változatlanul úgy véli: objektív kép helyett a valóság illúziója jelenik meg Joyce, Ehrenburg, Tretyakov és mások „újtárgyas” műveiben, s a totalitást itt a monoton tényáradat igyekezne pótolni. Az elméleti szigor, a *realizmus* tételezése végső soron szociológiai indíttatású volt, a műértő az argumentációban háttérbe szorult, s így nem vált számára lehetővé annak felismerése, hogy az „új tárgyiasság” művészeinek útja is sokfelé vezetett, együttesen azonban a kor valósága és szelleme reprezentánsai voltak, úgy lehet a *modernség* korabeli felfokozódott és elmélyült válságának kifejezői, akik – amennyiben hűen tükrözték a valóság részleteit –, ugyanolyan joggal látták azt töredezettnek és perspektívanélkülinek, azaz prae-posztmodernnek, mint ahogy a realizmus esztétikája perspektivikus optimizmussal – azaz idealista módon – szemlélte ugyanezeket a történéseket. A „kor nagy egyetemes kérdéseinek felvetése” – úgy tetszik – már ekkor illuzórikussá vált (gondoljunk csak a *Doktor Faustus*-ban kifejeződő válságtudatra), azaz a *grand récit* hullása 1918–20 óta nem volt ily mértékben nyilvánvaló, mint akkor – és majd a későbbiekben.

Vázlatos áttekintésünk csupán jelzéseket nyújthatott arról a széles nemzetközi áramlatról, amely a húszas-harmincas évek fordulóján irodalomban és művészetben „leváltotta” az eksztatikus expresszionizmust és az avantgarde tárgyiassabb változatát hozta létre (dadaizmus, konstruktivizmus, „új tárgyiasság”, tény- ill. valóságirodalom stb.). Vannak, akik e változásban a posztavantgarde és a prae-posztmodern éles kontúrok nélküli találkozását, egymásba való áthajlását látják – úgy véljük: joggal.

Nemzeti kötöttségünknel fogva – befejezésül – még néhány szót kell ejtenünk arról: miképp érintette ez a paradigmatiszmas változás a magyar irodalmi szférát. Tartózkodnunk kellene attól, hogy akár csak általános jelzést is adjunk azokról a

kiterjedt művészeti törekvésekről, amelyek – a 30-as évekig elhatóan – a húszas években a magyar képzőművészetet, építészetet, fotó- és színházművészetet stb. jellemezték, úgyszintén az irodalmat is; ezek a hazai szakirodalomban részleteikben sokban ismert, feltárt jelenségek, legfeljebb azt lehetne megjegyezni: tudatosításuk az irodalomtörténeti és -elméleti szférában (nem is szólva a köztudatról) nem történt meg kellő mélységben. (Emlékeztetnénk arra a riadt ellenérzésre, amellyel a hatvanas években Bori Imre javaslatát fogadták, miszerint a huszadik századi magyar irodalom történetét az avantgarde szemszögéből lenne szükséges újrafogalmazni.) A tradicionálisan romantikus, szívósan tovább élő irodalomszemlélet napjainkban aztán annál nagyobb tanácstalansággal – mert felkészületlenül – konfrontálódik a „váratlanul” színre lépő és általános érvényűnek, korszerűnek tetsző posztmodernnel.

Maradva tehát az irodalomnál, ott is a magyar próza – szempontunkból mindenesetre paradigmikusnak tartott – képviselőjénél, Nagy Lajosnál gondolnók számba venni az „új-tárgyas” lét- és művészetszemlélet néhány elemét.

Nagy Lajos tulajdonképpen mindig is magányos, táborokon kívül álló író volt. Neve egy időben ugyan ott szerepelt a *Nyugat* impresszumában, de nem tartozott szorosan a mozgalom prominens képviselőinek köréhez. A húszas évek végén közel került a baloldal orgánumaihoz, de ez a találkozás – noha mély nyomokat hagyott írásain – átmenetinek bizonyult. E társtalanság mélyebb okait nem annyira az egyéni adottságokban kell keresnünk. Úgy tetszik, Tóth Árpád egyik korai kritikájában járt legközelebb az igazsághoz, amikor kimondta: „A magyarázatot Nagy Lajos írói egyéniségének és a kor uralkodó művészi ízlésének sajátos ellentétében találjuk meg.”⁵² A költő a prózaíró „kemény eszközeiről”, „komor írói módszeréről” szólt. Tóth Árpád már a tízes évek végének novellisztikájából finom érzékeny-

52 TÓTH ÁRPÁD: *Nagy Lajos novellái*. Nyugat, 1918.

séggel kihallotta azokat a „disszonáns” hangokat, amelyek a húszas években még felerősödnek Nagy Lajosnál.

Írásainak tárgya – bármily közhelyszerűen hangzik ez ma – a korabeli magyar valóság, a háború és a forradalmi konvulziók után etablirozódott társadalmi rendszer emberi és közviszonyai voltak, amelyeket különösen kezdetben erőteljes nacionalista, antiszemita és prefasiszta vonások jellemeztek. Nagy Lajos éles opposzicióban állt ezekkel a jelenségekkel szemben, publicisztikáján, számos indulatos (és bátor) novelláján kívül a Flaubert-évfordulóra írt cikke is erről tudósít: „Ünnepeljük őt magányosságunkban – írja 1921-ben –, ... adassék meg a dicsőség a cselekvő embernek, de csak addig, amíg öldöklő szerszámokkal nem indul ellenünk, amíg ... nem hozza a földre az éhínséget, a börtönt és a bitófát ... Vegyük elő Bovarynét és azt olvasva zárjuk el fülünket, s hűnyjuk be szemünket a külső világ barbársága ellen.”⁵³ A hasonló megnyilatkozásoknak nemcsak abban van a jelentősége, hogy kijelölik: a folyamatosan kibontakozó „újtárgyas” hangvételben Nagy Lajos majd a *verista* irányzatot követi; hanem egyúttal jelzik az író tájékozódását is a nemzetközi szellemi életben. Olvasmányai közt az említett Flaubert-nek kitüntetett helye lesz, tőle tanulta az *impassibilitét*, azt a (látszólagos) szenvtelenséget, amely poetikájának egyik legfontosabb eleme lesz. Már korán olvasta Zolát (a naturalizmust elvileg is pozitíven értékelte), Anatole France-ot, Gorkijt és más oroszokat, akik – úgy mond – „másképp, alulról látják az életet”. Jól ismerte Arthur Schnitzlert, méltatta annak magyarul is megjelent *Leutnant Gustl* című elbeszélését, a *tudatfolyam* poetikai eszközének egyik első, nagy feltűnést keltő produktumát; ez a módszer majd nagy szerepet játszik Nagy Lajos „késő-expresszionista” szövegeiben, mint pl. a *Jeremiáddában* és a *Leckében*. De már korán felfigyelt az amerikai regényre, Upton Sinclair írásainak „gyorstempójú akció-

53 NAGY Lajos: Emlékezzünk Flaubertre! (1921) In: N.L.: Író, könyv, olvasó. Bp., 1959. 1.köt. 78–79.

pergésére”, „mozgófényképszerű” eljárására. Különösen intenzíven érdeklődött Sigmund Freud munkássága iránt, újabb és újabb cikkekben tér vissza éveken át a pszichoanalízis, a tudattalan lelkeség, az elfojtott agressziós ösztönök problémáihoz. Vonzalma megfigyelt alakjainak pszichikai motivációi iránt mindig erős volt, miközben – furcsa kontasztként – félreismerhetetlen figurái fiziognómiájának „behaviorista” rajza. E tekintetben – azt mondhatni – George Grosszal, a rajzművésszel tartja a rokonságot. (Az amerikai behaviorizmus és a szovjet reflexológia a húszas évek közepétől általánosan ismertté váltak Németországban.) Nagy Lajos Disznóképű, Gazdagember, Kövérember, Szegényember, Jóember stb. figuráinak ténykedését már fiziognómiai jellegzetességeik meghatározzák, éppúgy, mint Grosznál (ld. ez utóbbi *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, 1923 című mappáját). Már Döblin is azt tanácsolta: „Történeket, mozgásokat jegyezzünk le”, anélkül, hogy figyelmet „indítóokokra” és motívumokra „felcserélnénk”, ugyanott a „tények fantáziájáról” (*Tatsachenphantasie*) szólt.⁵⁴ Ez a tulajdonság Nagy Lajosnál par excellence „újtárgyas” novelláiban jelenik majd meg (*Napirend, Bérház, Január* stb.); mégis szemléletének egyéni jellegzetessége lesz, hogy a *mágikus realizmus* lélektelen dologi világával szemben – igen mélyre rejtetten ugyan, de – jelen van a minuciózusan kidolgozott pszichológiai motiváció, a szenvtelenség mögött pedig az érzelmi elkötelezettség.

Mint említettük, a húszas évek közepétől emberi kapcsolatainak főleg a baloldalon alakultak ki; szorosabban kötődött pl. egy ideig a 100% folyóirat köréhez. A szerzők – részben Németországban és Ausztriában élő szélsőbalos emigránsok – utópista nézeteit nem osztotta; jellemző, hogy 1927-ben és 1929-ben Bécsben járván, elutasítja az Agis-Verlag ismételt ajánlatát, hogy írjon regényt, amelyben a munkásosztály

54 Alfred DÖBLIN: *An Romanautoren und ihre Kritiker – Berliner Programm* (A regényírókhoz és kritikusaihoz – Berlini program). In: A.D.: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Freiburg/Br. 1989. 115–123. (121.)

harca győzelemmel végződik. És mégis; szinte ugyanekkor vitába száll H.G. Wells *William Clissold világa* (1927) című szocializmus-bírálatával. A 100% sajátos módon – talán szerkesztője, az egykori expresszionista költő ízlése nyomán – rendkívül nyitott volt a korabeli weimári művészeti élet jelenségei iránt. Más hasonló szemléletű, általában rövid életű lapok, továbbá Kassák Lajos *Munkája*, a *Századunk* című radikális polgári folyóirat (amelynek Nagy Lajos szerzője is volt) széleskörűen tájékoztathatták az írókat az amerikai, a német, az orosz irodalom és művészet (elsősorban a filmművészet) történeteiről, s ez a szellemi dialógus Nagy Lajos egyéni velleitásaival összhangban járult hozzá a magyar „újtárgyas” novellisztika és majd a „szociográfiai irodalom” elindításához.⁵⁵

Feltűnő, hogy az avantgarde különböző stílusrétegei miképpen keverednek Nagy Lajosnál már a húszas évek közepén a *szimultanizmus* és a *montázs* újtárgyas poetikájával. (Sőt, az 1931-es *Anyá* című novellában, erős ideológiai töltéssel, még a *dada* elemei is jelen vannak.) Az említett *Jeremiáda* (1923) a háború utáni nyomor jajsza, valamint a *Lecke* (1928) erősen morális töltésű ál-anti-humanista expresszív áradásában teljesen feloldódtak az elbeszélés megszokott keretei; egyesült a tudatfolyam a szimultán elemek rétegezettiségeivel. Az első *szöveg*ben monológot, a másodikban kettévágott dialógust hallunk. Az egyéniség önszétrombolásának történetfilozófiája dübörög a múlt mélyeiből, ahogy a Nagy Moralistát hallgatjuk: „...Ez a zuhatag erősebb lehetne mint a Niagara és ha meg nem változol, az idők végtelenéig zuhoghat eget ostromló robajjal ... te megmérgezted a mindenséget hatvanezer évre ... ne csiszoltad volna a követ, ne élesztetted volna a tüzet, hadd aludjon el és legyen hideg és sötétség mindörökre, mert minek a világosság, ha te letérsz, könyörögsz és kezet csókolsz ... Nem igaz a tanítás, hogy gazdasági

55 Ez utóbbi írásai összegyűjtve is megjelentek, I.: N.L.: *A falu meg a város*. Bp., 1981.

szükségszerűség volt. Gyávaság volt, semmi más! ... Igaz, különben haltál volna meg ... hiszen hatvanezer éven keresztül mindig meghaltál, nyomorban, szenvedésben, szegénységben és gyalázatban, rútul!"⁵⁶ Mintha csak George Groszt hallanók: „Nem igaz, hogy az ember jó – az az igazság, hogy állat! Az emberek teremtették meg a Fent és Lent gyalázatos rendszerét!”⁵⁷

Itt végül is határmezsgyén állunk, az Új Ember expresszionista víziója omlik szét; ez a tragikus figura teljesen imaginárius képződménynek bizonyult – egy időre. A húszas évek végének legjelentősebb novellái, a *Napirend* (1927), a *Bérház* (1931), a *Január* (1930), az 1930 július már a kiteljesedett tárgyiasság foglalatjai. Nagy Lajos elvi cikkeiben is nyomon követhetjük a szemléletváltás indoklását. A *Napirend* keletkezése idején írta egy cikkében a hagyományos próza felbomlásáról: „A régimódi történetes, azaz mesés, jellemrajzos, fonalakos, epizódos, expozíciós és befejezéses és háttérre regénynek is sok egyéb ócskasággal együtt nemsokára befellegzik véleményem szerint, s új, tágasabb perspektívájú, formákat áttörő, szabadabb és pazarabb képzettársítást ontó írások következnek.”⁵⁸

Rendkívüli hatást tett rá Walter Ruttmann 1928-ban Budapesten is bemutatott filmje, *Berlin – A nagyváros szimfóniája*. Lelkesülten írt róla cikkében: „A műnek nincs meséje, részleteinek összefüggése mélyebb gondolat, mintha egy történet hordozná magán a részleteket. Nincs tehát főhőse és hősnője, nincs expozíciója és befejezése, kezdődik és abbamarad az egész ... Gyors ritmusú élet kellős közepén vagyunk, élünk benne, látunk, megismerünk, ítélünk, életkedvet kapunk,

56 NAGY Lajos: *Válogatott elbeszélések*. Bp., 1956. 2. köt. 12–18.; Megdöbbenő a hasonlóság Nagy Lajos *Leckéjének* dikciója és a HORKHEIMER-ADORNO szerzőpáros ama későbbi tanulmánya közt, amely az öntudatát önként feláldozó emberi teremtmény manipulált létkondíciójáról szól. L. ehhez a 30.sz. jegyzetet.

57 *Statt einer Biographie* (Önéletrajz helyett). In: G.G.: *Die Kunst ist in Gefahr* (Veszélyben a művészet). Malik-V., Berlin, 1925.

58 NAGY Lajos: *Weltner Jakob: Milliók egy miatt*. Együtt, 1927, 6.sz. 21–22.

ujjongunk, értelmünk kritikai attitűdöt vesz fel, önkéntelenül helyeslünk, kívánunk, elutasítunk, ez tűnjön el, szűnjön meg, újat a helyébe.”⁵⁹

Ezt a poetikai mintát előlegezi szinte a *Napirend*. Már az első hangütés Dos Passosra, Döblinre emlékeztet: „1927. okt. 19. Szerda ... A nap kél 6 óra 23 perckor. Nyugszik 17 óra 7 perckor. Munkás kél 6 óra 5 perckor. Hivatalnok kél 7 óra 36 perckor. Nagyságos úr kél 10 óra 16 perckor ... Utcalány vizitje kezdődik reggel fél 9-kor. Jelmez: rózsaszín szoknya, cinóber blúz, fekete alsószoknya.” És így tovább, precíz időpontok, helyzetmeghatározások. Betekintünk a kávéházba, múzeumokba, bepillantunk a napilapok hírrovatába, körültkintünk az utcán, filmszerűen lepereg előttünk a hétköznapiak, a város életének ezernyi apró részlete, részvétlen monotóniával, tárgyilagosan, a kilátástalanság benyomását hagyva maga után. Ugyanezzel a módszerrel veszi mikroszkóp alá a *Bérház* életét. A felvevőgép lencséje emeletről-emeletra, lakásról-lakásra jár, nincs előtte fal vagy tető, könyörtelenül közel hoz, felnagyít és megvilágít mindent, ami sivár, ami visszataszító, ami szennyes és korhatag, lett légyen az erkölcs vagy halott tárgy. E „novellákban” igazolódik Viktor Žmegač észrevétele, miszerint a szimultanizmus éppen a rövid szövegekben jut érvényre.⁶⁰ A *Januárban* az „új tárgyiasság” által oly igen kedvelt „fagyos-hideg”-metafora érvényesül⁶¹, az 1930 *Júliusban* ellenkezőleg: a 2000 fokos depresszió. E metaforák a montázs-elemek egymásra zsúfolt halmazát fogják össze, a figyelmes olvasó azonban hamarosan érzékelni fogja: a tárgyiasságnak pátosza van, az „újtárgyas” monotónia mögött még mindig él valami az exp-

59 NAGY Lajos: *A nagyúrósz szimfóniája Budapest* (1928). In: N.L.: *Író, könyv, olvasó*. Bp., 1959. 331.

60 Viktor ŽMEGAČ, id. mű, 329.

61 L. erről: Helmut LETHEN: *Neue Sachlichkeit*. In: Hg. Horst Albert GLASER: *Deutsche Literatur – Eine Sozialgeschichte*. Rowohlt V., Reinbek, 1983. 9.köt. 168–179.

resszionista-avantgarde panaszából – az Emberért, aki elvesztett valahol a dologi világ kulisszái mögött.

Már *A nagyváros szimfóniájáról* szóló cikkében felveti Nagy Lajos: „Kíváncos-e a valóságnak ily átfogó, mélybe láttató, ellentéteket egymás mellé állító megismerése ... nem ébrednek-e ebből támadó, változtató, módosító gondolatok?” Nagy Lajos „újtárgyas” elbeszélőművészetének eszmei perspektíváit nem jellemezhetnénk találóbban (mily önkéntelenül adódó parallelitás!), mint azt Wieland Schmied teszi a német *Neue Sachlichkeit* egyik jellegzetes irányzatáról szólva: „Ezeket a tendenciákat egy élesre állított fényképezőgép-lencse regisztrálja a *verismus* jegyében. Optikája a banálisra, a csúfra, a véletlenre irányul, egy elkötelezett, polemikusan eljáró realizmus ez tulajdonképpen, amely ironikus, szarkasztikus, sőt cinikus vonásokkal rendelkezik, s amelynek spektruma a harapós társadalomkritikától a proletárlét szociális problémáig terjed.”⁶²

Már *A nagyváros szimfóniája* programmatikus kritikájában kifejezésre juttatta Nagy Lajos: „Nem végső stáció ez, hanem közbeeső. Utána jön az ábrázoláson túl terjedő pozitív művészi akarás.” Nem vitás: az ő esetében ez a „művészi akarás” nem volt más, mint a „nagy elbeszélés” (a *grand récit*), azaz egy átfogó társadalomkritikai *regény* megírása. Erre törekedett, ezt óhajtotta, de ez lényegében sohasem sikerült neki. Ha az emberi egyéniség szerves részének tudjuk alkotókészségeinket, világlátásának természetét, azt mondhatnók: Nagy Lajos szinte predesztinálva volt a *részletek* megragadására, a kispróza, a prózaműfaji kísérletek elvégzésére. Különböző színvonalú kisregényei mellett két legnagyobb szabású prózai műve – jellemző módon – *önéletrajz*. *A lázadó ember* és a posztumusz megjelent *A menekülő ember* (1954). Az előbbiben írta önmagáról: „Írásait a valóság ábrázolására való szenvedélyes törekvés, a körmönfont mesétől való tartózkodás, az emberi nyomorúságba való mély belenyúlás jellemezte.” A

62 Wieland SCHMIED, id. mű, 31

korabeli magyar valóság ehhez bőségesen szolgáltatott témát számára. Ifjúkora és későbbi életformája elsősorban a szegényparaszti világ, majd a városi kispolgárság életének ábrázolására tették alkalmassá. Bizonyosan nem véletlen, hogy az „újtárgyas” elbeszélések előkészületi fázisa után éppen ő lett az oly tipikusan magyar tárgyias műfaj, az *irodalmi igényű szociográfia* kezdeteinek megteremtője. (Kezdeményezéseit aztán kiteljesítette a harmincas évek legerőteljesebb irányzatának tartott ún. „népi irodalom” gazdag szociográfiai termése, Féja Géza, Illyés Gyula, Kovács Imre, Szabó Zoltán, Veres Péter és mások munkái, amelyek a „három millió koldus” országaról tudósítottak.)

Nagy Lajos tisztában volt eme szerepének jelentőségével és öntudattal vállalta azt. 1937-ben írta *Alföldi falu* című szociográfiai munkáját, s annak előszavában rögzítette: „A szociográfiai típusú írás az én műveimmel debütált legújabb irodalmunkban. Én írtam a *Három magyar város* című könyvet, amely 1933-ban jelent meg, azután a *Kiskunhalom* című szociográfiai lényegű regényt, amelyet 1934-ben adott ki a Pantheon.” Tisztában volt a műfaj nehézségeivel is: „Nem alkalmazkodom konvencionális formákhoz. Amít teljesítek, az kevesebb mint szociográfia, de talán több is, mert elkerülöm az erőszakolt általánosításokat, s így – remélem – nem fenyeget a szociográfusok balsorsa, mely minduntalan el is éri őket, hogy kétségbe vonják adataik hitelességét.”

A *Három magyar város* című kötetében Szolnok, Hódmezővásárhely és Győr mindennapjait világította át. Módszere sokban azonos a montázs-technikával írt novellákban alkalmazott eljárással. Mind e helyeken elsősorban az emberek szociális helyzete érdekelte. (Vélelmével mintha csak negatív előjellel megelőlegezte volna a posztmodern alapszituációt, ahol is a „jelölő” és a „megjelölt” elválnak egymástól, nem viselnek egymásért felelősséget.) A szenvtelenséget átszakítva megállapította: „Tárgyilagos leírása aligha van. Minden leírás a valóságnak és a leíró szemléletének a szintézise.” Ezt még a számszerűségek közlésére is érvényesnek tartotta. Szüksége

volt-e kommentár, midőn pl. az alföldi csecsemőhalandóság okai után kutatva rögzíti: „A tuberkulózis pusztítását az antihigiénikus építkezésre szokták visszavezetni ... az építésnél nem alkalmazzák a szigetelést, a falakat közvetlenül a talajra építik ..., a lakóépületek ablakai kicsik, bármily sok van itt a napfényből, a lakásokba kevés jut belőle ... száz lakóépület közül 1920-ban ... egészen vályogból (sárból) épült 77,5%...” A hódmezővásárhelyi munkanélküliek természetben kapták a télen segélyüket a várostól, pénzre átszámítva – 9 fillért naponta ... Szolnokon a külváros lakásaiba bepillantva megállapítja: „Az éjjeli menedékhely ehhez képest világvárosi grand hotel.” Ismerőse a nyomortanyák festői szépségét ecseteli, őszerinte ez a magyarázat hasonlít ahhoz, „amikor egy klinikán az áttételes rákos daganatrendszere azt mondják: szép eset”.

Elgondolható, hogy ilyen félázsiai állapotok közt – ahol a modernizációról, a „létvizonyok ésszerű alakításáról” sem a lakosság, sem a hatóságok még csak nem is hallottak (az író egy közigazdász ismerőse szerint a nyomorra egyenesen szükség van!), a *verista tárgyiasság* erősen ideologikus töltésűvé válik, azaz deformálódik a „klasszikus új tárgyiasság”.

Nagy Lajos szociográfiai munkásságának legkiválóbb alkotása a *Kiskunhalom* (1934), amely minden eddigi modernizációs poetikai vívmányát összefoglalja és kiteljesíti: érvényre jut benne a szimultaneitás, a montázs-technika, a tudatfolyam, de kétségtelenül már áterezve a hagyományos lineáris elbeszélés egyes elemeivel (volt kritikusa, aki miniatűr novel-lák egymásra rétegződését látta a műben), jelen van a mélylélektani és a szenvedélyes állapotrajz, a monotonía végtelensége. József Attila ezt írta a szerzőnek 1934. ápr. 16-i levelében: „Remekmű ez barátom! Több mint filozófia és több mint költemény...” De hozzátette: „Bennem szinte szorongást keltett a Kiskunhalom végzetszerűsége...” A költő valamilyen nagyon lényeges mozzanatra tapintott rá e megjegyzésével, anélkül, hogy annak gondolati tartalmát bővebben kifejtette

volna. Ez a „végzetszerűség” nemcsak a porba fulladt alföldi magyar falu létperspektíváira utalt önkéntelenül, hanem a Nagy Lajos-i változatban megjelenő „magyar modernség” sorsára is.

A regény teljesen joyce-i módon kezdődik és fejeződik be: „1932. aug. 17-én, szerdai napon, a nap 4 óra 58 perckor kél...”, és: „...aug. 18-án a nap kél 4 óra 59 perckor, tehát már fennragyog az égen...” (Figyeljünk a meteorológiai precizitásra: egy nappal később a nap már egy perccel később kél!) Az egyetlen napban a mikroszkóp áttekinti a helyi „extenzív totalitást”. („...A lakosok száma 2687, a lakóházaké 599, a falu belső területe 400, egész határa 5753 katasztrális hold...”) Egyetlen nap leírását kapjuk, hajnaltól hajnalig. Tárgyilagosan írja le a szerző az egyéni körülményeket, nyomorult parasztokról olvasunk, kisgyerekekről, akiket máklével itattak meg a munkába menő szülők; elhagyatott, éhező öregekről, tüdővészről – és a csendőrök őrizte rendről. Magasan kavargó a gondozatlan utak pora s kegyetlenül és forrón ül a falun és a földeken a kánikula erőt szikkasztó pokla. Áll a levegő és áll a reménység a lelkekben.

Bizonyos, hogy az ábrázolás tárgyilagossága nem magasztosítja fel a föld népét, s ha sorsának keserve vádolóan kiált is ki a sorok közül, az író tétova rezignációja is ott bujkál már a tárgyas leírás mélyén; noha halkan még s évek múlnak el, amikor Nagy Lajos keserűen leírja: „Úgy veszem észre, hogy a sötétenlátók közé tartozom, anélkül, hogy bármily meglévő program üdvöztető, jót hozó erejében hinnék.” (*Alföldi falu*, 1937.)

Ne feledjük, hogy amikor az utóbbi sorokat leírta a szerző, már visszatért a szovjet írószövetség 1934-es kongresszusáról, módja volt beutazni a szovjetország több vidékét, s benyomásairól *Tízezer kilométer Oroszország földjén* című riportjában, folytatásokban számolt be a sajtóban. Módszere ezen az útnán is a tárgyiasság („Magyarázatot soha nem fogadok el, sem forradalmi, sem ellenforradalmi, csakis akkor, ha a tényállításokat bizonyítás követi”), az összbenyomás, amit közvetít –

lehangoló és kiábrándító. Ez a fokozódó rezignáció bujkál a következő évek novellisztikájában, maróan-ironikusan egykor elvbarátairól szólván a *Budapest-Nagykávéház* (1935) című montázs-regényében, s a materialista világmagyarázattól elfordulva a mélylélektan eszközeivel élve *A falu álarcában* (1937).

Nagy Lajos is részese lett az európai baloldali értelmiség harmincas évekbeli súlyos lelkiismereti válságának. A kétféle barbárság malomkövei közt őrlődve elveszítette reményét abban, hogy a modernség nagy álma megvalósítható. Láttuk: ő ezt nem csupán az irodalom poetikai arzenáljának megújítása útján képzelte el, emezt eszköznek vélte a „szociális utópia” megvalósításához, ezért szándékai túlmutattak az esztétikum határain. Ezért vált kezén a szociográfiai műfaj „irodalmi és irodalmon kívüli formaelvek kapcsolatává”. Döblin – naivul – még így fejezte be a *Berlin-Alexanderplatz* dikcióját: „A szabadság felé megyünk, be a szabadságba, a régi világot meg kell dönteni, itt a Hajnal fuvallata.”⁶³ Ezt a hajnalt Nagy Lajos, a szkeptikus moralista nem látta felvirradni a harmincas évek elkomoruló világában. Írásművészete formai modernségéből a későbbiekben sok mindent feladott, de a „weimari újtárgyiasság” erkölcsi kötelmét haláláig megőrizte.

63 Alfred DÖBLIN: *Berlin – Alexanderplatz*. Bp., 1976. 528.