

ETO: 821.511.141-1TOLNAI O.
008(091)
82.091
DOI: 10.19090/hk.2020.2.40-49

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

MIKOLA Gyöngyi

Szegedi Tudományegyetem
Társadalom- és Bölcsészettudományi Kar
Szláv Intézet, Orosz Filológia Tanszék
Szeged, Magyarország
mikolagyongyi@gmail.com

KULTURÁLIS ÁTSZÖVŐDÉSEK

Orosz kulturális kódok Tolnai Ottó korai műveiben

Cultural interweaving

Russian cultural codes in the early works of Ottó Tolnai

Kulturalna prepletенost

Ruski kulturni kodovi u delima Ota Tolnaja

Tolnai Ottó műveit a kezdetektől átszövik a világirodalmi utalások, írásai folyamatos párbeszédben állnak mind kora filozófiai és művészeti törekvéseivel, mind pedig a kultúrtörténet számos fontos alkotójával és jelenségével. Példátlanul széles körű tájékozódásának egyik kitéüntetett iránya az orosz irodalom és kultúra. Jelen tanulmány egy átfogóbb igényű kutatás első része, mely kutatás célja Tolnai orosz kódjainak feltérképezése és értelmezése. A tanulmány kitér az orosz irodalom áthagyományozódásának kérdésére, valamint az orosz kulturális kódok történelmi-politikai kontextusaira Tolnai korai műveiben.

Kulcsszavak: orosz avantgárd, orosz kozmizmus, *Új Symposion*, elkötelezett irodalom, irónia

Tolnai Ottó műveit a kezdetektől átszövik a világirodalmi utalások, írásai folyamatos párbeszédben állnak mind kora filozófiai és művészeti törekvéseivel, mind pedig a kultúrtörténet számos fontos alkotójával és jelenségével. Példátlanul széles körű tájékozódásának egyik kitéüntetett iránya az orosz irodalom és kultúra. Orosz szakosként mindig is foglalkoztattak írásainak orosz vonatkozásai, irodalmi, zenei, színházi, képzőművészeti utalásai, és fontos

feladatnak látom annak tisztázását, hogy mi ezek helye, szerepe szövegeinek szövevényében. Gogol kitüntetett jelentőségéről már Thomka Beáta is írt Tolnairól szóló kismonográfiájában a *Gogol halála* című korai kisprózakötet kapcsán (Thomka 1994). A 2010-ben Szegeden megjelent, *A kisinyovi rózsza* című poéma ismét megidézi Gogolt. Ugyancsak kezdettől fogva jelen van a Tolnai-univerzumban Tolsztoj, és különösen az újabban megjelent írásokban tűnik föl gyakran Csehov és Nabokov neve. Kézenfekvő lenne e különleges fogékonyságot az orosz kultúra iránt délszláv hatással magyarázni, valamint – akárcsak a nyugati, főleg a kortárs francia kulturális fejleményekkel kapcsolatos tájékozottságot – a gyors és szabad, legalábbis a magyarországihoz képest hosszú évtizedeken át összehasonlíthatatlanul naprakészebb és függetlenebb szerb fordításirodalom eredményének tekinteni.

A magyar és orosz kulturális kapcsolatok történetét tanulmányozva azonban nemrégiben kezembe került Zágonyi Ervin *Kosztolányi és az orosz irodalom* című munkája (Zágonyi 1990), melyben a filológus elsősorban Kosztolányi klasszikus orosz irodalom iránti érdeklődésének dokumentumait mutatja be, főként Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov, valamint Puskin hatásával foglalkozik. (A Gogolról és Turgenyevről, valamint az orosz századforduló meghatározó alkotóiról szóló úttörő jelentőségű Kosztolányi-írásokra nem tér ki, ezeket későbbi tanulmányaiban tárgyalja.) Zágonyi kutatásai rávilágítanak arra, hogy Kosztolányi világképének és poétikájának alakulására milyen jelentős hatással voltak orosz olvasmányai. A két legmeghatározóbb szerző, akikkel Kosztolányi a legbehatóbban foglalkozik: Tolsztoj és Csehov. Kosztolányi több nyilatkozatában is beszélt arról, hogy a tizenöt éves korában olvasott *Ivan Iljics halála* milyen óriási hatást gyakorolt rá, és meghatározó volt íróvá válása szempontjából. Csehov jelentőségét pedig az elsők között fedezte fel Magyarországon, elkötelezett híve lett, a *Három nővért* az ő fordításában olvassuk ma is. Szilágyi Zsófia a korai Kosztolányi-novellák nőképét elemezve (szintén Zágonyi Ervin kutatásaira támaszkodva) amellet érvel, hogy Kosztolányi *Erzsébet* című novellája nemcsak hasonlít Csehov *Tündérke* című elbeszélésére, hanem „Kosztolányi mintha továbbírta volna Csehovot” (Szilágyi 2017, 205).

A Kosztolányi Tolsztoj- és Csehov-reflexióiban megmutatkozó érzékenység, lényeglátás, úgy vélem, mélyen rokon Tolnai orosz tárgyú stúdiumainak irányultságával, még érdeklődésük „szerkezete” is hasonló. Úgy tűnik, Kosztolányi abban is fontos minta, előkép lehetett Tolnai számára, amit és ahogyan olvasott, és Tolnai orosz vonatkozásainak feltérképezése és értelmezése során a délszláv közvetítettség mellett mindenképpen figyelembe kell venni e magyar irodalmi áthagyományozódást is.

Talán nem meglepő ezek után, hogy Tolnai első kötete, az 1963-ban megjelent *Homorú versek* második költeménye, *A parkőr*; Tolsztoj-olvasmányélményből táplálkozik (az első vers a zseniális XIX. századi olasz költőnek, Giacomo Leopardinak állít emléket): „Egyszer Lolával leültünk a parkban / a pad mellé / a füre / összebújva olvastuk / a Háború és béke vadászjelenetét éppen // de az őr pénzt kért tőlünk / büntetést / Lola a kezébe nyomta a vastag könyvet / és elfutottunk // másnap arra sétáltunk / az őr görnyedve böngészte a könyvet / Kutuzovról olvasott biztos éppen” (Tolnai 1963, 6).

Tolsztoj Tolnai számára egész alkotói pályája során fontos hivatkozási pont marad. Hogy csak néhány példát említsünk: a versekben és a prózában többször is felbukkan a szabadkai Tolsztoj utcai kenyérgyár, *A grenadírmars* kisprózáiban mikroelemzést olvashatunk Tolsztoj kései nagy elbeszéléséről, a *Hadzsi Muratról*; *A kisinyovi rózsza* című poémában pedig, amely különösképpen bővelkedik orosz irodalmi allúziókban, ugyancsak föltűnik az öreg Tolsztoj alakja.

Ha az orosz kulturális kódok irodalmi hagyományozódását vizsgáljuk, elkerülhetetlenül beleütközünk a politikai konnotációk problémájába. Már csak azért is, mert Tolnai műveinek bonyolult konstellációi valójában nem érthetők meg a maguk teljességében a politikai komponens ismerete nélkül. Az sem véletlen, hogy korai korszakának politikai alapállása gyakran vitára kész teteti műveinek ismerőit. Losonczi Alpár frissen megjelent műve, *A hatalom(nélküliség) horizontja* például újabb támpontokat adhat ahhoz, hogy Tolnai orosz kódjainak feltérképezése során milyen politikai és történelmi kontextusokat érdemes figyelembe vennünk az értelmezés folyamatában. Losonczi Alpár könyve, mely az *Új Szimposion* alapállását, szellemiségét és teljesítményét elemzi lenyűgöző filozófiai és társadalomtudományi apparátussal, Tolnai (nála T.) korai korszakának írásait mindenekelőtt a politikához és a társadalomkritikához való viszonyukban vizsgálja. A könyvnek ez a fejezete a *Forradalmiság az irónia gyűrűjében* címet viseli, amely találóan arra utal, hogy Tolnainak az aktuális politikai eseményekre, mozgalmakra adott reflexiói rendre ironikus distanciát tartanak választott tárgyakkal. S bár a szerző érzékeli Tolnainak mint művésznak ironikus viszonyulását kora politikai jelenségeihez, ugyanakkor azt is állítja, hogy „a T. által szerkesztett-mozgatott *Új Szimposion* átítatta a politika és a radikalizmus”, valamint hogy Tolnai „a »történelmi cselekvés« ígézetében avatkozott be a vajdasági társadalom folyamataiba” (Losonczi 2018, 252).

Témánk szempontjából szimptomatikus mozzanat, hogy Tolnai hatvanas évekbeli művészetéről értekezve Losonczi maga is orosz párhuzam elemzésével jellemzi a költő avantgardizmusát, amikor a *Szeplőtelen kis gépek csöpp fejedelmi jelvények* című, 1968-ban a *Híd*-ben megjelent Tolnai-opus vizuális

jelei kapcsán Kazimir Malevics híres *Fekete négyzet* című festményét és ezen keresztül az orosz avantgárdot is bevonja az értelmezés körébe.

Tolnai idézett műve harmincnyolc számozott verset tartalmaz, és a versek többségénél miniatűr ábrák, rajzok, grafikai jelek egészítik ki a szöveget. (A kötet érdekessége, hogy Bányai János nemcsak előszót írt a kötethez, hanem kommentárjai lapalji jegyzetek formájában szorosán végigkövetik a verseket.) Malevics *Fekete négyzetét* azok a fekete téglalapok idézik meg Losonc Alpár olvasatában, melyek három, egymást követő tragikus halálesetnek állítanak emléket. Ezek a tragédiák 1968-ban nagy megrázkódtatást jelentettek a világ progresszív és békepárti közvéleménye számára:

tizenhetedik // in memoriam / jurij alekszandrovics gagarin

huszonharmadik // in memoriam / luther martin king

harminchatodik // in memoriam / robert francis kennedy

(Tolnai 1968, 26, 32, 51)

Ezekben a versekben a cím után szavak helyett vizuális jelek állnak: egy-egy különböző méretű és méretarányú, álló helyzetű fekete téglalap. Losonc (a Robert Kennedyre vonatkozó verset nem említve) párhuzamot von a fekete négyzetek és Malevics alkotása között. Értelmezése szerint Malevics más absztrakt festőkhöz hasonlóan „a modern társadalomban uralkodó absztrakciót” mutatja meg, „a dolgok és a dologfüggő emberek reális viszonyait” ábrázolja (Losonc 2018, 259). Malevicsnek még életében megtervezett és művészeti projektként megvalósított ravatalánál függő *Fekete négyzetet* „materializált Semmiként” írja le, és a látás forradalmaként interpretálja. Mint egy végső szimbólumban, abszolút keretben, a *Fekete négyzetben*, „a század tárgyában” látja a symposionista elkötelezettség lényegét is: „A »Semmi« aknamunkáját tartalmazza az absztrakcióval való vívódás folyamatában. S ez a politika és a művészet metszéspontja, amely már eleve túl van a közvetítetlen egyszerűség sémáin” (Losonc 2018, 260).

Losonc itt lábjegyzetben utal azokra a nyugati szerzőkre, akik kimutatják az orosz avantgárd művészet „bűnrészességét” az 1917-es bolsevik fordulat után elszabaduló erőszakban, és ha más előjellel is, de ő is összekapcsolja Malevics tárgy nélküli művészetének esztétikai forradalmát a társadalmi változásokkal. Sebők Zoltán viszont Malevics írásai alapján meggyőzően mutatja be, hogy ez a „misztikán nevelkedett, profetikus hajlamú művész” elutasított mindenféle utilitarizmust, társadalmi vagy ideológiai hasznosságot, tagadott mindenféle politikai célt a művészetben. Sebők szerint esetében „[f]ilozófiai

megalapozottságú esztétika helyett [...] leghelyesebb művészeti vagy esztétikai megalapozottságú filozófiáról, ill. világnézetről beszélni” (Sebők 1984, 1069). Úgy vélem, inkább ebben az értelemben igazolható a párhuzam Tolnai és Malevics törekvései között.

A mai orosz Malevics-kutatások fényében is belátható ugyanis, hogy a szuprematista *Fekete négyzet* keletkezése nem a baloldali forradalmi aktivizmushoz kötődik, hanem az orosz Ezüstkori művészeti és filozófiai útkereséseinek metafizikai tradíciójában és az orosz kozmizmusban gyökerezik. Szuprematista kiáltványában, teoretikus írásaiban és a tízes évek második felében készült képeiben Malevics nem véletlenül él oly gyakran a repülés metaforáival, vizuális jeleivel, és nevezi a szuprematista művészeket „aviátoroknak”. Más kérdés, hogy – amint ezt Sebők Zoltán is kimutatta – Malevics is azoknak a művészeknek a sorába tartozott, akik a tízes–húszas évek fordulóján egy rövid ideig hittek abban, hogy az új társadalmi rend átvéve az esztétikai forradalmak belátásait, óriási szellemi és politikai szabadságot fog biztosítani, és lehetővé teszi az emberi lét új alapokra helyezését, ám ez az illúzió esetében is igen hamar szertefoszlott.

Malevics *Fekete négyzete* metafizikai jel, sőt Jelena Sahmatova szerint egyenesen a „legmisztikusabb alkotás az Ezüstkorbán” (Sahmatova 2001). Sahmatova a kor misztikus-vallási útkereséseinek tükröződését látja a *Fekete négyzetben*, egy olyan korét, melyet a Rudolf Steiner teozófia tanai, a legkülönbözőbb okkultizmusok és a keleti filozófiák iránti felfokozott érdeklődés jellemez, és ahol a számok és a geometriai formák a művészet legalapvetőbb szimbólumaivá váltak. Malevics kutatásai szoros párhuzamba állíthatóak Velemir Hlebnyikov költészeti és számelméleti innovációival. Sahmatova a szabályos négyzetben a 4-es számnak a püthagoreus tanításokra visszamenő misztikus jelentését hangsúlyozza, és ősképének Pitagorasz tetraktisztát tekinti. Hlebnyikov „értelmen túli nyelvének” (zaumnij jazik) analógiájára Malevics „értelmen túli realizmusról” (zaumnaja realnoszty) beszél, és olyan megismerésről, amely túllép a racionalitáson és a hagyományos logikán, és a magasabb intuíció révén közelíti meg a tárgyát. Malevics szerint a négyzet nem tudatalatti forma, hanem ennek az intuitív értelemnek az alkotása. A négyzet élő, „királyi csecsemő”, a fekete szín pedig a Világmindenség Nullájára, a Nemlétre, az Alkotó Eszme állapotára utal. Ciolkovszkij *Nirvána* című írását idézve Sahmatova felhívja a figyelmet, hogy a Nemlét Malevics felfogásában sem azonos a halállal. A keleti filozófiában a Nemlét az az embrió, az a Nulla, amelyből minden létező kibontakozik, nem pedig az elkerülhetetlen halál szimbóluma.

Itt utalhatunk arra, milyen fontos szerepe van Tolnai költői univerzumában a Nullának, az ó hangnak és a betű kör alakjának (saját nevének két O-ja is

idesorolható), valamint a tojásnak és a tojásdad alakzatoknak. Mindez szoros összefüggésben van a keleti tanításokkal és a zen művészetével. Losonczi Alpár regisztrálja a buddhista motívumok jelenlétét a hatvanas évek Tolnai-költészetében, de nem találja az összekötő kapcsot a symposionista avantgardizmussal: „A buddhizmussal, az Éntől való megtisztítottága okán ugyan nem sokat tudunk kezdeni T. költészete kapcsán, talán a versekben megjelenő John Cage közvetíthetett/erősíthetett ilyen jellegű meglátásokat” (Losonczi 2018, 258). Úgy vélem, hogy az orosz avantgárdnak a transzcendensre irányuló törekvéseiben is rálehetünk az összekötő kapocsra.

Szvetlana Bobrova az európai kontextus, főként a francia kubizmus hatását is vizsgálva az orosz képzőművészeti avantgárd alakulástörténetében, megállapítja, hogy az új képzőművészeti irányzat létrejöttében meghatározó szerepe volt Hermann Minkowski német matematikusnak, aki 1908-ban bemutatta, hogy Einstein relativitáselmélete megérthető geometriai formában is, a négydimenziós tér elméleteként, ahol a negyedik dimenzió az idő. Minkowski tér-idő elmélete orosz talajon is nagy hatást gyakorolt, és ötvöződött a teozófiai tanokkal. Ily módon az új művészet különböző kulturális struktúrák találkozási pontja lett, és gyökeresen megváltoztatta a tér koncepcióit (Bobrova 2002). Az orosz kubofuturistákra nagy hatással levő Pjotr Uszpenszkij misztikus filozófus 1911-es *Tertium Organum* című művében az új modelljét alkotja meg. Uszpenszkij szerint a negyedik dimenzió tere a mi terünk végtelen ismétlődése lesz, ahogy a vonal is végtelenül ismétli a pontot. Ez a gondolat Malevics művészetében élénk, harmonikus térstruktúrákat eredményez, ahol elveszti értelmét a jobb és a bal, a fönt és a lent irányainak megkülönböztetése, mivel a Világegyetemben minden irány egyenrangú. Malevics a fehér színt úgy írja le, mint szabad, fehér szakadékot, melyet megszabadított a színek nehézkedésétől, a fehér szín a teljes súlytalanság és a végtelenség tereként tételeződik, melyben szabadon úszhatnak a szuprematista „aviátorok”. Bobrova Malevics *Fekete négyzetének* előképét Claude Bragdon amerikai építész és teozófus 1913-as *A Primer of Highspace (The Fourth Dimension)* című, a relativitáselmélet által inspirált művének egyik ábrájában látja. Az ábrán két egymásba rajzolt négyzet látható, melyeknek sarkait vonalak kötik össze. Ez a jel köszön vissza szerinte Malevicsnek a *Győzelem a Nap fölött* című, ugyancsak 1913-as kubofuturista operalibrettójához készített címlapján. Bobrova fontos megállapítása, hogy az új téridőben gondolkodó művész „elveszíti a régi világ realitásának érzetét, a látható világ fantasztikusnak, nem valósnak kezd föltűnni előtte, minden eltűnik belőle, elszáll, mint a füst, és csak az illúzió kísérteties érzése marad”

(Bobrova 2002). Malevics „mindenhol ott érezte a végtelen szakadékokat és azt is, ahogy minden belezuhan ezekbe a szakadékokba” (Bobrova 2002). A téridő koncepciója azt eredményezte, hogy a művészet az avantgárdban „pszichikai evolúcióként” jelent meg, a szellemi látás magasabb fokaként, melyben az intuíció eljut legmagasabb megjelenési formájába, a kozmikus tudatba. A kozmikus tudat az idő érzékelésének újfajta képessége, az a tudat, hogy a halál eszméje értelmetlen, hogy minden örök életű, és Isten azonos a Végtelennel.

Mármost Tolnai idézett fekete négyyszögei lehetnek ilyen kozmikus jelek is. Hosszúkás alakjuk engem Stanley Kubrick ugyancsak 1968-as kultuszfilmjének, a *2001: Űrodüsszeiának* a titokzatos fekete monolitjára emlékeztettek. (Amelyet egyébként – nyilván nem véletlenül – gyakran összekötnek az elemzők Malevics *Fekete négyzetével*.) Kubricknál a fekete monolittal találkozáskor majom-ösünk képessé válik az absztrahálásra, és ennek révén az eszközhasználatra és a tér meghódítására. Csakhogy az eszköz rögtön fegyverként is használható, és megjelenik a hatalom és az alávetettség horizontja az emberi társadalomban. A film végén megszülető csillaggyermek kozmikus pillantása egy hatalom és agresszió nélküli új kezdet lehetőségét veti föl.

Tolnai különböző méretű fekete téglalapjai mintegy „individualizálják” a monolitot, miközben első pillantásra úgy tűnik, mintha ugyanarról a jelről lenne szó. A fekete jel a halálra, a gyászra utalhat, ennyiben az 1968-ban keletkezett mű rekviemnek is tekinthető: a 68-as emancipatorikus és felszabadító mozgalmak megtorpanásával, az enyhülés, az olvadás politikáinak kudarcával történő szembenézésnek.¹

Tolnai kötete az amerikai és a szovjet tragédiák megidézésével globális dimenziókban is fölmutatja a 68-as remények szétfoslását, a szabadságjogok, a békés egymás mellett élés értékeinek, és ezen értékek ikonikus képviselőinek célkeresztbe kerülését. Visszatekintve úgy tűnik, mintha pontosan érzékelt volna azoknak a folyamatoknak a súlyosságát, melyeknek eredőjeként 1972-ben ő maga is a politikai játszmák célkeresztjébe került.

A fekete téglalap azonban nem csak a halál jele lehet, nem csak a tragédiák fájdalomla előtti elnémulásé és a kegyeleté, nem csak a traumáé, nem csak a minden fényt elnyelő fekete lyuké.

¹ 1968-ban még nem lehetett tudni, mi történt Gagarinnal. Csak 2013-ban engedélyezték Alekszej Leonovnak, hogy nyilvánosságra hozza Gagarin tesztrepülés közben bekövetkezett balesetének részleteit, ám még így is sok a homályos pont a történetben. A titkolózás miatt sokáig tartotta magát a feltételezés, hogy Brezsnyev adott „kilövési parancsot” Gagarinra. A brezsnyevi érában azonban az egyre élesedő űrverseny és a fokozódó politikai nyomás enélkül is súlyosan veszélyeztette a szovjet űrhajósok életét, és nem lehetett biztonságban az első számú szovjet hős sem.

A Tolnai kötetének címében megjelenő gépek szeplőtelenek, olyan eszközök, amelyek használatához nem tapad bűn, nem tapad erőszak. Ugyanez vonatkozik a csöpp fejedelmi jelvényekre is: a hatalom reprezentációi általában látványosak, nagyszabásúak, roppant költségesek, itt viszont alig látható jelekről van szó, olyan hatalomról, amely nem manifesztálódik, hanem magát szándékosan és játékosan lekicsinyíti. A cím ily módon akár magára a költészetre is vonatkozhat.

Amikor Lola a parkőr kezébe nyomja a *Háború és békét*, kutuzovi mozdulatot hajt végre: az agresszív, a területet/teret kisajátítani akaró, túlerőben lévő hatalom előli elhajlás, szökés mozdulatát. Ám a hátrálás, az elhajlás védekező mozdulata egyúttal az adás és a felmutatás gesztusává is válik: a parkőr olvasni kezdi a könyvet.

Tolnai forradalmisága véleményem szerint mindig is oszcillált a két pólus: az elkötelezett és a tiszta művészet között, nem lehet egyértelműen besorolni egyik „kasztba” sem. Mintha kezdettől fogva tudta volna, bármelyik kategóriába tartozzon is egy művész, az új utakat kereső kreatív energiák mindenképpen kockázatosak. Ezért is terjedhetett ki szolidaritása olyan művészekre is, akikkel ugyan politikailag nem állt egy platformon, de mélységesen elítélte üldöztetésüket. Azonkívül az alkotás, az új értékek teremtése nemcsak a régi struktúrák ellenállása, nemcsak a társadalom vagy a politika ítélete miatt roppant veszélyes, hanem ama megnyíló végtelen fehér malevicsi szakadékok miatt is. A *Szeplőtelen kis gépek csöpp fejedelmi jelvények* 2010-es faksimile kiadásban utószóként megjelent, *A Tolnai-kód* című írásában Bányai János maga is szembeesül a műértelmezési eljárások elégtelenségével az újabb Tolnai-művek, az *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* és *A kisinyovi rózsza* vonatkozásában:

Lírainak mondható feszültség árad a rejtélyek, a titkok, az aligha megfejtethető képek meg leírások, és a tárgyyszerű realitások, az azonosítható helyszínek és eszközök, tárgyak meg ismeretek egymásra és egymásba épüléséből. Ám ez a feszültség ellenáll a megértés műveleteinek, már csak azzal is, hogy mindvégig eldöntetlen marad, honnan bontható le a Tolnai-vers, vagy akár a Tolnai-próza, vajon a létező felől, vagy éppen-séggel a rejtély irányából (Bányai 2010, 57).

Éppenséggel ez a Tolnai-kódokba épített titok a feltétele az olvasás és értelmezés szabadságának, az olvasó személyes közreműködésének, és ez több, mint avantgárd műfogás, mivel minden szabad rendszer feltételezi a titok lehetőségét.

Irodalom

- Bányai János. 2010. A Tolnai-kód: A versbe írott *Ótama*-regénytől *A kisinyovi rózsáig*. In Tolnai Ottó: *Szeplőtelen kis gépek csöpp fejedelmi jelvények*. A bevezetőt és a jegyzeteket írta Bányai János. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Bobrova, Szvetlana Leonyidova. 2002. Образ космоса в русском художественном авангарде. *Дельфус* № 32 (4). <http://www.delphis.ru/journal/article/obraz-kosmosa-v-russkom-khudozhestvennom-avangarde> (2020. ápr. 30.)
- Losoncz Alpár. 2018. *A hatalom(nélküliség) horizontja*. Újvidék: Forum.
- Sahmatova, Jelena Vasziljevna. 2001. Метафизика «Чёрного квадрата» К. Малевича. *Дельфус* № 27 (3). <http://www.delphis.ru/journal/article/metafizika-chernogo-kvadrata-kmalevicha> (2020. ápr. 30.)
- Sebők Zoltán. 1984. Kazimir Malevics szuprematista elmélete. *Hid* 48 (7–8): 1068–1075.
- Szilágyi Zsófia. 2017. *Az éretlen Kosztolányi*. Budapest: Kalligram.
- Thomka Beáta. 1994. *Tolnai Ottó*. Pozsony: Kalligram.
- Tolnai Ottó. 1963. *Homorú versek*. Újvidék: Forum.
- Tolnai Ottó. 1968. Szeplőtelen kis gépek csöpp fejedelmi jelvények. *Hid* 32 (7–8): Külön melléklet.
- Zágonyi Ervin. 1990. *Kosztolányi és az orosz irodalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

CULTURAL INTERWEAVING

Russian cultural codes in the early works of Ottó Tolnai

Ottó Tolnai's works have been interwoven with references to world literature from the very beginning, and his writings are in constant dialogue with the philosophical and artistic aspirations of his time, as well as with many important authors and phenomena of cultural history. One of the distinguished directions of his unprecedentedly wide orientation is Russian literature and culture. The present study is the first part of a more comprehensive research aimed at mapping and interpreting the Russian codes of Tolnai. The study addresses both the issue of the transference of tradition in Russian literature and the historical-political contexts of Russian cultural codes in Tolnai's early works.

Keywords: Russian avant-garde, Russian cosmism, *New Symposion*, committed literature, irony

KULTURALNA PREPLETENOST

Ruski kulturni kodovi u delima Ota Tolnaja

Dela Ota Tolnaja su od ranih radova puna aluzija na svetsku književnosti. Stoje u konstantnom dijalogu kako sa filozofskim i umetničkim stremljenjima svoga doba, tako i sa brojnim stvaraoocima i pojavama kulturne istorije. Jedno od njegovih najvećih

interesovanja predstavlja i ruska književnost i kultura. Ova studija prikazuje prvi deo obimnijeg istraživanja sa ciljem da se ispitaju i protumače ruski kodovi kod Tolnaja. Dat je i osvrt na pitanje prenošenja tradicije ruske književnosti, kao i na istorijske i političke kontekste kulturnih kodova u ranim radovima Ota Tolnaja.

Cljučne reči: ruska avangarda, ruski kosmizam, *Új Symposion*, angažovana književnost, ironija

A kézirat beérkezésének ideje: 2020. máj. 5.

Közlésre elfogadva: 2020. jún. 20.