

# AVANTGÁRD ÉS KANONIZÁCIÓ

KAPPANYOS ANDRÁS

---

**Pál Derék** (hg.):

**Lesebuch der ungarischen**

**Avantgardeliteratur (1915–1930)**

612 old.

Bohlau–Argumentum Kiadó, 1996.

---

**Derék Pál** (szerk.):

**A magyar avantgárd irodalom (1915–1930)**

olvasókönyve

**Kommentált szöveggyűjtemény**

Argumentum Kiadó, Budapest, 1998.

334 old. 1700 Ft

---

**Beke László** (szerk.):

**Dadaizmus antológia**

Balassi Kiadó, Budapest, 1998. 340 old. 1500 Ft

---

**Kálmán C. György** (szerk.): 282 old. 2900 Ft

**A korai avantgárd líra**

**A magyar költészet kincsestára 88**

Unikornis, Budapest, 2000.

Az irodalmi-művészeti kánonképzésnek számtalan eljárása van, lényegében az irodalomról és művészetről való mindenfajta nyilvános beszédnek vannak kanonizációs hatásai. Egyes eljárások hatékonyabbak és látványosabbak másoknál, de az egyetlen tiszta par excellence kanonizációs műveletnek talán az antológiászerkesztést tekinthetjük. Itt nem kell viszonylatokat, korszakokat, trendeket, többlépcsős értékhierarchiákat építgetni, mint például az irodalomtörténet-írásnál: egyszerűen meg kell mondani, mi van bent az adott halmazban. A halmaz meghatározása a felmutatott korpuszhoz (sőt a reprezentálni kívánt nagyobb korpuszhoz) képest külsődleges, és előzetesen adott, például a könyvcímbe.

Az antológiászerkesztő kezében így igen komoly hatalom összpontosul. Lényegében kénye-kedve szerint válogathatja ki a reprezentálandó anyagból a reprezentatív anyagot, döntéseit nem kell tételesen indokolnia. Objektívnek mutatkozó szempontjai közé büntetlenül keveredhetnek szubjektívak; az ezzel kapcsolatos vádak könnyen elháríthatók azzal a cáfolhatatlan érveléssel, hogy a szubjektivitás így is, úgy is elkerülhetetlen. Másvalaki nyilván másmilyen antológiát szerkesztett volna – sag schon. Majd ha egyszer ő kap erre mandátumot, megmutathatja, mit tud.

Látványos, hogy a kanonizációs folyamatok irányításáról, a kánon „uralásáról” beszélve mennyire elkerülhetetlen a politikai terminusok használata. Nemcsak metaforikusan, hanem a szó valós értelmében hatalomról, meggyőzésről, érdekérvényesítésről van itt szó. S miként a politikában, minden valószínűség szerint itt is kétféle motívum összjátéka áll a döntések hátterében. Egyfelől az embereket hozzá kell juttatni a javakhoz: ez a humanista, filantróp, jószolgálati motívum. Másfelől mi szeretnénk megmondani, melyek az emberek számára fontos és értékes javak: ez a hatalmi vagy önmegvalósító motívum. Például egy egzotikus kultúra vagy egy fiatal, ismeretlen költőcsoport bemutatását vállaló antológia csaknem tisztán „jószolgálati”, hiszen nem tesz mást, csak hozzáférést biztosít bizonyos, eladdig hozzáférhetetlen javakhoz; ugyanakkor Szerb Antal *Száz vers* című gyűjteménye csaknem tisztán „önmegvalósító”, hiszen egy szubjektív értékrendet vetít a lényegében addig is hozzáférhető korpuszra. Az egzotikus vagy a „fiatal” antológia egy ismeretlen világot reprezentál, míg Szerb Antalé azt a bizonyos értékrendet. Következésképp nevezhetnénk az egyiket „tágító”, a másikat „szűkítő” kanonizációs műveletnek, de ez félrevezető volna: Szerb Antal eljárása például inkább áttekinthetőbbé teszi, hierarchizálja, strukturálja, mintsem szűkíti a kánon; míg az ilyen tiszteletre méltó egzotikus antológiák többnyire megmaradnak az egzotikum (azaz a kánonon kívülség) mezőjében, s ha olykor mégsem, akkor pedig keményen átrendezik a kánon.

A „fiatal” antológia esetében kicsit más a helyzet. Ha be akarjuk őket vezetni a kánonba, megtehetjük, hogy egy ismert „húzónev” köré rendezzük őket, miáltal remélhetőleg kiterjed rájuk a „bentiség” aurája. A „jószolgálati” szempont felől nézve a „húzónev” szerepeltetése természetesen redundáns (csak foglalja a helyet az informatív újdonságtól); a tudatos, „hatalmi” kánonképzés szempontjából azonban igen hatékony eszköz. Mindez persze nem új találmány: jatekzst erről szól a duk-duk-affér.

Az avantgárd kanonizációs műveleteit ehhez képest is további dilemmák és ellentmondások terhelik. Egy retrospektív antológia óhatatlanul valamiféle történeti egységként kezeli az avantgárdot, miáltal zavaró interferenciába kerül az avantgárd radikális történetietlenségével. E történetietlenség hátterét szemléletesen írja le *Five Faces of Modernity* című könyvében Matei Calinescu. Modelljében a modernitás lényegét a fel-

világosodásból és a szekularizációból vezeti le: mind az egyedi emberi tudatnak, mind a mindenkori társadalomnak alapvető szüksége az ideális, szenvedéstől és igazságtalanságtól mentes élet képzete. Minthogy a felvilágosodás eltörölte az ideális élet mint mennyei birodalom képzetét, ez a képzet a jövőbe helyeződött át. A modernitás ez a jövőre fixált állapot, s ennek speciális változata az avantgárd, ahol a hangsúly a múlttól való elszakadásra, a múlt eltörlésére helyeződik át, miközben jórészt elfeledkeznek a cserébe kínált jövő definiálásáról. Ebben az értelemben az avantgárd a tagadás művészete, s tagadásának tárgya elsősorban a történetiség, valamint a kánonok érvényessége.

Nem szorul külön bizonyításra az avantgárd kánonromboló indulata, elég talán Marcel Duchamp bajszos-kecskeszakállas Mona Lisájára gondolnunk. Ebből általános kánonellenességre következtethetnénk, de erről nincs szó: még a dadaisták is több antológiát szerkesztettek: a *Dada* folyóirat 4–5. száma egyben *Dada Antológia* (Zürich, 1919); aztán az 1920-as berlini *Dada Almanach*; és a tervezett *Dadaglobe* és *Dadaco* stb. Inkább úgy fogalmazhatnánk, hogy radikalizálták a kanonizációs (és dekanonizációs) eljárásokat. Jellemző eset például a Barrès-tárgyalás, ahol a szívüknek nem kedves nacionalista író formális tárgyalás keretében (egy bábu képében) elítélték, vagy a szürrealisták későbbi pontozásos szimpátiázavazása. Ezek a kanonizációs műveletek természetesen a közvetlen, radikális, felforgató hatáskeltést, a sokkolást, a megbotránkoztatást (valamint önmaguk, a csoport megerősítését) szolgálták, s így nemigen hozhatók közös nevezőre a retrospektív antológia konzervatív, taxonomikus eljárásaival. A jelenkori antológiakísérletek bátorsága azonban paradox módon épp ettől nyer némi avantgárd vonzerőt.

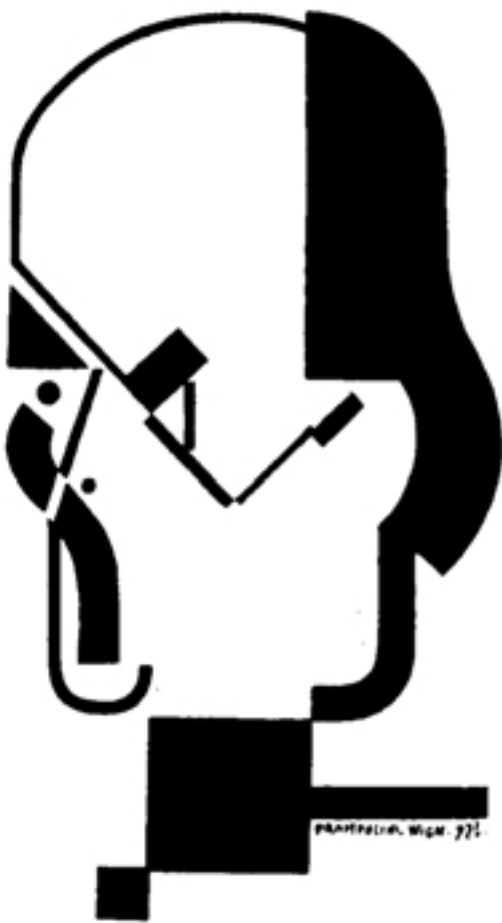
Hasonló módon speciális színezetet nyer az avantgárdon belül a „húzóév” problémaköre. Induljunk ki a magyar helyzetből. Ha jól meggondoljuk, a magyar avantgárdnak egyetlen prominens és reprezen-

tatív első vonalbeli szerzője van, Kassák Lajos. A húszas évek közepe után egyetlen más életmű sem őrizte meg jelentékenységét az avantgárd aurán belül. A legtehetségesebbek (mint Déry vagy Illyés) az avantgárdon kívül alkották meg az életművük gerincét alkotó darabokat, így utólagosan epizódnak minősítve a korszakot; voltak, akik a második vonal professzionális irodalmáiraivá váltak (például Németh Andor, Gáspár Endre); a legtöbben pedig el-

tűntek, visszatértek a civil életbe. Így a helyzet – kánonszempontról – a „fiatal antológia” (illetőleg a duk-duk-affért kiváltó *Holnap* antológia) körülményeit idézné, csak éppen retrospektív viszonylatban. De mégsem ilyen egyszerű. Mert kérdéses, mit tekintünk „sikeres” avantgárdnak: vajon a klasszikussá nemesedett, s így avantgárd auráját elvesztett (azaz kanonizált) Kassákot, vagy a máig is idegennek és bosszantónak tűnő, tehát avantgárd auráját tartósan megőrző Kudlák Lajost? A konkrét kérdést elintézhethetjük annyival, hogy Kudlák egyszerűen „rossz” – ám az „avantgárd kánon” jelzős szerkezetbe foglalt paradoxonnak komoly elméleti következményei vannak. (Néhány éve ugyanezen hasábokon Nagy Pál könyvét többek közt azért bíráltam, mert reflektálatlanul áldozatául esett e parado-

xonnak: egyidejűleg munkálkodott egyfelől az avantgárd eljárások történeti legitimációján, másfelől eredetiségük, példátlanságuk kimutatásán.)

A lehető leggyakorlatiasabbra fordítva a problémát: ha antológiákba rendezzük a történeti avantgárdot, a lényegtől, a vadságtól, az idegenségtől fosztjuk meg: domesztikáljuk, hogy örökre eltüntethessük a könyvespolcunkon. Ha viszont nem rendezzük antológiákba, akkor a múlt mélyeséges mély kútjában tűnik el. Ez a dilemma akadályozza meg, hogy rendezett, igényes kiadásokban megjelenhessen a közelmúlt magyar avantgárdja, hogy létrejöjjön például egy Erdély Miklós- vagy egy Hajas Tibor-életműkiadás. A tanúk, a túlélő kortársak attól félnek (joggal), hogy a kanonizálás megtörné az álta-



luk, beavatottak által őrzött aurát, „virtuális kánon”. (Ez persze csak nekik, az aura részeseinek volna veszteség.) Nyilván az sem véletlen, hogy az eddigi legátfogóbb antológiát, az 1989-es *Szógettőt* sem a „beavatott” művészet- vagy irodalomtörténeszek valamelyike hozta össze. A történeti avantgárdal azonban más a helyzet. Itt már nincsenek túlélők, lényegében tehát leletmentésről van szó. Válaszolni kell a paradoxonokkal való szembenézést, hiszen a másik alternatíva: veszni hagyni az egészet, úgy, ahogy van.

**D**erék Pál, úgy tűnik, tudatában volt e dilemmáknak. Erre utal, hogy *A magyar avantgárd olvasókönyve* két változatban jelent meg: az egyik kétnyelvű (német–magyar), a másik csak magyar, de kommentált. A kétnyelvű kiadás nyilván német nyelvű (de a magyar kultúra iránt is érdeklődő) közönséget céloz, a magyar meg, persze, a hazait. A két változatban a válogatás azonos, csekély eltéréssel (főleg a jegyzetekben) a bevezető tanulmány is. Kérdés, hogyan funkcionálhat egyformán eredményesen ugyanaz a korpusz két (kánonszempontról) ennyire különböző közegben. Úgy tűnik, elég jól. Az egy nyelvű kiadás bevallottan aktív kánonképző, „hatalmi” funkciót tűz maga elé: „szemléltetni akartam, formálni, nem dokumentálni” – mondja Derék a bevezetőben (46. old.). Ez a megjegyzés a kétnyelvű kiadás magyar bevezetőjében ugyanígy szerepel (53. old.), de a német szövegből kimarad: ott – a teljesség igényének elhárítása mellett – az *Olvasókönyv* inkább „eine mögliche Geschichte”, illetve „eine strukturelle Systematisierung” (80. old.) hordozójaként jelenik meg. A kettő egyáltalán nem mond el-ent egymásnak, csak a német szöveg kevésbé utal az önkényességre, inkább valami objektivitást sejtet, ami rendjén is van, hiszen a program itt valójában „jószerzői”, didaktikus.

A német és a magyar program közötti különbséget talán a „húzónevek” hatásában lehet a legjobban lemérni. Az egészen fiatal József Attilának, Dérynek, Illyésnek, Szabó Lőrincnek és persze a pályája csúcán lévő Kassáknak éppúgy helye van itt, mint az alig ismert György Mátyásnak vagy Reiter Róbertnek. Csak első látásra túlzott a „húzónevek” aránya, hiszen József Attilának épp ezeket a verseit – bármennyire ott vannak is a gyűjteményes kötetben – ritkán olvassuk, tehát a József Attila-életművön belül is van némi játéktér a kánonalakításnak. Ha viszont mindezt egy érdeklődő német nyelvű olvasó veszi kézbe, akkor számára József Attila neve csak egy egész kicsivel mond többet (ha ugyan), mint Reiter Róberté, következésképp vígan érvényesülhet a didaktikus funkció, túl sok redundanciára nem lévén lehetőség.

Ennek azonban ismét megvan a maga hátulütője, hiszen a német nyelvű olvasó számára Reiter Róbert József Attilával azonos szinten jelenik meg. Ezt a torzítást a szerzőéletrajzok lennének hivatottak ki-

egyenlíteni, ami néhol sikerül, néhol nem. Az életrajzok az egyes szerzőknek csak az avantgárdhoz kapcsolódó tevékenységét ismertetik, és csak néhány esetben (például épp József Attilánál) utalnak a későbbi érett korszakra, a kiteljesedésre. (Ilyen utalásra természetesen csak a német nyelvű olvasónak volna szüksége.) Ez az elrendezés olyasmint sugall, mintha az avantgárd egyfajta szellemi gyermekbetegség lenne, amin át lehet esni, nem pedig az egyes szerzők (köztük József Attila) kulturális szocializációjának, nevelődésének kitörölhetetlen része.

Persze nagy (pontosabban: később naggyá vált) nevek szerepeltetése azt a belátást is implikálja, hogy a magyar avantgárd legjobb teljesítményeit – bármennyire fiatalok és éretlenek voltak is későbbi önmagukhoz képest – mégiscsak jórészt ezek az emberek alkották meg. Cassa szerepeltetése tünik talán – pusztán gyakorlati szempontból – kissé eltúlzott mérvűnek, hiszen az a magyar olvasó, aki ezt a kötetet megveszi, bizonyosan birtokol már legalább egy *Kassák Összest*. De a kétnyelvű kötetre ez az ellenvetés nem vonatkozik, továbbá a kötet még itt is szolgál némi újdonsággal: *A ló meghal* tipográfiájában visszatér az eredeti megjelenés blokkszedéses, sortörés helyett soron belüli tipográfiai elemekkel tagolt formájához.

Ami pedig a „kismestereket” illeti, nem mondhatunk mást, le a kalappal. Derék obskurus folyóiratszámok, százpéldányos verseskötetek sokaságát kutatta fel, egyszóval filológiai értelemben olyan komolyan vette a magyar avantgárdot, mint előtte talán senki. Annál diszonzansabb a kötetbe egy másik, szinte belopakodó jópofáskodás, amelyre később még kitérünk.

Röviden azt mondhatjuk, nem nagyon lehet kifogásunk a válogatás ellen abból a szempontból, amit tartalmaz. Inkább az kifogásolható, ami kimaradt. Vajon Szélpál Árpád, Kahána Mózes és mások mellőzésére elég indok-e, hogy a szerkesztő véleménye szerint „ezen a válogatáson belül munkáik nem jelölnének új irányt vagy műfajt”? Ha a válogatás nem a figyelemre méltó személyes teljesítményeket követi, hanem irányokat és műfajokat (miként erre a bevezetőben ígéretet is tesz), akkor ennek talán a tagolásban is tükröződnie kellene, itt azonban fejezet-címként csak szerzőnevek szerepelnek, ráadásul ábécérendben. Miből is kellene kirajzolódniuk az irányoknak? A bevezetőben Derék felsorol még mintegy harminc nevet, az avantgárd ifjabb nemzedékét (köztük például Gyárfás Endrét vagy Zelk Zoltánt), akik munkáival, mint írja, nem tudott mit kezdeni. Hát ezzel a magyarázattal viszont az olvasó sem tud sokat kezdeni, ha nem mondják meg neki, mi is a baj e szerzőkkel, vagy legalább melyek azok a műfajok és irányok, amelyekbe nem lehet őket besorolni, vagy amelyekhez képest nem mondanak újat. Az ábécérend ehhez nem elég sugallatos rendezőelv.

Hasonlóan furcsa és félrevezető a magyarázat, amelyet a szerkesztő Kudlák Lajos mellőzésére ad:

az ő munkássága *paródia* (eredeti kijelölés), s ezt nem akarta bevonni a válogatásba. És rögtön, még mondaton belül, említést tesz Karinthy avantgárd-paródiáiról. Mármost Karinthy valódi és Kudlák állítólagos paródiái között az a döntő különbség, hogy Karinthy a maga írásait sosem adta volna a *MA*-nak, és ha adta volna, Kassák sohasem fogadta volna el közlésre. Mert bár technikai értelemben Karinthy szövegei számos megjelent „igazi” avantgárd szövegnél jobbakként és radikálisabbnak, egészen nyilvánvaló bennük a parodisztikus intenció, amit egyebek mellett épp a publikálás helye jelez. Ilyen intenció Kudlákéknál nincs. Kudlák naivan esik túlzásokba, és bár a paródia a túlzás művészet, a túlzás önmagában (a jelzett parodisztikus intenció nélkül) nem elég a paródiához, csupán (esetleg) a dilettantizmushoz. Elképzelhető gondolatmenet: Kudlák annyira túlzásba viszi az avantgárd módszereket és formajegyeket, hogy átcsap paródiába. Vagyis a befogadó így kiált fel: „ezt a hülyeséget egyszerűen nem gondolhatta komolyan!” De ez egy naiv befogadó, nem egy antológia szerkesztője. Az antológiászerkesztőnek világos szakmai (adott esetben poétikai) ismérvekkel kell rendelkeznie a hülyeségről is. Itt nem a szubjektivitás óhatatlan beszűremléséről van szó, hanem olyan szubjektivitásról, amely objektivitásnak, „műfaji kérdésnek” állítja be magát.

Egészében véve sajnálatos, hogy hírmondónak sem kerültek be a tipográfiailag radikálisabb művek: kalligráfiák, képversek, a konkrét költészet felé mutató vizuális költemények. Nem a nyomdai kapacitás korlátozottsága volt az ok, hiszen Moholy-Nagy művét, *A nagyváros dinamikáját* gond nélkül sikerült reprodukálni. A szerkesztő mintha némiképp alábecsülné a vizuális megformálás szerepét, hiszen még Déry *Ámokfutójánál* is csak ennyit mond a jegyzet: „Talán nem felesleges röviden leírni a két változat képanyagát.” Talán magukat a képeket sem lett volna felesleges közölni, minthogy ezek a mű integráns részei. Vagyis a Déry által beragasztgatott képeket pusztán külsődleges illusztrációnak tekinti, nem látja be a nyilvánvaló tény, hogy egy műfaji határokat áthágó műről van szó, amelynek a képek integráns részét alkotják.

Tamkó Sirató Károly vizuális kísérletei azért nem kerültek be az *Olvásokönyvbe*, „mert megtalálhatók a Nagy Pál által szerkesztett kép- és hangköltészeti antológiában” (334. old.). Milyen indok ez? Kassák, József Attila, Szabó Lőrinc versei számtalan helyen megtalálhatók (például néhány százezer háztartásban), mégis szerepelnek az *Olvásokönyvben*. Mit tegyen, aki Nagy Pál könyvét (amely egyébként nem antológia, inkább tematikus monográfia sok példával) nem birtokolja? És mit tegyen az ugyanezen információval megajándékozott német nyelvű olvasó? (És ezek után a hátsó fülön mégiscsak ott egy vizuális Tamkó, magyarul és franciául.)

Ha ez egy vállaltan önkényes, kánonalakító válogatás („formálni, nem dokumentálni”), akkor vállalni

lehet azt is, hogy a válogató nem kedveli, nem tartja érdekesnek a nem verbális elemekkel is operáló kísérleteket. Ez ellen szavunk sem lehetne: a válogató a szempontok ura, következésképp a korpusz ura. Úgy tűnik azonban, mintha Derék alapvetően félreértene a vizuális és fonikus művek működési módját. Mintha úgy vélné (talán lessingi alapokon állva), hogy egy műalkotás legyen vagy irodalom, vagy képzőművészet, vagy zene. Slussz. Ezt legjobban Kristóf Károly hangkölteményeinek „fordítása” jelzi a kétnyelvű kiadásban. Kínos történet, ezeket ugyanis nem fordították, hanem fonetikusán átírták németre. Ez alighanem elkerülhetetlen ott, hogy „ó dzsiramári / Ó lébli” (Kassák), de Kristóf szövegei szinte kizárólag értelmes, magyar morfémákból épülnek fel, sőt ezek között számos helyen szintaktikai kapcsolat is van (bár nem épülnek mondattá), és legalább annyira operálnak a felidézett képzetekkel, asszociációkkal, mint a hangzó anyaggal. Érthetetlen a döntés, a fordítás teljesen kaotikus hanghalmazt eredményez, pedig az eredeti nem az. Az eljárás ideológiai alapja Derék *A vasbetontorony költői* című monográfiájában (Argumentum, 1992) olvasható: „A hangköltemény nem szabad értelemre irányultan olvasni, hanem lassan, a szavakat ízlelgetve, mintha idegen nyelvű költeményt olvasnánk.” (94. old.) A német olvasó pontosan ezt az élményt kapja. De a magyar olvasó hogyan kerülhetné el az „értelemre irányuló” olvasást például egy ilyen sornál: „Szérü üstök szerü tenger szerelmek mostoha szerelmek”?

Derék, úgy tűnik, nem vesz tudomást az avantgárd egyik legfontosabb poétikai elvéről, a szimultaneitásról. Ez azért is feltűnő, mert bevezetőjében megnevezi az avantgárd technikai sajátosságait: dezemiotizálás, én-disszimuláció, montázs (54. old.). Ezek kétségtelenül jellemző elemei az avantgárd műalkotások jelentős részének, de aligha nevezhetők kizárólagos, distinktív jegyeknek. Kassák költői éneje például nemigen disszimulálódik: nehéz volna tömörebb „ontológiai magabiztosságot” fellelni a kor irodalmi termésében, mint ami az „én KASSÁK LAJOS vagyok” gesztusában megnyilvánul. Az elbeszélés nézőpontja olykor kimozdul, megsokszorozódik („mi talpunkra ragasztottuk az országutakat s a nap jött velünk az úrben”), de ez a középpontban álló, mindent ellenőrző szubjektum egységét nemigen befolyásolja. Kassák jellegzetes nyelvi modorosságainak (amelyek igen nagy hatással vannak követőire, s így nagymértékben meghatározzák az egész magyar avantgárd nyelvi arculatát) csak kisebb részét írta le a dezemiotizálás terminus (leginkább még az „ó dzsiramári / Ó lébli / ó Bumm Bumm” jellegűeket), többségükre még a „deszintaktizálás” vagy „dekontextualizálás” is pontosabb lenne. A merőben váratlan „mindenki sózza be az orrahegyét” típusú gesztusoknak nem a szemantikája hiányzik, hanem a kontextusa. Egy ilyen gesztus épp azzal készletti fokozott tevékenységre a képzelőtevékenységet (a szót most az Iser-féle értelemben használom), hogy meg-

kísérli kikényszeríteni egy lehetséges kontextus elgondolását. A montázs természetesen igen fontos jellemző, és Kassák számos művének alapvető rendezőelve. Ugyanakkor talán épp a legjellegzetesebben eredeti kassáki műfaj, az emelkedett avantgárd óda (*Boldog köszöntés, Mesteremberek*) szinte teljesen mentes a montázstechnikától.

Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy ezek gyenge vagy a lényegét elhibázó ismervek. Ahhoz azonban kétségkívül elégtelenek, hogy rájuk épülhessen a bevezető által ígért taxonómia: „bemutatni az egyes irányok, iskolák, műtípusok fejlődését és egymással alkotott viszonyrendszerét” (46. old.; kétnyelvű: 53. old.). Az antológia ötlete valószínűleg *A vasbetontorony költői* című kötet munkálataiból származik, de látható, hogy Derék már ott is gyakran poétikán kívüli (elsősorban tematikus) szempontú szelekciós és klasszifikációs megoldásokat alkalmazott. Az antológia talán a monográfia illusztrációjának is készült, de az anyag sokrétűsége (s az egyes darabok sokrétű szimultán kötődése) ellenállt a szilárd osztályozási szempontoknak. Így győzedelmeskedett a lehető legkonzervatívabb (s az avantgárdtól legidegenebb) rendezési elv, a szerzői betűrend. Ami egyfelől egy kudarc igen elegáns belátása, másfelől komoly nyereség a kanonizáció sikere felől nézve.

Derék alighanem pontosan érzékelt az avantgárd kanonizációjában rejlő paradoxont: a kanonikus rögzítés egyben domesztikálást, a fenomenológiai „lényeg” elvesztését (vagy elveszejtését) is jelenti. Ezért dönthetett úgy, hogy „kívülről” viszi be az eredetiség, az idegenség, a megbotránkoztatás, a polgárpukkasztás elemét: felkér néhány kortárs magyar író, hogy kommentálják a szövegeket. Ezek a kommentárok (melyek a kétnyelvű kiadásban szerepsére még nem szerepelnek) alkotják az egész vállalkozás legkérdésebb részét. A bevezető egy szót sem ejt róluk, a tartalomjegyzékben sem szerepelnek, csak a levehető borító hátuljáról tudhatjuk meg, hogy ezek „mai magyar írók és írók kommentárjai”. (Mintha az ötlet az utolsó pillanatban jött volna.) A szöveg azt ígéri, hogy ezek „szinte mindig ironikus vagy éppen frivol írások”. Valóban. Meg kell vallanom, hogy első olvasásra vérig bosszantottak ezek a „fricskák”, és ha ez volt a cél, akkor el kell ismernem a sikert.

Marcel Duchamp bajuszt rajzolt a *Mona Lisára*, Francis Picabia egy játékmajom fényképe alá írta Cézanne nevét: a kortársak őrjöngtek. A Q betűvel jelzett mai magyar író vagy író az írja József Attila *Szeretők* című verse alá: „A korai J. A.-ák pocskók, így emlékszem, majd utána kell nézni. Tehetséges és pocskék.” (134. old.) Ugyanez a kommentátor Szabó Lőrinc egyik verséhez: „Nagy költő lesz, ha el nem bászta.” (310. old.) A kortársak kapkodják a fejüket.

Jó, sikerült visszacsempészni egy antológiába a dadaizmus arcátlanságát. Én személy szerint nem örülök neki, hogy a mai magyar írók és írók épp a szegény sorsüldözött magyar avantgárd számlájára

ironikusak és frivolak. Képzeljünk el egy Móricz-kiadást, ahol minden verbális túlhazbást egy Karinthy-stílusú ironikus vagy frivol megjegyzés kísér a margin! És ezt bárkivel meg lehet csinálni, Adyval például könnyedén, de akár még Arannyal is: „Ejnye titoknak úr, el ne tesszen mán pityeredni!” ők valószínűleg jobban bírnák, minthogy kanonikus helyzetük erősebb az avantgárdénál.

Mintha valami kétszívűség lenne itt érezhető. Kiadunk egy nagyszabású, többkilós, kétnyelvű kötetet, hadd lássák a sógorok és a távolabbi rokonság, mink van nekünk. Aztán belső használatra az írók és írók ránk kacsintanak, hátba veregetnek: mi azért ugye tudjuk, hogy az egész nem ér egy kalap gumicukrot se. Jól átráztuk őket.

Nem csak az a baj, hogy a szövegek frivolak és ironikusak (valójában gyakran nyeglék és pökhendiek, de még ez sem olyan nagy baj). A legnagyobb baj, amikor ostobák. Például nekilátnak rekonstruálni a „vershelyzetet”, mint Raith Tivadar verse után a *V. M.* jelű szerző. Mintha Gyulai Pál olvasná a magyar avantgárdot. És persze végül a vershelyzet is nevetségesnek vagy szánalmasnak bizonyul: szegény Raithnak nincs nője, ezért inkább verset ír (277. old.). Ez a tanulás valószínűleg nem éri meg a fáradságot, de ne legyünk igazságtalanok: néhány kommentár korrekt hátteret rajzol, komoly irodalomtörténeti apparátussal, s olykor üdítően hat, ha ezek végén is van egy kis ironikus csavar. (Ez általában *S. K.*-ra és *M. F.*-re jellemző.) De a leggyakoribb eset mégiscsak az, hogy a kommentátor kiragad egy-egy sort, majd átírja prózába és lesajnálja. „Úgy nagyjából a Tasziló- és Móricka-vicek hülyeségi foka van megközelítve” – írja például Kassák egy soráról *M. F.* (188. old.). Mint egy gimnáziumi szöveggyűjtemény glosszái.

Bármit lehet mondani: szólásszabadság van. Csak hogy ez a szólásszabadság személyekre, állampolgárookra (s különösen írókra és írókőkre) vonatkozik, nem pedig betűkre. Marcel Duchamp és Francis Picabia (amellett, hogy kanonikus érinthetetleneket fricskázott), névvel vállalta a tetteit, még álnevek is pontosan azonosíthatók. Az *Olvasókönyv* olvasója nem tudja, ki beszél hozzá. Találgathat: a monogramok bizonyára a valódi monogramok valamilyen elmozdításával keletkeztek. De ha nem bennfentes, nem lehet bizonyos, ez pedig nem kanonizációs, hanem etikai kérdés. Ezek itt névtelen levelek, névtelen belefirkálások egy könyvtári könyvbe. Képtelen vagyok felfogni, miért nem írták ki a szerzők nevét, s hogy a szerzők miért vállalták ilyen feltételekkel a közreműködést.

Most értettem meg, amit annak idején olyan sokszor hallottam egy Vali néni nevű napközis tanártól: „ne azt nézd, hogy mit mond, hanem hogy ki mondja.” Lehet, hogy Vali néni titokban Foucault-t olvasott, és ebbe az aforizmába sűrítette a szerzőfunkció lényegét. Ha a Q. helyett egy szerző neve lenne odaírva, akkor az olvasó eldönthetné, hogy ettől a

szerzőtől (aki persze csak a szöveg funkciója) ezek a mondatok rendben vannak-e. Nem mint írói munkásságának a részei, hanem mint az ő mondatai, amelyeknek az ő szájából (tollából) van értelme, és lehetne még néhány másik szájából, olyanokéból, akiknek a többi mondatai értelmezik, kontextusba állítják ezeket a mondatokat. (Mellesleg egyáltalán nem biztos, hogy saját nevével is ugyanezeket a mondatokat írták volna: a névtelenség egyben a felelősség elhárítása is. De ennek nem tudunk utána járni, éppen, mert nem tudjuk, kik ők.) Természetesen nem akárki mondhatja e mondatokat, és a szóba jöhető szerzők kontextusai is különbözőek, következésképp a létrejövő értelme is: bárki elvégezheti a kísérletet, hogy a *Q.* ismeretlen helyébe különféle szerzőket helyettesít. Önmagában annak, hogy „a korai J. A.-ák pocsekok”, még annak nem tudunk utána járni, hogy „Gazsi bácsi lótetű”. Én a magyar olvasót is a kétnyelvű kötet felé terelném, a kommentárokat pedig, javasolnám, nagyon gyorsan felejtjük el.

**A** második könyvről voltaképpen nem is volna szabad írnom, ha a sajtóetikát igazán szigorúan értelmezném. Most azonban megelégszem annyi szigorral, hogy feltárom a történetet, mielőtt a sajtóetikát sértő cselekményemet elkövetem.

Bizonyára sokak polcán megtalálható a Gondolat Kiadó kisalakú, fekete gerinces izmusok-sorozata, amely a hatvanas évek elejétől folyamatosan jelent meg, néhány kötete több kiadást is megért, míg 1992-ben eljutott a posztmodern kötetig. A dadaizmus kötet azonban minden polcra hiányzik, mivel meg sem jelent. A szóban forgó, Beke László által szerkesztett *Dadaizmus antológia* ama meg nem jelent kötet átmentett anyagát tartalmazza. (Utószavában Beke azt is megvallja, hogy ezúttal nem az aczéli kultúrpolitika a ludas.)

Valamikor, még a kilencvenes évek első felében az Ikon Kiadó is elhatározta, hogy izmus-sorozatot indít, mégpedig nagy sikerű Matúra szériájának alsorozataként. Ez a vállalkozás azóta is csak első kötetéig jutott el; a sorozat azóta két ízben is új tulajdonoshoz került. Itt a második vagy harmadik kötet lett volna (s talán egyszer még lesz is) a dadaizmus. A meg nem jelent kötet anyagának egy részét tartalmazza az *Átváltozások* című folyóirat hetedik, általam szerkesztett száma.

Beke László tehát valamikor a nyolcvanas években összegyűjtött, lefordított és fordíttatott, megszerkesztett egy kötetre való anyagot. Tíz évvel később, az ő munkájáról nem tudva magam is ugyanezt tettem, majd a kiadás késedelmét látva az anyag egy részét a nyilvánosság elé mentettem egy folyóiratszámában. Ezután Beke László is megjelentette a maga anyagát egy egyedi antológiában. Voltak egyeztetési kísérletek, de aztán mindenki maradt a maga szövegeinél. Vicces helyzet: soha nem hittem volna, hogy az elméleti kérdés, „ki uralja a kánont?”, egyszer ilyen közvetlenül és gyakorlatiasan fog érinteni.

Semmi baj: néhány szöveg, amely sok évtizeden át nem volt hozzáférhető magyarul, most hirtelen két fordításban is hozzáférhető lett. Ez pluralizmus, demokrácia, a választás szabadsága. Másfelől akárki szerkeszti is a kötetet, világos a teendő: ezúttal a jószolgálati, didaktikus célon van a hangsúly. A dada bemutatása hálás feladat: anekdotákban gazdag, mozgalmas történetet lehet elmesélni, tele színes, excentrikus figurákkal. És szükség is van a történetre, mivel a dada prominensei közül jó néhányan teljesen ismeretlenek a dada hatókörén kívül. Beke antológiája ehhez az elváráshoz képest kissé ízetlen. Olyan, mint az angol konyha: a legremekebb minőségű, szakértelemmel kiválasztott húsokat és zöldségeket teszik elénk, takarosán tálalva – sótlanul és csaknem nyersen.

Magyarországon bemutatni a dadát lényegében ugyanolyan struktúrájú munka, mint német nyelvtérületen bemutatni a magyar avantgárdot, ugyanakkor a vállalkozás sikerét sokkal könnyebb megítélni innen, a „célközönség” felől nézve. Miként ott, itt is a kulturális térkép egy fehér foltját kell betölteni, amihez valóban egy didaktikai szempontok alapján elgondolt szöveggyűjtemény a legjobb eszköz. A siker főként három tényezőtől múlik: a válogatáson, az elrendezésen és a járulékos információ (jegyzetek, kísérő tanulmány stb.). Vegyük szemügyre ebben a sorrendben.

A válogatás ellen túl sok kifogás nem merülhet fel. Lényegében itt van az összes olyan szöveg, aminek feltétlenül itt kell lennie, és van egy „többit”-tartomány, amit más esetleg másképpen töltené ki. Már a címlapra választott kép is ebbe a tartományba esik: a csoportképen hűsz ember látható (a második lapon a nevük is ott van), akik közül maximum négy tekinthető dadaistának (Tzara, Arp, van Doesburg és Richter), ők mindnyájan szerepelnek is az antológiában. A többiek konstruktivisták, illetve hozzátartozók, sokkal kevésbé érdekes történetekkel, és nincs is különösebb közük a kötet belsejéhez. Továbbá nem szerepel a kötetben Tzara ez alkalommal (1922-ben, Weimarban) tartott remek előadása sem.

Valós szerepéhez képest Tzara kissé alulreprezentált a kötetben, versei közül például csupán egyet találhatunk meg. (A kötet eredeti szerkesztésekor még nem állt rendelkezésre Parancs János 1992-es Tzara-kötete, de a végleges változatnál esetleg figyelembe lehetett volna venni.) Ahogy az olvasó próbálja kitapintani a szerkesztői szándékot, néhol éppen azt érezheti, hogy itt egy művészettörténész szerkeszt szövegeket, s mintha ezért kerülnének helyzetbe olyan képzőművészek, akik viszonylag kevés és nem túlságosan jelentős szöveget termeltek. Máshol ez nem magyarázat: Walter Serner például nem volt sem író, sem képzőművész, mégis tíz önálló szöveggel szerepel, míg a költőnek és képzőművésznek egyaránt kiváló Hans Arp csupán kettővel. (A terjedelem is ilyen arányban áll.) Hasonlóan kétségesnek tartom a Hausmann- és a Baader-szövegek arányát

(1 : 6). Raoul Hausmann tudatos és következetes művész volt, Johannes Baader meg minden biztonnal egy szerencsétlen elmebeteg, akit Hausmann tudatosan felhasznált. Baader szövegei extremitásukban esetleg érdekesebbek lehetnek (és weimari röplapja 82–83. oldalon például nélkülözhetetlen dokumentum), de a berlini dada megértéséhez nem ő visz közelebb.

A művészettörténész elfogultsága legjobban a Duchamp-szövegeknél látszik. Marcel Duchamp kétségkívül a XX. század egyik legjelentősebb (egyes vélemények szerint a legjelentősebb) művésze, ezt azonban igen nehéz az általa előállított szövegszerű teljesítményben érzékelteni. Ez már csak mennyiségileg is problematikus. A Michel Sanouillet által összeállított kis kötetben alig akad féloldalasnál hosszabb szöveg, a termék túlnyomó részét aforizmák, alkalmi aranyköpések teszik ki. Olyasmi tehát, amit egy író esetében nem is nagyon gyűjtenek össze, vagy ha igen, akkor csak az életműkiadás sokadik kötetében. A szöveggyűjtemény szerkesztője tehát olyan anyagból kénytelen válogatni a mennyiségileg arányosnak gondolt reprezentáció érdekében, amely az összegyűjtés kanonizációs gesztusát is nehezen bírja ki, de a fordításban véggépp szétporlad. A 180–181. oldalon található aforizmák e tekintetben a legkínosabbak. Bár a jegyzetekben Beke belátja, hogy „többnyire eleve lefordíthatatlan szójátékokról van szó” (299. old.), mégis kísérletet tesz az „átköltésre”. Az eredeti „Lits et ratures” kiejtve az „irodalom” szóval azonos, leírva azt jelenti, „ágyak és vakarékok”. Napnál világosabb, hogy a kiejtésekövető magyar helyesírás miatt ez a szójátékstruktúra nem valósítható meg magyarul. „Fordításként” ez áll a könyvben: „Iroda lom”. Ezzel nemcsak az a baj, hogy nem eredeti, hanem az is, hogy az *iroda* és az *irodalom* között (lévén mindkettő ugyanazon tőből képzett nyelvújítási szó) nincs különösebb szemantikai feszültség. Kicsit sem vicces. És van ilyenből még vagy harminc.

Itt kell említést tenni a fordításokról. A címnegyed tucatnyi fordítót sorol fel, de ez a lista a máshonnan fordításban átvett, viszonylag kis számú szöveg, valamint a néhány orosz, lengyel, holland és egyéb nyelvű szöveg fordítóit is tartalmazza. E kötet túlnyomó részét Tatár György (német prózák), Tandori Dezső (versek) és Beke László (francia prózák) állította elő. Tatár biztos kezű profiként mutatkozik meg, szavunk sem lehet. Tandorinál, mint ez a versfordításnál lenni szokott, sok függ a kedvtől, az eredeti által felkeltett libidótól: többnyire szárnyal, néha túlszárnyal, és néha kedvetlenül (bár ekkor is profin) odateszi, mint például Hugo Ball versét a 33. oldalon. Beke fordításában egy-két esetben meglepő (bár tipikus) sutaságokkal lehet találkozni, például „...meghívott vendégek előtt egy mérsárlást rendezett...” (207. old., az én kiemelésem). A következő mondat azonban már kifejezetten valószínűtlenül fest nyomtatásban: „Az egyetlen műalkotások, amelyeket Amerika adott, a vízvezetékei és a hidjai.” (173. old.)

Meglepetésként hat, hogy a 229. oldalon szereplő Dragan Aleksic'-szöveget is Beke fordította. A jegyzetből azután kiderül, hogy ez a szöveg is franciául jelent meg egy Aleksic' által szerkesztett antológiában. Az azonban a jegyzetből sem derül ki, hogy a szöveget nem ő írta, hanem Tristan Tzara. Ez Tzara utolsó dada manifesztumának (a gyenge szeretetről és a keserű szeretetről) a függeléke, pontosabban annak a fele (Parancs János említett munkájában a 61., Motherwell antológiájában a 97., a Tzara-összkiadásban a 388. oldalon található.) Ezáltal Tzara reprezentáltsága javult, a jugoszláv dadáé romlott.

Az sem nagy öröm, hogy a Philippe Soupault neve alatt megjelentetett két szöveg (148. és 149. old.) egyike sem az ő szerzeménye. Az egyik nem is mű, hanem a bevezetőben már említett rokon- és ellenszavazás eredményhirdetése (ez sajnos a jegyzetből sem derül ki, én is Karafiáth Judit tanulmányából tudom, l. *Átváltozások* 20–21. [2001], 29. old.). A másik szöveg egy angol gyerekvers a *Lúdanyó meséből*, csak az eredeti név (Solomon Grundy) van kicserélve Soupault-éra. Amitől persze ez lehet az ő autonóm műalkotása (verbális ready made), de mégsem igazán reprezentatív. És nagyon hiányzik hozzá valamiféle magyarázat.

Ha már a sutaságokról szólunk, említést érdemel, hogy Marcel Janco neve négy különböző formában jelenik meg: Janco (19. old. stb.); Ianco (334. old.); Iancu (230., 305., 315. old.); Jancu (273. old.). A kezdőbetű eltéréseiben esetleg a régi kézirat is szerepet játszhat (I. K. Bonsetből is J. K. lett a 215. és 217. oldalon, de a jegyzetekben nem), a végződést azonban ez nem magyarázza. Világos, hogy egy román származású, de francia közegben ismertté vált személyiségről van szó. Neve vége ugyanazért lett *co*, amiért Ionescónak: a *cu* franciául kiejtve segget jelent. Ha ő a nemzetközi megjelenéshez a Janco nevet választotta, akkor ezt illik figyelembe venni. Még az életrajzi ismertetésben sem szükséges az eredeti feltüntetése, hiszen semmiféle információt nem hordoz. A közmegegyezés szerint nem szoktuk feltüntetni (hacsak nem szigorú lexikoncímszóról van szó) Ignótus, Balázs Béla, Csáth Géza vagy mondjuk George Eliot eredeti nevét sem. Mint ahogy ez a kötet sem tünteti fel Tristan Tzara vagy Man Ray eredeti nevét. Mert a dolog, túl azon, hogy suta, nem is egészen pízsi.

Ezek azonban végső soron apróságok, a szöveg egy-két százalékát érintik csupán. A válogatás egésze nagyvonalú és nagy vonalakban arányos, vagyis jól szolgálja a célt: a kulturális fehér folt kitöltését. Különösen kiemelendő a magyar válogatás, amely csak jelzésszerűen hoz egy-két standard darabot, inkább az unikumokra koncentrál. A *MA* közvetlen körén kívül szerepel az *Is* című elfelejtett periodika is, a Derék által kihagyott Kudlák Lajos itt Kassákkal azonos terjedelemben jelenik meg, és ami talán a legizgalmasabb, olvashatunk egy sajátos szempontú (többek közt Kassákat gyalázó) visszaemlékezést a titok-

zatos nemzetközi vagabund, Szittyá Emil tollából. Ha ez a huszonöt oldal ennyi ajándékkal szolgál, felmerül, nem kellene-e jobban utánanézni a magyar dada örökségének, esetleg egy külön kötet formájában. És itt, a magyar teljesítmények között kell megemlíteni Tzara *Gázszió* című dramatikusszövegét, amely a MA bécsi kiadása óta (Gáspár Endre fordította) most először hozzáférhető, noha Kassák címlap-tipográfiája számos albumban szerepelt.

A jelenbe visszatérve nézzük most az anyag elrendezését. A kötet a legkézenfekvőbb – és a dadában alighanem elkerülhetetlen – rendezőelvet választja: a topográfiát. A szövegek a dada történesek főbb színterei szerint csoportosulnak fejezetekbe, és ezzel homályosan az el nem mondott történet körvonalait is kirajzolják. E rend ellen talán csak egy ponton emelhetünk kifogást: az egymástól gyakorlatilag független hannoveri és kölni dada indokolatlanul került egy fejezetbe.

Ez az egy szempont azonban, úgy tűnik, nem elég az olvasó megfelelő orientálásához. Nézzük például a könyv kezdetét. A *dadaizmus Svájcban* című fejezet egy 1916-os, Hugo Ball által írt manifesztummal kezdődik, ezt Tzara 1918-as manifesztuma, majd Ball 1927-ben megjelent naplója követi az 1916-os események történetével. Ezután Christian Morgenstern és Paul Scherbert, a dada kezdetére már elhunyt két előd versei jönnek, s ezt követik a további 1916-os szövegek. Ez így mindenképpen alkalmas arra, hogy összezavarja az avatatlan olvasót, és téves következtetésekre adjon okot. A dadát például nem Ball manifesztuma alapította meg, számos itt közölt szöveg hónapokkal megelőzte ezt az írást. Morgenstern és Scherbert inkább utólagos legitimációs bázisai voltak a dadának, mint valódi ősei. A szavak nélküli költemény, a hangköltemény eszméje kétségkívül a dada előtt ragadta meg őket, de ez csupán egy technika a sok közül. Akkor már alaposabb okkal lehetett volna Alfred Jarry-, Raymond Roussel- vagy éppen Marinetti- és Wedekind-szövegeket közölni – persze egy külön, „Előzmények” című fejezetben.

A hiányolt másodlagos rendezőelv tehát a műfaji elv lenne. Kétségtelen, hogy a dada nem feltétlenül követi a hagyományos műfaji felosztást, de azért egy hírlapi blöfföt, egy autonóm költeményt, egy kollektív manifesztumot és egy memoárt nagyjából meg lehet különböztetni egymástól. Nem mondom, hogy könnyű: Motherwell antológiája például nem teszi meg, de Huelsenbecké igen. Egy ilyen rendezőelv kiépítéséhez talán a beszédaktus-elmélet szolgáltathatna a legjobb alapot: azt vizsgálhatnánk, hogy egy adott szövegnek a tárgya (memoár), a formája (vers), vagy a performatívuma (hírlapi blöff) tartalmazza-e a dada elemet. Természetesen számtalan átmeneti eset volna, mint például a manifesztumok, de muszáj lenne egy kis rendet csinálni. Addig az olyan anomáliák reflektálatlanok maradnak, mint Man Ray 1964-es szövegének felbukkanása a húszas évek dokumentumai között (142–143. old.).

Addig is a járulékos szövegek, a jegyzetek és a kísérő tanulmány feladata volna mindezt ellensúlyozni. Ha egy szóval akarnám jellemezni e tekintetben Beke László könyvét, azt mondanám: kevés. Kevés ennyi információ egy ennyire vegyes, ennyire ismeretlen anyaghoz. Noha szinte minden személynévhez tartozik jegyzet, jó néhány esetben csak annyi áll ott: „azonosíthatatlan”. Bosszantó, ha ezért lapoztunk hátra (az ott álló jegyzetszám kifejezett felszólítására), főként, mivel oldalszám-hivatkozások híján igen nehéz bármit is meglelni a jegyzetekben. Az életrajzi információ betagolódik a szövegjegyzetek közé, így aztán gyakran az áll ott: „lásd műveinél”. Oldalszám nélkül, tehát először a tartalomjegyzékben kell kikeresnünk az illető első szereplését, majd megkeresni – pusztán a sorrend alapján – a hozzá tartozó jegyzetet. Nem túl felhasználóbarát megoldás. Névmutató sincs.

Ami a jegyzetek tartalmát illeti, vegyes a kép. Egyes jegyzetek rengeteg értékes információt tartalmaznak, így például a Ball naplójához vagy Aragon „irodalomtörténetéhez” csatoltak. Különös ugyanakkor, hogy a jegyzetek nem közlik forrásaikat, ami például ott volna fontos, ahol egy szerző állítását helyesbítik. Man Ray például azt állítja, 1923-ban, Párizsban az ő filmje alatt tört ki verekedés, a jegyzet ezt cáfolja, de nem mondja meg, milyen alapon tekint hitelesebbnek saját (meg nem nevezett) forrását, miáltal az információ sajátos, misztikus „objektivitásra” tesz szert.

Az életrajzi jegyzetektől leginkább azt várnánk, hogy elhelyezik az egyes személyeket a dada kontextusában. Ez nem mindig sikerül. Jacques Vachérol például megtudjuk, hogy „katonaként is a dadaista dandy megtestesítője volt”. Amihez meg kellene mondani, mi is az a dadaista dandy, mi köze a dadának a dandyizmushoz (már Ball is ír erről naplójában, de az a rész e kötetben nem szerepel). Másrészt félrevezető az információ, hiszen Vaché életében nem is értesült a „dada” szó létezéséről. „Dadaizmus” elsősorban az André Bretonra tett hatásában érzékelhető (Breton kezdetben Tzarában az 1919 elején elhunyt Vaché reinkarnációját látta!). Vaché hozta divatba továbbá a Jarry-, illetve Übü-kultuszt is. Ami a fordításban „humor”, az az eredetiben „umor”, Vaché saját ideája, élelve, de ezt végképp nincs hely itt ismertetni. Egyszóval épp az nem derül ki, mi az illető személy szerepeltetésének indoka és értelme.

Az utószó rengeteg információt tartalmaz, de igen vázlatos, és végső soron nem mondja el a dada történetét: az egész anyag kontextusát. Annak a számára hasznosítható, aki már képben van, és ismeri az oda-vetett hivatkozási pontok sokaságát. Ebben az értelemben jól illik a könyv egészéhez, amely így végül is afféle bennfentes kommunikációnak, azaz szakmunkának látszik (s ez rendben is volna, hiszen a *Források a XX. századi művészethez* nevű sorozat darabja), ugyanakkor ehhez nem elég szakszerű. A 315. oldal alsó feléről idézek: „Hugo Ball már egy év



után, 1916 végén túltette magát a mozgalmon és a vallás felé fordult.” Nem, 1917 első felében még visszatért, nyárig, a Dada Galéria bezárásáig együttműködött a többiekkel, és ezután egy időre még politikai újságírónak állt (közben persze végig vallásos volt), csak ezután vonult remeteségbe. Kissé lejjebb: „A szereplők közül a Herzfelde-fivérek és a Malik-Verlag baloldaliságából kinőtt John Heartfield (Helmut Herzfelde)...” John Heartfield a Herzfelde fivérek egyike, a másik, Wieland, a Malik-Verlag vezetője, és nemigen mondható, hogy kinőttek volna akár a Malik-Verlagból, akár a baloldaliságból. Még lejjebb: „Johannes Baader [...] körülrajongva a nagytudású fotós, montőr és plakátköltő, valamint barátjánője, az ugyancsak montázsújíító Hannah Höch által.” Ebből csak az nem derül ki, hogy ki volt a nagy tudású, és kinek volt a barátjánője Hannah (valójában akkor még csak Hanna) Höch. A megfejtés: Raoul Hausmann. Ezen még kellett volna dolgozni.

És végül a bibliográfia. Ha egyetlen betűt sem változtattak volna a nyolcvanas évekbeli kéziratban, a bibliográfiát akkor is fel kellett volna újítani. Ez olyan alapvető követelmény, hogy leírni is szégyellem. Hiszen ez olyan egyszerű manapság: szinte kézen tartható az internetről, csak válogatni kell egy kicsit. Talán öt-hat könyv került be a kilencvenes évekből, és olyan alapművek hiányoznak, mint Richard Sheppard, Lucy Lippard, Francis M. Naumann, Raimund Meyer, Michel Gibson, Annabelle Melzer könyvei, de ezt a néhány nevet sem „pótléknak” írom, hanem csak hogy adjak némi súlyt a szavaimnak. Az arányok a bibliográfiánál igazán felborulnak: Marcel Duchamp 17 tételével szemben André Bretonnak egy van, az is Soupault-val megsztva. Monográfiák csak képzőművészeknél szerepelnek, íróknál nem. A folyóiratoknál csak az eredeti megjelenés szerepel, a hozzáférhető reprint kiadások (*Cabaret Voltaire*, *Dada*, 391, *MA* stb.) sehol. Mindez nem a szakszerűség auráját erősíti.

Van egy reklámfilm, amelyben a főszereplő elhatározza, hogy reggelente futni fog járni. Nem tetszik az első öltözéke, majd még többször átöltözik, végül teljesen elfárad, és leül kukoricapelyhet enni. És ekkor jön a szlogen: „Egy lépés a jó irányba!” Ilyen ez a kötet.

**A** harmadik könyv, *A korai avantgárd líra*, az eddigiektől teljesen eltérő kanonizációs stratégiát mutat. Dombornyomott, aranymintás bőrkötés, a sorozatcím nem kevesebb, mint „A magyar költészet kincsestára”, s kötetünk e sorozat nyolcvannyolcadik darabja. A kanonizáció ezzel lényegében elvégzettnek tekinthető: a korai avantgárd líra egy vonalba került Arany Jánossal, Ady Endrével. És még ki se nyitottuk a kötetet. Igaz, egy ilyen sorozat nem is arra való. Nyolcvannyolc egyforma könyverinc, meg a folytatás (plusz a próza- és drámasorozatok kötetei) már lakberendezési szempontból sem elhanyagolható. A vállalkozás méreteit jellemzi, hogy

az impresszum öt Kft., egy Bt., egy Rt., egy Co. és egy további „társulás” nevét tünteti fel. A sorozat jó befektetés, egyik könyv eladja a másikat, s aki belekezdett, az fut a pénze után. Olyan, mintha elő lenne fizetve egy bizonyos (bizonyára nem kicsi) példányszám. Ezen a példányszámon belül az is megveszi, aki egyébként okádik az avantgárdtól, hiszen hogy nézne ki az a ronda lyuk a nyolcvanhetes és a nyolcvankilences között; e finansziális biztonság következtében pedig a könyv végül is olcsóbb, mint váránk.

A célközönség alighanem az, amelyik az előző nyolcvanhét kötetet is megvette. Tehát valószínűleg nem a szakközönség (mert nekik már megvan a Remekírók sorozatban). És ez azt jelentené, hogy eleve redukált szakmai várakozásokkal kell a könyvet felütnünk. Egyfelől így van: jegyzetek nincsenek, csak az eredeti megjelenések adatai; az utószó rövid és apologetikus; vannak hibák (például Kassák halál-éveként 1976 van feltüntetve). Másfelől nincs így: válogatta Kálmán C. György, sorozatszerkesztő Margócsy István, tehát a szakmai apparátus is felvonnul, még ha eltörpül is a káfétek mellett. Épp annyira, amennyire a kötet tartalmának jelentősége eltörpül a borító s különösen a gerinc jelentősége mellett.

Mit tehet ilyenkor a gerinces szerkesztő? Kálmán C. György elegáns és szakmailag messzemenően alátámasztott módon kibújik a felelősség alól. Talál egy külső szempontot, amely elvégzi helyette a válogatást. S ez nem holmi puha poétikai vagy esztétikai szempont, hanem keményen és pozitivistán intézménytörténeti: azok a szövegek kerülnek a kötetbe, amelyek *A Tett* vagy a pesti *MA* hasábjain jelentek. Nem lehet kifogás: 1920 és a bécsi emigráció valóban korszakhatár, ez a korai magyar avantgárd vége és az „érett” kezdete, és e korszakhatár előtt valóban nem volt más intézményes fórum Kassák két folytatólagos lapján kívül. Következésképp ez a szempont valóban nagyon közel jár ahhoz, hogy felölelje a teljes termést.

Voltak ugyan egyéni és társas verskötetek, de valószínűtlen, hogy ezekben titkos értékek rejtőznének, hiszen nyilván mindenki munkája legjavát igyekezett eljuttatni a legszélesebb rendelkezésre álló nyilvánossághoz. Ezt ellenőrizni kellene, de jó érvnek látszik. Kálmán C. György azért utasítja el, hogy ezekből válogasson, mert az „csakis önkényes döntésekre vezető megoldás lett volna” (275. old.). Valóban, habár az antológiászerkesztés részben éppen ilyen önkényes döntésekből áll, ez tehát nem jó érv.

Arról van inkább szó, hogy az avantgárd szövegeknél nincs olyan konszenzusos, kváziobjektív értékelési szempontrendszer, mint a „hagyományos” szövegeknél. Nem tudjuk olyan könnyen megmondani, mi a „jó”. És ezért van függőben, ezért nem fejeződött be máig sem a magyar avantgárd kanonizációja. Kialakult egy erőteljes poétikai hagyomány (a kötetben szereplő szerzők túlnyomó többsége, ne szépsűk, egyértelmű Kassák-epigon), de nem alakult ki, vagy legalábbis nem terjedt el ennek olvasá-

si, értékelési rendszere. Valószínűleg senki nem olvas például „lassan, a szavakat ízlelgetve, mintha idegen nyelvű költeményt” – egyszerűen nem ezt hívjuk olvasásnak. A klasszikus avantgárdot ma is a nyugatos olvasási stratégiák szerint próbáljuk olvasni (esetleg némi posztmodern bukéval), és azt fogadjuk el, ami ezek alapján is értékelhető. Kassákot azért tartjuk nagy költőnek, mert életműve csúcspontjain a nyugatos normák szerint is kiváló, meg persze azért, mert ösztönös ízlésével (ami maga a tehetség) csaknem mindig elkerülte a követői többségére jellemző túlzásokat, amelyek nyugatos szemléletünk számára a dilettantizmus egyértelmű jegyei.

Kálmán C. György tehát tudatosan vállalja, hogy ebben a kötetben bizony vannak gyenge darabok is. Kanonizációs gesztusa tárgyául olyan darabokat is választ, amelyek nem ütnek meg az alkalmazott mércét. De egyrészt lehetséges más mérce is, még bármi kiderülhet; másrészt kanonizálni azt érdemes, ami kívül van a kánonon; harmadrészt „kicsit kicsi, kicsit savanyú, de a miénk”. A névtelen szarkasztikus beszólásoknál mindenesetre sokkal rokonszenvesebb alapállás. S aki azt gondolja, hogy liberális válogatónak lenni azonos a könnyebb ellenállás felé való elmozdulással, az igen téved. Érdemes megnézni a társaságban az avantgárd drámák Kerényi Ferenc által válogatott kötetét. Vajon Barta, Máczsa, Palasovszky szerepel benne? Nem. Karinthy, Déry és Remenyik. Akiknek a szövegei kétségkívül élvezhetőbbek a mai (s meglehetősen, a mindenkori) olvasó számára. Másfelől a közölt szövegek jelentős része jó néhány évtizede kanonizáltak tekinthető: elérhető több kiadásban, némelyiket idegen nyelvre is fordították, többször másorát tüzték. Az a kötet tehát nem kívánja tágitani (s ezáltal aláásni, megkérdőjelezni) a fennálló kánont, hanem megerősíti, rögzíti azt. Ez a teljesen legitim konzervatív program ugyanakkor egy rejtett gesztussal ajtót mutat Bartának, Máczsának és a többieknek.

A *korai avantgárd líra* című kötet sajátos gondolatokra vezet a maga vállalt gyenge darabjaival. Ami esetleg kimaradt, az nyilván még szürkébb, még farsztóbb. S bármennyire nyilvánvaló, hogy Kassák nélkül nem lett volna magyar avantgárd, úgy tűnik, mintha Kassák hegemoniája ártalmakat is hozott volna magával. Egyrészt az epigonok sokaságát, másrészt a másféle hangok háttérbe szorulását. Hogy ki mennyire volt epigon, az viszonylag objektívan lemérhető: meg kell nézni, hogyan folytatódott a pályája a Kassák-hatás megszűnése után. Volt, aki rátalált a saját hangjára, és volt, akiről kiderült, hogy nincs saját hangja. Hogy mi lehetett volna a másféle hangokból, azt sokkal nehezebb megítélni. Az utószó külön felhívja a figyelmet György Mátyásra, aki sajátos, humoros-ironikus, ugyanakkor népies elemeket gazdagon felhasználó, és Kassákétól mindenesetre radikálisan különböző versnyelvet próbált kiépíteni. Hasonló módon üdítő színfoltot képvisel a kötetben Komját Aladár. Megkockáztatom, hogy

bartóki hatás is lehet ebben, továbbá hogy félbemaradt, illetve más irányba fordult munkásságuktól vezet egy titkos alagút Juhász Ferenc felé.

Az „objektív” válogató elvvel szemben egy ponton mégiscsak lehet kifogásunk: mitől is „líra” az, ami e kötetben áll. A válogatónak becsületére válik, hogy tudatosítja ezt a kérdést: utószavában ennek szenteli talán a legnagyobb terjedelmet. (Kényszeredettsége nagyon is érthető: feltehetőleg nem ő adta a kötet címet.) Összevetésül: Derék monográfiájában, *A vasbetontorony költőiben* kételyek nélkül közli, hogy „az avantgárd költői művekre szűkült a kutatás köre”. A „költői mű” ott a prózával áll szemben, tehát alighanem „költemény” és „vers” fogalmának összemosásáról lehet szó. A líra fogalma azonban nem a prózával áll szemben, hanem a drámával és az epikával. A líra nem formát jelent, hanem beszédmódot, modalitást. Az avantgárd költemény igen gyakran narratív-epikus, és talán még gyakrabban felhívó-meggyőző modalitású, ami ellentmond a lírai jellegnek. Az utószó nem ad megoldást, és e ponton – jobb híján – vállalja az önkényesség ódiáját is. Valójában a szerkesztő alighanem csendben lecserélte a líra fogalmát a versre (ezúttal beleértve természetesen a szabad verset is): itt viszonylag objektívabbak az ismérvek. Persze akárhogy történt is, megint csak egy premodern klasszifikációs elvet húzunk rá az avantgárdra, azon elvek egyikét, amelyek felszámolásáért az avantgárd hadba vonult. Ügyetlenkedünk, mert nincsenek hozzá specifikus kategóriáink, ahogyan olvasásmódjaink sincsenek.

Egyszóval ez az antológia is kompromisszumok halmaza, viszont tudatosítja ezeket a kompromisszumokat. Baj csak akkor lesz, ha az Unikornisnál ráébred valaki, hogy a „korai” feltételezi a „késeit” is. Mert a kései „avantgárd lírát” képtelenség lenne ezen az alapon megszerkeszteni. 1920-tól kezdve (bár Kassák és a MA megőrzi központi szerepét) megsokasodnak a lapok (*Ék, Akasztott ember, Egység, Is* stb.) és az egymással haragban álló, később a Kassáktól teljesen független társaságok (például Palasovszkyék), végképp diffúzzá válnak a műfaji határok (vizuális költemények, manifesztumok, kórusok stb.), és a magyar avantgárd egy széles kulturális internacionálé részévé válik (például Schwitters és Arp a MA rendszeres szerzői, a késői számok némelyike eleve németül jelenik meg). Nemcsak azt sokkal nehezebb megmondani, hogy mi az avantgárd és mi a líra, hanem azt is, hogy ebből mi a magyar.

Jutott-e hát e könyvek által a világ elébb? Mit nyert az avantgárd kanonizációjának ügye? A kánon igen bonyolult fogalom. Nem gondolom, hogy az avantgárd tetszési indexe, olvasottsági rátája jelentősen növekedett volna. Talán valamivel többen lettek, akik úgy gondolnak rá, mint valami fontos és bizonyára érdekes dologra, amihez ők speciel nem értenek. A „szakma” nyilván reagál majd szép lassan, ügyes eszközök jöttek itt létre, hasznosíthatók a

tanításban, írásban, gondolkodásban; szétárad lassan egy nyitottabb, elfogulatlanabb szemlélet, és elkezdjük végre látni történetünknek ezt a részét, s vele együtt azokat a finom kis hatásokat, ahogyan az avantgárd nyoma jelen van a mindennapjainkban, a gondolkodásunkban, ízlésítéleteinkben. És rájövünk, hogy az avantgárd számunkra már nem a kanonizáció tárgya, nem az, *amit* nézünk, hanem igen fontos összetevője a helynek, *ahonnan* nézünk. Nem kívülről van, hanem bennünk.

Ez nem holmi emelkedett végszó akar lenni, hanem annak a sejtelemnek a metaforája, hogy az avantgárdban nem maguk a művek, hanem *az eljárások, a processzusok válnak a kanonizáció tárgyává*. Duchamp vizeldéje teljesen érdektelen, semmiben nem különbözik más vizeldéktől. Az eljárás az érdekes, meg a hosszú távú hatásai. Ez az érme egyik oldala. A másik, hogy az avantgárd kanonizációja nem egy egyszeri aktus (gombostűre szúrjuk, megvan), hanem eleven folyamat. Ez az értelme Ezra Pound irodalmmeghatározásának: „news that STAYS news.” Az avantgárd kanonizációja nem babérág és márványszobor a panteonban, hanem beszéd. Ha ellenséges, értetlen, pökhendi, aránytévesztő, az se baj. Csak szó legyen róla. Tehát száz antológiát, ezet! Mert csak addig stays, amíg news. □