

A MAGYAR, A SZERB ÉS A HORVÁT AVANTGARDE

BORI IMRE

V.

Dadaista mozgalom nem volt sem a szerb irodalomban, sem pedig Jugoszlávia többi népe irodalmában — állítja egyértelmű határozottsággal a szerb szürrealizmus kutatója, Hanifa Kapidžić-Osmanagić⁷¹, és csupán dadaista magatartásról beszél Dragan Aleksić és Ljubomir Micić kezdeményezéseivel kapcsolatban is. Valójában a szerb és a horvát irodalom történetének egyik leghomályosabb szakaszát jelentik a dadaista törekvések. Kiadványaik nehezen megszerezhetők, az alkotók pedig szó szerint is kihullottak még az irodalomtörténeti köztudatból is. A *Rok* című, részben neodadaista jellegű folyóiratban konstatálták például, hogy a zenitizmus pápája, Ljubomir Micić „valahogy inkább eltűnt, mint meghalt”, s célul tűzték ki, hogy „sorsát felderítsék”⁷², Dragan Aleksićnek, a tiszta dadaizmus képviselőjének, pedig halálzási dátumát kérdőjelezték meg, minthogy annyi bizonyos csak, hogy az ötvenes években halt meg, éppen ezért meg kell elégednünk a róla szóló szűkszavú információval, hogy „író, újságíró és dadaista volt”⁷³. E „dadaista”, s egyáltalán nem közhelyszerű életrajzok kellőképpen jelzik, hogy a dadaista mozgolódások mélyebb hatást a szerb és a horvát irodalomra nem gyakoroltak, s hogy képviselőik valójában sajátosan házi emigrációba szorultak, éppen ezért ugyanazokon a pozíciókon szemlélhetők, mint a Svájcban botránkozott francia dadaisták, vagy a Bécsben ügyködő magyar kollégáik, akikkel különben a délszláv dadaisták kapcsolatai szorosak és kölcsönösek voltak.

A párhuzamok azonban, amelyek a délszláv dadaizmus és a magyar vagy a francia mozgalom között húzhatók, azt mutatják, hogy bár a dadaizmus irodalmi tünetei hasonlóak, társadalmi és irodalmi okai lényegesen mások: itt nem játszott szerepet sem az a háborús defetizmus, amely a francia dadaizmust kezdetben táplálta, hogy azután átalakuljon irodalmi defetizmussá, majd szürrealizmussá, és nincs jelen a forradalom bukása és a bécsi emigráció ténye támasztotta holtponthelyzet érzete sem. De számolnunk kell a csalódásnak azzal a mozzanatával, amelyet a horvát expresszionizmusnál már megfigyelhettünk: a háború előtti és a háború alatti remények egy egyesült és megerősödött délszláv állam megalakulásához nem teljesedtek be, minthogy megalakult ugyan a Szerbek, Horvátok és Szlovének Egye-

sült Királysága, de az alapvető társadalmi és nemzeti érdekeket elsikkasztotta, az Obznanával pedig a haladó és forradalmi mozgalom elfojtására tört. Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy éppen Zágráb volt kezdetben a dadaista kezdeményezések talaja, hiszen itt az ellentmondások is nagyobbak, kiélezettebbek voltak a remények és a valóság között, mint Belgrádban akkoriban még. Itt publikálta Dragan Aleksić a *Dada-Tank* és a *Dada-Jazz* című kiadványait 1922-ben, s itt alapította meg Ljubomir Micić a *Zenit* című dadaista folyóiratot, és kezdte propagálni a zenitizmus nevű „izmusát”, hogy azután Belgrádba tegye át székhelyét. Az irodalmi okok között kutatva viszont arra a tényre is hivatkoznunk kell, hogy a háború végét követő esztendőben Zágráb jellegzetesen „nyílt város” volt, amelynek szellemi élete éhesen vetette magát a nyugati orientációk kínálta lehetőségekre, ki-törve immár a háborús elszigeteltségből és német szellemi szférából is.

A Dada nemzetköziségéhez Dragan Aleksić „dada-yougo”-izmusa állt közel, alapvető vonásaiban hasonló viszonyulást mutatott a világhoz, mint az „akasztott embert” író Barta Sándor, csak Barta heves antikapitalizmusát és szocialista tendenciáit kell egy univerzális defetizmussal helyettesítenünk. Ezt illusztrálják Aleksić dadaista jelszavai is:

„A dada összeméri (worldman) jellegű: a dada a nemzetközi szalodai foyerk terméke, a dada éppoly otthonosan mozog a Boulevard Sevastopolon, mint a Calle arenál, az Unter den Linden vagy a Zrinjevac fái alatt.

A dada szemben áll a meliorizmussal, az utilitarizmussal, az esztétikai-etikai elvvel: az igazi dadaista semmit sem akar megjavítani.

A szerelem és a halál problémájára a dada konciliáns nyugalommal tekint, de abban is megegyezhetünk, hogy az öngyilkossághoz sajnos nincs elegendő motívuma . . .⁷⁴

Dragan Aleksić dadaista gesztusai azonban nem pusztán csak polgárpukkasztó szándékokat mutatnak, még ha lázításának, botránkoztatásának céljai homályban is maradnak, s maga sem tudja, hogy valójában miért is hadakozik. Neki azonban a dadaista kardsuhintás is elegendő, hogy a világ értelmetlenségének a tényéből kialakítsa a „nem-gondolat” eszméjét és a destrukció tagadó magatartásával legyen jelen a szellemi életben. S ennek a „nem-gondolatnak” a definícióját is megadja, a tótágast álló világ képzetének a revelációjaként: „az értelmetlenséget a hátuk mögé vágják”⁷⁵. Jellegzetesen „irodalmi” formát kap ebből következően Aleksić dadaizmusa, amelynek vannak olyan kihívó gesztusai is, amelyek anarchista bombamerényletekként hatnak, s valójában érintkezési pontok azzal az avantgarde lázadással, amelyet a nemzeti mítoszok ellen Krleža a horvát irodalomban (Meštrović Kosovo-mitológiája kapcsán) és Crnjanski Miloš a szerb irodalomban (a Vidovdan-mítosz vonatkozásában) képviselt. Aleksić a dadaizmust 1922 Rigómezejének nevezi, s kihívóan írja le a szerb szimbolizmus állami-esztétikai eszményképének, Jovan Dučićnak nevét, mondván, „vágja le az orrát”⁷⁶. Ugyanakkor ő az, aki a délszláv szellemi életben a dadaizmusból adódó irodalmi következményeknek is a végére jár, s Tabu-ciklusában ennek hírhedt formáját teremti meg: valóban

értelmetlen hangkapcsolatokból „készít” verset, egy „ahogy tetszik” gesztus nagyvonalúságával. „Vegyük a világot és nézzük úgy, mint tehenet a vásáron” — adja ki a jelszót, s ebből vonja le azután az „ahogy tetsziknek” a lehetőségét Dadaizmus című „elvi” tanulmányában⁷⁷.

A magyar dadazimushoz az abszurdum irodalmi síkján sok vonás közelíti, amelyet azután a dadaizmus „nemzetközisége” még egyértelműbbé tesz, minthogy Kassák bécsi köre is 1922-ben még dadaisztikus magatartást képvisel. Aleksic jelszava sem idegen tehát a *Mánál*: „Verődjünk össze közeleg a leszámolás napja ledőlnek a „művészet” régi értékei. Az összes krematóriumok nem táplálnak annyi kalóriát a rothadt múmiák testébe mint a dada...⁷⁸”, mint ahogy Dragan Aleksic is tanul a *Mától*: kiadványainak tipográfiáján szemmel láthatóak a kassáki nyomdatechnikai megoldások hatásai. Nem véletlen tehát, hogy Aleksic propagálja a *Mát*, s Emders Ervin—Ember Zoltán képversét, Csont Ádám (álnév) „tipopoézisét” fordítja, maga pedig a *Mában* szerepel „Tabu”-versével. Aleksic azonban a dada-szintézisig nem jutott el: az abszurd drámának csak csíráit látjuk kiadványaiban, de olyan kiteljesítést, mint amilyen Déry Tibor dráma-szövegei, Mácza János, Barta Sándor egyfelvonásosai mutatnak, hiába keressük.

Hasonló tüneteket mutat az alakulási görbéjében változatosabb expresszionista—dadaista—zenitista barbarizmust hirdető *Zenit* is — Ljubomir Micić folyóirata, majd később „ideológiája”, amely a „Barbarogenie, le decivilisateur” terminusában fogalmazódott meg.

A *Zenit* expresszionista folyóiratként indult Zágrábban, amely, mint jeleztük, Jugoszlávia legerősebb expresszionista központja volt. De míg Krleža és köre egészen szorosan kapcsolódott a horvát irodalmi és társadalmi viszonyokhoz, a *Zenit* még A. B. Simić kezdeményezésénél is „nemzetközibb” alapokból indult ki — az expresszionizmus általánosságaiából: „Belépésünk a huszadik század harmadik évtizedébe, a művészet révén az emberségért folytatott harc legyen...” — hirdette a *Zenit*⁷⁹. Hasonló szellemű a fentebbi nyilatkozat egy másik kitétele is: „A mi gyötrődő nemzedékünk kihál. Letiporták és elpusztították. A háború rőt fúriájának kísértete gonosztevő karmaival mindannyiunk és az emberiség millióinak számára temetőt vájt ki.” Ekkor még a folyóirat lobogóján ilyen jelszavak olvashatók: „Új Ember! Új Szellem! Új Művészet!”:

„Ma belépünk az Új Évtizedbe és át kell lépniünk Jugoszlávia határait. Az elmúlt évtizedben a háború és a »nép szabadságáért« folytatott öldöklés katonáiként léptük át a határokat, mátol fogva pedig az öszemberi Kultúra, Szeretet és Testvériség katonái akarunk lenni. Megkínzottan és átalakultan lépünk be. Emberségünkben megcsonkítva és megsebezve, de a szenvedők, a megalázottak, az Európa szegényoszlopán megkövezettek ereje sokszorozza erőnket...⁸⁰”

A programnyilatkozatból az is kitetszik, hogy a háborúban oly megalázott Ember (Adynak is nagy ihlető élménye!) lázadó keserve ekkor még a hajtóereje a zenitista expresszionizmusnak, s ennek első sorban pátoaszát élte meg a szerző:

„Az Embert keresztre feszítették, és Krisztusként leköpködték — pedig nem volt Krisztus.

Az Embert elfelejtették és megalázták, mint a koldust a zárt ajtók előtt.

Az Ember arra született, hogy Isten legyen — és legyilkolták, mint a vágóhídra vonszolt barmot...”

Ez a felhevült látomásos pátosz magyarázza a folyóirat címének expresszionista jelentését is:

„... Ó, nap a zeniten! Úgy égsz, mint az áldozati máglya. A szemünk sárgállik a tüztől és a vágyakozástól a legmagasabb trón — a SZELLEM előtt...”

A Szellem „jelenései” utáni vágyról beszél, amelyet a művészet adhat, minthogy az embert a „nyugalanságok és a haldoklás Fekete Hegyének csúcán” látja, és éppen ezért a művészetek „második reneszánszának” az eszméjét veti fel, majd a zenitizmust definiálja a következőképpen:

„A zenitizmus: absztrakt metakozmikus expresszionizmus...”

Szabályos expresszionista folyóiratként indult tehát a *Zenit* — s nemcsak alapvető vonásaival, hanem kiabálóan „programos” megnyilatkozásával is. Egyben azonban célratörőbbség is jellemezte, jobban, mint pl. ahogy az ugyancsak expresszionista programot hirdető A. B. Šimić tette a háború végén. Ez a korszaka a zenitizmusnak külföldi afirmációját is jelenti. A jelszó, melyet a *Zenit* is hirdetett: „Világ művészei — egyesüljete!”⁸¹, az avantgarde-mozgalmak nemzetközi testvériségét és összefogását is szorgalmazta, s ezekben az összefogásokban a *Zenit* is helyet kapott. Tudott róla a világ, s ő is közvetítette a nemzetközi avantgarde eredményeit, szempontunkból jelentős módon Kassák Lajos és Moholy-Nagy László műveit. Pl. a harmadik számban már Kassák *A máglyák énekelnek* című „regényét” hirdeti, Boško Tokin fordításában, Kassák és Moholy-Nagy-képeket reprodukál, majd később Raith Tivadar versét közli — magyar nyelven, szó szerint is a nemzetközi folyóirat eszménye szellemében.

A magyar és a horvát expresszionizmus legközvetlenebb találkozásai játszódtak le tehát a *Zenit* és a *Ma* hasábjain. Ugyanis Kassák élénk érdeklődéssel figyelte az avantgarde körében lejátszódó eseményeket: „... Igen érdekes, hogy minden alkalommal, amikor a *Ma* lényeges fordulóponthoz ér, Kassák, az elméleti tisztázó igényével, kiáltványokat ír. Ezek a kiáltványok nemcsak a *Mában* jelennek meg, hanem, hogy a lapot minél jobban megismerjék, külföldi folyóiratokban is feltűnnek. Így pl. amikor megteremtí a kapcsolatot a zenitista mozgalommal, a Zágrábban megjelenő *Zenit* azonnal hozza Kassák kiáltványát, nem is egy ízben, s ez lényegében a *Ma* fontosságát igyekszik minél szélesebb körben terjeszteni. Ezután éri el azt is, hogy a *Zenit*-ben a *Ma* munkatársainak írásai megjelennek, s ugyanakkor a *Zenit* szerzői is igen gyakran szerepelnek a *Mában*, így pl. a *Zenit* alapítója, a zenitista mozgalom elvi, történeti jelentőségéről ír hosszú beszámolót...”⁸². Jellemző a két folyóirat között észlelt rokonság is — abban is, hogy a két lap külföldi munkatársainak a névsora szinte teljesen azonos⁸³. A rokonság ténye azonban a Kassák és a Ljubomir Micić törek-

véseinek kiegyenlítése lehetőségét mégsem revelálja: a *Ma* alapján véve és fő tendenciáit szemlélve már nem volt expresszionista irányzatú, a *Zenit*, éppen ekkor, még elsősorban expresszionista vonásokat mutatott. Kapcsolatuk nyilvánvalóan azért lehetett intenzív, mert Kassák a még lappangó dadaizmust látta a *Zenit*-ben, Micić pedig az expresszionizmust a *Má*-ban. Ezt teszi meggyőzővé az a tény is, hogy Ljubomir Micić, amikor a *Zenit*-et megindítja, már expresszionista. „A tűznek és a lángnak” a gyermekeként indult irodalmi pályáján⁸⁴, s a *Zenit* első éveiben tetőzött ez az expresszionista életérzés, amely a nemzetközi munkásmozgalmi összefogással is szimpatizált, kiáltványt írt az oroszországi éhezők megsegítése érdekében is.

Csakhamar azonban a *Zenit* jellegének fokozatos megváltozása következett be, azok, akik expresszionista agilitásával és agresszivitásával rokonszenveztek, elmaradnak, s két-három munkatársa marad csak, köztük Virgil Poljanski, ki mindvégig kitartott testvére mellett, viszont Stanislav Vinaver, Miloš Crnjanski, Rasko Petrović pl. már szakít vele. A mozgalomnak és a folyóiratnak a székhelye is megváltozik: Belgrádba költözik, s ezzel új, már dadaistának minősíthető korszaka kezdődött el.

A *Zenit* dadaizmusát az az ideológia képezi elsősorban, amelyet Ljubomir Micić „barbarizmusnak” keresztel el, s alkotja meg a barbarizmus eszményét: Marinettiék futurizmusát nem pusztán átvéve, hanem továbbfejlesztve, a szerb irodalmi-társadalmi körülményekhez adaptálva. Nyilvánvalóan ennek a megkésett, a dadaizmussal, valamint az elmaradott társadalmi-szellemi közeggel keresztezett futurista gondolkodásmódnak ideológiai vetülete csak torz lehetett — a tótágast álló világ a dadaizmusban is oly nyomatékosan jelenlevő képzete fordul benne az abszurdum totalitásába. „A Barbarogénuszban a dadaizmus jellegzetes európai-antieurópai magatartása mutatkozik meg: abszolút, individualista-anarchisztikus tagadása annak a világnak, amely 1914-ben kimutatta minden barbárságát...” — jellemezte Micić „barbarizmusát” Radomir Konstantinović⁸⁵, élesen megmutatva a *Zenit* dadaizmusának sajátos jellegét, minthogy a dadaizmus sehol másutt ilyen irányt nem vett: a franciák a szürrealizmusba jutottak a dadaizmus közjátéka után, a magyar avantgarde egyik iránya a szociális érdekeltségű irodalom és a szürrealizmus felé tájékozódott (Barta Sándor), másik szárnya, Kassák Lajos és Déry Tibor példáját tekintve ugyancsak a szürrealizmus felé haladt. Micić ugyanis, jellemzően dadaista logikai bukfencként az izmus revelálta társadalom- és civilizációellenességet, amely a háború közvetlen következménye volt, túlvitte eredetibb körén, mintha szó szerint venné azokat a nosztalgiákat, amelyeket a nyugat-európai művészetek éreztek a primitív népek művésze, szellemi megnyilatkozásai iránt a kubizmustól kezdve, vagy azokat a vágyakat, amelyeket Freud tanításában kerestek éppen azokban az időkben a jövőendő szürrealisták. Micić diadallal fedezi fel a Balkán fogalmában ezt a primitivizmust és emeli nyomban kultusszá, mitológiáját is kidolgozva. Nem a Balkán-félszigetet kell civilizálni, hirdette a zenitizmus megteremtője, hanem Európát kell „balkanizálni”. Jelszava tehát nem a civilizáció, hanem a „decivilizáció”: „Mi

a jelenben Európa múltja vagyunk, amelyhez kétségbeesetten igyekszik visszatérni; a mi ki nem hevert barbárságunk tehát Európa jövője, egyetlen lehetséges menedéke, eszerint mi vagyunk Európa egyetlen lehetséges megmentői...⁸⁶ A dadaizmusnak ez a „barbár rántottája”⁸⁷ a tagadás szellemében készült, s magát az avantgarde szellemét is tagadta, minthogy az avantgarde eszményeinek körében ott volt a technika, a civilizációnak a tisztelete is.

Ljubomir Micić és zenitista társai azonban nem voltak egyedül a dadaista barbárság kultuszában, miként azt Radomir Konstantinović nemrégiben felderítette, elhelyezve Micić nézeteit a szerb primitivizmuskultusz síkján a *Filosofija palanke* című nagy jelentőségű, könyvnyi tanulmányában⁸⁸. Ebben például kimutatja azt a mély, szellemi, világméretű rokonságot, amely Micić barbár zenitizmusát a költő Rade Drainac hirdette „hipnizmussal” összekapcsolja. A hipnizmus ugyanis ugyancsak a szerb dadaizmus körében szemlélhető irányzat. Amikor Ljubomir Micić azt hirdeti, hogy a zenitista költészetnek a Balkánon az európai degenerációval szemben a védőgát szerepe jutott, Rade Drainac, aki rokonszenvezett a dadaista magatartással, ezt vallja hipnizmus nevű elméletében s egyben dadaizmusának jó példájaként: „Végső ideje, hogy bennünket, balkániakat kiszállítsanak a határokon túlra, mert a mi vad lelünk magában hordja a megzavarodott shakespeare-i lángész minden ismérvét... Tilos a tárca nélküli költők behozatala, viszont annál kívánatosabb a hitmisztikus lelkek kivitele az alábbi beosztás szerint. Franciaországba 3 000 000 kiló érzelem. Németországba 4 000 000, gyógyszerül az expresszionizmus ellen. Angliába 5 000 000 egyenjogúsági bomba. Bulgáriába 6 000 000 kiló ép ész a sovinizmus kiküszöbölésére. Oroszországba testvériség... A balkáni érzelem-dekoncentráció hozzájárulhat minden dolog felélesztéséhez. A dekoncentráció művészete. Art de deconcentration...”⁸⁹

Rade Drainacnak azonban nem csupán a hipnizmusa mutat dadaista vonásokat, hanem az ebből az elméletből kialakított költői magatartása is, az az anarchizmus, amely a költő szemléletében a „bandita avagy költő” (ahogy 1928-as, *Bandit ili pesnik* című kötete oly találóan megfogalmazta) képzetében összegeződött. Drainacnál ugyanis a kihívás gesztusával találkozhatunk lépten-nyomon, akár csak Risto Ratković-nál is, a szerb avantgarde e kisebb intenzitású képviselőjének verseiben. Az „épater le bourgeois” elvet — írja egyik ismerője — a szerb irodalomban senki sem alkalmazta olyan következetességgel, mint Rade Drainac, legtöbbször a bohémsággal keverve, hogy az „átkozott költő” pózát kiteljesíthesse⁹⁰. „Meg fog ismerni ennek az országnak 15 000 000 polgára, ha nem a költészetemről, akkor hát a botrányaimról...”, írta a *Bandit ili pesnik* című versében, 1927 tavaszán, meglepő párhuzamokat mutatva a fiatal József Attilának azzal a magatartás-képletével, amelyet a *Tiszta szívvel* című versében fogalmazott meg. Erőltetett lenne azonban e párhuzamon inszisztálni, még ha a különböző költői utak néha a legmelegpöbbs módon keresztezik is egymást, s így csak a pillanatnyi megfelelés villanását rögzíthetjük, hiszen József Attila esetében, költészetének bármilyen jelentős mozzanata is ez a vers, mégis intermezzojellegű csupán. Rade Drainac viszont, a hipnizmusból

kigyógyulva, egy egész korszakának elvévé emelte a költői „banditizmust”, ugyanakkor a szürrealista lehetőségekkel is kacérkodva már, hogy 1931-ben szakítson mind a modernizmussal, mind pedig a „baloldaliság hasznosság-elvével”⁹¹ — immár a dadaizmus szerb variánsának utolsó órájaként is. Az egykori magyar közönség tehát tévesen ismerhette meg a *Literatura* 1929-es almanachjából, ahol a névtelen szerző, a „szerb Kassákként” emlegeti, s idézi Drainacnak azt az állítását, hogy ő „politikai meggyőződése szerint individualista-anarchista”, aki a művészetben az intuíciót keresi, melyhez balkáni színeket kever, miközben tagadja a művészeti elméleteket.⁹²

VI.

A szerb és a horvát avantgarde-ban, miként jeleztük már, hiába keressük az izmusok folytonosságát, s az olyan nagy egyéniség szerepét is, mint a magyarban Kassák Lajosé, aki az avantgarde törekvéseket következetesen képviselve végigkísérte volna elméletben és művészi produkcióban oly változatos alakulási szakaszain. A horvát avantgarde például megelégedett az expresszionista lobogással, s a szürrealizmus nagy képzelet-kalandjára már nem vállalkozott. A szerb avantgarde viszont nem az izmusok egymásutániságát, hanem egymásmellettiségét példázza: mintegy egyetlen szellemi-irodalmi talajból nőnek ki az avantgarde színes virágai, ami viszont arra mutat, hogy a háborút közvetlenül követő korszak egy amorf irodalmiságot hozott létre, amely akkor, amikor elindította a szerb expresszionizmust, lényegében a dadaizmust is biztatta és a szürrealizmus lehetőségét is megcsillantotta. Következésképpen az egyes programok sem olyan kizárólagosak, egyszínűek és türelmetlenek (kivéve a zenitista „barbarizmust”), mint a szokványos izmusos deklarációk. Ezt tapasztalhattuk Stanislav Vinaver expresszionista kiáltványával kapcsolatban, ezt a zenitizmus kezdeti szakaszában, s ezt látjuk azokban a törekvésekben is, amelyekből majd a szerb szürrealizmus nő ki. Az „izmus-határok” tehát sokáig nincsenek élesen meghúzva, s mindenekelőtt modernista életérzést revelálnak, mint határozott izmusos állásfoglalást. Ezt tükrözi Sibe Miličić kiáltványa is, amely a programnyilatkozatoknak abban a sorozatában jelent meg, amelyben Vinaver és Miloš Crnjanski már idézett tanulmányai is helyet kaptak. Tehát Sibe Miličić nézetei is elsősorban expresszionisztikusak, de nem kizárólagosan azok. Éppen ezért találhatóbb modernista programnak neveznünk ezeket, mint egy-egy irodalmi iskola kinyilatkoztatásának. Az a „kozmosz érzékenység” ugyanis, amelyet Sibe Miličić is, Miloš Crnjanski is emleget, csak latens módon expresszionisztikus, s amilyen erővel az expresszionista látás- és érzésmódon inszisztál, legalább olyan hévvel hirdeti és követeli a fiatal irodalom új útjait is:

„Aki a háború előtt odafigyelt a külföldi irodalmakra, különös forrongást és szellemi nyugtalanságot érezhetett. Új utakat keresnek, az egész tehetséges világifjúság keresi az új utakat, önmagát elemzi és kapaszkodik a csúcs felé, ahonnan új kilátás nyílik majd meg...

...Lassan kapaszkodunk a csúcs felé. Ha majd igazán felszabadul az ember, legalábbis amennyire tőle telik, minden anyagi vonatkozás alól, magasba csap az új szellemű, máig nem hallott költészet is, eltölti a világot az egyetemes kozmikus szeretet nagy költészete..."⁹³

Ebből a differenciálatlan „modernizmusból” bontakozik ki majd a szerb szürrealista mozgalom. Kezdetben tehát együtt van az egész fiatal s modern szerb irodalom, miként azt az 1922-es *Putevi* című folyóirat, melyet Milan Dedinac, Marko Ristić és Dušan Timotijević szerkeszt, munkatársainak névsora is oly jól példázza: Stanislav Vina-ver, Svetislav Stefanović, Rastko Petrović, Todor Manojlović, Živojin Vukadinović, Dušan Matic, Ranko Mladenović, Stanislav Krakov, Sava Šumanović, Miloš Crnjanski, Josip Kulundžić, Tin Ujević, Boško Tokin, Jovan Bijelić. Expresszionisták, zenitisták, a háború előtti „modernizmus” táborából jöttek (Todor Manojlović, Tin Ujević) és a dadaista francia irodalomban már a szürrealizmus lehetőségére ráérző fiatalok (Milan Dedinac, Marko Ristić, Dušan Matic, Rastko Petrović) vannak tehát együtt, hogy azután a folyóirat-kísérletek során, szinte évről évre kísérhető módon változzék névsoruk — mintegy a szürrealizmus születési görcseiként. 1925-ben például, a kezdeti időszak lezáródását jelezve már, a *Svedočanstva* című folyóiratuk az írói névsor is tükrözte változásokat így jelzi: Dušan Matic, Rastko Petrović, Aleksandar Vučo, Milan Dedinac, Marko Ristić, Tin Ujević és Mladen Dimitrijević. Fokozatosan, a szürrealista programok mind hevesebb hullámmásával párhuzamosan, mintegy szüntelenül tisztuló folyamatként, kristályosodik ki végül is, a húszas évek végén és a harmincas évek elején, a szürrealista irodalmiságból a mozgalom, amely a harmincas évek elején szervezeti, társulási formákat is kap, a szürrealizmus belgrádi központjaként.

A „többlaki írók”, Miloš Crnjanski, Tin Ujević, Rastko Petrović első-sorban, tehát jelentős szerepet játszottak a szerb szürrealizmus kialakulásában, poetikája megformálásában, még ha fiatalabb társaikat nem is tudták követni a szürrealistává válás útjain, amelyet a *Putevi (Utak)* című folyóiratuk 1922-ben oly jelképesen is meghirdetett. Kezdetben nyilvánvalóan egy „új érzékenységről” és a háború előtti szerb irodalomból átmentett „esztéticizmus” tagadásáról volt szó csupán. Az „új érzékenység” példáit viszont kezdetben Crnjanski szolgáltatta, miként arra Marko Ristić emlékezik: „...Tegnap, milyen végtelenül régen volt ez, mint egy legendás előéletben vagy előálomban — azóta az emberek még egyszer hadra keltek —, amikor Crnjanski még Galiciában vonszolta magával lirizmusának legszuggesztívebb akcentusait, amelyek oly feledhetetlen költői élményt jelentettek számunkra, akkori gimnazisták számára, amikor kiírta magából mindazt, amit ki-mondania adatott, az élet képtelenségének és enyhe boldogságának érzetét, ezt az édes érzést, az élet értelmetlenségének és érzéki homályos költőiségének érzetét...”⁹⁴ A „költészet” megjelenéseként ünnepli hasonló okokból 1924-ben Tin Ujevićet a *Svedočanstva* című folyóiratban Dušan Matic, Rastko Petrović és Aleksandar Vučo szövegével és Marko Ristićnek a szürrealizmust beharangozó cikkével, amely Tin Ujević verseit magával a „költészettel” egyenlíti ki.⁹⁵ Ezért lesz fegy-

vertársuk Rastko Petrović, akinek költészetében már a szürrealizmus evangéliuma szólal meg. Ő volt az, aki a fiataloknak valójában meghódította a francia dadaizmus és szürrealizmus szövegeit. Így lett Rastko Petrović „Apollinaire”-je a szerb szürrealizmusnak: „Rastko Petrović helye a szerb szürrealizmus viszonylatában hasonló ahhoz, amelyet Apollinaire, ez a kószáló kozmopolita szellem foglal el a francia szürrealizmusban, méghozzá az a fiatalabb Apollinaire, aki nem ég ki a háborúban, hanem legjobb munkáit a háború után adja, és közvetlen hatást gyakorol, noha mindig kívülállóként legmesszebbre tévedt, legigazibban modern kortársaira...”⁹⁶

„Otkrovenje” — ez volt Rastko Petrović költészetének a vezérmotívuma, amellyel valójában már a szürrealizmus kapujában állt. „Beszélni szabadon és vég nélkül” — modernista gesztus, de a szürrealizmus automatikus szövegeinek, álomtiszteletének a rokon törekvése is. Nem véletlen, hogy Marko Ristić, a legkövetkezetesebb szürrealisták egyike, a költő és az elméletíró, R. Petrović költészetével kapcsolatban a hajnal képzetét együtt emlegeti a „meztelen, igaz ember” képzetével — a szürrealista „vágy” vonzáskörében immár⁹⁷. A szerb szürrealizmus történetírója pedig így jellemzi Rastko Petrović és a szürrealizmus kapcsolatát: „Rastko tehát a spontán írásról dédelgetett álmával, azzal az óhajával, hogy kifejezzen mindent, amit érez, akár megengedett, akár tilos legyen az, önmaga szinte animális lényegében kutatva az íhlet után, voltaképpen a szürrealizmushoz közeledett...”⁹⁸ De Rastko Petrović volt az a szerb költő is, aki nemcsak olvasta az új francia költőket, hanem személyesen ismerte is őket, s nem egy közülük barátjának is tekintette. Ismerte az Action körét, külön Max Jacobot és André Salmont, azután Eluard-t, Philippe Soupault-t, Tzarát, s mintegy őt követve veszi fel a dadaizmusból szürrealizmusba jutott francia irodalommal a kapcsolatot az ugyancsak a szürrealizmus felé haladó fiatal szerb költészet is.⁹⁹

Ezek a találkozások, most már a személyesség síkján is, látszatra váratlan irányban befolyásolták a szerb szürrealista irányzat kialakulását: Marko Ristićék ugyanis nem utánzóí és követői vagy „balkáni” reflexei voltak a francia dadaista-szürrealista irodalmiságnak, hanem mindenekelőtt harcostársai. Joggal emlegeti tehát Ristić, hogy már ezekben az első időkben, tehát közvetlenül 1922 után, érintkezéseikkel kapcsolatban elsősorban az összehangolást, kölcsönös véleménycserét. S ezek a tények nemcsak a szerb modernizmus erejét példázzák, hanem a szerb szürrealista iskola lényeges vonásaiban autochton jellegét is, amire a szerb szürrealizmus történetírója joggal hívja fel a figyelmet:

„...A szerb elő-szürrealizmus és szürrealizmus nagyjából 1922 és 1932 közé esik, s így egybevág a francia szürrealizmus nagy korszakával, s a szürrealizmus három leghíresebb alakjának: André Bretonnak, Paul Eluard-nak és Louis Aragonnak közös, egyidejű tevékenységével. A szerb szürrealizmus érdeme, hogy párhuzamosan fejlődött a franciával, nem utána, sem függvényeként, mint sok más országban. A szürrealista könyvek és folyóiratok Belgrádban ugyanakkor jelen-

nek meg, mint Párizsban. A szerb szürrealista csoport a legfontosab-
bak egyike volt Franciaországon kívül...¹⁰⁰

A két mozgalom tehát párhuzamosan, de egymástól mégis függet-
lenül foglalkozott ugyanazokkal az élet- és művészeti kérdésekkel, el-
annyira, hogy nemcsak a francia szürrealisták szerepelnek eredeti,
másutt még nem publikált szövegekkel a szerb szürrealizmus folyóira-
taiban és kiadványaiban¹⁰¹, hanem a szerb szürrealisták is szüntelenül
jelen vannak a francia mozgalomban mind verseikkel, mind elméleti
írásaikkal, Moni de Buli pedig, aki a szerb modernizmusból indult,
a francia szürrealizmusba egészen beépült s francia íróvá lett¹⁰².

A szerb szürrealizmust tehát elsősorban a francia testvérmozgalmá-
val lehet mindenekelőtt párhuzamba állítani, mert éppen az így adódó
összehasonlításból derül ki a szerb mozgalom sajátos és kivételes helye
is a nemzetközi avantgarde-ban. A két mozgalom periódusai például
megegyeznek, miként azt Hanifa Kapidžić-Osmanagić kimutatta: 1922
és 1929 között állandó paralelizmus figyelhető meg közöttük, 1930 és
1932 között együttműködésük és közös akciójuk jön létre, 1933 után
pedig az egyes mozgalmakon belül az utak szétválása figyelhető meg,
a szürrealista mozgalom aranykorának végeként. Csupán 1922 és 1924
között tapasztalható némi distancia, amelyet a szerb szürrealizmus
Svedočanstva című folyóiratának kiadásával meg is szüntet.¹⁰³ A ku-
tatás különösen azt hangsúlyozza, hogy mind a két mozgalom egyen-
letesen haladt előre a szürrealizmus első kiáltványának pozíciójából
a második felé, hogy a szürrealizmus és a forradalom gondolatában,
különösen a program módosított változatának szellemében (Szürrea-
lizmus a forradalom szolgálatában) találkozzék, anélkül azonban, hogy
eredményeik is hasonlóak lettek volna egymáshoz. „Még tovább me-
részkedünk állításunkkal — írja Hanifa Kapidžić-Osmanagić —: úgy
érezzük, hogy épp a szerb szürrealista mozgalom jutott el a legmesz-
szebbre ebben a dialektikus kitartásban, a szellem és nem a betű iránti
hűségben...¹⁰⁴ A szürrealizmus és a marxizmus, valamint a forradalmi
akció között a szerb szürrealizmusban szinte nincs lényeges ellent-
mondás és vita, következésképpen a szerb szürrealisták továbbra is
a „forradalom szolgálatában” állva dolgozhattak, s olyan konfliktusok-
kat, mint az Aragoné, nem ismertek, sem olyan polarizációjuk nem
jártódott le, mint a franciában.

A szerb szürrealizmus folyóiratai kezdetben tehát éppen úgy kísér-
leti laboratóriumok, mint a franciáknál, amit Marko Ristić 1924-es,
a szürrealizmusról hírt adó cikkében be is jelent, mondván:

„A szürrealizmus nem akar megmaradni a költészet határai között,
és akciókban kicsúcsosodó alkalmazásai, irodalmon kívüli megnyilat-
kozásai a legnagyobb érdekekkel bírnak. A szójátékok, a tudományos fel-
fedezések, jóslatok, lélektani kutatások, különös véletlenszerűségek,
»ösztönös megérzések« a divatban, a politikában, a valóság elárasztása
álmossal, a mindennapi viselkedés sok gesztusa keletkezésének jelle-
génél fogva a szürrealizmus archívumába tartoznak...¹⁰⁵

Különösen az 1924—25-ös esztendőt jellemzik az ilyen szürrealista
laboratóriumi „munkák”, minthogy a *Puteviben* már lejátszódott egy-
másra találásuk folyamata franciaországi, svájci diákoskodásuk után,

megjárva tehát Albániát is, amely a fiatal szerb írók számára az egyetlen utat jelentette a „modernizmus” felé a háború alatt¹⁰⁶. Ekkor még Rastko Petrović a költőjük, és barátoknak Tin Ujevićtel, és a képzelet szabad futtatásának kísérleteit végzik költői szövegeikben, közben pedig tisztázni igyekeznek viszonyukat az „esztétikához” és az irodalomhoz” is — támadva azt a Bogdan Popović-féle esztéticizmust, amely a szerb irodalomnak elérhetetlen és tökéletes eszményét a háború előtti szimbolizmusban látta. Ha a francia dadaizmus Anatol France-on próbálta ki gyilkos szarkazmusát, a szerepükre készülődő szerb szürrealisták célpontja Bogdan Popović és Sima Pandurović volt. A *Svedočanstvo* nyolc számában viszont már a szürrealista gesztusoknak szentelték figyelmük: a Tin Ujević- és a szláv-szám után a költői munkának, az érzelmeknek, az örültek alkotótevékenységének, a pokol és a mennyország kérdésének vizsgálatát folytatták — mindenütt természetesen a folyóirat címébe is foglalt dokumentumigény szellemében, a hétköznapiakban az autentikus költőinek a spontán megjelenése lesve.

A szürrealista tapasztalatokat viszont a csoportosulás tagjai külön-külön vonták le, és nagyobb lélegzetű szépirodalmi munkákként prezentálták. A szerb szürrealizmus néhány nagy jelentőségű könyve nőtt ki az 1924–25-ben végzett kutatásokból: Milan Dedinac *Javna ptica* című poémája, Aleksandar Vučo *Koren vida* című verseskönyve és Marko Ristić *Bez mere* című „ellen-regénye”.

A legnagyobb hatást Milan Dedinac nagy verse váltotta ki, amelyet szürrealista társai lelkesen ünnepeltek is, a „költészet” megszületésének, a költői rehabilitációjának a pillanatát üdvözölték benne. S valóban, a tiszta költőiség poémája ez a mű: „... Egy pillanatra hajlamos vagyok jelképet látni ebben, amit valószínűleg Dedinac nem is akart, úgy nézve erre a könyvre, mint egy ígéretre, amelyben a titokzatos mese bejelenti érkezését az emberi szellemnek. Hallják-e ezt a hangot, ezt a Milan Dedinac szívéen átszűrt bejelentést:

„Ez a mese mindenkit sorra megérint. Itt van: jön, lépked,
és én hallom a dalt; olyan, akár az ősz, jön a mezőkön át.

Hozzánk is eljön. Ő az, ő, a növényeknél halkabb, ágról ágra
lép, a domb hajlatát utánozza, — leszáll.

Lám, a kebléről arcomra száll a szél, jegesen, — várom a
szárnyak érintését...”

Az álom és ébrenlét kereszteződésén, látomásosan kiegyenesedve torlatuknál, a kinyomtatott sorok közé lám úgy illesztli be egy már lejátszódott lelki dráma múltjának és jelenének lánggyümölcsseit, hogy ugyanakkor az előrelátás forrása, az áthatóan éles jóslat titokzatos forrása, a váratlan és várt jövő forrása legyen, így feszül a tegnap és a holnap közé...”¹⁰⁷

Erről a lélek belső tájain lejátszódó, kalandot megidéző poémáról szóló Ristić-írás ugyanakkor a szerb szürrealisták költészeteszményének a megfogalmazása is: együtt van itt álom és való, csoda és tiszt-

taság, mindenekelőtt pedig a közlésnek olyan egyszerűsége, amelyhez a költők legtöbbször az automatikus tömegek „szimulációja” révén akar eljutni — a költészet véletlenjét ostromolva, és a spontán közlés lehetősége után nyomozva. Természetesen a fiatal és halk szavú, már-már észrevétlen költő áldozott a dadaizmustól örökölt szürrealista művészettagadásnak is. A költeményhez írt kommentárjában arról beszél, hogy mennyire örül annak, hogy a Javna ptica kiadása nem hasonlít sem a szokványos könyvekhez, sem a hagyományos „irodalmi alkotásokhoz”: „És még inkább örültem, hogy így kinyomtatva nem hasonlít könyvre. Minden egyébre inkább — valami gyár, esetleg egy illatszergyár reklámfüzetére; valami sláger kottáira, sőt még tőzsdei jelentésre is — csak épp nem igazi könyvre, legkevésbé irodalmi műre.”¹⁰¹

A szerb szürrealizmus, mintegy Breton *Nadja* című regényére és Aragon *Le traité du style* című művére felelve, jelenti meg Marko Ristić *Bez mere* című ellen-regényét és Aleksandar Vučo prózaverskötetét, a *Koren vidat*. Különösen Ristić regénye bír kivételes jelentőséggel a szerb szürrealizmusban, mind szürrealista intencióit, mind a vállalkozás nagyságát tekintve is. A lélek sötétjében játszódik ez az ellen-regény, hogy megtalálja mértékét az embernek, minthogy felismerése szerint az ember világállapotát mértéktelenség jellemzi. Kalandozása közben a véletlenre bizza magát, és éppen ezért áttöri az esztétika hagyományos szabályait is, valóban ellen-regényt ír: „...Ez a könyv, mert mégiscsak így kell nevezni, valóra váltja a próza és a költészet rendkívüli elegyedését, versek, egy mikrokozmosz lírizmus, egy derűs és szinte már makrokozmosz öröm, igazi automatizmus, konkrétum és absztrakció, elmélet és gyakorlat, egymást és önmagukat cáfoló manifesztumok sorjázhatnak benne, hogy végül mégis eljussanak egy magasabb rend, magasabb harmónia szintjére, a lázadások, gyilkosságok, vádak, felnégyelések, intellektuális lemerülések útján...”¹⁰²

Ristić „regénye” az ember tudatának rétegeit kutatja, vizsgálja, hogy végül is, mintegy csodaként, a Véletlen és az Elkerülhetetlen találkozási pontjára bukkanjon, és az elidegenültség megalázta ember eljövendő, szabad világát hirdethesse, az „emberi ember” nevében¹⁰³.

A szerb szürrealizmus irodalmi-költői mérlege tehát gazdag, különösen a húszas évek idején. A már jelzett nagyobb alkotások közé kell sorolnunk Dušan Matic opusát is, amely, igaz ugyan, hogy abban az időben külön könyvekben nem került az olvasók elé, a szerb szürrealizmusnak mégis egyik legjelentősebb és maradandó eredményét képezi¹⁰⁴, a „költőinek” ugyanazt a felfogását példázva, amelyet Dedinac nagy verse is. Ezekhez az eredményekhez kell még a szerb szürrealizmus olyan megvalósulásait sorolnunk, amelyek látszólag a mozgalom melléktermékei voltak: a gyerekköltészetüket. „Ezek a költők váratlan rimeikkel, áttört asszociációikkal, szabadon társított szavaikkal, a sztereotip humoros szétzúzásával, új jelentést és dimenziót nyújtó logikátlanosságokkal fedték fel az újat...”¹⁰⁵

A szerb szürrealizmus szervezett formákat az 1929-es nagy válság után kap, amikor az írók egy újabb nemzedéke (Djordje Jovanović, Djordje Kostić, Oskar Davičo) is a szürrealizmus igényével lép fel.

1931 és 1932 között tehát a mozgalmi szürrealizmus időszaka bontakozott ki, és éppen a mozgalmi jellegből következően a költői produkció háttérbe szorult, a szürrealizmus magyarázata, elméleti általánosításának munkája foglalja le munkásságukat, s minthogy ugyanazokon az eivi álláspontokon álltak, mint a franciák, azaz a szürrealizmust a forradalom szolgálatára „állították be”, a szürrealizmus és a marxizmus és a kommunista mozgalom egységén dolgoztak. Oskar Davičo könyve, az *Anatomija*, amely automatikus szövegeket tartalmazott, még az előző periódus törekvéseiből nőtt ki, hiszen a *Nemoguće* című almanachnal már az elméleti és polemikus korszaka kezdődik a mozgalomnak, a *Celjust dijalektike* című ankétjával. Itt harmincegy kérdésre keresnek választ a szerzők, többek között a szabadság, a csoda, a szerelem, a képzelet, az álom, a halál, a hiedelmek, az érzékek, az idő stb. problémáját is szemügyre veszik, Vane Živadinović-Bor pedig *A szellem metafizikájához* írt bevezetőt, mintegy jelezve a pólusokat, amelyek között a mozgalom konstituálódott. Ennek a pár esztendőnek legjelentősebb vállalkozása Marko Ristić és Koča Popović nevéhez fűződik, akik a *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* című művükben a szürrealista mozgalom alapvető eszmei vonatkozásait elemzik és rendszerezik, és a modern erkölcs, a vágy, a valóságos gondolatok, a pszichoanalízis és freudizmus, a dadaizmus és a szürrealizmus szerepe kérdésében foglalnak állást. A szürrealizmus ideológiai megalapozásáról volt tehát szó valójában ekkoriban, amelynek középpontjában a „vágy-etika” áll: „A valóságos erkölcs... nem lehet egyéb, mint folyamat, de olyan folyamat, amely megfelel az ember valóságának, eredeti, ösztönös és alapjában véve levezethetetlen követelményeinek, vágyainak...”¹³ Ebből az alapvető tételből kiindulva jutnak el nemcsak a dialektikus materializmus és a freudizmus viszonyának tárgyalásához, hanem a költészet kérdéséhez is, az erkölcs és a költészet között egyenlőségi jelet téve. Mind a kettőt ugyanis a tudat és a tudatalatti egymáshoz való viszonyának fenomenológiájában látják: nem véletlen, hogy a szerb szürrealizmus egyik alapvető kategóriája éppen az erkölcsi felelősség kérdése lesz¹⁴, ebből pedig az elkötelezett művészet problémája nő ki. Annál is inkább, mert a szerzők mind a vágyban, mind a költészetben, amely a vágygal szoros kapcsolatban áll, a szubverzív mozzanatot emelik ki, lehetővé téve ezáltal, hogy egyfelől megőrizték a költészet önkörét, másfelől a társadalmi elkötelezettség felé is közelítsék. Ennek alapján foglalhatta össze éppen e könyv kapcsán a szürrealizmus sajátos jelentőségét a kutatás:

„...A *Tervezet*, végül, kifejezi mindazt, ami a legvonzóbb a szürrealizmus nagy korszakában, mellyel annyi szellemet bűvölt el: a fatalizmus, a közömbösség dialektikus ítéletét, az adott élet el nem fogadását, a hitet az ember valóságos erejében, a szubverzióra szólító lázadás minden ellen, ami akadályozza az ember szabad önkifejezését...”¹⁵

E könyv után néhány figyelemreméltó ankét (így pl. a humorról) készült, túlsúlyban azonban a polemikus írások voltak, hogy 1932 végén Marko Ristić és Vane Bor *Anti-zid* című könyvével, mely a szürrealista mozgalom történetével és „helyesebb értelmezésének” kérdésével foglalkozik, a szürrealizmus aktív korszaka lezáródjék, a szürrealista

csoportosulás szétszóródjék. Ennek okait a szürrealista mozgalom belső válságában éppen úgy keresni lehet, mint a külső, társadalmi körülményekben. A mondjobban fasizálódó országban uralgó terror például 1932 végén forradalmi tevékenységük miatt letartóztatja Oskar Davičót, Djordje Jovanovićot és Koča Popovićot. A szürrealizmus ideje lejárt, kollektív akciói lehetetlenné váltak. Újabb és termékenyítő hulláma a szerb és horvát irodalmat, amelyben a szürrealista kísérletek közelről sem bírnak olyan jelentőséggel, mint a szerb irodalomban, majd az 1950-es évek elején éri, és Zoran Mišić és Vasko Popa munkásságában tetőzik.

A magyar avantgarde-mozgalommal való szembevetése a fentebb vázolt alakulási görbének, bonyolult feladat elé állítja a szemlélőt, mint hogy a periodizációban adott különbségek mélyén ugyanazokra a problémákra bukkanhattunk, amelyek éppen ezért „közös” kérdései is a kor szürrealizmusának tájainkon.

A magyar szürrealizmus ugyanis a magyar avantgarde sajátos vonásainak hatása alatt alakult, amely viszont a társadalmi-történelmi alakulás nyomait tükrözi. Ahogy pl. a dadaizmust a magyar írók emigrációs életének ténye határozta meg, ugyanúgy befolyásolta a szürrealizmus alakulását jelentkezése első szakaszában ugyanez a lét, amely a dadaizmussal keveredve mutatta magát. Tehát a magyar szürrealizmusra is érvényes, hogy nem a forradalom helyett született izmus, hanem a forradalom vereségének a tudata volt a talaja, s minthogy forradalmár-írók megnyilatkozási formája volt elsősorban, a zárlatérzet reflexe is — az emigrációs élet legközvetlenebb következményeként. A cselekvés irányába vezető utak hiánya, az önkörbe zártság, a helyzet irrealitása az a mozzanat, amellyel számolnunk kell. A magyar szürrealizmus ebből következően azokról a pozíciókról indult, ahova a szerb szürrealizmus 1932-ben jutott, s bár lényeges kérdéseiben, létproblémáiban sok közös vonásukat fedezhetjük fel, az alakulás egyes szakaszaiban mutatkozó eltérések nyilvánvalóan az indulások eltérő voltából (és a különböző társadalmi feltételekből) egyenesen adódnak.

A magyar szürrealizmus, a szerb irodalmi alakulással ellentétben, egy hosszabb, még a tízes években kezdődött avantgarde-mozgalom zárófejezete volt, annak az avantgarde-nak megnyilatkozása, amely Kassák Lajos vezetésével a futurizmus, az expresszionizmus kalandjaiból a dadaista közjátékon át jutott el a szürrealista irodalmiság igenléséig — A ló meghal, a madarak kirepülnek című Kassák-poéma megszületésével, illetve Kassák egy számot megért folyóiratának, a *2x2* címűnek a megjelenésével, hogy azután, az emigrációs létet felszámolva, egyúttal felszámolja a *Ma* pozícióit is, amelyek a folyóirat utolsó éveiben egyfelől a konstruktivizmusról, másfelől pedig a szürrealizmusról vallanak. Az első valóságos párhuzamosság a belgrádi *Svedočanstva* (Tanúbizonyosságok), mely 1924—1925-ben jelent meg, és a pesti *Dokumentum* között kínálkozik — a címükben annyira közös jelentéstartalmak miatt. A *Dokumentum* azonban több volt, mint a *Svedočanstva* még 1925-ben is: a *Dokumentum* ugyan kétévi késéssel jelent meg, de ugyanakkor azzal a mozgalomigénnyel, amelyhez a szerb

szürrealizmus csak 1929 után jut el. A belgrádi szürrealista iskolához viszonyítva tehát mind a megkésettységnek, mind pedig a megelőzésnek a mozzanatával számolnunk kell, minthogy nyilvánvalóan az ilyen jellegű vonások összességéből adódnak a magyar szürrealizmus sajátos erőnei és még sajátosabb gyöngeségei is. A *Ma* pl. 1922-ben közli Tristan Tzara Antipirin úr első mennyei kalandja című dadaista „manifesztációját”, egy évre rá viszont már Cocteau Az Eiffel-torony nász-épe című szürrealista színművét prezentálja, Illyés Gyula fordításában, 1924-ben a *Ma* „pesti antológiájában” lényegében a szürrealizmus magyar követőinek művei jelennek meg, 1925-ben pedig a franciák — anélkül azonban, hogy Bretonék kiáltványa mélyebb nyomokat hagyott volna a minden újra annyira érzékeny Kassák vezéri és szervezői gyakorlatában. S nem véletlenül. Kassák ugyanis az „új művészet” legmakacsabb hívei közül való egyéniség volt, de ekkor már esztétikájában (ha költői gyakorlatában nem is) a konstruktivizmusra esküdött, „racionalista” volt a szürrealizmusban oly eleven „irracionalizmus” ellenében. Konstruktivista nézetei, de írói temperamentumának reflexei is nyilvánvalóan ellenálltak a „tudatalatti” vonzásának. A *Tisztaság könyve* című, 1926-os kötetében tehát meghozza a maga áldozatát az új művészeti istennek, anélkül azonban, hogy feltétel nélküli hívévé is szegődne. Kassák valójában egyszerre volt innen és túl is a szürrealizmuson, amit a *Tisztaság könyve* kompozíciója éppen úgy tükröz, mint *Az új művészet él* című röpirata. Kassák tehát úgy akart lenni, de nem a szürrealizmusnak, még ha a *Dokumentumban* a szürrealizmus kerül is túlsúlyba Déry Tibor, Illyés Gyula, Németh Andor munkássága révén. A folyóirat mozgalmi jellege tehát mind belső, mind objektív okok miatt érvényre nem tudott jutni¹⁶, a magyar szürrealizmus honalapítási kísérlete így valójában nem sikerült, még ha a szürrealizmus mint „irodalom” a magyar irodalmat a húszas évek derekától egészen 1948-ig ihleti és táplálja — számos jelentős irodalmi alkotás szövetébe kerülve. Ebből a szempontból tehát igaza van Bajomi Lázár Endrének, aki szerint arra a kérdésre, hogy van-e magyar szürrealizmus, azt kell felelni, hogy nincs, minthogy szervezett formát a mozgalom nem tudott ölteni, sajtója, kiadványai nem voltak, de mégis volt, mert hatása az irodalom egy szélesebb körében mégis érzékelhető¹⁷.

Egységes és egyenes vonalú, eszmeileg is megalapozott deklaratív szürrealista mozgalmat tehát hiába keresünk a magyar irodalomban. Következésképpen a magyar szürrealizmusnak a képe sem lehet egységes, szakaszaiban olyan egyöntetű, mint a szerb, konzekvenciáiban pedig olyan messzeható, mint az, amelyet a Marko Ristić vezetett mozgalom mutat, mivel vezéregyénisége sincs, mint jeleztük, Kassák Lajos más utakon járt. S ha költői elméletet nem is sikerült a magyar szürrealizmusnak kialakítania, gazdag és magasrendű költői gyakorlatával valójában ennek lehetőségét szüntelenül napirenden tartotta, melyet az 1945 után alakult Európai Iskola akart kamatoztatni¹⁸. A fentiekből pedig szinte egyenesen következik, hogy miért nem tudott József Attila és Déry Tibor nagyarányú munkássága a magyar szürrealizmus alakulási képébe integrálódni, olyan módon, ahogy az Marko

Ristić, Milan Dedinac, Aleksandar Vučo, Dušan Maticé esetében látható.

Pedig a magyar irodalom legkülönbözőbb gócaiból indultak alkotók a szürrealizmus irányába. A *Ma* bécsi korszakában sokirányú érdeklődésével már 1921—1922-ben ráértett a szürrealizmusra is „érzelmes dadaizmusában”, ahogy azt Barta Sándor versei és Kassák Lajos számozott költeményeinek sorozatai bizonyítják. De a folyóirat irodalompolitikája is a szürrealizmus felé fordult: a belső sugallatok mellett a Magyarországról és Párizsból érkező fiatalok érdeklődése is a szürrealizmus felé ragadta Kassákot, aki elméleti vizsgálódásaiban különben mindvégig ellenállt, mert a konstruktivizmusban látta a szintézist lehetővé tevő izmust, nem pedig a szürrealizmusban. A *Dokumentummal*, mint jeleztük, kristályosodási pontot adott ugyan a szürrealista szervezkedési vágyaknak, de mielőtt e folyamat lejátszódhatott volna, a *Dokumentum* megszűnt. Párizsból Illyés Gyula, a fiatal emigráns, tudósított a szürrealizmusról — eleve olyan fenntartásokkal, amelyek végeredményben eltérítették a költőt attól, hogy maradéktalanul átadja magát ennek az izmusnak. Illyés ugyanis elsősorban „fordította” a szürrealizmust, s bátortalanul próbálkozott csupán gyakorlati alkalmazásával, a szürrealizmus kínálta következtetések levonásától való idegenkedésével. Néhány rövidebb vers, az Újra föl című nagylegzetű költemény, pár esszé csupán Illyés szürrealizmusának „tárgyi bizonyítéka”¹¹⁹, de a szürrealizmus termékenyítő hatásai ott vannak első verseskönyveiben, leginkább pedig a *Puszták népe* fogantatásának mozzanataiban: ez a mű a magyar szociográfiai igényről legalább olyan mértékben vall, mint Aragon nagy szürrealista regényéről, a *Le paysan da Paris*-ről. A *Puszták népét* a „Duna parasztja” írta¹²⁰, aki a magyar társadalom mélyébe hatolva, egyúttal a maga gyermekkorának emlékeit bányássza ki az emlékezett mélyrétegeiből¹²¹.

Egyelőre még rejtély tehát, hogy Illyés Gyula, a szürrealizmus forrásai mellől indulva, miért nem követte költői gyakorlatában francia barátait, akik ugyanazokban az években, amikor Illyés Párizsban élt, a szerb szürrealisták barátai és eszményei is voltak. Elég ugyanis, ha összevetjük a *Hunok Párizsban* című önéletrajzi művének a francia szürrealistákkal történt találkozásairól szóló lapjait pl. azzal a szöveggel, amelyet Marko Ristić közölt párizsi naplójában¹²², hogy kitéssék Illyés viszonyának sajátos és fölényes, egyúttal azonban cinkosan megbocsátó és önironikus jellege is. Barátkozásainak igazi természetét ugyanis vallomása inkább elleplezi, mint megmutatja. Marad tehát Gara László magyarázata, amely szerint ideológiai okai voltak Illyés fenntartásainak, mert Illyést nem elégítette ki az irodalmi forradalom csupán, és a művészi és a világnézeti sikok egységét vallva „lehetetlennek tartotta, hogy e két erő, mely ugyanazon bölcsőből eredt, éppen életében különüljön el...”¹²³.

Déry Tibor ugyancsak az emigrációs élet változatos tájain áthaladva érkezett a *Dokumentum* szürrealizmusához, s adta át, Illyéssel ellentétben, maradéktalanul magát az izmus képzeletet felszabadító játékainak, s ő szinte az egyetlen is, akinél a szürrealizmus elfogadásában mind a szubjektív, mind az objektív feltételek kedvező konstellá-

cióban találkoztak. A szürrealista elmélet azonban az ő művében is lemaradt a gyakorlat mögött. Kevés elméleti jellegű művet írt (a dadaizmusnak még tanulmányt szentelt!), melyek közül a legfontosabb az új versről szóló esszéje, mit a *Dokumentum* ankétjára írt, mintegy magyarázatkeppen szürrealista költeményeihez, melyek ez izmus költészetének legszebb darabjai közé tartoznak¹²⁴. De elmélet-megnyilatkozásai, nyilvánvalóan nem véletlenül, a költőinek ahhoz a felfogásával rokonok, amelyeket Marko Ristić—Koča Popović „fenomenológiai” kísérletében is jeleztünk, sőt az új terminológiára való törekvés villanásaiban is vannak érintkezési pontjaik. Ott a „stvarni moral” kategóriája, itt az „érzelmi logikáé”, amellyel az ösztönt próbálja definiálni. S ennek a Déry-esszének is távlatai vannak, különösen azokban a gondolatokban, amelyekkel a vers szociális vonatkozásait jelzi, mondván, hogy „szociálisabb a régi versnél az öntudat alatti, az ösztönös élet egyetemesebb erkölcsösségénél fogva”¹²⁵. S ő jut el egyedül a húszas években a magyar írók közül annak felismeréséig is, hogy a szürrealista költőiségben adva van a meglevő világ tagadásának a mozzanata éppen úgy, mint egy új világ igenlésének a lehetősége — a vágy mozzanatának a bevonásával. „Ébredjétek fel!” — hirdeti kisregényszerű novellájának már a címe is: „...Mit veszíthetünk el mi, akik a legszegényebbek vagyunk? akiknek lázálmaink is igazabbak, tébolyunk ingoványai is szilárdabbak már, mint az ő adamanttengely körül forgó bolygójuk vastag kérge! Ez a valóság nekünk nem kell, ez a bizonyosság nem kell, ez a mereven néző szemgolyó, melynek tükrében megfagyott a boldogtalanság tája, vakuljon meg. A táj mögött másik táj, a valóság mögött másik valóság húzódik meg ugrásra készen...”¹²⁶

Az elméleti megnyilatkozások ilyen jellege magyarázza a magyar és a szerb szürrealizmus közötti különbségeket is. Ezeknek nagyobbik része abból a tényből eredt, hogy a magyar szürrealizmus, éppen fő forrásai miatt, eleve a társadalmiság mozzanatához is kötődött, tehát a húszas években olyan műveket, mint Ristić anti-regénye, a *Bez mere*, nem is produkálhatott. De mert éppen ezért lényegében meg is előzte a szerb és a francia mozgalmat, a szürrealizmus és a forradalom problematikájának az érzékelésével, a harmincas évek elején olyan szintézisre is törhetett éppen Déry Tibor munkásságában (és József Attila költészetében), mint amilyen *A befejezetlen mondat* című regénye. Déry szürrealizmusa tehát determináltabb, mint a szerb mozgalom, de ugyanakkor nyílt is. Marko Ristić pl. Déry A nagy tehén című verséből idéz 1940. december harmincadikán keltezett naplójegyzetében, franciából szerbre fordítva 11 sorát¹²⁷ — tudtommal az egyetlen olyan dokumentumként, amely a szürrealizmus síkján való közvetlen irodalmi találkozást rögzíti a két izmus között.

A szürrealizmus egy másik lehetőségét képviselték egyfelől azok, akik a *Ma* IX. évfolyamának „pesti antológiájában” szerepeltek (Gerő György, Mária Béla, Pán Imre, Kristóf Károly, Pápa József), s akik közül többen később is Kassákot követték, illetve a szürrealizmust (Pán Imre pl.), másfelől a szürrealizmus felé haladt Palasovszky Ödön, majd Tamkó Sirató Károly — ismétcsak a mozgalomnak egy egészen határozott igényével. Sajátos pillanata volt ez ismétcsak a ma-

gyar szürrealizmusnak: az „egyetemes népi” mélyvilága után kiált Palasovszky Ödön *Punalua* című 1926-os kötetében, mintegy a kollektív tudatalattit kutatja, miközben egyszerre áldozhat mind a szürrealista indításoknak (az irodalmiságnak abba a vonalába kapcsolódva, melyet György Mátyás Hottentóta nótája kezdett, s Tamási Áron és Weöres Sándor művei zárt), mind a forradalmiság eszményének, hiszen a „punaluával” Engels művében találkozott az öskommunizmussal kapcsolatban¹²⁸.

A szerb szürrealizmus eszmei eredményeivel a legtöbb érintkezési pontot József Attila szürrealizmusa szolgáltatja: József Attila költői és tanulmányairói munkásságában ugyanis a szintézisnek ugyanaz a törekvése szólal meg, amelyre a szerb szürrealizmus is törekedett — az irracionálisnak egy fenomenológiáját vázolja fel. József Attila útja azonban a szürrealizmusig közelről sem volt egyenes vonalú. Két szürrealisztikus periódusa között egy mozgalmi költészeti szakasz alakult ki. Első szürrealisztikus korszakát, amely a húszas évek derekán kezdődött, s amely lényegében az 1925—1926-os esztendő verstermesét foglalja magába, a tisztaság- és a gyöngédség-képzetek uralják, a versmegoldások pedig a szabadabb asszociációk segítségével a képzeletnek egy egészen kötetlen, spontán munkáját revelálják, anélkül azonban, hogy ezek a versek a szürrealista „doktrínával” mélyebb kapcsolatban állnának.

A harmincas évek elejével kezdődő második szürrealista szakasz, amely tulajdonképpen egészen a költő haláláig tart, a magyar szürrealizmus egész kérdéskörét felöleli, nemcsak a költészetieket a költői technika vonatkozásaival, hanem ez eszmeiket is, amelyek közül nem egynek szürrealista jellege éppen a szerb szürrealizmussal való szembeállításakor tűnik ki. Legkézzelfoghatóbban az 1932-ben készült Egyéniség és valóság, valamint az 1936-ban a véglegesítés szándékával készült Hegel—Marx—Freud című tanulmányai jelzik, hogy József Attilát tulajdonképpen ugyanazok a kérdések foglalkoztatják, mint a szerb szürrealizmus elméletírőit, s hogy eredményeiben (amelyeket a magyar esztétikai, filozófiai gondolkodás máig sem értékelt ebből a szempontból¹²⁹ olyan megállapításokat rögzít, amelyeket a szerb szürrealizmus is vallott. Nyilvánvalóan a Hegel—Marx—Freud című tanulmánytöredéke is egy „fenomenológia” igényével készült, szintéziseként a költő társadalmi tapasztalatainak, osztályhelyzetének és bölcséleti munkájának. Valójában tehát József Attila a szürrealizmus kedvelte fogalmaknak kereste a helyét a marxista filozófiában, a dialektikus materializmus segítségével a freudizmusban lappangó antropológia kibontásának a szándékával. Annál is inkább, mert ezek a kérdések a költőnek személyesen létkérdései is voltak, s költői gyakorlatának is a lényegét érintették.¹³⁰

József Attila és a szerb szürrealizmus pozíciói ugyanis lényegében azonosak, vagy nagyon hasonlóak voltak — abban a szándékban is, hogy gyakorlati feladatként vallják mind a szürrealisták oly sokat emlegette „Megváltoztatni az életet!”, mind a marxi „Változtasd meg a világot!” jelszavat. Szinte eszményien szép és harmonikus szürrealista program erejű A város peremén következő versszaka:

Míg megvalósul gyönyörű
 képességünk, a rend,
 mellyel az elme tudomásul veszi
 a véges végtelent,
 a termelési erőket odakint s az
 ösztönöket idebent...

De utalhatunk Ristić *Bez mere* című regényének gondolatai és József Attila *Ars poeticája* párhuzamára is. Marko Ristić, a *Bez mere* új kiadásának az előszavában írta a következőket:

„...Mert ez az egész lázadás a polgári makulatúra félredobása... az ember nevében történt, az EMBERI NAGYSÁG nevében, a konvenciók és a képmutatás sivatagában elveszett integrális emberi önkifejezés újrafelfedezése nevében...”

József Attila pedig így zárta versét:

... En mondom: Még nem nagy az ember.
 De képzeli, hát szertelen...

Hasonló felfedezést tesz lehetővé — immár József Attila képalkotásának síkján — a szürrealista festőnek, Vane Bornak Pejzaž (Tájkép) című kollázsa a *Nemoguće* című szürrealista gyűjteményben: a felnyitott női has keretében egy álomi, vágyott trópusi-paradicsomi táj képe van¹³¹, s azt a szürrealista „fogást” revelálja, amely József Attila Ódájának 4. részében is érvényesül, a képek különbözőségének ellenére is. S jelezhetjük, hogy talán a legtragikusabb automatikus szöveget is József Attila írta, Szabad ötletek jegyzéke két tilésben címmel — annak bizonyosságaként, hogy a költő életművének vizsgálatánál megkerülhetetlen a szürrealizmussal való azonosítás is.

A harmincas években tehát a magyar szürrealizmusnak szintézisre törő, klasszikus szakasza alakult ki: ekkor tetőzött József Attila és Déry Tibor, valamint Tamási Áron munkásságában a húszas években gyökerező szürrealista tendenciák sora, szoros összefüggésben az irodalom-társadalom problematikájával; s ekkor bukkantak fel olyan szürrealizmusból vagy abból is táplálkozó írói célkitűzések, amelyek ennek az izmusnak az újrafelfedezésére vállalkoztak, olyan időszakban, amelyben a francia szürrealizmus meghasonlottan szétszóródásnak indult, a szerb pedig megszüntette mozgalmi tevékenységét és elhallgatott: Weöres Sándor költészete a maga szerteágazó és sokalakú megvalósulásaival, Szentkuthy Miklós regénykísérletei és programnyilatkozata¹³². Sőtér István és társainak, a későbbi „Ezüstkor-nemzedéknek” irodalmi munkássága a magyar szürrealizmus új és immár rokontalan alakulási szakaszát jelenti. Ismét csak az „irodalom” síkja az adott ebben a szürrealizmusban, a társadalmi vonatkozások viszont háttérbe szorulnak, nem kis mértékben a fokozódó belső terror és a fenyegető fasizmus miatt.

Az 1935 körül már gyökeresen megváltozott irodalmi helyzetet jellemző módon tükrözi Tamkó Sírátó Károly párizsi beszámolója a szürrealizmusról¹³³:

„Mivel a szürrealizmus művészet, a szürrealista mű esztétikai indí-

téki. S a szürrealista esztétikának természetes vonatkozató rendszere minden előző művészi irány volt esztétikája. Breton meghatározásában: »kívül minden esztétikai előítéleten«, úgy értendő, hogy kívül minden már megalkotott esztétikai ítéleten. Tehát teljesen új esztétikai ítéletek levonására alkalmas mozgalom. Ez jelenti az abszolúte újra való fel-tétlen törekvést. Ez a szürrealizmus legvonzóbb pontja...”

Sírató Károly beszámolója már arról is tudósít, hogy a francia szürrealizmus egysége megszűnt, s ő Breton (a tiszta automatisták) és Tzara (a dadaista szürrealisták) csoportját különbözteti meg, mondván, hogy „amíg a szürrealizmus első korszaka minden európai nyelven élt, tehát magyarul is, addig ez a késői korszak már csak francia nyelven létezik...”

A magyar irodalom azonban, mint jeleztük, valójában két ízben is kísérletet tett a szürrealizmus újra meghódítására: a harmincas évek második felében és a negyvenes évek derekán, amikor az Európai Iskola égisze alatt igyekezett összefogni a szürrealista jellegű művészeti törekvéseket. De ezekben a kísérletekben is csak megmutatta magát, konszolidálódnia nem sikerült. Weöres Sándor éppen úgy magánosan bontotta ki életművét, mint Szentkuthy Miklós vagy Határ Győző, vagy az elméleti munkáiban Hamvas Béla és Kemény Katalin.

Mind a magyar, mind pedig a szerb és a horvát avantgarde tehát sajátos módon került ki az irodalmi élet belsőbb köreiből — végeredményben anélkül, hogy kifuthatta volna magát, úgyhogy sorsuk e vonásában is találkoztak.

JEGYZETEK

⁷¹ Hanifa Kapidžić-Osmanagić: Srpski nadrealizam. Sarajevo, 1966. 67. old.

⁷² Rok. Časopis za književnost i estetičko ispitivanje stvarnosti. I. 1. Bg. 1969. Ebben Bora Ćosić írása: Tri Aleksića. 90. old.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Dragan Aleksić: Dada-Tank. 1922. 1. 5. old.

⁷⁵ Uo. 1. old.

⁷⁶ Dragan Aleksić: Dada-Jazz. Zg. 1922. 5. old. A Dadaizam (club dada bluf) című írásban.

⁷⁷ Uo. 4. old.

⁷⁸ Dragan Aleksić: Dada-Tank. I. m. 1. old.

⁷⁹ Idézi Slobodan Ž. Marković: Expresszionizmus a jugoszláv irodalomban. Helikon. 1964. 2—3. 199. old.

⁸⁰ Ljubomir Micić: Čovek i Umetnost. Zenit. I. 1. szám, 1. old.

⁸¹ Angyal Endre: Südslawische und europäische Avantgarde. Az Österreichische Osthefte 11. évf. 1. számának 5. oldalán.

⁸² Illés Ilona: A bécsi Ma. A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve. 7. Bp. 1967—68. 178. old.

⁸³ Uo. 180. old.

⁸⁴ Andre Jutronić: Prilog na temu zenitizma. Mogućnosti (Split), 1963. 1. 98. old.

- ⁸⁵ Radomir Konstantinović: Ko je Barbarogenije. Treći program Radio Beograda. 1969. 1. 10. old.
- ⁸⁶ Uo. 17. old.
- ⁸⁷ Zenit. 1925.
- ⁸⁸ Radomir Konstantinović: Filosofija palanke. Treći program Radio Beograda. 1969. 2. 250—521. old.
- ⁸⁹ Idézi Rad. Konstantinović a Hipnos 1923. januári 2. számából a fentebbi tanulmányában. 503. old.
- ⁹⁰ Miodrag Protić: Pesnik Rade Drainac. Utószó a költő Pesme című kötetéhez (Bg. 1960. 339—340. old.).
- ⁹¹ Rad. Konstantinović: Filosofija palanke. I. m. 449. old.
- ⁹² A Literatura Almanachja 1929. Bp. 1929. 104—105. old.
- ⁹³ Sibe Miličić: Jedan izvod koji bi mogao da bude Program. Srpski književni glasnik. 1920. 3. 192. old.
- ⁹⁴ Marko Ristić: Tri mrtva pesnika. Rad JAZU 301. Zg. 1954. 247—248. old.
- ⁹⁵ Marko Ristić: Nadrealizam. Svedočanstva. 1924. nov., 13. old.
- ⁹⁶ Hanifa Kapidžić-Osmanagić: Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom. Sarajevo, 1966. 63. old.
- ⁹⁷ Ristić: Tri mrtva pesnika. I. m. 259. old.
- ⁹⁸ Hanifa Kapidžić-Osmanagić: I. m. 65. old.
- ⁹⁹ Marko Ristić párizsi naplójegyzeteiben. 12 C (Paris, 8. 11.—12. 12. 1962) Fórum, 1967. 2. 22. old.
- ¹⁰⁰ Hanifa Kapidžić-Osmanagić: I. m. 9—10 old.
- ¹⁰¹ Hanifa Kapidžić-Osmanagić: Hrestomatija srpskog nadrealizma. Sarajevo, 1970.
- ¹⁰² Moni de Buli: Zlatne bube (pesme i podsećanja). Bg. 1968.
- ¹⁰³ Hanifa Kapidžić-Osmanagić: Srpski nadrealizam... I. m. 316—317. old.
- ¹⁰⁴ Uo. 319. old.
- ¹⁰⁵ Ristić: Nadrealizam. Svedočanstva. 1924. nov. 14—15. old.
- ¹⁰⁶ Radomir Konstantinović: Rade Drainac ili pohvala mistifikaciji. A Pesnici II. című antológia előszava. Novi Sad—Beograd, 1965. 35. old.
- ¹⁰⁷ Marko Ristić: Objava poezije. A tanulmány a hasonló című Ristić-kötetben. Novi Sad—Beograd, 1964. 83. old.
- ¹⁰⁸ Milan Dedinac: Od Nemila do Nedraga. Bg. 1957. 131. old., valamint Hanifa Kapidžić-Osmanagić id. műve 128—139. old.
- ¹⁰⁹ Hanifa Kapidžić-Osmanagić: I. m. 144. old.
- ¹¹⁰ Marko Ristić: Bez mere. 2. kiadás Novi Sad, 1962. 19. old.
- ¹¹¹ Dušan Matić szövegei kötetben, Bagdala cím alatt jelentek meg. Bg. 1954.
- ¹¹² Vera Trenković: Humor. A belgrádi Delo Szürrealizmus tegnap és ma című számából. 1967. 1. 103. old.
- ¹¹³ Koča Popović—Marko Ristić: Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog. Nadrealistička izdanja u Beogradu, 1931. 130. old.
- ¹¹⁴ Hanifa Kapidžić-Osmanagić: I. m. 248. old.
- ¹¹⁵ Hanifa Kapidžić-Osmanagić: I. m. 242. old.
- ¹¹⁶ Kassák Lajos: A magyar avantgarde három folyóirata. Helikon, 1966. 2—3. 254—255. old.
- ¹¹⁷ A szürrealizmus. Bp. 1968. 108—109. old.
- ¹¹⁸ Kiss Pál—Mezei Árpád—Pán Imre: „Az Európai Iskola”. Index, 21—24. száma, év nélkül.
- ¹¹⁹ Béládi Miklós: Illyés Gyula és a szürrealizmus. Irodalomtörténeti Közlemények. 1961. 6. és Szabó György és Gál István: A „Periszkóp” 1925—1926. Egy romániai radikális magyar folyóirat, Filológiai Közöny, 1962. 1—2.
- ¹²⁰ Gara László: Az ismeretlen Illyés. Washington, 1965. 28. old.
- ¹²¹ Gara László: I. m. 77—78. old.

¹²² Marko Ristić: 12 C (Paris, 8. 11—12. 12. 1962.) (Posle smrti Milana Dedinca i André Bretona.) Fórum, 1967. 1—2.

¹²³ Gara László: I. m. 28. old.

¹²⁴ Déry Tibor esszéje és szürrealista verseinek egy kis antológiája, Bori Imre bevezető tanulmányával az Új Symposion 35., 1968. márciusi számában.

¹²⁵ Új Symposion uo.

¹²⁶ Déry Tibor: Ébredjetek fel! Próza költemény. Ev nélkül. 26. old.

¹²⁷ Marko Ristić: Na rubu rata (1939—1941). Fórum, 1962. 5. 637. old. Ristić a Déry-verset a La Revue européenne 1924. nov. 21. számából fordította.

¹²⁸ Engels: A család, az állam és a magántulajdon keletkezése. Novi Sad, 1949. 34—35. old.

¹²⁹ József Attila tanulmányainak aránylag gazdag irodalma van, szempon-
tunkból azonban egyik sem foglalkozik velük. A legeklejtásabb példa erre
Forgács László: József Attila esztétikája című könyve. Bp. 1965.

¹³⁰ Hanifa Kapidžić-Osmanagić: I. m. 253. old.

¹³¹ Vane Bor kollázsát újra közölte a Jugoslovenska umetnost XX veka,
1929—1950 kiállításának katalógusa, amely a szürrealizmus, postszürrealizmus,
szociális művészet, a népfelszabadító háború és a szocialista realizmus képző-
művészetét ölelte fel. Muzej savremene umetnosti. Bg. 1969. Ugyanitt olvasható
Miodrag B. Protić tanulmánya is a szürrealista művészetről, gazdag bibliográ-
fiával.

¹³² Szentkuthy Miklós programértékű könyve Az egyetlen metafora felé.
Bp. 1935.

¹³³ Sírátó Károly: A francia szürrealizmus. Literatura. 1935. január. 10—15.
old.