

Horváth Gizella

## A Dada halott, és élvezi

### 1. Avantgárd és kiábrándulás az ésből

Az avantgárd művészet eleve a háború szemantikai mezejéhez tartozik. Az „avantgárd” (*avant-garde*) eredetileg hadi kifejezés, azt a kis felderítő csoportot jelöli, amely felvállalja az idegen terep feltérképezésének kockázatos feladatát. Az „avantgárd” kifejezést Olin de Rodrigues, az utópikus szocialista Saint-Simon követője alkalmazta a művészetre 1825-ben. *A művész, a tudós és az iparos* címet viselő írásában Olin de Rodrigues bemutatja azt az elképzelést, amely szerint az ideális társadalom vezető elitjét a művészek, a tudósok és az iparosok alkotják. Közülük is a művészek azok, akik meg tudják szabni a társadalom fejlődésének irányát. Mivel ők a képzelőerő természetes birtokosai, nem csupán előre látják a jövőt, hanem meg is tudják alkotni, ezért tulajdonképpen ők az egész emberiség boldogságához és jólétéhez vezető út pionírjai. Ők képezik a társadalom előőrset, felgyorsítva a társadalmi, politikai és gazdasági reformot.

Az avantgárd gondolata a racionális társadalomépítés feltételei között, a haladás narratíva keretein belül jöhetett létre: „a modernitás szövetsége az idővel és a haladás fogalmára való hosszú távú támaszkodás tette lehetővé a jövőért harcoló tudatos és heroikus avantgárdot”.<sup>1</sup>

Bár az avantgárd metaforáját a háborús szókészletből kölcsönzi, Rodrigues-nél még nem világos, ki az ellenség, akivel az avantgárdnak harcolnia kell. Az utópikus szocialista elképzelések annak a haladás-eszmének a holdudvarába tartoznak, amely jellemző a modern kapitalista világra. A haladás-eszme előfeltétele pedig az a meggyőződés, hogy az ember bele tud avatkozni a társadalmi folyamatok alakulásába, racionálisan meg tudja tervezni a közösség jövőjét. Ebben a tervező folyamatban az utópikus szocialisták központi szerepet szántak a művészeknek.

Maguk a művészek csak fél századdal később fogják felvállalni az avantgárd szerepét, és addigra már megtörténik a művészi avantgárd szembefordulása a kapitalista társadalommal. Idézett munkájában, a modernitás arcainak szentelt nagyszerű könyvében Matei Călinescu azt állítja, hogy a 19. század első felében a burzsoá modernitás és az esztétikai modernitás között áthidalhatatlan szakadék keletkezett, és ettől fogva ellenséges viszonyba kerültek. A burzsoá modernitás folytatta a hagyományt: a haladás doktrínáját, a mérhető idővel való törődést, a

Horváth Gizella (1962) – filozófus, egyetemi docens, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad, horvathgizella@gmail.com

A szöveg angol változatát a szerző bemutatta a „Mens Sana. 4th Argumentor Conference. Rethinking the Role of Emotions” című nemzetközi konferencián. (2015. október 7–8. Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad.)

<sup>1</sup> Matei Călinescu: *Five Faces of Modernity. Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism*. Durham 1987. 94. (A nem magyar nyelvű forrásokból vett idézeteket saját fordításban közlöm! – H. G.)

ráció kultuszát, a szabadság elvont humanista felfogását, a pragmatizmust, a cselekvés és siker kultuszát. Ezzel szemben a másik modernitás, amelyből az avantgárd mozgalmak születtek, radikálisan burzsoáellenes. A 19. századi avantgárd költőknek a polgári társadalommal szembeni ellenszegülését elsősorban a művészet autonómiájának kiépítése, megőrzése motiválta. A modernizmus mint művészi irányzat szembekerül a modernitással mint társadalmi berendezkedéssel.

A 19. század végére az „avantgárd” fogalma az újító írók és művészek szűk csoportját jelöli, amely a radikális kritika hangján szólal meg. Ők a művészetet akarják forradalmasítani, mert úgy gondolják, hogy a művészet forradalma egyben az élet forradalmát is jelenti. A művészeti avantgárd tudatosan szembefordult a nagyközönség stilisztikai elvárásaival, miközben a politikai forradalmárok éppen a nagyközönséget szándékozták volna megnyerni a művészet propagandisztikus felhasználásával. 1880 után a két avantgárd elválik egymástól.

A huszadik század elejére az avantgárd fogalma annyira tág, hogy mindazokat a művészeti iskolákat magában foglalja, amelyek elutasítják a múltat, és imádják az újat.<sup>2</sup> Mostanra, mire valóban létrejönnek az avantgárd mozgalmak a művészetben (pl. expresszionizmus, futurizmus, kubizmus, dadaizmus, szürrealizmus), kiderül, hogy az avantgárd ellensége egyrészt egy művészetfelfogás (az akadémikus művészet, amely a valóságűség, az erkölcsi üzenet, esetleg a kellemesség kritériumaira épült), másrészt az e koncepció mögött álló társadalmi berendezkedés a kapitalizmus, a burzsoá világ, gazdasági egyenlőtlenségeivel, korlátozó és kétszínű erkölcsseivel.

Az elgépiesedés mint a racionális termelés-szervezés következménye a kapitalista társadalomban egy olyan negatív aspektus, amelyre korán felgyeltek a művészek. 1911-ben jelent meg Frederick Winslow Taylor meghatározó könyve, *A tudományos irányítás alapelvei*. Ez a szöveg tudományosan bebizonyította, hogy a hasznon növelése úgy érhető el, ha a személyt uniformizálják, a gépiesített folyamatba személytelen mozzanatként iktatják be. Itt tetten érhető a munkafolyamat racionalizálásának embertelen következménye. Taylor elvei tökéletesen működtek a Ford gyárakban, ahol 1913-tól használták a futószalagos összeszerelést, amely forradalmasította a tömegtermelést. A gépiesített termelés visszahatott az emberi test „racionalizálására” is: „a taylorizmus és a fordizmus úgy működött, hogy racionalizálta a testeket is, amelyek az ismétlődő munkán keresztül virtuálisan gépesítve lettek.”<sup>3</sup> A gépnek megvoltak a maga hívei a művészek között. Ilyenek például a futuristák, akik közül Marinetti ódát írt a versenyautomobilhoz, Fernand Léger pedig „a gépet oly nagyon plasztikusnak”<sup>4</sup> látta. A művészek többsége viszont elfogadhatatlannak tekintette az elgépiesedés perspektíváját. A hatékony munkafolyamatban részt vevő névtelen individuummal helyezkedik szembe a művész, akinek „szakmája” az eredetiség, az autentikus és egyedi kifejezés. A művészek egy része az elgépiesedés veszélyére hívta fel a kortársak figyelmét (ld. például Charlie Chaplin *Modern idők* című későbbi, 1936-os filmje).

Szintén a racionalitásra épülő modern társadalom elfogadhatatlan következményének lát-szik a huszadik század elején kitörő első világháború. A háború önmagában addig nem fedte fel ésszerűtlen voltát: az addigi háborúkat lehetett racionalizálni, fel lehetett mutatni okaikat, fel

<sup>2</sup> Vö. uo. 116.

<sup>3</sup> Amelia Jones: *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*. Cambridge–London 2004. 14.

<sup>4</sup> Sík Csaba (szerk.): *Ars poeticák a XX. századból*. Bp. 1982. 122.

lehetett építeni a háború köré egy hazafias retorikát, a hősiesség kultuszát. Különbséget lehetett tenni támadó és megtámadott között, igazságos és igazságtalan háború között, a mieink és az ellenség között. Ember ember ellen harcolt, és el lehetett ezt sütni, mint a bátorság próbáját.

Viszont az első (!) világháború egészen új helyzetet teremtett. Nem egy „civilizált” nemzet harcolt egy „barbár” nép ellen, nem egy területért harcoltak a szomszédos államok, nem a szabadságát akarta kivívni egy nép, hanem Európa civilizált, modern államai harcoltak egymás ellen – bár nem lehetett könnyen eldönteni, miért is. Le lehetett írni az események egymásutánját, és minden egyes lépésnek meg lehetett találni a közvetlen indokát, de az egész háborúnak mégsem volt elfogadó narratívája. A világháború nem hagyja magát racionalizálni. Ahogy később Adorno és Horkheimer<sup>5</sup> a második világháború kapcsán megállapítják, úgy tűnik, a ráció belegabalyodott saját hálójába. A ráció háborúba objektívalódott értelmetlenségét legkorábban a művészek vették észre, és olyan harsányan hirdették ellenállásukat, hogy a visszhang mai napig nem szűnt meg.

Talán ezek a körülmények vezettek el oda, hogy a művészeti avantgárd, amelynek a képzelet segítségével a haladást kellett volna biztosítani, hátat fordított a társadalomnak, a kapitalista berendezkedésnek, a társadalmi modernitásnak – és annak, ami mindezek alapját képezte: a rációnak. A 19. századi avantgárdhoz képest a huszadik század eleji avantgárd radikálisabb. Nemcsak a múlttal akar szakítani, hanem azzal is, ami a kapitalista rendszer fundamentumának látszik: a rációval. Az „épater les bourgeois” nem egyszerű terribilizmus, hanem a bátor avantgárd művész eszköze arra, hogy új utakat nyisson a társadalom számára, ahogyan azt Rodrigues elképzelte.

A ráció elleni harcnak több formájával is találkozunk a képzőművészetben: az expresszionizmus felszabadítja az érzelmi kifejezést az értelem diktatúrája alól, a szürrealizmus felváltja a tudatosságot a tudattalannal, a dadaizmus igyekszik kiiktatni a rációt és helyébe beemelni az értelmetlenséget. Több formában is, a művészek elutasítják a rációt, amely szerintük kudarcot vallott. A legradikálisabb álláspontot a háborúban és a háború ellen született Dada képviselte.

## 2. Harc az ész ellen

Ha a Dadáról szeretnénk írni, mit tehetnénk más, mint követni azt az utat, amit Tristan Tzara, a leginkább Dada művész „bakteriológus észjárás”-nak nevez, és amely próbálja megtalálni a Dada etimológiai eredetét vagy legalábbis a történetét, lélektanát.

Mi sem jellemzőbb a Dadára, mint az, hogy pontosan tudjuk, hogy hol (Zürichben) és milyen évben (1916) született – bár születésének körülményeiről két egymásnak ellentmondó történetünk van. Hans Arp emlékei szerint a Dada szóra Tristan Tzara talált rá 1916. február 8-án, Hugo Ball pedig azt közli, hogy ő maga javasolta ezt a címet Tzara tervezett folyóiratához április 18-án.<sup>6</sup> Bárhogyan is történt, a „Dada” elnevezés telitalálat. A Dadát olyan fiatalok hozták létre, akik Zürichbe menekültek a háború elől. Dühös fiatalok, akik szakítottak gyökereikkel (házjukkal, amely ágyúötlékeknek szánta őket, családjukkal, amely a számukra elfogadhatatlan polgári világot jelentette, kultúrájukkal, amelyben nem találták meg

<sup>5</sup> Lásd Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Bp. 1990.

<sup>6</sup> Lásd Hugo Ball: *Flight out of Time. A Dada Diary*. Berkeley, Los Angeles 1996.

helyüket). Svájcba menekült németek (Hugo Ball, Richard Huelsenberg, Emmy Hennings), románok (Tristan Tzara, a Janco testvérek, Arthur Segal), egy elzászi polgár (Hansa vagy Jean Arp), Amerikába menekült franciák (Marcel Duchamp, Francis Picabia), németek (Elsa von Freytag-Loringhoven) a pimaszság nemzetközi nyelvét beszélték, és kapcsolatban álltak egymással. Egy mozgalom tagjai, amely nem vár el elvtársiasságot, engedelmességet, eszmék követését. Henri Béhar úgy írja le a Dada mozgalmat mint „egy internacionálét, intézmény, alapító szöveg, vezető, alkotmány, szervezőbizottság és végrehajtó organizmusok nélkül”.<sup>7</sup> Amit a Dada elvár: az elvárások elutasítása. Jól érzékeli ezt a New York-i Dadához tartozó Walter Conrad Arensberg, aki vallomását így fogalmazza meg: „Én, Walter Conrad Arensberg, amerikai költő kijelentem, hogy Dada-ellenes vagyok, mert csak ily módon lehetek dada, dada, dada.”<sup>8</sup>

### a) A nevek varázsa

„Dada” – önmagában nem jelent semmit, ami kifejezné a mozgalom lényegét, jellegzetességét, és éppen ezzel fejezi ki azt. Másrészt a kifejezésnek van jelentése több nyelven is, így sokirányú asszociációs folyamatot képes elindítani. Az egyik keletkezéstörténet szerint Tzara felütötte a francia–német szótárt, és a véletlen által feldobott szó, a lap tetején, a „da-da” volt. És rögtön úgy érezhetjük, hogy ez telitalálat: egyrészt, mert nem a racionális tervezés, hanem a tiszta véletlen műve, másrészt, mert olyan szó, amely nem a jelentésével tolakszik előre, mivel az nincs is neki, csupán jelzi, milyen betűkkel kezdődnek a lapon a szavak. Nem értelmes szó, hanem értelem nélküli hang. És pont erre van szüksége a logika medréből kilépni szándékozó Dadának.

A „da-da” románul – Tristan Tzara anyanyelvén – azt jelenti, hogy „igen, igen” (ahogyan oroszul is). Ha erre gondolunk, rögtön ironikusnak érzékeljük a túlzott igenlést, ami csakis vicc lehet, olyan művészek esetében, akik egy dologhoz nagyon értnek: ahhoz, hogy NEM-et mondjanak. Franciául lovacskát, vesszőparipát jelent, ami a játékoságot, a gyermek nyers ártatlanságát juttatja eszünkbe. Magyarul a dadus, dada pesztrát jelent, ami szintén a felelőtlen gyerekkorhoz kötődik. Nagyon Dada az, ahogyan a „dada” szó működik: nyílt értelmetlensége centrifugális központként lövell ki magából a lehetséges jelentéseket.

Hasonló módon jött létre és működik a MERZ elnevezés. Kurt Schwitters szeretett volna csatlakozni az 1920-as Dada kiállításoz, de nem kapott meghívott, így egy saját bejáratú Dadát hozott létre, saját elnevezéssel: MERZ. A szó a kereskedelmi bank szó közepe (kommerzbank), ami önmagában (addig) semmit nem jelentett. Schwitters nyomán a MERZet ahhoz a dadaista attitűdhöz kötjük, amely elutasítja a kereskedelem köré épülő kapitalista társadalmat, az áruvá vált művészetet.

### b) A kiáltvány

A kiáltvány az avantgárd harci kürtje: felébreszt, motivál, jelzi az irányt. Azt, hogy a művészek az alkotás mellett kiáltványokkal is foglalkoznak, az avantgárd hozta divatba. Ahogyan

<sup>7</sup> Henri Béhar: *La Colombe poignardée: Dada politique. = Dada and Beyond*. Vol. I. Dada discourses. Elza Adamowicz & Eric Robertson (eds.). Amsterdam – New York 2011. 21–36, 23.

<sup>8</sup> Beke László (szerk.): *Dadaizmus antológia*. Bp. 1998. 176.

azt is, hogy csoportosan írnak alá kiáltványokat. Maga a kiáltvány műfaja objektíválja az avantgárd egyik belső feszültségét: az avantgárd művészetnek ideológiája van, amely csoporttá alakítja a művészeket, miközben a művészet eleve az alkotók közötti erős különbségekről, a művészek erős individualitásáról szól.

A dadaista kiáltvány fokozottan diszfunkcionális. Egy kiáltvány akkor működik, ha világosan, egyszerűen, ugyanakkor vonzó retorikával megfogalmazza azokat a forradalmi gondolatokat, amelyek számára követőket keres. A dadaista kiáltványok egyrészt poétikus, másrészt értelmetlen szókapcsolatokat tartalmaznak. A szöveg néha kilép vizuális monotonitásából, és úgy viselkedik ezeken a kiáltványokon mint kép. Ismerünk egyéni kiáltványokat (pl. Hugo Ball első kiáltványát 1916-ból és Tristan Tzara kiáltványát 1918-ból), és ismerünk olyat, amelyet húszan írtak alá (1918-ban).

Az első dadaista kiáltványban (Zürich, 1916. július 14-én – talán nem véletlen, hogy pont a Bastille elestének és a francia forradalom kezdetének napján – ) Hugo Ball eleve azzal indít, hogy a Dada új irányzat: „A Dada egy új művészeti irányzat. Ez abból látható, hogy mind ez idáig senki sem tudott róla, és holnap egész Zürich erről fog beszélni”, bár néhány sorral alább korrigál, és a Dadát világszellemnek nevezi.<sup>9</sup> Két fontos dolgot szögez le bevezetésként: az egyik, hogy művészeti irányzatról van szó, a másik pedig, hogy a Dada nemzetközi szó.

A maga poétikus módján, a szöveg arra is rávilágít, hogy mi a dada célja: megszabadulni a múlt terhétől, mindentől, ami „kecses és csinos, nem megsavanyodott, bornírt, elmoralizált, europizált, enervált”, és ehhez a dada „a legjobb és legragyogóbb lilium tej szappan a világban”.<sup>10</sup> A megtisztulás konkrét tere a kiáltvány szerint a hagyományos nyelv, az eszköze pedig a vers, amely felszabadított szavakból áll:

„A vers lehetőség arra, hogy ha lehet, beérjük szavak és nyelv nélkül. Ez az elátkozott nyelv, amelyhez ugyanúgy mocskok tapad, mint ahhoz a koszos kézhez, amely pénzt érintett. A szót akarom, ahol kezdődik és ahol vége van.”<sup>11</sup>

A dadaisták merészen bántak a nyelvvel, feldarabolták, szétcincálták, leredukálták elemekre, betűkre és hangokra, zárójelbe helyezték a nyelv kódjait és konvencióit, „nyelvbomlást” végeztek, ahogyan Anna Katharina Schaffer nevezi.<sup>12</sup> A nyelvi konvenciók lebontásával „visszavonták a kulturális kontextus legalapvetőbb feltételét: az adott nyelvi törvényekhez való ragaszkodást.”<sup>13</sup> Így a társadalom szövetét, összetartó hálóját igyekeztek meglazítani. A nyelv és a logika a kultúra nélkülözhetetlen alapjai – és az, hogy a dadaisták éppen ezeket támadták meg, jelzi radikalizmusukat. Kísérleteztek a nyelvvel a költészetben és a plakáton, a nyelv vizuális és a beszéd auditív aspektusával. A dada-előadásokban az artikulált nyelv mellett szerepet kaptak az értelem nélküli hangok is: „feltárták a hang minden aspektusát: mint jelentéshordozót,

<sup>9</sup> Hugo Ball: *Dada Manifesto*. 1916. [https://en.wikisource.org/wiki/Dada\\_Manifesto\\_\(1916,\\_Hugo\\_Ball\)](https://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_(1916,_Hugo_Ball)). Letöltve: 2016.04.14.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> Lásd Anna Katharina Schaffer: *Dissecting the Order of Signs: On the Textual Politics of Dada Poetics = Dada and Beyond*. Vol. I. Dada discourses. Elza Adamowicz & Eric Robertson (eds.), Amsterdam – New York 2011. 37–50.

<sup>13</sup> Anna Katharina Schaffer: *Assaulting the Order of Signs. = Dada Culture. Critical texts on the avant-garde*. Daffyd Jones (ed.). Amsterdam – New York 2006. 117–133, 117.

mint a természet utánzását, mint harmonikus kompozíciót és mint ösztönzést az asszociációk számára”.<sup>14</sup> Használták a bruitista költeményt, amely nem a szavak jelentésére, hanem hangzásukra alapoz, létrehozták a szimultanista költeményt, ahol párhuzamosan zajlanak az események. Az egyik emlékezetes szimultanista költemény a *The admiral is searching for a house to rent*, egy három hangra komponált recitativo, amely kinyomtatva egy zenei kottához hasonlít. Huelsenbeck, Janco és Tzara egyszerre adták elő a szövegüket: Huelsenbeck németül, Janco angolul, Tzara franciául, úgy, hogy közben áthelyezték a hangsúlyokat a szavakon belül, rövidítették vagy elnyújtották a szótagokat. Ugyanakkor, Huelsenbeck csapdosta a dobját, Tzara rázta a csörgőt, Janco fújta a sípot, és furcsa mozgásokat végeztek. A hagyományos előadás központosított rendszere teljesen szét lett zülálva: a nézőknek nem sok esélyük volt arra, hogy valami egységeset összerakjanak a szétöredezett eseményekből. A széteső performansz csak a végén állt össze egy egységes, végső kijelentésben, amelyből megtudjuk, hogy a tengernagy nem talált semmit. Cornelius Partsch a következőképpen írja le az eseményt: „mint dobokkal felszerelt filozófusok a dadaisták zúztak és eljátszották kulturális kritikájukat”.<sup>15</sup>

Ha Hugo Ball új nyelvet akar, amit nem az örökölt kódok szerveznek, Tristan Tzara a gyökerekig ás, a logikai struktúráig. A logikai következetességet következetesen támadja – egyrészt tételesen, szövegszerűen kijelentve a logika hamisságát, másrészt gyakorlati szinten is, azzal, hogy szövege tele van nyílt ellentmondásokkal. Már a kiáltvány első sorai felvállalják az ellentmondást:

„Írok egy kiáltványt, és nem akarok semmit, és mégis mondok dolgokat, és elvben is a kiáltványok ellen vagyok, és az elvek ellen [...]. Azért írom ezt a kiáltványt, hogy kimutassam, lehet a leginkább ellentmondásos cselekedeteket is végrehajtani egy rövid lélegzetnyi idő alatt; a cselekvés ellen vagyok és a folytonos ellentmondást szeretem, de a megállapítás és kijelentés ellen is vagyok. Sem mellette, sem ellene nem vagyok, és nem akarok megmagyarázni semmit, mert gyűlölöm a józan észet.”<sup>16</sup>

Az ellentmondó tételek felsorolásán kívül egyetlen pozitív tétellel találkozunk, amelyből megtudjuk, hogy Tzara gyűlöli a józan észet. Úgy tűnik, a ráció elutasítása mögött egy radikális szabadságvágy található.

A Dada elégedetlensége a társadalmi berendezkedéssel és a kortárs fejleményekkel nyilvánvaló. A történelmi-társadalmi kontextusra Tzara a *Manifestó*ban nem tér ki; egyetlen utalás van a háborús helyzetre, ami egyszerűen „mészárlás”-nak nevez, és kijelenti, hogy „a mészárlás után a megtisztított emberiség reményével maradtunk”.<sup>17</sup> Ellenben nem kíméli az önmagát eladó művészetet, amely azért van, „hogy pénzt keressen és a kedves polgárságot boldogítsa”, miközben „a rímek csattannak, mint a pénz, és a meghajlások a gyomor profilvonala

<sup>14</sup> Uo. 129.

<sup>15</sup> Cornelius Partsch: *The Mysterious Moment: early Dada performance as ritual*. = *Dada Culture. Critical texts on the avant-garde*. Daffyd Jones (ed.). Amsterdam – New York 2006. 37–65, 50.

<sup>16</sup> Tristan Tzara: *Dada manifesto*. 1918.

.[http://www.freemedialibrary.com/index.php/Dada\\_Manifesto\\_%281918%2C\\_Tristan\\_Tzara%29](http://www.freemedialibrary.com/index.php/Dada_Manifesto_%281918%2C_Tristan_Tzara%29). Letöltve:

2016.04.14. A szöveg magyar fordításában „jó ízlés” szerepel, viszont a francia szövegben a „le bon sense” kifejezés a józan észet jelöli.

<sup>17</sup> Uo.

mentén csúsznak”.<sup>18</sup> Itt felismerhető a polgári modernitás elleni attitűd, amely oly jellemző az avantgárdra.

A logika elleni támadások a kijelentések szintjén maradnak. Végül is nem várhatunk el érvelést ott, ahol az érvelést szeretné a szerző lerombolni, ahol a dialektikát így jellemzi: „dialektikának nevezik azt a módot, ahogyan az emberek sietve rátekintenek a dolgokra az ellenkező szempontból is, azért, hogy közvetetten is ráerőltesék a másokra saját véleményüket, más szavakkal fej – én nyertem, írás – te veszítettél, tudományos göncökbe bújtatva”.<sup>19</sup> Tzara kinyilatkoztatja: a logika felesleges bonyolultság, a logika mindig hamis, és a legfőbb gond, hogy korlátozza a szabadságot „láncai ölnék, hatalmas százlábú, amely megfojtja a függetlenséget”.<sup>20</sup> Így a logika elleni harc meghatározó motívummá válik: „a logika (azok tánca, akik képtelenek alkotni) eltörlése: DADA”.<sup>21</sup> Természetesen ezt a definíciót további számtalan, definíciószerű kifejezés között találjuk meg – azt, hogy mi a Dada, azt maga az olvasó válogathatja ki a felsorolásból.

Ugyanis bele kell törődnünk, hogy „A DADA NEM JELENT SEMMIT”. Viszont ez mégiscsak egy kiáltvány, azaz valamire buzdítania kell, meg kell tudnunk, mit vár el tőlünk a kiáltvány szerzője. Ezt Tzara meg is fogalmazza: „Mindenkinek kiáltania kell: egy nagyszerű, romboló, negatív feladatot kell teljesíteni. Kiseperni, megtisztítani”, továbbá: „cél és terv nélkül, szervezet nélkül: ellenőrizhetetlen ostobaság, bomlás”.<sup>22</sup>

Mindent fel kell adni, ami a múltból származik: a logika rendjét, a polgári társadalmi rendet, a művészet kivívott helyét a világban – mindezt a szabadság nevében és az ellentmondás nevében, amelyről kiderül, hogy maga az élet: „Szabadság: DADA, DADA, DADA, az összefordított színek állandó ordítása, minden ellentét és ellentmondás egymásba fonódása, a groteszk jelenségeké, a következetlenségekké: AZ ÉLET.”<sup>23</sup>

Az első német dadaista kiáltványként ismert, 1918-ból származó szöveg, amit húsz szerző jegyez, explicitté teszi a Dada radikalizmusát, amely nem pusztán művészeti radikalizmus: „A dadaizmus az első, amely nem esztétikailag áll már szemközt a világgal, amikor az etika, a kultúra és a bensőségesség jelszavait, melyek csupán a gyenge izmok leplei, alkotórészeire szaggatja.”<sup>24</sup>

Az avantgárdon belül, úgy tűnik, a Dada tudatosan és nyíltan vállalja fel azt, hogy nem művészi mozgalomként, hanem teljes kritikaként áll szemben a társadalommal. Éppen ezért a Dada nem más stílusokat vagy iskolákat támad, hanem magát a művészetet mint társadalmi intézményt, és nem hoz létre saját stílust. Igaz, hogy a művészeti intézmény elleni harcot a Dada elbukta: nem a múzeum szűnt meg, hanem Duchamp *Fountain*-je került be a múzeumba. Ugyanakkor, az avantgárd mozgalmak győzelme abban áll, hogy „lerombolták azt a lehetőséget, hogy egy adott iskola önmaga számára vindikálja az egyetemes érvényességet”.<sup>25</sup>

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> Uo.

<sup>23</sup> Uo.

<sup>24</sup> Beke László: *i.m.* 80.

<sup>25</sup> Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde*. Manchester 1984. 87.



E kiáltványok nagyszerűsége abban áll, hogy próbálják következetesen végiggondolni a következetesség felszámolását, amennyire ez egyáltalán lehetséges. Tzara kijelenti: „A Dada a függetlenség vágyából, a közösséggel szembeni bizalmatlanságból született. Akik csatlakoznak hozzánk, megőrzik szabadságukat. Nem fogadunk el semmilyen elméletet.”<sup>26</sup> A német kiáltvány pedig a következőképpen zárul: „E kiáltvány ellen lenni ugyanazt jelenti, mint dadaistának lenni!”<sup>27</sup> A Dadához akkor lehet hűségesnek lenni, ha semmiféle hűséget nem ismerünk el – még a Dadához való hűséget sem. Minden megnyilvánulásában a Dada maga a paradoxon.

### c) Összművészet

Bár a huszadik század elején a képzőművészetekben az izmusok majdnem követhetetlen ritmusban jelennek meg, a Dadáig nem kétséges, hogy mi művészet és mi nem. Egy Matisse-festmény, amelyről Leo Stein, aki különben gyűjtötte képeit, kijelentheti, hogy a legvisszatasztóbb festékpaca, amit valaha látott, kétségtelenül festmény. De vajon az értelmetlen hangok (Pierre Albert-Birot: *A Dadának*, 1917) vagy egyszerűen az ábécé betűinek felsorolása (Louis Aragon: *Öngyilkosság*, 1919) vajon költészet-e? Vajon különböző anyagok felragasztása egy felületre festmény vagy szobor? Ha nem tartozik valamely műfajba, akkor művészet-e? Végül – hogy a legdadább tárgyról beszéljünk – Duchamp piszoárja, a *Fountain* nevű ready-made művészet-e?

Az értelem definíciókkal és osztályozásokkal dolgozik, azaz elkülönítésekkel. A tapasztalat káoszából az elkülönítések segítségével tesz rendet. Nem csoda, hogy az értelemellenes Dada összezavarja a rendet, eltörli a különbségeket. Ez nem a véletlen műve, hanem egy stratégia. Kurt Schwitters a következőképpen ír erről:

„Az én célom a Merz-összműalkotás, amely valamennyi műfajt művészi egységbe foglalja. Kezdetben egyes műfajokat párosítottam össze. Szavakból és mondatokból úgy tapasztottam össze költeményeket, hogy elrendezésük ritmikailag egy rajzot eredményezett. Képeket szövegetem össze oly módon, hogy a festői képhatás mellett plasztikus reliefhatás is keletkezzék. Mindez abból a célból történt, hogy a műfajok határai elmosódjanak”<sup>28</sup>

Kurt Schwitters célja az, hogy ne egy műfaj specialistája, hanem „művész” legyen. Ez leginkább úgy érhető el, ha a művész nem valamilyen speciális képességre hagyatkozik (pl. kézügyesség), hanem egy általánosabb művészi képességre. Bár Marcel Duchamp festőnek indul, a festészet számára csak egy a művészi megnyilvánulásai közül. Duchamp ki akarja zárni a festészetből a művész érintését, személyes stílusát, „mancsát” – franciául: *la patte*. El akar távolodni a „la patte”-tól és a retinális festészettől. Duchamp fest, installációt alkot, tárgyakat „talál”, illetve alkot, és szellemes címekekkel látja el munkáit, amelyek mindannyi találós kérdésként működnek. Radikális „műalkotása” a ready made, amely már alig őriz meg valamit a fogalom eddigi jelentéséből: a tárgyakat nem a művész hozza létre, nem ő „találja” ki, nem

<sup>26</sup> Tristan Tzara: *i.m.*

<sup>27</sup> Beke László: *i.m.* 81.

<sup>28</sup> Uo. 199.



ő formálja őket, nem „szólnak” a világról, és nem fejezik ki a művész érzéseit, nem szépek és nem fenségesek. Duchamp *Forrása* egy testet öltött filozófiai kérdés: mi a művészet?

Kezdetektől fogva a Dada leginkább fesztiválhoz vagy cirkuszhoz hasonlít, ahol a művészetek találkoznak: a Cabaret Voltaire-ben verseket szavalnak (különböző nyelveken), zenét szólaltatnak meg (leginkább az afrikai zene vad ritmusait), táncolnak, Marcel Janco képzőművész által kitalált jelmezekbe bújnak, a falakon Jean Arp munkái láthatóak, és mindezt lehetőleg egyszerre. Ami a színpadon történik, kevésbé egy klasszikus előadás, sokkal inkább cirkuszi mutatvány vagy egy primitív rituálé. Az előadás előreláthatatlan, ahogyan a publikum reakciója is.

Attól kezdve, hogy a művészetet a zseni művészetének tartják, a művészek igyekeznek eredetinek, újnak lenni. Az újdonság hajszolása egyben szakítás a múlttal. Ez a szakítás sehol nem olyan radikális, mint a Dada esetében. Azzal, hogy a kommunikáció alapvető kódjait igyekeztek eltörölni – a nyelv érthetőségét, a logika használatát, a fogalmi határokat – a dadaista művek az értelmetlenséget hirdették a szabadság nevében. Az ésszerűséggel szembeni harc hevében Tzara értelmezhetetlen műveket követel. Ez viszont egy olyan határ, amit nem lehet túllépni. Minden, ami a kultúra része – értelmezhető, így az értelem jelentéskereső tevékenységének tárgyává válik.

### 3. Patthelyzet

A Dada rövid és zaklatott élete tele volt szakításokkal és metasztázisokkal. Ahogy az egyik avantgárd magyar író, Déry Tibor elég korán (1921-ben) észrevette, „ez az új generációkban egyre nagyobb tért hódító szekta már bölcsőjében készül majdani harakirijére”.<sup>29</sup> Nem csoda: ha dadának lenni annyi, mint nem egyetérteni a Dada kiáltvánnyal, nyilvánvaló, hogy a különböző kulturális gyökerekkel rendelkező dadaisták között elkerülhetetlenek a feszültségek, a szembenállások. Ugyanakkor az antidogmatizmus lehetővé tette a dadaközpontok szaporodását: Zürich mellett és után a Dada megjelenik Berlinben, Hanoverben, Párizsban, New Yorkban. Minden Dada, bármi Dada. Az is kétségtelen, hogy a Dada mozgalom hívei közül néhányan megmaradtak mint referenciák a művészetben és a nyugati kultúrában, mások pedig ma már alig ismertek. Azok maradtak meg, akik túlléptek a Dadán, például Man Ray, Hans Arp, Marcel Duchamp. De vajon a nagy publikumból hányan olvastak akár egy sort is Tristan Tzaratól, akiről viszont sokan tudják, hogy a Dada atyja vagy legalábbis, keresztapja? A szürrealistákat – Dalít például – rengetegen ismerik, de vajon a szakmabelieken kívül mennyire népszerű Kurt Schwitters munkássága? Élő vagy halott a Dada?

Bár hangosak voltak és merészek, és megnyilvánulásaikban egyenesen keresték a botrányt, a dadaisták mégsem voltak elég hangosak ahhoz, hogy bekerüljenek a Gombrich által 1950-ben kiadott és azóta is bestseller művészettörténetbe. Úgy tűnhetett, hogy ez a nagy felfordulás csupán egy ötperces hírnév, és a Dada nem a művészetet szüntette meg, hanem hatékonyan és gyorsan, néhány év alatt – önmagát. Az 1955-ben Kasselben szervezett első Manifestán, amely a nácik által 1937-ben degeneráltnak nevezett avantgárd művészetet hivatott bemutatni, a Dada teljesen hiányzott.

<sup>29</sup> Uo. 247.

A későbbi, 1966-os kiadásban Gombrich mégis kénytelen néhány mondat erejéig bevonni a Dadát a művészet történetébe. A Dada csoportot „extremistának” titulálja, és beismeri, hogy az előző kiadásban tárgyalhatta volna esetüket a primitivizmusnak szánt fejezetben. Az egész mozgalmat elintézi azzal a megállapítással, hogy „ezek a művészek azt szerették volna, hogy gyermekeké változzanak és kiröhögjék a nagybetűs Művészet ünnepélyességét”.<sup>30</sup> Majd elkezdi mentegetőzni: „mindig oda nem illőnek tűnt, hogy ezeket az »anti-művészet« gesztusokat azzal az ünnepélyességgel, hogy ne mondjam pompával emlegetsem, elemezzem vagy mutassam be, amit ők neveltségessé akartak tenni és meg akartak szüntetni”.<sup>31</sup> Nem csoda, hogy a neves művészettörténész kissé kényelmetlenül érzi magát: időközben kiderült, hogy az általa szóra sem méltatott Dada nemcsak hogy nem halott, de a hatvanas évek egyik legerőteljesebb inspirációforrása a művészet számára.

Amit a Dada beígért, azt el is végezte: radikális, kíméletlen, pofátlan kritikája megtisztította a művészetet. Sok minden, ami addig természetes volt, egyszerre már nem volt magától értetődő: az, hogy a művészetnek szépnek kell lennie, hogy egy képzőművészeti alkotás festmény vagy szobor, hogy a művésznek meg kell munkálnia az anyagot, hogy a versnek értelmes mondatokból kell állnia, hogy a művésznak szakmai és anyagi sikerre kell törekednie, hogy a kritikusok és a polgárok kedvében kell járnia. Már nem voltak műfaji korlátok, már nem voltak relevánsak az ízlés vagy az illem, sőt az erkölcs szabályai sem. Emlékezzünk Tzarára: utálok a józan észet, vagy Duchampra, aki a *Palackszárítóján* (Égouttoir) elpárologtatja az ízlés (*gout*) utolsó cseppjeit. Most már lehetett tömegtermelésben létrehozott tárgyakat felruházni művészi jelleggel, lehetett mindennapi anyagokat, tárgyat felhasználni a művészetben, lehetett szemétből műalkotást létrehozni. A hagyomány, a kritikusok vagy a publikum elvárásai már nem kötötték a művészeket. Olyan szabadon, kötetlenül alkothattak, mint eddig soha. Ebből a szabadságból születik az a művészet, amely a kísérletezés jegyében fog fejlődni a 20. század második felében, új műfajokkal és újonnan ledöntött korlátokkal.

A Dadát saját sikere szüntette meg – és ez a veszély minden avantgárd mozgalomra leselkedik. A Dada lényege az ellenállás, az elutasítás. A Dada csak a játéktér széléről tud bekia-bálni, annak semmi értelme nincs, hogy mint elismert játékos és a játék teljes jogú résztvevője szidja a játékszabályokat. Másrészt a radikális tagadás elvezet az öntagadáshoz, azaz az ön-felszámoláshoz, ami szintén színpadiasan következik be: „Amikor szimbolikusan már semmi lerombolnivaló nem maradt, az avantgárdot saját következetessége öngyilkosságra kötelezi. Az esztétikai thanatofília nem mond ellent más, az avantgárd szellemiségével asszociált vonásoknak: az intellektuális játékoságnak, az ikonoklazzmusnak, a komolytalanság kultuszának, a misztifikációnak, a gyalázatos tréfáknak, a szándékosan stupid humornak.”<sup>32</sup>

A Dada helyzetét világosan leírja Peter Bürger az avantgárdnak szánt tanulmányaiban. Az ő felfogásában az avantgárd nem egyszerűen a legújabb művészeti irányzat, hanem olyan mozgalom, amelynek két célja van: támadást intézni a művészet intézménye ellen és a teljes élet forradalmasítása. Bürger szerint az avantgárd megbukott, azaz nem érte el céljait. Ugyanakkor, ez a bukás nem jelenti azt, hogy az avantgárd hatástalan vagy jelentéktelen lenne, sőt: „ha a

<sup>30</sup> E. H. Gombrich: *Istoria artei*. Buc. 2012. 602.

<sup>31</sup> Uo. 601.

<sup>32</sup> Matei Călinescu: *i.m.* 123–124.

céljaikhoz és reményeihez mérjük, az összes forradalom megbukott; viszont ez a tény nem csökkenti történelmi jelentőségüket”,<sup>33</sup> és ez tökéletesen érvényes a Dadára nézve.

Bár mostanra már pontosan százéves, a Dada örök fiatal. A Dada nem csupán egy fejezet a művészet vagy a kultúra történetében, hanem egy mai napig működő kovász. Elza Adamowicz és Eric Robertson, akik 2011-ben egy tanulmánykötetet szerkesztettek a Dadáról, a következőképpen vélekednek: „A globalizáció, ökoválság, terrorizmus és szuperhatalmak hegemoniájának huszonegyedik századában, a Dada messze nem egy megkövesedett történelmi mozgalom. Pacifista, internacionalista, szkeptikus, imaginatív, a hatalomnak és a művészi áthelyezésnek ellenálló öröksége új relevanciával bír.”<sup>34</sup>

Az avantgárd bukását Bürger művészi sikeréhez köti. Bár az avantgárd a művészeti intézmény ellen harcolt, azt akarta ellehetetleníteni, a művészeti világ a bekebelezéssel, az elfogadással reagált: „az intézmény azzal demonstrálta hatalmát, hogy felkarolta támadóit, és a nagyszerű művészek panteonjába kiemelkedő helyet jelölt ki számukra”.<sup>35</sup> Az avantgárd egyik célját sem érte el – nem győzte le a művészet intézményét, és nem sikerült egyesítenie a művészetet az élettel, forradalmasítva ezzel magát az életet. Viszont ennek a kudarcnak a másik arca egy teljes győzelem a művészet világán belül: „a művészet és az élet egyesítése avantgárd utópiájának kudarca egybeesik az avantgárd átütő sikerével az intézményen belül”.<sup>36</sup>

Bár teljesen elfogadhatónak találok Bürger interpretációját, úgy gondolom, a Dada „bukása” szempontjából egy másik körülményt is figyelembe kell venni. A Dada projektje ambiciózusabb volt, messzebbre mutatott a Bürger által leszögeezett céloknál: a Dada az értelmetlenség megvalósításával próbálkozott, a nyelv és a gondolkodás szintjén. És bár ez a próbálkozás mérész és méltánylandó, mivel mégiscsak a nyelv és gondolkodás által strukturált kultúra keretei között történik, eleve kudarcra van ítélve. Így ha a Dada halott, akkor abba a kísérletbe halt bele, hogy beépítse az értelmetlenséget a művekbe. Ahogy Tzara megfogalmazta az 1918-as kiáltványában, érthetetlen műveket kell létrehozni: „Szükségünk van erős, egyenes, pontos és soha meg nem értett szövegekre.”<sup>37</sup>

Már maga a meg-nem-érthető mű létrehozása is nagy kihívás – hacsak nem a kalapból kihálaszott szavak módszerét használjuk. Tzara máskülönben kidolgozta az aleatorikus, értelmetlen mű létrehozásának algoritmusát is:

Tristan Tzara: *Hogyan írjunk dadaista verset*

Fogjon egy újságot.

Fogjon egy ollót.

Válasszon ki abban az újságban egy olyan hosszúságú cikket, amilyenre a versét tervezi.

Vágja ki a cikket.

<sup>33</sup> Peter Bürger: *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde*. *New Literary History* 41(2010). 695–715; 700.

<sup>34</sup> Elza Adamowicz & Eric Robertson (eds.): *Dada and Beyond*. Vol. I. Dada discourses. Amsterdam – New York 2011. 11–12.

<sup>35</sup> Peter Bürger: *i.m.* 705.

<sup>36</sup> Uo.

<sup>37</sup> Tristan Tzara: *i.m.* Franciául: „Il nous faut des œuvres fortes, droites, précises et à jamais incomprises”. [http://www.dada-companion.com/tzara\\_docs/tza\\_manifeste\\_1918.php](http://www.dada-companion.com/tzara_docs/tza_manifeste_1918.php)

Azután vágjon ki gondosan minden egyes szót, amelyekből az a cikk áll, és rakja egy szütyőbe.

Rázza meg szelíden.

Aztán húzza ki egymás után a kivágott szavakat.

Másolja le lelkiismeretesen

Abban a sorrendben ahogy a szütyőből kikerültek.

A vers Önre fog hasonlítani.

S lám máris egy rendkívüli eredeti író Ön, és elbűvölő érzékenységgű, ámbár ezt az érzékenységet a köznép kellően még nem érzékeli.<sup>38</sup>

Íme, egy algoritmus, amely biztosítja az „végtelenül eredeti” költői alkotást, egy recept, amit követhet a költő, és ami kigyógyíthatja az olyannyira gyűlölt józan eszből.

Bürger mellett érvel, hogy az avantgárd egy teljesen új befogadói attitűdöt hozott létre, amelynek nélkülöznie kell a mű (vagy jelenség, kifejezés) értelmét, és egyenesen a befogadó életének megváltoztatására irányul:

„A befogadót sokkolja az értelemadás megtagadása. És éppen ez az avantgárd művész szándéka, aki reméli, hogy az értelem ilyenfajta visszatartása az olvasó figyelmét ráirányítja arra, hogy saját életvezetése megkérdőjelezhető, és szükséges azt megváltoztatni.”<sup>39</sup>

Véleményem szerint ez az interpretáció nincs eléggé megalapozva. Nem maradtak fenn leírások, vallomások arról, hogy az avantgárd művekkel való találkozás hogyan változtatta meg a befogadók életét. Sokkal életszerűbb, hogy egy érthetetlen művel találkozáskor a befogadó mégiscsak értelmet visz bele a műbe – ha egyáltalán hajlandó foglalkozni vele. A művek befogadása akkor működik, ha a befogadó valamilyen értelmi konstrukcióba bele tudja helyezni a munkát. A Dada teljes kudarca az lenne, ha nem foglalkoznánk megnyilvánulásaival. De foglalkozunk – és ezt úgy tesszük, hogy jelentéseket keresünk vagy alkotunk. Ha élvezzük Tzara *Antipyrinjét*, ez úgy lehetséges, hogy amennyiben hiányzik minden konkrétabb eligazító mankó az értelmezéshez, mi magunk állítjuk fel az értelmezési sémáinkat.

Cornelius Partsch egy tanulmányban leírja az egyik első dadaista estet, amelyen Huelsenbeck, Janco és Tzara előadták a *The admiral is searching for a house to rent* című performanszt. Többek között kiemeli, hogy milyen fontos szerepet játszottak ebben az előadásban és más dadaista megmozdulásokban a dobok, amelyeken általában furcsa, leginkább afrikai ritmusokat játszottak. Majd így folytatja: „a dadaisták azért használták a dobot, hogy többszintű asszociációs réteget mozgassanak meg, hozzákapcsolódva horizontálisan az európai harcmezők vérrontásához és vertikálisan különböző archetipikus régiókhoz”.<sup>40</sup> Partsch esete a dadaista dobbal tökéletesen bizonyítja azt, hogy lehetetlen nem jelentést keresni az emberi megnyilvánulásokban, főleg ha ezek művészi megnyilvánulások. Hogy mi volt a dadaisták szándéka, azt már végkép nem fogjuk kideríteni – de az elviselhetetlen, hogy magának a megnyilvánulásnak ne legyen jelentése, értelme.

<sup>38</sup> Parancs János fordítása.

<sup>39</sup> Peter Bürger: *i.m.* 80.

<sup>40</sup> Cornelius Partsch: *i.m.* 51.

A Dada versek, tárgyak azzal a szabadsággal ruházzák fel a befogadót, amit a művészek önmaguk számára is fontosnak tartottak. Ez a Dada ajándéka a befogadó számára: „egyfajta nagylelkűség, amely megosztja a képzeletbeli teret, megengedi a kiegészítést, így mi magunk is részesei leszünk a játéknak”.<sup>41</sup>

Ennek a szabadságnak viszont az értelmezhetőség a határa. Az észnek nem lehet sakk-mattot adni a művészetben belül. A harc az ésszel legfeljebb egy inspiráló patthelyzettel végződhet.

### **Dada Dead and Loving It**

*Keywords: Dada, avant-garde, disappointment with reason, nonspecific art, Tristan Tzara*

The historical period of the avant-garde art movements coincided with two phenomena which can be interpreted as the failure of the rationalism characteristic for the modern, capitalist system. One of these is Taylorism, which dehumanized and robotized the person involved in the work process, and the other is the First World War. Several movements of the avant-garde related critically to reason and conscience (expressionism, surrealism), but the most radical was Dada. The manifestos and Dadaist activities reveal that the Dada wants to do away not only with the heritage of the past, but also with the linguistic and logical structures which form the texture of society. Bruitist poems, meaningless words and sentences, simultaneous poems, and the various uses of sound are all aimed at tearing apart language itself. The refusal of logic is most evident in the manifesto of Tristan Tzara, in which the series of mutually contradictory affirmations is concluded with an exceptionally clear statement: “I hate common sense”. Logic, argumentation, and dialectics are all dismissed in the name of freedom and life, which are characterized by Tzara in the following way: “the interweaving of contraries and all contradictions, freaks and irrelevancies: LIFE”. In my paper, I supplement the thesis of Peter Burger on the failure of the avant-garde (which is explained by him through its artistic success) by calling attention to the failure of its fight against reason, which is most evident in the search for meaning as an essential part of artistic reception. Thus, Dada is only interesting as long as the meaningless phenomenon is associated with some kind of meaning during the artistic reception.

<sup>41</sup> Mary Ann Caws: *The Object of Dada. = Dada and Beyond. Vol. I. Dada discourses.* Elza Adamowicz & Eric Robertson (eds.). Amsterdam – New York 2011. 73–82; 81.