

HUBERT F. VAN DEN BERG

## *Az Új Művészettől az Új Életig és az Új Emberig*

*Avantgárd utópizmus a dadában*

A következő oldalak egy olyan dadaértelmezést kívánnak bemutatni, amely különbözik az elterjedt, a dadát alapvetően destruktív és nihilista ellenmozgalomnak tartó elképzelésektől.\* Ehelyett a dada pozitívabb értelmezésére kerül a hangsúly. Számos tekintetben a dada természetesen destruktív avantgárd vállalkozás volt, de nem destruktívabb más avantgárd mozgalmaknál, például a futurizmusnál a maga „passzátizmus ellen” irányuló ikonoklasztikus hadjáratával, vagy – a nyugati művészetben a reneszánsz óta jelenlevő „realista” festői és szobrászati ábrázolás hagyománya tekintetében – a kubizmusnál és a konstruktivizmusnál. Akárcsak ezeket az avantgárd izmusokat, a dadát is a nyíltan konstruktív, utópista beállítódás jellemezte. Dadaértelmezésem megtámogatandó, a tanulmány főleg a zürichi dadára fókuszál, ám általános megfigyeléseim érinteni fogják a dada más ágait is, legyenek azok a berlini, hannoveri, párizsi vagy New York-i változatok. Mindazonáltal jó okunk van arra, hogy elsősorban a zürichi dadára összpontosítsunk. Ugyanis nem elég, hogy a dada Zürichben kezdődött el az 1916 elején megalapított Cabaret Voltaire-ben, de sok évig Zürich is maradt a dada program központja. Habár 1918-ban megalakult Berlinben egy másik ág, a Club dada, a dada mozgalom csak 1919 és 1920 között oszlott fel Zürichben (mint ahogy Berlinben is), s utána más dada csoportok emelkedtek ki, ilyen volt többek között a párizsi. Ezért tehát 1916-tól 1920-ig Zürich tekinthető a dada mozgalom központjának. Sőt, a zürichi dadaisták programadó írásai tartalmazzák a legkidolgozottabb formában a dada konstruktív impulzusait, beleértve nemcsak az „Új Művészet”, de az „Új Élet” és az „Új Ember” vízióit is.

Ez a konstruktív hajtóerő a történelmi dada mozgalom programjában vezet el ahhoz, hogy megkérdőjelezhessük a huszadik század első felének európai irodalmi és művészeti avantgárd történetírásában hagyományos, a dadát alapvetően destruktív törekvésnek tartó képet. A dadát ugyanis gyakran a történelmi avantgárd legradikálisabb formációjának, élharcosának tekintik. A legtöbb avantgárd történetíró hajlik arra, hogy ezt a sajátos szerepet társítsa a dadához. Az úgynevezett történelmi avantgárd más izmusaitól eltérően a dada állítólag kimagaslott az összes művészet és irodalom, az esztétika, a politika és még sok egyéb alapvető elutasításában. Ennek megfelelően a teljes tagadást, destrukciót és megsemmisítést tekintik fő céljainak, amely provokatív, nihilista antiművészetet és antiirodalmat eredményez.

Hogy a történelmi avantgádról szóló holland kézikönyvből idézzünk:

A történelmi avantgárd mozgalmak közül kétségkívül a dada a legradikálisabb: éppen úgy ellenzi a művészet minden létező formáját, mint azt a

kulturális mintázatot, amelynek maga is részét képezte. Ebben a kontextusban nem javasolnak közös alternatívát: a dada teljes tisztogatást végez, amely után mindenkinek a maga útját kell megtalálnia. (DRIJKONINGEN, FONTIJN 1982: 159)

Ugyanakkor komoly probléma van ezzel a dada ezen jellemzésével. A dada történelmi megnyilvánulásai és nyilatkozatai ugyan alapot adhatnak a feltételezésnek, miszerint a dada egy az egyben ellenmozgalom volt, ám ha valaki diakronikusan, a történelembe visszanyúlva követi nyomon ezt a képet, akkor nem lehet kétséges számára, hogy az elsősorban nem a történelmi dada éveiből, vagyis az 1916–1923-as időszakaszából ered. Helyette kiderülne, hogy ez a kizárólag destruktív kép az 1950-es és 1960-as évek későbbi találmánya, amikor is, hogy úgy mondjam, újrafelfedezték a dadát.

#### DADA – ANTIMŰVÉSZEZET VAGY ÚJ MŰVÉSZEZET?

A dada mint kollektív program 1923 nyarán ért véget Európában, amikor Párizsban a Tzara és más párizsi dadaisták által szervezett, úgynevezett *Soirée du Cœur à Barbe* a Breton és a szürrealisták közötti harcba torkollott, amelyet a dadaisták vesztek el. A fasisztáktól eltekintve, akik az úgynevezett elfajzott művészet elleni hadjáratuk során szemelték ki maguknak a dadát, az 1930-as évek és az 1940-es évek elejének kulturális mezőjében a dada csaknem teljesen feledésbe merült. A második világháború után azonban, az olyan avantgárd mozgalmak kialakulásának köszönhetően, mint például a CoBrA vagy a későbbi pop-art, illetve az amerikai expresszionizmus hidegháborúban való privilegizált helyzetének hatására, sőt a háború előtti avantgárd építészet – a *De Stijl*től és a Bauhaustól kezdve – Európa rekonstrukciójában és újjáépítésében betöltött kiemelkedő szerepe miatt egyre fokozottabb figyelmet kapott az absztrakt művészet és az avantgárd háború előtti története (és minden bizonnyal pozitívabb figyelmet, mint a huszadik század első felében). A háború előtti avantgárd művészet és irodalom fokozatos kanonizációjának kontextusában pedig számos egykori dadaista, aki a köztes időszakban teljesen más tevékenységekben vett részt, lehetőséget látott ifjúkori vétkeinek eladhatóvá tételére. És ezekben az időkben, az 1950-es és 1960-as években kezdtek el piacképe-sebbé tenni a dadát (és rossz hírért kelteni új, úgynevezett „neo-dada” kezdeményezéseknek), ekkor alkották meg a dadának mint a történelmi avantgárd legradikálisabb izmusának, mint a minden művészet destrukciójában és megsemmisítésében kizárólagosan kiemelkedő avantgárd formációnak a képét.

Ezek a (korábbi) dadaisták két okból teheték ezt meg. Elsősorban: habár manapság a legtöbb eredeti, hiteles, dadával foglalkozó dokumentum részben a mostanra már elhunyt dadaisták birtokából, részben más magánygyűjteményekből előkerült és elérhetővé vált, az 1950-es és 1960-as években még mindenki, aki többet akart tudni a dadáról, főleg az egykori dadaisták visszaemlékezéseitől és az általuk kiadott anyagtól függött. A körülményeknek ezen összeállása tette

lehetővé olyan (egykori) dadaisták, mint például Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann és Hans Richter számára, hogy új képet hozzanak létre a dadáról.

Másodsorban: a dada meglehetősen rövid életű avantgárd program volt. 1916-ban kezdődött Zürichben. 1918-ban Berlinben kialakult egy másik ág. 1919-ben és különösen 1920-ban a dada ugyan sok helyen megjelent – Párizsban, New Yorkban, Kölnben, Hannoverben, Hollandiában, Olaszországban, Jugoszláviában és még Japánban is –, de inkább csak szikrák sorozataként, amelyek éppen olyan gyorsan eltűntek, mint amilyen hamar megjelentek, sehol sem válva igazi, mindent felpeszelő tűzzé. Noha a dada Zürichben 1919-ben és Berlinben 1920-ban véget ért, a dada csak Párizsban és Hollandiában (ahol szélesebb értelemben a *De Stijl*-ben kapott helyet) maradt fenn 1923-ig, a szürrealizmus vagy a konstruktivizmus határán. Ebben a rövid időszakban alapvető változások mentek végbe a dada programjában.

1916-ban a dada eredetileg az avantgárd művészet képviselőjeként tűnt fel teljes sokszínűségében. Két évvel később azonban egy új mentalitás, egy új lelkiállapot képviselőjévé is vált, amelyben döntő szerepet játszott a semmi – a Semmi, nagy kezdőbetűvel, le Néant (ezt később bővebben kifejtem). És végül, 1920 körül a dada utolsó szakaszához ért. Bár eredetileg a dada szolgáltatta azt a keretet, amelyben az új avantgárd művészet és irodalom, illetve az új lelkiállapot megvalósítása megfogalmazódhatott, a dada ekkorra (1920 körülre) mégis elavult, és más izmusok, új avantgárd programok és vívmányok helyettesítették, legyen szó a konstruktivizmusról, a szürrealizmusról, a Bauhausról, vagy – a látszólag sikeres orosz forradalom, illetve a német és a magyar forradalomkísérlet után – számos művész és író megmozdulásáról az esztétikus avantgárdtól a (versengő) politikai avantgárdig. Több berlini dadaista is csatlakozott a Kommunista Párthoz, például Wieland Herzfelde, John Heartfield, George Grosz és Franz Jung. A dada szerepe ebben az utolsó szakaszban egyre inkább a megsemmisítésre korlátozódott, az akkor uralkodó művészeti gyakorlat és esztétikai akadémia lerombolására, mindent pedig saját pozitív program nélkül, hiszen 1920-tól az alternatíva már más kereteken belül jelent meg, például a konstruktivizmusban, a szürrealizmusban vagy a kommunista proletárművészetben.

Amikor körülbelül négy évtizeddel a dada mozgalom megsemmisülése után újra megnőtt az érdeklődés a régi dadaizmus iránt, és az egykori dadaisták memoárokat kezdtek írni, illetve elkezdték megjelentetni a mozgalom történeti monográfiáit és antológiáit, a legtöbben közülük ezt az utolsó változatot tekintették a dadaizmus esszenciális formájának, egyfajta avantgárd végrehajtóként értelmezték, amely el kívánja törölni a megelőző művészeti formákat (tehát elhallgatták a dada mozgalom korábbi történelmi változatait, vagy legalábbis nem vettek tudomást róluk). A dada mint hóhér vagy kivégző képét valójában I. K. Bonset, azaz Theo van Doesburg, a *De Stijl* konstruktivista szerkesztőjének dadaista alteregója vagy heteronímája használta a holland irodalomról szóló egyik szemlében. Bonset ezzel a formulával zárta kritikáját: „Akkor dada, tedd a dolgod”, ami a bevett kifejezés, „hóhér, tedd a dolgod” egy változata (BONSET 1921: 12).

Az 1950-es és 1960-as években viszont, a történelmi dada mozgalom újrafelfedezésének, újraírásának, újrastilizálásának és újraformálásának folyamán a minden létező művészetet felszámoló dada képét elhomályosította a korábbi dadaista lélekállapotban központi szerepet játszó Semmi. A Semmi, amelyet most, eltérően az 1910-es és korai 1920-as évek dadaista Semmi-fogalmától (amit később részleteznek), egyszerű tagadásként értelmeztek, negatív semmiként, amely a dadának mint a történelmi avantgárd legradikálisabb izmusának szerepét hangsúlyozta (ezáltal emelte piaci értékét).

Érdekes itt megjegyezni, hogy néhány egykori dadaista, akik a dada reneszánsz részesei voltak az 1950-es és 1960-as években, még a saját szövegeiket is újraírták. Ennek az újraírásnak az egyik ékes példáját láthatjuk a *dada. Eine literarische Dokumentation* esetében, amelyet a korábban zürichi és berlini dadaista, Richard Huelsenbeck szerkesztett, és a háború utáni egyik első dadaista szövegantológiaként adott ki 1964-ben. Huelsenbeck antológiáját még mindig nyomtatják, és a mai napig sok tudós használja. Meglehetősen hangsúlyos helyen szerepel benne egy olyan „dada előadás” szövege, amely az alcím szerint 1918. február 18-án, Berlinben került felolvasásra. Ez az előadás így kezdődik:

Hölgyeim és uraim, ki kell ábrándítanom önöket. Remélem, nem fognak megharagudni rám. [...] Elhatároztam, hogy az előadásomat a dadaizmusnak szentelem. A dadaizmus olyasvalami, amit önök nem ismernek, de nem is szükséges, hogy bármit is tudjanak róla. A dadaizmus nem művészeti mozgalom volt, nem is költői mozgalom, de még a kultúrához sem volt semmi köze. (HUELSENBECK 1984: 34)

A szöveg múlt idejének már eleve komoly kételyeket kéne ébresztenie, hiszen a dada 1918 februárjában még nemhogy nem ért véget, hanem éppen ez által a beszéd által vette kezdetét Berlinben. Zürichben is még élt és virult a dada. Ennek ellenére hiteles dokumentumnak számít ez a dada beszéd, még mindig annak tekintik a végén található bibliográfiai jegyzéknek köszönhetően, amely szerint egy 1918-as gépiratból származik. A dadáról szóló tanulmányok gyakran hivatkoznak erre a beszédre, sokszor újranyomják a szöveget is, valószínűleg nem utolsó szempontból azért, mert a dadának mint művészetellenes mozgalomnak a kizárólagosan negatív, romboló képét támasztja alá. Az 1964-ben kiadott szöveg ugyanakkor nem volt több csalásnál, tudatos manipulációnál, amely révén egy történelmi dokumentumot az újrastilizált, a művészetellenes programként értett dada vágyott képéhez illesztettek. Van ugyanis egy másik változata, amelyet 1920-ban adtak ki némileg eltérő címmel, az alcím dátumából ítélve azonban ugyanarról a beszédéről van szó, amelyet az *Első dada beszéd Németországban* címen szokás megjelölni. Ennek az 1920-as változatnak a tartalma szinte teljes ellentéte a második, 1964-es szövegének. Így kezdődik:

Hölgyeim és uraim! A mai estét egy új nemzetközi „művészeti irányzat”, a dadaizmus iránti támogatásom kinyilatkoztatásának szánom, amely Zürichben alakult meg két évvel ezelőtt. (HUELSENBECK 1992: 110).

És Huelsenbeck 1920-ban így fejezi be:

És mi is ez a dadaizmus, amelynek ezen az estén a szószólója vagyok? A fő nemzetközi művészeti mozgalmak Fronde-ja akar lenni. Híd a valós dolgok-  
ban lelt új élvezetekhez. (HUELSENBECK 1992: 113)

A késő 1910-es és korai 1920-as években a dadaisták természetesen meg akartak szabadulni az uralkodó burzsoá művésztől. A legtöbb nyugati művésztől ugyan-  
csak meg akartak válni a reneszánsztól kezdve, mint ahogy a legtöbb művésztől a római és görög antikvitás óta. A zürichi dadaista, Hans Arp például ezt írta 1925-ben:

A dadaizmus lerohanta a szépművészetet. A művészetet mágikus székletté nyilvánította, amelyet a milói Vénusznak adott beöntés eredményezett. A mű-  
vészet így Laokoón & fiainak a kígyóval vívott több mint ezer éves küzdelmé-  
ből próbál kilépni. (ARP, LISSITZKY 1925: x, sic!)<sup>1</sup>

Ehhez hasonlóan Hugo Ball is úgy határozta meg a dadát naplójában (1992: 98) mint „játék az ócska maradványokkal”, vagy „a pózolt moralitás és teljesség kivég-  
zése”. Ugyanakkor, érdemes figyelni rá, Zürichben 1916-ban a dada eredeti-  
leg az „un art nouveau”-t kereső művészi közösség neve volt. (TZARA 1975: 556–  
558). Ezt az Új Művészetet semmiképpen sem antiművészetnek szánták, hanem igazi, autentikus, valódi, nagybetűvel írott Művészetnek. Figyelemre méltó Hugo Ball egyik megjegyzése a dadaista hangköltészetre adott reflexióiból, ezt a műfajt ugyanis gyakran tartják a nyelv elleni anarchikus támadásnak, az irodalom lerom-  
bolásának. Ahogy naplójában megjegyzi, a hangköltészetre nem állt szándékában a rombolás, éppen ellenkezőleg, meg akarta menteni a nyelvet és az irodalmat:

Ezzel a fajta hangköltészettel teljes mértékben eltávolodunk a zsurnaliz-  
mus által elferdített nyelvtől. Vissza kell fordulni a szó belső alkímiájához és akár magára is kell hagyni a szót, hogy megmentsük a költészetre, amely annak utolsó szent területe. (BALL 1992: 106)

Sőt mi több, az Új Művészetet *nem* a művészet autonóm, intézményesített stá-  
tusának visszautasításaként képzelték el. A szokványos dada mint antiművé-  
szet-képpel ellentétben a zürichi dadaisták (de igaz volt ugyanez a dadára máshol

<sup>1</sup> Weiss János fordítása itt: MAX IMDAHL: Négy szempont az esztétikai határsértések problémájához. = *Cirka*, 2016/3. – A szerk.

is) nem utasították vissza a művészetet (mint intézményt). Helyette a dadaisták elszántan próbáltak bejutni a művészet intézményeibe, elfoglalni egy helyet maguknak a kulturális mezőben, élvezve az elismerés bármilyen formáját, örülve bármilyen lehetőségnek, amellyel megalapozhatták helyüket. Néhány példa remélhetőleg elég lesz erre a hajlandóságra.

1. Az 1918–19-es években egy svájci csoport, a Neues Leben, amelynek több dadaista is a tagja volt, nagy kiállításoknak szervezett sorozatot, és az egyiket a zürichi művészeti múzeumban, a Kunsthausban tartották. Ezeket a kiállításokat előadások kísérték, többek között az akkor vezető zürichi dadaista, Tristan Tzara is tartott egy ilyet, nem szégyellve az együttműködést a Kunsthaus jól beágyazódott intézményével. Éppen ellenkezőleg, ahogy Tzara a többi dadaistának, például Francis Picabianak és André Bretonnak megjegyezte, kiállításai hatalmas sikere éppen a múzeum állandóságának kihasználásában rejtett, amelyet – Tzara szerint – múzeumlátogatók tízezrei kerestek fel. (SANOUILLET 1993: 458, 501). Meg kell jegyezni azt is, hogy azelőtt, 1917-ben a dadának saját galériája is volt a zürichi Bahnhofstrásén, amely mind a mai napig a város egyik legnevesebb, legdrágább és legexkluzívabb utcája.

2. 1918–19-ben, amikor az első világháború a Német Birodalom összeomlásával véget ért, Németország egész területén forradalom tört ki. Ez a forradalom eredményezte Münchenben az úgynevezett Bajor Tanácsköztársaságot 1919-ben, amely még csak pár hónapja létezett, amikor reakciós, az új szociáldemokrata weimari és bajor kormányzat érdekében eljáró „fehér” csapatok szétzúzták. Rövid uralma alatt a Tanácsköztársaság elnyerte magának „az írók és művészek köztársasága” címet, s ez az írók és művészek kiterjedt mozgalmának volt köszönhető, amelyekben részt vett Ernst Toller, Erich Mühsam, de a zürichi dadaista, Hans Richter is. Richter a kultúráért felelős népbizottságban, az úgynevezett Forradalmi Művészek Akcióbizottságának elnökeként töltött be vezető szerepet. Az Akcióbizottság egyik lépése az volt, hogy megtisztította a Münchener Képzőművészeti Akadémiát. A legtöbb tanárt elbocsátották. Az Akadémia ugyanakkor nem zárt be, nem is szüntették meg. Richter több zürichi dadaistát is (Arp, Marcel Janco és Viking Eggeling) meghívott, hogy ők legyenek a forradalom utáni Akadémia új tanárai (HOFFMANN 1992: 22). Mivel azonban a Tanácsköztársaság csak pár héttig létezett, ezeknek a dadaistáknak még lehetőségük sem volt elfogadni Richter meghívását. Ugyanakkor nem lehet kétséges, hogy Richter, aki később megalkotta az „antiművészet” terminust, nem a Münchener Képzőművészeti Akadémia dadaista megsemmisítését, hanem annak dadaista átvételét tervezte.

3. Ahogy ezek a példák is mutatják, a dadaista Új Művészet nem a művészetet (mint autonóm intézményt) ellenezte. Az autonóm művészet, különösen Zürichben, más módon is megtalálható a dadában. Bár sok dadaista határozott politikai véleménnyel bírt, és ellenezte a háborút, művészi tevékenységében mégis visszatartott mindenféle politikai visszhangot, a dada keretein belül legalábbis, akár művészi alapelveiket tekintve, akár azért, mert (illegális) bevándorlóként ügyel-

nie kellett arra, nehogy deportálják. Ahogy Huelsenbeck egy 1920-ból származó dada krónikában érvelt, a Cabaret Voltaire minden politikát és szociológiát elutasított, mivel, ahogy fogalmazott, „szoros kapcsolatban állt valamivel, amit a legfiatalabb művészetnek neveznek”. (idézet innen: HUELSENBECK/TZARA 1985:14). Ez a dadaista álláspont vezetett a német emigráns körök megosztottságához, egyik oldalon a dadaistákkal, akik visszautasították a politikának való alárendeltséget, másik oldalon pedig az expresszionistákkal, például Ludwig Rubinerrel és Leonhard Frankkal. Utóbbiak hittek abban, hogy Németországban és Európában a politikai és katonai helyzetből szükségszerűen politikailag elkötelezett művészet következik. Amikor a dadaista *Ästhetiker* és az expresszionista *Moraliker* közötti konfliktus során Rubiner egyértelmű politikai művészetet követelt a dadaistáktól, a dadaista Hugo Ball ezzel a megjegyzéssel reagált:

A politika és a művészet két különböző dolog. Meg lehet kérdezni a művészeket mint magánembereket, de nem lehet őket arra kényszeríteni, hogy plakátokat fessenek festmények helyett, vagyis hogy propagandaműveket fessenek. (BALL 1992: 163)

Lehet ugyan érvelni amellett, hogy a dada berlini ága e téren alapvetően különbözik a zürichi dadától, de elvi különbség valójában nincsen. A zürichi dadaisták közül többen bevonódtak a politikába is, különösen a baloldali forradalmi politikába. Ball és Richter például az anarchista mozgalommal ápolt kapcsolatokat. Ball Bakunyin-antológiát készített, Tzara pedig később azt állította, hogy sakkozott Leninnel. Bár Lenin ugyanabban az épületben élt a zürichi Spiegelgassén, ahol a Cabaret Voltaire is helyet kapott, ez az állítás mégis Tzara későbbi kitalációja lehet, mivel ő jóval a dadakorszak után vált a Francia Kommunista Párt tagjává. Mégis tény, hogy a *dada* című szemlét a Svájci Kommunista Párt egyik megalapítójának műhelyében állították elő. Ugyanakkor a zürichi dadaisták visszautasították, hogy a politika beleavatkozzon az esztétikai programjukba. És ugyanezt láthatjuk Berlinben is. Ha különbséget teszünk a nyíltan a „dada” megnevezés alatt bemutatott berlini (vagy zürichi) megnyilatkozások és kiáltványok, illetve ugyanazon művészek és írók (Grosz, Heartfield, Hausmann) azon egyéb tevékenységei között, amelyek nem dadaként lettek a nyilvánosság elé tárva, hanem például a *Der blutige Ernst* folyóiratokban, akkor észrevehető, hogy ez utóbbi esetben a szóban forgó szereplők politikai tevékenységüket, pontosabban a világos, határozott politikai nézeteiket alapvetően nem a dadán belül, hanem más keretek között fejtették ki.

#### MŰVÉSZET ÉS ÉLET ÚJRAEGYESÍTÉSE A DADÁBAN

A dada nem visszautasította a művészetet, hanem egy Új Művészetet javasolt, amely nincs elszigetelve a társadalom többi részétől, és mint egész az emberi életbe illeszkedik. Más szavakkal, a dada művészet és élet, művészet és nem művészi rea-

lítás újraegyesítésére törekedett. Az „élet” és „realitás” fogalmak eléggé homályosnak és kétértelműnek hangozhatnak itt, és igazából azok is voltak. A dadaista költészet és az esztétikai írások azt mutatják, hogy másképp tekintettek az élet/realitás és a reális fogalmaira, azaz az autentikus, a nem elidegenedett élet és a realitás fogalmaira. Úgy tűnik, ezek háromféleképpen közelíthetők meg a dadában.

Először is: néhány dadaista, köztük Hugo Ball *Első dadaista kiáltványában* (1916) és Tristan Tzara a *dada kiáltvány 1918* című írásában, az élet/realitást az individuális művészi szubjektumban helyezte el. A művészet (vagy az ő esetükben: az irodalom) életbe való visszatérése náluk annyit tesz, hogy a művészetnek a művészi szubjektum vagy az író belső szükségleteit kellene követnie. Az „igazi” művészetnek és irodalomnak tehát a belső én közvetlen kifejeződésének kellene lennie. Ball 1916-ban, az első dada kiáltványban kijelentette:

Én nem akarok mások által kitalált szavakat. Minden szót mások találtak ki. Én a saját értelmetlenségemet akarom, a saját ritmusomat és magánhangzóimat és mássalhangzóimat, amelyek illenek ehhez az értelmetlenséghez, és engem képviselnek. (BALL 1988: 40)

Tzara két évvel később az írta, hogy a célja egy olyan irodalom,

amely soha nem éri el a telhetetlen tömeget. Kreatív írók munkája, amely a szerző tényleges szükségyszerűségéből íródik, a saját hasznára. Egy felsőbb egoizmus tudata, amelyben a törvények jelentéktelenné válnak. (TZARA 1963: 26, 1992: 7)

Nyilvánvaló a hasonlóság a Kandinsky munkájában, az *Über das Geistige in der Kunst*-ban található (1912) „belső szükségyszerűségre” mint esztétikai normára vonatkozó megfigyeléssel – és az sem véletlen, hogy mindez megjelenik Ball Kandinskyről szóló 1917-es, a Dada Galériában tartott előadásában is.

Másodsor: más dadaisták – például Huelsenbeck (a berlini időszakában) – a hagyományos életet és az igazi realitást a modern mindennapi élet tapasztalatában, a nagyvárosi élet modern realitásában helyezték el. Jellemző erre az elvre a berlini *Dadaista kiáltvány 1918*-ból, amelyet közösen írtak alá, de Huelsenberg fogalmazott meg:

A dada szó a legegyszerűbb [a legközvetlenebb] kapcsolatot jelképezi a környező valósággal. A dadaizmussal egy új realitás válik megismerhetővé. Az élet hangok, színek, lelki ritmusok egyidejű zürzavaraként jelenik meg, amely a dadaista művészetben megingathatatlanul, az élet örült, mindennapi lelkiségének és teljes, brutális realitásának minden érezhető kiáltásával és lázával tükröződik. (HUELSENBECK 1980: 38)



Huelsenbeck itt pontosan ugyanúgy jellemzi a dadát, mint az eredeti, pár hónappal korábban írt dada beszédében.

Végezetül pedig: néhány dadaista, akikre talán Hans Arp a legjobb példa, nem vette figyelembe sem a belső ént, sem a külső valóságot, (az ő szemükben a feületes valóságnak tekintett „valós életet”). Ők a misztikus realitást választották valahol középen, ahogy Arp néhány későbbi szövege is tanúsítja: „Mélyen vágytunk az abszolútra, a természet és lélek, tárgy és alany osztatlanságára.” Illetve: „A művészetnek [...] a spiritualitáshoz, a realitáshoz kellene közel hoznia minket. Ez a realitás nem objektív [...] realitás, nem is szubjektív, mentális [...] eszmeiség, hanem misztikus realitás”. (ARP 1948: 82). Arp esetében, akinek a magasabb igazságra és mélyebb realításra irányuló törekvése rokon volt Piet Mondrianéval, a művészi szubjektum közvetítőként szolgál. Az igazi realitás a szubjektumban a *Zufall*on keresztül jelenik meg, amelyet rendszerint „eshetőségnek”, „egybeesésnek” vagy „véletlennel” fordítanak, itt azonban egy különös értelmezésnek nyit teret: a Zufall nem egyszerűen eshetőséget jelentett, hanem valamit, ami „zufállt” (ARP 1960: 14), azaz ráesik a szubjektumra, vagy keresztülzuhan rajta.

Amint az világos lesz, az első élet/realitás-felfogás hadilábon áll a másodikkal. Fontos különbségek adódnak a művészi gyakorlatban attól függően, hogy a belső realitásból vagy a külső realitásból indulunk-e ki. Ezek a különbségek akkor válnak nyilvánvalóvá, amikor összehasonlítjuk Huelsenbeck zürichi költészetét és művészetét berlini munkásságával. Huelsenbeck Zürichben, 1916-ban még így magyarázta a (dadaista) absztrakciót:

A fa például nem az a fa, ahogy megjelenik, hanem az, amilyen ő maga. A fa valósága nem az ágai, virágai és színei, hanem a fa ideának a transzcendentális értéke, ahogy megjelenik a művész lelkében. (HUELSENBECK/TZARA 1985: 24)

Mégis, két évvel később Berlinben, a berlini *Dadaista kiáltvány*nal többé-kevésbé egyidejűleg (és párhuzamosan), így magyarázta *Baum* (Fa) című versét:

Látod: sok az indulatszó. Ez jellemző a dadaista költészetre. Egy dadaistának az „ouch” többet jelent pusztán pesszimista filozófiánál. És mit mondanál a mondatok látszólagos összefüggéstelenségéről, sőt az egy mondaton belüli sajátos szavakról? De hogyan lehetne az egészet „fának” hívni? Ez nem örültség? A dadaista a következő magyarázatot adja: a fa csupán véletlenszerű közepe ennek az egész mozgó világnak, amely már meg is változott újra, miközben a szerző beszél és ír. [...] A dadaista hisz abban, hogy semmilyen élő és organikus entitás nem redukálható egyetlen formulára. (idézet innen: SCHROTT 1992: 174)

Tudnunk kell, hogy a dadának önmagában nincs stílusa vagy saját, egyedülálló esztétikai alapelve. Még akkor is lehetetlen jellegzetesen dadaista stílust megkülönböztetni, ha egyesek szerint a kavargó betűk és szavak, a Huelsenbeck *Baumj*ához hasonló kaotikus versek avantgárd tipográfiája, vagy esetleg néhány kollázs és assemblage formája manapság tekinthető „tipikusan dadaistának”. Ami megtalálható a dadában, az majdnem kivétel nélkül megtalálható már korábban, a háború előtti expresszionizmusban, kubizmusban és futurizmusban is. A dada sajátos természete mégis az összetételében rejtőzik, a korábbi izmusok szétágazó stilisztikai újításainak heterogén szintézisében. Ez a szintetizáló karakter a dada programjában is szerepel, főleg a más izmusok művészetéről és irodalmáról közzétett dadaista állásfoglalásokban. Érdemes megjegyezni, hogy Huelsenbeck expresszionizmus és futurizmus elleni heves tollharcát nem számítva, amely a dada egyedülálló karakterét és fontosságát szándékozta hangsúlyozni, az első dada publikáció, a *Cabaret Voltaire*-antológia (1916) volt, amelynek borítóján ez állt: *Expressionisme, Cubisme, Futurisme*. Ez a borító a teljesség igényével tükrözte az antológia tartalmát, amely Picasso, Apollinaire, Kandinsky és Marinetti szövegeit, illetve képeit tartalmazta. Később, 1919-ben Tzara levelet írt Picabiának, miszerint a zürichi *dada* című folyóirat olyan fórum, „ahol minden új irányzat képviselheti magát (magától értetődően, és egy olyan kritériumnak megfelelően, amelynek az összetétele titok)”. (Idézet innen: Sanouillet 1993: 499). Ez a titok-kritérium Zürichben valószínűleg az absztrakció lehetett. Legalábbis Tzara ezt állította *dada kiáltvány 1918-ban* című írásában (1962: 26, 1992: 8): „a DADA az absztrakció jele.” Megfigyelhető az is, hogy Huelsenbeck 1918-as dada beszédében szintén a fő nemzetközi művészeti mozgalmak Fronde-jaként írta le a dadát. Hangsúlyos itt az a minden első világháború előtti és utáni izmusra jellemző közös aspektus, amely a dada avantgárdot szintetizáló jellegében is döntő szerepet játszott, sőt, amely a művészet és élet egyesítésére való törekvés három említett dadaista módszerének közös célja volt: az úgynevezett illuzionista művészet eltörléséért vívott harc, amint azt a legnyilvánvalóbb módon Hans Arp nyilatkozataiban láthatjuk:

A görögök illuzionista szobrászata és a reneszánsz illuzionista festészete az oka annak, hogy az ember túlbecsüli igazi természetét, ez vezetett a megosztottsághoz és az ellentétekhez is. (ARP 1992: 34)

A dadaista számára az élet a művészet értelme. A művészet félreértheti annak jelentését, és korlátozott jelentések helyett végtelen jelentéseket használhat. Ekkor az élet, a természet csupán hamisítvány lesz. Az akadémikus festészet az élet és természet helyett illúziókat ír le, illúziókat ad. Az akadémiai festészet meghamisítja a természetet és az életet. (ARP 1995: 50)

## ÚJ MŰVÉSZET, ÚJ EMBER, ÚJ ÉLET

Ahogy feljebb jeleztük, a dada 1916-ban egy Új Művészetet megcélzó *művészi közösségként* kezdődött. Később, 1917-ben *művészi mozgalomként*, *Mouvement dada*-ként folytatódott. Mindkét megjelölés a dada egy eddig még nem vitatott aspektusára hívja fel a figyelmet: a dada mint szociális jelenség vagy csoportesemény. Itt meg kell jegyezni, hogy a dada művészetével és irodalmával az avantgárd fogalmára támaszkodás nélkül is lehet foglalkozni, és néha így is írják le. Lehet beszélni dadaista művészi és irodalmi alkotásokról a modern művészet, az absztrakt, vagy experimentális irodalom és hasonlóknak terminusai szerint is. Az avantgárd azonban nemcsak esztétikai-innovatív szempontból döntő jelentőségű, mint ami az esztétikai megújulás előterében van, hanem szociális dimenziója miatt is. Fontos tény ezzel kapcsolatban, hogy a legtöbb, ha nem az összes avantgárd izmus abból a szubkulturális kontextusból emelkedett ki, amelyet – a Német Birodalomban – gyakran a *művész Bohemiájának* hívtak. Ebben a bohém, burzsoáziaellenes szubkulturában egyfelől a művészi és irodalmi tevékenységek, másfelől a társadalmi és szubkulturális élet összekeveredésének tendenciája figyelhető meg. Sok bohém próbálta valamiképp megélni művészetét és irodalmát, munkáiban pedig saját életét tükrözni. A dada több szempontból tekinthető ennek a bohém szubkulturának a termékeként, Zürichben és Berlinben legalábbis ez a bohém szubkultúra (vagy ami maradt belőle az első világháború után) volt a társadalmi háttere (ahogy New Yorkban a Greenwich Village).

Ebből pedig művészet és élet dadaista összekapcsolásának a negyedik módja következik. Ahogy fentebb már szerepelt, a dada Új Művészete a művészet életbe való visszatérítését, művészet és realitás újraegyesítését a tizenkilencedik századi realizmus illuzionista tévelygéseinek legyőzése révén célozta meg. A dadát ugyanakkor a társadalom képviselőjeként is feltüntették, amely a társadalmi változások, sőt, az új emberiség felé mutatja az utat. Az Új Művészetet kezdetben az Új Ember víziójával ötvözték, egy olyan vízióval, amely az expresszionizmusban, de a szocialista mozgalomban is megtalálható, sőt annak anarchista és szociáldemokrata, illetve későbbi kommunista ágaiban úgyszintén (ahogy a fasizmusban is). Az Új Ember tehát több alakban is megjelent a korai huszadik században, a dadában mégis sajátos karakterrel rendelkezett, amely szorosan kapcsolódott az Új Művészet dadaista víziójához. Tzara a *Chronique zurichoïse* első, a berlini *dada-Almanach*-ban (HUELSENBECK 1980: 10) történő megjelenésekor is „az új ember nagyszerű hírveréseként” jellemezte az Arp és a holland pár, Otto és Adya van Rees munkáiból készült kiállítást 1915 végén. A dadaista Új Ember fő jellemvonását, a sajátos gondolkodásmódot, a különleges életszemléletet a közömbösség jelezte a legjobban; de nem az érdeklődés hiányaként, passzivitásként értett közömbösség, hanem mint aktív és alkotó léleállapot. Ezt a kreatív közömbösséget elsősorban osztatlanságként kell érteni. Ahogy ugyanis a művészetet nem szabadna elkülöníteni az élettől, úgy a dadaistát sem kellene elválasztani („*in-dividuum*”) – az Új Művészetet az étellel/realitással összekapcsoló három módozatot figyelembe

véve – (a) sem a belső énjétől és saját szükségleteitől (b) sem a külső, modern, nagyvárosi valóságtól, (c) sem egy magasabb spirituális, misztikus valóságtól.

A közömbösséget ugyanakkor Semmiként is definiálták. Ez a dadaista Semmi több különböző változatban is megtalálható. Két híres példa van erre, az egyik Tzara „dada ne signifie rien” formulája, amely a *dada kiáltvány* 1918-ban található (1963: 21), a másik Hugo Balltól való: „amit dadának nevezünk, az bohócjáték a Semmiből” (1992: 98). Ezek a megjegyzések elég negatívan csenghetnek, és ahogy fentebb rámutattam, az 1950-es és 1960-as évektől ezt a Semmit gyakran teljes tagadásként értelmezték. Semminek a történelmi dadaisták nevezték, habár Salomo Friedlaender, egy német filozófus, akit a berlini dadához sorolnak, ragaszkodott ahhoz, hogy a Semmi sokkal többet jelentett egyszerű tagadásnál, cáfolatnál vagy visszautasításnál. A közömbösségként és osztatlanságként értett Semmit inkább semleges semminek tekintették, amely az abszolút centrum, az egyensúly minden ellentét és polaritás között (legyen az a plusz – mínusz, férfi – nő, fény – sötétség vagy háború – béke). Ennek a Semmi-felfogásnak nyilvánvalóan van egy misztikus, spirituális dimenziója is. Igazság szerint sok dadaista érdeklődött a miszticizmus és a középkori, illetve keleti spiritualitás iránt, amelyekben fontos szerepet játszott a Semmi, nagy kezdőbetűvel. A korai keresztény miszticizmusban, például Eckhard mesternél, gyakran láthatunk elmélkedéseket az isteni *creatio ex nihilió*ról, illetve a taoizmus is olyan Semmiként határozza meg a spirituális megvilágosodáshoz vezető utat, amelyben még minden választási lehetőség nyitott.

Lehet érvelni amellett, hogy a kreatív közömbösség, a Semmi mint *tabula rasa* fogalmat a késő 1910-es és a korai 1920-as évek társadalomgazdasági és politikai-katonai helyzetének kontextusában kellene vizsgálni. Az első világháború alatt, az Armageddon végeláthatatlanságában a kreatív közömbösség a napi valóság borzalmaitól való radikális, mégis személyes elfordulást is jelentette. A háború után, amikor a forradalom reménye szétfoszlott Berlinben, ez az alkotó közömbösség – nem meglepő módon – újra felbukkant. Fontos ugyanakkor, hogy a háború vége és az új, a háború utáni rend megerősítése közötti időszakban a dadaista Új Ember kreatív közömbösségét egy másik fogalom, az Új Élet helyettesítette. Kétségtelenül látható úgy is, hogy Európában a háborús hullám idején a forradalmi fejlemények hatására az a benyomás keletkezhetett, hogy újból valódi változások mehetnek végbe, és ekkor a dada mozgalomban, vagy inkább a dada mozgalom szoros kontextusában, a dada támogatását élvező számos pamfletben, kiáltványban és csoportban lehetett olyan érveket találni, hogy az Új Művészet nemcsak elvezet az Új Élethez, de szükség is van egy Új Életre, egy új társadalmi rendre. Két illusztrációt csatolok ehhez a létrejövő Új Élet témájához:

1. 1918-ban új művészcsoport alakult meg Bázelen és Zürichben, a Neues Leben (Új Élet). Nem kizárólag dadaista vállalkozás volt, ám számos dadaistát bevontak, ideértve Jancót, Tzarát, Eggelinget, Arpot és Sophie Täubert is. Egy absztrakt művészetről szóló előadáson, amely a csoport zürichi Kunsthausban tartott második kiállítását kísérte (ez az a kiállítás, amelyről már szó esett), a német író és

kritikus, Otto Flake, aki a dadával Zürichben került kapcsolatba, így ismertette az Új Művészetet mint az Új Életbe vezető kaput: „Az új mozgalom azt akarja, hogy a művészet újra kapcsolódjon össze az élettel, és a művészetet minden formájában az élet gazdagításának eszméje alá akarja rendelni.” (FLAKE 1920: 109).

Ez a művészet Flake szerint egy új filozófiával rokon szellemű, amely új helyet adna az embernek a világegyetemben, mindenütt jelenvaló szeretetet, jó és igaz békét nyújtana. Flake összegzése meglehetősen vallásosnak és spirituálisnak tűnhet, az élet esztétikai alapú megreformálásának vagy akár forradalmasításának szándéka azonban egyértelmű.

2. Még nyilvánvalóbb ez az Artistes Radicaux (Radikális Művészek) nyilatkozatában. A csoportot 1919-ben alapítottak zürichi dadaisták Eggeling, Arp, Janco és Richter, valamint néhány helyi svájci művész a Neues Lebenből. 1919 májusában az Artistes Radicaux több svájci újságban is publikált egy kiáltványt, amelyben visszautasították az első világháború bestialitását támogató materializmust és kapitalizmust, helyettük ezek mellett érveltek:

Mi, művészek, mint a teljes egészében vett kultúra alapvető szekciójának képviselői, a dolgok közepébe akarjuk vetni magunkat, és felelősséget akarunk vállalni a társadalom eljövendő eszmei fejlődésében. Ehhez jogunk van. Kijelentjük, hogy korunk művészeti mozgalmának törvénye nagymértékben már megfogalmazódott. Egy absztrakt művészet spiritualitása az ember által felfogható szabadság nagyfokú kiterjesztését is magában foglalja. A mi hitünk olyan művészetet céloz meg, amelyet a szolidaritás jellemez: ez a közösségben élő ember új küldetése. [...]Az új alapjának a művészetnek kellene lennie, amelynek mindenkihez hozzá kellene tartoznia, nem csupán egyetlen osztályhoz. [...]Legfőbb távlatunk: egy spirituális horizont széleskörű megalapozására törekszünk. Ez a kötelességünk. Ez a munka biztosítja az embereknek a legértékesebb életet és más elképzelhetetlen lehetőségeket. Ehhez az első lépést nekünk kell megtenni. Kifejezést adunk majd a gigantikus áramlatoknak, a szétszórt mozgalomnak pedig konkrét és kézzelfogható irányt mutatunk. (idézett itt: HELLER/WINDHÖFEL 1981:76)

A csoport ugyanakkor nem létezett nagyon sokáig. Tervezett szemléje, a *Zürich 1919* sosem jelent meg. A szemle néhány cikke pár hónappal később a *Der Zeitweg*-ben jelent meg, az utolsó dada periodikában, amelyet Zürichben publikáltak. Ugyanakkor, ha az avantgárd izmusok szintézisét célzó kísérlete miatt a dadára az első világháború előtti és utáni avantgárd közötti közvetítőként tekintünk, egyfelől a futurizmus, kubizmus és expresszionizmus, másfelől a szürrealizmus és a konstruktivizmus között, akkor az Artistes Radicaux döntő kapocsnak minősülhet dada és konstruktivizmus viszonyában, utóbbiba ugyanis számos közreműködő művészt vontak be a következő években. Sőt mi több, az Új Élethez

vezető Új Művészet fogalma vált az avantgárd konstruktivista vonulatának egyik fő elemévé is.

Világos tehát, hogy a dada, legalábbis Zürichben a legkevésbé sem kizárólagosan negatív, destruktív vállalkozásként jelentkezett. A dada nem állt szemben az (autonóm) művészettel, a művészettel mint intézménnyel, hanem radikálisan új formákat (például az absztrakciót vagy hangköltészetet) használva inkább egy Új Művészetet célzott meg, a Művészetet és az Életet kísérte meg egyesíteni vagy újraegyesíteni. Ez az Új Művészet találkozott a továbbiakban az Új Ember és az Új Élet nagy hatósugarú eszméivel. Talán meglepetésként hat ez a konklúzió, amely a dadáról mint antiművészetről alkotott általános kép és háttere ellen irányul. Nem kellene azonban meglepetésként hatnia, ha észben tartjuk, hogy a dada helye a történelmi avantgárdban pontosan középen volt. Nemcsak diakronikusan, azaz az első világháború előtti és utáni avantgárd között, de szinkronikusan is, a különböző szemléletek és iskolák szintéziseként, az avantgárd avantgárdjaként vagy zászlóvivőjeként, nem pedig attól elkülönült, magányos mozgalomként.

#### Megjegyzés:

Ez az esszé olyan reflexiókat dolgoz fel, amelyek korábban már értekezésemben (BERG 1999) és más alkalmi cikkekben (különösképpen BERG 1993, 1995, 1997a, 1997b, 1999, 2000a, 2000b és 2002) publikálásra kerültek. A következő bibliográfiai jegyzék csak hivatkozásokat tartalmaz a közvetlenül idézett művekre.

Fordította: Főfai Rita

#### HIVATKOZOTT MŰVEK

- ARP, HANS: *On My Way. Poetry and Essays 1912–1947*. New York, Wittenborn, 1948.
- ARP, HANS: *Die Musen und der Zufall*. = *Du* 1960, 20:14–17.
- ARP, HANS: *Diese Arbeiten...* = ALFONS BACKES-HAASE: *Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests*. Frankfurt am Main, Hain, 1992, 34–5.
- ARP, HANS: *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zürich, Arche, 1995.
- ARP, HANS, EL LISSITZKY: *Die Kunstismen. Les Ismes de l'art. The Isms of Art*. Erlenbach–München–Leipzig: Rentsch, 1925.
- BALL, HUGO: *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.
- BALL, HUGO: *Die Flucht aus der Zeit*. Zürich, Limmat, 1992.
- BERG, HUBERT VAN DEN: *L'utopie langagière dans l'œuvre poétique de Hans/Jean Arp*. = HENRIETTE RITTER, ANNELIES SCHULTE NORDHOLT (Eds.). *La Révolution dans les lettres. Textes pour Fernand Drijkonigen*. Amsterdam–Atlanta, Rodopi, 1993, 211–225.

- BERG, HUBERT VAN DEN: Tristan Tzaras „Manifeste dada 1918”: Anti-Manifest oder manifestierte Indifferenz? Salomo Friedlaenders „schöpferische Indifferenz” und das Dadaistische Selbstverständnis. = *Neophilologus*, 1995, 79(3): 353–376.
- BERG, HUBERT VAN DEN: „dada – mimesis en anti-mimesis. Voor een andere opvatting van het dadaïstische kunstwerk”. = *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap*, 1996, 1(3), 216–230.
- BERG, HUBERT VAN DEN: Poetry as a reification of nature. On the role of nature in the avant-garde poetics and concrete poetry of Hans Arp. = SVEND ERIK LARSEN, MORTEN NØJGAARD, ANNELISE BALLEGAARD PETERSEN (Eds.): *Nature: the Otherness of Literature/Nature: la littérature et son autre*. Odense, Odense University Press, 1997a, 124–141.
- BERG, HUBERT VAN DEN: dada als Emanation des Nichts. Anmerkungen zum Dadaistischen Verhältnis zu Religion und Mystik. = BETTINA GRUBER (Ed.): *Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997b, 82–101.
- BERG, HUBERT VAN DEN: *Avantgarde und Anarchismus. dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg, Winter, 1999.
- BERG, HUBERT VAN DEN: ‘Übernationalität’ der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung. = WOLFGANG ASHOLT, WALTER FÄHNERS (Eds.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2000a, 255–291.
- BERG, HUBERT VAN DEN: „... damit die Harmonie gewahrt bleibt”, oder: Wie wunderschön ist die Natur’. Kurt Schwitters’ MERZ-Projekt als avantgardistische Naturannäherung. = RALF GRÜTTEMEIER–Klaus BEEKMAN (Eds.): *Instrument Zitat. Über den literaturhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*. Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2000b, 37–70.
- BERG, HUBERT VAN DEN: „Originalitätssucht” en de noodzaak tot distinctie. dada en de Nederlandse avantgarde. = HUBERT VAN DEN BERG–GILLIS DORLEIJN (Eds.): *Avantgarde! Voorhoede? Literaire vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Nijmegen, Vantilt, 2002, 157–179.
- BONSET, I.K.: Rondblik. = *De Stijl*, 1921, 4(1), 10–12.
- DRIJKONINGEN, FERDINAND, JAN FONTIJN (Eds.): *Historische avantgarde. Programmatistische teksten van het Italiaans Futurisme, het Russisch Futurisme, dada, het Constructivisme, het Surrealisme en het Tsjechisch Poëtisme*. Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten, 1982.
- FLAKE, OTTO: Über abstrakte Kunst. = G. BIERMANN (Ed.): *Jahrbuch der jungen Kunst*. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1920, 96–109.
- FRIEDLAENDER, SALOMO: Waghalter der Welt. = *Die Weißen Blätter*, 1915/2., 857–894.
- HELLER, MARTIN, LUTZ WINDHÖFEL: Das Neue Leben. = *Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936*. Aarau, Kunstmuseum Aargau, 1981, 60–93.

- HOFFMANN, JUSTIN: Hans Richter und die Münchener Räterepublik. = MARION VON HOFACKER (Ed.): *Hans Richter 1888–1976. Dadaist. Filmpionier. Maler. Theoretiker.* Berlin, Zürich–München, Akademie der Künste, 1992, 21–25.
- HUELSSENBECK, RICHARD (Ed.): *dada-Almanach. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen dada-Bewegung.* Hamburg, Nautilus, 1980.
- HUELSSENBECK, RICHARD: *Dada. Eine literarische Dokumentation.* Reinbek, Rowohlt, 1984.
- HUELSSENBECK, RICHARD: *The Dada Almanach.* (Malcolm Green et al. tr.), London, Atlas Press, 1992.
- HUELSSENBECK, RICHARD, TRISTAN TZARA: *dada siegt! Bilanz und Erinnerung.* Hamburg, Nautilus, 1985.
- KANDINSKY, WASSILY: *Über das Geistige in der Kunst.* München, Piper, 1912.
- SANOUILLET, MICHEL: *dada à Paris.* Paris, Flammarion, 1993.
- SCHROTT, RAOUL (Ed.): *DADA 15/25. Post Scriptum oder Die Himmlischen Abenteuer des Hr.n. Tristan Tzara.* Innsbruck, Haymon, 1992.
- TZARA, TRISTAN: *Sept Manifestes DADA. Lampisteries.* Paris, Pauvert, 1963.
- TZARA, TRISTAN: *Œuvres complètes. Vol. 1 (1912–1924).* Paris, Flammarion, 1975.
- TZARA, TRISTAN: *Seven dada Manifestoes and Lampisteries.* London–Paris–New York, Calder, 1992.