

Magyar dada – a hiányzó láncszem

Mivel Magyarországon nem gyakran tartunk konferenciát a dadaizmusról, helyénvalónak látszik, hogy egy ilyen alkalom kapcsán a magyar dadaizmusra is méltó figyelmet fordítsunk. Ez az elvárás szinte minden más tárgynál természetesnek hatna, azonban a dadaizmusnak, mint jól tudjuk, nincs nemzetisége. Hozzá tehetnénk, hogy „definíció szerint”, de hát a definíciók is számosak és sokfélék. Mindenesetre a nemzetköziség vagy nemzetfelettség alapösszetevője a jelenségnek. Tárgyunkat ezért úgy is kijelölhetnénk, hogy „magyarországi dadaizmus”, csakhogy ez újabb ellentmondáshoz vezetne: a magyar kultúrához kapcsolódó dadaista tevékenységek túlnyomó része Magyarországon kívül ment végbe, főként Bécsben, de emellett Berlinben, Újvidéken és alkalmanként máshol is, száműzetésben vagy frissen elcsatoltan.

Gondolatmenetünket két jelentős önkorrekcióval kezdtük, akárcsak Kassák a magyar avantgárd irodalmi csúcspontját kijelölő költeményét: „Az idő akkor nyert azaz papagájosan kitérte a szárnyát mondom széttárt vörös kapu”. Magyar dadaizmus, azaz magyarországi dadaizmus, mondom magyar-viszonylatú dada tevékenység.

Tárgyunk sajátos mivoltának megértéséhez át kell tekinteni a magyar avantgárd különös történeti körülményeit. Más hasonló mozgalmaktól eltérően a magyar avantgárd rendelkezett saját fősodorral, amelyet Kassák, a közvetlen környezete, valamint folyóirata képviselt. Voltak ellenáramlatok, amelyeket jórészt a Kassákot elhagyó szerzők és művészek formáltak, valamint független, párhuzamos áramlatok, viszonylag kevés befolyással. A gyakorlatban nagyrészt Kassák személyes vonzalmai és választásai határozták meg, milyen hatás érvényesülhetett. Élete vége felé, munkásságára visszatekintve kijelenti: „Én sohasem voltam dadaista.”¹ Kétségtelen tény: nem ismerünk olyan jelentős dokumentumot, amelyben magyar írók vagy művészek dadaistaként határoznák meg magukat, és a nemzetközi manifesztumokat sem siettek aláírni. Ez történeti értelemben azt jelentené, hogy a „magyar dada” címke üres halmazjelöl. De a valóságban távolról sem ez a helyzet.

Kassáknak a művészi alkotásra vonatkozó elvei egyszerűen összeférhetetlenek voltak a dadaista elvekkel – már amennyiben az érvelés kedvéért feltételezhetünk egy ilyen egységes elvrendszert. Kassák a művészetet közösségi-társadalmi felelősségnek tekintette: elhivatottságnak, az újat teremtő kreativitás legmagasabb fokának, és mindenekelelt kemény munkának, az ellenálló anyaggal szemben

¹ KASSÁK LAJOS: *Csavargók, alkotók*. Budapest, Magvető, 1975, 38.

folytatott személyes küzdelemnek.² Nehéz volna őt elképzelni egy művészkabarcában, amint könnyű szívvel élvez egy *ad hoc* előadást, amely nem épül tanulásra, komoly előkészületekre. Nem vonzotta különösebben a polgárpukkasztás (*épater le bourgeois*) sem, hiszen politikai tekintetben nem a burzsoá érdekelte, hanem a munkásosztály, a jövő művészetbefogadó közönsége. Számára a rombolás csupán a munka első fázisát jelentette, amely helyet csinál a jövő alkotásainak.³

A dadaizmus néhány eleme azonban nagyon is elfogadható, vagy kifejezetten vonzó volt Kassák számára, elsősorban fentebb említett nemzetközisége. A dadát szökevények, menekültek, „jöttmentek” találták ki a számkivetettség közegeiben. Ez Zürichben a legnyilvánvalóbb, de New Yorkban sem volt nagyon más a helyzet, ahol Duchamp és Picabia álltak az előtérben. A peregrináció természetesen mindenkor fontos szerepet játszott a művészek fejlődésében, ahogyan Picasso Párizsba, Kandinszkij Münchenbe utazott, hasonlóan a korábbi évszázadok művészeihez. Ám ők *valamiért* (tanulásért, érvényesülésért) utaztak oda, nem pedig menekültek valami *elől*. New York vagy Zürich nem kínált túlságosan pezsgő szellemi környezetet akkoriban, vonzerejük inkább abban állt, hogy békés, semleges területet nyújtottak. Kassák és köre szintén száműzetésben ért el a maga dadaista szakaszába, habár ők nem a háború, hanem az 1919-es Magyar Tanácsköztársaságot követő megtorlás és üldöztetés elől menekültek. A száműzött vagy menekült státusz valamiképpen szembeötlően összefügg a dadaista tevékenységgel.

A dezertálás kétségkívül súlyos politikai deklaráció. A háborús propaganda mindkét oldalon patrióta érveket alkalmazott: az állampolgár kötelessége megvédeni hazáját, hagyományait, valamint (idealizáltan bemutatott) életmódját. A radikális művészeket, akik már eleve szakítottak a hagyománnyal, s akiket sosem vonzott a polgári életforma, a helyzet szinte belekényszerítette, hogy a hazával is szakítsanak: hogy iratkozzanak ki a nemzetből. Ez az érzés általános volt a dadaisták között, mint az egyik nevezetes párizsi szórólap, a *Dada soulève tout* motójában is olvasható: „Ezen manifesztum aláírói Franciaországban, Amerikában, Spanyolországban, Németországban, Olaszországban, Svájcban, Belgiumban stb. élnek, de nincs nemzetiségük.”⁴ Kassák már alkalmazta ezt a programot, évekkel saját dadaista fordulata előtt, csaknem egyidőben a zürichi dadaistákkal, amikor 1916-ban kiadta első folyóiratát, a *Tett* internacionális számát. A kiadvány olasz, orosz, német, francia, belga, horvát szerzők műveit tartalmazta, vagyis nyíltan ignorálta a frontot, amely ezeket a nemzeteket (és fiaikat) barátokra és ellenségekre osztotta fel. Ez elég volt hozzá, hogy az újságot „a hadvezetés érdekeit veszélyez-

² „Úgy nyúlok a szavakhoz, ahogy annak idején a vashoz és acélhoz nyúltam. Azt szeretném, hogy olyan kemények és zártak legyenek a verseim, hogy kézzel megfoghassam és odaállíthassam az asztalra, mint valami szobrot.” KASSÁK LAJOS: *Egy ember élete II.* Budapest, Magvető, 1983, 30.

³ Lásd közismert mottóját: „Romboljatok, hogy építhessetek...” = *Ma*, 1922. október 15., lapszám nélkül [9.]

⁴ Magyarul: *Átváltozások*, 1996/7., belső borító.

tető tartalma miatt” betiltsák⁵. Az igazi dadaista fordulat azonban csak akkor érkezett el, amikor Kassák Bécsbe emigrált, ahol a nemzetközi szintér résztvevőjévé, majd hamarosan elismert mesterévé válhatott.

A száműzetés nem pusztán politikai státusz: komoly egzisztenciális és pszichológiai következményekkel jár, melyek a kiszolgáltatottság és szabadság sajátos keverékét alkotják. Analógiaként eszünkbe juthatnak az elsőéves kollégisták, amikor először vágnak neki az éjszakának úgy, hogy másnap reggel nem kell megfelelniük a családi otthon elvárásainak. Ebben a (szó szerint is) részegítő állapotban gyakran kerül sor dadaista jellegzetességeket mutató akciókra.

Miután a 19. század során megszilárdultak a modern nemzetállamok, a nemzetiség a személyes identitás meghatározó összetevőjévé vált, súlyát alighanem csak a társadalmi nem (gender) múlhatja felül. Nemzetiségünk döntő mértékben meghatározza, kik vagyunk, melyek a fő értékeink, hogyan illik viselkednünk. És ez a kontextus James Joyce – pontosabban az ifjú Stephen Dedalus – szavait idézi fel, amelyeket a szerző nagyjából a dada indulásával egyidőben, Zürichben (de Dublinra vonatkoztatva) vetett papírra: „Ebben az országban, amikor az ember lelke megszületik, hálókát feszítenek ki, hogy hátráltassák a röptét. Nemzetről, nyelvről, vallásról beszélsz nekem. Én pedig megpróbálok elrepülni ezek mellett a hálók mellett.”⁶ Ez a pillanat csupán néhány nappal előzi meg a hős önkéntes száműzetését, szabadulási kísérletét.

Ezen a ponton érdemes másik perspektívából is megvilágítani a számkivetettség és a dadaizmus közötti összefüggést. Izrael megalakulásáig és elismeréséig a modern (tehát nem vallási alapú) antiszemitizmus egyik legfontosabb érvelési technikája arra épült, hogy a zsidóknak nincs hazájuk, ezért nem lehet szilárd értékrendjük, így valódi spiritualitásuk, valódi moralitásuk sem – következésképp bármi kitelik tőlük. Természetesen a vallásos zsidók számára az identitás alapjául nagyon is megfelel a rendkívül összetett, az életvezetés minden aspektusát meghatározó hagyományrendszer, ám a vallástalan zsidók az emancipáció lehetőségét megnyitó évtizedekben szívesen mérlegeltek bármilyen identitásajánlatot, amely biztonságos állampolgári státuszt ígért, jó esetben a tisztas gyarapodás lehetőségével. Magyarországon a nemzetállam ezt az ajánlatot 1867-ben tette meg, és 1920-ban vonta vissza.⁷ De voltak sokkal radikálisabb ajánlatok is: kívül kerülni az egész státuszhierarchián avangárd művészként, vagy kommunista forradalmárként lerombolni azt. Kassák körének számos tagja az előbbi opciótól pártolt át az utóbbihoz. Ezeket a távozási hullámokat megelőzően, 1918-ban következett be Kassák emlékezetes (önéletrajzában megörökített) felismerése, hogy

⁵ A határozat szövegét közli KASSÁK LAJOS: *Az izmusok története*. Budapest, Magvető, 1972, 197.

⁶ JAMES JOYCE: *Ifjúkori önarckép*. Ford. Szobotka Tibor. Budapest, Arktisz, 2003, 160.

⁷ Ez a végtelenen tömörített megfogalmazás csak a jelenlegi érvelés céljait szolgálja, valójában természetesen sokrétű, önálló monográfiákat igénylő folyamatról van szó. A téma objektív áttekintését adja pl. WILLIAM O. McKEGG JR.: *Jewish Conversion in Hungary in Modern Times*. = TODD M. ENDELMAN (Ed.): *Jewish Apostasy in the Modern World*. NJ, Holmes & Meier, Teaneck, 1987, 142–164.

rajta és élettársán, Simon Jolánon kívül a csoport valamennyi tagja zsidó.⁸ Nehéz volna tagadni, hogy a kor Magyarországon a zsidó származás és az esztétikai vagy politikai radikalizmus között mutatkozik valamiféle statisztikai konvergencia, bár ennek következetes kifejtése alighanem túlfutna a politikai korrektség határain, és nemigen vezetne értelmes következtetésekhez. Tanulságos példa, hogy a Horthy-kurzus szerzői rendszeresen „zsidólázadásként” hivatkoztak a Tanácsköztársaságra. Ez faktuálisan nem volt százszázalékos hazugság, de a történeteket teljes egészében „faji” konfliktusként mutatta be, elfedve a háttérben álló valós, és egyáltalán nem faji jellegű társadalmi feszültségeket, évtizedekre elodázva megoldásukat, végsősoron elodázva Magyarország társadalmi-kulturális modernizációját. Ugyanakkor ezt az állítólagos „faji” összefüggést ügyesen használta fel a náci Németország kultúrpolitikája, amikor kampányt indított az „elfajzott művészet” (*Entartete Kunst*) ellen: oly módon kapcsolta össze az avantgárdot, a bolsevizmust és a zsidóságot, hogy a köztük feltételezett kauzalitást sohasem magyarították meg. Mindhárom tényező degradálta és stigmatizálta a másik kettőt, aki egyben bűnös volt, automatikusan mindháromban bűnösnek találtatott, s mindez megerősítette a titkos világösszeesküvés paranoid ideáját. (Például: a zsidók a saját faji csúfságukat jelenítik meg az expresszionista és dadaista művekben, hogy ezáltal aláássák és megfertőzzék a német faj egészséges, idealista és puritán önszemléletét.)⁹

Miközben természetesen visszautasítjuk az ehhez hasonló, katasztrófához vezető érveléseket, érdemes fontolóra vennünk a kreatív ürességnek azt a sajátos auráját, amelyet a hontalanság és vallástalanság állapota megteremt: egyfajta spirituális vákuum ez, a megfosztottság, a játékmező első kockájára visszakényszerülés krízise (Pilinszky más kontextusú, pompás megfogalmazásában „a mélypont ünnepélye”),¹⁰ amely ugyanakkor nagyszabású felismeréseknek és döntéseknek nyit teret, és a legváratlanabb eredményekhez vezethet. Ennek belátásához elég felidéznünk az 1916-os Zürich három leghíresebb számkivetettjének nevét: Joyce, Lenin, Tzara. És ha Zürichre tekintünk, azt is láthatjuk, hogy a Joyce által említett három hálóból nemcsak a nemzet és a vallás, hanem a harmadik, a nyelv is elhagyható, amint az Hugo Ball hangverseinél (*Lautgedichte*) látványosan megtörténik (miközben ő, másfelől, sosem hagyta el a katolicizmusát).

Térjünk most vissza Kassákhoz. Nyíltan háborúellenes nyilatkozataiból úgy tűnik, a nemzetállamhoz fűződő lojalitást már valamikor 1915 táján felmondta, s ez a helyzet öltött explicit formát 1920-as emigrációjával: a belső emigráció éveit után megtapasztalhatta a valós, teljes számkivetettséget, annak minden egzisz-

⁸ KASSÁK LAJOS: *Egy ember élete II.* 391.

⁹ FRITZ KAISER: *Entartete Kunst, Ausstellungsführer* [Degenerate Art: The Exhibition Catalogue Guide in German and English]. Burlington, Ostara Publications, 2012. [Az 1937-es kiállítási kalauz faksimiléje.]

¹⁰ A vers a *Szálkák* (Budapest, Szépirodalmi, 1975.) című kötetben jelent meg, később a prózai munkák kétkötetes, posztumusz gyűjteménye (Budapest, Szépirodalmi, 1984.) is ezt a címet kapta.

tenciális kihívásával. Amennyire ez tudható, a vallás már gyermekként sem vonzotta különösebben, így esetében kevés esély nyílt egy vallásos krízis átélésére. Ehelyett azonban közvetlen közelből megtapasztalhatta egy elbukott forradalom krízisét, valamint azt a (munkatársai jó része által nem osztott) felismerést, hogy a világforradalom közvetlen esélye egyelőre elmúlt. Mint 1922-ben írja: „Úgy látjuk, a világháború által előkészített világforradalmi lehetőség a proletariátus morális terheltsége és még kifejtetlen igényessége miatt egy időre beteljesíthetetlenül átcsapott fölöttünk és újra egy előkészítő periódusba estünk vissza.”¹¹ A forradalmi elkötelezettség pszichológiai értelemben igencsak hasonló a vallási elkötelezettséghez, és elvesztése kétségkívül hozzájárul a megfosztottság érzéséhez, amely visszavet bennünket az első kockára, azaz „egy előkészítő periódusba”.

Kassák számára a harmadik „háló”, a nyelv mellett volt legnehezebb elrepülni. Emigrációja idejére már széles körű elismerést szerzett költőként, regényíróként, esszéistaként, művészeti kritikusként, szerkesztőként, és mindenekelőtt a mozgalom vezetőjeként és szervezőjeként. Helyzetét a nyelv határozta meg. Bécsbe érkezve azonban szembe kellett néznie a nemzetközi színtérrel, ami kihívást jelentett, de egyben lehetőséget is. Hamar ráébredt, hogy a nyelv (s különösen épp az anyanyelve) akadályozó tényező. Első lépésként feljavította folyóirata vizuális megjelenését: áttervezte a címlapot, és dinamikusabb tipográfiát, több képet alkalmazott, hogy vonzóbbá tegye a lapot külföldi partnerei számára, akiknek nem állt módjában elolvasni magukat a cikkeket. Rövidesen kipróbálta magát a linómetszet és a kollázs műfajában is. Fontos inspirációt jelentett számára, hogy a *Műben* publikáló művészek közül jó néhányan – mint például Kurt Schwitters vagy Hans Arp – a vizuális és verbális művészetben egyaránt kitűntették magukat.

Olyan periódusban fordult a vizuális művészet felé, amikor – talán első ízben a művészet története során – lehetséges volt ezt mindenféle formális kiképzés vagy minősítés nélkül megtenni. Kassák autodidakta irodalmár volt, és autodidakta képzőművésszé vált: előbbire ismerünk néhány példát, de az utóbbi elképzelhetetlen lett volna más korokban. Az absztrakció elterjedésével a hagyományos művészképzésnek a valóság hű leképezésére koncentráló része elvesztette esszenciális jelentőségét, és az avantgárd művészek szemében egyenesen túlhaladottnak tűnhetett. A másik szerencsés körülmény (vagy talán éppen Kassák tudatos önképzésének jele), hogy legközelebbi munkatársa ebben az időszakban Moholy-Nagy László volt, aki valamivel korábban és valamivel távolabbra, Berlinbe emigrált, és ebben az időben éppen maga is átmeneti periódust élt át korai, figuratív képei és érett, konstruktivisták munkássága között. Rendkívül tanulságos egymás mellé helyezni Moholy-Nagy műveit 1919-ből, 1920-21-ből és 1923-ból: az összetétel meggyőzően megmutatja, hogy útja az expresszionizmustól a konstruktivizmusig egy rövid dadaista fázison

¹¹ KASSÁK LAJOS: Válasz sokféle és álláspont. = *Ma*, 1922. augusztus 30., 52.

át vezetett.¹² Kassák ehhez az átmenethez kapcsolódott, anélkül, hogy saját múlttal rendelkezett volna a figuratív-mimetikus művészet terén. S ez az út a dadaizmus gyümölcsöző kríziséen vezetett keresztül.

A húszas évek elején, amikor a vizuális művészetekkel kezdett kísérletezni, Kassák a poétikáját is tudatosan újragondolta. Számozott verseinek első darabja így kezdődik: „Kinek adjam ezt a könyvem első nekiszaladás az új Kassák felé s szívem alatt felnyitottam a mézeshordókat”. Felfedezi a vizuális költészet területeit, és bár technikája emlékeztet a futurista *parole in libertà* eljárásaira (például abban, hogy kézzel rajzolt betűi nyomtatott formákat imitálnak), ezek a versek igen líraiak és meditatívak, s gyakran a sejtetésnél erősebben nyilvánul meg bennük a társadalmi tudatosság, a szenvedők iránti részvét, az igazságtalanság elítélése. Olykor szemantikailag üres töredékeket is alkalmaz, különösen a korszak (s alighanem a teljes életmű) legfontosabb darabjában, *A ló meghal a madarak kirepülnek* című poémában. Ezek a töredékek (mint például „latabagomár és finfi”) Hugo Ball hangverseire emlékeztetnek: nincs bennük hangutánzó potenciál, mint a korábbi versek hangképeiben, amelyek háborús jeleneteket ábrázolnak Marinetti módszerével, de ellenkező értéktöltettel. E későbbi versek nem reprezentálják a külső valóságot: ha reprezentálnak valamit, akkor leginkább tudatállapotokat, amikor a kognitív kontroll felfüggesztésre kerül, mint álmodás, szélsőséges fáradtság vagy izgatottság esetén, továbbá olyan helyzetekben, amikor az elme épp a nyelvi határok miatt él át frusztrációt.

Érdeemes megnézni Kassák e korból származó egyik jellegzetes dadaista kollázsát, a *Falak/Bruits* címen ismeretes darabot.¹³ Az olvasható szövegek mind német és francia kiállítási katalógusokból valók, a lebegő szavak franciák, a leginkább szembeötlő a *Bruits* (zajok) szó, amely háromszor is megjelenik. Az egyetlen magyar szó a központi helyzetű *falak*. Kissé elhamarkodottnak tűnhet egyetlen szóra alapozni az interpretációt, ám ez a kifejezés látványos párhuzamot alkot Joyce *háló*-allegóriájával. A nemzetközi közönség átlagos tagja számára ugyanakkor ez az egyetlen érthetetlen szó a képen: a nyelv akadály, fal a megértés előtt, amelyet a vizuális megjelenés révén lehet áthidalni.

Kassák tehát nem volt a dadaizmus lelkes híve, ugyanakkor nagy haszonnal használta fel poétikájának megújító elemeként és vizuális művészeti pályája kezdőpontjaként. És más tekintetben sem keresztelte a dadaizmus pályáját: büszkén publikálta Tzara, Huelsenbeck, Arp, Schwitters, Hausman és mások műveit, és támogatta saját fiatalabb munkatársait, így Barta Sándort, aki a dadaista pamfletek valóságos mesterévé vált; Mácza Jánost, aki Tzara nyomdokán alakította ki saját elképzeléseit a dadaista színházról; vagy Déry Tibort, aki egyedülálló, könyv

¹² Lásd például az 1919-es Önarckép, az 1920-21-es *Nagy kerék* (*nagy érzésgép*), és az 1923-as C XVI. című munkákat: PASSUTH KRISZTINA: *Moholy-Nagy*. Budapest, Corvina, 1982, 97, 108. és 129.

¹³ Katalógusszáma 95., lásd *Kassák Lajos 1887–1967. A Magyar Nemzeti Múzeum és a Petőfi Irodalmi Múzeum emlékkiállítása*. Budapest, Artunion, 1987.

terjedelmű kollázsverset írt *Az ámokfutó* címmel¹⁴. Mindnyájukat megihlette (vagy inkább megfertőzte) a dada szelleme, amelyet Tzara szűz mikrobának nevezett. A legerősebb hatás a színházi szövegekben észlelhető, részben Tzara *Gáz-szív* című darabjának köszönhetően, amelyet Kassák külön kötetben jelentetett meg,¹⁵ s amelynek (szintén Kassák által tervezett) borító-tipográfiája a világszerte legismertebb dada-képek közé került, s alighanem mindmáig Kassák legtöbbet reprodukált munkája. Mindent összevetve a magyar dada igen erősnek mutatkozik, akár magyar dadaisták nélkül is.

¹⁴ Ez a németül is elkészített munka kéziratban maradt, fakszimiléje csak 1985-ben jelent meg: *Az ámokfutó: Déry Tibor illusztrált verse / Der Amokläufer: Ein illustriertes Gedicht von Tibor Déry*, Budapest, Múzsák–PIM, 1985.

¹⁵ TRISTAN TZARA: *Gáz-szív*. Ford. Gáspár Endre. Wien, Kunstbücher, 1921.(?)