

ADRIAN SUDHALTER

*Tristan Tzara, az irodalmi montázs és a Dadaglobe*¹

„Egyszerűen egy jelentéktelen szavacska,
amely valahogy bekerült az európai körforgásba,
egy szavacska, amivel az ember à l'aise
[könnyedén] elzsonglörködhet; új jelentéseket
gondolhat ki, toldalékokat adhat hozzá, olyan
összetett szavakat alkothat vele, amelyek
a tárgyra utalás illúzióját keltik: dadazófus,
dadagödör.”

ROMAN JAKOBSON: Dada (1921)²

Bármely eszmecserének, amely az avantgárd montázsgyakorlatról szól, egyben a dadáról is kell szólnia. És bármely eszmecserének, amely a dada montázsgyakorlatról szól, egyben a *Dadaglobe*-ről is kellene szólnia. A mozgalom e reménybeli antológiája, amelyet 1921-ben terveztek kiadni, soha nem látott mennyiségű vizuális és verbális montázst tartalmazott volna, és felépítéséből, grafikai tervezéséből eredően nem lett volna egyéb, mint egy kirobbanó erejű, százhatvan oldalnyi, képekből és szövegekből álló montázs. A dada társalapítója, Tristan Tzara által szerkesztett könyvnek azonban egészen mostanáig homályban kellett maradnia, mivel túllépték vele a költségkeretet, és kikezdték a közreműködők jóindulatát, így nem is adták ki soha. Habár sem szedési vázlat, sem próbanyomat nem maradt fenn a *Dadaglobe*-ről, nemrég archív nyomok alapján napvilágra került egy nagyszabású régészeti kutatás keretében, egy olyan projektként bemutatva, amely a weimari kor nagyszabású, ambíciózus és befejezetlen montázs projektjeinek – például Aby Warburg *Mnemosyné-atlaszának* és Walter Benjamin *Passázsok* című művének – sorába emeli.³

A *Dadaglobe* legújabb rekonstrukcióját a megvalósulatlan kötet teljes történetéről szóló kiadvány is kíséri – a kezdetektől a hanyatláson át az utóéletig. Itt ezzel ellentétben arra koncentrálok, hogy milyen *formát* öltött volna a könyv; annak átfogó felépítésére tehát, amely véleményem szerint kérlelhetetlenül ragaszkodik

¹ A tanulmány először angol nyelven jelent meg a *Before Publication. Montage in Art, Architecture, and Book Design* című könyvben. NANNI BALTZER – MARTINO STIERLI (Eds.), Parks Books, Zürich, 2016.

² Saját ford.

³ A *Dadaglobe* maradványait a *Dadaglobe Reconstructed* című kiállítására állították össze a Kunsthaus Zürich-ben (2016. február 5. – május 1.) és a New York-i Museum of Modern Artban (2016. június 12. – szeptember 18.). Magát a *Dadaglobe*-ot a kiállítás kísérőkiadványában rekonstruálták. Lásd SUDHALTER, ADRIAN (Ed.): *Dadaglobe Reconstructed*. Zürich, Kunsthaus Zürich – Scheidegger – Spiess, 2016.

az antológia szerkesztőjének a nyelv mechanizmusaival és ideológiai implikációival kapcsolatos kérdésfelvetéseihöz.

Tzara a dada egyik alapítótagja volt, a mozgalom főszerkesztője, valamint szervezője, de már a mozgalom előtt és jóval annak hanyatlása után is, költő. Az írott szövegen keresztül alkotott, és választott médiumát egy nyelvészhez vagy matematikushoz méltó fegyelmezettséggel és tárgyilagossággal használta. A nyelv mint rendszer érdekelte, csakúgy mint annak formai és jelentésbeli funkciói: szemantikai, szemiotikai, fonetikai, szintaktikai stb. Néhány kritikus amellett érvel, hogy Tzara nyelvi tudatossága talán részben identitásához is köthető, amely abból fakadt, hogy idegenként (román) nem az anyanyelvén (franciául) írt. Ennek jelentősége abban rejlik, hogy a nyelv Tzara számára sosem volt átlátszó. Ha mégis ilyesmivel fenyegetett, azt Tzara gyanúsnak ítélte, és a láttatást helyreállítandó manipulációknak vetette alá, amelyek leghatásosabb módja a montázs volt.

Jelen tanulmányban azt vizsgálom, hogy Tzara nyelvi montázsa miként kerül alkalmazásra a költészetében, és miként teoretizálódik a *Dadaglobe* előkészítésének idején, valamint azt mutatom be, hogy hasonló strukturális elveken alapult a kötet vizuális kivitelezése is. Az a Tzara, aki ebből a vizsgálatból kerül ki, abszolút meglepetésként hat majd. Az ember, aki azt írta, „ellene vagyok a rendszereknek, a legelfogadhatóbb rendszer az, ha elvből megtagadjuk mindegyiket,”⁴ itt rengeteg közös vonást mutat korának nyelvi-formalistáival és strukturalistáival. Olyasvalakiként látjuk majd, aki tudományágakat átívelő, már meglévő, egységesítő szabályokra törekedett, amelyek saját munkásságának alapját, illetve beavatkozásainak célpontját is képezték. Ezek a beavatkozások – mind Tzara költészetében, mind pedig szerkesztői munkásságában – megtorpantak még ezen szabályok megsemmisítése előtt (az ugyanis, úgy gondolom, sosem volt szándékuk). Ehelyett az volt a cél, hogy magukat az alkotó műveleteket tegyék nyilvánvalóvá; megkövetelték a befogadótól [*reader/viewer*], hogy egy pillanatra lépjenek azokon kívülre, és mérjék fel a műveleteket, illetve ezek lehetséges határait.

⁴ Ford. *Bajomi Lázár Endre*, In: *A szürrealizmus*. Budapest, Gondolat, 1968, 26. [Manifeste Dada 1918. = *Dada*, Zürich, December 1918, no. 3. Idézi JAKOBSON, ROMAN: *Dada*. = *Vestnik teatra*, 1921, 82, Trans. In: JAKOBSON, ROMAN: *Language in Literature*. Eds. KRISTYNA POMORSKA – STEPHEN RUDY, Cambridge, MA – London Belknap Press, 1987, 36.]; ugyanez még két fordításban megjelent magyarul: „Én a rendszerek ellen vagyok, a legelfogadhatóbb rendszer az, hogy közülük elvből egy se legyen.” (Ford. *Parancs János*, In: TZARA, TRISTAN: *Az úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*. Budapest, Orpheusz, 1992, 40.); „Én a rendszerek ellen vagyok: az egyetlen elfogadható rendszer az, melyben nincs semmiféle rendszer.” (Ford. *Szabó György*, In: *Dadaizmus antológia*. Szerk. BEKE LÁSZLÓ. Balassi, 1998, 16.)

HOGYAN ÍRJUNK DADAISTA VERSET

Tzara 1920. december 9-én a párizsi Galerie Povolozkyban megrendezett Francis Picabia-kiállítás megnyitóján mutatta be először a *Dada kiáltvány a gyenge szereletről és a keserű szeretetről* című, a nyelv hasznáról szóló tizenhat részes exegézisét, ami olyan kérdéseket tett fel, mint „vajon a költészet nélkülözhetetlen?“, „többé nem kell már hinni a szavaknak?“⁵. Egyes újságok beszámolóí szerint Tzara kiáltványának bemutatása rendkívüli sikeredett. Mialatt a Le Jazz-Band Parisien (George Auric, Jean Cocteau és Francis Poulenc) rázendített, Tzara a pultnál állva készült a felolvasásra. Amint felemelte a kezét, a zene elhallgatott. Ám ahogy olvasni kezdett, a kiáltványt „kétpercenként bezúzta“ a zenekar „fülsiketítő lármája“, majd „értelmetlen sorokkal a szerelemről, a dadaistákról, a nyilvánosságról és önmagáról“ ért véget, amit „hosszantartó taps követett.“⁶

Tzara *Kiáltványa* még ezen szinkópás megszakítások nélkül is maga volt a diszkontinuitás gyakorlata. Egyik rövidebb részről a másikra a narratív pozíciók egyes szám első személyből hirtelen felszólító módra váltottak, míg a műfaj próza, vers, szlogen, illetve kiáltvány között cikázott. Tzara a felolvasás felénél mutatta be mint nyolcadik részt legendás hírű útmutatóját, a *Pour faire un poème Dadaïste* című írást (*Hogyan írjunk dadaista verset*).⁷ Az est számára minden bizonynyal a *Hogyan írjunk dadaista verset* jelentette a legváratlanabb hangnem- és regiszterváltást: az útmutató meglepő világossága teljes mértékben eltért az előző és utána következő részekétől. Kiemelkedett mint a szöveg egészét uraló montázs elvéről szóló kommentár, elmélkedés és meta-narratíva.

Fogjon egy újságot.

Fogjon egy ollót.

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

Vágja ki a cikket.

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

Rázza meg szelíden.

⁵ Ford. Parancs János (*Aa úr az antifilozófus*, 56.); Míg részletekben korábban is közölték, a Dada Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer Tzarától először, teljes egészében *La Vie des Lettres*-ben (1921, no. 4) jelent meg, majd újra itt: TZARA, TRISTAN: *7 manifestes Dada*, illusztrálta: FRANCIS PICABIA (Paris, Jean Budry, 1924); egy olyan könyvben, melyet már 1921-ben előkészítettek, de halogattak kiadni. A tanulmány szerzője által használt fordítás TZARA, TRISTAN: *Seven Dada Manifestos and Lampis-teries*. Trans. Barbara Wright, London, Oneworld Classics, 2011, 31–48. Az idézetek a IV. rész: 35-ből származnak.

⁶ N. A. AUTOUR DU DADAÏSME: Le Vernissage Francis Picabia. = *Comoedia*, 12 December 1920, no. 2918. Ez a recenzió megjelent BEZZOLA, TOBIA–BRETTON, ANDRÉ: *Dossier Dada*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005, 72. (Sudhalter angol fordítása alapján – A ford.)

⁷ A pontos helye nincs feljegyezve a performanszot illetően, de így jelent meg a *7 manifestes Dada* kiadásában.

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
 érzékenységű, ámbár ezt az érzékenységet a köznép kel-
 lően még nem értékeli.⁸

A *Hogyan írjunk dadaista verset* élénk képi világa a nyelven elkövetett testi erőszak zsigeri mentális képet idézi fel: az olló élei mintegy átvágják a nyelv materiális (papír) és funkcionális (szintaktikai, grammatikai) kötőszöveget. Mintha az est folyamán ugyanezt az elvet alkalmazták volna a kiáltványra is, amelynek tizenhat részét a zenekar csinnadrattája – az olló akusztikai megfelelője – szabdalta széjjel. A *Hogyan írjunk dadaista verset* egyfajta apológiaként magyarázattal szolgált a meghökkent közönség számára, és biztosította őket arról, hogy annak, amit hallottak, – a látszat ellenére – megvolt a módszere. Hogy a végterméknek – a tizenhat fragmentált nyilatkozatnak vagy a dadaista versnek – lett-e bármi jelentősége, az Tzara szerint a hallgatótól függött. A műalkotást a közönség fejezi be. Tzara egy dadaista példaverssel is szolgált, ami – állítása szerint – az útmutatónak megfelelően készült.

Lorsque les chiens traversent
 l'air dans le diamant comme
 les idéés
 et l'appendice de la méninge
 montre l'heure du réveil pro-
 gramme [...]

[Amikor kutyák szelik át
 a levegőt gyémántban mint
 képzetek
 és az agyhártya nyúlványa
 jelzi az ébresztő pro-
 gram időpontját]⁹

⁸ In: *Aa úr az antifilozófus*, 60; Parancs János megjegyzése szerint „A tizenkilenc soros szabadvers, sajnos lefordíthatatlan, magyarul nem tolmácsolható és nem érzékeltethető. Az eredeti újságcikk szövegét, lelőhelyét a kritikai kiadás sem közli.” – A ford.

⁹ Parancs János fordítását az eredeti sorokat érzékeltetve, illetve SUDHALTER angol változatát figyelembe véve helyenként módosítottam. (A ford.) In: *Aa úr az antifilozófus*, 60. Amikor a verset elsőként közölte a *Littérature* (September 1920, no. 16, 9), csak magában állt. A *Pour faire un poème Dadaïste* a *Littérature* előző számában már megjelent (September 1920, no. 15, 18.). A kettőt – mint ok-okozati párt – együtt először *La Vie des Lettres*-ben (1921, no. 4), majd újra a *7 manifestes Dadában* (1924) adták ki.

A hallgatóságon múlt, hogy a vers a szintaktikai szőrendtől és a szemantikai kohéziótól megfosztva pusztán csak szavak egymásutánja maradt-e; összefüggéstelen, értelmetlen szóhalmaz. A közönség a szabadon áramló – a szolgasorból kiszabadult és egymással szembeállított – szavakat, amelyek határozottan, saját, egyedi színükben és szerkezetükben lüktetnek, úgy is hallhatja, hogy azok a nyelvten körül hoznak létre új, váratlan csomópontokat („Amikor kutyák szelik át a levegőt”; „agyhártya nyúlánya”), vagy úgy is, hogy az alliteráló, asszonáló hangok köré („Lorsque les chiens traversent l’air “; „comme pro- / gramme”) rendeződnek. „A vers” – ahogy Tzara állítja – „önre fog hasonlítani”.

Gyaníthatjuk, hogy ha a szavak tényleg egy szütyőből hullottak volna ki, nem feltétlenül eredményeztek volna ilyen gazdag és látványos formai játékot, és hogy Tzara dadaista verse – csakúgy, mint a performansz is azon az estén – a hatáskeltés érdekében meg volt rendezve. Roman Jakobson, az orosz születésű nyelvész, Tzara kortársa (mindketten 1896-ban születtek) ebben az időben írta, hogy a dada által a nyelv strukturális szabályain elkövetett támadások jelentősége nem a kapott vers esztétikai minőségében rejlett (habár felismerte, hogy formailag talán igen). A vers *demonstratív* funkciójában rejlett, az alkotó művelet *nyomaiban*, vagy ha éppen nem a konkrét nyomaiban, akkor az ilyen műveletek esetén remélt, közelítőlegesen eredményekben. Ezt a demonstratív funkciót „az eljárás leleplezésének” hívta, és megjegyezte, hogy annak érdekében, hogy értelmezhető legyen, mindig ellen kell szegülnie a normatív nyelv elvárásainak:

Az eljárás leleplezése éles: éppenséggel lelepleződésben van; a már leleplezett eljárás – többé nincs éles összetűzésben a kóddal (*à la langue*) – áporodott, nincs íze.¹⁰

Ferdinand de Saussure posztumusz *Bevezetés az általános nyelvészetbe* (*Cours de linguistique générale*) című művét Párizsban adták ki 1916-ban, a dada megalakulásának évében. Saussure szerint a nyelv autonóm rendszerében a belső összefüggések – nem pedig a logika – hozzák létre a jelentést: „a” nem egyenlő „b”-vel; „chien” nem egyenlő a „diamant”-nal. A betű, a szó, a szemantikai töredék jelentése oppozícióból ered, a magához hasonló elemektől való eltéréséből, az ezektől való megkülönböztetéséből. A dadaista nyelvi struktúra – Jakobson szerint – csak a normatív, logikai alapú nyelvi struktúrával való oppozíciójában értelmezhető. A kohézió és közlés által behatárolt, egyetlen hangon közvetítő nyelv iránti elvárások ellenében, valamint a logikai alapú nyelvten szabályainak betartásával szemben a töredékesség és a véletlenszerűség lehetőséget nyújt a hangok sokaságára és az esetleges nyelvi kohézióra – vagy, a metaforát továbbgondolva, a kötőszövet újraépülésére – a különböző szinteken, például szintaktikai, fonetikai

¹⁰ JAKOBSON: Dada. In: POMORSKA – RUDY, 1987, 38. (Saját ford.; kiem. az eredetiben.); Vö. SKLOVSKIJ, VIKTOR: *A művészet mint eljárás*, 1917.

vagy szemantikai szinten. Amit kapunk, az egy nem-funkcionális és nem kommunikációra szabott (szolipszisztikusnak is hívott) nyelv.¹¹ Formai és absztrakt alkotóelemek teljes arzenálja mutatkozhat meg a maga összes jelölő és nem-jelölő komplexitásában. A nyelv mondhatni előtérbe kerül, úgy mutatkozik meg mint szabadon mozgatható, vég nélkül újrakombinálható alkotórészek rendszere. A dadaista vers így valójában egy ideiglenes, átmeneti kombinációról készült pillanatkép, egy megállított filmkocka, amely végtelen számú újrakeverési lehetőséget sugall.

Strukturalista viszonylatokban a logikai nyelvi struktúra nem más, mint egy episztémológiai pozíció kifejezése; ideológiai értékek lenyomata. A dadaista nyelvi zavar oppozíciót jelzett. Egyesek szerint a véletlen sorrend már önmagában is egy új szimbolikus rendként működött, a „háború és forradalom káoszából kirántott” akkori világ „tükröképeként”,¹² ám Tzara számára elsősorban egy olyan eljárás volt, amely a logika szorításából hivatott kiszabadítani a nyelvet. Nem állt érdekében – találmra vagy bárhogyan – új rendszert erőltetni a nyelvre, viszont érdekében állt megfigyelni, hogy mi az, ami a felszínre kerül annak hiányában. Mikor a logika szabályaitól megszabadította a nyelvet, annak ready-made tulajdonságai tűntek fel a számára az alkotóelemek és a rendszer szintjén egyaránt. Ami a dadaista versekben megmutatkozik, az a nyelv maga. A montázs – olyan eltérő, gyakran ready-made-elemek összeillesztésének gyakorlata, amelyben a belső különbségek között aktív, megoldatlan súrlódások maradhatnak – imitálja a nyelvre jellemző differenciálódásokat, s egyúttal ki is emeli azokat. Amennyiben a dadaista költészet egy új episztémét képviselt, az Tzara szerint nem követelt meg semmilyen rendszert, inkább lemondott az irányításról, és hagyta, hogy a nyelv – verbális vagy vizuális szinten – a saját szabályai szerint működjön.

HOGYAN ÍRJUNK DADAISTA ANTOLOGIÁT

Ugyanabban a hónapban, amikor felolvasta a *Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a keserű szeretetről* című művét, Tzara egy olyan mű előkészítésében is aktívan részt vett, amely nagy valószínűséggel a dada messze legambiciózusabb montázs projektje volt. Az előző hónapban megfogalmazott, begépelte és lemásolt egy formalevelet, amelyben anyagokat kért a *Dadaglobe* számára, amit a párizsi Éditions de la Sirène adott volna ki 1921 márciusában. A leveleket dadaistáknak és reménybeli szimpatizánsoknak küldte el mindenfelé a világban. A benyújtáshoz szükséges instrukciók pontosak és világosak voltak. Verbális és vizuális közreműködést várt, valamint a résztvevők portréfotóit. A jelentkezések határideje december 15-én volt, a Galerie Povolozkyban előadott színpadi kísérlet után egy héttel. A felhívás-

¹¹ Lásd DICKERMAN, LEAH : Dada's Solipsism. = *Documents*, Fall 2000, no. 19, 16–19.

¹² HAUSMANN, RAOUL: Fotomontage. = *a bis z: organ der gruppe progressive künstler*, Köln, Mai 1931, vol. 2, no. 16, 61; Trans. = PHILLIPS, CHRISTOPHER (Ed.): *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*. New York, Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989, 179.

ra lelkesen reagáltak. Az anyagok Germaine Everling, Picabia szeretőjének párizsi lakására érkeztek tizenkét országból, mintegy ötven közreműködőtől. Everling később így emlékezett vissza: „A posta levelek lavináját hozta minden országból. Olyannyira, hogy egy névtelen bejelentés miatt a rendőrség titkos nyomozásba kezdett”.¹³ A *Dadaglobe*-hoz érkezett anyagok között voltak versek, prózai művek, rajzok, valamint külön a műalkotásokról és a közreműködőkről készült fotók. A felhívásról szóló levél valójában a mozgalom egyik legjelentősebb katalizátoraként szolgált az új művek megalkotásához. Az *Erste Internationale Dada-Messe* nyomdokain és Tzara portréfotókra vonatkozó feltételeinek megfelelően – melyeket „szabadon átdolgozhattak,” de illet, hogy „felismerhetőek maradjanak” – az alkotások között példátlan mennyiségű verbális és vizuális montázs született.

Évekkel később André Breton így emlékszik a Max Ernst kollázsaival való sorsdöntő első találkozására, arra az eseményre, amit a szürrealizmus meghatározó pillanataként emlegetett, de ami tulajdonképpen évekkel korábban történt, amikor Ernst első küldeményei a *Dadaglobe*-nak szánt anyagával megérkeztek Everling lakására:

Jól emlékszem arra az alkalomra, amikor [Tristan] Tzara, [Louis] Aragon, [Philippe] Soupault és én felfedeztük Max Ernst kollázsait; mindannyian [Francis] Picabiánál [sic] voltunk, amikor megérkeztek Kölnből, és valami olyan módon indítottak meg minket, amit azóta sem tapasztaltunk. A külső tárgy elszakadt a szokásos környezetétől. Az alkotórészek oly módon váltak le a tárgyról, hogy teljesen új kapcsolatokat hozhattak létre más elemekkel [...].¹⁴

Breton visszatekintése a sorsdöntő pillanatra, amely még mindig a kezdeti izgatottságtól visszhangzik, rálátást nyújt arra az 1920 december eleji, minden bizonnyal mámorító pillanatra Párizsban, amikor *Dadaglobe*-anyagok özönlöttek Everling postaládájába. Az, hogy Breton az első találkozás kontextusáról nem tesz említést, talán pontatlan memóriája miatt, talán mert el akarta titkolni a szürrealizmus eredetét, sajnos hozzájárult ahhoz, hogy a *Dadaglobe* emléke elhomályosult a történelmi feljegyzésekben. 1921 márciusában – mire minden anyag beérkezett – Jacques Doucet gyűjtőnek írt levele jól összegzi Breton akkori nézeteit: „A pompás, *Dadaglobe* nevezetű album hamarosan kijön a Sirène-nél [...] A kötet megjelenése után lehetetlen lesz versenyre kelni a dada művészi értékeivel.”¹⁵

¹³ EVERLING, GERMAINE: *L'Anneau de Saturne: Picabia, Dada, Un roman d'amour*. Paris, Fayard, 1970, 99. [Sudhalter angol fordítása alapján. – A ford.]

¹⁴ BRETON, ANDRÉ: *Genesis and Perspective of Surrealism*. = *Art of This Century: Objects-Drawings-Photographs-Paintings-Sculpture-Collages, 1910 to 1942*. Ed. PEGGY GUGGENHEIM, New York, 1942, 19–20. Breton találkozása Ernst *Dadaglobe* műveivel megelőzte azt a kiállítását, melyet Párizsban rendezett a művész számára 1921 májusában. Lásd SUDHALTER, 2016, 48, n80.

¹⁵ BRETON: unpublished letter to Doucet, March 3, 1921. [kiadatlan levél Doucet-hez, 1921. március 3.] Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton (B-IV- 6, 7210-9). (Sudhalter angol fordítása alapján. – A ford.)

Tzara sajnos semmilyen verbális emléket nem hagyott maga után arra vonatkozólag, milyen benyomásai támadtak az anyagok beérkezésének pillanataiban, viszont azonnal nekilátott a kiadáshoz szükséges előkészületeknek. A rendelkezésre álló vizuális művekkel – amelyek száma jóval meghaladta a százat – és verbális alkotásokkal – amelyekből még ennél is több érkezett – 1921 elején kezdett el dolgozni a kötet vázlatán. A *Dadaglobe* százhatvan oldalas lett volna. A nyolcvan dupla oldalon átfutó nyomtatott képek és szövegek kombinációját jelenítette volna meg. Tzara listát készített arról a száz képről, amelyeket vagy magasnyomású [*letterpress*] (huszonöt darab) vagy középárnyalatos [*half-tone*] fotomechanikus (hetvenöt darab) sokszorosításra szánt. Tzara listája – amely szerint minden reprodukcióhoz járt oldalszám és külön jelzet a sokszorosítás módjáról és méretarányairól – az egyetlen fennmaradó nyoma a könyv tervezett felépítésének.¹⁶ Ennek alapján a reprodukciók a könyvben végig szabálytalan térközökkel, hol összepárosítva, hol csoportban, hol magukban fordultak volna elő, figyelmen kívül hagyva a művész, földrajzi hely vagy médium által megkövetelt sorrendet. Valóban úgy tűnik, hogy Tzara nem csekély erőfeszítést tett, hogy semmiféle rendszert ne lehessen felfedezni benne. Ha több alkotás is tartozott ugyanahhoz művészhez, ezeket szétszórta az oldalakon, s csak alkalmanként – tényleg nagyon ritkán – tűntek fel együtt. A harmichét portréfotó (harminc férfi, hét nő) hol csoportban, hol egyénileg szerepelt, de művész a saját alkotása mellett soha. A nem-hierarchikus képi mezőn szabálytalan pontonként megjelenve a portrék egyenletes, mégis változatos látványvilágot alkottak volna.

A *Dadaglobe* teljes egészében szövegek és képek pulzáló sorát vonultatta volna fel. Tzara a kötettel kapcsolatos legkorábbi elképzelései kapcsán így számol be a képekkel tarkított nemzetközi szövegek „élettel és elsőprő” elegyéről:

Az egészen végigvonuló, örvénylő, szédítő, örökkévaló, új atmoszférára van szükség. Úgy kellene kinéznie, mint egy szabadtéri cirkuszban megrendezett, új művészeti kiállításnak. Minden oldalnak robbannia kell: akár a mélységesen nehéz komolyságtól, akár a meghökkentő farce-jellegtől, akár az elvekért való rajongástól, akár attól, ahogyan kinyomtatják.¹⁷

A nyomtatási eljárásból fakadó eltérések materiális dimenziót adtak volna ennek a vizuális kakofóniának. A vonalas klisével¹⁸ [*lineblock*] sokszorosított mű-

¹⁶ A lista megjelent itt: SUDHALTER, 2016, 89–91.

¹⁷ June 24, 1918, Tzara letter to Paul Dermée [1918. június 24, Tzara levele Paul Dermée-hez]. Trans. = SANOUILLET, MICHEL: *Dada in Paris*. Cambridge, MA – London, The MIT Press, 2009, 469.; Az itt szereplő idézethez egészen hasonlókat találunk Tzara *Dada kiáltványában*, noha nem teljesen azonos a két szöveg: „Minden oldalnak robbannia kell, vagy a mélységes és súlyos komolyságtól, az örvényléstől, a szédülettől, az újdonságtól és az örökkévalóságtól, a megsemmisítő gyúnytól, az elvek elragadtatásától, vagy a nyomtatás módjától.” = TZARA, TRISTAN: *Aa úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*. Ford. Parancs János, Budapest, Orpheusz, 1992, 37–38.

¹⁸ Magasnyomású fotomechanikai eljárás. – A ford.

vek gyakran a középáryalatosokkal kombinálva jelentek volna meg. Tzara előző évben megjelent folyóiratának, a Dadának az *Anthologie Dada* címet viselő 4–5. száma a kötet kisméretű (harminchárom oldalas) próbaverziójának is tekinthető, és a *Dadaglobe* kinézetét illetően a legjobb jelzés értékű példa.¹⁹ A semleges fehér oldalak áradatába színes oldalak keveredtek egyfajta vizuális zavart hozva létre, hasonló módon ahhoz, ahogy a szinkópás akusztikai szakadások „apró darabokra vagdalták” Tzara *Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a keserű szeretetről* című művét. A középáryalatos reprodukciókat külön lapokon fűzték be, így anyagukban is különböztek azoktól a képektől és szövegektől, amiket vonalas klisével nyomtak közvetlenül a könyv oldalaira.²⁰

Tzara – kezében a beérkezett anyagokkal – valószínűleg a kiadó kérésére készítette el a *Dadaglobe*-ban közlendő reprodukciók listáját a gyártás tényleges költségeinek felmérése céljából. A Sirène rutinszerűen gyártotta a vaskos, olcsón előállított irodalmi antológiákat, de ezek tipikusan alig voltak illusztrálva, ha egyáltalán voltak. Egy ilyen illusztrációkban gazdag, technikailag hibrid könyv legyártása jelentősen eltért volna a szokásostól, ráadásul pénzügyileg megfizethetlenné bizonyult. Valószínű, hogy Picabia – a projektben Tzara főmunkatársa és közvetlen körének egyetlen tagja, aki talán elegendő pénzforrással rendelkezett – finanszírozta volna a projektet, de meghátrált, amint fény derült a tényleges költségekre.²¹ Amikor ezek a problémák felszínre kerültek, Tzara fontolóra vette, hogy csökkentsen a projekt mértékén, de a könyv felépítése – a mérete, az ide-oda besúrt képek, a nyomtatás módja – a koncepció szerves részét alkotta, így a nem megfelelő kivitelezés helyett jobbnak látta feladni.

Tzara számára a könyv alapvető fizikai formátuma és a benne lévő anyagok szabták meg magát a szerkezetet – a „közös kódot” vagy „nyelvtant”,²² – aminek az egyes beavatkozások mintegy nekifeszültek. A *Dada* 4–5. számából ítélve a műalkotások és szövegek a *Dadaglobe* oldalain a nyomóforma *de facto* szabályos zárókeretének megfelelően lettek volna elrendezve; az oldalak mint kiállítási panelek az egyes művek egymással való összevetését szolgálták volna. Mint a rögzített nyelvtani hálóból kiszabadított szavak, a szabadon elrendezett, mindenféle vers és műalkotás automatikusan újracsoportosult volna a dupla oldalak fizikai paraméterei szerint. Az egymás melletti diszkrét – Tzara kifejezésével élve –

¹⁹ A teljes szám reprodukciójához, lásd LE BON, LAURENT: *Dada*. Paris, Centre Georges Pompidou, 2005, 310–313.

²⁰ TZARA *Salon Dada* című katalógusa, ami 1921 júniusában, a *Dadaglobe* hanyatlása után jelent meg, tartalmazott néhány selejtet. Hasonló módon nyomtatták, így ez is jó irányadóként szolgál a *Dadaglobe* tervezett arculatához.

²¹ A projekt bukásáról lásd SUDHALTER, 2016, 61–66.

²² Tzara ezeket a kifejezéseket használja, amikor a kollázs működőelvéről beszél Le papier collé ou le proverbe en peinture című cikkében (*Cahiers d'Art*, 1931, vol. 6, no. 2, 62.) = HULTEN, PONTUS: *The Surrealists Look at Art: Eluard, Aragon, Soupault, Breton, Tzara*. Venice, CA, The Lapis Press, 1990, 218.

„tudásaktusok”²³ az oldalak rácsos formátumának feszülve, egymásnak torlódva keltek volna életre. Fejezetek és fejezetcímek híján a *Dadaglobe*-ban megjelenő alcsoportosítást a könyv felépítése diktálta volna; a nyolcvan dupla oldalon *a priori* átfutó nyomtatványként vizuális keretet adott volna a belső elemeknek. Ezek a dupla oldalak, amelyeket semmilyen kitapintható konceptuális – művész, földrajzi hely vagy médium szerinti – szál nem kötött össze, moduláris, véletlenszerűen elhelyezett, független egységeknek tündek volna, amelyek a könyv normatív egymásutáni sorrendjével szemben arra invitálták volna a befogadót [*reader/viewer*], hogy a kötetet ott nyissák ki, ahol épp akarják.

Tzara nyelvi összetétele „Dada/Globe” a nyelv mobilitását és szabadon kombinálhatóságát példázta, a könyv címe pedig azt sugallta, hogy ez a mechanizmus a kötet felépítését tekintve egészében központi fontosságú. A *Dadaglobe*-ban a különféle versek és műalkotások mozgásban lévő, szabadon kombinálható egységekként tündek volna fel a dupla oldalakon; a dupla oldalak pedig mozgásban lévő, szabadon kombinálható egységekként tündek volna fel magában a könyvben. Tzara 1922-ben azt írta: „A dada minden embernek meghagyja a saját személyiségét, és bátorítja őt ezen egyedi különbségében.”²⁴ A *Dadaglobe* keretet adott volna ennek az „egyedi különbségnek”, ennek az örökösen mozgásban lévő alkotóelemekről készült, ideiglenes, átmeneti pillanatképnek; az aktív, megoldatlan sűrűlódásokban pillanatnyira összeállt „tudásaktusoknak”. Ha a kombinációk során valamiféle kötőszövet fejlődött volna ki az alkotóelemek között, az a közönységen – itt a befogadón – múlt volna, hogy észlelje ezt, hogy befejezze a művet. A bőséges vizuális rím és játék láttán, nem is beszélve a *Dadaglobe* nyolcvan dupla oldalán megjelenő nyilvánvaló humorról és intelligenciáról, gyaníthatnánk, hogy a könyvben, csakúgy mint a dadaista versben, a *tényleges* véletlen sorrend más, mint a véletlen sorrend színrevitele. Ebben az esetben Tzara reprodukciókról készített listájának túlélése demisztifikálja Tzara munkafolyamatát: a képek „véletlenszerűsége” óvatosan ugyan, de meg lett tervezve, és néhány helyen – miután jobban átgondolta – korrigálva is.

* * *

Befejezésül különösen egy dupla oldalra hívnám fel a figyelmet, amely a könyvet uraló montázs selv kommentárjaként és teoretizálásaként tűnik ki – úgy is mondhatjuk, hogy ez a könyvben vizuálisan megfelel annak, ahogy a kirobbanó *Hogyan írjunk dadaista verset* pontosan a *Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a ke-*

²³ TZARA, TRISTAN: Max Ernst et les images réversibles: A propos de sa récente exposition à la Galerie des 'Cahiers d'Art'. = *Cahiers d'Art*, 1934, vol. 9, nos. 5–8, 169; Trans. = ERNST, MAX: *Max Ernst: Beyond Painting, and Other Writings by the Artist and His Friends*. New York, Wittenborn, Schultz, 1948, 189.

²⁴ TZARA, TRISTAN: News of the Seven Arts in Europe: A New Comic Opera by Stravinsky and the Latest Fermentations of Dada. = *Vanity Fair*, November 1922, vol. 19, no. 3, 88.

serű szeretetről közepébe ékelődött. A mechanizmusra vonatkozó reflexió a *Kiáltvánnyal* ellentétben azonban nem pont közepén jelent volna meg, hanem a könyv háromnegyedénél. A 106. és 107. oldalon Arp és Ernst *Hier ist noch alles in der Schwebe* (*Itt még mindig minden lebeg*) és Picabia *Enfant Carburateur* (*Karburátor gyermek*) című munkái egymással szemben jelentek volna meg.²⁵ Az így összepárosított két műalkotás formailag némi rokonságot mutat. Mindkét alkotáson élesen definiált képi elemek (figurák) lebegnek egy nyílt mezőben (alapon). A mezőkben való tájékozódást nem szolgálja sem horizontvonal, sem pedig kontextus. Inkább absztraktnak és végtelennek tűnnek – funkcionálisan egy üres oldaldnak felelnek meg. Arp és Ernst alkotásán a mező átmenetessége – alul világos, felfelé sötétedik – légkörszerű hatást kelt, mintegy megidézve a levegőt vagy a vizet. Picabia alkotásán ez a mező kimondottan lapos, a kétdimenziós síkot faerezet teríti be. Mindkét esetben úgy tűnik, mintha a képi elemeket kivágták volna, mintha függetlenek lennének az alaptól, anélkül, hogy árnyékot vagy hullámot vetnének rá. Ha nem lennének kerettel körülhatárolva, az alapok *ad infinitum* folytatódna, ahogy a világ is a fényképen túl. A kereten belül szabadon lebegő – Ernst esetében szerves, Picabiánál gépi – pikturális elemek jelenlegi elrendezésükben mintha pillanatképszerűen megálltak és megdermedtek volna. Pontosan ez a nyugalom, ez a megállított mozdulattól fakadó erőteljes érzés az, amit a két kép összepárosítása hangsúlyoz. A hal és a hajó nem mozdul, a gép nem pumpál.

Mindkét képhez szöveg társul. Arp egy bővített képaláírással látta el Ernst képét, amelyben a „bélgőzhajó” és a „halcsontváz” válnak a történet főszereplőivé, amely szerint titokban együtt szöknek meg „2 óra” előtt. Picabia változatos kifejezéseket – „a karburátor gyermek,” „migréngömb,” „elpusztítani a jövőt,” „krokodilmódszer” – foglalt bele a kompozícióba, így megsejtetve a sematikusan ábrázolt gép és az emberi szexualitás mechanizmusa közti párhuzamot. Más szóval mindkét alkotás asszociatív olvasatokat fogalmaz meg azáltal, hogy a részek új jelentésű egésszé állnak össze. Mindkét mű kitér a nyugalom különös sajátosságára is. „Itt” – ahogy Arp szövege kezdi – „még mindig minden a lebeg.” A német idiomatikus kifejezés, „in der Schwebe sein” konnotációi: lebegőben van, függőben van, nincs eldöntve. A hal és a hajó valójában nem szöknek meg, az örökös bizonytalanság állapotában lebegnek. A sötét, kettészelt kört, amely Picabia kompozícióján majdnem középen helyezkedik el, körülveszi a jól látható „migréngömb” kifejezés, ami arra utal, hogy a szexuális aktus beteljesedés nélkül maradt; ez a *coitus interruptus* képe. Közös vonása ezeknek a nyomtatásban azonos méretarányban egymás mellé másolt, megkonstruált jeleneteknek vagy tablónak, hogy szemiotikailag hibásan működnek: a jelentésalkotás folyamata, az értelem létrejötte akadályba ütközik, fel van tartóztatva, illetve függesztve. A *Dada*globe „életlételi és elsőprő [...] örvénylő, szédítő, örökkévalóságának” háromnegyedénél történő mozgás hirtelen abbamaradása, a nyugtalanító pangás

²⁵ Lásd SUDHALTER, 2016, rekonstrukció, 106–107.

mozdulatlanná dermedti a befogadót. „Minden kifejezésre tett erőfeszítésnek” – ahogy Tzara később írja – „van egy elkerülhetetlen ellenpárja, egy tragikus értelme.”²⁶ A dada – a nyelv feldarabolására, újrakombinálására és láthatóvá tételére irányuló – erőfeszítéseinek szükségszerű kockázata a két mű összetett, képi *rigor mortis*ában jelenik meg. A jelölttől a jelet, a mondattól a szót, a kontextustól a képet, az egésztől a töredéket elszakítani olyan folyamat, amely le fogja leleplezni az eljárást. Láthatóvá fogja tenni a nyelvet, viszont kockázatokkal teli: a jelentés, a kommunikáció lehetősége várhatóan elvész; egy kiüresedett rejtjelet hagyva maga után, erőtlen, mozdulatlan, néma.

(Sudhalter, Adrian: *Tristan Tzara, Literary Montage, and Dadaglobe*. = *Before Publication. Montage in Art, Architecture, and Book Design*, Eds. Nanni Baltzer – Martino Stierli, Parks Books, Zürich, 2016, 44–56.)

Fordította: Major Réka

IRODALOM

- N. A. AUTOUR DU DADAÏSME: Le Vernissage Francis Picabia. = *Comoedia*, 12 December 1920, no. 2918.
- BEZZOLA, TOBIA – BRETON, ANDRÉ: *Dossier Dada*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005.
- BRETON, ANDRÉ: Genesis and Perspective of Surrealism. = *Art of This Century: Objects-Drawings-Photographs-Paintings-Sculpture-Collages, 1910 to 1942*. Ed. PEGGY GUGGENHEIM, New York, 1942.
- : *unpublished letter to Doucet, March 3, 1921*. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Fonds André Breton (B-IV- 6, 7210-9).
- DICKERMAN, LEAH : Dada’s Solipsism. = *Documents*, Fall 2000, no. 19.
- ERNST, MAX: *Max Ernst: Beyond Painting, and Other Writings by the Artist and His Friends*. New York, Wittenborn, Schultz, 1948.
- EVERLING, GERMAINE: *L’Anneau de Saturne: Picabia, Dada, Un roman d’amour*. Paris, Fayard, 1970.
- HAUSMANN, RAOUL: Fotomontage. = *a bis z: organ der gruppe progressive künstler*, Köln, Mai 1931, vol. 2, no. 16.
- HULTEN, PONTUS: *The Surrealists Look at Art: Eluard, Aragon, Soupault, Breton, Tzara*. Venice, CA, The Lapis Press, 1990.
- JAKOBSON, ROMAN: Dada. = *Vestnik teatra*, 1921, 82.
- : *Language in Literature*. Eds. KRYSZYNA POMORSKA – STEPHEN RUDY, Cambridge, MA – London Belknap Press, 1987.
- LE BON, LAURENT: *Dada*. Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

²⁶ TZARA: Le papier collé, 1931, 61. = HULTEN, 1990, 217.

PHILLIPS, CHRISTOPHER (Ed.): *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*. New York, Metropolitan Museum of Art, Aperture, 1989.

SANOUILLET, MICHEL: *Dada in Paris*. Cambridge, MA – London, The MIT Press, 2009.

SUDHALTER, ADRIAN (Ed.): *Dadaglobe Reconstructed*. Zürich, Kunsthaus Zürich – Scheidegger – Spiess, 2016.

TZARA, TRISTAN: Dada kiáltvány a gyenge szeretetről és a keserű szeretetről. = TZARA, TRISTAN: *Aa úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*. Vál. PARANCS JÁNOS, Budapest, Orpheusz, 1992, 54–68. [Dada Manifeste sur l’amour faible et l’amour amer. = *Littérature*, September 1920, no. 16.; = *La Vie des Lettres*, 1921, no. 4.; = *7 manifestes Dada*. Paris, Jean Budry, 1924.; = *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Trans. Barbara Wright, London, Oneworld Classics, 2011.]

–: Hogyan írjunk dadaista verset. = TZARA, TRISTAN: *Aa úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*. Vál. PARANCS JÁNOS, Budapest, Orpheusz, 1992, 60. [Pour faire un poème Dadaïste. = *Littérature*, September 1920, no. 15.; *La Vie des Lettres*, 1921, no. 4.; = *7 manifestes Dada*. Paris, Jean Budry, 1924.]

–: Le papier collé ou le proverbe en peinture. = *Cahiers d’Art*, 1931, vol. 6, no. 2.

–: Dada kiáltvány 1918. = TZARA, TRISTAN: *Aa úr az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*. Vál. PARANCS JÁNOS, Budapest, Orpheusz, 1992, 33–44.; = *Dadaizmus antológia*. Szerk. BEKE LÁSZLÓ. Budapest Balassi, 1998, 13–18. [Manifeste Dada 1918 = *Dada*, Zürich, December 1918, no. 3.]

–: Max Ernst et les images réversibles: A propos de sa récente exposition à la Galerie des ‘Cahiers d’Art’. = *Cahiers d’Art*, 1934, vol. 9, nos. 5–8.

–: News of the Seven Arts in Europe: A New Comic Opera by Stravinsky and the Latest Fermentations of Dada. = *Vanity Fair*, November 1922, vol. 19, no. 3.