

*Dragan Aleksić, a képzőművészeti kritikus (1901–1958)*

A képzőművészeti kritika csak egyik területe a Dragan Aleksić által kipróbált kreatív tevékenységeknek. Irodalmi és színházi kritikákat is írt, de érdekelt az újságírás és a film is, ugyanakkor költő, esszéista, regény- és drámaíró, valamint, mindenekelőtt dadaista is volt. 1901. december 28-án született a Korenica melletti Bunićban, iskoláit a vinkovci gimnáziumban kezdte. A zágrábi középiskolások lapjában, az Omladinában 1918-ban jelentek meg első versei, majd 1919 folyamán más horvát lapokban is. 1920 októberében a prágai egyetem szlavisztika szakos hallgatója lett, és egyben az ott kialakuló, Szerb-Horvát-Szlovén Királyságból érkező diákkolónia tagja. Röviddel Prágába érkezése után megismerkedik a dadaizmussal, ekkor Branko Ve Poljanskival és további néhány hazai kollégájával dadaista szeánszokat szervez, az elsőt már októberben, majd később még kettőt. Az első föllépés után „a Szent György téren lévő, tornaszerekkel teli teremben”<sup>1</sup> megismerkedik a cseh avantgárd egyik vezetőjével, Karel Teigével, a prodadaista Modern Kultúra Szövetsége–Devětsil (1920) alapítójával, amely a német dadaisták egyik prágai vendégszereplését szervezte. Cikkei jelennek meg a Národní politika című lapban, bokszolóként is megszerzi első tapasztalatait és megismerkedik a betűszedés szabályaival. A dadaista eszméket az „organikus művészet” – „orgart” elméletének segítségével önti formába, és a „kakotedragoizmust”<sup>2</sup> nevezi az alkotás alapelveként. Ezek után kapcsolatba lép a neves európai dadaistákkal: Kurt Schwittersszel (Hannover), Raoul Hausmann-nal, Walter Mehringgel, Richard Huelsenbeckkel (Berlin), Max Ernsttel (Köln) és Tristan Tzarával (Párizs), akikkel későbbi dadaista aktivitása során is együtt fog működni. Bécsben meglátogatja Kassák Lajost, és a magyar aktivista folyóiratban, a Mában megjelenik *Taba ciklon* című verse.

„Prágában a DADA reprezentál, és a siker szágult, mint a dobtúz” („U Pragu DADA daje reprezentaciju i uspeh leti kao bubnjarska vatra,“), írja egy jegyzetében 1921-ben a Zenit folyóiratban. A dadaista fogalmak fejlesztése a saját tevékenysége megvalósítása során, valamint ezeknek a fogalmaknak a recepciója az európai dada vezető alakjai körében meghatározza Dragan Aleksić helyét a mozgalomban: ő az első jugoszláv tag és a mozgalom balkáni vezetője. Egyetemi tanulmányainak félbeszakítása után (1921-ben, a nyári szünet után, a hivatalos irataival támadt problémák miatt nem tért vissza Prágába, hogy folytassa tanulmányait) Zágrábba megy, ahol Branko Ve Poljanski Kinofonjának, az 1921–1922 között megjelenő első jugoszláv filmes folyóiratnak dolgozik, de személyes ér-

<sup>1</sup> DRAGAN ALEKSIĆ: Vodnik dadaističke čete. = *Vreme*, 1931. január 6., XI. évf., 3243-as szám, 29–30 old.

<sup>2</sup> „Kakotedrago” – magyarul: „ahogytetszik”. – A ford.

deklődése továbbra is a dadaizmus felé vonzza. Munkatársa az *Út* című magyar aktivista folyóiratnak, amelyet Csuka Zoltán szerkeszt Újvidéken. Még prágai tartózkodása alatt, 1921 áprilisától barátok lesznek Branko Ve Poljanskival, és kapcsolatba kerül Ljubomir Micićtel, illetve a *Zenit* folyóirattal, amelyben különböző dadaista hangú szövegei jelennek meg (a tizennegyedik számig). A *Zenit* harmadik számában, 1921-ben megjelenteti az első szerb nyelvű dadaista kiáltványt, 1922 májusában és júniusában pedig két saját szöveget, a *Dada-Tankot* és a *Dada Jazzt*. Aleksić pozicionálódása az európai dadaista körökben, a Dada-klub megalapítása és a dadaista folyóiratok kiadása nagyon gyorsan Ljubomir Micić nemtetszését és hirtelen reagálását idézi elő, aki a *Zenit* folyóirat alapítójaként és szerkesztőjeként, valamint a zágrábi Zenit Galéria szervezőjeként magának szánta az avantgárd vezér szerepét. Ez a korábbi kollégák viharos és tartós nézeteltéréséhez vezetett.

Ugyanebben az évben Aleksić dadaista matinékon vesz részt: június 3-án Újvidéken, magyar aktivisták egy csoportjával, majd augusztus 20-án Eszéken, október 1-jén Vinkovciban (ahol a *Dada-Tank* és a *Dada Jazz* alkotói is megjelennek), végül november 3-án Szabadkán (a dada folyóiratok munkatársai mellett magyar aktivisták is részt vesznek). Mielőtt elkezdődött volna a matinésorozat, Dragan Aleksić május 14-én levelet intéz Tristan Tzarához,<sup>3</sup> amelyben beharangozza jövőbeli terveit; de közvetlenül az eszéki föllépés után is ír neki, 1922. augusztus 20-án, már nem a zágrábi, hanem a vinkovci címéről. Ennek az évnek a végén tudatosul benne, hogy a dadaizmus kimerítette a lehetőségeit, ekkor a mozgalom megszüntetése és a Belgrádba költözés mellett dönt.

Annak ellenére, hogy Aleksić tudatosan hagyott föl a dadaista gondolkodásmóddal, tevékenysége jelentős hatást gyakorolt a fiatal szerb szürrealista költőkre: Moni de Bulira, Rista Ratkovićra, Rade Drainacra és másokra. A Dragan Aleksić birtokában levő Yougo-dada Archívumban minden bizonnyal megtalálhatók voltak az európai dadaista központokban megjelenő folyóiratok példányai, a dadaista mozgalom vezető alakjaival folytatott levelezése, valamint a csere útján érkező munkáik, de ezt, akaratahoz híven, halála után megsemmisítették.

Aleksić Belgrádba költözésekor már megalakult a Moszkva szállóban tömörülő értelmiségi kör, amelyet egy ideig Művészek csoportjának is neveztek. 1923 folyamán Aleksić a *Misao*, a *Hipnos* és a *Tribuna* folyóiratok munkatársa; 1924-ben versei jelennek meg Moni de Buli *Crno na belo* című almanachjában, 1926-ban a *Večnostban*, 1928-ban a *Letopis Matice* srpskéban és az *Oktobarban*. Ugyanekkor,

<sup>3</sup> Aleksić két levelét őrzi a párizsi Bibliothèque littéraire Jacques Doucet Tristan Tzara-archívuma, amelyeket 1987-ben Patricia Stodolny fedezett fel, ezek francia fordítása olvasható: PATRICIA STODOLNY: Dada-Yougo 1920–1922. = *Migrations littéraires*, no. 10–11, Paris, automne-hiver 1989–1990, 29–30. Szerbiában, Patricia Stodolnyra hivatkozva Predrag Todorović teszi közzé a leveleket: PREDRAG TODOROVIĆ: U potrazi za Dadom. = *Književna reč*, 341. szám, Beograd, 1989. IV. 10., 1, 8; PREDRAG TODOROVIĆ: Dva pisma Dragana Aleksića Tristanu Cari. = *Književna reč*, 329. szám, Beograd, 1988. X. 10., 15. Itt szeretnék köszönetet mondani Brigitte Weltman Aron asszonynak, aki segítette Aleksić 1922. október 20-i levelének beszerzésében a Bibliothèque littéraire Jacques Doucet könyvtártól.

1922-től a *Vreme* napilap kulturális rovatának szerkesztője, amelybe egészen a lap megszűnése előtti pillanatig (1941. április 6.) irodalmi, film- és színházi kritikákat is ír. Boško Tokinnal együtt 1924-ben megpróbálnak maradandót alkotni a jugoszláv filmtörténetben is, de a Branimir Ćosić forgatókönyve alapján készült *Kačaci u Topčideru* (Topčideri zsványok) forgatásán meggyulladt a filmszalag, és a forgatás félbeszakadt. 1941-es letartóztatása és az átélt kínzások után, a *Vreme* napilap igazgatójának közbenjárására 1942-ben szabadult a Gestapo belgrádi börtönéből, de a tortúra következményei nyomot hagytak egészségi állapotán. Egyedül és elfeledetten élt, ágyhoz kötötte, idejét élete végéig a szomszéd gyerekek szórakoztatásával töltötte, akik szívesen hallgatták.<sup>4</sup> 1958 július 22-én halt meg, csak a *Film danas* folyóirat emlékezett meg róla néhány sorban.<sup>5</sup> Ugyanebben az évben, posztumusz, a *Književnost* című lapban megjelent néhány verse, majd Vasko Popa beválogatja az *Urnebesnik* (Hangoskodó, 1960) és a *Ponoćno sunce* (Éjféle nap, 1962) című antológiákba. Hosszú évekig Dragan Aleksić intellektuális hagyatékát főként a dadaista aktivitásaihoz kapcsolódó irodalmi oldaláról, majd későbbi versei alapján tanulmányozták, különösen a Gojko Tešić-kutatások keretében.<sup>6</sup> Aleksić dadaista munkásságának vizuális részével az *Enciklopedija likovnih umetnosti*-n (Képzőművészeti enciklopédia) kívül több szerző is foglalkozott a jugoszláv térség művészeti jelenségeinek vizsgálata során,<sup>7</sup> hogy aztán Radonja Leposavić<sup>8</sup> munkájával megkezdődjön ennek a művészeti területnek az alaposabb vizsgálata is.

Annak, hogy olyan hosszú ideig hallgattak Aleksićről a második világháború után, az lett az eredménye, hogy a személyisége szinte teljesen eltűnt a kultúránkban. Alig néhány fénykép árulkodik a külsejéről, egy levelében láthatjuk a kézírását, és ő maga 1926-ban, a *Večnost* (Örökkévalóság)<sup>9</sup> folyóiratban megjelent *Autobiografija* című szövegben így mutatkozik be, a dadaizmus szellemében:

Ahhoz öreg, hogy fiatal lehessen, képtelen a trapézjátékra. Érzékiség.

A pénz katonája, hogy szépírással papírra vethesse a »romantikus költő« szót.

Újságíró, bokszoló, borvedelő és emmentálizabáló. Test leírása magánban.

<sup>4</sup> Nagyon hálás vagyok a belgrádi Blagorodna Radaknak, hogy megosztotta velem a Dragan Aleksićről szóló emlékeit.

<sup>5</sup> VOJIN MĐORĐEVIĆ: Dragan Aleksić. Dada. = *Film danas*, I. évf., 4. szám, Beograd, 1958. augusztus 15., 2.

<sup>6</sup> Többek között, Gojko Tešić jelentette meg Dragan Aleksić szövegeinek gyűjteményét *Dada Tank* címmel (Nolit, Beograd, 1978.).

<sup>7</sup> A dadaizmus vizuális aspektusairól írt: Irina Subotić, Miodrag B. Protić, Vera Horvat Pintarić, Jerko Denegri, Arturo Švarc és mások. Lásd: JASNA JOVANOVIĆ: Kulturološka recepcija Aleksićevog dadaizma. = JASNA JOVANOVIĆ: *Demistifikacija apokrifija (Dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920–1922)*. Apostrof, Újvidék, 1999, 103–111.

<sup>8</sup> RADONJA LEPOSAVIĆ: Jugo-Dada. = *Tri+Četiri*, Belgrád, 1981, 10–16.

<sup>9</sup> DRAGAN ALEKSIĆ: *Autobiografija*. = *Večnost*, 4. szám, Belgrád, 1926. április, 1.

Viziológus semmiképp, útonálló szükség szerint, szellemes soha. Egy oroszlán és egy patkány tapasztalatával.

A jóindulat kalapot emel neki a parádékon.

Jaj nektek, ha nincs keményebb öklötök ennél a költőnél – keményebb öklök, szigorú versek.

### HÁROM LÉPÉSEL A TÖBBIK ELŐTT: AVANTGÁRDISTA

„A kép maga a szín. A szuprematista korlátlanul önmaga és színe sincs. [...] A fekete és a fehér létezik. A kanyargó szín mindennek az absztrakciója. A forma a Tükörjáték bolondozása. Nem kell a képre aláírás. [...] A kép maga a szín, a szintelenség vagy a kanyargás.”<sup>10</sup> Ebben a néhány mondatban Dragan Aleksic összefoglalta véleményét a kortárs vizuális művészetekről, amelynek a létrehozásában részben maga is részt vett a *Dada-Tank* és a *Dada Jazz* folyóiratok vizuális megoldásaival. Nem sokkal az után, hogy 1921 áprilisában a *Zenit*-ben közzéteszi dadaista manifesztumát, az ötödik számban Kurt Schwitters avantgárd tevékenységéről ír:<sup>11</sup>

„És mégis, ha a DADA maga a széttépettség, az egyik széttépettség éppen Schwittershez tartozik”, jegyzi meg Aleksic a szöveg elején, nyilván azzal a szándékkal, hogy megmutassa, a dadaizmus elnevezés nem egységes mozgalmat jelöl, hanem individuális megnyilvánulások összességét. Noha szabályok és rendszer nélkül, de a dadaizmus, folytatja Aleksic, világméretű mozgalommá vált, amelynek mégis van egy közös dimenziója: a különböző művészeti ágak szintézise: „ő a szobrok festői verssoraival zenél vagy zenei szobrokat fest a verseivel.” Schwitterset azonosítja a Merz-Kunsttal, az akadémiai és klasszikus elvvel szembehelyezkedő alkotással, amelyek Aleksic számára a művészet végét jelentő fenyegetések; az ő tolmácsolásában a Merz egyúttal és mindenek előtt kreatív állásfoglalás, lévén a műalkotás autonóm törvényein alapul. Kizárva a klasszikus művészeti alapanyagokat, és helyettük triviális, kidobott és értéktelen tárgyakat használva, Schwitters a saját környezetét pompás dada-univerzummá alakította, amelyet megtöltött vizuális, irodalmi és hangzó elemekkel. Az összegyűjtött régiségeknek ezt a konglomerátumát, amelyet az alkotó *Katedrálisnak* nevezett, Aleksic Schwittersnek a Gesamtkunst Merzre vonatkozó terveinek fényében vizsgálja, mint a dadaista szintézis tökéletes alkotását, amely nem csak anyagi elemeket, hanem a látás, az érintés, a szaglás és a hallás érzékszerveit is magába foglalja.

Ebben az értelemben Aleksic a *Katedrálisban* az abszolút műalkotást látja, de nem hagyja figyelmen kívül Schwitters – szintén „antianyagokból” készült – kolázsait sem, amelyek időnként kubizmusba és futurizmusba hajlottak (illetve, Aleksic szerint, Braque és Klee irányába). A jólétesült Aleksicnek nem kerülte

<sup>10</sup> DRAGAN ALEKSIC: Dadaizam. = *Zenit*, 3. szám, Zágráb, 1921. április, 5.

<sup>11</sup> DRAGAN ALEKSIC: Kurt Schwitters Dada. = *Zenit*, 5. szám, Zágráb, 1921. szeptember, 4-6.

el a figyelmét az sem, hogy Schwitters munkássága ellentétes a dadaista korpusz érdeklődési körével, és hogy az expresszionizmus elemeit tartalmazza, különösen a dada drámákban, de a szöveg végén mégis arra a következtetésre jut: „Schwittersnél mindenképpen a dadaista jelek kerülnek túlsúlyba”.

Kurt Schwitters-esszéje után a *Zenit* novemberi számában<sup>12</sup> megjelenik Vlagyimir Tatlinnak szentelt esszéje. A Schwitters-esszéhez hasonlóan ennek a struktúrája, szóhasználata és az Aleksic által hangsúlyozott álláspontja is a végletekig beilleszkedik a dadaista poétika szövegébe; a vizsgálat tárgyát képező művészek, ugyanúgy, mint Alexander Archipenko is, akivel egy későbbi szövegben foglalkozik, a saját idejükben és a saját módjukon meghatározó befolyással bírtak a dadaista, vagy más rokon avantgárd – futurista, konstruktivista, szürrealista – praxisra, ma pedig az európai modern művészet kulcsfiguráinak számíthatnak.

A Vlagyimir Jevgrafovics Tatlinról szóló szöveg egyféle folytatása Aleksic dadaista manifesztumának,<sup>13</sup> és a kortárs orosz művészet vívmányairól beszél. „Majakovszkij azt mondta, meg kell semmisíteni a régi » művészet « egész ócskavastelepét”, kezdi Aleksic, hozzátéve, hogy „Majakovszkij kitűnő ember”, ami a kreatív erupció előfeltétele. Ez a szöveg ugyanakkor (túlzott nagyozolás lenne esszének nevezni?) a konstruktivizmus mint az avantgárd művészeti tett, a modern kornak és az új orosz társadalom első bemutatásának számít a jugoszláv térségben, akár a *Zenit*-füzetek bevezetőjének is tekinthetjük a *Zenit*-füzeteknek, amelyek Micićnek az orosz művészekkel ápolat intenzív kapcsolataiból következtek: e füzetek közül a 17–18. az, amely a legtökéletesebben tükrözi a folyóirat szerkesztőjének ezen irányultságát. A *Zenit* folyóiratnak az első számokban kifejezetten expresszionista vizuális identitása már 1921 tavaszától a borító, a cím és a tördelés tipográfiai megoldásában konstruktivista jeleket mutat, s irányultságára utal a reprodukálásra kiválasztott művek alkotói névsora is: Tatlin, El Liszickij, Moholy-Nagy, Archipenko, Kassák, Rodcsenko, Malevics, Kandinszkij és mások. Sőt, az irodalmi folyóiratként induló *Zenit* harmadik számában megjelenik Dragan Aleksic már említett dadaista manifesztuma *Dadaizam* (Dadaizmus) címmel, valamint Egon Schiele három munkája is az európai művészet expresszionista irányzatairól szóló kitekintés kontextusában (Rastko Petrović, Ljubomir Micić, Virgil Poljanski stb.), azt üzenve ezzel az olvasóknak, hogy a folyóiratnak szándékában áll a művészetek vizuális szempontjaival is foglalkozni. Erre rímel a hazai szerzők (Foretić, France Kralj, M. S. Petrov vagy Bijelić) jelentős illusztrációinak a közlése is, akik olyan kortárs európai alkotók társaságában jelennek meg, mint Modigliani, Survage, Delone vagy cseh és német művészek. Másrészt, ez az orosz művészeteknek és Tatlinnak szentelt szöveg rámutat a „kelet–nyugat” (orient–occident) fölállásra és Micić szlogenjére „Világ művészei – egyesüljete!””, hogy mindez végül a már említett, „új orosz művészetnek” szentelt füzetben kulmináljon. A Tatlinról szóló,

<sup>12</sup> DRAGAN ALEKSIĆ: Tatlin HP/s x Čovek. = *Zenit*, 9. szám, Zágráb, 1921. november 8., 9.

<sup>13</sup> A *Dadaizmus* című manifesztum először a *Zenit* 3. számában jelent meg, majd ismét a Dada-Jazz című folyóiratban, 1922-ben.

dadaista hangú szövegnek alcíme is van: „Tatlin és a tatlinizmus. Le az egész esztétikával és művészet eddigi piperezésével!” A modern Oroszország egészséges művészetére úgy tekint, mint „az anarchizmus és a dilettantizmus rángásaira,,, „mint az „egészséges erők” követőjére. Az avantgárd szelleméhez hűen Aleksic a „tatlinizmust” vizsgálva cáfolja a művész örök zsenialitását, magától a művészet-től pedig elvárja az autonómiát és azt, hogy „rövid ideig tartson”. Ahogy tehát tagadja a régi művészet értékeit, úgy tagadja a művészet tartóssága iránti igényt is: a művészetnek csak a jelen pillanatban kell léteznie. A kreativitás csúcsát az ember és a fémből (vasból, sárgaréz-ből, bronzból, ezüsből) meg üvegből, papírból, gumiból, kaucsukból, fából készült gép ötvözésében látja.

Aleksic szövegének közvetlen apropója a *Tatlin tornya* néven is ismert konstrukció, amelyet az alkotó a *Harmadik internacionálé* emlékművének szánt, 1919-ben kezdett rajta dolgozni, és folytatta a munkát az elkövetkező években: egy monumentális acél- és üvegtornyot képzelt el – „elektromos százlábú görgeti a nagyságot a levegőn át”. A konstrukció úgy lett megtervezve, hogy egy harmadával nagyobb legyen a modern társadalom és a 19. század szimbólumánál, a párizsi Eiffel-toronymnál, és az új szovjet állam nagyságát és értékeit hivatott hirdetni, azét a helyét, ahol az új szovjet ember legyőzte a gravitációt, és ahol a „a fensőbbrendű agyember” uralkodik – hasonlóan Micić későbbi Barbarogénuszához. Az acélszerkezet kettős spirálján belülre Tatlin három épületet tervezett, amelyek különböző sebességgel forogtak volna: az első, egy kocka, egy év alatt fordult volna meg a tengelye körül, a második, egy piramis, egy hónap alatt, a harmadik, egy henger, egy nap alatt. A konstrukció csúcsára egy rádióadó került volna, valamint egy projektor, amely vizuális üzeneteket közvetített volna a felhők felé. Ez a terv az orosz konstruktivizmus legfontosabb figurájává tette alkotóját, a modernizmus céljait szolgáló művészet tervezőjét, ami alatt ő mindenekelőtt a forradalmi Szovjet-Oroszország céljait értette. Abbéli igyekezetében, hogy megvalósítsa a művészet és a technológia szintézisét, igyekezett a művészetet a mindennapok szolgálatába állítani, valamint megpróbálta művészetével kifejezni a huszadik századi élet dinamizmusát; mivel alkotásainak szeretett volna gyakorlati alkalmazást találni a való világban, Tatlint kevésbé foglalkoztatták a számításba jövő anyagok tulajdonságai, inkább a technológia és a gépek. Még a forradalom előtt alkotott domborművei és fából meg fémből készült, experimentális háromdimenziós konstrukciói révén Tatlin lett az orosz posztforradalmi konstruktivizmus vezető művésze. Noha magát nem tartotta konstruktivistának, és személyesen sem értett egyet a konstruktivizmus egyes elveivel, ezen szobrok megalkotása közben Tatlin újra kívánta értelmezni a művészet hagyományos fölfogását és a műalkotás folyamatát. Műveivel, különösen a *Harmadik internacionálé*nak szentelt, meg nem valósult emlékművel a valóság értelmezésének utópisztikus szimbólumává nőtt, ahelyett, hogy elérte volna gyakorlati célját, amely tevékenységének alapját képezte. Igyekezve a művészetet reklámozni a megalakulófélben lévő társadalom új eszméit, Tatlin anticipált néhány új tendenciát is, amelyek néhány évtizeddel

később teljesen megváltoztatják a szovjet művészetet, és az ő műveinél sokkal nagyobb sikerrel propagálták az új társadalom „értékeit”. Folyamatosan ragaszkodva a „kifejezőerőhöz”, Aleksić végül ezt írja: Tatlin konstrukciójához kapcsolódik Schwitters, a „káosz” dimenziójának bevezetésével, Kandinszkij az érzékelhető világból való kilépéssel („széttépettséggel”) és Chagall a szürreális dimenzióval („a korszerűség elvével”).

A témához való hozzáállásával, valamint a sajátos dadaista kifejezőmódjával, amely mentes volt a lexikai és helyesírási konvencióktól, Aleksić alapján kérdőjelezte meg a megállapodott esztétikai hipotéziseket, magát a művészetet, valamint a kritikai eljárásokat. Ahogyan a dadaizmus semmibe veszi mindazt, amit a hagyomány elfogadott a művészetben és az esztétikában, Aleksić is kiépíti a saját *antiesztétizmusát*, amely a teljes gondolat- és alkotói szabadságon (a már említett kakotodragoizmuson) alapul. Határozott, kritikai és destruktív álláspontjával kíméletlenül szembehelyezkedik az egyetemes civilizációs vívmányokkal, így a művészettel is. Érdekes, hogy Aleksić a művészeti jelenségekről írva először és elsősorban az új szobornak szentel figyelmet. Elsősorban az alkotások absztraktsága vonzza, mint „a művészet számára megfelelő fogalom”, valamint az alternatív (véletlen, eldobott, értéktelen) és az új anyagok (üveg, fém, beton, gumi stb.).

Dragan Aleksić utolsó dadaista kiadványa, a *Dada Jazz*, a *Dada-Tank*hoz képest bizonyos megnyugvást jelez – vizuálisan letisztultabb, betűkkel való játszódásra redukálódik, némi reklámmal, viszont hangzatos álnevek és agresszív dadaforizmusok nélkül, amelyek tulajdonképpen a dadaista eszmékre vonatkozó reklámüzenetek voltak –, és komolyabbnak tűnik, sőt, intellektuálisabbnak. Ez látszik a mellékletekben is: a *Dadaizmus*-kiáltvány újbóli megjelentetése mellett ott az Alexander Archipenko szobrászról szóló esszé. Ezeknek a szövegeknek a célja, mint a Zenitben megjelent, Kurt Schwittersről és Tatlinról szóló korábbiaké is, bizonyos művészeti dada-álláspontok proklamálása, amelyek egészében egy sajátos stílusjegységet alkotnak – már ha a dadaizmus esetében egyáltalán beszélhetünk stílusról. Aleksić következetesen megmarad a végletekig közvetlen, sőt, pökhendi és agresszív nyelvezet mellett, amely bővelkedik az önkényes szóalkotásokban és matematikai képletekben, amelyet át- meg át- szőnek az asszociációk és a dadaista metaforák, amelyek a mondat értelmét csak látszólag formálják a véletlenszerűen alakított szórend és szójátékok segítségével. Mégis, az esszék látszólagos dadaista káoszát uralják a precíz és kiforrottan megfogalmazott nézetek.

A rövid és lényegre törő mondatokkal, mint valami gyors, gyilkos nyilakkal, Aleksić, a dadaista kritikus, szembehelyezkedik saját korával, történelmével, annak folytonosságával. A dinamizmusért száll síkra („Egységnyi idő alatt minél több történést!”), és az alkotás új dimenzióját az absztrakcióban látja, azzal a megjegyzéssel, hogy „az általánossá válás, az te vagy, DADA”. Ezért aztán az általános dadaista Schwitters áll Aleksićhez a legközelebb. Schwittersről és az ő dadaista Merz-munkáiról írva Aleksić szélesebb körben vizsgálja a művészetet, szembehelyezve a sablonos akadémiizmussal Schwitters álláspontját, amely

lerombolja a művészeti ágak közötti határokat. „Ő a szobrok festői verssoraival zenél, vagy zenei szobrokat fest a verseivel. Schwitters az az ember, akit majd a jövő ismer el!”, teszi hozzá zárszóként Dragan Aleksić, kissé patetikusan, de jóstehetséggel megáldva. Schwitters Merz-szobrai és az említett szöveg megírása közötti rövid időre való tekintettel – és ez vonatkozik a másik két kritikai hangsúllyal megírt (Archipenkóról és Tatlinról szóló) irodalmi szövegre is – érdekes és ugyanakkor lényeges az az objektivitás, amellyel Aleksić tekinti át a poszt-kubizmus, az expresszionizmus, az absztrakt művészetek, az orosz futurizmus és szuprematizmus, valamint a kortárs avantgárd művészet egyéb fogalmainak problematikáját, és még jobban elgondolkodtató, hogy magyarázatai és nézetei mennyire közel állnak a mi korunkhoz. Alexander Archipenkóban Aleksić a szobrászat megreformálóját látja, és a hagyományos értékek tökéletes ellentétét. Az Archipenkóról szóló esszében fölbukkan Hans Arp és Ivan Puni neve is, ami arra enged következtetni, hogy Aleksić az ő munkásságukban látta a modern szobrászat egyik fő fejlődési irányvonalát. Sajnos a *Dada Jazz* folyóirat következő száma már nem jelent meg, így az esszé beharangozott folytatása sem, de a létező szöveg is – Archipenko szobrászatának legfontosabb elemeire alapozva – briliáns elemzése a konstruktivista szobrászatnak. A klasszikus szobrászatról alkotott elfogadott nézetekből kiindulva, amelyeket a homogenitás kifordított fogalma és az antik szépségideál szó szerinti alkalmazása jellemez – ez utóbbi volt ugyanis az összhang, a stabilitás és az elemző szimmetria elérésének egyetlen módja – Archipenko, hangsúlyozza Aleksić, saját rendszert alkot meg, amelyben a stabilitás meghátrál a gravitáció előtt; a gravitáció ugyanis nem föltételezi eleve a materialitás fogalmát, meghatározható a görbület fogalmával is. Ennek során azokra a spirális formákra gondol, amelyek Archipenko szobrait jellemzik, és amelyek a mozgást sugallják – mint a hagyománytól való elszakadás első megnyilvánulását. Archipenko az absztrakt elemek beemelésével magasabb szintre emeli az anyagot, és minden anyag esetében maximálisan kihasználja annak tulajdonságait, asszociálva szinergikus összjátékukra is. A színek beemelésével, ami nincs közvetlen kapcsolatban a festészettel, lehetővé teszi a lehetséges benyomások szintézisét; a szín tehát segíti az absztrakt materializálódását. A művészi élmény ereje mégis leginkább az ösztön romboló jellegében mutatkozik meg, és összetett gondolatmenet követi, amely az elemek szintetizálásához vezet; a formák ilyen értelmezése szükségszerű állomása az absztrakt építésének. Az absztrakt elemeknek köszönhetően az anyag egy magasabb szintre kerül – a felület és a plasztikusság optikája föltételezi a taktilitás meglétét, a megfoghatóságot. Ennek oka lehet a különböző anyagok használata is („az anyagok keverése – mulattság, kreolság, pederasztia”), ami az anyag hosszabb hatóidejét eredményezi. A keveréssel az absztrakt egész összességének teljesebb árnyalatát kapjuk – miközben a részek valóban különállók maradnak, mint a „pánfogalom” részei. Hasonló viszonyt lát Dragan Aleksić a „pándramák” összetevői között, amelyek a legkülönbözőbb kollektív és individuális gesztusok összeségét jelentik: odavetett káromkodásokat,



mozgást-képet-zenét-mimikát-fényt. „A legkülönbözőbb kollektív és individuális gesztusok összességét: kész gondolatokat és odavetett káromkodásokat, áthúzó-dó rendszereket és röplabdászerű antimozdulatokat, szó-kép-szobor, zene-mimika-fény stb. Mert mindig az anyagot lehet csak használni, tehát a kedvünkre való változtatást. Archipenko az anyagban a kompozíció mestere, variációi egyik pillanatban expresszív módon határtalanok, a másokban kubistásan behatároltak.”<sup>14</sup> A kritikai tudat ilyen előremozdulása lerombolja az egyetlen helyes rend és egyetlen funkcionális valóság meglétének állandósult fölfogását, repedéseket okozva a konzervatív kritika szilárd falában. A yougo-dada képzőművészeti aspektusai tekintetében ezek a szövegek valamiféle kapcsolatot képeznek aközött, amit a jugo-dadaizmus elméletként kínál, és a sokkal szerényebb gyakorlat között; valamiféle ellentételezést a meg nem valósult művekért – verbális kollázsok ezek, szövegszobrok és elméleti magyarázatok a hiányzó képről.

Néhány évvel az után, hogy Aleksić felhagyott a dadaizmussal, Moni de Buli a *Trakt* című versében szavakkal megfestette a portróját, a kritikus képét, aki képes volt ilyen briliáns elemzését nyújtani a kortárs művészetnek:

A szembeház felső emeletének kerekéből húzzátok ki a nedves fonalat, amellyel az üvegcső ingén levő monogram külső betűjét hímezték, óvatosan tegyétek keresztbe a fekete bulldoghangyák bukott birodalmi térképének lábát, ugyanazzal a szivaccsal töröljétek le az égről a megfelelő számú csillagot és várjátok meg az én írásbeli válaszomat.

A lány balra tart.

Ő minden este kiabál.

Ő csókkal illeti a sampinyon-spion bokszkesztyűjét.

Ő gyertyát szed a karácsonyfáról.

Ő élő higanyt eszik

Ő olyan nagyszerűen céloz, hogy amikor lőni kezd, úgy tűnik, a golyó szófogadó kiskutya, fut, pítizni a cél előtt.

Ő mindenekeelőtt egy gyöngéd nő.

Ő (bizisten) a mi szegénykénk.

Miután teljesítették a parancsomat, tekerjétek ki a nyakát a villanycsengőnek, egyszer a portásnak, kétszer a szobalánynak, háromszor csak azért is, nézzétek meg az idei halvaszületett művek listáját, röviden sirassátok el az alvást, és nagyjából a végére is értünk.<sup>15</sup>

Fordította: *Rajslji Emese*

<sup>14</sup> DRAGAN ALEKSIĆ: Archipenko. = *Dada Jazz*, Zágráb 1922, 12–15.

<sup>15</sup> MONI DE BULI: *Kiša oko Beograda*. Belgrád, 1926.