

KÁLMÁN C. GYÖRGY*

Folytatás, hasonlóság vagy szerkezeti azonosság?

A „dada” a 70-es években Magyarországon

Ez az írás nem a dada mozgalmának történetére összpontosít – inkább arra szeretne rákérdezni, hogy vajon azok a fejlemények, amelyek jóval a „történeti” dada után jelentek meg, úgy jellemezhetők-e, mint amelyek a dada folytatásai, vagy a dada előtti főhajtások volnának. A kérdés tehát röviden az, hogy vajon van-e bármiféle kontinuitása vagy hagyománya a dada mozgalmának.

Ugorjunk előre úgy ötven vagy hatvan évet. Példáim a késői 60-as, korai 70-es évek Magyarországról származnak. A kor avantgárdja igen sok komoly, figyelemreméltó művet hozott létre, a művészet valamennyi ágában – élénk és gyümölcsöző képzőművészeti élet volt, rengeteg izgalmas színházi kísérlet, és új, meglepő és innovatív irodalmi mozgásokat lehetett megtapasztalni. Ezeket a tendenciákat a hatalom nem sok rokonszenvvel figyelte: túrték őket, vagyis sem nem támogatták, sem nem tiltották. Valamennyien jól ismerjük a közép- és kelet-európai kultúrpolitika ezt a szakaszát, ahol is lehettek ugyan különbségek az egyes országok gyakorlatai között, de az alapszerkezetnek ez a működése azonos volt mindenütt.

Csakhogy az történt ebben a megszokott, bejáratott, már-már kedélyes színtérben, hogy különös jelenségek bukkantak elő – olyanok, amelyek határozottan provokatívak és izgalmasak voltak, és egyáltalán nem illeszkedtek a hagyományos képbe. Fiatal művészek – legális, féllegális vagy illegális keretek között – meghökkentő előadásokat (performance-okat, vagy ahogyan gyakran nevezték ezeket az akciókat annak idején, „happeningeket”) tartottak, „érthetetlen” szövegeiket olvasták fel, vagy furcsa és mulatságos képeikből rendeztek kiállításokat. Ami igazán zavarba ejtette a hatalmat, és új minőséget jelentett a rendszerben, az a megnyilvánulások akcionista jellege volt; a kiállítás, folyóirat-publikáció vagy színelőadás bevett (és ellenőrizhető, kiszámítható) hatásmechanizmusa helyett a közösségi, spontán, megjósolhatatlan hatású és kontrollálhatatlan szerkezetű *esemény* más és veszedelmesebb volt. Afféle kisebb forradalom volt ez az avantgárd forradalmán belül. Jóllehet ezek az akciók (és tárgyak) nem jutottak el nagyobb közönséghez, hatásuk szükségképpen eléggé korlátozott volt, mégis: a hatalom (a kultúrpolitika) meghökkenéssel és igencsak nagy ellenszenvvel fogadta őket. Egyszerűen nem tudta kezelni ezeket a helyzeteket, és kétségbeesve reagált – hol durvábban, hol nyugodtabban is elnézően.

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének a munkatársa. – A szerk.

Később hozok majd néhány példát, de előtte hadd összegezzem a (klasszikus) dada néhány elemét, hogy megmutassam: mi is az, ami újra felbukkant (vagy amikhez hasonló jelenségek újra előkerültek) a késői hatvanas és hetvenes években. Biztos, hogy hiányos a lista, és nem is túl alapos, de kiindulópontnak talán megteszi.

Először is – és talán ez a legfontosabb – , a dada elutasította az ideológiát. Jóllehet abban talán valamennyien egyetértünk, hogy a dada kifejezetten antimilitarista, háborúellenes mozgalom volt, élesen szembehelyezkedett az akkor már régóta dúló világháborúval, többek között éppen ezt tette neveltségessé, és a háborús világ örülségét építette bele a létrehozott művekbe – talán ez volt az egyetlen ideológiai mozzanat benne, és korántsem egyértelmű, magától értetődő, hogy ez az elem minden esetben és minden időben jelen lett volna a dadában. Az mindenestre igaznak tetszik, hogy a dada elutasított minden elméleti reflexiót csakúgy, mint ideológiai megfontolást, és persze nagyon távol állt tőle minden tudálékos érvelés. Nem vette egy percre sem komolyan az elméleteket és ideológiákat. Helyettük a nevetést választotta – az iróniát, a gúnyt, a szatírárt és a paródiát. (A manifesztumok, deklarációk, iránymutató kiáltványok egyenesen e megszólalásmódok paródiáinak tekinthetők: *eljátsszák* a véresen komoly, agresszív és felszólító erejű megnyilatkozások jellegzetességeit, de szemmel látható ellentmondásaikkal, gyerekes túlzásaikkal és gyakran felfoghatatlanságukkal rögtön kétségbe is vonják saját szavahihetőségüket.)

Másodsor: a dada kedveli a megszakítottságot, a koherencia hiányát és az irrelevanciát. Nem engedi, hogy a néző-hallgató belemerüljön egy atmoszférába, egy bizonyos hangulatba, minduntalan megtöri a folytonosságot, azáltal, hogy új és új elemeket vezet be valamely másik szférából. Állandóan megszakítja azt a komfortérzést, amit az olvasó vagy néző keres, azáltal (is), hogy nagyon különböző szövegeket vagy anyagokat helyez egymás mellé. Ide tartozik a kollázs technika is. A kollázsnek rengeteg változata és fajtája van – ott van közöttük például a metonimikus és a metaforikus kollázs különbsége. Az előbbi esetben az egymás mellé kerülő elemeket valamiféle folytonosság kapcsolja egymáshoz – szövegszerű, vizuális vagy materiális természetű – , míg az utóbbiban (a metaforikusban) az elemek egyike utal a másikra, referál rá, szimbóluma vagy helyettesítője a másiknak. Mármost a dada esetében gyakran az a benyomásunk, hogy a cél az, hogy az egymás mellé állított elemek között bármiféle viszonyt felszámoljon, kétségbe vonjon, a kapcsolatot felfoghatatlanná vagy értelmezhetetlenné tegye.

A koherencia hiánya (és a nonszensz vagy érthetlenség) ugyancsak jól ismert és széles körben használt dada-technika. Ez folytonosan felhívja a figyelmet arra, hogy a világ, amelyben élünk, kaotikus és reménytelen. Ott van továbbá az a tendencia, hogy a dada felforgatja a funkciókat – talán ez is ide, az inkoherenca technikáinak a körébe tartozik, de lehet esetleg külön technikának is tekinteni: arról van szó, hogy az egyes elemek (vagy rétegek) értelmezésének bevált, bevett módjait vagy felforgatják, vagy átértelmezik: a szó hangzása, maga a hangalak

sokkal fontosabbá válik, mint a hagyományos értelemben vett szójelentés, funkciója tehát a jelentéstől a hangzás irányába mozdul el; az írott szövegben a betű vizuális jelentést hordoz, és ennek megfelelően kell értelmezni, teljesen függetlenül a szöveg hagyományos értelmezhetőségétől; a színházi előadásban a cselekvés vagy a beszéd alárendelődik a látványnak, a maszknak, a jelmezeknek, színeknek, fényeknek és a színpadi látványnak. Röviden tehát: az eddig esetlegesnek, akcidentálisnak, alárendeltnek tekintett jellegzetességek válnak fontossá, a jelentés leglényegesebb elemeivé.

Az inkoherenca mindezen elemei hozzájárulnak a dada humoros természetéhez. A humor forrása itt az a kétségbeesett és hiábavaló erőfeszítés, hogy az értelmező megtalálja azt a releváns kontextust, amellyel értelmet adhat az értelmetlenségnek, ahol rendet teremthet, ahol megtalálhatja az utalások referenciáit (már ha vannak ilyenek, és el is vezetnek bárhová is). Amikor megértjük, felfogjuk, megérezzük, hogy a megértés vagy értelmezés hagyományos módszerei abszurdnak bizonyulnak – akkor ez nevetésre ingerel: részint a szöveg trükkjein, fogásain mulatunk, részint meg saját szellemi szerkezeteink, beidegződéseink unalmas, begyöpösödött, unalmas mivoltán.

Harmadszor: a dadának különös viszonya volt az individualizmushoz és a közösségiséghez – ez általában véve is probléma az avantgárd egészében, a legtöbb irányzatban. Egyfelől ugyanis a mozgalom – meghatározásából fakadóan – a közösség dolga, olyan csoport teremti meg, mozgatja és alakítja (át), amelynek tagjai kommunikálnak egymással; olyan iskola vagy *gárda*, amelynek tagjai kiállnak egymásért és megvédik egymást. Másfelől azonban az avantgardisták tipikusan individualisták, akik büszkén mutatják fel és reklámozzák saját, egyéni teljesítményüket, önálló elképzeléseiket. Minden avantgárd mozgalomban központi szerepe van az eredetiségnek és az újdonságnak, az egyéni leleménynek. Ez a két elv olykor ellentmondásba kerül egymással. Tzara nagyon erősen és hangsúlyosan individualista volt, és az egész mozgalmat úgy tekintette, mint ami ököreé összpontosult. És hozzátehetjük, hogy hiányzott az az ideológia, ami egyesítő vagy harcot segítő erő lehetett volna, vagy legalábbis valami védőernyő sokak feje fölött; voltak ugyan manifesztumok és nyilatkozatok, de ezekben mindig jelen volt a hiteltelenség-hihetetlenség egy (szándékolt) eleme, mintha csak mindannak, ami ott megíródott, az ellenkezője ugyanúgy deklarállható lett volna.

Most pedig képzeljük magunk elé a budapesti Egyetemi Színpadot. Bejön valaki, egy ötvenes éveiben járó szakállas férfi, és betol a színpadra egy nagy, fekete motorbiciklit. Elkezd hangosan felolvasni a mikrofonba, miközben nagyon-nagyon hangosan bőgeti a motort, amit meg is próbál túlkiabálni. A hangosan deklamált szövegből csak kis töredékeket lehet hallani, a motorbicikli zúgása elnyomja a felolvasást. Függyöny.

Képzeljük el ugyanazt a színpadot, ugyanabban a színházteremben. Bejön egy huszoneves fiatalember, légies, sápadt alak, hosszú, szőke haja a vállát éri. Előtte kottaállvány, vállán egy fehér galamb. Felolvas egy szöveget, amelyről nagyon

hamar kiderül, hogy telis-tele van egy rendkívül neves magyar generatív nyelvésztől vett idézetekkel – nyakatekert és természetellenes (de nagyon jellemző) példamondatokkal, amelyek igencsak mulatságosnak hatnak azok számára, akik ebben a nyelvészeti szaknyelvben nem mozognak otthonosan.

Vagy képzeljük el egy szabadtéri színpadot egy Budapesthez közeli kisvárosban, ahol egy szép napon megjelenik néhány fiatalember, és elkezd mindenféle nonszensz szöveget felolvasni, az összeverődő (de nem meghívott) közönség előtt. Néhány perc múlva az előadást a rendőrség szakítja félbe, amikor is az előadó fiatalokat eltávolítják a színpadról, és le is tartóztatják őket. Nem, ez nem a happening része volt, hanem valóságos rendőri közbelépés.

Mindhárom happening a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején történt, Magyarországon.¹ Ezeket dadaista akcióknak nevezném, és az alkotók egy része maga is dadaistának tekintette őket.

A motorbiciklis férfi a magyar avantgárd emblematisz alakja, Erdély Miklós volt: építész, festő, filmes, elméletíró, író, és mindezekben a területeken egészen kiváló. Nem volt dadaista, tudtommal soha nem is gondolta magáról, hogy az volna – de ez a happeningje mégis dadaistának nevezhető. A vers, amit felolvasott – s amellyel a motorbiciklit próbálta túlkiabálni – Weöres Sándor egy versének részlete volt: nagyszerű költemény, de aligha lehet az avantgárd költészet körébe sorolni. Ennek a happeningnek lehet adni modernista (vagy akár kultúrkritikai) értelmezést is: elgondolkodhatunk azon, hogy a jelenet alapvetően arról szól, mi a sorsa a költészetnek a hangos, technicizált, embertelen környezetben, ahol alig hallani egyáltalán a költészet szavát a bömbölő motorbicikli zajában. Csakhogy ez az értelmezés aligha férne össze Erdély ironikus alakjával és szemléletével, túlságosan is távol állna attól, ami Erdély tevékenységeinek kontextusából következne. A happening közönsége nagyot jót mulatott, az előadást nevetés kísérte: úgy értelmezték az akciót, mint az inkoherencia merész és egyértelmű demonstrációját. Egyfajta *kollázs*nak tekintették, amely két elemből állt: a motorbiciklijét egyre hangosabban üvöltető férfi alakjából, és ugyanebből a személyből, aki költeményt olvasott fel. Lehetetlenség bármiféle kapcsolatot vagy megfelelést találni a két elem között – és maga a tevékenység is egyszerűen nonszensz: miért akarna bárki felolvasni egy költeményt, ha az nem hallható, és miért nem állítja akkor le a motorbiciklit? Annak a kudarca, hogy ezeket az ellentmondásokat a közönség feloldja, és koherens értelmezést hozzon össze, éppúgy nevetést vált ki, mint ahogyan a dada műveinek hatásmechanizmusa működik.

¹ Az előadás megfogalmazásakor – az első két happening esetében – saját, halvány emlékeimre támaszkodtam. Maguk a happeningek, mint kiderült, sokkal többértű, bonyolultabb, nehezebben értelmezhető akciók voltak. Köszönöm KÜRTI EMESE segítségét, aki megírta, hogy Szentjóby happeningje 1973-ban volt (és aki itt írt részletesebben Szentjóby happeningjeiről: <http://exindex.hu/index.php?!=hu&page=18&id=4134>). Erdély happeningjéről MÜLLNER ANDRÁS szolgált további részletekkel, akinek ugyancsak köszönöm a segítségét: az ő *Tükör a sötétséghez. Erdély Miklós kollapszus orvó című kötetéről* (Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 2016) című könyvében (78.) van szó erről.

A második happeninget létrehozó akkor még nagyon fiatal és tehetséges művész ma is közöttünk van és alkot – Szentjóbly Tamás volt az, aki mesterének tekintette akkoriban a nyelvész Zsilka Jánost, ahogyan sokan mások is, az akkor avantgárd művészi közegeből. Zsilka igen vonzó, nagy tudású és hipnotikus alak volt, akit afféle guruként vagy varázslóként tiszteltek, annak ellenére – vagy éppen azért –, hogy igen bonyolultan kidolgozott, technikai-tudományos nyelven beszélt. A happening célja talán éppen valamiféle tiszteletadás lehetett, hommage a nyelvésznek, de végső soron – ismét csak – dadaista kollázsként jelent meg a közönség számára: a fiatal, hosszú szőke hajú férfi, fehér galambbal a vállán valamiképpen a béke szimbólumának tetszett, mintha csak egy angyal állt volna a színpadon – valami túlvilági lény, aki meglepő módon nyelvészeti szakszöveget olvas fel, amiben fura példamondatok vannak. Ismét csak nehéz nem érzékelni az inkohereciát, amely feloldhatatlannak, áthatolhatatlannak tetszik. S megint mintha valamilyen *action gratuite* volna a jelenet: minek hangosan felolvasni, közönség előtt – galambbal a vállon – egy tudós generatív nyelvészeti értekezés részletét?

A harmadik happeninget pedig olyan fiatal emberek szervezték, akik egyáltalán nem tekintették magukat (akkoriban még) művészeknek – később elismert festők lettek, és kiváló alternatív rockzenekart alapítottak Bizottság néven. Viszont kétség sem férhet hozzá, hogy dadaista szándékaik voltak, és ezt meg is fogalmazták (utólag gyakran nevezték magukat dadaistának). Ha ott egy szabad tér, egy szabadtéri színpad, ahová fel lehet állni, és ahol (reménybeli) közönség előtt szövegeket lehet felolvasni, ugyan miért ne lehetne élni ezzel a lehetőséggel, verset mondani és énekelni, minden rendszer, előre tervezés és cél nélkül? Ráadásul címet is adtak az akciónak: *Egy eszme zártosztályba vonulásának emlékére*. S ennek tetejébe még a happening egy új vallás első bemutatkozása (lett volna), amelynek neve Nalaja volt. Így azután a happening (ha félbe nem szakítja a rendőrség) humoros, mulatságos esemény volt (lett volna), minden szervezetség és koherens struktúra nélkül. Senki nem tudta (még a résztvevők sem), hogy mi is lett volna ez a bizonyos új vallás: ez bizonyos értelemben éppen annak a nagy, erős, egyesítő ideológiának volt a paródiája, amelyet az avantgárd új és új irányzatai mindig is szerettek felmutatni és meghatározó elemként az előtérbe tolni. Az ideológia kigúnyolása volt tehát.

Ezek a „művek” (akciók, happeningek, performance-ok) igen sok tekintetben hasonlítottak a dada fénykorára: meghökkentőek és viccesek voltak, „érthetlenségükkel” sokkoltak, és össze nem illő részekből álltak, nem volt semmiféle érzékelhető ideológiai háttérük vagy rejtett üzenetük. Szerkezetük szeszélyes volt, elutasították a hagyományos műfajokat és szabályokat, a szabadságot és korlátozhatatlanságot ünnepezték. És éppen ez, éppen ezért, rendkívül veszedelmesnek látszott a totalitáriánus hatalom szempontjából. A hatalom számára mindig is nehézségeket okozott, hogy azonosítsák, besorolják vagy akár csak megnevezzék a megtúrt művészet meghúzó ideológiákat (ideértve természetesen az avantgárdot). Gyakran hívták ezeket misztikusnak; vagy – olykor – egzisztен-

cialistának (a szó valódi jelentésétől függetlenül, ezt afféle szitokszónak használták); vagy egyszerűen polgárinak. Mindenesetre nem volt nagyon nehéz, végül is megoldható volt megfelelő dobozt találni ezeknek a művészi mozgalmaknak és alkotásoknak. De hát mit lehet kezdeni azzal, ha nem találnak a mozgalom vagy mű mögött megragadható, látható ideológiát? Sőt: nemcsak, hogy nincs ott, hanem az alkotók egyenesen tagadják bármi ilyesminek a meglétét? Mire lehet menni egy vallással, amiről senki nem is tud semmit? Azok az ideológiák, amelyek különböznek az állam és a párt ideológiájától, vagyis „nem szocialista” (vagy „szocializmusellenes”) ideológiák, lehetnek ugyan veszélyesek, de elhelyezhetők, megkaphatják a maguk címkéjét, és ennek megfelelően lehet kezdeni velük valamit – az ideológia (meg)tagadása túske a köröm alatt.

Tehát – ismétlem – ezek a dadaista művek és akciók forradalomnak számítottak a „mainstream” avantgárd forradalmán belül: ha a szocializmus időszakában az egyik legfontosabb kérdés a szólás szabadsága volt, akkor a neodada a nonszensz megszólalás szabadságának kérdését vetette fel. Hol vannak szabadságunk határai? Ha nem tehetjük azt, ami veszedelmes volna a hatalomra nézve – akkor tehetünk-e mást, bármit, aminek semmi köze nincs a hatalmi viszonyokhoz, nincs benne politika, nincs ideológia, csak egyszerűen olyasvalami, amihez pillanatnyilag éppen kedvünk van, még ha értelmetlen is? Miért ne?

A kérdés az, hogy ezek a dadaista jelenségek – és lehet még egy sor másik is, efelől semmi kétség – vajon közvetlen folytatásai-e a „történeti” dadának magának, vagy pedig e kapcsolat természete más jellegű. Bár a művészek egészen biztosan ismerték a dadát, a kapcsolat mégsem történelmi vagy hatás-jellegű. A magyar avantgárd története alapvetően megszakítottságokkal jellemezhető – nem folytonos, hanem nagyon is töredezett történet. Számos alkalommal és számos okból szakad félbe. Lehet, hogy a vizuális művészetekben és a zenében erősebb a kontinuitás – de az irodalomban, a színházban és a filmben a történeti avantgárdot fel kell fedezni és újra meg újra ismét ki kell találni. Így azután elég kétséges volna azt állítani, hogy mivel a 60-as évek művészei jól ismerték a dadát, kézenfekvő volna, hogy fel is használták – s tegyük hozzá, amiről a konferencián Kappanyos András beszélt, hogy a magyar dada „hiányzó láncszem”: megvannak az elemei a magyar avantgárdban, de nincs olyan látható és evidens hagyomány, amelyre támaszkodni, amire utalni, amihez visszanyúlani lehetne. Ha nincs szó folytonosságról – nevezzük ezt hasonlóságnak? Igen, ez kézenfekvőnek látszik. Nyilvánvaló, hogy az új dadaista művek éppen úgy festenek, mint a régiek, számos tekintetben. Persze az anyagok is, a technikák is sokat változtak, de az alapvető elemek azonosak maradtak.

De akkor – harmadszor – strukturális azonosságról van-e szó, vagy hasonlóságról? Itt már sokkal óvatosabbnak kellene lennünk. A kontextus nagyon erősen különbözik a klasszikus és az új dada-művek esetében, márpedig ez egyértelműen része magának az alkotás struktúrájának. Ezen a konferencián is hallottunk arról, hogy a futurizmus éppúgy nagyon fontos kontextusa volt a dadának, aho-

gyan az első világháború maga a dada közönsége (hallgatósága, nézői, olvasói) ugyancsak erősen különbözött – részint azért, mert a tízes években a futurizmus és a háború alakította annak a közönségnek a befogadói szokásait, várákosait, konvencióit, részint pedig mert annak a közönségnek a számára természetes dolog volt az avantgárd szabad fogyasztása: az olvasók-nézők gyakorlatilag korlátozás nélkül hozzáférhettek (volna) a művekhez (bármilyen szűk volt is ez a közönség) – nem volt elnyomás, a művészi kifejezés (és a művészet-közönség kapcsolata) szabad volt. És persze a közönség diszpozíciója is más volt – más volt a tudás, az ismeretanyag, a tapasztalatok, a művészeti szocializáció.

Összefoglalva tehát: a 70-es évek elejének magyar művészete úgy használta fel vagy teremtette újjá a dadát, hogy ez a művészi szabadság megfelelő kifejezőeszközzé vált. Ebben a tekintetben ez a fejlemény tipikusan közép- és kelet-európai jellegzetességeket mutat: az avantgárd elnyomott, marginalizált pozíciója váltotta ki, és talán nem is illeszkedett pontosan a kor európai folyamataiba. Két hipotézist lehetne ezért konklúzióként megfogalmazni – ezzel kezdődhetett volna ez az előadás, de hát vegyük ezt afféle dadaista gesztusnak. Az egyik az volna, hogy elképzelhető: a dada még ma is aktív, működőképes, megvan benne az az erő, az a potenciál, ami képes meghökkenteni és provokálni a közönséget, és talán meg is neveteti. Negyven évvel ezelőtt újra ki lehetett találni, és ez ismételtető újra és újra, talán ma is. A második hipotézis az, hogy a dada elemei és technikái talán jobban láthatók – vagy más látószögből vehetők szemügyre –, ha a továbbélést vesszük figyelembe: azt a módot, ahogyan időről időre feltámad, jóval azután is, hogy már halottnak nyilvánították.