

VSEBINA



4 IZ DNEVNIKA HUGA BALLA

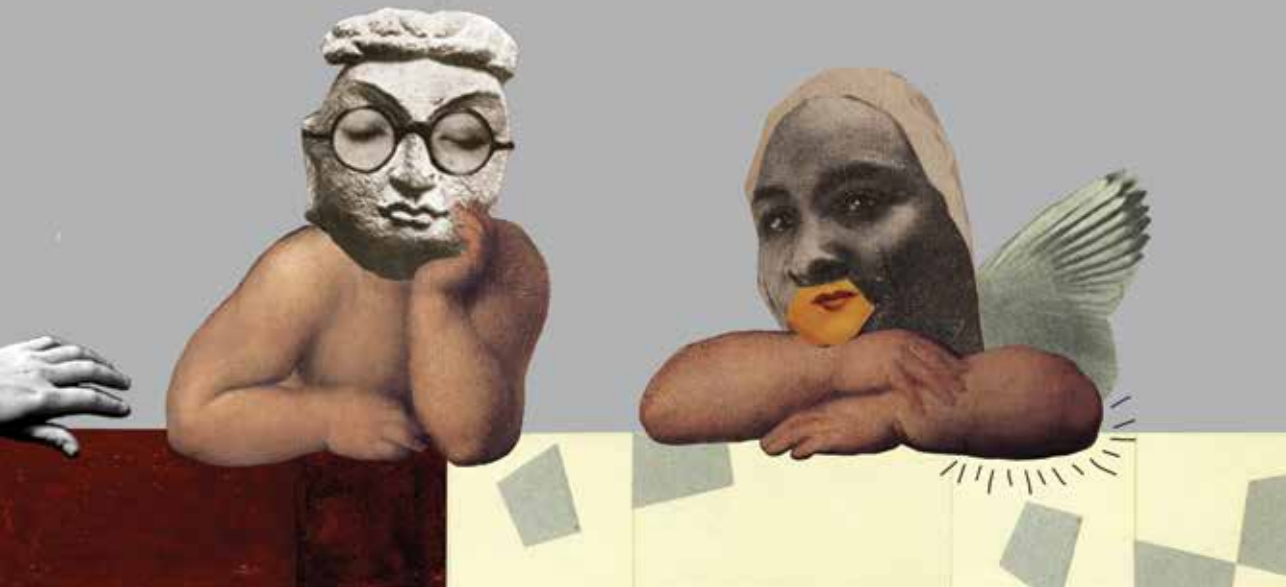
9 Tristan Tzara **KAKO SEM POSTAL OČARLJIV, PRIJETEN IN ZABAVEN**

10 Richard Huelsenbeck **RAVNINA**

12 Jean Arp **KASPAR JE MRTEV**

14 Miklavž Komelj **DADAnes (Tri teze)**

26 Tristan Tzara **SRCE NA PLIN (fotografije)**



Jaša Koceli

CAFE DADA

Po motivih del dadaistov

Prva slovenska uprizoritev

Premiera 12. decembra 2013

Režiser in avtor koncepta **JAŠA KOCELI**

Dramaturginja **EVA MAHKOVIC**

Scenograf **DARJAN MIHAJLOVIĆ CERAR**

Kostumografka **BRANKA PAVLIČ**

Avtor glasbe **MIHA PETRIC**

Lektor **MARTIN VRTAČNIK**

Umetniška sodelavka pri scenografiji **LENKA ĐOROJEVIĆ**

Oblikovalec svetlobe **BOŠTJAN KOS**

Projekt so podprli **Veleposlaništvo Švice, Švicarski kulturni sklad Pro Helvetia** in **Slovenske Železnice**.

Zahvaljujemo se **Mileni Lebar, Adrianu Notzu, Katarini Kukovič, Maticu Kriterju, Miklavžu Komelju, Marti Kosturski, Zvezdani Novakovič** in **Sebastijanu Horvatu**.

Organizator predstave **Jani Fister**

Tehnični vodja **Jože Logar**

Vodja scenske izvedbe **Janez Koleša**

Vodji tehničnih ekip **Matej Sinjur** in **Branko Tica**

Vodja tonskih tehnikov **Sašo Dragaš**

Vodja osvetljevalcev **Branko Šulc**

Vodja frizerk **Jelka Leben**

Vodja garderoberk **Angelina Karimović**

Rekviziterja **Sašo Ržek** in **Borut Šrenk**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.



Hugo Ball **MATEJ PUC**

Emmy Hennings **NINA RAKOVEC**

Tristan Tzara **DOMEN VALIČ**

Richard Huelsenbeck **JERNEJ GAŠPERIN**

Jean Arp **JURE HENIGMAN**

Marcel Janco/André Breton **JURE KOPUŠAR** k. g.

IZ DNEVNIKA HUGA BALLA

Zürich, 1916

2. februar

»Cabaret Voltaire. Pod tem imenom se je oblikovala skupina mladih umetnikov in pisateljev, katere cilj je ustvariti središče za umetniško razvedrilo. Ideja kabareta so nastopi gostujočih umetnikov, ki se bodo na dnevnik srečanjih predstavili z glasbenimi recitali in branji. Mladi umetniki Züricha so ne glede na svojo umetniško usmeritev vabljeni, da pridejo s predlogi in prispevki« (obvestilo za tisk).

5. februar

Prostor je bil popolnoma natlačen, veliko ljudi sploh ni prišlo do sedežev. Okrog šestih zvečer, ko smo bili še vedno sredi zabijanja in obešanja futurističnih plakatov, je prispela delegacija štirih majhnih mož orientalskega videza s portfolii in slikami pod roko, kar naprej so se vljudno priklanjali. Predstavili so se kot Marcel Janco, slikar, Tristan Tzara in Georges Janco, imena četrtega pa nisem ujel. Tam je bil tudi Arp, tako da smo se lahko sporazumeli brez odvečnih besed. Kmalu so na steni skupaj z drugimi lepimi predmeti viseli Jancovi razkošni *Nadangeli*, Tzara pa je prebral nekaj pesmi v tradicionalnem slogu, ki jih je dokaj očarljivo vlekel na dan iz mnogih žepov svojega plašča.

11. februar

Prispel je Huelsenbeck. Zavzema se za močnejši ritem (črnski ritem). Literaturo bi najraje kar zabil v zemljo.

26. februar

Pesmi Morgensterna in Lichtensteina.

Vsi smo nekako neopisljivo omamljeni. Mali kabaret poka po šivih. Postal je poligon za nora občutja.

1. marec

Arp se je izrekel proti pompozni bogovom slikarstva (ekspresionistom). Pravi, da so Marcovi biki predebeli, Baumannove in Meidnerjeve kozmogonije in nore zvezde ga spominjajo na zvezde Bölscheja in Carusa. Stvari bi raje videl bolj urejene in manj muhaste, z manj barve in poezije. Namesto naslikanih različic *Stvarjenja* in *Apokalipse* priporoča ploskovito geometrijo. Ko zagovarja primitivno, ima v mislih začetne abstraktne skice, ki se kompleksnosti sicer zavedajo, a se jim raje izogonejo. Čustvo mora stran in isto velja za analizo, če se le-ta zgodi zgolj na platnu. Ljubezen do kroga in kocke, do ostro sekajočih se linij. Naklonjen je čistim (najraje natisnjenim) barvam (živobarven papir in tkanina), zlasti pa občuduje

tehnično preciznost. Menim, da ima Kanta in Prusijo rad zato, ker se zavzemata za geometrične delitve prostora. Vsekakor ima srednji vek rad predvsem zaradi heraldike, ki je obenem fantastična in natančna in obstaja v svoji celovitosti do zadnje obrobe. Če ga prav razumem, ga bolj kot izobilje zanima poenostavitev. Umetnost ne sme zasmehovati stvari, ki jih lahko prevzame iz amerikanizma in asimilira v svoja načela – ali pa bo zaostala v sentimentalnem romanticizmu. Za Arpa ustvarjanje pomeni ločevanje sebe od medlega in nebuloznega. Stremi k očiščenju domišljije in osredotočenju na odpiranje ne njene zaloge podob, temveč tistega, iz česar so podobe narejene. Predpostavlja, da so domišljijске podobe že same po sebi zmesi. Umetnik, ki deluje iz nebrzdane domišljije, se slepi o svoji izvornosti, saj uporablja material, ki je že oblikovan, in tako le izpopolnjuje.

Producere pomeni »proizvesti«, »ustvariti«. Ni treba, da gre za knjige. Ustvariti je mogoče tudi umetnike. Resničnost se začne na točki, ko stvari izzvenijo.

4. marec

RUSKI VEČER

Dobrovoljni gospod Dolgalev je požel aplavz, še preden je stopil na oder. Predstavil je dva humorna komada Čehova, potem je zapel nekaj ljudskih pesmi. (Si lahko predstavljaš, da kdo prepeva ljudske pesmi Thomasu ali Heinrichu Mannu?)

Neznana dama je prebrala Turgenjevo *Jeguročko* in nekaj Nekrasovih pesmi.

7. marec

Nedelje smo prihranili za Švicarje. Vendar so mladi Švicarji za kabaret preveč previdni. Neki odlični gospod se je poklonil trenutnemu stanju svobode in zapel pesem o *Mladi devici Lizi*, zaradi katere smo vsi zardeli in se zastrmeli v tla. Neki drugi gospod je nastopil s *Hrastovimi pesmimi*.

11. marec

Huelsenbeck je bral. Ko vstopi, svojo palico iz trstikovca drži v rokah in z njo občasno zamahne okrog sebe, kar razburi publiko. Ljudje mislijo, da je aroganten. Vsekakor je videti tako. Njegove nosnice valovijo, obrvi so privzdignjene. Bere ob spremljavi velikega bobna, zraven pa vpije, žvižga in se smeji. /.../ Njegova poezija je poskus, da bi v melodijo ujel celoto naše neopisljive dobe, vseh njenih špranj in razpok, njenih zlih, norih domislekov, njenega hrupa in praznega ropota. Iz fantastičnega uničenja se smehlja gorgonina glava brezmejne groze.

15. marec

Kabaret potrebuje počitek. Zaradi vse napetosti dnevni nastopi niso le naporni, temveč naravnost ohramljajoči. Sredi množice začnem kar trepetati. Potem preprosto ne morem naprej, spustim vse in pobegnem.

26. marec

Danes sem prvič prebral *Untergang des Machetanz (Padec zlaganega plesa)*. Gre za prozno delo, v katerem sem opisal življenje, ki ga spodjedata groza in panika: pesnik, ki trpi za strašnimi, nerazložljivimi depresijami, zapade v nevrotične krče in paralizo. Izhodišče je strastno lucidna prekomerna občutljivost. Pred svojimi impresijami ne more pobegniti ali jih obvladati. Nazadnje podleže podzemnim silam.

30. marec

Včeraj so se pod eno streho združili vsi slogi zadnjih dvajsetih let. Huelsenbeck, Tzara in Janco so nastopili s »simultano pesmijo«. Gre za kontrapunktalni recitativ, pri katerem istočasno govorijo, pojejo, žvižgajo ipd. trije ali več glasov, in sicer tako, da se iz kombinacij izčisti elegična, humorna ali bizarna vsebina komada. /.../ Šumi (na primer več minut trajajoči rrrrrr ali pa poki, sirene ipd.) so po energiji močnejši od človeških glasov.

Pri simultani pesmi gre za vrednost glasu. Človeški organ predstavlja dušo in individualnost ter njena pohanjanja z raznimi demoničnimi sopotniki. Šumi predstavljajo ozadje – vse neartikulirano, pogubno, odločilno. Pesem poskuša osvetliti dejstvo, da so človeka pogoltnili mehanistični procesi. V tipično zgoščeni obliki prikazuje konflikt med človeškim glasom (*vox humana*) in svetom, ki mu grozi, ga preganja in uničuje, svetom, katerega ritem in hrup sta neizogibna.

4. april

Izobčenci in dekadenti živijo, tisti, ki so nasprotovali njihovi pravici do nebes, pa so izginili. Kako je to mogoče? Morali so biti bolj razumni in manj zli, kot se je zdelo. Ampak ali nista smrt in hudič identična? Ali je nujno, da je tisti, ki lahko umre, prej tudi živel? Ali ni že od samega začetka obtičal v materiji? Vsa hierarhija in morda ves svetovni red sta odvisna od trajnosti in njenih gradacij. Vse, kar je mogoče nadomestiti ali preseči, je že sedaj končano.

S H-jem (Huelsenbeckom) se lahko dobro pogovarjaš, četudi ali prav zato, ker v resnici ne posluša. Preveč vé instinktivno, da bi priznaval besede in ideje. Debatirava o umetnostnih teorijah zadnjih desetletij, vselej glede na vprašljivo naravo umetnosti same, njeno popolno anarhijo, njen odnos do občinstva, rase in sodobne kulture. Mogoče bi bilo reči, da za naju umetnost ni konec – za to je potrebne več čiste naivnosti –, temveč priložnost za pravo percepcijo in kritiko časa, v katerem živimo. Obe sta bistveni za izrazit, karakterističen slog. Ta ni tako preprosta stvar, kot si pogosto predstavljamo. Kaj lahko pove lepa, harmonična pesem, če pa je nihče ne prebere, ker nima ničesar skupnega z občutji časa? Kaj lahko pove roman, če ga beremo zaradi kulture, pa je v resnici daleč stran od tega, da bi se kulture vsaj dotaknil? Najine debate so goreča iskanja specifičnega ritma in zakopanega obraza naše dobe, njenih temeljev in bistva, možnosti tega, da bi jo premaknili, njenega prebujenja. Umetnost je zgolj priložnost, metoda za takšen cilj.

11. april

Govori se o načrtih za »Združenje Voltaire« in mednarodno razstavo. Naši večeri se nagibajo k antologiji, ki naj bi jo kmalu izdali. H. (Huelsenbeck) je proti »organizaciji«, ljudje je imajo dovolj, pravi. Tudi jaz tako mislim. Ni treba, da kaprica postane umetniška šola.

14. april

Naš kabaret je gesta. Vsaka beseda, ki je tukaj izgovorjena ali odpeta, govori vsaj eno stvar: da temu ponižujočemu času ni uspelo pridobiti našega spoštovanja. Kaj na našem času bi lahko bilo spoštovanja vredno ali impresivno? Njegovi topovi? Naš veliki boben jih preglasi. Njegov idealizem? Ta je že dolgo tarča posmeha tako v svoji ljudski kot akademski izvedbi. Velikopotezni pokoli in kanibalska junaštva? Naše spontane nespametnosti in naš entuziazem po iluziji jih bosta uničila.

7. maj

»Zvezda kabareta pa je gospa Emmy Hennings. Zvezda mnogih noči kabareta in pesmi. Že pred leti je stala pred šuščečo rumeno zaveso nekega berlinskega kabareta, z rokami v bokih in živahna kot cvetoč grm. Danes kaže isti drzni obraz, izvaja iste pesmi s telesom, ki se ga je žalost od takrat le nekoliko dotaknila« (*Zürcher Post*).

24. maj

Pet nas je. Izjemno je, da se pravzaprav nikoli popolnoma in simultano ne strinjamo, čeprav se strinjamo v bistvenih vprašanjih. Konstelacije se spreminjajo. Zdaj isto menita in sta neločljiva Arp in Huelsenbeck, zdaj Arp in Janco združita moči proti H-ju, potem H. in Tzara proti Arpu in tako naprej. Privlačnost in odpor se nenehno obračata. Že zamisel, kretnja, majhna nervoza je dovolj, da se konstelacija spremeni, a brez resne grožnje za našo skupinico.

Trenutno sem si posebej blizu z Jancom. Visok, suh mož je, ki ima to izrazito lastnost, da ga je sram tuje neumnosti in bizarnosti, potem pa z nasmehom ali nežno kretnjo prosi za razumevanje. Edini med nami je, ki za spopad z našo dobo ne čuti potrebe po ironiji. /.../

4. junij

V publikaciji *Cabaret Voltaire* s prispevki sodelujejo Apollinaire, Arp, Ball, Cangiullo, Cendrars, Hennings, Hoddis, Huelsenbeck, Janco, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, Van Rees, Slodki in Tzara. Na dvaintridesetih straneh revije je nastala prva sinteza modernih umetnostnih in literarnih šol. Svoja dela so prispevali ustanovitelji ekspresionizma, futurizma in kubizma.

12. junij

Kar imenujemo Dada, je farsa ničnosti, v katero so vpletena vsa višja vprašanja, je gladiatorska gesta, igra oguljenih ostankov, smrtni nalog vzvišeni morali in izobilju.

Dadaist ljubi nenavadno in absurdno. Zaveda se, da se življenje vzpostavlja v nasprotjih in da njegova doba kot še nobena doslej stremi k uničenju velikodušnosti. Zato z veseljem sprejema vsakršno obliko maske, vsakršno igro skrivalnic in moč preličenja. V vrtincu neznanse nenaravnosti se mu vse neposredno in primitivno zdi neverjetno.

23. junij

Izumil sem novo obliko poezije, »Verse ohne Worte« (pesmi brez besed) oziroma »Lautgedichte« (zvočne pesmi), v katerih je ravnotežje samoglasnikov razporejeno izključno glede na vrednost začetnega zaporedja. Prvo od teh pesmi sem prebral drevi. Za branje sem si naredil poseben kostum. Moje noge so bile v valju iz svetleče modre lepenke, ki mi je segala do bokov, tako da sem bil videti kot obelisk. Čez sem nosil velikanski ovrtnik iz kartona, ki je bil znotraj pobarvan škrlatno, zunaj pa zlato. Na vratu se je zapenjal tako, da sem z dviganjem in spuščanjem komolcev ustvaril videz premikanja peruti. Nosil sem tudi visok, belo-modro črtast čarovniški klobuk.

Na vse tri strani odra sem proti občinstvu postavil notna stojala, na katerih je bil rokopis moje pesmi v rdečem svinčniku. Bral sem od enega stojala do drugega. Tzara je vedel za moje priprave, tako da je šlo za pravo malo premiero. Vsi so bili radovedni. V valju nisem mogel hoditi, zato so me v temi prinesli na oder. Počasi in slovesno sem začel:

*gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim ...*

Naglasni so postajali globlji, poudarki močnejši, zvok konzonantov ostrejši. Kmalu mi je postalo jasno, da če hočem ostati resen (kar sem vsekakor hotel), moj način izvajanja ne sme biti enakovreden pompozni in-scenaciji. V občinstvu sem videl Brupbacherja, Jelmolija, Labana, Mary Wigman. Ustrašil sem se, da se bom osramotil, in se spravil k sebi. Do tega trenutka sem za desnim stojalom končal *Labadino pesem oblakom* in za levim začel *Slonjo karavano*. Zdaj sem se obrnil k srednjemu stojalu in energično mahal s krili. Težke sekvence samoglasnikov in bobneči ritem slonje hoje so mi omogočili še zadnji crescendo. A kako se bom prebil do konca? Videl sem, da nimam druge izbire, kot da moj glas zapoje starodavno melodijo duhovniških žalostink, tiste vrste liturgičnega prepevanja, ki zavija po vseh vzhodnih in zahodnih katoliških cerkvah.

Ne vem, kaj me je napeljalo na to glasbo. Začel sem z monotonim prepevanjem, kot da gre za cerkveno žebranje, in se trudil, da ne bi bil le videti resen, temveč bi to tudi zares bil. Za trenutek je bilo, kot da izpod moje kubistične maske gleda začuden obraz desetletnega dečka, ki trepeti in požrešno požira duhovnikove besede v rekviemih in mašah njegove domače župnije. Potem so ugasnile luči, kot sem ukazal, in vsega preznojenega so me kot čarobnega škofa odnesli z odra.

Odlomek iz zbornika besedil Huga Balla *Flight Out of Time* je prevedla Eva Mahkovic.

Tristan Tzara

KAKO SEM POSTAL OČARLJIV, PRIJETEN IN ZABAVEN

Spim zelo pozno. Samomor delam na 65 %. Moje življenje je zelo poceni, zame je samo 30 % življenja. Moje življenje ima 30 % življenja. Manjkajo mu roke, niti in nekaj gumbov. 5 % je odrejenih za napol jasno omamljenost z malokrvnim prasketanjem. Teh 5 % se imenuje DADA. Tako poceni je življenje. Smrt je malo dražja. Ampak življenje je očarljivo in smrt je enako očarljiva.

Pred nekaj dnevi sem bil na sestanku bebcev. Tam je bilo veliko ljudi. Vsi so bili očarljivi. Tristan Tzara, majhen, absurden in nepomemben posameznik, je predaval o obvladovanju umetnosti očarljivosti. Pri tem je bil očarljiv. Vsakdo je očarljiv. In duhovit. To je razveseljivo, a ni? Vsakdo je ob tem očarljiv. 9 stopinj pod ničlo. To je očarljivo, a ni? No, ni očarljivo. Bogu se ne da. Ni ga niti v imeniku. Vendar, če že, očarljiv je. Veleposlaniki, pesniki, grofje, principi, glasbeniki, novinarji, igralci, pisatelji, diplomati, direktorji, šivilje, socialisti, princeze in baronice so očarljivi.

Vi ste vsi očarljivi, zelo fini, duhoviti in zabavni. Tristan Tzara vam pravi: pripravljen je početi kaj drugega, ampak raje ostane idiot, spreten šaljivec in prevarant. Bodite odkriti za trenutek: kar sem vam ravnokar povedal – je očarljivo ali neumno?

Prevedel Jaša Koceli.

RAVNINA

Mehur prašiča pavke bobni cinober **kru kru kru**

Theosophia pneumatica

Velika spiritualna umetnost = poème bruitiste izvedena

prvič s strani Richarda Huelsenbecka **DADA**

**ali ali birribum birribum vol steče dol v krogih za
odlitek luči deli ročne granate 7.6 cm chauceur**

dodatek Sode calc. 98/100 %

setter damo birridamo holla di funga qualla di mango damai da dai umbala

damo

brrs pffi commence Abrr Kpppi commence start start

bli vzeti strn od včeri

DELO

DELO

breh breh breh breh breh breh breh breh breh

sokobauno sokobauno sokobauno

Schikaneder Schikaneder Schikaneder

smetnjaki postajajo debeli **sokobauno sokobauno**

mrtvi vstajajo iz vencev gorečih plamenov okrog svojih glav

evo način kako so konji nagnjeni nad vodnimi sodi

evo reke parafina padajo z luninih krajev

evo način kako jezero Orizunde bere časopis in jé goveji zrezek

evo kostnega raka sokobauno sokobauno

evo placento ko kriči v gnezdih metuljev srednješolskih fantov

sokobauno sokobauno

duhovnikova omara njegov hla-lačenšlic rataplan rataplan hla-lačenšlic in

njegovi lasje izbokline ve-ven iz njegovih ušes

kozjikatapult pa-ade z neba kozjikatapult in stara

mama gor tišči svoje prsi

pihamo moko z naših jezikov in kričimo in glava tava

po zatrepu

duhovnikova omara njegov hla-lačenšlic rataplan rataplan hla-lačenšlic in

njegovi lasje izbokline ve-ven iz njegovih ušes

kozjikatapult pa-ade z neba kozjikatapult in stara

mama gor tišči svoje prsi

pihamo moko z naših jezikov in kričimo in glava tava

po zatrepu

žicoglavnigametot ibn ben zakalupp wau woi zakalupp trtica aero-hidro-pokopihanje trtice

zamazanomotno farovško drobovje nebes'severina

ima rast v njegovih sklepkih

pivnica opivnor

belu sinje vedno sinje cvetnipoet rumeni rogovja

baumabor botschon ortischell seviglia

o ca sa ca ca sa ca ca sa ca sa
ca ca sa
ca ca sa

duhovnikova omara njegov hla-lačenšlic rataplan rataplan hla-lačenšlic in

njegovi lasje izbokline ve-ven iz njegovih ušes

chupuravanta burroo pupaganda burroo

ischarimunga burroo njegov hla-lačenšlic njegov hla-lačenšlic

kampampa kamo njegov hla-lačenšlic njegov hla-lačenšlic

katapena kamo katapena kara

Chuvuparanta da umba da umba da do

da umba da umba da umba he he

njegov hla-lačenšlic njegov hla-lačenšlic

Mpala steklo podočnik trara

katapena kara pesnik pesnik katapena tafoo

Mfunga Mpala Mfunga Koel

dytiramba toro in vol in vol in prst prevlečen z zelenim volkom pri pečici

trobelika v kožni purpuri oteka na malo črvivo in opica ima roko

in zadnjico.

O cha chipulala O ta Mpota mešati

Mengulala mengulala kulilibulala

Bambosha bambosh

Mpala tano mpala tano mpala tano mpala tano ojhoh mpala tano mpala

tano ja tano ja tano ja tano O njegov hla-lačenšlic

Mpala Zufanga Mfisha Daboscha Karamba juboscha dabo eloe

Jean Arp

KASPAR JE MRTEV

ojoj naš dobri kaspar je mrtev.
 kdo bo zdaj skrtil goreči prapor skrit v kitah oblakov
in vsak dan izvajal njegove črne trike
 kdo bo zdaj obračal kavni mlinček v starodavnem sodu
 kdo bo zdaj zvalil idiličnega jelena iz okamnele papirnate torbe
 kdo bo zdaj na visokih morjih izpihal ladje dežnike vetrna vimena čebelarje ozonsko vreteno
in posnemal piramide
 ojoj ojoj ojoj naš dobri kaspar je mrtev. nebesa sveta nebesa kaspar je mrtev.
 ribe v zvonastih skednjih ropotajo s srce trgajočo bridkostjo ko je
 izrečeno njegovo prvo ime. in zato spet vzdihujem njegovo družinsko ime
kaspar kaspar kaspar.
 zakaj si nas zapustil. v kakšni obliki je tvoja velika lepa duša
 zdaj vzletela. ali si postal zvezda ali ogrlica vode pritrjena na vroč
 vihar ali sasek črne svetlobe ali prosojna plošča na stokajočem
bobnu nazobčane eksistence.
 zdaj so lasje naših glav in podplati naših stopal izsušeni in vile
ležijo napol zoglenele na grmadi.
 zdaj črna kegljišča grmijo zadaj za soncem in nikogar ni več
ki bi nam zavrtel kompase in kolesa samokolnic.
 kdo bo zdaj jedel s fosfornato podgano za osamljeno bosonogo mizo.
 kdo bo zdaj pregnal vetrnega vraga ko bo prišel po naše konje.
 kdo nam bo zdaj razložil monograme v zvezdah.
 njegovo doprsje bo krasilo ognjišča vseh resnično plemenitih ljudi
čeprav tam ni udobja in vdih za mrtvo glavo.

Prevedel Jaša Koceli.



Miklavž Komelj

DADAnes (Tri teze)

Ob poskusu gledališke uprizoritve dadaističnih tekstov (s posebnim poudarkom na varietejski atmosferi züriške Dade) se (znova) zastavi vprašanje, ki sega onkraj tovrstnega vsekakor dobrodošlega ponovnega izgovarjanja besed in priklicevanja gibov gibanja, od pojavitve katerega bo kmalu minilo že sto let (in ki ga, če parafraziram Tristana Tzaraja, po sto letih ljubimo zaradi njegove novosti): vprašanje, v čem bi bila danes lahko gesta, analogna intervenciji Dade. Takoj se pokaže neka dvojnost: če bi hoteli ponavljati Dado na ravni nekih »pozitivnih vsebin« (ne glede na to, da so artikulirane kot zanikanja) ali »formalnih značilnosti«, vključno z bufonerijami (ki pa so bile, kot opozarja Hugo Ball, obenem rekviem),¹ bi se lahko zazdelo, da je malokatero umetnostno gibanje tako zlahka ponovljivo; a za to »ponavljanje« bi veljalo, kar je Raoul Hausmann izjavil o ameriških neodadaistih:

»Dada je padla kot kaplja dežja z neba.

Neodadaisti so se naučili posnemati padanje, ne pa tudi kaplje dežja.«²

¹ Hugo Ball, »Dada Fragments (1916–1917)«, v: Robert Motherwell (ur.), *The Dada Painters and Poets: an Anthology*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1988, str. 51.

² Hans Richter, *DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, mit einem Nachwort von Werner Hartmann, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1964, str. 208. (Kjer ni označeno drugače, so vsi prevodi tujih citatov v pričujočem tekstu moji. M. K.)

Kajti Dada je dejansko storila tisto najtežje (Tristan Tzara je v nekem intervjuju iz l. 1950 dejal, da se je porodila iz neke vrste iskanja moralnega absoluta):³ intervenirala je v tisto, kar so bile v danem zgodovinskem trenutku brezčasne simbolne koordinate sveta. Ob razpadu sveta v prvi svetovni vojni je prepoznala, da je ta razpad določen z istimi simbolnimi koordinatami kot svet, ki je razpadel. (Vznik Dade je običajno interpretiran kot reakcija na prvo svetovno vojno – a to pojasnilo je le delno; na to, da so bila bistvena izhodišča artikulirana prej, je posebej opozarjala npr. Gabrielle Buffet-Picabia.)⁴ Ni poskušala osmisлити nesmisla in prav tako se ni poskušala rogati smislu z nesmislom, ampak je posegla v mehanizme tvorjenja smisla-in-nesmisla, v mehanizme tvorjenja-in-razpada-sveta.⁵ Ne le da se pri tem ni bala nekonsistence, ampak je vso svojo konsistenco dobila prav iz tega, da je vzdržala vso svojo nekonsistenco in vsa svoja protislovja. Dada je obenem »diktatura duha« in »smrt duha« (Tristan Tzara).⁶ Dada je absolutna ilustracija Heglove teze o duhu, ki pride do svoje resnice, ko v absolutni raztrganosti najde sam sebe.

Poseg v mehanizme – ni naključje, da imajo v likovnih delih dveh, morda najradikalnejših dadaistov tako vlogo stroji; mislim na dela Picabie in zgodnjega Duchampa.

Ne domišljam si, da bi v okviru tega zapisa lahko prišel do odgovora na vprašanje, zastavljeno na začetku. Zapisujem samo tri izhodišča za razmišljanje.

1.

V tekstu *Kolonialni silogizem*, objavljenem l. 1921 v reviji *Littérature*, je Tristan Tzara napisal:

»Nihče ne more pobegniti usodi
Nihče ne more pobegniti Dadi

Samo Dada vam lahko omogoči, da pobegnete
usodi«⁷

³ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, ur. Henri Béhar, V, Flammarion, Pariz, 1982, str. 396.

⁴ Prim. njen tekst iz l. 1949 »Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp«, v: Robert Motherwell (ur.), *op. cit.* (glej opombo 1), str. 255–267.

⁵ Ne da bi hotel vzpostavljati kakršne koli nadaljnje primerjave, naj tu citiram zgodnji verz Tomaža Šalamuna: »Svet je razpad sveta.« Tomaž Šalamun, *Poker*, samozaložba, Ljubljana, 1966, str. 46.

⁶ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, ur. Henri Béhar, I, Flammarion, Pariz, 1975, str. 384.

⁷ *Ibid.*, str. 390.

Dada ne postavlja svobode nasproti neizbežnosti. Zavrača tisto relativno svobodo, ki jo dopušča v obliki take ali drugačne usode ustoličena nujnost. Svoboda Dade je v sami neizbežnosti: edina svoboda, ki jo Dada priznava, je svoboda, da izberete svojo usodo, s tem da svojo usodo prepoznate kot tujo. Dada »vam« omogoči, da pobegnete pred usodo, ker je Dada usoda, ki ji ni mogoče pobegniti. Dada »vam« omogoči, da pobegnete usodi, ko svojo usodo prepoznate kot tujo. Ko prepoznate sebe kot drugega. Ko prepoznate arbitrarnost same nujnosti.

Gabrielle Buffet-Picabia piše v svojih spominih na leta pred Dado v zvezi s Francisom Picabio in Marcelom Duchampom:

»Bili smo prepričani o arbitrarnosti in lažnosti naše bedne kreacije, sveta.«⁸

Najteže je vzdržati to, da je svet *naša* kreacija, ne da bi padli v psihozo »Boga«. Nietzsche v enem svojih zadnjih pisem piše, kako hodi po Torinu in včasih potrepja kakšnega človeka po rami ter mu reče: »Smo zadovoljni? Jaz sem Bog. Naredil sem vso to karikaturu.« Nietzsche je prišel v neko stanje, ki ga ni vzdržal. Dada je vzdržala vsako svoje stanje, Dada je vzdržala vse, ker je vse, tudi lastno sesutje, tudi lastno smrt, sprejela kot svojo konsekvenco.

Temu, kar sem citiral iz *Kolonialnega silogizma*, sledi ugotovitev:

»Dolgujete mi: FR 943.50«⁹

To nadaljevanje, za katero se zdi, da je popolnoma arbitrarno (in ironično), je absolutno nujno. Absurdnost tega nadaljevanja se najbolj neposredno dotika bistva produkcije smisla v družbenem kontekstu, ki je poistovetil usodo in dolg. Istega leta kot navedeni Tzarajev tekst je Walter Benjamin napisal svoj kratki nedokončani esej *Kapitalizem kot religija*. V njem je nakazal možnost, da mislimo kapitalizem kot religiozni pojav, in sicer kot »čisto kulturno religijo, morda najekstremnejšo, kar jih je kdaj bilo«. Benjamin izhaja iz »demonične dvoumnosti« nemške besede *Schuld*, ki obenem pomeni krivdo in dolg. V koordinatah smisla, ki jih vzpostavlja kapitalizem-kot-religija, je absolutna zadolženost absolutni Smisel:

»/T/a kult zadolžuje. Kapitalizem je verjetno prvi primer kulta, ki ne razbremenjuje, ampak zadolžuje. V tem je ta religijski sistem v neznanskem strmoglavljajočem gibanju. Neznansko zavedanje dolga/krivde,

⁸ Gabrielle Buffet-Picabia, *op. cit.* (glej opombo 4), str. 255.

⁹ Glej opombo 7.

ki ne ve, kako bi se razbremenilo, se ne oprijema kulta zato, da bi dolg poravnalo, ampak zato, da bi ga naredilo univerzalnega, da bi ga vtilo v zavest in nazadnje in predvsem zajelo v ta dolg samega Boga, da bi nazadnje njega samega zainteresiralo za razbremenitev. Le-te torej ni pričakovati v kultu, pa tudi ne v reformiranju te religije, ki bi se lahko oprlo na nekaj trdnega v njej, in ne v odpovedi tej religiji. V bistvu tega religioznega gibanja, ki je kapitalizem, je vzdržanje do konca, do popolne religiozne zadolžitve Boga, do doseženega stanja obupa, na katero je pravočasno upati.«¹⁰

Danes ni treba akterjem »reform«, ki to zadolženost rešujejo tako, da jo še stopnjujejo, ničesar več osmišljati, saj je to, kar počnejo, znotraj koordinat smisla kapitalizma-kot-religije produkcija Smisla v čisti obliki.

Ko je prva svetovna vojna svet postavila na glavo (njen izbruh je bil tak šok, da je bil Lenin – ki je, kot je vedno znova poudarjano, v Zürichu nekaj časa stanoval v prav tisti Spiegelgasse, v kateri je bil Cabaret Voltaire –, ko je l. 1914 v časopisih prebral, da so socialdemokratske stranke glasovale za vojne kredite in s tem omogočile vojno, prepričan, da so te novice izmislek sovražne propagande), je Dada pokazala, da je njen nesmisel skrajna konsekvence vsega tistega, kar je »civilizacija« pred njo ponujala kot svoj smisel. Domnevna nasprotja se znajdejo na isti strani. »Dada ni ne norost ne modrost ne ironija, upoštevaj me, plemeniti buržuj,«¹¹ pravi Tzara. Dada, kot sem že poudaril, ne postavlja smisla proti nesmislu, a tudi ne nesmisla proti smislu, ampak pokaže nesmisel samega smisla. Ne postavlja civilizacije nasproti barbarstvu ali barbarstva nasproti civilizaciji, ampak pokaže barbarstvo same civilizacije. (Govorim o Dadi kot prostoru, ki v sebi združuje skrajna protislovja; znotraj Dade so bila stališča posameznih akterjev v razmerju do smisla in nesmisla zelo različna in celo nasprotujoča si, če postavimo skupaj npr. Balla in Picabio; Hans Richter, ki je Balla primerjal s Savonarolo,¹² je v svoji znameniti knjigi o Dadi njegovo pozicijo zelo natančno označil kot »nepodkupljivo iskanje nekega SMISLA, ki bi ga bilo mogoče postaviti nasproti nesmislu časa.«)¹³ Hans Arp pa je napisal:

»Dada je pratemelj vse umetnosti. Dada je za >brez-smisel< vsake umetnosti, kar ne pomeni nesmisla. Dada je brez smisla kot narava.«¹⁴

¹⁰ Navajam po svojem prevodu, objavljenem v reviji *Agregat; revija za aktualno družbenopolitično polemiko*, letnik IV, št. 9/10, december 2006, str. 8. Skoraj sočasno je bil v reviji *Problemi* (št. 5/6, 2006) objavljen prevod Tadeja Trohe. Šlo je za zanimivo naključje, ko sta dva prevajalca hkrati prevedla isti tekst, ne da bi vedela drug za drugega.

¹¹ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I (glej opombo 6), str. 358.

¹² Hans Richter, *DADA* (glej opombo 2), str. 42.

¹³ *Ibid.*, str. 12.

¹⁴ Navedeno v: *ibid.*, str. 36.

Sklicevanje na naravo je globoko dvoumno, če ne troumno. Citirane besede bi lahko brali v navezavi na zelo staro tradicijo »zahodne« umetnosti, ki je svoj obstoj vsaj od 14. stoletja naprej utemeljevala v naravi – samo da je bila umetnosti pri tem definirana prav v razmejitvi od nje (ali pa narava v razmejitvi od umetnosti); tu pa gre v nekem smislu za poistovetenje. V tem smislu bi lahko navedeno brali kot hrepenenje po utonitvi v neki asimboliji. Toda za Dado ne more biti v naravi nič naravnega. Zato lahko Arpove besede beremo tudi kot poziv k vzdržanju nečesa, kar ni človeški svet, kot nečesa, kar se tiče jedra človeške subjektivnosti.

V zvezi z vzdržanjem sveta, ki ni človeški, in mehanizmi smisla in nesmisla si ne morem kaj, da ne bi za hip preskočil na neko bizarno ponazorilo, kako si ljudje laže predstavljajo konec sveta kot konec tistega, kar ga osmišlja – čeprav je tisto, kar ga osmišlja, do skrajnosti prignan nesmisel. Citiral bom čisto kratek odlomek iz nadvse bizarne knjižice o koncu sveta, ki je bila v slovenskem jeziku natisnjena v Trstu l. 1899 – bližina okrogle letnice pač zbuja avtomatski refleks pričakovanja konca sveta. V tej brošurici, ki jo je napisal neki Anton Zagoršek, se fantazija o koncu človeštva poveže s skrbjo, kaj bo potem; misel, da ne bo več ljudi, bi bilo samo po sebi še mogoče prenesti – ampak groza se prebudi ob misli, da bo s človekom izginilo tudi to, kar daje njegovi eksistenci smisel, kajti če ne bo več ljudi, to pomeni, da ne bo več nikogar, ki bi klal krave in streljal srne in ptiče:

»Poleg divjih zverin se bodo množile tudi domače živali vse bolj in bolj, v zraku bode vse gošče število ptičev, ker nikogar, nikogar več ne bode, ki bi streljal divjačino, ki bi klal goved, ker vse to dela zdaj še človek – in kako, kako se bode vse to zaplodilo, pomnožilo!«¹⁵

Nič ni bolj absurdno kot tisto, kar naj bi dajalo človeškim življenjem smisel. Dada mirno sprejme konec sveta – a ne kot neko prihajajočo katastrofo, ampak kot ireduktibilno komponento sveta, ki je v svetu »vselej že« tu. Če ima Dada kar koli opraviti s človekom in svetom, gre *hkrati* za človeka brez sveta in za svet brez človeka. Buffet-Picabia govori o Picabievih zamislih, ki bi pripeljale do »masakra vseh človekovih razlogov (ali raje izgovorov) za obstoj«. In o tem, kako sta zgodnji Picabia in Duchamp tekmovala v »v svoji nenavadni pripadnosti paradoksnim, destruktivnim načelom, v svojih blasfemijah in nečloveškostih, ki niso bile usmerjene samo proti starim mitom umetnosti, ampak proti vsem temeljem življenja na splošno.«¹⁷

¹⁵ Anton Zagoršek, *Konec sveta. Premišljevanja o uzrokih pogina naše zemlje in o uzrokih pogina človeškega rodu, s posebnim oziroma na dogodek 13. novembra letost*, tiskala in založila tiskarna Dolenc (Fr. Polić), Trst, 1899, str. 75–76.

¹⁶ Gabrielle Buffet-Picabia, *op. cit.* (glej opombo 4), str. 259.

¹⁷ Motherwell, str. 257.

Tzara postavlja umetnika proti človeku,¹⁸ govori o »tej žalostni pravljici o človeštvu«,¹⁹ bere Lautréamontove *Maldororjeve speve* kot »čudovito protičloveško epopejo« in »najpomembnejšo obtožbo proti človeški vrsti«²⁰ ter postavlja življenje dadaistov nasproti življenju moških in žensk.²¹ Hans Richter pa poudarja:

»Mi nismo hoteli imeti nič s to vrsto človeka ali ne-človeka, s to sorto človeka, ki je s svojo lokomotivo uma divjal čez polja trupel in nas same.«²²

Za Dado je resnična človeška osvoboditev v osvoboditvi od človeškosti. Ali ne-človeškosti, to je isto.

2.

Tzara je v predavanju o Dadi v Weimarju in Jeni l. 1922 dejal:

»Absurd me ne straši, ker se mi zdi z bolj dvignjenega očišča vse na svetu absurdno.«²³

Odgovor na absurd z absurdom je eden od pomembnih dadaističnih postopkov. A v samih postopkih ni še nič *a priori* dadaističnega. In še manj v absurdu, alogizmu itd. Vse to so uporabljala tudi druga umetnostna gibanja. Futuristi so na veliko eksploatirali alogizem – z razbijanjem sintakse, pa tudi s posmehovanjem buržujski vzgoji itd., a vse to so uporabili za to, da so – to velja vsaj za Marinettija in intence, sporočene v njegovih manifestih – v bistvu s tem samo še utrjevali *common sense*. In kar zadeva razmerje do vojne: Marinetti, vztrajen propagandist imperialistične vojne, je s svojimi absurdi hotel ljudi tako poneumiti, da bi sprejeli njen absurd kot smisel. Werner Haftmann je v svoji spremni besedi k Richterjevi knjigi o Dadi sistematično naštel vse postopke, ki jih je Dada prevzela od futurizma (pa tudi od kubizma in ekspresionizma).²⁴ Tako rekoč vsi formalni postopki, ki so jih uporabljali dadaisti in dadaistke, so bili v bistvu prevzeti od drugod; resnično dadaistično

¹⁸ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I (glej opombo 6), str. 396.

¹⁹ Ibid., str. 362.

²⁰ Ibid., str. 418.

²¹ Ibid., str. 386.

²² Hans Richter, *DADA* (glej opombo 2), str. 66.

²³ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I (glej opombo 6), str. 421–422.

²⁴ Hans Richter, *DADA* (glej opombo 2), str. 222–223. Če vzamemo v roke prvo številko revije *Dada*, ki jo je l. 1917 začel izdajati Tzara, lahko že na prvi strani s tekstom beremo pesem Francesca Meriana, ki *hkrati* poveljuje Tzaraja, Jancoja in Marinettija – in ki se začne z verzom: »Zgini, Leopardi, smrdi ti iz ust« – na koncu pa Meriano Leopardija nažene še enkrat, ker da mu smrdijo noge. (Francesco Meriano, »Walk«, *Dada 1, Recueil littéraire et artistique*; v: *Dada. Réimpression intégrale et dossier critique de la revue publiée de 1916 à 1922* par Tristan Tzara; présentés par Michel Sanouillet. Tome I: Réimpression de la revue; Centre du XXe siècle, Nice, 1976, str. 10–12.)

odkritje (čeprav se je na individualni ravni zgodilo, preden je dada formalno obstajala) pa je ideja Duchampovega *ready-made*: radikalna ločitev med lastnostmi nekega objekta in kontekstom, v katerega je postavljen. (Pri tem je bilo za nekatere dadaiste in dadaistke pomembno tudi »obujanje od mrtvih« nekih predmetov, ki so bili že zavrženi – pri uporabi stvari, najdenih v smeteh, se lahko spomnimo na Kristusove besede o tem, kako je kamen, ki so ga zidarji zavrgli, postal temeljni kamen. Pri tem pa so znotraj Dade posamezni avtorji in avtorice uporabljali odvržene stvari na skrajno različne načine; Kurt Schwitters je na primer predmete, ki jih je našel v smeteh, uporabljal kot formalne elemente v komponiranju del, ki so bila po svoji zasnovi popolnoma »klasična«,²⁵ medtem ko jih je baronica Elsa von Freytag - Loringhoven, ki je hodila po ulicah z znamkami na obrazu kot ličili, s celuloidnimi obroči za zavese kot zapestnicami, z modrcem iz izpraznjenih konzerv in s kletko okoli vratu, v kateri je bil živ kanarček,²⁶ povezala z nepredvidljivim gibanjem svojega telesa.)²⁷ Ko postavlja dada postopke futurizma, kubizma in ekspresionizma v svoj kontekst, jih postavlja v neko stanje duha. (In jih potuji. Ko na primer dada uporablja absurd proti absurd, je to že potujitev absurda. Obenem pa je Dada vstopala v obstoječi »svet umetnosti« kot – kaj? Tzara v svojem poznem uvodu v knjigo Georgea Hugneta piše o Dadi v odnosu do umetnosti kot o trojanskem konju;²⁸ s tem je uvedel metaforo, ki jo je pozneje v svojem znamenitem eseju o tem, v čem je lahko transformativna vrednost nekega literarnega dela, uporabila Monique Wittig.)

»Kubizem je bil slikarska šola, futurizem politično gibanje: DADA je stanje duha. Postavljati eno nasproti drugemu razkriva nevednost ali nepoštenost.«²⁹

To je napisal André Breton (ko se je še identificiral z Dado; po njenem koncu jo je okarakteriziral kot neko epizodo, v nekem smislu primerljivo s kubizmom ali futurizmom). Dada lahko uporablja vse postopke futurizma. Ampak futurizmu vzame smisel-nesmisel, ko mu vzame *le futur, il futuro*.

Tzara je napisal:

²⁵ To zelo dobro poudarja Richter: »Z vsemi svojimi deli je dokazal, kako močna je klasična forma še danes; bil je sposoben prevzeti neujemajoče se vsebine s takšno vehemenco, na kakršno Lessing ali Goethe nikoli ne bi pomislila.« Hans Richter, *DADA* (glej opombo 2), str. 148.

²⁶ Prim. Michael R. Taylor, »New York«, v: Leah Dickerman (ur.), *Dada*, National Gallery of Art, Washington, 2006, str. 291.

²⁷ Pesniški opus te nenavadne osebnosti, katere pomen odkrivamo v zadnjih letih, je bil večinoma objavljen šele nedavno – v knjigi: Elsa von Freytag - Loringhoven, *Body Sweats. The Uncensored Writings of Elsa von Freytag - Loringhoven*, edited by Irene Gammel and Suzanne Zelazco, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2011.

²⁸ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, V (glej opombo 3), str. 353.

²⁹ André Breton, *Le Pas perdue*, nouvelle édition revue et corrigée, Gallimard, Paris, 1969, str. 64. Tudi Tzara poudarja: »Dada je stanje duha.« (*Œuvres complètes*, I (glej opombo 6), str. 424.)

»Dada je proti prihodnosti.«³⁰

In:

»*Dada*; ukinitev prihodnosti.«³¹

Ukinitev tistega »Bo jutrišnji dan, in še en, in še en«,³² o katerem v svoji pesmi »Uspavanka« s prstom na pištoli govori Djuna Barnes, velika prijateljica baronice Else von Freytag - Loringhoven.

Dada je prinesla spoznanje, da prav koncept prihodnosti, na katerega se opirajo vse teleološke sheme »izboljševanja sveta«, v neskončnost reproducira isto.

Dada je postavila pod vprašaj vso logiko, na kateri je utemeljen človeški svet. Kajti, kot pravi Sándor Barta: »LOGIČNO JE TUDI TO, če skočiš z glavo na bajonet nekega vojaka.«³³ V tej problematizaciji logike so bile tudi pasti; vsekakor je v Dadi obstajala tudi tendenca po opajanju z arhaiko; najznačilnejši predstavnik te tendence je bil Hugo Ball, ki je eksplicitno poudarjal, da hoče z alkimijo besede ohraniti pesništvo v območju svetega³⁴ – o njem je Hans Richter v svoji knjigi *Srečanja od Dade do danes* zelo natančno napisal, da so bile »njegove abstraktne pesmi o razpustitvi (in prerojenju) jezika /.../ že neke vrste obrnjena vera.«³⁵ (Ball se je le malo pozneje skupaj s svojo ženo Emmy Hennings dejansko spreobrnil v katolicizem – in se posvetil poglobljenemu študiju bizantinskega krščanstva.) Druga smer pa je problematizacijo človeške logike razumela kot priganje kartezijskega dvoma do skrajnih konsekvenc. Breton na koncu *Dveh manifestov Dade* pozove bralce, naj se izročijo na milost in nemilost Dadi, ko sprejmejo spopad na terenu dvoma.³⁶ (To implicira tudi samoproblematizacijo. »Ne zaupajte Dadi,«³⁷ opozarja Tzara. Toda če smem na to aplicirati Deleuzovo na popolnoma drug kontekst – postjoyceovski roman 20. stoletja – nanašajočo se formulacijo, to novo odkritje dvoma »očitno ne pomeni, da nismo o ničemer več gotovi, očitno ne pomeni aplikacije metode posplošene-ga dvoma, ni znak modernega skepticizma, pač pa, nasprotno, odkritje problemskega in vprašanja kot

³⁰ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I (glej opombo 6), str. 385.

³¹ Ibid., I, 367.

³² Djuna Barnes, *A Book*, Boni and Liveright, New York, 1923, str. 179.

³³ Branimir Donat (ur.), *Antologija dadaističke poezije*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1985, str. 61.

³⁴ Hans Richter, *DADA* (glej opombo 2), str. 41.

³⁵ Hans Richter, *Begegnungen von Dada bis heute. Briefe, Dokumente, Erinnerungen*, Verlag DuMont Schauberg, Köln, 1973.

³⁶ André Breton, *op. cit.* (glej opombo 30), str. 67.

³⁷ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I (glej opombo 6), str. 381.

transcendentalnega horizonta, ki >bistveno< pripada bitjem, stvarim in dogodkom.<.)³⁸ Duchamp je v intervjuju iz l. 1963 eksplicitno dejal, da je bila po l. 1912 njegova želja, da bi prignal idejo Descartesovega dvoma do še veliko skrajnejših konsekvenc, kot jih je kdaj koli prignala kartezijska šola. Tudi do dvoma vase.³⁹

Tista smer v Dadi, ki se je predajala alogizmu v težnji po potonitvi v predkartezijsko arhaiko (Ballove fantazije so bile včasih zelo barbarske: sanjal je, da bi bilo treba požgati vse knjižnice, da bi ostalo samo to, kar zna človek na pamet, in tako bi se vrnila prelepa doba legend ...),⁴⁰ je vodila nazaj v naročje struktur »starega sveta« in njihove logike. Resnično radikalna problematizacija te logike je bila v kontekstu Dade artikulirana kot skrajna konsekvence kartezijsanstva.

3.

Hans Richter poudarja, da je bil program Dade to, da ni imela programa – in da se je tako ta eksplozivna sila razvijala v vse smeri.⁴¹ In o Picabiu zelo lepo pravi, da je deloval kot prizma, ki je pokazal vso mavrico, iz katere je bila sestavljena Dada.⁴² Ampak to ni nekakšna afirmacija »pluralizma«. To, da je bil program Dade, da ni imela programa, je bila potujitev, ki je pokazala protislovja in nekonsistence vsakega posameznega programa, vsake posamezne usmeritve. Ballov alogizem je vodil v krščansko mistiko. Tzara je trdil, da Dada nikakor ni moderna, ampak je prej »vrnitev k neki religiji skoraj budovske indifferenče.«⁴³ Berlinska Dada se je profilirala kot politično gibanje, povezano s komunizmom. Ampak obenem je poslala neslavno čestitko D'Annunziu, ko je (na resnično »utrigan« način) zasedel Reko. Richard Huelsenbeck in Raoul Hausmann sta v manifestu »Kaj je dadaizem in kaj hoče v Nemčiji?« napisala, da dadaizem zahteva »mednarodno revolucionarno združenje vseh kreativnih in intelektualnih moških in žensk na osnovi radikalnega komunizma«⁴⁴ – ampak pozneje je bil Huelsenbeck v odnosu do mednarodnega komunističnega gibanja na pozicijah, ki bi jih lahko označili kot meščanske, medtem ko se je Tzara, ki je vedno zavračal

³⁸ Gilles Deleuze, *Razlika in ponavljanje*, prevedli Samo Tomšič et al. (navedeni odlomek prevedel Marko Jenko), uredil Peter Klepec, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011, str. 308.

³⁹ William Seitz, »What's Happened to Art? An Interview with Marcel Duchamp and Present Consequences of New York's 1913 Armory Show«, *Vogue*, New York, 141, no. 4 (15. februar 1963), str. 113; navedeno v: katalogu Leah Dickerman (ur.), *Dada* (glej opombo 26), str. 280. Tudi Hans Richter o Duchampu posebej poudarja: »Popolna absurdnost življenja, slučajnost tega sveta brez vseh vrednot se kaže njegovemu močnejšemu umu in se ponujata kot zadnja konsekvence >Cogito ergo sum.<« Hans Richter, *DADA* (glej opombo 2), str. 91.

⁴⁰ Hugo Ball, »Dada Fragments (1916–1917)« (glej opombo 1), str. 53. Domnevam, da tega ne smemo vzeti dobesedno; predvsem pa se moramo zavedati, da je bila to v tistem času povsem običajna futuristična retorika.

⁴¹ Hans Richter, *DADA* (glej opombo 2), str. 33.

⁴² *Ibid.*, str. 76.

⁴³ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, I (glej opombo 6), str. 420.

⁴⁴ Richard Huelsenbeck, »En Avant Dada: A History of Dadaism (1920)«, v: Robert Motherwell (ur.), *op. cit.* (glej opombo 1), str. 41.

pojem »angažirane literature«, dejansko povezal z mednarodnim komunističnim gibanjem in bil aktivist njegove kulturne politike. Schwitters, ki je prisegal na apolitičnost, pa je na nekem banketu v čast Marinetti-ju, kjer se je zbral vrh nacistične stranke, v strahu, da bi ta stranka prepovedala njegovo umetnost, voditelju organizacije Kraft durch Freude v alkoholni omami strastno razlagal, da on ni dadaist, ampak veliki arijski MERZ, ki zna misliti arijsko, slikati arijsko, pljuvati arijsko ... , nacistični funkcionar pa je rekel samo »Verboten ist verboten« – in da, če Führer reče da, reče da, če pa reče ne, reče ne ... Schwittersa je iz zagate rešil sam Marinetti, ki je takoj zatem na banketu naredil kraval.⁴⁵

Dada ni potrditev nobene pozicije, ki se artikulira v njenem prostoru; je tista instanca, ki vsako od teh pozicij podvrže dvomu.

Pri tem pa je resnična zvestoba Dadi na neki točki mogoča samo kot odvrnitev od nje. Breton v svojem dadaističnem obdobju v tekstu »Za Dado« z odobravanjem citira, kar je napisal Jacques-Émile Blanche l. 1919 v svojem manifestu *Dada-prerokba*:

»Dada bo obstala samo tako, da bo nehala obstajati.«⁴⁶

Ko je Breton zapustil Dado in s somišljeniki ustanovil nadrealistično gibanje, je bila v tem skrajna doslednost, edina resnična zvestoba temu, kar je zapustil. Z odvrnitvijo od Dade je potegnil njene skrajne konsekvence. A potegnile so jih tudi druge odvrnitve – tudi tiste, ki so bile nekompatibilne z Bretonovo. Nekaj dadaističnega je tudi v Ballovem »bizantinskem krščanstvu«, zakaj ne? In navsezadnje – ali ni način, kako je Aragon, potem ko se je ločil od nadrealističnega gibanja, afirmiral svoj večkrat mu očitani »stalinizem« (ki je bil do norosti velika ljubezenska zgodba, zgodba o do norosti veliki ljubezni do Else Triolet), v nekem smislu dadaističen? Ena najlepših zvestob-v-odmiku pa je bila v izgubljenem življenjskem delu Ferdinanda Hardekopfa, ki je bil v mladosti član Dade, nato pa se je uveljavil kot prevajalec francoske literature v nemščino in je živel zelo umaknjeno. Hans Richter je v svejnih spominih spregovoril o v drugi svetovni vojni izginulih zapiskih njegovega trideset let trajajočega jezikovnega projekta, »da bi nemški jezik osvobodil od vsega vojaškega, agresivnega, tevtonsko-barbarskega, kanibalsko-divjega, ne-preciznega, nevarno-banalnega, bornirano-omejenega, da bi mu tako povrnili veličino in lepoto, za katero so si prizadevali romantiki in Heine, ki so jo oblikovali, dokler ni jezik postal prosojen in začel žareti«. (Iz tega, kar pove Richter, bi lahko sklepali na neko podobnost med Hardekopfovimi delom in delom Victorja Klempererja.) Richter komentira:

⁴⁵ Prim. Robert Motherwell, »Introduction« v: Robert Motherwell (ur.), *op. cit.* (glej opombo 1), str. XXIX–XXX.

⁴⁶ André Breton, *op. cit.* (glej opombo 30), str. 80.

»Trideset let je z besedo obdarjeni pesnik molčal, ker se mu njegov instrument, jezik sam, ni več zdel ustrezen. Zato se je odločil, da bo najprej naredil človeka in izražanja vreden sam jezik, da bi tako spreminjal družbo z instrumentom njenega mišljenja, z jezikom. Od poti na mesec do razbitja atoma, od satelitske postaje do nadzvočnega letala se mi zdi takšno fantastično-realno in realno-fantastično dejanje najplemenitejše, ne glede na to, kako je lahko težko, nepraktično in kolosalno. To je resnično politično dejanje, ki mu ne moremo odreči svojega globokega spoštovanja, dejanje, ki bi ga bilo treba opraviti za vsak jezik na svetu.«⁴⁷

Etika Dade je bila v tem, da ni eksploatirala možnosti, ki jih je odprla, ampak se je spopadla z nemogočim.

Dada ni eksploatirala prostora, ki ga je odprla. Poznejše sklicevanje na Dado pa je počelo prav to. Duchamp je v pismu Hansu Richterju l. 1962 napisal, da neodada živi od tega, kar je naredila Dada.⁴⁸

A vsako eksploatiranje prostora, ki ga je Dada odprla, dejansko eksploatira neki drugi prostor: prostor eksploatacije, ki nima več nobene povezave s prostorom, ki ga je odprla (in pustila odprtega s tem, da ga je zapustila) Dada.

Ko je l. 1981 izšel ponatis znamenite Motherwellove antologije *The Dada Painters and Poets*, je Jack D. Flam v svojem predgovoru afirmativno napisal, da je bilo trajno sporočilo Dade v bistvu naslednje:

»Anything goes.«⁴⁹

Težko bi bilo napisati kaj bolj neum(est)nega. Drži pa tisto, kar je Flam zapisal takoj za tem: da je bila ta drža tisto, kar je naredilo Dado tako privlačno v očeh umetnikov, ki so bili mladi ob izidu Motherwellove antologije. In jo dela privlačno še danes.

Duchamp v omenjenem pismu Richterju pravi, da je ljudem vrgel stojalo za steklenice in pisoar v obraz kot izziv, zdaj pa ga občudujejo kot estetsko lepoto.⁵⁰

⁴⁷ Hans Richter, *Begegnungen von Dada bis heute* (glej opombo 35), str. 119–122.

⁴⁸ Prim. Hans Richter, *DADA* (glej opombo 2) str. 212.

⁴⁹ Jack D. Flam, »Foreword v: Robert Motherwell (ur.), *op. cit.* (glej opombo 1), str. XII.

⁵⁰ Prim. Hans Richter, *DADA* (glej opombo 2), str. 212.

Način, kako sodobna umetnost danes eksploatira Duchampa, se ne sklicuje več na estetiko, ampak na druge stvari, na primer na »političnost«, kar je pravzaprav še huje – saj se lahko sklicuje na »demokratizacijo umetnosti« in podobne strahote.

Danes si mnogi povprečni umetniki, ki občudujejo Duchampov pisoar, mislijo, da jim je Duchamp olajšal delo: da je pod določenimi pogoji lahko kar koli sprejeto kot umetnost. Ampak Duchamp je s svojim pisoarjem pokazal ravno to, kako demokratični »anything goes«, ki kar koli sprejme kot umetnost, izloči prav resnično umetniško intervencijo. Newyorška razstava Združenja neodvisnih umetnikov l. 1917 (pri kateri je bil Duchamp, ki je nanjo brez vednosti drugih članov razstavnega odbora poslal pisoar s podpisom R. Mutt, član razstavnega odbora) je bila najbolj demokratična, kot je mogoče: razstavil je lahko vsak, ki je plačal neko simbolično pristojbino. Bila je tako demokratična, da ni ničesar izločila – ampak pisoar vseeno ni bil razstavljen, ker je preprosto nekam izginil; nekdo ga je brez besed umaknil. Duchamp (ki je iz protesta izstopil iz razstavnega odbora) ni razširil možnosti umetnosti, ampak je pokazal, kako resnična umetniška intervencija vedno izpade iz »čudovitega spektra vseh možnosti« – in se v odnosu do teh možnosti postavi kot nemogoče.

Danes vulgarizacija sodobne umetnosti, ki je umetnost po eni strani poistovetila s »svetom umetnosti« oziroma umetnostnim sistemom, po drugi strani pa z »demokratičnimi« predstavami, v veliki meri parazitira na Duchampu.

Ampak resnično nasprotje te vulgarizacije bi bilo *ravno* v sledenju Duchampu.

S tem v zvezi mi je vedno znova v mislih njegov čudoviti angleško naslovljeni v francoščini napisani tekst *Where do we go from here?* iz l. 1960, ki govori o »hipertrofiranjem eksoterizmu« umetnosti svojega časa, ki se bo še stopnjeval. Duchamp je v bližnji prihodnosti napovedal totalno poenotenje v povprečnosti; toda:

»Naj zaključim s tem, da upam, da bo ta povprečnost, pogojena s preveč dejavniki, ki so tuji umetnosti *per se*, tokrat pripeljala do neke revolucije asketske vrste, ki se je običajna publika ne bo niti zavedala in ki jo bo razvijalo samo nekaj iniciirancev na robu nekega sveta, oslepljenega z ekonomskim ognjemtom.

The great artist of tomorrow will go underground.«⁵¹

November 2013

⁵¹ Marcel Duchamp, »Where do we go from here?«, *Studio International. Journal of Modern Art*, januar–februar 1975, str. 28. Zadnji stavek je v izvorniku zapisan v angleščini.

Tristan Tzara
SRCE NA PLIN
(fotografije)

Fotografinja Barbara Čeferin



VRAT: Mandarina in belina iz Španije.
Ubijam samega sebe Madeleine Madeleine.

Matej Puc



USTA: Pogovor je zmečkan, a ni?

Nina Rakovec



UHO: Kako to misliš, ali nisi vedel, da je Klitajmestra dirkalni konj?

Jure Henigman



**OKO: Kakšna filozofija. Kakšen pesnik.
Jaz ne maram poezije.**

Domen Valič



OBRV: Kot na primer Pravičnost.

Jernej Gašperin



NOS: Malo več življenja na odru.

Jure Kopusar

Jaša Koceli

CAFE DADA

Based on dadaists' works

First Slovene Production

Opening 12 December 2013

Director and concept author **JAŠA KOCELI**

Dramaturg **EVA MAHKOVIC**

Set designer **DARJAN MIHAJLOVIĆ CERAR**

Costume designer **BRANKA PAVLIČ**

Composer **MIHA PETRIC**

Language consultant **MARTIN VRTAČNIK**

Artistic collaborator at set design **LENKA ĐOROJEVIĆ**

Lighting designer **BOŠTJAN KOS**

The project was supported by the **Embassy of Switzerland in Ljubljana, the Swiss Arts Council Pro Helvetia** and the **Slovenian Railways**.

Thanks to **Milena Lebar, Adrian Notz, Katarina Kukovič, Matic Kriter, Miklavž Komelj, Marta Kosturska, Zvezdana Novaković** and **Sebastijan Horvat**.

Stage manager **Jani Fister**

Technical director **Jože Logar**

Head of set design **Janez Koleša**

Technical coordinators **Matej Sinjur** and **Branko Tica**

Head sound master **Sašo Dragaš**

Head lighting master **Branko Šulc**

Head hairstylist **Jelka Leben**

Head wardrobe mistress **Angelina Karimović**

Property masters **Sašo Ržek** and **Borut Šrenk**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of Ljubljana City Theatre.

Cast

Hugo Ball **MATEJ PUC**

Emmy Hennings **NINA RAKOVEC**

Tristan Tzara **DOMEN VALIČ**

Richard Huelsenbeck **JERNEJ GAŠPERIN**

Jean Arp **JURE HENIGMAN**

Marcel Janco/André Breton **JURE KOPUŠAR** as guest

On 5th February 1916, a group of young artists opened in Zürich the Cabaret Voltaire – a nightclub with cultural programme. In the next few months, the team of six tirelessly prepared unusual recitals, dance and music performances and exhibitions, thus uncompromisingly attacking the existing culture and social order. They were inventors, fools, revolutionaries and unadjusted dreamers.

Tristan Tzara, Hugo Ball, Emmy Hennings, Jean Arp, Hans Richter and Marcel Janco started what is today considered a foundation for the subsequent European avant-garde – primarily surrealism. Even if only for a short time, the small café in Spiegelgasse became a place of artistic freedom and invention. The First World War was “the final straw of social anomalies” and the end of civilisation as we know it. With disrespect and absurdity, the dadaists designed a call for a new world and a new man. They cut up the world and re-composed it into a poem.

Cabaret Voltaire in Ljubljana is a place of entertainment, freedom and memory. Café Dada is a gallery, a bar and a theatre combined.

INFORMACIJE O PREDSTAVAH MGL DOBITE

- pri blagajni MGL v Gledališki pasaži med Čopovo in Nazorjevo ulico v Ljubljani, ki je odprta vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred predstavo
- v mesečnem sporedu predstav, ki ga abonenti, imetniki osebne in poslovne kartice MGL in tudi vsi drugi, ki to želijo, prejmejo po pošti, prav tako pa je brezplačno na voljo pri blagajni MGL
- na spletni strani www.mgl.si
- s sporočili SMS Mestnega gledališča ljubljanskega
- v dnevnem časopisju
- na radiu
- na Facebooku in Twitterju