

Dadaizam i njegovo nasljeđe

Matagić, Matej

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:221618>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMET
SVEUČILIŠNI PREDDIPLOMSKI STUDIJ MEDIJSKE KULTURE

MATEJ MATAGIĆ

DADAIZAM I NJEGOVO NASLJEĐE
ZAVRŠNI RAD

MENTORICA: Doc. dr. sc. Tatjana Ileš

Osijek, 2020. godina

SAŽETAK

Dadaizam (DADA) središnji je pokret umjetničke avangarde. U određenim instancama dadaizam se ni ne smatra umjetničkim pravcem ili pokretom već filozofijom, religijom, ideologijom, stanjem, itd. Takva koncepcija proizlazi iz antimodernističke naracije dadaizma koji afirmira alogičnost i zaumni diskurs. Sukladno radikalnim težnjama, DADA je specifičan po svojim revolucionarnim invencijama na potezu likovne i književne umjetnosti. Unatoč kratkovječnosti pokreta (1916. – 1922.) njegovo nasljeđe je gotovo nepregledno i nepojmljivo po svom utjecaju budući da je fragmentirano i revitalizirano među kasnijim pokretima i umjetnicima. Većinski dio postmodernih poetika svoje početke nalazi upravo u DADA, a one su rezultat dadaističkih eksperimenata na području hipercitatnosti, zauma i odbijanja tradicionalnih konvencija. Ti eksperimenti su s vremenom kulminirali u ukalupljene forme poput: konkretnog, vizualnog i akustičnog pjesništva; kolaža, asamblaža, performansa, happeninga, itd. Dekonstrukcijom tih formi, stječe se senzibilitet za dadaističke inovacije koje su u konačnici obilježile ahistoričnost, hipercitatnost, metatekstualnost, itd. postmodernističke umjetničke proizvodnje.

Ključne riječi: citatnost, dadaizam, konkretna poezija, postmoderna, Tristan Tzara

ABSTRACT

Dadaism (DADA) is the central movement of the artistic avant garde. In some instances dadaism is not even considered as an art movement but as a philosophy, state religion, ideology, state of mind, etc. That conception comes from the anti-modernist narrative of dadaism which accentuates irrationalism and Zaum discourse. Considering the radical affections of DADA, the movement is specific for its revolutionary inventions in the field of visual and literary arts. Despite the short life span of the movement (1916. – 1922.) its heritage had, and still has an enormous influence despite being fragmented and revitalized by later movements and artists. Therefore, a major part of postmodern poetics finds its roots amongst the dadaist experiments on the field of hypercitation, zaum discourse and rejecting traditional conventions. Those experiments culminated with time into recognizable forms like: concrete, visual and acoustic poetry; collage, assemblage, performance, happening, etc. With the deconstruction of these forms, one can perceive the sensibility for DADA inventions which marked many cornerstones of the postmodern artistic production.

Key words: citation, concrete poetry, dadaism, postmodernism, Tristan Tzara

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja _____ potvrđujem da je moj _____ rad
diplomski/završni
pod naslovom _____

te mentorstvom _____

rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, _____

Potpis

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. POVIJESNI PREGLED DADAIZMA	4
2.1. Rane godine	4
2.2. Nastanak dadaizma	5
2.3. Tristan Tzara	7
3. DJELOVANJE DADAISTA	9
3.1. Berlinska grupa	9
3.2. DADA u New Yorku	10
3.3. DADA W/3	10
3.4. Pariška DADA	11
3.5. Yugo DADA	11
4. NASLJEĐE DADAIZMA U KNJIŽEVNOSTI	13
4.1. Citatnost	13
4.2. Vizualnost poezije	16
4.3. Konkretna poezija	19
4.4. Akustična poezija	22
4.5. Vizualno, konkretno i akustično u Hrvatskoj	23
5. NASLJEĐE DADAIZMA U LIKOVNOJ UMJETNOSTI	25
5.1. Kolaž	25
5.2. Merz umjetnost i asamblaž	28
5.3. Happening i performans	30
5.4. Fotomontaža	31
5.5. Ready-made	32
6. DADAIZAM, POSTMODERNA, ZEN I TAO	34
7. ZAKLJUČAK	36
8. LITERATURA	39

1. UVOD

Dadaizam, nerijetko samo DADA, naziv je koji obilježava najradikalniji pokret, pravac ili stilski konglomerat avangarde. Suvremena književna teoretičarka D. Oraić Tolić dadaizam naziva središnjim pokretom umjetničke avangarde. Tristan Tzara, kao jedan od osnivača, DADA smatra običnom gluposti koja je protiv svega, a naročito protiv umjetnosti, avangarde i bilo kakvih -izama. Richard Huelsenbeck, u ulozi još jednog osnivača, upućuje kako je DADA američki aspekt budizma. Za Johannes Badera DADA označava religiju i politički pokret. Hugo Ball u dadaizmu vidi novu, neograničenu, umjetnost. Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Kurt Schwitters i mnogi drugi umjetnici s početka 20. stoljeća također imaju svoje viđenja DADA i dadaizma. Temeljno pitanje dadaizma proizlazi upravo iz tih viđenja, a ono se referira na samu esenciju pokreta, odnosno na ono što DADA uopće predstavlja. Određene kanonske instance dadaizam smatraju kratkovječnim pokretom u likovnoj i književnoj umjetnosti, druga viđenja ga pak smatraju binarnom suprotnosti formalnog pokreta. Iako je kontrastni pojam kakvom pokretu nemoguće odrediti, prilikom pokušaja razumijevanja dadaizma valja smjestiti prefiks anti- u kontekst svakog aspekta, određenja, forme ili novotarije koja je proizašla iz redova DADA. Promatrač u DADA ne nalazi slike, skulpture, crteže i instalacije, već ideje. Te ideje su, kako upućuje Kordić (2016: n.p.), često ekstremne pa ovdje govorimo o antipokretu anti-umjetnosti, buntovniku umjetničkog svijeta koji se ne ustručava prenijeti pisoar iz javnoga toaleta u galerijski prostor te istome pripisati status umjetničkog djela.

Stilske odlike, inovacije, revitalizacija nepoznatih tehnika i modela umjetničke proizvodnje kojima dadaizam raspolaže u izravnoj su poveznici s kontekstom nastanka samog pokreta. Završni rad *Dadaizam i njegovo nasljeđe* stoga prvenstveno razmatra okolnosti nastanka i afirmacije samoga pokreta koje su nužne za shvaćanje kratkovječnosti DADA, no i za razumijevanje bogatog nasljeđa središnjeg pokreta avangarde. Osnivači dadaizma: Arp, Taeuber, Tzara, Janco, Hennings, Ball, Semer i Huelsenbeck kao središnji motiv pokreta navode I. svjetski rat koji je uvjetovao anti-modernističku naraciju umjetnosti, zaključuje Brendel (2016: 2). Takva naracija polazila je od koncepcije unutar koje su milijunske žrtve Velikog rata proizvod civiliziranog, logičnog svijeta, a umjetnost bi u pobuni protiv tih stradanja trebala zauzeti necivilizirani, alogični stav. Odbacivanje logike, semantike, sintakse, pragmatike, kulturalnih funkcija i estetskih vrijednosti među dadaistima bi samim time zašlo u zaumne sfere.

Afirmirajući besmisao dadaisti bi s vremenom, kroz nekoliko adaptacija svojih inovacija među drugim stilskim konstrukcijama, stvorili čitav niz poetika koje su danas integralni dio postmodernističkih naracija. Primjerice; brisanje granice između visoke i niske umjetnosti, metatekstualnost, ahistoričnost, hipercitatnost i kulturalni nihilizam svoje prve, realnije, korijene nalaze među dadaistima u periodu između 1916. i 1922. godine. Upravo ti korijeni predstavljaju većinski dio završnog rada koji svoj fokus smješta na nasljeđe, odnosno ostavštinu DADA. Budući da je intermedijalnost (u širem smislu) jedna od polazišnih točaka prilikom sagledavanja specifičnosti dadaizma, nasljeđe DADA biti će prikazano u podjednakoj mjeri sa stajališta likovne i književne umjetnosti.

Pri tome valja napomenuti kako je ostavština DADA toliko bogata i specifična da ju je nemoguće prikazati u cijelosti. Tome u prilog idu različite interpretacije i naracije među glavnim teoretičarima dadaizma današnjice, no i potpuno neslaganje oko određenih ideja i tehnika među samim dadaistima prije stotinjak godina. Shipe (2017: 2) ističe viđenja likovnog aspekta DADA koja su, od samih početaka, bila su u potpunosti drugačija od onih na književnom planu. Stoga Duchamp prilikom smještanja svoje *Fontane*, pisoara, u galerijski prostor djeluje odvojeno od Tzara i Balla koji identični citatni model primjenjuju u drugom umjetničkom mediju. Sama citatnost, odnosno hipercitatnost fundamentalno je vezana uz dadaizam, kako upućuje Oraić Tolić (2019.), no zasluge za afirmaciju čitavog niza poetika, citatnih modela, stilskih pristupa i intermedijalnih naracija nisu jasno vezane uz DADA upravo zbog autonomnosti različitih sfera pokreta.

Dadaizam i njegovo nasljeđe, u pokušaju približavanja ostavštine DADA stoga zasebno prikazuje tvorevine dadaizma na likovnom i književnom planu, dajući pri tome prvo kontekst prethodno postojećih spoznaja, iz antike i srednjeg vijeka, koje su dadaisti revitalizirali i uknjižili kao vlastitu invenciju. Književna ostavština samim time prvo razmatra citatne modele prije 20. stoljeća, a tek onda, kako piše Oraić Tolić (2019.) obrađuje avangardnu citatnu polemiku. Citatnost se proširuje na njezine intermedijalne mogućnosti što postavlja kontekst za problematizaciju vizualnog, konkretnog i akustičnog pjesništva. Konkretno nasljeđe DADA, u tom pogledu, predstavljaju kaligrami nadrealizma, razne poetske vrste nastale među *Brazilskom grupom*, Eugenom Goemringerom i Ernstom Jandlom koje su s vremenom manifestirane i u hrvatskom podneblju u opusima Mrkonjića, Stojića, ranog Čegeca, Maleša, itd.

Govoreći o likovnosti dadaizma završni rad polazi od identičnoga modela kao i u književnosti dajući prvenstveno temeljnu inovaciju citatnih modela koja se u ovoj instanci klasificira kao kolaž. Dugovječni kontekst izgradnje kolaža formalno završava s francuskim kubistima (Picasso, Braque) koji su i uknjižili današnji termin, no dadaizam, koji je kronološki kasniji, igra znatno veću ulogu u povijesti kolaža nego li kubizam. Hannah Höch pri tome uzima enormnu zaslugu za primjenu novih citatnih modela bez kojih bi kolaž današnjice nalikovao nečemu u potpunosti drugačijem. Uz kolaž se usko vezuje asamblaž, u čijem kontekstu se govori o *Merz umjetnosti* i njenom ocu Kurtu Schwittersu. Merz-skulptura pak, osim što je asamblaž, gaji i određene odlike *happenings* koji se također može pripisati kao zasluga dadaizma. Uz *happening* vezan je i pojam performansa pa se ova dva poglavlja u povijesti likovne umjetnosti 20. stoljeća mogu smjestiti uz Balla, Tzaru, Ernsta, Schwittersa i Raya u svojoj prvoj, infantilnoj fazi. *Dadaizam i njegovo nasljeđe* zaključuje dio o likovnoj umjetnosti s najradikalnijom ostavštinom DADE, nazvanom *Ready-made*. Pri tome se počinje kristalizirati kolike su zapravo zasluge dadaizma za cjelokupnu poetiku postmoderne i zašto je upravo Duchampova *Fontana* denotacija koja nastupa na samu spomen riječi DADA.

Uvertirom u naracije, koncepcije i poetike postmoderne, rad kulminira pokušajem uspostavljanja poveznice između zen budizma te taoizma s DADOM, a sukladno tome i uspostavljanjem sveze između postmoderne i dadaizma pri čemu se DADA uzima kao fundament današnjice. Pripisivanjem ahistoričnosti, metatekstualnosti, kulturalnog i ideologijskog nihilizma, hipercitatnosti, te nepostojeće granice između visoke i niske umjetnosti kao zasluge dadaizma stječe se senzibilitet za takve teorijske okvire. Lochmann (2011.) i D. Erickson (2007.) pri tome nude enormni pozadinski kontekst gdje se postmoderno društvo može smatrati uvjetovano *anarho-dadaizmom* koji je pak svoje korijene pronašao u istočnjačkim učenjima.

Zaključno se ističe otežana mogućnost analize dadaističkih koncepcija te onoga što DADA u konačnici i označava. Analiziranje produkta umjetničke proizvodnje dadaizma zahtjeva potpunu dekonstrukciju konkretnog djela, no i čitav niz drugih koji su uvjetovali, odnosno oblikovali to, određeno djelo. Konglomerati sličnih djela, primjerice onih na hipercitatnom planu, objedinili su se u specifične medije, pokrete, stilske pristupe; primjerice *ready-made* pa je za razumijevanje nasljeđa dadaizma potrebno uspostaviti bezbroj logičkih poveznica između alogičnih, zaumnih i besmislenih ideja.

2. POVIJESNI PREGLED DADAIZMA

2. 1. RANE GODINE

Po početku 20. stoljeća, u kontekstu unutar kojega će se iznjedriti DADA, dominantne kulturalne naracije, kako navodi Oraić Tolić (2009: 187) segregirane su paralelno na:

1. *Promodernističku (optimističnu)*; na tragu ideala humanizma i prosvjetiteljstva s ciljem kulturološke emancipacije čovjeka iznad primitivnih kulturnih formi. Pri tome polazi od književnosti 19. st i njene teorije, nacionalnih mitova, Cassirerove filozofije i djelovanja Frankfurtske škole.

2. *Antimodernističku (negativističku)*; deriviranu od Rousseauove filozofije i romantičarskih doktrina, a njena „...kultura se zamišlja kao metafizička nesreća ili unutarnja oporba civilizacijskim procesima“ (Oraić Tolić, 2009: 187).

Polazeći od navedene podjele, Przyłuski (2011: 34) referirajući se na Rousseauove koncepcije kulturnog potencijala iracionalnog promišljanja, zaključuje vremensku dimenziju nastanka dadaizma kao krucijalnu. Pri tome se prije svega misli na I. Svjetski rat, koji je tretiran kao proizvod racionalnog svijeta, a čija će stradanja izravno uvjetovati nastanak najradikalnijeg pravca avangarde. Hulsenbeck (1920a: 5), kao jedan od osnivača dadaizma, također akcentuira taj vremenski kontekst te se prapočetak DADA stoga može pripisati 1914. godini, odnosno samom početku I. svjetskog rata. Nekolicina umjetnika diljem Europe (Njemačka, Švicarska, Rumunjska, Jugoslavija), potaknuta strahotama rata, počela je pribjegavati antimodernističkoj naraciji koja se već u određenoj mjeri očitavala i u futurizmu. No esencijalni, dadaistički, pristup problematici proizlazio je neovisno o futuristima. Alogičnost je stoga, kako navodi Corrigan (2014: 3), postala temeljna misao vodilja utkana u opuse svih dadaista čiji se iracionalizam tretirao kao protuteza: ratu, buržoaziji, ustaljenim društvenim i kulturnim konvencijama koje su proizvedene racionalnim promišljanjem civiliziranoga društva. Kaos je samim time postao centralni motiv, a njegova puna afirmacija će se očitati u gotovo svim aspektima umjetnosti.

Imajući u vidu spomenuti kontekst rata valja napomenuti kako je umjetnička proizvodnja, diljem Europe pa i svijeta, svedena na minimum. Mjesta koja su bila oslobođena stradanja su samim time postala utopijska odredišta unutar kojih bi se nekolicina umjetnika mogla politički aktivirati u borbu, podalje od bojišnice svojim stvaralačkim procesima.

2.2. NASTANAK DADAIZMA

Prva okupljanja umjetnika, koji će kasnije postati dadaisti, odvijala su se u gostionicama neutralne Švicarske, a najglasovitija, *Cabaret Voltaire*, nalazila se u Spiegelgasse 1, Zürich. Postupna poznanstva raznih imigranata kulminirala su jačanjem antimodernističkih ideja, na što upućuje Loggia (2016.), a do konkretnih inicijativa na području umjetnosti došlo je 2. veljače 1916. godine. Prva pojava dadaista na sceni, te veljače, bila je u potpunosti improvizirana, a predstavljala je multimedijalni performans: čitanja poezije, plesa, glazbe, pjevanja, stvaranja buke i grimasa, ne srameći se pri tome političnosti, kako zaključuje Brendel (2016: 5). Takav, svojevrsni *Gesamtkunstwerk* bi se postupno javljao sve češće u pozadini gostionice, a Hulsenbeck (1920a: 25) svjedoči o početnom neshvaćanju tih izvedbi koje su utilizirale *Le bruit*, buku imitirajućih učinaka, odnosno svojevrsnu grotesknu onomatopeju. No, neshvaćanje nije bilo sveopće, a o tome svjedoči i činjenica da je ondašnji vlasnik *Cabaret Voltairea*, Ephraim Jan, predao gostionicu umjetnicima u znak podrške onome što kane stvoriti.

Umjetnici okupljeni oko *Cabaret Voltairea*, u Brendelovu pregledu (2016: 2), bili su: Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Sophie Taeuber, Tristan Tzara, Marcel Janco, Emmy Hennings, Hugo Ball te Walter Serner. Budući da se broj umjetnika, kao i auditorij *Cabaret Voltairea* ubrzo povećao javila se potreba za prekvalifikacijom njihove umjetničke produkcije u pokret. Hulsenbeck (1920a: 23) spominje kako su Tzara, Ball, Arp, Janco te on osobno, u proljeće 1916. godine, osnovali dadaizam.

Sama riječ DADA, koja će obilježiti naziv pokreta, čak je i danas etimološki kontroverzna problematika koja nema ustaljeno značenje. Brendel (2016: 3) primjerice ističe značenje riječi DADA kao: dječje tepanje, naziv za drvenog konjića, naziv tada popularnog šampona te dvostruki potvrdni iskaz „da“ u slavenskim jezicima i rumunjskom. Druge špekulacije sugeriraju da je riječ o posuđenici iz kakvog afričkog jezika ili da su dadaisti nožem gađali rječnik te u konačnici pogodili riječ DADA. Sam Tristan Tzara (1924.) u svojim manifestima pak navodi kako riječ DADA znači što god mi želimo da ona znači te da je naziv pokreta jednako besmislen kao i njegova sadržajna i stilska esencija.

Cabaret je s vremenom postao epicentar nove umjetnosti, a među posjetiteljima je bilo sve više pripadnika elitističke kulture što je za dadaiste, koji su željeli šokirati, bilo pogodno. Taj poriv za kontroverzom i odstupanjem od svakog vida tradicije i uobičajenih konvencija se ponajbolje mogao vidjeti već u prvim tekstovima, sada službenog, dadaizma. Zgražanja među

publikom nije manjkalo, a o tome svjedoče i publikacije u časopisu *Dada*: „Na Akropolju, jedan profesor teologije mi je pričao, pokazujući pesnicom ka Hramu Pobjednice bez krila, da će se Bog osvetiti zbog dade i svih tih novotarija“ (Tzara, 1924: 73). Već spomenuti *Le Bruit* kojim su se koristili Ball i Hennings, bio je jedna od specifičnosti futurizma koja se integrirala u dadaizam te su stoga pjesme *rhinozerossak hopsamen bluku terullaba blaulala 100000* i *trabatgea bor0000000000 oo0000* striktno tretirane kao dadaističke, zaključuje Thomas (2007: 6). Izuzev *Le Bruit*, *poeme simultane*, simultano čitanje istog poetskog djela ili više različitih, također je postalo jednim od fundamentalnih alata dadaizma preuzetih iz futurizma. Cjelokupna poveznica s futurizmom bila je plod Tzarine inicijative i korespondencije s Marinettijem, a Hulsenbeck (1920a: 26) navodi kako je dadaistima bilo drago koristiti te elemente iako su se protivili svim načelima futurizma. Ta odlika se uostalom izvrsno očituje i u Tzarinim manifestima gdje se dadaizam zbog odbojnosti prema futurizmu, štoviše bilo kakvom „izmu“ naziva samo DADA.

Od dadaističkih aktiviteta na području Švicarske valja još spomenuti otvaranje prve DADA galerije, odnosno galerijskog prostora u kojemu bilo tko može izlagati bilo što (Hulsenbeck, 1920a: 32). Takav ustroj kulturne institucije afirmirao je brisanje granice između visoke i niske umjetnosti što će se kasnije uvrstiti u nasljeđe DADA postmoderni. Druge DADA galerije, koje su se proširile popratno s ekspanzijom dadaizma u svijetu, stvorile su otpor kanonskom ustrojenju institucije zapadne umjetnosti te samim time uvjetovale uobličavanje kasnijih stilskih epoha 20.st.

Širenje dadaizma ubrzo je zaustavljeno u Parizu gdje je pseudo-pokret i doživio svoj formalni završetak samo nekoliko godina nakon svoga nastanka. Proljeće 1922. godine obilježio je sukob između Tzara i Andre Bretona. Breton je ogorčen manjkom čvrstih uporišta pokreta, nakon fizičkog obračuna s Tzarom, okrenuo leđa dadaizmu i s nekolicinom drugih umjetnika osnovao nadrealizam koji je samim time postao izravni derivat DADA: „Godine 1922. Dada službeno umire, a pjesnik Tristan Tzara, jedan od vodećih dadaista, u Weimaru će na pogrebu Dada, održati posmrtni govor. Njihovi umjetnički istupi izvršit će odlučujući utjecaj na daljnji razvoj umjetnosti 20.st.“ (Stipetić Ćus et al, 2014: 34). Pojava novih pravaca, poput minimalizma i nadrealizma te Hitlerov uspon na čelo Njemačke s vremenom su u cijelosti izbrisali aktivitet dadaizma koji je postao infantilna forma. No tekovine dadaizma će suštinski ostati na životu sve do danas, iako ne u svom izvornom obliku, kakvog su Tzara, Arp, Ball, Hulsenbeck i ostali dadaisti stvorili.

2. 3. TRISTAN TZARA

Tristan Tzara, pravog imena Samuel Rosenstock, rođen je 16. travnja 1896. u Rumunjskom selu Moinesti. Školovao se u Židovskoj školi za dječake blizu svog rodnog mjesta, zatim u Focsani i Bukureštu. Hulseneck (1920a: 24) ističe da je Tzara po svom kasnijem dolasku u Zurich ponudio opus literarnih i umjetničkih kompetencija koji je bio nerazmjerno veći u usporedbi s drugim dadaistima. Zajedno s Marcelom Jancom i Ionom Vineom, za vrijeme srednjoškolskih dana, pokrenuo je časopis *Simbolul* koji je izlazio 1912. godine, a koji je, kako navodi Hentea (2013: 218) zbog svoje tematizacije Prvog Balkanskog rata Tzaru uveo u politiku kulture. Tzara se kao urednik *Simbolula* potpisivao sa S. Samyro, što Hentea (2013: 218) stavlja u poveznicu s Tzarinim afinitetom prema pseudonimu, a kako njegov utjecaj ne bi bio ograničen samo na podneblje kojemu njegovo stvarno ime pripada. Pseudonim pod kojim ga i danas prepoznajemo je neologizam rumunjskih riječi, gdje Tristan Tzara u slobodnom prijevodu znači „tužan u državi“. Prije izbjeglištva u Zürich Tzara je objavio niz pjesama u časopisu *Facla* te je s Ionom Vineom pokrenuo još i časopis *Chemarea*. Odmah po izlasku drugog i posljednjeg broja *Chemarea* u listopadu 1915. Tzara je napustio Rumunjsku. Po dolasku u Zürich i upoznavanju s grupom koja će kasnije uz njega osnovati dadaizam, Tzara je već bio uvaženi pjesnik s nizom publikacija i političkih aktiviteta na kulturnoj sceni (Thomas, 2007: 3). No njegov opus, odnosno stilistički izričaj formalnog, visokog i kanoniziranog pristupa, kojeg je imao do tada, u cijelosti će biti promijenjen. Pri tome valja napomenuti da je Tzara prilikom bijega iz Rumunjske, osim osnovnih potrepština, sa sobom ponio i poveći broj svojih rukopisa koje bi ubrzo odbacio, kako ističe Hentea (2013: 228). Razlog tome može se pronaći u nekolicini kritika, primjerice Ovidija S. Crohmalniceanua koji je Tzarine pjesme opisao kao siromašne. Siromašno u tom kontekstu rane avangarde označava uzdizanje poezije na elokventnu razinu, koristeći kičeni lirski jezik i tragajući za kanoniziranim pjesničkim formama. Na tu manu se poziva i Hulseneck (1920a: 24) kada Tzaru klasificira kao kompetentnijeg od ostalih dadaista. Popratno kritikama koje su Tzaru navodile prema istraživanju iracionalizmu, njegov opus bi, za vrijeme boravka u Švicarskoj, ubrzo postao obilježen raznim lingvističkim eksperimentima na pjesničkom planu. Unatoč tome što je okrenuo leđa dostignućima u Rumunjskoj, njegovo iskustvo u radu na časopisima *Simbolul* i *Chemarea* ispostavilo se kao izrazito zahvalno za budući rad na časopisu *Dada*, zaključuje Hentea (2013: 216).

Tzarin aktivitet od 1916. do 1922., dakle u službenom razdoblju dadaizma, već je jednim dijelom iznesen u povijesnom pregledu pravca. No on nije bio sveden tek na časopis *Dada* i

niz performativnih činova u Zürichu i Parizu. Tzara je osim nekolicine najvažnijih djela dadaizma, prema Thomasu (2007: 1), zaslužan i za izgradnju sveopće slike o dadaizmu. Primjerice posredstvom predavanja i debata o DADI gdje bi pravac najčešće definirao kao antifilozofsko, nihilističko, skandalozno i univerzalno ništavilo. Zalagao se i za uspostavljanje jasne distinkcije između dadaizma i futurizma, a kasnije i između nadrealizma, svjestan da su za neukog promatrača razlike suviše nejasne. Prezentiranje razlika između nadrealizma i dadaizma predstavljalo bi velik pothvat i za Bretona te Tzaru budući da je, kao što je već i istaknuto, nadrealizam bio izravni proizvod ili nastavak tekovina dadaizma, zaključuje Thomas (2007: 2). No imajući u vidu takav aktivitet, nužno je istaknuti kako su svi njegovi postupci bili natopljeni dozom DADE, odnosno cinizma i humora. Tzara bi, u pravom duhu dadaizma, rijetko govorio o svom pravcu ili dadaistima s ozbiljnošću. Nerijetko bi odlazio u satirične i apstraktne forme, a o tome svjedoče i njegovi tekstovi koji javnosti obznanjaju aktualna događanja na umjetničkoj sceni. Primjerice: „Do velikog skandala došlo je i na Festivalu dade, u Salle Gaveau (26. V 1920). Po prvi put u istoriji sveta, ljudi su nas gađali ne samo jajima, glavicama kupusa i gvozdencima, nego i krmenadlama“ (Tzara, 1924: 65). Izuzev toga Tzara (1924.) se pobrinuo i da se niz špekulacija o značenju riječi DADA razriješi. Pretpostavke da je to naziv za drvenog konjića, dadilju, kocku, posuđenica iz kakvog afričkog jezika ili dvostruka potvrda na ruskom i rumunjskom demantirao je u tekstu, prigodno nazvanim *Dada ne znači ništa*, budući da DADA doista i nije označavalo ništa precizirano.

Unatoč nizu publikacija poput zbirki *Otprilike čovjek* i *Govoriti sam*, Tzarino najznačajnije djelo je ostalo *Sedam manifesta dade*. Taj konglomerat manifesta izašao je 1924. godine, samo dvije godine nakon što je razdor unutar dadaista okončao cijeli pokret. Samim time može se uvidjeti kako je Tzarino djelovanje nadživjelo dadaizam te je njegovo stvaranje, iako u manjoj mjeri promijenjeno, ostalo postojano i u godinama koje su uslijedile. Govoreći o Tzarinim kasnijim godinama valja spomenuti tek njegovu ulogu u *Francuskoj komunističkoj partiji* u godinama prije II. svjetskog rata. Dolaskom Hitlerove okupacije u Francusku priključio se francuskom *Pokretu otpora* pri čemu je svoje prethodne ideale vođenja rata posredstvom umjetnosti stavio u drugi plan. Njegov posljednji značajniji politički čin bio je 1956. prilikom istupanja iz partije u znak protesta prema Sovjetskom gušenju Mađarske revolucije. Literarnim stvaranjem se, unatoč svemu, nastavio baviti sve do Božića 1963. godine kada je i preminuo u Parizu.

3. DJELOVANJE DADAISTA

3.1. BERLINSKA GRUPA

Richard Hulsenbeck (1920a: 45) je po koncu rata dadaizam donio u Njemačku, a ondje je zatekao entuzijazam crtača Georgea Grosa, pjesnika W. Heartfielda i Raoula Housmanna. Kako sam Hulsenbeck (1920a: 23) navodi, aktivitet dadaista u Njemačkoj, a prvenstveno u Berlinu, bio je objedinjen pod stavom kako je Car Vilim II. bio odgovaran za rat, a njihove poveznice s uglednim pacifistima ondašnjeg društva bile su javnosti dobro znane. Također, poveći broj demonstracija bio je izravan rezultat djelovanja te berlinske grupe dadaista. Uspostavili su svoje novine *Der Dada*, izdavačku kuću *Malik-Verlag* i *Klub Dada* koji je djelovao po principu „svatko može izlagati bilo što“. *Klub Dada* je ujedno i upoznao svijet s pjesnikom Walterom Mehringom te slikaricom Hannhom Höch, poznatoj po zasluži stvaranja kolaža u njegovoj suvremenoj varijaciji fotomontaže.

Kaos koji je bio reprezentativan za DADU, pratio je i berlinsku grupu čim su počeli obilaziti obližnje gradove kako bi predstavili novu umjetničku struju. Tzara (1924: 67) tako spominje anegdote gdje bi publika poubijala dadaiste da policija nije intervenirala. Primjerice u Hannoveru publika je ukrala prtljagu dadaistima, a u Dresdenu im je zaplijenjen sav novac od ulaznica. Kada je jedna operna pjevačica pokušala smiriti publiku, završila je prebijena. O kontroverziji dadaista možda najbolje svjedoči činjenica da je Čehoslovačka vlada prognala sve dadaiste i zabranila odražavanje dadaističkih manifestacija na prostoru države, nakon jednog posjeta berlinske grupe DADU.

Popratno spomenutim eskapadama dadaizam je zadobio i dimenziju stava, filozofije i religije, suštinski je nadilazio ukalupljenu formu umjetničkog pokreta. Johannes Baader je, prema Tzari (1924: 68), idealan primjer toga, budući da je od DADU sačinio čitavu filozofiju putem koje je koncipirao različite pseudo performanse. Jedan od njih je njegovo proglašenje sebe kao „Predsjednika Zemlje i Svemira“ samo nekoliko dana nakon abdikacije cara. Baader je i podigao bunu upozoravajući građane da će vojska dade okupirati Berlin, pišući vlastite osmrtnice i članke u kojima proglašava svoje uskrsnuće dan nakon smrti. Njegovo djelovanje se očitavalo i na području političkog aktiviteta te u pokušajima stvaranja religije dade.

3.2. DADA U NEW YORKU

New York je, poput Züricha, poslužio kao utočište za mnoge izbjeglice I. Svjetskog rata. Među francuskim iseljenicima u New Yorku su se 1915. našli i Marcel Duchamp te Francis Picabia koji su ubrzo stupili u kontakt s američkim umjetnikom Man Rayom. 1916. paralelno uz osnivanje DADA u Zürichu, njih troje su postali središte američkih događanja u svijetu umjetnosti, a kako ističe Sorel (2009: 41), umjetnici u New Yorku su došli do istih spoznaja kao i dadaisti u Zürichu. Svoje aktivnosti su također nazivali DADA te unatoč slaboj organizaciji i nepostojanju manifesta, putem publikacija poput *The Blind Man*, su nastojali uzdrmati kanoniziranu strukturu umjetnosti. Nechvatal (2017: n.p.) *The Blind Man* kategorizira kao do tada najradikalniju publikaciju na Američkom tlu, a imajući to u vidu, valja napomenuti da nitko nije bio voljan izdati spomenuti umjetnički magazin pa su Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roche te Beatrice Wood bili prisiljeni vlastitim sredstvima financirati realizaciju. *The Blind Man* je samim time doživio samo dva izdanja od kojih je prvo simbolično objavljeno 1. travanja 1917. godine, a posljednje mjesec dana kasnije. Najznačajniji pothvat DADA u New Yorku zasluga je Marcel Duchampa koji je 1917. godine, kao jedan od upravitelja *Društva nezavisnih umjetnika*, uspostavio izložbeni koncept koji je obećao izložiti bilo koji rad, kako naglašava Shipe (2017: 4). Duchamp je pod pseudonimom R. Mutt priložio porculanski pisoar nazvan *Fontana (Vodokok)*, a svi nadležni izuzev Duchampa su zgroženi *ready-made* konceptom odbili izložiti *Fontanu*. Rad se nakon niza popratnih skandala i prosvjeda ipak našao u galeriji, a drugo izdanje *The Blind Man* je bilo u potpunosti posvećeno toj aferi. S vremenom se otkrilo kako je Duchamp stajao iza imena R. Mutt te je cijeli splet tada poprimio potpuno drugačije razmjere.

3.3. DADA W/3

Druga grupa dadaista koja je djelovala u Njemačkoj bila je ona u Kölnu, *Dada W/3*, vođena likovnim umjetnikom Max Ernstom. Njihovo djelovanje se nije bitno razlikovalo od onog Berlinske grupe, iako su njihovi koncepti neupitno bilo znatno radikalniji. „...bilo im je dopušteno da prirede izložbu u javnom klozetu uz slobodan ulaz...“ (Tzara, 1927: 70). Preciznije, kako navodi Shipe (2017: 5), izložba je bila u dvorištu pivovare, a jedini pristup izložbi bio je kroz muški toalet u kojemu se nalazila časna sestra koja je vrijeđala posjetitelje prilikom ulaska. Također, jedno od značajnijih obilježja Dada W/3 bila je i njihova igra riječi pa se njihovo glasila zvalo *Die Schammade* (neologizam koji implicira sramotu), a grupa dadaističkih disidenata u Kölnu nosila je naziv *Gruppe Stupid*.

3.4. PARIŠKA DADA

Pariz je predstavio posljednju ekspanziju dade pod geslom *Dada Invades the Capital of the World*, no taj posljednji val imigracije radikalnih ideja bi ujedno i okončao pokret. „...francuski dadaisti su većinom mladi ljudi, koji su se u dadu bacili kao u neki karnevalski nonsens i, ukoliko su joj uopšte pridavali neki smisao, usmerili je protiv umetnosti“ (Tzara 1924: 58). Paralelno uz tu Tzarinu misao ističe se i njegov dolazak u Pariz krajem siječnja 1920. godine. Tzaru su s oduševljenjem dočekali Francis Picabia i grupa mladih književnika okupljenih oko časopisa *Litterature* koju su sačinjavali Andre Breton, Louis Aragon i Phillipe Soupault. Kako ističe Shipe (2017: 5), djelovanje Pariške dade bilo je usmjereno više na performativne činove nego li na konkretnu umjetničku proizvodnju pa je nakon nekoliko demonstracija dadaista osvanuo natpis na crkvi Saint Julien le Pauvre. Natpis je predstavljao prvu stanicu rute *Mjesta koja nemaju potrebu postojati*. Tzara je sa sobom iz Züricha ponio propagandne naljepnice, preteče *stickera*, nazvane *papillons Dada* koje bi lijepili po provokativnim lokacijama Pariza. Sam Tzara (1924: 59) u retrospektivi spominje Picabinu izložbu gdje je nekoliko crteža kredom na ploči bilo obrisano za vrijeme otvorenja izložbe te efekt navedene izložbe uspoređuje sa svojim čitanjem novina. Tzara se naime zatvorio u prostoriju i uz buku zvonca na ozvučenje čitao dnevne novine dok iz gradske uprave nisu ugasili struju kako bi ovaj prekinuo. Pokrenuto je i nekoliko časopisa poput *Proverbe*, *391*, *Projectour* te Tzarina publikacija *Le Caëura barbe*. Nekoliko dana nakon što je *Le Caëura barbe* objavljen, na istoimenom događanju Tzara bi stupio u sukob s Andre Bretonom i umjetnicima okupljenim oko časopisa *Litterature*, kako navodi Shipe (2017: 5). Taj fizički sukob Tzara i Bretona 1922. godine obilježio bi kraj dadaizma, a grupa oko *Litterature* bi neposredno nakon toga osnovala nadrealizam ogorčena manjkom čvrstih uporišta i ideala, sada mrtvog, dadaizma.

3.5. YUGO-DADA

Tzara o globalnom utjecaju dadaizma navodi: „Kada misao zapne: DADA, dve tačke ili crtica – nasumična paljba – i sve se nastavlja. Niko nije ni pokušao da potraži drugu reč, na celom potezu na kojem je delovala, od Atlantika do Urala, i malo južnije, do Zagreba, Vinkovaca i Beograda“ (1924: 13). Tzara se u toj izjavi referira na univerzalno značenje termina DADA u kontekstu gdje bi svaka europska zemlja inače nadjenula vlastiti naziv pokretu (npr. Secesija, Art Nouveau, Jugendstil) te ujedno ističe prostor dadaističkog djelovanja, što ovdje obuhvaća i prostor ondašnje Jugoslavije.

Kontrastno Tzarinom uvjerenju, kako je DADA bio univerzalno prihvaćen naziv zbog svoje apstinencije značenja, Hage (2006: n.p.) argumentira da je riječ DADA upravo zbog svog značenja na hrvatsko-srpskom govornom području afirmirala njezin razvoj. Aktivitet Jugoslavenskih dadaista obilježio je početak 1922. godine u časopisu *Zenit*. „U povijesnom slijedu, kada je riječ o dadaizmu u staroj Jugoslaviji, *Zenit* je prvo bio obilježen dadaističkim poetikama, tek potom dolaze, znatno radikalniji projekti *Dada Jazz* i *Dada tank* D. Aleksića“ (Sorel, 2009: 42). Dragan Aleksić se samim time može uzeti kao reprezentativni pjesnik *Yugo-dada* grupe dadaista. Aleksić se za vrijeme studija u Pragu susreo s dadaizmom, iako je anegdota o zabrani održavanja dadaističkih manifestacija na prostoru Čehoslovačke već spomenuta, te je 1921. u časopisu *Zenit*, kojeg je uređivao Ljubomir Micić, počeo objavljivati prve dadaističke pjesmena prostoru Jugoslavije. Hage (2006: n.p.) nadalje navodi kako je u svibnju 1922. došlo do jasnog očitovanja razlika između Micića i Aleksića, koji je mjesec dana kasnije napustio *Zenit* i pokrenuo svoj časopis *Dada Tank*. Grupa pisaca oko *Zenita* je započela *Zenitistički pokret* u Beogradu dok se Aleksićevo djelovanje preusmjerilo prema Zagrebu.

Dada Tank je ubrzo zavrijedio priznanje zapadnjačkih dadaista te je sam Aleksić stupio u korespondenciju s Tzarom, a u *Dada Tanku* je sukladno tome objavio nekoliko njegovih prethodno neobjavljenih pjesama, ističe Hage (2006: n.p.). Zahvaljujući podršci sa zapada Aleksić je pokrenuo svoj drugi časopis *Dada Jazz*, koji je većinski sadržavao recenzije dadaističkih događanja i djela. Tekstovi unutar *Dada Jazza* bili su pisani na Talijanskom, Francuskom, Engleskom i Hrvatskom te su nerijetko uključivali pjesme Aleksića i Tzare. *Zenitisti* su paralelno uz to počeli izdavati časopis *Dada Jok* koji je imao za cilj parodirati Aleksića i njegov časopis. No *Dada Jok* je osim satiričnih tekstova sadržavao i nekoliko kolaža Poljanskog te čitav niz provokativnih ilustracija u maniri dadaizma. „*Zenitizam* je od samoga svojeg početka bio polemički književni pravac, te su se polemike postupno širile prema ideologiji (srpskome nacionalizmu) i prema književnopovijesnim periodizacijama, a da su se u raspravama, na što upućuje Milanja, najmanje u obzir uzimali književnopovijesni i teorijski argumenti“ (Sorel, 2009: 42). Sukladno takvim koncepcijama oprečne struje dadaista, Aleksić je u listopadu 1922. DADU proglasio mrtvom do 1999. godine, kako navodi Hage (2006: n.p.). Prethodno prikazani razdor među dadaistima u Parizu 1922. iste je godine okončao i dadaističko djelovanje na prostoru Jugoslavije. Aleksić je unatoč tome ostao aktivan u promoviranju dadaizma sve do svoje smrti 1958. godine.

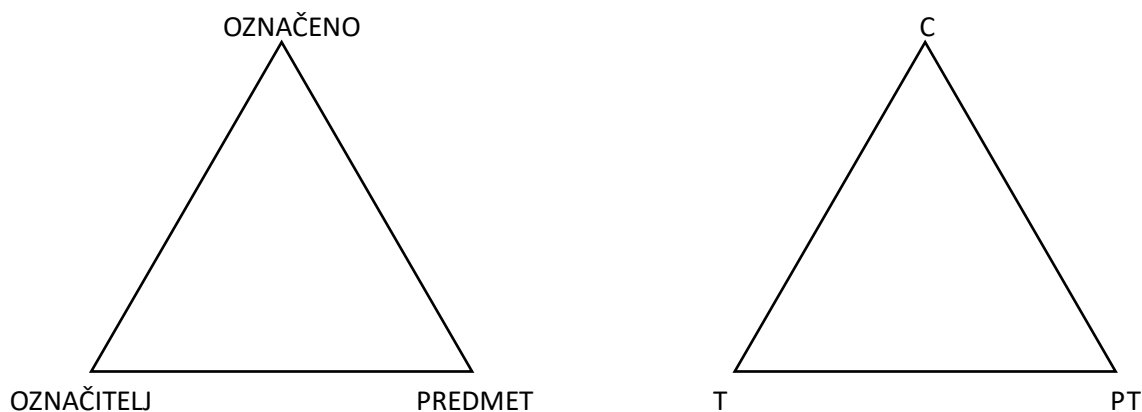
4. NASLJEDE DADAIZMA U KNJIŽEVNOSTI

4.1. CITATNOST

U kontekstu određenja inter-, para-, meta-, hiper- i arhi- tekstualnosti, prema Gérardu Genetteu (1997.), stječe se uvid u mogućnosti implementiranja raznih, tuđih, književnih pa i intermedijalnih iskaza u određenu književnu tvorevinu. Pri tome valja napomenuti kako je referenciranje, aludiranje, mimeza, parodiranje, itd. određenih literarnih struktura postupak koji nije nipošto nov. Stoga, određena koketiranja između dvaju ili više književnih tvorevina pa čak i cijelih žanrova i medija možemo olako detektirati u kontekstu postmoderne, primjerice u romanu *Adio kauboju* Olje Savičević Ivančević. Nadalje, *Kiklop* Ranka Marinkovića sa svojom karnevalizacijom kanonskih djela, slijedi ostavštinu karnevalske kulture srednjega vijeka i renesanse koja se između ostaloga očituje i kod Dostojevskog, kako ističe Oraić Tolić (2019: 36-37) Mažuranić u svom dopunjavanju Gundulićeva *Osmana* također pripada tom kontekstu kao i Molièrov *Škrtac* koji za svoje uporište uzima Plautovu *Aululariju*. Budući da je spomenuti fenomen postojan dulje vrijeme njega se može olako zanemariti u kontekstu nečega što pripada ostavštini dadaizma budući da je za uspostavljanje te poveznice potrebno analizirati potkategorije i tipove intertekstualnosti, konkretnije, fenomen citatnosti.

Citatnost kao eksplicitna intertekstualnost, definirana je kao: „...intekst tuđeg teksta u okviru svoga, dakle onaj oblik intertekstualnog susreta u kojemu postoji podudaranje ili ekvivalencija između tuđega i vlastitoga teksta“ (Oraić Tolić, 2019: 65). Citatnost je moguće i grafički prikazati temeljem Ogdenovog i Richardsonovog *bazičnog* ili *semiotičkog trokuta* te putem Ullmannovog *semantičkog*, odnosno *kategorijalno citatnog trokuta* (prikaz 1).

Prikaz 1. Kategorijalni semiotički trokut i Kategorijalni citatni trokut



Izvor: obrada autora (prema Oraić Tolić, 2019: 65)

Elementi citatne relacije, sukladno Oraić Tolić (2019: 65), su: vlastiti tekst koji citira (T), citat (C) i prototekst iz kojeg je citat preuzet (PT). Citati se nadalje dijele: po citatnim signalima, po opsegu podudaranja te po vrsti prototeksta pri čemu svaka podjela predstavlja jedan vrh prethodno prikazanih trokuta. Ovdasnja sfera interesa, u kontekstu dadaizma, jesu citati po vrsti prototeksta koje Oraić Tolić (2019: 71-72) nadalje dijeli na one u sklopu posebne tipologije, primjerice književnosti, i one u sklopu opće tipologije svih umjetnosti koje se pak dijele na:

1. *intrasemiotičke* (PT pripada istoj umjetnosti kao i T, npr. slika-slika)
2. *intersemiotičke* (PT ne pripada istoj umjetnosti kao i T, npr. slika-književnost)
3. *transsemiotičke* (PT uopće ne pripada umjetnosti, npr. književnost-novinski članak)

Transsemiotička kategorizacija citata se može nadalje specificirati na faktocitate, odnosno citate života gdje bića, stvarni civilizacijski i prirodni predmeti postaju integralni dio nekog umjetničkog djela. To su prije svega kolaži (*Rez kuhinjskim nožem* Hannhe Höch), *ready-made* (Duchampova *Fontana*), asamblaži, konceptualna umjetnost, itd. s druge strane faktocitatnosti „Najradikalniji oblik avangardnoga susreta s civilizacijskom zbiljom u književnosti bile su avangardističke montažne pjesme od novinskih citata i reklamnih slogana...“ (Oraić Tolić, 2019: 80). Zasluga popularizaciji faktocitatnosti pripada prije svega dadaistima, Hans Arpu i Tristanu Tzari koji se mogu uzeti kao očevi takvog pristupa citatnosti, iako valja istaknuti da se transsemiotički citat javlja i kod futurista. Tzara u svom *Manifestu dade o slaboj ljubavi i gorkoj ljubavi* afirmira tu fundamentalnu spontanost generiranja poetskih djela posredstvom faktocitatnosti te stoga navodi upute *Kako ćemo napisati dadaističku pjesmu*: „Uzmite jedne novine. Uzmite škare. Izaberite u tim novinama članak koji je dug koliko računate da će biti duga vaša pjesma. Izrežite članak. Potom pažljivo izrežite svaku riječ koja sačinjava taj članak i metnite ih u jednu kesu. Lagano promiješajte. Zatim vadite svaki izrezak jedan za drugim. Prepisujte savjesno po onom redu kako su oni izlazili iz kese...“ (Tzara, 1924: 41). Za razliku od Tzarinog auto-metateksta, Hans Arp „opisuje stvaralački proces kao traženje novinskih citata zatvorenim očima...“ (Oraić Tolić, 2019: 128), a samim time se cjelokupni način citiranja kod dadaista stavlja u kontekst zauma. Karakteristike zaumnog jezika, prema Oraić Tolić u Flaker i Ugrešić (1993: 44), su antireferencijalnost, antireprezentativnost i areferencijalnost, odnosno osporavanje sveze između riječi i stvari koje one označavaju.

Zaumni diskurs odbacivanja logičnosti morfologije, semantike i sintakse se pri tome izravno oslanja na avangardnu osnovu citatnosti; „U avangardnoj velikoj citatnoj polemici vlastiti se tekst ne suodnosi s ovim ili onim pojedinačnim prototekstovima, nego s ukupnim superprototekstom, „institucijom“ europske umjetnosti i kulture u cjelini“ (Oraić Tolić, 2019: 125). Govoreći o tome u kontekstu dadaizma, za koji je fundamentalno odbacivanje logičnosti civiliziranoga svijeta, ističe se negacija osnovnih načela tradicionalne umjetnosti i kulture; mimetizam, logizam, esteticizam, itd. Popratno toj dekadenciji, koja proizlazi i iz etimološkog značenja avangarde, dolazi do odbacivanja: kanonskih djela, autora, motiva, likova i žanrova koji su u svezi s tradicionalističkim nasljeđem zapadne civilizacije. Rubin (1968: 12) pri tome ističe Tzarino viđenje DADE, ne kao početke umjetnosti, već kao početke gađenje, a ukoliko se napravi presjek umjetničke proizvodnje do 1916. i nakon, kada je estetika ružnoća zadobila potpuno novu umjetničku dimenziju tada se Tzarino viđenje može tretirati i faktografski. Dadaizam dakle prije svega rađa, no i primjenjuje semantički svijet građen od polusmislova, nesmislova i kontrasmislova, proizvedenih pod načelima dekadencije tradicije, svjesno generirajući besmisao i težeći pri tome potpunog nerazumljivosti, odnosno citatnom zaumu, na što upućuje Oraić Tolić (2019.).

Budući da pod okriljem dadaističkih manifesta umjetnost nije poznavala nikakve konvencije, štoviše bilo kakav vid smjernica umjetničke proizvodnje, svi postojeći sustavi žanrova, tekstova, rečenica i riječi podlegli su raspadu u nepovezane dijelove prepuštene sintaksi aleatoričke montaže, odnosno nasumičnog povezivanja slučajnih fragmenata. „Aleatoričkom montažom, koja u vedroj ravnodušnosti spaja tekstove, kulture, medije i područja zbilje, velika je citatna polemika rušila tri načela tradicionalne i moderne umjetnosti: načelo organske kompozicije i zatvorenoga tipa teksta (Kručenyh, Tzara), načelo monomedijalosti (predizborni plakat, igraće karte u Pounda) i načelo samosvojnosti i nadmoći europske kulture nad drugim kulturama (Poundovi ideogrami)“ (Oraić Tolić, 2019: 131). Samim time valja ponovno napomenuti zaumni diskurs dade, odnosno, kako upućuje Caldwell (2012: 118), cirkusku klasifikaciju diskursa dadaističke poezije koja uzima bogate i smislene riječi te oduzimajući im kontekst generira političke poruke upravo u toj odsutnosti značenja.

Zaključno na tragu De Sauserove sveze označitelja i označenog, citatnost se u kontekstu dadaističke književne baštine očituje u potpunoj radikalizaciji svih literarnih struktura, norma i klasifikacija. Takvo apsolutno opstruiranje tradicije i otvaranje pristupa raznim intertekstualnim, intermedijalnim i transsemiotičkim alatima omogućiti će daljnje profiliranje te koncepcije no ujedno i nastanak specifičnijih formi poput konkretne poezije ili kolaža.

4. 2. VIZUALNOST POEZIJE

Već spomenuta citatnost po vrsti prototeksta, točnije intersemiotička citatnost gdje PT i T pripadaju domenama književnosti i likovnosti, također nalazi svoje korijene u daljnjoj prošlosti kao i citatnost u globali. Intermedijalnu sinergiju literarnih tvorevina i vizualnih praksi stoga nalazimo još u Antici. „U helenističkom razdoblju, u 3. st. pr. n. e., kad grčka poezija uvelike gubi svoju izvornu inspiraciju, javljaju se mnogi pjesnički oblici u kojima je sama forma važnija od sadržaja i kojima pjesnici izoštravaju svoju jezičnu i metričku virtuoznost“ (Škiljan, 2008: 39). Najglasovitiji primjer takvog pjesništva nalazimo u opusu Simije s Roda koji svojom pjesmom *Sjekira* dočarava labris, dvostranu sjekiru, simetrično reducirajući duljinu stihova prema okomitoj sredini. Takvim pristupom lirsko djelo nije bilo satkano samo od svoje literarne dimenzije već i od vizualnog poretka fonema u tu književnu cjelinu. Erfani Beyzaee i Alipoor Keyvanlood (2015: 113) u povijesni kontekst, između antičke grafičke lirike i onoga što će dadaizam stvoriti, smještaju perzijsku vizualnu liriku na tragu Simije s Roda. Takav izolirani razvoj intermedijalnog pristupa pjesništvu na istoku i zapadu proizvesti će dihtomiju grafičkih struktura koja će tek 1950-ih s dolaskom konkretne poezije i njezina internacionalizma biti dokinuta.

Govoreći o dadaističkim naporima na području vizualizacije, nečega što je tradicionalno tretirano kao isključivo literarno, referira se na prethodno iznesenu citatnost po opsegu prototeksta. Tzarin i Arpov proces implementacije novinskih članaka, riječi i rečenica iz novina nije striktno podrazumijevao prepisivanje danih iskaza nego i njihovo kolažiranje. Dadaistički kolaž (fotomontaža), kojega je Hannah Höch utržila, nije stoga isključivo derivat likovne baštine već i književne. Na osnovi te instance kolaža, u kontekstu vizualnog, može se steći uvid u mogućnosti novih poetskih iskaza. Te mogućnosti profilirane u dadaizmu obuhvaćaju: orijentaciju teksta, različite veličine i fontove, primjenu praznoga prostora kao i crta, točaka, ploha ili čak konkretnih slika i fotografija prema intersemiotičkoj citatnosti, itd. akcentuirajući samim time vizualnosti do ravnopravne mjere onom fonološkom. „Znak time ne nosi smisao nego upućuje na neku ideju, a time svjedoči o reduciranju referencije teksta. Forme postaju čišće, rastavljanje znakova kreće se prema njihovim elementarnim vrijednostima. Stoga su pojmovi funkcija i struktura u temelju ontologije suvremene umjetnost“ (Sorel, 2008: 96). Pri tome je moguće osloniti se na Barthesa i De Daussera koji dokidaju transparentno shvaćanje teksta kao nositelja značenja, već to shvaćanje stavljaju u kontekst znakova od kojih su iskazi konstruirani, a čiji je konotat, prema Barthesu, kulturno određen.

Kontrastno tom pogledu, oslanjanje na univerzalističku prirodu vizualnih podražaja, o čemu svjedoči i današnja kultura indeksa, znakova i *emojia*, omogućava razbijanje konotata koji su kulturno predodređeni. Primjer tome je i pjesma Jugoslavenskog (Hrvatskog) dadaista Dragana Aleksića *Butt's Load's* (slika 1), izvorno pisana na hrvatsko-srpskom, a u navedenoj varijanti prikazana u engleskom prijevodu Zoble i Boškovića.



Slika 1. Dragan Aleksić, *Butt's Load's*
Izvor: <https://tinyurl.com/yabmohyb>

Prilikom sagledavanja Aleksićeve pjesme, neovisno o stajalištu likovnosti ili književnosti, valja imati na umu kako je riječ o dadaističkoj pjesmi koja je esencijalistički besmislena po svojoj prirodi. No govoreći u kontekstu vizualnosti nepobitno se očituje radikalni pristup grafičkoj polemici unutar poetskog iskaza. Aleksić nipošto nije prvi dadaist koji se pozabavio takvom formom, no tretirajući ga kao reprezentativni model, može se uspostaviti značajan zaokret u odnosu na Simijino reduciranje duljine stihova kako bi se integrirala vizualna dimenzija u korpus lirike. *Butt's Load's*, na tragu prethodno navedenih transsemiotičkih koncepcija citatnog stvaralaštva u Tzare i Arpa, odbija logičnost, semantiku i smislenost sadržaja te načina na koji se isti prikazuje. Orijentacijski sagledano, pjesma se iščitava sa triju gledišta, a promjene smjera čitanja se događaju nasumično. Implementacija novinskih članaka pa i drugih varijacija citatnosti na intrasemiotičkoj i intersemiotičkoj razini je sveprisutna kao i naočita vizualna dimenzija pjesme koja nadilazi onu sadržajnu dimenziju.

Bennett (2005: n.p.) pri tome ističe Kurta Schwittersa, dadaista likovne umjetnosti, koji naglašava vrijednost znaka, odnosno fonema u njegovoj vizualnoj strukturi, kao superiornog u odnosu na sadržaj. Schwittersova koncepcija poezije usidrena je oko selekcije oblika, debljine, izduljena, niza i gledišta slova. Takav pristup smješten je, gotovo isključivo, u domenu vizualnog i likovnosti što sa sobom povlači nekoliko različitih odlika. Prije svega „Vizualno pjesništvo od samih je svojih početaka internacionalno usmjereno. Ono je pokušalo pronaći zajednički kontekst razumijevanja, stoga se jezična liminalnost prevladavala slikom, u praksi izložbom, a ne prijevodom“ (Sorel, 2008: 100). A takvo intermedijalno tretiranje poetskog djela otvara čitav niz mogućnosti koje će se očitati u konkretnoj poeziji unutar sfere književnosti i u tipografskoj umjetnosti unutar likovne umjetnosti. Tipografska struktura koja je nerazdvojiva od konkretne poezije pa u određenim instancama čak i istovjetna, svoje početke, kao što je već i rečeno, nalazi među dadaistima. Konkretniju nultu točku konkretne poezije možemo pronaći unutar Arpova opusa u pjesmi *Der Pyramidenrock* (slika 2) satkanoj od mehaničke repeticije naslova djela. Takva vizualna semantika postati će fundamentalna za *Brazilsku grupu* te samim time i Goemringerove pjesme koje izravno povlače grafičku poveznicu prema DADI.



Slika 2.Hans Arp, Der Pyramidenrock

Izvor: <https://tinyurl.com/yarwpeb9>

4. 3. KONKRETNA POEZIJA

Značenjski, kako navodi Solt (1968: n.p.) konkretna poezija ne podrazumijeva ništa „konkretno“ već se termin referira na eksperimentalnu prirodu poezije koja se izražava slikom, odnosno zvukom. Definiranje konkretne poezije kao stilskog pravca ili pokreta je samim time relativno problematično budući je njezina esencija usko vezana uz DADU, koja je također striktno nedefinirana u određenu stilsku kategorizaciju.

Imajući u vidu širinu onoga što se pojmom konkretna poezija označava, valja napomenuti kako poput vizualnosti u širem smislu ili citatnosti ni ona nije nastala preko noći. Bennett (2005: n.p.) tako ističe snažan angažman na potezu vizualnog književnog stvaralaštva pod utjecajem DADE, nakon II. Svjetskog rata, no i prije u slučaju kaligrama nadrealista Guillaumea Apollinairea. Određene spoznaje i mogućnosti tipografije bile su od prije poznate među dadaistima, no određena stilska formacija koja bi podrazumijevala isključivo takvu poetsku modelaciju nastala je tek 1953.

Već spomenuti švicarski pjesnik, Eugen Goemringer, 1953. objavio je prvu zbirku konkretne poezije *Konstalacije*, a godinu poslije i manifest *Od linije do konstalacije*. Goemringer se tako uzima kao osnivač konkretne poezije iako je paralelno uz njega *Brazilska grupa* (Haroldo de Campos, Decio Pignatari, Augusto de Campos), okupljena oko časopisa *Noigandres*, došla do istih spoznaja pod utjecajem pjesnika koji su prethodili Goemringeru u takvom stilskom iskazu, kako zaključuje Solt (1968: n.p.)

Naočita razlika između konkretne poezije u Goemringera i *Brazilske grupe* jest veća akcentuacija vizualnog među brazilcima koji su nerijetko odbacivali foneme u cijelosti i svoju sintaksu strukturirali isključivo od geometrijskih oblika. *Brazilska grupa* je uostalom afirmirala jedan iracionalizam u tipičnoj maniri DADE što se i očitavalo u takvom radikalno vizualnom pristupu i u samom značenju naziva njihova časopisa *Noigandres*. Solt (1968: n.p.) pri tome naglašava kako je *Noigandres* svoj naziv dobio prema pjesmi *Cantos*, Ezre Pound, gdje riječ *Noigandres* označava zaumnu besmislicu čije značenje nikome nije poznato. Pound je uostalom bio u korespondenciji s *Brazilskom grupom* sredinom 50-ih godina 20.st, kada je *Noigandres* počeo okupljati konkretne slikare i kipare te avangardne glazbenike u São Paulou.

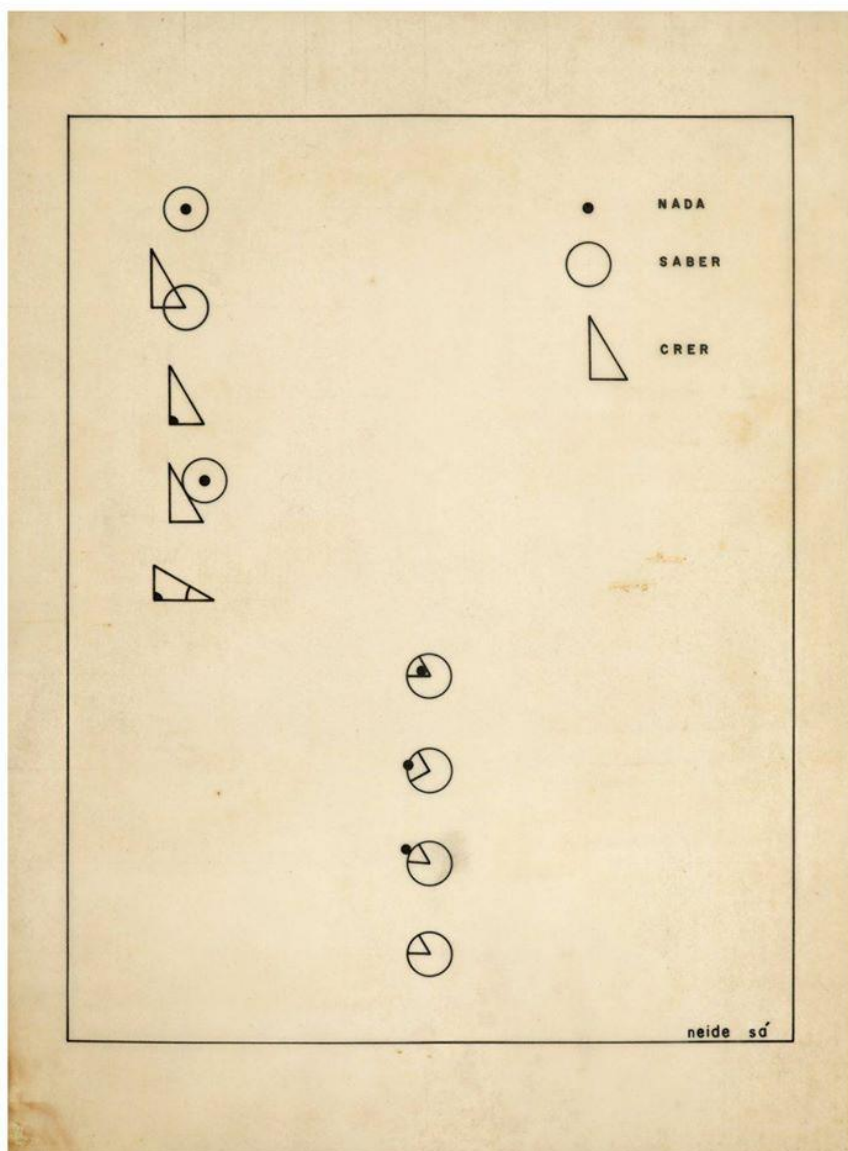
Organizacija *Brazilske grupe* oko časopisa *Noigandres*, selektirana korespondencija s nekolicinom pjesnika poput Pounda i Goemringera te angažmani okupljanja umjetnika različitih praksi u São Paulou, prema navodu Solt (1968: n.p.), rezultirali su afirmacijom novih oblika konkretnog pjesništva:

1. *Poetamenos* (slika 3), pjesme koji koriste boju kao naputke za čitanje ili za klasifikaciju određenih riječi u određene kategorije.



Slika 3. Augusto de Campos, *lygia finge*
Izvor: <https://tinyurl.com/ycugjlka>

2. *Poema semiótico* (slika 4), pjesme strukturirane od nekonvencionalnih simbola koji imaju međusobnu relaciju (sintaksu), određenu referencijalnost (semantiku) i određeni način interpretacije (pragmatiku), odnosno sva obilježja jezika kako su obrazložili tvorci poeme semiótico; Décio Pignatari i Luiz Ângelo Pinto u člancima *Nova linguagem, nova poesia* 1964. godine.



Slika 4. Neide Sá , Poema semiótico
Izvor: <https://tinyurl.com/yefrv6do>

Određene crte DADE, koje su prvobitno preuzete od strane konkretnih pjesnika, a sukladno navedenim primjerima i proširene, nisu bile svedene isključivo na vizualno u pjesništvu. Kao što i samo određenje konkretne poezije podrazumijeva, ona se referira ne samo na vizualno već i na zvukovno.

4. 4. AKUSTIČNA POEZIJA

Specifičan ogranak konkretne poezije obuhvaća, kao što je i spomenuto, zvukovni dio poetskog iskaza. Zvučnost takvih iskaza referira se na DADU, u identičnoj mjeri kao i Goemrinerove *konstalacije* ili *Poeme semiótico*, preuzimanjem inovacija koje su dadaisti afirmirali. Akustičnost time obuhvaća *Poeme simultane* i *Le bruit*, o kojima se govorilo u kontekstu začetka dadaizma, ne čineći pri tome preveliku digresiju od spoznaja konkretne poezije, primjerice u pogledu *Poetamenos* uradaka. Zeman (2016: 14), referirajući se na Balci (2009.), osnovnu tipološku klasifikaciju *poesie acústico* dijeli na:

1. *Fonetske pjesme (Laut-Gedichte)*; sačinjene od nizanja različitih fonema u smisleni konglomerat nalik notnom zapisu gdje su note zamijenjene slovima koja nose svoju: dubinu, trajanje, glasnoću, ton i boju. Solt (1968: n.p.) dodaje kako fonetske pjesme samim time podrazumijevaju njihovu glasovnu izvedbu kako bi se realizirale. Jedan od glasovitijih primjera ove vrste akustične poezije je pjesma *Schtzngrm* Ernsta Jandla:

„...schtzngrmm
t-t-t-t-t-t-t
grrrrmmmm
t-t-t-t
s-----c-----h...“ (Jandl, 1966: 66).

2. *Morfološko-semantičke pjesme*; sastavljene isključivo od slobodnih ili vezanih morfema čijim se nizanjem dobiva semantičko značenje pjesme. Takvom strukturom, uobičajeno bogatom asonancom i aliteracijom generiraju se svojevrzne brzalice apsurdnog značenja. Rudolf Otto Wiemar takav pristup primjenjuje u svojoj pjesmi *Partizip perfekt*:

„gezeugt geboren gewimmert
getrunken gelallt gespielt
gelernt gekuscht geschlagen...“ (Wild, 2006: 79).

3. *Leksičko-semantičke pjesme*; polaze od repeticije jedne, a rijetko i više riječi koje se besmislenim ponavljanjem spajaju u semantičku cjelinu. Jandlova pjesma *markierung einer wende*, reprezentativna je za ovu klasifikaciju:

„1944 Krieg Krieg Krieg Krieg Krieg Krieg Krieg Krieg Krieg Krieg
1945 Krieg Krieg Krieg Krieg Mai“ (Jandl, 1994: 40).

5.5. VIZUALNO, KONKRETNO I AKUSTIČNO U HRVATSKOJ

Buđenje avangardnih tradicija 1950-ih i 1960-ih, uvjetovano ustaljenim diskursom elitističke umjetnosti moderne i novim idejama, motivima i predmetima masovne kulture, postavilo je plodno tlo za umjetničku proizvodnju i na prostorima Jugoslavije. „U hrvatskoj poeziji nastaje tzv. „pojmovno pjesništvo“ apstraktnih ideja (termin Ante Stamaća),...“ (Oraić Tolić, 2019: 227). Izuzev pojmovnog pjesništva dolazi i do izravnog usvajanja konkretne poezije u literarnim i likovnim varijacijama, a njezina vizualnost se unutar lokalnog podneblja segregirala na tri varijacije:

1. *Jezik kao predmet vizualizacije*; pri čemu je jezik konstruiran od vizualizacije samih fonema. Persona zaslužna za afirmaciju ovog pogleda vizualizacije je Josip Stošić koji je konstrukcijom fonema, odnosno tipografskih elemenata različitih veličina i modulacija, konstruirao pjesme, npr. *S lijeve strane A*, koje prvenstveno aludiraju na tekovine DADE.

2. *Jezik kao sredstvo vizualizacije*; sadržajnu dimenziju manipulira vizualnom poredbom, ne odstupajući previše od prijašnjih spoznaja konkretne poezije. Suštinski uradci na tragu sintaktičkog rasporeda *poetamemos* poezije. Od važnijih imena ove varijacije konkretnog pjesništva u Hrvatskoj valja spomenuti Zvonimira Mrkonjića i Predraga Vrabeca.

3. *Hipervizualizacija*, koja u svoje redove unosi neliterarne elemente pri čemu je suštinski riječ o identičnom postupku kao i u slučaju *poema semiótico*. Hipervizualni elementi prepoznatljivi su u opusu Mrkonjića te Milorada Stojevića.

Zvonimir Mrkonjić pak u svojoj razradi vizualnih poetskih naracija navodi podjelu na: grafičku poeziju, ludizam glasovnom građu, koncept baziran oko dosjetki, *Ready-made* na tragu Tzara te intermedijalnost u užem smislu. Primjeri za tu podjelu mogu se naći u opusu samog Mrkonjića. Izravnim plasiranjem plakata *Semenarna Ljubljana* u svoju pjesničku zbirku Mrkonjić tako poduzima isti poduhvat kao i Duchamp pri smještanju svakodnevnog predmeta u umjetnički kontekst. Grafičku vizualizaciju postiže repetitivom identične rečenice uz *offset* jednog znaka u svakom idućem stihu, npr. pjesma *Smog*, pri čemu se postiže vizualna sintaksa istoznačna onoj u Goemringerovim *Konstalacijama*. Koncept baziran oko dosjetki svojstven je pjesmi *Ujević, Ksa-va Štedimlija* gdje niz „Š-t-e-d-i-m-l-i-j-a“ ponavljanjem, uz minimalnu prostornu intervenciju, varira svoja značenja od upitne rečenice, preko životinja sve do iskaza na kajkavskom idiomu. *Tautološka rešetka* je pak svojstvena za intermedijalnost u užem smislu. Ludizam glasovnom građu svojstven je izuzev svoje vizualne

5. NASLJEĐE DADAIZMA U LIKOVNOJ UMJETNOSTI

5.1. KOLAŽ

Iako se o fenomenu citatnosti prethodno govorilo isključivo u kontekstu književnosti, ona nije svedena na literarnu sferu, dapače, njezine inačice gdje je označitelj (T) iz domene likovne umjetnosti, a njegova citatnost (C) temeljena putem prototeksta (PT) u određenoj su mjeri i popularnije. Drugim riječima; citiranje određenih vizualnih materija, književnih fragmenata ili predmeta koji ne pripadaju umjetnosti se sa stajališta likovne umjetnosti kategorizira kao kolaž, asamblaž, *ready-made*, itd. No imajući u vidu kolaž u kontekstu dadaizma valja napomenuti kako poput vizualne poezije, kolaž svoje početke povlači i znatno prije 1916.

Početak kombiniranja različitih fragmenata papira, svitaka, tkanina nalazimo već u 12.st među japanskim kaligrafima i u 13.st unutar islamskih rukopisa, pri čemu su obje strane ispisivale kaligrafije na apstraktne podloge sastavljene od zasebnih raznobojnih papira zalijepljenih na podlogu, kako upućuje Oraić Tolić (2019: 178). U kasnijim stoljećima određeni napredak bi nastao u pogledu spomenara koji su polazili od lijepljena novinskih izrezaka, pisama, kasnije i fotografija, iako je pri tome riječ o mediju koji ne pripada umjetnosti. Oraić Tolić (2019: 179) ističe kolažne čestitke i razglednice koje su nastale u secesiji, potkraj 19.st, a čije su medijske koncepcije uzdrmane svega dvadesetak godina kasnije, dolaskom dadaista. No do konkretnog određenja kolaža pa i usvajanje samoga termina doći će početkom 20.st među francuskim kubistima Pablom Picassom i Georgesom Braquem, kako navodi Bagnall (1990: 300). Napori kubista od 1909. do 1912. klasificirani su u svojoj tipiziranoj selekciji medija i motiva, uz vrijedan spomen uporabe poliperspektive, kao *analitički kubizam*. Razdoblje od 1912. nosi pak naziv *sintetički kubizam* budući da je došlo do sažimanja slike u cjelinu, a za takav pristup prvenstveno je odgovorna primjena, odnosno izum kolaža, zaključuju Stipetić Ćus et al (2014: 21). Prvi kolaž u povijesti, prema navodu Oraić Tolić (2019: 184) je *Mrtva priroda s pletenom stolicom* Pabla Picassa. Nova tehnika se, etimološki gledano, referira na *papier collé*, dakle lijepljenje (franc. collé – lijepljenje), a riječ je o likovnoj tehnici „...koja koristi kombinaciju kolaža i novina, tapeta, pijeska, te predmeta iz svakodnevnog života koje slikari komponiraju u novi kontekst i sintetiziraju novi predmet, situaciju ili značenje“ (Stipetić Ćus et al, 2014: 21). Sukladno iznesenoj definiciji kolaža moguće je uspostaviti poveznicu s citatnošću u dadaističkoj književnosti koja obuhvaća sve tri razine citatnosti temeljene na prototekstu. Štoviše, Tzarino

i Arpovo lijepljenje novinskih članaka u formu poezije četiri godine nakon Picassova kolaža se također može klasificirati kao kolaž budući da su margine intermedijalnosti u citatnosti relativne. Samim time kolaž, neovisno o tome tretiramo li ga s književnog ili likovnog stajališta citatnosti, predstavlja radikalni napor avangarde prema rušenju njegova načela mimetizma (oponašanja zbilje), koji je suštinski predstavljao okosnicu zapadnjačke umjetnosti. „...kolaž više nije htio zbilju vjerno opisivati ni prikazivati, nego izravno uljepljivati i tako pokazivati. S druge pak strane, predmeti materijalne kulture svojom su stvarnom nazočnošću omogućivali neposredan susret s civilizacijom iz koje su preuzeti i najrazličitije interpretacije zbilje, od euforičnog slavljenja do kritike i odbijanja“ (Oraić Tolić, 2019: 187).

Dolaskom DADE koncepcija kolaža počela je zauzimati drugačije forme. Niz likovnih umjetnika, koji će se klasificirati kao dadaisti, počeli su pribjegavati kolažu. Man Ray je, u ranim danima DADE, na tragu sintetičkog kubizma započeo svoje eksperimentalne kolaže, a isti bi inspirirali Duchampa za njegove radikalne pothvate, kako navodi Rubin (1968: 31). No spoznaja dadaista koja je relevantna za ovaj kontekst jest njihova inovacija na citatnom planu. Sukladno prethodno iznesenoj podjeli citatnosti prema Oraić Tolić (2019.) kolaž kao citatna forma za kubiste je (kasnije i za futuriste) bio obilježen citiranjem likovnih prototekstova u likovni tekst, a citati koji bi pri tome iznjedrili obilježeni su kao integralni dio umjetničke proizvodnje smještanjem u taj kontekst likovnosti. Riječ je uglavnom o *intrasemiotičkoj* citatnosti prema vrsti prototeksta, a u slučaju uporabe riječi iz kakvih knjiga ili novinskih članaka i o *intersemiotičkoj* svezi. Činjenica da je riječ o novinskim člancima koji ne pripadaju nikakvom vidu umjetnosti moguće je i zanemariti budući da totalitet djela, kojemu je novinski članak sastavnica, nosi status umjetničkog djela skup sa svim svojim komponentama neovisno iz koje vrste prototeksta one proizlaze. Takva koncepcija prisvajanja umjetničke vrijednosti, iako postojana kod Rubina (1968.) ili samoga Duchampa, nije u potpunosti usuglašena pa se *transsemiotička* citatnost pripisuje i formacijama koje prethode dadaizmu.

Ono što pripada zaslugama DADE u pogledu kolaža moguće je diseminirati, sukladno Oraić Tolić (2019.), na: *semantičkoj*, *sintaktičkoj*, *pragmatičkoj* i *kulturalno funkcionalnoj* razini. *Semantika* pri tome, kao odnos između kolaža i stvarnih civilizacijskih prototekstova, u dadaizmu dekonstruira citatnu polemiku koja je do tada, među kubistima i futuristima, bila isključivo vezana uz slikarsku plohu. Semantička dimenzija DADA kolaža ne podrazumijeva slikarsku fiksaciju, odnosno tradicionalnu podlogu što se očituje i u mediju asamblaža,

prostorne inačice kolaža koju je utržio dadaist Kurt Schwitters svojom *Merz-skulpturom*. *Sintaksa* dadaističkog kolaža, odnosno način na koji su citati ugrađeni u tekst, se također razilazi od dotadašnjih kolaža. Picasso i Braque, kao reprezentativni umjetnici kubizma, su svoje citate, odnosno fragmente raznih papira i industrijske baštine, plasirali u svoja djela prema načelu *konstruktivne montaže* za razliku od *aleatoričke montaže* (slika 6) koja je plod DADA. Konstruktivna montaža pretpostavlja smislenost, odnosno ideju ili plan kompozicijskog raspoređivanja unaprijed određenih elemenata dok aleatorička montaža odbacuje krajnji cilj i afirmira spontanost. „Moguće su i različite kombinacije. Primjerice, prvi kubistički kolaži bili su aleatorički po izbori ulijepljenih motiva, ali konstruktivni unutar rasporeda na slikarskoj plohi; dadaistički su kolaži čiste aleatoričke montaže;...” (Oraić Tolić 2019: 188). *Pragmatička* razina sinergije između autora kolaža i njegove publike kod kubista inicira određeni dijalog s svojim citatima pri čemu se javlja i određeno negiranje izravnog mimezisa nasuprot dokazivanja umjetničkih vještina. O dadaističkim interpretacijama pragmatike pak najbolje svjedoče razne anegdote prethodno prikazane u kontekstu DADA i određenih država uz bitnu napomenu da je određeno zgražavanje među publikom ne samo očekivano već i izravno inicirano. *Kulturna funkcija*, kao posljednja dimenzija kolaža odnosi se na avangardno rušenje konvencija i kanona. Kolaž je svojom inicijacijom među kubistima udovoljio toj funkciji no najveću zaslugu na tom potezu zavrijedili bi tek dadaisti postepenim konvertiranjem citatne polemike kolaža u: fotomontažu, asamblaž, *ready-made*, *happening*, itd. Čitavi umjetnički pravci konstruirani oko dadaističkih eksperimenata bi nadalje produbili kulturalni šok postignut citatnošću.



Slika 6. Thijs Rinsema RINSEMA 1925.
Izvor:<https://tinyurl.com/ycp7op5u>

5. 2. MERZ UMJETNOST I ASAMBLAŽ

Asamblaž polazi od identične koncepcije kao kolaž i fotomontaža uz bitnu razliku trodimenzionalne citatnosti. Drugim riječima, dok kolaž integrira plošne citate (papir, karton, tkanina), asamblaž većinski citira stvarne, trodimenzionalne, civilizacijske ili biološke predmete po načelu *transsemiotičke* citatnosti nastojeći pri tome reciklirati poredak biti i nanijeti novu, zaumnu esenciju predmetu. Citati unutar asamblaža mogu biti bilo što (kuhinjski pribor, leptirova krila, čitavi jastog, cipele, novac), a takvo fluidno određivanje medija asamblaža otežava mogućnost stvaranja univerzalne definicije tog načina likovnog izričaja. Asamblaži kubista se sukladno toj fluidnosti razlikuju od asamblaža nadrealista pa je za razumijevanje asamblaža današnjice potrebno razumjeti razvojnu dimenziju tog medija, kako naglašava C. Seitz (1961: 9)

C. Seitz (1961: 22) stoga Picassove asamblaže smješta u kontekst prostorne inačice kolaža, a konceptualna dimenzija tih djela ne nadilazi puku eksperimentalno-estetku esenciju. Kojih dvadesetak godina nakon Picassa, Salvador Dali stvara skulpture koje u svojoj esenciji sadrže oksimoron, primjerice stapanje jastoga i telefona. Istaknuti iskorak od prostornog kolaža prema generiranju zaumnih skulptura, istovjetnih čudovištu dr. Frankensteina po načinu modelacije, može se pripisati Kurtu Schwittersu koji je polazeći od Duchampove Fontane stvorio prvi, suvremeniji oblik asamblaža unutar svoje Merz umjetnosti. „Termin MERZ nastao je slučajno, kada je autor htio uzeti citat KOMMERZ UND PRIVATBANK iz nekog oglasa i zalijepiti ga na sliku, ali je malo previše izrezao, pa se vidjelo samo MERZ. Autor je taj okrnjeni zaumni citat, koji ništa ne znači, prihvatio kao oznaku za svoju ukupnu djelatnost,...“ (Oraić Tolić, 2019: 208).

Schwittersov najglasovitiji doprinos avangardi započet je 1923. godine u Hannoveru, gdje je autor na sadreni stup svoga stana počeo citirati civilizacijske predmete (bočice urina, zube, dijelove mosta, nokte, vezice, itd.) koje bi u kontinuitetu nadodavao sve do savezničkog bombardiranja Hannovera 1943. kada je njegovo životno djelo, *Merz-skulptura*, uništena (Oraić Tolić, 2019: 210). Imajući u vidu kontinuitet, odnosno procesualnu dimenziju *Merz-skulpture* (slika 7), valja napomenuti kako ona postavlja okruženje za nastanak *happeninga*, odnosno performansa.

Zaključno o asamblažu ističe se njegova precizna neodredivost u tipičnoj maniri DADE te je za njegovo razumijevanje, odnosno prepoznavanje najbolje poći od referentnih točaka kod Picassa, Dalija i Schwittersa, budući da asamblaž može rangirati od čitavih interijera, bliskih

umjetničkim instalacijama, do industrijskog dizajna ili nešto prostornijeg kolaža. Iako površinski nadasve nepostojeća uloga dadaizma ovdje ipak postaje vidljiva u tom kontekstu prijelaznog perioda asamblaža s prostornog kolaža na zaumnu skulpturu, nerijetko humorističnog ili šokantnog karaktera.



Slika 7. Kurt Schwitters, Merzbau 1923.-1933.
Izvor:<https://tinyurl.com/yb3wyozn>

5. 3. HAPPENING I PERFORMANS

Imajući u vidu kontinuitet, odnosno procesualnu dimenziju *Merz-skulpture*, valja napomenuti kako ona postavlja okruženje za nastanak *happeninga*. *Happening* nije „...stvaranje iluzije nekoga drugog prostora i vremena, koji bi bili različiti i od prostora i vremena glumca i promatrača, već je intenziviranje istoga, jednog, zajedničkog i pojedinačnog vremena i prostora, koji se vizualno, slušno, kinetički, obogaćuju i tako se događaj (*happening*) koji se ne izdvaja iz tog vremena i prostora ne može ponoviti, ne postvaruje se, već se uvijek iznova može događati“ (Damjanov, 2008: 354). *Happening* se suštinski može uzeti kao forma umjetničkog izražavanja koja pretpostavlja participaciju publike, a čiji je tijek samim time u potpunosti spontan i aleatorički određen uzevši u obzir heterogenost i unikatnost sudionika (Stipetić Ćus et al, 2014: 155). Performans je istovjetan *happeningu* uz bitnu razliku publike koja ne sudjeluje već samo promatra umjetnikov artistski iskaz. U slučaju performansa moguće je reproducirati isti budući da je on neovisan o spontanom silama, odnosno publici.

U Schwittersovom slučaju, riječ je o *happeningu*, budući da su citati njegove *Merz-skulpture* bili predodređeni prototekstovima publike iz kojih je umjetnik preuzimao svoje citate. Samim time *Merz-skulptura* je kategorizirana kao „...procesualni skulpturalni kolaž u životnome prostoru, happening koji je trajao desetak godina“ (Oraić Tolić, 2019: 210). Aleatorička konstrukcija, aleatorička montaža, hipercitiranje civilizacijskih predmeta, heterogena publika koja izravno uvjetuje estetiku skulpture te dulji kontinuitet stvaranja *Merz-skulpture* suštinski svrstavaju Schwittersa kao pionira *happeninga*. Uz Schwittersa, kao konkretnog predstavnika *happeninga*, valja napomenuti da su svi dadaisti fundamentalno vezani uz svoju performativnu dimenziju koja je nerijetko rezultirala profiliranim *happeningom*. Tzara (1924.) u svojim manifestima govori o takvim događanjima koja su koncipirana oko namjernog provociranja publike kako bi se njihove izložbe ili čitanja poezije manifestirale kao *happening*. Dadaistička čitanja poezije stoga nisu bile obične zaumne manifestacije već čitavi performansi koji razjaruju publiku, a u trenutku kada bi auditorij počeo gađati umjetnike performans bi prerastao u *happening* čiji je integralni dio unikatni aktivitet publike. Iako bi se termini performans i *happening* uknjižili nešto kasnije, sami početci takvog umjetničkog izražavanja nastali su još u Cabaret Voltaireu prvih dana dadaizma.

5. 4. FOTOMONTAŽA

Dubravka Oraić Tolić piše: „Fotomontaža je nastala u krugu berlinskih dadaista oko 1919. Ostvarivala se u oba citatna modela: i kao velika citatna polemika protiv tradicije i kao veliki citatni dijalog s vlastitom civilizacijom“ (2019: 200). Ono avangardno, protivno kanonu i riznici zapadnjačke umjetnosti očitavalo se u samom mediju fotomontaže koji je suštinski kolaž dok se dijalog s vlastitom civilizacijom uspostavljao kroz prototekstove i citate koji su sačinjavali dadaističke fotomontaže. Drugim riječima, na što upućuje i Oraić Tolić (2019: 202), dijalog uspostavljen s vlastitom kulturom, unutar medija fotomontaže, baziran je na fotografijama koje su nastajale u kulturno-povijesnom kontekstu kojem je pripadao i dadaizam.

Dok se u kontekstu kolaža, konkretne poezije, *ready-made* instalacija, itd. govori o svojevrsnom ocu koncepcije, u slučaju fotomontaže prvobitno ime je Hannah Höch pa govorimo o majci novog vida izražavanja. Takva činjenica bi se tretirala kao irelevantna da Höch nije pripadala famoznoj Berlinskoj grupi DADE gdje je aktivitet žena padao u pozadinski plan, na što upućuje Mendelsohn (2017: n.p.). Sam nastanak fotomontaže moguće je alocirati u Berlin poslijeratnih godina gdje je Njemačka vlada često intervenirala u novinskim fotografijama kako bi one bile prihvatljivije široj javnosti. Berlinska grupa je, na čelu s Höch, samo replicirala taj postupak zadavši mu određenu, besmisleno dadaističku poetiku (Willette, 2011: n.p.). Upravo u tom kontekstu nastanka fotomontaže je političnost DADE, kako navode Makela et al (1996: 11), najviše dolazila do izraza. Za razliku od Tzare i Balla koji su alogičnim buntom protiv institucije zapadne umjetnosti opstruirali političku većinu, Höch je svoj politički aktivitet svela na parodiju, humoristični kolaž u tipičnoj maniri DADE. Takav pristup, izoliran od razvoja kolaža, utjecat će prije svega na nadrealizam, daljnju citatnu polemiku avangarde, sve do satiričnih ilustracija koje danas vidamo po online portalima i novinama.

Budući da je poduhvat analiziranja fotomontaže istovjetan onom analiziranja kolaža valja tek primijeniti identične spoznaje na semantičkoj, sintaktičkoj, pragmatičkoj i kulturalno funkcionalnoj razini. Zaključno valja napomenuti kako je današnja poetika kolaža gotovo nerazdvojna od svoje inačice koja koristi fotografije kao citate, a budući da je prvobitna primjena fotografije kao pseudo-kolaža nastala 1919. među dadaistima, fotomontaža također pripada repozitoriju nasljeđa DADE.

5. 5. READY-MADE

Fontana (Vodoskok) reprezentativno je djelo likovne umjetnosti dadaizma, štoviše za cjelokupnu avangardu. Duchampova invencija pri tome predstavlja prototip *ready-made* skulpture, a samim time je reprezentativno za kontroverzno pitanje što umjetnost sve može biti i gdje se povlači granica između običnog civilizacijskog predmeta i umjetničkog djela. Navedeno pitanje utkano je i u samu definiciju skulptura poput *Fontane* te je *ready-made* stoga definiran kao „Djelo sastavljeno od svakodnevnih predmeta koji postavljanjem u prostor galerije dobivaju status umjetničkog djela“ (Stipetić Ćus et al, 2014: 156.). U kontekstu citatnosti takav vid izražavanja polazi od transsemiotičke citatnosti prema vrsti prototeksta gdje je citat, konkretno u slučaju *Fontane*, svakodnevni civilizacijski predmet koji plasiranjem u galerijski prostor prestaje biti običan predmet i postaje umjetničko djelo. Valja napomenuti kako je Duchamp i prije *Fontane* eksperimentirao s tom mogućnosti citiranja pa je *Kotač bicikla* (slika 8) prvi *ready-made* u povijesti likovne umjetnosti dok je *Fontana* prvi *ready-made* koji je i uknjižio taj termin (Oraić Tolić, 2019: 204).



Slika 8. Marcel Duchamp , Kotač bicikla 1913.
Izvor:Oraić Tolić, 2019.: 205

No polazeći od prethodno iznesenih, izvornih tvorevina dadaizma olako je zaključiti kako i *ready-made* sa sobom povlači čitav niz polemika koje su plod osnovnih poetika DADE. Cooke (1990: 106) tako upućuje na Marcela Duchampa, za kojeg je *ready-made* bio predodređen zaumnim interpretacijama, odnosno nemogućnošću definiranja ili unificiranog objašnjavanja. U tom pogledu polaznje od prethodne definicije nema pretjeranog značaja, a tu tezu potkrepljuje i Derado (2019: 58) referirajući se na Cabanne (1971.) koja navodi Duchampovu konstataciju gdje vrijednost umjetničkog djela nastaje u oku promatrača, a ne u kanonskim, knjiškim definicijama koje se prilažu uz djelo odgovarajućih karakteristika. Dadaistička alogičnost prevladava dakle i u slučaju *ready-made* djela koja se mogu interdisciplinarno interpretirati na nekoliko različitih načina. Stipetić Ćus et al (2014: 36) stoga upućuju na Duchampovo koncipiranje *ready-made* instalacije kao procesa smještanja uobičajenih civilizacijskih predmeta u galerijski kontekst gdje se ti predmeti, samom selekcijom autora, počinju tretirati kao umjetnička djela. Asocijacije koje djelo budi u promatraču time postaju dio procesa koji djelo opravdava u galerijskom prostoru, neovisno o tome je li riječ o negativnim ili pozitivnim konotacijama. *Ready-made* se, drugim riječima, više ne bavi odnosom mase i površine ili likovnim eksperimentom u tradicionalnom smislu već psihološko-filozofskim eksperimentom koji preispituje odnos likovnih praksi i sinergije umjetnika i promatrača.

Polazeći od te uloge promatrača Derado (2019: 62-63) zaključuje kako je *ready-made* početna točka širenja polja skulpture na ono nevidljivo, odnosno na kulturološko-filozofski kontekst koji omogućava iščitavanje do tada nepostojećih konotacija. Takva ekspanzija bi zadobila drugačije oblike nakon DADE pa se u nasljeđe dadaizma mogu ubrojiti i konceptualna umjetnosti te pop-art. Magritte prilikom slikanja lule uz riječi „ovo nije lula“ ne odlazi daleko od Duchampa prilikom preispitivanja sveze označitelja i označenog. Warhol u svom izlaganju instalacije *Brillo kutija* čini istu stvar kao i dadaisti. Joseph Kosuth smještanjem jedne stvarne stolice pored fotografija iste te tekstualnog opisa stolice uknjižava konceptualnu umjetnost, a prilikom pobliže dekonstrukcije njegova uratka *Jedna i tri stolice* uočljivo je kako suštinski polazi od *ready-made* koncepcije. Polazeći od navedenih usporedbi moguće je proširiti popis uradaka i novotvorina u svijetu umjetnosti koje imaju krucijalne doticajne točke s dadaizmom, no imajući u vidu dadaističku auto-destruktivnost kada je riječ o njihovim invencijama i zaslugama takav pothvat je jednako besmislen kao i dominantna naracija o DADI. Unatoč tome utjecaj dadaizma se nepobitno očituje i u ovom vidu likovnog izražavanja.

6. DADAIZAM, POSTMODERNA, ZEN I TAO

Iako se uz riječ DADA prvenstveno vezuju imena Tristan Tzara, ukoliko govorimo u kontekstu književnosti, te Marcel Duchamp, u slučaju likovnosti, valja napomenuti kako je i Johannes Baader svojim aktivitetom katalizirao filozofski aspekt dadaizma koji se očituje i u postmodernom svijetu. Baader, kao samoproглаšeni *Predsjednik Zemlje i Svemira*, dadaizam je tretirao kao filozofiju, odnosno religiju, što se prenijelo i na Tzarino viđenje DADA kao stava. Takvo filozofsko viđenje avangardnih tekovina rezultiralo je uobličavanjem ideologije *anarho-dadaizma* koja, prema D. Erickson (2007: n.p.), predstavlja pobunu protiv tradicije i društveno-političkih procesa koji nastoje dehumanizirati čovječanstvo tehnologijom. Odmicanje od društvenih kanona i tehnoloških inovacija samim time podrazumijeva približavanje onom metafizičkom, a u slučaju dadaizma riječ je o poveznici s istočnjačkim filozofijama.

Interes za primitivnim kulturama i njihovim umjetničkim iskazima koji je uzeo maha početkom 20.st, npr. afričke maske kod Picassa, obuhvaćao je i istočnjačke kulture i njihove filozofije (Damjanov, 2008: 323). Valja napomenuti kako se Istok tretirao primitivnim zbog orijentalističkog pristupa obilježenog kulturalnim relativizmom koji je projicirao zapadnjačku nadmoć nad svim ostalim kulturama neovisno o stupnju razvoja, na što upućuje i Kale (1977.) Izuzev nešto poznatijih primjera istočnjačkog utjecaja, kao što su Van Gogh i japanski drvorezi ili Yves Klein i meditativna učenja, dadaizam je također svoju koncepciju nadovezao na Istok. Pri tome valja napomenuti kako su Van Gogh i Klein izravno potvrdili svoju poveznicu između kulturalne inspiracije i vlastite umjetničke proizvodnje dok je u slučaju dadaizma sveza s zen budizmom neplanska i nipošto presudna za razumijevanje DADA pokreta kao takvog. DADA se u tom kontekstu određuje u svojoj neodredivoj inačici budući da upravo njegova filozofska dimenzija, odnosno ona koja više nalikuje „običnoj licenci za glupost“, uspostavlja glavnu poveznicu s učenjima Budhe (D. Erickson, 2007: n.p.)

Za razumijevanje dadaizma na tragu zen budizma valja napomenuti odnos zapadnjačke kulture 20.st prema budizmu. Sukladno orijentalističkom pristupu, zapadna kultura od svojih prvih susreta s istočnjačkim učenjima nije konstruirala istinitu reprezentaciju budizma i taoizma već zapadnjačku verziju koja ih klasificira kao inferiorne (Lochmann, 2011: 8-11). Samim time dodirne točke između DADA i budizma ne treba promatrati sa stajališta istinskog budizma već njegove zapadnjačke naracije koja je obilježena određenim stereotipima i iskrivljenim reprezentacijama.

Unatoč orijentalističkoj napetosti, mnogi dadaisti su izravno posezali za istočnjačkim učenjima zen budizma i taoizma, a Sheppard (2000: 276) ističe Hausmanna koji je do svoje 16. godine pročitao veći dio budističke literature, a samoj Hanni Höch poklonio je njemački prijevod *Tao Te Chinga*, koji je, između ostaloga, na talijanski jezik preveo dadaist Julius Evola.

No u pogledu konkretnog određenja sveze između istočnjačkih učenja i DADA ponajviše govori Huelsenbeck (1920b: 279) u svom *DADA Almanahu*, pri čemu DADA smatra američkim aspektom budizma koji, prema slobodnom prijevodu; cvate jer zna biti tih i koji potiče aktivitet jer je u miru sa svima. Prema Huelsenbecku tao i zen su DADA, a valja napomenuti i njegov antologijski govor, kojeg spominje Lochmann (2011: 21), u kojemu napominje kako je Gautama (Buda) za života vjerovao da će dosegnuti nirvanu samo da bi u trenutku smrti završio u DADA. Tristan Tzara (1924.) u svojim manifestima polazi od dualističkog načina percipiranja koji je svojstven za zen pa se DADA sukladno tome ne smatra pravcem, niti ideologijom ili pokretom. Esencija dadaizma se u Tzarinim manifestima stoga ocrta u onome što nije rečeno, odnosno u binarnoj suprotnosti.

Tzarino binarno dokidanje stabilnih vrijednosti u kulturalnim kodovima nalazimo i danas u *modernitetu* postmodernog svijeta. „Modernitet nije mijena svih vrijednosti, nego zamjena svih vrijednosti, to je kombinatorika i neodređenost vrijednosti“ (Baudrillard, 2002: 194.). Huelsenbeck (1920b) nazivajući DADA američkim budizmom eklektički stapa zapadnjačko društvo masovnog konzumerizma s minimalističkim učenjima istoka, što se također očituje kao jedna krajnje specifična poetika postmoderne. Čitav niz dadaista poput Balla, Höch, Tzara, itd. u svojim opusima obiluju hipercitatnošću na transsemiotičkoj razini. Ahistoričnost se javlja među likovnim umjetnicima, primjerice u slučaju Duchampa koji revitalizira *Mona Lisu* uz minimalnu intervenciju u svom djelu *L.H.O.O.Q.* Organizacija izložbi i prosudba kvalitete djela među dadaistima brišu granicu između visoke i niske umjetnosti. Tzara koji piše pjesmu o tome kako napisati pjesmu zadire u metatekstualnost. Suštinski, gotovo sve odlike postmoderne poetike prisutne se i u dadaizmu, a ukoliko se te odlike nadalje dekonstruiraju očituje se njihova ishodišna točka u zapadnjačkoj reprezentaciji istočnjačkih učenja zen budizma i taoizma. Krajnje radikalni zaključak bi stoga mogao uputiti na oslanjanje postmodernih koncepcija upravo na istočnjačka učenja koja su uz određenu distorziju prilikom orijentalističke interpretacije uspostavljene upravo krajem 10-ih godina 20.st među redovima dadaista.

7. ZAKLJUČAK

Nakon površnog pregleda dadaističkih: poetika, inovacija, koncepcija, autora, djela te kasnijih pokreta, umjetnika i djela koji su proizašli iz DADA valja napomenuti kako je ovdje riječ tek o malenom fragmentu svega što DADA označava. Citatnost dolazi s ahistoričnosti, a ona briše granicu između infantilne i kanonske umjetnosti. Bez te razdiobe visoke i niske umjetnosti ona zadire u sfere eklekticizma, popratno se javlja i hibridizacija iz koje olako izranja i metatekstualnost. Ukoliko citatnost pripisemo dadaizmu, prisiljeni smo pripisati i druge, njome popratne, poetike postmoderne DADA. Nalaženje margina među zaslugama dadaizma, avangarde općenito, moderne i postmoderne, u kontekstu zasluga koje čine fundament današnjih pristupa umjetnostima, relativno je težak posao. Dadaizam unatoč tome postavlja ishodišnu točku, svojom hipercitatnošću, za sve daljnje spoznaje koje su uslijedile tijekom 20. stoljeća. Zasluge na tom planu nisu pripisane dadaistima, već drugim, smislenijim avangardnim pravcima ili moderni, odnosno postmoderni.

Imajući u vidu vizualnu, konkretnu, akustičnu i pojmovnu poeziju; likovne medije poput: kolaža, asamblaža, performansa, *happeninga*, *ready-made* instalacija te stilske pravce koji se izravno oslanjaju na DADA poput: neo-dadaizma, pop arta, Merz-umjetnosti i nadrealizma, uz vrijedan spomen *anarho-dadaizma*, tragično je sagledati kurikulum koji dadaizmu posvećuje tek nekoliko rečenica kao da je riječ o propalom eksperimentu avangarde. Zrinjan (2016: 168) u *Hrvatski na državnoj maturi*, dadaizmu posvećuje 1/8 stranice gdje cjelokupni pokret rezimira u pet natuknica: protivljenje logici, sloboda umjetničkog stvaranja, Tzara, Arp i Ball, a uz podebljanu natuknicu „Važno!“ autorica objašnjava kako DADA označava dječje tepanje jer dadaisti odbijaju konvencije poput djece. Idenična slika je postojala i prije tridesetak godina pa Rosandić, Šicel i Kajić (1988.) u svom udžbeniku hrvatsko-srpskog jezika tako uopće ni ne spominju dadaizam kao relevantan pokret avangarde. Imajući u vidu minimalni fragment DADA koji se podučava u obrazovnim institucijama te sveopću manjkavost literature o dadaizmu, reprezentacije dadaizma su danas svedene na jednu distorziranu, infantilnu sliku. Bez angažmana analiziranja DADA i uspostavljanja poveznica između današnjih, postmodernističkih odlika s dadaizmom mnoge specifičnosti umjetničke proizvodnje kasnijih godina 20.st ostaju nedorečene ili konotativno krivo iščitane. Primjerice pripisivanje autorstva kubistima za kolaž, pop-artu za fotomontažu, postmoderni za hipercitatnost ili ahistoričnost, itd. Unatoč tome postoje autori koji razlažu stilske pristupe DADA, poput Dubravke Oraić Tolić, Alfreda Brendela i Jean-Jacques Thomasa pripisujući dadaizmu enormne zasluge za kasnije umjetničke pravce i koncepcije.

Uz književne teoretičare, duh DADA održan je i elaboriran među glasovitim umjetnicima 20. stoljeća (Rettberg, 2007: 8). Andy Warhole, Jean-Michael Basquiat, Joseph Kosuth, Lou Reed, Eugen Goemringer, Ernst Jandl, Allen Ginsberg, Samuel Beckett i mnogi drugi koji su svojim aktivitetom obilježili čitave pokrete, klasifikacije, škole, žanrove i koncepte. U slučaju Goemringera i Jandla riječ je o konkretnoj poeziji, Warhole obilježava pop art, Basquiat art-brut, Ginsberg beat generaciju američkih pjesnika, Beckett kazalište apsurdna te Kosuth konceptualnu umjetnost. Svi navedeni umjetnici i njihova područja djelovanja danas su obilježena utjecajem DADA, neovisno o tome je li ta poveznica formalno uspostavljena temeljem iskaza samih umjetnika ili putem očiglednih reprodukcija, primjerice *Le bruit* koji se u konkretnoj poeziji manifestirao kao akustična poezija. Konkretna poezija se, kao izolirani pojam, također povezuje s dadaizmom posredstvom drugih, složenijih, zaumnih i vizualnih sveza. Razumijevanje dadaizma stoga pretpostavlja i znanje o nasljeđu pokreta, odnosno filozofije DADA, ovisno s kojeg stajališta provodimo interpretaciju.

No sve potencijalne interpretacije DADA nužno su obilježene određenom netočnošću, a ona sistematizirano proizlazi iz *anarho-dadaističkog* aspekta pokreta (D. Erickson, 2007: n.p.). *Anarho-dadaizam* se samim time oslanja na Huelsenbecka (1920b) koji je pokret klasificira kao alogičan, besmislen i kontroverzan. Tristan Tzara odlazi korak dalje pa na pitanje što DADA jest i što termin označava odgovara s:

Stavite fotografsku ploču sa snimkom lica u razvijlač.

Osjetljivi sloj će postati vidljiv i vi ćete se iznenaditi.

Udarite sebe u lice i umrite (Tzara, 1920: 3).

što u potpunosti korespondira s Tzarinim (1924: 44) manifestom koji DADA određuju kao: apsolutno ništa, državnu religiju, božanski mikrob, čovjekovo prirodno stanje, silu siromaštva, -izam, anonimno društvo za eksploataciju ideja, običnu glupost, unosan posao, karakterističan simptom poremećaja modernog svijeta, poštanski ured, itd. Imajući u vidu gađenje dadaista prema vlastitom pokretu Tzara, Ball, Arp, Huelsenbeck i Duchamp demantiraju hvalevrijedne koncepte koji su im pripisani. Interpretirajući DADA sa stajališta dadaista zalazi se u sfere apsurdna među kojim ironičnost, nihilizam i cinizam osporavaju ikakvu logičnost i smislenost pokreta. Interpretiranje dadaizma, polazeći od dadaističke literature, suštinski je istovjetno naracijama astrofizike temeljenim na kuharicama, a u obrnutom slučaju gdje se dadaistička djela analiziraju među suvremenim književnim teorijama istovjetna je metafori analizi kuharice posredstvom astrofizičkih teorija.

Zaključno o ulozi dadaizma valja istaknuti kako je ta razdioba između stvarnih zasluga i onoga što dadaisti sebi pripisuju glavna problematika koja onemogućuje opsežnije razumijevanje DADA. Marcel Duchampa se nerijetko zamišlja kao genijalca koji je prilikom smještanja pisoara u galerijski prostor razradio čitav niz koncepcija koje bi opravdale njegov čin i presložile poimanje umjetnosti. Zapravo je više riječ o praktičnoj šali ili običnoj gluposti koja, kako navodi Tzara (1924: 13), rangira visoko na ljestvici kretenizma. Upravo takva infantilna koncepcija dadaizma pokret smješta u sfere manje vrijednih postignuća avangarde pa se sukladno tome i invencije DADA pripisuju drugim, ozbiljnijim konstrukcijama.

No neovisno s kojeg stajališta i s koliko konteksta tretirali dadaizam, u kronološkom presjeku inovacija, dekadencije i stvarne avangarde DADA zauzima poziciju pionira za mnoga sredstva i okvire pristupa koji su danas aktivniji više nego li za vrijeme trajanja samog dadaizma. Postmoderna ovisi upravo o hipercitatnosti, konkretnije *transsemiotičkoj* citatnosti prema vrsti prototeksta, a popratno njoj i o ahistoričnosti, hibridnosti i određenom nihilizmu koji su prvenstveno stvoreni i usvojeni među dadaistima Cabaret Voltairea. Činjenica da je DADA okončana 1922. zbog manjka smislenih ideala ne označava nepostojanost misli vodilja unutar pokreta. U većini slučajeva riječ je o mnoštvu izoliranih, autonomnih ciljeva i ideala koji su se razvijali prema sličnim, osnovnim motivima. Vizualno u Aleksića stoga ne nosi poveznice s vizualnim kod Arpa izuzev činjenice da su oba umjetnika klasificirana kao dadaisti. Prema tom principu ni Goemringer nije ništa manje dadaist nego li Tzara, iako se govoreći o konkretnoj poeziji rijetko uspostavlja poveznica s DADOM.

Suštinski, ukoliko se određene stilske, citatne, intermedijalne i aleatoričke odlike dvaju djela, od kojih je jedno dadaističko, a drugo nastalo nakon 1916. mogu postaviti u međusobno slični odnos tada vjerojatno možemo i zaključiti kako drugo djelo gaji fragmente ostavštine DADA. Konkretno navođenje svih stilskih pravaca, pokreta, tehnika, koncepata, pristupa, škola, filozofija, umjetnika i djela koji su na tragu dadaizma će unatoč svemu ostati nemoguće upravo zbog samog karaktera pokreta i nepreglednog arhiva alata kojeg su dadaisti ostavili iza sebe izbrisavši sve postojeće konvencije institucije zapadne civilizacije i njene umjetnosti.

8. LITERATURA

1. Bagnall, B. (1990). *Crtanje i slikanje*. Beograd: Jugoslavenska knjiga
2. Baudrillard, J. (2002). *Moda ili čarolija koda*. Zagreb: Školska knjiga
3. Bennett, G. (2005). Concerning the Visual in Poetry. *Direct poetics*, 2, str. n.p.
4. Brendel, A. (2016). The Growing Charm of Dada. *The New York Review of Books*, 27, str. 1-11.
5. C. Seitz, W. (1961). *The Art of Assamblage*. New York: The Museum of Modern Art
6. Caldwell, R. (2012). Tristan Tzara's Poetical Visions: Ironic, Oneiric, Heroic. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 36 (1), str. 118-134.
7. Cooke, L. (1990). Reviewing Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Rose Selavy, Marchand Du Sel... U: Rene B., ur., *The Readymade Boomerang: Certain Relations in 20th Century Art*, Sydney: The Biennale of Sydney, str. 98–107.
8. Corrigan, C. (2004). *The "Mama of Dada": Emmy Hennings and the Gender of Poetic Rebellion*. Maryland Shared Open Access Repository Home. URL: <https://tinyurl.com/y4z7yvqp> [pristup: 19.12.2020.]
9. D. Erickson, J. (2007). The Apocalyptic Mind: The Dada Manifesto and Classic Anarchism. *French Literature Series: Manifestoes and Movements 7*, str. 98-109.
10. Damjanov, J. (2008). *Likovna umjetnost II. dio: Povijesni pregled, Hrvatska umjetnost, Moderna i suvremena umjetnost*. Zagreb: Školska knjiga
11. Derado, D. (2019). Uklanjanje „Umjetnikove ruke“: Ready-made i aproprijacijske strategije. *Prošireno polje skulpture u Hrvatskoj, Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, 12, str. 57-80.
12. Erfani Beyzaee, M. J. i Alipoor Keyvanlood, Z. (2015). Concrete Poetry and It's Varieties in Persian Poetry. *Int. Journal of Engineering Research and Applications*, 5 (1), str. 111-116.
13. Flaker, A. i Ugrešić, D. (1993). *Pojmovnik ruske avangarde 9*. Zagreb: GZH
14. Gentte, G. (1997). *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. ACLS Humanities E-Book. URL: <https://tinyurl.com/y6hdqpru> [pristup: 23.04.2020.]
15. Hage, E. (2009). Dada-Tank, Dada Jazz and Dada-Jok. U: Dawn A., ur., *The Dada Reader: A Critical Anthology*, London: Tate Publishing, str. 274-284.
16. Hentea, M. (2013). On The Outskirts of Modernity: Tristan Tzara and Dada in Romania. *Modernist Culture*, 8 (2), str. 215-231.
17. Huelsenbeck, R. (1920a). *En Avant Dada: Eine Gescichte des Dadaismus*. Hanover: Paul Steegemann Verlag

18. Huelsenbeck, R. (1920b). *Dada Almanach*. Berlin: Erich Reiss Verlag
19. Jandl, E. (1966). *Laut und Luise*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag
20. Jandl, E. (1994). *Lechts und rinks. Gedichte statements peppermints*. Munchen: Luchterhand Verlag
21. Kale, E. (1977). *Uvod u znanost u kulturi*. Zagreb: Školska knjiga
22. Kordic, A. (2016). *DADA Movement in Practice – From Collage to Readymade*. Widewalls Magazine. URL: <https://tinyurl.com/y48pmmn8> [pristup: 29.05.2020.]
23. Lochmann, E. M. (2011). *The Art of Nothingness: DADA, Taoism, and Zen*. Disertacija. Kentucky: University of Kentucky
24. Loggia, R. (2016). The Legacy of Dadaism. *Studia UBB Dramatica*, 61 (1), str. 151-157
25. Makela M. et al (1996). *The photomontage of Hannah Höch*. Minneapolis: Walker Art Center
26. Mendelsohn, M. (2017). *The Women of Dada, from Hannah Höch to Beatrice Wood*. Artsy. URL: <https://tinyurl.com/y5tyamdx> [pristup: 20.08.2020.]
27. Mrkonjić, Z. (2014). *Medij mlijeko*. Zagreb: Meander Media
28. Nechvatal, J. (2017). *Review of The Blind Man: New York Dada, 1917*. Academia. URL: <https://tinyurl.com/y5dfzesj> [pristup: 03.08.2020.]
29. Oraić Tolić, D. (2009). Viktor Žmegač i Zagrebačka škola, Od imanentizma do kulturologije. *Umjetnost riječi*, 53 (4), str. 186-206.
30. Oraić Tolić, D. (2019). *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Ljevak
31. Przyłuski, J. (2011). DADA Politics: Art of Action and the Orange Alternative Movement. U: Gorspa, B., ur., *Pomańczowa Alternatywa: Happeningiem w komunizm*. Krakow: Miedzynarodowe Centrum Kultury, str. 28-69.
32. Rettberg, S. (2007). *Dada Redux: Elements of Dadaist Practice in Contemporary Electronic Literature*. Researchgate. URL: <https://tinyurl.com/y4tj9tuo> [pristup: 11.05.2020.]
33. Rosandić D., Šicel M. i Kajić R. (1988). *Književnost, scenska i filmska umjetnost 4*. Zagreb: Školska knjiga
34. Rubin, W. (1968). *Dada, Surrealism and their heritage*. Greenwich: New York Graphic Society
35. Sheppard, R. (2000). *Modernism—Dada—Postmodernism*. Evanston Illinois: Northwestern University Press

36. Shipe, T. (2017). *Documenting Dada//Disseminating Dada*, The University of Iowa Libraries. URL: <https://tinyurl.com/y4vgtfyg> [pristup: 28.04.2020.]
37. Solt, M. E. (1968). *Concrete Poetry: A World View*. Indiana University Press. URL: <http://www.ubu.com/papers/solt/switzerland.html> [pristup: 21.04.2020.]
38. Sorel, S. (2009). *Hrvatsko avangardno pjesništvo*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci
39. Stipetić Ćus, N. et al (2014). *Udžbenik iz likovne umjetnosti, za 4. Razred srednjih škola s četverogodišnjim programom*. Zagreb: Alfa
40. Škiljan, D. (2008). *Grčka lirika*. Zagreb: LATINA ET GRACEA
41. Thomas, J. J. (2007). Dada. *Twenty Century Literature Criticism*, 168, str. 1-23.
42. Tzara, T. (1920). Gospodin Aa antifilozof šalje nam ovaj manifest. 391, 13, str. 3
43. Tzara, T. (1924). *Sedam manifesta dade i drugi tekstovi o dadi 1916.-1922*. Pariz: Jean Baudry & co.
44. Wild, E. (2006). *77-mal selber dichten, frei nach Goethe*, Grönemeyer & Co. Horneburg: Persen Verlag GmbH
45. Willette, J. (2011). *Dada and Photomontage*. Art History Unstuffed. URL: <https://arthistoryunstuffed.com/dada-and-the-photomontage/> [pristup: 12.06.2020.]
46. Zeman, K. (2016) *Ernst Jandl und konkrete Poesie im Unterricht des Deutschen als Fremdsprache*. Magistarski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu
47. Zrinjan, S. (2016). *Hrvatski na državnoj maturi*. Zagreb: ALFA d.d.