

FÖLDES GYÖRGYI

Minden tagadása vagy a semmi állítása?

Elmélkedés dadaista költőnők szövegeiről

Nem véletlen, hogy éppen az első világháború kellős közepén indul meg az ún. dada mozgalom, amelynek első állomása Zürich, a Hugo Ball és Emmy Hennings alapította Cabaret Voltaire, amely 1916. február 5-től fogadta a közönséget. A szinte az egész világra kiterjedő, és radikálisan új technológiai eszközökkel vívott, a kortársak által „nagyként” emlegetett háború rekordszámú áldozatot (9 millió katona és 5 millió polgári személy) és addig szinte soha meg nem tapasztalt szenvedést hozott, ezért alapjaiban rengetette meg az addig elfogadott normákat, értékeket, politikai ideológiákat, világnézeteket, művészetszemléletet. Az ebből a válságból születő dada mint „a régi világ szétesésének szimptomája”,¹ elmozdította az erkölcsi korlátokat, rákérdezett a társadalmi rendre, negligálta az eredetet, a hagyományokat, a vallási hátteret, megváltoztatta a közízlést vagy éppen a hagyományos női szerepeket.² De az, hogy a dada mindent megkérdőjelezett, s látszólag mindent tagadni igyekezett, vajon valóban a teljes, ra-

¹ FÖLDES Györgyi, KAPPANYOS András, *A százéves dada*, Helikon, 2017/1, 1.

² *Uo.*

dikális negációt és nihilizmust jelentette-e, a *Semmit* hagyta-e maga után? S mindez milyen következményekkel van a művészetre nézve? Mondani szokás, hogy ez a széleskörű tagadás a káosz, az őrület és a semmi ünneplését hozta magával, aminek következményeképpen a dada egyöntetűen nihilista mozgalomként minősíthető – de így van-e valóban?

Tanulmányomnak ez lesz a fő kérdése, de második részében ezt leszűkítem egy kisebb szerzői csoportra, tudniillik a dada mozgalom nőirőira, arra fókuszálva, például a román–francia Céline Arnould, az angol–amerikai Mina Loy, a német–amerikai Baroness Elsa von Freytag-Lorinhoven miként vélekedtek ezekről a kérdésekről, s mindez hogyan jelenik meg szövegeikben. (Ezek azért is érdekes kérdések, mert a dada volt az az irányzat az avantgárdon belül, amely – bár ott is voltak egyensúlytalanságok – viszonylag széles teret adott a női alkotóknak, még ha szerepüket a csoport önbemutatójánál, a visszaemlékezésekben a magukra úttörő szerepet osztó férfiak kissé el is halványították, amely hiányosság aztán sokáig továbbhagyományozódott a művészet- és irodalomtörténetben.)

A dadaisták egyébként voltaképpen még a modernségre (és az avantgárd gondolatára) is nemet mondtak, Breton szerint „a dada nem akarja modernként eladni magát”.³ Ennek szellemében

³ Werner SPIES, *A dadaizmustól a szürrealizmusig: Képek ütköztetése, mint a szépség forrása*, ford. MIHÁLY Árpád = *Dada és szürrealizmus: Átrendezett valóság*, Bp., Jerusalem, MNG, The Israel Museum Jerusalem, Szépművészeti Múzeum, 2014, 21.

különálló irányzatnak sem akartak tűnni abban az értelemben, hogy saját közös stílusjellegzetességeket, esztétikát, poétikát határoztak volna meg a maguk számára. Werner Spies véleménye szerint ez okozta megfáradásukat is:

„A korszellemnek ellenálló dadaisták hátat fordítottak az avantgárd dialektikának, amelyet addig az expresszionizmus, a fauve-izmus, a futurizmus és a kubizmus határozott meg. E tiltakozás eredményeként azonban a dada művészetellenessége – amely paradigmaticus hatását annak köszönhette, hogy a képviselők nem voltak hajlandók stílust létrehozni – kényszeres ismételtetéssé vált. Ez a magatartás hamarosan kifáradt. A dada sokkoló hatása megkopott.”⁴

A dadának nem volt programja, mert nem akart előírni semmit: vagyis abszolút szabadságot hirdetett. Azt a tagjaira bízta, mihez kezdnek vele: csakhogy e szabadságból egyként születhet új művészet is, és a semmi is. Ha ugyanis radikálisan nem állítok semmit, az az abszolút szabadságot jelentheti, ami viszont relativizmus-hoz és sokértelműséghez vezet. Amint Tzara 1918-as kiáltványában is megfogalmazta: „rend = rendetlenség, én = nem-én, állítás = tagadás: egy abszolút művészet legfőbb kisugárzásai”.⁵

⁴ Uo.

⁵ Tristan TZARA, *Dada kiáltvány 1918* = T. T., *AA úr; az antifilozófus: Dadaista kiáltványok és válogatott versek 1914–1936*, ford. PARANCS János, Bp., Orpheusz, 1992, 37.

Persze azért körvonalazódtak irányok. Egyrészt abban az értelemben is, amit Kappanyos András állít, mármint hogy a dada a formai jegyek hiányában inkább „attitűd-komplexumként” határozható meg, amelyben keveredik „a düh, a gúny, a rezignáció, a kajánság, a ravasz kísérletezés, a gyerekes beugratás, a vakmerő bátorság és a monómánia. És persze a kérlelhetetlen függetlenség. A dadaista művészeket nem a stílusuk vagy az ideológiájuk különbözteti meg más művészektől, hanem az attitűdjük”.⁶

Antiművészet I: a ready-made

De azért olyan alapvető elvek is megmutathatók, mint az antiművészet (*anti-art*, *Antikunst*) feltalálni igyekvése, ami az esztétikai szépség megtagadásából következett. Hans Richter könyvének (*DADA – Kunst und Antikunst*) előszavában ezt így fogalmazza meg: „az élet, amit éltünk, a boldogságaink, a hőstetteink, a provokációnk, bármilyen »polemikusak« és agresszívek voltak is, mind részei voltak az antiművészet fáradhatatlan keresésének, amely számunkra a gondolkodás, az érzés és a megismerés új módját jelentette.”⁷ Tzara 1918-as kiáltványában ez így hangzott: „a műalkotás nem lehet a szépség önmagában, mert

⁶ KAPPANYOS András, *A százéves dada*, Helikon, 2017/1, 5.

⁷ HANS RICHTER, *Dada – art and anti-art*, ford. David BRITT, London, Thames and Hudson, 1966, 7.

halott”.⁸ Vagy az *Igénytelen kiáltvány*ban: „Készítsétek elő véregejzírünk történetét – ami mélytengeri képződmény transzkromatikus repülőké, fémeké sejtekben és megszámlolva a képek ugrásában / a Szép ellenőrzésének szabályai felett [...]”.⁹ Ezért aztán kijelentette, „minden festői és szobrászi mű fölösleges”, viszont az irodalmat, ha nem jut el a tömegekhez, nem tagadta meg, csak éppen létrehozásához követelése szerint „minden oldalnak robbannia kell”.¹⁰ Valamint – és itt már az attitűd kérdésénél vagyunk – „a DA-DAISTA UNDOR minden eszközét” hirdette.¹¹

Richter – igaz, ő könyvében Hannah Höchön kívül alig-alig beszél nőkről – az antiművészet felfedezését Duchamp-hoz köti, aki szerinte nem cinikusan vagy sajnálkozva, hanem tárgyyszerűen konstatálta a művészet illúziója helyébe lépő vákuumot, semmit, nihilt.¹² Az antiművészet konzekvens megnyilvánulásai voltak például a ready-made-ek, talált tárgyak, amelyek művészi létjogosultságát az a gondolat adta, hogy ha valamiről, egy véletlenszerű tárgyról kimondjuk, hogy művészet, akkor az az: a fogalmat ugyancsak Marcel Duchamp-hoz szokták kapcsolni. (Mindamellett Richter azt is hangsúlyozza, hogy az amorális és szellemi tartalmától kiüresített élet- és művészetfogalommal járó fatalizmus

⁸ TZARA, *i. m.*, 35.

⁹ Tristan TZARA, *Igénytelen kiáltvány* = T. T., *AA úr...*, *i. m.*, 47.

¹⁰ TZARA, *Dada kiáltvány 1918*, *i. m.*, 37.

¹¹ *Uo.*, 43.

¹² RICHTER, *i. m.*, 91.

Duchamp-t például mégiscsak visszairányította a művészethez, a *Nagy üveg* tudományos és végső soron művészi koncepciójáig, ti. amikor a semmi helyére helyezi a tükröt, amelyben semmi nem látszik, csak mi magunk. Továbbá e mű alapjaihoz Richter az esztétikai helyébe a tudományos módszert helyezi: „Ezt a tisztázó munkát a tudományos korszak fogalmi és feltáró eszközeivel végezték, amely egy olyan korszak, ahol a tudományos módszert tekintik az egyetlen biztos horgonynak a semmi tengerében. Amikor minden erkölcsi és etikai érték csődöt mond, ez a horgony jelenti a reményt”, mármint azt a reményt, hogy a csoda létrehozása ne a véletlen útján történjék, hanem „az egzakt tudáson és a tudományos erők összjátékán keresztül.”¹³)

Ugyanakkor itt jelezném, hogy Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven – akinek egyébként valóban ez volt a hivatalos neve harmadik férje után, s Gertrude Stein mellett gyakran emlegetik a „dada anyjaként”, „dada mamaként” – Duchamp-mal minimum egy időben, 1913-ban elkezdett ready-made-ekkel foglalkozni. Monográfusa, Irene Gammel ezt írja:

„[...] útban az Italianate City Hall felé [ti. a városházára, az esküvőjére menet – F. Gy.] a Broadwayn egy vasgyűrűt talált az utcán, amelyet női Vénusz-szimbólumnak állított be. Ez volt az ő első talált tárgy, amelyet művészetként használt

¹³ *Uo.*, 93.

fel. Tartós dísznek (Enduring Ornament) nevezte el, mely cím szimbolikus kapcsolatot sugall házasságával (bár a műalkotás sokkal tartósabbnak bizonyult, mint maga a házasság). Már 1913-ban tehát, két évvel Duchamp és Picabia érkezése előtt, a bárónő kisajátított egy mindennapi tárgyat művészetként, megkérdőjelezve a hagyományos nyugati művészetfogalmakat, amelyek a művészetet egy egyedi és esztétikai tárggyal azonosították. Az ő művészi látásmódja már ekkor radikálisan innovatív volt.”¹⁴

Sőt, Gammel szerint abban sem lehetünk biztosak, hogy Duchamp híres és botrányos *Szökőkút (Fontaine)* című műve nem Elsa von Freytag-Loringhoventől származott-e eredetileg. Arra az 1917. április 11-én kelt levélre hivatkozik, amelyben Marcel Duchamp húgának, Suzanne-nak azt írta, a piszoárt egy barátnője küldte neki mint szobrot Richard Mutt álnév alatt.¹⁵ Hozzá kell itt tenni, többféle feltételezés él arra vonatkozólag, ki lehetett a titokzatos barátnő: tényleg a bárónő volt-e, vagy éppen egy másik ismerős, Louise Norton, illetve hogy esetleg Duchamp legendagyártásáról van-e szó, és a barátnőn Rose Sélavyt, saját női alteregóját kell értenünk. (A műtárgy tulajdonjogával rendelke-

¹⁴ Irene GAMMEL, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity: A Cultural Biography*, Cambridge (Massachusetts), London, The MIT Press, 161.

¹⁵ *Marcel Duchamp Suzanne Duchampnak*, 1917. ápr. 11-én, Smithsonian Museum, hozzáférés: 2024.01.17, https://www.si.edu/search?edan_q=suzanne%2Bduchamp&.

zõ Tate Galéria ismertetése a fentiek ellenkezõjét feltételezi: szerintük nem igazán valószínûsíthetõ, hogy Duchamp, aki éppen hogy nagyon sokat segített – akár névtelenül is – ismerõseinek, elbitorolta volna mástól a szerzõi tulajdonjogot, illetve hogy ezt a korántsem félénk bárónõ hagyta volna neki.)¹⁶

A *Szõkõkút*, azaz Duchamp piszoárja amúgy tematikájában és szubverzivitásában – profanitásban, obszcenitásában és abjekthez kapcsolhatóságában – erõs rokonságot mutat a bárónõ ugyancsak 1917-ben bemutatott *Isten* címû ready-made-jével, egy asztalosládára helyezett ún. vízvezetékcsifonnal, amelyet többnyire mosdók és vécék falhoz csatlakozásához használnak a szennyvíz elvezetésére. (Ez a mû is egy kollaboráció eredménye, Morton Livingstone Schamberggel közösen készített alkotás – sokáig Schambergnek tulajdonították, de õ valószínûleg csak a híressé vált fotót készítette róla.) Lehet tehát, hogy azért a rokonság a *Szõkõkúttal*, mert közös az „alkotójuk” – mármint Elsa von Freytag-Loringhoven –, de az is elképzelhetõ, hogy a bárónõre, aki állítólag plátói módon szerelmes volt Duchamp-ba, akkora hatást tett a francia mûvész által jegyzett paradigmaticus értékû mûtárgy, hogy egyszerûen õ is szeretett volna készíteni valami hasonlót. Az *Isten* azonban önértékét tekintve is egy erõs és szubverzív ready-made, amely ugyanazt a gon-

¹⁶ Sophie HOWARTH, Jennifer MUNDY (Tate Gallery), *Marcel Duchamp, Fontaine 18917, replica 1964*, hozzáférés: 2024.01.17, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>.

dolategyütttest is képes felidézni alakjával (trombitához, de péniszhez is szokás hasonlítani), illetve funkciójával (szennyvíz-elvezetés), amely – mint látni fogjuk – Elsa von Freytag-Loringhoven *Spaciousness (Tágasság)* című versében is felmerül: *a művészet szégyentelen – a művészet Isten lélegzete – Isten szégyentelen.*¹⁷

Antiművészet II: az élet mint művészet

A másik jellegzetes antiművészeti gesztus, amikor az életet, még hozzá a végsőig felfokozott (és emiatt olykor magát felemészítő életet) teszik a művészet helyébe: Arthur Cravan, Jacques Vaché, Francis Picabia, és a már említett Baroness Elsa von Freytag Loringhoven botrányai is művészetellenes megmozdulások. Két jellegzetes példa Arthur Cravané és Elsa bárónőé, akiket lehet akár a dada modelljeként is minősíteni. (Előbbi, noha férfi, azért is fontos lehet most a számunkra, mert Mina Loy második férje volt, akinek alakja és elvei megjelennek a költőnő önéletrajzi hosszúversében, amit itt idézni fogok).

Arthur Cravan (Fabian Lloyd)¹⁸ a költő-bok-

¹⁷ A bárónő amúgy *Duchamp* címmel is készített egy talált elemekből összerakott szobrot, amely egy madárszerű alkotás viaszos tollakkal, hosszú nyakkal.

¹⁸ Róla lásd pl. RICHTER, *i. m.*, 85–87. (Az eredeti: Hans RICHTER, *Dada – Kunst und Anti-Kunst*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1964, 88–90.); Mary Ann CAWS, *Arthur Cravan*, New York, CUNY, 2021; Graham PARKER, *The forgotten story of... Jack Johnson's fight with Oscar Wilde's poet nephew*, The Guardian, 2016. ápr. 22., hozzáférés: 2024.01.17,

szoló, aki ezen tevékenységeit tekintve a szó szűkebb értelemben nem alkotott különösebben maradandót, inkább általuk a transzgreszív önszínrevitelt és megbotránkoztatást, ezen keresztül pedig az „anti-art”-ot valósította meg. Mivel ő már 1913-ban is tevékenykedett, viharos esteken lépett fel konferansziéként, a dada – például Breton – a saját előfutárának is tekintette. Richter szerint: „Tézise az volt, hogy a művészet haszontalan és halott, egy hanyatló társadalom önkifejezése, és helyét a személyes cselekvésnek kell átvennie. Maga az élet mint művészi kaland!”. Cravan volt például a *Maintenant (Most)* című művészetellenes folyóirat kiadója és fő szerzője, ahol veréssel fenyegette és szidalmazta a Független Szalon kiállítóit. Nagybátyjáról, Oscar Wilde-ról elhíresztelte, hogy él, amit a sajtó is komolyan vett. (Más hamisítások és hamis személyazonosságok is kötődnek a nevéhez, s azt is állította, hogy tökéletes rablást hajtott végre egy svájci ékszerboltban.) Amikor egy megnyitó beszédet kellett volna tartania, azt végigkáromkodta, majd meztelenre vetkőzött, közszeméremisért le is tartóztatták. Leghíresebb happeningje bokszmeccsei voltak, ahol színre vitte félmeztelen testét. Többek között a nehézsúlyú világbajnokot, Jack Johnstont is kihívta egy mér-

<https://www.theguardian.com/sport/blog/2016/apr/22/jack-johnson-arthur-cravan-boxing-oscar-wilde>; Jaap HASKAMP, *Poet-Boxer Arthur Cravan: The Man Who Shocked Greenwich Village*, New York Almanack, 2023. november 1, hozzáférés: 2024.01.17, <https://www.newyorkalmanack.com/2023/11/poet-boxer-arthur-cravan/>.

közésre, amit a valószínűleg előre megrendezett meccs 6. menetében KO-val vesztett el. Mina Loy-jal 1917-ben találkoztak New Yorkban, s a következő évben összeházasodtak, viszont amikor ugyanazon év őszén Buenos Airesbe akartak költözni, Cravan egy biztonságos hajóra ültette feleségét, ő viszont egy kis lélekvesztőn indult el, amellyel valószínűleg a tengerbe fulladt. Maga az akció, mármint a kis hajó választása inkább magánelhatározásból eredt, nem volt nyilvános dada gesztus, de Cravan alapvetően ilyen keretek között élt, alapattitűdje is dadaista volt (illetve annyiban voltak nyilvános vonatkozásai, hogy az utat háborúellenessége motiválta: amikor az USA is belépett a háborúba, ő úgy érezte, nem maradhat ott tovább). A tragédiának előbb-utóbb be kellett következnie, mert Cravan gyakran valóban a testi épségét vitte vásárra ezekben az akciókban. Botrányhős volta, művészi és emberi hozzáállása a dada szemléletnek és magatartásnak egészen a végsőkig vitt változata volt, ahogy Hans Richter fogalmazta meg később, Cravan a dada tendenciát „a végső semmiig, az öngyilkosságig” vitte el,¹⁹ illetve a róla szóló fejezetben „magát feláldozónak” nevezi.

Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven²⁰ ugyancsak botrányfigura volt, akit az utcán

¹⁹ RICHTER, *i. m.*, 86.

²⁰ Róla lásd pl. GAMMEL, *i. m.*; *Body Sweats: The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*, szerk. Irene GAMMEL, Suzanne ZELAZO, Cambridge (Massachusetts), London, MIT Press, 2016.

rendszeresen letartóztattak kinézete miatt: ő ugyanis – noha képzőművészeti és költői tevékenysége is értékelhető – elsősorban magából, a saját testéből csinált műalkotást. A bárónő nagyon tudatosan összeválogatott jelmezeivel és kiegészítőivel, illetve szabados, az erkölcsi és szexuális határokat áthágó életvitelével maga volt a lázadás a polgári életmód ellen, maga volt a megtestesült dada: androgün módon kinéző biszexuális volt, aki többnyire tökéletes promiszkuitásban élt, továbbá rövidebb időszakokat börtönben is ült áruházi lopások miatt. Gyakran aggatott magára tömeggyártott tárgyakat, az utcán talált ócskaságokat ékszer és fejdísz gyanánt, azaz ready-made tárgyakat is felhasznált, amikor testét műalkotássá tette. Teáskanálból hajtogatott fülbevalót magának, zsinórral összekötött paradicsomos konzervdobozokat hordott melltartóként, a csípőjén is egy rugón lógó alkatrész ringatózott, gombokat húzott az ujjaira gyűrű gyanánt, karját függönykarikák díszítették, a ruhája mellrészére egy biciklilámpát szerelt, olykor kopaszra nyírt koponyáját színes lakkokkal festette be, tarka sminkkel és postabélyegzőkkel díszítette az arcát is, a nyakába viszont kalickát akasztott élő kanárikkal, kezében gyakran egy műpéniszt hordozott látványosan. Így járkált New York utcáin, megvalósítva ezzel a „látványos kószáló” (*the spectacular flâneuse*) fogalmát, miközben egyszerre törölt minden bináris oppozíci-

ót férfi-női, élőlény és technikai/gépi, emberi és állati, vonzó és averzív vagy groteszk között. Egyszerre játszott rá nőként a vágy felkeltésére, és férfiként a sokkhatás útján a közönség leuralására.²¹

Dadaista költőnők és művészetmeghatározásaik

Vannak egyébként más értelmezések is a dada megragadásához: az élet és az ezt hordozó test, illetve a talált tárgyak antiművészetének koncepciójával szemben egyesek úgy vélekednek, a dada lényegisége formai-nyelvi szinten szintén detektálható – sőt, hogy éppen irodalmi szövegek hordoznák a legrelevánsabb módon. Egyébként jelzem, valójában az életművészek, Arthur Cravan és Elsa von Freytag-Loringhoven sem hagytak fel a versírással, van irodalmi tevékenységük. Mindehhez idézem Anna Katharina Shaffnert:

„a dada-poétika felforgató jellege elsősorban nem szemantikai szinten található meg, és nem is kizárólag az explicitebb politikai állításokban van jelen. Mindenekelőtt abban a stratégiában nyilvánul meg, hogy mélyen belevág a nyelvi

²¹ Amint az monográfiaírója, Irene Gammel is megjegyzi: „Ahogy a teste, úgy a művészete is androgün volt: nőies, mert a női testre vonzotta a néző tekintetét, és férfias, mert váratlan sokkhatást keltett”. GAMMEL, *i.m.*, 183.

rend szövegszövetébe: a nyelvi törvények megsértése a szemantikai kompatibilitástól kezdve a szintaktikai, morfológiai és apró hangtani struktúrákig a dadaisták költői törekvéseinek legzavaróbb, ugyanakkor leglényegesebb és legidőszerűbb aspektusát képezi. Végső soron a legtöbb dadaista költő törekvése a befogadók érték- és gondolati struktúrájának átalakítása. Céljuk, hogy kizökkentsék őket önelégültségükből és elfogadott kognitív kereteikből, és arra törekcsenek, hogy azok minden szinten újragondolják a konvenciókat, a hagyományt és a társadalmi egyetértést. Ezt a csatát szemiotikai szinten vívják, és a szimbolikus diskurzus reprezentáló és instrumentális funkcióját hozzák játékba a stabil jelentések aláásásával és a szövegek egyértelmű használati értékének lerombolásával.”²²

Elsa von Freytag-Loringhoven költészete teljesen megfelel ezeknek a kritériumoknak, tematikai szinten is, s nyelvi szubverzítíváspotenciálját tekintve ugyancsak. Mina Loy és Céline Arnauld munkássága szintén, akikről ugyancsak hosszabban szó lesz e tanulmányban, annál is inkább, mert szövegeikben mindketten reflektálnak is a művészet és esztétika eltörlésének? vagy átértelmezésének? kérdésére. Mina Loy egy önéletrajzi ihletésű hosszúversben teszi ezt direktebb mó-

²² Anna Katharina SCHAFFNER, *Dissecting the Order of Signs: On the Textual: Politics of Dada Poetics = Dada and Beyond*, Volume I: *Dada Discourses*, szerk. Elza ADAMOVICZ, Eric ROBERTSON, Amsterdam, New York, Rodopi, 38-39.

don, Céline Arnould kiáltványokban (pontosabban kiáltvány formájú prózaversekben).

Elsa von Freytag-Loringhoven: a költészet mint az örület terepe

Elsa von Freytag-Loringhoven életvitelének megfelelő transzgresszivitással – olykor obszcenitással – írt a szexualitásról (például szexuális segédeszközökről), de érzelmi élete is megjelenik e versekben. Akárcsak amerikai dadaista költőnő-társainak, Mina Loynak és Gertrude Steinnak a dikciója, az övé is nagyon sűrű, erőteljes, áthatolhatatlan, de azoknál túlzóbb és agresszívabb, szétrobbanni látszik: versei gyakran nagyon rövid (akár egyszavas) sorokba vannak tördelve, mintha a sorokat szinte köpködné a költő, a legintenzívebb részeket végig nagybetűvel írja. Irene Gammel a New York-i költőt, Maxwell Bodenheimt idézi: egy „öntudatlan vulkán”, „üditő látni, hogy valaki félretolja a fátylát, és üvöltve rohan elő, hányva és meztelenül ugrálva.”²³ Ezek a verssorok, ahogy keményen előtörnek, némileg a keményen hangzó német nyelvet is felidézik (a Baroness egyébként – aki olykor anyanyelvéről fordította át verseit – időnként be is csempészett német szavakat verseibe). A szövegek ezen túl is bővelkednek a ritka kifejezésekben, neologizmusokban, különös szóösszetételekben, akár értel-

²³ Maxwell BODENHEIM, *The Reader Critic*, Little Review, November 1919, 64. Idézi: GAMMEL, *i. m.*, 219.

metlen szavakban, és gyakran nyelvi kapcsolóelemek nélkül, asszociatíván rendelődnek egymás mellé. Ez utóbbi eset egy szélsőségesebb formája a tisztán jelentés nélküli szavakat sorakoztató hangköltemény. Például:

Narin – Tzarissamanili

(He is dead!)

Ildrich mitzdonja – astatootch

Ninj – iffe kniek –

Ninj – iffe kniek!

Arr – karr –

Karrar – barr –

Arr –

Arrkarr –

Mardar

Mardar – dóórde – dar –²⁴

Amúgy meglepő mindehhez képest, hogy Elsa von Freytag Loringhoven művészetmeghatározásai – bizonyos szövegeiben ugyanis ilyeneket is találunk – nem teljesen nihilisták, hiszen nem tagadják annak létjogosultságát, miközben anti-art törekvés annyiban kifejezésre jut bennük, amennyiben megkérdőjelezzik, illetve egyenesen tagadják az esztétika kritériumát. Noha *Spaciousness (Tágasság)*²⁵ című költeményének egy sora kimondja, hogy „a művészet szégyentelen”, de ez inkább a szemérem levetkőzésére mint a művészet létfeltételére vonat-

²⁴ *Body Sweats...*, i. m., 180.

²⁵ *Uo.*, 256–257.

kozik, semmint értékítélet volna; továbbá a tétel egy olyan állítássorozatban található, amelynek körkörös struktúrája elbizonytalanítja az olvasót, hogy éppen nem a művészet fogalmának megemelésével, szanktifikációjával van-e dolga – hiszen a szerző Isten létéhez rendeli. Aki ugyan „szégyentelen”, de egy dadaista számára ez nem igazán pejoratív jelző – viszont korántsem halott.

A
Művészet
Szégyentelen – –
A
Művészet
Szent – –
A
Művészet:
Isten
Lélegzete.
ISTEN SZÉGYENTELEN
A –
Szentségben.²⁶

A verset e ciklikus struktúrájú szakasz után egy olyan képvers-elem zárja le, amelynek vizuális megjelenése (egy szem) egyenesen Isten mindenható ellátó tekintetét idézi. Az ábra három szóból áll össze (ezek egyike hapax legomenon:

²⁶ *Uo.*

„Masterbrainorb”): „Mesteragygömb / Képzület / Igazsághoz-kötött”. A (művészethez szükséges) képzelet egyfelől tehát mintha az isteni agyból lenne eredeztethető, másfelől igazsághoz rögzített – eleve, már az is sokat mond, hogy az igazság fogalmát nem tagadja a mű, de még csak nem is relativizálja, s ugyancsak isteni eredetűként mutatja be.

Innentől kezdve az is világos, hogy az *Art of Madness (Az őrültség művészete)* című, egyszerre prózaversnek és nyilvános vitalevélnak is tekinthető szöveg²⁷ sem megy el a teljes tagadásig. Bár a művészet létfeltételének az őrületet (*madness, insanity*) tartja, mert az alkotás pillanatában a művésznek egy emocionálisan végletekig felfokozott lelki állapotba kell helyeznie magát, ez az őrület egyfelől szándékolt, tudatos döntés eredménye a szerző szerint, másrészt a művészet felé kanalizálható. Továbbá – ha az előző mű tanulságaival olvassuk egybe – egy olyan szégyent nem ismerő, lecsupaszított állapotról van szó, amelyben elérhetjük az isteni igazsághoz kötött képzeleti szintet, illetve felszabadulhatunk a tudat irányítása alól. Ha mindezt a feminista irodalomkritika fényébe helyezzük, talán érdemes Sandra M. Gilbert és Susan Gubar híres metafo-

²⁷ *Uo.*, 289–290. A szöveg amúgy elismerő, jóváhagyó válaszként született „jh”-ak, azaz Jane Heapnek azon írására (1919 december), amelyben a szerző megvédeni akarta a bárónőt a kritikusok (nevezetesen Evelyn Scott) azon elképzelésétől, hogy ténylegesen egy olyan érzelmileg túlhajtott állapotban alkotna, amely kontrollálatlan és nem szándékolt. Jane HEAP, *Dada* (Spring, 1919) = *Body Sweats...*, i. m., 330.

ráját²⁸ – persze meglehetősen szabadon – idézni: a dada az a művészeti ág, ahol nem elég, hogy az őrült(nek gondolt), addig elzártan tartott nőt, a szörnyeteget leengedték a padlásról, de most ő az, aki saját magatartását tudatosan művészi normaként határozza meg, illetve alkalmazza a gyakorlatban. Ugyanakkor ez is mutatja, amit Elsa von Freytag-Loringhoven mindennapjait tekintve is tökéletesen megvalósított: tudniillik hogy ő az élet szféráját tekinti elsősorban a művészet terepének, az ott kialakított pszichés állapotot és az ehhez kötődő magatartásformákat gondolja elsődlegesnek, az irodalom – vagyis a mindeközben papírra vetett sorok – csak egyféle lenyomata e cselekvésarzenálnak. (Elsa von Freytag-Loringhovennek ugyan valóban voltak mentális problémái, krízisei, amelyek élete vége felé súlyosbodtak, de számunkra most ez nem igazán releváns; az a kérdés inkább, hogy ő maga a művészet mely definícióját tartotta irányadónak.)

Mina Loy: az önéletrajzi hosszúvers mint a művészetmeghatározás (az esztétikai eltörlésének) helye

Mina Loy (Mina Gertrude Löwy) magyar származású, Angliában született modell, költő, író, festő és designer volt, aki futurista múltja után (miu-

²⁸ Sandra M. GILBERT, Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.

tán ő is megfogalmazott két futurista női kiáltványt) csatlakozott a New York-i dadához, Man Ray, Marcel Duchamp, Marianne Moore társaságához (Duchamp egyszerűen zseninek tartotta).²⁹ *Anglomongrels and the Rose* című hosszúversében,³⁰ amelynek legfőbb tétje saját vegyes kulturális hátterének, örökségének – magyar zsidó, alacsony társadalmi osztályból származó apa és angol evangélikus nagypolgári származású anya – feldolgozása allegorikusan egy felrobantott szerkezetű és szintakszisú autófikcióban, ugyan mellékszereplőként, de megjelenik benne egy férjéről, a már említett Arthur Cravanról mintázott alak: a nagypolgári társaságban feltűnő gyermek, Colossus.³¹ Beszélő nevéen és az ehhez rendelhető tulajdonságain kívül (rendkívüli méret és erő) Colossus jellemző vonása még az elrettentő kriminalitás (belevizel a tiszteletes ka-

²⁹ Róla és hosszúverséről szakirodalom például: Elisabeth FROST, *Mina Loy's 'Mongrel' Poetics*, eds. Maera SHREIBER, Keith TUMA, *Mina Loy: Woman and Poet*, Orono, The National Poetry Foundation, 1998, 149–180; Marjorie PERLOFF, *English as a 'Second' Language: Mina Loy's 'Anglo-Mongrels and the Rose' = Mina Loy: Woman and Poet...*, *i. m.*, 131–148; Keith TUMA, *Mina Loy's 'Anglo-Mongrels and the Rose' = Mina Loy: Woman and Poet...*, *i. m.*, 181–20; Urvi MAJUMDAR, *Vorticist Portraiture in Mina Loy's 'Anglo-Mongrels and the Rose'*, *Cordite Poetry Review*, 1 August, 2017, hozzáférés: 2024. 01. 17, <http://cordite.org.au/scholarly/vorticist-portraiture-mina-loy>.

³⁰ Mina LOY, *Anglomongrels and the Rose: 1923–1925* = M. L., *The Last Lunar Baedeker*, Manchester, Carcanet, 1985 (1982), 111–175.

³¹ Mina Loy férjéről, Arthur Cravanról egyébként önéletrajzi vagy kulcsregényt is írt, *Colossus* címen. A mű, amely kéziratban maradt, s csak pár hosszabb részlet jelent meg belőle egy tanulmányban prózapoétikai (stilisztikai és strukturális) értelemben kívül esik az avantgárdon, és igyekszik Cravant – bár nyilván nem volt hétköznapi figura – inkább magánemberi voltában bemutatni.

lapjába, s harsogó hangon nőbéliszínt kér vacsorára). Amikor kisbabaként először felül, máris közli, hogy „minden szó hazugság”.³² (Hogyan? Szavakkal? Hiszen még beszélni sem tud, egyébként meg ha igen, akkor nem hazudik maga is? – amiből is érzékelhető, hogy az *Anglomongrels* mint mű persze a legkevésbé sem veszi komolyan magát, már cselekményszinten is viccbe fordul át).³³ Colossus dadaistaként lép fel tehát, aki egyfelől szkeptikusnak mutatkozik a nyelv reprezentatív és veritativ erejére vonatkozóan (következésképpen az irodalom létjogosultságát illetően is), illetve aki tréfát űz a vallásból, a nevelői tekintélyből, a szerelemből. Colossus egy, a társaságban mutatkozó másik gyermek, Esau ellentétéként jelenik meg (neki viszont minden bizonnyal Mina Loy első férje, az esztéta festő Stephen Haweis volt a modellje), aki tógában szaval, s csak az antikvitásban találja meg szépséget, amivel a teremtés megnyilvánulásait „egyetlen monomintává laposítja el”.³⁴

Az autofikció főszereplője, a kislány Ova (a „korcs rózsza”) – még Colossus megjelenése előtt – mintha próbálna alkalmazkodni az „Uralkodó Blöffhöz”, aminek nevében ő maga is próbál valami esztétikait létrehozni, csakhogy mind-

³² Loy, *i. m.*, 150.

³³ A regényben ez kissé másképp jelenik meg: a Mina Loyként azonosítható narrátor és Cravan a férfi csecsemőkori fotóját (ülő kisbaba) nézegetik, amit utóbbi úgy kommentál, hogy amint megtanult beszélni, rögtön tudatosította magában, hogy az emberek szavai és tettei mind hazugságok.

³⁴ *Uo.*, 143.

ezt kizárólag a „székletből és a testiből” tudja kikényszeríteni. Az uralkodó kétes esztétika nevében cselekszik kezdetben, amelynek a „tömegek visszamaradott művészei” is mind bedőlnek, akik a „trágyából” hoznak létre „holdvirágokat”.³⁵ Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy e magatartás téves voltát a narráció már sajátos tisztánlátással, ugyanakkor egy abjektekkel (*széklet, trágya*) teliszúfolt szövegben leplezi le, ahol világossá válik: az ún. szépség valódi forrása a fizikai, a testi, s annak is a leginkább averziót keltő rétege.³⁶

Ami a nyelvi megvalósítást illeti, az abjektívizáción túl Mina Loy olyan asszociatív elven működő (fogalmi vagy hangzórokonságon alapuló asszociációkkal élő), szétrobbantott szintakszisú avantgárd poétikát valósít meg, amelyet – a mű témájának és címének megfelelően – Marjorie Perloff mongrelizált, korcsosított nyelvnek nevez,³⁷ s amelyet a szakirodalomban olykor kubistaként, olykor futuristaként (lásd: a *parole in libertà* elve szerinti analogikus nyelvhasználat), voricistaként vagy tulajdonképpen dadaként emlegetnek. (A voricista az irodalmi kubizmus egy módozata, amelyet Ezra Pound vezetett be, és amelyet így határoz meg: „[A vortex = örvény] az

³⁵ *Uo.*

³⁶ Az nem derül ki egyértelműen, a cselekmény idejében Ovának mennyire van rálátása saját művészi aktivitásának hiábavalóságára, valószínűleg inkább nincs – de mint mondtuk, itt amúgy is gyerekekről van szó, azok nyilvánulnak meg filozófiai-esztétikai kérdésekben, amiből ismét csak világos, hogy nem egy komolyan vehető önéletrajzi szövegről beszélhetünk, hanem pszeudonarratíváról, ahol mindez részletkérdés.

³⁷ PERLOFF, *i. m.*

a pont a ciklonban, ahol az energia belevág a térbe és formát kölcsönöz neki [...] a szögek és geometriai vonalak mintája, amelyet a mi örvényünk alakít ki a létező káoszban”).³⁸ Ugyanakkor kétségtelen, hogy mindebből azért mégiscsak összeáll egy diszkurzívan elbeszélhető cselekmény és narratíva, amelynek – egyrészt túlzó, vicces vagy groteszk, másrészt allegorikusan értelmezhető részeitől eltekintve – önéletrajzi és identitásképző tétje is van a szerző számára.

Céline Arnould manifestum-versei

Harmadik példám Céline Arnould-é, aki Romániában született Carolina Goldstein néven. Neve csak az utóbbi években vált – persze szűk, avantgárd-szakértői körökben – ismertté, addig legfeljebb Paul Dermée belga költő feleségeként emlegették. Többnyire a dada mozgalom párizsi köreihez szokás kötni, bár már az ezerkilencszáztíz-es évek első felétől jelentek meg verseskötetei és egy kísérleti regénye *Tournevire* címen (1919). Összesen tizenegy könyvet adott ki (1948-ig volt aktív az irodalmi életben), s számos dada folyóiratban publikált (*DADAPHONE*, *Cannibale*, *Z*, *391*, *Action*, *Ça ira*, *L'Esprit Nouveau*, *Littérature*, *Le Philaou-Thibaou*), továbbá főszerkesztője volt a *Projecteur* című rövidéletű

³⁸ Ezra Pound egy 1915-ös interjúban a *Strelets* című újság részére. Idézi: Philip RYLANDS, *Introduction = The Vorticists*, szerk. Mark ANTLIFF, Vivien GREENE, London, Tate Gallery, 2010, 25.

lapnak (1920), amelyben egyébként a női szerzőknek sokkal jelentősebb megjelenési felületet biztosított, mint más francia avantgárd lapok szerkesztői. Irodalmi életműve nagyobb mértékben lírai szövegekből áll, bár írt prózát, kiáltványokat és színdarabokat is, s színésznőként is fellépett, például Tzara *Gázszív* című darabjában. Gyakori témái (a tényleges és szellemi) utazás, illetve a költészet mibenlétének megfogalmazása, a nyelvi kifejezést érintő transzgresszív-szubverzív magatartás stb.³⁹

De most manifesztum- vagy programverseiről szeretnék szólni, melyek egyike a *Littérature*-ban, jelent meg 1920 májusában, ahol egyszerre 23 dada kiáltványt mutatnak be, Picabia, Aragon, Breton, Tzara, Arp, Eluard, Soupault, Sener, Dermée, Ribemont-Dessaignes, Arnauld és Arensbergék közreműködésével.⁴⁰ Céline Arnauld-n és az Arensberg műgyűjtő házaspár női tagján, Louise-on kívül csak férfiak szerepeltek, de az ő jelenlétük is óriási szó, hiszen Breton a lapjaiban, antológiáiban nagyon ritkán közöl női szerzőt. És itt ráadásul fontos a műfaj is, már-mint hogy kiáltványt publikáltak tőlük. A manifesztum ugyanis egy olyan műfaj, amelyet az avantgárd irányzatok vezéralakjai egy radikális performatív gesztussal hoznak létre, a követendő irány megmutatásaként, programadásként

³⁹ Céline Arnauld-ról lásd például: Ruth HEMUS, *The Poetry of Céline Arnauld*, Cambridge (UK), Legenda, 2020; Uő, *Dada Women*, New Haven, Yale University Press, 2009.

⁴⁰ A *Littérature* 1920/13. száma kizárólag ilyen kiáltványokat közölt.

(többnyire a régi elvek lerombolása és az új út kijelölése céljával). Ebben az értelemben e névsorba nőként bekerülni bizonyos tekintetben előrelépést jelenthet. Csakhogy program nélkül, a programosságot elvetve kiáltványt írni amúgy is paradoxon (vagy dadaista gesztus?), mert a tagadási szándékon kívül mi szerepeljen benne? Csakhogy tudjuk, Tzara is előszeretettel művelte ezt a műfajt, még ha például 1918-as kiáltványában ki is mondta: „kiáltványt írok és semmit nem akarok”.⁴¹ Vagy: „DADA SEMMIT SEM JELENT”.⁴² Nehéz eldönteni, hogy ezzel mintegy illusztrálta az irányzat lényegét, vagy egyszersmind magát az elvek megfogalmazására szolgáló műfajt is elironizálta-e.

A szóban forgó *Littérature*-szám is ilyen, a bőség zavara éppenséggel átfordulhat iróniába is. Ráadásul eleve hiányzik a vezető kijelölésének szándéka, hiszen ahhoz kissé sok a 23 szöveg, 12 ember tollából különböző manifesztumokat megjelentetni már eleve demokratikus döntés. De ott van a szám legelső manifesztuma, *Le Manifeste du mouvement Dada (A dada mozgalom kiáltványa)*, amely már hangsúlyosan is közös termék, ott a szerkesztőség vagy éppen a szerzők összessége a dada mozgalom nevében hirdeti ki (tehát valóban kiáltványkeretben megnyilvánulva) a dada irányvonalát, ráadásul ki is mondja: „a DADA mozgalom minden tagja elnök”. Ez a manifesztum tehát hierarchikusan a többi kiált-

⁴¹ TZARA, *Dada kiáltvány...*, i. m., 33

⁴² *Uo.*, 34.

vány felé kerül, s mintegy keretezi azokat, megalapozza a diskurzust. Az iránymutatás benne nem affirmatíván történik (tehát bemutatva, hogy mit szeretnének elérni, sőt, adott esetben egy program kijelölésével), hanem abszolút negatíván (azaz minden megtagadásával, nem akarva „semmit, de semmit, semmit, *semmit, semmit, semmit*”).⁴³ A szöveg előbb elutasít minden művészetet (anti-art magatartás) és politikai meggyőződést (még a tagadást hirdető anarchizmust is), és aztán ezt kiterjeszti az életre, az értékekre, minden létezőre. A „Vivent les concubines et les concubistes” (*Éljenek a szeretők!*) mondattal pedig az uralkodó erkölcsi normákat szubvertálja. A többi kiáltványt leginkább a sokféleség jellemzi, s többnyire nem is „manifesztum” vagy „program” ezeknek a szövegeknek a címe, hanem például *Moi (Én - Aragon)*, *Pâtisserie Dada - Dada cukrászda - Éluard*), *Patinage Dada (Dada korszolyázás - Breton)*, *Dada tue-Dieu (Istengyilkos Dada - Dermée)*. De azért van kivétel is, Picabia például *L'Art (Művészet)* címmel adja le egyik, a szépség fogalmát és az esztétikai alapról definíciálódó művészetet megkérdőjelező, mondjuk így, „anti-art” szövegét.

Céline Arnould-nak ebben a lapszámban megjelent szövege⁴⁴ is kettős ebben a tekintetben, egyfelől *Dada napernyő (Ombrelle Dada)* a címe, inkább prózavers, mint program, de ha mégis kifejezetten műfajspecifi-

⁴³ *Littérature*, 1920/13., 1.

⁴⁴ *Uo.*, 19., HEMUS, *Dada Women...*, i. m., 184.

kusan nézzük, kiáltványként tekintünk rá, világos, hogy valamiféle elképzelést mégiscsak körvonalaz a dada művészet jellegével kapcsolatban. Érdeemes egyébként majd együtt olvasni Arnauld egy másik, ugyancsak a költészet mibenlétét firtató, egyszerre prózavers- és kiáltvány-jellegű szövegével, a *Passzus a Szaturnuszról*⁴⁵ cíművel: a *Dada napernyő* és a *Passzus a Szaturnuszról* egyszerre – igaz, közvetetten – nyilvánítja ki és példázza szabad asszociációs technikájával, a logika, a szintakszis és a központosítás felrobbantásával a költészet természetének mibenlétét, bőszíti fel mintegy *acte gratuit*-ként a nyárspolgárként beállított befogadót, s biztatja indulatai szabad levezetésére (kiabálásra, hányásra), ha nem tetszenének neki az olvasottak.

A *Dada napernyő* büntetésként még a Nesle-toronyba is elküldené az olvasót, mellyel viszont erotikus-pornografikus élményekre kárhoyzhatná – az építmény ugyanis arról híresült el, hogy Szép Fülöp menyei állítólag itt találkoztak szeretőikkel, emiatt a néphagyomány különböző orgiák színhelyének tartotta. Viszont utána kivégezték a szóban forgó lovagokat, s a hercegnőket is megbüntették – kérdés tehát, mit szán elsősorban a megszólaló a megbotránkozó olvasónak, transzgresszív erkölcsi kihágást és élvezeteket vagy a bűnhődést?)

⁴⁵ Céline ARNAULD, *Extrait de Saturne*, Le Pilhaou-Thibaou, No. 15, 10 Juliet 1921, 391; HEMUS, *Dada Women...*, i. m., 177.

Dada napernyő

Nem tetszik nektek a kiáltványom? Neheztelve érkeztetek ide, és máris kifütyülnétek, meg sem hallgatva, mit mondok? Csodás! Csináljátok csak, a kerék forog, forog már Ádám óta, semmi nem változott, csak annyi, hogy két lábon járunk négy helyett.

Ám nagyon jól szórakozom rajtatok, és úgy szeretném meghálálni a kedves fogadtatást, hogy Műúúvészetről és Költészetről beszélek nektek, satöbbi, satöbbi, ipekakuána.

Láttatok már az utak mentén, a csalán és a defektes gumik között telegrampóznát növekedni keresvesen?

De ha le hagyta a szomszédait, olyan gyorsan halad fölfelé, hogy már nem állíthatnák meg... sohasem!

Kinyílik fent az égbolton, kigyullad, felduzzad, már napernyő, taxi, enciklopédia vagy fogpiszkáló.

Most meg vagytok elégedve? Csak ennyit akartam mondani. Ez a Kööltészet, higgyétek el nekem.

Költészet = fogpiszkáló, enciklopédia, taxi vagy napernyő-menedék, s ha még így sem lennétek elégedettek...

A NESLE-TORONYBA VELETEK!

Passzus a Szaturnuszról

A szó gyorsabban vágat egy futóbajnoknál, foglyul ejtik, s személyes történetté vagy műalkotássá alakítják. Óvakodjatok a cselekményrészlet-tolvajoktól.

*

Egy vurstli olyan, mint egy gyűlés vagy egy csoportosulás. Mindenki egyszerre kiabál. A tolvaj „fogják meg, tolvaj”-t kiált, a becsületes ember a tömeggel küzd. A gazdag koldusbotra kerül, a szegényt flitter borítja. A kereskedő szőnyegeit és takaróit borítja magára, és ő lesz a király. Olyan meglepő ez, mint ahogy egy szellem-inas is ott van mindenütt, még egy gondtalan és vidám ünnepeken is.

*

A költészet nem gondol a holnappal: nem szereti a nehéz polgári ruhákat; trikóban van, áttetsző. Leginkább egy pillangó – vannak azonban műkedvelők, akik tűt szúrnak a testébe. De ne higgyétek, hogy így fájdalmasabb a repülés: csak mozgalmasabb – véget nem érő részegség, a tű viszont **PROPELLERRÉ** válik.

*

Azt hiszitek, a költészet bokszmeccs...⁴⁶ Inkább lóverseny, kerékpárverseny vagy éppen futóverseny.

*

Ahogy e hóhéri csendet érzékeljük az arcotokon, előnt minket a szegény. Micsoda gyűlölet, neheztelés és gonoszság gyűlt fel e nyugalom mögött! Higgyetek nekem: okádjátok ki szitokként magatokból, írjátok le, kiabáljátok ki mindenki előtt, s megkönnyebbültök majd! A szellemnek éppúgy megtisztulásra van szüksége, mint a testnek. Min-

⁴⁶ Nyilvánvaló hivatkozás Cravanra.

dent kimondhatunk haragunkban, s a szívünk tiszta marad.

Az „ismerd meg tenmagadat” annyit tesz mint „Szappanozd be tenmagadat, mielőtt másokat beszappanoznál”.

Itt lehet megjegyezni, hogy az ipekuana szó a *Dada napernyőben* nem halandzsa, nem értelmetlen szófoszlány, nem szándékosan olyan jelölő, amely mögött nem áll jelölt (noha azt a hatást kelti), hanem úgyszintén a hányást idézi fel: az amerikai angolban egy azonos nevű, alacsony növésű amerikai trópusi növényből készült gyógyhatású készítményre utal, amely hányást vált ki olyan betegeknel, akik mérgezést vagy gyógyszer-túladagolást szenvedtek. Undort keltő (bár csak azok számára, akik ismerik a szó jelentését) és az undor kifejezésére is szolgálhat, mármint hogy a megszólítottakat ennyire elborzasztaná a vers. Ruth Hemus viszont inkább a megtisztításra asszociál vele kapcsolatban, hiszen az ipekuana gyógynövényként purgáló hatású. „Mindez nyitva hagyja azt az önreflexív kérdést ebben a kiáltványban, hogy vajon a nyelv, és különösen a dadaista nyelvi innováció képes-e ilyen radikális tisztító hatásra.”⁴⁷ Ugyanerre utal a másik szövegben (*Passzus a Szaturnuszról/Extrait de Saturne*) a harag kiadása (azaz az okádás) általi megtisztulás és „szívünk tiszta marad”-gondolat is, illetve az intés: „Szappanozd be tenmagadat, mielőtt másokat beszappanoznál”.

⁴⁷ HEMUS, *Dada Women...*, i. m., 189.

Ami azonban fontos, hogy ugyanakkor mindkét kiáltványszövegre jellemző a finom, lírai képek vulgáris vagy averzív környezettel való ütköztetése: a dada napernyő mint a költészet allegóriája például eldobott lyukas autógumik és táviratpóznák között nő magasra, míg egy, a költészet ekvivalenseként megjelölt pillangót tűre szúrják, ám ettől függetlenül a magasba száll a tűpropellerrel. Céline Arnould tehát a költészet és művészet fogalmát érdekes módon meg is emeli, miközben vigyáz, nehogy „definíciós” kísérlete pátoszba forduljon: a *Dada napernyő*ben a „Műűvészet” és „Kööltészet” („Aaart” és „Poéésie”) megjelöléssel ki is karikírozza.

A szövegeket ezen kívül egyszerre jellemzi a képeknek a logikát alapvetően nélkülöző egymás mellé helyezése, illetve a különös, ritka szavak használata.

Összegzésképpen, azt hiszem, kategorikusan és kizárólagosan semmit, „de semmit, semmit, semmit” nem mondhatunk: mármint azt illetően, hogy a dadaista tagadás az általam idézett költőnők szövegeiben egyértelműen abszolút negációnak minősíthető-e, a semmit eredményezi-e. Vagyis inkább arra hajlanék, hogy határozottan láthatóvá teszik a lázadás és a mindennel való szembeszegülés gesztusát, de nem jutnak el a tökéletes lemondásig. Valószínűleg nem is lehet, hiszen az maga a csönd volna.