

# DADA-aesthesis sau arta contradicției

---

Rodica ILIE

Universitatea Transilvania din Brașov, Facultatea de Litere  
 Transilvania University of Brasov, Faculty of Letters  
 Personal e-mail: rodicamariailie@gmail.com

---

*Dada Aesthesis or the Art of Contradiction*

In the present paper our main focus is to point out that Dadaism, as a challenging movement, will impose an anarchist, yet paradoxically supporting outlook on pure art, and on culture in its countercultural and anti-cultural forms. By means of this dynamic way of relating to the tradition of modernity, Dadaism becomes a second-level culture, a semiotic system centered on the desacralization of all the prestige markers of Art as an institution, validating and legitimizing “the sign of negated signs” (Lotman) through the parodic and ironic palimpsest, contaminating itself with the discontinuity of modernism per se and with the “tradition of rupture” and “betrayal” (Compagnon).

Keywords: Dada movement, aesthesis, manifesto, counter-utopia, anti-utopia, collage, contradiction.



## De la joc la metodă

Analizat de majoritatea exegetică, fragmentul despre metoda de a produce/ „elabora” poemul dadaist, a devenit mai mult decât cunoscut, celebritatea sa a derivat din transformarea *poieinului* dada (Romulus Bucur:2015:25) în filosofie dadaistă (Michel Carassou:2015:37). Făcând din arbitrar și nonsens *ultimul* și singurul *sens al lumii*, poetica dadaistă nu opune artei tradiționale doar o atitudine, ci și o tehnică, o metodă de creație, în și prin negativ, în și prin desființarea tuturor obiceiurilor. Negația devine un exercițiu vital: „Avem dreptul la orice formă de amuzament – în cuvinte, în forme, în culori, în zgomote; dar toate acestea constituie de fapt o tâmpenie fără margini, pe care, conștient, o iubim și o producem – o teribilă ironie, ca și viața însăși; tehnica precisă a nonsensului văzut ca sens ultim al lumii” (Raoul Hausmann, *apud* Sloterdijk:2003:198). Pusă în slujba unei noi forme de cunoaștere, nefalsificată, această tehnică a nonsensului duce la reconsiderarea fundamentelor gândirii, la (re)motivarea noțiunilor de „onoare”, „artă”, „limbaj”, „religie”, „frăție”, „libertate”, etc. pe care tradiția

le transformase în „niște convenții scheletice”, le golise de substanță prin abuzul retoric. Așadar acțiunea negatoare condusă de Tzara și Hugo Ball va avea miza renovării, a remotivării semnelor prin „ideea unei arte totale” (Fauchereau:1976:222), pregătind spectacolul eclectic, integral dadaist.

Arta colajului, a amestecului de materiale reziduale, forțate să capete o coerență arbitrară în montaje inedite, *ready-made-ul*, *fotomontajul*, *poemul-manifest*, *manifestul-poem*, *tabloul-manifest*, toate sunt specii ale impurității, ale hibridării artelor și genurilor, forme spectaculoase ale căutării transparenței, ale explorării necunoscutului dincolo de pojghița banalului, finalmente forme care să răspundă, paradoxal, idealului operelor *pure*, *incompreensibile* și *puternice* pe care le visa Tristan Tzara. Era de fapt reacția artei împotriva gustului burghez, antiarta dădea răspunsul antimimetic, antimercantil și antisentimental modelelor care opuneau rezistență înnoirii modernist-avangardiste. Iar acest mod polemic de raportare la valorile artei tradiționale nu este decât resuscitarea la cote mai acute a criticii baudelairiene, amintind chiar, pe alocuri, de caracterul

asocial specific modernismului mallarméan – potrivit căruia poetul trebuie să fie „în grevă față de societate”: „Arta e un lucru particular, precizează Tzara, și artistul o face pentru el însuși: o operă comprehensibilă este un produs de gazetari. (...) Artistul, poetul își apreciază veninul masei condensate într-un șef de secție al acestei industrii. El este fericit că e insultat: asta este o dovadă a statorniciei sale. Autorul, artistul elogiât de ziare, constată comprehensibilitatea operei sale: căptușeală – mizerabilă a unei mantale destinate utilității publice; zdreanță ce învește brutalitatea...”. Aceste fraze par desprinse din prefetele la *Florile răului*, dar sunt de asemenea infuzate și de dorința futuristă de a șoca, de a procura satisfacția antiesteticii din „voluptatea de a fi fluiert”, un derivat al acelei aristocratice *plăceri de a displăcea*. Răspunsul sarcastic, acid și ironic la arta mediei pare să fie dat în termenii esteticii ermetice, dar față de neta separație mallarméană dintre poezie și „universalul reportaj”, Tzara, Duchamp, Schwitters extrag opere insolite și insolente tocmai din tranzitivitatea modernității burghize, mai mult, chiar din rebuturile acesteia, reciclate pe post de material de construcție a operei artă: fotografii, reproduceri ale operelor canonice, pliante publicitate, sloganuri, fragmente de materiale „disprețuite sau nobile” (fire de lână, bucăți de lemn, fragmente de metal, arcuri, plicuri, etichete, fire de mătase sau păr, etc), clișee vebale sau iconice, locuri comune ale literaturii și ale celorlalte arte, ale criticii și ale doctrinelor estetice. Folosind aceste materiale, dadaștii descoperă de fapt o realitate ignorată (sau supravalorizată, devitalizată), dar colcăitoare, pe care doar Rimbaud o mai valorificase în a sa *alchimie a verbului*, restul modernștilor transformând-o în balast, eventual într-un pretext care genera „flori ale răului”. La dadaști acest amestec foarte compozit și incongruent susține o nouă artă, arta derizoriului, a surprizei, cu accente evidente din estetica riscului propusă de Apollinaire ca fiind arta integrală a *spiritului nou*, iconică și dinamică, muzicală și semantică totodată.

Este evident faptul că estetica dada, prin colajele lui Tzara din manifeste sau din poeme, prin compozițiile lui Max Ernst și Kurt Schwitters se opune ordinii clasicizate, reacționând prin retorica dizolvării ironice, parodice, antimimetice. Colajul pare o structură a dezagregării, însă el recompune lumea, o reprezintă de fapt printr-o imagine care îi conferă o altă coerență, un sens paradoxal, născut ca ironie amară la banalizarea Sensului, a Limbajului artei, a Frumosului. Aceste categorii sunt demistificate prin arta colajului, căci ordinea care tronează acum este a dezordinii căutate, a spontanei întruniri a mijloacelor de construcție, a aleatorului. Textul colajului traduce dubla stare: a compunerii și a descompunerii simultane (*collatio*, lat. „strângere la un loc”, dar și „ciocnire”, „reunire”), a descompunerii și a recompunerii lumii prin *fragment* (principiul *insignifiantului*, dar și al semnificației recuperate), a căutării coerenței în incoerent, în omogenitatea și în pulsația lumii neorânduie după

vreo regulă. De aceea spontaneitatea și libertatea vor fi singurele imperative care coordonează aceste producții. Tzara definește aceste ansambluri heteroclitice printr-o mișcare intelectuală care se proiectează asupra acestora, conferindu-le „une cohérence imprévue, homogène”, o unitate instantanee pe care o dobândesc în mod imediat și spontan.

Putem constata așadar o mutație esențială realizată de scriitorii și artiștii plastici dadaști la nivelul limbajului estetic, aceasta deoarece vocabularul și tehnica lor inovează neașteptat prin spiritul lor reactiv. Paradoxal, colajul desființează Arta, caracterul ei solemn, sacralitatea sa ca instituție (v Ilie: 2013: 67), dar readuce arta la statutul de *obiect autonom*, opera își redobândește ironic supremația, devine autoreferențială. Totodată creația nu mai ține de intimitatea laboratorului, ci aceasta își exhibă modul de asamblare, devenind o formă de producție, chiar o industrie, banalizând elitismul modernist, coborându-l în stradă. Mario de Micheli observă că dadaștii „nu «creează opere», ci fabrică obiecte. Ceea ce interesează în această «fabricare» e mai ales semnificația polemică a procedurii, afirmarea potenței virtuale a lucrurilor, a supremației cazului asupra regulii, a violenței irupătoare a prezenței lor dezordonate între «adevăratele» opere de artă” (1968:147). Acest aspect deține valoare de protest în antiestetica dadaistă, marcând evident gestul polemic și ruptura decisivă cu metodele de creație ale artei modernismului cerebral, solemn și suprasaturat de efițiile raționalității, ale calculului matematic pus în slujba efectelor estetice. Pentru a ajunge la poezia dadaistă este de ajuns să ne conformăm unei metode nonconformiste, singura rețetă antimetodologică pe care o dă Tzara. Prin aceasta el va legitima o anti-aisthesis particulară, care se va transforma paradoxal într-o nouă estetică:

„Luați un ziar.

Luați o pereche de foarfeci.

Alegeți din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreți s-o dați poeziei voastre.

Decupați articolul.

Tăiați cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol și puneți toate aceste cuvinte într-un săculeț.

Agitați-l încetșor.

Scoateți cuvintele unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veți extrage.

Copiați-le conștiincios.

Poezia vă va semăna.

Și iată-vă un scriitor infinit de original și înzestrat cu o sensibilitate încântătoare, deși, se înțelege, neînțeleasă de oamenii vulgari”.

Fiind un punct al *Manifestului despre amorul slab și amorul amar*, acest paragraf capătă o și mai mare valoare ironică: acolo unde ceilalți ofereau doctrina în sensul unei gândiri „tari”, revelate printr-un eveniment esențial pentru gruparea estetică în cauză, în manifestul dadaismului savanteriile gramatice sunt ele însele demistificate,

rețeta de creație pe care o dezvăluie Tzara distruge atât ideea de metodă poetică, cât și *poieinul* în sine ca activitate fondatoare, ca acțiune orfică, mistico-magică. Poetul nu mai este un vrăjitor, un mag sau un descifrator al tainelor ascunse hieroglific, nu mai caută sursele incantatorii ale cuvântului. Dimpotrivă, limbajul este sursă a minciunii, logica deține doar funcții de constrângere a intelectului și a imaginației, devenind o formă de argumentare ce funcționează mecanic. Într-o *Notă despre poezie* Tzara precizează următoarele: „Logica nu ne mai călăuzește și comerțul ei, foarte comod, prea neputincios, licărire înșelătoare, semănând monezile relativismului steril, este pentru noi stins pentru totdeauna. Alte forțe productive își stigă libertatea, înflăcărare, de nedefinit și gigantice, pe munteii de cristal și de rugăciune” (1996:80).

În locul armoniei se cultivă dizarmonicul, scandalosul, agresarea gustului comun – „Poemul scormonește ori sapă craterul, el tace, ucide sau strigă” – iregularul ia locul normativității, generarea implusivă de imagini, producerea aleatorie a unei coerențe spectaculoase, contradictorii, frizează incoerența și nonsensul, se substituie căutării corespondențelor, construcțiilor analogice, sistemelor melodice ale simbolștilor.

Noul *poiein* dadaist se impune prin firescul unei activități ludic-experimentale, oricine poate deveni poet, contrazicând teoriile anacronice ale geniului romantic, condamnând mecanismele artei fondate pe o *filosofie a compoziției* sau pe firele nevăzute ale elecțiunii spirituale. Dadaismul aduce la nivelul recunoașterii oficiale procedurile anti-poetice și impune în tehnicile de producție avangardistă deriziunea, spectacolul hazardului, al jocului liber al combinațiilor. Poemul scos din săculeț ridiculizează instanța creatoare, procesele mentale intensificate în demersul poetic, ironizează atât activitatea irațională romantică, teoria inspirației și a emoției, cât și procedeele moderniste, bazate pe o metodă, pe o geometrie a construcției. În consecință, Tzara opune subordonării la reguli dinamitarea sintaxei, libertatea combinatorie care nu mai aparține selecției deliberate, ci aleatoriului. Depersonalizarea artei aduce după sine *dezumanizarea* sa: „Arta nouă ridiculizează arta” (Ortega Y Gasset:2000:61), demistifică mecanismele sale interne. Deriziunea cuprinde așadar toate nivelele creației: artist, activitate și produs, dar vizează și efectele sale asupra beneficiarului și un nou mod de a reprezenta lumea. Frumosul nu se naște „prin decret” și nici prin aservirea la sisteme, teorii apriorice: „Nu este cu puțință să construiești sensibilitatea pe un cuvânt. Orice sistem converge spre o plicticoasă perfecțiune, stagnantă idee a unei mlaștini aurite, relativ produs uman. Opera de artă nu trebuie să fie frumoșea în sine însăși pentru că frumoșea este moartă; nici veselă, nici tristă, nici clară, nici obscură, amuzându-se sau maltratând personalitățile distinse, servindu-le pateuri de sfinte aureole sau sudorile unei goane în arc printre atmosfere. O operă de artă nu este niciodată frumoasă prin decret. În mod obiectiv și

pentru toți.” În aceste rânduri ale manifestului Tzara relativizează categoriile artei, ajungând chiar la a submina suveranitatea autorului, depotențând capacitățile sale creatoare și inversând situațiile: arta se autogenerază negativ, demistificator, ca antiartă, limbajul nu mai răspunde mimetic la modele sau la stări ale sensibilității, nu mai este o unealtă a explorării sufletului și opera nu mai este oglinda acestuia. Cu toate acestea „Poezia vă va semăna”, cinismul acompaniază această contra-metodă în sensul amendării artistului și a receptorului care fac din artă expresia subiectivității.

În dinamica protestului dadaist, colajul reprezintă o formă de reacție antiliterară, teoretizată în discursul manifestului din 1920 – *Manifestul despre amorul slab și amorul amar* – prin retorica voioșiei ironico-cinice, prin alternarea procedeele care articulează această contra-estetică, o estetică a jocului și a contradicției, care deși subminează paradigma modernistă, o reiterează în teoria *incomprehensibilității*, a *purității* operei. Însă aceste atribute nu derivă din aceleași procedee, ci din munca hazardului, nu din activitatea mallarméană asupra limbajului, epurat de uzura *cotidianului reportaj*, ci tocmai din acceptarea diversității, a derizoriului, a elementelor clișeizate care, în sens polemic, fondează anti-arta ca obiect estetic autonom. Opera își caută referința și își pierde autorul. Dadaismul va practica o rescriere a procesului autonomiei artisticului prin resemantizarea concepției mallarméene în sens ironic, nu departe de valorizarea hazardului. Dacă poetul modernist căuta limbajul virgin, care să afirme „semnele nuptiale ale ideii”, care să dezvolte incantatoriu, orfic sensul (prin *depliere*), dadaistii se antrenează în acțiunea negativă a abolirii sensului, în loc de plurisemantismul tăcerii, atentează la sens prin nonsens, prin gălăgia babelică a recitalurilor sincrone, prin sintaxa dramatică a spectacolului contradicției.

### Transparență și joc distopico-utopic

În esență, arta și viața vor fi reunite în proiectul contestatar dadaist dincolo de instanța numită cuvânt (prin poemele fonetice, prin fotomontaj și colaj), într-o creație ce sfârșește să se exprime în forma „directă, tranzitorie, contingentă” (M. de Micheli, idem:152) a cronicii cotidianului, a spectacolului vitrinelor și străzilor, în ritmicitatea insolentă al marilor metropole sau în „tunetul cataractelor vieții”, angajând artiștii „cei mai nemaipomeniți” (Huecksenbeck) împotriva a tot și a toate, făcându-i conștienți de timpul lor, dar și de propria sfâșiere. Această conștiință a sfâșierii asigură capacitatea permanentei regenerări a spiritului histrionic-burlesc, alimentând de asemenea antiarta dadaistă prin cultura jocului, a blasfemiei, a ironiei și parodierii categoriilor și formelor înalte ale artei.

Ca mișcare contestatară, dadaismul va impune o viziune anarhică, susținătoare a culturii în formă

contraculturală și anticulturală și prin acest mod dinamic de raportare la tradiția modernității devine o cultură de gradul doi, sistem semiotic bazat pe negarea tuturor semnelor, instituind „semnul negării semnelor” (Lotman:1974) prin palimpsestul parodico-ironic, contaminându-se de la discontinuitatea modernismului în sine, de la *tradiția rupturii* și a *trădării* (Compagnon:1998:10). Trădarea dadaismului este o complexă formă de raportare atât la text / la operă, cât și la context / la istorie, fiindcă nu îi este suficientă abolirea culturală, nu se mulțumește doar cu prejudicierea reputației modelelor recunoscute de tradiția modernistă, ci caută să demistifice deopotrivă miturile modernității progresiste și ale modernității estetice, afectând, de asemenea, mecanismele creației, precum și antiutopiile produse chiar de sine. Trădarea „tradiției moderne” se convertește astfel în trădare a propriului modernism, Tzara plasând mișcarea sa sub imperiul derizoriului și al relativismului. Astfel, a fi în avangardă înseamnă a fi suspect de moartea iminentă adusă de recunoașterea culturii, de aceea, poate, nicăieri Tzara nu cataloghează discursul său drept un discurs avangardist, subliniind arbitrarea nouă a oricărei manifestări iconoclaste: „Disprețul lui Dada pentru «modernism» se baza mai ales pe ideea de relativitate, orice codificare dogmatică neputând conduce decât la un nou academism. În virtutea acestui fapt el combătea deja Futurismul, Expresionismul și Cubismul. Pronunțându-se pentru mișcarea continuă și pentru spontaneitate, Dada care se dorea mobil și transformabil, prefera să dispară decât să lase loc creației de noi poncifuri” (Tzara, „Dada contre l’art”: 1982: 355-356). În aceste rânduri scrise la distanță de furia anilor '20, mentorul mișcării rememorează datele propriei deconstrucții și mecanismele propriei conștiințe delegitimante. Tzara ilustrează retrospectiv rolul paradoxal pe care l-a deținut: de creator și întemeietor al unei estetici negative, concomitent *distrugătorul prin excelență*, atestând forța, dinamismul și consecvența „vestitorului voios”, a modelului nihilist al subiectului nietzscheean.

Într-o comunicare susținută la Academia Română, cu prilejul desfășurării colocviilor dedicate Centenarului Tzara, Marin Sorescu observa că „Toate manifestele dadaismului strălucesc prin transparență” (1998:102). Invectiva, replica acidă, apostrofa și atacurile contestatelor alcătuiesc o retorică spectaculoasă care beneficiază de toate mijloacele emfaticе și formal-stilistice ale negativității. Tzara este conștient de acest dispozitiv oratoric ambivalent, angajat în cea mai vehementă reacție culturală, dar care, concomitent, pare să desfășoare și o activitate subminantă / autosubminantă, violența de limbaj frizând nu de puține ori artificialul, gratuitatea și noua normativitate.

Dincolo de suprafața violenței lingvistice se instaurează în jocul argumentării dadaiste o profunzime a idealității morale, a unui *absolut* visat, căutat, chiar

experimentat, prin instigarea tuturor forțelor hazardului, *absolut* care se lasă cu greu concretizat în alienanta istorie a modernității primelor decenii ale secolului XX. De aici rezultă și furia cu care Tzara va răspunde modelelor literare, stereotipurilor artistice, mecanismelor de producere a operei de artă, regulilor morale, motivațiilor și habitudinilor politice: „Să se termine cu pictorii, să se termine cu literatura, să se termine cu sculptorii, să se termine cu muzicienii, să se termine cu religiile, să se termine cu republicanii, să se termine cu socialiștii, să se termine cu proletarii, să se termine cu patriile, în sfârșit, să se termine, cu toate prostiile astea”. Negând orice este conceptualizat sau se poate transforma în poncif, orice sistem sau formulă care ar putea determina construirea vreunui sistem, negația dadaistă devine ea însăși un sistem fără pretenția de a ființa sistemic, programatic, doctrinar, cu toate acestea se extinde, acaparând atât domeniul artei, al literarului, al discursului plastic-vizual, cât și cel spiritual-moral și cel socio-politic.

Reacțiile antisociale, antiideologice sunt evident motivate de necesitatea precizării pozițiilor grupului, apropierea de viziune față de anarhism îl determină de fapt pe Tzara să se delimiteze limpede și net față de orice înregimentare; chiar dacă pacifismul său este puternic proclamat, el merge, cu toată dezaprobarea antibelicistă, în direcții umanitare și nu dogmatice. Teoreticianul subliniază: „În virtutea dreptului sacru al imaginației, antiliteratura dada a subordonat arta valorilor umane”, fără să o conducă, asemeni lui Breton, spre angajarea politică, fără să o condiționeze comenzi sociale, asemeni lui Maiakovski, fără să cadă în euforia ideologiei de partid, asemeni expresioniștilor. Nesimpatizând nici cu dreapta, dar nici cu stânga politică, extremismul dadaist rămâne, prin Tzara, solitar, individualismul său recalitrant fiind însă solidar valorilor umane în genericitatea lor.

Însă pentru a fi legitim până la capăt, sensul negației dadaiste dobândește propensiuni universale – „Să nu mai fie nimic, nimic, NIMIC, NIMIC” –, anarhismul ca model existențial demolând însuși statutul ființei Dada, antrenând disoluția, prin autodesființarea injurioasă, prin cultul autoderiziunii. Astfel în manifeste apar autodefiniții opuse spiritului avangardist propagandistic, forme de contra-reclamă cu rol de investiție culturală: „Dada este idiot, Dada este antidada”; „Adevărații dadaști sunt împotriva dadaismului” (*Manifestul despre amorul slab și amorul amar*).

Cel mai iconoclast dintre dadaști, Tristan Tzara oferă într-o însemnare paratextuală o posibilă interpretare distopic-utopică a procesului deconstruirii codurilor, convertind desacralizarea limbajului, a teoriilor și a mecanismelor artei într-o nouă acțiune regeneratoare:

„...noi am deformat mai întâi, apoi am descompus obiectul, ne-am apropiat de suprafața lui, am pătruns-o. Vrem claritatea care este directă (...) arta în copilăria vremurilor a fost rugăciune. Lemnul și

piatra au fost adevăr. În om eu văd luna, plantele, întunericul, metalul, steaua, peștele. Elementele cosmice să alunece simetric. Să deformăm. Să fierbem. Mâna-i puternică, mare. Gura conține puterea întunericului, substanță invizibilă, bunătate, teamă, înțelepciune, creație, foc” (Tzara, *Notă despre arta neagră*: 1996: 61-62).

Sensul recreării haosului, stimularea producerii momentului disoluției prin agresarea sintaxei, a limbajului și a instanței sale capitale de semnificare – organizarea logico-semantică – conțin dincolo de aparenta dezordine distopică, puținii germeni care pot întreține, în ciuda „puterii întunericului”, speranța salvării. Substanța sa „invizibilă” este / poate fi (?) însă un fundament pentru o nouă reșezare morală („bunătate”, „înțelepciune”) și pentru o nouă creație ce poartă în sine urmele („creație, foc”) profetismului regenerativ de factură vizionar romantică.

Promovarea paradigmei negativității de către dadaism impune la nivelul artelor secolului XX o nouă viziune funciamente critică și distopică, antiliterară și contraideologică. Să fie antiutopia o altă utopie, contradictorie și autoironică? Din cele văzute până acum așa se pare. Pronunțându-se împotriva manifestelor, dadaismul, prin Tzara, fondează un nou model teoretic, o nouă practică metadiscursivă: *anti-manifestul*, un manifest fără structură dogmatică, dar fondat de tensiunea dramatică, un manifest ce funcționează împotriva legilor de existență ale genului, demonstrând capacitatea de reconversie a formelor literare, modul dinamic de reciclare a structurilor stereotipizate de instituția paradoxală a avangardei istorice. Mai mult, răspunsul estetic al dadaistilor se înscrie unui proces complex: al desacralizării operei moderniste – care aduce cu sine rescrierea utopiei mallarméene a Cărții în formula demistificatoare a poemului extras din săculeț de un oarecare, poet născut prin hazard – și al (re)sacralizării negației pe urme rimbaldiene.

Făcând o religie din lipsa de sistem, sfârșitul dadaismului este „inevitabil dar conștient” (Mario de Micheli: idem: 157), căci Tzara își rezervă dreptul de a-și pregăti inclusiv funeraliile mișcării prin conștiința suicidară pe care o angajează încă de la început în retorica manifestului. Măsurile de precauție și le luase din 1918. Astfel va suspecta propria mișcare de tendința oficializării, a recunoașterii publice și a consacării academice, renovând mereu discursul deranjant, sfidând mereu așteptările. Așa va întreține ideea avangardistă a revoluției permanente: „E sigur că *tabula rasa* aleasă de noi ca principiu conducător al activității noastre nu avea valoare decât în măsura în care *altceva* n-o va înlocui”. Antidogmatismul și apologia libertății vor însoți pretutindeni spiritul dada, cu toate variațiile, nuanțele și profilurile sale europene reunite prin gustul polemismului, al jocului anarhic și al spectacolului

heteroclit.

Prin spiritul său de revoltă dadaismul a reprezentat o mișcare de eferescență culturală și morală inegalabilă ca intensitate. Acțiunea sa demolatoare se va răsfrânge asupra tuturor registrelor artei: de la maniera de construcție a operei la limbaj, la momentele receptării, angajând o aprigă luptă cu orice categorie estetică, demistificând reguli, sisteme, idei, obișnuințe. Cu toate acestea, „manifestele dada sunt, înainte de toate o demonstrație prin reducere la absurd, a încrederii în posibilitatea de a resuscita energiile sensibilității umane” (Laurențiu Ulici, *apud. Vingt-cinq Poème*:1998:97), o formă de compensație la criza culturii, un răspuns contradictoriu la criză prin însuși ritualul și ceremonialul crizei. Astfel antiestetica dadaistă se impune definitiv ca o nouă estetică, a contradicției fondatoare, a negației și a autonegării. O estetică a spectacolului autodemistificator.

Dacă pentru Tzara „Poezia trăiește întâi de toate pentru funcțiunile de dans, de religie, de muzică, de muncă” (*Notă despre poezia neagră*, 1996:73), manifestul dadaist, ca gen hibrid în esență – combinând poezia cu teoria și retorica cu „dicțiunea ideilor” – este ritm, acțiune, spectacol (antiideologic și antiutopic). El răspunde în mod plener funcțiilor dramatice: cunoașterea prin antimodele, eliberarea disperată de convenții (*catharsis*-ul la nivel individual, dar și cultural), delectarea / defularea prin estetica violenței și a negativității, devenind un mod de interogarea a eului, un mod de judecată și de acțiune și, finalmente, o hermeneutică și o practică discursivă, insolită, a modernității sceptice și radicale a avangardei.

#### *Acknowledgement:*

Acest studiu este realizat în cadrul proiectului PN-II-RU-TE-2014-4-0240, finanțat de CNCIS-UEFISCDI, contract de finanțare nr 198/01.10.2015.

Notă:

Citările din manifestele dadaiste se bazează pe traduceri ale lui Ilie Constantin (*Manifestul Dada* 1918, *Manifestul despre amorul slab și amorul amar*, din antologia prezentă în *Avangarda artistică a secolului XX*, Mario de Micheli, Editura Meridiane, București, 1968) și profesorului Ion Pop (*Manifestul domnului Antipyrine, Proclamație fără pretenții, Manifestul domnului aa antifilosoful, Tristan Tzara, Domnul aa antifilosoful ne trimite acest manifest, Anexă cum am devenit fermecător simpatic și delicios, Silogism colonial*, din *Tristan Tzara - Șapte manifeste dada. Lampisterii. Omul aproximativ*, Editura Univers, București, 1996). Pentru a nu încărcă expunerea am renunțat la precizarea ediției și a paginii acolo unde citările s-au bazat pe aceste surse.



Tristan Tzara

Sursă foto: <http://eualegromania.ro/wp-content/uploads/sites/7/2015/12/Tristan-Tzara.jpg>

#### Bibliography:

- Bucur, Romulus – „Jocul cu/ de-a poezia” / „The Game with/ of Poetry” în revista „Caietele Avangardei” / „Notebooks of the Avant-Garde”, București, nr. 6/2015, p. 25-27.
- Carassou, Michel – „Dada philosophe” / „Dada Philosopher” în revista „Caietele Avangardei” / „Notebooks of the Avant-Garde”, București, nr. 6/2015, p.37-43.
- Compagnon, Antoine – *Cinci paradoxuri ale modernității*, / *Five Paradoxes of Modernity*, Editura Echinoc, Cluj, 1998, trad. și postfață Rodica Baconsky.
- Fauchereau, Serge – *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes* / *Expressionism, Dada, Surrealism, and Other -Isms*, I domaine étranger, Editions Denoël, Paris, 1976.
- Ilie, Rodica - „Colajul și filosofia compoziției” / „Collage and the Philosophy of Composition”, în revista „Caietele Avangardei” / „Notebooks of the Avant-Garde”, București, nr. 1/2013, p.65-68.
- Lotman, Iuri – *Studii de tipologie a culturii* / *Studies on the Typology of Culture*, Editura Univers, București, 1974.
- Micheli, Mario de – *Avangarda artistică a secolului XX* / *Artistic Avant-Garde of the 20th Century*, Editura

- Meridiane, București, 1968, trad. Ilie Constantin.
- Ortega y Gasset, José – *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* / *The Dehumanization of Art and Other Essays on Aesthetics* [1925], (*Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Editura Humanitas, București, 2000).
- Sloterdijk, Peter – „Știința dadaistă a haosului. Cinismele semantice” / „The Dada Science of the Chaos”, în *Critica rațiunii cinice* / *The Critique of Cynicist Reason*, vol II, Editura Polirom, Iași, 2003, p.198-209.
- Sorescu, Marin – „DaDa, adică NuNu – despre Nu-ul românesc afirmativ” / „DaDa, namely NoNo – Notes on the Affirmative Romanian No”, în Tristan Tzara, *Vîngt-cinq Poèmes / Douăzeci și cinci de poeme / Twenty-Five Poems*, 1998 p. 102-105.
- Tzara, Tristan – *Oeuvres complètes / Complete Works*, tome 5, 1924-1963, *Les Écluses de la poésie. Appendices*, texte établie, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, Paris, 1982.
- Tzara, Tristan – *Șapte manifeste dada. Lampisterii. Omul aproximativ / Seven Dada Manifestos. Lampisteries. The Approxmative Man*, versiuni românești, prefață și note de Ion Pop, Editura Univers, București, 1996.
- Tzara, Tristan – *Vîngt-cinq Poèmes / Douăzeci și cinci de poeme / Twenty-Five Poems*, 1998.