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 şi nonsens *ultimul* şi singurul *sens al lumii*, poetica dadaistă nu opune artei tradiționale doar o atitudine, ci şi o tehnică, o metodă de creație, în şi prin negativ, în şi prin desființarea tuturor habitudinilor. 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, conştient, o iubim şi o producem – o teribilă ironie, ca şi viața însăşi; tehnica precisă a nonsensului văzut ca sens ultim al lumii" (Raoul Hausmann, *apud* Sloterdijk:2003:198). Pusă în slujba unei noi forme de cunoaştere, 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. Aşadar acțiunea negatoare condusă de Tzara şi 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 şi genurilor, forme spectaculoase ale căutării transparenței, ale explorării necunoscutului dincolo de pojghița banalului, finalmente forme care să răspundă, paradoxal, idealului operelor *pure*, *incomprehensibile* şi *puternice* pe care le visa Tristan Tzara. Era de fapt reacția artei împotriva gustului burghez, antiarta dădea răspunsul antimimetic, antimercantil şi 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

BDD-A26138 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:08 UTC)

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 elogiat de ziare, constată comprehensibilitatea operei sale: căptușeală – mizerabilă a unei mantale destinate utilității publice; zdreanță ce învelește brutalitatea...". Aceste fraze par desprinse din prefețele la *Florile răului*, dar sunt de asemenea infuzate și de dorința futuristă de a șoca, de a procura satisfacția antiesteticului din „voluptatea de a fi fluierat", 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 burgheze, 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, dadaiștii 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 moderniștilor trasformând-o în balast, eventual într-un pretext care genera „flori ale răului". La dadaiști 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 aleatoriului. 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 neorânduite după vreo regulă. De aceea spontaneitatea și libertatea vor fi singurele imperative care coordonează aceste producții. Tzara definește aceste ansambluri heteroclite 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 dadaiști 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 dadaiștii „nu «creează opere», ci fabrică obiecte. Ceea ce interesează în această «fabricare» e mai ales semnificația polemică a procedeului, afirmarea potenței virtuale a lucrurilor, a supremației cazului asupra regulei, 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 efigiile 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 încetișor.

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 programatice sunt ele însele demistificate,

BDD-A26138 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:08 UTC)

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, înflăcărate, de nedefinit și gigantice, pe munții 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 simboliștilor.

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 putință 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 frumusețea în sine însăși pentru că frumusețea 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 autogenerează 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 procedeelor 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 modenist căuta limbajul virgin, care să afirme „semnele nupțiale ale ideii", care să dezvolte incantatoriu, orfic sensul (prin *depliere*), dadaiștii 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 spetacolului vitrinelor și străzilor, în ritmicitatea insolentă al marilor metropole sau în „tunetul cataractelor vieții", angajând artiștii „cei mai nemaipomeniți" (Hueklsenbeck) 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

BDD-A26138 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:08 UTC)

contraculturală şi anticulturală şi prin acest mod dinamic de raportare la tradiţia modernităţii 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 *tradiţia rupturii* şi a *trădării* (Compagnon:1998:10). Trădarea dadaismului este o complexă formă de raportare atât la text / la operă, cât şi la context / la istorie, fiindcă nu îi este suficientă abolirea culturală, nu se mulţumeşte doar cu prejudicierea reputaţiei modelelor recunoscute de tradiţia modernistă, ci caută să demistifice deopotrivă miturile modernităţii progresiste şi ale modernităţii estetice, afectând, de asemenea, mecanismele creaţiei, precum şi antiutopiile produse chiar de sine. Trădarea „tradiţiei moderne" se converteşte astfel în trădare a propriului modernism, Tzara plasând mişcarea sa sub imperiul derizoriului şi al relativismului. Astfel, a fi în avangardă înseamnă a fi suspect de moartea iminentă adusă de recunoaşterea culturii, de aceea, poate, nicăieri Tzara nu cataloghează discursul său drept un discurs avangardist, subliniind arbitrara noutate 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 şi Cubismul. Pronunţându-se pentru mişcarea continuă şi pentru spontaneitate, Dada care se dorea mobil şi transformabil, prefera să dispară decât să lase loc creaţiei de noi poncifuri" (Tzara, „Dada contre l'art": 1982: 355-356). În aceste rânduri scrise la distanţă de furia anilor '20, mentorul mişcării rememorează datele propriei deconstrucţii şi mecanismele propriei conştiinţe delegitimante. Tzara ilustrează retrospectiv rolul paradoxal pe care l-a deţinut: de creator şi întemeietor al unei estetici negative, concomitent *distrugătorul prin excelenţă*, atestând forţa, dinamismul şi consecvenţa „vestitorului voios", a modelului nihilist al subiectului nietzscheean.

Într-o comunicare susţinută la Academia Română, cu prilejul desfăşurării colocviilor dedicate Centenarului Tzara, Marin Sorescu observa că „Toate manifestele dadaismului strălucesc prin transparenţă" (1998:102). Invectiva, replica acidă, apostrofa şi atacurile contestatare alcătuiesc o retorică spectaculoasă care beneficiază de toate mijloacele emfatice şi formal-stilistice ale negativităţii. Tzara este conştient de acest dispozitiv oratoric ambivalent, angajat în cea mai vehementă reacţie culturală, dar care, concomitent, pare să desfăşoare şi o activitate subminantă / autosubminantă, violenţa de limbaj frizând nu de puţine ori artificialul, gratuitatea şi noua normativitate.

Dincolo de suprafaţa violenţei lingvistice se instaurează în jocul argumentării dadaiste o profunzime a idealităţii morale, a unui *absolut* visat, căutat, chiar experimentat, prin instigarea tuturor forţelor hazardului, *absolut* care se lasă cu greu concretizat în alienanta istorie a modernităţii primelor decenii ale secolului XX. De aici rezultă şi furia cu care Tzara va răspunde modelelor literare, stereotipiilor artistice, mecanismelor de producere a operei de artă, regulilor morale, motivaţiilor şi 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 socialiştii, să se termine cu proletarii, să se termine cu patriile, în sfârşit, 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, negaţia dadaistă devine ea însăşi un sistem fără pretenţia de a fiinţa sistemic, programatic, doctrinar, cu toate acestea se extinde, acaparând atât domeniul artei, al literarului, al discursului plastic-vizual, cât şi cel spiritual-moral şi cel socio-politic.

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

Însă pentru a fi legitim până la capăt, sensul negaţiei dadaiste dobândeşte propensiuni universale – „Să nu mai fie nimic, nimic, NIMIC, NIMIC"–, anarhismul ca model existenţial demolând însuşi statutul fiinţei Dada, antrenând disoluţia, prin autodesfiinţarea injurioasă, prin cultul autoderiziunii. Astfel în manifeste apar autodefiniţii opuse spiritului avangardist propagandistic, forme de contra-reclamă cu rol de investiţie culturală: „Dada este idiot, Dada este antidada"; „Adevăraţii dadaişti sunt împotriva dadaismului" (*Manifestul despre amorul slab şi amorul amar*).

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

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

BDD-A26138 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:08 UTC)

> piatra au fost adevăr. În om eu văd luna, plantele, întunericul, metalul, steaua, peştele. 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 şi 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 reaşezare morală („bunătate", „înțelepciune") şi pentru o nouă creație ce poartă în sine urmele („creație, foc") profetismului regenerator de factură vizionar romantică.

Promovarea paradigmei negativității de către dadaism impune la nivelul artelor secolului XX o nouă viziune funciarmente critică şi distopică, antiliterară şi contraideologică. Să fie antiutopia o altă utopie, contradictorie şi autoironică? Din cele văzute până acum aşa 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 dadaiştilor 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 – şi al (re)sacralizării negației pe urme rimbaldiene.

Făcând o religie din lipsa de sistem, sfârşitul dadaismului este „inevitabil dar conştient" (Mario de Micheli: idem: 157), căci Tzara îşi rezervă dreptul de a-şi pregăti inclusiv funeraliile mişcării prin conştiința suicidară pe care o angajează încă de la început în retorica manifestului. Măsurile de precauție şi le luase din 1918. Astfel va suspecta propria mişcare de tendința oficializării, a recunoaşterii publice şi a consacrării academice, renovând mereu discursul deranjator, sfidând mereu aşteptările. Aşa 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 şi apologia libertății vor însoți pretutindeni spiritul dada, cu toate variațiile, nuanțele şi profilurile sale europene reunite prin gustul polemismului, al jocului anarhic şi al spectacolului heteroclit.

Prin spiritul său de revoltă dadaismul a reprezentat o mişcare de efervescență culturală şi 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, obişnuințe. 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 însuşi ritualul şi ceremonialul crizei. Astfel antiestetica dadaistă se impune definitiv ca o nouă estetică, a contradicției fondatoare, a negației şi a autonegării. O estetică a spectacolului autodemistificator.

Dacă pentru Tzara „Poezia trăieşte 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 şi retorica cu „dicțiunea ideilor" – este ritm, acțiune, spectacol (antiideologic şi antiutopic). El răspunde în mod plenar funcțiilor dramatice: cunoaşterea prin antimodele, eliberarea disperată de convenții (*catharsis*-ul la nivel individual, dar şi cultural), delectarea / defularea prin estetica violenței şi a negativității, devenind un mod de interogarea a eului, un mod de judecată şi de acțiune şi, finalmente, o hermeneutică şi o practică discursivă, insolită, a modenității sceptice şi radicale a avangardei.

Acknowledgement:

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

Notă:

Citările din manifestele dadaiste se bazează pe traducerile lui Ilie Constantin (*Manifestul Dada* 1918, *Manifestul despre amorul slab şi amorul amar*, din antologia prezentă în *Avangarda artistică a secolului XX*, Mario de Micheli, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968) şi 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 şi delicios*, *Silogism colonial*, din *Tristan Tzara - Şapte manifeste dada. Lampisterii. Omul aproximativ*, Editura Univers, Bucureşti, 1996). Pentru a nu încărca expunerea am renunțat la precizarea ediției şi a paginii acolo unde citările s-au bazat pe aceste surse.

BDD-A26138 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:08 UTC)



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 Echinox, 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 Phiosophy 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 ensyos de estetica / 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, *Vingt-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 – *Vingt-cinq Poèmes / Douăzeci și cinci de poeme / Twenty-Five Poems*, 1998.

BDD-A26138 © 2016 Centrul Cultural Interetnic Transilvania
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:48:08 UTC)