

vide aljkavo vezanu kravatu ili što ja znam? Hlače? Na primjer, kad sam ja... Ne. Uvijek s obzirivom nježnošću. Ne vole prostačku plahovitost. Cjelivati se u mraku, i nikom ni riječi. Ima na meni nešto što ju je privlačilo. Da mi je znati što. Radije mene takva kakav sam, negoli kakav stihoklepac napomadene ljepilive kose sa šiškom nad desnom videlicom».³

Ova tri karakteristična odlomka iz Blumovih razmišljanja na najvolji način ocrtavaju Džojsov postupak i težišne tačke tehnike toka svesti, tako što prikazuju mehanizam njegovih misli, u prvom slučaju, reakcija na ono što mu se događa, u drugom, i opsjesije u trećem. Prvi izvadak sledi neposredno nakon što je Blum pročitao pismo koje mu je kći napisala; drugi odlomak Blum »misli« za obedom u restoranu, a treći dok posmatra Gerti Mekdauel. Premda su suštinski, kvalitativno drugačiji, već samim tim što se odvijaju na različitim nivoima svesti, sva tri odlomka počivaju na jednom istom kihezionom principu, na principu asocijacije.

One, međutim, nisu slučajne, haotične i nevezane kao što na prvi pogled deluje. Sve asocijacije su grupisane u određena asocijativna čvorišta, a bezbroj tih čvorišta, dominantnih ili manje značajnih, čine konstelaciju ljudskog uma. Radi se, zapravo, o lajtmotivima. Oni karakteristični za Bluma su jevrejsko nasleđe, Molini seksualni apetiti, njen izgled, živa čerka i umrlji sin, zdravlje, religija, otac, smrt, žene... Svi ovi lajtmotivi ponavljaju se periodično, u nepravilnim razmacima, a asocijacije kao njihove konkretizacije ulančavaju se na osnovu dalekih analogija tako vešto i spontano da čitalac ima varljiv utisak da se radi o slučajnom odбору. Svaka analogija je, međutim, opravdana, svaka asocijacija ima svoj smisao stvar je u tome da kohezioni princip pripada dubinskoj strukturi teksta koja nije lako dočiva.

Da je pulsacija misli doista ritmična, pravilna, potkrepljena smislom i principom, mnogo bolje pokazuje monolog Moli Blum. Dok Blumova razmišljanja ponekad deluju samo kao ekstravagantni, reprezentativni odlomci, nasilno trzani iz kontinuiteta struje svesti, u Molinovu slučaju suočeni smo sa jasno zaokruženim misaonim procesom čija je organizacija uočljiva i na površinskom nivou. Nije slučajni njen monolog omeden snom — tok misli koji počinje buđenjem i završava se snom, zahvatajući prilična komad objektivnog vremena, ne može da ne poseduje osmišljenu konzistentnost.

»O bože hvala ti sad imam nekoga koji mi daje što mi je tako potrebno da mi vrati volju za život ovdje nemaš nikakvih šansi kao što si nekoć tamo imala voljela bih da mi netko napiše ljubavno pismo njegovo nije bilo baš bogzna šta a rekla sam mu da može napisati što god hoće uvijek tvoj Hugh Boylan u starom Madridu glupe žene misle da je ljubav uzdisaj ja umirem ovaj pa ipak vjerujem da kad bi to napisao bilo bi ponešto istine u tome svejedno je da li je istina ili nije ipak na to možeš misliti ceo dan vazda i u svako doba i uvijek ti se sve oko tebe čini kao neki novi izmijenjeni svijet»⁴

»bilo bi sigurno prekrasno kad bih u mojim godinama još mogla dobiti kakva mladoga lijevog pjesnika prvo što ću čim svane bacat ću karte tako dugo dok mi ne izađe karta koju želim ili ću pokušati da nadem partnera za damu pa da vidim hoće li se on pojaviti čitat ću i proučavati sve što mognem nabaviti ili naučiti napamet neke pasuse samo kad bih znala tko mu je najmiliji onda me neće smatrati za kakvu benu ko vjeruje da su sve žene glupače a u svemu drugom ja ću ga poučiti prosršit ću ga strašću od glave do pete dok napol ne izbežumi poda mnom a onda će pjevati pjesme o meni ljubavnik i njegova ljubavnica i pred čitavim svijetom s našim 2 fotografijama po svim novinama kad postane slavan o ali kako da to udesim s ovim drugim»⁵

Molin proces razmišljanja bitno se razlikuje od Blumovog. Dominantni motivi-opsesije daju se jasno razlučiti od mase iskrzanih i neartikuliranih misli, ritmički se ponavljaju i stvaraju osobenu pripovedačku dinamiku. Džojsov ima izuzetan osećaj za ritam proze i ume

da ga prilagodi snazi i dejstvu određenog motiva. S druge strane, taj ritam zavisi i od organizacije pripovedanja — drugim rečima, način na koji ličnosti razmišljaju određuju i kompoziciju i dinamiku proznog diskursa. Blumove misli hrle nezadrživo napred, njegove asocijacije podsecaju na lančane reakcije — nadovezuju se, multipliciraju, razgranavaju i računaju u više digresivnih pravaca, tako da misao vodi- lja često ostaje nerazpoznatljiva, a lajtmotiv hermetičan i nedokučiv. Moline asocijacije se vrte u krug; njene misli koncentrišu se oko jasno raspoznatljivih lajtmotiva, koji su i više nego to oni — su zapravo opsjesije. Sećanja na ljubavnike, seksualne fantazije koje se graniče sa erotomanijom, ljubomora na muža, zaokupljenost svojim izgledom i godinama, zategnut odnos sa čerkom, sećanje na sina, sve to se jasno kristališe već na prvim stranicama. Tok Blumove svesti mogao bi se (uslovno rečeno) nazvati *pravolinijskim*, a Molin *spiralnim*; njene misli se stalno roje oko istih stvari, dok njegove bivaju progresivno nadograđene naoko nesličnim elementima.

Navedeni odlomci iz Molinog monologa mogli bi lako pobiti jedno uvreženo kritičarsko viđenje ovog lika. Slepo sledeći princip tumačenja *Uliska* prema tzv. »izvrnutoj homerovskoj paraleli«, mnogi su Moli videli kao Penelopu u svom naličju — putenu, nemoralnu i nevernu. Međutim, pažljivo čitanje njenog monologa dovodi nas ako ne do suprotnih, a ono bar do bitno drugačijih zaključaka. Moli je više sklona opsesivnim seksualnim fantazijama nego promiskuitetu; neki kritičari već su ukazali na to da famozna činjenica o »dvadeset pet ljubavnika Moli Blum jednostavno ne stoji, tj. da su svi sem dvojice imaginarni odnos sa njima samo je plod njene fantazije. Zanimljivo je i to da njene maštarije o muškarcima (u kojima dominiraju mornari i Cigani) deluju ubedljivije i upečatljivije od njenih sećanja na stvarne događaje — razmišljanja o Bajlanu i Malviju u odnosu na fantaziju o Stivenu Dedalusu samo su bleđunjav i nezanimljivi pabirci. Pored toga, Moli otkriva da nije baš zadovoljna svojom vezom sa Vragolanom Bojlanom, a na muža je otvoreno ogorčena zato što po ceo dan

izbiva iz kuće, zanemaruje je i liberalan je prema njenim vanbračnim avanturama. Zato i nije čudo što ona u svojoj glavi ispred klisurane romantične priče o idealnimmuškarcima, tka ih i para, svake noći počinje iznova, baš kao Penelopa. Njeno interesovanje za gledanje u karte i horoskop isto tako nije slučajno, i savršeno se uklapa u sliku Moli kao žene koja je prikraćena i emotivno, i intelektualno.

Izvesno je da tehnika toka svesti u *Ulisku* ne služi samo tome da se radikalno izmeni pristup komponentama i konstantama ljudskog uma i čovekovog emotivnog i intelektualnog ustrojstva. Ona je uspeala da na nov način predstavi neke vešte opšte ljudske probleme. Potreba za istinskom i punoznačnom komunikacijom, za reafirmacijom svega ljudskog u čoveku s početka veka koji je već u dobroj meri zahvaćen neumitnim procesom alienacije, jednostavno, potreba za ljubavlju i razumevanjem je upravo ono što spaja glavne likove i preko njih biva ključna vezivna materija romana. Uvid u misaoni mehanizam junaka (koji su po svemu zapravo antijunaci) koji ova tehnika pruža, razjašnjava šta i koliko preči prisećenom čoveku afirmaciju svega ljudskog u njemu samom i svetlu oko njega. Zato nije preterano reći da tehnika toka svesti ne samo da donosi naratološke inovacije, već i razotkriva duboke kulturne i civilizacijske raskole.

Ono primarno i najvrednije u novom romansijerskom postupku ipak je totalna modernizacija konvencija. Pomoću dramske ironije, preplitanja perspektiva, stilova i simbola, primenom načela igre i heterogenosti na prirodan način se dolazi do novog koncepta romana, do nove poetike. Džojsov tradiciju ne negira i ne opovrgava, nego je transcendirao; čak i kad je parodira i kritikuje, on ne poriče svrhu njene egzistencije. Odaje joj dužnu slavu, ali je zaboravlja, jer je to jedini način da otvori put u nove sfere romana.

Džejms Džojls, ULIS, »Otokar Keršovani«, Rijeka, str. 85
Ibid, str. 213
Ibid, str. 452
Ibid, str. 906
Ibid, str. 929

dadaista vladimir iljič zoltan šebek

Opšte poznata je činjenica da su 1916. godine Vladimir Iljič Uljanov, zvani Lenjin i njegova supruga Krupskaja stanovali u istoj ulici, u kojoj se nalazilo i gnezdo cirkuskih ogranka dade, čuveni kabare Volter. Mario de Mikeli pretpostavlja da su dadaisti veoma često sretali Lenjina na ulici, ali da uopšte nisu znali o kome je reč, a prema jednom Lekontovom svedočenju, dadaistički voda, pesnik rumunskog porekla Tristan Cara, igrao je i šah sa Lenjinom u kafu Teras. Sve je to, međutim, u naučnim krugovima do nedavno tretirano kao zanimljiv, ali samo anegdostijski kurozitet koji ne može da računava na ozbiljnije interesovanje. Lenjinolozi, s druge strane, ne smatraju ni pomena vrednim ovaj, prema njihovom mišljenju krajnje beznačajni momenat u Lenjinovom životu, istoričari umetnosti su tu i tamo naveli ove činjenice, ali čini se da su unapred odbacili mogućnost da je između najprevratničkijeg pokreta u istoriji umetnosti i boljševizma postojala bilo kakva veza. Stvar je u najboljem slučaju zaintrigirala fantaziju tek po nekog umetnika, kao na primer mađarskog skulptora Đerda Jovanovića, koji je pokušao da rekonstruiše navodnu šahovsku partiju između Lenjina i Care. Prema rezultatima njegove analize pobedio je Lenjin, ali jedan drugi mađarski umetnik, Janoš Major, pronašao je grešku u ovoj imaginarnoj analizi te je »dokazao«, da je ishod partije mogao da bude isključivo — remi.

Pitanju eventualnih odnosa između Lenjina i dade u novije vreme je iz sasvim drugog ugla pristupio Dominik Nomez, docent na katedri za estetiku književnosti i filma pariske Sorbone, koji je ovaj naizgled bizarnoj problematiki posvetio esej obima čitave jedne knjige. Ona je i objavljena 1989. godine u Parizu, ali zahvalju-

jući cirkuskom izdavaču Limat Verlag i nemački prevod je sačinjen u rekordnom roku, i već naredne godine i objavljen.

Akademski titula autora i njegov položaj docenta na čuvenom univerzitetu ne treba da nas zbuni: reč je o čoveku koji je barem u tolikoj meri umetnik, i to dinamičan umetnik dadaističke imaginacije, koliko je i naučnik-istraživač. Njegovu knjigu *Dadaista Lenjin*, koju ćemo sada pobliže predstaviti, kritika je već ocenila kao specifičan žanr krimi-literature. U tome svakako ima istine, ali treba istaći da glavni pokretač ove zbilja izuzetno uzbudljive, preokretima i iznenadjenjima bogate »povesti« nije zapravo ni fikcija, odnosno čista uobrazilja, nego u mnogo većoj meri »fikcija«, odnosno spretno baratanje s ogromnim količinama činjenica. Karakteristično je već i to da gotovo četvrtinu knjige čine fusnote, drugu četvrtinu pak citati, ali i okolnost da je sam cirkuski izdavač čitavu priču shvatio do te mere neverovatnom, da je pred nemačko izdanje savesno prekontrolisao sve autorove izvore. I nije našao grešku.

Nomez polazi od već pomenute činjenice da su Lenjin i dadaisti mesecima živeli i radili u neposrednom susedstvu. Kabare Volter nalazio se u Špigelgase broj 1, dok je Lenjin sa suprugom stanovao na prvom spratu zgrade pod brojem 14 u istoj ulici. O tome svedoči i spomen ploča na fasadi dotične kuće. Geografsku, da tako kažemo, bliskost Lenjina i dadaista potvrđuje toliko dokumenata, da u tu činjenicu ne treba sumnjati, međutim, Nomez čini još jedan korak: pored čisto prostorne bliskosti on sumnja i na ljudske i duhovne veze. Svojim pretpostavkama nalazi uporište u jednom zabelešci Marsela Janka iz 1957. godine ko-

ja sve do sada nije pobuđivala zanimanje istraživača. Ovaj slikar rumunskog porekla u svojoj zabelešci tvrdi da je u kabareu Volter, stecištu slikara, studenata, revolucionara, turista, međunarodnih varalica, psihijatar, mafijaša, skulptora i elegantnih doušnika, jednom video i Lenjina. Ali, prema Nogezu, Lenjin nije samo tu i tamo svrao u kabare Volter, već je bio stalni učesnik dadaističkih seansi. I budući da za to ne raspolaže neposrednim dokazima, posvećuje čitavo jedno poglavlje knjige navodenu dokaza prema kojima voda boljševika, suprotno uvreženim mišljenjima, nije bio vrlo malogradnin: još u pariskoj emigraciji redovno je posećivao noćne barove s muzičkim programom, voleo je da se provede, ne jednom je preterao s pićem, i u odnosu na takozvanu visoku kulturu, prednost je sa svoje strane uvek davao komercijalnim, kabaretskim pesmicama. S mnoštvom dokumenata autor je dokazao, da je lepe umetnosti, serioznu muziku, eleganciju, modu, štaviše, i kulturne forme opštenja Lenjin smatrao buržoaskim rudimentima i, kao što je jednom svojoj prijatelji priznao, nadao se da će oluja revolucije iskoreniti sve ovo dubre.

Prema tome, sasvim je prirodno da se Lenjin osećao veoma prijatno u kabareu Volter, gde je antiugetnički nastrojani dadaistički duh sve ovo dubre već uveliko smenjivao veselim lakrdijašenjem, nevezanim formama opštenja, besmislenim bulažnjama i samozaboravnom zabavom. Prema Nogezu, teško je zamisliti da Lenjin nije bio redovni posetilac ciruskih dadaističkih manifestacija. Tim pre, ako znamo i to da je prema saopštenju Huga Bala već 5. februara 1916. godine, dakle na prvoj večeri kabarea Volter, u programu učestvovao i jedan orkestar balalajki, koji je izvodio ruske narodne pesme. Nogeza pretpostavka, da su to bili Lenjin i njegovi prijatelji, na prvi pogled može da izgleda suviše smela, međutim, opet u dnevniku Huga Bala nalazi se i podatak, da su se na programu jedne od sledećih večeri nalazila dela Čehova, Turgenjeva i Nekrasova, u tumačenju ruskih umetnika. Ono što zaprepašćuje u ovom izboru jeste činjenica da se radi o trojici Lenjinovih najomiljenijih pisaca. I budući da više omiljenih pisaca gotovo da nije ni imao, čini se da je opravdana sumnja da je Lenjin aktivno učestvovao u kreiranju programa kabarea Volter, barem što se tiče profilisanja repertoara ruske književnosti. Ali zbog čega se onda njegovo ime tek jedan jedini put pominje u onovremenim dadaističkim dokumentima? Nomez nudi odgovor i na ovo pitanje. Prisetimo se samo na trenutak, po svemu sudeći, izuzetno značajne beleške Marsela Janka. Rumunski slikar je zapisao da je kabare Volter bio stecište i međunarodnih varalica i doušnika — ali treba dodati, ne samo kabare Volter, nego i cela teritorija u to vreme neutralne Švajcarske. Nogezaova teza je u sledećem: u strahu od saradnika najrazličitijih obavestajnih službi, Lenjin se u javnosti pojavljivao samo u inkognitu, pa je tako dolazio i u kabare Volter: prerusen, u lažnom odelu, s perikom, kao što je to dokazano često činio, i naravno, pod lažnim imenom, što ne bi bilo nikakvo iznenađenje, budući da je prema rezultatima istraživanja vrsnog lenjinologa Voltera, Vladimir Iljič Uljanov u svom životu koristio ništa manje nego 160 lažnih imena. Zbog čega bi onda koristio baš pseudonim Lenjin u kabareu Volter, i zbog čega bi se izložio opasnosti da ga jedna od zbilja velikog broja tajnih službi koje su delovale u Cirihu — ukeba? U svakom slučaju, time objašnjava Nomez činjenicu što dadaisti u onovremenim dokumentima uopšte ne pominju, već tek mnogo kasnije, Lenjinovo ime: sve dok je to bilo rizično, nisu hteli da razotkriju njegov inkognito.

Ali autor s ove tačke nastavlja, naizgled ad absurdum, da razvija svoju hipotezu tvrdeći da naziv dada ne potiče iz Larusovog rečnika, niti od Tristana Care, niti je on u vezi sa repom svetih krava na jeziku crnačkog plemena Kru, kao što se do sada pretpostavljalo, već da ga je smislio sam Lenjin. Nomez je iz fragmenata različitih dokumenata izmontirao moguću atmosferu jedne dadaističke manifestacije, smestio je u nju od alkohola uspaljenog, raspevanog-razigranog Lenjina, kako na ritam muzike urla, na ruskom: Da, da, da, da, odnosno: »Da, da, Cara, da Istok, da trbušne

plesačice, da život! Ziveo burdelj! I, da, živela uzvišenost!«

To je jedno od retkih mesta kada osećamo da je imaginacija autora najviše odskočila od činjenica koje se mogu dokazati. Ali, već na početku sledećeg poglavlja iz svog cilindra vadi novog zeka, odnosno, predočava središnji dokument svog rada. Reč je o tome, da je Nomez slučajno nabasao na jednu Carinu dadaističku pesmu koja je kasnije i objavljena, za koju je grafološkom analizom dokazao — premda je to i na prvi pogled jasno — da je reč o Lenjinovom rukopisu. Ali, da vidimo o čemu se, konkretno, radi? Njuškajući za podacima koji bi mogli da potkrepe eventualne bliže veze Lenjina s dadom, Nomez se našao i u pariskoj biblioteci Diset gde su mu uz pristanak naslednika autorskih prava, stavili na raspolaganje jedan dosije s Carinim rukopisima. U tom dosijeu je našao na list hartije, na kojoj je štampanim slovima bilo napisano: **Mouvement Dada** — **Zürich**, a zatim u rukopisu sledi pesma pod naslovom **Lice**, po svemu sudeći iz 1916. ili možda 1917. godine i sve to nadopunjeno s nekoliko sitnih, karikaturnih portreta i drugih nečitkih škrabotina, iz dosade nabačenih vežbi prstiju. Nomez je ovaj francuski rukopis slovo po slovo uporedio s dva Lenjinova ranija, i s jednim njegovim kasnijim, takođe francuskim rukopisom, i zaključio da oni potiču od istog čoveka. Šta sledi, šta može da sledi iz ovoga? Da je Lenjin bio Cara, odnosno, da je Cara bio Lenjin?

U svakom slučaju, trebalo bi da se opredelimo za jednu od dve varijante: ili je Cara napisao barem ona tri pisma boljševičkog vode koja je Nomez upotrebio prilikom grafološke analize, ili moramo Lenjinu pripisati minimum jednu dadaističku pesmu. Odnosno, kako je autor formalistao zaključak: ili je voda dadaista bio boljševik, ili je Lenjin bio dadaista. Koliko god nam to izgledalo protivrečno, Nomezov odgovor je potvrđen u odnosu na obe varijante. Prema njegovom mišljenju, dva velika pokreta dvadesetog veka, dadaizam i boljševizam su, u suštini, jedno te isto.

Na ovaj tački i čitaocu počinju da deluju uvreženi refleksi, pa će na prvi pogled poistovećivanje jednog umetničkog pokreta koji propoveda nihilizam, i jednog političkog pokreta koji obećava sretnu utopiju, besumnje shvatiti kao grubo preterivanje. Sema je u praksi, međutim, mnogo složenija. Nomez najpre iznosi argumente u korist tvrdnje da se i u dadaizmu, i u Tristanu Cari mogu jasno uočiti znaci njihove sve izraženije naklonosti lenjinizmu. Dovoljno je podsetiti da se berlinski dadaisti, na čelu s Hilsenbekom, Hausmannom i Hartfildom već 1918. priključili radničkom pokretu da bi potom, pod plaštom umetnosti, obznanjivali čisto komunističke parole, ili da se setimo onog oduševljenja, s kojim su Cara i njegovi prijatelji događaje oktobarske revolucije pozdravili kao najozbiljniji udarac ratu. Zna se da je Cara 1947. godine pristupio francuskoj Komunističkoj partiji, što bismo i mogli da proknjižimo kao nevažnu okolnost, ukoliko u njegovom načinu mišljenja ne bismo već mnogo ranije otkrili boljševičke natruhe. »Zajedno i bezimeno treba da radimo na katedrali života« — pisao je »veliki individualac« još 1917. godine, a 1929. ovako govori pred nadrealistima: »Delovati, stvarno delovati... socijalnoj revoluciji nije potrebna poezija, ali poeziji je neophodna revolucija«. I na kraju još jedan biser: godine 1947. rekao je o Staljinu da u njemu treba da vidimo Furijea dadaizma. Nomez je primerno sakupio sve ovakve i slične Carine izjave, i lepo je pokazao kako se dadaizam — pokret koji je u početku bio sav u anarhičnoj razigranosti — vremenom, između ostalog zahvaljujući i samome Cari, kolektivizovao i birokratizovao. Ali, šta iz svega toga sledi? Da li je zbilja Cara bio Lenjin? U svakom slučaju očito je da Cara nije mogao da piše ona Lenjinova pisma, koja je Nomez upotrebio prilikom svoje grafološke analize, budući da je prilikom datiranja prvog pisma, 1905. godine, kasniji kolovoda dadaizma još životario u rumunskom gradiću Moinesiti, i bio je svega devet godina star. ...

Ostaje, dakle, druga varijanta, odnosno, da je Lenjin pisao Carinu pesmu. Međutim, da li je moguće na osnovu jedne pesmice proglasiti nekoga dadaistom, bez ob-

zira na to što je dotični, kao što smo videli, pozudano viđen u kabareu Volter i valjda je u inkognitu tu i tamo i tezgario u tom pokretu. Nomez je takode svestan, da je to nedovoljno. Baš zbog toga pokušava da Lenjinu prišije što više dadaističkih dela, ali u tom nastojanju ostavlja prilično nebranjeno prostora. Pomenuli bismo samo nekoliko karakterističnih primera. Zna se, recimo, da se Lenjin pojavljivao u brojnim slučajevima pod perikom, obučen kao radnik, crkveni horista ili mašinovoda — s obzirom na okolnosti, nije to činio zabave radi, već je svoj identitet krio iz čisto bezbednosnih razloga. Bez obzira na to, koliko je voda boljševizma smešan u našoj uobrazilji u svim tim maškarama, ipak je neophodna poprilična doza dadaističke samovolje da bismo u maskiranom Lenjinu pozdravili preteču bodi-arta, kao što to čini Nomez. Još bolji primer autorovog preterivanja je fotografija iz 1919. godine na kojoj se vidi Lenjin s jednim levkom koji visi na kanapu. Iskorsitivši prividnu apsurdnost fotografije, Nomez je proglašava dadaističkim redi-mejdom, karakterističnim dišanosvskim vičom, premda je reč o nečemu sasvim drugom: fotografija je ovekovela trenutak u kojem se voda tada već pobedničke revolucije, marta 1919. godine, u jednom improvizovanom moskovskom studiju sprema da snimi svoj govor. A za to je, po prirodni stvari, bio neophodan mikrofon — istina, ne baš savremen, već jedan levkasti mikrofon, svakako na nivou tadašnje sovjetske tehnike. Uzgred, pored temeljnog nesporazuma, u celoj stvari je zanimljivo i to da Nomez ne objavljuje u svojoj knjizi originalni snimak, nego njegovu retuširanu verziju. Original je morao da bude donekle doteran, jer je načinjen pod tako nesretno odabranim uglom, da se na njemu vide dugmići šlica na Lenjinovim pantalonama.

Ali Nomez nije mnogo ubedljiviji ni kada Lenjina, naravno, pod lažnim imenom, tobož otkriva među ruskim avangardistima desetih godina, pa ni kada odluku vode revolucije da za svog naslednika odabere vucibatunu Staljinu, proglašava dadaističkim gestom. Što se potonjeg tiče, u istoriografskim krugovima je već odavno razjašnjeno da je Lenjin i u svom poslednjem pismu, takozvanom »testamentu«, insistirao na Staljinovoj smeni, samo što je taj zahtev, zahvaljujući članovima politbiroa, tek posle 20. kongresa postao dostupan javnosti. S tog stanovišta, dadaistima bi trebalo proglasiti članove dotičnog politbiroa, u čemu bi, uzgred, bilo i neke istine.

Međutim, sve to još ne znači da Nogezaova glavna teza, po kojoj je Lenjin bio dadaist, ne stoji. Mnoge zbudnju Lenjinove otvoreno protivumetničke i, naročito, protivavangardne izjave, kakva je, recimo i ova: »Ja ne mislim da su dela ekspresionizma, futurizma, kubizma i ostalih izama najviša ispoljavanja umetničke genialnosti. Ja ih ne razumem, niti se družim sa njima«. Ovakve izjave, međutim, ništa ne znače, ako uzmemo u obzir i to da ni dadaisti nisu imali povoljnije mišljenje o umetnosti. Hilsenbek je bio otvoreno protiv ekspresionizma, Manifest Dadaizma iz 1918. godine anatomize »kubističke i futurističke akademije«, a na drugom mestu Cara viče da su »pravi dadaisti protiv dade«.

Svi ovi protivumetnički i protivavangardni stavovi su, znači, i te kako u skladu sa duhom dade, s njenom pohvalom protivrečja: »Red je nered. Ja je ne-ja. Tvrdnja je poricanje« — piše Cara. Izlišni su, dakle, Nomezovi naponi da pronade još neka Lenjinova avangardistička dela. Mnogo je ubedljiviji, kada svoja istraživanja usmerava ka Lenjinovoj užoj stručnoj oblasti, kada suštinu dadaističke duhovnosti pronalazi u njegovom gigantskom političkom projektu, u Velikoj Oktobarskoj Socijalističkoj Revoluciji. I pritom ne mislimo samo na ogromne protivrečnosti, budući da ni jedna revolucija nikad nije bila koherentna, već na samu dada-politiku, koju je Cara ovako izrazio: »Svi treba da vičemo. Treba da obavimo jedan veliki, rušilački, uništavajući posao. Da počistimo, da pomećemo sve. Pojedinač će biti u potpunosti ostvaren, tek kada budemo savršeno i divljački ludo kidisali na svet koji je dopao šaka bandita (i koji ovi banditi razbijaju na vekove). Bez cilja i planova, bez organizacije: neka stupi na scenu neobuzdana ludost, razaranje!«

S mađarskog: Arpad Vicko