

CAROLIN BINDER

## *A dada Prágában, 1923: a Devětsil és a dadaizmus hatása*

A Devětsil művészeti társulást 1920-ban alapította Karel Teige, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura és Adolf Hoffmeister Prágában. A tagok között voltak előadóművészek, fényképészek, építészek, teoretikusok, költők és írók, akik mindannyian igen aktívan részt vettek és komoly erőfeszítéseket tettek az 1920-as évek cseh művészeti színterének megszervezésében. A tagok számos művészeti folyóiratot és antológiát kiadtak, emellett kiállításokat is szerveztek. A Devětsil – különböző okokból – sok korabeli művészeti irányzatot magába olvasztott, például a szovjet konstruktivizmust, a francia purizmust és a berlini dadát.<sup>1</sup> A dadaizmus Prágával való összefonódása egy olyan téma, amely a cseh avantgárd teljes történetére kiterjed, lásd például Karel Teige vagy Bendřich Vaclavek dadáról szóló teoretikus szövegeit és esszéit,<sup>2</sup> František Halas dada jellegű verseit, valamint Kurt Schwitters és John Heartfield 1920-as évek végi és 1930-as évekbeli prágai tartózkodásait. Tanulmányomban a Devětsil kulcsfontosságú évére, 1923-ra fogok koncentrálni,<sup>3</sup> közelebről pedig a *Bazar moderního uměníre* [A modern művészet vására], amelyet gyakran a berlini dadaista kiállítás felidézéseként tartanak számon.

1920 óta a csehszlovák művészeti színtér a dada mozgalomról egyrészt olyan közvetítőkön keresztül értesült, mint Roman Jakobson,<sup>4</sup> másrészt személyes kapcsolatok révén: Raoul Hausmann, Andreas Baader és Richard Huelsenbeck 1920 márciusának elején, „dadaturnejuk” egyik állomásaként léptek be Csehszlovákiába. Megpróbálták prágai német nyelvű újságokban hirdetni az előadásukat, de úgy tűnt, a cseh művészek többségét nem nyugözik le a Németországból érkező dadaisták. 1921 szeptemberében még egyszer visszatértek Prágába: Kurt Schwitters, Raoul Hausman és Hannah Höch tartottak ekkor előadást. A Devětsil-csoport azonban valójában nem ismerte fel a dadában rejlő lehetőségeket, így nem mélyedt el abban egészen 1922-ig.<sup>5</sup> Amikor a Devětsil nyitni kezdett az európai művészeti mozgalmak felé, akkor fedezték fel maguknak a purizmus és a konst-

<sup>1</sup> KRISZTINA PASSUTH: *Treffpunkte der Avantgarden Ostmitteleuropa 1907–1930*. Budapest–Dresden, Verlag der Kunst, 2003, 130.

<sup>2</sup> Ezek közül néhányat angolul is kiadtak, lásd: TIMOTHY O. BENSON, ÉVA FORGÁCS (Eds.): *Between worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes 1910–1930*. Los Angeles, MIT Press, 2002.

<sup>3</sup> Az 1923-as és nagyon aktív és változékony időszak volt a Devětsil számára, már ha csak az első kiállításokat és a poetizmus fejlődését tekintjük is.

<sup>4</sup> TIMOTHY O. BENSON: Mapping Culture in Central Europe: Dada and Devětsil. = VOJTECH LAHODA (Ed.): *Local Strategies International Ambitions. Modern Art and Central Eruopa 1918–1968*. (Papers from the International Conference, Prague, 11 – 14 June, 2003), Prague, 2006, 171.

<sup>5</sup> HANNE BERGIUS: *Das Lachen Dada. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen, Anabas, 1989, 355–357, 376.

ruktivizmus mellett a dada mozgalmat is. Pozitív fogadtatásra találtak közöttük az olyan dadaisták, mint Man Ray, Tristan Tzara és Kurt Schwitters – itt tehát egy-fajta fáziskésést láthatunk: amikor 1923-ban Berlinben vagy Zürichben majdnem véget ért a dada, Prágába éppen akkor érkezett meg.

Habár egyetlen cseh művész se nevezte magát dadaistának, a dada hatással volt Csehszlovákia fejlődő művészetére még ha ez paradoxnak és ellentmondásosnak tűnik is. Ezért szeretném közelebről szemügyre venni a dada prágai hatását, tekintetbe véve egyrészt a *Bazar moderního uměni* által kialakított kiállítás-fogalmat, másrészt 1923 vizuális művészetét.

#### BAZAR MODERNÍHO UMĚNI – DADASZERŰ KIÁLLÍTÁS CSEHSZLOVÁKIÁBAN?

A dada első hatása Csehszlovákiában a Devětsil első nagy kiállítását tekintve, az 1923-as *Bazar moderního uměníben* (*Modern Művészeti Vásár*) érzékelhető. Ez volt a csoport első szervezett megjelenése. A kiállítást Karel Teige, Bendřich Feuerstein, Jaromir Krejcar építész és Josef Šima festő kezdeményezték, és novemberből decemberig Prágában, a „Dům umělcůban” [a művészet háza] mutatták be, majd továbbvitték Brnóba.<sup>6</sup> Maga a tárlat festmények, építészeti alkotások, fényképek, poszterek és ready-made-ek keveréke volt, ezért olvasható gyakran a mai szakirodalomban az, hogy a *Bazar moderního umění* az *Erste-Internationale-Dada-Messe* felidézése volt.<sup>7</sup> A berlini dadának ez a legendás kiállítása 1920 júliusa és augusztusa között, Dr. Otto Burchard galériájában került megrendezésre. A kiállítás tizenkét képe szolgált elképzeléssel a két kiállítóteremhez és a majd kétszáz kiállítási tárgyhoz. Ahogy az a kiállításról készült képek alapján rekonstruálható, itt minden keveredett:<sup>8</sup> láthatók voltak Raoul Hausmann, John Heartfield és George Grosz fotómontázsai, ki voltak állítva Hannah Höch babái, a falakon tipográfiai kompozíciók és a *Neue Jugend* című dada magazin, és egy groteszk, katonának öltöztetett bábu, George Grosz alkotása röpködött a látogatók fölött.<sup>9</sup> Az *Erste-Internationale-Dada-Messe* koncepciója és a kiállítási tárgynak titulált objektumok széles köre a művészet definíciójának kiterjesztését jelezte. A berlini dadaistáknak ez a technikája hasonlóképpen jelent meg Csehszlovákiában is.

#### A BAZAR MODERNÍHO UMĚNI KIÁLLÍTÁSI TÁRGYAI

A részleteket tekintve a *Bazar moderního umění*n különösen laza elrendezésű volt – hasonlóan az *Erste-Internationale-Dada-Messe*hez –, amely kifejezetten szokatlan volt Prága számára. Bár egyetlen fénykép sem maradt fenn a kiállításról,

<sup>6</sup> A *Bazar moderního umění* meghívója az időt és a helyet is említi, lásd: PASSUTH: *I. m.*, 146.

<sup>7</sup> PASSUTH: *I. m.*, 145.

<sup>8</sup> HANNE BERGIUS: *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*. Berlin, Gebrüder Mann, 2000, 232.

<sup>9</sup> Az összes fénykép látható itt: HANNE BERGIUS: *Montage und Metamechanik, i. m.*, 234, 242, 244, 258.

a számos írásos dokumentum alapján könnyen rekonstruálható a kiállítás. Teige szerint az építészeti munkákat, festményeket és rajzokat kiegészítendő „gépalkatrészek, filmrészletek, tűzijátékokat és cirkuszi jeleneteket ábrázoló fényképek jelentek meg, melyek hatását különböző poszterek, könyvek és tárgyak fokozták”.<sup>10</sup> Összesen százhetvenhét tárgy volt kiállítva a „Dům umělcůban”.<sup>11</sup>

Ha közelebbről megvizsgáljuk magukat a kiállítási tárgyakat, úgy tűnik, az úgynevezett *plasztikák* kivételes szerepet játszottak a többi kiállítási tárggyal szemben. Ezek a plasztikák – a teljes koncepción túl is – újabb laza kapcsolatot jelentenek a dada elveivel: az egyik kiállítási tárgy egy viaszfigura, egy korabeli fodrászszület próbabábubüszttje; ez az úgynevezett *parókafej* az 1920-as évek elejéről (rekonstrukció).<sup>12</sup> Maga a fej az 1920-as évek elejének dokumentációjának is tekinthető: a városi kultúra, a korabeli technikai újítások és a divat manifesztálódik ebben a tárgyban. A fejet ready-made-ként állították ki: semmit sem változtattak meg vagy dolgoztak át rajta, egyszerűen művészetnek kiáltották ki ezt a hétköznapi tárgyat. Szintén kiállítási tárgyak voltak a golyóscsapályák, melyek egyértelműen fejezték ki a Devětsil csoport gépesztétika iránti csodálatát. A golyóscsapály a modern szépség, a modern formák szépségének jelképe volt.<sup>13</sup> A kiállítási tárgyak közül egyet sem változtattak meg; egyik sem önmagában való bizarrsága miatt volt sokkoló, csupán a kiállításon való megjelenésük révén. Mindegyik tárgy valamilyen aktuális elképzelést reprezentált, az új technológiák egy aspektusát, vagy a Devětsil alkotói programjára utalt – modern élet, gépkultusz, utazás és nemzetköziség vagy a festészet legyőzése.<sup>14</sup> Ezt megerősíti Jaroslav Jíra egy kritikája, amely a *Stavba* folyóirat második évfolyamában, 1923-ban *Bazar moderniho umeni* címmel jelent meg:

A Devětsil kiállítása magabiztos és határozott volta, programjának modern nyelve és művészi értékei miatt az évad legjelentősebb kiállítása. Ezek ma mind ritkaságszámba mennek ebben az országban. Ez nem kiállítás, nem akadémiai szalon a szó bevett értelmében. A fiatal művész megfontoltan kerülte ezt a szót, amikor a Modern Művészetek Vásárának nevezte el. Valóban egy vásár, egy bazár, élethű áttekintése a modern ember sokszínű érdeklődésének: építészet, műszaki munkák, festmények, poszterek, fényképek, reprodukciók – más szavakkal a specifikusan művészi munkák és a művészi szépség mellett megjelenik a fotogén és a biomechanikus szépség, a mérnöki alkotások (mint például a golyóscsapályák) vagy egy parókagyárból származó viasz-

<sup>10</sup> KAREL SRP: *Teige in the twenties*. = ERIC DLUHOSCH, ROSTISLAV SVACHA (Eds): *Karel Teige 1900–1951. L'enfant terrible of the Czech modernist Avant-Garde*. Massachusetts, MIT Press, 1999, 26.

<sup>11</sup> Ez megállapítható a kiállítás katalógusa alapján.

<sup>12</sup> Az itt következők az alábbi helyen közölt képekre vonatkoznak: PASSUTH: *I. m.*, 146.

<sup>13</sup> PASSUTH: *I. m.*, 145.

<sup>14</sup> FRANIŠEK SMĚJKAL (Ed.): *Devětsil. Czech Avant-Grade Art, Architecture and Design of the 1920s and 30s*. London–Oxford, Museum of Modern Art Oxford and Design Museum London, 1990, 15.

bábu az egyszerre divatos és modern szobrászat kitűnő mesterségbeli tudás példajaként. Dióhéjban, ez az utca színháza és a sport biomechanikája, teljes életszemlélet, a kortárs modern művész érdeklődése az őt a társadalomhoz és az élethez fűző aktív kapcsolat iránt, ezen belül is azon viszony iránt, amely őt a kortárs, drótok uralta kultúra technikai és mechanikai eredményeihez fűzi.<sup>15</sup>

A kritika először a kiállítás nagyszerű fogadtatását írja le a kortárs prágai közegben. A kiállítás „programjának modern nyelve” ritkaságnak számított Csehszlovákiában. Később a szöveg bemutat néhány a berlini dadaival és az *Erste-Internationale-Dada-Messe*vel való összefüggést, a kiállítás címét és átfogó koncepcióját véve alapul: a kiállítás szót felszámolták, új és mindennapi tárgyakat kiállítottak ki műalkotásoknak – egyszerre vált művészetté a minden és a semmi. Igent mondtak a fantáziadús és invenciózus alkotásokra, és nemet a művészet korábbi, hagyományos és sztenderd formáira. A két kiállítás és címük összehasonlításából egyértelmű, hogy mindkettő elkerülte a klasszikus kiállítás szó használatát. Ehelyett címükbe a „Messe” és a „Bazar” szavak kerültek, amelyek másfajta jelentést hordoznak. Tehát mindkét kiállítás mögöttes koncepciója az alapvetően árupiacnak álcázott antikiállítás volt, amely „termékeket” kívánt bemutatni „művészet” helyett – Prágában talán ezért voltak a műalkotások árai listába szedve.<sup>16</sup> Berlinben még a *művészet* szót is eltörölték a címből; Teige és a kollégái ugyan szintén el akarták kerülni a *művészet* (*umění*) szó használatát, de nem találtak helyette megfelelő kifejezést. Mindez összefügg a mindkét kiállítás által követett művészetfelfogással, miszerint „a művészet halott”. Az *Erste-Internationale-Dada-Messe* arról a fényképről lett híres, amelyen a berlini dadaisták merészen kinyilatkoztatták: „Kunst ist tot” (A művészet halott)<sup>17</sup> Teige a „Liquidierung der Kunst”-ról (A művészet megszüntetése) visszatekintve azt írta: meg kell hirdetni az új művészetet, ezt tették 1920-ban Berlinben, ahogy 1923-ban Prágában is.

Visszatérve a kiállítási tárgyakra: a *Bazar moderního umění* katalógusában az emlegetett két kiállítási darabot, a parókafejet és a golyóscsapágyat „moderní plastika” megnevezéssel a számozott lista legvégén találjuk meg, 176-os és 177-es sorszámmal. Mindkettőt a „Film, stroje, aviony, koraby” (film, gépek, repülő, hajók) kategóriában helyezték el a művész megnevezése nélkül, tehát a „moderní plastika” úgy tűnt, nem csupán műalkotás, de az univerzális érvényesség jelzése is. Jirá a parókafejet „az egyszerre divatos és modern szoboralkotás kiváló mestermunkajaként” írta le, a golyóscsapágyat pedig „mérnöki alkotásként”. Úgy tűnik, ez a tárgy az új és dicsőséges 1920-as évek kézi készítésű jelképe, és modern szoborrá nevezték ki. A gépkultusz nemcsak a dadaizmus érdeklődési körén alapult, hanem a Devětsil nemzetközi orientációján is. A francia művészet imádata Teige 1922-es párizsi tartózkodásával érte el csúcspontját. Itt találkozott olyan

<sup>15</sup> BENSON, FORGÁCS (Eds.): *I. m.*, 363.

<sup>16</sup> Az árat feltüntették a kiállítás katalógusában.

<sup>17</sup> BERGIUS: *Montage und Metamechanik, i. m.*, 235. A fénykép a 280. oldalon található.

művészekkel, mint Man Ray, akinek a műalkotásait Csehszlovákiába is elvitte. Man Ray alkotásaival egyetlen külföldi művészként szerepelt a *Bazar moderního umění*-ben. Fényképei a „Mechanická + fotogenická krása” (mechanika + fotogén szépség) felirat alatt voltak elrendezve. De a francia tapasztalatok már az 1922-es *Zivot II*-ben megmutatkoztak. A borítón egy korai fotómontázs látszik, klasszikus oszlopok, a háttérben feltűnik a tenger. Az előtérben, jobb oldalt az első iparilag gyártott termék, egy kerék tapossa ki a Devětsil művészetbe vezető útját.

Ugyanakkor Csehszlovákiában 1922-ben nagyon erős volt az amerikai hatás is: az amerikai broom magazin, amelyet Csehszlovákiában is jól ismertek, kiadott egy fényképet Paul Sandről az 1922-es novemberi számban. Ez az egyszerű fénykép jelentős hatással bírt a Devětsil művészetelméletének fejlődésére nézve: Karel Teige a Paul Sandről készült fényképet *Disk* című lapjában művészeti alkotásnak nevezte. Egymás mellé sorakoztatja az iparilag gyártott golyóscsapágot Jacques Lipchitz és Ossip Zadkine szobraival, és mindhárom tárgyat „modern plasztikaként” írja le. Végül a golyóscsapágot a *Bazar moderního umění*-ben nemcsak modern plasztikaként került leírásra, de akként is állították ki.<sup>18</sup>

Ez összecseng a dadaistáknak azzal az alapvető ötletével, hogy eltöröljék a régi hagyományokat és túllépjenek az általános művészetfogalmon. Az *Erste-Internationale-Dada-Messe* politikailag motivált és nihilista volt, elég csak George Grosz kiállítási tárgyaira gondolni; meg akarták törni a kor berlini zűrzavarát. A *Bazar moderního umění* célja, úgy tűnt, hogy nem az *Erste-Internationale-Dada-Messe* utánzása, hanem sokkal inkább az, hogy olvasztótégelyt hozzon létre a kortárs modern művészek és a társadalomhoz, kultúrához, technikai vívmányokhoz fűződő kapcsolatuk számára. Úgy tűnik, kicsit másféle cél ez, mint az 1920-as berlini tárlaté. Prágában egyetlen kiállítási darab sem volt politikailag motivált, inkább úgy tűnt, a mindennapi élet újfajta átesztétizálását próbálták megvalósítani. A *Bazar moderního umění* nem csupán a dada felidézése volt; inkább olyan volt, mint a Devětsil csoport nemzetközi érdeklődési irányainak és összeköttetéseinek összegzése, a kiállítás maga pedig mint a Devětsil aktuális tevékenységének sokszínű bemutatása.<sup>19</sup>

#### A DADA HATÁSA A DEVĚTSIL CSOPORT VIZUÁLIS MŰVÉSZETÉRE

A kiállítás tárgyai mind valamilyen szinten reflektálttá váltak a Devětsil csoport műalkotásaiban is, ami azt jelenti, hogy nem csupán a „mérnöki munkát” és a viaszbabut kiállították ki „modern plasztikának”. Például a kirakatok hirdetései is a Devětsil-kör művészetének tipikus elemeit képezték, és ezt gyakran a költészetben és a vizuális művészetekben is megismételték. A dada általános kollázs- és fotómontázs-technikája már 1922-ben a Devětsil csoport népszerű művészi ki-

<sup>18</sup> SRP: *I. m.*, 26. és SMĚJKAL (Ed.): *I. m.*, 15.

<sup>19</sup> SMEJKAL: *I. m.*, 14.

fejezőmódja volt. A Devětsil ugyanakkor nem egyszerűen a dada reprodukciója. A dadaista fotómontázstól és kollázstól 1923-ban a poétizmus irányába haladtak tovább – a csehszlovák kollázművészet egyedülálló irányzata felé. A képi költészet ezen darabjait a dadaizmus és a konstruktivizmus közé helyezhetjük el. Herta Wescher *History of Collage* című munkája a képi költeményeket a dada-fejezetbe sorolja. A dadaista és a konstruktivista alkotók ugyanonnan indultak ki: fényképeket, reprodukciókat, képeslapokat és ikonokat használtak montázsaik alapjául. A dadaisták ugyanakkor a valóságnak azokat a szilánkjait igyekeztek kifejezésre juttatni, amelyek aztán agresszív és robbanékony visszhanggal káoszban egyesültek – ennek pedig gyakran politikai dimenziója is volt.<sup>20</sup> Ezzel szemben, úgy tűnik, Kurt Schwitters közelebb állt a Devětsil csoporthoz, különösen a személyes kapcsolatok tekintetében. Például 1921-es előadása után visszatért néhányszor Prágába, kiállította a kollázsait, és jelentős szerepet töltött be a prágai színházi életben is.<sup>21</sup> Műalkotásai, például a Merz-kollázsok, igen közel állnak a Devětsil művészetéhez. Schwitters legtöbb kollázsa geometriai alakzatokat tartalmaz: fekete négyzet, vörös négyzet stb. Minden kollázselem rétegzettnek tűnt, mivel betűket, szavakat és számokat is tartalmazott. Teige egy kollázsával összehasonlítva egyértelmű, hogy nagyrészt geometriai formákon alapulnak. Ez a fajta elrendezés valahol a konstruktivizmus és a dadaizmus között helyezkedik el. Teige kollázsainak viszont – szemben Schwittersszel – egyértelmű tárgyai voltak: a modern városi élet, a korabeli kultúra és a kalandos utazások.

A *Bazar moderního umění* kiállítási tárgyait nemcsak a dadaizmus inspirálta ready-made-eknek tekinthetjük, de a Devětsil aktuális tevékenységének jelképeként is értelmezhetők. Ezt erősíti meg és teszi nyilvánvalóvá Otakar Mrkvička borítója, amelyet Jaroslav Seifert *Samá láska* című lapjának 1923-as számához készített: egy városi látkép van rajta, a prágai Vencel tér, szabadon elrendezett kollázselemekkel; ez a dadára emlékeztet. Ez a műalkotás ugyanakkor magára a Devětsil-re nézve is igen reflexív.<sup>22</sup> A *Bazar moderního umění* kiállítási tárgyainak ismétlése történik itt: először a parókafej kerül bele a műbe egy nő portréja révén, amely büszk formájúra van kivágva; ez tehát a viaszfigurára emlékeztet. És még egy kerék – mérnöki munka –, ami a *Zivot II* és a golyóscsapágy megidézése. Érdekes tény, hogy ezt a borítót 1923-ban adták ki, néhány hónappal a *Bazar moderního umění* megnyitója előtt, ami megerősíti azt az elképzelést, miszerint a *Bazar moderního umění* kiállított ready-made-jei nem csupán reflektáltak a dada mozgalomra, de tekinthetők a Devětsil csoport jelképeinek is.

Azt kívántam áttekinteni, hogy a cseh avantgárdra, különösen 1923 körül, erős hatással volt a nemzetközi kapcsolatrendszer, a kulturális transzfer és a berlini

<sup>20</sup> SMEJKAL: *I. m.*, 16

<sup>21</sup> FRANTISEK SMEJKAL: Schwitters in Prag. = MICHAEL ERLHOFF (Hrsg. von): *Kurt Schwitters Almanach* 1982. Hannover, Postskriptum, 1982, 110–121.

<sup>22</sup> MATTHEW WITKOSVY: Karel Teige. = MATTHEW WITKOSVY (Ed.): *Avant-Garde Art in Everyday Life. Early Twentieth-Century European Modernism*, New Haven, Yale Univ. Press, 2011, 99.

dada is – a Devětsil szivacsaként magába szívott minden európai trendet. A Devětsil-társulás több éven keresztül dada elméletekkel és koncepciókkal dolgozott, és olyan kiemelkedő dada művészek iránt érdeklődött, mint Kurt Schwitters; de a dadaizmus sosem bontakozott ki igazán Csehszlovákiában a nagy fáziskésésnek köszönhetően. További magyarázat lehet erre az is, hogy egy olyan „destruktív” művészeti irányzat, mint a dada, nem található az eredetivel megegyező fogadtatásra Csehszlovákia virágzó első köztársaságában. Mindezek ellenére úgy gondolom, hogy a dada mozgalom fontos impulzusokkal szolgált egy új tájékozódási irány és a művészet újfajta elgondolásának kialakulásához. A vizuális művészeteket tekintve azonban a Devětsil nem csak magába olvasztotta és utánozta a dadát. Kollázsai és a *Bazar moderního umění* kiállítási tárgyai nem voltak átpolitizáltak, nem voltak radikálisak, nihilisták vagy groteszkek – a poétikai tartalom, vagyis egy újfajta esztétika megalapozása volt mindig is a legfőbb elvük. Bendřich Feuerstein, a Devětsil csoport egyik tagja a prágai dadát a következőképp foglalja össze 1925-ben:

Egy dolgot irigyelhetünk a háború utáni Németországtól: a dadaizmust. Kihagytunk egy erős dadaizmus-dózsist a háború után. [...] Ezt kompenzáljuk azzal, hogy összeszedünk egy kis dadát itt is, ott is [...] Nem sikerült végrehajtanunk azt a destruktív munkát, amely a szűz földet az új építők valódi munkájának hátrahagyná. Nem maradunk továbbra is kissé idillikusak a szokásos cseh módon?<sup>23</sup>

Fordította: Gregor Lilla

<sup>23</sup> BENSON, FORGÁCS (Eds.): *I. m.*, 369.