

S P I R A V E R O N I K A

MINIESSZÉK

VII.

2016

TARTALOMJEGYZÉK

Anyám és más futóbolondok a családból	3
El Kazovszkij kiállítás a Galériában	12
Pop art a Ludwigban	24
Orosz avantgárd az 1910-1920-as években: A Jekatyerinburgi Szépművészeti Múzeum gyűjteménye a Nemzeti Galériában	56
Appendix: A bécsi Albertina kiállítása	75
Appendix 2: Egy kis történelem.....	84

*

Fekete Ibolya

Anyám és más futóbolondok a családból

Fekete Ibolya harmadik nagyjátékfilmje, amely tizennégy év szünet után követte az előzőt, jelentős stílusváltást jelent korábbi műveihez képest. Humor, báj, ironia, bölcsesség jellemzi, mintha ő is egyik hőse mondatával értene egyet: „Ennyi hülyeség közül hova kellett volna tartozni ebben az országban?” Itt, ahol az ember legyen zsidó, sváb, horthysta, kommunista, földműves vagy polgár, bármikor kereshetik („Jóska, én már sok mindent láttam. De olyan még nem volt, hogy ne mi fizessünk rá. De már mindenki ráfizetett ebben a hülye országban! Minimum egyszer!”)

Joggal említik a kritikák **Woody Allent**, *A rádió aranykorát* illetve a *Zeliget*, és a cseheket, a *Svejket*, **Hrabalt**, **Menzelt**. Fekete Ibolya filmje fanyar, érzelmes, ironikus vígjáték, amely egy család kálváriáján keresztül mutatja be a 20. századi magyar történelmet.

A főszereplő, Gardó Berta 1911-ben született. A kétezres évek elején ismerkedünk meg vele mint 92 éves asszonnyal, akinek az élete folytonos költözéssel telt. Most is éppen költözik egy gangos bérház második emeletére, a lánya melletti lakásba. A költöztetők a vállukon cipelik fel a lépcsőn egy fotelban. „*Hófehér hajjal, öklömnyi kis arcában hatalmas, katángkék szemekkel, megdicsőült képpel (...) vonul be a lakásba, mint Kleopátra Rómába.*”



Ez a huszonhetedik költözése, de szándékai szerint nem az utolsó. Költözne ő a halála után is. A férje melletti sírhely ugyanis legfeljebb átmeneti időre felelne meg neki. Szívesebben nyugodna anyja és nővére mellett a debreceni temetőben.

ANYA

*Hát jó. Esetleg egyelőre temess el Hatvanban,
és majd egy pár év múlva átvitetsz Debrecenbe...*

Berta vigyorog, maga elé mormolja.

BERTA

*Akarsz még egy költözést, mi?
Jól van, lesz még egy költözés.*



A keretjátékban Bertát a lengyel *Danuta Szaflarska* játssza, aki a bemutató idején 101 évesen integetett a színpadról vidáman a közönségnek. Magával ragadó, ahogy megjeleníti a demenciában szenvedő, madárcsontú asszony szinte kislányos derűjét, gyerekességét, báját, huncut gonoszkodásait. A keretjátékban a lányát (szintén Berta) *Básti Juli* játssza, aki szeretetteljes, néha kissé fád humorral ápolja.

ANYA

Most megismertelek a kezedről. Te Ilu vagy. (...)

BERTA

Ilu már régen nem él, én a Berta vagyok.

ANYA

A Berta, az én vagyok. Te én vagyok?

BERTA

Anya, van egy lányod, azt tudod?

ANYA

Tudom. Van egy lányom. (...) Neked van férjed?

BERTA

Nincs.

(...)

ANYA HANGJA

(...) Neked van gyereked?

BERTA

Nincs. Nekem anyám van.





Kettőjük játéka talán a legemlékezetesebb része a filmnek. Nem marad el semmivel *Makk Károly Szerelem* című filmjének kettősétől, amelyet *Darvas Lili* és *Törőcsik Mari* játszott.



A vissza-visszatérő keretjáték a kiindulópontja a múltat felidéző eseményeknek, amelyek azután végigvezetik a nézőt a család történetén a tízes évektől a kétezres évek elejéig.

CSALÁDI FOTÓK 100 ÉVRE VISSZAMENŐLEG **ANYA HANGJA**

... A Mille-ág. Három- usque négyszilvafások voltak, a férfiak állami szolgálatban, lényegében mindenki postatiszt, kivéve Józsi nagybátyámat, aki fizetőtiszt volt az osztálymérnökségen, vagyis a vasútnál. Én szerettem Józsit.

1910-ES ÉVEK
(...) VERANDA LÉPCSŐJÉN, Külső, nappal

ANYA NÉGYÉVESEN hatalmas mézes-vajas kenyeret majszol a veranda lépcsőjén, meghitten üldögel MILLE JÓZSI lábánál, ölében nyers Zsolnay-kistányér, arra csöpög a méz. Józsi áll a feje fölött, két hüvelykujját délutáni lustasággal a nadrágtartóba akasztva, ásítózva báméskodik a síneken túlra.

Békés családi élet senkinek sem adatott a 20. században Magyarországon. Fekete Ibolya perspektívája a privát élet, a mindennapok, a kis világ. Ez a nézőpont rávilágít arra is, hogy világ bajnokok vagyunk az egymás megkeserítésében, ellehetetlenítésében, tönkretételében, elüldözésében. Nem véletlen, hogy végigrohanva egy családdal a 20. század magyar történelmén, menekülni mindig egymás elől kell. A jogfosztó, erőszakos hatalom azért képes hatékonyan működni, mert hagyjuk magunkat megrontani. Az ötvenes években az iskolaigazgató klerikalizmussal vádolja a kollégáit, a szülőket, a szomszédok egymás múltjában vájkálnak, a háború alatt és után kiforgatnák a másikat mindenéből némi élelmiszerért cserébe, azonnal beköltöznek a lakásába, ha annak menekülnie kell, ötvenhatban a sztrájk törésre biztató munkatárs másnap tán feljelent. A hatalom megfélemlített, de mohó és koncvágyó szövetségesei vagyunk.

Anya a kapuban a SZOMSZÉDASSZONYtól veszi át a kopasztott csirkét, slingelt ágyneművel fizet érte. A Szomszédasszony vizsgálgatja az ágyneműt.

SZOMSZÉDASSZONY

A kosztümöt nem adja?

ANYA

Egyelőre nem.

SZOMSZÉDASSZONY

Pedig nem kéne abban járni a misére. Jobban is vigyázhatnának. Itt mindenki tudja, hogy Lajos a Várban volt. Na, minden jót.

Azzal megy. Apa és Anya néz utána, aztán egymásra.

ANYA

Na jó, Apukám, itt nem maradunk tovább. Elmegyünk Gyürébe a Vengardóhoz.

APA

És mit fogunk ott csinálni, a világ végén?

ANYA

Majd csak megleszünk. És ott legalább nem ismer minket senki.

Nem véletlen, hogy a nyilasuralom idején nem vér- és zsákmányszomjas fegyveresek, hanem a szimatoló házmester csönget be a bujkáló katonaszökevényekkel és zsidókkal teli lakásba. Egy német katonát sem látunk, oroszok is csupán a kertek alatt settenkednek, vagy óráért kuncsorognak. Itt félni főként egymástól kell, egymás előtt kell megőriznünk titkainkat, inkognitónkat, leplezni a véleményünket, láthatatlanná lenni, belesimulni az átlagba, ha túl akarunk élni.

Fekete Ibolya filmje a mindennapi emberek köznapi életéről beszél, hőse „antihős”. Egy nő, egy asszony, aki életben akarja tartani a családját, a férjét, a gyermekét egy olyan korban, amelyben egyik téboly követi a másikat, amikor esély sincs a nyugodt, békés életre. Amikor az erőszakos hatalmakkal és az ugrásra kész, mohó, megrontott kisemberekkel szemben nem marad más eszköze az önvédelemnek, mint az örökös költözés. Költözés oda, ahol senki sem tud róluk semmit.

A költözések sora Trianonnal kezdődik. Először a Nagyvárad melletti Székelyhídról költözik Debrecenbe a család. Az apa postai tisztviselő, de hirtelen a debreceni központ és a lakhelye

közé egy országhatár ékelődik. Az apa a feleségével és három gyermekével elhagyja otthonát, rokonait, és azon tűnődik, vajon ezután külföldi lesz-e a szülőföldjén, ha hazalátogat.

Berta, a középső gyermek felnőtt, kitanulja a kalapos szakmát, Pestre megy és egy fiatal ludovikás tisztet választ élete párjául. Csupán az a baj, hogy a választottja katolikus. Pontosabban, hogy ő református. Lajos apja ugyanis hallani sem akar arról, hogy a fia kálvinista nőt vigyen a házba. Családalapításuk így burleszkre emlékeztet:

54. NÉMAFILM

54/a hatvani ház tornácán a nagybajuszú ÖREG FARAGÓ a szívéhez kap és holtan esik össze.

A Gyászinduló hangjaira elsötétül a kép, s a Nászinduló hangjaira világosodik ki:

54/b templom a Rózsák terén, a bejárat előtt az ifjú pár – nix fehér ruha, Anya is, Apa is gyászol.

Az ostrom alatt Berta a Várban rekedt híradós férjéért, katonaszökevény öccséért, zsidó barátaiért retteg. Később a kitelepítés elől egy nyírségi faluba menekülnek, ahol Lajos napszámosként dolgozik, majd Tatabányára költöznek, ahol előbb bányász lesz, majd bányagépezs. 56-ban lönek az utcán, sztrájkolnak a bányában, de a szivattyúkat működtetni kell. Berta jól érzi, bármit tesz a férje, bajba kerülhet. Ezért kiált utána: „Lajos, te maradj ki a történelemből.”



A játékoságot, a humort és a korhangulat megidézését szolgálja. egy-egy jelenetsor megkomponálása a korabeli filmek stílusát idézi. A tízes éveket a némafilmek és a burleszk eszközeivel jeleníti meg. Amikor Anya a keretjátékban felidézi, hogy a nagypapa megszöktette a nagymamát, Berta emlékezetében megjelenik az a pillanat, amikor erről először hallott gyerekkorában. Mulatságos jelenet következik: az öreg nagypapa és nagymama a némafilmek stílusában lopakodik egy létrával. Hiszen a gyermek nem is gondol arra, hogy ők is fiatalok is lehettek valaha.

Máskor archív felvételekbe szerkeszti bele a szereplőit. Fekete-fehér képeken Ónodi Eszter az ostromlott Budapest romjai között tűnik fel, majd egy étteremben üldögél Lajossal, ahol a szomszéd asztalánál Páger Antal és Karády Katalin randevúzik éppen, vagy a harmincas évek Nyugati pályaudvarán várakozik. Anya öccsét, Sanyit első világháborús frontokon látjuk harcolni.

Igényes a filmben a látványtervezés is. A parciumi vidéki kúriától a szocreál terítőig, a kalapszalonn, a fodrászüzlet berendezésétől a szereplők öltözetéig, gesztusaiig minden pontos, akár egy kosztümös angol filmben. Nem több és nem kevesebb a szükségesnél.



Kedvesen játékos a színészhasználat is: Básti Juli játssza a főszereplő lányát, de a saját nagyanyját is. A keretjátékban Ónodi Eszter szinkronizálja a lengyel színésznő játszott Anya hangját, miközben ő a főszereplő fiatal és középkorú éneke.



Básti Julin és Szaflarskán túl a többi színész is kiváló. Ónodi Eszter fruskaként, vérbő kalapos dámaként és teherbíró családanyaként is hiteles. Talán megöregednie nem segít neki a rendező és a sminkes. Középkorúnál sosem látszik idősebbnek. Ennek azonban nincs jelentősége a film hitelessége és dinamikája szempontjából.





Gáspár Tibort viszont fiatalítani nem sikerült. Megismerkedésük idején 20-22 évesnek kellene lennie. Ő azonban mindig az a biztos, higgadt, érett férfi, akire ez a „szélvész asszony” támaszkodhat. Bár állandóan rohannak a végzetük előtt, költöznek városról városra, faluról falura, vannak szép, bensőséges, visszafogottan lírai jeleneteik is, mint a keringő a lakásban, vagy a tatabányai görkorcsolyás epizód.

A mellékszereplők is kiválóak (*Lengyel Ferenc, Spolarics Andrea, Kerekes Viktória, Bartsch Kata, Szervét Tibor*), sőt a filmjátszás szempontból amatőrnek számító szereplők is kitűnőek, mint a költő *Szabó T. Anna*.



Fekete Ibolya ízléses, humoros, ironikus, és érzelmekben is gazdag formát választott a kommunizmus évei alatt szinte mindvégig gyanúval kezelt keresztény középosztálynak szolgáltatott jóvátételnek. A kontextus hiteles: mindenki legalább egyszer áldozattá vált ebben az országban a 20. században. Ezek egyike az említett réteg is. Sajnos azonban a dolog nem

ilyen egyszerű. „Hisz bűnösök vagyunk mi, akár a többi nép, tudjuk mikor vétkeztünk, mikor, hol és miképp” Vajon tényleg tudjuk?

Ha legalább egyszer mindenki áldozattá vált, az nem jelenti azt, hogy az elkövetett bűnöket is szét lehetne teríteni mindenkire. A húsz-huszonöt évig tartó uszításért, gyűlöletkeltésért, az emberek megrontásáért, manipulálásáért, a közmorál lezüllesztéséért valakik felelősek. Az állampolgárok jogegyenlőségét semmibe vevő, alapvető emberi jogokat sértő törvények meghozásáért, végrehajtásáért valakik felelősek. És a következményekért, a 600 ezer magyar állampolgár kifosztásáért, 400 ezer legyilkolásáért, milliók bűnbe, tízezrek tömeggyilkosságba hajszolásáért.

De nem csak a törvényhozók, a végrehajtók és a manipulátorok voltak bűnösök. Kik költöztek a kifosztottak lakásaiba, kik hordták szét az ingóságait, kik ettek érzéketlenül az áldozatok tányérjaiból, kik hordták a ruháikat? Százezrek, milliók. A leghumanistább keresztény értelmiségiek is szétnézhettek a családjuk körében, és nem kellett sokat keresgélniük, hogy olyan családtagokat találjanak, akikben elhatalmasodott a kirekesztés, a gyűlölet, miközben azzal áltatták magukat, hogy mindez csupán hazaszeretet, nemzetvédelem. Én magam két ilyen kiváló, minden gyanú felett álló családdal is rokonságba kerültem, és személyesen tapasztaltam, hogy még a 60-as, 70-es években is voltak közöttük olyanok, akik magukban hordozták a mételyt, és meg is bántottak vele másokat anélkül, hogy felmerült volna bennük, hogy előítéletek foglyai, indoktrináció rabjai. Képtelenek voltak kilépni az áldozat hibáztatásának magatartásából, és szembenézni az elkövetett bűnökkel.

Bibó István is találhatott ilyen felfogásúakat a közvetlen környezetében, igaz, olyat, aki később maga is elborzadt a deportálások mikéntjétől, de addig a felsőházban minden zsidótörvényt megszavazott.

De említhetném *Radnóti* egyik közeli barátját, szegedi egyetemi társát, monográfusát is, aki nőstülése után 1944-ben kiigényelt egy olyan lakást, ahonnan egy zsidónak nyilvánított családot kergettek el a „törvények” egy batyúval a kezükben. Egy életen át megélni a barátból igen, de kockázatot vállalni érte nem siettek a barátok.

Kevesen voltak olyanok, mint *dr. Lázár Andor*, aki 1938 márciusában, az első zsidótörvény előkészületei kapcsán konfrontálódott Darányi Kálmán miniszterelnökkel és Hóman Bálint közoktatásügyi miniszterrel, mert a tervezett törvények ellentétesek a konzervatív-liberális jogelvekkel, a polgári jogegyenlőséggel. Mivel nem volt hajlandó a véleményét megváltoztatva a nevét adni a törvénytervezethez, benyújtotta lemondását, amit a miniszterelnök és a kormányzó is elfogadott. Emberi tisztessége mit sem számított, 1950-ben üldözött lett, kitelepítették.

Amíg nem történt szembenézés, sőt amíg az áldozatok hibáztatása jött ismét divatba, amíg Hóman Bálintnak, és nem Lázár Andornak akarnak szobrot állítani „nemzeti konzervatívok”, nem sietnék a feloldozással, különösen nem a kollektív feloldozással.

Ki merne ma, hetven év után hozzálátni bármelyik településen, faluban, kis- vagy nagyvárosban ahhoz, hogy nyomon kövesse a deportáltak ingó és ingatlan vagyonának sorsát darabról darabra, emberről emberre. Pedig nem volna lehetetlen. Minden lakás esetében pontos leltár készült, több példányban is a kényszerből ottmaradó ingóságokról. A leltárt az áldozatoknak maguknak kellett elkészíteniük. Nekem máig megvan, amelyet anyám készített 71 évvel ezelőtt, Erzsébet körúti lakásunk elhagyásakor. Másrészt nemrég kerültek elő egy

belvárosi lakás falából azok az iratok, amelyek Budapest minden házának lakóit felmérték többek között vallásuk szerint is. Tudni lehet tehát, hogy melyik lakásból kiket üldöztek el. És nyilván azt sem lenne nehéz megtudni, kik költöztek be a helyükre elsőnek. Vajon melyik család szeretne felkerülni egy ilyen listára?

Közbevetethné valaki, hogy a film főszereplője Erdélyből, pontosabban a Partiumból származik, elcsatolt, majd visszacsatolt, majd ismét elcsatolt területről, és az egészen más. Sajnos nem más. A visszacsatolás után azonnal életbeléptek ott is a zsidótörvények, és ahogy *Lengyel László* írja *A szabadság melankóliája* c. könyvében, a lakosság ugyanúgy reagált, mint mindenütt az országban: „Kolozsváron, egy héten belül 12 ezer zsidót gyűjtöttek össze a téglagyárban, majd ezek száma 18 ezerre emelkedett, amikor elvitték őket – köztük anyám barátnőit. És 1500 keresztény jelentkezett 400 zsidó bolt és vállalkozás átvételére – köztük anyá barátnői. A közöny takarója alatt ott hevert a kifosztottak és megalázottak kisebbségi világa.” (205.l.)

Ahogy kollektív bűnösség nincs, úgy kollektív feloldozás sem lehetséges. A film szép és mulatságos, sőt igaz. Mindenkinek joga van az emberhez méltó, szabad élethez, Legyen is mindenkinek ez az osztályrésze. A bűnöket ne tussoljuk el, a be nem vallott bűnöket közkegyelemmel ne bocsássuk meg. Ne törődjünk bele a hamistudat apológiájába. És tartózkodjunk attól, hogy a hatalom eszközei legyünk mások életének pokollá tételében.

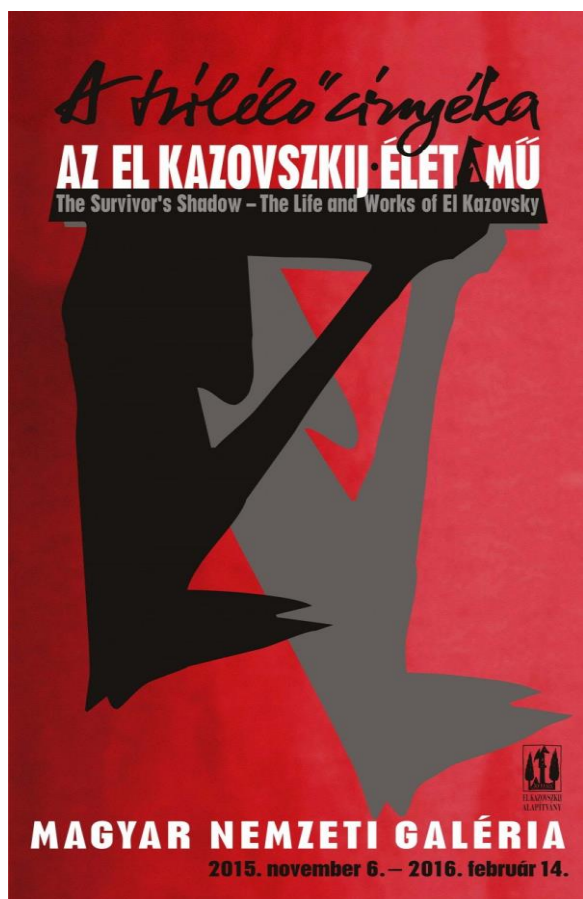


El Kazovszkij kiállítás a Galériában

A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij-élet/mű

2015. november 6. - 2016. február 14.

Kurátorok: Jerger Krisztina, Rényi András, Százados László



Ezeröttszáz négyzetméteren csaknem négyszáz mű, festmény, grafika, installációk, objektok, színpadi kellékek és személyes tárgyak láthatók a tárlaton. A kiállítás 19 sorszámozott és megcímzett tartalmi egységre tagolódik, amelyről a Rényi András által jegyzett tárlatvezetőből tájékozódhatunk. A 3-as számú a „Vetett árnyékok” címet kapta, amely

együttal a kiállítás címét is értelmezi. Az „árnyék” szó az idősebb **Plinius** *Historia Naturalis*-ának harmincötödik fejezetére utal, ahol **Butadés** fazekasmester lányáról esik szó, aki a háborúba, és talán a halálba induló szerelmének fáklya-fénynél falra vetülő árnyékát rajzolta körül, hogy majd földidézhesse kedvesét a távollétében is. A kiállítás címe is erre az árnyékra utal. Azt hangsúlyozza, hogy a tárlat El Kazovszkij alakját és művészetét a maga eleveenségében és nem a múlt lezárt részeként akarja megidézni.

A rendezés nem határoz meg bejárési útvonalat, inkább arra ösztönöz, hogy a labirintusszerűen berendezett térben járva idézzük fel, ismerjünk rá El Kazovszkij művészetének sokszínűségére, összetett karakterére. Az utolsó termekben pedig személyes életének dokumentumaival, tárgyaival találkozhatunk.



A tárlat kezdete a vörösmárvány múzeumi szárny alsó szintjén rekonstruált *Dzsapanoptikumok* (1977–2001) gigantikus monumentumai, a nagy műcsarnoki performansz teljes díszlete és egy óriási, fekete vándorállat-szobor. Feljebb, a vetítőben láthatjuk is **Éry Kovács András** filmjét, amely a 2001-es Merlin Színház-i performanszról készült. Látjuk a historikus jelmezekbe öltöztetett szereplők félig élőképszerű, félig színpadi előadását klasszikus irodalmi és zenei aláfestéssel. Androgün figurák, rizsporos parókás rokokó dámák, túllruhás balerinák, erotikus maszkok, neccharisnyák, tollak jelenítik meg El Kazovszkij világának széttartó, mégis egységessé összeálló elemeit a görög mitológiától, a 18. századi libertinizmustól az undergroundon át a punkig és a campig.





A performansok megjelenítik élet- és művészetfelfogásának lázadó, szenvedő és egyúttal kegyetlen arcát, az áldozattá kényszerítés és az áldozattá válás léthelyzeteit. Az előadásokon ő is szerepelt, leggyakrabban tigrismaszkos jelmezében irányította a szereplőket, akiket pusztán testekként kezelt, hiszen a performans kegyetlen játék, amely az eltárgyasítás, az életre keltés és a fétissé változtatás örökös körforgásáról szól. Ebbe a körforgásba torkollik El Kazovszkij értelmezésében minden vágy az emberi kapcsolatok teljessége iránt.



"A Dzsán-panoptikum egy általam alapított ünnep volt, ünnepi játék, egy konkrét esemény emlékére és rituális megünneplésére. Olyan, mint az isteneknek szóló áldozatbemutató" - nyilatkozott performanszáról El Kazovszkij. Hogy mit ünnepelt a művész? Dzsán, a szerelmét, világának, mítoszának középpontját, és a vágy beteljesülésének filozófiai lehetetlenségét.

A kiállítás további részeinek kiindulópontja az a szoba, amely egyfajta szentély Dzsán számára (2. *Az ősesemény*). A teremben hangsúlyosan szerepel egy 1975-ös dátum. Ekkor találkozott a festő a tizenkilenc éves török-magyar fiatalemberrel, Dzsánnal, vagyis **Can Togay**-jal, akibe beleszeretett. Az időközben sokoldalú művésszé (elismert filmrendező, forgatókönyvíró, költő) vált férfit a kiállítás apropóján kifaggatták a Kazovszkijjal való kapcsolatáról. Vallomása e helyiségben tekinthető meg.

El Kazovszkij 1975. január 15-én találkozott **Can Togay Jánossal**. Csupán pár napig voltak együtt, El Kazovszkij azonban kozmikussá, mitikussá növesztette ezt az érzést. A festő ekkor még főiskolás volt, **Can Togay** pedig 19 éves.

Az életrajzi elemekkel berendezett terek közül fontos, és a Dzsán mítoszhoz kapcsolódik a „görög testek terme” is, ahol egy ókori görög torzó római másolatával találkozhatunk (El Kazovszkij művészettörténész édesanyja révén gyerekkorától rajongott a görög szobrászatért), és mintegy erre rímelve egy gipsznyomat és pár aktfotó látható itt egy kendővel betekert fejű fiatal férfiről. Nála az élő ember és a gyönyörű tárgyak egymásba átalakuló jelenségek. El Kazovszkij pedig olyan kétarcú Pygmalion, aki hol tárgyiasítja az eleven embereket, hol életre kelti a szoborszerűvé változtatott testeket. A Dzsán panoptikumok előadásain is így tesz: tárggyá, biodíszletté fokozza le a szereplőket, hogy majd később fétissé emelje őket.



EK: Szerintem a képekhez nem jutunk közelebb az alkotó megismerése által. De egy emberi karakter megismerésében új szempontokhoz juthatunk. Először azt kell megemlítenem, hogy mi az, ami engem meghatároz, illetve meghatározott a kezdet kezdetén. Az esetem eléggé különleges, sok szempontból arra épül az életem, amivel együtt születtem, arra a tényre, hogy transzszexuális vagyok. Mégpedig abból a fajtából, ami egyáltalán nem látszik. (...) Az én helyzetem más, mert egy számomra furcsa "női" testben élő férfi vagyok, s hogy a dolog még bonyolultabb legyen, olyan homoszexuális férfiember vagyok, aki számára a vonzerőt a

nagyon lányos, fiatal fiúk jelentik, akiket én tulajdonképpen nőknek látok, és mint nőket szeretem.

El Kazovszkij kéréseivel tabudöntései nem csupán a 70-es évek Magyarországnak politikai kényszerekkel életben tartott korlátait kezdték ki, hanem szinkronban voltak a korszak lázadásainak új utakat kereső irányzataival. Ekkorra ledőlnek a magas kultúra és a popkultúra határai, az elefántcsont-torony és a csatorna lázadói találkoznak a kiüresedett értékek tagadásában, Pygmalion találkozik a Sex Pistols-szal, **Sid Viciousszel**, a punkkal és a camppelel. El identitásválasztása is ezt a korlátatlanságot vállalja. Ezeknek a kulturális és életformabeli találkozásoknak a dokumentumait a kiállítás végén ismerhetjük meg.

EK: Nem érdekelnek festészeti problémák. Ebből a szempontból nem vagyok "normális" festő. Persze nagyon erősen hat rám a szín, a látvány, de a szöveg, a szó valószínűleg többet jelent. Verbális eredetűek a képeim is, mondatokból vagy szavakból születnek, s a szín az, ami elemi módon, tulajdonképpen öntudatlanul kerül bele.





Színvilága a fauve-okéval és az expresszionistákéval rokon, a kompozíció gyakran a Neue Sachlichkeitre hajaz, míg a szimbólumvilága a szürrealistáké, de nem az automatikus írás képi változatát keresőké, inkább **Chiricchóé**, illetve a mítoszokban gondolkodó mexikóiaké, mint **Remedios Varo** vagy **Leonora Carrington**, vagy a színpadon **Jodorowsky** performanszainak látványvilága. És természetesen **Vajda Lajostól Bálint Endrén át Ország Liliig** számos, a szürrealizmushoz is köthető magyar festő világa.



Jodorkowsky: A Szenthegy (1973)



Alejandro Jodorowsky és Leonora Carrington: Penelopé (performansz, Mexico City 1957)



Remedios Varo: Oozlum madár

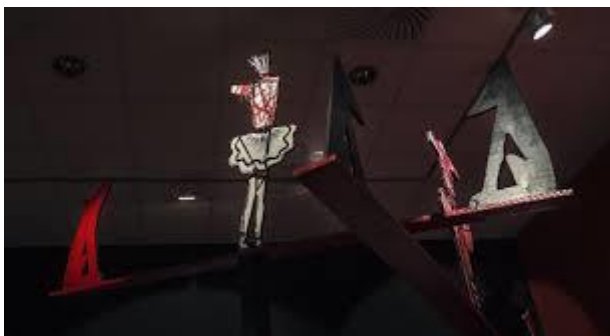


Kentaur torony

Bár kétségtelen, hogy El Kazovszkij alakzatai, figurái is mitikusak, filozofikusak, szimbólumsorokat alkotnak, a festészet nyelve nem a boschi nyelv rokona, sokkal közelebb áll egy poszt-nonfiguratív festészet látásmódjához.

Művei közül talán a legizgalmasabbak az objektok, a megkötözött vándorállat-reliefek, önszimbólumok, sorsszimbólumok, minioltárok, doboz-objektok, az összegyűjtött plüssfigurák vagy a **Vajda Lajos**-művekre épülő képregényszerű kollázsok, amely a dada

szemléletének és kulcsfogalmainak, az objektnek, a talált tárgynak az átértelmezése egy saját mítosz megteremtésének közegében.



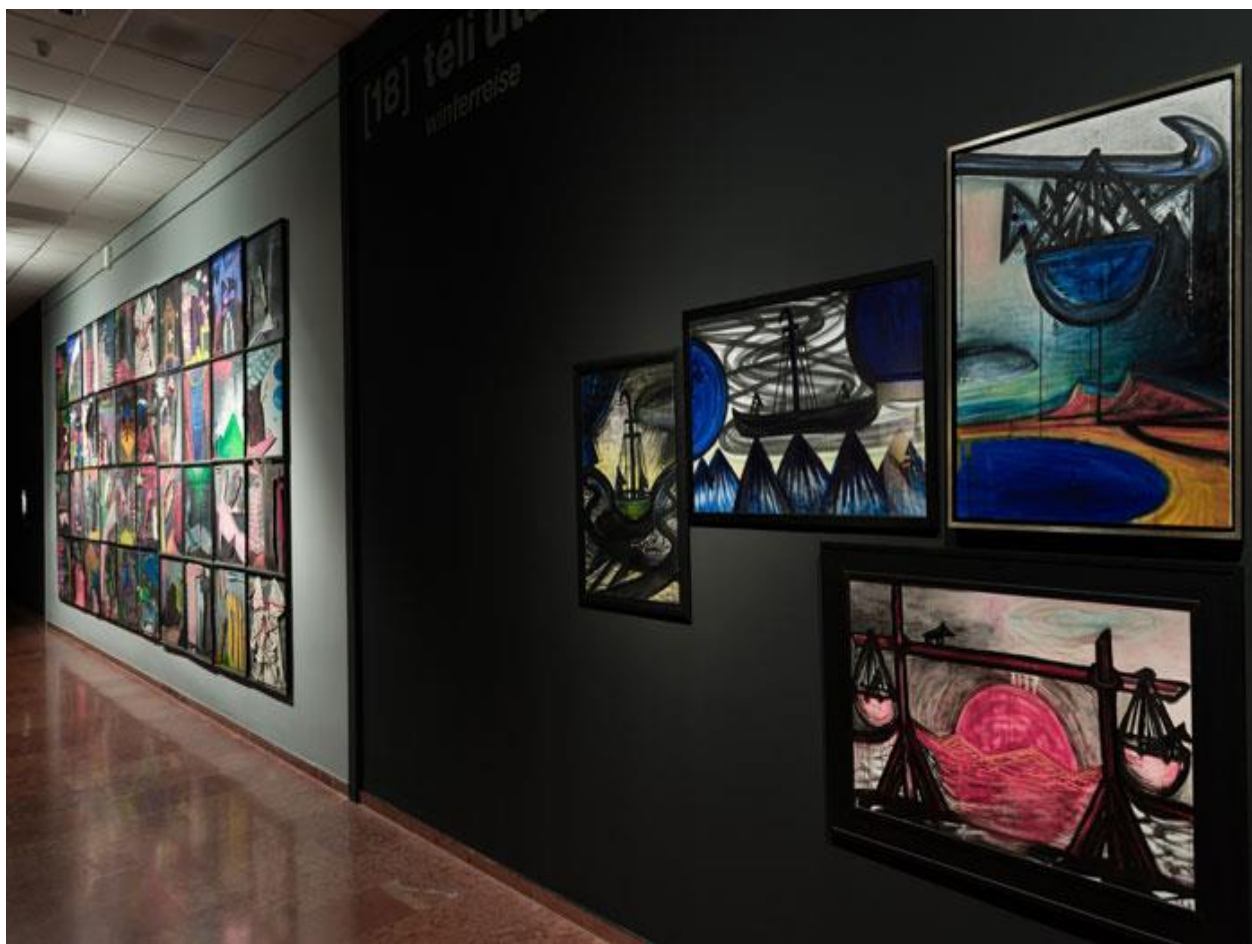
a

A tárlat egyik kuriózuma a „white cube”, amely a művész néhány képét hagyományos elrendezésű és megvilágítású tárlati környezetben mutatja be. A látogatók tesztelhetik, hogy a művek miként érvényesülnek ebben a közegben. Ennek éppen az ellentétét jelenti a képek ikonosztáz-szerű egymás mellé rendezése, ahol a motívumok variációi egymásra rímelve hoznak létre új jelentéssíkokat.



Utolsó képein új motívumvilágot, új szimbólumokat láthatunk. A „téli utazás” darabjain gyakran feltűnik a hajó és a mérleg, amelyeket a halálra készülődés hívott elő.





Ikonosztáz és a Téli utazás képei

Lezárásként a kiállítás bemutat egy **punk-camp-szubkultúra tárgyegyüttest**, ahol a tárlat rendezői felvonultatják El Kazovszkij személyes tárgyait, felidézik azt a kulturális közeget, amelyben a művész otthon érezte magát. Párducpettyes bundára húzott farmermellény, punk lemezek, underground költők, kitűzőkkel kidekorált, felhajtott ingujjú zakók, szegekkel kivert övek, bakancsok, a *Sex Pistols* basszusgitárosa, **Sid Vicious** poszterei, kitűzői láthatók itt.





A **David Bowie** iránt érzett rajongása külön szeparét kapott, de van mozi szoba is, ahol a kedvencei, **Derek Jarman** és **Fassbinder** filmjeiből vetítenek részleteket.



Ennek a világnak a hazai szereplői közül El Kazovszkij többekkel kapcsolatban volt, így **Király Tamás** *New Art Studio* punk butikjában is gyakran megfordult. Az ő egyedi kitűzőit hordta, ruháit bemutatta. Fellépett a *Fölőspéldány* költőinek-íróinak prózakoncertjein.



Fölőspéldány tagjai: Bernáth(y) Sándor, El Kazovszkij, Györe Balázs, Kemenczky Judit, Kőbányai János, Temesi Ferenc, Szilágyi Ákos, Szkárosi Endre

Az orosz hátsószoba a szülei és nagyszülei világát idézi fel. Apja Fehéroroszországból, anyja Nyugat-Szibériából származott. Apja fizikusprofesszor, anyja művészettörténész. Anyja második férje magyar volt. El Leningrádban született, majd Nyugat-Szibériában élt, és 16 éves korában költözött Magyarországra. Kétnyelvű volt. A verseit oroszul írta, amelyek magyar fordításban is megjelentek.



Ludwig Goes Pop + The East Side Story

Pop art a Ludwigban

Ludwig Múzeum

2015. október 09. - 2016. január 03.

Koncepció: Timár Katalin

Kurátorok: Bradák Soma, Popovics Viktória, Timár Katalin

„Minden Coke azonos és minden Coke jó. Liz Taylor tudja, az elnök is tudja, a tróger is tudja, és ezt te is tudod.” (Andy Warhol)



LUDWIG
GOES
POP +
THE
EAST
SIDE
STORY

Kiállító művészek: Altorjai Sándor (HU), Altorjay Gábor (HU), Bak Imre (HU), Juraj Bartusz (CS-SK), Birkás Ákos (HU), Peter Blake (GB), Boris Bućan (YU-HR), Csutoros Sándor (HU), Radomir Damnjan Damnjanović (YU-BIH), Allan D'Arcangelo (USA), Jim Dine (USA), Stano Filko (SK), Vera Fischer (YU-HR), Galántai György (HU), Tomislav Gotovac (YU-HR), Gulyás Gyula (HU), Gyémánt László (HU), Raymond Hains (F), Richard Hamilton (GB), Al Hansen (USA), David Hockney (GB), Hopp-Halász Károly (HU), Robert Indiana (USA), Sanja Iveković (YU-HR), Zmago Jeraj (YU-SLO), Boris Jesih (YU-SLO), Jasper Johns (USA), Dragoš Kalajić (YU-SRB), Keserű Ilona (HU), Kismányoki Károly (HU), Běla Kolářova (CS-CZ), Julius Koller (CS-SK), Konkoly Gyula (HU), Korniss Dezső (HU), Nikola Koydl (YU-HR), Körösényi Tamás (HU), Natalia LL (PL), Lakner László (HU-D), Jean-Jacques Lebel (F), Roy Lichtenstein (USA), Richard Lindner (D-USA), Janez Logar (YU-SLO), Juraj Meliš (CS-SK), Alex Mlynářčík (CS-SK), Claes Oldenburg (USA), Dušan Otašević (YU-SRB), Paizs László (HU), Neša Paripović (YU-SRB), Miša Pengov (YU-SLO), Pinczehelyi Sándor (HU), Marko Pogačnik (YU-SLO), Robert Rauschenberg (USA), Mimmo Rotella (I), Rudolf Sikora (CS-SK), Siskov Ludmil (HU), Leonid Šejka (YU-SRB),

Szenes Zsuzsa (HU), Szentjóby Tamás (HU), Joe Tilson (GB), Tót Endre (HU-D), Milena Usenik (YU-SLO), Vilt Tibor (HU), Wolf Vostell (D), Andy Warhol (USA), Tom Wesselmann (USA), Jurry Zielinski (PL), Jana Želibská (CS-SK)

Aachen, Köln és Bécs után Budapesten nyílt meg a pop art korszakának művészetét bemutató kiállítás, kiegészülve a 60-as, 70-es évek kelet-közép-európai alkotóinak műveivel. A kiállítás címe is bővült: *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*.

A tárlat ezzel a kettős fókusszal lehetővé teszi, hogy egyrészt bemutassa a pop art amerikai (és nyugat-európai) alkotóinak műveit, másrészt, hogy elhelyezze ebben a kontextusban a korszak kelet-közép-európai, a pop arttal rokonítható törekvéseit.

A kiállítás amerikai és nyugat-európai anyaga a Ludwig Múzeumok gyűjteményeiből állt össze, az alapítók ugyanis a 60-as évektől kezdve elkötelezett vásárlói voltak az irányzat műalkotásainak. Ez a tény részben a tárlat korlátait is kijelöli. Ugyanis a pop art kezdetének történetében oly fontos szerepet játszó brit alkotók korai művei (40-es évek vége, 50-es évek eleje), még jelzésszerűen sincsenek jelen.

A pop(ular) art először Nagy-Britanniában jelent meg, és a dadaizmusból, az absztrakt expresszionizmusból és a szürrealizmusból építkezett. Nagy hatású, korszakot meghatározó stílussá mégis az 50-es, 60-as évek fordulóján lett Amerikában, ahol a jóléti és fogyasztói társadalom először vált nagy tömegek életét meghatározó valósággá. A középosztályosodás, az alacsony munkanélküliség, a kiépülő autópályák, a kedvező hitelekkel elérhető autók, családi házak, az olcsó tömegcikk a ruházatkodástól a háztartási gépekig új életminőséget teremtett az amerikaiak tömegeinek.

A tömegtermelés és a tömegfogyasztás átalakította a tárgyi világot, a dizájnt, a hirdetések, plakátok, kirakatok képi nyelvét. Harsány, színes, azonnal felfogható vizuális üzenetek hívták fel a figyelmet az árucikkekre. A fogyasztás vált a gazdaság motorjává.

A 20-as, 30-as évek világválsága, majd a világháború után a béke, a gazdasági boom, a biztosabb megélhetés, a több szabadidő megnövelte a szórakozás iránti igényt is. A filmek, musicalek, a televízió, a sztárok, a rock and roll, a popzene százmilliók életét alakította át, töltötte ki. A korszak új vizuális művészete a tömegkultúra harsány nyelvén kezdett beszélni, elvetette az absztrakciót, a látható valóságra összpontosított, és ezt a nyelvet bevitte a művészet „szentélyei”-be, a galériákba is.

Andy Warhol, a pop art emblematikus alakja, annál is könnyebben tehette ezt, mert maga is jól képzett és sikeres reklámgrafikus volt, és nem is keveset keresett e tevékenységével. A pop-életérzés lényegét is pontosan fogalmazta meg **„Minden Coke azonos és minden Coke jó. Liz Taylor tudja, az elnök is tudja, a tróger is tudja, és ezt te is tudod.” (Andy Warhol).**

Az új életstílus, gondolkodás, ízlés ugyan koránt sem tüntette el a társadalmi különbségeket, de számos vonatkozásban csökkentette azokat. Nemcsak ugyanazt a kólát itták szegények és gazdagok, de ugyanazokat a filmeket nézték, ugyanazokért a sztárokért rajongtak, ugyanazt a zenét hallgatták, sőt az utcai ruházatuk is hasonló volt. Kétségtelen, hogy erre nem sok példa akadt a történelemben, hacsak nem a felsőbb osztályok megsemmisítését követően. De ami azután következett ezekben a társadalmakban, az egyenlőség volt a nélkülözésben (kivéve persze „a még egyenlőbbek”-et).

A pop art ennek a fogyasztói bőségnek a közegében született, és arra törekedett, hogy megszüntesse a szakadékot a tömegkultúra és a magas kultúra között.

Az amerikai pop art első nagy nemzedéke nem politizált, leképezett, megjelenített. Olyan eszközöket használt, mint a reklámok, kirakatok, árucikkek, képregények: harsány színeket, frontális ábrázolást, szitanyomatot, szerialitást. Ahogy **Roy Lichtenstein** írja a hatvanas évek elején: „*Ami nekem igazán tetszik a jelenlegi kereskedelmi célú művészetből, az az erő, az őszinte agresszivitás, a lerohanás, amiket ebben az új, industrializált társadalmunkban a reklámok hordoznak.*”

Elfelejtjük, hogy ez a művészettelfogás nem új. Az avantgárd irányzatok többsége már a 20. század első évtizedeiben szakított a művészet exkluzivitásával, tömegművészetet akart teremteni. A **dada** átértelmezte a határvonalat művészet és valóság, exkluzív és hétköznapi között. A **konstruktivizmus** olyan terekben, városokban, épületekben gondolkodott, amely modern lakókörnyezetet teremt mindenki számára, az **új tárgyiasság (Neue Sachlichkeit)** minden metafizikát, romantizálást száműzött művészettelfogásából.

A **Bauhaus William Morris Arts and Craft** koncepcióját az avantgárd művészetszemléletére alapozva újította meg, **Kandinszkij, Moholy Nagy, Klee, Mondrian, Doesburg**, az *absztrakt expresszionizmus*, a *Neue Sachlichkeit* és a *konstruktivizmus* stílusában hozott létre összművészetet a ház építészeti stílusától a belsőépítészetig, a bútorok, berendezési és használati tárgyak dizájnjáig,

Az avantgárd, ellentétben a pop arttal nem merített a kommersz formavilágából, épp ellenkezőleg, *az avantgárd hatott a reklámra, a dizájnrá*. A tízes évek végétől a plakátok, reklámok, hirdetések, ipari formatervezés Európa szerte az avantgárd hatását mutatja.

Azok a művészettörténészek, kritikusok, akik vagy a konzumtársadalom apologetáinak tekintik a pop art első nemzedékét, vagy mentegetik őket e váddal szemben, a korszak jellemzőinek regisztrálásánál fontosabbnak tartják pozicionálásukat rendszerkritikus értelmiségiként. A jobb és baloldali elfogultság egyaránt zsákutca. A tény ugyanis az, hogy a 2. világháború után, de különösen a mccarthyizmus vége és 68 között Amerika, és vele együtt **a kapitalizmus a fénykorát élte**. A fogyasztói társadalom okozta eufória, a jólét, a színes, mozgalmas élet széles néprétegeket ragadott magával. Ez volt a pop art kiteljesedésének időszaka. Kár erre az időszakra rávetíteni a vietnámi háborút követő kiábrándulást.

És itt térjünk vissza egy pillanatra **a kiállításon elhanyagolt kezdetekre**. Arról, hogy a háborúban szétrombolt, éhező, még a Marshall-terv dübörgése előtti Európa hogyan látta Amerikát, először a brit pop art alapítói tudósítanak. Legpregnansabban **Eduardo Paolozzi**, aki az Európában szolgáló amerikai katonák magazinjainak látványvilágától megérintve készítette kollázsait:



Eduardo Paolozzi: Real Gold (1949.)

A *Real Gold* egy dobozos sörmárka, amely a kép jobboldalán, az autó fölött látható, a mű címeként az új korszak, az új életforma regisztrálásaként is értelmezhető, ha tetszik, egyszerre ironikusan, hitetlenkedve és vágyakozva.

A *Meet the People* c. alkotása már szinte mindent tud arról, ami majd tíz-tizenöt év múlva az amerikai pop art főbb motívumai lesznek a konzervdoboztól a Micky egérig, a tökéletes frizurájú hölgytől az árubőségig:



Eduardo Paolozzi: Meet the people 1948.

Vessünk egy pillantást **Paolozzi** egy harmadik, a negyvenes évek végén készült képére is, az *It's a Psychological Fact Pleasure Helps your Disposition* 1948. („Pszichológiai tény, hogy az öröm (élvezet) javítja a közérzetet”). Ez a kép ugyanis látvánnyá teszi a két világ közötti különbséget: milyen a fogyasztói, a jóléti társadalom beköszönte előtti és utáni élet egy háziasszony szemszögéből.



Eduardo Paolozzi: *It's a Psychological Fact Pleasure Helps your Disposition* 1948.

Paolozzi képei emlékeztethetnek mindenkit arra, hogy mennyire anakronisztikus visszavetíteni a fogyasztói társadalom elutasítását arra az időszakra, amikor a pop art kialakult. Jól emlékszem, hogy 56-ban Amerikába emigrált rokonom egy fényképet küldött haza 58-ban, bizonyítandó, hogy milyen házas. A fotón egy tányért törölget. Ami szíven ütött, az a konyha volt. Épp úgy nézett ki, mint Paolozzi képének felső részén. Sci-fi volt a szemünkben.

1968 után persze új korszak kezdődött, amely már nem tette lehetővé a reflektálatlan rácsodálkozást a fogyasztói társadalomra. Kivéve persze a vasfüggöny mögött, ahol az emberek hitetlenkedve nézték, mi bajuk van ezeknek odaát jó dolgukban. A kelet-közép-európai lázadások Berlinben, Budapesten, Varsóban, Prágában a szovjet rendszer ellen törték ki, ahol a foglyul ejtett népek a politikai elnyomás mellett még a hiánygazdaságtól is szenvedtek. A nyugati baloldal eközben az orosz diktatúrával rokonszenvezett, az amerikai imperializmust gyűlölte, és elfogadta még a magyar forradalom véres leverését is. No, már a prágai tavasz eltiprása és a Jaruzelski-féle szükségállapot nekik is sok volt.

A pop art első nemzedéke átélte és regisztrálta a jólét és szabadság eufóriáját, de nem állítható, hogy ne látott volna a csillogó felszín mögé. A tobzódás az új látványvilágban, életformában nem jelentette azt, hogy nem éltek a paródia vagy az ironia eszközével, csak ezt nem a groteszk módszereivel tették, hanem gyakran a tökéletesség túlhajtásával, a pompázatos tárgyak kérészéletű dicsőségének és pusztulásának bemutatásával.

Tom Wesselmann *Tájkép IV.* (1965) c. festménye jó példa a tökéletességet hazudó reklámok képi világának látszólag elfogadó, valójában ironikus megidézésére.



Tom Wesselmann: *Tájkép IV.* (1965)

Már a cím is ironikus. A tájképnek nevezett tér nagy részét egy személyautó tölti ki. A természet csupán távoli háttér. Az élvezet maga az autózás. A képen minden éppen annyira művi, mint egy magazin reklámjain. Az autó szinte lebeg a mennyei kékben. Az ég is kék, a

víz is kék, az út is kék, mintha az autóban ülők a mennyei boldogságban úsznánk. A jacht nagyságú kocsik szinte száll. A nő fiatal, babaarcú, szőke, kékszemű és piros ajkú, fürtjeit a szél sem borzolja. Mi lehetne ennél tökéletesebb?

Íme, elég kissé túlhajtani a tökéletességet, hogy látható legyen a hazugság, a giccs, akár egy turistákat csalogató képeslapon.

Az elfogadás és az ironia határa gyakran összemosódik. **Andy Warhol** a fényképszerű hűséggel megalkotott konzervdobozai vajon az új valóság, a célszerűség esztétikája előtt tiszteleg csupán? Vallja vagy imitálja, hogy műve csak annyira egyedi, mint egy konzervdoboz dizájnja? Az 1962-es sorozat 32 darabból áll négy sorba rendezve, soronként nyolc képpel. A *Campbell-levesek* ekkor 32 féle ízesítésben voltak kaphatók. Az egyes dobozok képei szitanyomattal készültek, és csupán az ízesítést feltüntető szövegben különböztek egymástól. Egyes kritikusok a „megemlést” érzékelik benne, és modern ikonosztáznak látják **Warhol** művét, ahol a képek épp úgy frontálisan helyezkednek el, és alkotnak sorozatot, ahogy a pravoszláv és a görög katolikus templomokban.



A megállapítás nem egészen alaptalan, **Warhol** ugyanis görög katolikus családban nőtt fel. A görög katolikusok főként Kelet- és Kelet-Közép-Európában Rómához tartoztak, bár rítusuk bizánci volt, szertartásaik nyelve pedig ógyházi szláv. Templomaikban ikonok és ikonosztázok állnak, mint az ortodox egyházakban. Pittsburgben és a keleti part középső részén, ahol Warhol született, már a 19. század végén több mint kétszázezer görög katolikus élt számos templommal, egyházközséggel.

A Campbell-dobozok volt **Warhol** első műve, amellyel bejutott a galériák exkluzív világába. Ettől fogva művészként, nem reklámgrafikusként tartották számon. Ez **Roy Lichtenstein**nek a képregények stílusát idéző műveivel már hamarabb sikerült.

Az 50-es, 60-as évek amerikai valóságából a sztárkultusz is fontos szerepet kapott a pop művészetben. Így lettek műalkotások, szeriális szitanyomatok témái **Marilyn Monroe**, **Liz Taylor**, **Elvis Presley**, **John Lennon**, **Mick Jagger**, a **Beatles** és más sztárok.

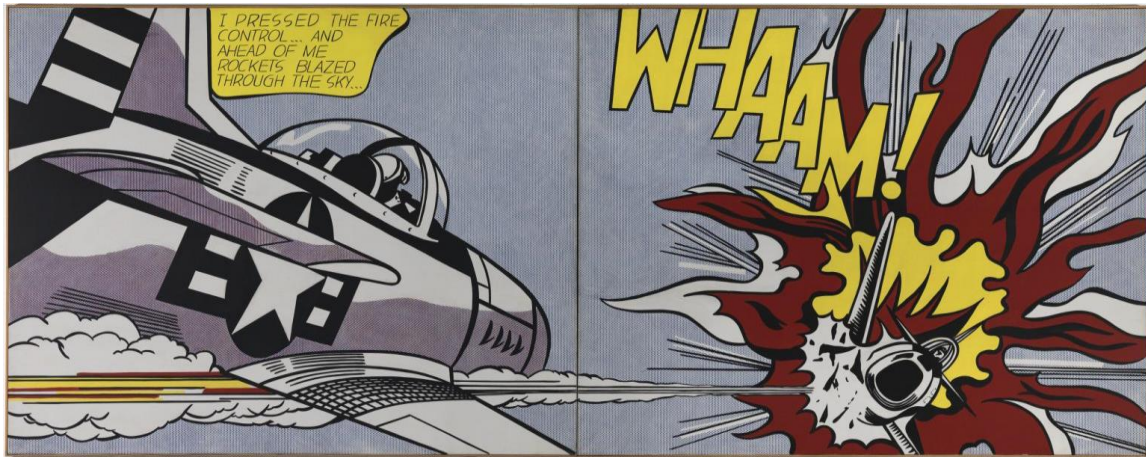


Andy Warhol: Single Elvis (1964)



A kiállítás bemutatja a pop art emblemikus művészeinek (**Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Tom Wesselmann**, stb.) ikonikus műveit, de a kevésbé ismert kiváló alkotókat is, mint **Allan D’Arcangelo** vagy **Richard Lindner**, valamint az irányzat európai képviselőinek (**Peter Blake, Richard Hamilton, David Hockney, Mimmo Rotella**) munkáit is.

Roy Lichtenstein leghíresebb művei a képregények stílusában készültek, vastag kontúrokkal, keverés nélküli alapszínekkel, vastag betűs feliratokkal és buborékokba írt szövegekkel.



Az olcsó nyomatokra jellemző raszterpontokat felnagyítja. Ezzel is jelzi az ábrázolásmód idézet voltát. Az ironikus felhangot nyomatékosítja, hogy a pontok a szobrain is megjelennek.



Fej kék árnyékkal (1965.)

Vickyt és M-Maybe-t, két képregényhőst mindenki ismeri. Sokak szerint olyan híresek, mint *Mona Lisa* (amelyet Warhol több ízben poposított).



Roy Lichtenstein: Vicky és M-Maybe

A konzumtársadalom látványvilágának adaptálása sokféle a pop art első nemzedékének műveiben. **Claes Oldenburg** bármilyen anyagból, kidobnivaló hulladékból alkot mindennapi, banális használati tárgyainkra, élelmiszereinkre emlékeztető műtárgyakat, óriás hamburgert, kolbászt, fagyaltot. Piedesztálra (vagy oltárra) állítja a *Konyhai sütőt*, amelyet megpakol ételre megszólalásig hasonlító „szobrok”-kal. A művészi gesztus, amellyel értékpreferenciáinkat kezeli egyszerre hűvösen regisztráló, ironikus, humoros.

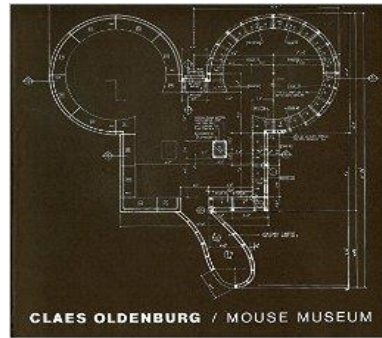


Oldenburg: Tűzhely



Két Cheesburger

Mivé lesznek a nagy bőséggel ránk zúduló tárgyak? Egy óriásira méretezett panoptikum (szemétdomb, ócskapiac) formájában mutatja be **Oldenburg** ezek gyors és groteszk metamorfózisát, az elhasznált tömegtárgyak sorsát. Túlméretezett installációja az *Egérmúzeum*, amely 385 tárgyat halmoz fel egy sötét labirintusban, a dada ethosza nélkül, a fölöslegesség felmutatásának humorával és rejtett lírájával.



Az Egérmúzeum bejárata és alaprajza

A harmadik emeletről lepillantva látható, hogy a labirintus valójában Miki Mouse alakú, és azt sugallja, hogy kényszeres tárgyhalmazók vagyunk, mint az egerek vagy a hangyák. Mindent behurcolunk a lakhelyünkre.



Egérmúzeum felülnézetből és belülről

Oldenburg, míg rajtunk ironizál, szívesen szolgáltat elégtételt tárgyainknak. Köztéri alkotásait biztosítótű, ruhacsíptető, fagylalt, ásó, harapófogó, csavarhúzó, csákány vagy almacsutka alakúra formálja:



A tömegcikknek fogyasztása azonban nem csupán tárgyi világunkra terjed ki, hanem maga alá gyűri a tájékozódás - tájékoztatás területét is. Nem véletlen, hogy számos műalkotás a **tömegmédi**a, a **bulvársajtó** manipulatív és bombasztikus eszközeit idézi, azokra reflektál.

Ilyen **Andy Warhol** *Halál és katasztrófák* sorozata. A *129 halálos áldozat* című művén egy bulvárlap monumentálisra nagyított címlapja látható, amely egy repülőgépszerencsétlenségről ad hírt olyan bombasztikusan, hogy az garantálja a lap eladását minél nagyobb példányszámban. (A megbízható tájékoztatás iránti igényt nem ezek a lapok elégítik ki.) Hasonló témát ábrázol a *Zöld autóbaleset*, és némileg absztraktabb formában a *Narancssárga autóbaleset* is.





Andy Warhol: 129 halálos áldozat 1962.

Warhol: Narancssárga autóbaleset 1963.

A kétezres évek elejéig kellett várni, hogy a művészetkritika ráébredjen, **Andy Warhol** életműve nem egyszerűen a konzumtársadalom reklámjain élősködő parazitaművész (*We don't steal, we transfer*"), hanem szinte enciklopédikus leképezése korának a gomba alakú atomfelhőtől az egy és kétdollárosig, **Jacky Kennedytől** a déli államok néger-lincseléseiig, **Che Guevarától Mao Ce-tungig**. Ami pedig a „lopást” illeti, a megújulásnak gyakran vannak külső forrásai. Ki állítaná, hogy **Picasso** vagy **Matisse** lopott, mert inspirálóan hatott rájuk az afrikai törzsi művészet.

A kiállítás megteremti a lehetőséget annak, hogy összehasonlítsuk a pop art korszakában született nyugati és kelet-közép-európai műalkotásokat. A *tematikus termek*, szekciók módot adnak erre az összevetésre. A témák hol **köznapiak** (*Csak férfiaknak, A szerelem terme, Katasztrófák, Asztronauta, Ipari termékek*), hol **metaforikusak** (*Füst, Munkás, Besorolt emberek, Tárgyak számlálása*), hol **allúziók, idézetek** (*Picasso győzelme, Rózsaszál, 1968, Satisfaction, Ugarragu*), hol **műfajok** (*Objektek*), de nem tudományosan rendszerezők, inkább intuitívak. Ez arra utal, hogy maga a kutatás is az elején tart.

Ami alapvető különbség a két térség között, hogy a kelet-közép-európai művek nem a fogyasztói társadalom közegében születtek, az őket körülvevő valóság ellen lázadtak, egy ellenkultúra szereplői voltak. Nem mutatkozhattak meg nemzetközi szinten, sőt többnyire otthon is a tiltott vagy az alig tűrt alkotók voltak, így természetes, hogy műveiknek mindig volt politikai üzenetük is. A művészet mibenlétének, eszközeinek újrafogalmazásában a pop artnak is volt számukra (más irányzatok mellett) inspiráló hatása. Így ebben a nemzetközi kontextusban a szinkronitást és aszinkronitást egyaránt regisztrálhatjuk.

A volt Jugoszlávia területéről is számos műalkotást láthatunk a tárlaton, akiket nem választott el vasfüggöny a Nyugattól, de lengyel, cseh, szlovák (akkor még csehszlovák) és magyar művészek alkotásai is nagy számmal jelen vannak. A hazaiak közül az *Iparterv* név alatt működő csoport meghatározó alakjai, **Konkoly Gyula, Bak Imre, Tóth Endre, Keserű Iлона, Lakner László** több művel is szerepelnek, de olyan kiváló művészek alkotásai is

helyet kaptak, mint **Birkás Ákos**, **Korniss Dezső**, **Gyémánt László**, **Hopp-Halász László**, **Pinczehelyi Sándor**, **Galántai György**, **Szentjóby Tamás**.

A keleti és a nyugati művek közötti virtuális párbeszéd kézzelfogható példája **Joe Tilson** *Ízlelés* (1968–1969) című, hatalmas női ajkat ábrázoló munkája, amellyel szemben a lengyel konceptuális művészet kiemelkedő alakja, **Natalia LL** *Fogyasztói művészet* (1975) című sorozata áll.



Joe Tilson: *Ízlelés* 1968-69.



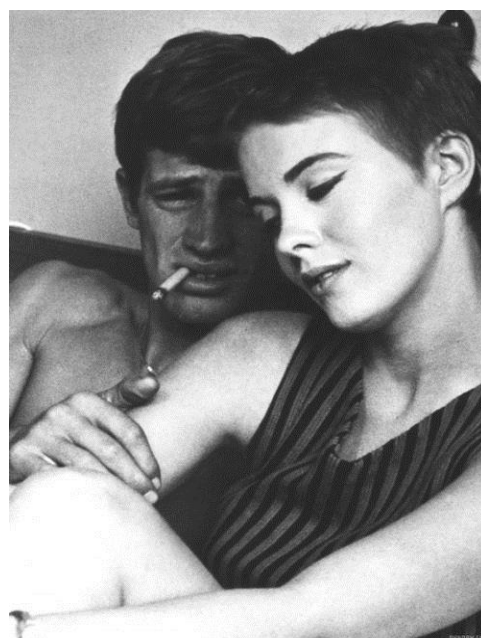
Natalia LL: *Fogyasztói művészet*
c. sorozatból (1975)

Tilson munkája felidézi **Marylin Monroe** arcképét, érzéki ikonográfiáját, magát a bálványt, egyúttal az erotikát is megjeleníti. Vele szemben a lengyel konceptuális művész, **Natalia LL** provokatív módon egy banánt ízlelgető fiatal lány fotóiból rakja össze képét (1975), amely egyszerre utal a szexualitásra és a kulináris vágyakra. Köztudott, hogy a szocialista hiánygazdaságban elérhetetlen volt a banán, de a kép egyúttal utalás **Warhol** banános képeire is. **Keserü Ilona** *Forma 3*. 1969. c. képe pedig egy vaginakompozíció, és amely még a fentieknél is direkter rímel **Tilson** munkájára. **Julius Koller** *Tulajdonképpen megjegyzés 2. (Anti-kép)* c. műve (1968) pedig mintha éppen az ellentétéként lenne értelmezhető. Egy nőalakot látunk egy szolid, hideg színezésű virágözön közepén (utalás talán a „flower power”-re, a hippy mozgalomra), a mosolya, a nyitott szája mégis hasonlóan kihívó.

A nyugati és keleti művek lépnek párbeszédbe *A szerelem terme* című tematikus egységben is. Itt látható **Stano Filko** ágyinstallációja a gumimatraccal. Mellette **Mimmo Rotella** **Godard** *Kifulladásig* című filmjének egy jelenetére emlékeztető alkotásával a képernyőn.



Stano Filko ágyinstallációja: *A szerelem szobája*, és a *Felfújható gumimatrac*.



Rotella: *A képernyő* (1965)

Belmondo-Seberg a *Kifulladásig* c. filmben

A közelben függ **Milena Usenik** két képe, a *Vonalkontraszt* 1975. és a *Rész és egész* 1971.



Pár lépésnyire pedig **Keserű Ilona** egyik leginkább pop artnak nevezhető munkája, a *Pár* (1967) látható, amely **Ringo Starr** és **Julie Christie** elképzelt ágyjelenetét jeleníti meg. A képen az arcokat kollázsszerű újságpapír-ragasztás helyettesíti (**Julie Christie**, és **Ringo Starr** újságból kivágott arcképe). A vegyes technikát a képre ragasztott művirágok nyomtatékosítják. A figurákat felülnézetből látjuk, így első pillantásra álló alakoknak tűnnek, mint Ádám és Éva az Édenkertben. A háttér egy ágy felülnézetéből.



Keserű Ilona: *Pár* (1967)

A mindennapi életet és a környezetünk tárgyi világát olyan alkotások idézik meg, mint a már említett **Claes Oldenburg** *Női fehérneműs pult* és *Tűzhely* című installációi. Velük kontrasztban áll **Leonid Šejka** műve, amely egy szelet kenyeret emel műalkotássá, és **Korniss Dezső** *Miska* kancsója. Jól érzékelhető, hogy életmódban, a mindennapi élet tárgyi világában a két világ milyen távol állt egymástól.

A különbség abban is megragadható, hogy a nyugati pop art művészei többnyire megmaradnak a pop keretek között, a kelet-közép-európai régió alkotói számos neoavangárd és posztmodern irányzat tanulságait is hasznosították.

A magyar kiállítók közül kétségtávon kívül a hetvenes évek óta Németországban élő **Lakner László** van jelen legmarkánsabban a tárlaton közel húsz alkotással. Emblematikus művei, mint a *Danae* vagy a *Metamorfózis*, a kiállítás fontos darabjai, de olyan, ritkán látott, közvetlen politikai utalásokat tartalmazó munkái is megtekinthetők, mint az 1956-os eseményekre reflektáló *Forradalmárok kivégzése* (1965) vagy a *Halottak az utcán* (1964).



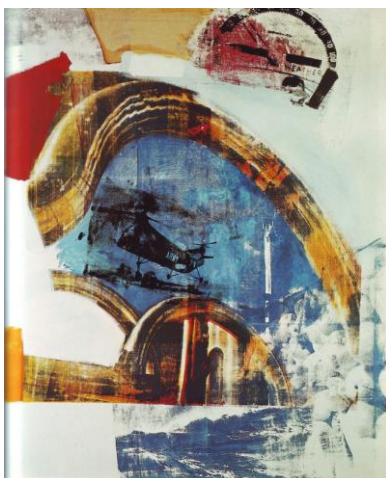
Lakner László: Forradalmárok kivégzése 1965.



Halottak az utcán (1964)

Lakner korai festészetére Robert **Rauschenberg** volt nagy hatással. **Rembrandt** festészete is komolyan foglalkoztatta. Ez jól látszik munkáinak súlyos, tömör anyagságán. De pályája különböző szakaszaiban hatottak rá a szürrealizmuson túl a neoavantgárd és posztmodern irányzatok, a konceptualizmus, a hiperrealizmus, az informel, az art brut és a kalligrafikus absztrakt is. A rózsza, a száj, a betű, a szám ismert motívumai Lakner képeinek. Számos technikát alkalmaz a tustól a szépián át a temperáig és az olajig, az asszemblázs, a rajz, a selyempapír is az eszköztárához tartozik, ahogy a figurális és az absztrakt ábrázolás is része művészetének.

Rauschenberg az 1964-es Velencei Biennálén mutatkozott be Európában, és lett az első amerikai festő, aki a külföldi művész nagydíját elnyerte. A Ludwig-gyűjteményben nincs sok képe, mert látványvilága távol esik a pop art legismertebb külsőségeitől. Alkotói módszere, látásmódja, stílusa, anyaghasználata összetett. A neodada, az absztrakt expresszionizmus, a neoavantgárd és a posztmodern számos eleme van jelen műveiben. Kompozíciói is összetettek, a kollázs, a „talált tárgyak”, különböző anyagok, utcai szemét, újságok fotói alkotják képei felületét.



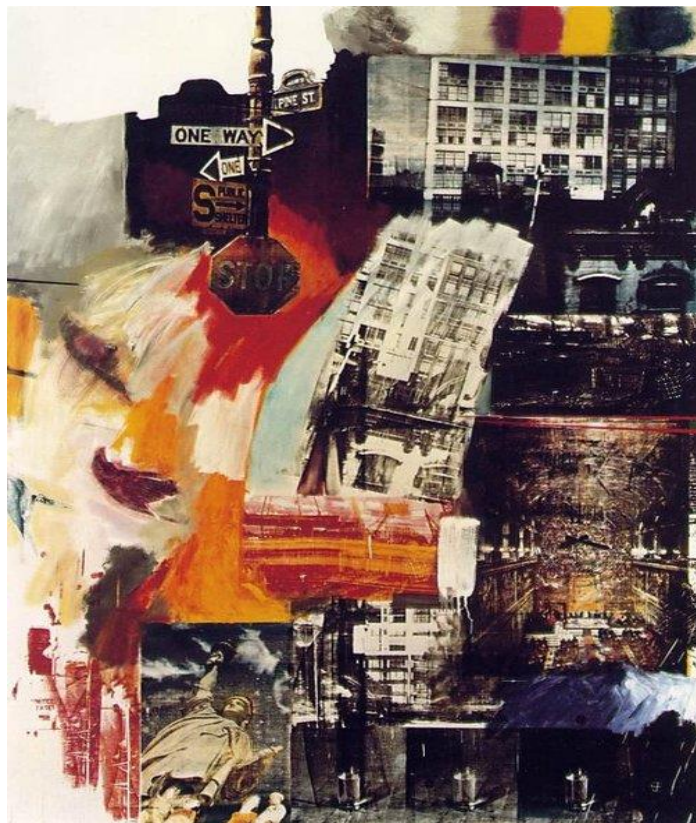
Rauschenberg: Sövény (1964)



Retroaktív II. (1963)



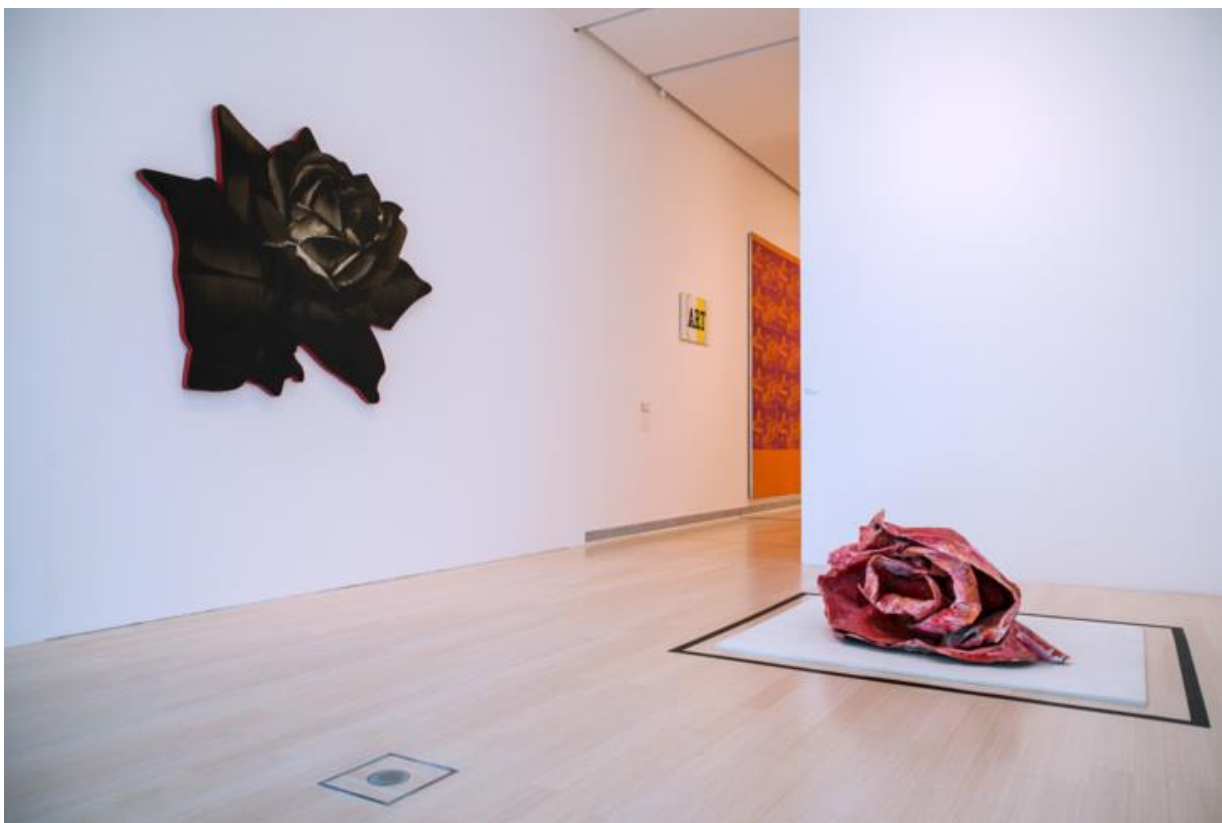
Ágy (1955)



Rauschenberg: Estate 1963

Az *Ágy* (1955) kompozíciója különösen érdekes, mert egyszerre installáció, szobor, festmény és montázs.

Visszatérve **Lakner** műveire, a **Rauschenberg** inspiráción túl a magyar avantgárd művészet számos sajátossága megfigyelhető alkotásain. a sötét, nehézkes, melankolikus, fájdalmas hangulat mellett a karcos hang és a kritikus mentalitás. Jól láthatók ezek a különbségek, ha például **Lakner** kézzel festett *Rózsa (Cikk-cakk)* (1969) című művét vagy akár a *Rózsák* (1969) sorozatát **Warhol** *Virágok-sorozata* (1964–65) mellé helyezzük. Ugyanígy érdemes összevetni **Konkoly Gyula** objektjeit **Claes Oldenburg** gigantikusra felnagyított vagy lommá silányodó használati tárgyaival.



Lakner László: Rózsa (1969) és Konkoly Gyula: Egy rózsaszál szebben beszél (1968)



Andy Warhol: Virág-sorozat 1962.

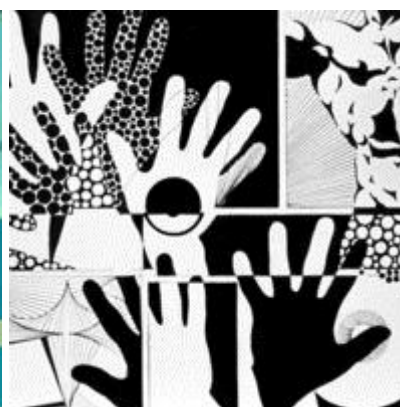
Persze a kiállításon megjelennek a pop arthoz formai szempontból közelebb álló magyar alkotások is, mint **Bak Imre** 1967-es, a művész figurális műveinek sorát lezáró, nemzetközi

vagy internacionális popnak is tekinthető *Marika* című festménye, **Galántai György** szitanyomata vagy **Hopp-Halász Károly** sorozatai, *A modulált és besorolt emberalakok*, 1968. vagy a *Stelázi múzeum* 1972-73.

Bár ezek is inkább arról tanúskodnak, hogy a pop art továbbgondolása, helyi viszonyokra adaptálása megtörtént a hatvanas-hetvenes évek fordulóján. A kiállításon szereplő több munka is átfedéseket mutat az akkor már a küszöbön toporgó konceptuális és más posztmodern irányzatokkal.



Hopp-Halász Károly: Stelázi-múzeum (1972-3) és kiemelt részletek



Hopp-Halász Károly: *A modulált és besorolt emberalakok*, (1968).



Galántai György: Átalakítás önmagával – Próbanyomat I. 1976.



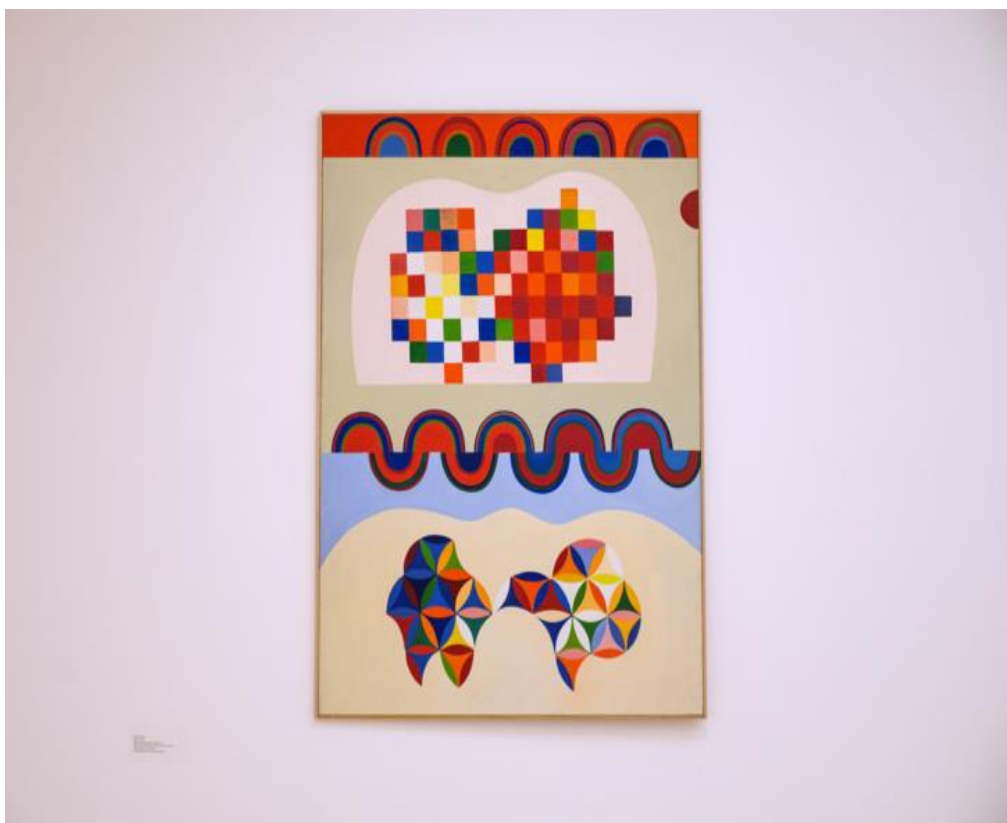
Bak Imre: Marika (1967)



Szentjóby Tamás: Csehszlovák rádió 1968. (1969)

Szentjóby Tamás objektje, a *Csehszlovák rádió 1968* a fluxus irányába nyit. Jelentését tekintve utalás a prágai tavasz leverése utáni időkre, amikor tilos volt rádiót hallgatni. Az utcán elkobozták a hordozható készülékeket. A fiatalok ezért különböző, rádiónak látszó tárgyakat hordtak magukkal, hogy a rendfenntartókat provokálják. Szentjóby velük szolidáris, amikor elkészíti és kiállítja objektjét.

Külön érdekessége a modern magyar képzőművészetnek a népművészet „pop”-osítása. Ezt a kiállításon is nyomon követhetjük **Keserű Ilona** *Virágos kép, Szuszék-tanulmány No. 4. (1969)* című művén vagy **Korniss Dezső** *Miska (1964)* nyomatain és a *Szűrmotívum (1972)* c. festményén.

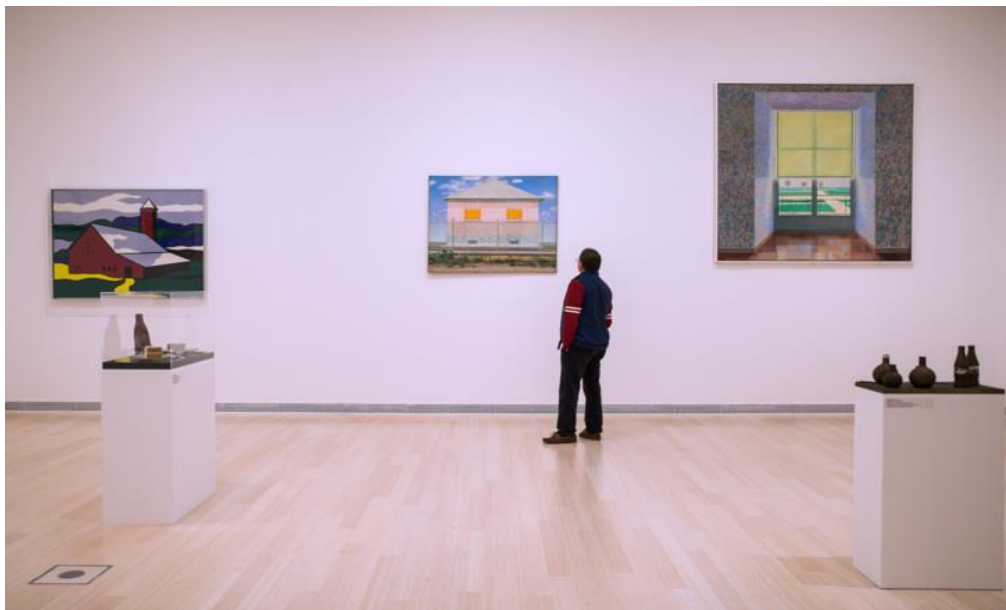


Keserű Ilona: Virágos kép. Szuszék-tanulmány No. 4. (1969)



Korniss Dezső: Szűrmotívum (1972) Tót Endre: Talpra magyar avantgárd (1973)

A legjobb pillanatok talán mégis azok, amikor egy falfelületen egymás mellett láthatjuk az amerikai, az angol és a magyar művészek alkotásait, mondjuk **Roy Lichtenstein**, **Birkás Ákos** és **David Hockney** műveit, az előtérben a tárlókon pedig **Claes Oldenburg** és **Körösi Tamás** egy-egy asszamlázsát:



Lichtenstein (Red Barn II. 1969.) – Birkás (Új ház 1973) – Hockney (Ellenfény... 1974) - Claes Oldenburg: Éttermi tárgyak (1964) – Körösi Tamás: Üvegek/Oázis (1976)

Persze egymás mellé állíthatunk olyan képeket is, amelyek más-más szekcióban találhatók. **Tom Wesselmann** *Nagy amerikai aktját* a szerelem terméből és **Jana Želibská** *Triptichonjával* (1969).



Tom Wesselmann: Nagy amerikai akt No. 54. (1964)



Jana Želibská: Triptichon 1969.

A reflexiók a nagy világpolitikai eseményekre az **1968** című szekcióban találhatók. Bár, mint mondtuk, a pop art első nagy nemzedéke nem politizált. Kelet-Európa annál inkább, de az 1960-as évek második felében már a lázadás is Amerikából terjed Európába. A kiállításon **Lakner László** *Saigon* című kollázsa szól a vietnámi háború ellen, amelynek ihletője az önmagát a metróállomáson felgyújtó buddhista szerzetes.



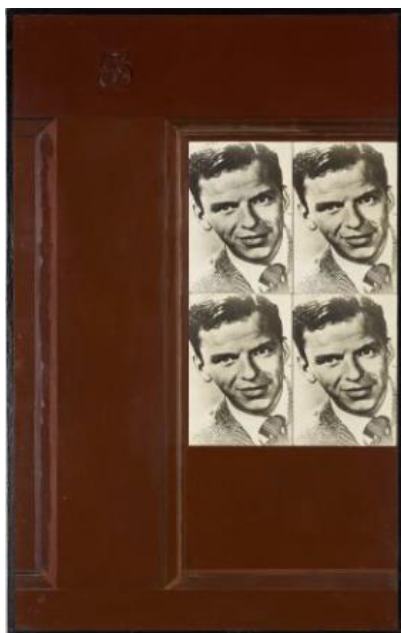
Lakner László: Saigon (Saigoni buddhista szerzetesek tiltakozása) 1965

A már említett **Szentjóby Tamás** *Csehszlovák rádió 1968*, amely a Prágai Tavasz leverésére utal, és az 1956-os forradalomra reflektáló, már szintén említett **Lakner**-művek, a *Forradalmárok kivégzése* (1965) vagy a *Halottak az utcán* (1964). ebbe a szekcióba tartoznak.

A sztárok termében (*Satisfaction*) is egymás mellé kerülnek a különböző régiókból származó művészek. A **Warhol**-féle *Elvis* szitanyomatok jelenítik a kezdetet. A kiállításon a *Single Elvis* (1964) látható, amelyhez a képet Warhol a *Lángoló csillag* c. 1960-as film sajtóanyagából vette, és szitanyomással vitte fel a vászonra, de a képnek számos variációja van, amelyeken Elvis meg többszöröződik. Szemben vele **Miša Pengov** szlovén festő képe, a *Satisfaction* áll, amely *Mick Jaggert* ábrázolja. Itt láthatjuk az ugyancsak szlovén **Marko Pogačnik** gyufásdobozait, amelyeken a *Rolling Stones* és a *Beatles* zenészei láthatók.



Itt tekinthető meg **Peter Blake** *Sinatra ajtó* c. munkája. Kár, hogy lemezborítókat nem állítottak ki a kurátorok, hiszen **Blake** tervezte a **Beatles** *Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band* lemezborítóját.



Peter Blake: Sinatra ajtó 1959.

Beatles-borító

Dragoš Kalajić szerb festő *Joyce* c. képe **James Joyce** előtt tiszteleg



Dragoš Kalajić: James Joyce (1967)

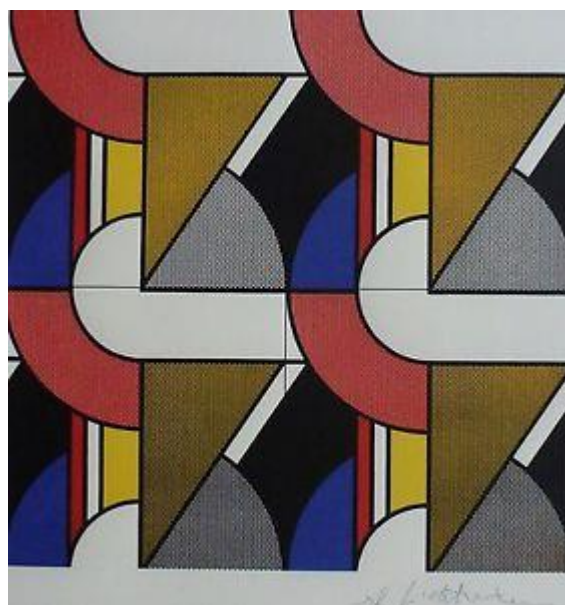
A pop legismertebb művészei közül **Roy Lichtenstein** szinte minden tematikus teremben jelen van. A *modulált és besorolt emberalakok* szekcióban láthattuk képregény-hősnőit Vickyt és M-Maybe-t. A hétköznapi tárgyakat regisztráló részlegben találkozunk *Csendélet kancsóval és almával* (1972) c. képével. A munka és gépek témájával foglalkozó alkotások között ott van a *Felkészültség*-hez készült tanulmánya, míg a *Moduláris festmény négy táblával* a Picasso-Léger-i hagyományt folytató művek között kap helyet.



Roy Lichtenstein: Csendélet kancsóval és almával



Roy Lichtenstein: Tanulmány a „Felkészültség”-hez 1968.



Roy Lichtenstein: Moduláris festmény négy táblával No. 2. 1969.

Jasper Johns a pop art első nemzedékének meghatározó alakja, mégis távol áll attól, hogy ez a stílus egyeduralkodó legyen a művészetében. Az absztrakt expresszionizmus és a neodada jegyében indult, a tárgy, a jel és a kép közötti határok feszegetésével a konceptuális művészet territóriumára lépett, de jelen van oeuvre-jében a performansz és más posztmodern irányzatok is. Legismertebb műve a *Zászló* (1954-55). A *Zászló* szétkent forró viaszra felrakott újságpapírból, textilből összeálló felület, amely a nézőre bízta az értelmezést: hazafiasan, ambivalensen vagy bírálóan viszonyul a megjelenített tárgyhoz, a megalkotás módjához, amely a neo-dadára és az absztrakt expresszionizmusra utal. A műbe politikai tartalom is beleérthető: értelmezhető a McCarthy korszak boszorkányüldözésére adott reakciónak is.



Jasper Johns: Zászló (1954-55)

A kiállításon a *Zászló* nem látható, de a hasonló technikával készült, szintén közismert műve, a *Céltábla* (1974) azonban igen:



Jasper Johns: Céltábla (1974)

Johns sajátos módszere, hogy a hétköznapi tárgyakat fémbe, bronzba önti, majd némelykor, hogy az eredeti anyagot befedi az ipari termékek, eldobható tárgyak anyagát és dizájnját imitáló festéssel. Ilyen a *Festett bronz / Sörös dobozok* című műve (1960).



Jasper Johns Festett bronz / Sörös dobozok (1960)

Körösenyi Tamás az *Üvegek/Oázis* (1976) asszamlázását **Johns**hoz hasonlóan bronzból készítette, majd a tárgyak felszínét megfestette, hogy azok felidézzék a kereskedelmi forgalomból jól ismert megjelenési formát.



Körösenyi Tamás: Üvegek/ Oázis (1976.)

Johns alábbi művei közül a sörös dobozokon kívül még több is látható a kiállításon, ezek azonban festetlenek:



Villanykörte (ólom 1969)

A kritikus mosolyog (arany fogkorona, forrasztóórn 1969.)



Kenyér (ólom, papír 1969)



Zseblámpa (1969.)

Gulyás Gyula *Hordozható macskaköve* olyan jellegzetes kelet-közép-európai objekt, amely **Szentjóby** már említett *Csehszlovák rádió* 1968-ához hasonlóan iróniával és politikai utalásokkal telített.



Gulyás Gyula: Hordozható utcakő 1972 sorozatból

A macskakő konnotációja nagyon gazdag a magyar köztudatban. Az 1968-as párizsi diáklázadások egyik jelképe, amelyre **Gazdag Gyula** 1971-es *Sípoló macskakő* c. filmje is utal, ahol egy lehangelő KISZ-táborba látogat egy francia diák, és egy szuvenírt, egy sípoló macskakövet hoz ajándékba. A macskakő azonban nemcsak Párizsra, de Prágára, a bársonyos forradalomra is utal, sőt 1956-ra, a magyar forradalomra is. A macskakőnek ez a sokrétű jelentéstartalma 1981-ben **Ács János Peter Weiss Marat-Sade**-rendezésében is megjelent a Kaposvári Csiky Gergely színházban (dramaturg **Eörsi István**). A díszlet a forradalom egy emblematisz színhelyének, a Corvin köznek a fotóiból készült, a Kikiáltó (**Máté Gábor**) pedig a forradalmat elsírató monológjában egy macskakövet szorongat a kezében.

A kiállításon nem szerepel, de **Lakner László** képe, a *Barikád* (1972) időben is, témájában is, hangulatában is ebbe a motívumsorba illeszkedik.



Lakner László: Barikád (1972).

Hasonlóképpen többletjelentést sejtethetünk **Marko Pogačnik** *Pop objekt. Telefon* 1965. alkotása mögött is, nem csupán egy használaton kívüli telefon prezentálását. A zsinór elvágva, a csatlakozó a készülék mellé dobva. Látjuk, hogy ez a telefon nem tud kapcsolatot teremteni. Az ok megfejtése ránk van bízva.



Marko Pogačnik: *Pop objekt. Telefon* 1965.

Mint említettük, Magyarországon, mint ahogy mindenütt Kelet-Közép-Európában, elmaradt a bőség eufóriája, a térség a hiánygazdaság mindennapjait élte. Így nem meglepő, hogy amikor 1991-ben megnyílt az első **Warhol**-kiállítás a Műcsarnokban, sokan fanyalogtak. Nem volt közös valóságélmény, amire rezonálhattak volna a nézők. A közönség számára szokatlan szitanyomatok, sorozatok láttán pedig sokan úgy érezték, mintha eredeti műalkotások helyett csak reprodukciókat vagy reprinteket látnának. Azóta viszont a legigénytelenebb plakátokon, reklámokon is visszaköszönnek **Lichtenstein** pöttyei és **Warhol** színezett portréinak utánérzései. A pop art nálunk a fogyasztói kultúra banalitásába fulladt, amelyből máshol, boldogabb tájakon valaha vétetett. A minőségről azonban szó se esék.

A gazdag anyag ellenére sajnálhatjuk, hogy nincsenek a tárlaton **más hordozókon** elérhető alkotások, filmek, lemezborítók, hanghordozók. Bár manapság nemcsak a kiállítások vándorolnak, a látogatók is. Nem is szólva az internetről.

A Ludwig Múzeumok kiállításai egyesítik Európát, nem csupán az Európai Uniót, hiszen a Balkánon és Oroszországban is vannak múzeumaik. Ugyanakkor a kontinenst összekötik más földrészek művészetével is.

Zárjuk beszámolónkat a *bécsi kiállítás plakátjával*, amely egy csipetnyi humorral, iróniával idézi fel a gazdagság és szabadság egykori illúzióját, az első rácsodálkozást a bőségre, amelynek mi, vasfüggönyön inneniek, csak jóval később és csak látogatóként lehettük szemtanúi a háromévenként engedélyezett nyugati útjainkon, zsebünkben a semmire sem elegendő hivatalosan engedélyezett valutánkkal.



Orosz avantgárd az 1910-1920-as években: A Jekatyerinburgi Szépművészeti Múzeum gyűjteménye a Nemzeti Galériában

2016. január 29. - 2016. május 1.
Magyar Nemzeti Galéria, C épület
Kurátor Gergely Mariann
Filmek: Gergely Anna



A Jekatyerinburgi Szépművészeti Múzeum orosz avantgárd gyűjteményéből nyílt kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. A tárlat az 1910-es, 20-as évek olyan jelentős alkotóinak negyven munkáját mutatja be, mint **Kazimir Malevics**, **Vaszilij Kandinszkij**, **El Liszickij**, **Rodcsenko**, **Tatlin**, **Natalja Goncsarova**, **Mihail Larionov**, **Nagyezsda Udalcova** és mások.

A kiállítás az orosz avantgárd minden fontosabb irányzatát – a neoprimitivizmust, a kubofuturizmust, a kubizmust, a szuprematizmust, a konstruktivizmust - bemutatja egy-egy szekciójában.



A neoprimitívek terme

Jekatyerinburg az Ural „fővárosa” Európa és Ázsia határán. Hatalmas iparváros, amelyet **I. Péter** alapított, és amelyet **I. Katalinról** neveztek el. 1918-ban itt mészárolták le a cári családot. A szovjet időkben **Szverdlovszknak** nevezték (1924-1991) az 1919-ben meghalt bolsevik vezetőről. Szverdlovszk zárt város volt, ahova csak engedéllyel lehetett belépni, ugyanis titkos hadiüzemek működtek a területén. Ez akkor vált világszerte ismertté, amikor 1979-ben az egyikből antrax szabadult ki, és a lépfene több halálos áldozatot szedett. A város párttitkára ekkor **Borisz Jelcin** volt, aki maga is igyekezett eltusolni a halálesetek okát. A biológiai fegyverek gyártását ugyanis a Szovjetunió által is aláírt nemzetközi egyezmények tiltják.

A **Jekatyerinburgi Modern Művészeti Múzeum** úgy jöhetett létre, hogy a forradalom győzelme után a szovjet kultúrpolitika Lenin haláláig még forradalminak és a szövetségesének tekintette az avantgárd művészetet. A **Lunacsarszkij** vezette népbiztosság a néptömegek művelése céljából sok száz modern alkotást vásárolt közvetlenül az alkotók műterméből, amelyeket azután szétosztottak a múzeumok és művészeti iskolák között országszerte. Jekatyerinburg is kapott 1920-ban 79 képet, amelyből megnyitották **A modern festészet összes irányzata** c. kiállítást. Amikor tehát a jekatyerinburgi gyűjteményt nézzük, a kiállítás autentikus volta éppen ennek a történelmi pillanatnak a felidézésében rejlik. Bár az anyag nem teljes. A képek egyharmada az idők során átkerült más múzeumokba.

A sztálini időkben az avantgárd **burzsoá dekadens irányzat**nak minősült, így a képek raktárba kerültek, és csak évtizedekkel később, a 80-as években, Gorbacsov idején állíthatták ki őket újra.

A jekatyerinburgi múzeumot éppen felújítják, így juthatott el a külföldön eddig sosem járt anyag a Nemzeti Galériába. A magyar államnak külön garanciát kellett vállalnia a képek visszajuttatására. Oroszországot ugyanis több volt cégtulajdonos, oligarcha pereli külföldön a tőlük elkobzott vagyon kárpótlásáért. A perek folytán lefoglalhatnak értéktárgyakat, javakat, amelyek az orosz állam tulajdonában vannak.

Míg a sztálinizmus idején az avantgárd dekadens, burzsoá művészetnek számított, ma egyes kutatók idegenkedése változatlan, csupán az érvelés fordult az ellentétébe. Szerintük az avantgárd azért elvetendő, mert **a bolsevizmus szálláscsinálója** volt, szerepe az orosz művészet történetében káros, romboló hatású. Vannak térségek, országok, ahol csupán a bornírtág iránya változik, a paradigma változatlan marad.

A kiállítás az orosz avantgárd művészetét az európai és az egyetemes művészettörténet kiemelkedő teljesítményének tekinti. Amiben mégis maszatolás, elhallgatás jellemzi, az főként a **katalógusban** érhető tetten. A katalógus ugyanis ragaszkodik a kiállítás alcímében megjelölt időhatárhoz: **„Az orosz avantgárd az 1910-1920-as években”** Így mind a történelmi összefoglaló, mind a művészettörténeti kronológia megáll a 20-as évek végén. A sztálini időkről nincs szó. Az életrajzok is szüksézáván vagy egyáltalán nem tesznek említést a későbbi évekről.

Hiányzik az orosz avantgárd történetének, **a sztálini kultúrpolitika hatásának számbavétele**, amely a szocialista realizmus kötelezővé tételével a világ élvonalából a közepszerűségbe taszította az orosz művészetet, művelőit megfosztotta művészi szabadságuktól, személyükben fenyegette, terrorizálta őket, többeket letartóztatott, a Gulágra száműzött, meggyilkolt.

Akik nem emigráltak, nem kerültek börtönbe, és akiket nem végeztek ki, azoknak a sorsa a kényszerű művészi önfelszámolás lett. Erről hallgat a kiállítás és a katalógus is. Ez a putyinizmus iránti szervilizmus különösen akkor szembeötlő, ha **a budapesti tárlatot összevetjük a vele szinte egy időben nyílt bécsi tárlattal**, amelynek az egyik fókuszja éppen ennek a rombolásnak a bemutatása áll. Az *Albertinában* a kiállítás utolsó terme vizuálisan is szembesíti a látogatókat a művészi lepusztulás tényével, és azzal a küzdelemmel, amelyet a művészek vívtak az életüket fenyegető körülmények között is a hiteles formáért és az igaz üzenetekért.

A katalógus provincializmusáról árulkodik az is, hogy bár a kiállítás fontos részét képezi a mozgókép-anyag (dokumentumfilmek, művészfilmek folytonosan futó részletei), a katalógusban ezekről szó sem esik. A mozgóképek **kurátora Geréb Anna** *filmtörténész, filmesztéta*, kiváló munkát végzett. **A katalógus meg sem említi a nevét, nem közöl tőle tanulmányt.** Neve pusztán egy táblázatban szerepel több tucat név között mint a kiállítás szövegíróinak egyike. (Kiváló is a filmanyagot kísérő szöveg)

A mai magyar valóság kicsinyes akarnokságába lépten nyomon beleütközünk. Pedig szegény Geréb Anna annak idején még Hiller Istvánnal, Szabó Istvánnal és a filmarchívum akkori vezetőjével, **Gyürei Verával** is összekülönbözött a felszámolás alatt álló állami cégektől a rendszerváltás utáni évtizedben beérkező fotóanyagok hiányos dokumentálása és nem megfelelő tárolása miatt. Gyürei Vera kirúgta, sőt pert is indított ellene rágalmazásért, majd visszavonta a vádakat. Geréb Anna nemzetközileg elismert szakember, az oroszok is nagyra becsülik, mégsem jó a kurzusnak? Túl jó, túl szuverén? A munkája kell, de a személye nem? Információ hiányában csak találgatok.

A tárlaton időrendi táblázat tekinti át a legfontosabb történelmi és művészettörténeti eseményeket. A századelő orosz történelméről **Kun Miklós** írt rövid, minden aktorral szemben (a cártól Kerenszkijig, Sztolipintől a bolsevikokig) visszafogott, színtelen, szagtalan összefoglalást.



A **mozgókép-anyag** mintegy keretbe foglalja a tárlatot. A képekhez vezető teremben nyolc képernyőn futnak **korabeli híradó- és dokumentumfilm-részletek**, a záró teremben pedig, a kiállítás végén, a tízes évek némafilmjeiből láthatunk részleteket.

A híradó- és dokumentumfilmek a forradalom előtti Oroszország és a (később éppen Jekatyerinburgban kivégzett) cári család mindennapjait mutatják be, dokumentálják az 1. világháborút, majd a forradalom eseményeit, a polgárháborút és az éhínségek megpróbáltatásait. **Eszfír Sub** (1894-1959) *A Romanov dinasztia bukása* c. filmjét a cári filmstúdió 60 ezer méternyi filmet tartalmazó anyagából vágta össze 1927-ben, és a 20. század eleji Oroszország történetét mutatja be a forradalom győzelméig. A filmből futó képsorok között a tengerben meztelenül fürdőző II. Miklós alakja is feltűnik. Részleteket láthatunk **Dziga Vertov** híradóiból (*Kino-Nyegyelja*, *Kino-Pravda*), képeket **Eduard Tissze** háborús krónikáiból, képsorokat Lenin temetéséről, egy falusi templom kupoláját bontó, ikonokat, kereszteket a templomból kicipelő helyi lakosokról, miközben a homlokzaton már ott áll a KLUB felirat.



Részletek futnak **Vertov** *Előre, szovjet* (1926), *A föld egyhatoda* (1926), *A Donbasz szimfóniája* (1930) c. filmekből, de láthatunk jeleneteket **Eizenstein** (*Október 1927-28*) és **Romm** műveiből is (*Lenin októbere 1937*).



Estfir Sub



Dziga Vertov



Szergej Eizenstein



Mihail Romm

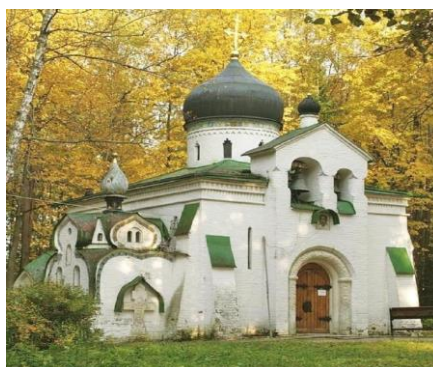
A dokumentumokról tudjuk, hogy manipuláltak. A montázs-technika, amelyben az orosz filmesek olyan jelentőset alkottak, több élő eszköz. Lehetővé tette, hogy a legkülönbözőbb forrásokból, külföldi filmekből, máskor és máshol készült képekből manipulált képsorokat szerkesszenek össze, amelyeket még utánforgatott, dokumentumnak feltüntetett jelenetekkel egészítettek ki. Így politikai célok szolgálatába állított mímelt valóságot kreálhattak a nézők befolyásolására.

E dokumentumhamisítás közismert példája **Trockij** kivágása minden fellelhető képsorból Sztálin Trockij ellenes hadjáratát követően. Csak a véletlennek köszönhető, hogy mégis fennmaradt néhány dokumentum. Az egyik éppen a Horthy korszak magyar belügyminisztériumában. A Lenin által a magyar kommunistáknak küldött képanyagot ugyanis szigorúan őrizték, mint bűnjelet a tanácsköztársaság és a magyar kommunisták nemzetárulásának bizonyítékaként.

A tárlat az avantgárd irányzatok bemutatását a *neoprimitivizmussal* kezdi. Alapítói és legjelesebb képviselői Mihail **Larionov**, Natalija **Goncsarova** és Olga **Rozanova**. Későbbi pályájuk irányától függetlenül csatlakoztak hozzá olyan művészek is, mint **Malevics**, **Chagall**, **David Burljuk** és **Igor Sztravinszkij**, a zeneszerző és mások is.

A neoprimitivizmusra hatott a posztimpresszionizmus, **Gauguin** és **Cézanne**, de a *nabik* és a *fauve-ok*, sőt **Picasso** és **Matisse** festészeti forradalma is. Picasso és Matisse művészettelfogását jelentősen befolyásolta a természeti népek látásmódja, a látható világ ábrázolásának az európaiától eltérő felfogása, az afrikai maszkok stílusa, sőt a gyermekrajzok stílusa is. Ez a szemléletváltozás végigfutott az egész modern európai festészeten. Az orosz neoprimitivizmus alkotói is hasonló úton indultak el az akadémikus festéssel való szakítás alternatíváit keresve, de ihletért az orosz népművészethez, **paraszti kézművességhez**, fordultak, **kisvárosi** cégtáblák, festett ládák, vásári képecskék, mézeskalácsformák stílusából merítettek.

A népművészethez fordulás nem volt új jelenség az orosz kultúrában. A **szlavofilek** és **narodnyikok** már a 19. század közepén, második felében megelőzték őket ebben, ahogy az **abramcevoi művésztelep** alkotói is a századvégen. Abramcevóban a brit **Arts and Crafts** orosz változatát akarták létrehozni a *ruskini*, *morrisoni* elvek alapján. A középkori orosz templomi és népművészeti formavilágra építve akartak új összművészetet teremteni. Abramcevóban dolgozott **Vasznyecov**, **Nyesztyerov**, **Vrubel**, a szobrász **Antokolszkij**, a zeneszerző **Rimszkij Korszakov**, a színházi rendező **Sztanyiszlavszkij** és még sokan mások. Stílusuk nem az avantgárd megelőlegezése volt, stílusuk a **preraffaelitákhoz** és az **Art Nouveau-hoz** állt közel.





www.alamy.com - F5F1DT

A tárlatnak ez a szekciója a 20. századi naiv **ikonok** bemutatásával kezdődik, majd **Natalja Goncsarova** *Kaszálók* c. képével folytatódik.



Goncsarova: Kaszálók

A francia festészet ismertségét Moszkvában és Szentpéterváron a két híres műgyűjtő, **Morozov** és **Scsukin** jelentős gyűjteménye is segítette, de többen hosszabb időt töltöttek Párizsban, Németország különböző városaiban is. **Ljubov Popova** és **Nagyezsda Udalcova** a *La Palette akadémia*n tanultak, **Le Fauconnier** és **Metzinger** stúdiójában ismerkedtek meg a kubizmussal, és pontosan nyomon tudták követni, mi történik a párizsi műtermekben. Ismerték az olasz futuristák törekvéseit is. **Goncsarova** már 1906-ban kiállított Párizsban az *Őszi tárlaton*, ahol az orosz festők nagy számban mutatkoztak be, 1911-től pedig a *Der Blaue Reiter* német expresszionista körnek volt a tagja. A kubizmus és a futurizmus a neoprimitív irányzat természetes folytatása volt. **Goncsarova** és **Larionov** a *Káró Bubi*, később a *Szamárfarok* csoport alapítói voltak. Goncsarova műveit már ekkor nemzetközi kontextusban értékelték, **Kandinszkij** 1912-ben beválogatta képeit a **Der Blaue Reiter** első művészeti almanachjába.



Larionov: Zsidó Venus 1912.

Később, 1915-ben mind Goncsarova, mind Larionov végleg elhagyták Oroszországot, Párizsban éltek és nemzetközileg elismert művészek lettek. Mindketten, sok más avantgárd művésszel együtt (**Picasso**, **Matisse**, **Cocteau**, **Braque**, **Utrillo**, **Derain**, **Miro** stb.) számos díszletet, jelmezeket készítettek **Gyagilev** színháza számára, amely 1911-től a párizsi orosz színházi évadok keretében mutatott be balett-előadásokat **Debussy**, **Maurice Ravel**, **Satie**, **Richard Strauss**, **Respighi**, **Prokofjev** és **Sztravinszkij** zenéjére.



Goncsarova jelmezei, díszletei Gyagilev színháza számára (Tűzmadár)

Goncsarova munkái világhírűvé lettek sajátosan oroszos, keleties, népies és modernista stílusukkal, amely a modern orosz balettművészet emblematikus színpadi látványvilágává váltak (*Tűzmadár*, *Petruska*, *Tavaszi áldozat*, *Tamar*, *Seherezádé*), persze **Leon Bakst**, **Alexandre Benois**, a pétervári *Mír Iszkussztva* csoport tagjai és mások munkái mellett.

Leon Bakst art deco stílusban komponálta a színpadképeit, kosztümjeit:



Alexandre Benois, az olasz-orosz gazdag és művelt pétervári családból származó világhírű művész az art decót elegyítette oroszos-népies stílussal. Mindketten szemben álltak az avantgárd művészettel.



Alexandre Benois: *Petruska* (színpadkép 1911)

Goncsarova, **Larionov**, **Benois** és mások zavartalanul éltek és dolgoztak Párizsban. Az oroszoknak szerencsájük volt mindkét világháború alatt, szemben a németekkel, osztrákokkal, magyarokkal. Az oroszokat, mint szövetséges ország polgárait nem internálták rémséges táboraikba a franciák. Zaklatások, menekülések, hátrahagyott és kifosztott műtermek nélkül élhették az életüket.

A század eleji Oroszországban az avantgárd és a népi kézművesség felé fordulás kéz a kézben jártak. Kijev közelében, Verbovka faluban olyan népművészeti központ működött, ahol az avantgárd művészek a helyi kézművesekkel együtt dolgoztak, némiképpen a gödöllői művésztelephez hasonlóan, mintha a gödöllőiek kubisták, futuristák lettek volna. Verbovkán megfordult az orosz avantgárd szinte minden ismert művésze **Malevicstől Alekszandra Ekszteren át Udalcováig, Ljubov Popovától, Olga Rozanováig, Ivan Punitól, Kszenia Boguszlavszkajaig.**



Olga Rozanova: Anna Rozanova portréja

Azt a tényt, hogy a neoprimitivizmus érdeklődése a népi iparművészet, a vásári tárgyak formavilága iránt nem népiességet jelentett, hanem a modern művészet megújulásának hazai forrásait kereste, a kiállítás különböző szekciói is alátámasztják.

Olga Rozanova nemcsak a neoprimitívek egyik alapítója volt, de Majakovszkij köréhez is kötődött, futurista irodalmi műveket illusztrált, részt vett valamennyi kiállításukon. Az első futurista kiállítványt (*Pofon ütjük a közízlést*) ő is és **Goncsarova** is aláírták az alapítók mellett (**Burljuk, Krucsonih, Majakovszkij, Hlebnyikov, Kamenszkij és Livsic**). Rozanova később a **Malevics** által létrehozott *Szupremusz* csoport tagja lett. Pályája azonban tragikusan félbe szakadt, 1918-ban diftériában halt meg. A kiváló tehetségű **Ljubov Popova** is csak hat évvel élte őt túl, 1924-ben skarlátban halt meg. **Udalcova** a forradalom győzelme után eleinte vezető szerepet töltött be különböző művészeti szervezetekben, ám ahogy az avantgárd más alkotói, hamarosan ő is kegyvesztetté vált. Férjét, a szintén kiváló festőművészt, **Alekszandr Drevint** 1938-ban letartóztatták és kivégezték (erről szintén nem tud a katalógusban közreadott életrajz).

A kiállítás második szekciója (a neoprimitivizmust követően) a **futurizmus és kubo-futorizmus** irányzatát mutatja be. Két meghatározó csoportjuk a *Káró Bubi* (*Bubnovij Valet*) és a *Szamárfarok* (*Oszlinij hvoszt*). Bár a két csoport alapítói és tagjai között sok az átfedés, az alkotók mégis éles ellentétként éltek meg törekvéseiket, művészettelfogásukat. A *Káró Bubi* tagjai közül **Nyikolaj Kublin, Arisztarh Lentulov, Pjotr Koncsalovszkij**, a *Szamárfarok* (*Oszlinij hvoszt*) alkotói közül **Szergej Larionov, Goncsarova, Vlagyimir Tatlin, Alekszandr Kuprin, Arisztarh Lentulov, Ilja Maskov** és **Robert Falk** képei találhatók a kiállításon néhány, számunkra kevésbé ismert művész alkotásai mellett.



Olga Rozanova, Kszenia Boguszlavszkaja és Kazimir Malevics

Amit az orosz avantgárd alkotói futurizmusnak neveztek, az inkább a kubizmus és a futurizmus sajátos ötvözete volt. Szentpéterváron 1915-ben rendezték az *Első futurista festménykiállítást*. Az egykori kiállítók közül a tárlaton **Nagyezsda Udalcova** és **Ljubov Popova** képei láthatók.



Udalcova: Konyha 1915.

A kiállítás olyan művészek kevésbé ismert képeit is bemutatja, akik jelentős életművet alkottak, mint **David Sterenberg** vagy **Anton** (később **Antoine**) **Pevzner**.

David Sterenberg már 1907-ben az *Academie Vitti* növendéke és többek között **Kees van Dongen** tanítványa volt. Kiállított az 1912-es párizsi *Őszi szalon*, az 1912-13-as *Tavaszi Szalon*, az 1912-es, 1914-es és 1917-es *Függetlenek* kiállításán. Cézanne követőjeként főként csendéleteket festett. A *Művész Színház* számára díszleteket készített. Azok közé tartozott, akik nem emigráltak a 20-as években. Formalizmussal vádolták, majd a szocreál stílus követésére kényszerítették. 1948-ben Moszkvában halt meg



David Sterenberg: Csendélet kék vázával (1919)

Antoine Pevsner éppen ellentétes pályát járt be, mint Sterenberg. Ő és testvére, a szintén világhírű **Naum Gabo** a húszas években visszatértek Nyugat-Európába. Gabo később az Egyesült Államokba telepedett le, míg Pevsner Párizsban élt. Mindketten az **absztrakt konstruktivista szobrászat** kiemelkedő alakjai lettek. Munkáikat a párizsi, londoni, New York-i múzeumok őrzik. Pevsnernek egy 1917-es kubista festménye látható a kiállításon, a *Notesz* c. kép.

A mozgalmat az *Utolsó futurista festménykiállítás (0,10)* zárja. A tárlat a címével is jelezte az irányzat közeli végét, sőt a meghaladásának irányát is. Itt jelent meg először a **szuprematizmus**, **Kazimir Malevics** és követői, bár külön terembe számúzve. **Tatlin** és **Malevics** ugyanis nem fogadták el egymás művészet-felfogását. Az ellentét szétfeszítette a kiállítás kereteit.

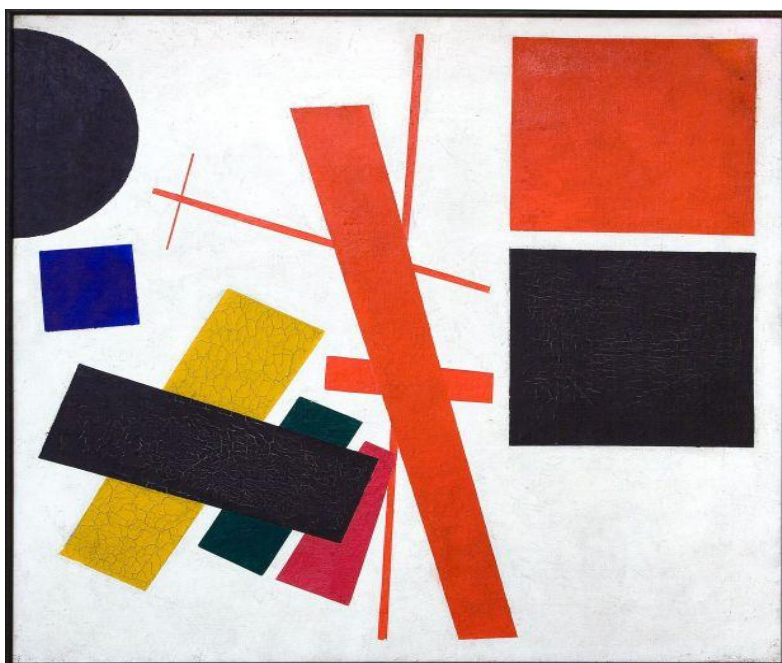
Malevics szuprematizmusa az *absztrakt expresszionizmussal* rokon. Kör, négyzet, kereszt és más geometrikus formák jelennek meg a képein. A leghíresebb, a *Fekete négyzet fehér alapon*, a Nemzeti Galéria kiállításával egy időben a szomszédban, a bécsi Albertinában látható egy változata.

A tárlat bemutatja annak a külön teremnek a fotóját, ahol a szuprematisták bemutatkoztak:



Szuprematista terem az *Utolsó futurista kiállításon (0,10)*.
Középen fent **Malevics** *Fekete négyzet fehér alapon*

A szuprematizmust a budapesti kiállításon **Olga Rozanova**, **El Liszickij** és **Alekszandr Rodcsenko** egy-egy jelentős alkotása képviseli.



Kazimir Malevics Szuprematizmus, 1915.

Rodcsenko *Absztrakt kompozíciója* is a jekatyerinburgi gyűjtemény része, amelyet a festő 1910-es évek végén alkotott.



Rodcsenko: Absztrakt kompozíció

Malevics követői közül a jekatyerinburgi gyűjtemény **Olga Rozanova**, **Ivan Kljun** és **Ljubov Popova** munkáit őrzi.



Rozanova: Absztrakt kompozíció 1916



Ivan Kljun: Szuprematista kompozíció 1920.



Ljubov Popova: Szuprematista kompozíció 1921.



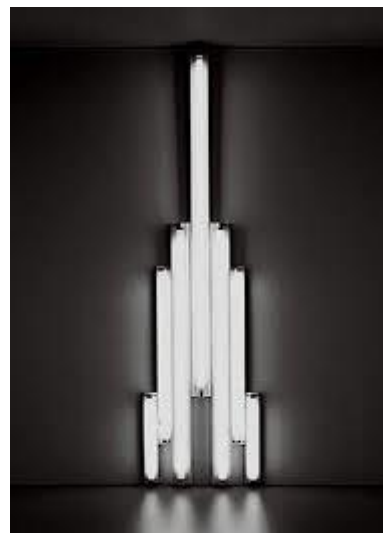
Szergej Szenykin: Absztrakt kompozíció 1920.

Vaszilij Kandinszkij művészete az 1890-es évektől Németországban formálódott. A német expresszionizmus müncheni csoportjának egyik meghatározó alakja volt. A csoport a nevét is Kandinszkij egy alkotásáról kapta (*Der Blaue Reiter*). Csak 1914-ben, a háború kitörésekor tért haza, de már 1921-ben visszatért is Németországba, és a *Bauhaus* professzora, és egyik meghatározó alakja lett. 1933-tól Párizsban, illetve Franciaországban élt, ott is halt meg. Művészetét *Improvizáció No. 217.* című képe reprezentálja a kiállításon, amelyet Oroszországban festett.



Improvizáció No. 217. Szürke ovális, 1917.

A kiállítás *negyedik szekciója* a **Vlagyimir Tatlin** által *Proun*-nak nevezett irányzat, amelyet leginkább a *konstruktivizmussal* azonosítanak. **Tatlin** térbeli alkotásait fényképek jelenítik meg. Emblematikus munkájának, *A Harmadik Internacionálé épületének terve* (1919), illetve modellje látható a kiállításon.



Tatlin kompozíciók



El Lissickij: Proun 1A, A híd 1921.

Amin **El Lissickij** gondolkodott, az is elszakad a két dimenziós műalkotások, a festmények világától, és az új látásmódot a háromdimenziós térre, a technika, az építészet, a gépek látványvilágára terjeszti ki. Térinstallációit fotókon láthatjuk.

Ő is Németországban tanult. 1909-től az I. világháború kitöréséig bejárta Európát, főként Itáliát, de Párizsban is alkotott. Az építészetben, a fotográfiában, a tipográfiában és a dizájnban is jelentőset alkotott. Munkái nagy hatással voltak a német konstruktivizmusra és a *Bauhaus*ra. A 20-as években az új szovjet állam kultúrattaséja volt a weimari Németországban. Lapokat adott ki, kiállítások dizájnját tervezte. Szoros kapcsolatban állt az akkor Európa egyik szellemi-művészi központjának számító Berlin számos alkotójával, **Schwitters**szel, Hans **Arpp**al, **Moholy Nagy** Lászlóval, **Doesburg**gal és másokkal. Végül mégis a Szovjetunióban maradt, ahol a tuberkulózissal és a fojtogató sztálini művészetpolitikával küzdve élt haláláig, főként mint gigantikus kiállítások tervezője.

A tárlat utolsó képe **Mihail Kicsigin** *Gyümölcszüret* című festménye, amely a neoprimitivizmus és a szocreál határán áll a terméstől roskadozó fájával, elégedetten álldogáló parasztasszonyával, színei azonban inkább fauve-osak, mint sematikusak. Kicsigin kevésbé ismert otthon is, külföldön is, mert élete jelentős részét Kínában töltötte. A jekatyerinburgi gyűjtemény különlegessége, hogy őriznek egy képet az életművéből.

A kiállítás utolsó termében a korszak **művészfilmjeiből** látható válogatás.



Öt filmből látunk részleteket.

A legkorábbi a *Filmbe zárva (1918)*, amelyet **Nikandr Turkin** rendezett, a forgatókönyvet **Majakovszkij** írta, a két főszereplő pedig **Majakovszkij** és **Lili Brik**.

Az *Aelita (1924)* **Jakov Protazanov** közel kétórás sci-fije, amely **Alekszej Tolsztoj** regényéből készült. A díszleteket, jelmezeket **Alekszandra Ekszter** tervezte futurista-konstruktivista stílusban. Filmtörténeti szempontból is fontos alkotásnak tekinthető, hatása tetten érhető **Fritz Lang Metropolis**ában is.

A harmadik film, a *Bolygóközi forradalom (1924)* is sci-fi, de animációs rövidfilm (készítették: **Merkulov, Hodatajev és Komisszarenko**). A Szovjet-Oroszországból érkező proletariátus szélesebben szétzúzza az agyaras, karmos, vérszívó burzsoáziát a Marson.

Eizenstein Sztrájk c. egész estés 1924-es filmjéből is láthatunk részleteket. (Az egyik operatőr **Eduard Tissze**.)

A *Glumov naplója (1923)* is **Eizenstein** munkája. Csupán néhány perces pantomin, amely **Osztrovszkij A négy lábú is botlik** című színdarabjához készült filmbetét. Az ábrázolt jelenség nagyon gogoli, de egyúttal pontos körkép a korai szovjet időkről is: Glumov, az egyik szereplő túlzottan alkalmazkodik mindenkihez, akivel csak találkozik: egy militarista francia tábornokkal beszélgetve ágyúvá változik, a fasiszta Goredulinnak pedig úgy jár a kedvében, hogy horogkeresztte vedlik, az erkölcs-csősz előtt számárrá lesz, az érzelmes nénike társaságában pedig egyéves csecsemővé zsugorodik. A számár és a számár farkának rángatása egyúttal fricska az *Oszlinij hvoszt (Szamár-farok)* nevű művészcsoportnak címezve, akik ekkoriban váltak ki a *Káro bubi* kubo-futurista csoportból.

A *Filmbe zárva* vetített részletében **Lili Briket** és **Majakovszkijt** láthatjuk. **Lili Brik** a korszak egyik emblemikus nőalakja. Építészetet tanult, több nyelven beszélt, szuverén személyiség volt. Plakátok, könyvborítók, színi előadások, filmek szereplője. **Pablo Neruda** az orosz avantgárd műzsájának nevezte. Húga **Elsa Triolet** francia író. Mindketten híres szépségek voltak. Olyan jelentős művészek készítettek róluk portrét, mint **Rodcsenko, Léger, Matisse, Chagall**. 1922-ben Berlinben két világhírű nyelvfilozófus is szerelmes volt Elsába:

Roman Jacobson és **Viktor Sklovszkij**. Elsa 1918-ban Franciaországba költözött, író lett, később **Louis Aragon** műzsája és felesége. Lili **Oszip Brik** futurista költő felesége és **Majakovszkij** szerelme. Párizs és Moszkva között eleven kapcsolat alakul ki, levelezésük évtizedekig, 1970-ig, Elsa haláláig tartott. Elzát sokan sztálinista hárpíanak tartották, aki **Aragont** sem engedte, hogy higgyen a szemének a sztálinizmus valódi mibenlétét illetően. A dolgok azonban soha sem olyan egyszerűek, mint amilyeneknek látszanak. Elsa nem véletlenül élt Franciaországban, és nem a Szovjetunióban. **Sartre**-nak és **Beauvoire**-nak, akik nem voltak kommunisták, nem volt szükségük semmiféle Elsa Triolet-ra ahhoz, hogy hallgassanak a Gulágról, Amerika-ellenesek és szovjet-barátok legyenek. A nyugati baloldal Elsa Triolet nélkül is szándékos vakságban élt, miközben igényt tartott a morális etalon pózára.

Elsa halála után **Aragonnak** homoszexuális kapcsolatai voltak, ezért többen felvetették, vajon szerelmük csak szerepjáték volt-e: az 1942-es *Elsa szeme*, az 1959-es *Elsa*, az 1963-as *Elsa bolondja* és a későbbi *Próza Elsáról és a boldogságról*? Íme, a híres versszakok Elsa szeméről:

*Szemed oly mély midőn szomjazva ráhajoltam
Tükrében arcukat bámulták a napok
Beléhal mind akit reménye elhagyott
Szemed oly mély lehull az emlék benne holtan*

.....

*Egy fényes éjszakán a világ szertesét
Törött egy zátonyon jelzőtűz gyúlt a szirten
S én a tenger fölött ott láttam égni híven
Elza szemét Elza szemét Elza szemét*

(Rónay György fordítása)

Elza és *Elza szeme* valójában a szerelem nyelvén az orosz útban rejlő világmegváltás reményéről szól. Számunkra inkább a nyugati baloldal vakságának jelképe lehetne. Semmi köze a szerelemhez, sem a hetero- sem a homoszexuálizhoz.



A Kagan-nővérek: Lili Brik és Elsa Triolet

Az 1910-es, 20-as évek Oroszországban is a nők egyenjogúságának és az életforma-forradalomnak a korszaka volt. Az életforma-forradalom része Lili Brik is. **Oszip Brik, Lili és Majakovszkij** évekig egy lakásban laktak nyitott párkapcsolatban.

Vaszilij Katanyan, Lili Brik második férje, Majakovszkij és Oszip Brik barátja, Majakovszkij-életrajzában úgy írta le hármuk kapcsolatát, hogy: Lili szerette Oszipot, Oszip nem szerette Lilit, Majakovszkij Lilit szerette, de Lili nem szerette őt. Ők hárman azonban nem tudtak egymás nélkül élni.

Lili is, Elsa is született manipulátorok voltak. Lili néha Elsával összefogva terelt **Majakovszkij** útjába asszonyokat „nevelési” célból. A manipuláció gyakran fordult a visszájára. Életük nem kispolgári zsúr volt. Aki hagiográfiát akar, támaszkodjon a közhelyekre.



Rodcsenko plakátja Lili Brik fotójával



Lili Brik (*Filmbe zárva*)



Lili Brik, Majakovszkij (*Filmbe zárva*)



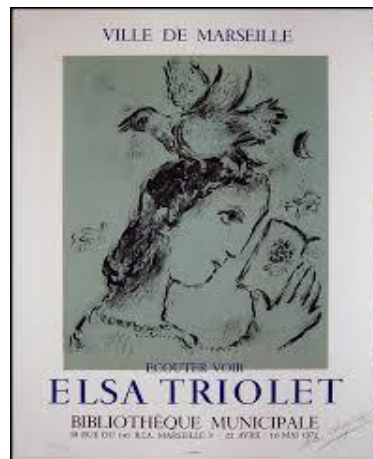
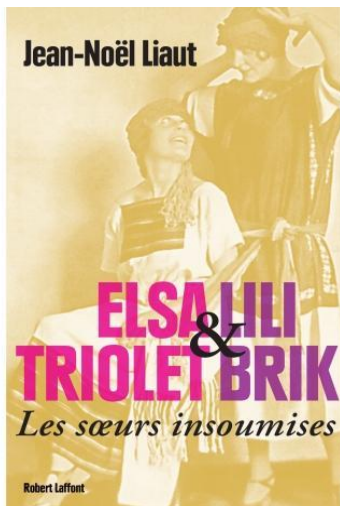
Lili Brik merész fotója a 20-as évekből



Rodcsenko fotója Elsa Triolet-ról



Matisse rajza Elsa Triolet-ról, Aragon és Elsa



Marc Chagall: Hommage to Elsa Triolet (1972)

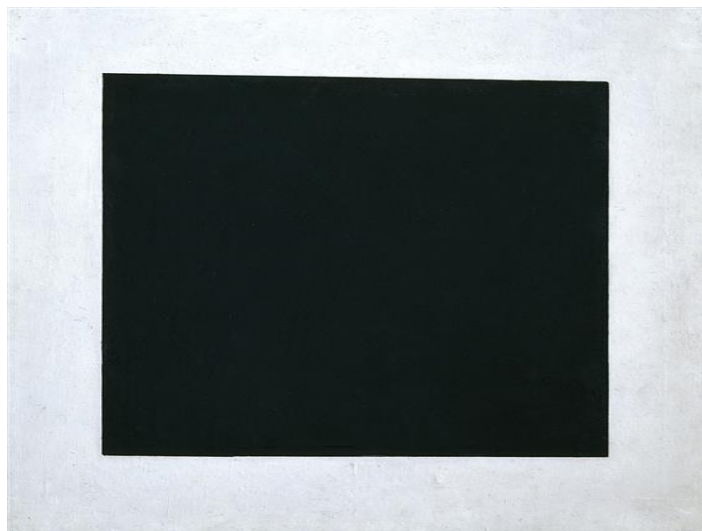
A századelő, a 10-es, 20-as évek a **nőművészek** fénykora Oroszországban. Kiemelkedő tehetségű, kreatív, művészetet megújító alkotók voltak, akik a 20. század eleji művészeti forradalom főszereplői közé tartoztak: **Natalja Goncsarova, Udalcova, Olga Rozanova, Alekszandra Ekszter, Ljubov Popova, Kszenyija Boguszlavszkaja, Varvara Sztjepanovna** és mások.

Appendix: A bécsi Albertina kiállítása

Chagall-tól Malevicsig, az orosz avantgárd művészet
2016. február 26. - 2016. június 26.



Az Albertina a budapesti kiállítással szinte egy időben mutatja be az orosz avantgárd nagy korszakának, az 1910-es, 20-as évek festészetének 130 kiemelkedő alkotását, köztük Marc **Chagall** (20), Kazimir **Malevics** (16), Vaszilij **Kandinszkij** (9), Mihail **Larionov** (8), Natalija **Goncsarova** (7), El **Lisickij** (3), **Rodcsenko** (5), **Rozanova** (5) és mások alkotásait a Pétervári Állami Orosz Múzeummal együttműködve. A kiállítás egyik apropója **Malevics Fekete négyzet** c. képének centenáriuma.



Malevics: Fehér alapon fekete négyzet 1923.

Malevics a *Fehér alapon fekete négyzetet* először 1913-ban készítette a *Győzelem a Nap fölött* c. komikus avantgárd opera számára a díszlet részeként, amelyet azonban a színészek minden előadáson megsemmisítettek. (A librettót **Krucsonih**, a zenéjét **Matyusin** írta.) Az 1915-ös *Utolsó futurista kiállítás*on állította ki először a szuprematista különteremben. Ennek a centenáriuma volt 2015 decemberében. A pétervári múzeumból ennek 1923-as változata érkezett Bécsbe.

Budapest, Bécs, orosz avantgárd. A győztes az Albertina, de nemcsak a kiállított képek mennyiségét és minőségét tekintve, hanem a **konceptió** miatt is.

A bécsi kiállítás nem csupán azt demonstrálja, hogy milyen nagy jelentőségű művészet született a 20. század első negyedében Oroszországban, hanem azt is, hogy **mekkora pusztítást vitt végbe a sztálinizmus az orosz művészetben.**



Chagall: Séta 1917-18.



Chagall: Önarckép hét ujjal



1912-13. Chagall: A hegedűs 1912.



Kandinszkij: Fehéren I, 1920



Goncsarova: Biciklista 1913.



Natan Altman: Anna Ahmatova portréja 1914.



Borisz Grigorjev: Vszevolod Mejerhold 1916



Malevics: Fekete kereszt, Fekete négyzet, Fekete kör

A kiállítást záró szocreál-terem dokumentálja ezt a rombolást. De nem csupán a rombolást, hanem a reménytelen küzdelmet is, amelyet a művészek vívtak folytonos hátrálás közben a szabadságukért. Nyomon követhetjük többek között Malevics vergődését, akit 1929 szeptemberében formalizmus és kémkedés vádjával letartóztattak. Elméleti írásait, számos képét már korábban Németországban hagyta, érezve az otthon kialakuló ellenséges légkört. A *Vörös lovasság* (1932.) c. képe jól demonstrálja, miként próbált első lépésként a harapófogóból kiszabadulni.

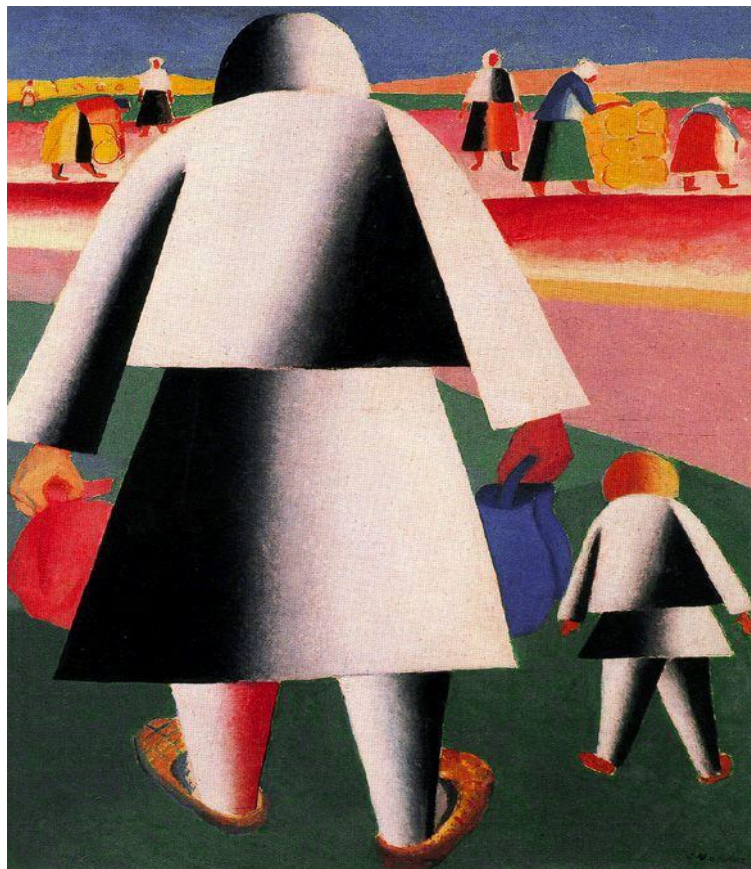
A szuprematista képbe belekomponálta a horizont szélén száguldó vörös lovasokat, amelyet még a cím és a képre írt 1919-es dátum is hitelesíteni próbált. **Bugyonnij** száguldó lovashadseregével politikai szempontból minden rendben volt. (**Isszak Babellel**, aki róluk írta legismertebb művét, már kevésbé. Őt is 1929 őszén tartóztatták le, de őt nem engedték

szabadon, hónapokig kínozták, majd agyonlőtték. Igaz, Malevics ekkor már világhírű művész volt.)



Vörös lovasság 1932.

Malevics tovább harcolt. Új stílust teremtett, amelyet *szupronaturalizmus*nak nevezett, amely visszatérést jelentett a figurális ábrázoláshoz, de elvetette mind a naturalizmust, mind a realizmust. Parasztokat festett aratás közben. Nem véletlenül. Ekkor folyt a mezőgazdaság szocialista átalakítása, a kuláktalanításnak nevezett kifosztás, amely iszonyú szenvedést, deportálást, éhínséget, milliók halálát jelentette.

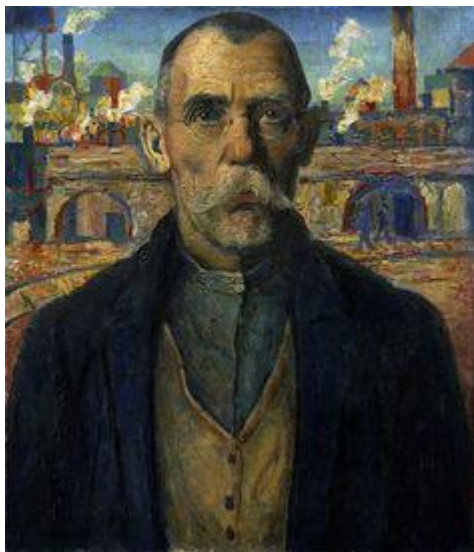


Aratáshoz (Marta és Vanka) 1928.

Gyakran írt megjegyzéseket a képek hátára. „Üresség, magány és reménytelenség”, írta ebben az időben.

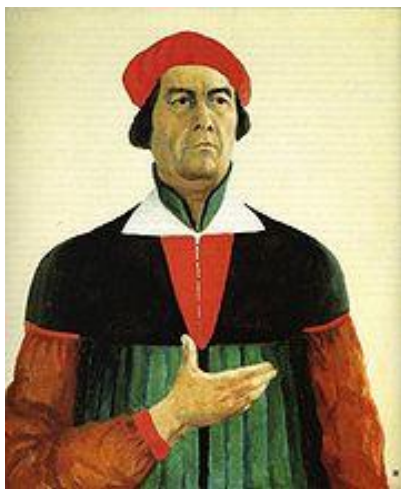
A szupronaturalizmus a kubizmus eszközeivel ábrázol szocreál témákat, de az egyre totálisabbá váló diktatúra számára ez is elfogadhatatlan volt. Malevics képeit elkobozták, a múzeumokból visszavonták.

A kiállítás követi a terror következő fázisába is Malevics küzdelmét a hatalommal. A 30-as évek elején tovább kellett hátrálnia a realizmus felé. A 30-as években készült ezt dokumentálják. Különösen az élmunkás portréja.



Élmunkás portréja 1932.

Önarcképe és a felesége portréja pedig azt mutatják, hogy miként próbált a stílizálás, megidézés irányába kitörni a halálos szorításból. Mindkét portré az itáliai és a németalföldi reneszánsz stílusát idézi.



Önarckép (1933)



A művész feleségének portréja (1933)

Az Albertina kiállítása árnyaltan követi nyomon a küzdelmet a hatalommal, amelyet a művészek vívtak a húszas évek második felétől a 30-as évek közepéig, a szocialista realizmus egyedülivé és kötelezővé válásáig. Malevics is próbál kitérni az ütések elől, újat alkotni, megtalálni azt a kis teret, ami még – reményei szerint - maradt. Eközben a Nyugaton hagyott művei az amsterdami Stedelijk Múzeumba kerültek. Ma is ott láthatók (24 mű). Elméleti írásai (*A tárgy nélküli világ*) 1927-ben a Bauhaus-könyvek 11. köteteként megjelent Németországban Walter Gropius és Moholy-Nagy szerkesztésében. A küzdelmeinek véget vetett a rák. 1935-ben meghalt.

Kuzma Petrov-Vodkin küzdelmét is dokumentálja a kiállítás. Ismerjük 1925-ös *Fantázia* c. képét, a kék hegyek, a zöld mező előterében repülő vörös lóval, a lovon hátrafelé, az égre csodálkozó suhancsal. Láthatjuk is a kiállítás egyik korábbi termében:



abcgallery.com - Internet's biggest art collection

Petrov-Vodkin nem volt az avantgárd egyik csoportjainak sem a tagja. Ő a szimbolisták hagyományait folytatva a szürrealizmus megelőlegezője volt. Küzdelme a sztálinista kultúrpolitikával szomorú és tanulságos.



Petrov-Vodkin: Az 1919-es esztendő. Szorongás. 1934.

Első ránézésre a kép szívemarkoló önfeladás, ijesztő, teátrális giccs, sült-realizmus. Olyan, amire azt mondja az ember: „Igen, így aláz meg a diktatúra. Ezt teszi az emberi méltósággal, a művészi szabadsággal. Igen, ezt kell megmutatni. Így rombolta le a sztálinizmus a modern orosz művészetet.”

És nem ilyen egyszerű. A kép több annál, mint hogy csupán elszörnyülködünk az önfeladás, a pusztításon. Petrov-Vodkin képe ugyanis másról is szól, mint amit első ránézésre gondolunk róla. A bal alsó sarokban egy napilap látható: a Pravda egy 1919-es száma, benne a híradás: „Az ellenség a kapuink előtt.” Mintha a fehérek jönnének 1919-ben. A kép azonban inkább a megfestésének évéről, 1934-ről szól. Az ablakon lopva, aggódva kileső családapa talán nem is a város kapui felé közeledő fehéreket, hanem a sokakat begyűjtő fekete autó érkezését figyeli?

A kép a sztálinizmus és a szocreál diadaláról szól, a szabadság és a művészet elpusztításáról. De szól a művészi szabadságért vívott egyre reménytelenebb utóvédharcokról is.

Az Albertina orosz avantgárd kiállításának utolsó termében megtapasztalhatjuk a szocreál szomorú diadalát a kiút keresőkkel és a behódolókkal egyetemben. A kiutkeresés a *condition human* történetének, nem az egyetemes művészet történetének a része, mint volt az orosz avantgárd az 1910-es, 20-as években.

A végállomás pedig **Vlagyimir Malagisz** 1933-ban készült *Sztálin beszédét hallgatva* c. képe, amely a kiállítás záróakkordja. Pedig Malagisz is Cézanne-os, kubista csendéleteket festett valaha. Igaz, gyakran a Pravda és Clara Zetkin portréja is ott volt a reggeliző-asztalon.

Íme, a sztálinizmus győzelme a művészet felett:



Vlagyimir Malagisz: Sztálin beszédét hallgatva (1933)

Appendix 2: Egy kis történelem

Művészet és forradalom

Orosz- Szovjet Művészet

1910-1932

Műcsarnok

1987. november 5 – 1988. január 17.

1987 novemberében gigászi kiállítás nyílt a NOSzF 70. évfordulójára a Műcsarnokban. 704 mű, 240-nél több alkotó, köztük **Chagall, Kandinszkij, Tatlin, Malevics, El Liszickij, Goncsarova, Larionov. Burljuk, Popova, Rozanova, Kljun, Udalcova, Sevcenko, Popova, Punyi, Ekszter** és mások műveivel.

A festészet mellett a szobrászat, az iparművészet, az ipari formatervezés, az építészet, a belső építészet, a ruha- és textiltervezés, plakátok, reklámok, ROSZTA-ablakok, moziplakát-gyűjtemény, ünnepi városdekoráció vonult fel a kiállításon. A színházművészetet **Gyagilev** párizsi előadásainak színpadképei, jelmeztervei (**Bakszt, Goncsarova, Rorih**), a futurista színházi díszleteket **Malevics, Goncsarova** és **Hlebnyikov** munkái képviselték, **Tairov** Kamaraszínházának készített munkák közül **Kuznyecov, Ekszter**, a **Sztenberg** testvérek alkotásai, **Malevics** konstruktivista színpadképei, **El Liszickij** díszlettervei, **Rodcsenko** színházi plakátjai voltak láthatók.



1987 szilvesztere: a NOSZF 70. évfordulójára nyílt orosz avantgárd kiállítást a Műcsarnokban meglátogatja Kádár elvtárs
Néray Katalin kurátor csíkos pulóverben

A hatalmas kiállítás valójában **búcsú volt a kommunizmustól**, annak avantgárd-fóbiájától, a **modernizmus rehabilitációja**, szakítás a szocreál üres szervilizmusával.

Kádár elvtárs szocialista realista műveket nézett volna szívesen. Az orosz avantgárd illetően ünneplése világosan jelezte számára, hogyha ez az anyag érkezik a Szuból a NOSZF ünneplésére, akkor valóban itt a létező szocializmus vége. Pedig a katalógus szellemisége nem sokban különbözött a maitól. Az életrajzok elhallgatnak minden letartóztatást, Gulágot, kivégzést. Minek felkorbácsolni a szenvedélyeket. Jobb a békesség. Egyik politikai fordulat követheti a másikat, a Szovjetunió dicsősége egyre fényesebb. Kádár előérzetei e tekintetben pontosabbak voltak Gorbacsovénál.

Koordináták tegnap és ma:

1988-ban a bécsi **Osztrák Iparművészeti Múzeum** átvette a kiállítást a budapesti **Műcsarnoktól**.

2016: Bécs **Szentpétervárral**, Budapest **Jekatyerinburggal** együttműködve rendezett kiállítást. A bécsi igazi blockbuster kimagasló művek sokaságával és releváns fókusszal, a budapesti olyan kamarakiállítás, amelynek egyetlen fókusza a jekatyerinburgi gyűjtemény bemutatása. A gyűjtemény, bár nem hiánytalanul (egyharmada hiányzik), azonos azzal az anyaggal, amelyet még 1920-ban kapott a város a művészek műtermeiből vásárolt alkotásokból. Ez ad bizonyos autentikusságot, művészettörténeti relevanciát a tárlatnak.

Magyarország 1988 - Magyarország 2016.

P.P.S. Persze Bécs (Ausztria) mindig féltékenyen figyeli, hogy a csehek, lengyelek, magyarok, horvátok nem tudnak-e valamit jobban, mint ők. És tesznek is róla, hogy le ne körözzék őket, innen, erről az oldalról. Legtöbbször van is rá esélyük, innen, erről az oldalról.