

kellott ismételtetnem, jóllehet a lelkek távozásának irányát már felcserélve: „Vajon kicsoda vette észébe az ember lelkét, hogy felmegy-é; és az okatlan állat lelkét, hogy a föld alá megy-é?”

Igen, Bicskei rajza meggyőzően bizonyítja, a rovar, az állat lelke:
felmegyen.

Míg telepi szobájában a már bekeretezett, elajándékozásra készen álló rajzot vizsgálgattam, azt mesélte, hogy amikor elkészült a munkával — a Bicskei-féle rajz komoly fizikai munkát, erőfeszítést feltételez —, pihe-nésként Hamvaszt kezdett olvasni. Olvasás közben olykor fel-felpillantott a rajzra. Nagy megdöbbenésére, mire a végére ért, a szöveg már egyértelműen az ő rajzáról szólt, az ő rajza pedig afféle Hamvas-illusztráció: Hamvas szelleme szavatolta, pontos munkát végzett. „Csak a rinocéroszbőr és az allergia között választhatunk — írja Hamvas az Unicornisban. — Vannak lelkek, akik felülnek reá, s az egyszarvú viszi őket hátán, a túlvilág birodalmain át, erdőkön, hegyeken, folyókon át, szarva egyre jobban és jobban ragyog, előremered a térben, és az utat mutatja.”

Bicskei minden jel szerint megtalálta az egyik lehetséges utat az unicornis, az angyal felé: a gyermekkor szarvasbogarának köszönhetően.

TOLNAI Ottó

A MODERN ÁLLOMÁSAI

Station der Moderne, Berlin, Martin—Gropius—Bau, 1988. szeptember 25—1989. január 8.

A németországi modern művészeteket összefoglaló berlini kiállítás méltó befejezése annak a rendezvénysorozatnak, amelyet az idén Berlinben, „Európa 1988. évi kulturális fővárosában” szerveztek meg. Akárcsak a secesszió bécsi, a futurizmus velencei vagy az ország forradalmi művészet pesti és bécsi kiállítása, ez a berlini is abba a sorozatba tartozik, amelynek keretében a XX. század embere összegezi a közelmúlt művészeti történéseit.

A berlini képtárak és számos műgyűjtő jóvoltából, védnőkök sokaságának támogatásával történelmet jelentő műveket gyűjtöttek egybe, amelyek jelentős részét egy adott történelmi pillanatban szó szerint a megsemmisítéstől kellett megmenteni. Tiszteletre méltó alaposággal és erőfeszítéssel gyűjtötték egybe ezeket a műveket, hogy minél hívebben felidézzék és rekonstruálják a képzőművészeti folyamatok sorsdöntő pillanatait a századelőtől 1961-ig. E pillanatok immár művészettörténeti jelentőségűek, némelyikük pedig egész civilizációkra, lelkiismeretünkre vetettek árnyékot. A berlini művészettörténetesek természetesen

a német földön lezajlott eseményekre összpontosították a figyelmüket, amelyek azonban elválaszthatatlanul összefonódtak a modern művészet minden átfogó áramlataival. A modern állomásai elnevezésű nagy retrospektív kiállítás húsz önálló egységből áll.

Az első a Híd-csoportnak a kiállítása (Die Brücke, Arnold Képtár, Drezda, 1910). Ez volt a német expresszionizmus kezdeti magva, amely a norvég Edvard Munch A sikoly című festményének hatására bontakozott ki. A csoportot 1905-ben hozta létre Ludwig Kirchner Max Pechsteinnal és Karl Schmidt-Rottluffal, hogy a spontán gesztussal és a harsány koloritással az ember alkotó ösztönét fejesse ki. A francia fauve-okhoz hasonlóan, ennek a drezdai csoportnak a tagjai is leegyszerűsített ritmikus vonalakat és élénk színeket használtak lendületes, sőt szenvedélyes festői megnyilatkozásaiknál. A Híd expresszionistái azonban az alkotói tettel közvetlen kritikai elkötelezettségüket is bejelentették. Abból a meggyőződésből kiindulva, hogy az urbánus ember elveszítette a természettel való kapcsolatát és érzékei eltompultak, szunnyadó ösztöneit nyers színekkel ébresztgetik, expresszív, kavargó gesztusokkal fordulnak hozzá. Mai szemmel nézve a rekonstruált kiállítást, a belső indítékok erőteljes visszhangja már „megbékéltnek” és kifinomultnak hat.

A kék lovas (Der blaue Reiter) csoport egy évvel később alakult meg Münchenben; tagjai elégedetlenek azzal, ahogyan a természet a festő érzelmeiben visszhangzik. Az absztrakt felé vezető úton, a tiszta festészet iránti vágyakozásban (elsősorban Vaszilij Kandinszkij és Franz Marc) a kép életét hirdetik, azzal a törekvéssel, hogy saját világát teremtsenek meg, saját természettel és törvényszerűségeikkel. A Híd festőivel szemben ennek a csoportnak a tagjai több „forradalmiságot” és „belső szükségszerűséget” mutattak fel. Ezzel együtt nagyobb ellenállásba is ütköztek, különösen a bajor közönségnél, amely gyanakodva fogadta a főleg idegen, méghozzá orosz művészek nyugtalanító vásznait. Mint 1911-ben, a közönség ezen a mostani kiállításon is láthatja Franz Marc Állatok és Nagy kék lovak című festményeit, amelyek azonban ma már olyan „szépek”, mint valami kristályos kék látomás; akárcsak 1911-ben, a bejáratnál most is Robert Delaunay St. Severin (1909) című képe fogadja a látogatókat; arrébb Kandinszkij absztraktot bejelentő nagy vászna előtt elgondolkodva és most is zavartan állnak néhányan.

A kék lovas mint az általános művészet újjászületés megtestesítője a Münchener Művészek Új Társaságának (Neue Künstlervereinigung) a széthullásából született és elsősorban az absztrakt művészet kezdeményezéseként emlékeztet. A légkör kedvezett a változásoknak, s ekkor jött létre a modern művészet számos jelensége. Münchenben a fiatalok: orosz, német és francia művészek vizionáriusi programokkal álltak elő. Franz Marc például 1912-ben A kék lovas almanachjában azt írja, hogy cél-

juk „műveikkel megteremtteni koruk szimbólumait, amelyek egy jövő szellemei vallásának oltárára kerülnek majd és amelyek mögött eltűnik a technikai kivitelezés”.

A berlini Der Sturm galériában 1913-ban megrendezett első német őszi tárlaton folytatódik a jövőbe néző expresszionisták, kubisták, futuristák, absztrakt-hívők és mások nemzetközi gyülekezetének a lelkesedése.

E mostani nagy retrospektíva egyik következő állomása a Berlinben 1920-ban megrendezett nemzetközi dada-vásárt felidéző rész, amelyből ki kell emelni a dr. Otto Burchard aprólékos gonddal rekonstruált műtermét, ahol a szűkös térben úgyszólván a padlótól a mennyezetig bemutatják a dadaista tiltakozást. A francia vagy az amerikai dadaista áramlat destruktív jellegével szemben a berlini dadaisták kritikus hangot ütnek meg, azt a háború utáni német valóságot bélyegzik meg, amelyben zűrzavar, reménytelenség, prostitúció és munkanélküliség uralkodik. George Grosz grafikái és a nyomorék hősök menetelését bemutató nagyméretű képe, amely uralja a kiállítást, arról tanúskodnak, hogy alkotójuk az új tárgyilagosság felé fordul, mint ahogyan a húszas évek több jelentős művésze teszi majd.

Mély benyomást kelt az orosz művészek első berlini kiállításának (1922) rekonstrukciója is. Az expresszionizmus hangsúlyozott jelenléte és a dadaizmus megjelenése mellett a konstruktivista törekvések a legszembetűnőbbek, ami a szocializmus győzelme utáni strukturalista építészeti jelleget és a művészet gyakorlati irányultságát tükrözi. Naum Gabo szobrának konstruktivizmusa a jövő optimista vízióját kelti. Ezzel a kiállítással az orosz konstruktivizmus győzedelmesen vonult be az európai művészetbe; Gabo viszont nem tért vissza, hanem a Bauhaus tanára lett. Hozzá hasonlóan az orosz avantgárd más alkotói is Németországban és Nyugat-Európában telepednek le, az emberi alkotó készség végtelen távlatainak víziójával termékenyítve meg a művészetet.

Az expresszionista lendület, a mindennapokkal szembeni kritikus viszonyulás, valamint a kubizmus tanulságai az Új tárgyilagosság (Neue Sachlichkeit) stílusában kristályosodnak ki. Ezt az időszakot a retrospektíván Max Beckmann, George Grosz, Otto Dix és más festők művei képviselik; banális jeleneteikben hidegen elemzik a nagy gazdasági válságot megelőző valóságot.

A nagy retrospektíván bemutatott kiállítások mindegyike, időben minél közelebb van hozzánk, kétségtelenül annál inkább visszhangra talál és igen érzékletesen követi az irányzatok sokasodásának folyamatát, új mozgalmak létrejöttét. A rekonstruált kiállítások így sorakoznak: Film és fotó, nemzetközi kiállítás Stuttgartban (1929); Szubjektív fénykép, a városi iparművészeti iskola kiállítása, Saarbrücken (1951); A német művészek háború utáni közös tárlata, Drezda (1946); ZEN 49, München (1950); neo-expresszionisták csoportja, Frankfurt (1952); ZERO, Ber-

lin (1963); FLUXUS-akciók, Wuppertal, Wiesbaden és Düsseldorf (1962—63); a LAND-ART videotárlata, Berlin (1969) stb.

H. W. Janson jegyezte le: „Mindig is könnyebb volt új elnevezéseket kigondolni, mint olyan mozgalmat teremteni, amely új elnevezést érdemelt volna.” A felújított egykori kiállítások e hatalmas gyűjteményét is nehéz volna egészsként — a részletek iránti kötelező tisztelettel — áttekinteni. Annál is inkább, mert közülük két egység különösen erősen hat a látogatók érzelmeire, főleg azokéra, akik átélték századunk harmincas és ötvenes éveit.

A harmincas évek Németországában bekövetkezett két koncepció összeütközése: a nemzeti-szocialista propaganda az elvakított tömeget szembeállította az avantgárd művészettel. Az animális energiájú személytelen tömeget és a közepszerűséggel elámitott alázatosak seregét ügyesen hangolták az „anarchia”, a „bolsevista antiművészet”, a zsidóknak és a „germán rend” hozzájuk hasonló „ellenségeinek” a német „méltóságot sértő” művészete ellen.

Ugyanabban az évben, amikor Picasso megfestette a Guernicát, századunk jelképét, a német náci propaganda Münchenben két párhuzamos kiállítást rendezett:

— a német művészet nagy kiállítását a Német Művészetek Otthonának grandiózus neo-antik palotájában, és

— az „elferdült, korcs művészet” kiállítását (Entertete Kunst, München, 1937. július 19-étől november 30-áig) egy müncheni raktárban.

Az elsőt, a hivatalos „náci-művészetet” bemutató kiállítást ezen a mostani rekonstruált tárlaton a Művészetek Otthonának megnyitásakor készült fényképek idézik fel, amelyeken ujjongó tömeg és az akkori kiállítási termék látszanak. A „hivatalos művészek” néhány nagyméretű festménye és szobra is eléggé érzékelteti az akkori „germán vonású antik hősök” és „hölgyaktok” harcos, a „felsőbbrendű faj” termékenységet szolgáló erotikájának uralkodó stílusát.

A másik, ma már történelminek számító kiállítást, amely tragikusan sejtette a „civilizált ember” egy korszakának megbélyegzését, rendkívül alaposan elevenítették fel. A „korcs művészet” alkotásai mellett, amelyek minden rendszer nélkül lógnak a falba vert szögeken, ott látni a „megsértett német nép” akkori tiltakozó jelszavait is. A tárlatot Mario-Andreas von Lütrichau rekonstruálta dokumentumfóók alapján. A vitrinekben látható képecskék és az alaprajzon feltüntetett számok a német és az európai avantgárd egy virágzó korszakának tragikus sorsáról tanúskodnak. Göbbels hírhedt máglyája a berlini tűzoltó otthon udvarán később elnyeli a könyveket és más remekműveket, a „korcs művészetet” bemutató tárlaton kiállított képekkel azonban újra találkozunk (!) két másik, ezúttal rekonstruált kiállításon:

— A szabad német művészet tárlata, amelyet 1938-ban Párizsban mutattak be, valamint

— A 20. századi német művészet, amelyet 1938-ban Londonban rendeztek meg a világ közvéleményének tiltakozása jeléül.

Azoknak a műveknek a jelentős részét ugyanis, amelyeket a nácizmus megbélyegzett, egy Luzernben megtartott árverésen külföldi műgyűjtőknek eladták, az alkotóknak viszont megtiltották a további munkát. A kiemelkedő művészek többsége akkor elhagyta Németországot. Századunkban ez volt a művészek második nagyobb elvándorlása a dogmatikus terror elől, hogy ne zárják rácsok mögé a kreatív szellemet a „mindenki számára érthető művészet” nevében.

A londoni kiállításon, amelynek előkészítésében Otto Bihalji-Merin tekintélyes jugoszláv művészettörténész és író is részt vett, a remekművek sokaságából is kiemelkedik Max Beckmann Megpróbáltatás című monumentális triptichonja. E balsejtelemmel és tiltakozással teli művet 1937-ben festette meg, amikor örökre elhagyta Németországot.

Az Új tárgyilagosság másik festője, az egykori dada-vásár kiemelkedő részvevője, George Grosz szintén olyan műveket hagyott ránk, amelyek a két háború közötti Németország kegyetlen valóságáról tanúskodnak. A városi jeleneteket bemutató képei mellett gondolatainkban állandóan föl-fölbukkan egy, a dokumentumfotókon látható arckép. Max Hermann-Neisse portréját 1925-ben festette meg úgy, hogy az értelmiségi arcát négyzetbe szorította. Kritikus és mélyen emberi, mesteri mű.

A fényképezőgép pontosságával, ám csupán a festő számára elérhető szürreális jelenet kékségével fejezi ki Otto Dix a mélyen humánus együttérzését a Csatatér Flandriában című képén látható szenvedő katonával. E mű a háborús esztelenység elleni tiltakozás kifejezése, amely az emberiség lelkiismeretére kíván hatni. Az értelmetlen halál e víziója kiváltotta a nemzeti-szocialisták felháborodását, s ezért került a „korcs művészet” 1937-es tárlatára, később azonban, 1938-ban Londonban látjuk viszont. A képet gyűlölő tömeg nem ismerte fel a balsejtelemet és nem látta saját jövőjét. Viszont e kép nem hatott az európai politikusok lelkiismeretére sem. A közvélemény érdektelen maradt, közönyösen szemlélte a képeket és hallgatta a náci valóság visszhangját, amelyet az avantgárd német művészek próbáltak alkotásaikban kifejezni. A látomásos feszültség és a szorongásos sejtelem hiábavaló segélykérés maradt a közvélemény mindmáig érthetetlen közönye miatt. Ausztriában bekövetkezett az Anschluss, a hitleri szoldateszka a világ tiltakozása nélkül masírozott be Csehszlovákiába; Sztálin visszhang nélkül folytatta le a Buharin-pert Moszkvában; Németország továbbra is fegyverkezett a világ szeme láttára, hogy az 1938. november 8-a és 9-e közötti éjszakán lángba boruljon a berlini zsinagóga, s a „kristály-éjszaka” bevezetője legyen a történelemben addig példátlan pogromoknak és a világégésnek.

A párhuzamason történő művészeti események közül nem hagyhatjuk ki a fiatalok kiállítását, amely Szabadkán nyílt meg 1938. október 9-én, pontosan egy hónappal a „kristály-éjszaka” előtt. A Híd folyóirat szer-

vezésében megtartott szabadkai kiállításnak, amelyen Almási Gábor, Ács József, Bosán György, B. Szabó György, Hangya András, Wanyek Ti-vadar és mások vettek részt, nincs ugyan semmilyen köze A modern állomásainak mostani berlini retrospektívájához, s hasonló mód nem is lehetett hatással az európai történésekre. Háborúellenes törekvéseiket mégis érdemes megemlíteni most, a szabadkai kiállítás 50. évfordulóján, mert az európai haladó művészekkel egyidejűleg figyelmeztettek a világot fenyegető veszélyre. 1938. október 11-én a szabadkai Napló méltatása is kétségtelenül erre utal: „Bizony derűt alig látunk, annál több borongást, komor színt, súlyos gondolatot, küszködést.” Kereken egy évvel később, 1939. október 11-én ismét a Naplóban olvashatjuk a figyelmeztetést: „... hamarosan megkezdődik a minden idők legnagyobb háborúja”.

A háború megszakította a korszakos művészeti jelenségek sorozatát, amelyet most e rekonstruált berlini kiállításon láthatunk.

Az európai avantgárd emigránsok hatására és új alkotók jelentkezésével a művészeti történések új központja alakult ki Amerikában. Jackson Pollock New Yorkban és Wols (Wolfgang Schulze Wols) Párizsban szinte egyidejűleg jelentették be az új kezdést akciófestészetükkel, ahogyan gyakran nevezik az absztrakt expresszionizmust.

„A halál ipara”, amely Marcell Duchampot az első világháború után a dadaizmus meghirdetésére ösztönözte, e második világegyesben felfoghatatlan és rémületes mértékben tökéletesedett. Új kifejezésre volt szükség az egzisztenciális nyugtalanság tragikus lázának érzékeltesítésére. Az expresszionizmus kínálkozott menedékként és egyben forrásként is. Pollock a Max Ernsttől kölcsönözött technikával, a szétömlő festékekkel mintegy transzban kreatív balettba kezdett minden addig érvényes művészeti szabályon kívül. 1956-ban bekövetkezett halála után az egzisztenciális izgalom materializálódott nyomait hagyta maga után.

Wols 1932-ben hagyta el Németországot. Párizsban a szürrealistákkal volt kapcsolatban, s fényképészként az útlevel nélküli emigránsok életét élte. A háború kezdetén lágérbe került, ahol elkezdte rajzos naplóját készíteni. 1947-ben megrendezett kiállítása a festészet új oldalát mutatta meg. Egzisztenciális sikolyát Sartre is feljegyezte, Georges Mathieu pedig, aki később megszervezi az amerikai és a francia informelisták első közös tárlatát, Wols kiállítása után kijelentette, hogy mindent előlről kell kezdeni. Wols 1951-ben hunyt el, ugyanabban az évben, amikor elfogadták az informel elnevezést az új mozgalom jelölésére. A metafizikai félelem, a háború utáni évek uralgó érzése, az informelben a mindent átfogó válság tragikus poétikáját fedezte fel. Az informel a kor művészi kifejezésévé vált.

E hatalmas berlini retrospektívának a keretében jelentős egységet képez a Kasseli dokumentumok II. elnevezésű rész, amelynek anyagát az 1959-ben megtartott kiállítás mintegy 1500 alkotásából válogatták ösz-

sze. Azon a kiállításon a háború utáni avantgárd művészet fejlődését mutatták be, a képek, szobrok és rajzok az absztrakt expresszionizmus legkiemelkedőbb képviselőinek az alkotásai. Már első pillantásra szembeütnek Henry Moore, Fritz Wotrube, Marin Marini, Oszip Zadkin, Jacques Lipchitz domináns művei. A kiállító terem fehérre meszelt ideiglenes téglafalakkal osztották fel, s e fehér labirintusban látjuk Robert Rauschenberg kombinált festményét, mögötte Karel Appel vásznát, amely előtt a fiatal festők elragadtatva fedezik fel mai poétikájuk „cikk-cakk” vonalát. Hátul görcsbe rándulva fölsejlik Francis Bacon embere. Baloldalt Wols megrázó vászna mellett. Alberto Giacometti kisméretű szobrai látjuk, mögötte pedig Pierre Suolages drámai kalligráfiáját, Hans Hartung jeleit, és tovább: Emilio Vedova rejtelmes felületét, Albert Burri megégett zsákjainak kompozícióját, Williém de Kooning erőteljes gesztualitását, Robert Motherwell kollázsát (amely Sáfrány Imrére emlékeztetett), Julio Gonzales szobrai, Willi Baumeister vásznait, Hans Arp műveit, s úgy tűnik, hogy ebben a környezetben Pablo Picasso Leány című műve mintha a régmúltból visszhangozna. Szemmel látható, hogy az ezen a csodálatos retrospektíván bemutatott alkotások nem a pillanat szeszélyének a szüldöttei, hanem a tudatos alkotók felelős munkájának és fáradságos erőfeszítésének az eredményei.

Amikor művészeink az ötvenes években először jutnak el Párizsba, és a Louvre-ban a klasszikusokat csodálják, nem is gondolnak arra, hogy felkeressék a kis galériákat, ahol napjaink művészete születik. A kasseli alkotók többsége ismeretlen volt Párizsban is. A jugoszláv festők első találkozásán (Szabadka, 1962) az informel heves vita közben említik meg. A zsűri tagjai sem tudtak megegyezni Mića Popović Partok című alkotásának díjazásában. Ma ez a festmény a szabadkai Képzőművészeti Találkozó tulajdona, mint az első informel, amely bekerült a gyűjteménybe. A következő években jöttek létre Kalmár Ferenc informel szobrai, a berlini kiállításon Gonzales vasszobrai láttán jutottak eszembe, amelyeket ő sem akkor, sem később nem látott.

Mindenképpen meg kell említenünk a vajdasági informel antologikus példáit, Petrik Pál „homokképeit”. Ezek a homokkal kombinált festmények a környezettel összhangban jöttek létre, mint például a Napraforgó (1962), Kísérlet (1963), és talán a legsikeresebb, a Homokdűnék (1968). És nyugodtan melléjük sorakoztathatjuk Ács József Egzakt mozgását, vagy Faragó Endre Holdfényét, amelyeket szintén bemutattak az első képzőművészeti találkozón 1962-ben. Ezekre nem azzal a szándékkal emlékeztetünk, hogy összehasonlítást végezzünk a berlini retrospektíván szereplő alkotók és a vajdaságiak között. Petrik példájával arra mutatunk rá, hogy a vajdasági művészek is eljutottak az expresszív koloritástól a környezetükhöz illő, vajdasági térben megnyilvánuló informelhez.

1945 után az absztrakt festészetben kiemelkedő jelentőséget kap a

jel. Az akciófestészetben, az informelben, az expresszív gesztualitásban megtaláljuk az alkotói tett megőrzésének, materializálásának a vágyát.

A jel arra a törekvésre is utal, hogy megválósuljon az emberek közötti kommunikáció, s hogy az alkotók után minden korszakban tartós nyom maradjon.

A modern állomásai című retrospektívának helyet adó hatalmas épület mellett húzódik a végtelen FAL. A rajta látható grafittók mint az élő szervezet érhálózata fonódnak egybe, informel szerkezetbe sűrűsödve, s asszociatív töltést sugároznak. A színek kaleidoszkópjával, a nyelvek sokaságával, az egybefonódó jelekkel mintha helyet követelnének maguknak napjaink képzőművészeti színpadán.

A mellettem álló festő elgondolkodva néz a falra, s hirtelen megszólal: „Volna nálam pasztell, rajzolnék neki biciklit.”

A képtár és a fal melletti terjedelmes tömb üresen áll és benőtte a gaz. Egy valamikori épület maradványai sejlenek föl a talajból. Ennek az elhanyagolt térségnek a közepén egy üvegezett konstrukció, „a terror topográfiajának” múzeuma áll. A dokumentumfotókon Himmlert látni, a valamikori palota impozáns bejárata előtt: Albrechtstrasse 8. — a Gestapo egykori székhelye volt itt. Kissé távolabb a követ koszorúk és friss virágok borítják el a náci bűnbarlang ismert és ismeretlen áldozatai iránti kegyelet jeléül.

Ki tudja milyen sorban követnék egymást „a modern állomásai”, ha nem rendezték volna meg 1937. július 19-én a „korcs művészet” tárlatát?! Rettentő szálakkal kapcsolódik ehhez a romhalmazhoz, amelyből rejtélyes borzalom sugárzik.

Talán éppen azokban a napokban, a Berlintonl távoli Zemunban állították helyére a mesterek Ikarosz monumentális szobrát, Baranyi Károly vajdasági szobrászművész művét. Ez az alkotás a szándék és a lehetőség között megfeszülő ember mítoszát testesíti meg. A zemuni Ikarosz ma is az emberben rejlő „tűzmadár” szimbóluma, amely megörömetlenül repül a kreatív kihívások és a végtelenség fölött.

KARTAG Nándor fordítása

Bela DURANC!