

Ha az előadás ily módon szerveződne, nyilván elkerülhető lenne a stílárís vegyesség (egyik színházi habitué azt mondta, „piszkos” az előadás!), s a zavaróan naiv mozgásszínházi jelenetek, mint amilyenek a „mennyországban” játszódó részletek, nem rontanák le az olyan valóban csodálatos élményt nyújtó epizódok hatását, mint amilyen az öröm, a boldogság „tánca” vagy Anna küzdelme, hogy legyőzze teste korlátait, és „szárnyaljon”, amit Erdélyi Hermína (neki szinte mindent elhiszek, Kálóban pedig inkább azt érzem, hogy technikázik!) úgy old meg, ahogy itt senki sem tud(na). Kevés hiányzik ahhoz, hogy őszintén kitárulkozó előadásként éljük át a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház stúdióprodukcióját: végiggondoltság és nagyobb gondosság. Vagy ez nem is olyan kevés?

GEROLD László

## K É P Z Ő M Ű V É S Z E T

### HÁROM KIÁLLÍTÁS

#### RÁDUPLÁZÁS

##### *Akvarellbiennálék Zrenjaninban és Zemunban*

Két BAJ van. Ez nem csupán helyzetjelentés, hanem tényállás. Jelenleg ugyanis ebben az országban két akvarellbiennálét tartanak. Azonos névvel. Mindkettőt Jugoszláv Akvarellbiennáléra (közkeletű rövidítése az első mondatban már idézett BAJ) keresztelték. Ráadásul még a rövid emlékezőtehetséggel megáldottak is emlékezhetnek az első (és valamikor egyetlen) BAJ-ra, amelyet annak idején ugyanezen a néven, ugyancsak biennálé jelleggel, Karlovacon rendeztek meg. Miután ennek végleg búcsút inthettek, a maradék országban elhatározták, hogy újfent megrendezik a jugoszláv akvarellfestők országos jellegű seregszemléjét, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy lepipálja patinás elődjét. A kiötlők azonban nem tudtak megegyezni a biennálé helyét illetően. Zrenjanin ragaszkodott hozzá – nem minden alap nélkül –, hiszen a közelében működő écskai művésztelep fennállása óta az akvarellt (is) művelő festőket hívja meg, s gyűjteményében is elsősorban e műfaj van képviselve. A fővárosiak azonban ezt nehezen tudták lenyelni, mondván, egy országos jellegű kiállításnak a fővárosban a helye, s az écskaiak érvelésére fittyet hányva, Zemunban megrendezték a saját biennáléjukat. Így történthetett meg azután, hogy azonos elnevezéssel, két nap eltéréssel, úgyszólván ugyanazokkal a résztvevőkkel, szinte egymás tövében két nagy kiállítás is nyílt. Miután mindkettő a kultúra évének jeles eseményeként volt beharangozva, mindkettőt politikus nyitotta meg, mindkettő a művelődési minisztérium támogatását élvezte, s ebből mindkettőnek futotta egy szerény, szürke kis katalógusra. Kár. Mert a kiállítások nem rosszak. Híven tükrözik a pillanatnyi helyzetet, a többfajta stílus jelenlétét, s ahogy nem zárkoznak el az új, a tradicionális értelemben vett akvarellrel már alig érintkező törekvésektől, úgy helyet kapnak a hagyományos, táj ihlette képek is. És mégsem jók ezek a kiállítások. Mert ha már a sors,

a napi politika szeszélye és bizonyos önös érdekek úgy hozták, hogy két országosnak is titulált tárlattal halmozzák el a közönséget, úgy legalább a rendezők (akik nyilván tudtak arról, legfeljebb nem akarták tudomásul venni, mit csinál a másik) úgy alakíthatták volna a rájuk bízott tárlat dramaturgiáját, hogy az célját tekintve ne legyen szinte hajszálra azonos, hogy ha már kettő van belőle, legalább az egyik merje vállalni azt, hogy ne legyen ilyen semmilyencentrikus, ne mutasson be mindent, s ne az legyen a kiállítás egyetlen üzenete, hogy: ez van. Így a rendezők lemondtak a kísérletezés jogáról, el sem játszottak azokkal a gondolatokkal, amelyekről némelyek hallani sem akarnak, némelyek pedig egyetlen valóságként kezelnek. Állóképpé merevedik a mozgókép, megáll a folyamat, versennyé válik a művészet, ahol azonban nem arra megy a játék, ki tud újabb eredményeket felmutatni, hanem ki az, aki meg tudja kaparintani a rendezés jogát. Egy ilyen kiállítást mindenekelőtt koncepiálni kellene egy felelős, arra érdemes személynek vagy testületnek, aki/amely felmutatja, értelmezi, minősíti azt, amit kétévenként az adott műfajban lényegesnek, kiváltképp meghatározónak és figyelemre méltónak tart. Ez pedig egyszersmind kijelölné a rendezés irányát is. Meg talán a kiállítások számát is. És akkor nem lenne két baj. Talán egy sem.

## MAGÁNMITOLÓGIA

### *Mladen Marinkov kisplasztikái, Zrenjanin, Sremska Mitrovica, Topolya*

Az elmúlt évek művészetében errefelé a festészet és egy-egy iparművészeti ágazat váltakozó tündöklésének, látványos időszakos áttörésének árnyékában a szobrászat, kiváltképp a kisplasztika a lassú, csendes változások terepe volt. Ebben a műfajban csupán néhány, főként magányosan alkotó, kiemelkedő jelentőségű mester (lezárult) életműve és néhány napjainkban is dolgozó művész munkássága, egy-egy műegyüttes vagy mű jelöl meg egymástól elszigetelt csúcsokat.

Egyike a legkiválóbbaknak, Mladen Marinkov, például kitalált magának egy régi szép világot, egy csak a művész képzeletében (vagy mégsem?) élő civilizációt, bronzba álmódva a „bárkák népét”. A szobrok „eredettörténete” szerint ezek a „leletek” a Duna medréből kerültek elő, illetve a Fruška gora lejtőin folytatott régészeti ásatások során bukkantak rájuk. Amiből persze egy szó sem igaz. Marinkov egyszerűen teremtett magának egy szuverén, öntörvénnyű művészi világot, amelyből a dolgok meghatározhatóságába vetett hit megrendülése vagy – lehet választani – a beavatkozás esélyében még reménykedő lendület olvasható ki. Szobrain a sejtés és a tény kerül szembe egymással, illusztrálva az ego állandó osztódásának és újraegyesülésének alapélményét. Amint-hogy osztódik és újra összeáll maga a látvány is Marinkov szobrain, nemcsak a pillanatnyi hangulat vagy az éppen adódó fény-árnyék viszonyok folytán, hanem úgy is, mint az alkotás szerkesztéséből, a kompozíció kényes egyensúlyából adódó belső törvény. A megmunkálatlannak tűnő, de a fény- és árnyékhatásokat rendkívül tudatosan felhasználó, gyűrődő-hullámzó, a jobban és kevésbé megmunkált felületek váltakozása valójában gondosan kialakított, a „történet” alkotóeleme. A Marinkov-szobrok lélegző, élettől duzzadó formái az elszabaduló indulatok és felszabaduló feszültségek eleven robbanáscentrumai. „Folytonosan összefüggünk egymással.” Ha továbbfűzhetjük Ottlik Géza gondolatát, nos, akkor minden egyébbel is összefüggünk, amit valaha

megismertünk. És ezek az alkotások erről is szólnak. Sőt, elsősorban erről szólnak. A szem ezt a könyörtelenül egymásra utaló kapcsolatszövevényt tapintja Marinkov szobrain.

NÁRAY Éva

## BERLIN–MOSZKVA/MOSZKVA–BERLIN, 1900–1950

### *Korszakos kiállítás a berlini Martin Gropius Bauban és a moszkvai Puskin Múzeumban*

Ivan Punyi 1993-as berlini retrospektívája után sikeresen erősödnek tovább a hivatalos német–orosz művészeti kapcsolatok. Ha az európai modernizmus térképén vannak még fehér foltok, akkor azok elsősorban az elhallgattatott orosz progresszió vonatkozásában nyilvánvalóak. A moszkvai Puskin Múzeumnak jutott a feladat, hogy a nyilvánosságtól gondosan féltett műveket – keletkezésük után hetven–nyolcvan évvel – végérvényesen beiktassa a művészettörténet értékrendjébe.

Ennek a felfedezések és újrafelfedezések sorával kecsgetető kezdeményezésnek az első állomása csakis Berlin lehetett, hiszen a századelőn – München mellett – az akkori német fővárosban az orosz művészeti emigráció több hulláma összpontosult. Berlin és Moszkva kapcsolata ilyképp mély hagyományra tekint vissza. A metropolisok közötti szellemi energiaátvitel kölcsönösnek mondható, bár korántsem annyira egyenértékűnek, mint azt a márciusban Moszkvában is megnyílt rendezvény első pillanatra sugallja.

A berlini helyszínen 1995 második felében szemrevételezett nagyszabású bemutató a korabeli képzőművészet, fotóművészet, műépítészet, színművészet, irodalom, valamint zene- és filmművészet irányadó törekvéseit szemléltető alkotásokat és dokumentumokat gyűjti egybe. Az 1900 és 1950 közé eső művészettörténeti időszak viharos eseményeinek a társadalmi-politikai hátterét a két világháború körül gyűrűző korszakos események képezik, amelyekben fényes és gyászos pillanatok váltogatják egymást. Különösen az orosz anyag vonzereje jut kifejezésre. Számos jelentős alkotás hosszú évtizedek után most került először közönség elé, mivel a nyolcvanas évek politikai változásai levették róluk a tilalom béklyóit és a múzeumi raktárak porát.

A retrospektíva hét nagy egységre tagolódik. Közülük is három történeti intervallum emelkedik ki, mégpedig az ezredforduló és az első világháború közé eső időszak az expresszionizmus megjelenésével, a világháborút követő periódus, amely különösen az oroszországi forradalmi események miatt fontos, végül a diktatúrák 1933 és 1941 közé eső időszaka a maga hazug, embertelen álművészetével.

A témát II. Vilmos feudális és militarista császárságának társadalmi-politikai jellemrajza vezeti fel. A kor művészetének néhány példája hűen érzékelteti az erkölcsileg és politikailag lezüllött, s a pángermánság eszméjétől megittasult német polgárság gondolat- és izlésvilágát. A vilmosi magasabbrendűség önámító mítoszába beleszédült kispolgár hamis világképéről legelőször Wedekind drámái, valamint Trakl és Heinrich Mann irodalmi művei rántják le a leplet. Az egyre kíméletlenebb társadalombírálatot emellett Nolde, Grosz és Klee művészete erősíti. A német expresszionizmus két központi tömörülése, a Die Brücke és a Der Blaue Reiter szellemiségét irodalmi és filozófiai művek sokasága ágyazza körül. Közülük különösen Nietzsche neoromantikus nihilizmusa, Hermann Bahr és Kasimir Edschmid alapvető tanulmányai mérvadóak, hiszen az expresszionista gya-