

Orpheusz Jakutföldön

A „nemlétező” nyolcvanas évek a szovjet underground művészetben

„Mindannyian a Mengyelejev-táblázatból bújtunk ki”
SZERGEJ ANUFRIJEV

Moszkovszkij Arhiv Novovo Iszkussztva (MANI), Photo 5

„Nyolcvanas évek? Ugyan... A végtelenül hosszú *hetvenes évek*, az volt csak, és utána, 1987–1988 táján, rögtön kezdődtek a kilencvenes évek” – állítja a költő Lev Rubinszejn (1947)¹ az orosz *underground* nagy korszakáról *A perdöntő nyolcvanas évek a szovjet nemhivatalos művészetben*² fotográfus és performer állított össze a kor közel negyven kiváló képviselőjének írásaiból és interjúiból. A társaság jórésze a Rubinszejnhez hasonlóan „nyúlós takonyknak” találja ezt az évtizedet: „amikor a keményre fagyott tér-idő mocsár hirtelen felenged – írja Vlagyimir Szorokin (1955) –, és a nyálkás-ragacsos masszát csak húzzuk magunk után, mint a gumit, míg el nem szakad”.

„Nemlétező nyolcvanas évek?” – a retorikus kérdés látszólag pusztán a kötetben megszólaló szerzők bizonytalanságára utal, akik, gondban lévén a periodizációval, jobbnak látták hozzácsapni ezt a meghatározatlan évtizedet az előző vagy a következő korszakhoz, ezzel nyilvánítva nemlétezőnek. Valójában nemcsak a szereplők hezitálásáról van szó, hanem arról is, hogy mit kezd a művészettörténeti-kulturpolitikai kánon ezzel a tíz évvel és az ekkor bekövetkezett radikális fordulattal. A moszkvai Tretyakov Galéria XX. századi épületének (1991 óta sokadik alkalommal, újra átrendezett) állandó kiállítása arra utal: semmit nem kezd vele. Egyszerűen, de nyomatékosan és hivatalosan nemlétezőnek nyilvánítja. A teljes XX. századi orosz képzőművészetet a maga összetettségében – az avantgard elágazásaival és a nagy szocreál ikonokkal együtt – bemutató közel félszáz terem sor végéről kitörölte azt a vitatott évtizedet, amely teljesen új viszonyt teremtett a politikai és művészeti látásmód között. Eltűntek a termekből azoknak az alkotóknak a szóban forgó években keletkezett munkái, akik ezt a radikális fordulatot végrehajtották³. Holott épp ekkor lett az *underground* életstílusból és egyedi gesztusaiból *rendszereszerű politikai* gondolkodás, amely egyszersmind megtalálta a maga kifejezésformáját is. Rendes „kortárművészet” lett.

1 A cikkben említett művészek neve mellett zárójelben a születési év szerepel.

2 The Watershed Eighties in Unofficial Soviet Art (Rus. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР). Edited, compiled, and designed by G. Kiesewalter. Moscow: NLO, 2014. ISBN 978-5-4448-0142-0

3 Bár az időszaki kiállítás 2014. tavaszán és őszén a Dmitrij Alekszandrovics Prigov életművéből válogatott tárlat, aki szó szerint „élmunkása” volt ennek a fordulatnak: a válogatásból ugyanis épp az az elem hiányzik, ami világhossá tenné a váltás lényegét.

Mert bármennyire is tiltakoznak a kötetben szereplő szerzők, élükön a legradikálisabb politikai gondolkodó Erik Bulatovval, hogy márpedig ők művészeti, és nem politikai kategóriákban formálnak és fogalmaznak, a korszak legnagyobb „vívmánya” épp a *politikum* személyes tartozékká (olykor szó szerint testrésszé) való visszavétele. Minden, ami személytelen szovjet volt, a nyelvtől a társbérleti konyha lábasáig, ezeknek a művészeknek a keze nyomán visszazelődül (vagy épp „visszavadul”) személyes „magánbirtokká”. A „vissza” használata persze megkérdőjelezhető, ha ahhoz a közhelyhez tartjuk magunkat, hogy orosz viszonyok közt a „politikum” sosem volt személyes. Ez leginkább olyan, további közhelyekkel együtt szokott elhangzani, mint hogy az orosz alkattól távol áll a demokrácia, meg hogy az orosz lélektől idegen minden rendszer, meg egyébként is, Oroszország ésszel felfoghatatlan. Az idézett művészek azonban valóban mindannyian Mengyelejev periódusos rendszeréből bújtak ki, ahogy a mottóban idézett odesszai művész, SZERGEJ ANUFRIJEV (1964) mondja: mindannyian az orosz kultúra és gondolkodás azon *természetes lehetőségéből* indultak ki, amely szerint Oroszország igenis ésszel felfogható, természetadta, személyes nyelven artikulálható és kommunikálható, rendszerbe foglalható. Ez a *feltevés* 1980-ban nyílt *politikai* gesztus volt, s a nyolcvanas évek folyamán, minden, „nemlétezőnek” nyilvánító, tiltó, tagadó intézkedés ellenére, *létező* művészetté vált.

Más kérdés, s azóta is vita tárgya mind az akkori alkotók között, mind a róluk szóló elemzésekben, olyannyira, hogy a „nyolcvanas évek” művészeti-intellektuális mozgalmairól való vélekedés vívászatójává vált: mennyiben volt a szovjet *underground* „csak” esztétikai platform, s mennyiben politikai? Mennyiben járult hozzá *akaratlanul* a nyolcvanas évek második felében induló változásokhoz, s mennyiben *akarva*, tudatosan, vállaltan? Mennyi súlya volt törekvéseiknek a Szovjetunió teljes kulturális, politikai és földrajzi felbomlásában? – Ezek a kérdések mind a mai napig megválaszolatlanok a mozgalom „külső” értékelésében és a résztvevők önértékelésében egyaránt. Ugyanakkor megválaszolásuk nélkül nem adható teljes kép sem a „nyolcvanas évekről”, sem az 1989–1991-ben a Szovjetunióban lezajlott változásokról. Legfőképpen pedig: nem értékelhető nélkül az ehhez a korszakhoz való *mai* viszony feletőbb ellentmondásos jellege. Ezért szól *erről* a jelen cikk: hogyan viszonyul egymáshoz az esztétikai és politikai program a nyolcvanas évek szovjet nem-hivatalos művészetében, és *ma* hogyan viszonyulunk mindehhez? A válasz vázolója során a jelzett kötetre s a benne szereplő művészek és teoretikusok egyéb írásaira támaszkodtam.



KOLLEKTÍV AKCIÓK CSOPORT
G. Kizevalternek (Jelszó – 1980), akció, Jakutföld
© G. Kizevalter felvétele és tulajdona

Depresszió vagy eufória?

Akár nemlétezőnek nyilvánítják ezt az évtizedet a kötetben megszólaló művészek, akár nem, a Szovjetunióban maradóknak nyilvános biográfiája valóban csak az 1987–1988-as években kezdődött. Az új időszámítást az 1988-as moszkvai Sotheby's aukció⁴ jelzi: ettől kezdve hivatalosan nem lehetett csak úgy eldugni a több mint kétmillió fontot „termelő” alkotókat. A szovjet underground divatba jött, de a váratlan nyilvános (és anyagi) siker az alkotók művészi biográfiájára alig hatott: folytatták annak az elképzelésnek a megvalósítását, amely az 1970–80-as évek fordulóján valóban fordulatot hozott. Ekkor vált a „tiltott” művészet valódi „kortárs művészetté”, amelynek deklarált vagy reflektálatlan célja nem az volt már, hogy egyes, falra akasztható vagy

posztamensre pakolható műtárgyat hozzanak létre, hanem hogy a művészeti alkotás mint gondolkodásmód folyamatát modellálják.

Ez a fordulat látszólag független volt az évtized Szovjetunió-beli eseménytörténetétől, amelynek kiindulópontját szinte kivétel nélkül tragikusan letaglózónak minősítik. „1979. Moszkva. Hőesés. Koromsötét éjszaka. Leverten ébrednek a kilátástalanságtól. MELAMID, KOMAR, KÁTVA ARNOLD, LEV BRUNYI, RIMMA és VALÉRA GERLOVIN – elmentek mind, egymás után tűntek el a Seremetyevó indulási oldalán; egy egész nemzedék, a 25 és 40 év közöttiek, a legtehetségesebb és legtevékenyebb művésztársaink. Maradtak a KABAKOV- és PIVOVAROV-féle öregek, meg mi, a huszonéves kölykök” – írja VIKTOR SZKERSZISZ (1956). SZEGEJ SABALIN (1947) a „perifériák festőjének” nevezett fotorealista művész az első, 1980–84 közötti korszakot a „depresszió éveinek” nevezi, az 1984–87 közti éveket „a második olvadás olvadás korának”, a harmadik, 1987–1990 közti éveket pedig a tulajdonképpeni „peresztrojka” éveinek, miközben az egész évtizedet homogén, „fakó, sötét-szürke” színben látja, ami csak az 1990-es évek legelején vált valami tompa halványrózsaszínbe. A rothadó alma két feléhez hasonlítja az évtizedet IRINA NAHOVA (1955), amelynek lottyardt, megbarnult, büdösödő fele azonban alig válik el a friss-ropogós maradéktól. A kiszabadulás eufóriája tagadhatatlan, ugyanakkor a „rothadó állapot” is tartogatott olyan példátlanul releváns eseményeket, személyes-művészi pályát meghatározó döntéseket, amelyek más élethelyzetekben elképzelhetetlenek lettek volna.

Bármennyire is nem politikai terminusokban írták le tevékenységüket, ugyanabban a térben éltek, mint az emberjogi aktivisták, s jónéhányan épp Andrej Szaharov 1980. január 22-én történt letartóztatásától számítják a szovjet korszak legmélyebb depresszióját, a végét pedig attól, amikor 1986 decemberében Szaharov és felesége, JELENA BONNER Gorkijből (ma: Nyiznyij Novgorod) visszatérhetett Moszkvába. Ugyanilyen kezdő- és záródátum sokuk számára az

4 A gláznoszty és peresztrojka hullámán, 1988. július 7-én rendezte Moszkvában a Sotheby's aukciósház és szovjet műtárgykitelintéző állami apparátus az első szovjet műtárgyaukciót a hivatalos szovjet művészeti életben addig nem, vagy alig szereplő alkotók munkáiból. A több mint 2000 licitáló részvételével zajló aukció a várt bevétel négyszeresét hozta: 2,085,050 £-ot (3,568,563\$) – igaz, maguk az alkotók, az érvényben lévő szovjet valutaszabályok miatt, csak töredékét kapták. A legnagyobb meglepetést Grisa Bruszkin (1946) *Alaplexikon* című képe okozta, amely 412,828 dollárért kelt el (a becseríték 23,882 \$ volt). Maga a mű a mottóbeli idézet kommentárja is lehetne: a „szovjetség és személyesség” periódusos rendszerét jeleníti meg.

afganisztáni megszállás⁵: a szovjet csapatok 1979. december 25-én vonultak be, s 1986. november 13-án hozott határozatot az SZKP KB Politikai Bizottsága Gorbacsov kezdeményezésére a csapatok fokozatos kivonásáról, ami 1989. február 15-én zárult le.

Nem tartották magukat „disszidenseknek” – ahogyan a szovjet politikai máskéntgondolkodókat, ellenzékieket, szamizdatozókat neveztek –, s ha volt is átjárás az emberjogi aktivisták és a művészeti underground között, ez nem vált rendszerszerű, formalizált együttműködéssé. Művészetüket esztétikai gesztusnak szánták, s legtöbbjük tiltakozott is, ha politikai tettként definiálták – akár a hivatalos kultúrpolitika képviselője vagy a KGB kihallgatótisztje tette ezt, akár a legtekintélyesebb kritikusok. Egyvalami mindannyiuktól végképp távol áll: az, hogy ezt a „földalatti” helyzetet egy pillanatra is idealizálják vagy heroizálják. Szabadságuk kiindulópontjának tekintették, saját választásuk következményének. A periféria- és gétőlét zártágát nem kezelték a művészi koncepció forrásának, akkor sem, amikor formailag a műalkotás alapja sokszor épp a szabad térbe való kivonulás volt, mint például a KOLLEKTÍV AKCIÓK csoport performanszai esetében.

A bezártság depresszióját mi sem jelzi pontosabban, mint az 1980-as moszkvai olimpia időszaka. Szó szerint és átvitt értelemben is megtisztították a várost: a KGB ez alkalomra már 1977-ben létrehozott speciális alegysége kitelepítette Moszkvából a 101 kilométeres körzeten túra az „antiszociális elemeket”, az egész „földalatti” világot, disszidenseket, művészeket – a másik „földalatti” világ, a hivatalossal nagyon aktív kapcsolatot tartó „szervezett alvilág” hathatós közreműködésével.⁶ „Kísérteties patyomkinfaluvá változott Moszkva az olimpia két hetére. Az utcákat tisztára suvickolták, a homlokzatokat átfestették, néhány kereskedelmi egységben, főként a kerületi pártbizottságok mellett, importsört árultak, jugoszláv sonkát, neszkaft, és más hiánycikkeket. A szakszervezet kényszerjuttalom-jegyeket osztogatott, hogy megteljenek a lelátók. Egy nap én is elmentem a feleségemmel a Luznyiki-stadionba, ahol a nézők legalább annyi izgalmat nyújtottak, mint a versenyek: egy csapat amerikai diák ült a közelünkben, „Shame” feliratú trikóban, afgán sapkával a fejükön” – emlékezik vissza erre az időszakra Sablavin. Egy „elővigyázatlanság” mégiscsak történt: az olimpia

tetőfokán, 1980. július 25-én hunyt el a kultikus színész és énekes, VLAGYIMIR VISZOCKIJ. A hivatalos sajtó el akarta hallgatni halálhírt, hogy ne borítson árnyat az afgán bevonulás miatt 50 ország által bojkottált, amúgy is megcsappant propagandaértékű olimpiának. Két apróbetűs hír jelent meg róla, az egyik a *Vecsernyaja Moszkva*-ban, ami miatt haladéktalanul el is bocsátották a főszerkesztőt. Viszockij búcsúztatására több mint 40 ezren gyűltek össze a Taganka színház környékén, erős rendőri készültség akadályozta meg, hogy tömegdemonstrációvá alakuljon.

„Szovjetség és személyesség”

Ebben a feszült légkörben minden „nem-szovjet” mozdulat gyanús lett, s azonnal kiváltotta a KGB érdeklődését. Az idősebb underground nemzedékhez tartozó SZERGEJ SABLAVIN (Ilja Kabakov, Erik Bulatov, Jankilevszkij kor- és nemzedéktársa) a konceptualisták egyik nagy témáját fejlesztette tovább: „a strukturálatlan természet”, a „természeti anarchia” és az emberi természetbe oltott strukturált formák viszonyából kialakuló „virtuális realitás” megjelenítésén dolgozott. Látszólag nem volt ebben semmi antiszovjet, az olimpia nyarán a KGB egyenruhás „művészettörténésze” mégis berendelte, hogy rávegye: határolódjon el a Párizsban megjelenő *A-Ja* orosz kortárs művészeti almanachtól, tiltsa le a róla szóló cikkeket, helyette inkább őket informálja. Ekkoriban már javában terjedtek szamizdatban a szovjet disszidensek ügyvédje, a legendás SZOFJA KALLISZTRATOVA (1907) instrukciói „Hogyan viselkedjünk, ha a KGB berendel?” címmel, társbérleti és lakótelepi lakásokban, konyhaasztal mellett tréningeztek a berendelésre „esélyesek”. Sablavin az instrukciókat követve, nemet mond a szervezési kísérletre, s bár a következményei a munkahelyi „kutatónap” megvonására korlátozódtak (kiberntikusként végzett, egy kutatóintézetben dolgozott), a főnök az összes kulimunkát rálócsölte, hogy semmi ideje ne maradjon munkaidőben az „alkotó gondolkodásra”. Közben, a főnök – csalahatlan érzékkel – kizsarolt tőle néhány képet: jól járt velük 1989 után. Az egyik képen a moszkvai Olimpiai stadion körformája, Sablavin lencsekonstrukciói által transzformálva: látszólag nincs benne semmi szovjetellenes, semmi politikai tartalom. Valójában azonban az egész kép maga a felforgató cselekedet: már a transzformált nézőpont szigorú tilalom alá esett; az Olimpiai stadiont nézni továbbra is csak egyféleképp lehetett. „Szovjetség és személyesség” – ahogyan a később még idézendő BORISZ MIHAJLOV (1938) szovjet-ukrán fotóművész definiálta saját „hozadékát” – végképp kizárta egymást.

SZERGEJ MIRONYENKO (1959, ikertestvérével együtt a GALÓCA-CSOPORT tagja) az egyike azon keveseknek, akik közvetlen, nyílt politikai akciót is folytattak. 1988–1989-ben indította „Elnökválasztási kampány” című akcionista projektjét:

KOLLEKTÍV AKCIÓK CSOPORT
G. Kizevalternek (Jelszó – 1980), akció, Jakutföld
© G. Kizevalter felvétele és tulajdona



5 Szaharov akadémikus 1979 decemberében és 1980 januárjában tiltakozó kampányt indított Afganisztán szovjet megszállása ellen; nyilatkozatait vezető nyugati lapok címdoldalon közzölték. Ezt követően került sor letartóztatására és bírósági tárgyalás nélküli száműzésére. 1986. december 16-án hívta fel Gorbacsov a Szaharov-házaspárt (a KGB által előző nap beszerelt telefonon), s engedélyezte visszatérésüket Moszkvába.

6 NYIKOLAJ SCSOLOKOV (1966–1968: a közrend fenntartásáért felelős miniszter, 1968–1982: belügyminiszter) magához rendelt húsz alvilági vezért, és megállapodott velük, hogy „semmilyen kihágás ne történjen Moszkva területén az Olimpia idején”.

jelöltette magát a Szovjetunió elnöki posztjára.⁷ Peresztrojka ide, glasznosztj oda, Mironyenko-t is egyhamar behívták „elbeszélgetésre” a KGB-hez, ahol ő is „egyenruhában” jelent meg: tisztí bőrzsírmát és vállszíjra fűzött pisztolytáskát viselt – ez volt a tolltartója. Az elbeszélgetéseket leginkább „tanúkihallgatásnak” álcázták, amihez nagyon is jól jött a matematikus-jogvédő VLAGYIMIR ALBREHT⁸, „Hogyan viselkedjünk a tanúkihallgatáson?” című szamizdatban terjesztett broszúrája. „Bemagoltam a rendszert, ma is emlékszem rá” – írja LEONYID BAZSANOV (1945, ma a legnagyobb kortárművészeti központ igazgatója), akinek még 1989-ben is átkutatták az összes holmiját a Seremetyevón, amikor először mehetett „igazi” külföldre. Előtte 1988-ban csak „feltételesen” engedték Finnországba, csak maximum 30 km-re távolodhatott el a határtól.

Csoportos individualitás

Az évtized egyik paradoxona, hogy az esztétikai szembenállás formájaként a többség a csoportos megnyilvánulást választotta, miközben az egyik legfőbb tét az individuális értékek visszaparlése volt. Ezek a „szövetségek” ugyanakkor azt modellálták, hogy a csoport autonóm forma is lehet, ha választott: ha szabad társulás alapján jön létre. „A csoport arra kellett – írta visszaemlékezésében Konsztantyin Zvezdocsov (1958) –, mert egyedül, egymagunkban félelmetes volt minden. Plusz, ott volt a kamaszkori nyájszellem. Rádásul én rendes »balos« voltam, ezért nagyon fontos volt az anonimitás, az individualizmus, a magántulajdon kiiktatása, a kollektívizmus, meg ilyesmi. Akkoriban Mao Ce-tung, Trockij, Sartre volt a mindenem. ... Aztán ahogy berántottak a seregbe, vége lett. Ott a túlélés volt a tét, civilben meg, egyszerűen csak az élés, meg az önkifejezés”.

A „Galócák” (1978–1984) csoport a szovjet közegben szocializált érzelmes önkéntes és teljes kiiktatásával indult: csipesszel befogott orr, sállal bekötött, sötét szemüveggel eltakarta szem, bedugott fül, alkoholba áztatott agy – így hangozott el 1978. március 24-én, a „Heppening Dolgozó Napján” a híres alapító mondat: „Én galóca vagyok”. A csoport azonnal felvette közös művésznévként a „galóca” nevet, és egymás után indította „véresen vidám” akcióit. Nem érdekelte őket az esztétikai „Abszolútum”, nem akarták „utolérni és túlszárnyalni a Nyugatot”, nem szálltak be az „öreg” konceptualisták metafizikai vitáiba, a hivatalos művészettel még annyira se érintkeztek, hogy megtagadják.

7 1996-ban már „élés” elnökválasztási kampányban is részt vett, Jelcin stábjában volt dizájnér.

8 Vlagyimir Janovics Albreht 57912/17-83 számú ügyében készült vádiratban egyebek között ezt írják a broszúráról: „A kézirát irodalmi kidolgozottsága igen alapos, kegyetlen cinizmus és szovjetellenes szatíra urálja, ami még vonzóbbá teszi az írást azon személyek számára, akik tartós konfliktusban állnak az igazságszolgáltatási szervekkel...”

„Nem foglalkozunk művészettel. Ahogy élünk, az a legfőbb művünk” – jelentette ki Zvezdocsov. A 1982-es „Hűtő-regény” valóban ilyen élet-mű:⁹ csak kinyitja az ember a „Szever-3” ajtaját (ez volt a regény címlapja), és máris ott van a „kalandok” közepén, Eiffel-torony, görög váza, szivar, minden ott van kéznél, vagy oda van applikálva.

Minden kéznél van a „Galócák” *Aranylemezt* című, azonnal klasszikussá vált „albumában” is.¹⁰ Van, aki színtiszta „fityiszizmus”-nak nevezi, valójában az égvilágon senkinek se akarnak fityiszt mutatni, se zsebből, se nyíltan, semmilyen közízlést nem akarnak pofonütni, semmit nem kidobni a művészet hajójáról, nem „dadák”, nem „futuristák”. Minden kell nekik, ami eddig volt a kultúrában, akár tömeg, akár elit, Andrej Rubljov a harangjával, édesbús szovjet románc, szovjet rajzfilmzene és a bemondó hangja a rádióból arab zenével – mindenből lehet „aranylemezt”. Újramondják azt, amiben élnek, azzal a zenével (fúvósok a térről, esztrád a rádióból), ami van, azon a nyelven, azzal az intonációval, ami körülöttük van. A Volga így torkolhat a fürdőkádba, az artikulációt vesztett kiáltás fergeteges rockba. Az *Aranylemezt* a hatóságok figyelmét is felkeltette, külön határozatban, együtt tiltották be Julio Iglesias dalaival együtt.

Eltűnt-e a félelem mindeközben? „Már, amikor – írja Zvezdocsov. – Volt persze a levegőben valami általános pszichózis. Például, amikor egyszer eltűnt otthonról a Szolzsenyicin, amit anyám ruhásszekrényéből csemettem el, közben meg egész Moszkvában folytak a házkutatások Sziszojev ügye miatt”. Aztán kiderül, hogy anyám kölcsönadta valakinek. Akkor, ezt nem lehetett félelem nélkül megúszni, annál is inkább, mert azelőtt a szüleim is ültek. De a nyomasztó állapot, az nem volt jellemző”.

Amikor 2004-ben először állították ki múzeumi tárgyá alakítva a „Galócák” artobjektjeit, a heppeningjeikről készült fekete-fehér filmfelvételeiket, a késői nézők és kritikusok némelyike afféle közös „ökörködésnek” minősítette azt, ami az akciókból, performanszokból a „szovjet kontextus” nélkül maradt. Pedig a politikai álláspont így is kristálytiszta: „Litvánia ügyében volt a legnagyobb szolidaritási tüntetés. Aztán a „Pamjaty” csoport ellen tüntettünk. A végén meg, egyenesen a műteremből mentünk a barrikádokra. Én voltam a kürtös, a kürtömmel vonultam a menet élén. Nekünk volt a legnagyobb zászlónk – ANDRJUSA FILIPPOV varrta nekem a trikólórt, még amikor a seregnél voltam, aztán évekig hozzá se nyúlt senki, mire lett volna jó egy háromszínű zászló 1984-ben... JURA LEJDERMAN tartotta, aztán odament hozzá valaki, és elkérte: „Nektek van a legnagyobb zászlótok, adjátok nekünk!” – Felkötötték a hólégballonra, és felrepültek vele. Nagyobb volt, mint ez a szoba...”

A „Galócáké” volt a legnagyobb zászló, s bár a házilagos kazettákat nem csak ők gyártották, nem ők találták ki, hogy a „heppening az élet normája”, de ők voltak azon kevesek egyike, akik ezt az alternatív életstílust ténylegesen művészeti ténynyé tudták formálni – mindvégig megőrizve politikai státuszát. Eleve abból indultak ki, hogy a heppening politikai állásfoglalás, és művészet csak ebből lehet. És ez művészet is, mindenestül: totális politikai pozíció – totális művészet. Ez a program gyökeres fordulatot jelent mind az előző két évtizedhez, a „hatvanasok” és „hetvenesek” generációjának elképzeléseihez, mind a következő évtized radikális művészeti akcióihoz képest. Csak ez a nyelv van, amivel mondható valami – állították –, de ez a nyelv a teljes testet követeli. Például ahhoz, hogy a kuszkovói kúria hőmezején fekvő testükkel „rakják ki” a feliratot: „HUJ”.¹²

Számukra ez nem olcsó játék olcsó bor védeléséhez, hanem állásfoglalás. Nyitástól zárásig köröznek a metrón, hajszálpontos naplót vezetve, mikor, melyik állomáson kivel találkoznak, hol hugyoznak, hány rendőrt látnak. Aztán a nézőket indítják lapáttal a kezükben „Ásatásra”, hogy kiszabadítsák a több órára derékig beásott művésztsárat. „Szabadnak és felszabadulniuk lenni a brezsnyevi legmélyebb

9 A műtárgy egy ideig az Új Tretyakov Galéria állandó kiállításának része volt, mára eltűnt ez is a nézők elől.

10 1980–81 fordulóján vették fel „Rosztov-101” magnóval: <http://sheba.spb.ru/radio/muhomor1.mp3>; <http://sheba.spb.ru/radio/muhomor2.mp3>

11 1979-ben indították büntetőeljárás VJACSESLAV SZISZOJEV grafikus, karikaturista ellen az BtK. 228 cikkelye alapján („Pornográf tárgyak készítése és árusítása”), letartóztatási parancsot adtak ki ellene. Sziszojev egészen 1983 februárjáig bujkált Moszkva környéki falvakban. Kétéves büntetését Arhangelszben, köztörvényesek börtönében töltötte. A hetilap beszélőben is voltak karikatúrái.

12 ANATOLIU OSZMOLOVSKIJ és az É.T.I. csoport a Vörös-téren csinálta meg ezt az akciót a rendszerváltás után.



KOLLEKTÍV AKCIÓK CSOPORT
G. Kizevalternek (Jelszó – 1980), akció, Jakutföld
© G. Kizevalter felvétele és tulajdona

pangás közegében – ehhez egyáltalán nem kell közelharcba keveredni senkivel, elég egyszerűen csak örülni az életnek, és nem komolyan venni” – fogalmaz a kritikus. Ennyi lenne? Aligha. Az 1984-ben a „Galócák” helyébe lépő „Mityka”-csoport sem pusztán életörömből, még kevésbé behódolásból tűz ki fehér zászlót ezzel a felirattal: „Mitykáék senkit se akarnak legyőzni”. Merő „antiszovjet játékoságból” hátat fordítanak a „szovjet valóságnak”, miközben az elemeiből újratereplik a maguk totális valóságát. A „Galócák” 19 órát töltöttek a metró földalatti pókhálószerű labirintusában: „ez az egyedüli lehetőség, hogy megértsük a szovjet metró terét – mint életteret és mint szovjet mitológiai teret” – írták az akciónaplóban. A 19 órás föld alatti tartózkodással „rekordot döntöttek, s a föld alá leszállva igazi ’alvilági’ lakónak érezkelhették magukat”.

„Az ismert világ peremén”

GEORGIJ KIZEVALTER, a „nyolcvanas évek” kötet összeállítója, mint főntebb említettük, maga is jelentős performer–művész: alapító tagja volt az évtized egyik legfontosabb, „KOLLEKTÍV AKCIÓK” elnevezésű művészeti csoportjának. 1977–1980 között Jakutföldön (akkori nevén: Jakut ASZSZK) dolgozott, moszkvai társaival „levelező úton” bonyolították heppeningjeiket. Egy alkalommal azt a „megbízást” kapta levélben ANDREJ MONASZTIRSZKIJTŐL (1949), a „Kollektív Akciók” másik tagjától, hogy a jakutföldi Mirnij városa mellett keressen egy erdőszéli, kellően távoli perspektívából is jól belátható terepet, és válasszon ki két, jól megmászható fát, majd várja a következő utasítást. Kizevalter ebből megértette, hogy feltehetően valami könnyű tárgyat, feliratot kell fölszerelnie. Nem volt egyszerű: a fák hajlékony törzse legalább hat méter magas, a környéken félméteres a hó. Megfelelő ékeket csináltatott, mindenre kiterjedő előkészületeket tett, majd táviratozott Moszkvába, hogy kész az akcióra. Megkapta csomagot, mellé számos újabb, megfelelő sorrendben felbontandó utasításokat. 1980. április 13-án sikerült,

többrendbéli akadály leküzdése után fölfeszítenie két fa közé a 950×80 cm-es transzparenst, anélkül, hogy a fekete textil alá rejtett, fehér vászonra applikált, vörösbetűs feliratot elolvasta volna. A fotódokumentációt is úgy készítette el az előírt 130 méteres távolságról, hogy nem próbálta meg kibetűzni a feliratot, majd pedig megállta azt is, hogy visszanézzen.

A jakutföldi hómezőn újrarájtszott mítosz eredeti hősének sorsát a performer csak a magány, s az előtte elterülő látvány révén osztotta: ahogyan Orpheusz az „ismert világ peremén lakó” hüperboreoszok földjén a havas vidéket meg a dérepte mezőket szemlélte, úgy tekintett végig a nagyszovjet jakut földön a késői utód. Ő azonban, Orpheusszal ellentétben megállta, hogy visszanézzen, pedig, ahogy az akciónaplóban írja, a fényképezőgép képkeresőjén át kibetűzhetette volna a feliratot. Ezzel azonban az egész kollektív akció értelmét kockáztatta volna. „Óriási volt a kísértés. Csakhát az én tekintetem, az én látásom nem volt bekalkulálva.”

A radikális személyesség, amit a cikk elején a szovjet underground talán legfőbb eredményeként és legerőteljesebb politikai elemeként említettünk, egyszerre jelentette ennek a mozgalomnak a pátosát és tragédiáját.

A személyesség nem csupán a mű státuszát (nem-szovjet mivoltát) jelölte, hanem esztétikai minőségét is garantálta. A műalkotás értéke abban nyilvánult meg, hogy *nem* a szovjet kultúra személytelen szemléletmódjában öltött formát. Ebből következett, hogy a hivatalos kultúra értékelési kritériumai és eszközei sem vonatkoztak rá, kívül állt a hivatalos kritikai nyilvánosságon (ami egyébként sem valódi műbírálattal volt, hanem a hivatalos és épp aktuális kultúrpolitikai követelményekkel való szembesítés). Ennek megfelelően az underground közegében született művek megítélése is a radikális személyesség kritériumai szerint történt. A művek, valódi nyilvánosság híján, csak a több-kevesebb véletlenszerűséggel szerveződő közönség előtt jelentek meg, lakástárlatokon, műtermekben, s a bírálók többnyire maguk a művésztársak voltak. S ahogyan a mű értékét maga a személyesség szavatolta, ugyanúgy a műről alkotott ítéletet is csak a személyes kiállítás igazolhatta. Így fordulhatott elő a tragédia, amikor egy fotósorozatról alkotott véleménybe két ember halt bele:

„1987-ben történt – meséli Borisz Mihajlov. – Litvániában voltunk, VITAS Luckusnál. Egymást érték a konyhatárlatok. Ő is meghívott egy fotóművészt, hogy megmutassa az új sorozatát. Meg is jött az illető, női társasággal. Nagyon erős sorozat volt, kiváló munka. A fotográfus azonban nem fogta fel, és azt mondta: ez egy nagy szar. Luckus felkapott egy kést és nekiszegezte: »Állod a szavad?« Az meg tényleg állta: »Igen, egy nagy szar...« Luckus már szúrta is... Azonnal hívta a mentőket. Amikor ráeszmélt, hogy a fotográfus halott, kivetette magát az ablakon. Halálra zúzta magát.”

És ekkor még három év volt hátra a „nemlétező” nyolcvanas évekből.



Celofán – A performansz, 1985
Balról jobbra: M. Csujkov, Sz. Anufriev, Sz. Letov

G. Kizevalter kiállítása, 1983
Áll D. Prigov, ül E. Morozov és Sz. Gundlah

