

Dawid Crowley

ÚJ SZEKTARIANIZMUS

MŰVÉSZETI KÉZIKÖNYV

A Moszkvai Ateizmus Intézet 1985-ben publikált egy jelentést azokról a vallási közösségekről és hiedelmekről, amelyek az 1960-as évek óta vertek gyökeret a Szovjetunióban. Hogyan lehetséges, kérdezik a kutatók, hogy a spiritualitás ilyen új formái jelenjenek meg egy társadalomban, amelyet a marxizmus-leninizmus objektíváló ereje szervez? Miért jönnek létre továbbra is új vallások, ha már régen megvannak az eszközök a fejlett ateizmus gyakorlásához? A *Novoje szektansztvo (Új szektarianizmus)* című bizalmas dokumentum azon anyagok antológiája volt, amelyeket az Intézet munkatársai az 1970-es évek második felétől kezdve gyűjtöttek össze. Mint mondták, „vallási expedíciókat” vezettek – interjúkat készítettek, szamizdat dokumentumok után nyomoztak –, és így állították össze a Szovjetunió „új szektáinak” archívumát.

Az *Új szektarianizmus* nem azokat az atavisztikus hiedelemrendszereket tárgyalta, amelyek az ország legtávolabbi szegleteiben még itt-ott megtalálhatók voltak. Az Intézet kutatóit elsősorban a szovjet városokban élő, tudományos-műszaki és művészeti-irodalmi értelmiség új típusú vallási érzülete érdekelte. A *Kézikönyv* szerkesztője, Rajsza Omarovna Gibajdulina professzor érdeklődése a vallás nem hagyományos, nem szervezett formáira irányult, abból a hipotézisből kiindulva, hogy a Szovjetunióban volna valamiféle eredendő metafizikai többlet, amely a hivatalos ideológia harcos ateizmusa ellenére is tovább él. Ennek az új „vallásosságnak” a különböző megjelenési formái valójában, igen nyugtalanító módon, remekül alkalmazkodtak a specifikus szovjet feltételekhez, esetleg éppen azok termékei voltak: a szekták közül némelyik egyes értelmiségi területeken kapott lábra – orvosok, akik különös jelentést tulajdonítanak a fénynek, vagy filológusok, akik egyes szavakban isteni jelentést látnak. Az új szekták ráadásul feltűnően irodalmiasak voltak: a hitüket igyekeztek szóban is – magánlevelekben vagy szamizdatban, szakmai keretekben – megfogalmazni és tesztelni; mindenütt írásos nyomokat hagytak maguk után, amelyeket az Intézet kutatói azután összegyűjtöttek. A *Kézikönyv* egyfajta táguló világot ír le, amelyben szekták osztoznak és alakulnak, gyakran mindenfajta szervezeti kohézió nélkül.

A kutatók egyik feladata az volt, hogy rendszertant dolgozzanak ki ehhez a sokarcú új szektarianizmushoz. Gibajdulina csapata különböző kategóriákat alkotott, úgymint „a mindennapok szektái”, „végítélet kultuszok”, ultrakonformisták, akik az ateizmus vagy a nyárspolgáriság előtt hódoltak, míg mások a hivatalos kultúrában fedeztek fel misztikus és vallási értékeket, mint például a „puskinisták”, akik a nagy orosz költőt messiásnak tekintették. Az egyes kategóriák alá több szektát

osztottak: a mindennapok szektái közé tartoztak az „ételimádók”, akik szentnek tartották az ételt, de az éhséget magasabbrendű állapotként kezelték; a „házasok”, akik a világ állapotát válságosnak érzékelve otthonukat „mindent átfogó” bioszisztémákká alakították, és így várták az eljövendő utópiát, amelyben minden civilizáció házas formát vesz majd fel; és az „anyag-hívók”, akik úgy szálltak szembe a materializmus hivatalos szovjet doktrínáival, hogy a világ esendő dolgait imádták, és elvetették a „szemiokráciát” – a jelek hegemoniáját –, a tapintás alulértékelt érzékét helyezve előtérbe.

Gibajdulínának bevallottan nehézséget okozott a kultuszok megnevezése. Részen azért, mert nehéz volt elkülöníteni, mi szólt valóban a hitről és mi volt belterjes viccelődés, alkalmasint paródia. Az új szektáriánusoknak szokásuk volt mindennapi tárgyakat és élményeket szentségként kezelni, miközben a szentséget magát kigúnyolták. Egy az *Új szektarianizmusban* is idézett szöveg, *A nevetés szentsége* V. N.-ként ismert szerzője írja: „A vallás mint tárgy kifiguráztatik, hogy megmutathassék a vallás Alanya. A szentbeszéd kifiguráztatik, hogy a szentbeszéd Alanya maga kifejeződhessék... Mert a paródia megöli a komolykodást, az idézet a hamis alanyiságot.” Más szóval, az új szektáriánusok örömeiket lelték a szavak többjelen-tésűségében, az elsődleges és metaforikus jelentések pulzáló váltakozásában.

És ez már egyfajta beismerés. Az *Új szektarianizmus* fikció volt... vagy valami olyasmi: az orosz író és filozófus Mihail Epstein leleménye, amely a Szovjetunió összeomlása után jelent meg, először oroszul az USA-ban 1993-ban, majd Oroszországban 1994-ben.¹ Az író a kéziratot 1985 óta dolgozott, a benne foglalt gondolatokon még korábbról. Valójában maga Epstein vezetett „vallási expedíciókat” a Moszkvai Állami Egyetem számára, a nyolcvanas évek közepén. 1982-ben pedig írt egy esszét a „Minimálvallás”-ról: „A minimálvallás »szegény vallás«. Neve olyan vallásos állapotot idéz meg, amely szánalmat vagy szimpátiát kelt, részvénytulánításra készlet. A nulláról indul, és jól láthatóan nincs hagyománya. IsteNe a megvalósulás, az eljövétel istene, a második vagy utolsó eljövételé, amely végítéletet bocsát a világra. Megőrzi az »isteN« szó kisbetűs ateista írásmódját, de az utolsó betű nagy: isteN a történelmi fejlődésnek nem alfája, hanem ómegája.”²

A szegény vallást Epstein mint valamifajta nem evilági vallási érzületet definiálja, amelynek nincsenek templomai, nincsenek tantételei és papjai. A fogalmat Jerzy Grotowski gondolataiból párolta le: a Grotowski-féle Szegény színházban csak a lehető legkevesebb díszlet található, nincsenek fényeffektusok, nincs zene. Epstein nem annyira a krédók vagy rítusok foglalkoztatták, mint a hit továbbélése és alakváltozásai egy olyan társadalomban, amely meghirdette a tömeges ateizmust – és

¹ Mihail Epstein: *Novoje szektantsztvo: tipi religiozno-filozofszkih umonasztrojenii v Rosszii*. Holyoke (MASS), 1993; és Moszkva, 1994. Epstein könyvének angol fordítása *Cries in the New Wilderness: From the Files of the Moscow Institute of Atheism* címmel jelent meg (Philadelphia, 2002).

² Mikhail Epstein: *Minimal Religion. Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Ed. Mikhail Epstein, Alexander Genis, Slobodanka Vladiv-Glover. Oxford, 1999. 228–229.

ily módon egy pszichológiai jelenséget, vagy, saját szavaival, „egy belső impulzust, lelkiállapotot vagy szellemi hajlamot”³ próbált feltárni, amelyet „poszt-ateista lelki-ségnek” nevezett: „A minimálvallás a Kinyilatkoztatás iróniáira és paradoxonjaira összepontosít, ahol is minden, ami megnyilatkozik, egyben el is rejtezik. Világosan látszik ez Ésaías korai próféciáiból, amelyben a Messiás majdani eljöveteletét hirdeti: „Nem kiált és nem lármáz, és nem hallatja szavát az utcán.” (Ésaías, 42:2) „...nem volt néki alakja és ékessége, és néztünk reá, de nem vala ábrázata kívánatos ... mint a ki elől orcánkat elrejtjük...” (Ésaías, 53:2-3).⁴ Az ateista állapot tehát a legkorábbi kezdetektől bele van kódolva abba, ahogyan a Messiást felfogjuk. A poszt-ateizmus elfogadja Istennek ezt az »eltűnését«, de éppen hogy az Ő autenticitása jeleként értelmezi, nem pedig hiánya bizonyítékaként.”

Az *Új szektarianizmus* volt Epstein kitartó érdeklődésének betetőzése. Emellett a Kinyilatkoztatás gondolata, amelyben „minden, ami megnyilatkozik, egyben el is rejtezik”, és a „poszt-ateista lelkiség” fogalma példázza intellektuális módszerét. (Ekkortájt a szovjet és poszt-szovjet posztmodernizmus foglalkoztatta). Írásaiban jellemzően elvetette az antinómiákat, amelyek a világot ellentétpárokba rendezik – tudomány és vallás; tény és fikció, és így tovább. A gondolkodása ennél jóval binomiálisabb volt, az „és”-t kereste a „vagy” helyett, vagy éppen metafizikát talált az anyagiségben.

Ebben (és más) értelemben az *Új szektarianizmus* – Epstein parafikciója – olyan anyagokból épült, amelyeket alkalmasint tényeknek is mondhatunk. Ahogy az egyes attitűdöket és tevékenységeket leírja, az olvasónak kedve támad arcokat kötni a nevekhez: nem lehet, hogy a „defektorok”, más néven „szemetesek” kultusza, ez az apokaliptikus szekta, amely a világvégét hirdeti és „meghajol a mocsok előtt, leborul az emberi szeméthalmok előtt”,⁵ tulajdonképpen a leningrádi nekrorealista filmek Jevgenyij Jufit körül csoportosuló punk bandája? Nem lehet, hogy *Az Ember, aki nem dobott ki semmit*, Ilja Kabakov híres 1988-as installációja, a *10 karakter* egyik alakja, szintén tagja a szektának?

Az *Új szektarianizmus* hasából ráadásul a szovjethatalom beszélt. Moszkvában volt például a Tudományos Ateizmus Intézete, amely a Társadalomtudományi Akadémia alá tartozott. A Hruscsov-féle vallásellenes kampány (1958–1964) végén alakult meg. A különböző vallási attitűdöket kutatta, a vallást egyfajta szociológiai témaként kezelve; több, mint ötven helyi Tudományos Ateizmus Ház tevékenységét koordinálta; kiadott egy népszerű folyóiratot, amelynek célja a szovjet társadalom világi rítusainak (állami esküvők, névadó ünnepségek és temetések) promotálása volt.⁶ A szovjet élet furcsa mintázatát követve, az ateizmus terjesztését támogató legfontosabb kiadvány, a *Nauka i religija* (Tudomány és Vallás, 1959-től) szolgált

³ Uo., 229.

⁴ Károli Gáspár fordítása.

⁵ Epstein 1993. i. m. 133.

⁶ Ld.: Victoria Smolkin: *A Sacred Space Is Never Empty. A History of Soviet Atheism*. Princeton (NJ), 2018.

forrásokkal azoknak, akiket a hit tiltott gyümölcse érdekelt. „Sok szovjet olvasó számára – írja Victoria Smolkin-Rothrock – a *Nauka i religija* volt az egyedüli hely, ahol szent szövegekkel találkozhattak, és az olvasókról tudni lehetett, hogy kivágyák és elteszik maguknak az újság egyes oldalait”.⁷ A vallásosság, az ezoterikus gondolkodás és a különböző okkult gyakorlatok az 1970-es években kezdtek terjedni a szovjet társadalomban, majd a Glasznoszty időszakában „nyílt” érdeklődés tárgyai lettek.⁸ Megjelentek a leginkább szovjet miliókben is: Borisz Rausenbah, a Szaljut űrállomás dokkolás-technológiáját kidolgozó mérnök, orosz ikonokról is írt egy könyvet; és még a Kremlbe is eljutottak, ahol állítólag Leonyid Brezsnyev pártfőtítkáris az imádkozással gyógyító Eugenia Davitasvili páciense volt.

A spiritualitás a szovjet művészetnek is fontos, bár mindmáig nem kellően tanulmányozott témája volt, legalábbis az 1970-es években. Így a művészet néha közvetlenül kapcsolódott az ortodox egyházhoz: Dmitrij Plavinszkij, egy absztrakt festő, akitől megtagadták a hivatalos Művész Szakszervezet tagságával járó előnyöket, zarándokutakat tett északi városokba, mint Novgorod és Pszkov, hogy a saját szemével láthassa a templomok és kolostorok romjait, és ábrázolhassa „a vallás rémséges helyzetét a Szovjetunióban” (pedig a szervezett vallással szemben is gyanakvó volt, az ortodox papokat besúgóknak tekintette⁹). Tömör felületükkel és durva textúrájukkal Plavinszkij 1960-as és 70-es években festett, kiszáradt középkori freskókat és elaggott kéziratokat ábrázoló festményei mintha magát a bomlást jelenítenék meg. Leningrádban Mihail Csemjakin és az ikonszakértő művészettörténész Vlagyimir Ivanov közösen írták a *Metafizikus szintétizmus* manifesztót az 1960-as évek végén (1974-ben Párizsban adták ki), amely panteista módon azt tételezte, hogy minden vallás és különböző művészeti hagyományok közös nevezőre hozhatók. Ezzel egy olyan új felvilágosodás élcsapataként mutatkoztak be, amely magába olvasztotta a pszichoanalízis, a modernista absztrakció és más újdonságok tanulságait: „A huszadik században új típusú kreatív tudat születik: azon folyamatok, amelyek korábban a lélek tudatalattijában és a szupertudat vidékein zajlottak, most – a tudatos Én erejének köszönhetően – bátran belépnek a tudatosság terébe. A művész többé nem szent őrült. A művész alkotó, isten barátja. Munkájának tudatossági fokát az határozza meg, hogy milyen mértékben hatja át őt magát a krisztusi ösztönzés.”¹⁰

Felfogatva múlt és jövő rendjét, a pétervári csoport tagjai – ahogy Csemjakin és kollégái magukat elkeresztelték – a kor új ikonfestőinek nyilvánították magukat.

⁷ Victoria Smolkin-Rothrock: *The Ticket to the Soviet Soul: Science, Religion, and the Spiritual Crisis of Late Soviet Atheism. The Russian Review*, 73/2. 2014. április. 196.

⁸ Id.: Bernice Glatzer Rosenthal: *The Occult in Russian and Soviet Culture*. New York, 1997. 29.

⁹ Dmitrij Plavinszkijjal készült beszélgetést ld.: Matthew Baigell – Renee Baigell: *Soviet Dissident Artists: Interviews After Perestroika*. New Brunswick, 1995. 186.

¹⁰ Mikhail Shemyakin – Vladimir Ivanov: *Metaphysical Synthesisism*. Programme of the Petersburg Group, 1974, reprodukálva: *Soviet Art in Exile*. Ed. by Igor Golomshtok, Aleksandr Glezer. New York, 1977. 157.

Megint mások kijelentették, hogy a művészet alapja egyfajta laza, nem doktrínér spiritualizmus. Mikor a Kollektív Akciók (lásd lejjebb) alapítóját, Andrej Monasztirszkijt az 1970-es évek végén megkérdezték, milyen az a spirituális rendszer, amellyel azonosítja magát, így válaszolt: „Azt hiszem, ökumenikus – a szó tág értelmében. Imádság a szimbólumok nyelvén, olyan, amit megértünk. A költészet tisztán provokatív szerepet játszik (a szentség provokációja).”¹¹ Más szóval, a lelkiélet egyfajta közömbösséget sugároz a hatalom prioritásai iránt. A vallomásoknak ez a sora még hosszan folytatható volna, de csak tovább erősítené a mondandónk lényegét, miszerint a vallásosság mélyen áthatotta a Brezsznev-éra Szovjetuniójának nonkonformista kultúráját.

Az *Új szektarianizmus* – ez az álnéven írott szöveg, amely egy képzeletbeli archívum műveinek antológiája, és egy intézmény termékének állítja magát – lehetne akár egyik kései, nem nevesített műve a moszkvai konceptualizmusnak, azaz művészek és írók e kicsiny, de annál dinamikusabb hálózatának, amely a szovjet fővárosban alakult az 1970-es évek végén (néhol Moszkvai Közösségi Konceptualizmusnak is nevezik, hangsúlyozandó a tagok egymással való szoros kapcsolatát¹²). Az *Új szektarianizmus* osztozik például a csoport érdeklődésében az archívum és a dokumentum „bürokrata-esztétikája” iránt. Ezalatt nem azokat a gazdasági jellegű, elszemélytelenített és „deszakralizált” vonásokat értjük, amelyekkel a művészettörténész Benjamin Buchloh a nyugati koncept-művészet nagy részének sajátos „adminisztrációs esztétikumát” jellemezte.¹³ Olyan művészekről írva, mint Sol LeWitt, Buchloh ugyanis azt állította, hogy „a konceptuális művészet annyit ért el, legalább ideiglenesen, hogy a transzcendenciára való művészi törekvést (amelynek alapja a hagyományos műtermi készségek és az élményszerzés privilegizált módjai) alávetette az adminisztráció nyelvezete szigorú és könyörtelen rendjének.”¹⁴ Ezzel szemben a moszkvai konceptualisták lírai, költői vagy abszurd dimenziókat fedeztek fel mindenféle beszámolóban, nyilvánartásban, katalógusban, nyilvános értesítőben. Ilja Kabakov egyik korai, 1982-es szövegében (megjelent az *A-YA*-ban, 1984-ben) írja le, milyen transzcendentális minőségeket fedezett fel „jegyzetekben, cetlikben, étlapokban, számlákban, jegyekben”. Amint fanyar humorral írja, „A fehér lap semmisége, nemléte... mindennek a tagadása irányában hat, ez az abszolút üresség, az élet és az ellentéte elutasítása.”¹⁵ Az ilyen magas metafizika a telefonszámlából valami isteni

¹¹ Tupitsyn interjúja Monasztirszkijjal az 1970-es évek végén: Margarita Tupitsyn: *On Some Sources of Soviet Conceptualism. Nonconformist Art: the Soviet Experience*. London: Thames and Hudson, 1995. 317.

¹² Victor Tupitsyn: *The Museological Unconscious. Communal (Post)Modernism in Russia*. Boston (MA), 2012. 101.

¹³ Benjamin H. D. Buchloh: *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*. *October*, 55. 1995. tél, 105–143.

¹⁴ Uo., 142.

¹⁵ Ilja Kabakov: *Dissertation on the cognition of the three layers, three levels into which an ordinary, anonymous written product - notices, slips, menus, bills, tickets, etc. - may be broken down*. *A-Ya*, 6. 1984. 31.

ereklyét vagy szuprematista műalkotást csinál. Kabakov egzisztenciális dimenziót sejtett meg az okiratokban, a dokumentumokban, az aktákban is. Itt, a túlvilágról a földre való váltásban, az Epstein *Kézikönyvén* végigvonuló vibráló effektus pontos illusztrációját látni.

És, persze, ahogy azt többen észrevették, Kabakov késő-szovjet időkben készült műveiben mindig van valami szánalmasság. *Ki viszi le a szemetet?* című festménye (1980), amely egy társbérlet házimunka-beosztását dokumentálja, egy olyan falújság reprodukciója, amely ott függött minden szovjet iroda és társasház folyosóján és előszobáiban, kioktatandó az állampolgárt a helyes viselkedésről. A kézzel festett, de nyomtatott vagy metszett betűkre hajazó írással készült falújságból, ahogy Alla Rosenfeld megjegyzi, hiányzik a fenyegető tekintély, amely a szovjethatalom sajátja volt.¹⁶ A valaha oly erélyes szovjethatalmat itt már a házmester vagy a lakóbizottság titkára gyakorolja.

A Kollektív Akciók csoport önarchiváló, önfelügyelő gyakorlataiban, amelyekben alkalmszerűen Kabakov is részt vett – a „bürokrata-esztétika” is megjelent. Korai akcióik – a *Vidéki utazások* – egy alapsémát követtek: húsz-harminc résztvevőt hívnak telefonon, hogy egy előre kijelölt vonattal elhagyják a várost. Megérkezéskor együtt elsétálnak egy távoli mezőre, ahol valami szerény beavatkozást hajtanak végre. Az első, a *Jelenés* (Pojavlenyjejje/Appearance, 1976) című akció során a csoport két emberrel találkozott, akik papírlapokat osztogattak, a következő szöveggel: „Hivatalos igazolás, miszerint _____ tanúja volt az 1976. március 13-i Jelenésnek”. A későbbi akciók már kidolgozottabbak voltak, de az „ürességük” megmaradt. Moszkvába visszatérve a résztvevők beszámolót írtak arról, amit tapasztaltak. Az akció maga, együtt ezekkel a beszámolókkal, további csoportos megbeszélés alapját képezte. „Informátorokként” rögzítve a barátaik tevékenységét, illetve azzal, ahogy Monasztirszkij rendszeresen, „faktografikusan”, fotók és diagrammok segítségével dokumentálta az eventek résztvevőit, a Kollektív Akciók csoport a szovjet állami felügyelet működését tükrözte. Ahogy Cristina Vatulescu 2010-es, *Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times* (Rendőresztétika: Irodalom, film és a titkosrendőrség a Szovjetunióban) című könyvében rámutat, a sztálini terror éveit követően már kevesebb volt az ellenforradalmi tevékenységekről szóló hagyományos fikció a titkosrendőrségi aktákban, ugyanakkor az állami felügyelet módszereinek hatóköre kitágult, és egyre több lett a gyanús polgárok – gyakran banális – mindennapi tevékenységét taglaló, terjengős beszámoló.¹⁷ A művészek felügyelete a KGB belső ellenzék megfigyelésére alakult ötödik főigazgatósága egyik egységének volt a feladata. A tudat, hogy az állam alkalmasint megfigyeli őket, dokumentálja a tevékenységüket, állandóan jelen volt a szovjet művészek és írók életében és képzeletében. A festő Gleb Bogomolov szárazon így emlékezett az 1990-es évek elején: „Gondolom,

¹⁶ Alla Rosenfeld: Word and/as Image: Visual Experiments of Soviet Nonconformist Artists. *Moscow Conceptualism in Context*. Ed. Alla Rosenfeld, Marek Bartelik. München, 2011. 188.

¹⁷ Cristina Vatulescu: *Police Aesthetics: Literature, Film, and the Secret Police in Soviet Times*. Redwood City (CA), 2010. 1. fejezet.

ők leginkább is unhattak minket, mi viszont el voltunk tőlük ragadtatva”.¹⁸ Ilyen tekintetben a Kollektív Akciók nemcsak az állami felügyelet technikáit rekonstruálta, hanem az irattára banalitását (más szóval, ideológiai ürességét) is.

Epstein – személyesen és szellemileg – közel állt a moszkvai konceptualistákhoz az 1980-as években.¹⁹ Nem is nehéz felfedezni az affinitást írásai, valamint Kabakov és mások, köztük Viktor Pivovarov művészete és írásai között. Az *Új szektarianizmusban* az egyik legélénkebb színekkel megrajzolt kultusz az anyag-hívőké, akik: „...abban hisznek, hogy a paradicsomban minden lélek meghaladja „jelszerű” kettőséget, és eljut az önmagán kívül semmi mást nem jelentő dolog tiszta létéhez... szertartásokon szentelnek fel egészen jelentéktelen dolgokat, homokkristályokat és faragott kanalakat, mivel ezek éppoly egyszerűek mint Isten, türelemmel viselnek minden szenvedést és fogékonyak bármely szükségre. Az anyag-hit szerint az embernek a dolgok útját kell követnie, mert azok megmutatják a lét csendes és alázatos bölcsességét.”²⁰

Pivovarov 1975-ben készült festménye, a *Hogyan ábrázoljuk egy Lélek életét?* mintha hasonló témákkal foglalkozna. Tizenhat mindennapi háztartási tárgyat látnunk egy rácsszerkezetben a takaros betűkkel felírt „Tudok rajzolni...” szavak alatt, mint valami tankönyvben. A címben feltett kérdés szándékosan kétértelmű: vajon a tárgyknak van lelkük? Vagy ezek szolgáltatják az alapanyagot, hogy egy másik személy belső életét megvilágíthassuk?

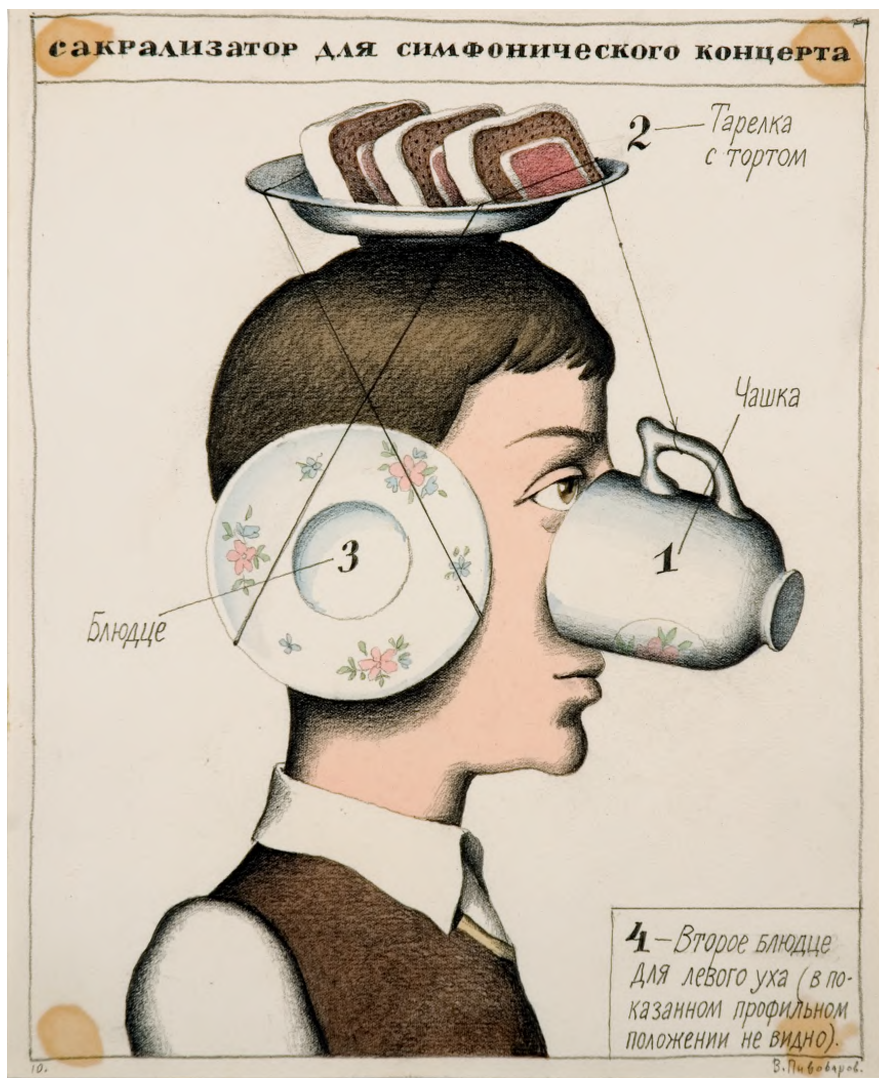
A moszkvai művész és illusztrátor Pivovarov, aki 1982-ben hagyta el a Szovjetuniót, az 1970-es években egy sor festményt készített, amelyeket egyben, „egyetlen, egységes struktúrának” tekintett. Ezek a szeriális művek, hirdetéymenyekre hajazó betűtípussal készült táblázatok, taxonómiák és listák, osztoznak a moszkvai konceptualizmus „bürokrata-esztétika” iránti vonzalmában. A képek melankolikusságukban is gyakran viccesek, ugyanakkor önéletrajzi ihletésűek. Pivovarov 1984-ben így írt: „Egy szegényes szobában születtem és nőttem fel. Itt kezdtem, itt vannak a gyökereim, ez a hazám. Ezt szívtam magamba az anyám tejével, együtt minden szegényes tárgyával... Ezt a szobát rajzolom, és ez egyszerre a világ, amelyben élek, és a belső önarcképem.”²¹ Szovjet éveiből talán legismertebb munkája a *Tárgytervezés egy magányos embernek* című sorozat (1975). Első darabja a *Lakótér terve egy magányos embernek*, egy „égre néző”, 32 négyzetméteres lakás alaprajza; a második az otthonhoz szükséges vagyontárgyakat mutatja be, mindet tárgyszerű leírással kísérve; a harmadikon azt látni, ahogy az égbolt képe változik az ablakon át; a negyedik pedig emberünk szokásos napi teendőit rendező táblázatba, 24 órás bontásban. Még az álmai is katalogizálhatók, ami a sorozat ötödik képének témája. Végül Pivovarov szóban is elénk tárja a magányos ember életrajzát, aki csak „az

¹⁸ Gleb Bogomolov. Ld.: Baigell 1995. i. m. 139.

¹⁹ Ld. tőle: The philosophical implications of Russian Conceptualism. *Journal of Eurasian Studies*, 1, 2010, 1. 64-71.

²⁰ Epstein 1993. i. m. 173.

²¹ Viktor Pivovarov, cím nélkül. *A-Ya*, 6. 1984. 21.



1. Viktor Pivovarov: No. 10, Szakralizátor szimfonikus koncerthez. 1979.
30 x 24 cm, grafit és akvarell papíron. © A művész jóvoltából.

egyetem, a katonai szolgálat, egy enyhe lefolyású nemibetegség, házasság, megcsalás, válás, második házasság, egy gyerek, újabb megcsalás, válás, disszidálási kísérlet, laktér vásárlás” után áll készen rá, hogy birtokba vegye új otthonát, és vele a „tudatos magány” ígéretét. A „tervezés” itt a remete lelki megvilágosodáshoz és örömteli magányhoz vezető útjának lépéseiként van prezentálva, jóllehet szembe megy a magántulajdonról való lemondással, amely sok miszticizmusban központi szerepet játszik: „a [sorozatban] bemutatott projektek segítenek elérni a magány

negyedik állapotát, amely bár egybeesik a személy halálával, mégis valódi szabadságot hordoz, és összeköt a végtelennel”.

Mint több barátja a moszkvai művészeti körökből, Pivovarov is az 1970-es években kezdett érdeklődni a spiritualitás iránt, mikor szoros barátságot kötött a filozófus, filmkészítő és teológus Jevgenyij Siffersszel, akitől is végül eltávolodott, mert az megpróbálta az ortodox hitre téríteni.²² Ez a távolságtartás jelenik meg a poszt-ateista spiritualizmushoz való, finoman ironikus hozzáállásában is. Az 1979-es *Szakralizátorok* című akvarell-sorozat minden darabján egy-egy férfi portréja látható, főül a kép címével, amely a hétköznapi élet valamilyen eseményét vagy körülményét írja le. Az abszurd, tárgyilagosan megfestett, faarcú karakterek mindegyike valamilyen jelentéktelen mindennapi tárgyat vagy háztartási eszközt „visel” az arcán és a fején. A *No. 7, Szakralizátor tévénézéshez* című képen látható fiatalember láthatólag úgy készült az utazásra, hogy a feje tetejére egy kolbászt, a füle mögé pedig egy uborkát kötözött. Az orrára egy tekerics vécepapír van húzva. A *No. 10, Szakralizátor szimfonikus koncerthez* címűn a szereplő egy süteményestányért kötözött a fejéhez, amiről vékony zsinórokon egy teáscsésze és egy csészealátét lóg. (1. kép) Legyenek bár maszkok vagy protézisek (például egy karóra mint szem, vagy egy villanykörte mint orr egy másik *Szakralizátoron*), ezek a hétköznapi tárgyak a sorozat címét adó „szakralizátorok”, amelyek védelmezik használójukat a mindennapokban leselkedő gonosztól. Egyszerre tipikus szovjet áruk és fétisek, ámbar a Marx definiálta fétisfogalomnál korábbi értelemben. A Marx által használt fétis kifejezés a portugál *fetiço*-ból ered, amelynek jelentése egyfajta bűbájosság. A tizenhatodik-tizenhetedik században a nyugat-afrikai partok mentén működő portugál kereskedők nevezték *fetissónak* a helyiek által viselt, balszerencsétől és rossz szellemektől védő amuletteket vagy eszközöket. A nyugati hagyományban azért ragaszkodunk fétis-tárgyakhoz, mert azok irracionális hatalommal bírnak felettünk, illetve hogy így hirdessünk magunkról egyfajta progresszivitást vagy felsőbbrendűséget. Marx árufétist taglaló szövegei ebbe a hagyományba tartoznak: „Azzal, hogy fétisjelletet tulajdonított az árunak – írja Peter Stallybrass –, Marx nevetségessé tette a társadalmat, amely úgy vélte, meghaladta a tárgyak »puszta« imádását, amit a »primitív vallások« jellegzettségének tételeztek.”²³ Itt, ezek a szovjet fétisek egy fejlett, progresszív társadalomban fogják újra munkára a „mágiát”.

Az a gondolat, hogy dolgok *aktív cselekvők* lehetnek – ami hit dolga Epstein „anyag-hívői” számára, Pivovarov finom szatírájának pedig témája –, végigvonul a korszak több más szovjet műalkotásán. Vitalij Komar és Alekszander Melamid, az 1976-os *Szupertárgy-katalógus – Szupervigasz szuperembereknek* című mappában például 36 protézist vonultat fel, amelyek megváltoztatják viselőjük viszonyulását az érzéki világhoz. A „CHAROG-15”, amely egy az arc elé rögzített fémrács, az alábbi funkciókkal bír:

²² Viktor Pivovarov: *The Agent in Love*. Moszkva, 2019. 110.

²³ Peter Stallybrass: *Marx's Coat. Border fetishisms: material objects in unstable spaces*. Ed. by Patricia Spyer. London, 1988. 186.

Órzi gondolatai tisztaságát:

A CHAROG tulajdonosának nem kell félnie ráolvasásoktól és átkoktól.

CHAROG: Az igazi védelem tömeghipnózis és demagógia ellen!

Vékony, aranyozott huzalok zárják rács mögé a külvilág erkölcsstelenségét, és védik az Ön személyiségét a goromba támadásoktól.

A CHAROG teteje fekete fából készült, és mint sisak egészíti ki ezt az eredeti kialakítású fátlyat.

A CHAROG-on át Ön magabiztosan tekinthet a jövőbe!

Egy másik eszköz, a Ksushna, amely a tudatosságot fokozza, egy homlokon viselt antenna formáját veszi fel:

Hatodik Érzék Erősítő:

Dobja maga mögé az anyagi világot!

Kapcsolódjon a Ksushna segítségével az Egyéni Ideál irracionális érzékeihez!

Mint a Ksushna boldog birtokosát, Önt emberi nyelven kifejezhetetlen feszültségek fogják elönteni.

Könnyű bronz diadém, melyet krómacél antenna koronáz.

A fonalak, melyek egyesítik a tudatot az érzékfeletti világgal, természetes kínai selyemből készülnek.

Komar és Melamid tárgyai, amelyeket egyszerre inspiráltak az áruesztétika harsány túlzásai és a szovjet állampolgársággal járó magasztos értékek, tulajdonképpen olvashatók szovjetellenes satíráként (mely erősen jellemezte a Szoc-Art mozgalmat, melynek a művészek úttörői voltak). Komar és Melamid „szupertárgyaiban”, ahogy Pivovarov *Szakralizátor*aiban is, sok humor van, de azért nem *pusztán* sötét irónia és abszurdítás fejeződik ki bennük. Hasznos itt felidézni Epsteinnek az *Új szektarianizmus*ban idézett dokumentum, „A nevetés szentsége” közvetítésével mondott szavait: „A vallás mint tárgy kifiguráztatik, hogy megmutatkozhassék a vallás Alanya.” Van egyfajta pátosz a *Szupertárgyak*ban és a *Szakralizátorok*ban, ahol hétköznapi tárgyakra hárul, hogy viseljék a metafizika kiszámíthatatlan „súlyát”. Ezek a művek egyfajta „emberdologiság” felé mutatnak, amit Epstein a hétköznapi, névtelen dolgokhoz való emberi viszonyulásokban ismert fel. „A »dologiság« – mondja –, az emberi lényektől származtatja a »fejét«, és cserébe úgy hat, mint egy kiterjesztett emberi »test«. Ahol csak van dolog, ott megnyílik egy speciális kijárat is az emberi lény számára, hogy túllépjen a testén: a természetbe vagy a művészetbe, a térbe vagy a szellembé, a cselekvésbe vagy a nyugalomba, a szemlélődésbe vagy a kreativitásba.”²⁴

Erhardt Miklós fordítása

²⁴ Mikhail Epstein: Thing and Word: On the Lyrical Museum. Uő.: *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst, 1995. 253–289.