

# DOKUMENTUMOK

**Szabó Júlia**

## **AZ 1922-ES BERLINI SZOVJETOROSZ KIÁLLÍTÁS ÉS A MAGYAR AVANTGARDE**

Az 1922-es berlini kiállítás jelentőségét már felismerte az egyetemes művészettörténetírás. (1). 1967-ben a kiállítás rekonstrukciójával is megpróbálkoztak (2) Nyugat-Berlinben, s az Avantgarde-Osteuropa című bemutató anyagát német, osztrák, francia, holland, angol, olasz, svájci és amerikai muzeumokból és magángyűjteményekből szedte össze a rendező bizottság, amelyből a baloldali dadaista Hans Richter (ma már southburgi professzor) nevét kell kiemelnünk, mint a klasszikus avantgarde egyik képviselőjét és Jan Leeringet az eindhoveni muzeum igazgatóját, akinél az 1922-es berlini orosz kiállítás egyik rendezőjétől El Liszickijtől igen gazdag egykoru anyag található. Leering a kiállítás-katalógusban meglehetősen szokatlan formában, szabadversben (3) ünnepelte meg a kelet-európai avantgarde művészetet, versében Prágát, Budapestet, Moszkvát és Leningrádot nevezve az új világot építő művészet századeleji centrumainak. A vers véletlenül, vagy közös anyaga folytán, némiképp Kassák Lajos Mesteremberek című költeményére emlékeztet, a fordításokban (4) már olvasható nagy jóslat-költemény ennek előzménye is lehetett.

Az 1922-es kiállítás sikerének legkézenfekvőbb bizonyítéka, hogy a "kiállításnak nemcsak erkölcsi, hanem anyagi sikere is volt: igen sok kiállított tárgyat, köztük több képet is eladtak" – Minderről szovjet forrásból, Mácza János, 1933-ban Moszkvában kiadott dokumentumkötetéből értesülünk, (5) ahol a szerkesztők összegezik a számadatokat is: összesen 237 képet, a grafikai, makett és plakát osztályon 299 művet, 32 szobrot és több, mint 200 iparművészeti tárgyat állítottak ki.

Ugyancsak Mácza dokumentumkötete világítja meg – az itt közölt kiállítás-katalógussal egybehangzóan a kiállítás célját, létrejöttének körülményeit: „Már az Októberi Forradalom kezdetétől művészeti politikánk igen fontos feladatnak tekintette a kapcsolatot a tőkés országok forradalmi művészeivel. De az e kapcsolat létrehozására történt első kísérletek természetesen csak a kölcsönös érintkezés felvételében és a kölcsönös információkban álltak. Ilyenek voltak a hadikomunizmus korszakában a forradalmi művészek és Szovjet-Oroszország művész ifjúsága felhívásai a nyugati művészekhez, ilyenek a proletkult szervezetek kapcsolatai a külföldi proletkult szervezetekkel.

Amint végetért a polgárháború és a fegyveres intervenció, azonnal (már 1921 elején) kísérleteket tettek arra, hogy ezt a kapcsolatot a mi művészeink külföldi és a nyugati forradalmi művészek szovjetunióbeli kiállításain valósítsák meg. Az első ilyen kísérlet rövid ideig sikertelen maradt, mert a németországi illetékes körök – bár rendkívül érdekesnek tartották egy ilyen kiállítás megrendezését –, de egyelőre „politikailag időszerületlennek” vélték. De nem telt el egy év sem, és „Oroszország blokádja” ebben a vonatkozásban is megtört, s Berlinben az Unter den Lindenen lévő Van Diehmen galériában megnyílt a szovjet művészek első kiállítása.” (6).

A kiállítás megrendezésének politikai és művészetpolitikai hátterét az 1922-es katalógus második előszavából is jól érzékelhetjük, amelyet dr. Redslob (7) német birodalmi művészeti tanácsos írt. A weimari köztársaság óvakodott a világforradalom eszméitől, s a reális történeti helyzetet figyelembevéve, a NEP korszakba lépő Szovjetországnak is ekkor már elsősorban a háborúban gazdaságilag tönkrement ország új gazdasági és társadalmi rendjének felépítésére törekedett. A szellemi Európa egységének eszméje, amelyet Redslob emleget, már adottnak veszi a világháború és a forradalom befejeződése utáni határokat és bár igényli a cserét, a „másiknak barátságos elismerését”, a sajtóságok kölcsönös megismerését, de nem törekszik a nemzetközi avantgarde egységének szemléletére, amely még a tizedes évek fordulóján a modern művészet teoretikusainak nagy vágya volt. A szellemi európaiság a s a p a d t európaiság kissé pejoratívan értett jellegzetességét is jelenti már Redslob gondolkodásában, helyette a népiség gyökereire, a különböző országok ornamentális és kolorisztikus sajtószerűségeire kezd figyelni, sokszor kissé túlzó módon, hiszen Picassóban már csak francia (?) tulajdonságokat lát, Kleeben és Bellingben „zenei” és „német” sajtóosságokat, az orosz művészek egész sorában pedig „a Kelet lelki tágasságát.”

Ebben a sokféle irányban továbbfejleszthető gondolatmenetben, 1922-ben csupán az avantgarde nemzeti iskolákként szemlélhető elkülönítettsége alakult ki, s az a határozott igény, hogy 1922-ben a weimari német kulturpolitika már nem törekedett „valamilyen művészeti volapükre”, valamilyen lapos világmindenség felfogás alapján”, hanem „az oroszról is, németről is népének világát kívánja látni” a művészetben. Ezek a kiragadott gondolatok csupán a harmincas évek művészetpolitikai koncepciónak ismeretében válnak igen gyanussá. A népi, nemzeti eszme későbbi eltorzulásai e kiállítás anyaga számára is veszélyessé váltak. Az 1967-es rekonstrukciós kiállítás dokumentumanyagában olvashatunk Kazimir Malevics Németországban maradt műveinek kálváriájáról, amelyek „entartete Kunst”-tá válva semmisültek meg, vagy befalazva, pincékbe zárva várták a náci uralom végét. (8). Természetesen a weimari művészetpolitika még mindezért nem felelős, de történelmi szempontból mégis előzmény az elkövetkezőkhöz.

A kiállítás létrehozásánál azonban nemcsak a hivatalos szervek bábáskodtak. Katalógusunk harmadik előszavát Arthur Holitscher (9) írta, aki a tizedes évek fordulóján hol Moszkvában, hol Berlinben, hol New Yorkban tűnt fel, írt, politizált, talán soha ki sem robbant összeesküvéseket is szervezett. Az ő előszava az egyetemes társadalmi fejlődés nagyobb egységében szemléli a forradalom és a művészet kapcsolatát. Egy kor bomlását és egy új kor eljövételét érzi, de nem valami idealisztikusan fenséges formában, hanem ellentmondásainak teljes zürzavarában. Nem téveszti össze a művészet forradalmát a társadalom változásával, de nem becsüli le a művészet jelentőségét sem a forradalomban. „A forradalom művészete maga a forradalom, a totális forradalom rezgéseit adja tovább.” A totális szó kiemlése a weimari Németországban majdnem lázításnak is hathatott, az esztétikával kapcsolatos fejtegetések pedig Lunacsarszkij vezette szovjet művelődésügyi népbiztosság számára is kissé szélsőséges, „balos” nézeteket jelenthettek. Lunacsarszkij 1920-ban adja ki Bécsben Das Kulturwerk Soviet-Russlands címmel brosuráját, amelyben hatalmas arányú, régi és újkori művészeti ismeretanyagra támaszkodva, megkockáztatja azt a kijelentést, hogy „mind a mai napig nincs egyetlen olyan orosz művész sem, aki egyetlen olyan képet festett volna, amely a mi új, nagy forradal-

munk hangulatát teljesen kifejezte volna.” (10). Az orosz avantgarde tehát a művelődésügyi népbiztos kételkedő, de türelmes támogatása mellett alkotott, és saját művész-teoretikusai mellett, csupán néhány Oroszországba került külföldi, kritikus, vagy forradalmár ismerte fel, hogy „ez a művészet az értékelés új törvényeit hívja majd életre.” (11).

Hogyan fogadta a kiállítást a német avantgarde? Az anyag teljes áttekintése, adatok hiányában, nem áll módunkban, azt azonban magyar forrásból – Kassák Lajos emlékezéséből (12) – tudjuk, hogy nem volt teljesen egyértelmű a lelkesedés. A Sturm, a német expresszionizmus, már több, mint egy évtizede működő, mindenféle európai irányzatot befogadó és pozitívan interpretáló lapja, amelyet Herwarth Walden szerkesztett, élesen támadta a kiállítást és a konstruktivizmust. „A Der Sturm érzelmes humanizmusa az orosz kiállítás idején már kevésnek bizonyult, – írja Kassák – a művészek és az országok egyre inkább a nagy társadalmi problémák és ennek következtében az építészeti feladatok felé fordultak. A konstruktivizmus egyúttal éles politikai harcot jelentett. Esztétikájába egyre inkább beavatkoztak a társadalmi jelenségek, míg az expresszionizmus inkább az esztétikai érdeklődés felé tolódott.”

A magyar avantgarde alakította ki a legszorosabb kapcsolatot a berlini orosz kiállítás rendezőivel, résztvevőivel. Kassák Lajos írta a Ma 1922. december 25-i bécsi számában az első összefoglaló tanulmányt (13) az orosz kiállításról. Mint Kassák leírja – „ezt a cikket a világ több nagy avantgarde folyóirata ismertette, és hozzászólásomat kérték a modern mozgalmat tárgyaló nemzetközi vitákban, az angol Secession, a holland De Stijl és sok más, szerb, román, francia, sőt japán lap is.” (14).

A Ma orosz kapcsolatai (15) korábbiak voltak, mint a berlini kiállítás. 1921-ben a Ma már orosz estét rendez, Uitz Béla moszkvai utjáról hoz magával reprodukciókat, kiadványokat és élményeket, rajzokat és festményeket stb. Az 1922-es évfolyam októberi számában El Liszickij 1920-ban Moszkvában kiadott Proun manifestumát közli magyar fordításban Mácza János. (16). A Ma csoport hosszabb ideig Berlinben élő tagjai: Kállai Ernő, Péri László, valamint a de Stijlhez tartozó Huszár Vilmos a Postdamer Strassen egy kis könyvkereskedésében találkoznak Liszickijel, Sterenberggel, Gabóval, Altmannel, Ivan Punyival, Erich Buchholz írja le ezt emlékezéseiben (17), s még azt is megjegyzi: „az oroszok, éppenny, mint a magyarok főleg a Lützowplatz és a Wittenbergplatz környékén laktak.” A beszélgetések főtémája, Buchholz emlékezete szerint, a forradalom dinamikája. Eszébe jut Kállai kesernyés vélekedése is erről a kérdéstről: „Feküdjenek egyszer egy vilamos elé, majd akkor meg fogják tudni, mi a dinamika!” E hangból már a magyar emigráció kiábrándultsága is érződik.

Kassák Lajos tehát felkészülten utazik 1922 őszén Berlinbe az orosz kiállítás megtekintésére, olyan emberként, aki már évek óta ismeri a forradalom és művészet összefüggéseinek problematikáját, sőt konfliktusait is. Az utcák és terek művészete már 1919-es Kun Bélához írt levelében fontos érvként szerepel (18), elvi álláspontja Bécsben szélesebb adatanyaggal bővül.

Kiállítási ismertetőjét 1914-es orosz irodalmi élményeivel kezdi: „Tolsztoj, Dosztojevszkij, Gorkij... ők új lehetőséget hoztak az öreg, piperkőc Európába elhozták a komor és tiszta Ázsiát. Az utánuk következett Arcübasevek, Kuprinok, Remisovok, Szlogubok már európai iskolák kreaturái.” Nemcsak azt kell figyelem-

mel kísérik, ahogyan Kassák elhatárolja magát a nagyrészt emigráns orosz íróktól, de az ismét előbukkanó Ázsia-mitosz is, amely úgy látszik nemcsak német esztéták között élt az orosz irodalomról. A németek alig érezték Tolsztoj, Dosztojevszkij, Gorkij kapcsolódását az európai világszemlélet hagyományaihoz, azt a tényt sem fogadták el valóságnak, hogy Európa határai az Uralig nyulnak. Az „1922-es szellemi Európát tekintve” lehet, hogy igazuk is volt. Ezért választották külön az orosz avantgarde történetét az európaiktól.

Kassák a berlini orosz kiállítás ismertetésénél fontosnak tartja, hogy 1914-ben Budapesten, néhányan fiatalok, szocialisták és pacifisták nem tévedtek, amikor az orosz művészeti fejlődés újabb lehetőségét a képzőművészetben látták. „A forradalmak előtt vajudó Oroszország irodalma után és helyett elindult felénk a forradalomba lendült Oroszország megújult ereje a képzőművészetben. Európa kereskedelmi és kulturblokádjá alatt egy egészen új társadalmi berendezkedés tette meg erőpróbáját Oroszországban és egy új, bár az európai próbálkozásokkal sokban parallel irányu művészeti fejlődés kezdte meg kibontakozását.”

Az orosz kiállítás bevezetőjéből, műtárgysorából és reprodukcióiból egyaránt tudjuk, hogy a kiállítás a peredvizsnyikek követőinél kezdődött, részletesen bemutatva a Művészet Világa című szecessziós művészcsoporthoz, a Cézanne-t és a Fauves csoport hagyományait egyaránt követő Káróbubi csoportot és csak ezután jutott el a kubistákhoz, futuristákhoz, szuprematistákhoz és konstruktivistákhoz. Kassák a kiállítás első részét nem méltatja figyelemre. Még a kubisták közül is igaztalanul kevésnek itéli Udalcova, vagy Iván Punyi teljesítményét a francia mesterekhez viszonyítva. Megállapítja viszont, hogy „az új orosz művészek első, öntudatos továbblépése a szuprematizmusban kezdődik. Az európai erők mellé ezzel a mozgalommal áll először hozzá, mint föltétlen érték, mint szorzó érték, az orosz, az ázsiai erő.” E mondat történeti értéke akkor is nyilvánvaló, ha ismét megmozgatja egyértelműségét az „ázsiai” jelző összes pozitív és negatív jelentésrétege. (19). Kassák abszolút lelkesedése nem kétséges. A mértani forma, a fehér és a fekete iránti tiszteletét ekkor már nemcsak szóval, hanem a berlini Sturm kiállítóhelységében bemutatásra kerülő (20) képarcitekturáival is bizonyítja. „... Az ő egyszerű törvényeikből indult ki (1917-ben) az egész új orosz generáció. A szuprematizmus levonta a festészet végső következtetéseit és kapukat nyitott a fejlődés felé – írja tovább Kassák a szuprematizmusról. – ... – A szuprematizmus leg-tisztább mestere Malevics. És az ő gyökeréből indultak el a konstruktivisták és objektivisták. Ezeknek a csoportoknak reprezentánsai Tatlin, Liszickij, Rodcsenko, Kljun, Drevin stb.”

Érdekes, hogy az anyagi világ ábrázolásán tuljutott irányzat feltétlen híveként, s a szuprematizmus előtti irányzatok iránti elfogultsággal együtt, Kassák nem nyilatkozik a huszas években fellépő új tárgyiasság orosz képviselője ellen. A kiállítás első előszavát író Sterenberg művei, amelyek „naturalisztikusan egyes tárgyakat ábrázolnak, ... úgy formában, mint színben végtelenül leegyszerűsítettek” felkeltik figyelmét és fakturában a kiállítás legfejlettebb dolgainak tartja őket. Sterenberg Halas csendélete, amely a kiállítás katalógusának reprodukciói között szerepel (21), nem a német Neue Sachlichkeit fanyar klasszicizáló realizmusát idézi emlékezetünkbe, hanem stiláris analógiái inkább a kubizmus térszemléletét felhasználó magyar szocialista művészek: Derkovits Gyula, Dési Huber István, Fenyő A. Endre, Sugár Andor huszas évek végén, harmincas évek elején készült barnás-

szürkés tónusu, szilárd rajzu csendéleteit, műteremábrázolásait. Ezek a néhány évvel később kibontakozó művészek reprodukcióból ismerhették az orosz táblaképfestők (sztankovisták) új szintézisét, ezen túl művészetfelfogásuk elvi alapjai is közösek voltak.

Kassák kritikai érzékének bizonyítéka, hogy kezdeteiben felismeri a huszas évek új tárgyszemléletének és az avantgarde irányzatok téralkotásának összefüggéseit, s annak ellenére, hogy festői pályáján ő maga más utat keres, meglátja Sternberg és társai munkáiban a fejlődés új lehetőségét.

Kassák az 1922-es kiállítás plasztikai törekvéseit kevésbé fejlettnak érzi. „A kiállítás legfejletlenebb ága a szobrászat és azok a próbálkozások, amelyek bizonyos utilitarisztikus céllal kísérleteznek térbeli konstrukciókat megoldani. ... Ma, amikor 120 kilométerrel futó lokomotívjeink, nehézsúlyu daruink és mérhetetlen hidaink vannak, teljesen fölösleges játéknak. ....hatnak ezek a dolgok.”

Ezeknek a dolgoknak történeti jelentését többféle szempontból lehet vizsgálni. Az iparilag fejletlen Magyarországról Németországba kerülő Kassák számára a német ipari városok arányai, építményeinek, vasutjainak fejlettsége esztétikai élményt jelentett, az Új művészek könyvének (22) reprodukciós anyaga bizonyítja, hogy a világ minden tájáról gyűjtötte az ipari létesítmények fényképeit, s mint a Mesteremberek-ben megjósolt új világ képviselőit interpretálta őket. A társadalmi rend megváltoztatásáért forradalmi cselekvéssel küzdő Uitz Béla, Komját Aladár és társaik, többek között, ezen is összekülönböztek vele. A Ludditák című Uitz rézkarcsorozat születéséhez ez a momentum is hozzájárult.

Az 1922-es kiállításon a térbeli konstrukciók, a művészetet és termelőmunkát összekapcsolni törekvő modellek szovjetoroszországi jelentésükért Kassák nem tudta érzékelni, még utópisztikus monumentalitásuk arányait sem érezte. Egy dolgot azonban észrevett: – a konstrukciók nem a termelést és az ipari termékek formáit alakíthatják át elsősorban, hanem minden utilitárius céljuk ellenére, művészeti játékok – esztétikai objektumok maradnak. E jelentéskör gondolati, szellemi többletét Kassák csupán a festészetnél érzékeli. A konstruktivizmus manifesztumaival gyökeres ellentétben, – valószínűleg a Ma körben is ekkor egyedüli elképzelésként, – szögezi le 1922 karácsonyán megjelent tanulmányában, hogy „a kiállításon szereplő képzőművészeti ágak között kétségtelenül a festészet jár legelől. Ezen a területen az oroszok új erőt és új kulturlehetőséget hoztak be Európába. És maguk előtt is festészetük mutatja az irányt, amerre haladniuk kell, hogy ideáljukhoz, az új emberi ideálhoz – a konstruktív életformához eljuthassanak. ...Berlinben egymást eszik a kiállítások: formák tekerőznek és színek visitanak. És ebbe a tekervényes cifra zavarba az oroszok újra elhozták a színek ősforrásait, s a tisztaság és erő egyenes vonalát.”

Ez a gondolat az orosz szuprematizmus és konstruktivizmus értékelésében még ma is szélsőségesnek, egyedülállónak hat. A történeti fejlődés szükségszerűségét, a vizuális művészetek és az ipari kultúra összefüggéseit, az emberi környezet kialakításának és az avantgarde irányzatok célkitűzéseinek kapcsolatát a korszakkal foglalkozó kutatás legszélesebb mezőnye elismeri és értékeli. Ahhoz azonban kassáki konok következetességre lenne szükség, hogy valaki arra a megállapításra jusson: mindezek csupán részleges eredmények. Az ipari környezet a célszerűség szempontjai szerint fejlődik, a termék előállításánál ma is hat, az érték szempontjából pozitívan vagy negatívan, a kereslet és a kínálat törvénye. A modern művé-

szet formavilágával már sok pszeudo-esztétikus, vagy jelentés-nélküli tárgy létrejött az elmúlt félszázad során. Abszolút értéként, és színeiben-formáiban ma is objektíven érzékelhető produktumként, a klasszikus festészettel egyenértékű eredményként csupán néhány kiemelkedő konstruktivista, vagy szuprematista festő, ma már szinte ikonként tisztelhető alkotása maradt ránk.

A Kassák hagyatékban (23) megőrzött 1922-es szovjet-orsz katalógus a tizes-huszas évek szovjet-orsz festészetének, képzőművészetének nagyjaira: Malevicstre, Rodcsenkora, Tatlinra, Sterenbergre kell hogy fordítsa figyelmünket.

Az 1922-es kiállítás emléke több Berlinbe látogató magyar művész (24) és író számára élő maradt a későbbi évtizedekben is. Bár a szovjet művészet huszas évekbeli fejlődéséről az 1924-es velencei biennálé orosz pavilonjának anyagából, valamint az 1925-ös párizsi világkiállításról is tájékozódhattak a magyar kritikusok és művészek, a távoli ország új művészeti törekvéseiről a legerősebb benyomást mégis az első nagyszabású találkozás adta.

## JEGYZETEK

(1) Vö. GRAY, CAMILLA: The Great Experiment, Russian Art 1860-1922. New York, 1964. A nagylegzetű monográfiában közölt bibliográfia felöleli a kérdés 1964-ig megjelent csaknem teljes szovjet és nyugati irodalmát egyaránt. A hatvanas évek közepétől mind Nyugaton, mind a szocialista országokban (legfőképpen az NDK-ban és a Szovjetunióban) több tanulmány, könyv látott napvilágot, amely a korszakkal, az orosz és német művészeti kapcsolatokkal és konkrétan a kiállítással foglalkozik:

A. ABRAMOVA: Vhutemas - Vhutein. Moszkovszkoje vűszsee hudozsesztvenno-promislennoje uciliscse. Moszkva, 1965.

DIETER SCHMIDT: Manifeste, manifeste 1905 - 1933. Drezda, 1965.

K. JUNGHANN: Die Beziehungen zwischen deutschen und sovietischen Architekten in den Jahren 1917 bis 1933. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität, n. 3, 1967, p. 369-381.

SOPHIE LISSITZKY KÜPPERS: El Lissitzky Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Drezda-Róma, 1967. E kötet 64 és 65. képe Lissitzky katalógusterveit mutatja be az 1922-es berlini szovjetorosz kiállításához. A 65. képen közölt vázlat kétségtelemnél teszi, hogy a katalógus címlapját ő készítette.

K. VOLOGYIN: Zsurnal Vjescs. Dekorativnoje Iszkuszstvo n. 5, 1968.

VLAGYIMIR TATLIN: Catalogue du Moderna Museet, Stockholm, 1968.

L. AMBROGIO: Formalismo e avanguardia in Russia, Rome, 1968.

V. MARKOV: Russian Futurism, London 1969.

B. MILLER LANE: Architecture and Politics in Germany 1918-1945. Cambridge (Mass.) 1968.

I. ZSOLTOVSZKIJ: V tűszjacsagyevetsztorvoszennadcatom. SZTROITYELSZTVO I ARCHITEKTURA. Moszkva n. 2, 1970.

I. LEWIS: Georg Grosz. Art and Politics in the Weimarer Republic. University of Wisconsin Press. 1971.

E. STENEBERG: Russische Kunst. Berlin 1919-1932, Berlin, 1969.

NAUM GABO: The 1922 Soviet Exhibition. STUDIO INTERNATIONAL vol. 182, n. 938, 1971. Gabo cikke megemlékezik a katalógus műtárgysorának tévedéseiről, a kiállított anyag és a névsor eltéréseiről. Jelen publikációkban a műtárgysort nem közöljük, mivel e kérdésben állást foglalni nem tudunk. A Ma 1922, december 25-i számában több kép megjelent reprodukcióban a kiállítás anyagából, ezek jelenlétét Kassák cikke alapján bizonyosnak tartjuk. Gabo a katalógus borítóját Altmann művének tartja. MANFREDO TAFURI: URSS-Berlin 1922 - du populisme a "l'internationale constructiviste" VH 101. Numero 7-8, 1972, 53-89. Paris, Editions Esselier.

(2) Avantgarde Osteuropa 1910-1930. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst, (Kunstverein Berlin) und der Akademie der Künste. Oktober-November 1967. Berlin.

(3) JAN LEERING verse, mely a 2. jegyzetben idézett katalógusban jelent meg: Prag, Budapest, Moskau, Leningrad Zentren, wo intellektuelle Kreise um 1900 ein Interesse ohnegleich für die Kunst der Avantgarde zeigten. Cézanne und Van Gogh, Matisse und Picasso waren hier besser bekannt als im Westen. Aber man blickte nicht nur nach aussen, Besonders in Russland gab es ein starkes Bewusstsein eigener Tradition und einen Drang zur Revolution um in der Kunst eine neue Welt zu schaffen.

(4) Vö. MA – BUCH Gedichte von Ludwig Kassák Deutsch mit einem Vorwort von Andreas Gaspar. Berlin. Sturm Verlag 1923.

(5) Szovjetszkoje iszkusztvo za 15 let. Moszkva, 1933. Magyarul részletek jelentek meg belőle: MÁCZA JÁNOS: Legendák és tények. Tanulmányok a XX. század művészettörténetéhez, Bp. 1972. Corvina. (A művészettörténet forrásai.) 131–146. o.

(6) Mácza János az 5. jegyzetben i. m. 136–137. o.

(7) Edwin, REDSLOB régi dán művészettel foglalkozó művészettörténész és kritikus, modern művészettel kapcsolatos írásai 1919-ben a Lipszében kiadott GENIUS című, a múlt és jövő művészetével egyaránt foglalkozó folyóiratban jelentek meg, amelyben a legellentetesebb irányú írók, kritikusok, művészettörténészek publikáltak, jól válogatva a modern művészeti irányzatok képviselőinek munkáiból. Rajta kívül Carl Georg Heise, Wilhelm Worringer, Wilhelm Waetzoldt, Gustav Pauli, Wilhelm Pinder, Max Sauerlandt, Wilhelm Hausenstein szerepelt a lapban. – Irod. HÜTTIG HELMUT: Die politischen Zeitschriften der Nachkriegszeit im Deutschland. Leipzig, 1928. EDWIN REDSLOB: Alt-Danemark, Architektur und Kunstgewerbe des Auslandes. München 1914.

(8) Az erről szóló legendákat tárgyalja a 2. jegyzetben idézett katalógusban HANS VON RIESEN: Malewitsch in Berlin c. tanulmánya.

(9) Arthur Holitscher a United Press amerikai újságrösztt tudósítójaként működött. Mácza János a Kassai Munkás 1921. okt. 2. számában idézi A forradalom színjátéka című cikkét, megemlíti, hogy 1921-ben három hónapig a Szovjetunióban tartózkodott. Irod. BOTKA FERENC: Kassai Munkás 1907–1937. Budapest 1969. Akadémiai Kiadó.

(10) Vö. LUNACSARSZKIJ: Das Kulturwerk Soviet-Russlands. Wien, 1920. 77–87. Lunacsarszkij az Izvesztija 1922-es évfolyamának 173-as számában foglalkozik a berlini szovjetorosz kiállítással. Cikke utóközlésben megjelent a Rassegna Sovietica N. 1. 1965. című folyóiratban (110–116. o.) VLAGYIMIR MAJAKOVSKIJ a Krasznaia Nov. 1923. évf. 2. számában emlékezett meg a kiállításról. Cikke szintén megjelent a Rassegna Sovietica idézett számában (108–109. o.) Lunacsarszkij cikkében részletesen elemzi a kiállításról megjelent német bírálatokat, s véleményéhez közelállónak érzi azokat a hagyományokhoz ragaszkodó német kritikusokat, akik abszurdnak érzik az elvontabb formákat. "ugy gondolom – írja – ... hogy majd az új generáció, amely már a mi iskoláinkban tanul majd, gazdagabban és adekvátábban fogja kifejezni a forradalmat, mint a jelenlegi túlzó balosok, ... akiket a bohém párizsi baloldali polgári művészet befolyásolt." Majakovszkij e cikkre válaszul a konzervatívabb művészeti tendenciákat jobboldali politikával és ellenforradalommal vádolja, s a kommunizmus eszméivel egyedül az avantgarde-ot azonosítja, bár a berlini szovjetorosz kiállítás anyagát ő sem érzi teljesnek. A két cikket részletesen tárgyalja Manfredo Tafuri 1. jegyzetben idézett műve. A berlini szovjet kiállítás történetéhez fontos adalékokat ad még El Liszickijnek a Vjescs (L'Objet) 3. számában megjelent ismertetése. (Moszkva 1923)

(11) L. Arthur Holitscher előszava a bécsi kiállításához.

(12) KASSÁK LAJOS: Az izmusok története, Bp. 1972. Magvető, 105. o. Kassák 1950-es években írt emlékezéseiből korábban néhány részlet a Nagyvilág c. folyóirat 1956–57-es évfolyamában jelent meg, Pán Imre közreműködésével a nyugat-európai irányzatok adatainak közlésében. Vö. Kassák Lajos–Pán Imre: A modern művészeti irányok története. Nagyvilág 1956. okt. 151–158. o., 1957. április 133–139. o., 1957. május 275–282. o., 1957. június 449–457. o., 1957. augusztus 775–788. o.

(13) A tanulmány címe A berlini orosz kiállításához. Részletek kissé megváltoztatott formában megjelentek a cikkből a 12. jegyzetben i. m. Mi idézeteinket a Ma 1922. dec. 25. számában megjelent eredeti cikkből vesszük.

(14) KASSÁK LAJOS: Az izmusok története 104. o.

(15) Vö. SZABÓ J.: A magyar aktivizmus története Bp. 1971. 59–70. o.

(16) A Proun Manifesztum néhány figyelemreméltó megállapítása, amely egyben Liszickij festményeit, grafikáit is jellemzi: A kép függőlegesen ... álló ... tengelye megszűnt. Forogva csavarodunk bele a térbe. A proun mozgásba indítjuk s így a tervezett tengely megsokszorozódik... Az anyag az első tiszta fázisban = szín, Energiaállapotában az anyag legtisztább állapotban van benne. Proun a síkon kezdődik, átmegegy a térbeli modellépítkezésre és az általános élet tárgyainak építésére.

(17) Vö. a 2. jegyzetben idézett katalógusból ERICH BUCHHOLZ Begegnung mit osteuropaischen Künstlern c. tanulmányával.

(18) Vö. KASSÁK LAJOS Levél Kun Bélához a művészet nevében, Ma IV. évf. 7. sz. Irod. SZER-DAHELYI EDIT: Irodalom és politika 1919-ben. Valóság, 1969. 6., JÓZSEF FARKAS Proletárforradalom, avantgarde és tömegkultura. Helikon, 1969/2 SZABÓ J.: i. m.

(19) Az izmusok történetében Kassák Lajos már ki is hagyta az ázsiai jelzőt, bizonyára az évtizedek elteltével rájött pontatlanságára, éppen az orosz avantgarde és Európa viszonyának történetét ismerve.

(20) 1922-ben Kassák a berlini Sturm kiállítóhelyiségében mutatja be 1920-tól készült festményeit, grafikáit, kollázsait. Első kiállítása 1921-ben Bécsben volt a Würthle Galériában.

(21) Sterenberg Halas csendélete ma a moszkvai Tretyakov képtárban látható.

(22) KASSÁK LAJOS-MOHOLY NAGY LÁSZLÓ: Uj művészek könyve, Buch der neuer Künstler, Wien, 1922.

(23) Köszönettel tartozunk KASSÁK LAJOSNÉNAK, aki a katalógus közreadását lehetővé tette, s a közléssel egyidejűleg az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport könyvtára és fotótára részére a Katalógus xerox, illetve fotómásolatát átadta.

(24) RUTTKAY GYÖRGY egykori aktivista képzőművész őrizte meg az 1922-es katalógus egy másik példányát, s Egy aktivista festő vallomásai című önéletrajzában (Kézirat a művész tulajdonában) megemlékezett élményeiről.

KÁLLAI ERNŐnek az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport Adattárában őrzött hagyatékában (MKCS - C - 1/11. ltsz.) több fotó található a kiállítás anyagából, az Akasztott Ember 1923. jan. 4-i számában pedig A berlini orosz kiállítás címen írt róla. A Kunstblatt 1921. évf. 1. számában megjelent Liszickij-ről szóló írása valamint a Cicerone 1924-es évf. 2. számában megjelent hasonló témájú cikke újra közlésben megjelent Sophia Lissitzky-Küppers 1. jegyzetben idézett művében. KEMÉNY ALFRÉD: Jegyzetek az orosz művészek berlini kiállításához címen az Egység 1923. febr. 4-i számában írt a tárlatról.

Kassák Lajos Budapesten megjelent Dokumentum című lapja 1927. januári számában Az új orosz művészet címen közölt cikke anyagát legnagyobb részben ismét az 1922-es kiállításon bemutatott alkotásokból veszi. Ismételten kiemeli Malevics, Liszickij, Tatlin és D. Sterenberg művészetét, mint a szuprematizmus, a konstruktívizmus és az új realizmus képviselőjét. Reprodukcióban Malevics Kompozícióját, Liszickij Prounját, Tatlin kontrareliefjét és Sterenberg Halas csendéletét szintén az 1922-es Katalógusból veszi át.

A reprodukciókat Kovács Ferenc készítette

## Zusammenfassung

### DIE ERSTE SOWJETRUSSISCHE AUSSTELLUNG IN BERLIN (1922), UND DIE UNGARISCHE AVANTGARDE

Der Katalog der 1922 in Berlin veranstalteten ersten Sowjetrussischen Ausstellung blieb in Ungarn erhalten im Nachlass von Lajos Kassák (1887–1967). Organisator der ungarischen Avantgarde, zugleich eine ihrer führenden Persönlichkeiten, beobachtete er bereits 1914–15 mit lebhaftem Interesse die Entwicklung der russischen Literatur und bildenden Kunst. Im Anfang stand er unter dem Eindruck der literarischen Werke Dostojewski, Gorki und Tschecchow, um 1919 lernte er auch die Dichtungen von Majakowski, Burljuk und Alexander Blok kennen; im Sommer 1919 beruft er sich sogar in seinem an eine führende Persönlichkeit der ungarischen Räterepublik gerichteten, Kunstfragen betreffenden Brief auf die Plakatkunst der russischen Futuristen als beispielgebend für die ungarische Avantgarde. (Die Analysierung dieses Briefes und die Vorführung des Kreises um Kassák betreffendes. : Szabó J.: A magyar aktivizmus története - L'histoire de l'activisme hongrois. Művészettörténeti Füzetek 3. Bp. 1971. Akadémiai Kiadó.) Nach dem Sturz der Räterepublik ging ein grosser Teil der ungarischen Avantgarde nach Wien in die Emigration; hier gab Kassák von 1920 bis 1925 seine bereits von 1917–1919 in Budapest erschienene Zeitschrift "MA" ("Heute") in ungarischer Sprache weiter heraus. Von Wien aus war es



leicht möglich, Beziehungen zu den Persönlichkeiten in jungen Sowjetrußland und zu Berlin auszubauen. Schon 1921, also bereits ein Jahr der erster Berliner russischen Ausstellung veranstaltete die Redaktion des "Ma" einen russischen Abend; sein Stoff wurde zusammengestellt aus Werken der russischen Literatur, sowie aus die von Mitgliedern des "Ma" aus Moskau geholten (vor allem von Béla Uitz) Reproduktionen künstlerischer Schöpfungen und aus den Manifesten des Konstruktivismus, Realismus und Suprematismus (über den Abend berichtet Béla Uitz in No. 4 des sechsten Jahrganges des "MA").

In der Oktobernummer des siebenten Jahrganges des "MA" (1922) veröffentlicht János Máczsa das in Moskau erschienene "Proun - Manifest" von Lissitzky in ungarischer Übersetzung.

Die lange Zeit in Berlin lebenden Mitglieder der "MA"-Gruppe: Ernő Kállai und László Péri trafen sich in einer kleinen Buchhandlung in der Potsdamer Strasse mit den sich damals in Berlin aufhaltenden russischen Künstlern Lissitzki, Gabo, Altmann und Iwan Puni.

So reiste Lajos Kassák im Herbst 1922 gut vorbereitet zur Besichtigung der russischen Ausstellung als jemand, dem schon seit Jahren die Probleme und Konflikte des Zusammenhanges von Revolution und Kunst bekannt waren.

In der Dezembernummer 1922 des "MA" (25. XII. 1922) erschien die Studie von Kassák über die russische Ausstellung. Daraufhin erbat Kassák seine Teilnahme an der Diskussion über die Avantgarde in der in englischen Sprache erschienen Zeitschrift *Sezession*, in "de Styl" und in serbischen, rumänischen, französischen, ja, sogar in japanischen Zeitschriften (vgl.: Kassák: *Az izmusok története - (Geschichte der Ismen.)* Budapest, 1972. Magvető).

Die Vorworte des Kataloges der russischen Ausstellung hier wiederzugeben, erschien uns deshalb notwendig, weil die Fachliteratur (vgl.: Manfredo Tafuri: *URSS*, Berlin 1922; *Du populisme a l'internationale constructiviste* VH 101 Numéro 7/8, Printemps-Été 1972. S. 68 nur die Vorworte von Sterenberg und Arthur Holitscher erwähnt. Das zweite Vorwort des Kataloges von 1922 - schrieb Dr Edwin Redslob, der Reichskunsthauptwart der Weimarer Republik.

Von den aus dem Reproduktionsmaterial des Ausstellungskataloges in der Nummer des "MA" vom 28. Dezember erschienenen Abbildungen veröffentlichen wir hier einige.

Aus der vierten Einleitung der Reihe von ausgestellten Kunstgegenständen und Reproduktionen wissen wir, dass die Ausstellung mit den Nachfolgern der *Peredwischniki* begann, eingehend die "Myr Iskusstwa" ("Welt der Kunst") genannte Jugendstil-Künstlergruppe, ferner die Traditionen des der Cézanne - und Fauves-Gruppe nachfolgenden Karobube-Kreises vorführte und erst danach zu den Kubisten, Futuristen, Suprematisten und Konstruktivisten gelangte.

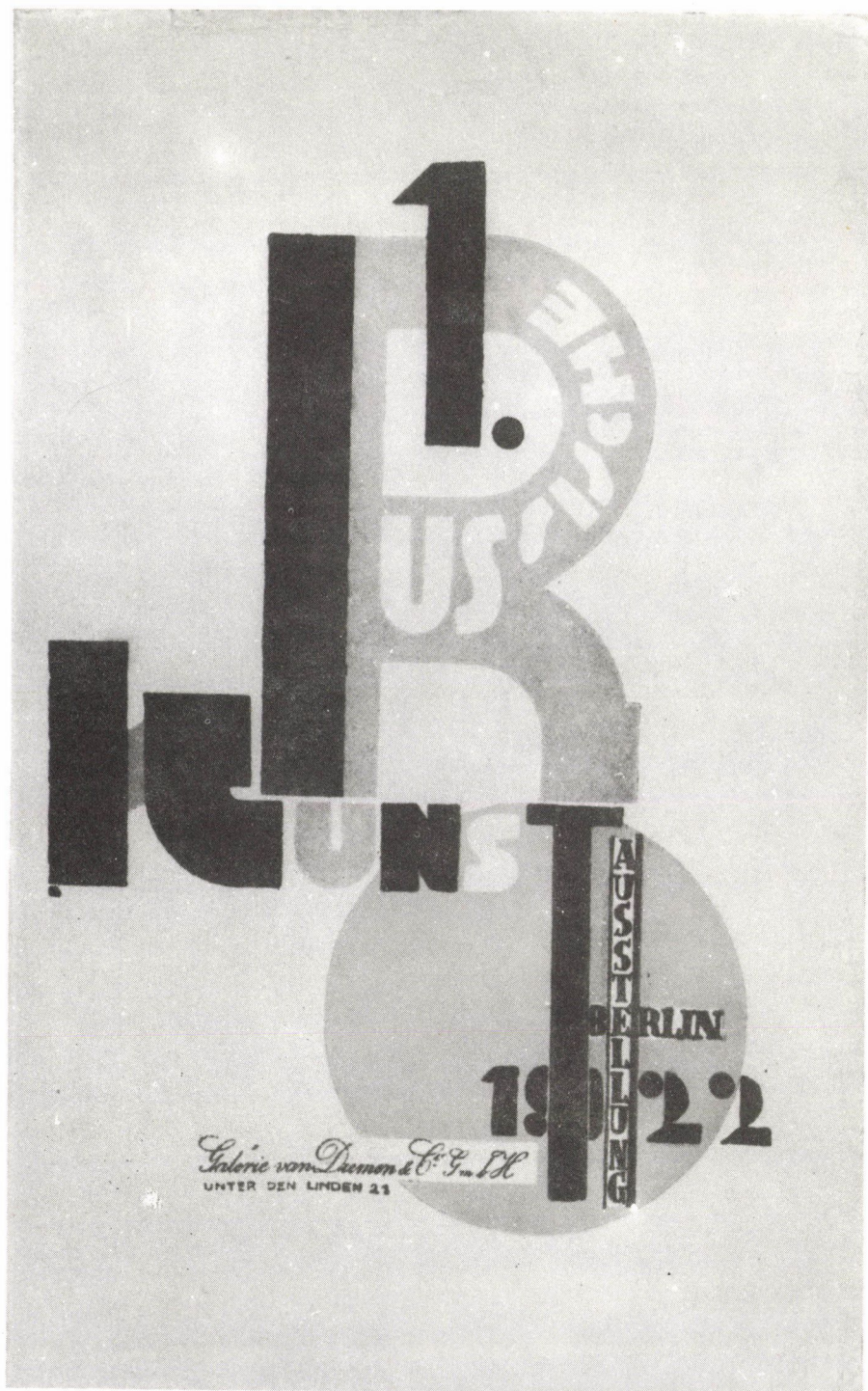
Kassák hielt den ersten Teil der Ausstellung nicht für bemerkenswert. Auch noch bei den Kubisten unterschätzt er ungerecht die Leistungen Udalcova's oder Iwan Puni's im Vergleich zu den französischen Kubisten. Er stellt aber fest, dass "das erste, selbstbewusste Weiterschreiten der russischen Künstler im Suprematismus begann, neben europäischen Kräften steht mit dieser Bewegung hier zum ersten Mal als ausgesprochener Eigenwert die russische, asiatische Kraft." Die absolute Begeisterung Kassáks für geometrische Formen und einfache, reine Farben beweisen damals -

1922 nicht nur seine Worte, sondern auch seine "Bildarchitekturen" im Ausstellungsraum des Berliner "Sturm".

Interessant ist, dass Kassák, selbst unbedingter Anhänger einer der Darstellung stofflicher Objekte entgegenstehenden Richtung und mit einem Vorurteil gegen die Bewegungen vor dem Suprematismus erfüllt, gegen den russischen Vertreter der neuen Stofflichkeit der zwanziger Jahre keine Einwände erhebt. Seine Aufmerksamkeit erwecken die Werke Sterenbergs, die "einzelne Objekte naturalistisch sowohl in Form wie in Farben unendlich vereinfacht" wiedergeben. Beweis für die kritische Befabung Kassáks ist, dass er die neue Sachlichkeit der zwanziger Jahre bereits in ihrem Anfang und auch ihren Zusammenhang mit den räumlichen Darstellungen der Avantgarde-Richtungen erkennt; trotzdem er selbst als Maler andere Wege sucht, sieht er in den Arbeiten Sterenbergs und seiner Gefährten eine Möglichkeit der Weiterentwicklung.

Die Bestrebungen der Bilderei auf der Ausstellung von 1922 empfindet Kassák als weniger entwickelt. Die dreidimensionalen Konstruktionen, die sogenannte Objekte die die Kunst mit der Arbeit verbindenwollenden Modelle und ihren sowjet-russischen Intuitionskreis konnte er nicht nachempfinden, auch fühlte er nicht ihre utopistisch monumentalen Proportionen. Die intuitiven Gedanken im Hintergrund dieser spielerisch-ästhetischen Gegenstände, ihren geistigen Gehalt und Wert empfindet er nur auf dem Gebiet der Malerei. Im Gegensatz zu den Manifesten des Konstruktivismus stellt er fest, dass "unter den auf der Ausstellung vertretenen Kunstzweigen zweifellos die Malerei vorangeht. Auf diesem Gebiet brachten die Russen neue Kräfte und neue Kulturmöglichkeiten nach Europa... in Berlin verschlingen die Ausstellung förmlich einander: Formen winden sich und Farben blenden. Und in diesen verschlungenen bunten Wirrwarr brachten die Russen wieder die Urquellen der Farben, die geraden Linien der Reinheit und Kraft."

Aus dem Artikel Kassáks sowie aus seinen und seiner Gefährten Bildern und graphischen Arbeiten wird offenbar, dass die ungarische Avantgarde in engem geistigem Zusammenhang stand mit den Teilnehmern der russischen Ausstellung, in weiterem Sinne auch mit der Kunst der russischen Avantgarde.



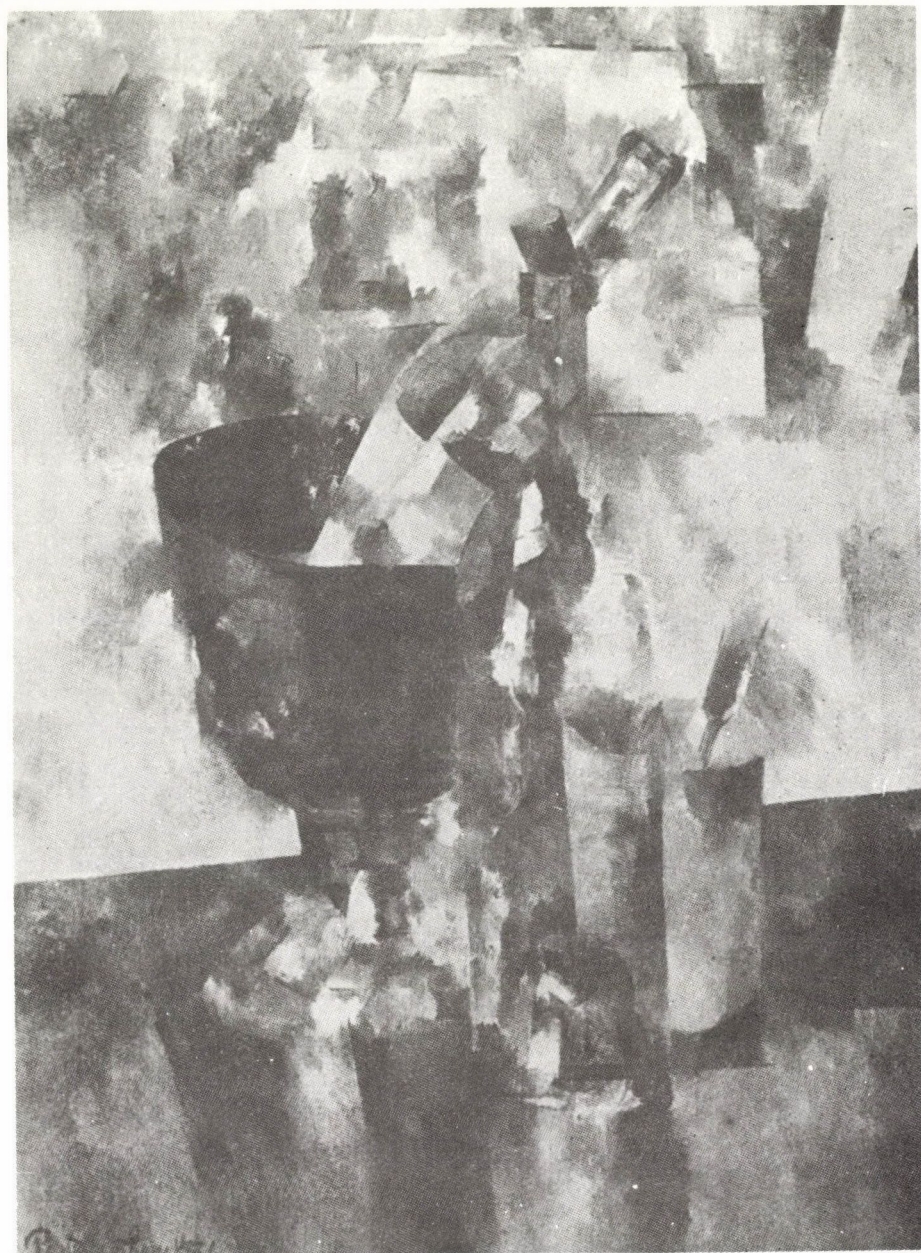
1. E. Liszickij: Az 1922-es berlini szovjetországi kiállítás katalógusának címlapja



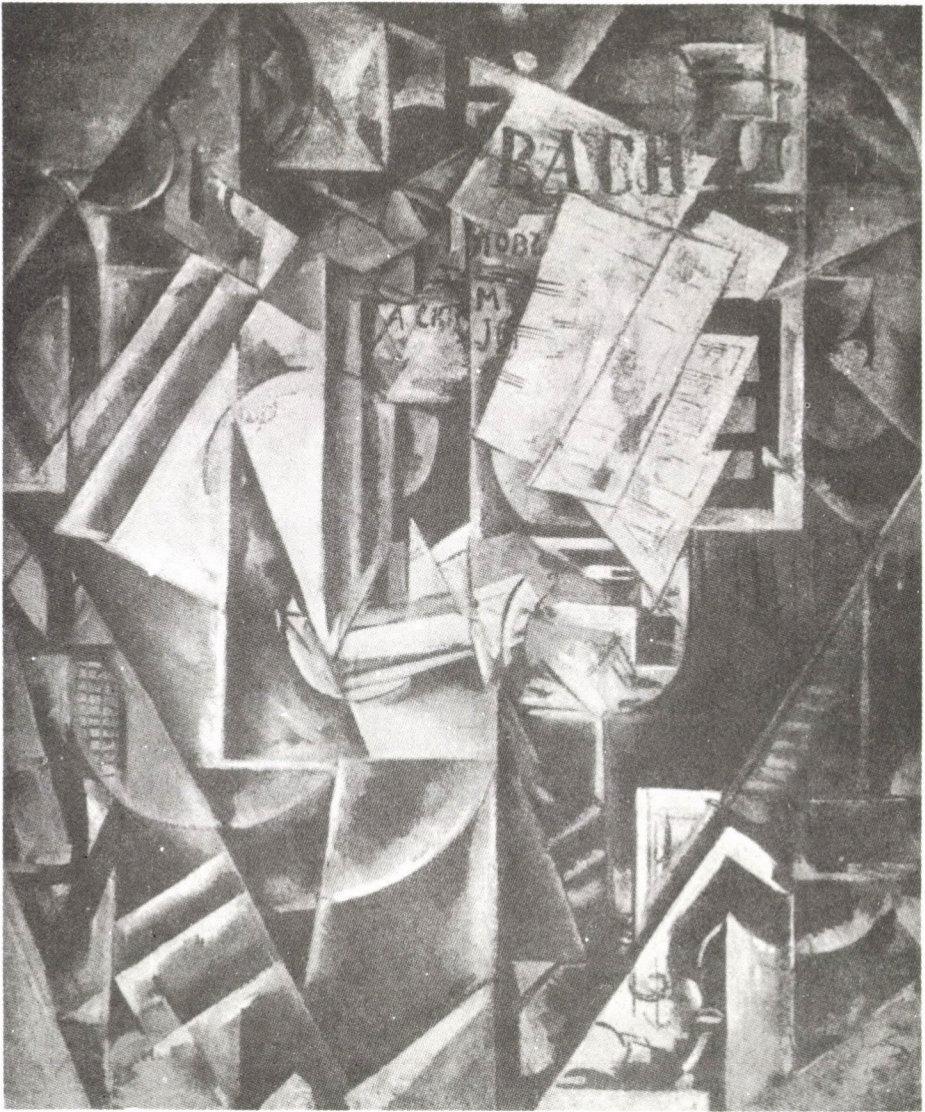
2. Kusztozyiev: Nő szamovárral



3. Geraszimov: Oregasszony



4. Rozsnyó István: Csendélet

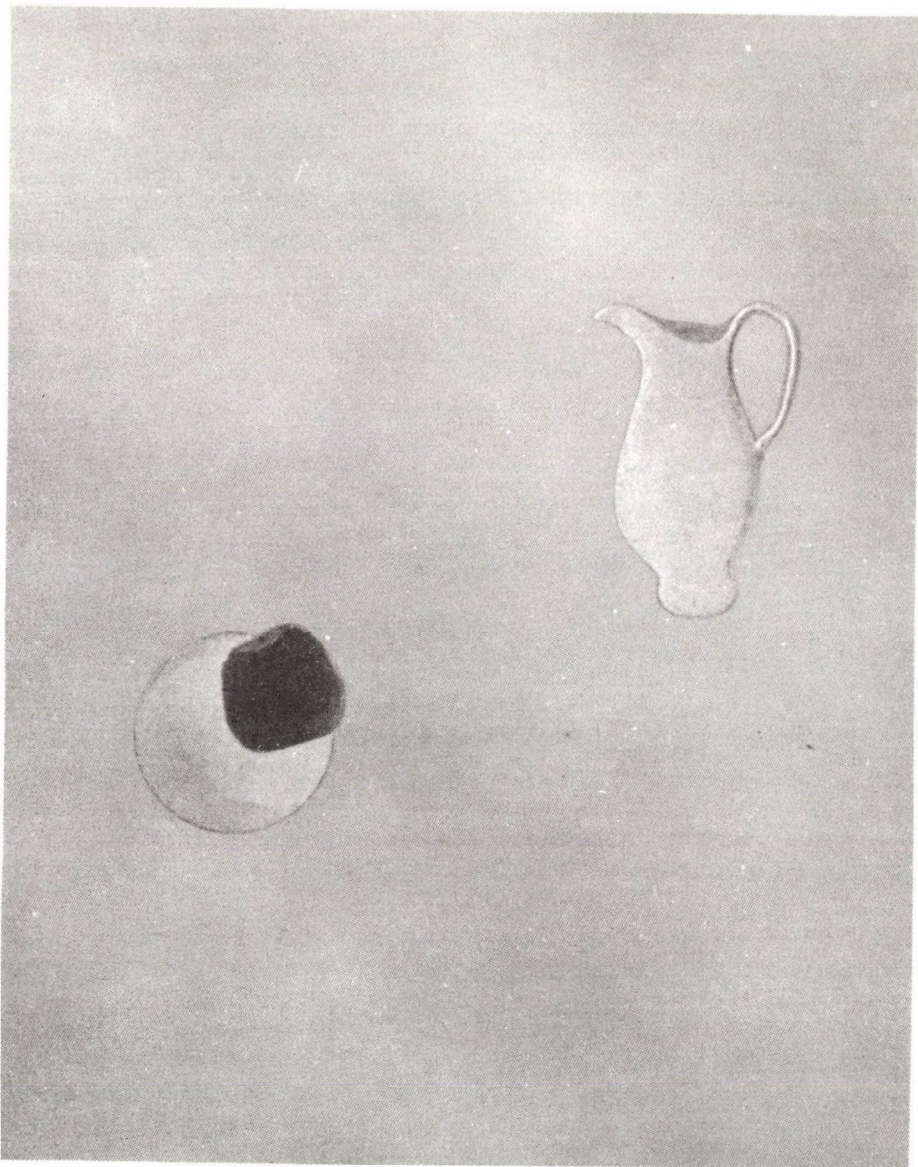


5. Udalcova: Zongoránál

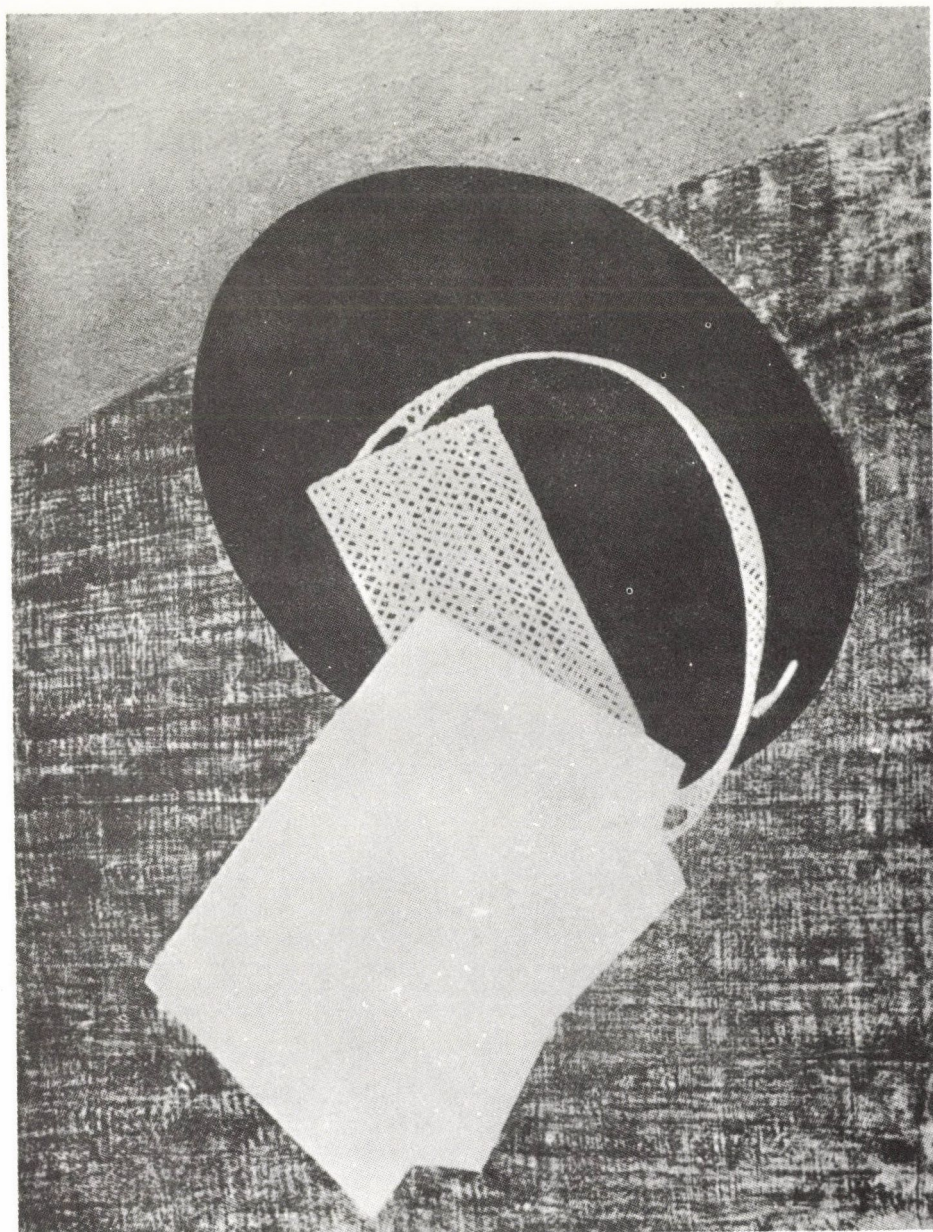


6. Chagall: Fejek

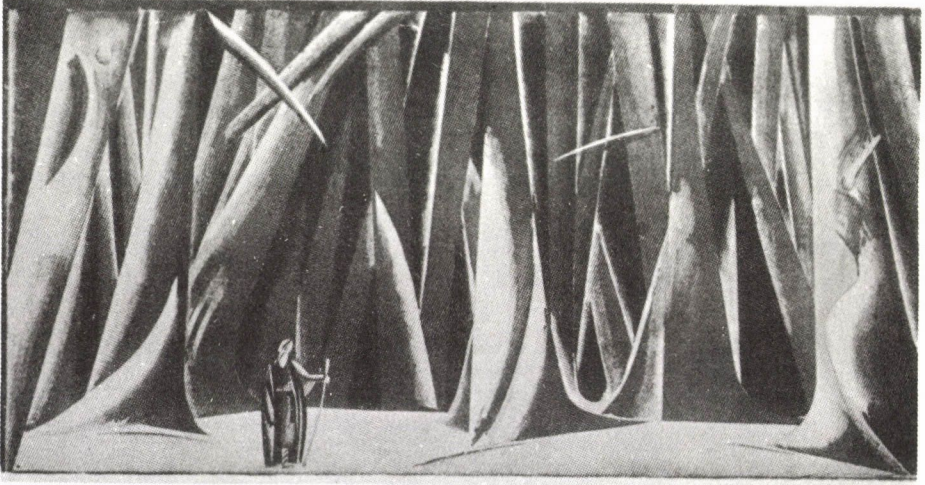




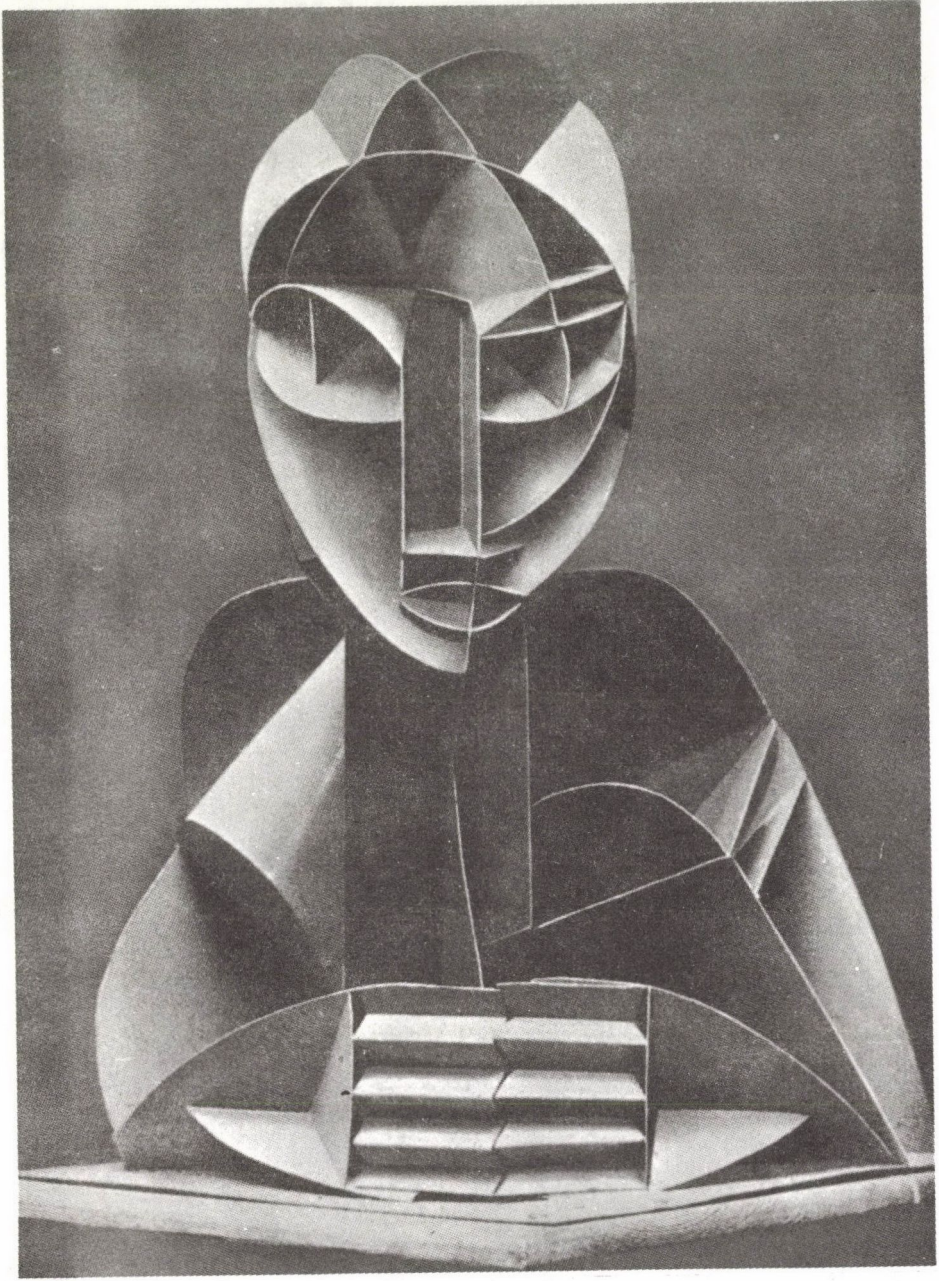
7. D. Sterenberg: Váza



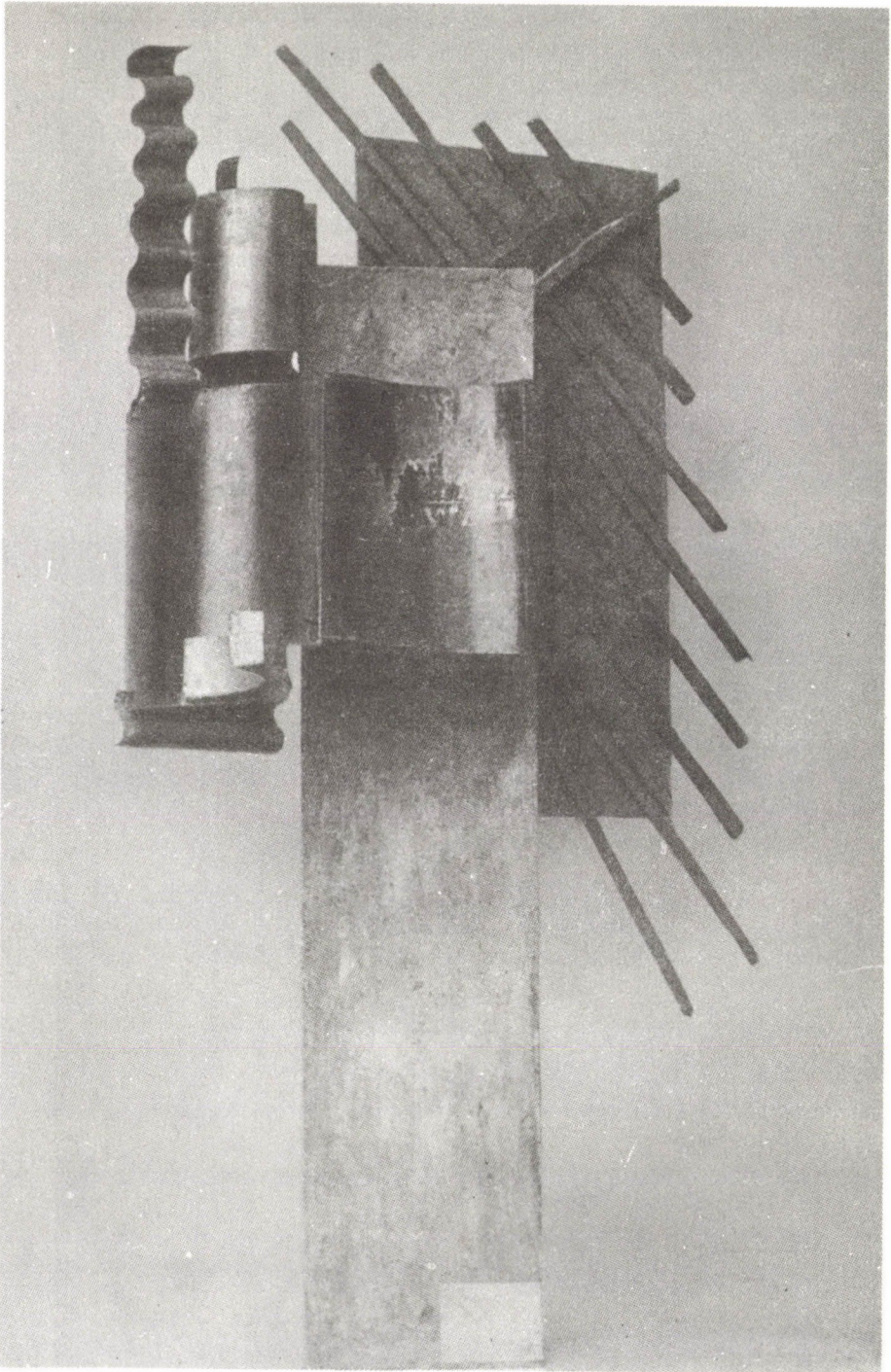
8. D. Sterenberg: Csendélet



9. Tatlin: Erdő, színházi dekoráció



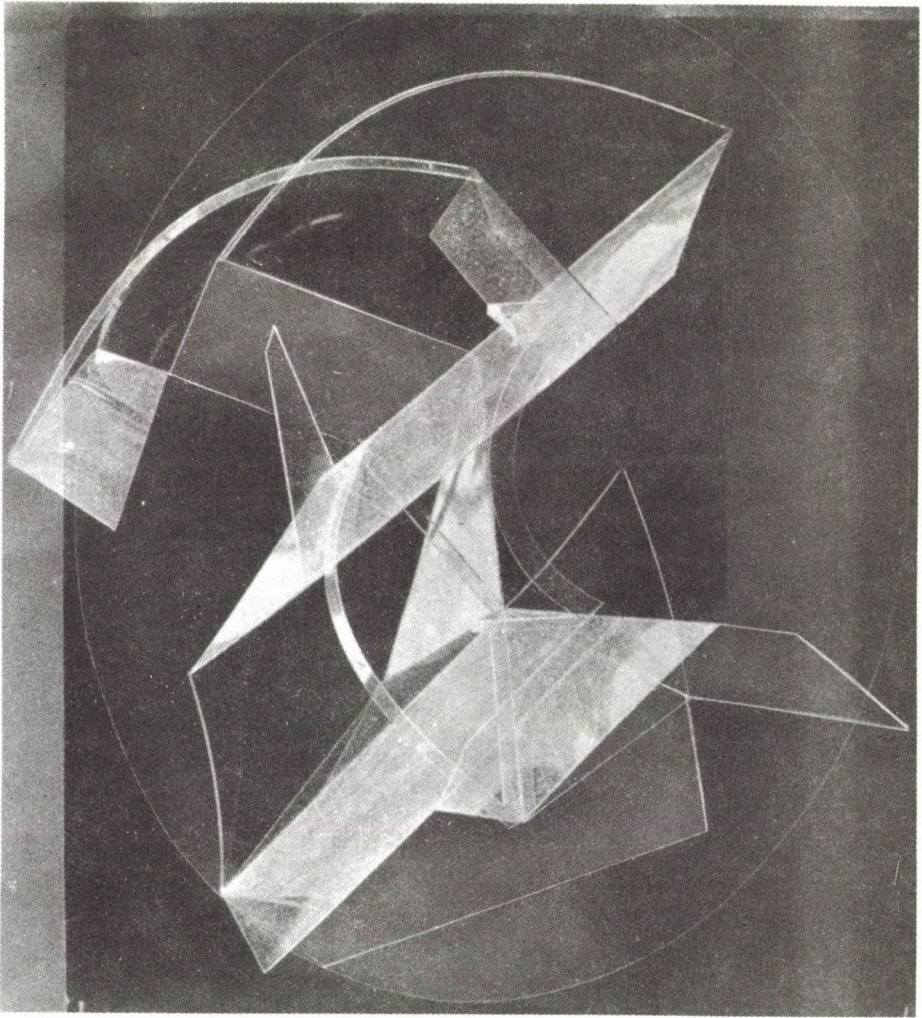
10. N. Gabo: Konstruksió



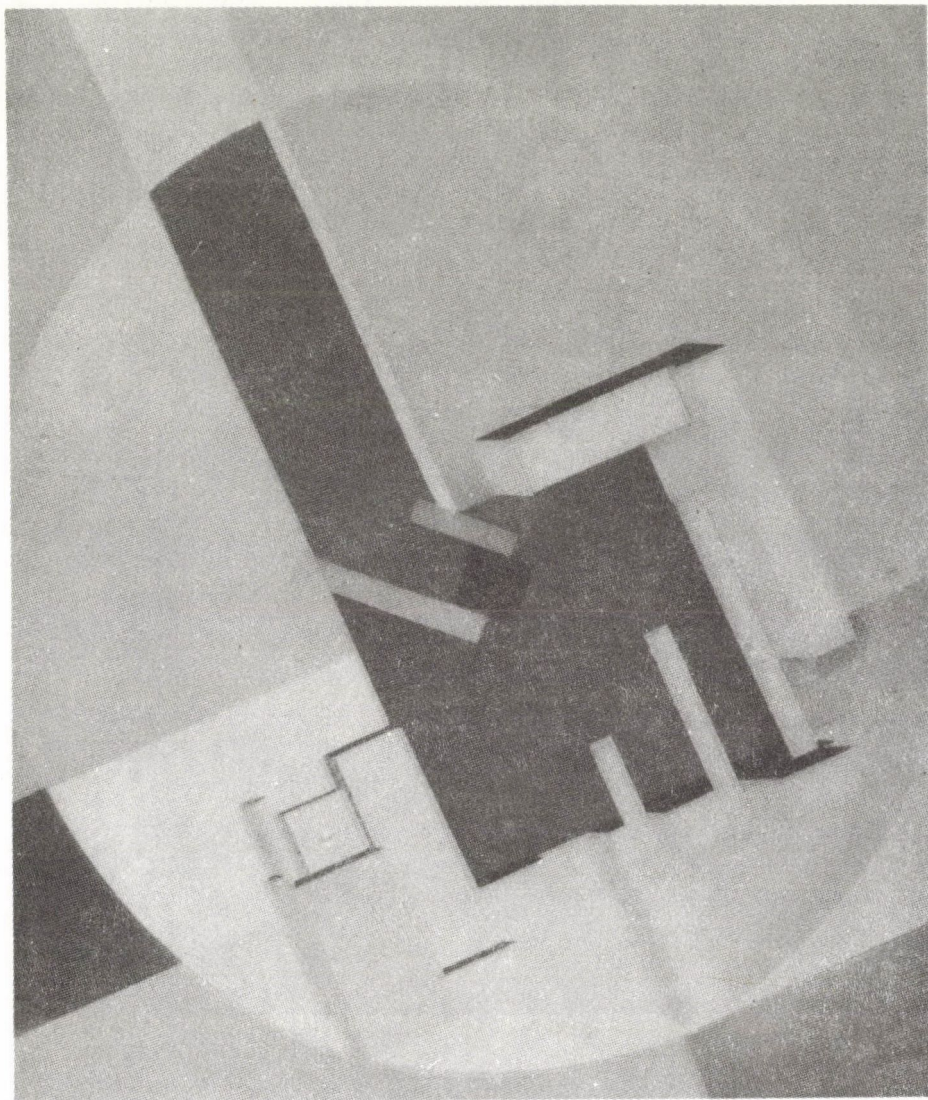
11. Tatlin: Kontra-relief



12. Rodcsenko: Tárgynélküliség

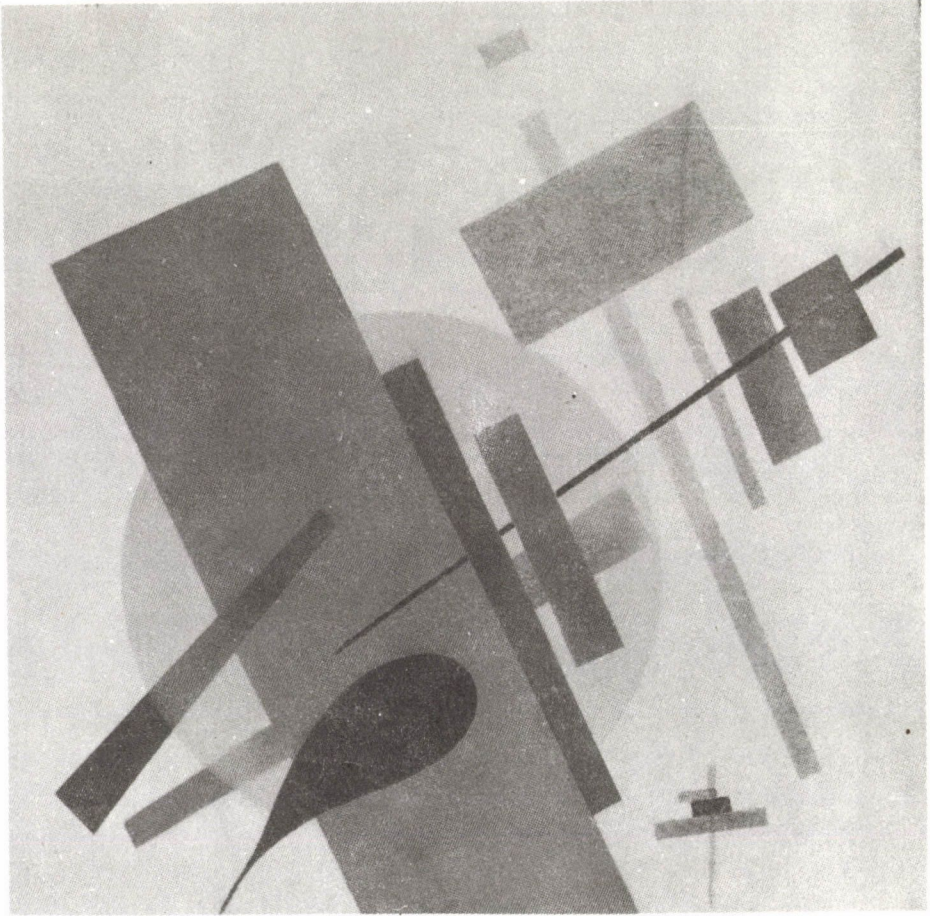


13. N. Gabo: Térkonstrukció



14. E. Liszickij: Városterv





15. K. Malevics; Szuprematizmus



16. Porcelán tárgyak a pétervári manufakturából.