

Az egyetemes virágzás festője Pavel Filonov (1883–1941)

Bár 1987 novembere és 1988 áprilisa között a Múcsarnokban, illetve az Iparművészeti Múzeumban 'Művészet és forradalom' címmel rendezett kiállításon láthattuk Filonov néhány alkotását, és azóta könyvborítókön is visszaköszön egy-egy műve, a festő neve és munkássága korántsem közismert Magyarországon, pedig legendás személyisége volt a századelő s a húszas–harmincas évek orosz művészeti életének.

I zig-vérig modern, ugyanakkor az orosz hagyományokat és a németalföldi nagy mesterek, *Bosch, Breughel, id. Lucas Cranach* művészetét is idéző, szomorúan szépséges képi világának felfedezése sokáig váratott magára, kiváltképp szülőhazájában, hiszen életműve múzeumok raktáraiba, archívumokba zártan vagy magánembereknél rejtőzködve fél évszázadra kitörlődött az orosz kollektív kulturális emlékezetből, és csak a nyolcvanas évek végére válhatott nyilvánossá. Ekkor rendezték meg ugyanis Filonov első retrospektív életmű-kiállítását Oroszországban, majd 1990-ben Moszkvában orosz fordításban is megjelent *Nicoletta Misler* és *John E. Bowl*t eredetileg angol nyelvű reprezentatív albuma, melyben a szerzők jó minőségű reprodukciók, értő tanulmányok mellett eredeti dokumentumokat is közreadnak a festő elméleti munkáiból – ezek nélkülözhetetlenek egy filozófiai rendszerre épülő alkotói pálya megértéséhez. S bár az életmű feltárása, bemutatása Európa-szerte már korábban megindult, (1) e rendkívüli tehetségű alkotó csak lassan foglalja el méltó helyét Európa művészeti életében, nálunk pedig még szinte teljesen ismeretlen.

A kocsis és mosonő fiaként született festő csodálatra méltó következetességgel járta végig művészi útját, minden helyzetben csakis hivatástudata belső hangjára figyelve. Befogadását részint képi világának bonyolultsága nehezítette, részint az, hogy ha együtt is működött olykor a festő a korabeli művészi csoportosulásokkal, s mélyen hatottak is rá a korszak jelentős eszmeáramlatai, művészete csak kevesekével rokonítható. S bár 1917 után őszintén azonosult a proletárművészet ideáljával, az újító törekvéseket törvényen kívül helyező sztálini kultúrpolitika erősödő támadásainak idején sem kötött lényegi kompromisszumot. Mindezen túl nem mindennapi, a művészi tevékenységnek teljességgel alávetett életvezetése is szerepet játszott abban, hogy Filonov – még életében, és mint látni fogjuk, művészi törekvéseivel éles ellentétben – a többség elől elzárt világgá, az értő kisebbség körében pedig mítosz és legenda hőisévé vált.

A legismertebb orosz avantgárd művészek (*Kandinszkij, Malevics, El Liszickij, Larionov, Goncsarova, Tatlin* stb.) korabeli és közelmúltbéli Európa-szintű elismertségét megkönnyítette, hogy bár különböző utakon haladtak, kísérleteik, akárcsak Nyugaton élt avantgárd kortársaiké, a hagyományokkal szembeforduló absztrakt művészet irányába mutattak. Az egyik legdinamikusabb tízes évekbeli csoportosulás, az Ifjak Szövetsége (Szojuz mologyozsi) tagjaként Filonov a legkonokabb, legmerészebb avantgardistának indult, sőt többdimenziós, sokarcú alakokat ábrázoló képeivel, amelyekkel a múltó–előrehaladó idő megragadására törekedett, festőtársainál radikálisabb kísérletezőnek számított, ám a korabeli avantgárd mozgalmak szándékaitól eltérően, ő élete végéig hű maradt a figuratív ábrázoláshoz. Ez is magyarázza a modernizmus oroszországi csoportosulásaihoz és a különféle művészeti intézményekhez fűződő, olykor „szeretve tagadó” viszonyát. A hagyományos figuratív ábrázolásmódtól ugyanakkor el is távolítja Filonovot, hogy művei-

ben „a figuratív eljárás önmagát kezdi tagadni” (lásd *Leonyid Heller*). „Művészetem a maga ‘tökéletes kidolgozottságában’ (Filonov analitikus elméletének egyik kulcsfogalma ez) annyira különbözik mindenki más festészetétől, mint az élő virág a mű narancsvirágtól” – mondotta egyszer önmagáról a festő, s valóban, szigorú elméleti alapokon nyugvó festői munkásságának organikus energiája, kaotikus látomásossága olyan megmagyarázhatatlan hatást kelt, mintha a vászon minden részecskéje eleven volna. Filonov – orosz kontextusban szinte példátlan módon – 15–16. századi nagy elődei: *Dürer*, *Altdorfer*, *Grünwald*, *Bosch*, *Breughel* hagyományát keltette életre, s nagy jelentőséget tulajdonított a vonalnak, a kompozíció komplexitásának; a horror vacui, a semmitől való félelem készítésére, a kép minden pontja kitöltésének. Avantgárd művésztszáival ellentétben sohasem volt képes a múlttal való radikális szakításra. Ebben talán közrejátszott az is, hogy bár Moszkvában született, művésszé érlelődését a szimbolizmus fellegvára, Pétervár provokatívabb, összetettebb, szinkretikusabb kulturális tradíciója formálta, s hogy e városnak élő kapcsolata volt a korabeli nyugat-európai művészeti törekvésekkel (ennek bizonyítására elegendő az Ermitázs modern gyűjteményére gondolnunk). Ugyanakkor a pétervári Művészeti Akadémia a 19. századi orosz realisták hatása nyomán a moszkvai-nál erőteljesebben követelte meg a rajztechnikák elsajátítását, és az itt tanult *Vrubel* utat nyitott a szimbolista művészet számára is.

Filonov Pétervárrott előbb a századforduló legjelentősebb orosz illusztrátorának számító *Lev Dmitrijev-Kavkazkij* grafikai műhelyét látogatta (innen eredeztethető etnográfiai, orientalista érdeklődése, melynek hatására 1908-ban kaukázusi, majd Konstantinápolyon át palesztinai utazást tett). Ezután a Művészeti Akadémia vendéghallgatója volt, mindössze két esztendeig. Az Akadémiára csak többszöri próbálkozás után kerülhetett be, s mivel nem akart alkalmazkodni az alma materben uralkodó hagyományelvű alkotói normákhoz, előbb eltanácsolták az intézményből, majd visszavétele után hamarosan saját elhatározásából szakított tanáraival. Évekkel később, naplójában így emlékezett vissza életének erre a korszakára: „Az akadémiai professzori kar már a kezdet kezdetén ellenállásra kényszerített engem. Az első naptól kezdve a magam módján kezdtem dolgozni. Csupán csak *Cionglinszkij* professzorra tudok tisztelettel és szeretettel emlékezni: nem zavart meg önálló tevékenységemben, sőt hangos lelkesedéssel üdvözölte munkáimat. Nemegyszer előfordult, hogy a műhelygyakorlatokon egy-egy próbálkozásom igen nagy hatással volt rá, s meglepetten kiáltott fel a teremben: ‘Nézzék csak, nézzék, mit csinál! Ilyenekből lesznek a *Cezanne*-ok, *Van Gogh*-ok, *Holbeinek* és *Leonardók!*’ Mindazonáltal a festő tanulmányai mindkét helyszínén, igen tudatosan, magas szintű grafikai és anatómiai ismeretekre, nagy technikai biztonságra tett szert, olyan „mesteri” tudásra, mely jelentős szerepet játszott a „tökéletes kidolgozottságról” szóló koncepciójának megalapozásában, és amely lehetővé tette, hogy úgy is tudjon természet után alkotni, mint mások: az ‘A. F. Aziber a fiával’ és a ‘J. N. Glebova’ (1915) című portréi valóság-hű ábrázolások, igaz kissé hideg és elidegenítő hatást keltenek. Ugyancsak elidegenítő hatásúak a harmincas években uralkodóvá vált szocialista realizmus követelésére született képei, Filonov megkínzott lelkiismerete olyan analitikus, hideg realizmussal felelt a korszak kihívására, hogy a valóság megszépítése az ellentettjébe fordult. A korabeli kritika szerint például az ‘Élmunkásnők a „Vörös hajnal” gyárban’ (1931) című festmény ábrázolásmódját az élmunkásnőkhöz méltatlan, komor hangulatú pszichologizálás jellemzi. Bár a festő nagyra értékelte a 19. századi orosz realisták (*Repin*, *Verescsagin*, *Szurikov*) szakmai tökéletességét, az említett két időszakot leszámítva soha nem készített realista képeket, ezt sem kísérletező kedve, sem analitikus elméletből következő művészi gyakorlata nem engedte.

Az Akadémiát 1910-ben elhagyó Filonov rövid ideig még a szimbolista művészet, elsősorban a romantikus hagyományhoz is kötődő *Vrubel* hatása alatt állt, ám ehhez gyorsan hozzá kell tennünk, hogy Filonov naplóiban, elméleti munkáiban sohasem tett említést az őt ért hatásokról, mint ahogy képei konkrét értelmezését sem könnyítette meg be-

fogadói, értelmezői számára: írásai művészetelméleti alapvetésként olvasandók. John E. Bowlton szerint (2) a 19. századi tradíciókat az önkifejezés, az öntükrözés szuverén voltában, a képzelőerő kötetlenségében megújító *Vrubel* és a fiatal Filonov rokonsága elsősorban abban áll, hogy szubjektív szemléletük sohasem tárulkozik fel teljességében a befogadó számára, s mindketten nagy jelentőséget tulajdonítottak a forma kontúrjait körülhatároló vonalaknak.

Míndehhez még hozzátehetjük, hogy Vrubel kontrasztokra épülő ábrázolásmódjával, a formák különböző mozzanatokra bontásával egyfajta ritmikus szimultán szerkesztésmódra törekedett, megújította az ikonfestészet hagyományát, természetábrázolása pedig a világmindenség kaotikus ősállapotát idézi olykor. Mindezt, mi lényegesen összefügg az orosz „Ezüstkor”-nak nevezett szimbolista korszak filozofikus létszemléletével, radikális formában fejlesztette tovább Filonov.

A tízes évek elején az ifjú festő – Kassákhhoz hasonlatosan – gyalogszerrel bebarangolta Itáliát, Franciaországot és Németországot. A németalföldi festészet hatása minden bizonnyal ennek az európai kirándulásnak volt köszönhető. Hazatérése után az „Ifjak szövetsége” elnevezésű avantgárd csoportosuláshoz közeledett, átmeneti együttműködésüket az is ma-

gyarázza, hogy a kör tagjai (Malevics, Matjusin, Majakovszkij, Hlebnyikov) érdeklődést mutattak a naív festők, a népművészet és a keleti művészet iránt. S bár Filonov kötődése nem volt hosszú életű – 1914-ben írt első manifestumában már különállását hangsúlyozza – részt vett kiállításokon, 1913-ban a költővel együttműködve kosztümöket és dekorációt készített a Vlagyimir Majakovszkij című tragédiához, illusztrációkat készített Hlebnyikov gyűjteményes kötetéhez, melynek két versszövegét, mintegy visszatérve a középkori kódexmásolók hagyományához, s előremutatva a posztmodern kultúra eljárásai felé, rajzos formában újraírta. A művészetek, kultúrák és korszakok közti átjárás hirdető újító gesztusával kubo-futurista kortársaihoz

A művészetek, kultúrák és korszakok közti átjárás hirdető újító gesztusával kubo-futurista kortársaihoz hasonlóan Filonov azzal is kísérletezett, hogy a betűk sajátos megformálásával, különféle színhatásokkal, egyes hangokat kiemelő képi szimbólumok révén hangsúlyossá tegye a szöveg ritmusát, sajátos hangeffektusait, a látvány, a hangzás és a szövegszerű jelentés egységét teremtve meg ily módon.

hasonlóan Filonov azzal is kísérletezett, hogy a betűk sajátos megformálásával, különféle színhatásokkal, egyes hangokat kiemelő képi szimbólumok révén hangsúlyossá tegye a szöveg ritmusát, sajátos hangeffektusait, a látvány, a hangzás és a szövegszerű jelentés egységét teremtve meg ily módon. (Itt jegyezzük meg, hogy Filonov még egyszer felelevenítette a középkori könyvkészítő mesterek hagyományát, midőn a harmincas évek elején tanítványaival létrehozta a Kalevala illusztrált kiadását).

1915-ben Filonov ‘Hosszan énekelt prédikáció az egyetemes virágzásról’ címmel ritmikus prózában írt, saját rajzaival illusztrált kétrészes poémát is megjelentetett Hlebnyikov „modorában”. Egyetlen költői munkáját bonyolult, szimultán képalkotása, szinkretikus szemlélete, s az archaizmusokat lefordíthatatlan, teremtett nyelvvel megújító stíluskeveredés rokonítja Hlebnyikov költői világával. Köztudomású, hogy a keresztnevét ósláv tövekből képzett, az ‘egész világ’-ot jelentő *Velemirre* változtató költő ‘Zangezi’ című, szintén a recitált prédikáció hangnemében előadott grandiózus ’fölkötes elbeszélését’, „különböző színű, különböző szerkezetű szótömbökből faragta ki”, (3) a megszokott értelmén túli (zaumnij) többletjelentéssel ruházva föl a különböző nyelvekből és nyelvéllapotokból (elsősorban az archaikus ósláv tövekből) képzett újító szavait, Filonov több nézőpontot és hagyományt egyesítő analitikus képi szemléletéhez ugyancsak igen hasonlóan. A köl-

tő és a festő történelem- és művészetszemlélete a nyelveket, kultúrákat, hagyományokat keverő-egyesítő szociális-erkölcsi indíttatású kozmikus létmagyarázat felé mutat. (4) A világot egyesítő költői-festői varázslat ugyanakkor mindkettőjük művészetelméletében és gyakorlatában a világ: a létezők és a dolgok egzakt törvényeinek számbavételével történik, s a formabontó kísérleteken túl ezzel a szemléletmóddal is radikálisan eltávolodnak a szimbolizmus szintén egyetemességre törekvő, ám az ontológiát misztikával is egyesítő művészetfilozófiájától.

A „tökéletesen kidolgozott kép”-ről írott manifesztumával Filonov erőteljesen elhatárolta magát a véletlenszerűségnek is teret adó, az improvizációt alkotói elvvé emelő kubo-futurista irányzattól (és ez utóbbiak vonatkozásában Hlebnyikovtól is), s egyúttal megalapozta az analitikus művészetről szóló elméletét. A hagyományos értelemben vett művészeget elutasító avantgárd mozgalommal szemben ő éppen a pontosságra, a magas színvonalú mesterségbeli tudásra helyezte a hangsúlyt. A tökéletes illúzió létrehozásának követelményét pedig csak állhatatos és öntörvényű munkával, szigorú önfegyelmel tartotta megvalósíthatónak. A szentéletű ikonfestő mesterek módjára Filonov nagyra becsülte a kézművesmunkát, s az ikonfestőkhöz hasonlóan képeit is közkinccsnek tekintette, sohasem írta alá és sohasem adta el őket. Puritán műteremszobájában őrizte évek, évtizedek múltán újra, meg újra átdolgozott festményeit – az analitikus művészet általa tervezett múzeuma számára, amely a sztálini kultúrpolitika miatt nem valósulhatott meg. A középkori avagy a romantikus-szimbolista művészetfelfogással szemben azonban Filonov nem tekintette szentnek a művészi alkotást, sem kiválasztottnak az alkotó személyét, műhelyfelfogása a reneszánsz ideálhoz hasonlítható, melyben a „mester”–„tanítvány” viszony nem tekintélyelvű hierarchián alapszik, a köztük lévő különbséget az teszi, hogy a mester olyan személy, aki a mesterségbeli tudás, vagyis a „kidolgozottság” titkának birtokában van. Ugyanakkor a festő felfogása szerint a „mestermunka” nemcsak technikai tudást követel az alkotótól, hanem a művész lelki-szellemi energiájának teljes koncentrációját is. Ugyanígy a mester–tanítvány viszonyban sem a szakmai tudás átadása a legfontosabb, hanem a lelki-szellemi és morális egyesülés, mely a testvériség, az önkorlátozás és az önfegyelem mellett hitet tevő művészek demokratikus közösségén alapszik.

„Az ‘alkotás’ ősi, összekuszált jelentését a ‘kidolgozottság’ fogalmával cserélem fel – írta kiáltványában. – Az ‘alkotás’ szó ebben az új értelmében az anyag szisztematikus megmunkálását jelenti”. A festő nem szerette, ha nagy szavakat használnak a művészi tevékenység kapcsán: „a lényeg annak tudásában van, hogy mit tegyünk, s hogy miképp csináljunk valamit (csak az ostobák fogalmaznak így: ‘alkossunk’, ‘teremtsünk’, ‘fessünk’)” – írta egyik levelében. (Figyeljük csak meg, mennyire azonos az érvelése az irodalmi avantgárd nyomán kialakuló „formalista iskola” elméletével arról, hogy az irodalmi mű létrehozása nem más, mint az ‘anyag’ különféle ‘eljárásokkal’ történő megmunkálása).

A fentiek következtében jutott lényeges szerephez művészi gyakorlatában a precíz vonalvezetés: Filonov olyan vésőszerszámként értelmezte a vonalat, amely felhasítja a külvilágot, körülhatárolja a forma kontúrjait, és belülről bontja apróbb részekre a formát, a dolgok, lények és a természet lényegéig jutva így el. Filonov későbbi felhívása értelmében: „úgy vágd körül megfigyeléssé és írásműved tárgyát, mintha szikével dolgoznál”. (Csak érdekeséggé jellemezzük meg, hogy Flaubert a művet áthasító késhez hasonlította a stílust.)

Filonov tehát az alkotói energia koncentrációján, kitaró munkán, szaktudáson, s az intellektus analízáló tevékenységén alapuló proletárművészetnek tartotta tevékenységét. Ezzel függött össze az is, hogy lelkesedéssel fogadta a proletárforradalmat. Sokakhoz hasonlóan úgy gondolta, hogy az analitikus módszer lehetővé teszi a felszabadított ember számára, hogy olyan új, tudományosan pontos képe legyen a világról, amellyel helyrehozhatók a múlt tudományos hibái, a proletármunka alkotói energiájának maximális koncentrációjával, majd transzformációjával pedig minden munkás művészi tárgyat hozhat majd létre, és így tömegessé válik az alkotómunka. Nem véletlen, hogy az analitikus művészet mű-

zeumáról szóló koncepciójában saját iskolája professzionális alkotásai mellett helyet kívánt adni a naiv és népművészek, gyerekek, illetve lelki betegek munkáinak is.

Filonov eredeti elméletének gyakorlati következményét kell látnunk abban is, hogy művészi útkeresésében félúton helyezkedik el a tárgyias ábrázolásmód és az absztrahálás közt, mert a több nézőpontból történő analitikus megfigyelés a jelenségek, tárgyak, témák legbensőbb lényegét kutatja, s ehhez szükség van elvonatkoztatásra is. Egy 1923-ban született nyilatkozatában így fogalmazott ezzel kapcsolatban: „Tudom, látom, s intuícióm is azt sugallja, hogy nemcsak két lényegi tulajdonsággal, formával és színnel rendelkezik egy tárgy, hanem látható és láthatatlan jelenségek egész világa is jellemzi, ez utóbbiak emanációi, reakciói, kapcsolódásai, végtelen számú – nyilvánvaló vagy rejtett – további attribútumok meghatározzák ábrázolásunk tárgyát, s persze mindezek genezise is mindenkor jelen van minden dologban...”

A kompozíció, narráció területén létrejött korabeli kísérletekkel rokonítható az idő és a tér problémájának újszerű felvetése Filonov vásznain. Az idő, a térbeliség és a mozgás ábrázolhatóságának kísérletei jellemzik a korabeli (orosz és európai) kubista, futurista, lucsista törekvéseket is, melyeknek objektivitása azonban nem fogadható el Filonov számára, sőt, mint már említettük, olykor felszínesnek értékelte e mozgalmakat, minthogy a „kidolgozottságot” feláldozták az olcsó, első látásra szembetűnő hatások kedvéért. „Még ha használja is olykor (Filonov) a ‘széttagolt mozgás’ (kubista-futurista) módszerét – írja Leonyid Heller –, az ő megközelítése sokkal teljesebb. Analitikus módszeréből következően többször is nekifog minden elem megmunkálásának, újabb és újabb rétegeket fest egymásra, hogy ezáltal mindig új minőséget adjon a képnek. A motívumok ismétlődnek és átalakulnak. A kész festmény a motívumok és ezáltal az analízis különféle állapotait mutatja be. A megjelenített tárgyak, alakok ideje, múltjuk, jelenük, sőt sejtetett jövőjük egyesül, összeolvad a téma idejével: az egész szimultán módon jelenik meg, az összekuszálódó erővonalak által egyesítetten. Ezt látva olykor azok a térszerű erővonalak jutnak eszünkbe, amelyek *Larionov* és *Goncsarova* sugarakból álló képein a tárgyakat veszik körül. Filonovnál ezek ‘az idő sugarai’.

Filonov képeinek belső kompozíciója az ismétlődés, a szaporítás és a transzformálás törvényének van alávetve. Eltűnik a centrális kompozíció: szétszóródnak a ‘központok’. Egy arc hol szemből, hol profilból vagy háromnegyedes oldalnézetben látszik, megsokszorozódnak a kezek, a falvak olyan perspektívában ‘fordulnak ki sarkaiból’, hogy minden apró részletüket egyszerre láthassuk. A nagy figuratív kompozíciókon, mint amilyen a ‘Férfi és nő’ (1912–1918), az egyes alakok különböző attitűdökben és szituációkban mutatkoznak meg előttünk, a tárgyakat és életük szimbólumait kerülgetve változó életkorban ‘haladnak át’ a képen. Létezésük a maga szétterülő folyamatában anélkül tárulkozik föl a néző szeme előtt, hogy első pillantásra felismernék valamiféle vezérfonalat, vagy határozott ‘témát.’ (5)

Filonov „Egyetemes rügyfakadás” néven egy filozofikus rendszert is kidolgozott, amelynek éppúgy meghatározó szerepe volt a festő már említett egyetlen költői alkotásának megszületésében, mint analitikus elmélete kialakításában, illetve a mester 1914 és 1928 között megalkotott grandiózus képciklusának létrejöttében. A természetbéli „virágzás” analógiájára (a szó betű szerinti és metaforikus értelmében) Filonov a világegyetemnek olyan kozmológiai–etikai értelmezését alkotta meg, amelynek minden önálló életet élő eleme, valamennyi létező energiája átjárja egymást, s így válik teljessé. „Rügyfakadás” a művészet is – az univerzum része – vallotta Filonov, s egy önálló művészi téma organikus fejlődése is. A festő elképzelése szerint a megfestett tárgyat, témát megremegetti, életre kelti önön energiája a vásznon, és olyan fenoménként jelenik meg, amely valamennyi létező aspektusával állandó kölcsönviszonyban áll. Filonov felhívja a figyelmet arra, hogy ez az eredmény csak úgy jöhet létre, ha a művésznek előbb sikerül megtalálnia a téma legbensőbb lényegét, hogy aztán onnan haladjon a láthatóbb, nyilvánvalóbb sík felé. Sohasem szabad séma vagy már létező kánon alapján megformálni ábrázolásunk tárgyát – vélte –, ha-

nem a tárgy belső, természetes logikájából következő történetet kell megjeleníteni, az így létrejövő dinamikus növekedést és a létezés élő mozgását.

Jól példázza ezt a törekvést Filonov 'Az egyetemes rügyfakadás virágai' címmel festett, szinte programadónak számító, színekben tobzódó, magasba törő vonalak által uralt festménye (1915), amely az újraébredő természet egyfajta katedrálisát tárja elénk. Az absztrakt megjelenítés révén a kép egyszerre képes felidézni a természeti létezés különböző szintjeit: a szövetek burjánzását, a csokorba font virágok színpompáját, a gyümölcsöskertek paradicsomi állapotát, illetve a felbontott s mégis egységet sugalló formák között sejtelmesen megbújó emberek (avagy termékenységestenek?) alakját. Az égszínkéssel áttört derűs színek a kora nyár világát tárják elénk, ám a kép megannyi pontján komorabb, az elmúlást idéző színárnyalatok is megjelennek.

Az 'Egyetemes rügyfakadás' eszméje jegyében született 1913-ban a 'Királyok tora' című, döbbenetes hatású festmény, melynek alaptónusát a vér színe vagy a pokol lángjait idéző vörös határozza meg. Hlebnyikov Ká című elbeszélésében így jellemezte ezt az általa igen nagyra értékelt képet: „A művész holttetemek torát, a bosszú torát festette meg. A bánat örületében, mint holdfényben fürdő holtak fenségeseen és jelentőségteljesen ették a zöldségeket”. A különféle pózokba merevedett, lemeztelenített földi hatalmasságokat ábrázoló apokaliptikus vízió ellenpárjaként említhetjük Filonov húsvéti tort ábrázoló képét ['Asztalnál (Húsvét)', 1912–13]. Miként az előző festménye, e kép centrumában is ott található az egyházat jelképező hal, ám míg az előbbin a gyászos, komor téma ellenpólusként szerepel ez a motívum, az utóbbin rend és nyugalom uralkodik, s a remény színei (világoskék, fehér, piros, zöld) a meghatározóak. A kép előterében ülő, egymás kezét titokban megérintő, az evilági szerelmet idéző pár mellett a Feltámadás virágai, narciszok díszítik az asztalt, s a háttérben látható a halálon győzedelmeskedő, felemelkedő Krisztus. Az égi és földi világot két angyal választja el egymástól, az asztal végén koccintó három különböző korú, az emberi életet megjelenítő férfi mögött muzsikálva, táncolva. (Itt, e táncoló angyal-figurával kapcsolatosan érdemes kiemelni egyes alakok másutt is megjelenő, sajátos kéz- és lábmozdulatait, amelyekkel Filonov a naturalisztikus ábrázolásnak fittyet hányva líraiságot, esetenként tragikumot kölcsönöz megjelenített lényeké, s ezzel az ikonfestészet lényegre törő absztrahálását idézi fel).

E festményről azért is érdemes részletesebben szólnunk, mert a mű szín- és formavilágában, alakjainak megformáltságában az ikonfestészet, a lubok és a primitív orosz modernizmus majd minden alkotója (Larionov, Malevics, Goncsarova, Chagall, Tatlin stb.) kísérletezett a neoprimitív ábrázolásmóddal. Filonov alkotóművészetében a neoprimitivizmus sosem járt együtt a tradicionális paraszti világ iránti nosztalgikus szemlélettel. Chagall-lal vagy Goncsarovával ellentétben a falusi témák megjelenítése mindig mentes az örömteli, derűs mozzanatoktól, paraszti alakjai, kiket szinte sosem a „természet lágy ölen” ábrázol, nehéz munkában megtört emberek, s többnyire szomorúság, megalázottság sugárzik belőlük. A festő idealizálástól tartózkodó művészi alapállása a későbbiekben sem változott.

De nem volt könnyű sorsa a festőnek sem: szigorú életvezetése méltán tette alakját legendássá. A. M. Efrosz művészettörténész „apostoli” titulusa egy olyan mestert illet meg (a szó legteljesebb értelmében), aki a szent életű ikonfestőkhöz hasonlóan, valódi aszkéta módjára, mint már említettük, mindent alárendelt művészetének, életét következetesen művészetelmélete szerint alakította, ám álmái megvalósulásában csalódnia kellett.

*A kép egyszerre képes felidézni
a természeti létezés különböző szintjeit: a
szövetek burjánzását,
a csokorba font virágok színpompáját, a
gyümölcsöskertek paradicsomi állapotát,
illetve
a felbontott s mégis egységet sugalló
formák között sejtelmesen
megbújó emberek (avagy
termékenységestenek?) alakját.*

A húszas években Filonov lakásán összejáró tanítványai egyike, Jevgenyij Kibrik visszaemlékezései szerint a feddhetetlen erkölcsű művész hús négyzetméternél alig nagyobb, csak a legszükségesebb bútorokkal berendezett szobában élt és alkotott, melynek falait saját képei borították, s mint már említettük, évek, évtizedek múltán újra meg újra átdolgozta őket. S miután az akadémiai tanári címet is visszautasította, technikai szövegek fordításával keresett pénzt a megélhetéshez; nyelveket pedig autodidakta módon tanult. Filonov matrac nélküli vaságy deszkáin pihent 16 órás, szinte étlen-szomjan eltöltött intenzív munkanapja után (fekete kenyér, krumpli volt minden tápláléka, s mahorkát szívott). Pavel Filonovra is pontosan illenek *Marina Cvetajeva* Natalja Goncsarováról írott szavai: „A nem művész mindenestül az életben él, az élet a tét számára, az élet, úgy, ahogy van; itt pedig – az élet olyan, amilyennek lennie kell. A vászon: a vagyok. Minden előző csak út a vászonhoz.”

Filonov esetében a hagyományos orosz képi kifejezőmódokhoz való visszanyúlást az is motiválhatta, hogy a festő gondolkodásmódjára nagymértékben hatott a korábban már említett Nyikolaj Fjodorov időfelfogása. Az időt is anyagi eredetű létezőnek képzelő filozófus a halál legyőzéséről álmodott. Úgy gondolta, hogy az emberi tudás szintézise révén „tudományosan feltámaszthatók” a holtak. Ennek érdekében egy olyan szent hely létrehozását hirdette elgondolása szerint, mely megvalósítja a múzeum, a katedrális és a csillagvizsgáló együttesét, és ebben az emberiséget testvériségben egyesítő fantasztikus építményben szűnhet meg a különbség ember és ember között. Etikai értelemben a feltámasztás feltételévé az emberek közti szociális–szellemi egyenlőség és a nemzedékek közötti, a hagyományok továbbvitelében is kifejeződő harmonikus kapcsolat válik.

1919-ben Filonovnak egy nagy, minden irányzatot bemutató tárlat keretében lehetősége nyílt arra, hogy a széles nyilvánosság előtt mutassa be az „egyetemes rügyfakadás” filozófiai elmélete jegyében született ciklusa jó néhány darabját, a húszas években pedig, miközben részt vett Pétervár kulturális életének szervezésében, az ‘Analtikus Művészet Mesterei’ (MAI) elnevezéssel saját alkotóműhelyt hozott létre. Az évtized második felében azonban a perifériára szorult, műveit idegennek, érthetetlennek nyilvánították, s a későbbiekben számos tanítványának üldöztetés jutott osztályrészül. Filonov alkotóműhelye megszűnt, a harmincas évek fordulóján a művész önálló kiállítását hosszas huzavona után betiltották. Képeit nem tárhatta a későbbiekben a közönség elé, s múzeumi tervei napjainkig nem valósultak meg.

Utolsó éveiben teljesen elmagányosodott. A „művészet munkásainak” járó juttatásokról lemondva, nyomorúságos körülmények között tengődve szakadatlanul dolgozott, s a leningrádi Művészeti Akadémia ülésein továbbra is fellépett a művészi szabadság védelmében. 1941-ben a leningrádi blokád idején éhen halt.

Jegyzet

(1) John E. Bowlt, a festőről szóló albuma megjelenítése előtt, a hetvenes években több cikket is írt Filonovról angol nyelvű szlavista, illetve művészeti folyóiratokba. Az ő munkásságán kívül érdemes megemlítenünk J. KRIZ prágai kutató viszonylag korán, 1966-ban publikált könyvét Filonovról. A Filonovval kapcsolatos írások bibliográfiáját lásd NICOLETTA MISLER, JOHN E. BOWLT: *Filonov – Analiticeszkoe iszkusstvo* című albumában, Szovetszkij Hudozsnik kiadó, Moszkva, 1990. 236–240. old. Írásunkban sok ponton támaszkodtunk LEONYID HELLER: *Les artisans du temps. Filonov, Platonov, Hlebnikov et quelques autres cimen a Cahiers du Monde russe et soviétique* nevű, Párizsban megjelenő szlavista folyóirat 1984. október–novemberi számában publikált nagyszerű tanulmányára.

(2) v. ö. BOWLT: *Filonov és a modernizmus* – Misler–Bowl: i. m. 65. old.

(3) VELEMIR HLEBNYIKOV: *Zangezi*. Helikon, Bp., 1986. 5. old., fordította: Szilágyi Ákos

(4) A probléma kifejtését lásd részletesebben L. Heller tanulmányában. Tinyanov tanulmányából tudjuk, hogy Hlebnikov valójában „leszistának” (oroszul: ‘bugyetljanyinnak’) nevezte magát. V. ö. Jurij Tinyanov Hlebnikovról. In: Hlebnikov: i. m. 53. old.

(5) Leonyid Heller: i. m. 358. old.