

A csendélet színpadai

■ BESZÉLGETÉS EL KAZOVSKIJJAL ■

– Azt gondolom, hogy a tied nagyon teátrális festészet – hangsúlyoznám, hogy a kifejezést itt nem esztétikai szitokszóként használom. De a nyers, meredek perspektívák, az eksztatikus horizontok, a szélsőséges színkontrasztok, a kisszámú, de hihetetlenül erős motívum a képeiden valamiképp mind idézőjelesnek tűnik a számomra – az az érzésem, hogy itt minden „elő van adva”, minden „be van mutatva”. Képeid, bármily erőteljes hatásúak és személyesek is, egy pillanatra sem álcázzák magukat spontán, közvetlen kifejezésnek. Nyilvánvaló a hajlamod az allegorizálásra, a teatralitásra – aligha lehet véletlen a színpadias térformák (posztamensek, emelvények, lépcsős arénák) valóságos tobzódása a képeiden.

Másfelől azt is gondolom, hogy a te művészeted, bár díszlet- és jelmeztervezőként, sőt rendezőként is dolgoztál, valahogy színházidegen is – látszólag atipikus festői alkatodból nem következik a valóban szcenikai elvű formálás képessége. Feltűnő, hogy miközben festményeid, grafikáid fiktív terei oly élesen mélyülnek a végtelen felé, addig híres performansaid valódi színpadterei viszont mindig keskenyek, hosszan elnyújtottak, és sávosan tagoltak – mintha kényszeresen egy fiktív képsíkhöz kellene hozzásimulniuk. Az élő szereplők, a díszletek, a prózai szöveg és a zenei aláfestés minden operaisága ellenére a Dzsán-panoptikumokat a kép nem szcenikus logikája uralja. Engem most ez a mély ellentmondás érdekel... Hogy kezdődött?

– Harmadéves koromban, a főiskolán csendéletekkel kezdtem. Pontosabban szólva: így neveztem azokat a modell után készült aktokat, amelyeknél azt akartam elérni, hogy a szubjektum – tehát én is, a néző is – merőlegesen viszonyuljon a képhez, illetve a képen megjelenő objektumhoz. Vagyis nem a képtest maga, nem a képsík érdekel, amire az ábra ráíródik, illetve nem az, ami e képsíkon történik, hanem a látósugár merőleges térbeli tengelye volt a fontos számomra, az, ami a képen kívülről nézőt a képen látott bekötözött-becsomagolt testekkel és testtöredékekkel összekapcsolja. Úgy gondoltam, hogy a kép síkja köztem és a modell között húzódik, hogy a kép voltaképp nem síkban kiterülő virtuális világ, hanem a néző és a tárgy közötti

dinamikusan pulzáló alá-fölrendeltségek mélységi játéka a valós térben. Úgy gondoltam, hogy a látósugár szubjektuma hatalmi viszonyban áll azzal, amit néz – akkor is, amikor a modell vonzása hat rá, és akkor is, amikor igyekszik úrrá lenni rajta.

– Vagyis már a kezdet kezdetén a valós testek között, valós terekben kibomló vágy dialektikája érdekel... De miért nevezted csendéletnek?



– Mert a csendélet mindig valami nagyon vonzó dolognak az ábrázolása. Én tipikusan hedonista „csendéletfestőként” a magam számára gyönyörűséges tárgyakat szerettem volna létrehozni, rögzíteni és másoknak is megmutatni. Nyilván voltak más motívumok is, más rétegek is a festésben, nem lehet mindent erre az egyetlen

összefüggésre redukálni, de nagyon fontos viszony volt, merthogy mindig viszonyokról szóltak a képeim.

– Tény, hogy a csendéletben – a modern európai festészetnek ebben a XVI–XVII. század fordulóján keletkezett műfajában – a néző sosem a bemutatott tárgyak pusztán optikai illúzióját élvezi: inkább ingerlés és vonakodás valamiféle, a kép által űzött játékaról van szó. Egyfelől az illatozó, étvágygerjesztő, tapintásra készítő tárgyak közvetlen érzéki vonzását tapasztaljuk, másfelől meg azt, hogy vágyunk a képen nem tud kielégülni – hogy a kép játszik velünk...

– Azt akartam elérni, hogy a különféle női és férfi modellek úgy jelenjenek meg a képeimen, mint egy-egy kívánatos szőlőfürt vagy más gyümölcs: olyan tárgyakként, amelyekkel nem lehet és nem is kell azonosulni. Az érdekelt, hogyan nézhetek rá egy emberre anélkül, hogy mindjárt személynek is tekintsem. Nem a számomra átlátható szubjektív szenvedése érdekelt – inkább a szépsége, ami magatehetetlen, személytelen dologként jellemezte. Ezért

is helyeztem ezeket az aktokat asztalokra, polcokra – mintha vitrintárgyak lennének.

– Szemléletes kifejezés erre a csendélet, mert azt mondja ki, hogy ebben a viszonyban a lefestett test nem szól vissza, nincs kifejezése, nincs retorikája. A csendéletű testek nem kommunikálnak: passzivitásukkal magukhoz vonzzák, magukra vonják a néző tekintetét, de

aztán meg is állítják, visszahőkölésre készítetik, megőrzik titokzatos idegenségüket vele szemben. Az eseménytelenség voltaképp rejtett drámai szituációt takar...

– Igen, de kiderült, hogy senki sem hajlandó így nézni a képeimet, legalábbis én nem találkoztam olyannal, aki véletlenül így tudta volna őket nézni. Én tudtam, hogy mit akarok, ugyanakkor a nézők – automatikus beidegződés alapján – nem tudták nem személynek nézni azt a testet, amit én éppen hogy személyességétől szerettem volna megfosztani. Nemcsak a laikusok, de a szakmabeliek, a mesterek, az évfolyamtársak és a művészettörténészek is úgy értették, hogy itt lekötözött emberi lények szenvednek, akikkel együtt kell éreznünk – hogy az ember nem lehet egy becsomagolt tárgy. Senki nem látta gyönyörűnek azt, amit én gyönyörűnek festettem, a barack szeméből mindenki a szabadságvágyat, a szülő helyzetéből meg az alávetettséget, sokszor egyenesen a nők alávetettségét és hasonlókat olvasta ki – aminek persze az akkori kontextusban azonnal politikai jelentése is támadt. Pedig engem az ilyesmi közvetlenül nem érdekelt. Évekkel később láttam egy Farkas István-festményt, egy női aktozót mutat szemből, amely alig nagyobb, mint a gyümölcsöstál az előtérben, követa is annak formáit – s ez azt bizonyította számomra, hogy voltak más festők is, akik tudatosan is hasonlóképpen látták a világot. Ezek a munkáim inkább a tanulási folyamat stációi voltak, nem is igen őrződtek meg.

– Ha jól értem tehát, ezekben a korai munkákban azzal kísérleteztél, hogyan lehetséges a festőnek az embert, a Másikat dehumanizálnia, a saját vágya pusztá tárgyává tennie, vagyis néma dologként megragadnia? Mert hogy a csendélet alapsémája a vágyakozó alanynak az elérhetetlen tárgyhöz való viszonya – hogy miközben végtelenül lehet közeledni hozzá, mindig csak közeledni lehet, de sohasem lehet birtokba venni. A csendélet ennyiben a magányos szubjektum némajátéka.

– Emiatt kezdettől fogva nem is kevés büntudat volt bennem. Mert bár személyesen nagyon jóban voltam a modellekkel, azért azt pontosan tudtam, hogy itt én vagyok az, aki rendelkezik, akinek hatalma van. A főiskola felsőbb évfolyamaiban az ember választ magának modelleket: ott ülnek az aulában egymás mellett, fiatalabban, idősebbek – hát ez bizony olyan, mint egy rabszolgapiac. A hatalmi helyzet akkor is fennáll, ha egyébként szubjektíve nem törekszem rá... A képben – és a panoptikumi játékban – ez az objektív helyzet tárgyasul, nem az én személyes szándékom vagy hatalomvágyam. A dehumanizáló szituáció, amit magam gerjesztek, úrrá válik fölöttem is: az élvezet, amellyel elrendezem, beállítom, akaratom alá vetem a modellt, engem is meghatároz, maga alá

gyűr... De volt itt még valami. Negyedéves főiskolás koromban mély hatást gyakorolt rám egy nem sokkal korábban kiadott vas-tag Bacon-album, amelyet egy évfolyamtársam hozott Párizsból. Már korábban is ismertem, szerettem Bacon képeit, de itt, az összes addigi művével szembesülve rá kellett döbbenem, hogy az az út, amit én keresek, gyakorlatilag foglalt.

– Mi ragadott meg Baconben?

– A festők személye engem általában nem érdekel, mindig csak a képek foglalkoztatnak. De Baconnál más volt a helyzet, róla e könyv után minden riportot, minden interjút megpróbáltam elolvasni. Azonosulni tudtam vele: az volt az érzésem, hogy valamiféle pszichológiai párhuzamosság áll fenn közöttünk. Természetesen kiderült, hogy egy sor dologban élesen különbözünk, de a testproblematika olyan közel állt hozzá is, hogy ebben a saját látásmódomra ismertem.

– Gilles Deleuze-nek van egy ragyogó könyve Baconról, az egyik legjobb, amit én a modern festészet tárgyában olvastam. Deleuze itt többek között arról beszél, hogy Bacon felfedezi a test hisztérikus valóságát – a testet nem egy sokféle érzékszervet összehangoló intelligens organizmusként festi meg, hanem egyfajta intenzitásként, amely „lehetetlenné teszi, hogy helyére tegyük, hogy egy ábrázolás távolságából szemléljük”. A festmény olyasféle közvetlenségéről beszél, amely nem engedi a nézőnek, hogy kivonja magát a jelenlet hisztérikus tobzódása alól... A szemnek, úgymond, ehhez kell alkalmazkodnia: nem a testet mint ábrázolható tárgyat, hanem annak jelenletét kell tudnia érzékelni, ami egyáltalán nem evidens...

– Ez bizonyos értelemben ugyanaz a „merőleges” viszony, mint amit én is kerestem a csendéleteken. Úgy tűnt, Bacon olyan tökéletesen az én céljaimat valósítja meg, hogy világos volt: én ehhez nem tudnék hozzáadni semmit – hogy más utat kell keresnem.

– Nem ez vezetett téged a képek narratívizálására, ikonografizálására, teatralizálására felé? Nem ezért válik olyan fontossá, hogy reflektáló szereplőként magad is belépi a művedbe, hogy saját szerepedet és viszonylataidat a műben magában reflektáld?

– De igen, pontosan. Kezdetben a középkori oltárok donátoralakjaihoz hasonlítható kísérőfigurák, például egy kentaur „bevezetésével” kísérleteztem, aki engem „képviselet”. Ezen az emberből és állatból gyúrt mitológiai hibriden keresztül én, a néző is beléptem a jelenetbe. Mert hiszen innentől fogva a „merőleges” viszonyt igénylő csendélet „történeté”, sőt képsorozattá, „képregényé” alakult át – világosabbá és elbeszélhetővé téve a szereplők mint a vágy alanyainak és tárgyainak pozícióit. Itt kezdődik a kép szintérré, kváziszínházzá alakulása.

– A kentaurból lett végül a műveidben azóta is állandóan jelen lévő kutyaszőrő „vándorállat” – a feszülten figyelő, szűkölve vágyakozó szubjektum képi emblémája. Nélküle nincs esemény, játék – akárcsak a performanszokban, ahol – az első néhánytól eltekintve – személyesen bújtál bele a szenvedő ragadozó bőrébe... Az az érzésem, mintha a képeid is, a panoptikumok is csak az imént emlegetett csendéletek magányosságát, a kommunikációképtelenséget teatralizálnák. Csak látszólag egy kollektív térbe való – valójában egyáltalán nem színházi típusú nyilvánosságra építenek.

– Nem is értették meg őket teljesen, ahogy a csendéleteket sem. A közönség nagyobbik része kezdetben ezeket is inkább társadalomkritikaként fogta föl. Voltak, akik úgy látták, hogy ez inkább egy tragikus eltárgyasítás magánritusa, semmint valamely kollektív demonstráció eseménye. A többségben például a nyilvános kötözés motívuma kifejezetten politikai asszociációkat keltett, volt, aki pozitívan, volt, aki negatívan ítélte meg, valaki kikergette magának az „embertelenséget”, más meg tiltakozást, szabadságharcot látott benne, vagy szinte karikatúraszzerű társadalomkritikát.

– Emlékszem Szirtes akkori performanszára is, ezeken is ugyanazokat az arcokat lehetett látni – olyanokét, akiknek nem kellett a hivatalos kultúra. Kevésbé a művek, inkább a jelenlet, az ellenkultúra rítusában való részvétel élménye volt a fontos.

– A kritikai attitűd persze ebből is fakadt, de azért alapvetően nem erről volt szó. Sokakkal beszéltem, akik érzékenyek voltak erre a titokzatosásra is. Emlékszem, amikor először eljött Pilinszky János és közeli jó barátja, a szintén író Rubin Szilárd, akivel mindig együtt jelentek meg valahol. Valamilyen ismerősén keresztül bejutottak az első kerteszeti egyetemi panoptikum-előadásra – ez, azt hiszem, '81-ben történt. Abban a nagyon nagy aulában a közönség még nem tudott leülni, körülvették a végig egy helyben álló, illetve mozgó istenbálványokat. Mind-egyik ilyen élő szobornak megvolt a maga állandóan ismétlődő, jellemző mozgása – a Csipkerózsika mindig elaludt, a Coppélia mindig pörgött maga körül, a Múza mindig trombitált. Bár az egész élő szobrok panoptikumának tűnt, azért erősen színpadias is volt. Nos hát, mind Pilinszky, mind Rubin Szilárd ugyanazt a fiút nézték, egészen közelről – és egy órán keresztül meg voltak győződve arról, hogy lány. Ők voltak az elsők, akik karácsonyszerű ünnepet láttak a Dzsán-panoptikumokban, amit aztán Rubin Szilárd csodálatosan meg is írt a *Figaro házassága* díszletként való kiállítására kapcsán. Számukra tehát ez nem protesztjelenlet volt: fogékonyak lévén az androgunitásra is, megértették,

hogy itt egy személyes ünnep celebrálásáról is szó van, bálványok felállításáról, rituális feldíszítésükről és – mondjuk így – imádásukról. Ugyanakkor azt is felfogták, hogy ezek mégsem privát események, nem az én életem élményeinek ábrázolásai, hanem az ember egyetemes lehetőségeiről szólnak.

– *Elgondolkodtató, hogy a Dzsán-panoptikumok élő szereplőiről is rendre úgy beszél, mint szobrokról...*

– Hát igen, mert bizonyos értelemben azok is voltak. Nem is volt könnyű a szereplőknek elviselniük, hogy voltaképp közszemlére kitett pusztá testekként kellett megjelenniük. Akadt, akit ez úgy megviselt, hogy utána két évig nem is köszönt... Egyébként, amikor először találkozott a társaság, hogy fölkészüljünk, azt mindannyian nagyon élveztük. Vagyis mindenkinek tudta, hogy mi a dolga, a szerepe; de egy órán keresztül bekötött szemmel és bekötött arccal, kikötve lenni – hát, ez tényleg szörnyű lehetett. Bár mindent előre részletesen elmondtam, a szereplők nem tudták, mire vállalkoznak, mit fognak átélni... Hogy mások hogyan fogják őket nézni, és közben nem tudnak majd kitérni a tekintetek elől, de visszaneézniük sem lehet, még a szemükkel sem védekezhetnek. A magatehetetlenség volt itt a döntő, és ebből adódott a sértődések is. Mert hát egy szobor nem kommunikál, egyszerűen csak szép...

– *Különös viszonyt ápolasz a szobrokkal. Mitológiában felbukkan a szobrász Pügmalión és eleven életre kelt hitvese, Galathea meseje is – egy olyan mitológéma, amely szobrászat és szerelem rokonságát, mondhatni, behelyettesíthetőségét sugallja.*

– Amióta az eszemet tudom, szerelmes vagyok a görög szobrokba. Noha először római másolatokban ismertem meg őket, annyira szerettem, hogy hároméves koromban föl is másztam rájuk, úgy kellett leszedni. Még most is, az összes athéni múzeumban addig ólálkodom az archaikus és kora klasszikus szobrok körül, amíg össze nem tapogathatom őket. Kivárom, amíg a teremőr nem néz oda. Ugyanezt csinálom Münchenben is, Berlinben is. Egy lábszár, egy kar, egy mellkas, a csipő, a nyak, a nyakhajlat, a váll – valami hihetetlen élmény önmagában is... a görög márványnak egészen különleges a tapintása. Ez persze nem minden görög szoborra vonatkozik: a hellenizmus például azon kevés művészettörténeti korszak közé tartozik, amelynek szobraira szinte rá sem tudok nézni. Nem a naiv-vidéki vagy a klasszikus görög eredetük alapján készült római másolatokról beszélek: ezeket imádom. De az igazán jellemző, a valódi hellenisztikus alkotásokat, mondjuk, a Laokoón-szoborcsoportot nézni sem bírom. Annyira, hogy kitépem a katalógusokból, mert zavar, hogy egy gyö-

nyörű anyagból valami elviselhetetlen dolog született. Szóval a szobrászaté végtelenül erotikus tapasztalat. Elsődleges élmény, kisgyermekkorú szerelem, a szépség bűvölete. Úgy gondolom, hároméves koromban akkora Ámor-nyilak értek ezektől a szobroktól, hogy egyszerűen úgy maradtam, nem kaptam levegőt.

– *Miért nem lettél szobrász?*

– Egyáltalán nem is akartam festő lenni, gyerekkoromban ez fel sem merült. Talán azért nem lettem szobrász, mert végtelenül türelmetlen vagyok. Nagyon érdekel a tér, fontos számomra mind a játékokban, mind a szoborkompozíciókban, de bár nagyon szeretem, nem tudnék megküzdeni a márvánnyal, a bronzsal, a kővel. Nincs türelmem klasszikus anyagokkal dolgozni. Továbbá bizonyos materiák elérhetetlenek, és szűkösek az anyagi lehetőségek is...

– *Végül is plasztikákat azért csináltál.*

– Hogyne, mindig is, ma is csinálnék, sokkal többet is. Borzasztóan érdekel a tér és a térben elhelyezkedő, bár síkszerű, de mégis térben mozgó vagy térben látható alakzat, de bizonyos dolgokkal nem tudok megküzdeni. A küzdelem a nehéz anyaggal, a fizikum folyamatos birkózása egy másik fizikai erővel – ez olyasmis, ami nekem nem megy, mert túl hosszú időt vesz igénybe. Lehet, hogy én fejben egy évig festek egy képet, de amikor nekilátok, úgy érzem, hogy mindjárt kész is van. A szoborkészítéshez azonban nem lehet így hozzáállni. Talán mert a tárgyat igazából elsajátítani akarom, nem pedig megteremtteni. Amit megformálok, az inkább a tárgyhoz való viszony, illetve annak története.

– *Vagyis a te vonzalmad a szobrászathoz a panoptikumi fétisek eksztatikus-libidinális ünneplése, újrakerevezése és megsemmisítése során találja meg a valódi kielégülést – a valódi*



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

plasztikai objektumok előállítása túl közvetlen belemerüléssel járna, holott neked épp a viszony (az eredeti csendéletviszony) eljátszása, az idолhoz való közelítés és a tőle való távolítás tudatosítása és újraélése a fontos?

– Persze. Továbbá az a tény, hogy rájöttem: a performansok előkészítése, a szereplők kiválogatásának, felöltöztetésének és földíszítésének folyamata maga is része, sőt úgyszólván lényege az ünnepnek. Lehet, hogy egy valódi „színházi” produkció esetén ez nem lenne így, hogy a közönségnek alkalmasint már csak a készen berendezett színpaddal és a bebugyolált, megköttözött, kifestett szereplőkkel lenne szabad találkoznia (s ez a gyakorlatban az elején így is történt), de nekem, aki az ünnepet levevényli, és az egész folyamatot meghatározza, ez az előkészület és a vele járó várakozás nagyobb élvezet, mint maga az „előadás”. A Dzsán-panoptikumok ennyiben nem kész „darabok” voltak, hanem ünnepi események – leginkább a karácsonyfa felállításának és feldíszítésének szertartásához tudnám hasonlítani, ami nélkül a gyerekek nem ünnep az ünnep.

– *Vagyis a te vágy munkád, vagy általánosságban: a szubjektum vágy munkája nélkül az idolum szépsége nem létezik. Ha elfordulsz tőle, érvényét veszti, és le is dől, mint ahogy ez minden performanszodban meg is történik.*

– De azért kell évente ismétlődnie, mert ez egyfajta mandala is egyben, a vágy, a tárgyépítés és a pusztulás örök ismétlődése, örök visszatérése. Vagyis nem magánpszichológiáról, hanem csend-életéről, egyfajta univerzális léttapasztalatról van szó. Élő szereplőkkel, színpadon éppúgy, mint a műteremben, a vászonnal négy szemközt.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
RÉNYI ANDRÁS