

Szipőcs Krisztina

A műteremtől az orrig – öt téma, mely megrengette a művészeti világot

William Kentridge: *Five themes*

egy szokványos posztamens tetején. Csak-hogy ez az életnehabostorta-vörösfekete szó szerint le van szarva. A csillag ágain és körülötte kutyagumik éktelenkednek, pedig a hatalmi jelképeket, az általuk közvetített jelentéstartalmakat, mint az fentebb is kiderült már, nem szabad semmibe venni, elfelejteni. A kiállítóterben porcelán nippként talicskáját tologató, építgető Mao Ce-tung működése például mintegy hetvenmillió emberéletbe került, és a kínai történelem kulturális örökségének jelentős részét megsemmisítette (*Az ifjú Mao talicskátol*, 2012). A Szovjetunió, a kommunizmus építésének, Sztálin és Trockij áldozatainak száma szintén milliókban mérhető (*Huszonhárom millió*, 1992). A munka hőseinek álmait betemették a tárnák (*Szocialista bányászbrigád a tárna előtt*, 2002). A menekülők, teletömött kofferekben cipelik magukkal a múltat a jövőbe: egy baltát, egy rendszámtáblát, a Tito halálát közlő belgrádi napilapot, a vajdasági magyarok zászlaját, kinek mi jutott (*Koffer*, 1997).

Memento mori! (I-III. 1992) hirdeti a meglőtt férfi nyakszirtjén lévő ragtapasz-rózsakereszt (I.), az egyenlő szárú pentagrammája (rózsája) helyén megjelenő férfifej szakállán a pillangó, az újjászületés, a változás, a mulandóság, a lélek tarka szimbóluma (II.), az intarziás négyzet közepén és körül elhelyezett görögkeresztek, ötágúak (III.). Emlékezz a múltra, hogy könnyebben észrevedd a jelen visszasságait. Ezen a ponton pedig az aktuális társadalmi-politikai helyzetekre, életproblémákra, konfliktusokra folyamatosan reflektáló művész, attól tartok, nem csak az amerikai lobogó csillagos dollárfellegei ellen tiltakozik (*A pénzben hiszünk / In Money We Trust*, 2012), tovább gondolva az *In God We Trust-In Art We Trust* intervenciót (1985). A mellékes tartalmakat azonban árnyalni kell.

A háttértevékenység kifejtésében szerencsére egy öreg harcosnak van gyakorlata.³ Lehet, hogy tévedek, de úgy érzem, hogy amikor Szombathy Bálint a fiatal művészek jelképek, szociális és társadalmi problémák iránti érzéketlenségéről beszél egy nemrég adott interjújában,⁴ nem pusztán az ötágúak karácsonyfadíszekké silányulására gondol, hiszen kit érdekelnek ma már az áldozatokon, a megszállott emlékezetkutatókon és a megtorlókon kívül a vörös csillagok? Az „aktivistákat”, a „földalatti ellenállás” vezéralakjait, a „partizánokat”, azokat, akik látják, és észre merik venni, hogy a szabad véleménynyilvánítás ismét veszélybe került. Mert *Sohse hull le a vörös csillag*.⁵

3 Szombathy a *Zászlók* (1971-72) akció fotódokumentációját a rendszerváltás után mutatta be először.

4 http://hvg.hu/kultura/20120221_performance_szombathy_balint_kepzomuvesze

5 Ady Endre: *Csillagok csillaga*, 1907

Szerencsések azok, akik láthatták WILLIAM KENTRIDGE *Five themes* (Öt téma) című retrospektív kiállítását a többéves turné valamelyik állomásán, mert kivételes, életre szóló élményben részesülhettek (egy szerző nem túl gyakran ragadtathatja el magát ennyire egy múzeumlátogatás kapcsán, de ezúttal bátran állók a szkeptikusok elébe). A San Francisco-i MoMA és a Norton Museum of Art által szervezett, 2009-ben útnak indított,¹ majd az elmúlt három évben New Yorkban,² Párizsban,³ Jeruzsálemben,⁴ Amszterdamban⁵ és Moszkvában⁶ is bemutatott, lenyűgözően gazdag, elgondolkodtató és a szó legjobb értelmében véve látványos kiállítás 2010 őszén a magyar közönség számára is elérhető közelségben, a bécsi Albertinában⁷ járt; e sorok szerzője is ezt a változatot látta.⁸ A vándorkiállítás soron következő állomása a melbourne-i Australian Centre for Moving Image lesz, ahol május végéig mutatják be Kentridge több mint hatvan munkáját: videóinstallációit, animációs filmjeit, rajzait, színházi modelljeit és szobrait.⁹ A Kentridge kiállítás kurátora MARK ROSENTHAL, a Norton Museum munkatársa volt, aki a művésszel együttműködve öt téma köré csoportosította a műveket, innen a cím: *Five Themes*, illetve a kiállítás alkalmából kiadott, impozáns könyv borítóján látható vizuális jel: K5, vagyis „Kentridge 5 témája”. Hogy melyek ezek a témák? Olykor banális, máskor kultúrtörténeti vagy költői reminiscenciákat hordozó fogalmak, képek, utalások, amelyek alkalmasak egy teljes művészi univerzum megrajzolására. Így „a művész műterme”, illetve az önarckép műfaja, majd a „vastag idő”, amely megüli hétköznapjainkat (mint a guánó), az „alkalmi és maradék remény” a korrupt és romlott világban; a Varázsfuvola mint a fény és az árnyék példázata, s végül az abszurd egyetemes tanulságai az orosz irodalom és forradalom képein keresztül. A világszerte vándoroltatott, népszerű kiállításon ez az öt téma – költői kép, élethelyzet, figura, kultúrtörténeti toposz, előkép – foglalja keretbe Kentridge trendeken és iskolákon felül álló, összetéveszthetetlen stílusú és hangulatú, szuggesztív életművét.

1 William Kentridge: *Five themes*. San Francisco Museum of Modern Art, 2009. március 14 – május 31., Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, 2009. július 11 – szeptember 27.; Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida, 2009. november 7 – 2010. január 17.

2 Museum of Modern Art, New York, 2010. február 24 – május 17.

3 Jeu de Paume, Párizs, 2010. június 29 – szeptember 5.

4 Israel Museum, Jeruzsálem, 2011. március 5 – május 29.

5 Stedelijk Museum, Amszterdam, 2011. július 7 – október 2.

6 GARAGE Centre for Contemporary Culture, Moszkva, 2011. szeptember 30 – december 1.

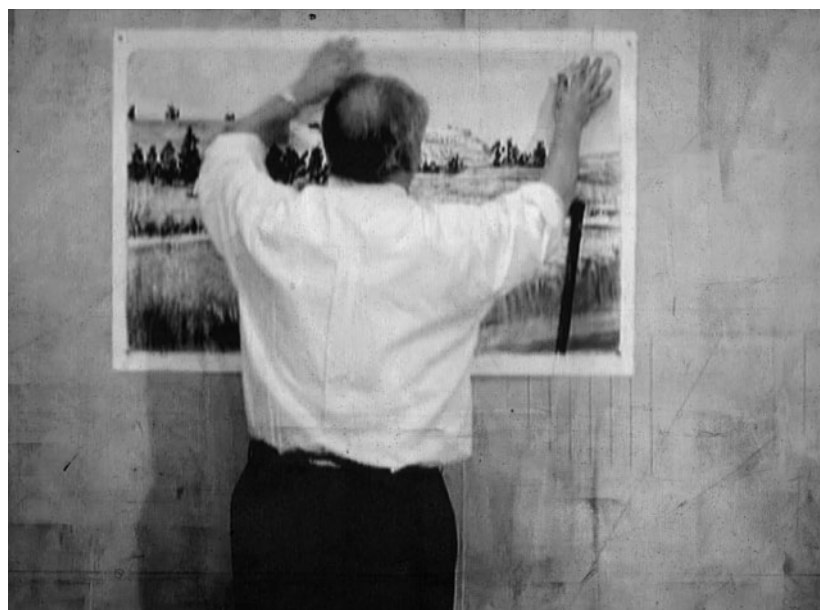
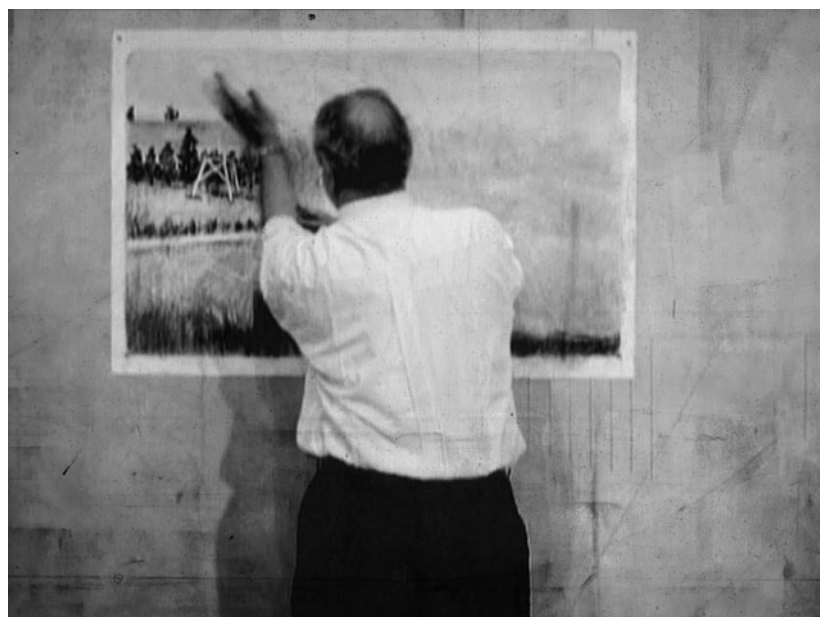
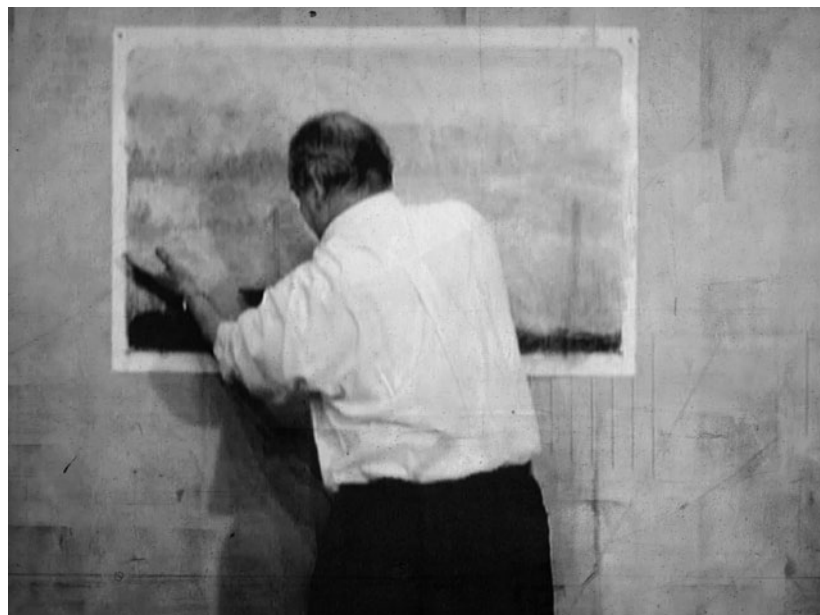
7 Albertina, Bécs, 2010. október 30 – 2011. január 30.

8 A Szépművészeti Múzeum kamarakiállítása (2011. szeptember 20 – október 16.) a retrospektív egyetlen termét, az „*I am not me, the horse is not mine*” című videóinstallációt mutatta be, egy informatív portréfilmmel, illetve egy egynapos, alkalmi vetítéssel kiegészítve, mely válogatást adott Kentridge animációs filmjeiből. Ami a videóinstallációt illeti: aki nem látta az eredeti verziót, talán nem is vette észre (?), de az amúgy kristálytisza, nagy felbontású filmeket a Szépművészeti Múzeum Dór csarnokában szedett-vedett projektorokon, elcsúszott, elszíneződött, rossz felbontású vetítéseken nézhették. Még kellemetlenebb volt azonban az erőltetett árukapcsolás Kovácsnai György életművével és a hatalmas felhajtás Kentridge („korunk egyik világszerte legelismertebb kortárs művésze, 2009-ben a *Time* magazin a világ 100 legbefolyásosabb embere közé sorolta”, idézet: Szépm. Múz.) körül, ami talán akkor is túlzás lett volna – tekintetbe véve Kentridge személyiségét és műveit –, ha sikerül a művész életműkiállítását Budapestre hozni. A hisztéria eredményeként lelkes tömegek maradtak ülöhely nélkül és kényszerültek udvariasan végighallgatni a helyi közreműködők promóciós szövegeit 2011. október 4-én, míg végre sor került Szántó András és William Kentridge beszélgetésére a színpadi reflektorok vakító fényében.

9 Australian Centre for the Moving Image, Melbourne, 2012. március 8 – május 27.

A Johannesburgban, Dél-Afrika legnagyobb városában élő és alkotó Kentridge az 1990-es években tűnt fel rövid animációs filmjeivel, úgynevezett „rajzvetítéseivel”, a nemzetközi figyelmet az 1997-es *documenta* hozta meg számára, hogy napjainkra valóban az egyik legelismertebb képzőművésszé váljon. Az apartheid, vagyis a faji megkülönböztetés gyakorlata Dél-Afrikában, amely az 1950-es évektől a rendszer 1990-es bukásáig, illetve Nelson Mandela 1994-es megválasztásáig érvényesült, az egyik leggyakrabban hivatkozott fogalom Kentridge munkáival kapcsolatban, de ez a személyes tapasztalat maga is ambivalens, és sokkal inkább vonatkozik egy általános létállapotról, mint Kentridge személyes sorsára vagy konkrét eseményekre. Mégis, e rendszer abnormitása oly mértékben hatotta át a mindennapokat és Kentridge személyiségét, hogy különösen érzékenyvé vált a mindenkori társadalmi, politikai kérdésekre, a társadalom és az egyén morális állapotára, és így lett az apartheid művészetének visszatérő viszonyítási pontja, hivatkozási alapja. Kentridge szülővárosát és lakhelyét, Johannesburgot „reménytelenül provinciális” helyként jellemzi – az ország teljes gazdasági és kulturális elszigetelődését nemcsak az abszurd helyi törvények, de a hetvenes évektől bevezetett nemzetközi bojkott is elősegítették. Az apartheid sújtotta Dél-Afrika metaforájaként a művész legtöbbször a súlyos, érzések nélküli, mozdíthatatlan kősziklát használja, ezzel kapcsolatos érzéseit a marginalitás, a kényelmetlenség, a másság fogalmaival írja le. A litván zsidó bevándorlók leszármazottjaként 1955-ben született Kentridge jómódú fehér környezetben nevelkedik, fiatalságát ezzel együtt (vagy épp ezért) az idegenség masszív érzete hatja át. A családi szakmát, az ügyvédkedést feladva előbb politológiai és afrikánisztikai tanulmányokat végez, majd művészeti iskolába jár, a nyolcvanas évek elején Párizsban rövid ideig színészetet is tanul. Játsszik és rendez egy johannesburgi színházban, a nyolcvanas években tévéfilmeket készít, majd 1985 körül végleg a képzőművészet mellett kötelezi el magát. Művészetének kiindulópontja és háttere tehát a dél-afrikai társadalmi-politikai valóság lesz, amely szuggesztív képek soraként, fájdalmas, rezignált életérzésként jelenik meg műveiben, erkölcsi kérdésekkel egybefonódva („Dél-Afrikában az ember nemigen menekülhet meg attól, hogy a politikai realitásról gondolkodjon”¹⁰). Ehhez az alapvető élményvilághoz járulnak majd további források: az európai irodalom, opera, színdarabok, képzőművészeti és filmes előképek, amelyekből merítve

10 Michael Auping: *Double lines. A „stereo” interview about drawing with William Kentridge*. In: *William Kentridge: Five Themes*. Edited by Mark Rosenthal, San Francisco Museum of Modern Art, Norton Museum of Art in association with Yale University Press, New Haven and London, 2009, p. 232.



WILLIAM KENTRIDGE
Moveable Assessts,
from 7 Fragments
for Georges Melies,
2003, 35 mm-es és
16 mm-es animációs
film videón

megteremti a saját személyiségén átszűrt karaktereit és történeteit, beépítve színházi és filmes tapasztalatait is.

Ami a képzőművészetet illeti, Kentridge előbb a festészetről, majd a színek-ről mond le, s a fekete-fehér szénrajz lesz szinte kizárólagos műfaja. A rajzok azonban hamar túllépnek az állókép státuszán: a képeket módosítva, a fázisokat filmre rögzítve megszületnek animációs filmjei. Az elsőt 1989-ben készíti, *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris* címmel, amely további nyolc részzel kibővítve egy 2003-ig tartó sorozattá áll össze (*9 Drawings for Projection*). Ezek a Kentridge munkásságából talán leginkább ismert filmek alkották az öt téma egyikét a kiállításon (*Thick Time – Soho and Felix*). Az animációk ún. stop motion technikával, vagyis percnként 25 állóképet filmre rögzítve készültek, de a szokásos technikától eltérően ezek nem önálló lapokat jelentenek, hanem ugyanannak a falra rögzített rajznak a törlésével, továbbrajzolásával, módosításával készülnek, amíg új jelenetre nem „vált a kamera”. Ily módon a korábbi fázisok nyoma, „szellemképe” is látható marad a papíron, illetve a befejezett rajzok mindig a jelenet utolsó fázisát mutatják (egy-egy filmben összesen mintegy húsz jelenetet). A fehér papíron használt fekete szénhez – amelyet könnyedsége, szabad alakíthatósága miatt is kedvel Kentridge – helyenként egy jellegzetes világoskék, néha kevés vörös szín társul.



WILLIAM KENTRIDGE
Journey to the Moon,
2003, 35 mm-es és
16 mm-es animációs
film videón

Az animációkhoz nem készül storyboard, nincs előre megírt történet: kiindulópontjuk egy-egy ötlet, kép, vízió, a további történéseket a „rajzoló kéz”, a vizuális logika irányítja. A rajzolás fontos összetevője a rajzlap és a kamera közötti séta, az a fizikai aktivitás és az arra fordított idő, amely lehetővé teszi az időszakos eltávolodást a képtől. Kentridge számára a rajzolás, illetve a rajzok animálásának folyamata a világ megértésének eszköze is egyben, amely időben zajló folyamat, így a változás momentumával gazdagítja és a valós élethez közelíti a kiragadott pillanatképeket.¹¹ Ahogy a vele interjút készítő Michael Auping írja: „rajzai – legyen szó nagyméretű, energetikus szénnyomokkal áthatott egyedi lapokról, egy animációs film részletéről, installációba rögzítve és sztereoeszközzel felnagyítva – alapvető modelljei annak, hogyan fordul át a készítés és a látás a jelentésbe”.¹² Még egyszerűbben: a rajz a gondolkodás demonstrációja Kentridge számára.¹³

A filmek visszatérő karakterei Soho Eckstein, a halszákmintás öltönyt viselő dél-afrikai gyáros, üzletember, illetve a melankolikus, szerelmes természetű – gyakran meztelenül ábrázolt – Felix Teitelbaum. Mivel Kentridge sokszor – legtöbbször – önmagát használja rajzai modelljeként, nem véletlen Soho és Felix hasonlatossága a művéssel, de a két szereplőt a külső hasonlatosságon túl is saját alteregóiként értelmezi a művész, akiket még a nyolcvanas évek végén, egy-egy határozott karakterként álmódott meg. Soho elhízott, érzelmentes, profitorientált pénzember, akire azonban nagy hatással van felesége – nélküle gyengévé és sebezhetővé válik. Felix ábrándos, érzelmes művészlélek, aki Soho felesége iránt epekedik. A szürreális, álomszerű történések színhelye a nagyváros, Eckstein hivatala, illetve az ipari táj, ahol kizsákmányolt feketék tömegei dolgoznak Soho bányáiban, miközben a főszereplők lelkét bonyolult érzelmi viszonyaik terhelik elsősorban. A kilenc epizód más-más mozzanatot ragad ki *Johannesburg* és a szereplők életéből, ám a fontos, történelmi jelentőségű aktusok (emlékműavatás – *Monument*, 1990, az Eckstein birodalom elleni tüntetés és annak összeomlása – *Sobriety, Obesity and Growing Old*, 1991) inkább csak a háttérét adják az érzelmelekkel telített magánéletnek, a szerelmi háromszögben vergődő és saját lelkiismerete által kínzott Soho belső vívódásainak.¹⁴

11 „The activity of drawing is a way of trying to understand who we are and how we operate in the world”, vagyis „a rajzolás tevékenysége egy módja annak, hogy próbáljuk megérteni, kik vagyunk és hogyan működünk a világban”. Lásd: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/williamkentridge/flash/index.html>

12 Auping, p. 229.

13 Uott, p. 238.

14 A filmek léggöze – a megcsalt férj szenvedéseivel és a régies kellékekkel – számomra sokban emlékeztet Füst Milán *A feleségem története* című regényének hangulatára.

Az áradó víz (és a fickándozó halacska) az érzéki-
ség és az túlcsonduló érzelmek jelképeként jele-
nik meg a szénrajzokon, amit a kék színű kréta
és a klasszikus zenei aláfestés hangsúlyoz.

Az öltözékek, a tárgyak, a technikai eszközök, az
architektúra sokkal inkább idézik a 20. század
eleji modernizmus korszakát, mint az apart-
heid vagy posztapartheid időszakot. A különféle
korokból a néző retinájába égett előképek itt
egymásba úsznak, a koncentrációs táborok lát-
ványától (*Mine*, 1991) a helyi sajtófotókig, ame-
lyek az 1994-es választások előtt készültek az
atrocitásokról (*Felix in Exile*, 1994).

Ez utóbbi epizódban a párizsi száműzetés-
ben lévő Felix új szerelme fekete, aki különféle
technikai eszközökkel vizsgálja az eget, a tájat,
miközben maga a látvány is gyakran tükörkép-
ként, illetve egy tükör vagy papírlap „kép a kép-
ben” felületén jelenik meg. Kentridge műveiben
a látás, érzékelés segédeszközeinek, ill. magá-
nak a látás szervének, a szemnek felmutatá-
sával¹⁵ demonstrálja, hogy a látvány nem eleve
adott, hanem konstrukció eredménye, így módon
a valóság (igazság) fogalma is kérdéses.

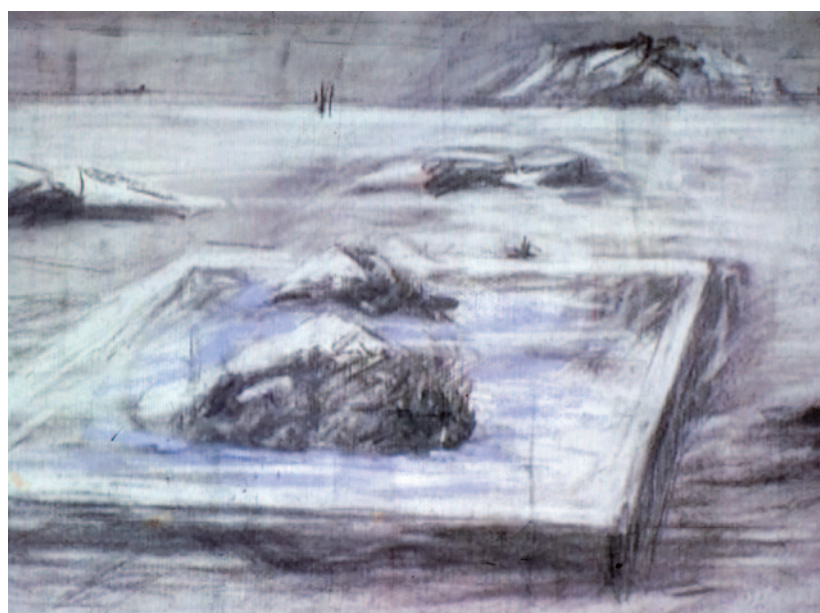
A Soho és Felix animációkkal való formai
és tartalmi hasonlóság miatt ide kívánczik
Kentridge-nek az a korai színpadi produkciója
is, a *Woycek on the Highveld*, 1992, amelyet a
budapesti közönség 2011 októberében látha-
tott két előadáson a Trafóban.¹⁶ Georg Büchner
sokszor feldolgozott darabját a társulat dél-afri-
kai környezetbe helyezte, ahol a német katona
szerepét egy nyomorult fekete segédmunkás
kapja, egy megalázott, tudományos kísérletek-
nek alávetett, állandó elvárásokkal szembesí-
tett kisember, aki féltékenységekben megöli a
feleségét, az egyetlen embert, akit szeret.

Az animációkban a tömeg részeként, munkás-
ként, áldozatként ábrázolt fekete ember itt
főszereplővé lép elő. A többrétegű színpadon
Kentridge háttéranimációi, az élő szereplők, a
bábok és a zene együtt viszik előre a történetet,
mely megállíthatatlanul halad a tragikus vég-
kifejlet, a megbomlott elméjű Woyzeck véres
látomásának beteljesítése felé. Azt, hogy mi
zajlik Woyzeck lelkében, Kentridge égre vetített
animációin láthatjuk – Kentridge rajzai jelenítik
meg gyanút, az örületet, a féltékenységet, amit
a Doktor saját, egzaktnak hitt eszközeivel és
módszereivel képtelen felderíteni.

A kettős látás, a megkettőzött valóság és
hasadt személyiség ábrázolása nyilvánvaló
módon kapcsolható össze a *Stereoscope*, 1999
című animációban a két részre osztott képfe-
lülettel, a fáradt, melankolikus Soho alakjával
és a kinti fenyegető erőszak képeivel. A Soho

15 Előszóval szemlélve Buñuel *Andalúziai kutyájának*
híres szem-részletét

16 William Kentridge and the Handspring Puppet Company:
Woyzeck a Highveld (*Woyzeck on the Highveld*), Trafó –
Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2011. október 7–8.



WILLIAM KENTRIDGE
Felix in Exile, 1994
(film stills), 35
mm-es és 16 mm-es
animációs film
videón



WILLIAM KENTRIDGE
 Learning the Flute, 2003

és Felix sorozatot egy 2003-as film, a *Tide Table* zárja le, amelynek kiindulópontja Max Beckmann egy 1924-es expresszionista festménye, illetve egy családi fénykép Kentridge nyugágyon pihenő, öltönyös nagypapjáról. A fáradt, melankolikus Soho élete itt egyfajta nyugvópontra ér; a környezet, a víz, a zene, a vízben megmerítkezők alakja a felejtés és a megbocsátás hangulatát hordozzák, a vízparti épületből távcsővel figyelő egyenruhás figurák aggasztó jelenléte ellenére. A kiállítás második témaköre, az Übű-tematika, illetve a „felvonulás” motívuma sok szálon kapcsolódik a Soho és Felix animációkhoz és az apartheid témájához (*Occasional and Residual Hope: Ubu & the Procession*). Az Alfred Jarry darabja, illetve rajzai által inspirált művek főhőse Übű király, a gátlástalan, törtető, gyáva, kapzsi gyilkos és zsarnok, a gonosz új megtestesülése, aki egy örült politikai rendszer szimbóluma. Az Übű tematikát a darab százéves évfordulója alkalmából készített metszetek indították 1996–97-ben. A két lemez felhasználásával készült, nyolc részes nyomatsorozatban Übű primitíven megrajzolt alakja mintegy bekebelezi azt a férfiakot, melynek előképe a művész; a kombinált akvatinta, hidegtű és metszet technika a lapok nagyobb felületét feketén hagyja, amelyen a motívum mintegy negatívban jelenik meg. A grafikai sorozatot követte az *Ubu and the Truth Commission* című színházi produkció, illetve az annak háttéréként is vetített, *Ubu Tells the Truth*, 1997 című animáció, mely a grafikákhoz hasonlóan fekete alapon fehér vonalrajzzal készült, és amelybe Kentridge dokumentumfilm-részleteket is beillesztett. A film főszereplője egy állványra szerelt kamera, Übű alteregója. A rémületes jelenetekben az erőszak, kínzások, gyilkosságok valódi történéseken alapul – képeit látjuk, amelyek szemtanúja az önálló életre kelt masina, aki a terhelő tanúktól és a nyomoktól gyilkossággal, robbantással igyekszik megszabadulni. A *Shadow Procession*, 1999 című animáció felvonultatja az alaktalan Übüt, valamint tárgyak, papírkivágások és élő szereplők által alakított figurákat az „árnyak menetében”, amely témát aztán rajzban, kollázs-

ként és szoborban megfogalmaz. A felvonulás, a vonulás nemcsak sajátos afrikai jelenségként, hanem mint tipikus huszadik századi politikai, társadalmi formációként is fontos Kentridge számára. Inspirációs forrásai többek között Szergej Eisenstein filmjei, Goya festményei is. A processzió lehet tiltakozó menet, erődemonstráció, zenés ünnepi felvonulás, de háborús áldozatok, rabok szálnalmas vonulása is, erőltetett menetben, szedett-vedett tárgyakkal, közlekedési eszközökkel. Az „árny” fogalma pedig újra elvezet a valóság és a látszat körüli kérdésekhez, a platóni barlanghasonlathoz, vagyis a művészet és az ábrázolás alapvető filozófiai problémáihoz, amely kérdések ott vannak minden Kentridge-mű mélyén.

A kiállítás első, „poszt-apartheid” témája „a művész a műtermében” művészettörténetileg ugyancsak alaposan megágyazott kérdésköre (*Parcours d'atelier – Artist in the Studio*), amelyel a művész az előbb tárgyalt sorozatokat követően, 2003 körül kezd intenzíven foglalkozni. A témának szentelt nagyszabású installáció kilenc vetítésből áll, részei a *7 Fragments for Georges Méliès*, illetve a *Journey to the Moon* és a *Day for Night* című filmek, melyeken a művész, illetve műtermének milliője jelenik meg,



WILLIAM KENTRIDGE
What Will Come (has already come), 2007

az élő szereplős animációt tárgyakkal és rajzzal kombinálva. Kentridge számára a műterem a gondolkodás és a fizikai aktivitás helye, ahol a művész szuggesztív illúziót teremt a néző számára, és most maga ez az illúzióteremtő alkotói folyamat válik művének témájává. A visszafelé lejátszott felvételeken a művész szétszakított és kitorölt rajzot rak össze, a levegőben repülő tárgyakat gyűjt egybe boszorkányos ügyességgel, visszafordíthatatlan folyamatokat fordít meg egyszerű eszközei segítségével, mintegy demonstrálva alkotói hatalmát. A játékos és szabad felfogású mozgóképek tematikus keretét Mélies *Utazás a holdba* című tudományos-fantasztikus filmje adja, mely a korabeli filmes trükkök egész arzenálját vonultatta fel 1902-ben. Kentridge innen meríti az úrhajó, vagy a csillagos ég és a hold motívumát, továbbá a némafilmek korát idézi az installációhoz komponált zongorakíséret is. Az installáció egyfelől tisztelet az alkotói szabadság, a kreativitás, a művészettörténet és a filmtörténet előtt, ugyanakkor teret ad Kentridge-nek mint színésznek, ami a színházzal újra szorosra fűzött kapcsolatát is megelőlegezi.

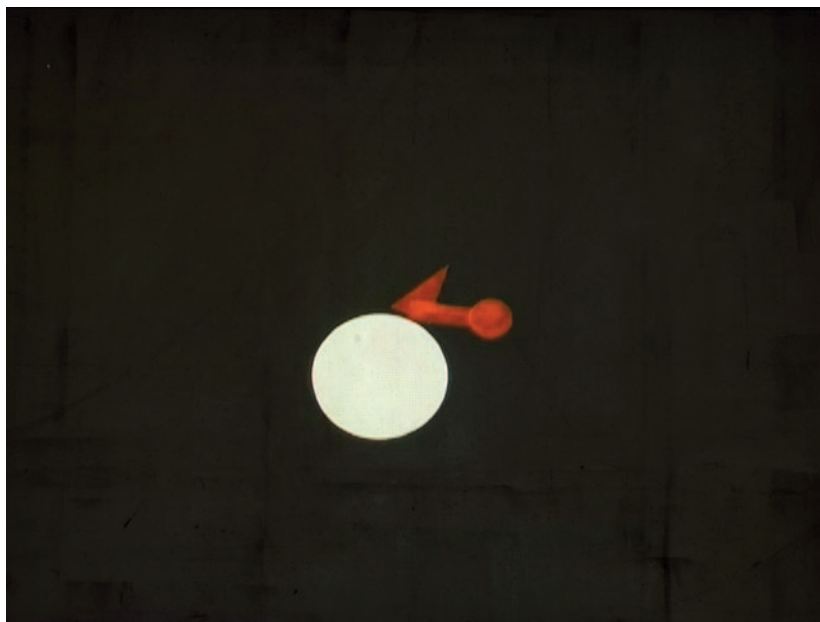
2003-ban Kentridge megbízást kap, hogy állítsa színpadra Mozart *Varázsfuvoláját* Brüsszel fel-

újított operaháza, a La Monnaie részére. Az előadás 2005-ben valósul meg, s a munka hozadékaként elkészül egy film, két miniatűr színházmodell, továbbá egy anamorfikus film is (a tematikus blokk címe a kiállításban: *Sarastro and the Master's Voice – The Magic Flute*). Az iskolai táblára negatívban vetített *Learning the Flute*, 2003 nem más, mint Kentridge „vázlatkönyve” az operához, az opera főbb vezérmotívumait (sötétség és homály, valamint fény és tudás ellentéte) tárja elénk, célja az opera vizuális nyelvének kidolgozása volt. A hasonló című, nagyszabású, együttesen 2.8 x 3.5 méteres nyomaton, amely 110 db enciklopédialapra készült, és amely egy kiállítóterem egész falát elfoglalja, egy egyiptomi templomot, különféle színpadi technikai eszközöket és egy sólymot látunk, kiegészítve a művész sajátos jelentésű motívumaival (lámpaizzó, kamera, megafon); ez a grafika ugyancsak az opera főbb motívumait sorakoztatja fel.

A Preparing the Flute egy mini-színpad, modell az előadáshoz, számítógép vezérelte eszközökkel és az opera kulcsjeleneteivel. A művész ismét aktív szereplője a vetített animációnak: pontosan koreografált mozdulatokkal lép bele saját rajzába, varázsolja elő és repteti Papageno szerepében a madarakat. Miközben a *Varázsfuvola* eredetileg a fény, a felvilágosodás ünnepe, Kentridge-nél jó és rossz, fény és árnyék kiegészítik, ellenpontosozzák egymást; a legnagyobb kérdés számára, hogy az egyszemélyes hatalom és a bölcsesség valóban együtt járhat-e, s hogy a felvilágosodás valóban a jót hozza-e el a földre. „Az elmúlt kétszáz évben az igazság bizonyossága és a hatalom monopóliuma volt a lehető legmérgezőbb kombináció”, mondja, ily módon teszi kétértelművé Sarastro figuráját, akinek „jóindulata mögött egy szörny rejtőzik”.¹⁷

Ennél a modellnél is nagyobb méretű és bonyolultabb a *Black Box (Chambre noire)*, a másik miniatűr színház, amelynek színpadán mechanikus szereplők

17 Részlet az Art21 Kentridge-portréfilmjéből (Episode #134). www.art21.org



WILLIAM KENTRIDGE
That Ridiculous Blank Space Again, from *I am not me, the horse is not mine*, 2008

(egy íróasztallámpa, egy koponya, egy árnyalak stb.) adják elő megkoreografált drámájukat, amely még az előbbieknél is távolabb áll a Varázsfuvola optimizmusától. A „fekete doboz” Kentridge felfogásában egyben kamera belseje is, a színpad a lencse és a fényérzékeny felület közti terület, ahol leképeződik a kinti világ. A vetített képeken a felvilágosodás és a gyarmatosítás korának képei keverednek: Namíbia 1904-es német elfoglalása, Afrika 19. század végi felosztása s az azt követő megtorlások a felkelők ellen, amelyek árnyékba burkolják a felvilágosult, a technikai fejlődésben hívő civilizációk történetét. A koponya motívuma a törzsek kiirtására, majd maradványaik „tudományos” feldolgozására, mérésére utalnak, amelynek eszköze a körző volt. Az animációba beemelt archív filmfelvételen többek között azt a szimbolikus jelenetet láthatjuk, amint egy német vadász lelövi a Varázsfuvolában még könnyed táncot járó rinocéroszt, Afrika jelképét. A Black Box pesszimista vízió a „felvilágosult” nyugati civilizációról, amely tudását és hatalmát gonosz célokra használja.

Végül az utolsó témakör (*Learning from the Absurd – The Nose*) szintén egy operával függ össze, amelyet William Kentridge a New York-i Metropolitan számára állított színpadra 2010-ben. Dmitrij Sosztakovics 1930-ban bemutatott, *Az orr*

című operája Gogol 1836-os novellája alapján készült, főszereplője Kovaljov írnok, aki egy reggel arra ébred, hogy eltűnt az orra. A történet az orr visszaszerzése körül játszódik, aki önállósítva magát parádézik fel és alá Szentpétervár utcáin. Gogol története Laurence Sterne *Tristram Shandyjére*, illetve közvetve Cervantes *Don Quijotéjára* megy vissza; innen származik *Az orr* másik fő motívuma, a ló. Kentridge számára a három szerző abszurd világlátása egymásba fonódik: akik mindhároman fantasztikus és lehetetlen történeteket írtak le, amellyel saját korukat figurálták ki. *Az I am not me, the horse is not mine* („Én nem én vagyok, a ló nem az enyém”) című nyolccsatornás videóinstalláció, amelyet az opera előkészületeként készített Kentridge és először 2008-ban mutatott be, az orosz avantgárd művészet formai elemeit és a harmincas évek történelmi dokumentumait felhasználva beszél a társadalmi utópiákról és azok kudarcáról. (Utalásként feltűnik többek között Tatlin Internacionálé-emlékműve, de az egyszerű létra is szerepet kap mint a társadalmi felemelkedés és bukás jelképe.) A művész itt elsősorban a kollázstechnikát használja, tépett, vágott papírdarabokkal, sok tipográfiai, szöveges elemmel, számos fizikai réteggel, piros és fekete színekkel a forradalmi, konstruktivista művészetre való utalásként. Az egyik film Kentridge felvonulás-témáját eleveníti fel újra: a vörös zászlót követő sziluettek részben élő táncosok árnyékai, részben a stop motion technikával mozgatott papíranimációk (az orr, Malevics fekete négyzete, bábok, egy ló, Tatlin emlékműve stb.). Részleteket láthatunk korabeli orosz híradókból, filmekből, amelyeket a szereplőkre applikált orr váratlan megjelenése tesz komikussá, az összképet tovább színezi az afrikai és az európai zene vegyítése. Afrikai táncosok orosz katonai kabátban orosz népi táncokat improvizálnak; a felvételen a reflektor fényében gigantikusra nyúlt árnyékkukat látjuk. Sosztakovics operájának idejére – aki koncertfelvételen tűnik fel – a forradalom elszakad a néptől és az utópisztikus céloktól, mint ahogy a művészet is elszakad a nyitottságtól, a lehetőségektől, az újdonság eredeti értékeitől, hogy a hatalom szolgálatába álljon. Kentridge nem ilyesfajta művész; távol áll tőle bármilyen evidencia vagy önhittség, ezért talán meglepő is egy kissé, hogy sokrétű, nehezen dekódolható, melankolikus vagy épp tragikus hangulatú műveit milyen hatalmas szakmai és közönségsiker övezi. A siker mélyén – a művek hallatlan gazdagságán túl – valószínűleg az rejlik, hogy Kentridge azon kevés kortárs művészek egyike, aki szuggesztív erejű, mélyen átélt, univerzális érvényű víziót tudott alkotni korunkról, a huszadik és huszonegyedik századról.