

El Kazovszkij jelenség – multimédiás sors

EGY HAJDANI MEGAKIÁLLÍTÁS KAPCSÁN

A kiállítás: soha ekkora térben, ilyen szellemidézésben – legalább négyszáz műtárgy – nem lehetett része. Ahogy belépsz, foglyul ejt, magába szív a tizennyolc terem, a hangulat – és a képek fantasztikus sugárzása. Hét éve halott és most itt – él. Egy videón magyarázza képét, pár szobával arrébb az a dzseki, amiben *ott* magyaráz, az *itt* lóg a fogason, az a kitűző, amit *ott* visel, *itt* van a kabáton, az a bőr karkötő, amit hord, *itt* majdnem megfogható. El Kazovszkij *Itt* van, tárlatot vezet, befogadja a nézőt, miközben láthatatlan. De élményedben jelen van: ez ennek a kiállításnak legnagyobb vívmánya – csodája.

A túlélés árnyéka. Az El Kazovszkij életmű. Magyar Nemzeti Galéria, 2015. A kiállítás rendezője és kurátora: Rényi András, társkurátorok: Jerger Krisztina, Siklós Péter, Százados László. A cikk első változata az Art7.hu portálon jelent meg.

Személyesen

Mikor először léptem képei körébe, valami furcsa félelem járt végig rajtam. Nem azt néztem, mit „ábrázolnak” a képek, hanem magamra kellett figyelnem, hogy miért ez a szorongós félelem. Ma úgy mondanám, ez El Kazovszkij művészetének zsigeri hatása, az általa teremtett látvány, a nézőt leparancsoló *hatalmi helyzete*. *Théâtre du peur* – mondanám. Brutalitása meghökkent, letaglóz, nem találsz szavakat. Ez maradt később is. És most e kiállításba belemerülve, ez a szorongás-élmény felfokozva kerít hatalmába: a zsigeri hatás.

Lépjünk túl a kötelezőn

Mármint El Kazovszkij önmagához való viszonyán. Transzszexuális volt, női testbe zárt férfi, „akit” a vágy, az elérhetetlen utáni sóvárgás dobott újra meg újra az alkotás máglyájára:

témái újra meg újra, más és más alakban indítanak ebből a léthelyzetből – de művészete fényévnnyivel nyúlik túl testi-lelki adottságának tragikus magányán. Ugyanakkor mindenütt ott van ez a tragikus vágy – életében egyetlen beteljesülés élmény, és az utána való kín – az alapélmény. Ezt azért említem bevezetőként, mert a kiállítás kapcsán ezt minden elemzés elmondja, s már szinte fáj, hogy az elemzések itt többnyire meg is állnak. A kurióznál. Hogy művészetének elementáris hatása a világképformálásból is adódik – másodlagosnak tűnik. Mire gondolok? Nézd pl. az *Aranyegyensúly* c. képét:



– egy alak fejéből egy mérleg karjai nyúlnak, és a serpenyőkben itt is ott is egy-egy kutya ül – kiegyenlítve, egyensúlyban. (*By the way*: a kutya El Kazovszkij logója...) A kettősség sokszor visszatérő témája festészetének, de ez a kettősség-toposz bár onnan, a személyesből ered, mégis meszse elszakad El Kazovszkij szexuális orientáltságának tragikus magányá-

tól – mindnyájan így élünk, mindenkiben benne van az „igen” és „nem” kiegyenlítésének átka, vágya, és lehetlensége, mindnyájan a „mérlegelő ember” szellemi poklában élünk. Erre gondolok, mikor azt mondom, hogy El Kazovszkij ugyan mindig erre a személyes – életét meghatározó – tragédiából indít („nő testben férfiként élek”), de legjobb képei kitörnek ebből az önmagára vonatkozásból, ebből a létszerűen adottból és valami megfejthetetlen világmagyarázat felé repítik a befogadót. Persze – tegyem hozzá – ez a beteljesületlenség, a vágy, a sors felett érzett düh minden képének *cantus firmusa*.

A kiállítás innen, ebből az egzisztenciális alapélményből – élete egyetlen beteljesült szerelmének újra és újra visszapergetéséből indít (az „őseseményből”) – innen építi fel az életmű bemutatását. Ez a rendezés/instalálás (Rényi András főkurátor munkája) nagy találmánya. Erről a „szögről” ágaznak szét az egyes fejezetek: a görög testek terme, féti-
sek, papírfríz, ikonosztáz, orosz hátsószoba stb. Tizenvalahány termen át. Mint kiállítás-szervező dinamika – zseniális találmány. Ettől olyan lebilincselő ez a Várbeli installáció.

Kísérlet

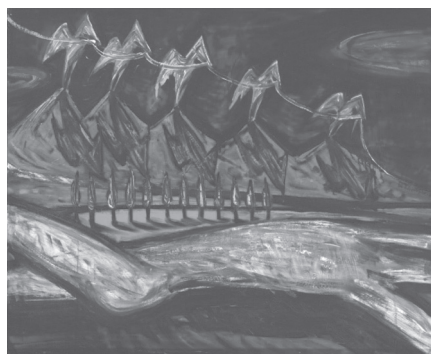
Megpróbálok az életmű számos mitológiájából egyet-kettőt megközelí-

teni. Az egészséget nem tudom átfogni – csak kísérletezek. A kiállítást úgy rakták össze, hogy vettek egy tucat toposzt – ez a 19 terem – azok a képek kerültek egymás közelébe (egy terembe), melyek valami módon e toposz körül keringenek. Vagyis nem a keletkezési évek rendjét követik, ami – ahogy Rényi András mondja – esszészzerűvé tette az életmű bemutatását. Így aztán az egy-egy teremben lévő képek egymást segítik megérteni, pontosabban támpontot adnak a nézőnek. A magam nyelvére lefordítva: vannak felismerhetően ismétlődő témák: a kutya (párban, vagy külön – a művész „logója”), balerinák, kanyargó folyó, sivatag, hattyúk, purgatórium (legalábbis neve után) toronyházak (párszor a római EUR ikonikus épületének kvázi-idézete), félelmetes hegyek, csónak. Amiben első pillantásra is az a különös, hogy embert, alakot, ritkán találsz, arca azoknak is takart – nyersen vad vidék mindenütt. (Miközben – intencionálisan – minden önprezentáció.)

A brutális. Mondjuk, itt van a *Vénusz születés* VI. c. kép. 1995.

Brutalitása mellbe vág, mert eszedbe jut a klasszikus „előkép”, Botticelli azonos című alkotása, meg az is zavar, hogy „Vénusz” hívó szóra fejed a szerelem-vágy, illetve a test kíváncsisága témákra asszociál.

Előtted viszont mindennek tagadása. A kép felső harmada félelmetes sötét égben, orruknál összekötött halvány-szürke kutyák sora vágat (?). Alattuk izzó vörös hegyekre vetül fekete árnyékuk. De az is lehet, hogy az árnyék és a vörös hegy felcserélhető – egybejátszásukban itt is, ott is kutyák rejlenek. Kétértelmű a két képsáv, megtévesztően fordíthatod így is, és a mindent elnyelő tűzhegybe egyaránt. A kutyák, akár az égen, orruknál összekötve, akár tűzvörös árnyékukra vetődve – örködnek. Alattuk ugyancsak vörösben sorozó (elválasztó) fasor és *csak legalul dereng fel egy női/férfi test torzója* (fej nélkül): *Vénusz hullaként*. A domináns nézői élmény a lángoló vörös („Vénusz a máglyán” – mondanám). Na, most ettől nem tudsz szabadulni: hogy a szerelem mint halálos kín, fenyegető őserő (hegyek, száguldó kutyák, vagy szárnyas lelkek – árnyék vagy valóság?) – ez a kétértelműség letaglóz. Fel sem merül benned az értelmezés lehetősége (kísérlete), hogy itt

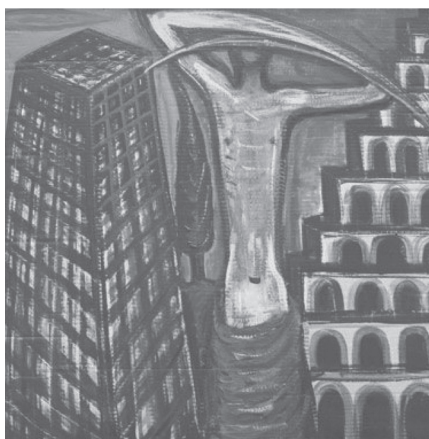


most mi is történik. A máglya/hulla brutális egyszerűsége mindent visz. Néma maradsz, legfeljebb *szorongsz*. A máglya/hulla motívum – személyes tragédiából született, de gondolj csak arra, hogy a szerelem, ahogy éljük, mennyi kínt, gyötrelmet hord magával, hogy a párod soha teljesen nem tudod megkapni, kisajátítani, uralni. És hogy az évszázados Vénusz-mítosz mekkora hazugság is valójában: kín, égető láz, elérhetetlenség – és ha eléred, az maga a vulkán és pusztulás. Az élményeknek ez a dimenziója már *univerzális* jelentéssel bír, messze túl a személyesen. Ám belőle nőve, vele együtt fogalmazódva – természetesen.

De a Vénusz-képben van még valami: *a szépség tagadása* – nem a rondával, a csúffal, hanem a *brutálissal*. És azért tagadás, mert elérhetetlen. Mert a vágy felé hajtáná, vele kínozza – a *brutalo* esztétikája: vad képi nyelven meg kell tagadni, olyan létezővé kell tenni, ami csak fenyeget, elnyom és fáj. Kazovszkij képi dialektikája egy olyan képmodellt teremtett, ami a vágy tárgyát pusztítja, mert brutális anti-szépségével vonz, követel, agyonnyom. És a kiállítás ennek a dialektikának érzékeltetését tartotta fő feladatának: semmisen egysíkú, egyszerű – az „igen” és a „nem” párban vannak, egymás tagadásai nem állnak le.

A monumentalitás paradoxonja

Hasonló dialektikával ragad meg a *monumentalitás* nyomasztó ágaskodása és a kiürülés, megsemmisülés vizuális sivatagja. Számos képén találkozol velük: Az óriás hegyek, toronyházak – és a pusztaság, amiben elvész a kutya két óriásépítmény között a *Pihenő párka* című képen:



valamint a *Purgatórium I* – a sivatagba kikötött kutyaival:



De a monumentalitásnak is van narratívája: a pihenő párka karjai pengékre hajznak – így kötik össze a „manhattani” óriásépítményt a római EUR-épület motívumával, az árkádos homlokzattal. De itt is a test mesél: a párka meztelen felsőteste nem „pihen” – ahogy a kép címe állítja – hanem a halála előtt szenved. A kép narratív elemei – a hármastagolás ellenére – csak vizuálisan érnek össze, csak dinamikájukkal, azaz zsigerileg hatnak rád: ne próbáld megfejteni, hogy a párka miért köti össze/választja szét a kétféle építményt. A monumentálisba bele van kódolva a szenvedés végtelensége és a test halála.

Mellesleg az EUR többször is visszatér – egyik hangsúlyos képén középre pozicionálva, itt két oldalon vigyáznak a párkák kard-kezükkel. Miért? Ne kérdezd: csak lenyűgöz, csak mezeizál a kép dinamikája. (Ez utóbbi kép – egy tucatnyi társával – a kiállítás fogadótermének falán: mintegy megadva az alapélményt a nézőnek: ne tudj megszólalni, ne akarj értelmezni – el vagy varázsolva. Lásd még a *Kis angyalok táncolnak* – az EUR tetején, kutya nézi őket egy másik térből.)

A monumentalitás festői igénye/gyakorlata is a beteljesülésből való kitagadottságban gyökerezik – de benne van a nagyváros utálata, szép/brutális tagadása. Tól-ig, ha úgy tetszik: a személyestől a kozmikusig és vissza.

Teatralitás

Külön terme van. Mottója lehetne a mondat, amit a művész írt: „Vonz a teatralitás, hiszen a színpadon újra meg újra az eredendő drámát játszunk el.” A kiállítás nem színház munkáit (díszlet- és jelmezterveit) mutatja, hanem művészetének azt a vonását, hogy minden munkáját a színpadiasság hatja át – függönyöktől a leselkedésig, a csinált (teátrális) póztól a színház-tér beidézéséig. Ez utóbbihoz sorolom a *Kis zárt előadás* című képet (2006, 60×40 cm, olaj, farost):



Barna doboz, perspektivikusan szűkül, fenékfalán ajtó (kijárat). A proscéniumot kutya őrzi, árnyéka végigfut a padlón. A nézők hazamennek? Vagy az ajtó mögött – a nem-lát-

hatóban – van az előadás. Talány. De brutális vonalassága – a dobozék, padlódeszkák, az ajtó rajzának kemény ecsetvonásai – börtönszerűvé teszik a látványt: ez a félelem színháza.

El Kazovszkij jellemző festői attitűdje: benne van a képben (ő csinálja, a képet is, a színházat is) és – ahogy Rényi a kiállítás kalauzában írja – egyben kívülről figyel, „tárggyá teszi”, amit csinál, ez esetben hideg tényként teszi eléd. A kép meleg-barna színei csak fokozzák ezt a hidegre váltó kizártságot: az előadás másutt van – a fájdalom nyelvén: az élet másutt van.

A másik „színházi” kép (*Állat a színházban*, farost, olaj 110×130 cm) még furcsább:



Két tér ütköztetése a kép: az egyik fal színházi függönnyel, és ajtó, valamint egy büszt – az egész egy negyedkör állványon áll, a másik térben – ugyancsak körállványon töredezett fal előtt kutya, orral a másik térben nyíló ajtó felé. A terek ütköztetése

ismét a *kizártság ÉS belül levés* dialektikája: kívül és belül, vágódva kívül és kielégítetlenül belül. Általánosabban: a színház „világának” kétértelműsége, az életszínház és a színpadi játék látszatkozmosza egymásra vonatkoztatva. Döbbenetes.

Megmutatni = nem elmondani, a nyelv csapdája.

A nyelvétől megfosztott művész – anyanyelve orosz, ám magyarul akcentus nélkül beszélt – de a nyelv iránti vágy végig megmaradt: verseit oroszul írta. Ebből a léthelyzetből is következik, hogy művészetét az *elmondani akarás tombolása*: egyik képről rohant a másikba, alkotási folyamata maga volt a láz és küzdelem az idővel, a megmutatással, az önprezentációval – harc a megszólalásért.

Az eszközökön gondolkodom: El Kazovszkijnál a hegyek többnyire fenyegetően magasodnak, sötét színben nőnek rá a képre, a vastag kontúrok szinte mindenhol toladóak, a színek kontrasztja rád parancsol, nem tudsz nem oda figyelni. Elsőre a vonal, a durva alapszínek, a harsány összbenyomás ragad meg, a téma – vagy akár a kép címe által asszociált narratíva – ebből tápázkodik eléd. Az eszközök kemény durvasága „előbb van”, mint a képtörténet – ezért leszel azonnal foglya a látványnak.

Marhaság: El Kazovszkij unikális eredetiségét a „*kép mint történet*” felfedezésében sejtem, nem a szín- vagy

vonaldinamika a lényeg, hanem a képegész, ami „történik” és ezért nem hagy békén.

A kép mint történés

A kiállítás és El Kazovszkij képvilágának elemzését a „kép mint történés” fogalmi paradoxonjánál hagytam abba. Most azonban pontosítanom kell, a képtörténés, amit az előző bekezdés végén említettem – egy adag dialektikával bonyolultabb. El Kazovszkij képein a történés beindul, majd önmagát számolja fel: az eredmény végül is a történés tagadása. Majd kezdődik minden előlről. Képdialektika.

A festmény figurális kerete, mint ha egy narratívának indulna – amit aztán a képegész nem kiteljesít, hanem felszámol, megszüntet. Ennek



példája számomra az *Én és a hattyúim* III. c. kép, (110×130 cm).

Három vörös (mozdulatlan) felhő, a legfelsőn két alak és az őket néző fekete kutya. A felhők alatt, velük érintkezve nyolc-nyolc hattyú, de sötét, nyújtott árnyként. A történet „kerete” hogy a fenti alakok, a felhők és a hattyúk ígérnek valamit – a néző reflexiójában meg is jelenhet ez az „értelmezés”: mondjuk úgy, hogy a nőfigura felhőbe menekül mint „oszlopos szent” – mindenesetre „világa fölé emelkedve”. A néző persze be van csapva: mindebből a képen semmi sincs, a képelemeknek, az egymásba érő foltokon kívül semmi vonatkozásuk nincs egymásra. Az elkezdett „történet” (vallomás, helyzet) mint narratíva önmagát semmisíti meg: a képalkotó elemek, színek, geometrikus formák nem alakulnak át valami diszkurzíve leírható történésbe, épp ellenkezőleg, nem történik semmi, csupán felhívás a részvételre. Képtörténet helyett: játék és a festészet tagadása.

A klasszikus festészet eljátszott a képtörténettel: gondolj Szent György legendájára, precíz történet, sok képen-szobron szerepel, van előtörténete, akciója; de gondolhatsz Caravaggio képeire is. Ez utóbbi esetben Rényi András kutatásaiból tudjuk, hogy pl. Szent Máté elhívásának pillanata maga az idő felrobbantása: Jézus és kísérelője hívják a pénzváltót – ez a téma, de en-

nek az eseménynek az előzmény-pilánata és a következő filmkockája (Krisztus kísérőjének a lába a képen már indul kifelé), a hívás és a távozás együtt szerepel, többszörös idő van a képen. Caravaggio megtöri a kép időben rögzített, „álló” pilánatát. Az avantgarde, mondjuk: Kazimír Malevics radikálisan szakít minden – ilyen és más – narratív eszközzel: négyzet van, vonal van, szín van – és slussz. El Kazovszkij benne van ugyan ebben az avantgarde hagyományban, de játszik vele: nála a képtörténet elindul és tagadásba fordul, van is, nincs is: játék a hagyománnyal, a képidővel, a narratív „háttérrel”.

Mert El Kazovszkij festészetének fő eleme a játék a történettel, és játék a nézővel: a kép mindig az ígéret és a cáfolat. Számomra ennek az önmagával játszó narratívának példája az *Elszáll a lélek III* c. kép. (1992. 170×141 cm, olaj, valkid, ragasztás, farost). A kép középső csíkját egy vörös, madárszerű lény uralja (benne a kézzel írott felirat „elszáll a lélek?”), a madárlény alatt a fekete kutya fekszik. Egy történet kerete: a kutya halni készül? A kérdőjellel arra utalok, hogy a „madár” és a kutya kvázi érintkezése mintha ennek cáfolata lenne. Illetve: sem állítás („itt a lélek távozik”), sem tagadás (csak színes foltok játékát látod) nem „történik”. Narratíva inkább csak *trompe l'oeil*, vagy még inkább kétértelmű „mon-

dat”. Ez a kétértelműség, ez a játék a nézővel fűti fel a kép dinamikáját: mond és visszavon, narratíva és annak felrobbantása egyszerre. És te, mint néző hol itt, hol ott ragadsz le, és ha megállsz, a kép tovább – a másik végletbe – parancsol.

Még drasztikusabban tűnik elénk a „kép mint a történet visszavonása” a kiállítás fókuszpontjába állított képen, a *Sors bona, nihil aliud* – felirattal a *Fekete Artemisz* (2001, vászon, olaj) c. festményén.



Az istennő a képen közepén a posztamensen áll (erre íródik fel kézzel – tehát a festő jelenében – a latin mondat) – gondolnád, már csak emlékmű. Igen ám, de a körötte, a lábánál acsargó állatok (kutyák?) visszafojtott vadsággal – vörös szemekkel – engedelmeskednek intésének. Artemisz, az istennő él és sugárzik, a szűz parancsol éppen az állatoknak. Egyik kezében a Hold, másikban a Nap: jelenléte olyan parancsoló, hogy vad környezete visszahőköl. A kép baloldalán az erdő csak árnyé-

kot vet, mintegy engedelmesen szolgálva úrnőjét. Nincs emlékmű, csak parancsoló jelenlét: a fekete test ki lép a mitológiából – saját vadúsága direkt kapcsolatba kerül uralt állataival. A kimerevített – egyébként kimerevített egyiptomi fáraói mozdulat – a feszültség szikrázását érzékelteti: egy rossz mozdulat és a vadak felfalják. (Nos, igen, ehhez szerencse is kell, nemcsak isteni nagyság van itt, hanem gyilkos feszültség, ami bármikor robbanhat – erre utal a latin mondás...)

A kép: rejtett történet, mert az egész kép a parancs hatalmának érvényesülését, az isteni szépség megdöbbentésének átvitelét mutatja, ahogy a vadak kényszerülnek elfogadni tökéletességét. És közben nincs történet, megsemmisül a képnarratíva során: ami marad, az isteni feszültség. Történet, ami a történet során felszámolódik.

És végül kiderül, hogy a kép, mint nem-történet mindig róla, a művészről szól: vallomás a vágyról, elérhetetlenről. („Én vágyom az elérhetetlen után, ettől vagyok hatalmas isten és nyomorult.”) A kép az önprezentáció és önlefokozás. Így tértünk vissza az előző fejezet kiindulópontjához: El Kazovszkij képeiben az önmagára vonatkozó festészet így tágul ki kvázi narratív dinamikává.

Utoljára hagytam a *White cube* elnevezésű – a kiállítás félhomályban

tartott atmoszférájával szemben éles fényben úszó termet, és a benne látható *Purgatórium I. c.* képét (1985, vászon, textilszalag, olaj). Zérus történet, mert a látható fájdalom maga a történet: a kép háromnegyede végtelen sivatag, alsó peremén kerítésoszlopok, egyikhez egy kutya kikötve. Itt is a történet és önfelszámolása: ki kötötte ki, miért vágyódik a sivatag felé, illetve miért adja fel, megadóan a szabadulásáért való küzdelmet? A sivatag sem csak sivatag – talányos, táblával ellátott tér. Miért? A kutya mártíromsága fáj, mert félelmetes – „Száz év magány”. No comment.

A kiállítás sikere – a zseniális művész „felfedezésén” túl – az installáción múlt. Rényi András (a tér rendezője) az MNG „A” épületének két szintjét – földszint-emelet – feketével vontta be, a képek e háttérből jobban „kiszóltak” a nézőhöz. Kisebb-nagyobb tereket (tematikusan, névvel ellátva) alakított ki, a képeket nem hagyományos (sorba rakva, alattuk cím stb.) helyezte el, hanem csoportosan – mindezzel izgalmasá tette a kirándulást. A mai múzeumi gyakorlatban már nem megy a „kiakasztom-megnyitom”, aztán annyi. (Ezért az anyagon dolgozó csoport tagjai egymás közt viccesen azt mondták, „látványpékség”-szerű megoldás tudja csak becsábíta-

ni/megtartani a látogatót.) Ez az elrendezés nagyon bejött. Katalógus ugyan nem készült, de van egy eligazító füzet, benne Rényi András kitűnő tanulmánya, valamint egy térkép, hogy mi hol van, mit kell nézni.

Ezért mondhatom, az életművet eleddig nem látott installációs bátorsággal és megragadó vitalitással

tudta bemutatni. El Kazovszkijt, mint a tökéletes személyre vonatkozás és a kozmikus kiteljesedés művészt. A vallomást és viláértelmezést egyszerre. Ma nincs már ilyen univerzális művész, ő maga pedig utánozhatatlan, nem lehet követni – ahogyan Csontváryt vagy Gulácsyt sem lehet.

KÉSZEN VAN! MÁR CSAK KIADÓJÁRA VÁR

Almási Miklós

Óriások kertje című kötete

Hét magyar szürrealista

El Kazovszkij (lásd a lapunkban közölt tanulmány)

Bernáth Aurél

Batthyány Gyula

Bálint Endre

Kondor Béla

Vajda Lajos

Ország Lili

és

az Inotai Művelődési ház képzőművészeti gyűjteménye

Legyen egy remek könyv kiadója! Vitalizál! Örömet ad!