

KESERŰ KATALIN

A kép mint „stilizált párviadal” (El Kazovszkij)¹

Művészi pályájának és a róla szóló beszéd eddigi évtizedeinek körülbelül a felezőpontján egy hosszú interjút készíthettem El Kazovszkijjal, az ő biztatására. Tudván, hogy minden műalkotásnak annyi olvasata lehet, amennyi olvasója, és tapasztalván Kazovszkij személyes nyilatkozatainak és a róla szóló írásoknak tartalmi összeolvasását, azaz kölcsönhatásukat, nem a műveiről, hanem a műalkotás indítékairól és folyamatáról szerettem volna többet megtudni tőle. (A kölcsönhatások filológiai úton feltárhatók.) A vizualitás minden műformájában efemer alkotásai (performanszok, színházi díszlet- és jelmeztervek, javarészt hullámpapírra festett képek, műanyagból gyúrt apró figurákból vagy [fűrészelt] lemezekből összerakott jelene-tek, mások műveinek átirásai [xerox-másolatokon]) és mindezek sokasága ugyanis egy új típusú (az örökkévalóságra törekvővel szemben), élőnek mondható, látszólag a nézővel (a befogadóval) interaktív viszonyban alakuló művészet születését sejtették, mely különbözött a kortárs művészet kanonizálódó irányaitól.

Igénye a folytonos jelenlétre és párbeszédre művészetének része volt. Ez részben életszerű, ami jellemezte a korát is: a szélesedő populáris kultúra zajos eseményeit, az ezekben való részvételre invitáló „rossz” reklámokat, a jelmezszerűen kialakított személyes megjelenés kihívó és üzenet-voltát, az ellen- vagy nomád kultúra világát, melyben számos, addig elhallgatott társadalmi kérdés is megfogalmazódhatott és nyilvánossá válhatott, nemcsak a szubkultúra körein belül, de beépülve a „magas kultúrába” is, ám ezek mégse társadalmiasultak. Kazovszkij, miközben része volt az ellen- és szubkultúrának, a jelenlét által és a beszélgetéseiből szerzett tapasztalatokból folyton tovább alakította gondolkodását, s műveinek címeivel egy másik világra: a művészetére és a már múzeumokba, könyvtárakba és hangversenyertermekbe zárt magas kultúrára utalt. Jelenléte és párbeszédei e (dosztojevskiji) kultúráköziség miatt – pontosabban: a „magas” és „alacsony” kultúrákat szétválaszthatatlan egységben megélő és magába építő személyiségének köszönhetően – mindig intenzívek voltak, intenzív reflexiókra, továbbgondolásra sarkallók. Recepcióját ő maga kisajátította.

Műveit a szubkultúra nem kebelezte be (talán egyetlen kivétel a *Kinopuskin matiné* című lemez, melynek 1989-ben tervezte a borítóját, feltehetően az együttes gitárosának és fúvósának, Csach Gábornak felkérésére, aki mellelleg művészettörténész). S ugyan – számos magángyűjtemény mellett – múzeumokba is kerültek művei, de kanonizálásuk – a magyarországi '80-as évek összetett voltának, a „hétköznapi”, efemer és a múzeumi művészet, a kurá-

¹ Az írás eredetileg „A szerelem sivataga” Egy esztendő múltán. Emlékidézés és szembesülés: El Kazovszkij Szimpózium (Grand Café, Szeged, 2009. november 5–6.) előadásaként hangzott el.

tori és a művészi indítékok, az érvényesülés megnyíló, nyugati módszerei és a (nyugati) ellenkultúra viszonyának („párbeszédének”) tisztázatlansága miatt² – lényegében elmaradt.

Elmaradt a magyarországi '70-es évek művészeti jelenségeinek feldolgozása-áttekintése is, melyek között pedig egy-két eddig alig érintett, új művészetszemlélet is felbukkant: a művészetek együttműködéséé; a teljes redukcióé egy új művészetfogalom érdekében; a művészet addigi autonómiájából kilépő, a „szakadt” és intenzív ellenkultúrából is merítő, hanyagnak és közönségesnek látszó, egyszerű nyelv kialakításáé, mely mindazonáltal nem mondott le a világ „egészének” megragadásáról. Ezért, mielőtt a Kazovszkij művészetének gyökereit feltáró interjú néhány részletét közreadnám, röviden érintem alakulásának akkori kezdeteit.

El Kazovszkij festészetet tanult, de költő, tér- és időbeli képzőművészeti művek (performanszok, installációk) alkotója, színházi látványtervező is volt. Tevékenységéből a képalkotást majd azért vizsgálom részletesebben, mert képzőművészként ezzel kötődött egy klasszikus európai műformához, s mert e műformának és létrehozatala hagyományos módjainak



EL KAZOVSKIJ: SZENT GYÖRGY ÉS A SZEGÉNY ÁLLAT

(rajz, festés) máig tartó változása/„válsága” Kazovszkij életidejére esett, amiről ő nem vett tudomást. Ráadásul festményei a művészeti ág történetébe nem a művészettörténet-írás stílusfejlődés-teóriája szerinti fejlődésnek nevezhető, hanem alapvető változást hoztak. Képzőművészetének jellemző vonásai más műformáit is meghatározzák.

A szürrealizmus folytatásának tekinthetők korai (főiskolás, 1970–77) művei, de már 1976-ban olyan képpel³ jelentkezett, melyet kevésbé stílussal, mint inkább műtípussal jellemezhetünk: az ikonikus és narratív képtípusok egységével. Mivel ez a képtípus mégis egy stílustörténeti jelenség egyik forrása lett Magyarországon, néhány szót ejtsünk róla és fogadtatásáról! Az új szenzibilitás történetébe ugyanis hogy ne illenek bele a *Szent György és a szegény állat* című, 1979-ben kiállított képe,⁴ mellyel (a címéből is kiolvas-

² Az Ernst Múzeum *80-as évek – képzőművészet* című kiállításán kívül (Budapest, 1994. Múcsarnok) nem történt erre kísérlet.

³ Forgács Éva: *El Kazovszkij*. Budapest, 1996. Új Művészet könyvek 9. A 2. képtáblán reprodukált mű feltehetően egyezik az 1979-ben kiállított olajfestmények listáján szereplő második tétellel (lásd 4. jegyzet).

⁴ *El Kazovszkij*. Budapest, Stúdió Galéria. Megnyitotta Hegyi Lóránd.

hatóan) egyszerűen megfordított egy európai, évezredes hagyományt, amikor nem a hőst, hanem az áldozatot („szegény állat”) helyezte a középpontba?

A még művészettörténész hallgató Hegyi Lóránd a '70-es években kitüntetetten figyelt főiskolás kortársaira. Majd 1983-ban az ő (Kazovszkij és két évfolyamtársa: Kelemen Károly, Záborszky Gábor, valamint egy keramikus) műveiből kiállítást rendezett.⁵ Az évtized művészetesztétikai fogalomrendszerét meghatározó leporellóin, így az e kiállításához tartozón is azt írja: a megelőző, „lázongó”, majd „hűvös” avantgárd után a „Transz-avantgarde”, „a 'Post-modern korszak' új szenzibilitása a személyes hitelességen alapuló 'lét-letapogatás' közvetlen gesztusait nyújtja.” Ezen új művészet magyarországi megjelenését azonban a '80-as évek elejére tette,⁶ s nem stílusjelenségeként, hanem mint a „művészet társadalmi és kulturális pozíciójának új szemléletéről” szólt róla, meghatározóbbnak tartva az 1979-es *Europa '79* című stuttgarti kiállítás dátumát az ott bemutatott művészek vonatkozó munkáinak jóval korábbi voltánál. Ezzel a személyes műhelyekben formálódó stílus (vagy a ténylegesen létkérdésként és létezőként megjelenő műalkotás) helyett az intézményesült megjelenést és a kritikai művészetszemléletet helyezte előtérbe (mintegy előkészítve a kívülről befolyásolt, ma kurátorinak is nevezett, alapjaiban reflektív művészet térhódítását). Hegyi a következő, nagy, *Frissen festve* című kiállítása festői közt nem is említi El Kazovszkijt, aki az általa rendezett és később *Új szenzibilitás I–III.*⁷ címmel ellátott kiállításokon sem festőként, hanem installátorként és performerként volt jelen.

El Kazovszkij valóban térbeli műveket állított ki egyszemélyes kiállításain is akkoriban,⁸ de amint második Stúdió-kiállítása⁹ mutatja, a festészettől és saját szürrealista-metafizikus gyökereitől nem szakadt el (ezen a kiállításon mutatta be második Szent György-képét *Szent György-család* címmel).¹⁰ Bizonyára hatással voltak egymásra a művelt és igen jól tájékozott, a művészetre esztétikai nézőpontból rálátó, első kurátorunknak nevezhető Hegyi Lóránddal,¹¹ ám elképzelhető, hogy Hegyi gondolkodásának dialektikája távol állt Kazovszkij képei- nek kezdeti mozdulatlan metafizikájától (lásd a Szent György-téma vagy balett-képeinek ismétlődését már ekkor is), képszerzésének feloldhatatlan statikusságától (alakjainak-motívumainak minden egymás felé formálódása ellenére elszigetelt voltától), ennek személyes és sorsszerű meghatározottságától. Akkor ez a távolság, amennyire Kazovszkij művei különböztek a mégiscsak stílusorientált, önmaguk korábbi stílusára már reflektálva tekintő, a Hegyi által radikális eklektikának nevezett stílusjelenséget létrehozó kortársai festményeitől.

Kazovszkij szürrealista-metafizikus festészete – a témáját illető érzelmeinek reflexió nélküli kinyilvánításával – az egyik elindítója volt az új szenzibilitásnak, de nem vált ennek ré-

⁵ Borbás – Kelemen – Kazovszkij – Záborszky. Budapest, Óbudai Pincegaléria.

⁶ „Transzavantgarde” – „radikális eklektika”. Gondolatok a jelen művészeti szituációjáról. *Frissen festve. A magyar festészet új hulláma* (Ernst Múzeum). Budapest, 1984. Múcsarnok.

⁷ I. Fészek Galéria, 1981, II. Óbudai Pincegaléria, 1983 (azonos az 5. jegyzetben, eredetileg más címen megjelent kiállítással), III. Budapest Galéria Kiállítóháza, 1985.

⁸ Ferencvárosi Pincetárlat, 1981.

⁹ 1983. Megnyitotta Földényi F. László.

¹⁰ E korszakának elemzése még várat magára (lásd Cserjés Katalin előadását e szimpóziumon: „...csak a végtelenben elérhető...” Szélgjegyzetek Kazovszkij Vajda-lapjaihoz. A tanulmány később megjelent: Cserjés Katalin: *Kép-olvasás. Művészeti írások*. JATEPress, 2012, 51–61.)

¹¹ Erről, közös beszélgetéseikről rajta kívül El főiskolai műteremtársa, a kevés beszédű Záborszky Gábor szólhatna.

szévé. Festészetében megjelent – feltehetően az orosz Szent György-ikonok nyomán¹² – és meg is maradt az ikonikus képtípus: a kiemelt motívum prezentáló volta (ami az évek során erősödött művészetében). Lajta Gábor ezért emblematicusnak mondja képeit. A motívum (alak) egyszerű, ám Kazovszkij mindig valamely földi helyzetben – például színpadon vagy a tájjal összefüggésben – mutatja meg, miáltal egy narráció (ismétlődő és végtelenül egyszerű helyzetelbeszélés) – bemutatásává válik a prezentáció: a megfoghatatlan és a megtapasztalható világ találkozik a képen. Az ikonok alakjai szükségszerűen elszigeteltek, magányosak, mint Vajda Lajos ikonjain is. Összefüggésekbe nem bonyolódhatnak anélkül, hogy ikonvontuk fel ne számolódna. Kazovszkij ezért a „megtapasztalható” világot annyira eltávolítja, amennyire közel hozza a benne megjelenő megfoghatatlant. Tanult Vajda ikonikus képtípusától: a köznapit motívumokat ikonszerűen felmutató képektől, az azokat csorbításuk-változásuk nélkül egymásra rajzoló szürrealista módszertől, majd a szentendriek ikonokszorozó gyakorlatától – ikonosztázaitól. Ezért jelenhettek meg átrajzolt, majd „emeletes képei”: a *Vajda-lapok (Csendéletek) XIII.* (1981) vagy az *Állat a színházban* (1981–82), *A jó pásztor és a hegyi állatok* (1985–86), mely utóbbiakat az „Idézőjelben” című kiállítás katalógusának szerzői is – noha magánmitológia megnyilvánulásainak nevezték, de – egyre valószínűsőbb „idézeteknek” látták.¹³

Kazovszkij megoldása – a látszat ellenére – a stílusokból kifelé vezetett, s egyidejűleg új műformákhoz. Kezdetben kicsi, majd installációvá növekvő, figurákkal benépesített terei e műforma első magyarországi megjelenéseihez hasonlíthatók: az addig különböző művészeti ágakban tevékenykedő női művészek által kezdeményezett installáció-változatokhoz (Ország Lili festőművész tervezett *Labirintusa*, Schaár Erzsébet szobrász *Utcája*, 1974, Szabó Marianne textilművész ugyancsak 1974-es environmentje, Várnagy Ildikó szobrász *Vallatópadja*, 1975–81). Ezek a létezés mibenlétére szinte egyidejűleg rákérdező női művek bezárt élethelyzeteket mutattak, az élet stádiumait olykor „felöltöztetett” tárgyakkal jelenítették meg. Női szempontú egzisztencializmus jelentkezett bennük, az amerikai művészetben megjelenő feminizmussal egyidejűleg. Módszereikhez hasonló Kazovszkijé: sietve gyúrt, egymás létét fenyegető (valójában az alakok statikáját biztosító rudakkal kitámasztott) figuráit kis kerítésre rögzítette, vagy azokkal választotta el őket, így kimerevített helyzetekben láthatók (*A fejletlen Niké kapuja, Párviadal*, 1977, *Csendélet, Sakktábla – maradvány*).¹⁴ Kortársai a kör, az

¹² Ugyancsak kutatandó téma az orosz kultúra mint Kazovszkij művészetének gyökere. (Az orosz balett 1917-es párizsi előadásával kapcsolatban írta le Apollinaire először a szürrealizmus szót.)

¹³ Székesfehérvár, 1986, Csók István Képtár. Rendezte Kovalovszky Márta, Ladányi József, Pataki Gábor. A katalógus bevezetőjének szerzői György Péter és Pataki Gábor.

¹⁴ A felsorolt, 1979-ben kiállított művek Makettek (műanyag) műfaji meghatározással szerepelnek a katalógusban. Ez jelenthet tervet is, de jelentheti a végleges műformát is. A Kazovszkij által szerkesztett, *El Kazovszkij* című műcsarnoki katalógus (Budapest, 2003) egy *Galateia-ültetvény* című, hasonló művet is erre az időre (1975-re) datál, valamint a *Pandora ládája* című dobozművet (1978). Az utóbbi eredeti címe – mivel a mű azonosítható a 79-es katalógus valamelyik makettjével – más volt. Így feltételezhető, hogy a *Galateia-ültetvény* is azonos a 79-es katalógus valamelyik tételével. A műcsarnoki katalógus még két hasonló mű adatait tartalmazza: *Belső párbeszéd I-II.* 1975–76, melyek azonban – tekintettel az oeuvre-ben ennél később megjelenő, e művekben is szereplő kutya-sziluetten – inkább 1984-ben készülhettek, ahogy az *El Kazovszkij egyetlen testszínháza* című (Budapest, 2008. Jaffa Kiadó, szerk. Uhl Gabriella) könyv datálja a *Belső párbeszéd* című, ezen a címen egyetlenként bemutatott művet.

út, a labirintus eredendő, archetipikus formáit rakták ki képeikkel, figuráikkal. Kazovszkij munkái (hevenyészetségük folytán is) előbbek voltak.

1977-ben mutatta be az első *Dzsan-panoptikumot*, mely az élő művészet új műfaját prezentálta, s mindjárt a legsajátabb formában. Noha főiskolai, valamivel előtte járó festőtársai (Drozdik Orsolya) nem említik őt az új médiumokkal kísérletező események leírásakor könyveikben, Kazovszkij Drozdikkal (és Keserü Ilona–Vidovszky László Iparművészeti Múzeumban bemutatott, *Szín-Tér* című performanszával) egyidőben rendezte az egyik első magyarországi, performansznak is nevezhető, az élő testre mint médiumra építő művet. Drozdik – a konceptualizmus jegyében – a hagyományos mű-alkotás (a festészet) szituációját idézte meg (a modellre tekintő festőként és modelljeként is, a maga testével), s ezzel a művészet mint utánzás értelmetlenségére utalt, de a test-politika új és leendő, a női szerepek vizsgálataival felmerült, társadalmi kérdését is felvetette. Kazovszkij elsősorban rendezője volt a maga panoptikumának, mellyel – személyes élettörténetéből kiindulva – a tudatban és a kultúrában kívánt mélyebbre ásni. A feminizmus mai ismeretében azt mondhatjuk, hogy a művész vagy a férfi eltárgyasító tekintetének és következményeinek vizsgálata helyett általában az emberben és az emberek között működő (testi) érzelmek rituális megjelenési formáin keresztül a psziché sajátos működését: az érzelmek tárgyiasulását és ennek következtében a vágy folytonos át- meg áthelyeződését, újraképződését játszatta el szereplőivel. E különbség ellenére a sorsnak a létezés szempontjából történt felismerése, a sors ismétlődő köreiben rejlő tragikum, valamint a színpadi feldíszítések és a jelképtértékű kellékek szertelen és közönséges szépsége olyan kettősséget, komplexitást mutatott, mely a „női hang” megjelenésével jobban rokonítható, mint akár az új szenzibilitással vagy az ellenkultúra „rossz művészetével”. A statikus jellegű panoptikum az említett női installációkkal vethető össze. A saját nyelv létrehozásának első stádiuma volt ez.

Kazovszkij különböző új médiumokkal és műformákkal folytatott első kísérletei egyúttal azok első (női művészek által megvalósított) magyarországi megjelenései közé tartoztak. (Érdemes megemlíteni, hogy Keserü, Schaár, Várnagy színpadi művei is – más és más irányban – fordulatot hoztak színházművészetünkbe, mint majd Kazovszkij munkái is.) A műformák egymásra hatása egy életműben elkerülhetetlen. Ezért Kazovszkij képfogalmának feltárása közben majd fogódzókat kapunk más műformáihoz is.

Ahelyett azonban, hogy a háromféle műformában jelentkező azonos témáit a gyermekkorában – egy szovjet- (és általában orosz)jellenes légkörben – Magyarországra került El Kazovszkij sorsával, esetleg identitás-kérdésekkel, személyes történeteivel azonosítanánk, és ezekkel kapcsolatban – mintegy egzisztenciális szükségletképpen – interpretálnánk kiállításainak, nyilvános megjelenéseinek nagy számát, képei-motívumai folytonos ismétlődését, érdemes felfigyelni arra az erőfeszítésre, mellyel helyet alakított ki magának a magyarországi művészet(történet)ben. Megjelenéseinek intenzitását tekintve csak egy példa 1991 februárja, amikor kiállítása nyílt Budapesten a Várfok Galériában (1-jén), 8-án pedig a Kecskeméti Képtárban, s panoptikumot is rendezett a Fészek Klubban, 26-án. Előző évi kecskeméti kiállításának volt köszönhető a magyar művészettörténet rejtett értékeinek felfedezése, melyek együtt találhatók a Képtár gyűjteményében: Mednyánszky, Farkas István, Román György, Tóth Menyhért képeié.¹⁵ Ettől kezdve ennek az általa összefüggővé konstruált csoportnak a

¹⁵ A Kazovszkijt is gyűjtő Kolozsváry Ernő vagy Vörösváry Ákos gyűjteményében természetesen korábban is találkozhatott egyikük-másikuk munkáival.

tagjaként gondolta el magát, őket s önmagát is kiszakítva a történetiségből, a művészet fejlődéstörténetéből. (Többször is kísérletet tett egy olyan kiállítás megvalósítására, melyen az ő műveikkel együtt a sajátjai kerültek volna bemutatásra.¹⁶) A csavargó Mednyánszky tájképeinek kietlenségét (mely „a semmi kitüremkedése”, vágya a lüktetésre¹⁷) a tanítványa, a Budapesten festőként elmagányosodott Farkas, a siketnéma Román (aki kínpadba festette bele a tájképet¹⁸) és a falun élt, félvak Tóth festészetével az tarthatja össze, hogy mind kívül éltek a művészeti „szcéna” keretein, érdeklődési körein, hírein, mozgolódásain; festészetük egyikét műfajhoz vagy motívumhoz köthető, stílushoz-irányzathoz nem; egyéni (festői és élet)útjaik sorsszerűségén semmi nem változtatott. S persze az is összetarthatja őket, hogy egyformán „tragikusak”.¹⁹ Kazovszkij képei sem változtak különösebben;²⁰ állandóaknak tűnnek, mint a mítoszok, s híjával vannak mindannak, amit hagyományosan valamely festői „iskolához” kapcsolhatunk.²¹

Egy kellőképpen nyilván nem tartott, női művészek által kezdeményezett, a hagyományos (stílusközponitú) és az újabb (konceptuális és ellenkulturális) művészetfogalmak, irányzatok mellett születő változás alkotó részese volt tehát a pályáján induló El Kazovszkij, aki – többek között művei folytonos megismétlésével – önmaga kanonizálta is művészete újszerűségét. Ez a teljesítmény – a róla való beszéd állandósítása egy „férfi-közponitú” társadalomban – páratlannak mondható.

Mi tehát az ő festői tevékenysége?

Előadásom címe a rövid válasz. A benne foglalt fogalmak kazovszkiji értelme részben a művészetfelfogás általános változására utal, részben egy egyéni művészetfogalom kialakulását mutatja. A művészet, a képalkotás ugyanis Kazovszkij szerint sem valamely ismeretlen terület megismerési folyamata: „a lét(ezés) megismerése, amennyire egyáltalán az embernek (meg)adatott, és amennyire ezt megéli, ezt a szakaszt,²² az nem a művészetben van, hanem előtte van. Nekem. (...) A következmények a képek.”²³ Ezek stilizálások – mondja a címbe foglalt kijelentés. Miként?

A mitológiaiánál „kegyetlenebb és ennél tökéletesebb emberlétezési modellek nemigen léteznek”. A sors modellezettségének felismerésében rejlik a stilizálás (és árnyalat vagy ment-

¹⁶ Az Ernst Múzeum Múcsarnokba került archívumában esetleg megtalálhatók az utolsó ilyen terve dokumentumai a 2000-es évekből.

¹⁷ Ettől a ponttól kezdve egy 1991-ben folytatott hosszú beszélgetésre támaszkodom, melynek egy része kézírásban létezik, másik és nagyobb része diktafonról került legépelésre (László Helga által). 23. l. (A beszélgetés szerkesztett változata időközben megjelent a *Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal* című könyvben (Magvető Kiadó, szerk. Cserjés Katalin, Uhl Gabriella, Budapest, 2012) – A továbbiakban a hivatkozott részek könyvbeli oldalszámait kapcsos zárójelben közöljük) [277.]

¹⁸ Uott 24. [278.]

¹⁹ Uott 22. [275.]

²⁰ Ismertté vált stílusáról Lajta Gábor előadása a konferencián (Ld. Uó: *A festék érzékisége és tömörsége*, El Kazovszkij képeiről festői szemmel, Tiszatáj, 2010. május 104–109.)

²¹ A festőiség mint esztétikai érték nem, csak a kifejezés szenvedélye érdekelte. Hasonló utat kezdeményezett akkoriban a hagyományos szobrászi értékek elvetésével Várnagy Ildikó.

²² Az emberi élet korlátozott (egy szakasz, egy kút) – fejtette ki közben. Uott 30. [286.]

²³ Uott 30. [286.] Az, hogy alkotás közben az életen kívüli világ megismerésére nyílik lehetőség, Kazovszkijban fel sem merült.

ség, kivételezés nélküli kegyetlenségének) kulcsa. Volt ugyanis egy feltételezése, hogy az „élet sokkal oldottabb, ellentmondásosabb és kevésbé stilizált”, de „be kellett látnom, hogy sors van (...); hogy van, azt egyszerűen az ember a bőrén végigéli. (...) egyszerűen látszik a sors. (...) a sorsmotívumok, sorslátatások sehol sem olyan tökéletesek, sehol nem olyan élesek, mint a görög mitológiában. (...) nagyon kegyetlen a stilizáltság. (...) Mert egyszerűen megélem azokat a stációkat, amiket nem feltétlenül kellene megélnem.”²⁴

A sorsként megélt életben párviadatok zajlanak: összeütközés a főiskolával, konfrontáció az anyaggal, küzdelem a nemléttel:²⁵ „az igazi párviadalt, tehát véres párviadalt az anyaggal mint energiával, az összléttel, azt nem a képen élem meg, hanem az az összlet. Amibe lehet, beletartozik valahogy a kép, de egyáltalán nem a lényeges része. Tehát az igazi harc, életre-halálra, az mindennap történik az életben. Pontosan: a kép stilizált párviadal”.²⁶

Képei tehát az élete mitológiai sorsokéhoz hasonló, stilizált modelljei.

De hol van ennek az életbe nem tartozó, kegyetlen képnek a helye, milyen tartományban? „ami a művel történik (...), az egy ünnepi pillanat, és ezért ki van emelve az összletből, akár hétköznapi módon vegyük ezt a léte(zés)t, akár sokkal mélyebben, tehát isteni módon vagy kozmikus módon. Mind a kettőből ki van emelve, mert a kettő között van.”²⁷ Tehát a hétköznapiából ki van emelve, de azért nem az összkozmikust jelenti, hanem annak csak egy kifejezési lépcsőjét. És ott egy stilizált, egy állandóan megismétlődő rituális játék, rituális párviadal zajlik az anyaggal, amiben az ember állandóan eljátssza a Kozmoszsal való viszonyát, vagy az Istennel való viszonyát, vagy a teremtett világgal való viszonyát. (...) De ez nem a lét(ezés)-beni párviadal, ez annak a rituális színháza.”²⁸

A kép köztes világában lezajló festői rítus stilizál. Az alkotófolyamat, a festés állandó realizálásának kulcsa tehát tudatunk megtapasztalhatatlan részei (mint amilyenek a fogalmak: Isten/ek, Kozmosz) mindenkori elképzelhetetlenségében rejlik. (Nem tud képszerű lenni, amit nem ismerünk.) Kazovszkij megkísérel viszonyt teremteni velük (ez a köztes világ). „És itt van a teljes rettenet, ami engem elkapott 5 éves koromban, és amitől most sem tudtam szabadulni.”²⁹

5 éves kora körül – saját kérésére – anyjával rendszeresen az Ermitázsba járt, az akkori Leningrádban, az antik szoborgyűjteménybe. „Valószínűleg ezekben a nagyon korai választásokban (...) a legalapvetőbb, (az emberben) eleve adott rétegek látszanak, de nagyon. (...) emlékszem, hogy ott ülök rajtuk, vagy kapaszkodok, vagy biztosan simogattam, meg biztosan érintettem, na de az nonszensz, hogy az Ermitázsban egy gyereket ráengedjenek egy szoborra. (...) Egyszerűen ehhez az anyaghoz (ti. a márványhoz) való hozzáérés olyan, mint a mon-

²⁴ Uott 5-6. [253–254.]

²⁵ Uott 17-18, 27–38, 41. [267–270; 280–295; 301.]

²⁶ Uott 39. [298.]

²⁷ Ez a köztes tartomány mint a művészet helye megfogalmazódik Fülep Lajos tanulmányaiban: Mai vallásos művészet. Montecassinói följegyzések (1913). Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, I. Szerk.: Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1974. 524–525

²⁸ Uott 39. [298.]

²⁹ Uott 40. [300–301.]

dahősöknek a földhöz való hozzáérése.”³⁰ „Ez egy kemény fizikai vágy tulajdonképpen, ami ugyanolyan, ugyanazt a reménytelenséget sugározza, mint akármilyen, szépre való vágy.”³¹

Miért lenne ez reménytelen? A nem élő (de nem is elvont, mert szoborban „tárgyasult”) szépség pygmalioni tapasztalása³² és a tény, hogy – a mítoszon kívül – ennek nincs és nem is lehet élő változata (mert művészet, s a mítosz sem élő), Kazovszkij elemi élménye. A metafizika megtapasztalása az, hogy valahol van az érzéki fogalom, s ember alkotta, de valójában mégsem tapasztalható, azaz hogy áthidalhatatlan a szakadék az élet és az ember által megjelenített és megjelenő másik világ közt.

Kérdés, hogy képei az áthidalás eszközei-e.

„A kép soha nem hat olyan élesen, mint a szó. A szavak élesítették bennem a meglévő dolgokat. (...) Erősebb a verbalitás érzelmi ereje. Gyerekkori rajzaim mindig leíróak voltak, sose drámaiak. Az első nagy rajztömbök az őslényekről, a földről, földtörténeti korszakokról készültek (mindig térképeket készítettem, mint egy gyűjtő gyerek). Másik témám a görög mitológia volt, 3 éves koromtól. (...) Harmadik témám (9-11 évesen) az orosz múlt századi és e század eleji irodalom,³³ és a német, a francia. Ezek hősei keverednek a rajzokon, de ezek is leíró rajzok, a szereplők neveket jelentenek, ülnek, egymás mellett vannak, nem zajlik köztük semmi. (...) A fantáziám nem fabulateremtő, hanem állapot- és helyzetmeghatározó. A látásom is olyan.”³⁴

Tulajdonképpen gyerekkori rajzai rendszerszerűségével jellemezhetnénk későbbi képeit is, ám a „stilizálás” azokon még – feltehetően – hiányzik („párviadal” akkor még nem volt). Alkotómódszerével kapcsolatban tudnunk kell, hogy képeit jóval megelőzően „Megvan egy idea, az biztos. (...) Egy rendszer, a világérzékelésnek a rendszere van meg, és annak valamilyen fajta kikristályosodott jelenete. (Kiemelések tőlem.) Ezek célkeresztes jelenetek, mert úgy érzékelem, úgy látom igazából, ott látom élesen a környező világot. Főleg az emberi világot.”³⁵ Az ideát, a gondolatot, amit nem létező, de mégis érzéki formaként, gömbként ír le,³⁶ az alkotók „lineárisan kezdik kibogozni”, s ennek során „egészen más szabályokkal, más erővel találkoznak. Miközben gömbként, mondjuk, létezhet egy gondolat, és amikor az ember húzza ki a szavakat ebből a gömbből,³⁷ akkor kiderül, hogy bizonyos dolgok lehetetlenek”. A „linearitások” „látvány-formát” kapnak a művein, ehhez elkerülhetetlenül tárgyasul-

³⁰ Uott 1. [248.]

³¹ Uott 3. [251.]

³² Hegyi Lóránd Pygmalionról szóló mottóval indította első *Új szenzibilitás*-kiállításának szövegét. Gondolataik egyezésére azért hívom fel a figyelmet, mert bizonyára hatottak egymásra. Másrészt megfigyelhető, hogy az interjú során Kazovszkij a róla mások által kialakított sztereotíp képtől lassan eltávolodik, és egyre sajátabb, belső gondolatokat fogalmaz meg, nem is mindig egyértelműen, de erre törekedve. Ami felveti a recepció visszahatásának kérdését az alkotóra és művére. Ezeket a kérdéseket barátságkutatásoknak és a róla készült szövegek, valamint a vele megjelent interjúk filológiai összevetésével lehetne feltárni.

³³ Azaz a 19. századi és 20. század eleji

³⁴ Beszélgetés Kazovszkijjal. i.m. XV–XVI (A római számok a kéziratos interjú-rész oldalaira utalnak, melyek még nem kerültek publikálásra.)

³⁵ Uott 30. [287.]

³⁶ A következő évben Babarczy Eszterrel készített interjúja erre épül.

³⁷ Beszélgetés Kazovszkijjal. i.m. 36. [294.] Kazovszkij itt egyszerűen beszélt a költői és a festői alkotófolyamatról

nak, ami mint pszichológiai folyamat őt önmagában is foglalkoztatta.³⁸ (Az idea megjelenítésének szükségszerűen tárgyias volta³⁹ fordított esete az antik szobrokból kiinduló valóságkeresésének.) A látvány-forma megszületése, azaz a tárgyiasulás azonban kizárja azt, ami nem tárgyiasítható (ilyen például az érzés), s ami az anyaghasználat módjában jelenhet meg.

Az anyag elsősorban az olajfesték. „az olajfestéket imádom. Ez egy elemi érzéki viszony (...) Annak a sűrűsége, az oldottsága, a felülete, az, hogy milyen vastag, a vastagsága, az nagyon fontos (...) Ha valahol történik egy egyenes kontaktus az anyaggal, az egyrészt a vászon maga mint anyag, meg a fehér felület, persze, de nagyon hozzá tartozik, ha már anyagról van szó, a vászon egyfajta törékenysége is, meg szívó jellege, meg ugyanakkor szintén egyfajta fényessége.”⁴⁰ „minden anyag: akármire hozzányúl az ember, ha azzal dolgozik, akkor persze, hogy anyag, és az mindig konfrontáció és együttműködés, és mindenféle kapcsolat zajlik mindenféle anyag között. Aztán lehet szeretni anyagokat, meg nem szeretni. (...) aztán kell valamit úgy szeretni, hogy nem totálisan szeretni, ahhoz, hogy az ember belemásson. És a festékekkel pont jól megvagyok, szóval szeretem”⁴¹

Az anyag azonban „nem pusztán festék. Ez az anyag, az anyag ebben az esetben az összes létező kulturális rezgés is, meg pszichés, meg energetikai rezgés, amivel én közben találkozok, amire éppen rálépek. Tehát más a szellemi szerkezet, amit kivetítetek egy kép képzeteként. Vagy ez (a viszony) ugyanolyan, mint a gondolat és a szó, a kimondott szó (közötti viszony). (...) rengeteg plusz erővel találkozok, miközben elkezdek egy munkát, és ezek nagyon konkrétak is lehetnek”.⁴² Mindegyik más és „más módot húz ki az emberből. De a mód nyilván visszahat a gondolatra vagy az érzésre (...) Én ezt nagyon megélem. (...) valami furcsa állapot van, mert valamifajta párbeszéd folyamatosan zajlik festés közben, de nem tudom, hogy mivel. Néha például az ábrázolt figurák közt, de néha pusztán az anyag, egy bizonyos ecsetvonás és a figura egymással (való) párbeszéde (ez). Szóval én beszélek helyettük, én még ki is mondom valahogy magamban néha ezeket a beszédeket. Nagyon furcsa, amikor egy bizonyos festék beszél egy bizonyos vonallal. És akkor ettől aztán egészen másfelé beszélnek, mint ahova én beszéltettem volna őket”.

Az anyag mellett a kompozíció és az alkotó asszociatív (tudatos és nem tudatos) kulturális háttere ugyanígy „párbeszédekben” működnek munka közben, míg összeáll az annak a bizonyos „gömbnek” megfelelő, „sugárzó” mű: a lefejtett, „lineáris” gondolat – a „párbeszéd” során – „az egyik anyagból átmászik a másikba, és úgy tűnik, mintha a kép a képből lenne”.⁴³

A szín kevésbé fontos Kazovszkij számára: „érzelmi viszonyom alig van meg a színnel.” Számára a színek elsősorban tudatos, közmegegyezéssel kialakított fogalmak, s „az a misztikus nyelvi elragadtatás”, ami például Kandinszkijban megvolt, nála hiányzik: „ha kimondunk egy színt, akkor ahhoz rendelhetünk egyrészt jelenségeket, másrészt látványokat. Mondjuk a sárgát, ahogy használom, az teljesen nyilvánvalóan a sivárság, merthogy sivatagnak tartom

³⁸ Uott 30–31. [287–288.]

³⁹ Kazovszkij számára szükségszerű, hiszen az absztrakció ennek más útját választotta. Kazovszkij számára nem az elvontság elvont formában való megjelenítése jelentett művészi problémát, hanem annak az étellel való kapcsolata.

⁴⁰ Beszélgetés Kazovszkijjal. i.m. 26. [281.]

⁴¹ Uott 27. [281–282.]

⁴² Uott 36. [294.]

⁴³ Uott 36–37. [295.]

egyrészt. De az egy elméletben sivatag. Ez nem sárga, ez csak egy képzet, hogy sárga a sivatag.” A színeknek az európai színelméletekben tulajdonított tartalom számára „hidegtartalom”, amit csupán felhasznál.⁴⁴

A motívumok fontosabbak. „Az állatok valószínűleg (...) a mágikus korból jönnek”, az ember egészen kisgyerekkorából. „az állatokhoz való viszonyom spontán és egy-az-egyben átjárható. (...) Ezek totemállatok nekem valószínűleg. Totemállatként éltem át őket, és teljes azonosság tudattal. Ha kutyára nézek most, olyan szépséget látok benne, olyan végtelen szomorú szépséget, ami tényleg az emberi lét leginkább meghatározó állapota. Beleresszettek szinte ebbe a felismerésbe. (...) azt hiszem, azért mondom emberit, mert az időbeliség nekem a szomorúsággal egy és ugyanaz. Az időbeliség, a korlátozottság, a végesség – az ember önmagában hordozza. Azért hozzáteszem a szépséghez mindig a szomorúságot. (...)”

Tehát minél intenzívebben tud egy emberhez viszonyulni egy állat, annál állatszerűbbnek élt meg őt, és annál vonzóbb volt, és annál természetesebb volt a rokonság.⁴⁵

Ez a közelségérzet a szeretet. „Csak az állatokkal kapcsolatos. Az ember, az emberkép, sajnos, beleesett a szoborképbe. Egybeesett a szoborképpel.” A mitológiával – mondhatnánk, figyelembe véve a korábban idézett mondatokat.

Első állatmotívuma a „szegény állat”, a sárkány volt a Szent György-képen. Tulajdonképpen egy kis krokodil, aki egyáltalán nem „viszonyul az emberhez”. Mégis, Kazovszkij ezzel az állattal (a formája miatt) azonosulni tudott. Olyannyira, hogy említett gyerekkori rajzain „beszűrözte”, meleggé tette a formáját.⁴⁶ A szegény, begömbölyödött állat tehát, akit az istenített hős megöl, ő maga volt. A kutya nem sokkal később jelent meg munkáin, de a Várfok Galéria 1991-es Kazovszkij-kiállításának megnyitójáig a jelentése nem került szóba,⁴⁷ pedig Kazovszkij legutóbbi katalógusának címlapján lángként magasodik a fekete sivatag kövei fölé. Szerepe eddig alárendeltnek látszott. Sarokba húzódva ült, figyelt, megkötözve, megbénítva.

Számomra a kutyák mindig mágikusak voltak Kazovszkij kompozícióiban. Mivel nincs történetük, de mindig jelen vannak. A kutya Kazovszkijnál önreferenciális, jelentését magában hordja (s így hordozható), kapcsolatba csak önmagával kerül, de nem azért, amiért a többiek, hogy ti. ennek oka saját maga lenne. Ő az, aki a legváltakozatosabb helyszíneken tűnik fel Kazovszkij képein. S ez az állat mindig az egészszel szemben ül: mindazzal, ami a képen van vagy történik, pontosabban: mindabban benne van, részes. (A többiek: a táj, a civilizáció vagy ember és természet, ember és ember stb. mindig csak egymással szembesülnek.)

A kutya az, akinek kifejező arca van, aki tehát nem bálvány, nem is bálványosítható, hiszen ki rajongana egy kutyáért? De valójában ami a képeken történik, az a kutyával esik meg, ő az egyetlen élő ilyenformán a bálványemberek mai mitológiájában.

Habár Kazovszkij képein kétségtelenül feltűnnek a kutya különféle értelmezései, tulajdonságai, amiket a különböző kultúrák kutyáról alkotott képzetei segítségével rekonstruálhatunk: jelen van például a Purgatóriumban (hiszen lélekvezető, a túlvilág őrzője, közvetít élő és holt között). Az újjászületés jelképeként is értelmezhető a *Vénusz születése* kaotikus (habár színpadias), sötét terében, ahol csak kutyák vannak, az élet színeibe kötözve. Vénusz megszületésekor, a bálvány megformálásával, a körülhatárolással a megfeketedett kutyák

⁴⁴ Uott 25. [280.]

⁴⁵ Uott 11. [260.]

⁴⁶ Uott 12. [261.]

⁴⁷ 1991. febr. 1. Megnyitó: Keserü Katalin (kézirat)

szárnyakat kapnak – lélekké válnak –, mentik a lelket a tárgyiasult világból. A másik *Vénusz születésén* a krisztusi férfitorzóval, a vörös ciprussal, e lángoló, „paradicsomi” halálszimbólummal, majd az izgatott vitorláshegyekkel övezett tengerben felbukkanó-születő formával szemben az emberre vigyázó, elnémitott, tehetetlen kutya nézi a tárgyiasulás katasztrófális folyamatát.

Ez a 'vándorállat' pedig játékos kedvű, néha pettyes és mézeskalács, néha szárnyas és más, mindenképpen gazdagabb, mint Kazovszkij egyéb motívumai, melyek az önköreiben forgó emberiség állandósult, mitológiai létéből kilépni nem tudó képviselői: emberbálványok. A kutya az a világ, ami az ember bensejében a káoszról még maradt, s így valóban őrző: a lehetőségeké ugyanis, amik egy másfajta – nem tárgyiasító – világ létrejötté utalnak. Az állat érez, szenved, játszik, kiszolgáltatott. Mondhatjuk: a kutya El Kazovszkij önarcképe. Vagy inkább ő maga. Ezért mágiikus.⁴⁸

Állatmotívumai közül még a hattyúról eshet szó, melynek jelentése-formája ugyan az interjú után készült műveiben kristályosodott ki, de már 1988-ban megjelent, a *Fej vagy szirén*-sorozatban. Az elérhetetlen vágyak megszemélyesítője a riasztónak megfestett madár, mely ugyan emiatt csábító nem lehet, viszont a kutya funkcióját magára vette (*Őrhattyú*, 1989). A vágyódó, az őrző madár megint maga Kazovszkij. „Aki megértette a madárbeszédet, úgyis hasonmás lett” – írta a *Hattyú-kuplék* egyik versében. Az 1996-os *Hattyúk tava* című angol film nyomán új formában, a film balettmozdulatai által is inspirált, teljes szépségében jelenik meg a festészetében (*Palota-hattyú, A három szirén*, 2001): „A hattyú és Léda-testek hattyú alakban lettek egygyé.” Férfi és nő mitikus eggyéválásából, pontosabban: egyazonos voltában születik meg a Szépség. Különös, a mítoszokhoz méltó lezárása ez a Kazovszkij-értelmezések szerint többféle nemi identitáskérdést és nemi politikát is megfogalmazó oeuvre-nek.

Mivel Csajkovszkij zenéje a filmnek éppúgy egyik alapja, mint ahogy benne van a Kazovszkij-hattyúk ívelt mozdulatában-formájában, s mivel *A nagy hattyú* című kép (1999) balerina-alakjában a művész felveti annak lehetőségét, hogy táncos figurái kezdettől – tehát a 70-es évektől – összefüggöttek az orosz kultúra egyetemesen bálványozott művészetével, a klasszikus balettel s ennek emblematikus művével, a *Hattyúk tavával*, kérdésként merülhet fel, hogy a hattyú (és balerina) motívummal orosz identitását fogalmazta és találta-e meg a festő, vagy inkább – miként a madár (vagy a kutya) androgunitásában – a helyhez és időhöz (élethez) köthető problémák feletti világra talált rá.

Emberszerű alakjaival nehezebb dolga volt. Általában az emberek valóságfelfogását „a látás jobban meghatározza, a látásba behelyezett képzet, mint az, amit az ember (a másik) magából igyekszik kifejezni (...) a képzet erősebb, mint a mi önkifejezésünk. A másik képzete rólunk.”⁴⁹ Akár mítoszba való életet is élhet valaki, mégis az emberek szemében, a róla alkotott (külső?) képzet szerint másnak látszik. Kazovszkij ennek (a látásnak a) helyébe egy komplexebb, a vágy, a szépség és a reménytelenség egységében⁵⁰ született érzékelést állított, mely más női művészek ars poeticájában is fellelhető.⁵¹ Kazovszkijnál ez az antik szobrok

⁴⁸ Kazovszkij egyetértését ezzel az értelmezéssel mi sem bizonyítja jobban, mint a következő napokban megkezdett interjú-sorozat.

⁴⁹ Beszélgetés Kazovszkijjal. i.m. 12–13. [263.]

⁵⁰ Uott 10. [259.]

⁵¹ Lásd Várnagy Ildikó látás-érzés-fizikalitás egységét valló művészetfelfogását (*Várnagy Ildikó*. Budapest, 2009. Magyar Képek)

személyes tapasztalatából eredt. („És a mitológia tulajdonképpen belőlük származott, mint érdeklődés. De aztán egészen önálló életet kezdett élni.”) Alakjai a vágyból formálódnak vagy már bálványok (legkézenfekvőbb közülük a Vénuszt vagy a táncosnőt megemlíteni), akikkel viszonyba lép a képein, hiszen ő formálja vagy rögzíti őket. Képei tulajdonképpen e kapcsolatteremtés dokumentumai. (A kapcsolat megszüntét mint folyamatot panoptikumai jelenítették meg.) A maga életét ugyanis részben az állatokéban látta tükröződni, de részben a „heroikusan tragikus” alkotófolyamatban, mely a mitológiai világhoz hasonló, ahol „szomorúság egy szikrányi sincs, viszont szupertragikus”,⁵² mert a szerelem és a fájdalom világa. Merthogy a mitikus sorsok közt sincs kapcsolat, bezártságuk folytán. „Én tragikumot és fájdalmat érzek, és az belülről mar. Nekem fáj. (...) azok a sorsok, amiket átéltem, persze nem az istenségnek, pláne nem az olymposzi isteneknek a sorsa. Az a fantasztikus, hogy azért a mitológia tartalmaz egy olyan isteni, isten-harcot, a titán és az olymposzi világ harcát, ahol a titáni sorsal tökéletesen azonosulhat az ember, mert... pontosan az elnyomás pillanatát ragadja meg maga a mítosz.”⁵³

(A Grálról, a mandala-formáról, mint az interjú után született formákról természetesen most nem eshet szó.)

A létezésről tehát a műalkotás élesen elválik,⁵⁴ éppúgy, mint a nemléttől. Sokáig a mítoszok „emlékezetszínháza” azt a célt szolgálta, hogy ismétlődő „előadásaival” a kapcsolatot fenntartsa köztük. Kazovszkij korában azonban az ember „nem tud teljesen benne lenni egy jelenlében, mert túl (sokat) tud róla. Tud, magáról is tud, a haláláról. Ugyanakkor nem tud az egészről, mert nem tud kimászni a jelenléből.”⁵⁵ Mi ez az „egész”? A végtelen nem lehet, mert az egy fogalom: a véges ismeretében, fosztóképzővel képzett szóalak, nem önálló szó, mivel ismeretünk nincs róla. A nemlé? Ez meg egy tagadó szóösszetétel; Kazovszkij szavaival: „azt én biztosan nem tudom elképzelni, hogy én egyáltalán nem létezek.” Vagy az „egész” „az az alap, amittől a lét a nemlében kidudorodik egy pillanatra, kiszakad, fölcsakad, fölcsillan, és aztán, de aztán soha többé ez nem csillan föl”? Ennek a keresésétől-megnevezésétől Kazovszkij elzárkózott. Akkor tehát, a végtelen bejárhatatlan fogalma által – melyre mégis állandóan gondolni kell, „mert a határainkat megszabja” – „a nemléttel küzdünk”, életünkben vagy abban a köztes tartományban, ahol a művészet történik.⁵⁶ Háromszori hosszas beszélgetésünk ezzel végződött.

⁵² Beszélgetés Kazovszkijjal. i.m. 13. [264.]

⁵³ Uott 14. [264-265.]

⁵⁴ Hegyi Lóránd ezt korábban kifejtette az Új szenzibilitás (I.) katalógusában, lásd 5. jegyzet

⁵⁵ Beszélgetés Kazovszkijjal. i. m. 30. [286.]

⁵⁶ Uott 41. [301.] A beszélgetésben az alkotó Kazovszkij természetesen nem mindig tett különbséget élő és alkotó önmaga között.