

CSERJÉS KATALIN

Szócikkek El Kazovszkij világához¹

A kép mint kvázi színházi tér

El Kazovszkij festményeiben, szoboregyütteseiben nem a színház jelenik meg; nem is a színházról szólnak, de *ahogyan* e műveken megformálódik az emberi lét, az *párhuzamos* a színházban megjelenített lét képével: a porond, a szcena, az aréna, a dobogó, a színpad-deszka mindig jelen van (érdekes megfigyelni, hogy e kontrasztos terekbe Kazovszkij árnyékot nem épít be, az intenzív fényviszonyok ellenére; ez síkszerűséget eredményez, és növeli a képen zajló események valóságosságát). Már egy korai, 1978-as festményen (*Használt bálvány*) felbukkan a színházi függöny is: mintegy ettől kezdve válik általánossá a teatralitás. Maga Kazovszkij az életet érzi teatralitásnak, nem par excellence a saját munkáit.

Rényi András furcsa kettősségre mutat rá a teatralitás tekintetében. A színház- és színpadszerűség a festményeken elevebben van jelen, mint a *Dzsánban*, melynek logikája nem szcenikus, s látni benne valami színházidegent, holott bemutatásra szóló performansz, s mégis már-már kényszeresen simul egy fiktív képsíkhoz. Ezzel szemben Kazovszkij festményein nyers, meredek perspektívákat látunk, extatikus horizontokat, kis számú, de hihetetlenül erőteljes, szélsőséges szíkontrasztú motívumokkal. Itt minden idézőjelbe van téve, a színpadias térformák közt „előadás” zajlik, minden „elő van adva”. Zárt, belső, pszichedelikus fények szabdalta mesterséges világ: az ő-személy megidézése és újrarájátszása. A kollektív tudattalan képei: áttétel, sűrítés és projekció.

A többjelentésű gömb-metaphora

El Kazovszkij a benne lévő én-képről beszélve jut el a gömb-metaphorához. Van egyfajta szélső én, mely szúrósan kiáll a személyiség burkából, hegyesen, akár a jéghegy csúcsa. Az alatta lévő végtelen sok énből gömbként tevődik össze a reprezentáns én. A legelső énből van egy „én-oszlop”, egy különleges erővel összepréselt (acél)mag, amelyet nem lehet szétrobbantani. Hihetetlen s már-már mulatságos, hogy ezek az érinthetetlen belső lélek-gömbök épp a külsőn, a testen át tudnak csak találkozni. A lélek így hát kiszolgáltatott a testnek.

Másutt ezt a gömböt, belső önészlelést acélgolyónak (rúdnak) nevezi a művész. E belső mag a tudatalatti magmája, plusz a reflexiók és önreflexiók tömege.

¹ A szócikkek elkészítésekor nem az volt a célunk, hogy Kazovszkijt magyarazzuk: ezt elvégzi ő maga bő kommunikációjában, interjúról interjúra. Ellenben a visszatérő, az absztrakció magas fokán lévő, a Kazovszkij-univerzum pilléreit alkotó fogalmakat mégis szükségesnek tartottuk *kigyűjteni*. A szócikkek létrejötte az interjúszövegek alapján történt, gyűjtő- és rendező munka eredményeként (Ld. El Kazovszkij: *Látáscsapda*, Beszélgetések El Kazovszkijjal, szerkesztette: Cserjés Katalin és Uhl Gabriella, Magvető Kiadó, Budapest, 2012). Néhol fűződik hozzá kiegészítés a festmények vizsgálatának bevonásával.

A kép mint szupersűrítmény egy pont a térben, túlsűrített idő-gömb, idő-koncentrátum, nem térbeli tárgy. Repedést vagy fonalvéget kell találni a befogadónak e gömbön, hogy beléhatolhasson, pontosabban: felfejtését megkezdhesse. Ám e munka ön-fejtéssé válik: Hermisszé kell válnunk, s magunk után fogunk kutatni.

Érdekes kérdés, hogy mi történik egy olyan agyban, mely nem leolvas, hanem gömbszerűen letapogat. Az ilyen ember önkifejezése csak a festmény vagy a zene lehet.

Egy másik gömb-képről esik szó, amikor Kazovszkij Pilinszky János és Andrej Tarkovszkij hitéről beszél. Hinni akarás, minden félelem, vágy, szándék összesűrítése gömbbé. S ha ez a szükség elég tömör és nagy gömböt hozott létre, az valósággá sűrűsödhet.

Anyagok

Készülő műveinek anyaga nem különösképp érdekli Kazovszkijt, sőt, zavarja az anyaggal való bajlódás. A mű fejben történő megszületése, illetve az alkotómunka kezdete fontos számára, illetve a befejezés (egyfajta sajátos koncept art leírása történik itt). Kazovszkij szeret kitalálni és befejezni dolgokat, de az anyaggal bíbelődni nem kíván. A Kazovszkij-mű „erőtér”: a világgal és az anyaggal folytatott dialógus. Mégse az „anyagról”, ellenben valamiféle türelmetlenségről szóljon a mű (mint Farkas Istvánnál, Román Györgynél). A klasszikus szobrászanyagok lassú ritmusa nem az ő türelmetlenségéhez való (ingerült „hadarása” miatt nem is mer nemes anyagokhoz nyúlni). Levegőn szilárduló gyermek-gyurma, fa, rétegzett lemez: Kazovszkij kedveli a könnyen formálható anyagokat. Törmelékkel, csúnya, de praktikus hulladékkal dolgozik, amit barátai összehordanak számára (anyagi nehézségek miatt eleinte nem jut jobb vásznakhoz, ecsetekhez sem), s ezek meg is felelnek céljainak, hiszen csak helyettesítőnek kellene. Durva, romlandó anyagok: hullámpapír, ragasztószalag, állati szőr- és tollmaradványok. „Ha az ember lerajzol egy vonalat, már elindulhat ezerfelé. És az a *vonat is ugyanolyan anyag*, mint a többi.” Jelmeztervezőként textilvarrás helyett (mely anyagtól idegenkedik, varrni nem tud) csomagol, tűz, szalagoz és függőnyt használ, tornyos frizurákat épít. Sőt, a szereplőket is képes inkább anyagnak, tárgynak, „tárgy-szereplőnek” tekinteni, akiket a *Dzsiban* játék közben „dolgoz meg”, alakít át, kelt életre, pusztít el. Fétiseket díszít fel, kelleket takarít el.

Bálvány, ikon, idol, torzó

A bálvány a „képregény” passzív szereplője, öntudatlan ereje. Lehet valódi isteni erő, melynek minden, ami aktív (az ember, az élet) kiszolgáltatott. A bálvány (az Isten) nem tevékenykedik, hanem van, nincsen akarata: „végtelen semmi”, „sötét szakadék” (Jakob Böhme). A bálványok Kazovszkijnál főleg a görög mitológia szereplői – az ember által vágyott erők megtestesítői.

Az állat mindig szubjektuma a képnek, aktív résztvevő, érző, ideges lény; vele szemben a (szárnyas) torzó, balerina: objektum, passzív létesítmény, bálvány, idol: tudat és öntudat közti képződmény, léte független az emberi gondolkodástól. Uralkodó, ugyanakkor gondolat nélküli princípium. A vágy tárgya megközelíthetetlen, az abszolút passzivitás és némaság elérhetlenné teszi. Így a bálvány csak szétszedhető, elrontható, megsemmisíthető, de – elsajátíthatatlan. A leltár elkészítése és a kellek eltakarítása után a bálványépítés újrakezdődik.

Ha a hit kiürül mögüle, a szobor üres bálvánnyá válik, míg hittal telítetten ikonként mutatkozik és mutatható fel.

Beavatás és beavatódás

Kazovszkij számára a *Panoptikum* egy gömbből kiléptetett húsz vonalas *rituális játék* indítása. A rítus minden esetben az eredeti történet végigjátszása. Mindezt az *energetikai töltés* teszi élessé. Maga a szerző indítja a játékot, de beavatódóként részt is vesz benne. *Beavató* és *beavatódó*. Ez utóbbi szerep létrejöttére a kiszámíthatatlan interferenciák adnak lehetőséget. Színházról lévén szó, az egyes „vonal” (ember-szereplő) saját ritmusa meghatározhatatlan és kiszámíthatatlan. Ez mind, *mint egy réteges, szakadt torta* elindul, s hogy hol lesznek a *szakadások, áthatások* – az a művész számára is rituális beavatódássá teszi a maga generálta játékot.

Célkeresztes jelenet

A lét megismerése, amennyire az embernek megadható, nem a művészet által jön létre, hanem valahol a műalkotás megszületése előtt történik. A képek következmények; tehát nem a lét megismerése *közben* születnek, hanem annak folyamányaként. A műveknek így megvan egy előzetes terve, pontosabban ideája, akár tíz évvel korábbról is. Ez az idea nem más, mint egy megszenvedett, a megismerés által létre hívott világerzékelési rendszer, illetve annak egy kikristályosodott jelenete. Ezeket nevezi Kazovszkij *célkeresztes jelenetek*nek, ahol élesen meglátni a környező világot, azon belől is főleg az emberi tartományokat. Maga a mű megalakítása e folyamatot követi az időben.

Címek, feliratok

A cím a kép eleme. Bizonyos irányba intonálja a nézőt (megadja a kezdő hangot; „végérvényesen behangol”), de sohasem magyarázza a művet. A *Dzsanhoz* tartozó szövegek pedig sosem történetmagyarázatok, ellenben plusz „szereplők” a darabban.

A címek El Kazovszkij számára azért is oly fontosak, mert határozottan verbális típusúnak mondja magát. A cím a kép előtt születik, vagy egy időben vele, vagyis a festmények egyszerre két nyelven íródnak. A cím nem a nézőnek szánt segítség: a művésznek magának van szüksége a *fordításra*. (Saját kommunikációs kényszere diktálja, hogy mindkét – verbális és képi – csatornát igényli.) Mikor elkezd festeni, egy úgynevezett szóbeli képlet, kép indítja el a munkát, egy mondat vagy szóösszetétel – minderről Kazovszkij gyakran beszél.

A cím (az intermedialitás köztes terében) rávilágít a kép összefüggéseire, mintha *villámfény* lenne, külső fényforrás, képes bevilágítani s összerendezni az addig homályos kapcsolódású részleteket. A fogalom részévé válik a percepciónak: a továbbiakban nem lehet már „nélküle látni” a képet. S a művet alkotó szubjektum jelévé, jelenlétévé is képes válni, mint más tekintetben a piktogram, a vándorállat.

A cím, a szó megjelenése a képen: csak emberhez szól, őfelé kommunikál (s nem az egész világ felé). „Olyan üzenet, mint az öngyilkos levele – ezt személy szerint neked, a többit a világnak”.

„csak a végtelenben elérhető...”

Kazovszkij a szerelemről, a vágy tárgyáról beszél lírai szépséggel, a reménytelenség felsőfokán; nem magyarázzuk – idézzük: *Egy tőlem függetlenül létező lény vágyaimnak a tárgya. De ha a rabszolgám volna, és halálosan szerelmes lenne belém, akkor is elérhetetlen. Csak a végtelenben elérhető. Egyszerre isteni és ördögi dolog. Isteni az ígélet miatt, ördögi a kegyelem hiánya miatt. Állandó, örök kihívás és vágy. A birtokbavétel illuzórikus...*

A szócikk címébe emelt kifejezést közvetlen kontextusán túl is jelentéseseznek érezzük az életmű egészére nézve.

Diktálás (eksztázis)

A képi világ kiépülése rendkívül hosszú folyamat, mely összefügg az elhatározott festői felkészüléssel, de önmagában véve soha nem tudatos. A festmények egy speciális állapotban jönnek létre, de voltaképpen nem a vászon előtt, hanem jóval korábban, a művész élete részeként születnek meg. Az alkotás tehát nem akarati gesztus eredménye, összefüggésrendszere semmilyen tekintetben nem lineáris, így nem lehet következtetni az alkotóból a műre, és fordítva. A létrehozott függetlenedik a létrehozótól, ahogy Istenre sem lehet következtetni a teremtetten világból. Még az indíttatást is le kell metszeni.

Egy kép megépítését El Kazovszkij mindig verbálisan és tudatosan kezdi, de „hogya a festés közben mi történik, arról nem tud mit mondani”. Adekvát ez azzal a „diktálással”, melyről költeményei létrejötténél ejt szót. Pilinszky János korai verseit például annyira a magáénak érezte, oly mély azonosságélményt élt itt meg (más módon, de hasonló intenzitással, mint Francis Bacon festői életművének ’70-es évekbeli felfedezésekor), hogy e költemények mintegy maguktól „lefordultak” orosz nyelvre, hiszen „sajátjai” voltak.

A munkát Kazovszkij nem tartja élete részének; munka közben valami tőle független történik, igaz, őáltala. Az alkotó tevékenység csatorna, mely a tudatalattiból vagy tudatfölöttiből (azaz az isteniből) táplálkozik: a művészen kívül történik, egyfajta *diktálás*. (Versírásnál ezt a leállíthatatlan, örjögő állapotot jobban ismeri, mint vallja, gyakran hetekig eltart ez az ekasztázis.) Festés közben a párbeszéd az Univerzummal vagy Istennel folyik valamifajta transzál állapotban, tehát nem a nézővel beszél a művész, nem rá függeszti tekintetét, de az univerzumba vetett emberről folyik a néma dialógus.

Emlékmű

El Kazovszkij már főiskolás korában *emlékműrendszerekben* gondolkodott, s e munka-tervek valamivel nagyobb méretűek lettek volna, mint az ember-léptékű szoborcsoportok. E tervek megvalósítása anyagi eszközök híján lehetetlennek bizonyult számára. Holott a művész mindig is szerette volna saját határait kipróbálni, s amekkora *terepasztalt* adott helyzetben kapott, azt azonnal el is foglalta. Ugyanakkor mindig élt benne bizonyos elégedetlenség a rendelkezésére bocsátott terek méretével szemben. Sok *festményén* így (talán épp fentieket kompenzáló) az ún. „Kazovszkij-emlékművek”: hatalmas, súlyos téglapítmények foglalják el a képmező nagyobbik részét.

Mindenkor emlékművei vagyunk előző pillanatainknak, fejtegeti Kazovszkij: az időben való lét, az élet szakaszossága eleve emlékművekben enged csak gondolkodni, s az elmúlás felől látott emberi létben „az emlékmű-motívumot a nem-hívőség is motiválja”. Az emlékmű:

a pillanatba zárt ember. A hit hiányát és a hit akarását szimbolizálja: „a lét patetikus pillanatisága előtti főhajtás”.

A panoptikum – „játék az eltárgyasításról”. Bálvány születik, mely lelket kaphat, majd e bálvány lassan megkopik, elroncsolódik, a művész pedig emlékművet állít neki, mely maga is új bálvány. A kutya hegyezi fülét, de mozdulnia nem szabad, ezzel veszélyeztetné az emlékművet, a bálványt, ez pedig tilos... „Az emlékművek, ezek a sivatagi csillagok ragyognak és terjednek az időben, alattuk vonít az utolsó állat.” A homokból por lesz, hideg porból épülnek a bálványok. A szegény állat felépíti emlékművét, és kihal. „A bálvány további sorsa ismeretlen, nem tudni, hogyan dől el.”

Energetikai rezgés

Kazovszkij munkái koncepciójukat illetően annyira kidolgozottak, hogy kérdésesnek tűnik: jelen lehet-e a *váratlan*, a *véletlen*, a *lehetőség* a mű megvalósítása közben. Holott a művészt, mint mondja, éppen nem a hibátlanul előre kidolgozott folyamat, egy konceptus mechanikus megvalósítása érdekli, sőt ez untatja is. E folyamatot, létrehozás helyett, elegendő volna pusztán leírni. Szerencsére közbejön az anyaggal való találkozás. Az *anyag* itt nem egyszerűen a festéket jelenti, hanem az összes létező *kulturális rezgést*, a pszichés és *energetikai rezgéseket*, melyek mindabból fakadnak, amire „éppen rálép” az alkotó: az *„összanyag”, ami inkább energiának* volna nevezhető. Ezek az energiafoszlányok ott kavarnak az alkotás pillanatában, s a témában, amihez a művész nyúl. Lehetne ezt *asszociációs sornak* is nevezni, de ennél összetettebb, furcsa pszichikai állapot. *Párbeszéd* zajlik festés közben az ábrázolt figurák közt, máskor egy ecsetvonás és a figura közt. A művész beszél helyettük, s e belső mondatokat nem egyszer valóban ki is mondja.

Az interjúban többször elhangzik, hogy Kazovszkij a (képző)művészetet azért értelmezi és használja kommunikációként, mert az irodalmi kifejezés nyelvét elvesztette a „lakhelyváltással”.

Galathea, Coppélia, Eurüdiké, Sivatagi Vénusz, Jó Pásztor, Jó Szirén - A történet szereplői (Szinonimák a bálványra)

Galathea: passzív szerep – ő a „Nő”, a „Múza”, az európai kultúra szépségeszménye. A *Dzsanpanoptikum*ban mindig Pygmalion és Galathea meséje elevenedik meg. Bálvány születik, mely lelket kaphat, ám lassan elkopik, elroncsolódik, hogy aztán emlékmű állíttassék neki, mely maga is bálvány; az új bálvány. Pygmalion Galatheája a legoptimistább mítosz: az alkotója által tökéletessé formált tárgy eleven nővé melegegett át, s a tárgyból társ lett.

A panoptikumban mindegyik élőszobornak megvan a maga ismétlődő, önjellemző mozgása: Csipkerózsika mindig elalszik; Coppélia mindig maga körül pörög, s a Múza mindegyre trombitál. Már-már monomániásan visszatérő képzetek, képi gócok; alaktalan gólemek bálványmozgása, szörnyalakok amorf organikussága. A torzó: „tűz test-csonk” – tárgy és lény határain. Ön-idolok, felhúzott és gépiesen mozgó vagy kivágott, mozdulatukba dermedt bábok, papírmásé bábuk: mechanikus balett, lét lélek és érzés nélkül, a szépség fogságában.

„Embernek emberhez való viszonyulásában az *eltárgyasítás* (a Másik tárggyá változtatása) elkerülhetetlen. Nem egyértelműen emberellenes tendencia ez, hanem az emberi kapcsolatoknak szükségszerű mozzanata. Ha szükségünk van valakire (mint *valamire*), akkor hozzá

(mint tárgyhoz) saját szükségletünk szerint viszonyulunk. *Akarásunk* válik benne tárggyá. A 'szubjektum-objektum' klasszikus esete ez, természetesen úgy, hogy mindkét személy ugyanabban az időben többszörösen s váltva jelenik meg szubjektumként is, objektumként is." (*Néhány motívum a játékhoz*, Mozgó Világ)

„Egy sivatagi homokozót látunk. Itt zajlik a sivatagi balett. Ez ugyan egy néma műfaj, de most, a mi időnkben egy hosszú belső párbeszéd terévé merevedik. A párbeszéd Pygmalion Galatheájáról szól. Galathea emlékművéről. Vagy csak Coppélia volt? Akkor Coppélia emlékművéről. Vagy Eurüdiké? Eurüdiké emlékművéről? Legyen maga a Sivatagi Vénusz e belső párbeszéd tárgya. Köré gyűlik valamennyi sivatagi állat is. A sok vándorállat. Akkor ez a Vénusz talán maga a jó pásztor? A jó szirén. Egy szirén-test a sivatagban. Egyébként nagyon hideg van itt.”

Hal, bárány, hattyú, szirén

A Hal Krisztus jele, a mi évezredünk jele, emlékeztet Kazovszkij. Most jöttünk ki a Halakból, s tartunk a Vízöntő felé. A Hal most középpontba kerül, ennek az ezrednek a jelképe, *emlékműve; csendélet*, mely egész évezredünkről szól. Az ókeresztényeknél a Hal és a Bárány párhuzamban állott: az ártatlan áldozat megtestesítője volt. Mindenki eledele, a szegények étke.

A Hattyú: Szirén. Kazovszkij gyermekkorában a görögök nyomán rengeteg madárszerű lényt rajzolt: nincsen jobb képlet a vágyat felkeltő erők, a csábítás ábrázolására – miként *zabálja fel* a vágy az elcsábított embert. A Szirén szárnyas gyönyörűség a maga vágykeltő énekével, s a Hattyú – *elmadarasodott* Szirén.

A Kiméra: a vízi, sziklaszíri szirének földi-égi megfelelője.

Képzelt lények szimbólumtára – egy nagy művész világtérítését közvetítve.

Hidegtartalom

Kandinszkij *A szellemi a művészetben* című könyvének gondolatmenetét követve kerül szóba a fekete színnek a Semmivel való azonosítása, de Kazovszkij elutasítja a színek misztikus megközelítését. Kijelenti, hogy alig van érzelmi viszonya a színnel (akárcsak a festészet anyagával, technikáival, kivitelezési lehetőségeivel). A színek kiváltotta érzeteket s a belőlük alkotott fogalmakat relatívnak tartja. A sárga sivár, mert a sivatag képzetét kelti benne; másrészt, meleg szín lévén, hőt hordoz: *a citromsárga a jéghideg meleg* – asszociál tovább. A színek tartalma festői, ám számára ez *hidegtartalom*ként jelentkezik, akár a színekhez kapcsolódó fogalmak. A szín Kazovszkij számára kevesebbet jelent a szónál: csupán a nyelvvel kapcsolatban képes misztikus elragadtatást érezni. A hagyományos festői eszközök, így a szín is, Kazovszkijnál, a megszokotthoz képest egészen mást jelentenek.

Kegyelmi állapot

A mű létrehozásának időintervalluma; a teljes azonosság megtalálásának rituális pillanata.

„A kegyelem pillanata”²

A kép (a mű) megszületésének egyetlen lehetősége a kegyelmi állapot: ettől kezdve válik az alkotás szerzőjétől független létezővé. Magát a kegyelmi állapotot nem figyelhetjük meg,

² (Hajas Tibor költeményéből vett kifejezés. In: Hajas Tibor: *Szövegek*. Sajtó alá rend. és kiad. F. Almási Éva. Enciklopédia Kiadó, 2005, 59.

csupán a végeredményt: a műalkotást, mely a legkülönbözőbb időkből telítődik, és olyan erők eredőjévé lesz, melyeket a tehetséges művész nem volna képes pusztán önnön erejéből egybegyűjteni. Mikor az alkotás folyamatáról beszél Kazovszkij, úgy szólal meg elmondása szerint, mintha már hívő ember lenne, holott ez állapotot még csak elérni szeretné, s a fenti fogalmakat egyelőre csupán modellként használja.

A végső ünnep utáni vágy arra irányul, hogy mi mindannyian megmaradjunk, bálványaink feléledjenek, s megtörténhessék az egymásra találás. S ne legyen halál – ez volna a kegyelem. A misztikus azonban tudja, hogy a kegyelem csupán egy pillanat lehet, mely minden mást eltöröl a föld színéről. „De akinek ebben még nem volt része, az a kegyelem tényére vágyik, az ünnepre, és nem arra a tragikus éles villanásra, ami talán még a látás maradékától is megfoszt bennünket.”

Képi és verbális nyelv

El Kazovszkij minden megnyilatkozásában vallja, hogy a nyelv a legfontosabb számára, képei létrehozását tudatosan kezdi verbális úton, mivel fogalmakból építkezik. Általában egy szóbeli képlet indítja el benne a festést (festésrohamot, festéshullámot), s a cím mindig előbb jelenik meg benne, mint a kép. Szöveg, betűk, írás található képfelületein, Kazovszkij gyakorta ráír képeire, mixed médiát hozva létre, hyperképet, ha tetszik. A képi nyelvet túl általánosnak, túl tágnak, meghatározatlannak tartja a verbalitáshoz képest. A kép ilymód nem tudhatja a folyamatos emberi kommunikációt biztosítani, erre csak a verbalitásnak vannak lehetőségei. A verbális nyelv aztán leszűkíti, meghatározza, keretekbe zárja a képi élményt, ezt az idő-bombát, szupersűrítményt, gömböt. A kép mindenki felé kommunikál, lehet vele az Univerzumról és Istenhez beszélni, de a két ember közti párbeszédhez nem eléggé cizellált. A világ viszont képekkel kommunikál az ember felé. A képekről való beszéd: határhelyzet verbalitás és képiség közt, s ezért Kazovszkij legjobban az irodalomtörténészek képelemzéseit szereti (sic!). A kép egy jóval korábbi, mágikus, ősi közlésmód, van egyfajta lehatároltsága, míg a szavakból igen sokat lehet lineárisan egymás után tenni. A beszéd az emberek közti kommunikáció, míg az írás csaknem a kép helyzetébe kerül, holott emberhez szól, de aktuálisan nincs jelen a visszacsatolás.

A kommunikációs csatornák (a képek és címek, feliratok, ráírások mint kommunikátumok) közti „zörejek” problémájáról tudva, érzékelve a „rést” a médiumok közt – kép és verbális nyelv Kazovszkijnál mégis elkerüli a transzformációs problémákat, helyét megelve a recepcióban, ott metamorfózist (metanoiát) kezdeményezve.

Képlet, grafikon, rácsozat

El Kazovszkij, mint mondja, munkáihoz általában készít vázlatokat. Gyakran egy szóbeli képlet indítja el a festést: bizonyos szavakból, mondatokból bontakozik ki a mű. Egy verbálisan megfogalmazott képletről, szóképletről, szó-képről, kis grafikonyszerű rajzról lehet szó. E képletszisztémát, dekódolásra váró saját jelrendszert csupán a művész ismeri; e grafikon-mennyiséget, mely nem a látottakhoz, nem az utazáshoz kapcsolódik látványában, bár általában akkor születik, vázlatfüzetek rejthetik. A képlet a művész meghatározásában: a befelé látott dolgok gyűjtőhelye, jele, kódja; számunkra talányos vázlatként, talán geometriaként jelentkezik. Csontváz, melyre a húst, az idegeket, a bőrt a majdan megszülető kép rakja fel. A cím El Ka-

zovszkijnál előbb jelenik meg, mint maga a kép: a „vázlatok” inkább erővonalak, a művész *grafikonoknak* nevezi őket, de az is előfordul, hogy egy képszerű vázlat jön létre (a közlés további magyarázatra szorulna). A vázlat és a kép viszonya nem lineáris. Nem egyszer egy már megszületett mű után tovább folyik a gondolkodás, s az újabb kivezető utak ismét rajzos formát öltenek. A rajz a gondolkodás folyamatát tükrözi; de más műfajú önálló műként is lehet értékelni. Előfordul, hogy a művész egy már kész festmény *után* készít rajzot (vagy az adott mű technikai duplikátumát – xeroxot, fotót, nyomatot stb. – módosít, torzít el és befo-lyásol), és itt máshová jut el, mint az eredeti kompozíción.

A kép teremtése során egy erőviszony, egy ritmikai képlet jelenik meg, mely a vásznon kezd formálódni.

A művész bevallja, hogy nincs történetalkotó képessége, fabulateremtő adottsága (holott mint nagy olvasó és filmnéző, kiskamasz gyanánt áhítozik a történetre). Elmondása szerint az Időt sem képes ábrázolni (véltétőleg: más sem, a képzőművészetben ez megkerülhetetlen, speciális probléma), végül: a realitásokhoz sincsen érzéke – inkább egy rendszert, egy rács-szerkezetet tud létrehozni, de a képbe végül mégis bekerül az eleven anyaggal folyó küzdelem, s ez *képletből képpé* változtatja, váltja azt.

Képregény: sorozat, szériák, állóképek, fríz, mátrix

Kazovszkij meghatározása szerint képei, installációi, maga a *Dzsan* – képregények, történettel, kötött figurákkal. Sűrítés, absztrakció, stilizáló hajlam jellemzi őket és széria-jelleg, mátrix, szekvenciák nyilvánulnak meg rajtuk – állóképekből. Számolhatatlan, bár számozott, elszámolt, végtelen római számos sorozatok. A sorozatosság narrációs viszonyokat képes teremteni. Az „elkülönítés, folytatólágosság és kiteljesítés” képről képre más szerkezeteket hoz létre a sorozaton belül. E képregények lényege az *ábrázolt* párbeszéd és a két szereplő közti viszony. Kettejük közül az egyik aktív, a másik mindig passzív (ő a bálvány). E megjelenített képletek – modellek – voltaképpen nem is történetek, hanem egy történet pillanatképei. Ugyanakkor: a kapcsolat a pillanatképek közt nem időbeli, nem vezet lineárisan valahonnan valahová. Stációk, változatok (viszonylag belátható számú motívum variált ismétlései) festődnek itt le, s ezek valamennyien inkább megközelítési kísérletek, válaszlehetőségek (ugyan) egy témára. Kazovszkij a román és gótikus festészetet is képregényként értelmezi, s a maga képeiről is úgy tartja: (le)olvashatók. Mintha egy óriás mozaik részletei lennének e képek (Földényi F. László), puzzledarabok vagy tükörcserepek, melyek különféleképp csoportosíthatók. Legtöbb műve húsz-harmincasával áll össze „képregénnyé”, váltakozó számozással és cím-variánsokban (lásd Vajda-lapok: *Torzított önéletrajz; Képek az utolsó állat és a ruméliai csillag történetéből*).

Ketrec, megkötözöttség, csomagolás, burkolás

Kazovszkijnál gyakorta ketrec veszi körül az ábrázolt figurát, s ez jelentheti az összekapcsolási rendszert, a kötőszövetet, csontvázat, támasztékot egyaránt. Az egész kultúra ilyen háló- vagy ketrecrendszerként értelmezendő.

El Kazovszkij korai csendéletei megkötözött emberekből épülnek, húsuk kibuggyan a kö-tél alól. Olyanok e képek, mint az őszibarack-csendéletek: kívánatosak, halottak, szépek és részvétlenül tökéletesek.

Ketrebe, kalitkába van zárva az egyik legszebb installáció „Ruméliai csillaga” is (Szarvas, Pécs, Janus Pannonius Múzeum), melyet a művész a *Dzsan panoptikum* feledhetetlen hősének szentel, s mely maga is átváltozást ábrázol.

Látáscsapda

A *látáscsapda* fogalma alatt Kazovszkij a szerzői életsors műelemzést helyettesítő rá-olvasását érti: a két entitás összekeverését, egymásra csúsztatását. A néző szívesen azonosítja saját képzezeit a művésszel, rá kíváncsi, belőle, az ő életrajzából, extremitásából, ismerni vélt pszichikumából indul mű-megértő útjára. A képben fellelni nem tudott plusz ismeretet vetít rá a műre kívülről, s tévútra jut. Az alkotás-gömbből kihúzott fonál csak a befogadó saját asszociációit képes követni, s nem juthat el a festőig. Ám ez nem is feladata.

Látvány-forma vs eltárgyasítás

Kazovszkij munkáiban a gondolatok tárgyiasulnak, tárgyi formát kapnak. Ezt a művész *látvány-formának* nevezi. A róla szóló irodalomban gyakran olvasni, hogy Kazovszkij eltárgyasítja a figurákat. Holott inkább arról van szó, hogy látható formát kapnak a gondolatok. Az *eltárgyasítás* ellenben minden olyanra vonatkozik, amihez viszonyunk alakul ki: csak tárgyként tudjuk látni, amit látunk; minden *tárgy*, ami nem szubjektum. A tárgyiasság a világ és az ember működésének egyfajta leírása. Az eltárgyasítást Kazovszkij fontos gondolati témájának tartja, bár élet-gyakorlatában, megítélése szerint, senki másnál nem tárgyiasít jobban. Az eltárgyasítás az elgondolt és ábrázolt dolgok világában számára kikerülhetetlen, ezáltal viszont a legellentétebb dolgok kerülhetnek egymás mellé, egy szintre, mintegy kiegyenlítődvé. A vagy-vagy (a választások) világa helyett az egyenértékűség (vagy-vagy-vagy) rendszere jellemzi.

„Merőleges viszony”

El Kazovszkij a főiskolán eleinte „csendéleteket” festett, melyek emberi alakokat ábrázoltak bonyolult testhelyzetben, általában húsba mélyedő kötelekkel. Szalagokkal megkötözött aktok voltak ezek, drasztikus, szadisztikus helyzetekben. E munkákat (kezdetben) a *képfelületre merőleges nézetben látta* a művész (nem a nézővel és fallal párhuzamos síkban): a kép igazából nem az, ami a falon van, mondja Kazovszkij, hanem a néző látósugara és a kép síkja által bezárt szögből jön létre. A nézők viszont, az eredeti síkban szemlélve a látványt, nem a művésszel, hanem az ember-csendélettel azonosultak; ahelyett, hogy viszonyultak volna hozzá, felháborodtak, együtt éreztek a megkötözöttekkel, politikai szabadság-tartalmakat láttak bele, női emancipációt stb. Ezt a nézői viszonyt észlelve, Kazovszkij a későbbiekben megkísérli lerajzolni az egész történetet, benne a nézőt s önmagát is. Így születnek meg a folyamatosan módosuló önarckép-piktogramok a festményeken. Annál is inkább, mert miután megismerkedett Francis Bacon festészetével, s abban önmagára vélt ismerni, az utánzást, a már lefoglalt utat el kívánta kerülni. Bacon a testet nem mint ábrázolható tárgyat, hanem annak jelenlétét érzékelteti: ez volna az ő „merőleges viszonya”. Hogy nem akar egy újabb Bacon (Bacon követője vagy epigonja) lenni, ez vezet a festmények narrativizálása, ikonografizálása, teatralizálása felé Kazovszkijnál: reflektáló szereplőként a művész maga is belép a kép-térbe, részt kérve a történetekben, s oldva e „merőleges viszonyt”.

A képpel szemben állók a *művel együtt* alkotnak egy képet, akár a színházban, mely feltételezi a nézőteret, nem létezhet a néző nélkül. A kép nem síkban kiterülő virtuális világ, hanem a néző és a műtárgy közt pulzáló dinamikus alá- és fölérendeltségi viszony: a látósugár szubjektuma hatalmi viszonyban áll azzal, amit néz.

El Kazovszkij komoly erőfeszítéseket tesz, hogy verbális úton tisztázza e számára oly fontos, képhez fűző viszonyt. Talán a Visconti-film felidézése a legbeszédesebb. A *Rocco és fivéré*-ben Alain Delon arca fogja meg leginkább a művészt, pontosabban: ahogyan Visconti látja Delont – ez lehet a „merőleges viszony”: egy bennfoglalás, *látás a látásban*.

Műértelmezés

Hogyan tudja értelmezni az alkotó saját munkáját? Saját műértelmezés esetén a misztikus élmény lefordítási kísérlete történne emberi nyelvre. Egy mű (gömb, gombolyag, acélrúd stb.) kibontásához, megnyitásához végtelen sok kört kell leróni. A gombolyagot nem lehet szétszedni, csak valamilyen vágás, rés mentén érdemes vizsgálni. Az indíttatást (a „földre-ést”) el kell metszeni a műtől, mert az túl direkt, túl didaktikus. Kazovszkij mindenfajta saját-tárlatvezetési felkérést visszautasít: „minden mondatom itt van a falakon, ezeket aligha lehetne kiegészíteni.” Ugyanakkor szívesen válaszol kérdésekre, tesz kiegészítéseket, vitatkozik. A képekről való beszéd: határhelyzet verbalitás és képiség közt – ahogyan a kisgyerek elkezd a világot artikulálni, szavakkal ellátni.

Oldalsókép-festés

Mint megtudjuk az interjúkból, El Kazovszkij rohamszerűen dolgozik, nem rendszeresen, de hosszú érlelési fázis után; látszólagos, befelé annál termékenyebb „lusta” periódusokat indultkitörésszerű alkotás-rohamok követnek, s így mindez a folyamatos aktivitás, gyors munkatempó érzetét kelti, holott szakaszos, tagolt, s valójában: „lassan” fest. Munkáit Kazovszkij gondosan megtervezi, mivel „képregényeket”, sorozatokat készít. Utazásai során rengeteg vizuális terv születik meg benne, nem kép, inkább „szoborcsoport”, a megvalósítás azonban az utolsó pillanatra marad, akár egy kiállításanyag leadásának végső éjszakájára. Ilyenkor aztán egyszerre több képet („legalább négyet”) állványoz fel (ezért tűnhet úgy, mintha sokat dolgozna – mondja önkritikusan). A sorozat tagjai változatok egy témára, sohasem tud csupán egy megoldást elképzelni. Egy mondatra, verbális képletre legalább négy-öt változat születik egyszerre. Általában van egy főkép az állványon, a többiek pedig oldalt állnak, de a művész párhuzamosan fest azokra is. Nem ritkán előfordul, hogy az oldalsó képek hamarabb kifejlődnek s elkészülnek, mert ezeket kevésbé tudatosan figyeli munka közben, s ez az oldott, gátlás nélküli állapot jobban kedvez a kép létrejöttének. Festéshullámban, képcsomagokban alkot, s az oldalsóképek is félig öntudatlan „oldalcsapásokban” kerülnek elő. A költemények létrehozásánál említett „diktálásra”, fél-öntudatlan kegyelmi befolyásoltságra emlékezett ez az állapot.

Párviadal

Az alkotás – párviadal az anyaggal; a kép – stilizált párviadal. A viadal akkor jön létre, amikor az ember szemben áll saját akaratával. Akarat, mely egy bizonyos szituációt, szellemi értelemben vett látványt szeretne megörökíteni; s ott áll vele szemben az anyag, ami egyrészt a

konkrétan megformálandót jelenti Kazovszkijnál, másrészt az elképzelt is, mely szintén anyagként jelentkezik számára egy másik szinten. S a művész előtt és mögött ott az összkulturális anyag is, azaz a „támadás” több felől érkezik. Így éli meg a művész a *párviadalt*, ha ez nem is egészen drasztikusan értendő. Inkább *koreográfiának* vagy *lovagi tornának* volna nevezhető mindez, mondja Kazovszkij. Az *igazi*, véres párviadal az anyaggal mint energiával s az „összléttel” – nem a *képen* éli meg az alkotó, hanem az *maga* a lét. Ebbe a párharcba a kép beletartozik ugyan, de nem a leglényegesebb része annak. Az életre-halálra menő igazi harc mindennap zajlik, künn az életben, melynek a műalkotás a stilizációja – hozzá képest *stilizált párviadal* csupán. Kiemelve mind a hétköznapiból, mind az összkozmikusból: *stilizált, állandóan ismétlődő rituális játék: ünnep*. Rituális párviadal, ahol az ember újra és újra eljátssza a Kozmosszal való viszonyát. A mű tehát a *létbeni párviadal rituális színháza*.

Piktogram

„Nagyon leegyszerűsítve: az emberfigurák a képeken az istenek, az állatfigurák az emberek, a szfinxek az Isten és az ember közötti lények.”

Az állat jele Kazovszkij képein olyan, mint a reneszánsz képeken a donátor alakja, akinek megjelenésével idézőjelbe kerülhet az egész jelenet. A „merőleges viszonyt” igénylő csendélet a donátorra emlékeztető ön-piktogram, önarckép megjelenésével válik történetté, sőt, képregénnyé: a szerző személyesen bújik bele a ragadozó bőrébe.

El Kazovszkij már főiskolás korában keresett egy állandóan használható jelet, mely aztán képről képre vándorolhat. Több önarckép született így: első a katona volt, melyet csakis holtan, szétdarabolva tudott képre vinni. Ez is „diktálás” volt, a művész maga sem tud számot adni róla, miért került elő ecsete alól csakis ez az egy lehetséges állapot. A második piktogram, a kentaur sokáig megmaradt, túlzott irodalmiassága miatt vetette el, holott elméletileg pontos ön-embléma lehetett volna. A kutya (*nem* „kutya” – „vegyes állat”: sakál, farkas, kutya, néha feldobott talpú tapír) képe a főiskola közepén kerül elő. Parancsa: „Ülsz!”, holott az állat legszívesebben azonnal elmozdulna. Dermedt ültében nem fenyegető: a teljes esendőséget, életbe vetettséget képviseli. Szenvedő lény, ketreccben van, ráparancsoltak. Óbelőle, őfelőle, általa lehet nézni a képet, legtöbbször a jelenet bemutatója, néha résztvevője is; mindig szubjektuma a képnek: „egy lélek több részből, egy ember több lélekkel.” Máskor: címerállat, pecsét vagy aláírás.

Szárnyas kutya, háttal a külvilágnak, oldalával fordul a képen kívüli valóságnak. Sík-test, kivágott, kétdimenziós barna papírtest, befelé figyel a képregény világába, dermedt varázsoltságban.

Punk (szubkultúrák)

Elmondása szerint Kazovszkijhoz 1972 óta töretlenül a punk zene és szubkultúra áll legközelebb, holott időközben az irányzat mint trend letűnt (bár őneki magának sosem volt érzéke a trendekhez). Megragadja a punk tarka, vásári színessége, kétségbeesett önpusztítása, harásánysága, viharos ereje, színpadiassága.

Az első igazi színháznak nevezhető produkció egy Sex Pistols-koncertvideo volt a számára: totális kétségbeesés, befelé törő agresszió, bizonyosra vett kitaszítottság, teljes összeom-

lás, de karneváli, éles fényben, drasztikus harsányságban. Eksztatikus szado-mazochizmus, „vegyes idézőjelek” (magyarázatra szoruló, inspiratív, de talányos jelentésmezőjű kijelentés).

Purgatórium

El Kazovszkij minden munkája, mint mondja, a várakozás kifejezése; a *várakozással* egybekötött *vágyakozásé*. Az ember állapota a Purgatóriummal/Purgatóriumban modellezhető leginkább, mert ez a szimbolikus hely emlékeztet legjobban az életre: átmenet valahonnan valahová, ideiglenes megálló, sosem végső stádium, s mint ilyen: a várakozás és vágy helye. Lehetőséget ad a változásra, mert időbeli kategória. (A Paradicsom, a Pokol: végső állapot, „utolsó hely mind közül” – ott megszűnik az Idő.) Minden ember saját, személyre szabott purgatóriumát éli. A purgatórium-lét modellje gyakorta a sivatag, benne a sivatagi homokozóval mint paradoxonnal.

Sivatag, sivatagi homokozó; Purgatórium

E fogalom mindazt jelenti, ami aktuálisan épp jelen van a nézőben, aki a kép előtt áll. A sivatagi homokozóban zajlik a sivatagi balett, mely a mozdulatlan dermedt állapot mozgékony gondolataiból áll. A legkülönbözőbb képekben, kombinációkban, kiegészítőkkal jelenik meg a sivatag a festményeken, legtöbbször a Vándorállat figyelmes jelenlétével; sárga, arany, szögletes, háromszögektől szabdalt, felülnézetben, madártávlatból látható térség és távlat, az egész képet betöltheti horizont nélkül. A homokozó: a végtelen homokdűnékben elkülönített bizarr, kicsiny homok-terület: a ketrec iróniája.

Szerző és mű viszonya

„Az alkotás a lét bőre”. Megközelíthető-e a kép az alkotón keresztül, és fordítva: az alkotó a képen keresztül? – teszi fel a kérdést több ízben Kazovszkij. Válasza: *Semmiképpen*. A létrehozott függetlenedik a létrehozótól. A kettőt a teremtés aktusa köti össze, ugyanaz, mint Istent a kozmossszal. De a teremtett világból sem lehetséges következtetni Istenre. Az alkotás nem akarati gesztusból származik, s ő személy szerint fenti analógiás (alkotó és megalkotott közti) viszonyt csak ott tudja megtalálni, ahol a másik (művész) teljesen úgy lép, ahogyan ő maga lépett volna (Pilinszky János korai versei, Francis Bacon „merőleges viszonya” a testábrázolásban, Farkas István bizonyos akt-csendéletei).

Mitológia, vallás, összkulturális kontextus nélkül nem marad más, mint értelmezőként az alkotóhoz és/vagy a történelemhez menekülni, jelenti ki Kazovszkij fanyarul. Korábban a személyiséget tartották elengedhetetlenül fontosnak az értelmezői stratégiákban, s az életmű az ő „levetett bőre” volt. Az alkotás „mint a lét bőre” mára teljesen a személyiségre tapad, ám létrejötte, bevégződése után leválik, s lehúzott (lenyúzott?) bőrként különül el létrehozójától. (Nem teljesen tisztázott értelmű, talányos, de igen szuggesztív, képies okfejtés.) Ami pedig az átvétel, a ráírás, újírás szabadságát illeti: appropriation art, gáttalan kalandozás a művészettörténet és kultúrtörténet birodalmában; kisajátítás és új szenzibilitás. Tabu-döntés e téren is.

Szobor

„Amit csinálok, nem is annyira festészet, mint szobrászat” – vallja egy helyütt El Kazovszkij.

Nagyon érdekli a tér és a térben elhelyezkedő, ugyan síkszerű, de mégis három dimenzióban mozgó vagy abba állított alakzat. Maga a *Dzsán-panoptikum* is – „játék az eltárgyasításról”.

A szobrokkal mint tárgyakkal rendkívül intenzív a kapcsolata a művésznek, legszívesebben a folyamatos tapintás, fogás állapotában viszonyulna hozzájuk, mint tette azt gyermekkorában az Ermitázsban látott görög szobrok római másolataival. (A kép tárgyiasságával nem tud mit kezdeni; itt csak a közlést érzi lényegesnek, s az anyagot is üzenetnek tartja. Viszont szobrot klasszikus szobrászanyagokból nem készítené türelmetlensége, a megmunkálható nemes anyagok ellenállása miatt. Kalitkába zárt, zsámolyra tett figuráit, ember- és állatalakjait – szobrait, environment-jeit – igénytelen, gyorsan formálható anyagokból, pl. „olasz műanyagból” készíti.)

Utazásai során a fejében születő képek is inkább szoborcsoportra emlékeztetnek. Amikor pedig a panoptikumot tervezi, egy térbeli képet, szín-képet vizionál, amelybe együttes érvényű, de külön-külön is teljes szobrokat képzel: mozgószobrokat. Olyan képzőművész, aki statikusait alkotva bár, mindig számol a mozgással, viszont a színészt is hajlamos szobornak tekinteni. A panoptikumok szereplőiről szobrokként beszél: megköthetőségükben, magatehetetlenségükben, bekötött szemükkel alávett teremtmények csupán: egy szobor nem kommunikál, csak szép.

Egyedi világot idéz a színész köré, és lesi vajúadását jelmeztervezőként is: várja a teremtmény létrejöttét, mely tőle is fogant.

Szupersűrítmény

El Kazovszkij vallja, hogy képei figuratív, egyszersmind absztrakt munkák, ezért úgy is leolvashatók, mint éles háromszögek, széles kontúrok, erős szinkontrasztok, egyenetlen, helyenként fényes, másutt matt festékfelületek koncentrált egységei. Kazovszkijt a kép mint rendszer izgatja. A képet energetikai egységnek nevezi: szándékos és akaratlan ritmusok, arányok szövvényének. A festmény rétegekből áll; e rétegek Kazovszkijnál némileg írásszerű, hieroglifre emlékeztető jelrendszerek, vallja (talányosan). A befogadás során nem a jelentés felfejtése a fontos, hanem hogy a kép robbanásszerűen, energiaszintjének elmozdításával hasson. A festményben rejlő történet-lehetőségek összesűrítve jelennek meg –, olyan ez, mint egy kristályba beprésselt idő. Ebből a totális sűrítmenyből történetet csak a néző tud kibontani, de ezek mindig a néző saját történetei.

A kép időn kívül helyezkedik el, idő nélküli. Egy pont az időben (nem térben egzisztáló tárgy, *nem is tárgy* tehát, mert benne csupán a *közlés* a fontos), melybe azonban belé van sűrítve az Idő, azaz a kép egy *szupersűrítmény*. Egy fekete lyuk, mely elnyeli az Időt. A sűrített időből a verbális elemek végtelenje bontható ki, így hát a néző dolga, hogy megtalálja egy fonalvéget vagy repedést a *túlsűrített gömbön*, s azon át kihúzza az idő fonalát. Sőt, megfordítva: e fonalat a kép húzza ki a nézőből, asszociációk révén.

El Kazovszkij sűrítmenynek nevezi még például a (vidéki) színházat „cukros mocsárnak”, az élet kicsinyített koncentrátumának. Hasonlóképp a baletet – kikristályosított színház-sűrítmenynek.

Transzcendens hit keresése

Az ember menekül a „végtelen nemléttől”: az összes filozófia és vallás, de a művészet is arról szól, hogyan lehetne több életet megélni. El Kazovszkij vallja, hogy élete lényegében a transzcendens hit kereséséből áll; halálfélelme, mely rendkívül korán jelentkezett, a hit hiánya miatt oldhatatlan. E keresés az élet csapdája is egyben: „Csakis azon a tájon lehet élni, ahol az ember a létezés értelmét keresi. És azon a tájon terpeszkedik el a halál.” Csak beletévelyodni lehet, hogy létünk nem létezhet a végtelen nemléthez képest. Csakis akkor van mindennek értelme, ha feltételezhető egy transzcendens alap, amiből e lét fakad, vagy ami felé tör. Az emlékmű-állítás is a pillanatnyisággal van kapcsolatban. A hívővé válás előkészítését föl lehet építeni akarat által, de utána: „a hit vagy megszáll engem, vagy nem”. Létezésünket mindezek dacára isteninek nevezi Kazovszkij: olyan irreális, abszurd világban élünk, hogy ehhez képest Isten maga a racionalitás és természetesség. De garantálja-e Isten a folytatást a lélek számára? Márpedig az igaz hit arról szól, hogy az emberből valami megmarad. „Elszáll-e a lélek?” Van-e hová szállnia?

A képek Kazovszkij esetében mindig kérdések, amelyekre nincsen válasz. „Mert a párbeszéd Istennel csak kérdés lehet”, válasz nem érkezik, vagy ha érkezne, akkor sem foghatjuk fel. Ezek az Istenhez forduló faggatások tehát felkiáltójeles kérdések.

Ünnep

Dzsán: *„A tulajdonképpeni panoptikum, a tárgybemutató. Az ember által elsajátított és eltárgyasított ideál mint manifesztálódott látvány. Az ünnep.”*

A Dzsán-panoptikum egy Kazovszkij által alapított ünnep, ünnepi játék egy konkrét esemény emlékére. Az isteneknek való áldozatbemutató, mint a Karácsony. Minden évben megismétlődik, és mindig az előző évi cselekmény végéhez épül: onnan folytatódik, és másutt ér véget. Voltaképpen nem is ünnep – az *ünnep előkészületei* zajlanak: a Karácsonyfa felállításának és feldíszítésének szertartása. Egy nagy ünnep szilánkjai, előfényei. Ez az ünnep a patetikusban, tragikusban és barokkos pompában fogalmazott, s oly teátrális, mint az opera vagy a klasszikus balett („morfiumszármazék”) világa: eksztatikus, rituális játék. A fát az ünnep múltán ledöntik, de a fiestát évente megismétlik: örök visszatérés.