

PRÁGAI ADRIENN

Farkas István és El Kazovszkij: két művész, egy világ

„Nyomasztóan sötét, terhesen torz rajtuk az élet. (...)
A festő érzi a tragédiát, és tudja, hogy hiába minden, nincs segítség. (...)
Talán maga sem tudja, mennyire benne van, testestől-lelkestől, képeiben.
És mennyire benne van korunk egész tragédiája is.”¹

(Nyilas-Korb Jenő Farkas Istvánról)

„Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben” – hangzott El Kazovszkij kulcsmondata válaszként a szóbeliségre és írásbeliségre, valamint a származására irányuló interjúkérdések nyomán.² A művész több beszélgetés során elmondta, mekkora törés volt számára, amikor elvezítette a „legerősebb fegyverét”, az orosz nyelvet, hatalmas traumaként, „nyelvi megbénulásként” élte meg ezt.³ Ennek megfelelően Magyarországon is folytatta az írást: esszéit, performansz-forgatókönyveit magyarul, verseit kizárólag anyanyelvén hozta létre.⁴ Ezt az egyedi, több médiumot és műfajt magáévá tevő életművet azon állásfoglalások, kinyilatkoztatások, kimondott élet-gondolatok tették még izgalmasabbá, amelyek különböző interjúk formájában jutottak el a külvilághoz. Ezek a művész egész magyarországi pályáját végigkísérték, így sok személyes közlése (önértelmezése) ismert. Mindezek alapján nehezen feltételezhető egy olyan szemlélet, amely teljesen kizárná El Kazovszkij művészetével kapcsolatban a biográfikus nézőpontot, hiszen ő maga is egyedülállóan kerek értelmezést kínált a személyiségéhez, a műveihez, valamint belátást engedett világlátásába és az alkotófolyamatába. Az El Kazovszkij körül keringő szövegthalmaz ugyanúgy része az életműnek, mint ahogyan a kevert médiumú képei vagy performanszai is beletartoznak: szüksége volt a párbeszédre, a legbensőbb gondolatait ki kellett mondania, mitológiáját el kellett mesélnie. Ezek a kimondott vagy leírt gondolatok lépnek kölcsönhatásba a képzőművészetével: ahogyan ő maga is vallotta, a művész személyisége közelebb visz a festészetről való gondolkodáshoz, azonban sokkal inkább a festészet, mint a mögötte álló ember érdekelt. Interjúinak sorában négy magyar festő – Mednyánszky László, Tóth Menyhért, Román György és Farkas István – szinte megkerülhetetlen jelentőségűnek tűnik Kazovszkij számára. Szerinte ők négyen egy vonalat, „folyamatos

¹ NYILAS-KORB Jenő, *Farkas István*, Ars Hungarica 8, Bp., 1935, 28.

² Ugyanezzel a címmel: PERNECZKY Géza, „Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben”. *El Kazovszkij művésze és különös személyisége*, Holmi, 2010, 22. évf., 8. sz., 1030–1039.

³ KRISTÓF Attila: *Az elveszett nyelv – Interjú El Kazovszkijjal (Magyar Nemzet, 1987.02.07.)*, *Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal*, szerk. CSERJÉS Katalin, UHL Gabriella, Magvető Kiadó, 2012, 29–36.

⁴ Verseit 2011-ben adta ki a moszkvai Tri Kvadrata Kiadó, illetve magyar fordítások jelentek meg a Magvető Kiadó gondozásában (*Homokszökőkút. Versek, vál., utószó MARGÓCSY István, Magvető, Bp., 2011.*)

sort” rajzolnak ki a magyar művészet történetében.⁵ A névsort az is érdekessé teszi, hogy magát közéjük sorolva, saját művészetét különböző korszakokban, különböző stílusokban alkotó művészek életművével rokonította. Ezzel mintegy a hagyományos művészettörténeti kronológián kívül pozicionálta saját festését.

A Kazovszkij által legtöbbször említett festőnek e sorból talán Farkas István tekinthető.⁶ Róla többször is azt nyilatkozta, hogy durvaságával, tragikumával és világlátásával áll hozzá a legközelebb, illetve kiemelte még a Farkas festésmódjában rejlő, számára mindenképp inspiráló és szimpatikus türelmetlenséget is.⁷

Farkas gazdag, zsidó családból származott, édesapja, Wolfner József a Singer és Wolfner Könyvkiadó alapító igazgatója volt.⁸ Már fiatalon Mednyánszky mellett tanult, majd járt Nagybányán, és Ferenczy körében mozgott a Képzőművészeti Főiskolán. Szintén apai indíttatásra iratkozott be a müncheni akadémiára, majd ezzel felhagyva Párizsba ment. Dénes Zsófia feljegyzései arra utalnak, hogy itt Farkas nem csupán a pezsgő művészeti életet élvezte, hanem az apjától való távolságot is.⁹ Párizsban egyfajta „kubista expresszionizmust” fejlesztett ki, első önálló kiállításán pedig kapcsolatba került André Salmonnal, későbbi monográfiájával. Az önkéntes bevonulása – négy év balkáni háborúskodás és egy év fogság – után, amelyet Dénes Zsófia szintén az apjától való menekülésének tudott be, új festészeti korszakot nyitott életművében. A háborúból hazatérve azzal szembesült, hogy elhunyt a bátyja, és nem élnek már mesterei, Mednyánszky László és Ferenczy István sem. Apja új házasságán és a Réth Alfréddelel való ismeretségén keresztül megismerte leendő feleségét, Kohner Idát, akivel egy Ernst múzeum-beli és egy párizsi kiállítás után Spanyolországba is elutaztak. Farkas 1926 és 1929 közötti, Párizsban készült festményei jelenleg lappanganak, de ismerői és kritikusai ezt az időszakot tartják pályája csúcának, a nemzetközi elismertség megalapozójának. Apja 1932-es halála után a cég vezetésének átvételére és egyúttal hazaköltözésre kényszerült. Az ekkori kritikák és írások inkább művészetpártolóként tekintenek rá, mintsem festőként: nagyon sok képzőművésszel és íróval, költővel tartott kapcsolatot, többen függtek tőle és kiadójától egzisztenciálisan.¹⁰ A második világháború kitörésekor még reményteli időszakát élte, műteremházat épített Szigligeten. Zsidó származása miatt azonban gyűjtőtáborba került Kecskemétre, ahonnan fennmaradtak utolsó sorai: „*ha ennyire megalázzák az emberi méltóságot, már nem érdemes tovább élni*”.¹¹

*

Farkas életében sorra következtek a tragikus események attól kezdve, hogy csupán öt éves volt, amikor édesanyja egy elmebetegintézetben meghalt, egészen addig, míg, ötvenhét évesen, a teljes reményvesztettség állapotában önként vállalta a sorsszerű halált. A hányatott

⁵ KESERÜ Katalin beszélgetése El Kazovszkijjal, (1991), = *Látáscsapda*, i.m., 274.

⁶ Egy alkalommal Kazovszkij az abszolút kedvencének nevezte Farkas Istvánt – *Látáscsapda*, i.m., 274.

⁷ *Emlékművekben gondolkozni. Beszélgetés El Kazovszkij képzőművésszel – Szikszai Károly interjúja* (Élet és Irodalom, 1992.03.27.) = *Látáscsapda*, i.m., 110.

⁸ A Mednyánszky-levelezésben a kiadóvállalat neve tréfásan „Énekes Farkasok”.

⁹ DÉNES Zsófia, *Úgy ahogy volt és...*, Bp., Gondolat, 1981 (1974, 1. kiad.), 168.

¹⁰ Anyagi támogatást, életjáradékot nyújtott a művészeinek, illusztrációkat rendelt tőlük és könyvekre adott megbízásokat. – S. Nagy Katalin: *Farkas István*, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1979, 10.

¹¹ S. NAGY Katalin, *Farkas István (1887–1944)*, kiáll. kat., BTM, Bp., 2005, 7–18.



sorsú, szegény családból felemelkedő, sokat nélkülöző, a társadalom peremén élő, számkivetett művész típus egyáltalán nem illik Farkasra. Azonban éppen ennek ellenkezője – a jó származás, az apai támogatás, az életen át tartó anyagi biztonság, a gazdag kapcsolati háló – teszi festményeit és témáit a magány, a reménytelenség, a kívülállóság képeivé. Érdekes látunk azt is, hogy Kazovszkij felsorolásában ott van az a Mednyánszky, aki nemesi családban született, ugyanakkor humanista és empatikus módon fordult a csavargók és rászorulók felé, magányos vándorutakon járt. Ez ugyanaz a Mednyánszky, akinek Farkas – Lyka Károly szavaival élve – a „csodálójá volt”.¹² Kapcsolatuk olyannyira szoros maradt később is, hogy 1918-ban, amikor Farkas rövid időre hazatért a frontról, első és legfontosabb útja az akkor egy bécsi kórházban fekvő „nevelő atyjához”, Mednyánszkyhoz vezetett.¹³ Emellett fontos szerepe volt abban is Farkasnak, hogy Kállai Ernő megírta, a Singer és Wolfner pedig kiadta a Mednyánszkyról szóló monográfiát. Mednyánszkyval ellentétben Farkas reakciója a gazdag életmódra nem a szegénységgel való empátia kapcsán fogalmazódott meg: ő a saját társadalmi osztályának nyomorúságára helyezte a hangsúlyt.

Farkas egész életében idegenkedett attól a világtól, amelyben élt: attól a felső középosztálybeli életmódtól, amely alakjainak öltözetén, kiegészítőin, bútorain egyaránt megfigyelhető. Farkas szereplői megkeseredett öregasszonyok és zord öregemberek, akik kevésbé cselekvőként, mint inkább csak jelenlévőként lézengenek vagy merengenek a képeken. Még életében, 1935-ben megjelent róla Nyilas-Korb Jenő monográfiája: már ekkor az „álomszerű valóság” és a „valóságszerű álom” képeiként értelmezték festményeit.¹⁴ Ez az álomszerűség adódhat egyrészt a kompozícióból, másrészt a színezésből, harmadrészt pedig maguknak az alakoknak az ábrázolásmódjából. Több Farkas-képen is megfigyelhető, hogy a horizont vonala, a függőlegesek és vízszintesek billegő, határozatlan teret hoznak létre. Ezt a hatást erősíti a kompozíciók színekkel való széttördelése. Farkas palettája a nyers, harsány árnyalatok illetve a komor barnák, feketék és szürkék kontrasztján alapul, amely közegben különös jelentőséggel bírnak az olykor megvillanó fehérek. A képek szerkezetében – a legtöbb esetben – felismerhető a háttér, középtér és előtér, így az alakok valóban egy felépített színházi jelenet tétlen szereplőivé válnak. Gyakran visszatérő térszervezése szerint az íves záródású horizont és az előtérben játszódó jelenet között egy kietlen, házzal jelzett középtér látható. A festmény középső részén feltűnnek azok a lidércszerű alakok, akik mintegy bevillanó emlékképpé alakítják a képet. Nem tudjuk pontosan, hogy mit csinálnak, kik ők, egyáltalán, hogy milyen tálajon állnak. A nézőnek olyan érzete támadhat, mintha a festő nem emlékezne minden részletre, az arcokra pontosan, de a festmény pontosan körülírja alkotója személyes emlékét és érzésvilágát. Az említett vonásokat egyaránt megjeleníti például az 1931-ben készült *Vörös asztal* című festmény. Itt is jellemző az alakokon a társadalmi pozíciót kifejező öltözék, mint például a bunda vagy a kalap.

¹² LYKA Károly, *Farkas István emlékezete*, Új Idők, 53. évf., 9. sz., 1947.03.01., 193–194.

¹³ „Nevelő atyja” kifejezést Kolb Jenő említi. – NYILAS-KORB, *i.m.*, 15.; illetve *Levél Wolfner Józseftől Czöbel Istvánnénak, Budapest, 1918.01.17.*, Enigma, 21. évf. (2014), 81. sz., 117. – Egy későbbi levélből kiderül, hogy a látogatás meghiúsult, mivel addigra már nem volt kórházi kezelés alatt Mednyánszky, így Farkas nem is találkozhatott vele, majd később hónapokig nem adott magáról életjelet Mednyánszky (Wolfner József *Mednyánszky Lászlónak, Budapest, 1918.09.25.*, Enigma, 21. évf. (2014), 81. sz., 158–159.)

¹⁴ NYILAS-KORB, *i.m.*, 11.

Szerkezetét tekintve hasonló felépítésű a három évvel későbbi *Vihar után* című festmény. A bizonytalan ég-föld határ előtt ismét magányosan álló házak láthatók, amelyek mellett egy út kanyarog el. Ennek egy részletét kerítés szegélyezi, de ez sem jelez biztosan értelmezhető teret. A középpontban egy lila kabátos nő látható, aki már elsétált az első nőalak mellett, de még valamiért visszafordult hozzá. Az első, világosabb színű ruhát és fekete kabátot viselő asszony is egy emlék- vagy álomalak lehet: bal lábával előrelép, jobb kezében egy fegyvernek is nézhető esernyő látható, teljesen szemből látszó arca pedig egy koponya rajzolatát adja. A frontális arcábrázolásban Farkas talán itt került leginkább a személyes vonásokat. A kép színezése beleillik az életmű egészébe: kékes színbe átjátszó zöldek és komor lilák keverednek a semlegesebb szürkés árnyalatokkal. Az említett két festmény akár egy sorozat darabja is lehetne az ebben az időszakban készült hasonló kompozíciójú, környezetű, témájú és szereplőjú festményeket tekintve.

Miből adódhat az alakokon látott szomorúság, magány és fájdalom? S. Nagy Katalin elsősorban a gyermekkori traumákat látta a képek mögött: Farkas édesanyjának korai halálát, a Wolfner-ági rokonoknál való nevelkedést és a szigorú, kegyetlen apával való viszonyt.¹⁵ Az életrajzi adatok valóban igazolni látszanak azt, hogy a kiadvállalat feje távolságtartó és határozott nevelést szánt fiának, valamint a felnőtt, immáron festőként működő fiát is saját akarata szerint próbálta irányítani.¹⁶ Ez akár alapja is lehetne azoknak az értelmezéseknek, amelyek a pénzéhes, törtető világ kritikájaként látják Farkas festményeit, azonban a festő igazi tragédiája a harctéren, majd hadifogságban töltött háborús időszak volt. A trauma lélektana jól megfigyelhető a 2002-ben publikált frontnaplóban.¹⁷ Farkas legtöbbször valamilyen természeti jelenséget vagy a Balkánon látott tájat írja le, de nagy figyelemmel fordul a különböző etnikumok viselete és karaktere felé is. Érzékenységét azonban a megismert emberek pszichikai jellemzőinek leírásai mutatják: pontosan és hitelesen láttatja a szenvedést, a gyötrelmeket és a különféle torzulásokat. Ezen kívül a bejegyzések alaptémái között felmerülnek még a létezés alapproblémái és a távolságtartás gondolatai is. A naplószövegről általánosan elmondható, hogy nem őrjöngő, ordítóan fájdalmas és zaklató hangnemű: Farkas a lehető legtöbb humorral, iróniával és szarkazmussal fogalmazza meg a mindennapjait, de a kedélyes sorok mögül is felsejlik, hogy mélabúsan, csendesesen és magányosan viseli a háborút. Ez a hangulat uralkodik a legtöbb tájleírásán is: „Köröskörül havasok, közelebb sárgás és mély barnásvörös dombok, melyek közül a legközelebbieket valósággal spékelve vannak sírkövekkel. A katlanban a minaretos város közepén kimagasló várral és az alatt kanyarodó Kuk folyó, mely szép íves kőhíd s primitív fahidak szelnek át.”¹⁸

*

A szakirodalom Farkas István főművének a *Szirakuzai bolondot* tartja. Ez a festmény szinte összegzi a festő életének minden tragikumát. A horizont fölött, a háttérben egy éppen kitörni

¹⁵ S. NAGY Katalin, *Mi mindent köszönhetek Farkas Istvánnak?*, Arnolfini Szalon, 2014.08.01., online: <http://arnolfini.hu/arnolfini-szalon/snk-mi-mindent-koszonhetek-farkas-istvannak/>, utolsó letöltés dátuma: 2017.06.20.

¹⁶ A festő 1927-ben Wolfnerről Farkasra változtatta nevét, ez is lehet a családi hagyomány elhagyására való utalás.

¹⁷ *Farkas István festőművész frontnaplója*, ENIGMA, 8. évf. (2002), 28. sz., 155–179.

¹⁸ *Uo.*, 156. (1916.02.07., Üszkü)



FARKAS ISTVÁN: SZIRAKUZAI BOLOND
1930, tempera, fa, 80×99 cm,

Magyar Nemzeti Galéria–Szépművészeti Múzeum, Budapest

készülő vulkán füstölög, a bal oldalon lévő, magányosan álló ház előtt egy kutya fekszik, szemben vele a tenger fekete vize formálja meg a partvonalat. A kép közepteréből az előtérbe egy fehér út kanyarog, rajta egy jobb kezében botot tartó, bal kezét magasra emelő, vörös szakállas, kalapos férfi áll. A festménynek nincsenek felesleges gesztusai, eszköztára egyszerű: benne a nagy méretű, magára maradt ember Farkas kortársának, a 20. századi embernek a tragikumát hordozza. Ez a társadalom fegyvereket készít és embereket öl, saját létezését veszélyezteti. A sivatagi háttér a művészet archetipikus tájaként évszázados ikonográfiai előzményekkel bír: a keresztény ábrázolásokban a menekülés vagy a társadalomból való kivonulás környezeteként jelent meg. A magány és elhagyatottság helyszínének választotta El Kazovszkij is a sivatagot, e helyszínnel egyfajta viláértelmezést is megfogalmazva. Forgács Éva „foglatnak”, „világ-interpretációnak” gondolta ezt a teret, amelynek lakói kentaurók, szirének, párkák, balettosok és Kazovszkij kabalaállatai.¹⁹ Költészetében a *Homokozó a sivatagban* című ciklusa, míg festészetében *Sivatagi homokozó* című festménysorozata kötődik a leginkább ehhez a tematikához. A sivatagképek közös vonása – a kutya jelenlétén kívül – a hosszan kanyargó út. Ennek szimbolikája szintén messzire vezethet, azonban Kazovszkij esetében az állandó önazonosság-keresés megfelelőjének tekinthető. Nála az utak gyakran egy szilárd kompozicionális pont, egy meghatározható tárgy felé tartanak, vagy csupán eltűnnek a horizont vonalában. Az állandó keresés és az alkotófolyamat kettőséről így nyilatkozott: „a mű létrehozásának pillanata a teljes azonosság megtalálásának a rituális pillanata,

¹⁹ FORGÁCS ÉVA: *El Kazovszkij*, Új Művészet Könyvek 9, Bp., 1996, 10–11.

a mindenkori világ létrejöttének az újraélése...”²⁰ Farkas István életművében sem ez az egyetlen kanyargó utat ábrázoló kép: többek között a *Vihar után* című festményén is megjelenik, amely nála leginkább egy meghatározhatatlan „cél” felé tart. Az út az élettelen, üres sivatagban vezet a semmi felé, így funkciója is megkérdőjelezhetővé válik, ezzel azonban nagyobb jelentőséget kaphat annak elvont értelmezése. Ezért Farkas és El Kazovszkij tekintetében is érdekes megvizsgálni az utat úgy, mint az eltávolítás vagy eltávolodás kifejezőjét, amely a képterekben megjelenő egyéb magány- és elhagyatottság-szimbólumok sorába illeszkedik. A Farkas képein látható kanyargó utakat a keresés vonalainak szokás értelmezni, azonban El Kazovszkijnál „keresőbb” művészt nehezen találni: nála sokkal dominánsabb képi elem a kanyargó út. Erről úgy nyilatkozott, hogy többféleképpen olvasható, lehet akár csak lefolyó festék, de egy „folyamat” vagy „folyam” is, „amelyben élünk, amelyben mozgunk”.²¹ Ahogyan a vonalak a semmibe vezetnek, az út kapoccsá válik a néző-értelmező és a végtelen között. Ugyan nem tartotta magát vallásosnak, több interjújában is utalt arra, hogy az isteni könyörület jelentené számára a végső boldogságot: ha elszáll a lélek, és „van útja”, teljes szabadságot nyer a végtelenben, ahol „minden élet csodálatos”.²²



FARKAS ISTVÁN: VÉGZET (SÉTA A VÍZTORONYNÁL)
1934, tempera, fa, 100×80 cm,
Magyar Nemzeti Galéria–Szépművészeti Múzeum, Budapest

²⁰ FÖLDÉNYI F. László: „Valakire nézve mindig veszélyesek vagyunk” (részletek), *Élet és Irodalom* 14., 2003/20., = *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*, szerk. UHL Gabriella, Bp., Jaffa Kiadó, 2008, 101.

²¹ „Unalmas, ha mindig meg kell valósítani a képzeletet. El Kazovszkij képzőművésszel beszélget SZIKSZAI Károly (*Élet és Irodalom*, 1999.12.17.), = *Látáscsapda*, i.m., 139.

²² „Arra vágytam, hogy »normális« homoszexuális férfi legyek” Rádai Eszter interjúja, *Élet és Irodalom*, 2008. június 6.

Farkas *Végzet (Séta a víztoronynál)* című festményén egy világítótornytól induló út előterében jelenik meg ismét a *Szirakuzai bolond* főszereplője, a vörös szakállas ember. A visszatérő figura mellett a kép kontrasztossága is a *Szirakuzai bolondot* idézi. A tenger irányából érkező kék ruhás, fehér kesztyűs, kezében táskát tartó nő fehér arccal, tiszta tekintettel néz ki a nézőre, és a balján álló férfibe karol. A férfi tekintetét kalap árnyékolja, testtartása pedig furcsa, enyhén előre hajolt. A vörös szakállas alak jobbában egy sétapálcát tart. Farkas fontos kompozicionális elemnek tarthatta ezt a botot, ugyanis nem rendeltetésének megfelelően van szerepe a tárgynak, hanem átlós vonalával lehetőséget ad egy ökölbe szorított kéz ábrázolására. Ez az erővel formált kéz teljes mértékben ellentéte a nyugodtan pihenő női kéznek, amely fehér kesztyűjével határozott kiemelést kap. Ezzel a festménnyel kapcsolatban Dénes Zsófia jegyzett le egy párizsi anekdotát, amelynél André Salmon és Farkas István mellett jelen is volt. Eszerint Salmon megállt a festmény előtt, és megkérdezte Farkast: „*Ez megöli, mielőtt hazaérne?*”. Farkas Dénes Zsófiához fordult, elismerve, hogy valóban ez a jelenet mögöttes tartalma, az író pedig tudta, hogy Farkas az „*apját és anyját festette meg, mint annyiféle beállításban máskor is, de mindig azonos lényeggel*”.²³ Ez a történet is a lidérces, lelki szenvedést sugalló pár értelmezéséhez közelíti a nézőt. A festmény férfi-női viszonyt tárgyaló jellege későbbi ábrázolásokon is megjelenik Farkas életművében.

El Kazovszkij szerint a festmény nagyrészt a nézőből (és annak fantáziájából) áll, a festő megismerése pedig lényegtelen a képhez való eljutás szempontjából. E megnyilvánulásai alapján a Farkással való kapcsolódási pontot érdemes nem a biográfia tragikumá, hanem a festészet irányából feltárni. El Kazovszkij esetében azonban ez is többpólusú kérdés, ugyanis saját elmondása szerint őt kevésbé érdekelte a „*festői nyelv*”, inkább a „*képi nyelv*” elemei keltették fel a figyelmét, akár befogadóként, akár alkotóként állt egy kép előtt.²⁴ Mi vonzotta tehát Farkas István életművében? A színpadiasság érzete? Mely a kompozícióból, az éppen csak jelenlévő szereplőkből és az állandó kellékek használatából adódik, mint például a sétabot, a több művészettörténeti publikációban is hangsúlyosként értékelt kesztyű, az elrejtő kalap, a diszfunkcionális világítótorony és a szék.²⁵ A néhol élettelennek ható, lebegő emberek pedig a jelenetek álomszerűségét erősítik. Farkas szereplői arctalan, személytelen, szinte tárgyiasított, lélektelen alakok, akik társadalomkritikát és személyes érzelmeket jelképeznek.

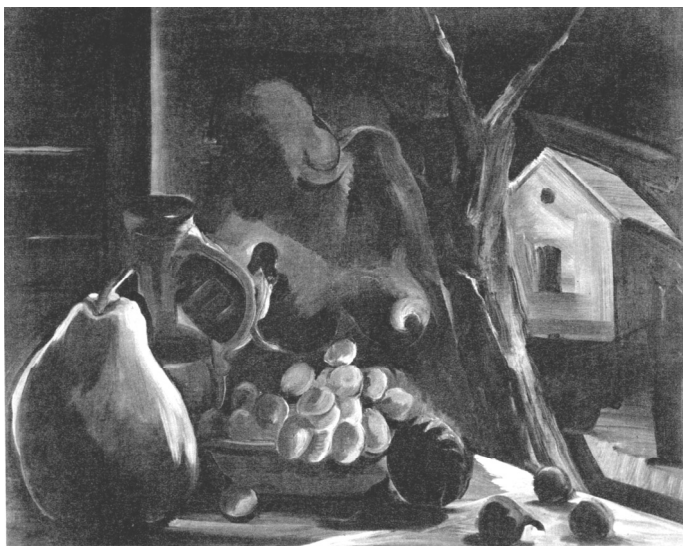
Azon kívül, hogy Farkas színpadias megjelenítése rokonítható El Kazovszkij egyenesen teátrálisnak nevezhető kifejezésmódjával, érdemes Kazovszkij saját képértelmezését is végiggondolni. Egész életművében – akár írásaiban, akár a panoptikumában, akár festészetében – kifejezni akart: a benne kavargó végletes fogalmak és érzelmek, a belső harcok végül mitikus figurák és tárgyiasított, elvonatkoztatott lények képében buktak ki a külvilágba. Ezzel kapcsolatban Forgács monográfiája rámutatott egy fontos pontra, mellyel kapcsolatban Ré-

²³ DÉNES, *i.m.*, 168.

²⁴ *Uo.*, 1:21 – 1:35

²⁵ Ilyen véleményt fogalmazott meg S. Nagy Katalin a kesztyűk ábrázolásával kapcsolatban. Ezek – az itt is felhasznált írásaiban – úgy jelennek meg, mint erőszakos, agresszív tárgyak. A képeket vizsgálva azonban úgy tűnik, nem a kesztyű rejti magában az agressziót, sokkal inkább az a kontextus, amelyben szerepel. A kesztyű egyetlen szerepe ugyanis az, hogy világító fehérségével felhívja a kézmozdulatra és az azzal szemben kontrasztot jelentő kezekre a figyelmet. – *Farkas István gyűjteményes kiállítása*, BTM, 2005.03.04-2005.05.09., kiáll. rend. és kat. szerk. S. NAGY Katalin – MATYASOVSKY Zs. Péter, 2005, 13., illetve S. NAGY Katalin, *Farkas István*, Arthis Alapítvány, 1994, 116.

nyi András is egyetértését fejezte ki: „Kazovszkij érthető, leolvasható képeket akar: utalásai világosak, szimbólumai nem rejtjelek.”²⁶ Erre egy 2004-es interjújában Kazovszkij utalt is azon csalódottság kapcsán, amelyet a saját és a néző képértelmező mechanizmusa közötti szakadék kapcsán érzékelt.²⁷ Pályája elején tárgyakként helyezett meztelen testeket asztalokra, polcokra, azonban a nézői beidegződésnek köszönhetően a kötözött testek nyomban sanyargatott testeknek tűntek, és olyan – morális indítékú, vagy egyenesen szociális előjelű – együttérzést váltottak ki nézőiből, melyre a művész, munkái elkészítésekor nem gondolt. A – szokványostól eltérő gondolkodásból adódó – félreértettség érzése azonban enyhült, amikor rátalált Farkassal való rokonságára: „Évekkel később láttam egy Farkas István-festményt: egy női akt-torzót mutat szemből, ami alig nagyobb, mint a gyümölcsöstál az előtérben, amelynek formáit is követi – s ez azt bizonyította számomra, hogy voltak más festők is, akik tudatosan hasonlóképpen látták a világot.”²⁸



FARKAS ISTVÁN: KOMPOZÍCIÓ
1941, olaj, fa, 78×100 cm, Kecskeméti Képtár, Kecskemét

Ez a festmény a *Kompozíció* címet viselő, 1941-es Farkas-festmény lehet, amelyet már akkor is Kecskeméten őriztek, amikor Kazovszkij láthatta azt. Farkas pályája utolsó időszakában egyfajta összegzésként is értelmezhető művet készített. A festmény előtérben egy asztal, rajta gazdagon megpakolt gyümölcsöstál és egy korsó látható. A középteret egy arc nélküli, kitekeredett testtartású akt uralja, a háttérben pedig ismét megjelenik a magányos fa és az egyedül álló ház képe. Ezzel a festménnyel és a közvetlenül El Kazovszkijtól származó gondolat alapján meghatározható a legkonkrétabb kapcsolódási pont, amely a művész és

²⁶ FORGÁCS, *i.m.*, 10.

²⁷ RÉNYI András, *A csendélet színpadai*, Színház, 2004. augusztus 12–13.

²⁸ *Uo.* 13.

Farkas között fellelhető. A tárgyiasítás Kazovszkij festészeti gyakorlatában központi motívummá vált, akár a kötözött húsokra, a megbéklyózott balett-táncosokra vagy a Vénusz-testekre gondolunk. Ennek egy vonulata az arctalanság (vagy fejnélküli testek) ábrázolása Kazovszkijnál. Azzal, hogy teremtményei ilyenformán torzókká válnak, teljesen elvesztik identitásukat, így lesz – többek között – az installáció (vagy díszlet) előtt fekvő fiatal férfitest a transzformáció alávetettje. A személy emlékmű és tárgy lett: a vágyé, a fétisé.²⁹ Margócsy István pedig így szövelt hozzá a dehumanizálás módjához: amikor El Kazovszkij testeket fest, akkor nem az „egyedi, pszichológiai megjelenítésre tör”, hanem a testek közötti viszonyt szeretné kifejezni.³⁰ Ezeket a gondolatokat érdemes úgy olvasni, hogy közben Farkas 1930-as évektől festett képeit nézzük. Néhány kivétellel minden kompozícióban több alak van. Ezek nem egyes személyek, nem körülhatárolható szereplők – ráadásul a modernizmusban egyre inkább meghatározó művészi eszközzé váló képcímek se konkretizálják a személyt –, nem cselekednek, csak bizonytalanul jelen vannak. Visszatérve a *Vörös asztal*, akár a *Vihar után* című ábrázolásra, úgy tűnik, az alakok csak azért vannak többen, hogy az egymáshoz való viszonyuk ábrázolhatóvá váljék. Itt a hátsó alakok nem szerves részei az előtér „eseményeinek”, és nem is egy díszlet jelentéktelen szereplői: elzárkóznak, háttal állnak, a társaságon kívül helyezkednek, azonban elkülönülésük csak az első, nagyobb léptékű alakokhoz képest lehetséges. Farkas bár – El Kazovszkijjal szemben – személyként ábrázolja őket, ezek mégsem perszónaként vannak jelen a képeken. Ha ilyen szempontból tekintünk a *Szirakuzai bolondra*, a tökéletes magány képletét látjuk. A festmény terét uraló férfialak mellett csak egy kutya van viszonyítási pontként, az ember teljes magányában csak egy háziállat a társa. Hasonló tudatos szerkesztés és viszony-komponálás jellemző Kazovszkijra is. Képeinek belső rendszerét – a néhol hangsúlyozottan megjelenő perspektíva mellett – egyértelműen a tárgyak (vagy bálványok) egymással való párbeszéde, illetve az azok közti különbség határozza meg. Építkezése egész életművén megfigyelhető, értelmezése pedig olyan nyilatkozataiban ragadható meg, amelyekben a vándorállat, az emberi fejek, a torzók, a balerinák, a mitológiai utalások jelentéseiről beszél.³¹ Amennyiben a kutya mindannyiszor a létezőt, a jelenlévőt jelképezi az objektív bálványok és az élettelen, tárgyiasított alakok mellett, úgy sejthető, hogy ebben a Kazovszkij alkotta világban az állat magányosan, passzívan tud létezni. Ahogyan a kutyának (léleknek) nem társa a tárgy vagy a tárgyiasított alak, úgy a *Szirakuzai bolond* vörös szakállas figurájának sem lehet valódi partnere a háziállat.

*

Ez a *farkasi* tökéletes magány valószínűleg szintén megragadható volt El Kazovszkij számára, aki többször utalt arra is, hogy Farkas István nem kapcsolódott semmilyen iskolához, semmilyen mozgalomhoz, nincs is kontextusa itthon, és ezért nincs megfelelően értékelve az életműve sem.³² Így Kazovszkij számára Farkas a művész szellemi-alkotói magányának megtes-

²⁹ FORGÁCS, *l.m.*, 24.

³⁰ MARGÓCSY István, „Az élő szobor mítosza. Töredékek”, = *El Kazovszkij – Sivatagi homokozó*, kiáll. kat., Műcsarnok, 1990.03.27. – 04.29., [4.]

³¹ Ilyen interjú például Bartis Attila és Dékei Krisztina beszélgetése is, amelyben szó esik a kutyáról, a fejekről és a torzókról is. – *Kutya és kötél. El Kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál* (A Céh, 1990. ápr., 4. sz.) = *Látáscsapda, i.m.*, 43.

³² KESERŰ Katalin beszélgetése *El Kazovszkijjal* (1991) = *Uo.*, 274.

tesítője is: „Nem véletlen, hogy ők [Farkas István és Román György] nem illeszkednek bele a helybéli iskolákba, értékrendszerekbe, hiszen mind a kettejük festészete rendkívül durva és tragikus. És ez a durvaság és tragikum közel áll hozzám. Noha más és más a festésmódjuk, de ez a festésmód náluk sem elsősorban az anyagról, hanem valamiféle türelmetlenségről szól. S ami még ennél is fontosabb: a világlátásuk.”³³ El Kazovszkij szintén Román Györggyel együtt említette Farkast a Keserű Katalinnal való beszélgetésekor: „... mert ők durva festők, nagyon durvák, nagyvonalúak, nagyszabásúak és mélyen tragikusak. Tehát nem fátyolos és nem is drámai a művészetük, hanem jó, olthatatlan tragikum van benne.”³⁴

Ebből a szempontból érdekes Kazovszkij fájdalomról való elképzelése: szerinte „az emberiség fő adottsága, hogy fájdalmat képes minél jobban okozni és minél többet átélni...”³⁵ Mi számára az igazi fájdalom? Az a legmélyebb érzés vagy állapot, amelynek csak a halál tud véget vetni.³⁶ Nagy valószínűséggel ezt a fájdalmat találhatta meg Farkas élete végének eseményeiben is.³⁷ Ez valamelyest utal arra a sajátos felfogásra, amellyel Kazovszkij a művészi biográfiához viszonyul. A korábban már említettek mellett – vagyis: hogyan fordul Kazovszkij más művészekhez és művészetükhöz³⁸ – további fontos szempont vele kapcsolatban, hogy ő maga milyen kapcsolatban áll saját életművével. A korábbi vita, miszerint művészete különálló kép-egzisztenciákból áll vagy egyetlen képregényként értelmezhető, rávilágíthat erre a kérdésre. El Kazovszkij több interjújában említette, hogy milyen szereppel ruházta fel a farkas-kutya-sakál vándorállatot: „Ez a jel általában önarckép. Aláírásként, címerként szerepel. Saját jelenlétem a képeken, hiszen ezek a képek képregények. Ezért is »olvashatók«.”³⁹ Valamint: „A másik oka a képeim képregénnyé válásának és annak, hogy saját alakmásom is megjelenik rajtuk, abból adódik, hogy »szerepelni« akartam magam is, ugyanúgy, ahogy részt veszek életem képregényeiben.”⁴⁰

³³ Emlékművekben gondolkozni. Beszélgetés El Kazovszkij képzőművésszel – Szikszai Károly interjúja (Élet és Irodalom, 1992. 03. 27.) = Uo., 110.

³⁴ KESERŰ Katalin beszélgetése El Kazovszkijjal (1991) = Uo., 275.

³⁵ El Kazovszkij trilógia (beszélgetőtárs Lajta Gábor festőművész) II. rész, 2001, rend. Éry-Kovács András, online: <https://www.youtube.com/watch?v=WSzw8WYHt4s>, utolsó letöltés dátuma: 2017. 06. 20., 4:09 – 4:17

³⁶ Uo., 5:42 – 6:09

³⁷ Farkas emberiségbe vetett hite teljesen szertefoszlott, reményvesztettsége miatt beletörődéssel viselte a sorsát: amikor kivételezett zsidó is volt, saját magának varrta fel öltönyére a sárga csillagot; amikor Pátzay Pál felajánlotta neki, hogy elbújtatja, nem élt a lehetőséggel. Az utolsó esélye az életre Herczeg Ferenc újságíró közvetítésével adódott, aki közben akart járni Horthynál Farkas ügyében, de az Auschwitzba induló vagonból a festő csak élete utolsó, végsőkéig elkeseredett levelezőlapját csúsztathatta ki. Élete utolsó döntéseként a megváltó halált választotta.

³⁸ „Soha nem érdekel az alkotó, mert a művet önmagában látom, és ahhoz viszonyulok; mögötte nincs semmi. De ha már van egy mögöttes, akkor az önmagában kell, hogy érdekeljen, talán még a múltól is függetlenül. Ha a kettő összejön, az meg óriási.” – KESERŰ Katalin beszélgetése El Kazovszkijjal (1991), = *Látáscsapda, i.m.*, 293.

³⁹ Kutya és kötél. El kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál (A Céh, 1990. ápr., 4. sz.) = Uo., 42.

⁴⁰ Uo., 43. – Egyéb olvasatok a vándorállatról: Lányi András szerint a kutya a „szubjektum helyzetét jelzi a képkompozícióban” (LÁNYI András, *El Kazovszkij: Én és a hatyúm*, Élet és Irodalom 49., 2006/5, = *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*, szerk. UHL Gabriella, Bp., Jaffa Kiadó, 2008, 189–190.), míg Forgács Éva a néző és a festő közötti kapocsként értelmezi azt. (FORGÁCS, *i.m.*, 6.)

Ez alapján, valamint a képek és performanszok szerkezete, szereplői miatt úgy látszik, a pillanatképek egyetlen történetté állnak össze, köztük az egyetlen kohéziót El Kazovszkij személye jelenti: mintha saját belső világát élné meg minden egyes ábrázolásban, a végtelenségig kísérletezve a lehetőségekkel. Szőke Annamária különösen nagy jelentőséget tulajdonított e kérdésben a képcímeknek is, egyúttal felhívta a figyelmet arra, hogy Kazovszkij nem is akarta önmagát elrejtteni, nem kívánta személyes sorsát elválasztani műveitől.⁴¹

Az szintén többször előkerül a Kazovszkij-irodalomban, hogy magánmitológiát alkotott, ezért a Farkas művészetéhez fűződő vonzalma sem feltétlenül a stiláris vagy témabeli hasonlóságokban keresendő, és nem is kell feltételeznünk olyan konkrétumokat, amelyekben Kazovszkij Farkas festészetére támaszkodott volna. Látszólag nem is állhatna messzebb egymástól Farkas stílusa és El Kazovszkij brutális kontúrozása, azonban a művészetük közötti nyilvánvaló különbségek – mint például a stílusban és a térszerkesztésben megnyilvánuló eltérések – ellenére a biográfiájuk, az írásos hagyatékuk és a festészetük alapján egyrészt rokonítható világuk, másrészt pedig az, ahogyan a saját pozíciójukat látják a társadalomban, és ahogyan mindezt a szubjektum-objektum viszonyában képi világgá komponálják. Ez a világ vagy hangulat pedig pontosan annyira összetett és egységes Farkasnál, mint El Kazovszkij-nál: helyszíneik, szereplőik, képelemeik mindig visszatérnek, állandó „vándorlásukkal” pedig egységes utalásrendszert, keretrendszert alkotnak. Kazovszkij vizuális érdeklődése izgalmas táptalajra lelt annak a Farkas Istvánnak az életművében, akinek monográfusai nyugtalanságát és megállótságát kiemelve sorsdrámát láttak művészetében.

⁴¹ Szőke Annamária, *El Kazovszkij – Pályakép, dokumentáció*, 1991, online: <http://dokumentumtar.c3.hu/index.php?l=hu&id=118&dok=palyakep&dokumentacio=1&dosszie=0&kiallitas=1>, utolsó letöltés dátuma: 2017.09.12.