

A túlélő árnyéka

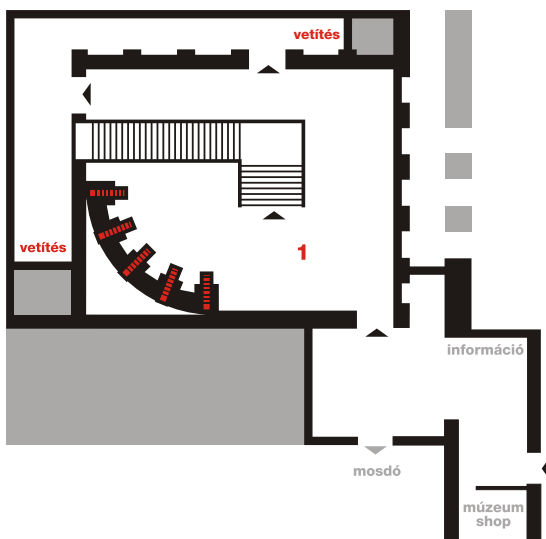
AZ EL KAZOVSZKIJ ÉLETMŰ

The Survivor's Shadow – The Life and Works of El Kazovsky



MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY



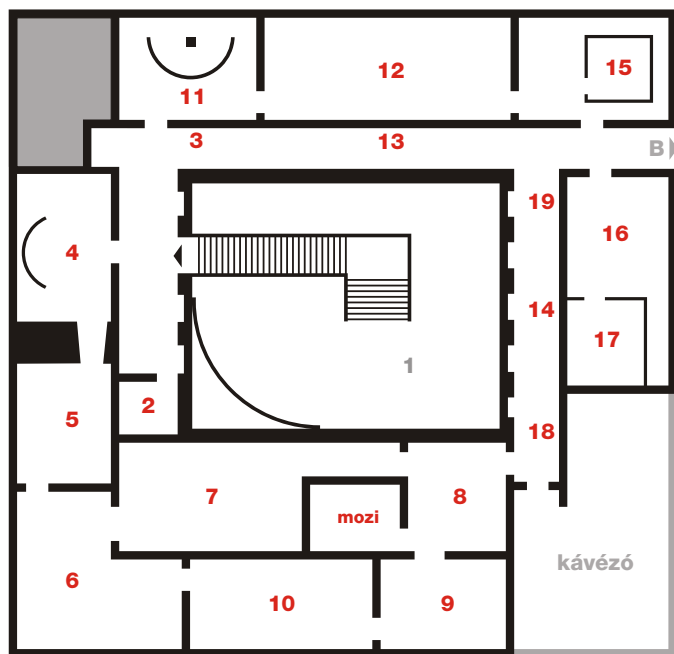


földszint

1 az ünnep csarnoka

emelet

- 2** az ősesemény
- 3** vetett árnyékok
- 4** a görög testek terme
- 5** pygmalion műterme
- 6** a nemek terme
- 7** fétisek
- 8** állatlélektan
- 9** a teatralitás dicsérete
- 10** az éles terek terme
- 11** képregény
- 12** a lüktetés terme
- 13** papírfríz
- 14** ikonosztáz
- 15** white cube
- 16** camp, punk, szubkultúra
- 17** az orosz hátsószoza
- 18** téli utazás
- 19** fohász



A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij·élet|mű

Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, A épület

2015. november 6. – 2016. február 14.

El Kazovszkij (1948–2008) a 20. századi magyar művészet egyik legkülönösebb és legjelentősebb életművét hagyta ránk. Mint a kiállítás alcímében szereplő | jel is mutatja, nem egyszerűen műalkotások hatalmas korpuszáról van szó, hanem egy sok szempontból rendhagyó, mégis példaadó élet egészéről, egy nyíltszívű, érzékeny, roppant bátor és könyörtelenül őszinte személyiségről is. A kiállítás címe arra utal, hogy fájdalmasan korai távozása hosszú árnyékot vetett. El Kazovszkij vitathatatlan magátólértődéssel, mégis talán túl korán lett részese az uralkodó kánonnak: még azelőtt bekerült a halhatatlanok panteonjába, mielőtt igazán szembenéztünk volna vele. Ez azt is jelenti, hogy saját generációján kívül alig ismerik. A ránk maradt hatalmas művészi hagyaték tehát nemcsak tudományos feldolgozásra, de mindenekelőtt friss újraelsajátításra vár. Kiállításunk ez utóbbi célt szolgálja: reméljük, hogy a megmutatkozó markáns hangsúlyok, karakteres állítások új érdeklődést, vitákat, szellemi pezsgést keltenek körülötte.

A kiállítás 19, sorszámozott és külön címekkel is ellátott tartalmi egységre tagolódik. A termek bejárásának nincs egyetlen útvonala, a labirintusszerű térben a térkép és a szöveges vezető utalásai segítenek tájékozódni.

El Kazovszkij rövid életrajza

- 1948 július 13-án született Leningrádban
- 1951–1964 a nyugat-szibériai Nyizsnyij Tagilban él nagyszüleinél
- 1964 nyáron Magyarországra költözik, édesanyjával Budapestén él
- 1964–1968 középiskolai tanulmányok a Radnóti Miklós Gimnáziumban
- 1968 kapcsolatba kerül a No. 1 csoporttal, többször állít ki velük
- 1970–1977 tanulmányok a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán, mesterei Kádár György és Kokas Ignác
- 1976 a Fiatal Művészek Stúdiójának tagja
- 1977 az első „Dzsán-panoptikum” performansz
- 1978–1982 a Főlépéldány-csoport tagja
- 1981-től rendszeres színházi munkák, díszlet- és jelmeztervek
- 1982 Smohay-díj
- 1980–1983 Derkovits-ösztöndíj
- 1989 Munkácsy Mihály-díj
- 2002 Kossuth-díj
- 2008 július 21-én hunyt el Budapesten

- 1975–2008 számtalan egyéni és csoportos kiállítás Magyarországon (a legjelentősebbek Budapesten, Székesfehérváron, Győrben, Kecskeméten és Szombathelyen) és külföldön (a legfontosabbak Amszterdamban, New Yorkban, Párizsban, Berlinben, Rómában és Szentpéterváron)



[1] Az Ünnepek csarnoka

avagy a *Dzsán-panoptikumok* (1977–2001)

Kiállításunk ünnepélyes-monumentális fogadótere El Kazovszkij hatalmas életművének plasztikai foglalata: annak jelzése, hogy a művész mindig is grandiózus léptékben szeretett gondolkodni. A dobozszerű zárt terek, a perspektivikus rácsok, az óriás lépcsők, a félköríves árkádsorok és loggiák visszatérő motívumai képeinek, amelyekből egy válogatást is bemutatunk.

A földszinti installáció egyetlen tartalmi egységet alkot. Tárgya az El Kazovszkij életművén vörös fonálként végighúzódnó látványos performanszok, az egységes szerkezetű és szimbolikájú *Dzsán-panoptikumok* sorozata. Az emblematicussá vált előadásokat egy fölkavaró szerelmi találkozás → [2] hívta életre: nem ok nélkül nevezte monográfüsa, Forgács Éva „szerelmes levélnek a performansz műfajában”. El Kazovszkij maga a karácsonyhoz hasonlatos szertartásos ünnepnek tekintette: 1977 és 2001 között – kisebb szünetekkel – csaknem minden évben sort kerített egy-egy előadásra, az említett „esemény” megünneplésére.

A helyszínekre egy-egy kiállításhoz kapcsolódóan vagy meghívás alapján talált rá; a tér berendezése és a szereplők száma, amely 4 és 22 között változott, a konkrét tér adottságaihoz alkalmazkodott.

Az amatőr szereplőket felvonultató bemutatókon maga is rendre színre lépett és jellegzetes tigrismaszkos jelmezében játékmesterként irányította a szertartást. Résztevőnek leggyakrabban közeli barátait, ismerőseit, később az ő gyerekeiket kérte fel. Néhányuk hosszú éveken át hűséges társa maradt. Később az is előfordult, hogy az amatőr közreműködőket – kizárólag külsejük alapján – afféle casting során válogatta ki. A bemutatók előtt mindenkit személyesen öltöztetett fel és instruált. Összpróbákra szinte sohasem került sor.

Az előadások pontos forgatókönyv és koreográfia szerint zajlottak, de soha nem ismétlődtek mechanikusan. Évről évre ugyanazon szövegrészeket hangzottak el Paul Claudel, Diogenész Laertiosz és más szerzők tollából, és szinte mindig romantikus nagyzenekari művek (Csajkovszkij, Mahler, Berlioz stb.) szolgálták zenei aláfestésként. A szertartás menetét, „kötelező” lépéseit és szellemi üzenetét El Kazovszkij a kezdet kezdetén írásban rögzítette és publikálta; ehhez a sorozat végéig következetesen híj maradt.

A performanszokat kezdetől fogva jelentős érdeklődés kísérte: kezdetben a korabeli nem-hivatalos, (fél)underground kortárs művészeti szcéna néhány száz fős törzsközönsége és a kiterjedt baráti kör töltötte meg a termeket. A nyolcvanas évek második felétől a látogatók köre folyamatosan bővült, a politikai rendszerváltás után pedig a legszélesebb nyilvánosságot, a televíziót is elérte. A performanszokat jelentős, többnyire támogató kritikai visszhang kísérte.

„A Dzsán-panoptikum egy általam alapított ünnep volt, ünnepi játék, egy konkrét esemény emlékére és rituális megünneplésére. Olyan, mint az isteneknek szóló áldozatbemutató, mint a karácsony megünneplése, amit 1977-től minden évben újra megrendeztem.”

„A dzsán ősi perzsa szó, eredeti jelentése »lélek«, de a későbbiekben inkább a »kedves«-t jelentette: a mai török nyelv fiú- és lánynevként is ismeri. A panoptikum állóképeiben [...] nem meghatározott személyeket mutatok be, hanem élő embereket, akik bizonyos kulturális sémákat testesítenek meg. A cím két szava együttesen azt az embert is jelenti, akire mint a »kedvesre« gondolhatunk.”

„A panoptikum: »játék az eltárgyasításról«. Bálvány születik, amely lelket kaphat, majd lassan elkopik, elroncsolódik, hogy azután emlékművet állítsanak neki, amely egy új bálvány. Lényegében Pygmalion és Galatea története elevenedik meg. Lejátszódhat a fordított folyamat is, amikor élőt emelnek posztamensre. Mindig van egy »báb« és van egy Pygmalion – én játszom Pygmaliont.”

A fogadótérben megépített színpad az 1995. március 14-én a budapesti Műcsarnok nagy apszisában rendezett *Dzsán-panoptikum XXXV. avagy Arkeszilaosz álma XV.* című performansz díszletének pontos rekonstrukciója.

„...a színházban eleve egy iszonyú intenzitást érzek, ami az élő ember hús-vér jelenlétéből fakad.”

„Hátul a színpad mögött folyik az igazi színház. Nem a színpadon történik meg az az örület, hogy anyaggá lesz az ember, hanem a próbákban, a büfében, a folyosókon, az öltözőkben, a színészelőletekben.”

„Nem is volt a szereplőknek könnyű elviselni, hogy közszemlére kitett pusztá testekként kellett megjelenniük. Volt, akit ez úgy megviselt, hogy utána két évig nem is köszönt. ...bár mindent részletesen elmondtam, nem tudták, hogy mire vállalkoznak. Hogy mások hogyan fogják őket nézni, és közben nem tudnak majd kitérni a tekintetek elől, de visszaneézniük sem lehet, még a szemükkal sem védekezhettek. A magatehetetlenség volt itt a döntő... mert hát egy szobor nem kommunikál, egyszerűen csak szép.”

„Az ünnep, mivel rituális és szakrális, soha nem csak kellemes, és pláne nem megnyugtató. A patetikusban mindig van valami a tragikusból, már csak az eltúlzottsága, az intenzitása miatt is.”

A fogadóteremben állítottuk fel azt a csaknem öt méter magas „vándorállat”-ot, amelyet – El Kazovszkij tervei alapján – Alföldi Róbert igazgató készítettett el és állíttatott fel a művész halála után, 2008 szeptemberében a Nemzeti Színház fogadócsarnokában.

Az árkád alatti folyosón a *Dzsán-panoptikumok* dokumentálható előadásairól közlünk összeállítást.

A vetítőben Éry-Kovács András *El Kazovszkij-trilógia* című filmjének középső darabját, a Merlin Színházban 2001. február 12-én előadott *Dzsán-panoptikum XXXVI. avagy Arkeszilaosz álma XV.* című performansz 30 perces televíziós felvételét láthatják.



Dzsán-panoptikum, avagy játék az eltárgyasításról

Leltár

5-6 „tárgy”-szereplő (rövid válogatás az európai kultúra nőideáljaiból):

1. A csomag, Csipkerózsika
2. Galatea, a legoptimistább mítosz
- 3/a Coppélia, a táncoló bábu
- 3/b A múzsa
4. Az emlékmű
5. Az odaliszk, a keleti nő

+ 2 emberszereplő: egy felolvasó (emlékező, reflektáló, rendszerező stb.) „én” és egy cselekvő (a fétiseket összeállító, illetve szétszedő) „én”

A játék vázlatos sorrendje

I. A fétisek felépítése és feldíszítése. A kulturális normarend szerepe által diktált ideáloknak, a második természet szükségleteinek kiépítése a kiállított objektumokban. Bálványteremtés.

II. 2-3 perces állókép. A tulajdonképpeni panoptikum, a tárgybemutató. Az ember által elsajátított és eltárgyasított ideál mint manifesztálódott látvány. Az ünnep.

III. A tárggyal való kapcsolatteremtés kísérletei és kudarcai. Mivel a tárgy mint olyan megközelíthetetlen (az abszolút passzivitás elérhetetlenné teszi), a bálvány csak szétszedhető, megsemmisíthető: gyakorlatilag elsajátíthatatlan.

IV. A leltár elkészítése – elméleti elsajátítás. A kellékek eltakarítása a megfelelően számozott dobozokba (gyűjtemény). A mindenkori rombolás és eltakarítás után a bálványépítés újakezdődik.

Részlet El Kazovszkij *Néhány motívum a játékhoz* című írásából.

Mozgó Világ, 1978. október

[2] Az „ősesemény”

El Kazovszkij életében kivételes szerepet kapott egy rövid szerelmi kapcsolat, amely a nem egészen húszéves, nála hét évvel fiatalabb török származású fiatalemberhez, Can Togay Jánoshoz fűzte. Találkozásuk szimbolikus időpontját, noha a kapcsolat napokon belül megszűnt, El Kazovszkij utóbb úgyszólván egy új, saját időszámítás kiindulópontjává, egyfajta „őseseménnyé” fetisizálta: nem túlzás azt állítani, hogy a monumentális, tragikus életmű a boldogság e kivételes csúcspillanatának emléke jegyében született.

1975. I. 15.

„Ezt az eseményt sokszor megünneplem, ahogy évről évre karácsonykor Jézus születését szokták ünnepelni. Mert csodálatos, paradicsomi élmény volt: a végtelenül nehezen elérhető boldogság, amit annyira vártam mindig, és már le is mondtam róla. [...] És minden olyan volt, ahogy elképzeltem, ahogyan a fantáziáimban átéltem... A történet lehetetlen, de lélekben mégis átélem a kölcsönös szerelmet, amikor mindent megkapok, ami ebből a fiatal, gyöngéd női tudatból árad, a teljes befogadást... Egy ilyen arcot megérinteni már akkor is mennyországgá, ha egyébként nem történik semmi. [...] Teljesen mindegy, hogy a valóságban vagy csak a lélekben játszódnak le a történetek, és nem kell valóságosan, fizikailag is gyakorolnom a másik feletti uralmat, ha lélekben megélem, hogy ő maga totálisan nekem áldozza az életét, hogy számomra van, és számomra született... Az a Paradicsom, az igazi boldogság.”

„Nem tompa síkság ez, hanem az abszolút élet, pillanatcsúcs.”

Művészetét ettől kezdve a veleszületett hiány, a csillapíthatatlan vágy és az elérhetetlennel való szembenézés kényszere élte. Műveiben mást sem csinált, mint folyton megnevezte, megjelölte és azonosította önmagát és a Másikat, rendre elbeszélte, újramondta és a végtelenségig ismételte közös történetüket. Akármilyen szenvedésből eredt is olthatatlan alkotóvágya, El Kazovszkij művész volt, aki nemcsak elszenved, de *értelmezi* is a fájdalmat. Az önsajnálát, a melankólia narcisztikus csapdájából a megismerésen és megértésen át szabadul: nem sorvad el a terméketlen sebnyalogatásban, hanem a megismerés révén új elevenségre lel. A hiány nem szűnik meg, de a kín enyhül: a túlélőt az elvesztett még nemlétében is gazdagítja.

Kiállításunknak ebben a kis termében e kapcsolat tárgyyszerű dokumentumait állítjuk ki, közöttük El Kazovszkij 1973-ban főiskolásként festett portréját és videofelvételről Can Togay mai visszaemlékezését az egykori találkozásra. Nem titkolt célunk az, hogy az egykori életesemények banalitását a köréje épített művészi mítosz kozmikus dimenzióival szembesítsük.

[3] Vetett árnyékok

[Sors bona, nihil aliud]



Sors bona, nihil aliud (Fekete Artemisz), 2001
Vászon, olaj. Magántulajdon

Vad, kísértetiesen sötétlő tájban magasodik középen a fekete Artemisz, a szűz, de fiús istennő karcsú alakja: magas posztamensén állva megközelíthetetlenül uralja a színt. Lábánál megannyi, felé ágaskodó vadállat kuporog sóvárogva: a vadászat istennője szépsége erejével ejti el áldozatait. Mint eleven test, fétistárgy, szép szobor és emlékmű egyaránt távolságot tart a világtól – megközelíthetlensége éppoly kozmikus, mint körötte a Nap, a Hold, a csillagok, a természet körforgása, az idő.

Az egész jelenést a hosszú, agresszív vetett árnyékok teszik kísértetiessé. El Kazovszkijt a fénnel való festői játék sosem érdekelte – de az árnyék

motívumához ragaszkodott. Pontosan értette a festészet metafizikáját: minden kép eleve árnykép, az élet pótléka, a hiány jele.

[A vetett árnyék legendája, avagy a képalkotás születése a szerelem szelleméből]

El Kazovszkij képalkotásának jellegzetes és mély értelmű motívumai a vetett árnyékok. Azzal, hogy minden égig érő fa, pózna és idolum lábától éles szögben, kontúrosan rajzolódik a kietlen holdbéli tájak talajára, hideglelős realitást kölcsönöz a dolgoknak. El Kazovszkijt nem foglalkoztatta a fény festői játéka; csak a hosszan elnyúló, fekete, erőszakos árnyék motívumához ragaszkodott, mert pontosan értette a festészet metafizikáját: minden kép *eleve* árnykép, amelynek – bár arra szolgál, hogy az ábrázolt jelenlétének valamilyen illúzióját idézze fel – valójában mindig a hiányzóval, a pillanat mulandóságával és emlékezetével, végső soron a teljes elmúlással van dolga.

A régi antik történet sugallata szerint a képek művészetét az emlékezés szükséglete hívta életre: a sziküóni fazekas, Butadész leánya, amikor tudomást szerez arról, hogy kedvesének másnap el kell hagynia, lámpafénynél körberajzolja arcának árnyékát a falon. A rajz arra szolgál, hogy megörökítse a mámoros pillanatot, amikor a Másik *még jelen volt* – hogy emlékként őrizze akkor is, amikor már távol lesz. A rajz gyors művészete a múltó pillanatból sarjad és az otthagyt *fájdalma* hívja életre.

A képmás a Másik képe: rajzolása, szemlélése, a fölötte való meditáció, a vele való dialógus folytatása – a hiány terében. Az árnykép az Ő távollétét teszi jelenvalóvá – és azzal, hogy a helyére lép, arra kényszeríti, hogy nyíltan szembenézzen valós helyzetével.

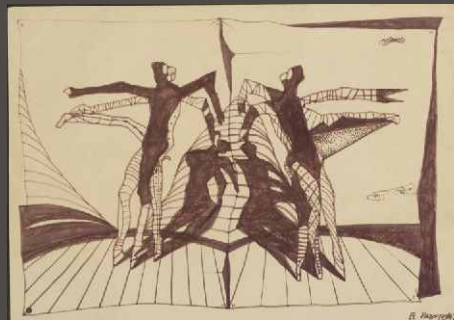
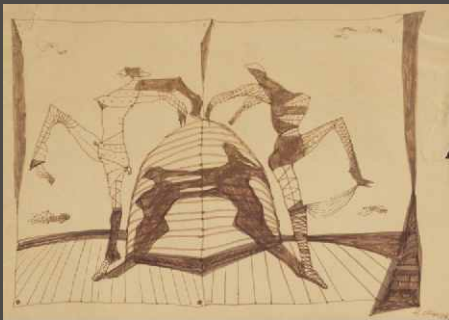
„Nyomhagyás, csakis ez érdekel. A művészetben is, nem akarok berendezkedni, csak nyomot hagyni. Ideiglenes lét ideiglenes nyoma – ez az emberi maximumom.”

„...közben a vágy tökéletes kínzókamráát épít fel magának az emlékezetben.”

Az egyszer volt pillanat nosztalgikus ereje, a dolgok jelenléte iránti hallucinatív sóvárgás kapcsolja El Kazovszkijt Giorgio de Chirico, Max Ernst és a francia szürrealisták hagyományához, az egyetlen művészettörténeti irányzathoz, amely valós hatással volt képi világára. Ezek a festők ismerték fel leginkább, hogy minél élesebben válik le az árnyék a testről – amelynek vetülete –, annál erőteljesebbé teszi jelenvalóságát. Ezért a legbizarrabb szürreális kreatúrák ábrázolásánál is előszeretettel alkalmazták – ezzel fokozván a megjelenítés mágikus szugesztivitását. Bár El Kazovszkij kezdetben testhibridek összeállításával is kísérletezett, a szürrealista eszköztárból leginkább a vetett árnyék lett képi világának tartós motívuma.



Venus-leső, 2001 Papír, toll. Hunya Gábor gyűjteménye



Pas de deux IV,
1978
Papír, filctoll
Nagy-Baló Imre
gyűjteménye

[4] A görög testek terme

El Kazovszkij nyilvános interjúiban is gyakran mesélt arról, hogy már leningrádi kisgyerekként milyen érzéki gyönyörűséggel töltötték el az Ermitázs földszintjén kiállított antik görög szobrok, illetve római másolataik. Művészettörténész édesanyját a múzeumba kísérgetve rendszeresen volt alkalma – mondhatni testközelből – látni és megcsodálni őket, továbbá tanulmányozni a görög vázagyűjteményt, amelynek figuratív díszítéseiből igen korán megismerte a görög mitológia legfontosabb elbeszéléseit. Ez a korai *imprinting* egy életre az archaikus és kora klasszikus görög plasztika rajongójává tette – olyannyira, hogy később művészete számos alapvető motívumát (a torzót, a párkákat, a sziréneket stb.) is innen kölcsönözte.

El Kazovszkijt tehát kezdettől fogva nem a szobrászat művészete mint olyan, inkább a szép testek erotikus töltése foglalkoztatta.

„Nagyon intenzív a viszonyom a szoborral mint tárggyal. Minden szobrot, ami tetszik, megfogdosnék. [...] Amióta az eszemet tudom, szerelmes vagyok a görög szobrokba [...] még most is addig ólálkodom körülöttük, amíg össze nem tapogathatom őket. [...] A görög márványnak egészen különleges a tapintása... a szobrászatát végtelenül erotikus tapasztalat.”

Ennek az ideálnak felel meg az az élő testről készült fehér gipszöntvény is, amelyet az évfolyamtárs, Bakos Ildikó szobrászművész készített és ajándékozott a művésznek 1988–1989 körül, s amelyet El Kazovszkij közel húsz éven át őrzött lakásában, továbbá az a fényképsorozat is, amelyet a művész az 1970-es évek második felében készített egy eltakart arcú meztelen férfigmodellről. Mindkét tárgy a szép férfitest fétisszerű csodálatának bizonyítéka.

„Egy lábszár, egy kar, egy mellkas, a csípő, a nyak, a nyakhajlat, a váll, az valami hihetetlen élmény önmagában is.”

Ezért nevezzük ezt a termet „A görög testek termének”.

[5] Pygmalion műterme

Ovidius kétezer éve született mitológiai meséje szerint a küprosi király maga faragja meg azt a gyönyörű szobortestet, amelybe beleszeret, s amely Aphrodité kegyelméből Galateaként életre kel és társává lesz. Pygmalion és Galatea „története” régóta termékeny metaforikus keretet kínál a képzőművészeknek, amennyiben egy évezredes „szerelmi háromszöget”, a művész, a modell és a mű komplex viszonyrendszerét járja körül. A valódi és az utáncát, az eleven és a

mesterséges, a mulandó és a maradandó – általában: az „élet” és a „művészet” – egymáshoz való viszonya és hierarchiái a nyugati művészeti hagyomány „örök” (de legalábbis sok ezer éves) kérdésének számít. Ovidius klasszikus megfogalmazása szerint a szerelmes ölelés kegyelmi állapotában, eksztatikus csúcspillanatában megszűnik minden távolság és különbség művész, mű és modell között.



Dzsán-panoptikum X., 1979, Szeged, JATE Klub

El Kazovszkijt művészként egészen különös viszony fűzte az élő emberi test jelenlétéhez. „Mindig is fontos volt számomra a figurák beállítása, a modellekkel való kapcsolat. A beállítások önmagukban annyira furcsák és élesek voltak, hogy szinte már nem is kellett leképezni ezeket. Ez a *Dzsán-panoptikum* → [1] színrevitelének egyik előzménye volt.”

*„Aki egyedül dolgozik egy műteremben, annak egészen különös élmény, ha egyszerre csak ecset helyett emberrel lehet festenie.
A színházban úgy lehet emberekkel dolgozni, ahogyan én ecsettel dolgozom.”*

El Kazovszkij, aki a rituális játék során rendre tragikusan kifordítja a happy enddel végződő mesét (nem a holt anyagból varázsol élő, hanem az élő szépséget merevíti fétis- vagy emléktárggyá és okozza ezzel pusztulását), festészetét is e gondolatnak vetette alá. Ami az ő „műtermében”, vásznain és grafikáin történik, az nem érzéki-festői megjelenítése a szép,

eleven testnek és a beteljesedett szerelemnek, ellenkezőleg: reflexió, a távollét megjelölése, kétdimenziós elvonatkoztatás, jelképzés, merő emlékeztetés. Ezért válnak a „görög testek” → [4] ezeken a képeken lapos sziluettekké, asztalokra, posztamensekre állított tárgy-töredékekké, a vizslató-őrző „vándorállatok” → [8] és a test nélkül „elveszett fejek” képzeletének csecsebecséivé. „A torzók [...] nem emberi élőlények, hanem objektív tárgyak, bálványok [...] a lelkes lény, a szegény »állat« által emelt idolk” – olvassuk egyik interjújában.

A gyönyörteli együttlét „csúcspillanata” → [2] helyett az objektív helyzetét, a távolságot felmérő alkotó kétségbeesése az, ami itt megfogalmazódik. Hogy milyen – antik, keresztény vagy más mitológiából származó – elnevezést kap, az jóformán mellékes kérdés másodlagosságához, pótlék mivoltához képest.

De Pygmalion műterme színház is: Galatea megmutatkozásának, jelenlétének és elmúlásának eseményszerűsége, időbelisége is hozzátartozik.

„A görög kultúra hihetetlen erősen fókuszál az élet pillanatnyiságára, s emiatt a szépség fantasztikus, jelenésszerű jelenlétére is, aláaknázott voltára, végességére. És ezzel együtt az ember sorsszerű kiszolgáltatottságára [...] egész mitológiájára rányomja bélyegét ez a sorsszerű gyorsaság.”

[6] A nemek terme

Közismert, hogy El Kazovszkij – mai szóhasználatnál szólva – transznemű volt: már igen fiatalon meghasonlott azzal a ténnyel, hogy biológiailag nőnek született. Már mint kislány is szívesen pózolt katonatisztként: inkább hagyományos, domináns férfiszerepekben érezte jól magát és ebből idővel határozott maszkulin identitást fejlesztett ki. Húszas éveitől kezdve ezért is változtatta nőies orosz nevét férfias hangzásúra – viselkedésében, öltözködésében egyaránt elviselhetetlennek érezte a tipikusan „női” (illetve annak tekintett) minták követését. (A kiállítás egy másik szekciójában külön is kitérünk az orosz kultúra hatására → [17], amelyben különösen erőteljesen érvényesültek a „19. századi stilizált férfitudat” azon kliséi, amelynek ígézetében El Kazovszkij nevelkedett.)

„Az esetem eléggé különleges, sok szempontból arra épül az életem, amivel együtt születtem, arra a tényre, hogy transzszexuális vagyok. [...] A magát nőnek érző transzszexuális tökéletesen látható, sőt feltűnő, mert a mi kultúránkban a »nőség« mindig megmutatja magát. [...] Az én helyzetem más, mert egy számomra furcsa női testben élő férfi vagyok, s hogy a dolog még bonyolultabb legyen, olyan homoszexuális férfiember vagyok, aki számára a vonzerőt a nagyon lányos, fiatal fiúk jelentik, akiket én tulajdonképpen nőnek látok, és mint nőket szeretem őket.”

A művész nem csak művészetének áttételes módján vetett számot ezzel a sorsproblémával – szokatlan egyenességgel nyilatkozott róla nyilvánosan is. Ugyanakkor szigorúan megkövetelte környezetétől, hogy tartsák tiszteletben identitását és kezeljék akként, ahogy ő büszke és önérzetes lényként tekintett magára. Ez a terem tehát nemcsak a szexus és a gender tematika miatt, hanem El Kazovszkijnak a társadalmi kényszerekkel és előítéletekkel való elszánt szembefordulása miatt is kapta „A nemek terme” elnevezést.

Az ember szexuális viselkedésének normáit kultúránkban évezredek óta a hímnem és nőnem természetétől adottnak tekintett bináris kódja határozza meg. Bár a nyugati modernitás sokat oldott rajta, a közfelfogás ma is úgy tartja, hogy az ember vagy férfinak, vagy nőnek születik – biológiai meghatározottságából pedig magától értődően következik, hogy saját neme történetileg kialakult társadalmi szerepeit kell elsajátítania, a férfiasság és nőiesség készen talált mintáihoz kell alkalmazkodnia. Ezért a transzneműség ma is szinte értelmezhetetlen állapot a többség számára.

El Kazovszkij művészetének egyik meghatározó mozzanata a bátor szembenézés a vagy-vagy e kényszerítő parancsolatával. Egyértelműen foglalja össze a probléma lényegét egy itt kiállított, 2003-ból való műve, amelynek közepén egy monstruózus kétfejű vándorállat magasodik: fejei ellentétes irányba néznek, testére a szimmetrikus VÁGY-VÁGY felirat rajzolódik, miközben a lábai előtt jobbra és balra megnyíló utak a sivatag végtelenül távoli horizontján mégis találkoznak.

A különféle irányuló vágyak közössége fölülírja a nemi különbségek kényszeres vagy-vagy-át.



Vágy-vágy, 2003. Papír, olaj
Kozák Gábor és Stomp Sára gyűjteménye

„Nagyon hozzám tartozik az ambivalens, az Egész értelmében is. Ez is benne van valahogy a képeimben, csak nem egyszerű vagy-vagyként... az egyik oldal is egy vagy-vágy, a másik oldal is egy vagy-vágy, a kettő egymással is szemben áll és ez tovább sokszorosítható – ez maga a végtelen. Egy világ, amelynek részei folyamatosan ellentétben állva bonthatók befelé és kifelé.”

El Kazovszkijt művészként már a hetvenes években, főiskolás éveitől kezdve intenzíven foglalkoztatta a nemi identitás kérdése. A „nőies” és „férfias” karakterek kezdetben inkább stilizáltan „kacér” életképek, mitológiai tárgyú, sokszor ironikus párviadalok elrajzolt szereplőiként, gyakran különféle bizzar keverékformákban jelentek meg. Korai munkáin jól kimutatható a klasszikus nyugati szürrealisták bizzar test-fantazmagóriáinak hatása → [3]. Gyakoriak a csonkolt, gépies vagy bábuként rángatott, kitámasztott vagy üres hüvelyként színre vitt – hol a nőiesség vizuális azonosítóival (kalapokkal, magas sarkú cipőkkel, „kecses” pózokkal), hol „férfias” jegyekkel felruházott, harciasan ágáló – groteszk testek.

Mintha a testeket „megjelölő” nemi jegyek – mind a szó biológiai (sex), mind társadalmi (gender) értelmében – eleve groteszkké és komikussá tennék a testet: mintha El Kazovszkij → [4, 5] a szépség minőségét kizárólag az androgün (kétnemű, azaz eldöntetlen nemű) emberi testeknek akarná fenntartani. Innen nézve érthető meg igazán az a leginkább bakfisokra jellemző rajongás, amellyel az androgün rock sztár David Bowie-t és Sid Vicioust követte. → [16] A billegő libikókák, „részhajló” mérlegek, a dinamikus egyensúlyozás motívumai, a változatos iker-figurációk, megsokszorozások és általában a motívumok sokarcúsága, a szakadatlan játék a szembe- és hátat fordításokkal, mind a mereven kétpólusú világ, a vagy-vágy represszív szimmetriáját tudatosítja és kezdi ki – a sem-sem, vagy inkább a mozgékony is-is jegyében. A statikus pozíciók

elfoglalása helyett transzfiguráció, metamorfózis, →[12] intenzív lüktetés – ez az élet, a teremtés eleven mozgástörvénye.

„A szerelmi élet a fontos [...] a szexualitásról inkább csak tanulmányaim vannak. Nem tudom, mit jelentenek az elsődleges meg a másodlagos nemi jegyek – de azt tudom, mit jelent a vágy. Úgy tudom, hogy ránézek akár egy fényképre, és már tudom. Tudom, hogy itt mi mozgat. Megjelenik előttem egy megfelelő arc, egy felsőtest vagy láb, és tudom, hogy ezt akarom. Ez meghatározott érzés, amely összefogható ideálképekben, mert ismétlődik. Fölismerhető egy-egy vonal formájában, egy-egy mozdulatban vagy mondatban.”

El Kazovszkij bátran és következetesen „állított élére” egy nagyon valóságos emberi problémát, amelyet a társadalom többsége szívesebben intézne el magától értődő „természetességként”, holott nem az. Ez az ellentmondásokat kiélező, egyszersmind összesűrítő, tragikusan elmélyítő szemlélet mutatkozik meg abban is, hogy El Kazovszkij művészetének számos vizuális és tematikus eleme (önuralom és a Másik uralása → [11], sebzettség és erőszak, szenvedés és gyönyör, lekötözés és játék, szerepcserék, teatralitás → [9], fetisizmus → [7] stb.) feltűnő rokonságban van a ma összefoglalóan *BDSM*-nek (*Bondage & discipline / Domination & submission / Sadism & masochism*) nevezett szexuális szerepjáték lényegjegyeivel.

„...szadista típusú lény vagyok”.

A szado-mazochista örömszerzés lényege, hogy a felek szabadon elosztják egymás között az „úr” (dom, domina) és a „szolga” (sub) szerepeit, illetve meg is cserélhetik: az előbbi okozza, míg az utóbbi elszenvedi a többnyire szimbolikus erőszakot, s ebben a voltaképp színházszerű, stilizált szerepjátékokban okoznak egymásnak ellentétes jellegű, mégis kölcsönös szexuális kielégülést. El Kazovszkij a *BDSM* játékos szerepeiben, amelyek fontos vonása, hogy biológiai



nemtől függetlenül játszhatók el, önmaga belső meghasonlásának mintázataira, például a domináns, sóvár ragadozó és a nyomorúságos, magatehetetlenül szenvedő zsákmány → [8] nyughatatlan személyazonosságára ismerhetett rá. Az „eksztatikus szadomazo” (El Kazovszkij saját kifejezése), amely képein, installációiban és a *Dzsán-panoptikumok*ban is az önsebző, önmagát lefejező/kasztráló torzók tragikusan szép alakjaiban ölt testet, egyszemélyes játék, amelyben El Kazovszkij – messze túl saját sorsán – az ember tragikus antropológiájának lényegi vonását pillantotta meg.

„Én az emberi helyzeteket mindig nagyon éleseknek látom, és annak akarom láttatni őket. A homály zavar és untat. A homály is reménytelen, de nem tragikus.”

Órangyalok III., 1990. Váscsón, olaj. Dr. Nagy Miklós gyűjteménye

El Kazovszkij 2004-ben alkotta meg élete talán legszemélyesebb, életrajzi jellegű művét, a *Testi mesék* című digitális fotómontázs-sorozatát. Ezen saját mitológiájának szinte minden eleme, baráti és szerelmi kapcsolatai, helyszínei, motívumai felvillannak és összegződnek. A kilenc darabból álló, először a Bartók 32 Galériában kiállított és kétféle méretben kinyomtatott anyagból utóbb négy komplett, datált, szignált, illetve részben átfestett, egyedi szövegfeliratokkal és ajánlásokkal fölülírt sorozat készült.

[7] Fétisek

El Kazovszkij viszonyát a neki fontos dolgokhoz (emberekhez, tárgyakhoz, művészekhez vagy művekhez) sajátos fetisiszta tárgyfüggőség jellemezte. Egy-egy arc, márványszobor, film, zene-mű vagy szöveghely annyira meg tudta ígézni, hogy évtizedeken át nem tárgított tőle, rendre visszatért hozzá, rajongva élte át újra és újra. (Másfelől egy-egy számára taszító szó vagy kép heves pánikreakciót, fóbiát volt képes kiváltani belőle.) Szenvedélyesen kereste, gyűjtögette, építette és ünnepelte bálványait: végül is ebben találta meg alkotómunkájának egyik legfontosabb témáját is.

A látható, tapintható fétistárgy voltaképpen pótlék: helyettesíti azt, aki vagy ami hozzáférhetetlen, mert végtelen, transzcendens, isteni. Ezért jár ki neki az emelvény, a pódium, az oszlop vagy a hegycsúcs, ahonnan megközelíthetetlenül sugározhatja vonzerejét szerteszét.

„A bálvány [...] az elérhetetlen érzéki [...] nekem az érzéki öröm attól emelkedik ilyen bálványszintre, és attól olyan elvont, hogy elérhetetlen. Ugyanakkor a hit elérhetetlenségéről is szó van.”

El Kazovszkij pontosan tudja, hogy a fetisiszta szubjektivitás rátelepszik, megszállja a sokszor jelentéktelen tárgyat is: voltaképpen maga ruházza fel azzal a sugárzó energiával, amely a szépség és teljesség isteni „vonzásaként” visszavetül rá, ígézi és kínozza.

„A bálvány az isteni erő ember által teremtettsége, az isteni erőt sugározza emberi módon megjelenítve. Ha az emberi hit kiürül, akkor üres bálvánnyá válik, de amíg hittel telített, addig ikonként tudjuk felmutatni.”

Ezért van valami mély értelmű, melankolikus ironia abban, ahogy El Kazovszkij a maga fétiseit afféle személyes csecsebecsként igazgatja-rendegeti el a képek előterében. Persze, amint fogalmaz, „éles melankólia ez, ami véresre vág, szilánkszerűen”: a csendélet-motívumok bizarr libasora közvetlenül a mélység irizáló, fenséges horizontja felé mutat. Kontroll alatt tartja őket, akár a panoptikum szép bábuait – de a perspektíva univerzális végtelenje túl van rendelkező hatókörén. A közelinek (a csendéletszerűnek) és a távolinak (a tájképszerűnek) ez a meredek,

mélyiségi kontrasztja pontosan képezi le a sorsproblémát: hiába ural és ellenőriz maga körül mindent, távlatilag ő az, aki leginkább elveszett.



Francis Bacon: *Triptichon*, 1982. Váson, olaj, pasztell. Magántulajdon © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACs 2015, HUNGART



El Kazovszkij: *Tajkép maradvánnyal*, 1975. Váson, olaj. Magántulajdon

„...agresszív melankólia ez, éles melankólia, amely véresre vág, szilánkszerűen.

A melankóliafogalommal bonyolult a kapcsolat, mert sok egymástól távol eső értelmezése van:

fátyolszerű, szomorú hangulatként, ahogy a szó a hétköznapi használatban magyarázható, teljesen idegen. De a tudattal megduplázott életű ember, azt hiszem, nem is tud nem melankolikus lenni a szó lételméleti értelmében.

Hacsak nem valóban hívó az ember.”

A művész egészen sajátos módon bálványozta kedvenceit. Lakásában könyvek, fotók, reprodukciók, képeslapok, újságkivágások tucatjait őrizte neki kedves régi művekről (archaikus görög szobrokról, román kori plasztikákról, Antonello da Messina, Georges de la Tour, Caravaggio munkáiról), és olyan modernektől, mint Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi vagy Francis Bacon. Utazásai során sosem mulasztotta el, hogy útba ejtse megszokott „búcsújáró” helyeit és felkeresse kedvenc fétistárgyait.

E tekintetben is rokona volt Francis Baconnak (1909–1992), akinek pazar érzéke volt a „hús” jelenlétének festői felfokozásához, csaknem teátrális „előadásához”. A kiállításra Londonból kölcsönzött, 1982-ből való Bacon-festmény, a *Triptichon* csakugyan megdöbbentő rokonságban áll a korai El Kazovszkij „csendéletként” koncipiált aktjaival → [11]: ezek érzéki intenzitását, hasonlóan Bacon „ketreceihez”, az absztrakt háttérsíkok kontrasztfóliája fokozza fel.

„Nagyon kötődöm Francis Baconhoz, akinek az élete, valahogy úgy érzem, teljesen azonos az enyémmel. Már főiskolás koromban láttam, hogy megcsinált belőlem valamit, egy részemtel teljes egészében... Bacon megrázó élmény maradt számomra, szinte érzéki gyönyörűség egy-egy képének a látványa.”

El Kazovszkij hasonlóképp bálványozta a görög szobrászatot → [4] és David Bowie-t vagy Sid Vicioust is → [16], de így járt el a neki kedves filmekkel is.

A „mozi” elnevezésű kisteremben rövid részletek láthatók néhány olyan filmből, amelyet El Kazovszkij akár húsz-harminc alkalommal is látott és fejből ismert. „Szeretek az első sorban ülni, hogy »benne legyek« a filmben” – mondja egy interjújában, érzékeltetve, hogy az olyan művészetet kedveli, amely teljesen beszippantja, lenyűgözi.

Végezetül fétistárgyakként, az „állatlélektan” című témakörhöz átvezetésként állítjuk ki El Kazovszkij plüssmackó- és játékalat-gyűjteményét.

[8] „Állatlélektan”

avagy a vágy dialektikája

El Kazovszkij saját lényét szívesen azonosította „vegyes állat”-ként, „vándorállat”-ként vagy „utolsó állat”-ként – ebben találta meg azt a jól sematizálható, testetlen jelként használható, mégis kellően sokrétű metaforát, amelybe az őt feszítő belső ellentmondásokat bele lehetett sűríteni.

„A vegyes állat [...] húsevő, tehát egy ragadozó [...] ez önarckép, én az állati alakkal azonosulok, nem a bálvánnyal, a tárggyal.”

Ez a saját megfogalmazása szerint „az emberi szubjektumot, az aktív, lelkes létezőt” megjelenítő figura azért „vegyes”, mert egyszerre kutya és farkas (vagy sakál): ösztönlénye egyszerre enged a rákényszerített civilizációs szabályok szorításának és van kiszolgáltatva vágyai zabolázatlanságának. A forróvérű, folyton éhes agresszor vegyül benne a gyámoltalan, szeretetre-oltalomra vágyó áldozattal. Egyszer ő szúr, máskor őt tűzik késhegyre: vérszomjas szörnyeteg és szálnalmas nyomorult, vonító sakál és nyöszörgő tapír egy személyben. „Vegyes” azért is, mert eldöntetlen vagy felcserélhető a nemisége: nőstény is, hím is, mindkettő és egyik sem. Azért „vándorállat”, mert lételeme a kalandozás: akár zsákmányra lesve ül, akár testetlen denevérként szárnyal, sehol sem nyugszik és nincs hova hazatérnie. Lételeme az átmenet: állandóan purgatóriumi tisztító-



Négyes fogat, 1984. Fa, kivágott kartonformák, szigete-lőszalag, madzag, műanyag szalag, műanyag háló, nyak-lánc; olaj, applikáció. Kolossvári Gyűjtemény, Győr

tűzben ég. „Elszáll a lélek?” – kérdezi gyakran, de sejti: nincs esélye kiszabadulni a köztesség birodalmából. Keretezve, árnyékként, másod-harmad-negyedfokú vetületként, mint „kép a képben” hányódik ide-oda El Kazovszkij univerzumában – mindenütt *ott* van, de *otthon* sehol sincs benne.

És „utolsó” állat is, mert végletesen meghasonlott identitása a létezés peremére kényszeríti – egyetlen szerepével sem tud igazán azonosulni.

E szekció címét El Kazovszkij néhány munkájáról kölcsönöztük: ő nevezte így azokat a lapjait, amelyeken ezeket a sorsszerű ellentmondásokat vette számba. Mert az „állatlélektan” nem pszichológia – a „kutya” híres motívuma, bár El Kazovszkij itt-ott „önarcképnek” titulálja, nem individuális azonosítója a festő valós személyének, lélektani realitásának. Ő maga mindig tiltakozott, ha műveit privát lelki konstellációjával igyekeztek magyarázni: ragaszkodott ahhoz, hogy „a képek nem pszichológiai vagy szexológiai leírások” és „a műben nem kell látnunk a szerzőt”. Ezért is van, hogy a vándorállat szinte mindig többes számban fordul elő: ismételve, ellentétes párokba fordítva, négyes fogatban, képregénykockák végtelen során át újra- és újraragozva.

„A teljes esendőséget, az életbe-vetettséget képviselik, szenvedő lények. Ketreben vannak, rájuk parancsolták az emberi társadalom szabályait. Az ülő forma abból a mondatból született meg, hogy »te hülye állat, hova mászol, ülj!«. Ebből adódik a rideg, stilizált forma. De ha ránézek egy farkas arcára – elolvad a szívem tőle.”

Az „állatlélektan” mindenekelőtt a vágy dialektikáját tárja fel: „az aktív, lelkes létező” mindenekelőtt a vágyakozó szubjektum, aki a vágy tárgya, a szeretett Másik permanens hiányától szenved. A folytonos kielégítetlenség teszi függővé, kiszolgáltatottá és sebezhetővé – de ebből fakad féktelen vitalitása, nyughatatlansága, robbanékonyága is. A „vándorállat”-hoz gyakran járul a képregényekből ismert szövegbuborék motívuma → **[11]**: ide, a képzelet, a gondolat, az emlékezet, a reflexió buborékaiba rajzolódnak a modellek, a táncosnők, a szobortestek, az emlékművek sziluettjei – a Másik hiányjelei.

„A hasonló, az azonos egyáltalán nem, csak a másság vonz. Fiúra vágyom, mint idősebb férfi. Ugyanakkor legyen ő az anyukám, és ebben a viszonyban én kisgyerek vagyok. Anélkül vágyom a másik testi szépségére, hogy magamat testként élném meg.”

[9] A teatralitás dicsérete

El Kazovszkij sokat dolgozott színházi rendezőkkel, fontos előadásokhoz készített díszlet- és jelmezterveket. Ebben a teremben mégsem ezekre a – sajnos csak hiányosan dokumentált – munkáira koncentrálunk, inkább arra a színpadiasságra, amely minden munkáját áthatotta. Színpadi deszkák, függönyök, rivaldák, látványosan ágáló mutatóvázok, extrém nézőpontok,

éles kontrasztok mindenütt felbukkannak munkáin – a tenyérnyi grafikáktól a sokszereplős élő performanszokig. De miért?

El Kazovszkij bizonyára osztotta volna az orosz századforduló jelentős rendezője és színházteoretikusa, Nyikolaj Jevreinov elgondolását a *teatralitás*ról, „a mindannyiunkban meglevő anarchikus érzékről, amely elsősorban igazi és az örületig bátor átváltozásra vágyik [...] hogy szembeállítsa a saját világát azzal, amit ráerőszakoltak”. Az igazi teatralitás eszerint „az önkényes átalakulás élvezete”: bátor és egzaltált szerepjáték, a fantazmagorikus „Én” fölfokozása. A veleszületett, készen talált helyzetével folytonosan perlekedő ember az átöltözések, a szerepjátékok, a behelyettesítések folyamatos „játékaiban” talál magára. Összecseng ez a camp → [16] Susan Sontag által elhíresült esztétikájával: a túlhajtott, „természetellenes” esztétizálás programjával, amely – II. Lajos bajor királytól és a *Hattyúk tavától* David Bowie-ig – hetykén fittyet hány a „természetesnek”, az örökölt társadalmi és nemi szerepek szimbolikus rendjének, a hagyományok és az úgynevezett jó ízlés hatalmának.



Kís purgatórium, 1992. Fa, olaj. Magántulajdon

„Vonz a teatralitás, hiszen a színpadon újra meg újra az eredendő drámát játsszuk el.”

Mind a fetisizmus, mind a teatralizálás az élő ember védekezése azzal a szerencsétlenséggel szemben, hogy belső késztetései ellenében a fennálló rendbe kelljen beilleszkednie: az élet-ösztön intenzív kifejezése, energiakitörés.

El Kazovszkij művészete mégsem egyszerűen camp: lázadása nem merül ki a radikális esztétizmusban, a „stílus diadalában a tartalom fölött”, illetve az irónia diadalában a tragédia fölött. Éppen ellenkezőleg: mivel a teatralitás nála mindig azt is jelenti, hogy az „Én” folyton kívülről is látja, mintegy „a zsöllyéből” is figyeli önmagát, ahogy a nyilvános „színpadon” ágál, nem pusztán azonosul a camp szerepjátszó szubjektivitásával, hanem artikulálja is, meg is formálja mint gyönyört és mint fájdalmat. Pontosan illenek rá Goethe Tassójának szavai: „Mikor az ember elnémul kínjában, nekem egy isten megadta elmondanom, mit szenvedek”.

Így érdemes értelmezni El Kazovszkij mély vonzódását mindenhez, ami látványos, monumentális, végletes.

„Radikalizmusom [...] talán alkati adottság. Nyilván türelmetlen alkat vagyok. A halállal szembeni radikalizmus ez: az élet türelmetlensége, expanziója, a vágy, hogy minél több területet foglaljak el az életben, hiszen annyira kevés van belőle. Hihetetlenül rövid az élet, és ezért minden mennyiségben ki kell terjeszteni. Nemcsak a gyakorlatban, a mozgásban, hanem a tudatban, látásban, gondolkodásban is. De még az élvezetben is.”

Az orosz kultúrán nevelkedett El Kazovszkij → [17] korán megismerkedett a klasszikus balett hagyományával, de az csak jóval később vált számára igazán fontossá. Nem a romantikus mesék és nem a mozdulatok artisztikuma bővölte el, hanem a szép érzéki test látványos színrevitele. A fétistárgyként bálványozott táncosok látványa narkotikumként, „morfiumszármazékként” hatott rá. Különösen megragadta Matthew Bourne 1995-ben Londonban bemutatott *Hattyúk tava*-koreográfiája, amelyben – illeszkedve a szerelmi történet homoszexuális átértelmezéséhez – a hattyúkat férfitáncosok alakították. A camp jegyében fogant előadást többször is, néha egymást követő napokon is megnézte, később videofelvételen és műveiben – verseiben és a panoptikumokban is – szinte rögeszmésen visszatért hozzá.

[10] Az „éles terek” terme

„A tér mindig érdekelt. A főiskolán az összes tervem embernél nagyobb méretű szoborcsoportokról szólt, amelyeket nagy méretben képzeltem el. Amiket kiállítottam, azok igazából mind csak műanyag makettek voltak, kis terepasztalok. A csoport, a térbeli kapcsolat volt a fontos, nem az egyedi figura. Ezért nem is kapcsolódnak a klasszikus szobrászathoz, inkább térbe vetített képekről volt szó tulajdonképpen.”



Sivatagi emlékmű III., 1978
Vászon, olaj. Magántulajdon

A képzőművész El Kazovszkij egész munkássága a valós fizikai testek, a háromdimenziós terek, illetve képpé vált síkvetületeik → [3] közötti játéktérben zajlik – az élő performanszoktól a térbe-rendezéseken és objektelen át a festményekig és grafikáig. Képei sokszor nyers, vad perspektivizmusát, az átmetsződő képsíkok agresszív ritmusait, az installált síkidomok karcos széleit és hegyesszögeit a tapintható, simogatható emberi testek érzéki közelségével kell „összeolvasnunk”.

„Nagyon szeretem az éles és fenyegető tereket.”

A néző csak akkor tudja megtapasztalni, hogy mit ért a művész „éles és fenyegető” tereken, ha egész testi mivoltában hajlandó beleereszkedni ebbe a játékba.

Külön csoportot alkot a „sivatagi homokozók” képtípusa. A cím iróniája félreérthetetlen: végtelenbe nyúló fenséges, kietlen tájakban, távoli hegycsúcsokkal szegélyezett hideglelős homoksvatagok előterében éles kontúrokkal körülkerített „játsszóterek”, biztonságos homokozók szolgálnak arra, hogy a vándorállat, ez a kivert kutya – a Teremtés beláthatatlan, fenséges horizontja előtt – a maga kisdud önvédelmi játékait, emlékező rituáléit újra és újra lejátszhassa.



Sivatagi homokozó III., 1988
Vászon, olaj. Nagy-Baló Imre
gyűjteménye

„A ketrec, mely a figurát körülveszi, maga a teljes kapcsolatrendszer, a kötőszövet, a csontváz, a támaszték is, hiszen az egész kultúrát ilyen ketrecrendszernek nevezhetjük, amely életünk kereteit adja, és összetart. Mesterséges létesítmény, amely fönntartja az emberiséget.”

A kiállításnak ebben a szekciójában két installációt is bemutatunk. Az egyik a *Sivatagi homokozó VII.* című pécsi installációnak – az egyetlen autentikus állapotában megőrzött tárgyegyüttesnek – 1:1 méretű és szándékoltan szintelenül hagyott rekonstrukciója.

Eredetijét, amely kényes állapota miatt nem szállítható, a pécsi Janus Pannonius Múzeumban őrzik. A tárgyakat El Kazovszkij maga festette, és a felállításukat is személyesen felügyelte.

A másik együttest a budapesti Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeumban 1993-ban felállított alkalmi installáció elemeiből állítottuk össze.

[11] A „csendélet”-től a „képregény”-ig

A kiállításnak ezt a termét El Kazovszkij *Vajda-lapok* című sorozatának szenteljük. A művész 1980 és 1986 között nagyszámú variációt készített Vajda Lajos két, 1936-ban készült ceruzarajza alapján. Az elidegenített, mechanikusan lekicsinyített és megsokszorozott rajzokat változatos technikával – tollal, krétával, filctollal, tussal, temperával, ragasztással – saját elbeszélésének színpadává alakítja át, a maga szereplőivel népesíti be. Szinte ráveti magát a szelíd, lírai előképre: Vajda egyedi, törékeny kézvonásait brutális kontúrjaival, harsány kontrasztjaival, éles színeivel és nyers perspektíváival szállja meg. A „képregény” kommersz műfaját és a nyolcvanas évek habzsoló és törmelékes tömegkulturális vizualitását felidéző képsorozat szemléletes és egyéni példája az évtized úgynevezett appropriation artjának: képviselői szellemi-érzelmi dialógus helyett önkényesen és tiszteletlenül kisajátították, mintegy saját „fogyasztási” cikké silányították a művészi hagyományt. A lapokat úgy installáltuk, hogy érzékeltetni lehessen: El Kazovszkij nem termékeny párbeszédbe lép a magyar szürrealizmus nagy mesterével, hanem mintegy beborítja, önmagával eltakarja, bekebelezi. El Kazovszkijt azonban nem holmi ellenkulturális indulat, avantgárdos lázadás vezérelte Vajda Lajos kisajátításánál. Nem véletlen, hogy az



Vajda-lapok és nem Vajda-lapok Színházi képregény, évszám nélkül. Papír; tus, ceruza, applikáció. Az Első Magyar Látványtár gyűjteményéből

a Vajda-főmű, amelyet leggyakrabban dolgozott át „képregénnyé”, egy poétikus, több nézőpontú csendélet: mintha itt művészi formában azt a művészi koncepcióváltást fogalmazta volna meg, amelyről interjúiban oly sokat beszélt.

A Francis Bacon ígézetében készült korai aktképeit → [7] „csendéleteknek” nevezte: ezeket a megjelölt testeknek a szemlélés során megvalósuló érzéki élvezete vezérelte.

„Harmadéves koromban a főiskolán »csendéletekkel« kezdtem... így neveztem a modell után készült aktokat. Az érdekelt, hogyan nézhetek rá egy emberre anélkül, hogy mindjárt személynek is tekintsem? A modellek fejét bekötöttem, összekötöttem őket. [...] Számomra ezek kedves tárgyak voltak: szerettem, ha le van kötözve, a húsa meg kibuggyan a kötél közül. Azt akartam elérni, hogy úgy jelenjenek meg a képeimen, mint egy-egy kíváncsú szőlőfürt [...] élvezetből festettem, mint egy őszibarackot vagy egy almát.”

A koncepcióváltás abban állt, hogy El Kazovszkij idővel feladta a gyönyörteljes pillantás közvetlen kiváltásának festői programját, hogy a képeket inkább saját „történetének” elbeszélésévé, „olvasható képregénnyé” alakítsa át. Ezért emeli be a képbe, illetve viszi színre önmagát is – erre fejleszti ki a „vándorállat” vizuális jeleit. → [8]

„Képeim képregénnyé válása, és hogy saját alakmásom is megjelenik rajtuk, abból adódik, hogy »szerepelni« akartam magam is, ugyanúgy, ahogy részt veszek az életem képregényeiben. ...a »merőleges« viszonyt igénylő csendélet »történeté«, sorozattá, »képregénnyé« alakult át – elbeszélhetővé téve a vágy alanyának és tárgyainak pozícióit. A kép szintérré, kvázi-színházzá alakult át.”

A *Vajda-lapok* nem olyan értelemben képregény, hogy kockáról kockára görgeti végig az elbeszélést: inkább úgy, hogy minden „kockája” ugyanazt az alapvető viszonyrendszert, a vágyódó szubjektum és a vágyott tárgy (a hiányzó Másik) közötti leküzdhetetlen távolságot variálja. → [3]

[12] A lüktetés terme

El Kazovszkij festőművészetének fontos jellemzője a sűrű intenzitás, a sugárzó energia, a nyughatatlan, ziháló életerő. Akár színekről, akár formákról, térhatásokról vagy síkmintázatokról van szó, feltűnő a vonzódása az erős kontrasztokhoz és a ritmikus, mégsem dekoratív ismétlődésekhez. Festésmódjára is a gyors, lendületes ecsetmozgás, a gesztusok dinamikus folyamatossága jellemző.

Nem finomodik, nem részletez, nem időz el sehol – olyannyira, hogy tempós mozdulatai szinte átterjednek a következő képre, ott folytatódnak, variálódnak tovább. Mintha El Kazovszkij nem is önálló motívumokban és elkülönült kép-egészekben gondolkodna: mintha inkább ciklusokban festene és jobban érdekelné, hogy a festői kézmozgás „simogató” hullámozása miként csinál a

felhőből hattyút, a hattyúból tojást, abból tüzelő krátert vagy megint újra felhőt. Az egyes művek határain túlsorduló, pulzáló festői energia nemcsak az eleven élet lélegzésének, de valamiképp az emberen túli világ, a kozmosz szakadatlan lüktetésének kifejezésévé is válik. Mert El Kazovszkijnek erről is volt mondanivalója:

„A létről, amelynek a története – úgymond – az ősrobbanással kezdődött, nem tudjuk, hogy szanaszét rohan-e, vagy összezsugorodik, hogy megint szélesedni kezdjen... ilyenformán lüktet a világ.”



Tojástartó Grál VIII. (Aranytojás döglött hattyúval), 2002
Vászon, olaj. Magántulajdon

„Egy egész hónapig csiszolgattam a tekintetemmel
Egy egész hónapig políroztam a hosszúorrút
Ettől olyan sima most
Ettől olyan gömbölyű

Két évig forgattam, simogattam
Görgettem tenyeremben
Ettől ilyen befejezett és élő
Héjába rejtve légmentesen

Szemem fényeként őrzöm és fejleszttem tovább
az oválisforma őse és mintadarabja
Ettől ez a nap-éj egyenlőség
A hajlamok ettől hajlanak”

Részlet El Kazovszkij A tojásról és a szavakról című verséből
El Kazovszkij: Homokszökökút, Versek. Budapest, Magvető, 2011. 19–20.

Ez indokolja, hogy miért választottuk az azonos motívumokkal operáló képek „felhőkbe” való „tömörítésének” szokatlan formáját. A festő ennek megfelelően nyilatkozott arról is, hogy miben is áll egy kép ereje:

„A képnek az is a feladata, hogy elég intenzitás, elég erő legyen benne, hogy izgalmas prizma legyen ahhoz, hogy »mindent« beszívjon magába, ereje legyen ahhoz, hogy a nézőt megállítsa.”

„A kép energetikai egység, szándékosan és akaratlanul is megválasztott ritmusok, arányok szövevénye. ...számomra nem az a fontos, hogy a néző a jeleket felfejtse, hanem hogy a kép robbanásszerűen, energiaszintjének elmozdításával hasson.”

„...és akkor jönnek ezek a konkrét anyagból fakadó rezgések, ami nem is anyag, hanem energia... Valamifajta párbeszéd zajlik folyamatosan a festés közben, néha az ábrázolt figurák közt, néha pusztán az anyag, egy bizonyos ecsetvonás és a figura egymással való párbeszéde ez. [...] Nagyon furcsa, amikor egy bizonyos festék beszél egy bizonyos vonallal.”

„Szeretem a könnyen formálható anyagokat, mert azokra ráérszakolhatom a saját ritmusomat. Ha az ember rajzol egy vonalat, már elindulhat ezerfelé. És az a vonal is ugyanolyan anyag, mint a többi.”

„A szerelem segíti az energiacserét, a kozmoszban való létet... óriási erő, de egyáltalán nem szolgál semmit.”

[13] Papírfríz II.

Bő fél évvel 2008 júliusában bekövetkezett halála előtt, a közelgő vég tudatában vállalkozott El Kazovszkij arra, hogy a budapesti Bartók 32 Galéria nagytermének két hosszanti falán megfesse utolsó monumentális művét, az itt szinte teljes egészében és eredeti sorrendben kiállított *Papírfríz II.*-t. Öt évvel korábban, 2002 tavaszán a Karinthy Szalonban már készített egy hasonló, egyetlen széles papírszalagra festett festménysorozatot, amelyet utána szintén önálló táblaképekre darabolt fel. Ezúttal a galéria odaadó munkatársai segítették a nagybeteg művészt, hogy a mű – mintegy három héten át tartó, napi 8–10 órányi megfeszített munkával – 2007 karácsonyára elkészüljön.



A *Papírfríz II.* eredeti installációja a Bartók 32 Galériában, 2007 decemberében. Szetey András felvétele

A *Papírfríz II.*-n El Kazovszkij 23, eltérő szélességű, de egységesen 140 cm magas képmezőre tagolva foglalja össze a hatalmas életmű nagy témáit, motívumait, képtípusait és ikonikus mondattöréseit. A korai torzóktól és balerináktól az utolsó évek ringatózó csónakjaiig, a zárt előadások doboztereitől a sivatagi hegyvonulatokig, a dülöngélő felhőktől és kanyargó utaktól a felravatalozott ikerkutyáig mindent felvonultat, amit csak a kompakt formákhoz vonzó képzelete az évtizedek alatt kifejlesztett. A festményfolyamot nem darabról darabra festette: egyszerre dolgozott a kétszer 15 méteres felület egészén. Ez eredményezte a grandiózus sorozat ritmusgazdagságát és festői homogenitását: az ecsetmozgás folytonosságát, a színkombinációk, a síkmintázatok és a festői felületek egyneműségét. A képek egy szűk folyosón való kiállításával az volt a célunk, hogy a néző megérezzen valamit a festés testközelségének tapasztalatából.

[14] Ikonosztáz

El Kazovszkij 1988-tól kezdett dolgozni egy sorozatnak nem nevezhető műtárgygyűttesen, amelyet aztán különféle címekkel ellátva, különböző összeállításokban több kiállításon is

bemutatott. Először 1988-ban az Iparterv budapesti kiállítótermében, majd 1990-ben első, Múcsarnokban rendezett egyéni kiállításán, 2002-ben Győrben, végül 2005-ben Szentpéterváron volt látható egy-egy nagyobb válogatás az egységesen körülbelül 80 x 80 centiméteres kartonra, vegyes technikával (festéssel, ragasztással) készült kollázsokból.

Az El Kazovszkij személyes mitológiájának elemeit variáló táblák vagy a *Vándorállat a sivatagi homokozóban*, vagy a *További adalékok az utolsó állat és a ruméliai csillag történetéhez* összefoglaló címet viselték. A poétikus címekben a „vándorállat” vagy az „utolsó állat” közismerten a művész monogramjaként szolgál, „története” a „ruméliai csillag”-gal pedig az öseseményre → [3] utal vissza. Rumélia örök szerelmének szülőföldje, a dél-balkáni török területek összefoglaló neve.

Az itt látható – eddig legnagyobb méretű – kollekció negyven darabot számlál: azért adtuk az *Ikonosztáz* fantázianevet neki, mert El Kazovszkij e képek együttes kiállítása esetén mindig ragaszkodott a zárt képfalként való installáláshoz és olykor maga is használta ezt a kifejezést. Az elrendezés itt is a „képregény” → [11] elvét követi, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a művész ezúttal kimondottan monumentális hatás kiváltására törekedett. Egész életén át szeretett hatalmas méretekben, látványos „nagy formákban” gondolkodni, de szűkös műterme, továbbá a technikákkal szembeni türelmetlensége miatt óriásképekre vagy murális feladatokra sosem vállalkozott. A több kis elemből összerakott nagy ikonosztáz mégis nagyobb egyéni kiállításainak fő attrakciójává nőtte ki magát.

[15] „White cube”

A kiállításnak ez a szekciója némi magyarázatra szorul. A white cube [„fehér kocka”] kortárs művészeti szakkifejezés, amelyet egy ír művész-teoretikus, Brian O’Doherty használt először *Inside the White Cube* című 1976-os esszéjében „a galériatér ideológiája” értelmében. Arra a klasszikus kiállítótérre (és a benne megtestesülő elitista művészetszemléletre) utal, amely a külvilág felé zárt térként, lecsupaszított fehér falával tökéletesen elvont és ingermentes környezetet biztosít a nagybetűs Festészetnek, a történelmi pillanattól és a helytől függetlenül is érvényes remekművek ideális örökkévalóságának. A „fehér kocka” mint semleges elvont kiállítótér leginkább a késői modernizmus (például az amerikai absztrakt expresszionisták) filozofikus idealizmussal párosuló „elvont” formaművészetének érvényesüléséhez szükséges: „ideológiája” szerint a művészethez méltó nézőnek, hogy a képpel találkoзва a fenséges szellemi tapasztalat birtokába kerülhessen, maga mögött kell hagynia társadalmi, etnikai, vallási, politikai, testi, nemi meghatározottságait. Napjaink kortárs művészete élesen szakított ezzel a köldöknéző, csak a kevesek és beavatottak számára hozzáférhetőnek tekintett „abszolút művészet”-tel – ehelyett a művészi megismerés kontextusfüggő, a hely és az idő, a lokális és kulturális feltételek szerint változó természetét hangsúlyozza.

„A galériát éppolyan szigorú törvények alapján építik, mint a középkori templomokat. A külvilágnak nem szabad behatolnia, ezért az ablakok általában el vannak sötétítve. A falak fehérek. A mennyezet a fényforrás. A parketta fel van polírozva, hogy a léptünk patikai módon kopogjon, vagy éppen szőnyeg borítja, hogy hangtalanul osonjunk, lábunk pihentetve, miközben a szemünknek a falon van dolga. A művészet, ahogy régebben mondták, »önálló életre kelhet«... Beteljesedik a modernista észlelés-áthelyezés az életről a formális értékekre.”

„Ez az átlátható, fehér, tiszta, művi tér az esztétika technológiájának van szentelve. A művészet örökkévalón van itt közszemlére kitéve... csak »korszakok« vannak, idő nincs. Az öröklét a galériának valami pokoltornáca-szerű státust ad; hogy bekerüljünk, már meg kellett, hogy haljunk... saját testünk feleslegesnek, betolakodónak tűnik: a tér azt sugallja, hogy miközben a szem és a szellem szívesen látott vendég, a teret elfoglaló test már nem az.”

Kiállításunk El Kazovszkij művészetének különböző „kortárs” kontextusokban való felvillantását célozza: a fetiszizálás → [7] és a teatralizálás → [9] antropológiájától a sexus és a gender → [6]



*Az idegen tojás. Kolumbusz tojása II., 1992. Vászon, olaj
Kolozsváry Gyűjtemény, Győr*

társadalmi-politikai szempontjain át a történeti genezisig, az orosz eredet → [17], a magyarországi avantgárd és a szubkulturális háttér → [16] megmutatásáig nagyon különböző metszetekben igyekeztünk felvonultatni az élet-művet. Azzal, hogy e heterogén kontextusok közé beemeljük az elkülönült „white cube”-ot és mint kiállítási objektumot installáljuk, nemcsak arra hívjuk fel a figyelmet, hogy El Kazovszkij művei nézhetők és élvezhetők akár az „abszolút festészet” nézőpontjából, illetve a „múzeumi művészettörténet” esztétikai magasleséről is, hanem arra is, hogy ma már egyetlen ízlés és művészetfelfogás sem tarthat igényt az „igazi” művészet képviselőire.

A „White Cube” terében kiállított képek ezért kapnak „klasszikus” múzeumi képcédulákat, egyenletes, semleges megvilágítást: ezért jelenik meg minden egyes műalkotás önállóan, ezért jár neki a többitől független figyelem.

[16] Camp, punk, szubkultúra

El Kazovszkij az 1970-es évek elején kezdte meg tanulmányait a Képzőművészeti Főiskola festő szakán. Saját maga által kitalált nevével már igen korán felbukkant különféle alternatív és underground művészeti színtereken (például No. 1 csoport, Halász Péter lakásszínháza). Későbbi performanszainak szereplői és közönsége is főleg ebből a szubkultúrából verbuválódott. Egyre meghatározóbb nemi identitásproblémája szerepet játszott abban, hogy erősen hatottak rá a hatvanas-hetvenes évek radikális ellenkulturális mozgalmi, a szélsőségesen esztétizáló camp ízlés és a minden ellen lázadó punk.

Ez a *második nyilvánosságban* való mély beágyazottság azért is figyelemre méltó, mert El Kazovszkij utóbb gyakran nyilatkozta, hogy munkáit e körben is rendre félreértették: a lekötözés gyakori motívumában például nem a szadisztikus gyönyörkeresés, → [6] hanem a szabadság-hiány és a politikai elnyomás szimbólumait látták. Marginalizáltsága és non-konformitása más természetű volt, mint azoké, akikkel ebben a környezetben közösségre lept. Jól látszott mindez annak a művészi csoportosulásnak a néhány éves történetén, amelyhez El Kazovszkij formálisan csatlakozott.

E két terem anyaga döntőrészt a művész otthonából – a Dorottya utca 11.-ből –, a hagyatékából származik. A lakás/műterem mint „keret”, az ott felhalmozott gyűjtemények, montázsok és tárgykollázsok „egyedi eklektikája” itteni kiállításuk módját is meghatározta. Utazási szuvenír, xerox, újságkivágat, reprodukció, fotó, jelmezterv, panoptikumrészlet, egyedi műtárgy – „minden mindennel összefügg”. Az inspirációsforrások „vándormotívumokként” – eltérő műfajokban – megsokszorozva, újrahasznosítva tűnnek fel nemcsak itt, de a kiállítás más termeiben is.

[Camp]

Susan Sontag amerikai író és esszéista 1964-ben vezette be a kortárs művészetről való diskurzusba a camp fogalmát – legyen szó irodalomról, filmről, színházról, táncról vagy zenéről. Egyfajta vállalt affektáltságot, giccsesnek tartott mesterkéeltséget, frivol és profanizáló eklektizmust jelölt vele, amit a választékos „jó ízlés” képviselői és a „magas művészet” szigorú esztétikája egyszerűen közönségesnek, ízléstelennek és művészileg silánynak ítélték. A camp előadásmód azonban nem pusztá ellenkultúra volt: egyszerűen figyelmen kívül hagyta a „jó vagy rossz ízlés”, illetve az „értékes vagy értéktelen művészet” hagyományos osztályozásait. A camp művész a maga módján szabadon és naiv természetességgel nyilatkozik meg – mit sem törődik azzal, hogy mások mit gondolnak extravagáns gesztusairól, csillogó flittereiről vagy talmi jelmezeiről, ha abban kendőzetlenül kielégítheti őszinte exhibicionizmusát. Mivel a camp előadásmód a másság radikális kifejezésére szolgál, természetes nyelvéné lesz a szexuális kisebbségek, mindenekelőtt a melegek nyilvános megmutakozásának is. Matthew Bourne a teatralizálás termében → [9] bemutatót *Hattyúk tava*-videója tipikus megvalósulása a camp efféle esztétikájának.

El Kazovszkijt sok szempontból vonzotta a camp ízlésvilága: különösen a korai *Dzsanpanoptikumok* → [1] mint bizzar öltöztető- vagy divatbemutatók, illetve az afféle szürrealisztikus objektumok bizonyítják ezt, mint az 1982-es párizsi biennálén bemutatott és részleteiben itt is kiállított oltárszerű tárgye gyűjtemény, amelyet David Bowie-nak ajánlott.

[David Bowie | Sex Pistols]

El Kazovszkij mély belső vonzalmat táplált a hetvenes évek közepén az Amerikai Egyesült Államokból és Nagy-Britanniából elterjedt, bár Magyarországra csak szórványosan eljutott punk stílus iránt.

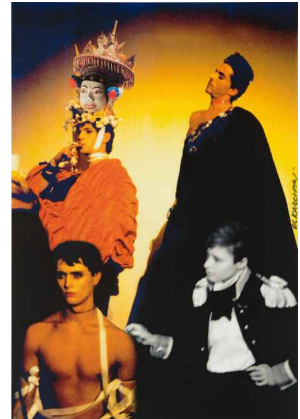
„Nagyon szeretem a punkzenét és az egész divatot... mindig is érzéketlen voltam a divatokra, de ez a punkjelenség nagyon sok ponton megérintett: totális kétségbeesés, befelé törő agresszió, biztos kitaszítottság. Teljes összeomlás, de vásárian látványos formában a jövő nélküli margó vállalása, különállás, kismimizettségek, kitaszítottság, a reszti, a szemét. Mindig szeméttel dolgoztam, szemétből építkeztem.”

„Persze hatott minden más jegyével is: éles harsányságával, eksztatikus szado-mazochizmusával, vegyes idézőjeleivel.”

Különösen David Bowie és a Sex Pistols basszusgitárosa, Sid Vicious vékony, törekeny-androgün karaktere és kirobbanó energiája ragadta meg: koncertvideókat számtalanszor megnézte, gyűjtötte lemezeit, posztereiket és kitűzőiket. Ez a kamaszlányokat megszágyonító, a többi fétisztárgyhoz → [7] hasonló becsben tartott ereklyekultusz válogatott dokumentumaiból is összeállítottunk egy jellemző kollekciót.

„Olyan elementáris erővel hatottak rám az első, punkról olvasott – még szidalmazó – cikkek, illetve a pici fekete-fehér fotók, hogy ma is szeretném fölvenni az összes punk bőrdzsekit, de csakis azt a tipikus punk fazont. Minden esztétikai szempontomnak megfeleltek ezek a képek, máig őrzöm őket: tárgyként és önképként egyaránt szépek voltak, amit egyetlen más divattal kapcsolatban sem mondhatok el.”

Korán tudatosodó transznműsége, lázas szerepkeresése és nyílt, kommunikatív természete miatt El Kazovszkij egy életen át jellemezte önmaga nyilvános „színrevitelének” vágya. Tragikus sorsproblémáját nem rejtette „természetesnek” tűnő hamis álarcok mögé: látványos és teátrális formában → [9] inkább világgá kürtölte. A maga konstruálta identitás jellegzetes megnyilvánulása volt föltűnő, punkos mintákat követő öltözködése, hajviselete, ragaszkodása bizonyos típusdarabokhoz, kiegészítőkhöz stb. Bő ingjei, hátizsákjai, baseballsapkái, bakancsai és karperecei annyira hozzátartoztak személyiségéhez, hogy kiállításunk hamis képet festene róla, ha az önkép fétisét → [7] kihagyanánk a játékból.



Új Galatea-ültetvény (Testi mesék VII.), 2004. Papír, digitális fotómóntázs egyedi beavatkozással. Raum-gyűjtemény

[New Art Studio | Király Tamás]

El Kazovszkij és Király Tamás pályája az 1980-as évek első felében többször is metszette egymást: közös barátaik, továbbá a divatot a színház és a képzőművészet elemeivel ötvöző szemléletmódjuk rokonsága miatt többször működtek közre egymás projektjeiben. El Kazovszkij visszatérő vendég volt a Király Tamás nevével fémjelzett New Art Studio nevű „punk butikban”, amelynek 1981 és 1988 között a Petőfi Sándor utca 11. szám alatt működő pici üzlethelyisége a pesti underground egyik találkozóhelye volt. Király bizarr ruháit és kiegészítőit Váci utcai divat-

sétáin mutatta be – ezeken időnként El Kazovszkij is részt vett, az ő zakóját is a divattervező tükörből kivágott egyedi kitűzői díszítették. „Cserébe” Király Tamás is fellépett El Kazovszkij két *Dzsán panoptikum*-előadásán.

[Fölöspéldány]

A Fölöspéldány csoportot néhány avantgárd indíttatású költő és prózaíró (Szilágyi Ákos, Szkárosi Endre, Kemenczky Judit, Györe Balázs, Kőbányai János, Temesi Ferenc) hozta létre 1979 tavaszán. Irodalmi koncertjeiken olykor fellépett a magyar punknak számító Beatrice zenekar és a rocksztár Nagy Ferő. Egy 1979-ből való eredeti filmfelvételen feltűnik a színpadon a saját testére író El Kazovszkij is. Rajta keresztül kapcsolódott a társasághoz az autodidakta Bernáth/y Sándor, az A. E. Bizottság együttes egyik alapítója. A Fölöspéldány szubverzív ereje éppen abban állt, hogy olyan független és autonóm szereplőket hozott össze egymással, akik nyilvánosan, a szigorúan felosztott és hierarchizált kulturális térben egyébként soha nem találkozhattak volna, és egyaránt érdekelték voltak a merev műfaji és kulturális keretek lebontásában.

[17] Az orosz hátsószoba

El Kazovszkij (Jelena Jefimovna Kazovszkaja) 1948. július 13-án született Leningrádban (Szentpéterváron). Édesapja, Jefim Jakovlevics Kazovszkij, a nemzetközi hírví fizikusprofesszor tíz évvel volt idősebb édesanyjánál, az akkor huszonhárom éves művészettörténészhallgatónál, Irina Szergejevna Putolovánál. De a család csak néhány évig élt Leningrádban.

Kiállításunk orosz terme egy távoli és zárvány-szerűen megőrzött világot villant fel. A művész családja anyai ágon Nyugat-Szibériába való, édesapja a mai Belarusból (Fehéroroszországból) származott. Az ötvenes évek elején a kozmopolitizmus elleni harc jelszavával meghirdetett antiszemita értelmiségellenes kurzus elől Kínába ment, ahol egyetemi oktatói állást vállalt, de felesége nem követte. Válásukat követően Irina egy vele egyidős magyar ösztöndíjas mérnökhallgató, Skoda Lajos menyasszonya lett, majd 1957-ben Magyarországra költözött. A kitelepelési engedély megszerzéséig kislányával szüleinél élt egy uráli kisvárosban, Nyizsnyij Tagilban. A nagyszülők elsőgenerációs értelmiségiek voltak: a zeneileg is képzett gépészmérnök nagyapa és a gyermekorvos nagyanya lettek az ötvenes



El Kazovszkij családja, többek között dédszülei és nagyapja, Orenburg, 1916

évek első harmadától jó tíz éven át Jelena életének főszereplője. A koraérett Jelenát szeretet, zene és irodalom vette körül a fém- és hadiipari központtá fejlődő, sok-nemzetiségű városban, amely az akkori szovjet valóság minden szélsőséges ellentmondását magán viselte.

Édesanyja távoztása után Jelena nyaranta a Balatonnál és Budapesten töltötte a szünidő jó részét. Az ő döntése volt, hogy tizenhat évesen, családegyesítés keretében végleg Magyarországra költözött, ahová 1966-ban nagyszülei is követték. Imádott nagyapja rövidesen, nagyanyja tíz évvel később már itt halt meg: haláluk ifjúkora legnagyobb veszteségét jelentette El Kazovszkij számára.

Kapcsolata szülőhazájával nem szűnt meg. A nyolcvanas évek végéig minden évben járt Leningrádban, Moszkvában, tartotta a kapcsolatot édesapjával és rokonaival.

Mégsem mondható, hogy El Kazovszkij számára az orosz származás erős identitásképző tényezővé vált volna. Élete végéig rajongott az orosz irodalomért, Puskin, Dosztojevszkij, Lermontov és Tolsztoj eredetiben olvasott műveiért, verseit is mindvégig oroszul írta – a szó emphatikus értelmében mégsem érezte orosznak magát. Éppoly kevésbé, ahogy – bár hibátlanul megtanulta a nyelvet és otthonosan tájékozódott kultúránkban – magyar identitása sem alakult ki.

„...különben sem jellemzők rám az »orosz szokások«. [...] a Szovjetunióban ugyanolyan lehetetlen, használhatatlan őshüllő vagyok, mint Budapesten. A legjobb esetben kuriózum, múzeumi példány. [...] Itt azt mondják rólam, hogy azért vagyok ennyire beépíthetetlen, mert ott élek, ott meg azt, hogy összes »abnormalitásom« innen származhat.”

Ugyanakkor szülővárosa nyugatias hagyományainak, a Nyizsnyij Tagil-i polgári-értelmiségi környezetnek és kiterjedt irodalmi olvasmányainak döntő szerepük volt személyisége kialakulásában. A bensőséges családi környezet megértően és türelemmel fogadta korán megmutatkozó idegenkedését a kislányos és nőies szerepektől, és vonzódását a férfias karakterekhez. Az Ermitázs gyűjteményei és a görög mitológiai olvasmányok mellett különös jelentőséggel bírt számára a 19. századi klasszikus orosz regényirodalom, amelynek hőseiben – mint arra később több interjúban is visszatért – meghatározó társadalmi és nemi szerepmintákat talált a maga számára. → [6] Későbbi, domináns (homoszexuális) férfiként való önértelmezését, amely nélkül művészetének számos karakterisztikuma sem érthető, egy olyan „múlt századi stilizált férfitudatból” eredeztette, amelynek forrását egyebek között Dosztojevszkij vagy Tolsztoj regényeiben találjuk meg. Ezeket a regényeket tizenéves korában nagy kedvvel illusztrálta rajzokon és finom ízlésű akvarelleken is.

„Katonatiszt akartam lenni mindig is. Természetesen férfi katonatiszt, másrészt meg múlt század végi, múlt századi orosz arisztokratikus tudattal.”
„Hatéves koromig azt játszottam például, hogy Napóleon vagyok: volt egy szomszéd kislány, ő volt a Jozefin és a többi szerető. Mert kapásból legalább húsz szeretőt is

elképzelttem – ennyi járt Napóleonnak. Gyerekszerelmeim csakis lányok, nők voltak. Föl se merült, hogy valamilyen fiút képzeljek el. Ezek soha nem voltak valóságos nők, irodalmi alakok voltak... Soha nem tetszett valódi nő vagy lány. Az első ember, aki az általános iskola végén tényleg megtetszett, egy fiú volt. De úgy viszonyultam hozzá, mint Andrej Bolkonszkij Natasa Rosztovához, vagy Othello Desdemonához.”

El Kazovszkij művészetének orosz forrásai között kivételes hely illeti meg a 19. századi orosz romantikus zenét (mindenekelőtt Csajkovszkij – a későbbi camp ízléstől sem idegen – nagyzenekari teatralitását, patetikus gesztusait) és – ezzel szoros összefüggésben – a klasszikus balettet, illetve voyeurisztikus balerinakultuszát, amelynek nyomai kiállításunk számos más pontján is vissza-köszönnek.

El Kazovszkij verseit 2008–2009-ben, lánya halála után készítette elő kiadásra Putolova Irina. A *Knyiga Dzsana* című kötet Moszkvában, a Tri kvadrata nevű kiadónál jelent meg 2011-ben.

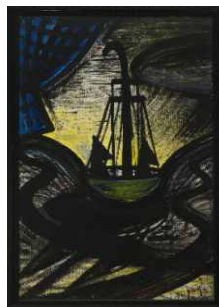
A Magvető Kiadó ugyanabban az évben *Homokszőkőkút* címmel adott ki egy válogatást a magyarra fordított versekből.



El Kazovszkij korai regényillusztrációja, 1962. Papír, tus. El Kazovszkij hagyatéka

[18] Téli utazás

Végzetes betegségének tudatában fogott bele El Kazovszkij egy olyan ciklus megfestésébe, amelyet immár mind motívumaiban, mind emocionálisan a vég közeledését kísérő szorongás határoz meg. A Schubert hasonló című dalciklusának közvetlen hatása alatt (hallgatása közben) készült *Téli utazás* voltaképp a művész hatyúdala: érzelmes istenhozzád, melankolikus búcsú az élettől. Nem a magas fokon izzó tragikus élet nagyszabású összegzése, mint a *Papírfíz II.*, inkább az elengedés, az elbocsátás fájdalmas gesztusa. A ciklus egészen végigvonuló új motívum a hajó – amely az immár sematikus árnyá egyszerűsödött, vágytalanná lett vándorállattal a fedélzetén ringatózik a vizeken vagy imbolyog felettük.



Annak a léleknek a téli utazása ez, aki már nem kérdi kétségbeesetten, elszáll-e még. Kharón ladikjai a kihűlő napok sápadó fényében kiürült Grál-kelyhekként hánykolódnak a Sztüx hullámain. A festői kéz duktusa immár a végtelen hullámmzás, a körkörös indázás ritmusát követi: széles ecsetje visszavesz az élekből, tompít a szögeken, oldja a mélységet.

Téli utazás VIII., 2007. Papír; vegyes technika. Horváth Tünde gyűjteménye

[19] Fohász

„Hiszek? Reménykedem ebben. A reményt soha, gyerekkoromban sem vetettem el, ennyiben tehát a racionalitásból mindig kilengtem. Aztán folyamatosan kiderült, hogy a racionális vagy a dolgokon keresztül való megközelítés nem változtat meg engem. Hiába keresem az összegyűlt kulturális kincsekben, azok csak gyönyörködtetnek. [...] Csak a közvetlen, az elemi, a velem megtörtént és a másik emberből származó hatás érint igazán. Ami garantáltan nem a kultúrából, nem a műből, nem művi tevékenységből való. Rá kellett jönnöm, hogy a gondolkodás által nem fogok mást meglátni a világból, csakis csodaszerűen. A hit vagy megszáll engem vagy nem.”

„Ha sikerülne nekem, ha valamilyen misztikus módon rám szállna a hit, és tényleg megkönyörülne rajtam az Isten és ebben a csodában részesítene engem, akkor én repülnék és tényleg szabad madár lennék. Olyan szabad lennék és olyan boldog, hogy az sem érdekelné, hogy épp egy női testbe születtem bele, hiszen majd lesz más... a végtelenben minden élet, a legrettenetesebb is csodálatos. Egy hívő a máglyahalált is átélheti, minden pokoli fájdalom ellenére, mert biztos lehet benne, hogy elszáll a lelke, hogy van hova elszállnia.”

„Az életem tulajdonképpen a hit kereséséből áll. Nagyon szeretnék hívő lenni, folyamatosan dolgoztam ezen, de nem mondhatom magamról, hogy hívő ember vagyok.”



Paradicsom kapui IV.,
évszám nélkül
Vászon, olaj
Magántulajdon

A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2015/2
Sorozatszerkesztő: Borus Judit

A kiállítási vezetőt írta: Rényi András

Felelős szerkesztő: Köves-Kárai Petra

Kiadói koordináció: Pablényi Ágnes
Nyomda: EPC Nyomda

Grafikai terv, arculat: Katona Klára

Műtárgyfotó: Áment Gellért

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2015

© HUNGART

© A szerző: Rényi András

© A fényképek jogtulajdonosai

Felelős kiadó: Dr. Baán László főigazgató

HU ISSN 0231-2387

ISBN 978-615-5304-33-0

A kiállítás a
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria és az
El Kazovszkij Alapítvány
(alapító: Putolova Irina és a kuratórium: Balassa Péter,
Jerger Krisztina, Földényi F. László, Kováts Nóra, Nagy Boldizsár,
Rényi András, Siklós Péter, Szilágyi Ákos, Szotyory László)
együttműködésében valósult meg

Magyar Nemzeti Galéria, A épület,
2015. november 6. – 2016. február 14.

A kiállítás kurátora: Rényi András

Társkurátorok: Jerger Krisztina, Siklós Péter, Százados László

A kurátorok asszisztensei: Bogyó Virág, Erdő Rebeka,
Hódi Csilla, Kaczvinszky Tamás, Király Judit, Kiss Dóra,
Muskovics Gyula, Soós Andrea, Urai Dorottya

Látványterv és arculat: Somlai Tibor – Somlai Design Stúdió, Katona Klára

Kiállításgrafika: Katona Klára, Megyeri Ági

A kiállítás szervezője: Pablényi Ágnes (Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria),
Siklós Péter (El Kazovszkij Alapítvány)

A kiállítás szervezésében részt vettek: Fekete Izabella, Hudák Zsuzsa

Regisztrárok: D'Albini Zsuzsanna, Deák Zsuzsa, Farkas Zsófia Eszter

Jogi és biztosítási feladatok: Borbély Boglárka, Galambos Henriett, Krajcsik Szilvia, Papp Dóra,
Sámuel Balázs

Gazdasági feladatok: Cser Enikő, Pintérné Bánóczi Ágnes

Filmvetítés: Balassa Péter, Éry-Kovács András, Fodor Anna, Forgács Péter, Cirko film – Másképp
Alapítvány, Mógor Ágnes, Komjáti Ferenc

Hangfelvételek, hangkulisszák: Béres Iván, Koczak Péter, Rochlitz Tamás

Műtárgyfotó: Áment Gellért

A kiállítótér fotói: Dobos Gábor, Eifert János, Forgács Péter, Galántai György, Halas István,
Kecskeméti Kálmán, Kőbányai János, Mayer Marianna – Tóth Ferenc, Szesztay András

Kommunikáció és marketing: Bellák Gábor, Csiszár Kinga, Lévy Zoltán, Miklós Magdaléna,
Schlett Anna, Szabó Dávid, Zubovics Katalin

Média: Barcsik Tibor, László Zsófia, Rieger Johanna, Szesztay Csanád

Audio guide: Halász Rita

Közönségszolgálat: Csordás Izabella, Csuka Zsuzsanna, Gottfried Júlia, Ruzsits Ágnes, Zimányi Erika

Múzeumpedagógia: Lovass Dóra

Múzeum Shop: Horitz Karina, Kégli Balázs, Török Viktória

Installáció-kivitelezés: Bodor Gábor, KIÁLL Kiállítás Tervező és Kivitelező Kft.

Világítás: Rio Lámpastúdió

Technikai munkatársak: Agárdi Gyöngyi, Fazekas Gábor, Gecsei József, Györe Vince, Horváth István,
Horváth János, Kispál Sándor, Kosaras András, Kozma Zoltán, Nagypál Sándor, Nemcsics Csongor,
Orbán György, Pintér Norbert, Sándor Attila Károly, Szutor László

Műtárgytechnikusok: Berta Zsolt, Buru György, Deli Dávid, Erdmann Áron, Kiss Ádám, Kovács Imre,
Macska Attila, Moró Zoltán, Szabó Balázs, Vitéz Gergő

Restaurátorok: Berta Éva, Csanda Fruzsina, Gippert László, Kontur Kata, Molnár László,
Pleszniv Károly, Pócs Judit, Szepesvári Ildikó, Sztojanovits Márton, Zelenák Orsolya, Zetye Péter

Műtárgybiztonság: Zsoldos László

Műtárgyszállítás: Hungart Logistic Kft.

A tárlat Magyarország kiállítási garanciájának köszönhetően valósult meg.

A Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria köszönetet mond azoknak az intézményeknek és gyűjtőknek, akik műtárgyaikat a kiállításra kölcsönözték:

A. Gyűjtemény
Artchivum
Artpool
Bathó Tibor magángyűjteménye
Bíró Csaba gyűjteménye
Boda Balázs és Oláh Kati
Budapesti Történeti Múzeum – Fővárosi Képtár, Kiscelli Múzeum, Budapest
B. Zs.
CzG gyűjteménye
Damjanich János Múzeum, Szolnok
Dobó István Vármúzeum, Eger
El Kazovszkij hagyatéka – El Kazovszkij Alapítvány, Putolova Irina
Első Magyar Látványtár, Tapolca-Diszel
The Estate of Francis Bacon
Ferenczy Múzeum, Szentendre
Földényi F. László
Frenkó Zsolt gyűjteménye
Gerendai Gyűjtemény
Gyömbér Ákos gyűjteménye
Halász Tamás
Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan
Horváth Károly gyűjteménye
Horváth Tünde gyűjteménye
Hunya Gábor gyűjteménye
Janus Pannonius Múzeum – Modern Magyar Képtár, Pécs
Kepecs György gyűjteménye
Kolossváry Gyűjtemény, Győr
Kovács Gábor Művészeti Alapítvány
Kozák Gábor és Stomp Sára gyűjteménye
K. Gyűjtemény, Brüsszel
Ludman–Gyuricskó Gyűjtemény
Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
Magasházi Anikó Gyűjtemény
Mezei Gábor gyűjteménye
MGM
Mógor Agnes
Miklós Müller and Jan S. Keithly Collection, New York, USA
Dr. Nagy Miklós gyűjteménye
Nagy-Baló Imre gyűjteménye
Neon Galéria
Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest
Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest
Raum Gyűjtemény
Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, Győr
Rubin Szilárd hagyatéka
R. Á.
Sáfár Zoltán gyűjteménye
Szalóky-gyűjtemény
Szombathelyi Képtár
Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár
Dr. Tóth M. Krisztina gyűjteménye
Városi Képtár – Deák Gyűjtemény, Székesfehérvár
Dr. Virág Péter gyűjteménye
Zimányi László és felesége gyűjteménye, Budapest
ZTB Gyűjtemény

és azoknak a magángyűjtőknek, akik meg kívánták őrizni névtelenségüket.

Segítségéért fogadjuk köszönetünket:

Alföldi Róbert, Ambrus Ágnes, Áment Gellért, Bacsó Mária, Bakonyi Anikó, Bakos Ildikó, Balogh Judit Anikó, Bán Zsófia, Bánki Róza, Barabás Márton, Barabás Terézia, Bárdics Imre, Bélai György, Benkő Zsuzsi, Béres Iván, Bíró Csaba, Bíró Csilla, Bittner Meenakshi Dóra, Bodnár Dániel, Bokor Roland, Braxatorisz Anikó, Bubnó Tamás, C³ – Kulturális és Kommunikációs Központ, Brian Clarke, Czeglédi András, Csáki György, Csanádi Judit, Csányi Vilmos, Csehy Zoltán, Cserjés Katalin, Cseuz Regina, Csorba Dóra, Dallos Ádám, Dávid Ágnes, Domareckaja Mária, Egri Orsolya, Emőd Péter, Eöry Szilvia, Faragó Zoltán, Farkas Lilla, Farkas Zsuzsanna, Fehér Zoltán, Fekete András, Felcsuti Péter, Fényi Tibor, Feuer András, Fodor Anna, Földényi F. László, Frenkó Zsolt, Galéria Lénia, Gergely Iván, Gyarmati György, Györe Balázs, Gyurcsák Gyöngyi, Hajnal Zsolt, Halász Anita, Halász Péter, Halász Tamás, Ben Harrison, Havasi Antonietta, Horváth Károly, Hunyadi Zoltán és Zsuzsa, Jeney Sarolta, Kádár Katalin, Karvalits Ferenc, Kaszás Gábor, Kecskeméti Kálmán, Kecskés Péter, Kéki Veronika, Kerpics Judit, Keserű Katalin, Kígyós Erzsébet, Király Júlia, Király Levente, Kirs Eszter, Kiss Annamária, Koller Kati, Kolozsváry Anikó, Komjáti Ferenc Toto, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros, Kovács Levente, Kovács Nóra, Kürti Katalin, Lányi András, Lőrincz Zoltán, Lugosi Lugo László, Margócsy István, Mayer Dániel, Mógor Ágnes, Molnár Gyula, Molnár Tamás, Molnár Vera, Morcsányi Géza, Mórocz Egon Simon, Murányi Réka, Müller Miklós, N. Mészáros Júlia, Nagy Benedek, Nagy László Gábor, Nagy Miklós, Nagy-Baló Imre, Nyulasi Lili, Örkény Antal, Paksi Képtár, Pardavi Márta, Pócza Zoltán, Pogány Attila, Pogány István, Rácz Judit, Raiffeisen Gyűjtemény, Rényi Andrea, Rényi Gábor, Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár, Sántha László, Sebestyén Zoltán Muciusz, Stahl Judit, Stahl Zsófia, Straub Elek, Strausz Erzsébet, Szabó Liza, Szalóky Károly, Szauer Péter, Szegedi Andrea, Szemadám György, Székely Ernő, Szikszai Károly, Szilágyi Ákos, Szilágyi Anna, Szilva Éva, Szipócs Krisztina, Szkárosi Endre, Szmola Adrienn, Szotyory László, Szöllősy Judit, Szűcs Alexandra, Takács Sándor, Tildi Béla, Tiszamarti Dóra, Can Togay János, Tóth Ákos, Tóth András Zoltán, Tóth József, Tóth Krisztina, Törő István, Török András | Summa Artium, Trencsényi Zoltán, Trifusz Péter, Uhl Gabriella, Vági Péter, Valló Péter, Varga Judit, Varga Viktor, Várnai Éva, Varsányi Zoltán, Virág Anita Anna, Virág Judit, Virág Péter, Völgyi Iván, Vörösváry Ákos, Weinacht Krisztina, Zettwitz Sándor,

és mindazok, akik az adjukossze.hu oldalon segítették a kiállítás létrejöttét,

valamint a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria és a kölcsönző intézmények minden munkatársa, aki tanácsaival és segítségével hozzájárult a kiállítás megvalósításához.

Támogatók:

7 Elektronika Kft., AX Invest Zrt., Nonprofit Információs és Oktató Központ Alapítvány, Novotrade Limited, Presscon Kiadó, Strategy Consultants Kft., Transit Art Cafe, Visionworks Kft.