

SÁRVÁRY GABRIELLA

A művész önazonos jele

VISSZATÉRŐ MOTÍVUMOK VASZILIJ KANDINSZKIJ ÉS EL KAZOVSKIJ MŰVÉSZETÉBEN¹

Kandinszkij és El Kazovszkij életművének párhuzamait keresve számos analógiát találunk. Mindketten orosz anyanyelvűek voltak, és művészetük egy része a költészet műfajában született. Alapvető inspirációs forrás mindkettőjük számára az orosz- és a világirodalom, illetve a zene. A képi és a vizuális kifejezőmód, illetve a zene meghatározó szerepe a festészet klasszikus médiumának számító táblakép mellett mindkettőjüknél összművészeti alkotásokban, színpadi előadásokban is kifejezésre jutott.

Mindezen távoli, illetve a modern művészség ismeretében akár tipikusnak is mondható választások mellett felfigyelhetünk még a két művész festészetében egy közösnek mondható jellegzetességre, a visszatérő motívumok alkalmazására. Míg Kandinszkijnál a lovas figurájához kapcsolódó művészi jelentések folyamatos fejlődésére, alakulására, addig El Kazovszkij képi világában a kutya (a művész szóhasználatával: vándorállat) szinte állandó feltüntetetésére találhatunk sokatmondó és értelmezésre váró példákat.

Kazovszkij esetében köztudott, recepciója sokszor megállapított ténye, hogy a kutya alakja az önazonosság kifejezésére szolgál, képein a motívumot a művész saját személyes jeleként használja: „...én az állat szemszögéből építék mindent. Az állat egyszerűen a szubjektum jele. Azért is egy kicsit merev, tehát felbontatlan, vagy ismétlődő az ismétlődő formula, mert tényleg jel. Mert belülről az ember önmagát is pusztán csak jelzi, mert olyan bonyolult és el-lentmondásos lény...”² Formai megjelenítését tekintve e motívum nem sokat változik a képeken: legtöbbször feszülten figyelő, ülő alakban szerepel (csak nagy ritkán látjuk úton vagy feldobott talppal). Ennek oka, hogy a művész a motívumot is, a formát is „készen találta”: „...főiskola közepén »jött elő« ez az állat, mégpedig abból a két mondatból: »Te hülye állat!« »Ülj!« Ebből az önképeresésből, ebből a szóösszetételből lett az ülő és figyelő állat, aki rögtön elmozdulna, ha nem lenne ott az a szóbeli parancs. Szóval ő a szubjektum, őbelőle lehet nézni a képet.”³ Mindezek értelmében az ülő póz maga is jelentéshordozó: egy nagyobb erőnek való kiszolgáltatottság kényszerét fejezi ki. A motívum Kazovszkij terjedelmes, de áttekinthető

¹ Az itt bemutatott két tanulmány az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében, a 2016/17-es tanév tavaszi félévében készült, a mesterszakon megtartott „Legújabbkori magyar és egyetemes művészet speciális kérdései” című kurzus keretein belül. A szemináriumot Keserü Katalin professor emeritus vezette, témája pedig az El Kazovszkij interjújában körvonalazódó, a művész által megkonstruált művészettörténeti kontextus vizsgálata volt.

² Keserü Katalin beszélgetése El Kazovszkijjal. = = Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal, szerk. CSERJÉS Katalin, UHL Gabriella, Bp., Magvető, 2012, 292.

³ Emlékművekben gondolkozni. Beszélgetés El Kazovszkij festőművésszel – Szikszai Károly interjúja. = Uo., 108–109.

magánmitológiájának viszonyrendszerébe ágyazódik. E tágabb kontextusról a későbbiekben lesz szó.

A következőkben elsőként azt szeretném bemutatni, hogy Kandinszkij kék lovasa ugyanilyen önazonos motívum. De míg El Kazovszkijnál a szubjektum jele formailag kötött, Kandinszkijnál hosszú átalakuláson megy keresztül. Szeretném végigkövetni, milyen jelentésrétegek rakódtak rá erre a motívumra, illetve, hogy a kék lovas képi ábrázolása hogyan vált egyre elvontabbá, míg végül a művész személyes absztrakt jelévé redukálódott. A folyamat bemutatásánál Peg Weiss: *Kandinsky and Old Russia*⁴ című könyvének felfedezéseire támaszkodom.

Az első jelentésréteg a germán regék, illetve a középkori lovagok képzetéből kiinduló romantikus–szecessziós képi ábrázolás. Tudjuk, hogy Kandinszkij édesanyja moszkvai születésű, de balti német származású volt, így a művész egyszerre két anyanyelvet sajátított el: az orosz és a németet. A gyerekkorában megismert német regék és mondák világából táplálkoznak Kandinszkij legkorábbi művei a századforduló környékéről:⁵ az 1898 és 1903 között vezetett rajzfűzetébe skiccelt középkori lovagi páncélok és lovagok rajzai, egy hosszú, keskeny formátumú kis kép dárdát tartó, vágózó kék lovagja (*Alkonyat*, 1901) vagy a sziklás romantikus tájban lépdelő, szintén dárdát tartó lovag festménye, amely címében is (*Im Walde – Erdőben*, 1904) a lovagregények költőiségét idézi. Ide sorolható az Új Müncheni Művészegylet tagsági kártyájának későbbi fametszet-ábrázolása (1909) is: ezen ágaskodó ló hátán egymásba kapaszkodó pár látható, mögöttük meredek sziklatömbre épült várrom magasodik. A kép a romantikus lovagregények világát idézi, szecessziós feldolgozásban.

Kandinszkij egyetemi éveinek meghatározó élménye volt a Volga forrásvidékén túl élő permi és komi (zürjén) népek földjére szervezett tanulmányút. Az élményt maga kereste, amikor 1889-ben megpályázta a Természettudományi, Néprajzi és Embertani Társaság hat hetes expedícióra kiírt ösztöndíját.⁶ Ennek keretében vállalta, hogy feltárja e népcsoportok jogrendszerét, népszokásait és hitvilágát. E távoli vidék családi múltja miatt is vonzhatta, apai ágon ugyanis Nyugat-Szibériai származásúak voltak.⁷

A Moszkvától északra fekvő, Vologda tartomány feletti vidék a civilizált világ határain túl terült el: megközelítése vasúttal, hajóval, postakocsival, lóháton és gyalog történt, és hatalmas terület bejárását jelentette. Az utazás során Kandinszkij vázlatkönyvet vezetett, ebben a helyi népviselet, népművészet és népi építészet jellegzetességei mellett a helyi népek hitvilágának alakjait is leskiccelte. Kandinszkij több írásban számolt be az expedíció eredményeiről, tanulmányai a Természettudományi, Néprajzi és Embertani Társaság folyóiratában jelentek meg. A Társaság tagjaként a következő években további cikkeket publikált, részt vett a társa-

⁴ WEISS, Peg, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*, Yale University Press, New Haven – London, 1995. A folyamat nyomon követésénél segítségemre volt még Kandinszkij műveinek oeuvre-katalógusa: Kandinsky: *Catalogue raisonné of the oil-paintings, I-II*. Szerk. RÖTHEL, Hans K. – BENJAMIN, Jean K., Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1982 (vol. 1), 1984 (vol. 2).

⁵ Kandinszkij gyerekkorában sok időt töltött anyai nagynénjénél, ő vezette be a német regék és mondák világába. SZÉKELY András, *Kandinszkij*, Gondolat, Bp., 1979, 9.

⁶ *Uo.*, 14–15.

⁷ A családot a 18. században Kelet-Szibériába száműzték. II. Miklós cár reformpolitikájának köszönhetően a száműzött családok 1861–1863 között kegyelmet kaptak, így Kandinszkij édesapja már Moszkvában végezte iskoláit, de a múlt tovább élt a családban: e szerint Kandinszkij egyik felmenője mongol hercegnőt vett feleségül. SZÉKELY András, *i.m.*, 5, 7.

ság által szervezett előadásokon, illetve számos témába vágó könyvismertetőt írt. Ennek köszönhetően a korabeli néprajzkutatásokról szóló, illetve az északi népek hitvilágát feltáró szakirodalom szakavatott ismerője lett.

Az expedíciót átélte élmények, illetve az orosz népmesék képi lecsapódása a mondavilágot idéző linómetszetek (*Gouspiar*, é.n.; *Varjak*, 1907), illetve az orosz életképeket bemutató sorozat (*Kereskedők érkezése*, 1903; *Vasárnap [Régi Oroszország]*, 1904; *Orosz szépség tájban*, 1905; *Lovagló pár*, 1906; *Trojkák*, 1906; *A Volga dala*, 1906; *Színes élet*, 1907). Ez utóbbi festmények jellegzetesen szecessziós alkotások, jellemzőjük a hosszabb ecsetvonásokkal való kontúrozás, és a pettyegedett ecsetkezeléssel való térkitöltés, ami egyúttal a fehér reflexek érzékeltesítésének eszköze.

Az északi népek hitvilága és művészete újabb jelentésréteggel gazdagította a ló és lovas motívumát: Kandinszkij 1889-es expedíciója révén találkozhatott az emberek életét irányító Világórzó Isten (Mir-susne-khum) alakjával.⁸ Ő Numi Torum legkisebb fia, a szárazföldeket és vizeket bejáró férfi, akinek lovon ülő, széttárt karú ábrázolása a legtöbb manysi otthonban és szent helyen megtalálható volt, s akinek tiszteletére gyertyát gyújtottak. Kandinszkij többször megörökítette: megjelenik egy 1910-es kifestett kartonrajzon (Tanulmány a *Kompozíció II-höz*), egy 1911-es ceruzarajzon foltos (táltos) paripán ülve, s az ugyanebben az évben készült, megfeszített Krisztust ábrázoló, kartonra festett olajképen a keresztfa tövében. A Megváltó és a Világfelügyelő hasonló küldetés beteljesítői: az Isten Atya követeként az emberek segítői és oltalmazói.⁹

A romantikus-szecessziós korai korszakot követő müncheni évek termékeny időszakában Kandinszkij kifejezésmódja leegyszerűsítésére és absztrahálására törekedett. E törekvés elméleti hátterét az 1911 végén megjelent, Blaue Reiter-almanachban közölt, *Über die Formfrage* című írásában fektette le. Itt fogalmazódik meg a művész közvetítő szerepe, aki a láthatatlant láthatóvá teszi.¹⁰ A kiadvány borítójára a jól ismert kék lovas fametszete került. A plakátszerű ábrázolás nem csak formailag összegző: tartalmilag is sűrítettebb, amennyiben a kék lovas ekkorra sárkányölő Szent György alakját is magába olvasztotta. Ám ez az allúzió rejtetten van jelen, csak a mű előképén vehető ki tisztán: az azonos formátumú, jóval kidolgozottabb *Szent György II.* című színes üvegfestmény (1911) ágaskodó lovasa ugyanolyan indiántollas fejdísz és pajzsot visel, mint a borítóterven; dárdáját hátrahanyatló, varangyosbeka felsőtestű, kígyó alsótestű szörny szájába döfi. A szörny mellett, a jobb szélen a megkötözött királylány látható. A könyvborítóról lemaradt a sárkány felsőtestének kirajzolása, alsóteste azonban (akárcsak az üvegfestményen) egészen a lovas fejdíszéig kígyózik, lehatárolva a kép bal szélét. Szintén kevésbé hangsúlyos Szent György lándzsája.¹¹

⁸ Bővebben lásd (utolsó megtekintés (2017. 05. 29.): <http://www.matrozvar.hu/HantiTeritok.html>)

⁹ Peg WEISS, 54–60.

¹⁰ A Teremtő Szellem révén megfogant belső tartalom a művész közvetítésével találja meg megfelelő anyagi megnyilvánulását (formáját). A forma a személyiség bélyegét viseli. A személyiség azonban idő és tér függvénye, ami stílusbeli és nemzeti meghatározottságot jelent.

¹¹ Az almanach borítójának kék lovasát számos ló és lovas, illetve Szent György-ábrázolás előzte meg; a következő képsoron követhető nyomon a motívum alakulása: *Kozákok; Improvizáció XX. (Vadlovak)* (mindkettő 1911-ből); *Szent György I.* (1910, máshol 1911 januári); *Szent György* (üvegfestmény, 1911), *Szent György* (akvarell, 1911 február vége); *Szent György* (1911 március). E képek hol az elvontabb megfogalmazásban, hol a téma tartalmi rétegeinek kibontásában (esetleg mindkettőben) újat hoznak.

A formai elvonatkoztatás mellett Kandinszkij tehát minél több jelentésréteget igyekszik motívumaiba sűríteni. Ettől a kép egyre telítettebb, költőibb lesz, egyre több energiát sűrít magába. El Kazovszkij is tudott a műnek erről az erőteréről, arról, hogy csak akkor tud hatni, ha formailag és tartalmilag a lehető legkoncentráltabb. Erre utal következő nyilatkozata: „A képek az is a feladata, hogy elég intenzitás, elég erő legyen benne, elég izgalmas prizma legyen ahhoz, hogy »mindent« beszívjon magába, ereje legyen például ahhoz, hogy a nézőt megállítsa.”¹²

A szibériai népek hitvilágának megismerésével a kék lovas még egy dimenziót kapott. A láthatatlan világ erőivel felvértezett lovag képzetköre kitágult a szintén magasabb erőkre támaszkodó, hasonló szerepkört betöltő táltos vagy sámán alakjával. Az 1911-es *Szent György I. üvegfestmény* „mesebeli” ábrázolásán a hős szent pettyes, azaz táltos paripán jelenik meg. Néprajzi kutatásai során Kandinszkij figyelmét nem kerülte el, hogy a sámánok „paripája” a sámándob volt: ennek lódobogást idéző, ritmikus hangzása váltotta ki a sámán révületét, és röpitette őt túlvilági utazásain, amelyek lehetővé tették gyógyító munkáját és közvetítő szerepét e világ és más világok között.¹³ Kandinszkij néprajzi gyűjtései között szerepelt egy faszobrocscsa egy táltos paripán lovagló sámánról.¹⁴ A 19. század végén még élő hagyomány ekkor került az etnográfiai kutatások homlokterébe.

A kék lovas motívum a láthatatlan világ erőit felszabadító lovag szent /táltos /sámán dimenziójával olyan távlatot nyert, ami egy életen át ihlető forrást jelentett Kandinszkij művészetében. A *Blaue Reiter*-almanach megjelenését követően Kandinszkij ló és lovas ábrázolása még elvontabb lesz: a *Líra* című képen (1911) a nyeregben előrehajoló lovast csupán két ívelt vonal, a fej és a hát görbülete jelöli. Az 1912–13-as vázlatkönyv egyik lapján a kék lovas motívuma három ívelt karéjra redukálódik. A művész többször lerajzolta a megtalált kontúrvonalat, mintha be akarná gyakorolni. A lap aljára pedig három ívesen indított, hosszan elnyúló vonalat rajzolt.¹⁵ Ezekre még visszatérek.

Ló és lovas három karéjra redukált jele tűnik fel a *Festmény fehér vonalakkal* című kép közepén (1913): itt a művész még berajzolta a ló farokszőrzetét. Ha megnézzük a festményhez készült tanulmányt és vázlatot, egyértelművé válik, hogy egy rejtett sárkányölő Szent György-ábrázolást látunk. A kép erővonalait mutató vázlat bal szélén két kereszt jelöli a halálra ítélt sárkányt: szürke testét a hős a festmény közepét átlósan átmetsző világító fehér lándzsával döfi át. S vajon mit jelöl a festmény felső részén visszatérő három ívesen indított, hosszan elnyúló vonal? A választ az *Improvizáció 24-hez* készült két előtanulmány (egy rajz és egy akvarell) adja meg. A művész mindkettő címében zárójelben feltűntette a kiinduló motívumot, a trojkát (mindkét előtanulmány címe: *Tanulmány az Improvizáció 24-hez (Trojka II)*, 1911–12). A rajzon és az akvarellen a szánhúzó lovak hármass fogata jóval kidolgozottabb: a fejíven és a farrészen a művész berajzolta az állatok sörényét és farokszőrzetét, a lovak mögött pedig a szántalpak nyomvonalát. A három ló nyakát egy ovális (az akvarellen piros) vonallal áthurkolva fogta egy fogatba. A trojkát húzó sebes lovak ívesen indított, hosszan elnyúló vonallal való jelöléséhez talán a sámándobok leegyszerűsített ábrázolásai adtak ihle-

¹² „...Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.” *Beszélgetés El Kazovszkijjal – Szüts Miklós interjúja.* = *Látáscsapda, i.m., 199.*

¹³ Peg WEISS, 107.

¹⁴ Peg WEISS, 66.

¹⁵ *Uo.*, 87–89.

tet.¹⁶ Egy 1912-es tusrajzon ismét együtt szerepel a trojka és a lovas motívum absztrakt ábrázolása. Lovat és lovasát, mint egy vágózó energiamezőt, egy kör övezi. E képi séma többször visszatér az Illés elragadtatása jelenetek ábrázolásain.

Évekkel később, a körnek tulajdonított „belső erő” folytán a művész végül a kör jelébe sűríti a vágózó lovas motívumát: a *Transition* magazin címlaptervéen (1938) csupán a kört átmetező két dárda és a sárkányra utaló kígyóvonal jelzi, hogy itt Szent György harcának végletekig absztrahált ábrázolásáról van szó. Kandinszkij így nyilatkozik erről: „Ha például az utóbbi időben olyan gyakran és szenvedélyesen használom a kört, ennek oka ... a kör belső erejében rejlik... Manapság ugyanúgy szeretem a kört, mint korábban szerettem például a lovat – vagy talán még jobban, mert a körben több belső lehetőséget látok; ezért is vette át a ló helyét.”¹⁷



¹⁶ Uo., 82.

¹⁷ Idézi: Peg WEISS, 153. Az 1929-ben készült interjú eredeti forrása: Paul Plaut, *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1929, 306–308. A *Transition* magazin címlaptervét lásd: Peg WEISS, *i.m.*, 178.

Kérdés, hogy milyen forrásból táplálkozik El Kazovszkij művészete?

Bár Kazovszkij is arra törekedett, hogy a lehető legtöbb energiát sűrítse képeibe, a teljes absztrakcióig nem jutott el. A következő nyilatkozata arra enged következtetni, hogy ez elsősorban az alkatából következett: *„Az ismétlődő mintát, a rasztert, az akármilyen dekoratív mintát is szeretem. Az ismétlődőben a változatosságot... ezek a motívumok az én esetemben, ha nagyon leegyszerűsíténem, inkább rasztert jelentenek, mint bárminek az ábrázolását. Az egyik motívum inkább a szubjektum jele, a másik motívum inkább az objektumé, a lényeg az, hogy könnyen felismerhetők és ismételtetők legyenek. Ha ezeket be tudnám háromszöggel meg körrel helyettesíteni, akkor úgy csinálnám.”*¹⁸

Mindemellett a képi világok közötti különbségek vizsgálatához tartozik, hogy Kazovszkij-nál – Kandinszkijhoz, illetve a századelő absztrakt művészeihez képest – az életmű szorosabban véve személyes ihletettséggű. A képen láthatóknak mindig meghatározó eleme a művész szubjektív létérzékelése és nemi identitása, az az ontológiai komplexitás, melyet maga a következőképpen foglal össze: *„Az erő, amellyel küzdök, amelytől szenvedek, az a szépség. Számomra a szépség a nemiség: amit szexuális ingerként megélek, az egy számomra szép test... és az tisztító. Egy tőlem függetlenül létező lény a vágyaim tárgya. Ha a rabszolgám volna, és halálosan szerelmes belém, akkor is elérhetetlen. Csak a végtelenben elérhető. Egyszerre isteni és ördögi dolog. Isteni az ígérlet miatt, ördögi a kegyelem hiánya miatt. Állandó, örök kihívás és vágy. A birtokbavétel illuzórikus.*

*A fiúnak mindenképpen fiúnak kell lennie, aki eljátssza a lányt, tehát nem egy homoszexuális fiú, hanem egy fiú, aki szexualitásában megfelel annak az ideális nőképnek, amit én a XIX. századi irodalom vágyképeiből alkottam meg magamnak, a saját ideális férfiszerepem kiegészítőjeként.”*¹⁹

Vagyis, a szerző „önolvasatában” az egész életmű e nemi identitásból fakadó vágyak, képzetek és a vágy tárgyának elérhetetlenségéből eredő lelki állapotok személyes képi jelrendszerre átültetett kivetítése.

Hogyan kristályosodott ki ez a képi nyelv? Kazovszkij kezdetben a vágy tárgyának lehető legérzékletesebb megfestésére tett kísérletet. Ide tartoznak a *Tájkép maradvánnyal I, II.* (mindkettő 1975), illetve *A kis párizsi-kék kép* (1970-es évek közepe) kozmikus tájba kitett, összekuporodó női teste, valamint a „becsomagolt” testeket megjelenítő „csendéletek”. Kazovszkij az 1970-es években azonban, találkozva Francis Bacon munkáival, az idősebb angol pályatárs törekvésében saját addigi kísérletei tökéletes megvalósítását ismerte fel. Több más, feltehető ok mellett talán az angol művész festészetével való szembesülés indította Kazovszkijt egy kimondottan narratív képtípus kidolgozása felé. Erről így vall: *„Elhatároztam, hogy ha én is bekerülök a képbe, s nem szemben állok vele, akkor egy újabb irányba indulhatok el, nem a Bacon útján.”*²⁰

Ez az elhatározás vezet az „Én” és „Ő” polaritásának feszültségére épülő narratív képciklusokhoz vagy képregényekhez. E felállás korai, direkt megfogalmazása az 1975-ös, négy képmezőből álló *Galateia-állatlélektan*. Minden képmezőben egy székhez kötözött, „becso-

¹⁸ „...Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.” *Beszélgetés El Kazovszkijjal* – Szűts Miklós interjúja. = *Látáscsapda*. i.m., 191–192.

¹⁹ *Ungváry Rudolf interjúja*. = *Uo.*, 77–78.

²⁰ *Pandora szelencéje*. Sinkovits Péter beszélget *El Kazovszkij képzőművésszel*. = *Uo.*, 150. A vágy tárgyát érzékletesen megjelenítő statikus képalkotás él tovább a Dzsán-panoptikumokban.



magolt”, érzéki, arctalan női test, és a szubjektum jeleként meghatározott, jól ismert kutya-motívum, illetve ennek változata, egy tömzsi állatfigura látható. A harmadik mezőben a székhöz kötözött modell az „Ő”, a kutya pedig az „Én” felirattal is hangsúlyozottan azonosítva van, mintha a szerző rögzíteni akarná a megtalált képi sémát.²¹ Innentől kezdve a műveket e viszonyrendszer határozza meg.

A vándorállat tehát csak egyik eleme El Kazovszkij univerzumának. A művész egy egész világot épített köré. E világ keretrendszere az ismerős táji háttér és a hozzá tartozó építészeti elemek: (lépcsős) piramisok, Babel-torony-szerű épületek, felhőkarcolók, mediterrán tájba illő teraszok; további szereplői a párkák, idolk, őrangyalok. Időbe telt, míg a művész rátalált e kifejezőmódra és a lehető legegyszerűbb elemekre redukált, letisztult képi világra. Ettől kezdve e megtalált elemek a végtelenségig variálhatók: munkái kapcsán a művész ismétlődő mintázatról, képregényekről beszél.²²

Maga a kutya-motívum azonban jóval összetettebb: „vegyes állat”. Lelkes – talán ezt a vetületét képviseli a szárnyas kutya vagy denevér – ugyanakkor állati – ezt testesítheti meg a bumfordi állatfigura vagy tapír –, egyszerre kiszolgáltatott (zsákmányállat) és ragadozó (farkas vagy sakál).²³ Vándorállat, amely újra meg újra feltűnik a képsorozatok roppant, kozmikus tágasságú színterein a vágyait megtettesítő bálványok vonzásában, vagy a nála nagyobb erőt képviselő lények (Idolk, Párkák, Őrangyalok) által számára kijelölt utakon bolyongva.

Kérdés, hogy e viszonyrendszer másik pólusán hogyan jelenik meg az „Ő”? Melyik adekvát képi jelben ismerhetjük fel? A bálványok, párkák és őrangyalok közös jellemzője, hogy androgünszerű szépséges lények vagy torzók: alsótestük drapériába csavart vagy kis talpazaton áll, karjuk kaszában/éles pengében/ szárnyban végződik. A drapériába csavart androgün szépség köszön vissza a Dzsán-panoptikumok bálványaiában is. Az egészalakos vagy torzóként megjelenített bálványok/Őrangyalok/Párkák fölcserélhetők: valamennyien a sorsszerű, végzetes találkozást képviselő idolk, pengeéles karjuk nemcsak a sors fonalát képes elvágni, de meg- és felsebezhet; e szerepkör kiegészítő ellenpárjaként jelennek meg a vérző testű (szárnyas) torzók.

A sóvárgó „Én” és a vágyott „Ő” viszonyrendszere tovább gazdagodik az európai kultúrkinccs örökségével: Pygmalion–Galateia, Coppélia, Orpheusz–Eurydiké, Vénusz, Szent Sebestyén vagy *A hatyúk tava* mind újabb és újabb jelentéstartalommal tágítja-bővíti ezt a magánmitológiát. A címadás, illetve a képek és a Dzsán-panoptikumok feliratai révén a művész maga tágítja ki megtalált képi rendszere világát e történetek nagyszabású távlataival. Ezzel képi világa még telítettebbé válik, még több energiát sűrít magába, még erősebb hatást vált ki. Ezt a hatást fokozzák a drámaian mélyülő/megnyíló/szűkülő/ elhagyott és roppant léptékű terek, az éles kontúrok és az intenzív, vibráló színek.

²¹ Kazovszkij feliratokkal kísért, visszatérő személyes jelét Rényi András a képi elemből és írásos motívumból álló késő reneszánszban elterjedt *impresák* leszármazottainak tekinti. Bővebben lásd: RÉNYI András, *Az allegorikus tekintet szomorújátéka: El Kazovszkij ikonológiája. Adalékok a festői teljesítmény értelmezéséhez és értékeléséhez.* = *A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij élet/mű*, szerk. RÉNYI András (Magyar Nemzeti Galéria: 2015. nov. 5. – 2016. febr. 14.), MNG, Bp., 2017, 34–36.

²² *Az alkotás a „lét bőre” volt, most viszont az emberre tapad. Adorján Péter beszélgetése El Kazovszkij festőművésszel.* = *Látáscsapda. i.m.*, 127. Lásd még: „...Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.” *Beszélgetés El Kazovszkijjal – Szüts Miklós interjúja.* = *Uo.*, 191–192.

²³ *Kutya és köté. El Kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál.* = *Uo.*, 42.



EL KAZOVSKIJ: AZ UTOLSÓ ÁLLAT ÉS A RUMÉLIAI CSILLAGKÉP TALÁLKOZÁSA, IV/4.,
1986. olaj, karton, műanyag applikációk, vegyes technika, 76 x 76 cm,
BTM, Fővárosi Képtár, Festészeti Gyűjtemény, lt.sz. KM.88.40.4

Kazovszkij művészetének fő forrása az életét meghatározó, a későbbi Dzsán-panoptikumok szertartásainak alapító eseményeként tisztelt szerelmi élmény; és az ezt kiváltó, elérhetetlen bálvánnyá magasztosult Másik alakja.²⁴ Az „Ő” személyéből „desztillált” idola sokszor megjelenített sóvár vágy tárgya, a piederstálra emelt, elérhetetlen szépség: visszatérő alakja az antik görög torzókat, azon belül is az androgün-testű ifjú szépségeket idézi. Ez ihlette a „ruméliai csillag”-sorozatokat. *Az utolsó állat és a ruméliai csillag találkozása IV.* című képregeny 4. eleme (1986) a szerelmi kapcsolat természetét tematizálja. Két magaslaton két hófehér, piros szalaggal átkötözött alak: egy torzó és egy felé hajoló, odaadással figyelő szárnyas kutya látható. A két magaslat között mély, áthidalhatatlan szakadék tátong, ebbe a mélységbe ékelődik bele a visszatérő kérdés: „elszáll a lélek?” A kutya mögött, fölé magasodva egy másik kutya (az állat tudatos éneje?) őrködik, nyugodtabb testtartásban; fekete alakja egészen belesimul a sötét ég háttérébe. E képeken a sóvár vágy megtestesítője a kutya/sakál/vándorállat/utolsó állat: hűsége és szerelemnek kiszolgáltatott helyzete szenvedésre ítéli, ugyanakkor maga is ragadozó természetű. A torzó és a kutya alakja gézbe burkolt(?) és piros szalagokkal átkötött, vagyis a megsebzett és bekötözött test stilizált változatait látjuk. Együttal a

²⁴ Ezt a találkozást ünneplik a művész életében rendszeresen megrendezett Dzsán-panoptikumok: a szerelem tárgyát megtestesítő bálvány felmagasztalását és lerombolását tematizáló szöveges-zenei állóképsorozatok.



kötél és a megkötözöttség is eszünkbe juthat, mint a szadista szerelem eszköze és a vágy fokozója. A piros szalagok tehát egyszerre utalnak a fájdalomkeltésből fakadó gyönyörszerzésre és a szerelemnek a másik bekebelezésére irányuló, ragadozó természetére.

Egy másik alkotás, a falemezből kivágott Szent Sebestyén²⁵ hajszálpontosan követi a fent tárgyalt kép torzójának testkivágását. A piros szalagokkal (és más kellékekkel, így a szent mártíriumának eszközeként megjelenő két íjjal) átkötött test a fához kötözött és nyilakkal halálra sebzett szent mártíriumát eleveníti fel, de a jól ismert legenda révén sokkal könnyebb megfejteni a szalagok jelentését. A megkötözött áldozat szerepében megjelenített zsenge férfitest Kazovszkij korai, „élvezetből festett csendéletei” sorába illik.²⁶

E pusztító szerelmi képletben az „ölre menő” aktus soha nem kerül megjelenítésre. Kandinszkij és El Kazovszkij önazonos képi motívuma egyaránt az erők polaritásának feszültségére épül. De míg Kandinszkij képi kifejezése az összecsapó erők harcának legdrámaibb pillanatát ragadja meg, addig El Kazovszkij képregényei szinte cselekménynélküliek. A narratíva egyetlen „tetten érhető” története a bolyongás, színterei a sivatag, a purgatórium és a dél-idő mozdulatlanságába merült tájak és kulisszák. Hogy a vándorlás véget nem érő, a képregények vonatkozó darabjainak sokasága mutatja. Az úton levés itt több, mint amit a megszkott értelemben vett metafora jelentéstartománya takar. A vándorlás itt lelkiállapot és kényszer. Más cselekmény gyakorlatilag nincs: csak a találkozások ünnepi pillanatai, a feszült figyelem, és hódolat az idOLOKNAK. Mindhárom helyzet jellemzője az időtlenség.

A szíren mint csábító és szerelemben elveszejtő lény szintén a ragadozó-áldozat képlet változata, más szereplőkkel. A szíren, és leszármazottja, a hattyú is visszatérő motívum Kazovszkij művészetében; a 2000. évet követően azonban külön hangsúlyt kap. Ehhez az évhez kötődik *A hattyúk tava* Matthew Bourne koreográfiájában (1995) felelevenített változatának meghatározó élménye: Kazovszkij az előadást nyolcszor megnézte. A balett újszerűsége az volt, hogy férfi táncosok alakították a hattyúkat, Adam Cooperrel a főszerepben. A felejthetetlen élmény ihlette művek az *Én és a hattyúm*-sorozat darabjai, pl. *Én és a hattyúm IV*, 2002; *Hattyú csillagkép I, II*, 2001.

A szerepek polaritása helyett azonban e képek a találkozás pillanatára fektetik a hangsúlyt. Ez legtöbbször pusztá sóvárgásban merül ki: a vágy tárgyát vagy szakadék választja el az odaadón figyelő kutyától (*Kis angyalok tánca*, 1992), vagy az idol a vándorállat fölé magasodik (*Hófehérke és a hét farkas*, 1999; *A nagy hattyú*, 1999, *Hattyú a cirkuszban*, é. n.). Igazi találkozás csak a felhők magasában (*Én és a hattyúm IV*, 2002), vagy álomban (a hetedik menyorszámban?) valósul meg (*Hattyú csillagkép I, II*, 2001). Utóbbi alkotás két részből áll. Mindkettő alján két talpával érintkező kutya fekszik, akik az „Én és a hattyúm” álmodó álmodják. A fölöttük úszó felhő repülő szőnyegén a vándorállat és a hattyú végre azonos méretarányban, egymás mellett jelenik meg. De mint a megálmodott jelenet szereplőinek bubo-

²⁵ Lásd a művész hagyatékából előkerült tárgykollázst. Elérhető online (utolsó megtekintés: 2017. május 28.): <http://www.museum-digital.de/hu/portal/index.php?t=objekt&oges=2347>.

²⁶ „Harmadikos korban ún. csendéleteket festettem, amelyeken becsomagolt emberi testmaradványok voltak, és közelítettek a baconi világhoz, ezért ezt az utat nem folytathattam. (...) Ezek a csendéletek ugyan megkötözött embereket ábrázoltak, de élvezetből festettem, mint egy őszibarackot vagy egy almát.” Pandora szelencéje. Sinkovits Péter beszélget El Kazovszkij képzőművésszel. = *Látáscsapda*, i.m., 150.

rékba zárt gondolata mutatja, még álmukban is tudatában vannak annak, hogy mindez csupán álom.

A *Vénusz-születése*-sorozatban a szerelem tárgya, ha lehet, még jobban eltávolított. A sorozat az elérhetetlen, ezért idolként tisztelt (idolizált/idealizált) szépség ünneplése. Itt a szubjektum jele szárnyas alakban, a lelki vetületet hangsúlyozó, „csodáló” szerepben jelenik meg. Az 1988-as, VI. képen az előredőlő, mintegy az eseménynek „hódoló” hű állatok piros leplet tartanak a szájukban: nem lehet eldönteni, hogy épphogy csak felfedték, vagy elfedni készülnek a feltáruuló, minden nemi jegytől lecsupaszított testet, de az állatok testtartása a jelenet ünnepélyességét hangsúlyozza. A nyolc évvel későbbi, 1994-es, XI. *Vénusz születésén* a kutyák hegycsúcsokon ülnek, szájukban mintha egy függöny szélét tartanák az intim esemény beavatott tanúiként és szemérmes őreiként. Mozdulatlan, szárnyas alakjuk megkettőződik, ahogy árnyékuk a sziklára vetül, „kihegyezett”, feszült tartásuk a pillanat magasztosságát ünnepli, azt a benyomást keltve, hogy e titok feltáruulásakor megállt az idő. A hegyvonulat alatt sorjázó ciprussor tovább fokozza a jelenet időből kimetszett ünnepélyességét.

El Kazovszkij életműve rendkívül koherens, maximálisan telített világot tár elénk, melyben a visszatérő motívumokból és helyszínekből kiinduló munkák mintha ugyanannak a berendezett világnak újabb és újabb mozzanatokkal gazdagodó, de alapjaiban a kezdetben lefektetett kétpólusú sémához és képi rendszerhez viszonyuló változatai lennének. Kazovszkij képei kozmikus tágasságuk ellenére egy olyan részletesen kidolgozott, szélsőségesen önreflexív világlátás jelzései, melynek hiteles emblémája és összefoglalója lehet a művészi szignóként használt magánjel (vándorállat-motívum) és kialakulásának a fentiekben röviden vázolt „története”. Kandinszkij művészi önképkereséséről éppúgy elmondható, mint az erre emlékeztető Kazovszkij-féle megoldásról, hogy a két művész az európai kultúrkör alapvető topozsaihoz nyúlt vissza. Az én visszatérő alakzatának megteremtéséhez, a megtalált önazonos jelet, amennyire csak lehet, formailag leegyszerűsítették, miközben a hozzá kapcsolódó képzetkört – természetesen a két művész eltérő érdeklődése által diktált más-más irányokba – maximálisan kitágították, és egy életen át újabb és újabb jelentésréteggel gazdagították. Így vált, válhatott a *kék lovas* és a *vándorállat* e két jelentős XX. századi művész saját, személyes „védjegyévé”.