

Tóth Ákos

A NEM LÁTHATÓ ÉS A LÁTHATATLAN (GONDOLATOK EL KAZOVSKIJ MŰVÉSZETÉRŐL)¹

A festészet eredményeit fenyegető legnagyobb veszély kétségtelenül a vakság. Az olyan festészet pedig, mely tudatosan és tartósan, szembenézve ezzel a létét ellenpontozó nagy kihívással, ábrázolja is ezt a veszélyt, sőt, úgy tűnik mindörökké a közelében telepedik le, idővel minden tárgyát ebből a közelítő sötétségből menekíti ki, és a látás ajándékaiként képes bemutatni. Mikor a festészet kapcsán a vakságról beszélünk, tudnunk kell, hogy nemcsak az egyéni létféltés természetes közegében fellépő ösztönös rettegésről van szó, vagyis legfontosabbnak tartott érzékszervünk, a szem váratlan és nem kívánt elvesztéséről, hanem egy olyan csupa hiány-állapot megtapasztalásáról, mely főként a látványok megnevezésére alapozott megismerési módszerünket és ehhez kapcsolódó biztonságérzésünket törli el egyetlen mozdulattal. A szimbolikus felfogás ellenére mégis azért lehet a vakság az egyetlen reális veszély. mert a kép megsemmisülése vagy megrongálódása (mely ugyanúgy lehetetlenné teszi vele a szembesülést) mindvégig egyedi maradhat, s noha pillanatokra valóban megakasztja a művészet munkáját, nem teszi lehetetlenné a továbbhaladást, sőt a hiátus vagy a rom egyenesen felszólít arra; a vakság pedig épp e haladás és bármilyen teleológia ellentétéként a megfosztás állandóságával jár. A hiány tragikuma abból adódik, hogy amíg a vakság az egész látható világ hiánya, addig a festészet (és főképp egy festőiségét oly bátran felvállaló festészet, mint amilyen El Kazovszkijé) mást sem állít, másról sem tudósít, csakis arról, hogy a világ az, ami látható, és semmi más.

Ha úgy nézünk a festészettörténetre, mint egy olyan folyamatra, mely a táblakép síkját a láthatóságért folytatott hatalmas, koronként változó ellenfelekkel lefolytatott küzdelem terepévé változtatta, és utolsó, valószínűleg legszélsebésebb ostromaiban előbb a monokrom kép ideájával, majd

¹ Főként az *Emeletes kilátások* (Műcsarnok, 2003. dec 21. – 2004. febr. 8.) és a *Rajzok* című (Raiffeisen Galéria, 2004. jan. 19. – márc. 14.) kiállítások kapcsán. A Műcsarnok a kiállítás alkalmából bő válogatást nyújtó, reprezentatív katalógust jelentetett meg a művésztől: *El Kazovszkij* (Műcsarnok, Budapest, 2003., oldalszám- és ár megjelölése nélkül. Földényi F. László kétnyelvű bevezető tanulmányával).

megvalósításával is előállt, akkor láthatjuk, hogy a modernitásban sokkal inkább beszélhetünk a vakság vágyáról, mintsem elkerüléséről. Az összes tárgyreferenciájától megfosztott absztrakt kép a világ látványként ránk erőltetett rendjétől való megszabadulást ezzel a fokozhatatlanul reduktív mozdulattal vélte elérhetőnek. A látvány minimuma pedig elmosta a határt látók és nem látók között, az észlelést az optikaitól a „belső szemhez” utalta, és végső soron a látók nem-látását egybevetítette a nem-látók látásával. Ahhoz, hogy Malevics valamelyik sötét négyzetéről beszéljünk, a továbbiakban nem szükséges a múzeumban a kép mellett állnunk, de még egy album képeit sem kötelező néznünk hozzá. Hagyatkozhatunk emlékeinkre, és egy olyan ismerősünknek, aki esetleg nem találkozott e képekkel, elég pár szóban elmagyaráznunk azokat, s máris a műről alkotott ismeretek azonos szintjén leszünk. S ami igazán meglepő: é barátunk lehet vak is.

Az új festőiség (mely egyszerre generációs és szemléletbeli csoportosulás) alkotói azonban a nyolcvanas években, a jelölés iránt feltámadt új vágyukban a vásznat ismét megtöltötték tárgyakkal, jelekkel, utalásokkal, látszólag a régi módon, épp csak a műtárgy jelenlétének kérdéseire fordított figyelmük különbözött radikálisan minden korábbi művészi mintától. El Kazovszkij pályája kezdetétől a jelenlét tragikus (saját bevallása szerint a XIX. század patetikusságával átítatott) típusai felé tájékozódik, és elsősorban hermetikus festészetében teremti meg az érintettségnek, a személyes bevonódásnak azt a maximumát, melyet performance-ai és a befogadó felé direkterben nyitott installációi / tér-alakításai konkrétan is átélhetővé tesznek, tematizálnak, mégpedig egy közönséges tér néző és mű általi megosztása s ezáltal profán és szakrális térré való megkettőzése révén. Bár a festmény sohasem törekedhet ilyesfajta körüljárható vagy időtartammal rendelkező jelenlétre, és formája valószínűleg olyannyira megszokottá vált az elmúlt évszázadok alatt, hogy keveseket gondolkodtat el létének paradoxona, a nyugalomban lévő nem-nyugvó felület problémája, Kazovszkijnak mégis minden munkája megújítja ezt a rejtvényt, és a látvány irreálisnak tetsző felmagasztalását tartalmazza.

A festő a képek ideális szemlélőjét egy bonyolult - a képpel kialakuló kölcsönösségi vagy alárendeltségi - viszonyba taszítja, a nézőnek felkínált szerep tehát többnyire rögzített, viszonylag pontos utalásokkal van körülhatárolva. A néző néz, lát valamit, a kép „visszanéz”, utasít, s a néző immár úgy lát mást, hogy utolsó berögzülése felemészti az összes előző képstádiumot, értelmezési preferenciát is. Lezárhatatlan folyamat, melynek tétje az, hogy a kép, mint *jel*, *tükör* vagy *ablak* (hogy az európai festészet kép-

tipológiájának híres metaforáit idézzük) egyszerre funkcionáljon. Olyan tükrök tehát e művek, melyek a visszatükrözött valósággal szemben megelőlegeznek egy jelképesse emelt cselekményességet (s így maguk választják tárgyaikat), de azt is engedélyezik, hogy a látomásra nyitott ablakként tekintsünk be a kereten, vagy, hogy ugyancsak magyarázhatatlanul, eredendő vakságunkat pillantsuk meg bennük. S mivel jel, tükör, ablak egyenként és együttesen mást sem mutatnak, mint azt, ami nincs, nem létezik, azaz számunkra láthatatlan, El Kazovszkij megfestett túlvilági odüsszeiája a nem-lét tájain át vezetve minket, a katasztrófa (sivatagi) égőve alatt szükségszerűen idézi fel bennünk, nézőkben a minket érhető legnagyobb, az eredeti képélménnyel ekvivalens veszélyt, mégha másként a kiállítóterem biztonságos falai között tudjuk is magunkat. Ez pedig nem érinthet mást személyünkből, mint azt az egyedüli, rendkívül koncentrált figyelmet, a látásingert, mellyel a képen függünk. Mivel csak ezen a csatornán jön létre csatlakozás a képi fenomén és a szubjektum között, ezért a vakságot nem szabad úgy tekintenünk, mint valamely parciális, elméleti szempont túlhajtását, hanem mint a festészet saját lehetőségeinek az emberi életbe, élettérbe való belevetítését. A vaksággal minden jelentős festészet számol: tart tőle és felé tart.

El Kazovszkij - ezek szerint jelentős – festészetében e téma olyan fontosságra tesz szert, hogy egyszerre válik világérzékelésének alapjává, a megfosztás rítusaira felépített rend ikonográfiai leképezésének motorjává és persze, a nézőre tett hatás érdekében elemi technikai-szenírozás-beli kérdéssé is. Idővel tehát a vakság mint részletesen kibontott *anatéma*² kerül előtérbe, egy messzire hangzó kiközösítés ünnepélyes és mániákusan elismételt gesztusában, mely örökre számúzi e festészet alanyát, a „vándorállat” enigmatikus figuráját az intézményesített rend bármilyen foglatatából, egyszerű földönfutóvá teszi és kiszolgáltatja őt még a mi bekebelező pillantásunknak is. A néhány képen megjelenő ketrecet könnyen pótolhatja a keret feszélyező és fojtogató zártsága, mely a képtárgyat, a szenvedő kreatúrát az állatkerti báméskodások teljes passzivitásra ítélt élőlényeknek sorsára juttatja. El Kazovszkij alakjai egy ismeretlen eredetű büntény áldozatai, néhol megszentelődött tanúságtevők, akik az elrendezés magas fokú stilizációjában osztozkodva mindannyiszor egy előzetesség-intervallumban lejátszódott tragikus esemény túlélőiként vagy friss (sokszor még vérző) halottaiként a katasztrófa idejére emlékeztetnek, de

² *anatéma*: 1. ünnepélyes formában kihirdetett exkommunikáció, kiközösítés, egyházi átok, valamint 2. az ana- előtaggal alkotott egyéni összetételként: „újra-téma”, megismételt téma, itt: nagyon sokszor elismételt téma

mindig a pusztulás idilliumába simulva. Ha azt kérdezzük, ki a tettes, a bűntény elkövetője vagy a kiközösítő, e művészet elzárkózik a nyílt megnevezéstől, és újfent csak saját aktuális idejére, a nyomok klasszicizáló és esztétikus szimmetriát kibontó megmutatkozására figyelmeztet.

Azért válhat lényeges darabbá az *Árgusz elalvás előtt* című, 1994-es kompozíció (ld. a katalógusban színes reprodukcióját), mert itt még minden előtt vagyunk. de legalábbis a sorsfordító események idején, s a mitológéma precíz (vesd össze a helyszín ábrázolását az ovidiusi leírással), mégis felforgató alkalmazása már önmagában szembesít egy, a tagolatlan és sivár jelenidőn kívüli, fokozatokra épülő temporalitás-tapasztalattal. A százszemű Árgusz, aki Hermész dalára álomba merül, s így „szem elől téveszti” a Héra által rá bízott Ió-t, tulajdonképpen olyan pontot jelöl, amelyben a szerep mögött az általános emberi, az antropológiai sajátosság emberarca tűnik föl. Vagy mi másra utalhatna a látóképesség ilyen eltűlése a többi érzékkel szemben, mint arra a korai, le nem jegyzett tudásra, hogy az optikai figyelem fenntartása energiát igénylő feladat, megválasztható, változtatható orientáció, aminek az őt kísértő dallammal szemben semmi esélye sincs, lévén az akusztikai módusz behatoló-átütő jellegű érzület-együttes. Eszerint a 'hallani vagy látni' formában feltett kérdésre felel a kép, a lét andalító, ámde kötelező dallama, mint providencia és a szabadság lehetőségének elherdált, elvesztett, fatális következményekkel (Árgusz halála) járó ellentétével. Innen érthető meg El Kazovszkij alakjainak kvázi-kiközösítettsége is: aki túlzottan ráhallgat a lét dallamára, azaz elfogadja ezt a lényegében véletlenszerű és felajánlott lét-mintázatot, az valójában az önmegalkotásnak vagy önteremtésnek az én analitikus feltérképezésével analóg feladatát halasztja el végzetesen. A Hermész által kimért büntetés, Árgusz lefejezése már a kép láthatatlan és lezárhatatlan folytatásához tartozik, így az itt elszenvedett tragédia apriori és elementáris eseménykörét alkothatja e festészet további, magyarázatok után kapkodó kép-sorozatainak. Úgy érezzük, ezek a fejek gurulnak testüktől megszabadulva a legelhagyatottabb tájakon, ezek a fej nélküli torzók magasodnak olykor a Szépség hellenisztikus bálványaiként, máskor a brutalitás egyszerű lát-leleteiként a szereplők fölé, ez az örök éjszaka borul a sivatagra és a benne vándorlóra egyaránt. És ha így nézzük, alig van olyan képe a kiterjedt életműnek, mely a vakságot, mint a megfosztás elemi csapását ne ábrázolná természetes lét-adottságként (elég, ha csak a konzekvensen profilból ábrázolt, s így kommunikációképtelen, a látásnak csupán kitett donátorfigura-szerű alakra, a „vándorállatra” gondolunk). Az Árgusz-toposz érzékeny beállítása e festészet mitológiai-vallási témákkal megtöltött panoptikumába azért is jelentékeny, mert itt a kép fenomenológiai

magabazártságának lényegét képes érinteni, a teoretikus vagy konceptuális megközelítéseket mellőzve, a táblakép legnemesebb tradícióinak engedve utat a megoldásban, már-már anakronisztikusan, akár a korra való vakság vádját is vállalva. Az ikon jeltermészetének alapvonása, hogy bizonyos figurák, mozdulatok benne interferálnak, szinte egyesíthetőként jelennek meg, vagyis szekvenciálisan felidézik egymást. A halál, az alvás és a vakság olyan megkülönböztethetetlen, jellemző jegyeikkel egyirányba mutató formákat eredményeznek, ami ábrázolásukat már a festészet kezdeteitől felruházza az egységként felfogott különbözőség jogos elgondolásával (érdemes szemrevételezni hogy egyik-másik esetben milyen módszerekkel kísérleteztek az alkotók, hogy leválsszák elképzelésükről az illetéktelen analógia-párokat). Az emberalak, aki nem lát, csak őt látják, vagy aki az álom által még inkább elszakad környezetétől, és szinte tárggyá lesz, a halálban érkezik el egy olyan gondolathoz, a képmezőben való végtelen és védtelen időzés gondolatához, amelyben az objektummá-válás befejeződik, s melyben egyetlen nagy, rendező akaratnak, jelen esetben a festői szándéknak van totálisan kiszolgáltatva. Nem mintha a cselekvő vagy aktív szereplők bármikor is elhagyhatták volna a vásznat a valóságban, de egy kauzalitásra épülő, mozgásfázisok egymásrétegződöttségét elindító folyamatban, a szemléletben e feltételek mégiscsak mozgásba hozhatják az elmét. A halott, az alvó vagy a vak ember a képpen testet öltött kép, vagy a színházi metaforikához vonzó El Kazovszkijnál a mise-en-scène metaesztétikumát taglalja emberi drámaként.

A művész e mozdulatával sem tesz mást, mint megszemélyesíti magát a műalkotást, felhívja a figyelmet a tárgyábrázoló kép felfogásának nehézségeire, melyek másból adódnak, mint az absztraktnak nevezett képé: a felkinált látvány – mely egy megszokott termélységet állít elénk – látszólag kontingens jellegének átváltoztatása a szemléletben szükségszerű, a kép minden pontját szimbólumként kezelő nézetre. Hétköznapi szemlélődésünk alapélménye, a látótér változó tárgyainak megválaszthatatlansága és hierarchia-nélkülisége egy csapásra múlik el a festmény kijelölő, akár agresszívnek is tekinthető tér-foglalásában (hiszen ugyan melyikünk szeretné magát a purgatórium, de csak egy közönséges sivatag közepén is találni?), éppúgy mint a vakság statáriumszerűen ránk kényszerített a-topográfijában. El Kazovszkij működésének legtitokzatosabb oldala a szükségszerűség és a szerialitás / sorozatjelleg harmonizálása: ábrái sohasem monoton, tetszőleges struktúrákban ismétlődnek, hanem egy magán-ikonográfiai koncepció rejtett sugallatai szerint. Nála az egyetlen nagy dekomponált kép ideája, a vitális szükségszerűség a sorozatok (képregényt alkotó) részeseményeiben széthullik,

majd újra összerendeződik már egészen korai munkáiban is (ezt nyelvileg is kiemeli a többszörös címadás szokása, pl.: *Vajda-lapok, Torzított önéletrajzok, Válogatott emlékművek, További képek az utolsó állat és a ruméliai csillag történetéből*, 1981). Mindezekkel nem tesz mást, mint biztosítja a nézőt, hogy műve, mely a falsík speciális elmélyítésén fáradozik (mint jel, tükör vagy ablak), alkalmat ad a belépésre, a belépő pedig „vakon követheti” az eseményeket a jól elrendezett kulisszák között, e sivatagi végállomáson alig van, amibe beleütközhet.

Azt mondtuk korábban, hogy El Kazovszkij csupa olyasmit fest, ami nincs, nem létezik, és ezért nem is látható számunkra, és hogy ezzel a lehető legnagyobb veszélynek szolgáltatja ki mindegyre művészetét. A festészet paradoxonát igazolja, miszerint a kép: van, s amit ábrázol: nincs. Mindazokat az elvont, ideologikus tartalmakat, melyek festészetének az Alberti-féle inventio-t / invenzione-t biztosítják évtizedek óta, egyetlen nagy ismeretlen, a halál ismeretlene körvonalazza tartósan számára. S hogy a halál nem látható vagy láthatatlan³, eldönthetetlen, súlyos kérdésként imbolyog ide-oda baljós koreográfiákat bemutató, s részrehajlásra alkalmat adó mérleghintáin. A két kifejezés nem ismétléses kapcsolata egy kevésbé konvencionális feltételezésen alapul: azon, hogy van láthatatlan. Ami nem látható, annál számos, rendkívül különböző okból (elrejtettség, a felfogóképesség hiánya vagy vakság stb.) válik lehetetlenné a tekintet célba-találása, viszont a láthatatlannál a szó elidegeníthetetlen jellemzője az anyagiság elkerülése, az eredendő ikonikus hiány. Tehát amíg az első rendelkezik jelenléttel, addig a második jóformán csak a megnevezés, a név alakjában időzhet köztünk. A festmény pedig kényszerűen, eredeti rendeltetéséhez híven megnevez, leír, absztrahál: így lesz közegeben a láthatatlantól „csak” nem látható. A láthatatlan tárggyá lesz, azaz belép a helyettesítések és a befogadás véletlenszerűségeinek szimbolikus láncolatába, és úgy erősíti fel a láthatatlan formátlan (vagy még az sem!) élményét, hogy már pusztá léte által is a mulasztás alkalmait nyújtja. S mivel ami most láthatatlan, örökké láthatatlan, a halál antropomorfizációjában a végtelen processzus elképzelése állandósul, vagyis az, hogy a halál örökké „él”. De hogy ezen a végtelen kontinuumon mégis történhet találkozás (vagyis hogy valami mégiscsak cselekményesíti ezt a meglehetősen statikus festői

³ Itt jegyzem meg, hogy mind írásom címe, mind az itt található kifejezéspár utalás Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan* (Le visible et l'invisible) című munkájára. A változtatással azt szerettem volna elérni, hogy a látás mint lehetetlen és mint nehézség egyszerre mutakozzon meg, ha máshogyan nem, legalább a tagadás és a megfosztás retorikai különbségekként felkínálkozó alakzataiban.

világot). az a szereplőket egymás felé terelő Vágy (mint jó pásztor vagy mint szirén?) működéséből fakad. Valamilyen egyetemes empátiára, meghallgatásra való várakozás közben azonban a vágyódó – a bálvánnyal való mérhetetlen távolság és a feloldhatatlan ontológiai differencia miatt – előbb-utóbb az egyenlőtlen harc áldozatává válik, vagy önkéntesen a vágy mártíriumára kötelezi magát: „Meghalni a Láthatatlanért – íme a metafizika.” (Lévinas)

El Kazovszkijnál a sivatag (mint purgatórium vagy mint a végtelen játszamába belevesző hiábavaló tevékenység ironikus jelölője, sivatagi homokozó) nemcsak azért jelenthet minden idegenséget, mert az európai kultúrkör számára mindig is, de hatványozottan a modernségben az ismert világon kívüli, valódi kivonulás helyszíne volt, hanem azért is, mert az eredetnélküliség radikális elgondolása nála csak olyan területhez kötődhet, melyből nem eredhet és amelyben nem teljesezhet ki élet, és amely ezzel a prezencia egyedüli formájának látványosan a mindenkori túl-élés feltétel-mozzanatát teszi meg. A sivatag teret nyújt a szenvedésnek és elnyújtja azt. A sivatagi napszak változatlansága (az éjszaka) e képeken nem a hétköznapi időérzék felmondásának tanúsítványa (hiszen a művek egyébként nagyon is számítanak a mi okkereső vagy előrelátó tevékenységünkre), hanem az egyetlen lehetséges képi kód, ami azonos erővel idézi fel a befejezetlenséget, a lemondást és a sajátos poszt-állapotot, vagyis az utópiába csomagolt anti-utópiát. És ahogyan nincs kijutás a sivatagból, úgy nincs az éjből sem. Sosem virrad. De a sötétben a vak szem álmodat szül, szavak nélküli rendet.

Ez a két monokróm felület (a sötétkék égbolt és a sárga homoktalaj), valamint az ezeket állandósító repetitív szándék együttesen éri el, hogy a látásinger fokozatosan háttérbe szorul, a képre vetett pillantás egyre kevésbé merül el a megformálás részletkérdéseiben, és a képalkotó bázis elemeinek újabb és újabb csoportosítását konstatálja csak. (Ennyiben El Kazovszkij tevékenysége közeledett a konceptuális elgondolásokhoz. De ez nem jelentheti nála a magyar képzőművészet '60-as, '70-es évekbeli, konkrét kísérleteivel való kapcsolatfelvételt.) Ebből következik az az elmozdulás festészetében, mely a kezdeti képek részletesebb kialakítása és a legújabbak technikai puritanizmusa között észlelhető. Az utóbbiaknál a faktúra szinte sosem jelentéshordozó, a képfelszín pedig az alakok elrendezésének kényszer-felülete csupán. Logikus módon jut tehát el akvarelljeinél és rajzainál a technikai sokszorosítás felhasználásáig, épp a színhelynek, a képek legállandóbb részeinek pótlás- vagy megismétlés szerű formájához (ld. a *Nagy Piros felhők* című sorozatot). A kompozíciók lezártága, optimális folytathatatlansága, az intencionált értelemben rejlő törvény és ítélet: mind előrevetítik egy idő- és

helyvonatkoztatásaitól megszabadított pszeudovilág létrejöttét. Hová vezet hát ez a csupa negatívumból felépített hiány-kapu (ld. *Kapu IV.*), ha nem abba a vakságba, ahol e világ immár a külső szemlélet teljes mellőzésével, a látványok sokaságától eltelve végtelenül tovább-jelenetezi majd önmagát?

A képhalmozás itt úgy nyer értelemet, mint Isten megnevezésének módja a vallásos irodalomban, ahol tudják, hogy akire minden szó igaz, azt egyik sem nevezheti meg magában, és még az összes együtt sem. Vagy úgy, mint a gondos térképész munkája, aki kézjeggyével lefed egy kiválasztott tájat, s aki azt is tudja, hogy minden további jele e világ láthatatlan testén alakít, és hiánya abból vesz el. El Kazovszkij pedig, aki szerint sorsunk a végtelen bolyongás, a peregrináció, a művészet ethoszát újrafogalmazva, nem ad mást, mint *vaktérképeket* e sivataghoz, kijutni belőle valahára, megérkezni a *szemhatárra*.



X 12558