

szemléltető elrendezésnek; a rendezők ezt az eleve elhatározott szempontot azonban tökéletes hidegvérrel, a sorszámozás rendjében végigérteltették. Ahol úgy adódott, elforgatva tették be a nagyobb kódexeket a szűk tárlóba (miközben a szomszédos, mélyebb vitrinekben kisebb kódexek fekszenek!). Szeretnénk hinni, hogy Mátyás király kutyakorbáccsal verte volna ki a Corvinából azt a könyvtárost, aki megkísérelte volna így tenni elé a könyvet. Ahol maradt hely, a Nemzeti Múzeum és a Vármúzeum feleslegesebb anyagából került a tárlókba (korhangulat felkeltésére? nippként?) némi hulladék: pénz, pecsétmásolat, evőeszköz, gyanús hitelű kisbronz, jól nélkülözhető ötvöstárgy. Szerencsére: (a nem létező) katalóguson kívül, tehát feledhető. Így viszont elsikkad az is, ami fontos és megrendítő: a budai könyvtár vörös márvány, feliratos oszlopfője, a budai leletekből való könyvtöredékek, festékes téglék.

Illik megemlékezni arról, hogy e kiállításnak „látványtervezője” is volt. Nyilván őt dicséri a lépcsőházi zsvbásár a (nyilván méregdrágán) hírmzett, hamisítatlan vursúlihangulatot keltő, Mátyás-címeres zászlókkal, a Mátyás-, Vetési Albert- és Vitéz János-émlékműmodellek hasonló tárgyú nagy szobrok fenyegetését előrevetítő, oltárfélévé rendezett szobrocskáival és a budai könyvtárépület makettjeivel. Ezek közül a palotát ábrázoló szórakoztató, míg a Corvinát egy Szabó Ervin könyvtári kerületi gyermekfiók pompájával szemléltető babaház botrányos! A mellékelt rekonstrukciós rajz éppoly légből kapott, amilyen valószínűtlen (legendő csak a könyvtár előtermének Pantheon-szerű, kupolás rekonstrukciójára gondolni: az ihlető forrás alighanem Pollack Mihály nemzeti múzeumi rotundája!). Mindezek láttán s a hajdani pompa mai megjelenítésének, újra átélésének esélyei tekintetében a Hunyadi-címerállat egy eredetileg angol nyelvű nyilatkozata tűnik mérvadónak: „*Soha már!*” – Kár!

Marosi Ernő

EL KAZOVSZKIJ – MEGINT EGY MEGKÉSETT RECENZIO

El Kazovszkij: Sivalagi homokozó

Rendezte Jerger Krisztina

Múcsarnok, 1990. március 27 – április 29.

Lehetséges-e újra úgy beszélni egy kortárs művész kiállításáról, hogy művekről legyen szó, és ne a művészettörténet modern művészetét mind tovább űző, különös bucskákra és végül némi büszkélkedésre készítő művészi problémákról – művek helyett? Ha lehetséges, akkor minden bizonnyal ez „az avantgarde vége”, és egy félig-meddig félelmetes új intimitás, ha tetszik, „új szenzibilitás” kezdete, azazhogy inkább megelégedése: a kissé didaktikus manifesztumok tudomásulvétele és a saját paradoxonjaiból táplálkozó művészet diadalmas felmutatása helyett a mű belépésre invitál. A megidézőjelezett kvázi-jelszavakat nem véletlenül említettem: olyan reprezentatív magyar kiállítások főcímei, amelyek (számos más kiállítás mellett) El Kazovszkij dzsanpanoptikumjának figurái és sivalagi vándorállatai is feltűntek.

Kazovszkij már a hetvenes évek végén *feltűnt*, egyszerre megjelent a maga rokokós nosztalgiajával (amely némely recenzens szerint – fiatal lányról lévén szó – igencsak furcsállható volt), egy következetes szertartásrend festői és színházi elemeivel, installációkkal, amelyek belépésre invitálnak egy rögzített elemek közti világba. Amit látunk, méltán nevezhető világnak, mert a képeken, installációkban és színi játékokban – az ábrázolás lehetőségének egy-egy metszetében – megjelenő szereplők nem töredékes játékot játszanak: Kazovszkij olyan maszkákat teremtett, akik „túlélnek” epizódjaikat, és újra megjelennek, ezért a nézőnek a legcsekélyebb kételye sem lehet, hogy egy *theatrum mundi* töredéke, s csak az *theatrum mundi*, ami nem töredékes. Kazovszkij, mint maga mondja, csak sorozatokat fest, és sorozatokat „installál”, a sorozatok egyik értelme pedig éppen az a nem töredékeség, amely feloldja a mű zártságát és szembenállását, és „mouvéumokból” szereplőkké változtatja alakjait. E szereplőknek szimbolikus jellege van, amely a mítoszokhoz és me-

sékhez hasonlóan áttetszővé lesz, a szereplő a képzőművészetben szokatlan módon közel kerül a nézőhöz, mert története van, méghozzá olyan története, amelyet a néző játszik el vele a kép vagy az installáció terében. Ezeket a képeket ki kell bontani, de nem mint vajtűlűek gyönyörét szolgáló allegóriákat, hanem mint a theatrum mundi történeteit. Ha van művészi személyesség, El Kazovszkij művészete bizonyosan ebből a forrásból táplálkozik, nem azért, mert „magánmitológiát” teremt, vagy mert „énjét vetüti ki”, akármit jelentsen is ez, nem is azért, mert azonosul „vándorállataival”, hanem azért, mert olyan személyességet nyer vissza, amely nem magánügy, hanem a részvetelre csábító „elevenség”, hogy egy egykori romantikus lelkületű műtörténész, Henszlmann Imre szavával éljek.

Asorozat másik értelme a Kazovszkijjal kapcsolatban sokat és nem méltatlanul emlegetett rítus. Számomra azonban ezek a rítusok nem azért rítusok, mert megfelelően artisztikus külsőségek között „zajlanak le” – Kazovszkij performance-ai esetében a szó szoros értelmében –, nem is azért, mert „idolok” tűnnek fel bennük és „áldozatok”, hanem azért, mert mint minden rítus, mely érdemes e névre, a theatrum mundi csomópontjai köré szerveződnek, és e csomópontokba sűrítve láttatják az egész theatrum mundit. Ennyiben Kazovszkij művészete a vallásos művészethez áll közel, de nem az irodalmias képzőművészetéhez: nem „ábrázol”, hanem „megjelenít és láttat”.

E megjelenítés megköveteli a metaforát, azaz hogy a megjelenítő szándék éppen a sűrű metaforák révén nyilvánul meg, abban, hogy a metaforák nem tisztán képiek: a kép (vagy installáció és színjáték) és a címek, valamint a képeken feltűnő szövegek támogatják egymást. A theatrum mundi neve (a kiállítás címe): sivatagi homokozó. E sivatagban, e „purgatóriumban”, mondja egy másik kép cím, vándorolnak a vándorállatok, szomorú kutya körvonalukkal. A kitöltetlen kontúr maga is vizuális metafora, Kazovszkij a kartonpapírvívágással csak az anyagát találja meg: az árnyék metaforája, az árnyék pedig a léleké. Egészen természetesen kap tehát néha szárnyat, néha sebeket a vándorállat, természetes, hogy idOLOkat emel maga fölé, hogy áldozattá válik, hogy „sorsa” van, „ikre” meg ketrece, amint erről az egyes képek tudósítanak.

A theatrum mundi másik pólusán a „bálványok” állnak – a „táncosnó”, egy balerinatorzó kontúrja és a legfontosabb bálvány, a „sivatagi Vénusz”, egy szintén torzó, fejetlen fiatal férfitest. Hogy a theatrum mundi legfontosabb csomópontja a bálványállítás, azt Kazovszkij minden eszközzel hangsúlyozza: a nagy installációk egy áldozatokkal és áldozatbemutatókkal benépesített lépcsőzetes szentély mintájára épülnek fel (tulajdonképpen – mint a szentélyek általában, hiszen a szentély hieratikus műfaj – szigorúan egy nézetre vannak komponálva), és csúcukon valamelyik vagy mindkét bálvány helyezkedik el. A kiállításon egyébként – legnagyobb örömömre – vetítették Kazovszkij egyik performance-át, amely a bálványállítás folyamatát játszhatja el, s a bálványállító ő maga. A bálványállítás csomópont, és ez megmutatkozik abban is, hogy a címadásban Kazovszkij itt nyúl vissza leggyakrabban az európai kultúrkincshez: Szent Györgyhöz, Venus születéséhez, az „egyszárnyú” Nikéhez és a nem áldozatot követelő, hanem feláldozott bálvány képi formuláját (pátoszformuláját) szolgáltató Szent Sebestyénhez. Ez a visszanyúlás, úgy tűnik nekem, nem a mindenkori hivatkozási alaphoz való visszanyúlás, hanem a mítosz folytatása, jelenlétének felmutatása a kötelező árnyalatnyi ironiával. Ezzel Kazovszkij azt is eléri, hogy a visszapillantó tekintet hatására megelevenedik a kanonikus kultúrtörténeti múlt: a „természeti népek” bálványállítási módszere mintha Európában a visszajára fordult volna, nem az állat képében megjelenő isten-ös, hanem az idol képében megjelenő ember vált bálvánnyá.

Azzal kezdtem, hogy „ha művekről lehetne beszélni”, és mégsem „művekről” beszélek, csak a „műből” kibontható „történetről”, nem azért, mintha a „műnek” nem lehetne más értelmet adni Kazovszkijjal kapcsolatban. Képei és installációi „klasszikusan” úszta, vizuálisan zárt egységet alkotnak. Kazovszkij erős színeivel, tiszta kontúrjaival és a geometrikus testek kissé lidércnyomásos látószögéből szerkesztett perspektívájával érzékeltetett-ábrázolt tér révén valamelyest az olasz metafizikus festészetre emlékeztető, de csak emlékeztető festőiséget hoz létre, amelynek „klasszicitása” főképp a diszkurzív nyelv lehetőségeit meghaladó kompozicionális zártságban nyilvánul meg. Ez a zártság a legkevésbé sincs ellentmondásban

a történet igényével, éppen hogy ez teszi lehetővé a történetet. A maga vizuális eszközeivel tagolja és rendezi a theatrum mundit, kísértést érezek, hogy azt mondjam: úgy valahogy, ahogyan ezt valaha Leon Battista Alberti elképzelte a „storiá”-val, a festészet legnemesebb műfajával kapcsolatban. A verbális rekonstrukció azonban a maga médiumának megfelelő úton jár a legszívesebben, és, ha teheti, „a művet” a theatrum mundi történelmének olvassa – talán bocsánatos ez, ha nem a „mű” kimerítésére törekszik, hanem arra, hogy a meghívásnak eleget tegyen.

Babarczy Eszter

HEIDEGGER KORAI FŐMŰVE, MAGYARUL

*Martin Heidegger: Lét és idő
Fordította Vajda Mihály, Angyalosi Gergely,
Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István
Az előszót írta Fehér M. István
Gondolat, 1989. 756 oldal, 180 Ft*

1. Aki hivatali kötelességből is kénytelen a világ jelentős és nagy kiadóinak pontosan beérkező prospektusait évtizedeken át végigkísérni, jól érzékelheti, hogy a romanika utáni időszak szorosabban vett bölcséletének képviselői közül lassú, de észrevehető emelkedéssel Friedrich Nietzsche s némileg ingadozó, de állandó jelenléttel Martin Heidegger életműve s velük együtt az őket tárgyazó irodalom vezet. Az utóbbi auktor iránti érdeklődés a hatvanas évek végén s a hetvenesek elején apadt, ma azonban ismét árad. Közép-Kelet-Európa, érthető okokból, ha nem teljesen is, de kimaradt ebből a mozgásból. Azt a kevéske s többnyire látszatszabadságot, amelyet a hivatalos eszmei emisszáriusok s az általuk egyáltalán nem hatástalanul formált közértelmiségi átlagmentalitás az ideák világában engedett, inkább régebbi adósságok s néha kevésbé pregnáns, némileg iskolás, katedra jellegű e korbeli alkotók kiadására használták ki. Ezek közrebocsátását lehetett a dialektikaként emlegetett rabulisztikával amaz официálisan elfoga-

dott, sőt kötelező érvelvel védeni, hogy valahogy, valamiben ezek is mind a marxizmushoz, sőt a marxizmus-leninizmusához vezetnek, s így vagy úgy azt igazolják.

Hozzájárult e gondolati mozgásból való kimaradáshoz hazai földön azonban az is, hogy a magyar értelmiség túlnyomó része literátori műveltségű volt. S ebben részint a XIX. századi nemzetkarakterológia, részint a század eleji impresszionisztikus Schöngeszt-örökség jegyében mély előítélet élt az okfejtően elvont logikai, az összetett analízissal érvelő gondolkodás iránt. S a véle szükségszerűen együtt járó, bonyolult, sokféle ágazó nyelvi-grammatikai-értekezői formák iránt is. A magyar nyelv egyszerű mondatos, vagy ha összetett, akkor mellérendelően az, hirdették a nemzetjellem-tani hagyomány jegyében. A széplelkűek viszont a „franciásnak” mondott, intuíción alapú, alanyi hitelesítésű, objektívnak deklarált kijelentő mondatos stílust tartották a „tisza szellemek” elegáns megnyilatkozásának. Az előbbieket szerint a magyar lélektől idegen a közvetlen tapasztalati valóságtól történő elvonatkoztatás, a feltételezésekbe vagy éppen kétségekbe való bocsátkozás. A nyílt, őszinte, egyenes ember, amilyen a magyar, röviden és velősen, egyszerűen és érzékletesen kimondja a maga igazságát, és így nem kell tartania a fondorlatos ellenvetések leálcázó kihívásától. „Örizzékdjünk a Hamlet-lelkű Németországtól” – intette már Gyulai a nemzetet. S folytatta intelmét Beöthy s egyes két háború közti populisták. Hogy például Illyés is a nagyjórészt leíró PUSZTÁK NÉPÉ-ben is féllapnyi mondatokat is ír, hogy Kemény, az egyik, ha nem éppen a legmélyebb magyar literátor-gondolkodó alapformája a sokszorososan összetett mondat, hogy Babitsot egyes ellenfelei szerteindázó mondatformáiért gáncsolták – ez igazán nem zavarta őket. Másik oldalt meg a Pesten elképzelt gall esprit précieux et elegant önjelölt letéteményesei ízlésük tévedhetetlensége tudatában nyilvánítottak írásaikban nem érvelt, hanem, mint mondták, érzékenyen árnyalt ítéletet. Feledve, hogy a Nuance Saint-Beuve, Taine és Renan idejében volt a tanulmányban vezérszó és elégséges üdvösség.

De ne legyünk igazságtalanok. Volt persze más ok is. A Trianon utáni évtizedeket érthető módon nagyon is lefoglalta az elszenvedett szörnyű igazságtalanság s a társadalmi-políti-