

HAJNAL ZSOLT

## Acélgolyó, raszter: Kommentár El Kazovszkij szupersűrítményeihez

### Bevezetés, avagy a szupersűrítmények dekódolásának módszertana

El Kazovszkij művészetének van egy olyan jellegzetessége, amely pályafutásának kezdete óta evidens mind a nagyközönség, mind a teoretikusok számára, annak fontosságát ugyanakkor mégsem artikulálták kellőképpen. Ez a tulajdonság a *rétegzettség*. Ha első pillantásra érthetetlennek tűnne, miért is ez a téma áll jelen tanulmány középpontjában, segítségül hívok két interjúrészletet. Az elsőben Váradi Júlia kérdezi a művészt, s mindjárt a beszélgetés legelején képszerűen próbálja megfogalmazni, mire is emlékeztetik őt az akkor az Aulich utcai galériában és a Várfok utcai XO-ban kiállított képek: „egy hajdan meggyúrt hógolyóhoz hasonlít, amely az évek, évtizedek során továbbgurulva magára szed újabb és újabb rétegeket; bővül, egyre nő, de a magva azonos marad.”<sup>1</sup> Kazovszkij erre így reflektál: „Ha már ennél a képnél maradunk, akkor az én esetemben talán egy kemény acélgolyó van legbelül, amire aztán a hóban meghempergetve újabb és újabb rétegek rakódnak, amint továbbgurul. Az acélgolyó, vagy egyszerűbben szólva egy belső állandó önészlelés, talán nagyon sok emberben megvan. (...) Az én esetemben ez a belső »mag« nemcsak a tudatalatti magmájából áll, hanem a reflexiók és önreflexiók tömegéből is. Valószínűleg ez is érződik abban, ami a képeimen látható.”<sup>2</sup> A másik interjúban az egyik pályatárs és barát, Szüts Miklós leginkább szakmai jellegű kérdéseire válaszol, amikor pedig a festészet időkonzerv-, abszurd és metafizikus jellegének részletezésére kerül sor, Kazovszkij a következőket jegyzi meg: „(...) kell nekem a téma, a raszter. Nyilván így működöm, minden mintát rettenetesen szeretek. Az ismétlődő mintát, a rasztert, az akármilyen dekoratív mintát is szeretem. Az ismétlődőben a változatosságot. Így látom a világot is. Minden elcsúszik, elmászik, de közben van egy szerkezet, ami folyamatos ismétlődés (...) Szükségem van erre a hálóra.”<sup>3</sup> Van tehát egy acélgolyónk és egy raszterünk, vagyis egy hihetetlen sűrűségű, tömör origónk, illetve egy azt (is) strukturáló rácsszerkezetünk.

Ha mindezek előtt fenntartásaink lettek volna afelől, miért is nevezik Kazovszkij képzőművészeti alkotásait szupersűrítményeknek,<sup>4</sup> így már valamelyest jobban érthetjük ennek

<sup>1</sup> *Csillapíthatatlan kíváncsiság – Váradi Júlia interjúja = Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal*, szerk. CSERJÉS Katalin, UHL Gabriella, Bp., Magvető, 2011., 212.

<sup>2</sup> *Uo.*, 212.

<sup>3</sup> „...Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.” *Beszélgetés El Kazovszkijjal – Szüts Miklós interjúja = Uo.*, 191.

<sup>4</sup> „A kép időn kívül helyezkedik el, idő nélküli. Egy pont az időben (nem térben egzisztáló tárgy, nem is tárgy tehát, mert benne csupán a közlés a fontos), melybe azonban belé van sűrítve az Idő, azaz a kép egy szupersűrítmény. Egy fekete lyuk, mely elnyeli az Időt. A sűrített időből a verbális elemek végtelenje bontható ki, így hát a néző dolga, hogy megtalálja egy fonalvéget vagy repedést a túlsűrít-

okát. Fontosnak tartom kiemelni, hogy ezt a megnevezést csakis a művész vizuális alkotásainak vonatkozásában emlegetik a mai napig. Igaz, hogy Kazovszkij költői bemutatkozására paradox módon csak halála után került sor, de a posztumusz megjelent *Homokszökökút*<sup>5</sup> című kötet éppen elegendő argumentumot szolgáltat a kép és a szöveg, a mediális csatornák közti határok átjárhatóságának.

Melyik volt előbb: a kép vagy a szöveg? Elsődleges kifejezési formájának az anyanyelvét tartotta Kazovszkij, a képzőművészettel komolyabban csak azután kezdett foglalkozni, hogy az idegen, de mégis felszabadító<sup>6</sup> Magyarországra települt, a hagyaték digitalizálásának köszönhetően pedig azt is tudjuk, hogy első „hivatalos” költői próbálkozására már a hatvanas években sor került (*A kétfejű, Állatsereglet*). Nyilván ezzel az identitásvesztéssel magyarázható személyiségének azon jellegzetessége is, hogy befogadása egész életén keresztül nyelvi természetű volt, aktivitása viszont ezzel szemben képi: „Valójában verbális típusú ember vagyok, fogalmakból építem fel a képeimet is.”<sup>7</sup> Az alkotás folyamatában előbb jelent meg a cím, mint maga a kép, s ezek a képek később sorozatokba rendeződtek, mivel egy mondatra általában négy vagy öt alternatíva született egyszerre. „Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben”<sup>8</sup> – hangoztatta, s ennek a kijelentésnek központi jelentősége van az oeuvre egészének vonatkozásában. Esetében tehát látvány útján sohasem készült kép, mindig egy mondat, olykor egy szólás vagy szójáték erőtere adta meg a kiindulópontot, amelyből aztán a festés kezdetéhez való rituális felkészülésként grafikont készített – ez szolgált a kép vázául. Az eredetileg a merőleges viszony<sup>9</sup> megoldására kreált, egyszerre önarcképként és szignóként funkcionáló, a művész életének képregényében főszerepet játszó, képről-képre vándorló vegyes állat

tett gömbön, s azon át kihúzza az idő fonalát. Sőt, megfordítva: e fonalat a kép húzza ki a nézőből, asszociációk révén.” = CSERJÉS Katalin: *Szócikkek El Kazovszkij világához*, Tiszatáj, 2013. nov., 81.

<sup>5</sup> EL KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, Bp., Magvető, 2011.

<sup>6</sup> „- *Te hímnemben beszélsz?* – Persze. Oroszul én nem tudok kimondani egy nőnemű igét vagy jelzöt, nekem az nonszensz. Azt hiszem, én részben azért maradtam Magyarországon, mert ez a nyelv felszabadít.” „*Múlt századi stilizált férfitudattal nőtem fel*” *Két beszélgetés El Kazovszkijjal = Látáscsapda*, i.m., 49.

<sup>7</sup> „*Verbális típus vagyok*” *Találkozás El Kazovszkijjal – Bóta Gábor interjúja = Uo.*, 103.

<sup>8</sup> PERNECZKY Géza, „*Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben*” – *El Kazovszkij művészete és különös személyisége*, Holmi, 2010. aug., [<http://www.holmi.org/2010/08/perneczy-geza-%E2%80%99Enekem-ver-helyett-is-nyelv-folyik-az-ereimben%E2%80%9D> – 2017. 09. 23.]

<sup>9</sup> „Harmadéves koromban, a főiskolán csendéletekkel kezdtem. Pontosabban szólva, így neveztem azokat a modell után készült aktokat, amelyeknél azt akartam elérni, hogy a szubjektum – tehát én is, a néző is – merőlegesen viszonyuljon a képhez, illetve a képen megjelenő objektumhoz. Vagyis nem a képtest maga, nem a képsík érdekelt, amire az ábra ráíródik, illetve nem az, ami e képsíkon történik, hanem a látósugár merőleges térbeli tengelye volt a fontos számomra, az, ami a képen kívülről nézőt a képen látott bekötözött-becsomagolt testekkel és testtöredékekkel összekapcsolja. Úgy gondoltam, hogy a kép síkja köztem és a modell között húzódik, hogy a kép voltaképp nem síkban kiterülő virtuális világ, hanem a néző és a tárgy közötti dinamikus pulzáló alá-fölérendeltségek mélységi játéka a valós térben. Úgy gondoltam, hogy a látósugár szubjektuma hatalmi viszonyban áll azzal, amit néz – akkor is, amikor a modell vonzása hat rá, és akkor is, amikor igyekszik úrrá lenni rajta.” *A csendélet színpadai – El Kazovszkijjal beszélget Rényi András = Látáscsapda*, i.m., 202–203.

motívumát, ami mindig „az emberi lélek, a szubjektum, az aktív, lelkes létező”<sup>10</sup> megtestesítője, a „Te hülye állat!”, „Ülj!” mondatok hívták elő. Képein és installációiban ugyanaz a világ elevenedik meg, mint a versekben, és vice versa.

Az ekphraszisz használata egyaránt feltételezi a verbális és a vizuális esztétika iránti elkötelezettséget, ez a kritérium pedig kedvezett Kazovszkij határokat feszegető és összemósó alkotának, aki nem egyszer a közvetítő közegek vegyítésével materializálta ünnepélyes látomásait. Az ekphraszisz fogalma alatt a mai irodalomtudományban leginkább a képekhez íródott verseket vagy szövegeket megjelenítő festményeket értjük, viszont jelentéstartalma az antikvitás óta jelentős módosulásokon ment keresztül. A képmások felidézésének útján deskriptív erőként és pszichológiai ingerkeltésként funkcionált az ókori retorikai gyakorlatban; jelölhette biográfia, táj, szimbolikus ornamentumokat ábrázoló képzőművészeti alkotás leírását, ennél fogva az irodalomban leginkább díszítő elemként jelent meg; a kifejezetten költői ekphraszisz pedig egy reális vagy fiktív vizuális alkotás verbális szövegegységbe való átkódolását jelölte. Ugyanennyire széttartóak az ekphraszisz elméleti megközelítései is. Gottfried Boehm szerint például egy vizuális alkotáson látottak verbális listázása nem meríti ki a képleírás fogalmát, mivel nézete szerint az ekphraszisznak, a nyelv vizualizáló ereje segítségével, a kép befogadóra tett hatását is meg kell jelenítenie, nem csupán azt, mi látható a képen.<sup>11</sup> Foucault értelmezésében már inkább a kognitív tudományokra támaszkodik, amely a tárgy, fogalom és reprezentáció hármását izolálja egymástól, ennek megfelelően amennyire kép és szöveg egymásra utaltsága fejeződik ki értelmezésében, éppen annyira el is határolódnak egymástól.<sup>12</sup>

Az El Kazovszkijjal foglalkozó szakirodalom többször hivatkozik arra a gazdag utaláshálóra, ami végigszövi életművének egészét. Magasfeszültséggel van itt dolgunk, melyet az egymással olyannyira ellentétes pólusok ütköztetése generál, mint az archaikusság fennköltége és az avantgárd vadsága, vagy az orosz egyházi nyelvhasználat és a szélsőségesen modern nyelvi játék. Ugyanolyan mélyen gyökerezik az antikvitásban, mint a távol-keleti és az orosz irodalmi hagyományokban, egyéni poézise ezek szövegvilágának palimpszesztszerű egymásra kopírozódásából ölt testet. Erre az egymásra kopírozódásra kitüntetett figyelmet fordítanak a kortársak, hiszen a leginkább explicit hivatkozások sorát az orosz folklór, klasszikus irodalom, a XX. század elejének orosz művészeti irányzatainak, és ezek képviselőinek hatása generálta

Az elemzés három pontra helyezi a hangsúlyt. Az első fejezetben az El Kazovszkij és Mihail Kuzmin közötti biográfiai és alkotás-módszertani párhuzamok bemutatása mellett a Kazovszkij művészetében olyannyira fontos emlékműépítés témájának forrásait igyekszem pontosítani, ezzel pedig előkészítem a továbbiak vonatkozásában legfontosabb kérdést: tekinthetőek-e Mihail Kuzmin írásai egyes Kazovszkij-művek pretextjeinek. A második fejezet Kuzmin *Szárnyak* című kisregénye és Kazovszkij *Dzsán-mesék* című versciklusa közötti intertextuális kapcsolatokat mutatja be, az ebben a részben feltűnő beavatás-topik pedig egészen

<sup>10</sup> *Kutya és kötéll – El Kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál = Uo.*, 43.

<sup>11</sup> Gottfried BOEHM, *A képleírás. A kép és a nyelv hatáiról*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = THOMKA Beáta (szerk.), *Narratívák 1. Képleírás-képi elbeszélés*, Bp., Kijarat, 1998. 27.

<sup>12</sup> Michel FOUCAULT, *This is not a Pipe*, University of California Press, 1983, 37.

a *Lakatlan sziget* című, a szupersűrűtmények egyik maximumának tekinthető Kazovszkij-festményig vezet el bennünket.

### I. Exegi monumentum aere perennius<sup>13</sup> - Híd Mihail Kuzmin és El Kazovszkij emlékmúzeuma közt

Mihail Kuzmin neve talán csak a ruszistáknak cseng ismerősen, műveinek magyarországi recepciójáról javarészt nem is beszélhetünk. Tetemes és szerteágazó életművéből Baka István fordított le egy csokornyí verset, Fabulya Andrea kiváló és hiánypótló tanulmányt írt a művész homoszexualitását állítva középpontba, Szőke Katalin pedig akadémiai doktori értekezésében vizsgálta Andrej Belij mellett Kuzmin művészetét is a paradigmaváltás témájának tükrében.

„Szökés otthonról tizenhat évesen, kóborlás Oroszországban, éjszakák ikonok előtt térdelve, azután ateizmus és az öngyilkosság közelsége. És újra a vallás, kolostorok, álmok a szerzetességről. Keresések, kiábrándulások, vég nélküli szenvedély. Majd – könyvek, könyvek, könyvek, olaszok, franciák, görögök.”<sup>14</sup> – olvashatjuk Georgij Ivanov, az orosz emigráció egyik vezető esszéistájának Kuzmin életét felidéző szavait Fabulya Andrea fordításában. Mindezek a szélsőségek abból a tényből eredeztethetők, ami a kritikában jóllehet a mai napig csak bűvópatakként bukkan fel: Kuzmin homoszexualitásából. Kuzmin Kazovszkijhoz hasonlóan rendre más és más évszámokat jelölt meg születésének pontos dátumául. Érdemes ezzel kapcsolatban felidézni Földényi F. László El Kazovszkij megidéző szavait: „Gyermekkorától egy hatalmas, egyre burjánzóbb mítosszal vette körül magát. Bevallom, ennek nagy részével nem tudtam mit kezdeni; inkább stilizációnak, jól kovácsolt páncélnak véltem, semmint valós életanyagának. Jobban érdekelt, hogy miért van szüksége egyáltalán ilyesmire. Ott láttam a legemberibbnek, ahol a legkevésbé érezte magát annak, s ott láttam stilizációt, ahol ő a legemberibbnek vélte magát. Miért kell a személyest a személytelenre ráfeszíteni, a személytelen pedig személyessé izzítani? Lényének e rejtélyéből táplálkozott művésze is.”<sup>15</sup>

Ugyanúgy, ahogyan Kazovszkij esetében, Kuzmin számára is a letűnt korok szolgáltattak elsődleges forrásanyagot, amelyet aztán mindketten a művészetük középpontjában helyet foglaló esztétizmuson átszűrve használtak fel. A dekorációként, enteriőrként funkcionáló történelmi korok attribútumai egy álarcosbáléhoz hasonló atmoszférát teremtenek meg, amely lehetővé teszi az élet legkülönfélébb jelenségeinek, szerepeinek „színpadi” eljátszását, ugyanakkor fel is hívják figyelmünket azok konstruált voltára. A letűnt korok hagyatékain, irodalmi műfajokon és stílusokon kívül Kuzmin előszeretettel alkalmazta „stilizációiban a többi művészeti ág, különösen a képző- és iparművészet által kínált lehetőségeket.”<sup>16</sup> Maga Kuzmin mindig elutasította a skatulyákat, sohasem tartotta elképzelhetőnek valamelyik irodalmi csoporthoz vagy irányzathoz való egyértelmű besorolását sem, ezt bizonyítja az is, hogy ugyanolyan szívesen látogatta az akmeisták köreit, mint Evdokija Apollonovna Nag-

<sup>13</sup> Jelentése: „Ércnél marandóbb emlékművet állítottam magamnak.” = HORATIUS összes művei, ford. BEDE Anna, Bp., Európa Könyvkiadó, 1980., 130.

<sup>14</sup> FABULYA Andrea, *A homoszexualitás mint lehetséges szubkulturális kód Mihail Kuzmin műveiben*, Tiszatáj, 52. évf., 8. szám, 1998. 9., 35.

<sup>15</sup> FÖLDÉNYI F. László, *A lélek útja – El Kazovszkijra gondolva = Látáscsapda, i.m., 11.*

<sup>16</sup> ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.), *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997., 229.

rodszkaja bulvárregényíró irodalmi estélyeit. Nem tett különbséget az elit- és tömegkultúra között. Ugyanígy Kazovszkij sem, akinek a punk mint divathullám jelentett végtelenül sokat összes külső és belső lényegével, s megfért ízlésvilágában és esztétikai vonzódásában akár Georges de La Tour vagy az előbb említett antik világ műremekei mellett: „A punk mint színház, mint kép, mint ideológia, közérzet, életérzés is megrázott. (...) nagyon vonzott az az öngyilkos agresszivitás, ami nem kifelé irányult, hanem intenzív kétségbeesésként, fájdalomként befelé robbant.”<sup>17</sup>

Kuzmin *Alexandriai dalok* (*Александрйские песни*) című ciklusát 1906. júliusi számában közölte a *Mérleg* (*Весы*) című folyóirat, négy hónappal kultikus prózai alkotása, a *Szárnyak* (*Крылья*) előtt, és sokkal kedvezőbb fogadtatás érte, mind a kritikusok, mind az olvasók részéről, mint kisregényét. Legfontosabb előképének Pierre Louÿs francia szimbolista költő és író *Bilitis dalai* (*Les Chansons de Bilitis*) című verseit tekinthetjük, melyeket Louÿs egy képzeletbeli antik görög kurtizán szemszögéből írt meg, aki férfiakkal és nőkkel egyaránt testi kontaktust létesít. Ezeket a szapphói verseket a görög szellemiség olyan átélésével írta meg alkotójuk, hogy eredeti görög költemények benyomását keltették. Ezek biztosították Louÿs számára állandó helyét a Parnasszuson, s nyitottak új fejezetet a világirodalom erotikus költészetében.

Kuzmin *Hálók* (*Cemu*) című kötetének struktúrájában az *Alexandriai dalok* a záró ciklus, s a hat soros stanzákból és trochaikus tetrameterekből megkomponált *Őseim* (*Mou predku*) című felütéssel semmilyen párhuzam sem mutatható ki, ellenben az említett prologus és epilógus által közrefogott három központi résszel. Ennek az az egyik magyarázata, hogy a Kuzmin „legőnéletrajzibb köteteként” aposztrófált *Hálók* nem egy pontosan körülhatárolható narratíva mentén szerveződik, hanem motivikus összefüggések hálója teremti meg a látszatra különálló egységek közt a kapcsolatot – ilyen jellegzetesen kuzmini motívum az ösvény, a képmás-alakmás, vagy a létra és a lépcső. Az egyes szám első személyben íródott *Alexandriai dalokat*, melyeknek narrátora egy olyan homoszexuális férfi, aki Alexandria ősi városában élt, lehetséges az *Őseim* prizmáján át tekinteni, hiszen az az értelmezői módszer, hogy egy szöveget a másikon keresztül olvassunk, Kuzmin poézisének megértésében is nélkülözhetetlen.

Nyikolaj Bogomolov irodalomtörténész szerint az önéletrajzi elemek szövik egészzé Kuzmin műveit. Kuzmin maga is úgy vallotta, hogy az önéletrajziség, a személyes érzéki élmények feldolgozása az első lépés az igazi művészet felé. Bogomolov bizonyítja, hogy Kuzmin *Hálók* (*Cemu*) című kötetének megannyi ciklusa lefesti a művész szerelmi viszonyait, még hozzá kronologikus sorrendben. Az önéletrajzi események ilyen láncolatával felfed egy koherens cselekményszálát, amit ő „kereszt-szüzsének” (сквозный сюжет) hív. Ez alapozza meg véleménye szerint a gyűjtemény strukturális egységét, melyben az egyes részek mind más-képpen mutatják a szerző önéletrajzát, s az író lírai hőse lesz saját költészetének. Bogomolov úgy véli, Kuzmin életrajza a kulcs, hogy megértsük költészetét.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> SZŐNYEI Tamás (1996), *A kutya ember – El Kazovszkij képzőművész*, Magyar Narancs, 1996. 06. 13., [http://magyarnarancs.hu/belpol/a\_kutya-ember\_el\_kazovszkij\_kepzomuvesz-63458 - 2017. 09. 23.]

<sup>18</sup> Farida TCHERKASSOVA, *Erotic Ascent int the poetry of Mikhail Kuzmin: „Nets” as a unity in Multiplicity*, Dissertation, Yale University (United States, Connecticut), Department of Slavic Languages and Literatures, [http://pqdtopen.proquest.com/doc/1037997263.html?FMT=AI&pubnum=3525280 - 2017. 09. 23.], 43.

Kazovszkij többször is kifejtette abbéli, talán az orosz formalizmus hagyományaiból táplálkozó meggyőződését, hogy a művész biográfiájának ismerete semmiképp sem visz közelebb az adott műalkotás mélyebb megértéséhez, befogadásához:

*„a művészettörténészek, kritikusok, nézők érdeklődése elsősorban nem a képre, hanem a szerző személyére irányul, s ezt én nem osztom”,<sup>19</sup>*

*„nagyon veszélyes az az eljárás, amit a legtöbb hivatásos műértő követ: mindenáron a létrehozót szeretnék megtalálni a kép mögött.”<sup>20</sup>*

Mindennek ellentmondani látszanak azok az interjúrészek, amelyekben szüntelenül saját magát mint homoszexuális férfit írja le, és az ebből a léthelyzetből fakadó, az esztétikai látásmódot is befolyásoló speciális érzékenységről beszél.

Az *Alexandriai dalok* címében szereplő ókori kikötőváros láttán az olvasó először nyilván Konsztantinosz Kavafisszal sejtene párhuzamot – főképp a szerző életrajzi tényeinek birtokában –, de a görög költő viszonyulása e „tájhoz” merőben más, mint Kuzminé vagy akár Kazovszkijé, hiszen annak kultúrájába született bele. „A legerősebb talán az ógörögökhöz való kötődésem; ez a meghatározó látvány- és gondolatrendszer az életemben és a munkáimban. Kb. hétéves koromig csak a görög vázákön, szobrokon, illetve másolataikon »nevelkedtem«. S amikor nagyon későn, a főiskola után eljutottam Görögországba, akkor úgy értem oda, mintha gyerekkoromba mentem volna vissza. Soha nem éltem Délen, tehát ez egy irracionális kapcsolat; nem kötődik például a tájhoz vagy bármilyen más, reálisan létező látványhoz.”<sup>21</sup> – nyilatkozta Kazovszkij, s mivel csak az ógörög kultúra iránti rajongása vált közismert tényné, érdemes megjegyezni, hogy a 2015-ben megrendezésre került életműkiállításon Szilágyi Ákos a Kazovszkijnek emléket állító *Ká és Bá*<sup>22</sup> című kötetének bemutatója mellett a szerző egy rendhagyó tárlatvezetést is tartott Csehy Zoltánnal a Kazovszkij művészetében fellelhető óegyiptomi utalásokról.

Kuzmin nyolcadik, *Idegen esték (Нездешние вечера)* című kötetének *Szofia (София)* ciklusában olvashatunk egy verset, amelyben Bazilidész királyon, az alexandriai gnosztikuson keresztül szólal meg a lírai alany<sup>23</sup> – a ciklus alcíme is a vallási-filozófiai mozgalomra utal: *Gnosztikus költemények (Гностические стихотворения)*. Ahogyan haladunk előre a szövegben a verset olvasva, a gnószishoz kapcsolódó motívumok és képek mellett észrevehetünk egy, a szövegtestbe nem illeszkedő, zárójelbe tett közbevetést:

*„A mai egy különös nap.  
Természetesen távol állnak tőlem a babonák,  
De ez a lila árnyék,  
Ezek a kulcsra zárt ajtók!*

<sup>19</sup> Pandora szelencéje – Sinkovits Péter beszélgetése El Kazovszkij képzőművésszel = *Látáscsapda*, i.m., 155.

<sup>20</sup> „Isten testéből vágjuk ki azt, ami létrejön.” – beszélgetés El Kazovszkijjal – Szüts Miklós interjúja = *Uo.*, 189.

<sup>21</sup> *Kutya és kötél* – El Kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál = *Uo.*, 36.

<sup>22</sup> SZILÁGYI Ákos, *Ká és Bá*, Kalligram, Pozsony, 2015.

<sup>23</sup> FABULYA, i.m., 36.

*Hova lehetne bújni a hőség elől?*

*Vízbe ölném magam...*

*(Antinous halála!)*

*De szörnyen messze a Nílus.”<sup>24</sup>*

Antinous, a szépségéről híres görög fiatalember, Hadrianus római császár szerelme 111-ben született a mai Törökország északi részén. Sokak szerint szolgasorból került ki, de ami múltját tekintve biztosan vitathatatlan, az az, hogy alacsony társadalmi rétegből származott, s viszonylag mellőzve nevelkedett fel a Római Birodalom egyik sötét szegletében. Sorsa semmiképpen sem nevezhető átlagosnak, hiszen miután szépségének köszönhetően a római társadalom legmagasabb rétegeibe sikerült magát felküzdenie, 130-ban, mindössze húsz évesen, a Nílusba fulladva vesztette életét. Mikor rátaláltak a lassú folyású vízben élettelenül lebegő holttestére, még akkor is a szépsége ragadta meg az emberek figyelmét. Vigasztalhatatlanságában az egész birodalomra gyászt elrendelő császár kedvese halálának színhelyén várost alapított – ez az egyiptomi Antinopolisz –, mi több, szobrokat, templomot is építtetett, hivatalos pénzermét verettetett képmásával, s csillagzatot nevezett el félisteni rangra emelt szerelméről, hogy annak kultuszát elősegítse. Az Antinoust mintázó szobrokkal kapcsolatban mindmáig él az a feltételezés, hogy a modelleket a birodalom különböző műhelyeibe rendelték, hogy ott készíthessenek róluk másolatokat, csakis minimális változtatásokat engedélyezve az ábrázolásokon. A szobrok mindegyikére hasonló jegyek kerültek: masszív, erőteljes duzzadó mellkas, göndör fürtű hajkorona, lesütött szemek – ezek alapján vált felismerhetővé, kit is ábrázolnak a portrék. Antinous apoteózisában éppen az az érdekes, hogy sem nemes hőstett vagy leszármazás nem játszott közre, csakis egy férfi hozzá fűződő szerelme és önnön szépsége emelte isteni rangra. Történetének banalitása miatt is maradhatott fenn egészen napjainkig emléke, hiszen a hétköznapi emberek bálványimádásának paraboláját adja, miként is lényegül istenivé valaki egy szerelmes tekintetében.

El Kazovszkij emlékműmotívuma többek között nem-hívósságából is táplálkozott, hiszen azoknak a személyeknek lehet egyedül ilyenfajta konzisztens ragaszkodása és patetikus viszonya a létezéshez, akik az elmúlásban az élet radikális lezárulását látják. Maga Kazovszkij is megfogalmazza egy helyütt, hogy a pillanathoz hasonlóan az embert is emlékművekben látja, amely „a nemléttel szemben létezik. A nemléttbe beleágyazva, már eleve az értelmetlenséggel néz szembe minden pillanatban. Csak akkor szűnne meg ez az értelmetlenség, ha a világunkat transzcendensnek látnánk. Ez azoknak az embereknek »be is jön«, akik részesülnek valamiféle igazi misztikus élményben, akik találkoznak olyan erővel, ami úgymond nem e világi erő.”<sup>25</sup> Ezzel ellentétben ő csak azt látta, hogy „születik egy csillag, s a következő pillanatban már el is múlik. A felcsillanó lét szinte ugyanabban a pillanatban már nemlétté válik. Nem mérhető. Ennyiben az emlékmű nem csak a hitnek a hiányát, hanem a hitnek az akarását is szimbolizálja. A lét patetikus pillanatnyiséga előtti fejhajtás. Félelmetes látvány, mert

<sup>24</sup> Михаил Кузмин, *Стихотворения - Новая библиотека поэта*, Санкт-Петербург, Академический Проект, 2000., 382. (ford. HAJNAL Zsolt)

<sup>25</sup> SZIKSZAI Károly, *Emlékművekben gondolkodni. Beszélgetés El Kazovszkij képzőművésszel = Látáscsapda, i.m., 107.*

annyira gyönyörű, hogy csak egyszer van, csak egy pillanatra van, és a végtelen nemlét veszi körül.”<sup>26</sup>

Az Antinous kultuszából fennmaradt emlékek a görög pederasztia legmagasztosabb monumentjei közé tartoznak. Kazovszkij több interjúbán is kifejtette az androgünhöz való vonzalmát azzal a megjegyzéssel, hogy e viszonya leginkább az ógörög pederasztia felől közelíthető meg. Homoerotikus esztétikájában a vágy tárgyát azok az erotikusan szép fiús balerinalakok és kecses hattyúk testesítik meg, amik felé a vándorállat folyamatosan nyújtózkodik, de ezek csak személyiségüktől megfosztott „sablonok”, hiszen ebben a fajta érzékiségben elsősorban a hibátlan szépségű testen van a hangsúly, nem pedig magán a személyen. Ez Kazovszkij korai „csendéleteire” is igaz, ahol a megkötözött testek az emberi húsban lelt Francis Bacon-i, szado-mazochista gyönyört jelentettek meg, s korántsem – ahogyan azt az akkori kritikusok gondolták –, a nők elnyomása ellen lázadó feminista felhang hallatszott ki belőlük. Más a helyzet azonban az elérhetetlen boldogság iránti vágy emléket állító Dzsán-panoptikummal, amellyel Kazovszkij minden évben saját Antinousa, a török származású Can (ejtsd: Dzsán) Togay János színész-filmrendezővel való találkozását ünnepelte meg.

Azzal, hogy Kazovszkij képes volt emlékműveivel kanonizált művésszé válni, az őt körülölelő univerzumban egy újabb paradox konstelláció jött létre, hiszen az emlékmű közhelyes műfajából adódik, hogy gyakorta nem esik a magasművészetnek nevezett érték kategória halmazába. Ha emlékművekre gondolunk, elsődlegesen a győzelmet, veszteséget vagy dicsőséget és gyászt kódoló történelmi események, személyek emlékére állított funkcionális szobrokra asszociálunk, amelyeknek mindenkor sajátossága, hogy megkívánják a konszenzuson alapuló jelentéstartalmat. Radnóti Sándor írja, hogy jelenünk emlékműalkotói „két tűz közé szorulnak: az egyik oldalon az emlékezésharcosok saját emlékeik sematizált jeleit akarják vizsgálni, a másik oldalon a kritikus esztéták (...) művészi eredetiséget és értéket kérnek számon.”<sup>27</sup> Kazovszkijnak mindkettő sikerült: a személyest sikerült kollektívá tágítania, tapasztalatainak forrásából mindannyian osztozunk, mindezt pedig olyan esztétikai készséggel volt képes véghezvinni, hogy a hazai művészet Pantheonjában örökre biztosította saját helyét.

Szilágyi Ákos a már említett *Ká és Bá* című 2015-ös kötetében végez számadást El Kazovszkijjal való kapcsolatával. A kötetet legpontosabban talán a tanatológia pszichológiai irányzatának egyik művészi igényességgel elkészített kézikönyveként lehetne definiálni, amely a gyász kényszermunkájának stációján keresztül kalauzol végig. A Kazovszkij emlékére íródott hommage-versek aköré az óegyiptomi teória köré szerveződnek, amely szerint a testhez több lélek is tartozik – ezek közül kettő kap főbb szerepet a kötetben, nevezetesen a bonyolult jelentésű *Ká és a Bá*. Utóbbi az a lélek, amelynek távozása után beáll a halál, a *Ká* ezzel ellentétben megfeleltethető a képzőművészet történetének folyamán létrejött összes kultikus ábrázolásnak, mert a *Ká* az ember egzakt materiális másolata, csak éppen szoborjellegéből adódóan ez a kreatúra nincsen kitéve az idő múlásának. Ezáltal jobban megérthetővé válik El Kazovszkij sokszor idézett kijelentése, miszerint „*Az ember élete során mások és ön-maga emlékművévé válik.*”, illetve az is, hogy számára, aki rettegte a halált, miért is jelentett

<sup>26</sup> SZIKSZAI Károly, *Emlékművekben gondolkozni. Beszélgetés El Kazovszkij képzőművésszel = Látáscsapda, i.m., 109.*

<sup>27</sup> RADNÓTI Sándor, *Kis emlékmű-esztétika*, Beszélő, 2006, okt., 11. évf., 10. szám, [http://beszelo.c3.hu/cikkek/kis-emlekmu-esztetika - 2017. 09. 23.]

ez oly sokat. Szilágyi valószínűleg a már legtöbbet vizsgált, és az egész Kazovszkij-jelenségben olyannyira esszenciálissá vált topikhoz, mint amilyen az emlékműépítés, képes volt valami maradéktalanul újat hozzátenni. Egészen ez idáig egyetlen elemzésben sem tettek utalást arra, hogy az emlékműépítés témájának egyiptomi gyökerei lennének, még maga az alkotó sem, mivel a *Pygmalion a sivatagi homokozóban (a Galathea-ültetvényen)* forgatókönyvében Arkheszilaosz szkeptikus filozófus egy addig még fel nem fedezett mondását jelezte meg forrásul.

Ezekhez a gondolati rétegekhez kapcsolta aztán Kazovszkij Pygmalion és Ludwig király történetét. A Pygmalion-história sokak számára ismert lehet: Kypros királya, Pygmalion már egy jó ideje élt nőtlenül, mikor elefántcsontból nekiállt szobrot faragni, s a művészet által olyannyira tökéletes formát sikerült adnia a hófehér nyersanyagának, hogy beleszeretett saját alkotásába. II. Lajos bajor király, vagyis Ludwig, akit „Hattyúkirálynak” is neveztek, legendás építkezéseivel biztosította önmaga számára a halhatatlanságot: az ő nevéhez fűződik a Wagner tiszteletére építtetett Neuschwansteini kastély is.

Luchino Visconti német trilógiájának utolsó részében dolgozta fel a király életét és korát, s Kazovszkij rendkívül érdekesnek találta azt a csavart a filmben, hogy Visconti Ludwigit egyszerre önnön arcképeként is formálta, a Ludwigit alakító Helmut Bergerhez pedig szerelem fűzte. A panoptikum forgatókönyvének negyedik pontjában azt olvashatjuk, hogy Ludwig király „halálosan szerelmes a fiatal Helmut Bergerbe, s hogy kínjait mérsékelje, eszeveszett építkezésbe kezd”.<sup>28</sup> A *Pygmalion a sivatagi homokozóban* Ludwig királynak Helmut Berger iránt érzett szerelme Hadrianus és Antinous történetére játszik rá. A panoptikumok elemzői eltekintettek attól az egyértelmű tényről, hogy Kazovszkij a már említett forrásokba – az óegyiptomi hiedelemvilág, Arkheszilaosz mondása, Pygmalion és Ludwig alakja; Visconti és Berger kapcsolata –, injektálta kettejük történetét, amelynek fontosságára egyébként ő maga is felhívta a figyelmet Keserü Katalin interjújában:

„De Antinousra nagyon jól emlékszem, akiről tudtam, hogy nem isten, hanem hogy köze volt Hadrianushoz, szóval ez más dolog volt, de nagyon fontos volt, tulajdonképpen Dionüszoszhoz lehetett kapcsolni típusként.”<sup>29</sup>

Kazovszkij számára mindig a nála fiatalabb fiúk jelentették a vonzerőt, Kuzmin számára úgyszintén.<sup>30</sup> Kalmár Melindával még azt is megosztotta, hogy esetében a fiatal 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.”<sup>31</sup> Sokszor úgy tűnhet, Kazovszkij nem volt elég következetes nyilatkozatai során, s egyik kije-

<sup>28</sup> *Kutya és kötél – El Kazovszkijjal beszélget Bartis Attila és Dékei Krisztina A SIVATAGI HOMOKOZÓ bejáratánál = Látáscsapda, i.m., 40.*

<sup>29</sup> *Keserü Katalin beszélgetése El Kazovszkijjal, 1991 = Uo., 249.*

<sup>30</sup> „In early 1913 Kuzmin (who was usually attracted to younger men) met an 18-year-old budding writer, Yuri Yurkun (...), who became Kuzmin's companion and literary protégé for the rest of his life.” = R. ALDRICH, G. WOTHERSPOON, *Who's who in Gay and Lesbian History: From Antiquity to World War II*, London and New York, Routledge, 2001., 296.

<sup>31</sup> „Múlt századi stílizált férfitudattal nőtem fel” – *Két beszélgetés El Kazovszkijjal = Látáscsapda, i.m., 58.*

lentésével fölülírta a másikat, ezzel pedig magánmitológiáját olyan paradoxonokra építette, amelyek egyes kérdések vonatkozásában a konkrét állásfoglalás lehetőségét eleve elleghetetlenítik, tekintetbe véve viszont erudícióját, amelynek minden egyes megszólalásakor tanúbizonyságát adta, azt is föltételezhetjük, hogy az egyes nyilatkozatok közötti ellentmondások a művész önróniájának direkt produktumai.

Egyes festményein Kazovszkij tudatosan élt a humor eszközével – elég, ha csak a *Nyaraló I. (Pihenő párka VI.)* című képre gondolunk, amelyen a párka kezében tekergő fonál sokkal inkább villanyvezetékét idéz, vagy ott van a *Sivatagi homokozó*, amelynek címválasztását viccként is értelmezhetjük. Ugyanennyire tudatos döntés eredményének tűnik fiús balerinaalakjainak használata is. A balettel kapcsolatban máig él az a vélekedés, hogy annak artistikus mozdulatai nevetségesnek hatnak egy férfi testének közvetítésében, mivel „a balett stilizációja feminizálja a férfit, s ezzel alássa identitásának „természeti” fundamentumait.”<sup>32</sup> Kazovszkij pontosan tisztában volt vele, hogy egyedi balerinaalakjai tökéletes csatornai lesznek mondanivalójának, hiszen az esztétizált férfitestek lényegükből fakadóan azt a bináris oppozíciót érvénytelenítik és semmisítik meg, amely a polgári kultúra egyik legelengedhetlenebb építőköve. Kazovszkij színpadain a nőt tárgyiasító hagyományos balettel ellentétben a férfitestből lesz szépségének passzivitásában birtokba vehető látványobjektum.

Legyen szó festményről, installációról vagy versről, Kazovszkij alkotói érdeklődése mindig a szépség melankolikus pillanatnyiségének megörökítése felé gravitált, Hadrianus és Antinous története pedig Kuzmint is olyannyira megihlette, hogy munkássága folyamán többször is visszatért hozzá. Egyik kiemelkedő verse az 1917-es keletkezésű *Tanító (Учитель)*, amelynek zárlatában a megújulás, az új élet lehetőségével kecsegtető „tavaszi napforduló” szimbóluma Antinous hazájának, Bithyniának az említésével azt az optimizmust énekli meg, miszerint a halál végérvényességének ellenére valami hátramarad az elvesztettből – talán éppen az ebbe vetett, folytonosan megújuló hit: „*Bithyniából lélegzés hallatszott, / Angyali csókok susogtak, / Vajon most tavaszi napforduló van?*”<sup>33</sup>

Ahogy arról a *Bevezetésben* már szó esett, a tanulmány számára a komparatív vizsgálódást megalapozó egyik legfontosabb mű a *Szárnyak* című műfaj-travesztia, amely „*azonnal botrányos hírnevet szerzett, és azóta is alighanem az orosz irodalom egyetlen klasszikus szövegének tűnik a homoszexuális szerelem témájának tekintetében.*”<sup>34</sup> – olvashatjuk egy mai orosz online könyvadattár ajánlásában, s ha a kisregény recepciójának történetét nézzük, megértjük, miért is bír ez az egyébként közhelyes „fülszöveg” a mai napig axiomatikus érvénnyel. Európában az első műnek számít, ami a homoszexuális kapcsolatot természetesnek mutatja be. A közvélemény egyöntetű elutasításával szemben a kortárs irodalmárok néhány, mint például Andrej Belij, Valerij Brjusov, Nyikolaj Gumiljov vagy Alekszandr Blok felismerték legalább a kisregény valódi értékeit. Utóbbi *A drámáról (О драме)* című cikkében írt ezekről, viszont a leit-motívumért maga is elmarasztalta. Érdekes és egyben megdöbbentő, hogy jele-

<sup>32</sup> RÉNYI András, *El Kazovszkij egyetlen testszínháza*, Érintkező Felület – Rényi András honlapja, [http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com\_content&view=article&id=66&Itemid=97 – 2016. 08. 28.]

<sup>33</sup> Михаил Кузмин, *Стихотворения - Новая библиотека поэта*, Санкт-Петербург, Академический Проект, 2000., 385.(ford. HAJNAL Zsolt)

<sup>34</sup> *Описание повести „Крылья”*, LibreBook – Читать бесплатно электронные книги онлайн!, [http://librebook.ru/krylia\_1 – 2017. 09. 23.] (ford. HAJNAL Zsolt)

nünkben hasonló séma játszódott le Kazovszkij alkotásainak befogadása során, mivel értelmzői rendre eltekintettek művészetének e lényegi és középponti témájától, „és az általánossabb jelentésrétegekre koncentráltak. Holott Kazovszkij egész esztétikája a szépség rendkívül kifinomult és sajátos aurájú homoerotikus kultusza köré épül, s ha ezt félreismerjük, egész művészetét félreismerjük”.<sup>35</sup> És ez korántsem az egyébként mindkét művészre jellemző, az esztétizmusból táplálkozó tudatos legendásítás egyik elhanyagolható építőköve.

A *Szárnyak* című kisregény lapjain keresztül Ványa Szmurov történetét követhetjük nyomon, akit a négy „nevelő” monológok és filozófiai eszme-futtatások útján fokozatosan a férfiszerelem elfogadására próbálja rábírni. Ezek Danyiil Ivanovics, a görög tanár, Szása Szorokin, akivel Ványa volgai tartózkodása idején ismerkedik meg, illetve az olasz Mori kanonok és Ugo Orsini művész. Kitüntetett szerepe van a kisregény egészében Larion Strupnak, mivel az említett „nevelők” Ványát ezzel a félig angol, félig orosz értelmiséggel való kapcsolat fenntartására próbálják ösztönözni.

Danyiil Ivanovics szobájában az általános értelmiségi léthez kapcsolódó attribútumokon kívül találunk valami mást is: a szobája sarkában található kis szobor nem másnak, mint magának Antinousnak a mellszobrát formázza meg. Az Antinous-allegória a kisregény végét záró firenzei részben kristályosodik ki, mikor is Mori kanonok felolvassa Ványának Antinous életének történetét, és azt a következtetést vonja le, hogy „az idő múlásával a császári kedvenc isteni mivolta egyre inkább egy síron túli, rejtett jelleget öltött, amely népszerűvé vált a szegények között, és noha nem terjedt el annyira, mint a Mithrasz-kultusz, de az istenné avatott ember egyik legerőteljesebb áramlatának volt tekinthető”.<sup>36</sup> Mori kanonok szavai arról szólnak, hogy maga a szépség egy olyan erő, amelynek akár szociális hatásai is lehetnek, például „a szerelem apoteózisa”.<sup>37</sup>

## II. „Szárnyat növesztett két lapockád” – A Szárnyak mint a Dzsán-mesék pretextusa

A *Szárnyakkal* intertextuális kapcsolatot mutató *Dzsán-mesék* ciklus – amely egyébként a Can Togay emlékére létrehozott *Dzsán könyve* című verskötet egyik ciklusa –, lényegében egy passiótörténet, melynek folyamán az egységet jelentő tengerből kitaszított elbeszélőnek mint partra vetett tengeri lénynek kell tüdőket növesztve boldogulnia a szárazföldön, azaz saját világunkban, aminek rendjét angyalok helyett „Dögmadarak őrzik, köröznék / A véres kása dombjai felett”.<sup>38</sup> Bolyongása megkezdésekor csak annyit mondanak útravalóul ennek az elszeparált lénynek, hogy „Nincs az első ház messze”.<sup>39</sup> majd a harmadik egységben higgadt kijelentéssel konstatálja, hogy „Nincs ház”.<sup>40</sup> Amit a narrátor akar, az „Egyetlen szóval: „Viszsa!”<sup>41</sup> A ciklus ötödik egységében a „felizzított hiányból”<sup>42</sup> az otthonra találás reményét keltő

<sup>35</sup> FORGÁCS Éva, *El Kazovszkij*, Bp., Új Művészet, 1996., 22.

<sup>36</sup> SZÖKE Katalin, „A szimbolizmus túlhaladása”? A paradigmaváltás problémája a XX. századelő orosz prózájában. (Andrej Belij és Mihail Kuzmin), Akadémiai nagydoktori thesis, SZTE BTK., 2013., [http://real-d.mtak.hu/577/7/dc\_290\_11\_doktori\_mu.pdf – 2017. 09. 23.], 146.

<sup>37</sup> *Uo.*, 252.

<sup>38</sup> KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, i.m., 43. (ford. LANCZKOR Gábor)

<sup>39</sup> *Uo.*, 36. (ford. LANCZKOR Gábor)

<sup>40</sup> *Uo.*, 37. (ford. LANCZKOR Gábor)

<sup>41</sup> *Uo.*, 36. (ford. LANCZKOR Gábor)

<sup>42</sup> *Uo.*, 37. (ford. LANCZKOR Gábor)

antik világ felé fordulva szólnak El Kazovszkij szavai, hiszen „az „otthon” egyértelműségével, az „otthonosság” melegével átítatott intim, bensőséges közegek, biztonságos lelki terek ellen-súlyozhatják a világra vetett ember, vándor-lény fenyegetettségét.”<sup>43</sup>:

*„Szirének énekeltek rólad  
hajók vesztek oda miattad  
Szfinxek oroszlán-egyszerűségükben  
Talányokba foglaltak.  
Olajfák, forrás, mely a sziklából fakadt –/  
Neked. Hajszában, szendergésben  
Maga Pán adta meg oltalmadat  
És Próteusz fogta törvénybe alakod.”<sup>44</sup>*

A görög mitológiából ismert alakváltó isten, Próteusz tengerként vette körül azt az antik görög földet, amelynek mitológiai szereplői és szellemisége oly sokszor megelevenedik nem csak Kazovszkij képzőművészeti alkotásain, de hátramaradt veseiben is.

Esetében a versben olvasható, mitológiát megtestesítő istenek, szfinxszek, szirének a magánmitológia szerves részévé válnak – ezzel ugyanakkor felhívja figyelmünket arra is, hogy azok nem csupán saját világát fejezik ki, hiszen a mitológiákat ugyanúgy, ahogyan a (nép)-mesék világának hagyatékát, szocializációnk folyamán mindannyian megkapjuk kulturális örökségként. A görög mitológia az, amelyik a legelemibb módon szól a sorsról és a létről, vagyis arról, amelynek legitimációjával Kazovszkij verbálisan folyton hadakozik. E letűnt kor kelléktárát használva képes artikulálni önnön helyzetének keserűségét („Az istenek a kapkodásban / Idegen testbe belevarrtak”),<sup>45</sup> tudja megfogalmazni legelemibb félelmeit („Sorsunk fonalat el ne nyessék / Az óhajtott idő előtt.”<sup>46</sup>), s képes számon kérni a válaszokat kérdéseire („Miért haragszol rám, aranyom, / Afrodité, olyan igen nagyon”<sup>47</sup>).

A Szárnyakban az antik metatextusok tekintetében a platonikus eszmék megléte a legszembetűnőbb. Már a kisregény legelején találunk rá példát, mikor is Strup Ida Goldberggel sétál a Nyári kertben, s azt mondja neki: „És rájöttek az emberek, hogy mindenfajta szépség és szeretet az istenektől való, és szabadok és bátrak lettek, s kinőttek szárnyaik.”<sup>48</sup> Itt nyílt utalás történik Platón Phaidrosz című munkájára, melyben a „lélek szárnyas fogata”-metaforát („Hasonlítsuk a lelket szárnyas fogat és kocsisa természetes egységének működéséhez!”<sup>49</sup>) új megvilágításba helyezi, és a szárny az isteni minőséghez való felmenetel eszközévé lényegül át: „ha valaki meglát valami földi szépet, visszaemlékezik a valódi szépre, szárnya nő, és tollát

<sup>43</sup> BAGI Ibolya, *„Ha szegről végről is, de csak olyat adj, ami otthonos” – El Kazovszkij költészetének orosz gyökereiről = Merőleges viszonyok – Tanulmányok El Kazovszkijról*, szerk. CSERJÉS Katalin, SZAUTER Dóra, Szeged, JATEPress, 2015., 41.

<sup>44</sup> KAZOVSZKIJ, *Homokszökőkút, i.m.*, 39. (ford. LANCZKOR Gábor)

<sup>45</sup> *Uo.*, 54. (ford. TAKÁCS Zsuzsa)

<sup>46</sup> *Uo.*, 52. (ford. TÉREY János)

<sup>47</sup> *Uo.*, 121. (ford. RAKOVSZKY Zsuzsa)

<sup>48</sup> KUZMIN, *Szárnyak, i.m.*, 205.

<sup>49</sup> PLATÓN *összes művei kommentárokkal – Phaidrosz*, szerk. MIKLÓS Tamás, SIMON Attila, ford. KÖVENDI Dénes, SIMON Attila, Bp., Atlantisz, 2005., 43.

borzolva felrepülni vágyik, de tehetetlenségében csak néz a magasba, mint a madár...<sup>50</sup> A regény végén találkozunk még a szárnyak növekedésével, mikor Strup válaszút elé állítja Ványát: „No még egy kis nekirugaszkodás, és kinőnek a szárnyai, én már látom őket.”<sup>51</sup> Erre Ványa annyit válaszol: „Lehet, de ez nagyon nehéz, mikor nővésben vannak.”<sup>52</sup>

Ugyanezt a metaforát alkalmazza Kazovszkij a Dzsán-mesék versciklusának 12. egységében, ráadásul az objektum szárnybontását ugyanolyan fájdalmas folyamatként írja le, miként azt Kuzmin is tette Ványa esetében:

„Egész éjjel mért nem aludtál?  
Szépségem, mért zokogtál?  
Mirákulum, mirákulum!  
Szárnyat növesztett két lapockád.”<sup>53</sup>

Az értelmező szótárak és lexikonok megfelelő szócikkeinél a „mirákulum” címszó alatt legtöbbször kétfajta jelentést különböztetnek meg: egyrészt csodát, csodálatos jelenséget, másrészt pedig a XIII–XIV. században virágkorát élő drámai műfajt, csodálatos megtérést vagy kétségbeejtő helyzetekből való szabadulást bemutató misztériumjátékot, társadalomkritikai elemeket is felvonultató vallásos színjátéktípust jelöl. Kazovszkij versében is a platóni fiúszerelem kiteljesedése aposztrofálódik csodaként, megtérésként, s a kultúra normalis-ként feltüntetett konvencionálisaitól való szabadulás folyamatában foglaltatik a „Szépség”, vagyis az objektum fájdalma.

Az otthon kereséséhez kapcsolódik hozzá a „másik” keresése, s helyenként ezek vetítődnek egymásra olyan minőségben, hogy eldönthetlenné válik, melyik is a kettő közül a vers konkrét megszólítottja. Forgács Éva szerint Kazovszkij művei olyan világot prezentálnak, amely világosan leírható hierarchikus rendszer szerint tagolódik: a „legfelsőbb hatalom” testileg sohasem manifesztálódik, rendszerint csak a távolba futó drótrendszerek, vagy pedig a kaszák testesítik meg azt, a „végrehajtók” maguk a párkák, a „közvetítők” a szirének, kentaurok, majd a rendszer legalsó szintjein foglalnak helyet a vándorok és az idolk.<sup>54</sup> Utóbbiakat érti Kazovszkij „kincstárnok” alatt, mely tisztség kiváltsága Kazovszkij olvasatában nyilván metaforikus jelentéssel telítődik: a vándorállat folyamatosan azt a távoli idolt próbálja elérni, melyet a minden égi és földi szépséget magában foglaló lányos fiútestet sejtető, androgün torzó testesít meg. Erre az idol-képre vonatkozik a „Hol vagy én csupas szemű perim?”<sup>55</sup> sor a negyedik egység zárlatából, amely egy, a magyar kultúrtörténetben ismeretlen mitológiai lényt jelöl. A szó maga – melyet még pariként (пари) és pajrikaként (пайрика) is említenek – , feltehetően a Zaratusztra iráni próféta és hitújító által alapított zoroasztrizmus szentírásából, az *Avesztá*ból származik, amely Kr. e. I. évezredben keletkezett, s az iráni irodalom legrégebbi írásos emléke. A legkorábbi források a perit sötét erők képviselőjeként festik le, ké-

<sup>50</sup> PLATÓN összes művei kommentárokkal - *Phaedrosz*, szerk. MIKLÓS Tamás, SIMON Attila, ford. KÖVENDI Dénes, SIMON Attila, Bp., Atlantisz, 2005., 50.

<sup>51</sup> KUZMIN, *Szárnyak*, i.m., 258.

<sup>52</sup> *Uo.*, 258.

<sup>53</sup> EL KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, i.m., 45.

<sup>54</sup> FORGÁCS, i.m., 17.

<sup>55</sup> EL KAZOVSZKIJ: *Dzsán-mesék*, (ERDEI Ilona nyersfordítása), [<http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers05.pdf> - 2017.09.23.], 24.

sőbb a jó és a rossz szolgálójának egyaránt tartották, egy olyan szellemnek, aki gyakorta ölt emberi testet, férfit és nőt egyaránt, s képes más élőlények vagy természeti jelenségek alakját is felvenni, pl. galambét vagy lángét, nem ritkán pedig emberi külsőben tűnik fel zoomorfikus vonásokkal.

Kazovszkij versében egy kettős beavatás pillanatait követhetjük nyomon a beavatási regények pontos koreográfiájának megfelelően: egyrészt a beszélő szubjektumnak kell megtalálnia a világban otthonot találva – szó szerinti értelemben, s az emóciók szintjén egyaránt –, ugyanakkor a különböző alakokban és képzetekben leírt objektumnak kell szárnyakat bontania, pont úgy, ahogyan Ványa Szmurovnak. Itt érdemes megjegyezni a további gondolatmenet tekintetében, hogy a párszik, vagyis a zoroasztriánusok egy csoportjának hagyományában a gyermekek nyolc és tizenhárom éves kor között estek át a beavatási szertartáson, s váltak a közösség teljes jogú tagjává, mivel úgy tartották, hogy ezt megelőzően nem alakul ki bennük a szabad akarat ahhoz, hogy aztán tetteik következményeiért felelősséget tudjanak vállalni.

A középkorban virágkorát élő beavatási regény rituális gyökerekkel rendelkezik: létrejöttéhez nagyban hozzájárultak az antik kor misztériumai és a középkori ezoterikus tanítások – ezek nyomai legexplicitebben a Grál-mondakör ihlette középkori regényekben érhetők tetten. Ezeket tartja a cseh irodalmár és irodalomtörténész Daniela Hodrová a beavatási regény legkomplexebb megvalósulásainak.<sup>56</sup> A beavatási regény szüzséje három, szorosan összetartozó stációból áll, ezek a hős bolyongása a világban, a katabázis – vagyis szimbolikus halálként megjelenő alászállás a pokolba –, és az iniciációt követő megtisztulás, amely maga után vonja az istenség megnyilatkozását és a másik világba való belépést. A főhős vándorlása az evilági életből az alvilágba, vagyis a világ materiális díszleteiből az isteni térbe, a lélekebe, az emberi halandóságból az isteni örökkévalóságba való bebocsátatásként szerveződik. Ez a hármas komponensű út voltaképpen a belső megtisztulás és átváltozás, a titkos megismerés útjaként értelmezhető. A főhős, a beavatásra kiválasztott jelölt a beavatójával rendszerint az evilág és a túlvilág határmezsgyéjén találkozik, aki aztán felkészíti őt az út megtételéhez szükséges tanácsokkal és ismeretekkel. Ugyanez a hármas osztat megtalálható a nevelődési regény struktúrájában is, de ott annyival másabb a helyzet, hogy a beavatott nem misztikus tapasztalatokkal gazdagodik, hanem az evilági életet ismeri meg átfogóbban.<sup>57</sup>

Szőke Katalin szerint a három stáció Kuzmin regényében könnyebben elkülöníthető, mint általában, mivel az teljesen összefonódik a nevelődési regény sémájával.<sup>58</sup> Ványa Szmurov esetében a pétérvári periódus tekinthető a hős „bolyongásának”, aminek során először árva gyerekként ismerjük meg, s egy elszegényedett pétérvári hivatalnokcsaládnál való elhelyezkedése után nem is alakít ki semmiféle emberi kapcsolatot egészen Struppall való megismerkedéséig. Többek között az ő nevelői hatására jut el Ványa a szerelem és a szépség egyik formája, a homoerotikus kapcsolat megértéséhez.

Mikor Ida Goldberg váratlanul öngyilkosságot követ el, Ványa úgy gondolja, hogy a nő cselekedetéhez közvetlen köze volt Struppall való „bűnös” kapcsolatának. Ezért is menekül egy, a Volgánál élő óhitű közösség berkeibe, ahol aztán a test és a szerelem különböző felfo-

<sup>56</sup> BENYOVSZKY Krisztián, *Daniela Hodrová és a beavatás poétikája – Archaikus struktúrák a detektívtörténetben*, [http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre47/benyovszky.htm – 2017.09.23.]

<sup>57</sup> Ld.: Uo.

<sup>58</sup> SZŐKE, *i.m.*, 140.

gásaival, valamint az enyészet biológiai valóságával is megismerkedik. A volgai rész Marja Dmitrijevna szerelemről szóló monológiával veszi kezdetét: „... a férfiak a nőket szeretik, a nők pedig a férfiakat; azt mondják, az is előfordul, hogy a nő nőt szeret, a férfi meg férfit; előfordul, mondják, a szentek életrajzában én is olvastam róla: a szent életű Eugénia, Nifont és a Borovi Pafnutijij történetében; Rettegett Iván életírásában is megtalálok. Nem is oly nehéz elhinni, hiszen az Isten képes rá, hogy elhelyezze ezt a szálkát az emberi szívben. Bizony nagyon nehéz Ványa, az ellen valamit tenni, ami elrendeltetett, sőt az is lehet, hogy ellene tenni bűnös dolog.”<sup>59</sup> Az óhitűeknél tett látogatása nem is azok tanításai miatt hagy mély nyomot Ványában, sokkal inkább a testiségéről szerzett első tapasztalatai, illetve a Marja Dmitrijevnaival és Szása Szorokinnal folytatott párbeszédekben elhangzottak miatt. Nem várt fordulatot jelent a regényben, mikor Szása megrendülését fejezi ki saját hitében, mivel azok tanai nem férnek meg egymás mellett azzal a kulturális diverzitással, amelyre elviekben vágyik: „Az óhitet csak az erdei remeték tudják betartani, és miért hívjanak engem annak, amihez nem tartozom, és nem is tartom szükségét, hogy odatartozzam? És hogyan gondolhatom azt, hogy csak a mi közösségünk üdvözülni, és az egész világ bűnben él? És ha nem ezt gondolom, hogyan tarthatom magam óhitűnek?”<sup>60</sup> Mikor Ványa és Szása együtt fürdenek a Volgában, a bukolikus, paradicsomi hangulatot egy vízbefúlt fiú látványa akasztja meg. Ez teljesen összezavarja Ványát, mire Marja Dmitrijevna később heves ölelésekkel és csókokkal próbálja vigasztalni, de Ványa ellöki magától – ez tekinthető Ványa állásfoglalásának, s ezzel zárul le voltaképpen főhősünk katabázisa: „Hiszen nem vagyok olyan érzéketlen, mint a kő, és most már tudatában vagyok szépségemnek is!”<sup>61</sup>

Olaszországi tartózkodása alatt „születik újjá” Ványa – a megtisztuláshoz a művészet és szépség átélése segítik hozzá. Ebben a részben tűnik fel a színen a két „tanító”, Mori kanonok és Ugo Orsini. A változások Ványa külsején is nyomot hagynak: a megszokottól eltérően immár dandys öltözetben jelenik meg. Róma és Firenze egy olyan utópiaként ölt testet előttünk, melyben a tájak, enteriőrök, műtárgyak, sőt az illatok által is a művészetek válnak tapinthatóvá. Ványa beavatásához sokkal járul hozzá Mori kanonok, aki felolvassa neki Antinous életéről és az annak kultuszáról szóló rövid szinopszist. Mindezek után pedig a Struppal való beszélgetésében megemlítődnek a „növekedésben lévő szárnyak”, s miután a férfi felajánlja neki, hogy utazzon vele tovább, amibe Ványa, ha hezitálva is, a kisregény végén beleegyezik, s így nyer belépést egy szellemileg és kulturálisan magasabb rendű életbe, ahol az európai kultúra örökségeit is ismerő fiatalemberré serdül.

A *Dzsán-mesék* beavatási poétikáját a dialógusfilozófia felől tehetjük világosabbá, amelynek alapvetése, hogy az egyén csakis a dialógushelyzet által válik valódi „Én”-né, ez pedig a „Te”-ként megszólítható Másikkal folytatott párbeszédben realizálódik. A *Dzsán-mesék* tizenhárom egysége, ha lebontjuk és sűrítjük a részegységeit, a beavatási regények struktúrája alapján felosztható egy triptichonra: ebben az olvasatban az 1. egység fogja jelölni a hős boldogulását, a 2-12. egység a katabázist, a 13. pedig a beavatást.

Az 1. egység a beszélő állapotának ismertetését foglalja magában, amely a tengerszimbólum szövegvilágba való beemeléseivel messzebbre is tekint, mint pusztán a jelen helyzet do-

<sup>59</sup> SZÓKE, *i.m.*, 222.

<sup>60</sup> *Uo.*, 233.

<sup>61</sup> *Uo.*, 240.

kumentálása. Egy modern Odüsszeusz genezise íródik meg, mely a további szakaszokban központi elemmé váló nyelviséggel csatlakozik Buber következő feltevéséhez:

*„Három szféra van, melyben a viszony világa felépül. Az első: életünk a természettel – itt a viszony megáll a nyelv küszöbénél. A második: az élet az emberekkel, ahol a viszony belép a nyelvbe. A harmadik: az élet a szellemi létezőkkel, ahol a viszony nyelv nélkül való, de nyelvet létrehozó.”<sup>62</sup>*

Ez a három szféra teljességgel rávetíthető a Kazovszkij versében felvázolt beavatási stációk mindegyikére. Buber úgy kezdi filozófiai értekezését, hogy *„Kezdetben van a viszony”*,<sup>63</sup> vagyis nyíltan parafrázál János evangéliumának kezdősorával, így pedig arról az idő előtti őszállapotról beszél, amely egység minden ember sajátja a születés pillanata előtt, ez pedig előre vetíti annak a világba vetettségét.<sup>64</sup> Az egységnek az alapjellegét az Én-Te viszony határozta meg, majd ennek az egységnek a megbomlásával Én-Az viszonyra vált, s megkezdődött az a fajta eltárgyasulás, amely Kazovszkij sajátos világának egyik fundamentumát adja.<sup>65</sup>

A 2-12. egységig terjedő szövegfolyamat tekinthetjük a katabázis leírásának. A ciklus a szó szoros értelmében „szövegfolyam”, hiszen a Kazovszkijra jellemző kulturális és művészeti utalások itt olyannyira radikális halmozással jelennek meg és kopírozódnak egymásra, hogy elemzésük egy külön tanulmány témájául szolgálhatna. A *Dzsán-mesék* esetében mind a szubjektum, mind az objektum beavatásként minősíthető folyamatok viszonyrendszerében lép elénk. Ha a versben megszólaló szubjektum felől közelítjük meg a problémát, egyrésztől az otthon és a másik megtalálása képezi a privát pokoljárás kereteit, melyet kiegészít a testi nem-megfelelés okozta rémület. A viszony itt lép be a nyelvbe, s próbál dialógust kialakítani kérdések útján a másikkal, vagyis a „Szépség”-ként aposztrofált objektummal:

*„Miért búsulsz szépségem?  
Azon keseregsz, hogy  
Szépséggel vert meg a sors?”<sup>66</sup>*

*„Miért bánkódsz napsugaram,  
Sajnálod a koldusokat melegíteni?”<sup>67</sup>*

*„Egész éjjel mért nem aludtál  
Szépségem, mért zokogtál?”<sup>68</sup>*

Fontos megjegyezni, hogy a kiemelt szöveghelyeken Kazovszkij a „красавица” és „красотка” (szép nő, lány, asszony) megszólításokat használja, amelyeket az orosz nyelvben kizá-

<sup>62</sup> Martin BUBER, *Én és Te*, ford. BÍRÓ Dániel, Bp., Európa Könyvkiadó, 1991., 123.

<sup>63</sup> *Uo.*, 23.

<sup>64</sup> Ld.: ILYÉS Szilárd: *A viszony, a választás, az érték, a személyiség néhány összefüggésének felvillantása a buberi dialógus-filozófia prizmján keresztül*, Kellék, 2006. 1., 56.

<sup>65</sup> BÁRKÁN György, *Buber lelke*, Liget, 2013. 8., 29.

<sup>66</sup> El KAZOVSKIJ, *Dzsán-mesék*, (ERDEI Ilona nyersfordítása), [<http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers05.pdf> – 2017. 09. 23.], 27.

<sup>67</sup> *Uo.*, 27.

<sup>68</sup> KAZOVSKIJ, *Homokszökökút, i.m.*, 45. (ford. LANCKOR Gábor)

rólág csak nők esetében használnak, a férfiakra nemben egyeztetve az ugyanezt jelentő „кpacabeu” a használatos. Ez alátámasztja Kazovszkij a másikhöz való viszonyulásának azon jellegzetességét, hogy a vágyott, nála minden esetben fiatalabb fiút nőként kezelte.

„Az első házunk te leszel / Atlantiszon”<sup>69</sup> – olvashatjuk a ciklust lezáró 13. egységben. Itt olvad össze eggyé az otthon és a vágyott objektum képe, amely biztonságot nyújtó házként definiálódik azon a szigeten, amely biztosítaná a belépést a „magasabb rendű életbe, a kultúra és a szellemiség transzcendenciájába”.<sup>70</sup> Ez az idea fogalmazódik meg a *Szárnyakban* is, mikor Strup a szépségről szóló utópisztikus monológját a következőképpen zárja: „... létezik egy napfényben, szabadságban fürdő őshaza, gyönyörű és bátor emberekkel, és oda igyekszünk mi, argonauták tengereken, ködökön és homályon át.”<sup>71</sup> Kettejük egyértelmű vonzódása a letúnt korok iránt az alkatuknak megfelelő kulturális közeg kutatásának kulminációja, egy olyan kulturális közegé, amelyben a homoszexualitás nem marginális és patológikus jelenséggént értelmeződik, s csillapítja az otthontalanság érzéséből fakadó egzisztenciális labilitást. Kuzmin és Kazovszkij is „észreveszi, hogy a dolgoknak van egy ismeretlen arca is”, s örökös honvágyat éreznek „az ismeretlen táj iránt, amely felé az az arc tekint.”<sup>72</sup>

A stilizáció fogalma az idők folyamán annyira terhelte, hogy az így kialakult interpretációs megközelítésekkel jelen tanulmány nem foglalkozik, viszont mind a tradíció újraértelmezése, az ornamentika, a nyelvi megfogalmazás és a szerepjátszás tekintetében mindkét művész olyan mértékben kapcsolódik hozzá, hogy egy bizonyos aspektusának bővebb tárgyalása szükséges. Mivel a stilizációt mindkettejük oeuvre-jében csupán művészeti irányzatok egyik felvett jellegzetességeként tárgyalják, a stilizációt semelyik alkotóval kapcsolatban sem vizsgálták a kisebbségi létproblémák tükrében. A kisebbségi lét elsősorban hiánylét és léthiány – attól függ, hogy a kisebbség vagy a lét oldaláról közelítjük meg a kérdést. Így pedig „»mintha«-létként a hiány és az illúzió szférái, a „nosztalgikus elvagyódás és az eszkatologikus megváltásigény” között hányódik, ami „kedvez a tudathasadásos állapotnak”.<sup>73</sup> Egy élesebb látásmód is velejár, ami a már *Bevezetésben* említett raszterességből, rétegzettségéből fakadhat. Kazovszkij maga magyarázza meg Lajta Gábornak, hogy ez az eszköze a szorult helyzet kompenzálásának, hiszen „Ez egy kisebbségi helyzet. Tehát van speciális érzékiség, és van speciális esztétika.”<sup>74</sup> A kisebbség máshogy viszonyul az időhöz, mint a többség – ennek a jelenben való korlátozottsága az oka. Abból kiszorul, így a jövő is elszigetelődik, és a múlt felé való nagyfokú odafordulás teremt meg azt az időbeli fáziseltolódást, ami a kisebbségi létben élők sajátja. Kuzmin és Kazovszkij a stilizációt felhasználva „a jelen és jövő kihívásaira sokszor premodern („perimodern”) gesztusokkal válaszol.”<sup>75</sup> Ebben az olvasatban a stilizáció nem csupán az irodalmi hagyományban való elhelyezkedés eszköze, hanem a kisebbségi lét valóságsszférájának kifejezője.

<sup>69</sup> KAZOVSZKIJ, *Homokszőkőkút, i.m.*, 46. (ford. LANCKOR Gábor)

<sup>70</sup> SZÓKE, *i.m.*, 143.

<sup>71</sup> KUZMIN, *Szárnyak, i.m.*, 213.

<sup>72</sup> FÖLDÉNYI F. László, *Boldogság és melankólia, avagy időszerűtlenségünk dicsérete = FÖLDÉNYI F. László, Az ész álma. 33 esszé (2000–2007)*, Pozsony, Kalligram, 2008., 54.

<sup>73</sup> VERESS Károly, *Kisebbségi létproblémák*, Kolozsvár, KOMPRESS-KIADÓ, Korunk Baráti Társaság, 2000., 11.

<sup>74</sup> *A film újra meg újra. A moziról beszél El Kazovszkij – Lajta Gábor interjúja = Látáscsapda, i.m.*, 123.

<sup>75</sup> *Uo.*, 16.

A buberi viszony világának harmadik fázisa tisztán körvonalazódik Kazovszkij ciklusának zárlatában: a Te nem észlelhető, nyelv nélkül érzi magát megszólítottnak a beszélő, ugyanakkor nyelvet létrehozva folyamatosan a Te nyomába tekint: „*Úgyis téged készüllek / Hirtelen megpillantani*”.<sup>76</sup>

A filológia bizonyítékok hiányában – hiszen maga Kazovszkij egyszer sem tett rá utalást a vele készült impozáns terjedelmű interjúanyag egyikében sem –, nem állítható, hogy Kuzmin *Szárnyak* című kisregénye Kazovszkij *Dzsán-mesék* című ciklusának egyik pretextusa volna, mindenesetre a versfolyam 11. egységében határozottan Ványa Szmurov „arca” sejklik fel az objektum részletező leírása során: „*Van, hogy arcod összeszedett. / Zárt templom*”<sup>77</sup> – írja Kazovszkij az első versszakban. Ha felidézünk a *Szárnyak* elejét, akkor emlékezhetünk, hogy a Ványa külsejét érintő első leírás épp azt taglalja, hogy főhősünk nemrég szokott rá a fésülködésre, s egy jó ideje már az öltözködésével is foglalkozik, ennek ellenére, mikor belenéz a tükröbe, elégedetlenséggel viszonyul saját képéhez. Mindezek után „*leült az ablakhoz, s amíg várta a teát, a közeli templom harangzúgását... hallgatta. Visszaidézte az »otthoni« reggeleket az ünnepeken..., kis szobákat, mécsesekkel az ikon előtt.*”<sup>78</sup> Itt mintha Ványa a bonyodalom előtti identitása képződne meg, még mielőtt arra kényszerül, hogy az orosz kultúra „tükrében” újrafogalmazza saját magát. Ezt látszik alátámasztani az is, hogy a kiemelt szövegrészletben az otthon idézőjelbe van téve.

„*Arcod máskor tanult, diákos*”<sup>79</sup> – folytatódik az objektum körülírása, s ezzel kijelöli a *Szárnyak*ban azokat a részleteket, amelyek Ványa idegenség iránti, még a beavatást megelőző félelemmel teli, gyermeteg kisdiaák-attitűdjét mutatják be. Például amikor a Nyári Kertben a leckéjét írja, maga mellé teszi borítóval felfelé fordítva Teibnur antik irodalmi kiadványainak egyik példányát, s véletlen összetalálkozik Struppal, aki elmondja neki, hogy szerinte benne „*megvannak azok az adottságok, melyek révén igazi, új emberré válhat*”.<sup>80</sup> Ványa, aki nek „*arca a tavaszi naptól enyhén kipirult, és alakja is megnyúlt*”, ekkor még hezitál.<sup>81</sup>

A 11. egység második versszakában a tanáriban folytatott beszélgetésre fedezhetünk fel visszacsatolást, amelyben Danyiil Ivanovics éppen azt vitatja meg az orosz tanárral, hogy a katonai szolgálat, ahogyan a kolostor vagy hasonlóképpen bármelyik vallás, „*miután kész és előre meghatározott viszonyt alakított ki a jelenségek és fogalmak világához*”,<sup>82</sup> elsősorban támaszként szolgál azoknak az embereknek, akik nem veszik a fáradságot az egyéni erkölcsi értékrend megteremtésére, s ezen az úton szeretnék egyszerűbbé tenni saját maguk számára az életben való eligazodást. A kisregény folyamán Strup is mondhatná a társadalmi normatívák pressziója által deprimált Ványának, hogy „*Olykor előre-megrájt az arcod. / Mint ikonosztáz*”,<sup>83</sup> hiszen Ványa feladata a Strup által közvetített új kulturális információk integrálása személyiségébe. Ezáltal tud a mécsesekkel és ikonokkal díszített, idézőjeles otthon való-

<sup>76</sup> KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút, i.m.*, 46. (ford. LANCZKOR Gábor)

<sup>77</sup> *Uo.*, 44.

<sup>78</sup> SZŐKE, *i.m.*, 196.

<sup>79</sup> KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút, i.m.*, 44. (ford. LANCZKOR Gábor)

<sup>80</sup> SZŐKE, *i.m.*, 201

<sup>81</sup> *Uo.*, 200.

<sup>82</sup> *Uo.*, 204.

<sup>83</sup> KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút, i.m.*, 44. (ford. LANCZKOR Gábor)

ban otthonná válni – az arc itt „magabiztosan barokkos... / A kupola alatt.”, de itt a „legkevesbé tartós”<sup>84</sup> is egyben.

Ványa Kosztya bácsival való beszélgetése során mondja el, hogy Szorokin, az óhitű tanácsára szívesen leutazna a Volgára, mire nyomban vissza is vonja erre irányuló igényét, mondván a nénye nem ad rá pénzt, és egyébként is, semmi értelme: „– *Miért nincs értelme? – Minden olyan undorító, olyan szörnyű! – Miért lett hirtelen minden olyan undorító? – Nem tudom igazán – mondta Ványa és eltakarta kezével az arcát.*”<sup>85</sup> A volgai részben, amikor Ványa és a többi gyerek a folyóban fürdők, a víztükör, vagyis történelmünk első tükre lép fel az igazi tükör funkciójában. Azt követően, hogy Ványa rácsodálkozik saját testére, arra, hogyan tükröződnek a vízgűrűk vékony és nyúlánk testén, s ezen elmosolyodik, a fiú örömét saját testében egy halott fiú látványa zavarja meg. Szőke Katalin szerint ez a lacani tükör-stádium „széthullott test” metaforájára is kiterjeszthető,<sup>86</sup> véleményem szerint azonban itt sokkal inkább Ványa belső „széthullásának”, annak metaforájának lehetünk szemtanúi, semmint nárcisztikus önazonosulásának, esetleges elidegenedésének. Ezt látszik alátámasztani az is, hogy az esetet követően Ványa elrohan a helyszínről – pontosabban a saját magával való szembe-süléstől.

A következő jelzőket vonultatja fel Kazovszkij az utolsó előtti strófában: szétesett, sértődött, kialvatlan – „...*Egyszóval / Önmaga.*”<sup>87</sup> Szétesett és sértődött annyiban, hogy ez a szétesés előlegezi meg a szépség elfogadását, amivel a főhős mindvégig dacol, és csak a kisregény végén realizálódik. Ványa mindvégig egy olyan arcot keres, „*amelyben mint a tükörben, megtalálhatja önmagát.*”<sup>88</sup> Hamvas sorai a következőképpen szólnak erről:

*„Primordiális irányom a megszólíthatóságra való irány. A másik lény a Te felé fordult irány. Az én felé való fordulás már másodlagos. Ezért van az, hogy a másik lény felé van arcom, magam felé nincs. És az alak és az arc saját létét ebben a paradoxonban mondja ki: minél szétesőbb, minél elkenetebb, alakatlanabb, tömegszerűbb, annál kevésbé megszólítható. Ez egyben minden formának alapparadoxona és varázsformulája.”*<sup>89</sup>

Vagyis a szubjektum képtelen önmaga felismerésére. A gyermek a világba beleszületve magára veszi a „maszkok” tárházát, ez pedig csak akkor válik egyértelművé számára, mikor első alkalommal sérül a tükörstádium mint az én-funkció formálója.<sup>90</sup> Ványa egy álmatlanul töltött éjszaka után avattatik be, amikor is a volgai részben a Szásától kapott tanácsot beteljesíti:

<sup>84</sup> EL KAZOVSKIJ, *Dzsán-mesék*, (ERDEI Ilona *nyersfordítása*), [http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers05.pdf – 2017. 09. 23.], 33.

<sup>85</sup> SZŐKE, *i.m.*, 219.

<sup>86</sup> *Uo.*, 151.

<sup>87</sup> EL KAZOVSKIJ, *Dzsán-mesék*, (ERDEI Ilona *nyersfordítása*), [http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers05.pdf – 2017. 09. 23.], 33.

<sup>88</sup> SZŐKE, *i.m.*, 153.

<sup>89</sup> HAMVAS Béla, *Arkhai és más esszék (1948–1950)*, Szentendre, Medio Kiadó, 1994., 223–224.

<sup>90</sup> FEHÉR Zoltán, *El Kazovszkij – sztereográfia. Magánmitológia vagy mitológiai magány?*, feherzoltan.blogspot.hu, [http://feherzoltan.blogspot.hu/2007/07/el-kazovszkij-sztereografia.html – 2017. 09. 23.]

„Az embernek olyannak kell lenni, mint a folyó vagy a tükör – ami tükröződik benne, be kell fogadnia; és akkor, mint ahogy a Volgában, benned lesz a napocska, a felhők, az erdők, a magas hegyek, a városok a templomokkal –, minden szépen együtt lesz, mindent egyesítesz magadban.”<sup>91</sup>

Ugyanezt fogalmazza meg Kazovszkij is a versegység zárlatában, mikor az objektum arcát egy folyóval azonosítja. A felzubogó, tudatot megtettesítő vízfolyam magába fogad mindent, ami saját determinált helyzetétől független: „De a legigazibb arcod (...) / Feneketlen folyó”<sup>92</sup>

### III. A vágyott iniciáció – a szupersűrítmény maximalizálása a *Lakatlan sziget* című festményen

Kazovszkij képzőművészeti alkotásaival kapcsolatban Varga Emőke is megjegyezte, hogy „sajátos olvasási dinamikát követelnek meg”.<sup>93</sup> Ezen sajátos olvasási dinamika az ő véleménye szerint is munkáinak rétegzett kép-szöveg viszonyai miatt szükséges. Ezek a „szupersűrítmények” az interpretáció során először meglepően egyszerű ingereket váltanak ki belőlünk, hiszen a legegyszerűbb és legbanálisabb alapformákat és ikonokat láthatjuk, noha jelentésmezőjük sokszorosan rétegzett, és sok esetben csak a néző-olvasó alkatától függ, honnan is közelíti meg azokat, s milyen történetet bont ki belőlük – ez az interpretációs stratégia ugyanakkor magában hordozza annak valószínűségét is, hogy a kapott struktúra nem fog hasonlítani az alkotó által kigondolt szerkezetre. Ahogyan arról a *Bevezetésben* már volt szó, Kazovszkij maga nyilatkozta több helyütt is, hogy képeit mindig szövegekből, szavakból, szabályos mondatokból indítja el, utólag ezek a források azonban visszakereshetetlenek, mivel a verbális ihletettségéből készült grafikonok és képek legfőbb sajátossága, hogy nyelvük sokkal kevésbé differenciált. A képzőművészet szerinte nem az ember és ember közötti párbeszéd, hanem az ember és az univerzum közötti elnagyolt párbeszéd, ezért mindig a szemléltre hárul az a hálás-hálátlan feladat, hogy ebből a totális sűrítmenyből valamilyen történetet kibontson.

Így van ez a közhelyszerű címvariációt viselő *Lakatlan sziget* olajkép esetében is, amely a mélyebb jelentéstartalom feltételezését már a cím olvasásakor azon nyomban kioltja, pedig a sziget-toposz egészen az antikvitástól kezdve kardinális szerepet játszik a világirodalomban. A toposz segítségével az éppen aktuális társadalmi berendezkedés keretei közötti élet szembeállítható a tengerrel körülölelt és izolált szárazfölddel, amely egy ideálisabb életforma színterét adja a társadalomból való kivonulás lehetőségével. Kazovszkij „előre gyártott társadalmi szerepek között találta magát, amelyeknek egyikével sem volt képes azonosulni: a biológiailag nő, de nemi szerepe szerint homoszexuális férfi nem létező modell.”<sup>94</sup> Így pedig annak a homoszexuális szerelemnek a létjogosultsága is megkérdőjeleződik, ami Kazovszkij alkotásaiban esszenciális leit-motívumként annyiszor visszaköszön. A kisebbségi létproblémákból eredeztethető romantikus elvágódás a vizsgált festményen egy lakatlan sziget képét hívja elő, ahol a nem létező társadalmi kontroll teret adna a személyes törvények működésé-

<sup>91</sup> KUZMIN, *Szárnyak, i.m.*, 226.

<sup>92</sup> KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút, i.m.*, 45. (ford. LANCZKOR Gábor)

<sup>93</sup> VARGA Emőke, *Szabadság és kényszer – Címkek és festmények El Kazovszkij életművében*, Alföld, 2010. okt., 91.

<sup>94</sup> FORGÁCS Éva, *i.m.*, 6.

nek, így voltaképpen a túlélés helyszínévé lényegül át, a rend visszaállításának szakrális térvé. Kazovszkij Kalmár Melinda, a társadalmi beilleszkedést kommentáló gondolatmenetéhez hozzáfűzi, hogy szerinte a nevelés bizonyos aspektusaihoz nem is szükségeltetik szülő, hiszen nevel maga a „kultúra, az irodalom, a képzőművészet, minden. Ez olyan, mint egy váza, mint egy szoros ketrec az eredetileg szinte amorf ösztöntesten.”<sup>95</sup>

A szigeten az ember színrelépéséig az életjelenségek animálisak – ez a letéteményese az eredendő emberi természet felszínre törésének, a természettel való azonosulásnak. A természetnek pedig az egyik legfontosabb sajátossága, hogy nincsen *stílusa*. Minden stílus, vagyis csináltság kétnemű: ilyen a „férfi” és a „nő”, illetve a „személy” és a „dolog” oppozíciós párok, amelyek a sontagi camp olvasatában bármikor átválthatnak egymásba. Mi vonzotta Kazovszkij a punkban: „a vásári színessége, meg a rengeteg idézőjel, amit használt.”<sup>96</sup> A camp pedig „mindent idézőjelben lát.”<sup>97</sup> Van a dolog mint jelentés, és van a dolog mint pusztá kreatúra. A camp sajátos stílusvilágában a más és a nem-az-ami szeretete áll a középpontban, amely kapcsolódási pontként lehetővé tette Kazovszkij számára, hogy közléseket tudjon megfogalmazni sajátos léthelyzetéről.

Bár a camp-ízlés és a homoszexuálisok viszonya nem teljesen fedi egymást, tény, hogy a kettő között széles az egymásba való átmenet. A camp legtöbb közönségét többnyire a homoszexuálisok teszik ki, annál is inkább, mivel a modern szemlélet egyik legmeghatározóbb pólusának, a homoszexuális esztéticizmusnak és iróniának az alkotói. A homoszexuálisok az esztétikai érzék erősítésével szeretnének integrálódni a modern társadalomba, így a camp voltaképpen a moralitás oldószerként funkcionál. „Életszínház”-metaforája kiváltképpen alkalmas arra, hogy a homoszexuálisok állapotának egyes szempontjait alátámassza és kivetítse.

Kazovszkij vágyának tárgya az androgün szépség, ami a camp legfontosabb képei közé tartozik. Ádám androgunitása megsemmisült a teremtésben, hiszen a nőiség távozott testéből. Így a bordaként testet öltő Éva, vagy éppen a görög mitológiában az Uranosz kasztrációja során, lemetszett falloszként a tengerbe hulló Aphrodité örökre száműzte ezt az egységet. Kazovszkij abban az állapotukban örökíti meg idoljait, amikor még teljességgel Isten képéhez, az érintetlen örök egységhez voltak hasonlatosak.<sup>98</sup> Robert Musil *Törless iskolaévei* című regényében Törless, a főhős nem érti, miért érzi magához egyre közelebb diáktársát, Basinit: „Mert Törlesst szinte csak a karcsú fiútest meztelen szépsége vakította el, mintha egy fiatal lány szép, de a nemiségtől még meg sem érintett formáit látná. Valami döbbenet. Valami ámulat. S a tisztaság, amelyet ez a helyzet önkéntelenül is árasztott, a tisztaság volt az, ami Basinihoz való viszonyában a vonzalom látszatát, azt az új és csodálatosan nyugtalanító érzést keltette.”<sup>99</sup> Ezzel az érzéssel vándorol végig „vegyesállatként” a Kazovszkij versek és festmények elbeszélő-

<sup>95</sup> „Múlt századi stilizált férfitudattal nőttem fel” – két beszélgetés El Kazovszkijjal = *Látáscsapda*, i.m., 51.

<sup>96</sup> S ZŐNYEI Tamás, *A kutya ember – El Kazovszkij képzőművész*, Magyar Narancs, 1996. 24., 06. 13., [http://magyarnarancs.hu/belpol/a\_kutya-ember\_el\_kazovszkij\_kepzomuvesz-63458 - 2016. 08. 28.]

<sup>97</sup> Susan SONTAG, *A campról* = Susan Sontag, *A pusztulás képei*, ford. GÖNCZ Árpád, Bp., Európa könyvkiadó, 1971., 283.

<sup>98</sup> FEHÉR Zoltán, *El Kazovszkij – sztereográfia. Magánmitológia vagy mitológiai magány?*, feherzoltan.blogspot.hu, [http://feherzoltan.blogspot.hu/2007/07/el-kazovszkij-sztereografia.html - 2017. 09. 23.]

<sup>99</sup> Robert MUSIL, *Törless iskolaévei*, ford. PETRA-SZABÓ Gizella, Bp., Európa, 1999, 105.

je és narrátora minden alkotáson: „*Szánj meg engem, vad csodalény, / Válaszolj, égi bálvány: / Ki vagy te, kit földünk hord a hátán, / Hová repítéd, kik küzdöttek, / S legyőzettek Érosz tusóján, / Hogy ott végre felismerjék, / Ép testben ép lélek él?*”<sup>100</sup>

A camp vonatkozásában különösen fontos a balett-történet egyik legtöbbet játszott darabja, Csajkovszkij *Hattyúk tava* című balettje. Ahogyan arra Csehy Zoltán felhívja figyelmünket, a 9. hattyú-kuplában annak az Adam Coopernek a leírását találjuk, akit Kazovszkij egy londoni előadás alkalmából saját maga látta megformálni a fehér és fekete hattyú analógiáját: „*E ritka szép / madár, noha londoni büszkeség, / bárhol fellép, önmagát osztva szét. / Táncakaloda, nincs kiút. / Mély tudatalatti kút*”.<sup>101</sup> Matthew Bourne koreográfus értelmezése nagy hatást gyakorolt Kazovszkijra. Ebben a homoszexuális átértelmezésben a hattyúkat fiúk táncolják, s ennek a „romlásba döntő szépség poézisének rettenetét Bourne azzal is fokozni tudta, hogy balettjében egyrészt visszautalt a klasszikus elvárások vizuális és technikai aspektusaira, illetve olyan képi, intermediális eszközöket is bevetett (...) melyek jelentősen kitágítják Csajkovszkij zenéjének értelmezhetőségét, másrészt alaposan rájátszott a gay vagy queer érzékenységre szubkulturális gesztusrendszerére is.”<sup>102</sup> Ezért is neveztem a *Bevezetésben* tudatos döntésnek a fiús balerinaalakok használatát.

Kazovszkij *Lakatlan sziget* című festményén a „vegyesállat”-nak az állatok világában nem szükséges engedelmeskednie az emberi autoritásnak, s amennyire a Senki szigeteként tekinthetünk erre a helyre a szubjektum számkivetettsége miatt, épp annyira annak inverzeként is interpretálhatjuk, hiszen a vágyott iniciáció csakis itt következhet be.

A vásznon a perspektíva szabályai szerint zsugorodó „tárgyak” sorakoznak fel egy színteren, a sort pedig a lelkes vándorállat, a mindenkori szubjektum zárja távolba meredő tekintettel. Ez a kompozíciós elrendezés kirajzol egy irányt, amelyet ha végigkövetünk a tekintetünkkel, első ránézésre feltűnik valami szokatlan: hiányzik a bináris oppozíció – csakis a szubjektum van jelen a képen, aki a *Dzsán-mesék* elbeszélőjéhez hasonlóan folyamatosan a „Te” irányába tekint. Az objektum hiánya így az emlékmű felépülését megalapozó személy hiányát is jelöli. Amennyiben a *Szárnyak* cselekménye felől közelítjük meg a festményt, ennek oka magától értetődően az, hogy a kisregény az ünnep előfőnyénél ér véget. Az emlékmű felépülését minden esetben megelőzi a szerelem (vagy a szexuális vonzalom) implicit vagy explicit meggyónása, hiszen csak abból épülhet emlékmű, aminek bevallottan esszenciális jelentősége van az emlékműépítővel való korrelációjában, a *Szárnyak* pedig azt a folyamatot rögzíti, amíg az individuum egészen idáig eljut, hiszen Ványa azon választása, hogy végül mégiscsak elutazik Struppall, ennek az érzésnek a beismerése. Ez valamelyest felidézheti bennünk Foucault vallomás/gyónás-fogalmát is, amelyben a hangsúly a vágy diszkurzív tételére helyeződik, lényege pedig abban foglaltatik, hogy az egyén „beszélni kezd, elmondja, diskurzusát alakítja mindazt, ami vele történt. Amennyiben kellő módon ad számot a történekről, a diffúz elemek felfűzhetőek lesznek egy kauzalitásra és mintegy a másikkal folytatott igazságtárgyalás kapcsolatban konstituálódik a beszélő személye. Lényeges, hogy ez a személyiség nem egyszerűen az elbeszélésben, hanem a beszélő és a hallgató viszonyában, az értelmező, megértő folyamatában jön létre. Az „én” vallomásában önmagát próbálja összerakni és ez az

<sup>100</sup> KAZOVSKIJ, *Homokszökökút, i.m.*, 88. (ford. HÁY János)

<sup>101</sup> *Uo.*, 104. (ford. ORAVECZ Péter)

<sup>102</sup> CSEHY Zoltán, *Szodoma és környéke – Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2014., 683.

identitásalkotó diszkurzív folyamat adja az elbeszélés magját.”<sup>103</sup> Ványának éppen az önmagával szembeni őszinteséget kell realizálnia ahhoz, hogy az emlékmű majdani felépüléséhez szükséges emfatikus állapotot megelőlegezze – ez a voltaképpeni beavatástörténet.

A *Lakatlan szigeten* felsorakozó három ikon megfeleltethető a beavatási folyamat három fázisának. A bolyongást a fák sorába beolvadó kaszás párka, vagyis a végrehajtó testesíti meg, amely elrendelheti a lélek számára a pokolba való szimbolikus alászállást, vagyis a katabázist, amit jelen esetben a tükör szimbolizál. Ha az előzőekben leírtakat felelevenítjük, akkor egyértelművé válik, hogy mind a *Szárnyakban*, mind a *Dzsán-mesékben* a víz, vagyis az emberség történelmének első tükre szolgált az identitás alakulásának és az identifikáció megjelenítőjeként, amely kiegészül a vers elbeszélője és a kisregény főhőse testkép-viszonyának leírásával.



EL KAZOVSKIJ: LAKATLAN SZIGET (GRÁL)  
év nélkül, olaj-vászon, 120×140 cm, magántulajdon

Egyik legfontosabb tulajdonsága a tükörnek, hogy „egyszerre érvényesülő kifelé és befelé forduló”<sup>104</sup> természettel rendelkezik, általa egy láthatatlan világba nyerünk bebocsátást: az irodalomban gyakran lehetünk tanúi például a tudatból az álomvilágba történő átlépésnek. Lewis Carroll nonszensz meseregényének főhőse, Alice például csak azért tud a tükör „túoldalára” kerülni, mert az „elpárolog”:

<sup>103</sup> Soós Anita, *Narráció – csábítás – értelmezés (Sören Kierkegaard A csábító naplója, Az ismétlés és a „Bűnös?” – „Nem bűnös?” című műveinek egybevetése*, Magyar Filozófiai Szemle 1–2. 2003., 129.

<sup>104</sup> Umberto Eco, *Tükrökről*, ford. BENE Sándor, Café Babel, 18. sz. (Tükör), 21.

„Mondjuk, hogy az üveg olyan puha lett, mint a selyempapír, és át tudunk menni rajta. Nahát, már kezd is fátyolosodni, komolyan mondom! Egész könnyű lesz átjutni... És csakugyan – a tükör mintha szétfoszlott volna, mint valami ezüstösen csillogó pára.”<sup>105</sup>

A tükör ebben a kontextusban „határjelenségként” értelmezhető, amely pedig mindig a beavatást megelőző katabázis állapota.<sup>106</sup> Lacan szerint is egy határként képzelhető el a tükör a képzeletbeli és a szimbolikus között, s a „határsértés” mint olyan fontos szerepet kap Kuzmin és Kazovszkij jelen tanulmány által tárgyalt alkotásaiban egyaránt, mivel „a szabadság és a szépség elérése nem képzelhető el a bűn nélkül”,<sup>107</sup> mindezek mellett Kazovszkij alkotásai eleve „határhelyzetbe” hozzák a képiséget és a verbalitást. A munkáin az egészen a pálya kezdete óta látható, mintegy védjeggyé vált teatrális árnyékok funkciójukban szorosan összefüggnek a tükörképek legfőbb szerepkörével: az élők jelenlétéről való híradással. Az árnyék és a tükörkép elvesztését pedig minden esetben ugyanaz az esemény indukálja: az egyén halála.

A tükör egyszerre jelölheti az elrejtettséget és az el-nem-rejtettséget szimbólumát, ez pedig, ha kiterjesztjük a vizsgált művekre, kiemel egy karakterisztikus ellentétet Kazovszkij és Kuzmin között: az előzőekben felvázolt azonosságok és rokonságok ellenére Kazovszkij nem adott személyeket jelenít meg közvetlenül, azok szépségük és szexusuk teljességében – az ő művészete áttételes, hiszen elrejtí az, ami Kuzminnál manifeszt. Ahogyan arra Forgács Éva is rámutat kismonográfiájában, Kazovszkij művészetének rendszerében „a szépséghez vezető út megnehezítése, az eltávolítások és áttételek szövevénye legalább olyan fontos, mint maga a cél.”<sup>108</sup> A szignóként megjelenő „vegyesállat” voltaképpen folytonosan a katabázis állapotában látható, mivel két világ között leledzik – amennyire kívül áll az emberek világától, annyira foglya is annak.

Ennek az állapotnak a megszűntét vetíti előre a harmadik tárgy, vagyis a serleg vagy kehely, amelyek az előző két tárgyhoz képest jóval vegyesebb gondolati fogalmakat kódol, és a bolyongást és a katabázist követő beavatás fázisának feleltethető meg. Szükségtelen a tárgyat övező diverzív nemzeti regék és asszociációk végeláthatatlan sorát áttekintenünk, hiszen az igazán fontos az, hogy a szóban forgó tárgyról alkotott felvetések egy bizonyos ponton metszik egymást, ez pedig az abban való konszenzus, hogy a serleg vagy kehely a beavatás szakrális tárgya.

Kazovszkij oeuvre-jében többször is munkái egyik kulcsmotívumává lényegítette ezt a szakrális tárgyat, méghozzá néhol (pl. *A részrehajló Grál, Két téli csendélet* című képeken) egy, a kibontakozó kozmosz beteljesedését jelölő tojással kiegészítve azt. Az orfikus teremtésmítoszoktól kezdődően Földünk bármely népének kozmogóniájában találkozhatunk azzal a fel fogással, hogy világunk egy tojásból keletkezett:

<sup>105</sup> Lewis CARROLL, *Alice Tükörországban*, ford. RÉVBÍRÓ Tamás, TÓTFALUSI István, Bp., Móra Ferenc Könyvkiadó, 1980., 11.

<sup>106</sup> Hanne LORECK, *Tükörgondolatok = Pillanatgépek. Hogyan keletkeznek a képek, vagy egy pillantás a Werner Nekes gyűjteményre a kortárs művészet szemszögéből*, Kiállítási katalógus, szerk. KÉKESI Zoltán, PETERNÁK Miklós. C3 Alapítvány – Múcsarnok / Kunsthalle, Bp., 2009. 72.

<sup>107</sup> SZÓKE, *i.m.*, 148.

<sup>108</sup> FORGÁCS, *i.m.*, 21.

„Tört tojásnak alsó fele  
 Válik alsó földfenékké,  
 Tört tojásnak felső fele  
 A felettünk való éggé”<sup>109</sup>

– így például a Kalevalában. A knósszoszi Epimenidésztől származó világtojás két fele két egymással szembeforduló serleg – a dómok kupolaboltozata pedig ennek a kehelynek-serlegnek az égi felét jelképezi. Centrumszimbólumként azt a középpontot testesíti meg, ami felé a vándorállat folytonosan halad(na), hiszen a világba vetett, otthonkereső lényként tudja, hogy „mi magunk vagyunk a megtestesült középpont-nélküliség”<sup>110</sup> Egyesek úgy vélik, hogy az eucharisztia kelyhe a napjainkig keresett Szent Grál: minden kultúrában megemlítenek valamit, ami egykor elveszett vagy rejtetté vált, így pedig az a vágy tárgyává lép elő. Pontosabban a vágy nem is magára a tárgyra irányul, hanem sokkal inkább mindarra, amihez a tárgy birtoklása hozzásegíti az egyént. A *Lakatlan szigeten* időző Kazovszkij-féle szubjektum, a sziklaszirt szélén kontempláló vándor- és vegyesállat egyben az a Ványa Szmurov, aki a *Szárnyak* végén, a Struppval való elutazás előtt izgatottan kitarja „a szikrázó napfényben úszó utcára nyíló ablakot”,<sup>111</sup> s az az elbeszélő, aki a *Dzsán-mesék* outro-jában kitartóan vár arra, „Aki kurdok hangjába bújt és / Lágy éghajlatba.”<sup>112</sup>

<sup>109</sup> *Kalevala*, A finn eredetiből fordította VIKÁR Béla, Bp., Magyar Tudományos Akadémia, 1909., 4.

<sup>110</sup> FÖLDÉNYI F. László, *A medúza pillantása*, Bp., Kalligram, 2013., 65.

<sup>111</sup> KUZMIN, *Szárnyak*, i.m., 259.

<sup>112</sup> KAZOVSZKIJ, *Homokszökökút*, i.m., 47. (ford. LANCZKOR Gábor)