

PRIVÁT ÖKOLÓGIA.

ÁLLAT- ÉS NÖVÉNYMETAFORÁK MINT SZUBJEK- TUM- ÉS OBJEKTUM-KÉP(ZET)EK LEHETSÉGES MÓ- DOZATAI EL KAZOVSKIJ KÖLTÉSZETÉBEN

HAJNAL ZSOLT

„Légy hát, akár az állatok,
oly nyersen szép és tiszta,
bátran figyelj, mint ők figyelnek
kegyetlen titkaikra.”

Pilinszky János: Magamhoz

I. ÖNARCKÉP-PROJEKCIÓ: A „VEGYES ÁLLAT” ÉS AZ ANIMISTA SZUBJEKTUM

El Kazovszkij hagyatéki *Állatsereglet*¹ című verseskötetéből sajnos egyetlen darabot sem emeltek át a posztumusz megjelent *Homokszökőkút*² című, az egész költői életművet bemutatni kívánó válogatásba, pedig az oeuvre egyik domináns kérdéséhez, a természet(es)hez való viszonyulás átfogóbb megértéséhez elengedhetetlen adalékul szolgál. Még egyszer ez a szó: adalék, vagyis szupplementum. Kazovszkij egész költői munkásságára, illetve a vele készült interjúanyagra kiterjeszthető a Derrida nevéhez fűződő szupplementaritás, vagyis a „kiegészítés” fogalma. A szupplementaritás felveti

¹ El Kazovszkij, *Állatsereglet*, ford. Erdei Ilona, El Kazovszkij Alapítvány, <http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers02.pdf>.

² El Kazovszkij, *Homokszökőkút*, kiad. Morcsányi Géza (Budapest: Magvető, 2011).

azt az ambivalenciát, hogy úgy tűnhet, a kiegészítő elem kevésbé fontos annál, amit kiegészít, mivel csak adalékként szolgál annak teljességéhez, ugyanakkor maga a kiegészítés rendelkezik azzal a többlettértékkel, hogy éppen általa válik egésszé a nem egész.³ Ugyanez a kontraszt színezi a Kazovszkij képi világában uralkodó képszövegviszonyok hierarchikus rendszerét feltételező véleményütközéseket, de mivel nincsen „zárt totalitás, az egészek felnyílnak, feltárják kiegészítésre szoruló, nem teljes természetüket”,⁴ s világossá válik, hogy teljesen ésszerűtlen abbéli értelmezői törekvésünk, hogy letegyük voksunk a festői vagy költői életmű, a képi vagy szövegbeli regiszterek superioritásának vonatkozásában. Így a hagyatéki versek elemzése során sem azok „értéke” vagy létjogosultsága az egyik legfőbb kérdés, hanem sokkal inkább az, hogy általuk differenciáltabb képet kaphatunk-e arról, ami Kazovszkij képzőművészeti munkásságában a festő nyelv elnagyoltsága következtében fragmentumként artikulálódik, éppen ezért oly nehezen értelmezhető. Többek között ilyen az *Én* is.

Az *Én* Kazovszkij korai verseiben rendszerint a hiperbaton használatával szólal meg, vagyis logikailag sokszor összefüggéstelennek tűnő, az előző gondolatmenetet folytonosan megakasztó sorokban. Igazi francia kertben bolyongunk olvasásuk során, az elvadult magánmitológiai mondatlabirintusokban pedig minduntalan azokkal a „szörnyekkel” találkozunk, amelyek a vizuális ábrázoltság tekintetében más formát vagy kevesebb szerepet kaptak ugyan az életműben, az interjúk során viszont újra és újra felhívta rájuk a figyelmet a művész, mintha eligazodási pontokat kívánt volna nyújtani ezzel. Ez az összetett *Én* többek között olyan nyilatkozatokat tett önmagával kapcsolatban, hogy „első helyen a természettudomány állt”,⁵ és ha a Szovjetunióban marad, akkor mindenképpen valamilyen természettudós vált volna belőle.⁶ „De mellette ugyanúgy ott volt az állatkert, az állatok imádata, aztán az ásványok gyűjtése. Sokáig ezért akartam mineralógus lenni, de persze őslénykutató is, meg mindenféle más, ahogy a legtöbb gyerek.”⁷

Ez a gyermekekre jellemző, és úgy tűnik, a gyermekkorból átörökített lázas megismerési vágy is közrejátszott abban, hogy Kazovszkij az *Állatokat* magába foglaló

³ Bókay Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba* (Budapest: Osiris, 2006), 241.

⁴ *Uo.*

⁵ Marton Éva, *Látogatóban El Kazovszkijnál – A Galatheák mindig férfiak voltak* (Marton Éva beszélget El Kazovszkijjal. Lugosi Lugó László fotóival), http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/latogatoban_el_kazovszkijnal_a_galatheak_mindig_ferfiak_voltak955.html.

⁶ El Kazovszkij, *Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal*, szerk. Cserjés Katalin és Uhl Gabriella (Budapest: Magvető, 2011), 215.

⁷ *Uo.*, 227.

Állatsereglet versciklus mottójaként egy Csukovszkij-gyerekvers részletét választotta. Bár Kazovszkij az első hatsoros strófát nem tüntette fel, a további gondolatmenet tekintetében elengedhetetlen, hogy a költemény ezen részének nyersfordítását is közre adjam:

„Murocskának füzetet adtak,
Mura rajzolni kezdett.
- Ez egy kócos fenyő.
Ez egy kiskecske.
Ez egy szakállas nagybácsi.
Ez egy ház kéménnyel.

- Mi ez az
érthetetlen, különös lény
Tíz lábbal,
Tíz szarvval?

- Ez a csúnya öklelős, harapós,
Az én fejemben
született meg.

- Miért hajítottad el
a füzetet,
Hagytad abba a rajzolást?

- Mert félek tőle.”⁸

A versben megszólaló kislány, Murocska rajzán egy, a lélektanban alkalmazott tematikus rajzvizsgálati módszer elemei kapnak kitüntetett szerepet. A ház-, fa-, ember-rajzteszt (HTP) információszerző eszközként egyfajta feldolgozó mechanizmust maga után vonó projektív értékével igyekszik szavak nélkül beszédre bírni a gyermeklelkeket. Kézenfekvő, hogy az emberrajz nyújtja az egyén számára a legközvetlenebb önarckép-projekciós lehetőséget identifikációs modelljeinek megjelenítésére⁹. Ahogyan látni fogjuk, Kazovszkij a versben feljegyzett animális jelenségek útján saját identifikációs

⁸ Корней Чуковский, Стихи и сказки (Иллюстрации Владимира Канивца) (Москва: Эксмо, 2005), 205. (ford. Hajnal Zsolt)

⁹ Vass Zoltán, *A képi kifejezéspszichológia alapkérdései – Szemlélet és módszer* (Budapest: L'Harmattan, 2011), 99.

modelljéről ír. Ez azért is érdekes, mert a vers azzal a két sorral kezdődik, hogy „Jöttek az állatok a küszöbömre / Örültem, hogy van védelmem”, vagyis tükörpozícióból szólal meg a lírikus énje, önmaga az, akitől fél, és akivel szemben védelmet remél.

Kazovszkij képregényes oeuvre-jén, Edvard Schön nürnbergi fametsző elnevezésével élve *vexierbildjén*, azaz *rejtvényképén* végigvándorló „vegyes állat” – és ezt már számtalanszor leírták –, a mindenkori szubjektum megtestesítője. A hazánkban az azt megillető recepcióval sajnos a mai napig nem rendelkező, interdiszciplináris módszertanú ökokritika kitüntetett figyelmet szentel a kérdésnek, hogy hol is húzódnak az állatok és emberek közötti határok, behatárolható-e a két faj természetbeli halmaza által kimetszett unió.

Az ökokritika kifejezést minden bizonnyal William Rueckert használta legelőször *Literature and Ecology: An Experiment in Ecoriticism* című, 1978-ben megjelent esszéjében.¹⁰ Az ökokritika összekapcsolható más megfontolásokkal is, leginkább a társadalmi ökoszisztéma olyan szegmenseivel, mint a kisebbségek helyzete, a nemi hovatartozás, vagy a nemzeti, faji, kulturális identitás kérdése, továbbá olyan területekkel is állandóan érintkezésben van, mint a biológia, urbanisztika, építészet, helytörténet, ökológia stb., így tehát az is megállapítható, hogy nem beszélhetünk egyféle ökokritikáról, sokkal inkább különféle ökokritikai megközelítések egész soráról.¹¹ Ezen karakterisztikusságából, vagyis interdiszciplináris jellegéből adódik, hogy bármilyen írásmű áttekinthető az ökokritika perpektívájából. Az olvasás ilyen lazább fókuszáltsága a kánon felülvizsgálatát is lehetővé teszi.

Christopher Manes találóan jegyezte meg, hogy „kultúránkban (és általában az írásos kultúrákban) a természet valóban néma, abban az értelemben, hogy a beszélő alany státuszát féltve őrizzük mint kizárólagos emberi kiváltságot.”¹² „Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben”¹³ – El Kazovszkij tizennégy éves, mikor az uráli ipari városból, Nyizsnij Tagilból áttelepül választott hazájába, Magyarországra, és az anyanyelv elvesztésével együtt elveszti egyetlen és legfőbb kifejezőeszközét. Ezután érdeklődése az irodalomtól a képzőművészet felé tolódik, de a nyelv a képzőművészeti alkotások létrejöttében is szerepet játszik: „[v]alójában verbális típusú ember vagyok, fo-

¹⁰ Nemes Péter, „Az ökokritika rövid története”, *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 342.

¹¹ Uo., 341-343.

¹² Christopher Manes, „Természet és hallgatás”, ford. Nemes Péter, *Helikon. Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 348.

¹³ Pernecky Géza, „Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben” - El Kazovszkij művészete és különös személyisége”, *Holmi* 22 (8 2010): 1030.

galmakból építem fel a képeimet is.”¹⁴ Uhl Gabriella írta Kazovszkijről *Identitás-shock* című tanulmányában, hogy „a hátrahagyott „nyelv” és az új életszituáció folyamatosan arra ösztönzi a művészt, hogy én-központú alkotásokat hozzon létre (akár irodalomról, akár képzőművészetről legyen szó), folyamatosan a „Ki vagyok én?” kérdésre keresi a választ.”¹⁵ Ezen a ponton kapcsolódik igazán a „szentimentális” esztétikai érzékű¹⁶ Kazovszkij művészete az ökokritika diszciplínájához, hiszen többszörös identitásával képes volt nyelvi és képviselési szinten artikulálni azt az „animista szubjektumot”, amely „ellenáll az emberi/nem-emberi megkülönböztetésének.”¹⁷ Áttételesen olyan animizmust szólaltat meg, ami az írástudás, illetve a keresztény egzisztenciális megjelenésével a középkor idején megszűnt a nyugati kultúrában létezni. Sok törzsi társadalomnak azonban még ma is az alapja, ezzel a regresszióval pedig paradox módon kulturálisan progresszív (és szubverzív) tettet hajtott végre a ’70-es és ’80-as évek magyarországi underground ellenkultúrájában.

A „vegyes állat” alkalmas figura volt Kazovszkij számára, hogy általa hangot adjon periférikus szubjektumának: biológiailag női testének, homoszexuális férfi nemi szerepének, az emigrációt követően pedig kora gyermekségétől kezdve legfőbb kifejezőeszközének, az orosz anyanyelv elvesztésének és egy új kultúrkörbe való integrálódásának. Bár az öndefiníciónak ez a példája elsőre unikálisnak tűnhet, hasonló modellekre akad példa a világirodalomban. Aldous Huxley is „vegyes lényeknek” tartotta az embereket, mi több egyenesen a kétéltűek (*Amphibia*) osztályával azonosította őket.¹⁸ Az ilyen identitáskonstrukciók voltaképpen párbeszédbe lépnek a profán és egyházi világban egyaránt érvényben lévő „törvénnyel”, ami „természetgyalázásként” könyveli el a másságot, hiszen a szexualitás területén létező tilalmak alapvetően jogi természetűek,

¹⁴ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 103.

¹⁵ Uhl Gabriella, „Identitás-shock”, in Cserjés Katalin és Szauter Dóra, szerk., *„Merőleges viszonyok”* (Szeged: JATEPress, 2015), 35.

¹⁶ A „szentimentális” és klasszicista esztétikai iskolának merőben más volt a természetfelfogása, de ennek megfelelően ellentétes volt a kettőnek a civilizációhoz való politikai és filozófiai viszonya is. Utóbbi a kartezianizmus középkori animizmussal folytatott harcából következően áldásosnak tartotta, hogy a kultúra eltávolítja az embereket a gyökereiktől, hiszen meglátása szerint szeretni csak a humanizált természetet lehet. A „szentimentális” iskola ezzel ellentétben az őseredetiséget, a vad állapotot részesítette előnyben. Erről lásd bővebben: Luc Ferry, *Új rend: Az ökológia*, ford. V. Tóth László (Budapest: Európa, 1994), 207-215.

¹⁷ Manes, „Természet és hallgatás”, 352.

¹⁸ Lásd: R. S. Deese, *We Are Amphibians: Julian and Aldous Huxley on the Future of Our Species* (California: University of California Press, 2014), 146.

továbbá a „természet”, amivel igazolják őket, „szintén egyfajta jog”.¹⁹ A biológiai rendszertanokhoz hasonlóan a 19. században a pszichiáterek is elkezdik kategorizálni a különbözőféle embertípusokat, majd különbözőféle neveket látják el őket (pl. zoofilek, automonoszexuálisok), amelyek mindegyike olyan természetet jelöl, amely eredendően összeütközésbe kerül a törvény által meghatározott „természetessel”, és kontroll alatt tartásuk végett még ott is további alfajokat hoznak létre a rendszerben, ahol erre egyébként már lehetőség sincs.²⁰ A hermafroditák például hosszú ideig bűnözőnek számítottak, mivel anatómiai felépítésük, amely a férfi-női oppozíciós ellentétpár elsődleges és másodlagos nemi jegyeinek határait nyíltan áthágja, eleve erre az „eretneki” pozícióra predesztinálta őket.²¹ Az ehhez a létállapothoz hasonló sehonnai, köztes, vándorló létezésről Kazovszkij így nyilatkozott: „(...) a Szovjetunióban ugyanolyan lehetetlen, használhatatlan őshüllő vagyok, mint Budapesten. A legjobb esetben kuriózum, múzeumi példány (...) Itt azt mondják rólam, hogy azért vagyok ennyire beépíthetetlen, mert ott élek, ott meg azt, hogy összes abnormalitásom innen származhat.”²²

II. ORÁLIS INKORPORÁCIÓ. AZ ALIMENTÁRIS ÓSAFFEKCIÓKTÓL AZ ABJEKTEN ÁT A VAGINA DENTATÁIG

Azért is volt fontos idézni az előbbi interjúrészletet, mert Kazovszkij kivételesen őshüllőként aposztrofálta benne saját magát. Az *Állatok* első strófájában azt olvashatjuk, hogy „*Jött a diplodocus is / Fél évszázadig tanítottam, hogy tiszteljen / Hogy hallgasson a kezek és lábak kéréseire / És ne egyen embert*”. Kazovszkij egy köztudottan növényevő állatról jelenti ki, hogy le kellett szoktatnia a húsról, vagyis szocializálnia kellett, hogy az emberre nézve ártalmatlan legyen. Ebben az olvasatban ugyanolyan társas, ugyanakkor köztes lényé válik, mint a kutya vagy a „vegyes állat”, ami egyszerre részese és kiszolgáltatottja az emberi természetnek. Ismerve Kazovszkij húshoz fűződő Francis Bacon-i viszonyát, az idézett sorok lényege abban foglaltatik, hogy az alanyi költő szemszögéből nézve nem létezhet(ett) olyan élőlény, amelynek komfortérzete és fennmaradása ne a hús fogyasztásától függött volna. A freudi pszichoanalízisben az

¹⁹ Michel Foucault, *A tudás akarása*, ford. Ádám Péter (Budapest: Atlantisz, 1999), 41.

²⁰ *Uo.*, 47.

²¹ *Uo.*

²² Rényi András, *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij életmű (kísérőfüzet)* (Budapest: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2015), 28.

oralitás áll a lelki fejlődés középpontjában. Annak ellenére, hogy Freud a libidót mint lelki energiát a szexualitásban vélte felfedezni, a szexualitás Freudnál is elsősorban orális úton nyilvánul meg. Karl Abraham pszichoanalitikus megközelítésében az orális inkorporáció törvényszerűen maga után vonja a bekebelezés tárgyával vagy a tárgyat kínáló személlyel való identifikációt.²³ A szükségszerű, szándékos és aktív táplálékfelvétel, ami az élőket leginkább megkülönbözteti az élettelenektől, egyidős az étellel. Kazovszkij versében az elbeszélő szemszögéből a szocializált társadalom részesevé válni paradox módon éppen az egyént létezésében meghatározó legelemibb ösztönkésztetés kontrollját vagy *maradék*talán elfojtását feltételezi – ellenkező esetben marginalizálódik és kiteszítettá válik: a természet korcsává, a tudatos fajállomány fölös selejtjévé. Az étkezés az egyike azoknak a hétköznapi aktusoknak, amelyeknek kondicionált voltában a kulturált ember programja leglátványosabban kifejeződik. Ezeket a kötelező érvényű szokásokat kezdi el ironikus hangnemben listázni egy helyütt a versben a költő, mintha egy kisgyereknek adna intelmeket a rendes viselkedést illetően, rámutatva ezzel azok konstruált, ebből kifolyólag pedig nevetséges voltára: „*Nem illik a szőnyegre köpködni, / Még kevésbé – / Önmagunkkal beszélgetni. / Ezért vele a mellékhelységben ülünk, / Ott senki se hall meg minket.*” „*Elég talány van a szájban / Hogy kipreparáljuk a köpést – / Kifogástalan rend*” – írja Kazovszkij, megelőlegezve, hogy a tizenhárom strófás versben majd az orális fixáció tematikus láncára fűzi fel mondanivalóját.

„*Köpjétek ki a villákat és a késeket, / Valamikor táplálkozni is kell; - / Mind növekedésben vagyunk.*” – szól Kazovszkij parainézise az étkezési etikett mellőzésével, a táplálkozás általa preferált módszerének integrálására való buzdítással az eszköztelen és telhetetlen bekebelezésre. Az evőeszközökkel szembeni averzió egyfajta infantilis pozícióból való megszólalást sejtet, ahonnan az effajta szocializációs instrumentumok használata értelmetlennek és feleslegesnek tűnik. A „növekedésben levés” mint a természetes fejlődési folyamat egyik stációja mintha ürügyként szolgálna arra, hogy legitimé tegye az ösztönszintű cselekedetek elkövetését és gátlástalan megélését a növekedés eredményes abszolválásához. Az újszülött legelső tapasztalatainak legnagyobb hányadát orális érzetek útján szerzi – öröme vagy éppen örömtelensége szájélményének és éhsége kielégítésének függvénye. Ezek az alimentáris őssaffekciók alapozzák meg a későbbi érzelmeket. A mélyebb lelki élményeknek és a személyiség mélyszerkezetének fundamentumát szolgáltatja a táplálkozás, amelynek kielégítési módja minden későbbi tapasztalásra, tanulásra, azonosulásra, befogadóképességre, élményre hatás-

²³ Forgács Attila, *Az evés lélektana* (Budapest: Akadémiai, 2013), 149.

sal van.²⁴ Ha ez a természetes folyamat valamiféleképp sérül, az az egész személyiségen nyomot hagy – kihat a szexuális viselkedésre, az örömképességre, a habitusra, a szociális kapcsolatok jellegére és minőségére is.²⁵

A köpés orális aktusát Kazovszkij már a vers második strófájában bevezeti, és összesen háromszor fordul elő a szakaszok folyamán. Az undorérzet és a köpés közti kapcsolat arra mutat rá, hogy a szubjektum pszichikumának mélyrétegében jelen van egyfajta koprofil attitűd, vagyis a parafilíák, szexuális devianciák azon fajtája, amely „undorító dolgok” – a leggyakoribb esetben széklet – lenyelésére készlet, ebben a vonatkozásban a köpés ellenreakcióként jön létre a koprofilíával szemben.²⁶ Az „undorító dolgot” jelen esetben a társadalmi normarendszer jelenti, a protokoll felszámolandó konstrukció csupán. Így jön létre a kristevai *abjekció* inverze Kazovszkij versében. Az abjekció azokat a társadalmi reakciókat jelenti, amelyek kijelölik az elfogadható és elfogadhatatlan, a szent és a tisztátalan határait, a közösség így az elutasítás és kirekesztés eszközével próbálja megvédeni magát az idegenség és a másság ellen.²⁷ Kristeva az abjekciónak három különböző formáját különíti el: „az étellel és általában az inkorporációval, bekebelezéssel, befogadással; a testvadásokkal, testi melléktermékekkel és holttesttel kapcsolatos szorongásokat, végül pedig a szexuális különbözőségekre irányuló abjekciót.”²⁸ Az *Állatokban* az orális inkorporáció – és ahogyan később látjuk majd, ezzel együtt a szexuális különbözőség –, szemérmetlen megélése válik a vers tárgyává és az elbeszélő vágyává, az ezeket mindenkor elutasító ösztársadalmi reakció pedig abjekté. Az ösztársadalmi reakció effajta létrejöttéről beszél egyébként Foucault is, mikor megfigyeli, hogy a tudomány az orvosi gyakorlattal karöltve „azt a célt tűzte ki maga elé, hogy biztosítsa a társadalom fizikai erőnlétét és erkölcsi tisztaságát, és ezen az alapon próbálta „kiselejtezni” a különféle fogyatékoságok hordozóit, a degeneráltakat és elkorcsosultakat, ezért próbálta a biológiai és történelmi szükségállapot nevében igazolni – megannyi magától értetődő „igazsággá” avatva őket – az államilag támogatott rasszizmus minden formáját”²⁹ – és próbálja a mai napig.

²⁴ Uo., 27-28.

²⁵ Uo., 28.

²⁶ Ferenczi Sándor, *A pszichoanalízis haladása* (Miskolc: Hermit Könyvkiadó Bt., 2010), 138.

²⁷ Csabai Márta és Erős Ferenc, *Testhatárok és énhatárok* (Budapest: Jászöveg Műhely Kiadó, 2000), 76. – *A Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* angol fordításában harmadik kategóriaként nem a szexuális különbözőség, hanem a női test és a vérfertőzés szerepel. Lásd Julia Kristeva, *Powers of horror: An Essay on Abjection*, ford. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), 93.

²⁸ Uo., 91.

²⁹ Foucault, *A tudás akarása*, 56.

„Szürke acélmagként” repül el előttünk a harmadik strófában egy másik vegyes állat, „Az őrült denevér”, a repülni képes emlősállatok csoportjának egyedüli képviselője. Hogy itt is az önkép-alkotás egyik komponensével van dolgunk, arra elsősorban abból következtethetünk, hogy a fent idézett hasonlított Kazovszkij Váradi Júliával való beszélgetésében az önészlelés metaforájaként használta: „az én esetemben talán egy kemény acélgolyó van legbelül... (...) Az acélgolyó, vagy egyszerűbben szólva egy belső állandó önészlelés, talán nagyon sok emberben megvan. De akiben kevés az önismétre való készítés, az nem meri vállalni saját magát. Az én esetemben ez a belső "mag" nemcsak a tudatalatti magmájából áll, hanem a reflexiók és önreflexiók tömegéből is.”³⁰ A versbeli hasonlított, a vérszívó denevér táplálkozási szokásai révén összekapcsolódik a kannibalisztikus vámpír mitológikus alakjával, Kazovszkijnek pedig megfelelő vehikulumot biztosított ahhoz, hogy szimbolikusan beszélhessen bekebelező attitűdjéről. Az életmű vége felé a festményeken a „vegyes állat” szárnyakkal a hátán jelenik meg (*Elszáll a lélek?*), ezzel pedig az egyébként is hibrid élőlény a denevérhez hasonló, repülni képes emlősállattá lényegül át.

Pályája elején Kazovszkij megkötözött-becsomagolt aktokat festett, ezeket a munkáit pedig egyedi és egyben eltárgyasító módon csendéleteknek nevezte, mert a csendélet „mindig valami nagyon vonzó dolognak az ábrázolása.”³¹ Kazovszkij dehumanizáló és tipikusan hedonista festőként magukat felkínáló ételként szerette volna megjeleníteni az emberi testeket, de senki nem látta gyönyörűnek azt, amit a festő annak látott, „a barack szeméből mindenki a szabadságvágyat, a szőlő helyzetéből meg az alávetettséget, sokszor egyenesen a nők alávetettségét és hasonlókat olvasta ki, aminek persze az akkori kontextusban azonnal politikai jelentése is támadt,”³² pedig Kazovszkijt – saját elmondása szerint – ez nem foglalkoztatta. A művész Földényi F. Lászlónak beszélt a pusztítás iránti élettani vágyról mint az emberi természet egyik immanens sajátosságáról:

„E.K.: (...) A halandóság miatt az ember elpusztítható, de ugyanakkor minden élőlény pusztít is, hiszen abból élünk, hogy el kell fogyasztanunk valamit. Valakire nézve mindig veszélyesek vagyunk.

F.F.L.: A leginkább arra, akit szeretünk. Ahogyan Fassbinder Quarelle-jében énekelik: „Each man kills the thing he loves”.

³⁰ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 212.

³¹ *Uo.*, 203.

³² Kazovszkij, *Látáscsapda*, 204.

E.K.: Még mielőtt azonban valaki azt feltételezné, hogy ez valami különlegesség, gondoljon arra, hogy eleve a táplálkozás során az ember azt eszi meg, amit szeret.”³³

Forgács Attila szerint a két jelenség, az evés és a szeretet³⁴ legkorábbi egyidejű megjelenése az egysejtűeknél figyelhető meg: a kopuláció során a két egyed teste teljesen egymásba olvad, a konjugáció esetében pedig – amely a korai affiliáció fejlettebb formája –, nem a két test egésze kebelezi be egymást, csupán egymás magjait veszik át, a bekebelezés így a vonzalom archaikus biológiai kifejezőjévé válik, és vice versa a szeretet kifejezhető orális úton.³⁵ Ugyanakkor – ha felidézük a vadászatot mint férfit transzcendentáló tevékenységet és annak fontosságát Kazovszkij munkásságában (mivel múlt századi stilizált férfitudattal nőtt fel)³⁶ – nyilvánvalóvá válik, hogy Kazovszkij sokkal inkább a *Carnivorákra*, vagyis a ragadozók rendjére jellemző archaikus kegyetlenséggel szerette volna bekebelezni rajongásának mindenkori tárgyait, a nőies szépségű fiatal fiúkat, akiket viszont biológiai meghatározottságai révén sosem tudott vágyainak megfelelően birtokolni. Christina von Braun gender-teoretikustól származik az elmélet, miszerint „a férfiasságot a nézés definiálja, a nőiséget pedig az, hogy nézik”.³⁷ Teátrális művészetében a passzív szépséget megtestesítő látványobjektumait át- hat(ol)ó tekintetével, vagyis a nézés fallikus hatalmával tette magáévá.

A penetráció egy másik képletes formájával, így pedig az önészlelés egy újabb lépcsőfokával van kapcsolatban az őrült denevér (röp)képe. A táplálkozás fontos eszközei a fogak. A fogak pedig a denevérek és a kannibalista vámpírok elsődleges attribútumai. Forgács Attila jegyzi meg, hogy „a szeretet az embernél is hajlamos az oralitás valamely módjába transzformálódni. Az archaikus kopulációval analóg jelenség az affiliatív kannibalizmus, míg ennek szelídebb formái (testrészevés) inkább a konjugáció lényegére

³³ *Uo.*, 175.

³⁴ Bár azt nem tudhatja pontosan a szerző, hogy az egysejtűek szaporodásának ezen lehetséges módjai folyamán szerepet játszik-e a szeretet, a kopuláció és a konjugáció metaforikusan jól szemlélteti oralitás és öröm kapcsolatát, archaikusságát. A sejtosztódás jóval sokrétűbb folyamat, mint ahogy azt a szerző leírja. A példában említett konjugáció például a meiózis, vagyis a genetikailag különböző sejtek létrehozásának egyik formája a transzformáció és transzdukció mellett, amelynek folyamán a „hím” baktérium egy egész kromozómát juttat a „női” sejtbe, egyes részeit kicseréli a „női” sejt saját kromozómájának hasonló részeivel, így az utódsejtekben a két kromoszóma részei keverten jelennek meg. A sejtosztódásról lásd bővebben például Csányi Vilmos könyvének erre vonatkozó fejezetét: Csányi Vilmos, *Sejtbiológia* (Budapest: Gondolat, 1976), 321-338.

³⁵ Forgács, *Az evés lélektana*, 143.

³⁶ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 33.

³⁷ Cseh Zoltán, *A meztelen férfi, avagy a pénisz az erotikán túl*, <http://ujso.com/napilap/szalon/2013/06/08/a-meztelen-ferfi-avagy-a-penisz-az-erotikan-tul>.

utalnak.”³⁸ Ezzel a pusztító és agresszív antropofágiával oppozícióban helyezkedik el az emberevés proszociális formája, az affiliatív antropofágia, melynek lényege a szeretett személy egzaltált átöröklése, az orális identifikáció biológiai szinten (a kopulációhoz és konjugációhoz hasonlóan).³⁹ Mindezek ismeretében egészen egyszerűen dekódolhatóvá válik, hogy Kazovszkij, aki saját elmondása szerint egész életében arra vágyott, hogy normális homoszexuális férfi lehessen,⁴⁰ miért tartotta szükségesnek hangsúlyozni a denevért – áttételesen pedig vele együtt a vámpírt – állatseregletében: a fogak fallikus szimbólumként a vérszívást, harapást a koitusz szublimált metaforájaként jelenítik meg. Mi több, az orális agresszivitás ikonográfiáját megtestesítő vámpír esetében a nemi jegyek ugyanúgy keverednek, ahogyan az az orális fixációit verbálisan és képileg „hadaró” Kazovszkij esetében történt. A száj egy olyan második vaginális nyílás, amellyel bármelyik férfi rendelkezhet, a fogak pedig olyan fallikus eszközök, amelyeket bármelyik nő birtokolhat, így a vámpír „a testnyílás nőies attribútumában rejti a behatoló szerszám férfias attribútumát”,⁴¹ ezzel pedig a folklórban ismert vagina dentata, vagyis a harapós női nemi szerv orális variánsának egyedi megjelenítőjévé válik.

III. NYELV, HIT, KASZTRÁCIÓ. AZ IRODALMI APASÁG TRANSZGRESSZIÓJA ÉS A HOMOSZEXUALITÁS SZUBLIMÁCIÓJA

Az orális fixációk tematikus centruma felé gravitáló *Állatok* lehetőséget ad a táplálkozás értelmezésének egy másik szintjére is, hiszen a már ismert szupplementumok ismeretében feltételezhetjük annak lehetőségét, hogy Kazovszkij folytonos istenkeresése mögött is a látványobjektum birtoklására irányuló vágy húzódik meg. Kazovszkij így ír anyanyelvének elvesztéséről: „megfosztottak a legerősebb fegyveremtől”,⁴² vagyis metaforikusan a számára legfontosabb fallikus jegytől. Élete utolsó interjújában vallott arról, hogy Jerzy Andrzejewski *A paradicsom kapui* című könyve elolvasása után tudatosult benne, hogy csak egy kasztrált szerelmét élheti át, hiszen a megfelelő férfitest hiányában sohase birtokolhatja a szeretett fiút, nem lehet az övé az a „mélységesen

³⁸ Forgács, *Az evés lélektana.*, 143.

³⁹ *Uo.*

⁴⁰ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 236.

⁴¹ Király Jenő, *A film szimbolikája – A fantasztikus film formái II./1.* (Kaposvár-Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010), 148-149.

⁴² Kazovszkij, *Látáscsapda*, 32.

női lény, befogadó, lány, a gyereklány és a fiatal nő közti keverék, a teljes befogadó barlang, anyai öl (...) egy fiútestben, egy fiúszépségben”.⁴³ Láthatjuk azonban, hogy a kasztrációs élmény már sokkal korábban jelen volt Kazovszkijnál.

Érdeemes bővebben taglalni, hogy a kasztrációs élmény mennyiben is függhet össze az elvesztett nyelvvel, a meg nem élt és nem reprezentált írói identitással. A viktoriánus kultúrában elterjedt volt az a fajta szexuál-esztétikai elmélet, miszerint a költő tolla – és nem csupán figurative –, annak pénisz, hiszen a patriarchális gondolat szerint az író az atya (vagyis az autoritás) szerepét játssza a szövegek létrehozásakor, amiként Isten tette azt a világ teremtésekor. Edward Said kimutatta, hogy a penna mint metaforikus pénisz magába az auctor szóba is beleépült, mivel egyszerre egy istenséggel és pater familiasszal, vagyis családfővel, a családjá felett korlátlan hatalommal rendelkező rangos férfival azonosítja az írókat.⁴⁴ A patriarchális kultúrában a szöveg szerzője atyáként lép elé, vagyis egy nemző és teremtő erőként, akinek a pennája ugyanazt a funkciót tölti be, mint a pénisz – a nemzőerő eszközeként szolgál.⁴⁵ „A költészet maga a teremtőaktus, az élet aktusa, az archetipikus szexuális aktus. A szexuális költészet. A nő a mi teremtményünk, avagy Pygmalion szobra. A nő vers; Laura való(já)ban költészet...”.⁴⁶

Felvetődik az a kérdés is, hogy Kazovszkij milyen mértékben lép(het)te át az irodalmi apaság „hagyományának” határait, hiszen a homoszexuális Pilinszky korai költészetében például olyannyira magára ismert, hogy a személyes érintettség okán oroszra fordította őket.⁴⁷ Én-központú alkotásainak létrehozása során párhuzamot vélt felfedezni Pilinszky és a saját vallomások hangvétele közt. A vallomás ebben a kontextusban ki-

⁴³ Uo., 238.

⁴⁴ Sandra M. Gilbert, „Irodalmi apaság”, ford. Hódosy Annamária, *Pompeji* 8 (4 1997): 115.

⁴⁵ Uo. 118.

⁴⁶ Uo. 125.

⁴⁷ „- Amikor veled kapcsolatban valamiféle irodalmi párhuzamot kerestem, akkor Pilinszkynek a Halak a hálóban című versére gondoltam...

- Ennek rettenetesen örülök. Nagyon közeliek hozzám a fiatalkori versei. Ugyanaz a helyzet ezekkel is, mint Bacon képeivel: ha magyarul írtam volna, ezeket a verseket írtam volna meg. Egészen éles élmény volt, amikor olvastam őket. Annyira, hogy (ugyan soha nem fordítottam verseket a nyelvvel való szinte reménytelen küzdelem miatt) ezeket a verseket kénytelen voltam lefordítani oroszra. Vagyis újraírni oroszul. Addig lüktettek bennem, amíg le nem fordították. Személyesen nem ismertem Pilinszkyt, csak sokkal később, halála előtt négy évvel ismerkedtem meg vele, és akkor kiderült, hogy azok a versei valóban olyan állapotokban, olyan életben, életkényszerben íródtak, amilyenekben én is élek.” Kazovszkij, *Látáscsapda*, 44.

emelten fontos, hiszen az Foucault szerint az igazság előállításának legfontosabb módzata.⁴⁸

Az irodalmi apaság eme transzgressziója azt az irodalomszociológiai kérdést is felveti, hogy egy homoszexuális auktor (impliciten vagy expliciten homoerotikus) művészete hozhat-e létre utódokat? Másképpen: részesévé válhat-e a marginalizáló patriarchális szemléletű kánonnak a homoerotika, ha az auktor identitása a patriarchátus szemszögéből nézve mindenkori társadalmi nemi szerepének fundamentumát (utódnemzés) ássa alá?

Pilinszky hívő katolikus költőként integrálódott a kánonba, költészetének leginkább ezen regisztereit elemezték, és nem képezte vizsgálat tárgyát annak kisebbségi optikából való feltérképezése, pedig ezt mind bizonyos szöveghelyek, mind az életrajzi adatok lehetővé tennék (elég, ha csak a *Kenyer* című vers „*Lehetek gyilkos, homoszexuális*”⁴⁹ sorára gondolunk, vagy arra a jól ismert tényre, hogy egész életében férfiakba volt szerelmes, de hite miatt soha nem volt képes teljességében megélni érzéseit). Annak, hogy homoszexualitását sohasem taglalták vallomások közt, az az oka, hogy noha a „vallomás felszabadít, a hatalom viszont hallgatásra ítél; az igazságnak semmi köze a hatalom világához, épp ellenkezőleg, a szabadsággal tart rokonságot, (...) az igazság korántsem természeténél fogva szabad (...), hanem sokkal inkább arról van szó, hogy létrehozását keresztülkaszul átszövik a hatalmi viszonyok.”⁵⁰ Arról sem szabad megfeledkeznünk ugyanakkor, hogy a vallomás egy diszkurzív aktus, amely egy hatalmi viszonyban jön létre, vagyis feltételez egy vallomástevőt és egy Másikat, aki „kényszerít, értékkel, ítél és büntet, feloldoz és megbékít”,⁵¹ vagyis a gyónás elrejtene kívánt tárgya, esetünkben a nemiség, ha artikulálódik is valamilyen szinten, elnémulhat a Másik döntésének függvényében.

Pilinszky voltaképpen annak a már említett keresztény egzegézisnek „esett áldozatául”, ami gyakorló és elkötelezett hívőként egy olyan evidenciaként kezelt olvasat kritikai szemlélet nélküli elfogadására presszionálta, amelynek tétele szerint „minden dolog – beleértve a klasszikus irodalmat, az ördögöt, a viking hódításokat, a szexet és a természetet – Isten engedékenységé folytán létezik, és saját, általában kifürkészhetetlen céljait szolgálja.”⁵² Vagyis „egy bibliai szakasznak a *littera*, vagyis a szó szerinti (gyak-

⁴⁸ Foucault, *A tudás akarása*, 62.

⁴⁹ Pilinszky János *összes versei*, szerk. Hafner Zoltán (Budapest: Osiris, 1999), 178.

⁵⁰ Foucault, *A tudás akarása*, 63.

⁵¹ Uo., 65.

⁵² Manes, „Természet és hallgatás”, 353.

ran evilági) jelentése mögött kell legyen *moralis*, Isten által megállapított morális igazsága is. E mögött pedig valami felsőbb ok lappang, az *anagogue*, szinte biztosan az emberi megértés hatókörén túl, hacsak isteni reveláció nem tette előzékenyen nyilvánvalóvá.”⁵³ Kazovszkij versében az osztársadalmi reakció vált abjektvé, Pilinszky esetében ugyanakkor az au(k)toritásnak engedelmeskedve – hiszen a(z) (irodalmi) nemzőerőt egészében szabotálja a homoszexualitás megléte, *nőiessé tesz* –, paradox módon saját homoszexualitása vált az elutasítás tárgyává, ami aztán irodalmi szövegekben szublimálódott. Ezt a rejtvényt dekódolva vált Pilinszky Kazovszkij egyik irodalmi felmenőjévé.

A magyar nyelv nemet nem kifejező személyes névmásai lehetőséget biztosítottak Pilinszky számára az angolszász nyelvterületen csak *self-concealment* (ön-elrejtés) terminussal jelölt aktusra (ld. pl. az *Üzenet az üvegvárból* című, kötetbe nem rendezett, fiatalkori verset), Kazovszkijnak pedig lehetősége nyílt arra, hogy ne kromoszomális nemének megfelelően szólaljon meg. Egy helyütt⁵⁴ úgy fogalmazott, azért is döntött a magyarországi tartózkodás mellett, mert nyelve lehetővé tette számára, hogy semleges nemből beszéljen saját magáról. A fordítások szempontjából viszont egyértelműen kijelenthető, hogy éppen a magyar nyelv személyes névmásai miatt vagyunk képtelenek beavatottá válni a versek egyik legfőbb rejtélyébe: vagyis hogy milyen nembeli szerepet tölt be a beszélő szubjektum és a bálványozott szépség, az objektum. Néhol hasonló probléma sejlik fel Pilinszky kései verseiben is (*Álom, Sírkövekre*), amelyekben csak a „nemtelen” jelzővel mint fluid queer-identitást írja le önmagát vagy a Másikat. Ha a penna metaforikus pénisz és a heteroszexuális férfiak sajátja, adódik a kérdés, vajon miféle szervvel generálnak szövegeket a homoszexuális férfiak? És a női testben élő homoszexuális férfiak? Egyáltalán hoz(hat)nak létre kanonizált szövegeket vagy mind *apokrif* marad?

Amikor Kazovszkij úgy fogalmazott, hogy „az életem tulajdonképpen a hit kereséséből áll,”⁵⁵ akkor nem csak arra utalt, hogy a hit gyógyír a halálra, hiszen kitágítja az időt (Szaturnuszt, aki felfalja fiát, vagyis minket), hanem a (farkasét)vágy beteljesülése iránti sóvárgásáról is vallott. Az anya-gyermek alappozíció folytonosan megismétlődik az örökké infantilis emberiség történetében: a szeparációs szorongást végül az újraegye-

⁵³ Uo.

⁵⁴ „ – *Te hímnemben beszélsz?* – Persze. Oroszul én nem tudok kimondani egy nőnemű ígét vagy jelzőt, nekem az nonszensz. Azt hiszem, én részben azért maradtam Magyarországon, mert ez a nyelv fel szabadít.” = Kazovszkij, *Látáscsapda*, 49.

⁵⁵ Uo., 33.

sülés csillapítja majd. Ennek módja rendszerint az orális behatolás (csók), mely a korai oralitásból eredeztethető és a kopuláció vagy a csecsemőként való táplálkozás áttételes változata és reinkarnációja.⁵⁶ Ahogyan arról már volt szó, Freud pszichoanalitikus elméletében is kitüntetett szerepet játszik a gyermekkori táplálkozás, mivel Freud innen eredezteti a szexuális örömet. A korai életszakaszban a libidó – ami később a szexuális aktivitásért lesz felelős –, a táplálékfelvételre koncentrálódik: „[a] nő mellén szerelem és éhség talál egymásra.”⁵⁷ Szent Ágoston a keresztények Istennel való kapcsolatát a csecsemő anyamellhez való viszonyához hasonlította: „*Nélküled magamnak is vak vezetője volnék, s ha jól megy dolgom, nem a te kebleden élő csecsemő vagyok-e, nem belőled táplálkozom-e romolhatatlan eledellel?*”⁵⁸ A katolicizmusban az oltalmazó anyai öl képe ugyanakkor leválik az anyai test képzetéről és egy apai jellegzetességekkel bíró, felsőbbrendű instanciával párosul, a hit posztulátumai pedig biztosítják a hívő szubjektumot a szeretet örökkévalóságáról.⁵⁹ Az anyai és apai minőségek ilyesfajta keveredése azt a fajta androgün szubsztanciát eredményezi, amelyet Kazovszkij látvány- és vágyobjektumaiban folytonosan szakralizált. Amikor szentáldozás idején a pap Krisztus testeként átnyújtja a hívőknek az ostyát, azzal együtt szimbolikusan a mindenható Atya (és ezzel együtt a legfőbb autoritást kódoló apa) testével való egyesülés is végbemehet, így nyílik lehetőség a homoszexuális vágyak szublimálódására.⁶⁰

IV. A SZUBJEKTUM (VAD)NYOMÁBAN: A KERTTŐL A MEZŐIG ÉS VISSZA

Utolsó önarcképét vázolja fel Kazovszkij a tapír képében, amely „Disznónak tűnik, / de a lovak nemzetségéből való,” és amelyről legfontosabb információként azt tudhatjuk meg, hogy „Fajtáját kiszorította a szűk világ”. Szikszai Károlynak mondta Kazovszkij a „vegyes állatról”, hogy „néha eltapírosodik kissé.”⁶¹ Az *Állatsereglet* 1966 és 1973 között született verseket foglal magában, Kazovszkij 1964 és 1968 között Magyarországon gimnazista, az *Állatok* pedig az első darab a ciklusban, ez alapján úgy tűnik, hogy a tapír a legkorábbi előképe a ma jól ismert „vegyes állatnak”. A tapír a földtörténet szá-

⁵⁶ Forgács, *Az évés lélektana*, 170-171.

⁵⁷ Uo., 175.

⁵⁸ Szent Ágoston vallomásai, ford. Dr. Vass József (Budapest: Szent István Társulat, 2002), 84.

⁵⁹ Julia Kristeva, *Kezdetben volt a szerelem (Pszichoanalízis és hit)*, ford. Tóth Réka és Kun János Róbert (Budapest: Napkút, 2012), 41-43.

⁶⁰ Uo., 61.

⁶¹ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 108.

kaszainak folyamán jobbra semmit sem változott, Alfred Brehm természettudós állatrendszertani enciklopédiájában pedig egyenesen „eleven fosszília”-ként írja le a magányosan élő állatot.⁶² Amíg a növényevő tapír evési szokásai vonatkozásában magányos, addig Kazovszkij versében vadászó „vegyes állatként” kényszerűen szubjektum-objektum viszonyba kerül és interakcióba lép a Másikkal. A vadászó életmód közösséget hoz létre az elejtett préda közös elfogyasztásával. Központi szerkezeti elem a versben a disznó és a ló képének ütköztetése, mivel az otthoni környezetben tartott állatok sorsa – így a disznóé is –, leggyakrabban az, hogy levágják húsáért. Egyfajta áldozatszerű az övék, de ez csak látszólag érvényes a fentebb említett állatra, hiszen a lovak kékvérű nemzetsége a korcosság áttételes arisztokratájává teszi a lényt. Ez a fajta állandó oszcillálás, közeledés és távolodás az egymással szemben álló minőségek között, ezáltal pedig az adottnak vélt megkérdőjelezhetősége az, ami igazán megnehezíti Kazovszkij életművének értelmezését. Hiszen láthatjuk, hogy a kanonizálttá vált festői munkásság hatókörén kívül eső adalékok beemelésével sincs sokkal könnyebb dolgunk az interpretációt illetően, mert ha minden viszonylagossá lesz, akkor az értelmezés alapját jelentő konvenciók megkérdőjelezése is szükségessé válik. Kazovszkij munkásságára kiterjeszhető a művészettörténeti anamorfózis terminus, amely azokat a felismerhetetlenségig torzított alkotásokat jelöli, amelyek csakis egy különös nézőpont vagy specifikus tükörtárgy segítségével válnak láthatóvá.

A vers zárlatában ironikusan jegyzi meg a lírai én saját sorsával kapcsolatban, hogy „Koromsötét sors / Nincs feketébb csillámpala.” Ironikusan, hiszen a negatív töltetű jelző alkalmazásával az egyénre kiszabott fátum terhesként hat a beszélő pozíciójából tekintve, ugyanakkor a sorsra kiterjesztett metafora használata, a csillámpala, amely az őskor óta földünk egyik alapközege, poétikailag *természetes* jelenségként, a földtörténet kezdetétől meglévő és lekövethető (vad)nyomként, mintaként kódolja azt („Nincs kuszább nyom / Mint a legelső nyom”). Kazovszkij az interjúhoz hasonlóan lírájában is a képi oeuvre kommentálására, kiegészítésére törekedett, éppen ezért tekinthető a posztumusz kiadott és világhálóra került költői- és sajtóanyag, illetve a hagyaték még napvilágot nem látott része szupplementumnak. Az *Állatokban* is az volt a célja, hogy minél érthetőbben artikulálja a stigmatizált identitáskonstrukciót abban a tér-idő kontinuumban, amelyben „nincs erdőszél a vadak számára.” Beszélni akar róla, hiszen „hasznos beszélünk / Mérsékelt szenvedés”. Erre vonatkozik a tizenegyedik strófa, Az

⁶² Alfred Brehm, *Az állatok világa* – Emlősök III. kötet, szerk. Éhik Gyula (Budapest: Kassák kiadó, 1993), 250.

éjjeli hal dalocskája, amelyben „A nagy égi hal”, vagyis a versben a Holdat majdnem felfaló Cet kozmikus képe Jónás történetét előhívva Krisztus háromnapos pokoljárásáig kalauzol el bennünket. Polcz Alaine szerint a verbalizálás iránti vágyunk a primitív néphit tapasztalataiból eredeztethető, hiszen a „démon” megnevezésével együtt a félelemről és annak okairól is beszélünk, az így létrejövő diskurzus által pedig „megtörjük a rontást”, amit az egyes jelenségekre vonatkozó kognitív izoláció jelent.⁶³ A természeti metaforával reprezentált *Én* saját magára vonatkoztatott kérdése összegzi az *Állatok* identitáspolitikai hangoltságát: „Hány ezer év alatt / Lesz áttetszőbbé a csillámpala?”

Az *Állatok*hoz szorosan kapcsolódik – és nem csak kronológiailag –, az 1973-as *Herbárium*⁶⁴ című ciklus, amely nyolcvan darab hatsoros strófát foglal magában, és szintén egy darabbal sem képviselteti magát a *Homokszökőkút* lapjain. A herbárium-irodalom jellegzetessége, hogy a múltban fölhalmozódott tudás alapján igyekszik tájékoztatni a termesztett vagy vadon termő gyógynövények, füvek hasznáról és káráról. Ezt a tudást aztán a hétköznapiakban is alkalmazzák a lélek szintjén az ember legáltalánosabb problémáira. A *Herbárium* tekinthető az orosz és magyar népi-kulturális tudás maximalizálódásának, Kazovszkij sajátos példatárában pedig megelevenedik a képzőművészeti alkotások fundamentumát képező görög mitológia is, így pedig az alkotó saját léthelyzetéhez való viszonyulásáról is tudósít.

A két kulcsszó, ami kiemelendő a ciklussal kapcsolatban, a tér és a hely. A kert szó különféle kontextusokban összesen hatszor fordul elő a szakaszok folyamán, míg a hely topográfiájához általában szervesen hozzákapcsolódó *ház* összesen háromszor. A kert és a vadon egymástól függő fogalma szolgáltatja a legjobb lehetőséget, hogy megragadjuk a tér és a hely közötti különbséget. Ahogyan arra Christopher Manes felhívja a figyelmünket, „sok ősi csoportnak nincs szava a vadonra, és nem tesznek egyértelmű különbséget vad és házasított élet között, vagyis a természet és kultúra közötti feszültség sohasem válik annyira élessé, hogy a probléma fölmerülhessen.”⁶⁵ Ahogyan arra már kitértem korábban, Kazovszkij leginkább ott kapcsolódik az ökokritikához, ahol identitása kapcsán képes volt megszólaltatni az „animista szubjektumot”, felismerte a természet és kultúra közötti feszültséget. Amikor a *Herbárium*ban Kazovszkij a kertről írt, tudatában volt, hogy a kert egy hely, amit „valamilyen emberi jelentésteremtő cselekedet alakított ki a térből. Hely és tér nem ellentétes fogalmak, hanem egymástól

⁶³ Polcz Alaine, *Gyászban lenni* (Budapest: Pont, 2000), 14-15.

⁶⁴ El Kazovszkij, *Herbárium*, ford. Erdei Ilona, El Kazovszkij Alapítvány, <http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers04.pdf>.

⁶⁵ Manes, „Természet és hallgatás”, 352.

függő, egymást kiegészítő fogalmi konstrukciók. A hely létrejöttében társadalmi viszonyok és egyéni kapcsolódások játszanak szerepet; jellemzője, hogy jelentésekben gazdag, megélt és sokrétű (bár nem feltétlen pozitív töltésű) fogalom. (...) A tér absztraktabb fogalom, és egyaránt alkalmazható referencializálható külső terekre, gondolati rendszerek segédeszközeként, illetve a belső tudatosság színhelyeként.”⁶⁶

A kerítés mint a helyet a tértől elhatároló eszköz is hangsúlyossá válik a versszakokban. A növények egyes fajtái néhol mindkét területen megjelennek, ezzel is nyomatékosítva a tér és a hely közti kölcsönös függést és a kettő által kimetszett határ átjárhatóságát: „Reggel a mezei szegfű / A szélnek tartja pofácskáját / A kaszálatlan fűből kikandikálva. / Míg kerti rokona – magázva // Szól hozzánk, / Pedig ő sem jött sokkal messzebből.” Itt a mezei és kerti szegfű szembeállításával, és rokonságuk nyilvánvaló tényének nyomatékosításával Kazovszkij metaforikusan saját identitásáról is beszél, ami legitimé válhatna a megfelelő körülmények között – erre utal a mezőt beborító, szimbolikusan fallikus kaszálatlan fű képe is, ami összeköthető Kazovszkij vágyott, kasztrálatlan férfi állapotával. A „kerti rokon” „sem jött sokkal messzebből”, csak éppen olyan körülmények között szükséges léteznie a kertben, vagyis az emberi jelentésteremtő cselekedet által leválasztott helyen, amelyben „a hatalom mechanizmusai a testet és az életet veszik célba, mindazt, ami elősegíti az élet burjánzását, ami megedzi a fajt, fokozza az erőnlétét, erősíti azt a képességét, hogy másokon uralkodjon, vagy hogy mások hatékonyan használhassák fel a saját céljaikra. Egészség, utódok, faj, a faj jövője, a társadalom életképessége – a hatalom egyszerre beszél a szexualitásról és a szexualitásnak; a szexualitás ugyanis nem megkülönböztető jel, nem jelkép, hanem tárgy és célpont.”⁶⁷

V. AZ ORCHIDEA ÉS A TAPÍR. A DINAMIKUS SZEREPJÁTÉK RIZOMATIKUS (?) STRUKTÚRÁJA

A világirodalomban többek között Marcel Proust volt az, aki alkotásaiban többször is az orchidea motívumához nyúlt a szexualitás képszerű megfogalmazásának igényével. A kálát, amely az orchidea egyik fajtája, mindig a „speciális” szexuális viselkedések, a homoszexualitás vagy biszexualitás egyik szimbólumaként interpretálták annak hermafrodi-

⁶⁶ Glosszárium, *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 411.

⁶⁷ Foucault, *A tudás akarása*, 152-153.

taszerű alakja miatt. Spirális formája a női testet idézi fel, míg porzójának határozottan fallikus jellege van: a bináris oppozíció együttes megjelenése megfelelővé teszi a növényt a szexuális diverzitás reprezentálására. Proust kortársát, Oscar Wilde-ot hatalmas kálával a mellén ábrázolták.⁶⁸ A kála elterjedt szimbólum volt a századfordulón, részben azoknak a freudi pszichoanalitikus elméleteknek köszönhetően, amelyek a virágot a szexualitás egyik egyértelmű szimbólumának tartották. Az amerikai képzőművész, Charles Demuth önmaga tett arról, hogy kiállításának látogatói szexuális konnotációkat fedezzenek fel munkáin: amikor 1926-ban Alfred Stieglitz galériájában kiállította növényeket ábrázoló festményeit, elrendelte, hogy a kálákat a cross-dresser Bert Savoy után nevezzék el.⁶⁹

Tematikai visszacsatolás figyelhető meg az *Állatok* című versciklusra a harminckilencedik strófában az orchidea leírásakor: „Az orchidea ragadozó, / Torka beszippantja az ételt, / Szárnyacsok, kokárdák / Leopárdbőrbe bújva // Vad és peri – orchidea, / Olyan, mint Khiméra.” Kézenfekvő lenne azt feltételezni, hogy itt is egy identifikációs modell reprezentációjával van dolgunk, de ha a soron következő strófa „Ha szerelmed felejteni akarod, / Jázmin teával csillapítsd bánatod.” aforizmaszerű zárlatával kapcsoljuk össze a növény leírását, nyilvánvalóvá válik, hogy itt az objektum – a „mélységesen női lény, befogadó, lágy, a gyereklány és a fiatal nő közti keverék, a teljes befogadó barlang, anyai öl (...) egy fiútestben, egy fiúszépségben”⁷⁰ – leírásáról van szó. Az *Állatok* növényevő, „eleven fosszíliaja”, a tapír, a *Herbárium*ban találja meg az orális inkorporációhoz megfelelő tárgyat. Ez a növény ugyanakkor húsevő.

Kazovszkij objektumra vonatkozó leírása megfeleltethető a Mapplethorpe-tól származó szállóigének, miszerint „Beauty and the devil are the same thing.” („A szépség és az ördög egy és ugyanaz a dolog.”). A leopárdmintás húsevő növény kelyhének mélyén édes folyadék van – ezzel tartja fogva az áldozatot és kezdi el aztán emészteni. A *Herbárium*ban az objektum van olyan ragadozó lényként, *Carnivoraként* ábrázolva, amit az *Állatok*ban az elbeszélő saját magára, a szubjektumra terjesztett ki. Ahogyan Földényi F. László írta: „A ragadozó kiszolgáltatott is (a szépség kiszolgáltatottja), az áldozat pedig uralkodik is (a szépségben mindig van valami a ragadozóból). Az áldozat győztes is, a győztes viszont áldozat is. Mindegyik részesedik a másiktól, miközben nagyon is megőrzik különbözőségüket. (...) Ha feltűnik a szépség, ott óhatatlanul megjelenik a ragadozás vágya, és ahol ragadozásra kerül sor, ott a kiszolgáltatottság is fölsejlik. Di-

⁶⁸ Barbara Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe and the Calla Lily in American Art, 1860 –1940* (New Haven, CT: Yale University Press, 2002), 14-15.

⁶⁹ Buhler Lynes, *Georgia O'Keeffe and the Calla Lily in American Art, 1860 –1940.*, 32.

⁷⁰ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 238.

namikus szerepjáték ez, amelybe mindkét fél belebonyolódik. S bár a szerepek jó előre ki vannak osztva, elkerülhetetlen, hogy egy ponton ne kuszálódjanak össze.”⁷¹ A szubjektum és az objektum a darázs és az orchidea jól ismert példájának megfelelően rizomatikus struktúrába szerveződik. Az orchidea a nőstény darázs potrohát utánozza, hogy magához vonzza a hím darazsat a beporzáshoz. Ezt a kapcsolatot Deleuze és Guattari az egymásba kapcsolódó és váltott intenzitású deterritorializáció és a reterritoralizáció fogalmaival írta le.⁷² A kapitalizmusra vonatkozó kritikájukban a deterritorializáció során a domináns kultúra a szubmisszív másikat igyekszik megsemmisíteni. Ebben a folyamatban a periférián lévő közösség az alkalmazkodás kényszerétől vezérelve szintén közreműködik, míg a reterritoralizáció során az annihilált helyén egy újabb paradigma létrejöttének folyamata zajlik. Ebben a reciprocitásban a darázs alkalmazkodik az orchideához, ahogyan az orchidea is alkalmazkodik a rovarhoz, s e heterogenitásban alkotnak rizómát.

„Vad és peri – orchidea / Olyan, mint Khiméra” – írja a növényről Kazovszkij. A vad jelző használata miatt feltételezhetjük, hogy az objektumot – ami megtestesíti mindkét nem jegyeit – a természetben helyezi el Kazovszkij, az érintetlen térben. A peri egy mitológiai lény, az iráni irodalom legrégebbi írásos emlékéből, az Avesztából származik, s egy olyan alakváltó entitás, amely férfi és női testet egyaránt ölthet, de sokszor csak emberi külsőben jelenik meg zoomorfikus vonásokkal. Az objektum vegyességére utal a festményeken annyiszor látott Kiméra, az oroszlán fejű, kecske testű és kígyó farkú mitológiai szörnyeteg is. Bár a versben személynévként szerepel a szó, az ökokritikai szempontú vizsgálat miatt megjegyzendő, hogy a kiméra fogalma a biológiában is használatos, genetikai mozaikot jelent. Feltételezhetjük, hogy a vad objektum „természetességére” utal, hogy a térben jött létre – ha a tér helyett a hely lenne az otthona, akkor emberi közreműködés útján született oltvány lenne, vagyis másodlagos, transzplantációs kiméra. A ragadozó és áldozat bonyolult szerepjátékának apropóján ugyanakkor felvetődhet az a kérdés is, hogy nem éppen a szubjektum „tekintete” teszi-e a vegyességében vágyott, így a vágy által *kreált* objektumot „természetessé” egy eredendően elnyomó viszonyrendszerben.⁷³ Ha ez utóbbi optikából tekintünk az objektum problémájára, cáfolhatóvá válik Derrida kijelentése, miszerint „[a] természetben a növény a legtermészetesebb”.⁷⁴

⁷¹ Földényi F. László, „Az ünnep esztétikuma”. *2000 Irodalmi és Társadalmi havi lap* 16 (3 2004): 72.

⁷² Gilles Deleuze és Felix Guattari, „Rizóma”, ford. Gyimesi Tímea, in Bókay Antal és Vilcsék Béla, szerk., „A posztmodern irodalomtudomány kialakulása” (Budapest: Osiris, 2002), 74-75.

⁷³ Kazovszkij Rádai Eszternek nyilatkozta: „szadista típusú lény vagyok.” Kazovszkij, *Látáscsapda*, 226.

⁷⁴ Jacques Derrida, *Grammatológia*, ford. Marsó Paula (Budapest: Typotex, 2014), 170.

A ciklus egészen végigvonul a vágyobjektum különböző virágmetaforákkal való megjelenítése, ezek közül gazdag hagyományra épül a rózsza-metaforák használata. Összesen ötféle rózsza szerepel a *Herbárium*ban (rózsza, bazsarózsza, őszirózsza, tündérrózsza, tavirózsza), két másik növény pedig a rózsával való rokonsági kapcsolat miatt lett bemutatva (kamélia, csipkebogyó) – csak a tartalmi vonatkozásukban legfontosabb részeket emelem ki a következőkben. Már a második versszakban megjelenik az első rózsza, a bazsarózsza: „Nyílnak a bazsarózsák, / kitáruznak a pázsitok / Névnepokra, temetésre: / Elfogynak a bimbók // Tömött fejük / Nehéz, mint az ólom.” Mondhatnánk, hogy viszonylagos nyitókép létrejött túl korán megjeleníti benne Kazovszkij az enyészet képeit (és folytatja ugyanezt az őszirózsza képét felhasználva a nyolcadik versszakban), viszont a művész a szépség egyik legfőbb ismérvének éppen azt tartotta, hogy alá van aknázva, „még hozzá többszörösen is, minden porcikájában: a saját halálával”⁷⁵ – ettől olyan tragikus a szépség. Ez a szépség, a „Gonosz mesécske” ugyanakkor sokáig várat magára, és megköveteli a létrejött szubjektum-objektum viszonyban a felé irányuló csodálatot, vagyis a gender-sztereotíp viszonyulást passzív nőiességéhez: „Én vagyok a cárnők cárnője / Naphosszat boruljatok le előttem!” „Mindenre elszántan kinyílt / a tearózsza rokona” – olvashatjuk a szexuális konnotációjú sorokat a huszadik strófában a szintén vágyobjektumot megjelenítő kaméliáról, vagyis *teahibrid*ről. Érdekes ellentmondás, hogy a nemes rózsáknak is nevezett teahibrideken keresztül maga a hibriditás ruházódik fel egy társadalmilag kifogásolhatatlan és morálisan feddhetetlen minőséggel. A legfontosabb mégis talán a csipkebogyó, „a rózsák őse”, a vadrózsza gyógyhatású ártalmatlan. Az európai kereszténység kultúrájában még a botanikai rózsza is orvosságként volt használatos, emiatt született aztán sok olyan rózsajelkép, amely az ember biológiai és pszichikai egészségének minősítésére szolgált.⁷⁶ Kazovszkij, aki sajátos „trubadúrlírójában”, a *Herbárium*ban virágszimbólumokon keresztül személyesítette meg vágyobjektumait, nyíltan konfrontálódik a konvenciókkal, amelyek egy-egy ilyen növény szemiotikai helyeiben megtalálhatók. A középkortól egészen napjainkig érvényes és sokak által propagált elmélet, miszerint a betegség Isten büntetése, a testi egészség (vagyis normatív állapot) elvesztése pedig az ember „rózsás” tulajdonságainak elvesztésével jár együtt.⁷⁷ A rózsza továbbá: nő, nőiség, nőideál; a nő, aki számos esetben magával a szerelemmel azonos. A (hibrid)rózsza Kazovszkijnál az autoritás törvényei által

⁷⁵ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 174.

⁷⁶ Géczi János, *Rózsahagyományok* (Pécs: Iskolakultúra Könyvek, 2003), 66.

⁷⁷ Uo.

stigmatizált és patológiásnak minősített másságot reprezentálja a dogmáktól és a normativitás ideológiájától megfosztott legitim fenoménként. Kazovszkij elgondolása a szexualitásról és nemiségről – még ha jobbra egyéni értelmezésében is – az *ars erotica* eljárásában gyökerezik, amely az ezekkel a témákkal kapcsolatos igazság megteremtésének egyik lehetséges módja. Alaptétele az, hogy az igazság „magából a gyönyörből, a gyakorlatként felfogott és élményként megélt gyönyörből”⁷⁸ vezethető le. Az *ars erotica* elvét integrált társadalmak „a gyönyört korántsem csak a szabad és a tilos abszolút törvényéhez képest, korántsem a hasznosság kritériumára hivatkozva, hanem önmagáért fogadják el, a gyönyörben legelső sorban a gyönyört keresik, a gyönyört gyönyörként akarják megismerni, vagyis az intenzitását, sajátos minőségét, időtartamát értékelik benne, azt, hogy miképpen sugározza be az egész testet és lelket”.⁷⁹ Ezzel szemben a mi civilizációnk a *scientia sexualis*, vagyis a szexualitás tudományára támaszkodik, amelynek eljárásrendszere egy olyan hatalom- és tudásformához rendelődik hozzá, amely totális ellentéte az *ars eroticának*.⁸⁰

Bár Kazovszkij képes volt költészetében megszólaltatni azt az „animista szubjektumot”, amely a „fallogocentrizmus” bináris oppozícióit és hierarchizálását megkérdőjelezte azáltal, hogy polgárjogot követelt a nem normatív szexualitásoknak és queer-identitásoknak, továbbá rámutatott a hatalmi stratégiák által ellenőrzött polgári rendre és az azon kívül eső minoritások ökológiájára; s az egyes viszonyrendszereket képes volt az *ars erotica* hagyományának megfelelően reprezentálni, ezzel mintegy felhívva a figyelmet a kulturális diverzitás és a konvergens gondolkodás közt feszülő ellentétre, nem tekinthetünk el attól a tényről, hogy költészete emancipáló identitáspolitikája ellenére a férfitekintet („male gaze”) folytonos működtetése és az egyébként hímnemű Másiknak a patriarchátus által meghatározott nő pozíciójába való kényszerítése, vágy- és látványobjektumként való bemutatása révén pont azt az ellentétpárokban való gondolkodást termelte újra, ami ellen eredetileg fellépni szándékozott. Kazovszkij „múlt századi stilizált férfitudata”⁸¹ szabotálja a decentralizált queer-identitás létrejöttének lehetőségét, amely a kategóriákon kívüli gondolkodás jegyében annak a homoszexuális szubjektumnak a létezését is megkérdőjelezi, amelyre Kazovszkij vágyott. A szubjektum ilyenfajta komplexitásának alaposabb megértése érdekében további kutatások szükségesek, elsősorban a feminista irodalomtudomány elméleti eredményeit felhasználva.

⁷⁸ Foucault, *A tudás akarása.*, 60.

⁷⁹ Uo., 60.

⁸⁰ Foucault, *i.m.*, 60-61.

⁸¹ Kazovszkij, *Látáscsapda*, 33.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Bókay Antal. *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest: Osiris, 2006.
- Brehm, Alfred. *Az állatok világa – Emlősök III. kötet*. Szerkesztette Éhik Gyula. Budapest: Kassák Kiadó, 1993.
- Buhler Lynes, Barbara. *Georgia O’Keeffe and the Calla Lily in American Art, 1860 –1940*. New Haven CT: Yale University Press, 2002.
- Csabai Márta és Erős Ferenc. *Testhatárok és énhatárok*. Budapest: József Attila Műhely Kiadó, 2000.
- Csányi Vilmos. *Sejtbiológia*. Budapest: Gondolat, 1976.
- Csehy Zoltán. *A meztelen férfi, avagy a pénisz az erotikán túl*. <http://uj szo.com/napilap/szalon/2013/06/08/a-meztelen-ferfi-avagy-a-penisz-az-erotikan-tul>.
- Чуковский, Корней. Стихи и сказки (Иллюстрации Владимира Канивца). Москва: Эксмо, 2005.
- Deese, R. S. *We Are Amphibians: Julian and Aldous Huxley on the Future of Our Species*. California: University of California Press, 2014.
- Deleuze, Gilles és Guattari, Felix. „Rizóma.” Fordította Gyimesi Tímea. In Bókay Antal és Vilcsek Béla, szerk., *„A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény.”* Budapest: Osiris, 2002.
- Derrida, Jacques. *Grammatológia*. Fordította Marsó Paula. Budapest: Typotex, 2014.
- Ferenczi Sándor. *A pszichoanalízis haladása*. Miskolc: Hermit Könyvkiadó Bt., 2010.
- Ferry, Luc. *Új rend: Az ökológia*. Fordította V. Tóth László. Budapest: Európa, 1994.
- Foucault, Michel. *A tudás akarása*. Fordította Ádám Péter. Budapest: Atlantisz, 1999.
- Forgács Attila. *Az evés lélektana*. Budapest: Akadémiai, 2013.
- Földényi F. László. „Az ünnep esztétikuma.” *2000 Irodalmi és Társadalmi havi lap* 16 (3 2004): 70-76.
- Géczi János. *Rózsahagyományok*. Pécs: Iskolakultúra Könyvek, 2003.
- Gilbert, Sandra M. „Irodalmi apaság.” Fordította Hódosy Annamária. *Pompeji* 8 (4 1997): 114-135.
- „Glosszárium.” *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 411-414.
- Kazovszkij, El. *Állatsereglet*. Fordította Erdei Ilona. <http://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/vers02.pdf>.
- Kazovszkij, El. *Homoszökökút*. Válogatta Margócsy István. Budapest: Magvető, 2011.

-
- Kazovszkij, El. *Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal*. Szerkesztette Cserjés Katalin és Uhl Gabriella. Budapest: Magvető, 2011.
- Király Jenő. *A film szimbolikája – A fantasztikus film formái II*. 1. kötet. Kaposvár-Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010.
- Kristeva, Julia. *Kezdetben volt a szerelem. Pszichoanalízis és hit*. Fordította Tóth Réka és Kun János Róbert. Budapest: Napkút, 2012.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Fordította Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Manes, Christopher. „Természet és hallgatás.” Fordította Nemes Péter. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 348-361.
- Marton Éva. *Látogatóban El Kazovszkijnál – A Galatheák mindig férfiak voltak. (Marton Éva beszélget El Kazovszkijjal. Lugosi Lugó László fotóival)*, http://www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/latogatoban_el_kazovszkijnal_-_a_galatheak_mindig_ferfiak_voltak....955.html.
- Nemes Péter. „Az ökokritika rövid története.” *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 53 (3 2007): 341-347.
- Pernecky Géza. „Nekem vér helyett is nyelv folyik az ereimben” - El Kazovszkij művésze és különös személyisége”. *Holmi* 22 (8 2010): 1030-1039.
- Pilinszky János összes versei. Szerkesztette Hafner Zoltán. Budapest: Osiris, 1999.
- Polcz Alaine. *Gyászban lenni*. Budapest: Pont, 2000.
- Rényi András. „A túlélő árnyéka” – Az El Kazovszkij életmű (kísérőfüzet). Budapest: Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2015.
- Szent Ágoston *vallomásai*. 1. kötet. Fordította Dr. Vass József. Budapest: Szent István Társulat, 2002.
- Uhl Gabriella. „Identitás-shock.” In Cserjés Katalin és Szauter Dóra, szerk., *Merőleges viszonyok*. Szeged: JATEPress, 2015.
- Vass Zoltán. *A képi kifejezés pszichológia alapkérdései*. Budapest: L'Harmattan, 2011.