

Csehy Zoltán (1973) költő, műfordító, irodalomtörténész, a pozsonyi Comenius Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének docense. Kutatási területe a humanista és neolatin irodalom, a régi magyar és kortárs költészet.

Legutóbbi írása az *Ókorban*:  
*Manto az iskolában. Közelítések*  
*Poliziano didaktikus eposzához*  
(2013/4).

# Egy belső színház antik kulisszái

## Mítoszhasználat, mítoszkorrekció, fétis El Kazovszkij műveiben

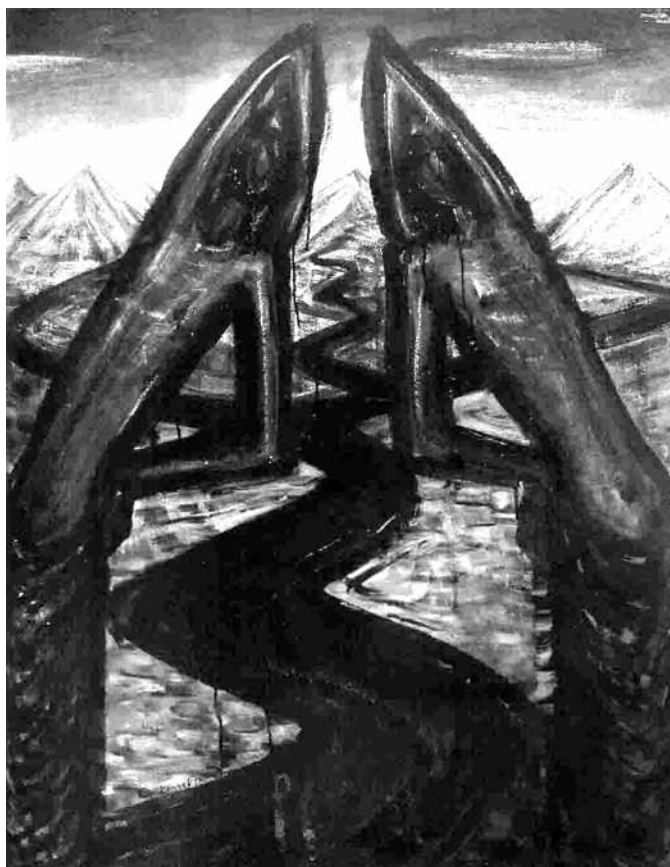
Csehy Zoltán

Sárosdy Judit egy győri, 2012-es El Kazovszkij-kiállításról írt miniesszéjében El Kazovszkijt mitomágusnak nevezi:<sup>1</sup> nem mintha könnyű lenne ezt a fogalmat definiálni, mégis evidensen feltételezi, hogy a festőnek különleges kapcsolata lehet a mítosszal és a mágiával is, netán egyenesen zsonglörködik a mítoszokkal, felfokozza a mítosz mágikusságát, esetleg mágia révén teremt mítoszt vagy mágikus életerővel tölt föl holt anyagot. Ez utóbbit, mint később látni fogjuk, El Kazovszkij fordítva is tudja: mágikus-költői praktikák révén dermeszti szoborrá az eleven létezőt, méghozzá épp abból kifolyólag, hogy mítoszi és rituális térbe helyezve fétisizálja.

A jelképekben, jelképiségekben, illetve azok kiolvashatóságában felfogott világmagyarázat felől közelítve mégis szegénynek, illetve túlstilizáltak éreznék egy ilyen teremtett világot: csakhogy El Kazovszkijnál a mítosz, melynek lényegi eleme az időtlenség és a mindig-jelennelvalóság, a teljességgel való találkozás, világérzékelés és létmagyarázat, de ugyanakkor menedék is, melynek az egyéni tudat, a képzelőerő, de a nyelv és minden érzéki tapasztalat is teljes mértékben alárendelődik. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy az antik világ mítoszainak világképe és létszemlélete mint élhető valóság ma csak transzformáció útján aktiválható újra. Ezért újra el kell játszani őket, vagyis bele kell játszani őket a tudat regisztereibe: ez a tudat azonban már nem kollektív, hanem egyéni. Így jön létre az a teremtő játéktér is, melyet Mészöly Miklós fordulatával élve „belső színháznak” nevezhetnénk.<sup>2</sup> „Belső teatralitás és felfokozott elveszettség-érzés – enélkül semmi lényeges nem megy” – szövegi le Mészöly az alkotáslélektani axiómát. Ez a közelebről meghatározhatatlan erőter válik a művészi önteremtés gesztusainak létszínpadává.

Ebben a teátrumban elevenedik meg a mítosz, melynek csodája részint a hozzá köthető permanens rítus periodikus időtagoló, rendező elve, illetve az a rugalmasság, melyet ugyancsak Mészöly fogalmazott meg az alkotás irányából: „csak mítoszon belül teremthetünk változatokat”.<sup>3</sup>

Forgács Éva El Kazovszkij alkotói énjének művészi identitását egy olyan világ benépesítésében látja megnyilvánulni, mely a „nagy európai mítoszok – főként a görög mitológia – ismerős alakjait és motívumait állandó szereplőkként felvonultató univerzum”, mely „érzéki és szellemi vágyak alanyaiból és tárgyaiból áll”, vagyis „lényegét tekintve [...] ez a világ maga a szétszortott és megsokszorozott, dramatizált ego”.<sup>4</sup> A teatralitás (a festményekre gyakorta odafestett függönyök) által sugallt színpadszerűség harsány jelenléte ki is jelöli a nézés pozícióját, a nézését, mely El Kazovszkij képeinek legfőbb szervezőereje. Ez a teatralitás a fatalizmust célozza meg, ahogy Földényi F. László írja: „El Kazovszkij művei attól teatralisak, hogy azt



1. kép. El Kazovszkij: *Szkilla és Kharübdisz*

a küzdelmet jelenítik meg, amelynek kimenetele mindkét fél számára végzetes.”<sup>5</sup> Az ártatlan nézésből rituális szemmel tartás lesz és lélekben átélt tragédia: a néző belepusztul a látvány elérhetetlenségébe, miközben tudatosítja, hogy ha kísérletet tenne a látvány megragadására, a pusztításba pusztulna bele.

A most poétikája és az időtlenítés eleve a festészet egyik alaptartománya: a kép örök jelenideje El Kazovszkijnál hangsúlyozott, ugyanakkor egy esetben a mítoszteremtő rituális gesztus kialakulása datálható. A Magyar Nemzeti Galéria 2015/16-os életműátlatán az öseseménynek nevezett pszichoszexuális és nyilvánvalóan testi rítus időpontjának feljegyzésével El Kazovszkij saját testét stigmatizálja (a Dzsán panoptikum egyik jelenetében tollal írja a karjára), s művészetének alapvető mozgatójává teszi az esemény rituális, permanens megünneplését. Az „egyszer volt” rituális megismételhetősége a belső teatralitás keretein belül vezet el a rítus aprólékos kidolgozásához és finomításához, a fétis imádatához és egy kultusz megképződéséhez egy magánmitológián belül. A belső teatralitás szükségszerűen külső formákat teremt, s a teljes El Kazovszkij-univerzum így lesz fokozatosan operaszínpad-szerű.

Mindez, ahogy erre később részletesen kitérünk, antik analógiára történik: meglepő módon a pederasztikus mítoszahagyomány sémáinak felhasználásával. A totális alárendelődés aszimmetrikus viszonya El Kazovszkijnál egyúttal a fölérendelt, hatalmi szerep fenyegetésében felismert kiszolgáltatottság tragikumát is jelenti, elsősorban *erős* összefonódását *thanatosszal*. A változó és a változat kultusza szintén központi szerephez jut El Kazovszkij festészetében: a variáns felértékelődése, ikerítés, felcserélhetőség, identitáscsere vagy identitás-egybemosás káprázatos tükörijátékot eredményez. A változat a teremtés és a rejtőzködés terepe, de a (legalább képzeletben létező) változatlanhoz (itt az ún. antik mitológiát tekinthetjük paradox módon ilyen stabil tömbnek) viszonyul és annak reprodukálására, egyesítésre, hibridizálására tör.

A mitológiai idő kozmikus jelenével szemben a tér mitológiai kisajátítása összetettebbnek látszik: El Kazovszkij a térhasználat négy alapvető változatát hozza létre. Csak a legritkábban teremt úgymond tiszta, adekvát (az antik vizuális konvencióknak megfelelő) mítoszi teret (lásd például a *Vénusz születését*), a legtöbbször ez a tér is eklektikus vagy groteszk elemekkel telítődik. Külön típust képvisel a geometrikus-szimmetrikus steril tér (a legtöbbször variációk *porticusra*), vagy egy-egy térarchitektúra látványos jelenléte és térmeghatározó szerepe. Itt egyszerre beszélhetünk látványról és kulisszáról, betöltendő vagy kiürült térről, a szimultán létérzékelés megsegüléséről, a tagolás biztonságáról vagy épphogy labirintusszerűségéről. A legtöbb mítosz azonban „inadekvát”, ugyanakkor jellegzetesen privát jelképiséggel bíró, erőteljes kisugárzású mítoszi térbe kerül: például kihelyeződik a sivatagba, netán a sivatagon belül elkerített homokozóba. Ez a sivatagi tér nem pusztán az oszlopos szentek kultuszának kulisszáira megy vissza, hanem T. S. Eliot *Átokföldjének* egyik jellegzetes territóriumát avatja belakandó térré: „van a homokos út / Az út fenn a hegyek közt kigyózik / Sziklás víztelen hegyek között” (ford. Vas István). A negyedik típusú térhasználat viszont végképp nem kulisszaszerű: olyan geológiai-archeológiai tájról van szó, ahol a mítosz tulajdonképpen a táj megfejtése lesz (lásd például az *Árgus elalvás előtt* című festményt). Ez a tendencia a legszembevetőbb megnyilvánulása annak a tapasztalatnak, mely Rényi

András szerint minduntalan „lét és látszat dichotómiába bonyolódik”.<sup>6</sup>

De milyen típusú antik mítoszok ismerhetők fel El Kazovszkij munkáin? Elsősorban szerelmi, erotikus, „testi” mítoszok, azon belül is kiemelten fontos a szerepük az ún. pederasztikus mítoszok általános sémájának: pl. az *erastés* és az *erómenos* viszonylatának, elkülöníthetőségének. Forgács Éva már 1996-ban leszögezte: „Kazovszkij egész esztétikája a szépség rendkívül kifinomult és sajátos aurájú homoerotikus kultusza köré épül, s ha ezt félreismerjük, egész életművét félreértjük.”<sup>7</sup> El Kazovszkij számos interjújában fogalmazta meg világosan identitásának alapvonásait. Az egyik interjú címe is kiemeli ennek az identitásnak a lényegét: „Arra vágytam, hogy »normális« homoszexuális férfi legyek”. Más kérdés, hogy a személyes identitás efféle extrém önmeghatározásait Forgács előtt csak kevés értelmező vette komolyan. A „normális homoszexuális férfiként” való létezés vágya és a női test konfliktusa,<sup>8</sup> a fiúk kultusza és a biológiai nem elbizonytalanítása, a görög pederasztikus hagyomány felfokozott esztétizmusának rítusai, hagyománymintázatai, sémái (pl. Hadrianus és Antinous viszonya)<sup>9</sup> és fragmentáltsága, torzószerűsége, a „múlt századi orosz arisztokratikus tudattal” bíró „férfi katonatiszt” alakja,<sup>10</sup> a saját énnel azonosuló „vándorállat” figurája<sup>11</sup>, illetve – a peremre szorult kulturális csoportok érzékenységén és kreativitásán alapuló, a magas és a populáris kultúrát olykor radikálisan ötvöző, eklektikus és harsány – ún. camp esztétika tudatos beemelése a művészi önmegvalósítás gesztusrendszerébe mind-mind stilizált formát ölt, és bekapcsolódik egy önálló világ benépesítésének művészi programjába. A felsorolt góccok az átváltozás, az átmenet irányaitól függetlenül három ellentéppárral leírhatók: női vs. férfi, normális vs. „deviáns”, emberi vs. állati. Ráadásul mindhárom pár ugyanakkor a dramaturgiának a lehetőségeit hordozza magában, ez pedig a fiú férfiként való birtoklása, a fiú „női” részének felmutatása, a fiatal fiúkra irányuló vágy megsegülésére és átesztétizálásra, illetve a nézés (ritkábban pedig az aktus) szépségre, ártatlanságra (a fiúra, a balerinára) irányuló agressziója, „ártatlan” vagy radikális fetisizmusa. Az átváltoztatás mint örömforrás és birtokbavételi kísérlet (az erotikus játékstratégia mint „szexualitás”) érvényesül, a rítus lép az aktus helyébe, nagyon hasonló értelemben ahhoz, ahogy Michel Foucault a sadomazochista szexualitás rítusaiban posztsexuális örömszerzési formát lát meg.<sup>12</sup> A test feladja hagyományos biológiai, genitális pozícióit, és helyette egy konstruált játék örömeiben és kéjében oldódik fel. A test tudásának ösztönössége kerül itt összhangba a test fantáziájának kiszélesítésével.

E mítoszkonglomerátum elsősorban tehát narratív sémaként van jelen, és nem primer látványként. Ez a rácsmítoszok hálózatát erősíti. A pederasztikus mítoszok koncepciója olyan mitológémákat léptet életbe, mint például az *erastés–erómenos*-viszony leképezése a saját képi világon belül, pl. a vándorállat–balett-táncos / androgün Venus pozíciójában. El Kazovszkijra nagy hatással volt Diogenész Laertiosz filozófus-életrajzainak gyűjteménye, melyet a *Dzsán-panoptikum, avagy Arkeszilaosz álma* című színpadi játékában többször is megidézt.<sup>13</sup> Arkeszilaosz Krantór fűszeretője és tanítványa volt, és viszonyukat a Diogenész Laertiosz-szöveg egy pontján egy Euripidész-drámajelenetet „eljátszva” a házasság koreográfiájára utalva dramatizálják:

*Krantór, aki szerelmes volt belé, föltette neki a kérdést Euripidész Andromédájának sorát idézve: „Ó, szűz! Ha megszabadítalak, hálás leszel-e nekem?” Ő pedig azt (a sort), amely ezt tartalmazza: „Idegen, ha akarsz, vezess el mint szolgálot, vagy mint feleséget.”<sup>14</sup>*

A megidézett, megkötozött, egy szörnyeteg (szexuális) áldozatának szánt szépséges, szűz Androméda szerepét felöltő fiúban nem nehéz felismerni az idegen „vándorállat” potenciális gyönyörforrását és áldozatát. Jean Genet tökéletes aprólékossággal jellemzi azt a vágymintázatot, melyet El Kazovszkij itt is érvényre juttat:

A pederasztia magában foglalja saját erotikus rendszerét, sajtószerű érzékenysége, szenvedélyei, szerelme, szertartásai, rítusai, menyegzői, gyásza, dalai vannak: önálló civilizáció, mely ahelyett, hogy összekötne bennünket, elszigetel minket egymástól, és magányosan él bennünk. Végeredményben halott. Ahogy kifejlődik, magába szívja a törés, a vég, a szakadás fogalmaival átítatott gesztusokat és gondolatokat, s csupán látszólagos sírokat épít. (...) Öljük meg hát először a bennünk lakozó kamaszt, majd fojtsuk meg a másikat.<sup>15</sup>

Fontos szerepet játszanak még a kozmológiai, genealógiai mítoszok (*Vénusz születése*-sorozat) és a metapoétikus, az alkotást magát tematizáló mítoszok is – méghozzá ugyancsak főként narratívaként és nem látványként. Utóbbira példa a Pygmalión-mítosz, mely meghatározó jelentőségű rácsmítoszt képvisel: itt azonban radikális mítoszkorrekciónak is szó van. A szobrász Pygmalión vágyának gyümölcszeként életre kelő műalkotás (Galathea) helyett El Kazovszkij a létező szépséget mumifikálja műalkotássá, a múltól let csapdájába esett szépséget szeretné így az öröklétkébe emelni. A *Dzsan-panoptikum* végző soron ezt dramatizálja, de a megkötozött, szoborszerűségbe merevedett testek mindenütt ezt a rácsmítoszt „korrigálják”.

A narratív mítoszfunkció mellett természetesen látványfunkciók is érvényesülnek: az emblémastruktúrákként használt mítoszok esetében a jelenlét válik fontossá. Ezek felismerhetősége azonban csak látszólag kötött (pl. a címadás révén, *A nagy Szirén, Három szirén, Győzedelmes Khiméra, Szfinx két állattal, Janus-fej őrangyallal*), időnként, például a *Fej vagy szirén*-sorozat esetében a bizonytalanság, a „kiolvashatóság” lebegtetése teremt termékeny feszültséget. Feltűnő a megidézett alakok hibrid, átmeneti, szinte posztumán természete: a szfinx vagy a khiméra is konstruált lények, állati-emberi elemek ötvözetei. Ez a tény is hozzájárul ahhoz, hogy felállítsuk azt a tételt, miszerint a mítoszhasználat El Kazovszkijnál elsősorban a camp és a queer teatralitásnak, „létszínháznak” rendelődik alá. E mítoszok afféle próbababák, a belső színház játékterében megelevenedő szereplők. Vagy ahogy Mészöly fogalmazza meg: „Magunkba-idegenített értékek panteonja – platóni ideák kirakata: üveg mögött, dermedt tökélybe zárkózó próbababák. Várják, eltűrik, hogy (így vagy úgy, ahogy lehet) felöltöztessük őket.”<sup>16</sup> Ez a felöltöztetés nem pusztán az alkotás variánsjellegére utal vissza, nem pusztán a mítosz karakterére, hanem az átöltözésre, a szerepek és karakterek elbizonytalanításának lehetőségére is.

A határátlépések (a nemek, a karakterek, az emberi, illetve állati lények közt) felfokozzák a camp (és később a queer)



2. kép. El Kazovszkij: *Árgus elalvás előtt*

stratégiák alkotói és értelmezői érvényét. A camp eleve feltehetően egy homoszexuális izlésvilágot, létesztétikát, melyet viszonyrendszerként kezel és integrál. Ebből kifolyólag Susan Sontag<sup>17</sup> a homoszexuális esztétikát és iróniát a modern művészetelmélet egyik meghatározóan innovatív rendszerének tekintette. A hermafrodita és/vagy androgün jelleg művészi deklarációja is e szemléletmód jellemzője lesz: a nemek elmosása vagy felcserélhetősége szükségszerű mozgatója a kulturális tendenciáknak: „A camp a kétnemű stílus dicsérete.” El Kazovszkij belső színházában tehát a stabilitás sosem vált egyeduralgokodóvá, az eklektikus (pop)kultúra rétegei is beépülnek (lásd pl. a punk, illetve Bowie-kultusz jelenlétét), sőt a S/M (szadomazochista) szubkultúra, a BDSM (a megkötozéses, illetve a kiszolgáltatottságot és a hatalmi pozíciót erotizáló szexuális gyakorlat) felülesztétizált jelenlétéről is beszélhetünk, a dekorativitás humoros ellenpontoszó radikalizmusa (fröccsöntött elemek, kekszdarabok beemelése) is eleven. Hasonló intenzitással a leginkább Derek Jarman filmjeiben találkozunk: gondoljunk csak a latin nyelvű, Szent Sebestyén történetét feldolgozó *Sebastiane* vagy a festészet nyelvén megszólaló *Caravaggio* című munkákra, melyek egyik fő témája a szexuális vonzerő alapjaira való rákérdezés, a test vonzereje és viszonya a stilizáláshoz, maszkos játékhoz, vagyis a szépség örök manierizmusa. Az alárendelt, mazochista férfítést és a kultúra által fönntartott férfiasságparadigma viszonyának dinamikája, melynek legfőbb tanulsága az, hogy Jarman filmjeiben nem egyszerűen a test erotizálásáról van szó, hanem arról az ideáról, mely szerint a szexuális vágy sokkal több, mint amit



3. kép. El Kazovszkij: *Kentaúr és szirén*

a test kínálhat, sőt a szexualitást nem a biológiai és társadalmi nemmel felruházott test határozza meg.<sup>18</sup>

Külön érdekességnek tekinthető El Kazovszkij mítoszhasználatban az a jelenség, melyet jobb híján arzenálmitológiának nevezek. A szelekción alapszik, ám a halmozásra és a szakrális tételrendezésre legalább akkora hangsúly esik: ezek a privát Olymposok (lásd például a *Kis Olympos*-sorozatot), a speciális *lararium*ok (lásd például a *Pandóra szelencéje / ládája* című installációkat vagy az *Emeletes csendélet*, *Aranytemplom* címen ismert képeket), a „sírkamrák”, oltárok, szentélyek (például *Szakrális kredenc*). Ezek a szakrálisan berendezett terek, noha látszatra konvencionális jelek együttese, valójában a legszemélyesebb motívum- és karakterszelekció termékei. Ez az arzenálmitológia köztes pozíciót tölt be a narratív és az emblemaszerű mítoszhasználat közt: a figurák, jelképek, karakterek önmagukat jelentik (amennyiben felismerhetők), funkcióikat a tér szakralitása határozza meg, ugyanakkor – tekintettel arra, hogy különféle történetekből kiszakítva kerülnek egymás mellé –, egy új (személyes, nem kanonikus) elbeszélés lehetőségeinek lesznek kiszolgáltatók. Ezek a terek installációk, ünnepi terek, márpedig Kazovszkij számára – ahogy például Rubin Szilárd is jelzi El Kazovszkij *Figaro házasságához* készített díszleteiről szóló írásában – a színpadi tér ünnepélyessége elsőrendű fontossággal bírt, az ünnep megteremtésének nehézségeivel, az elveszett ünnep fájdalomának megidézésével pedig Pilinszky János hatására kezdett el foglalkozni.<sup>19</sup> Teljesen mindegy, hogy egy szinte doboznyi *lararium*ról vagy színpadi díszletről van-e szó: a dramatizált ego csak akkor hiteles, ha a dráma visszatér a maga szakrális ünnepi gyökereihez.

A rácsmitoszok, illetve az arzenálmitológiai megfontolások mellett a mitikus portrék és jelek intenzív, korlátozott számú jelenléte a legtermékenyebb alkotói eljárás. Ebbe a csoportba tartoznak a Párka-ábrázolások (pl. *Sivatagi homokozó III.*, *Három Párka a sivatagban*, *Vándor Párka*), a Gráciák (pl. *Három Grácia*), a Venusok (pl. *Vénuszlelőhely*, *Kék Vénusz*), a Janus-fejek, és egy-egy ritka jelenség is, mint például a *Drüada szürkületkor* című kép dryasa. Az azonosíthatóság kérdésében itt is nagy jelentősége van a címadásnak, illetve a korrekciós irányulásoknak. Ha a Venus-ábrázolásokat nézzük,

szembetűnő a Venusok androgünitása. El Kazovszkij sosem festett női Venust, az ő Venusai lényegében fiúak, a csodált *erómenos*okat megtestesítő bálványok. Köztudomású,<sup>20</sup> hogy Venus esetében is csak a jelenség magva, a mitológéma esszenciája ragadható meg általánosságban: ki mondhatja meg, hogy a mítosz lokalizálásának ismerete nélkül melyik Venust ábrázolja konkrétan El Kazovszkij? Aphrodité Hetaira (Porné, Kallipygos), Aphrodité Héra (úrnő), Basilis (királynő), Aphrodité Enoplios (fegyveres), Aphrodité Morphó (megformált, alakváltoztató), Melaina (Melainis, fekete), Skotia (sötét), Androphonos (emberölő), Anosia (tisztátalan), Tymborychos (sírásó = Venus Libitina) vagy Epitymbidia (sírokon jelen levő) jelenik meg nála? Mind együtt, vagy egyik sem? Venus nemi ambivalenciái Macrobius leírása alapján idézhetőek meg a legegyszerűbben (*Saturnalia* 3, 8): „Cipruson létezik egy szobor, mely Venust férfiként ábrázolja, szakállal, női ruhában, joggal: itt mindkét nemet egyesíti magában. Aristophanés *Aphroditos*nak nevezi.” Továbbá: „Philochoros is igazolja (...), hogy Venus azonos a Holddal, és női ruhába öltözött férfiak, illetve férfiruhába öltözött nők hordanak neki áldozatot, mivel ő egyaránt nő és férfi is.” Macrobius szakállas Venusa azonban csak a nemváltás miatt jöhet számításba, más vonatkozásban nem köthető El Kazovszkij ábrázolásaihoz. A maskulin Venus a queer művészetben is felbukkanó téma, elég csak pl. Jerome Caja *Venus születése Clevelandben* (1988) című festményére gondolni, melyen az istennő egy „sztoikus peremvárosi transznemű” figura szerepét ölti magára.<sup>21</sup> A legnőiesebbnek tartható Venus-ábrázolásokat alighanem a *Csöpögő Vénusz-sorozat* darabjai közt találjuk. De ez is csalóka: az androgünitás itt is diadalra jut. A *Csöpögő Vénusz III.* (1992) című festményen egy sivatagi homokozóban, azaz egy teljesen irracionális módon, ugyanakkor egy referenciális énhez köthetően kisajátított léttérben fonalat gombolyító arctalan, kaszás fiú-Parkát látunk, aki előtt egy szakadékszerű mélység fölött meghajol a felső testét tekintve hasonlóan androgün, szintén elkülönített térbe (színpadra) állított balett-táncos Venus. A balett szintén szívesen játszik a nemi ambivalenciákkal, ráadásul a férfiaság ki-kezdhetőségének egyik konvencionális terepe: El Kazovszkij hatyúái (gondoljunk El Kazovszkij egyik műalkotás-fétistárgyára, Matthew Bourne híres *Hattyúk tava*-rendezésére, melyben a hatyúkat fiúk táncolták),<sup>22</sup> sivatagi Coppeliái ugyancsak elbizonytalanított neműek. A szemléltető és a szemlélt, a kiéhezett ragadozó és a szépséges áldozat, az *erastés* és *erómenos* pozíciója e képen is megvan, noha a szerepeket ezúttal mások alakítják. A sors a szépség érzékiségének rabja lesz, elpusztítani nem meri, mert ezáltal saját maga fétistárgyát, bálványát vesztené el, megszerezni pedig nem tudja, mert saját sivatagi homokozójának rabja, ahol „értelmetlen” rítusait, kanonizált szerepeit játssza el újra meg újra. Ugyanez a privát terek szűkösségébe és belterjességébe helyezett szemléltetés (a szépség fájdalmas, önmarcangoló szemmel tartása) érvényesül a *Kentaúr és a szirén* című 1983-as képen. Nyilvánvaló, hogy olyan mítoszt nem fogunk találni, ahol kentaurok és szirének találkozának. A találkozás itt mégis létrejön: a szirén egy márdartestre montázsolt fej nélküli balerina, a kentaúr pedig egy botjára támaszkodó androgün keveréklény, aki a vándorállat antropomorfbab, de az animalitást is őrző változataként jelenik meg. A szakadékban a szokásos kanyargós út gyűrűzik a távoli lángoló hegy felé. Ugyanezen kiszolgáltatótság miatt

hierarchikusan paradox szembeállítás jelenik meg a *Szegény Oedipus* című kompozícióban is (1987), ahol az elioti tájban elrekesztett vándorállat egy kaszákkal bekerített sivatagi homokozóban ülő szfinxet szemlél: a kommunikáció kimerül a nézésben, a metakommunikációban, s míg a nyelv kiszorul, az írás a vándorállat színpadának oldalán (mely azonos a kép címével) jelzi a megidézett történeti narratívát, azt a viszonyrendszert, melyhez képest az esemény (illetve annak korrekciója) meghatározhatóvá válik. Itt Oedipus megfejtése a vágy mindent lebíró ereje lesz, maga a megbabonázó paradox szépség válik a lét talányává.

Látható tehát, hogy a konkrét lokális azonosíthatatlanságból fakadó bizonytalansághoz, határátlépő karaktermegnyitáshoz azonnal társul a felcserélhetőség esélye is, mely El Kazovszkij munkáin erőteljesen új színben tünteti fel a hagyományos is nehezen meghatározható figurákat. Ezt a tendenciát *erős* (Venus), a végzet (Párkák) és a szépség (Gráciák) összefonódása és attribútumcseréje jellemzi, gondoljunk csak a kaszás Gráciák vagy a kaszás Venus oly gyakori megjelenésére a festményeken.

A mitoszkorrekcióhoz köthető tendencia a megkettőzés vagy az ikerítés technikája is, mely két ellentétes formában valósul meg: a kópia és az egybemosás segítségével. A *Vénusz-ikrek* (1995) című képen a vándorállat két bálvány androgün, ugyanakkor fallikusan pozicionált szépségének van kiszolgáltatva, miközben a két Venus lényegében a sors Párka-fonalát gombolyítja le a napról. A Venus-teszték közt nincs lényegi különbség, az egyik duplikátuma a másiknak, a kettő közti viszony az eredet tekintetében visszanyomozhatatlan. Az azonosítható esszencia megtöbbszöröződése a vágy ikerítésével lesz párhuzamos, és a vándorállat magányos gyötrelme így fokozódik a végletekig. Ha a *Szkülla és Kharübdiszt* nézzük, a megkettőzés itt is az azonosság megismétlésében van, ám itt az egy rendelődik két névhez. Vagyis: Scylla és Charybdis azonosíthatatlanná válnak, a kettő lesz eggyé. Kétségtelen ugyanakkor az is, hogy ha a cím nem irányozná elő a kettős mitológiai embléma karakterét, az ókori képi vagy verbális ábrázolások nyomán aligha azonosítanánk a két figurát a két tengeri szörnyeteggel. A szépséges fiútorzók (a két mitológiai figura valójában nőnemű lény) kapuszerű beállítása a táj architektúrájából kiolvasható mítosz jelenségét kombinálja a felcserélhetőségen alapuló mitológiai játékkal. Scylla és Charybdis nyilvánvalóan metaforikus értelemben alkotja a kép tárgyát: az általuk jelzett kapu mögött kanyargó, a messzeségbe vesző út a vágy kilátástalanságának és veszélyeztetettségének jelképe lesz. A felsőtestek pozíciója ráadásul mintha a vándorállat szokásos, feszülten figyelő pózát is megidézne. A vándorállat számos esetben jelenik meg kapuőri pozícióban (pl. *Sivatagi homokozó X.*), de olyan festmény is akad, melyen az egy testté konstruált vándorállatot kapuszerűen veszi körbe két egymásba kapaszkodó androgün karakter (*Vándorállat Ceylon-szigetén V.*, 1998). Mint annyiszor, itt is a vágy sorsszerűségének mitológiája bontakozik ki, mely paradox módon épp a mindenkori szépségtapasztalat révén ágyazódik be egzisztenciálisan a létszorongatottságba.

A *Vándor Párka* című olajfestmény viszont redukál: a három Párka helyett mindössze egyet jelenít meg, ugyanakkor az ismét tudatosan androgün figura hármas kaszaélt lenget, miközben a szimmetrikus tájban két dombon lévő szentélybe vezet a vágy két kanyargós útja: a halhatatlan szépséggel való

szembesülés csak a halandó fájdalomában érthető meg. A sérülékenység testi dimenzióját paradox módon a fiatal és energikus Párka-test testesíti meg, a rettenet pedig az e szépség hatalmában lévő szimbolikus tárgy, a hármas kasza túldimenzionált jelenlétéből fakad. Természetesen a táj sérülékenységéről is beszélnünk kell, mely két női mellre emlékeztetve idézi meg a termékeny Gaiát. A *Három grácia* című képen három kaszást látunk egy különleges, gombolyagnyi fonálra emlékeztető gömbben, miközben előttük levágott fej hever. A szépség és a fájdalom elválaszthatatlansága itt mindennél evidensebb mitológiai attribútumcserék révén is kifejezésre jut.

Az út és a fonál El Kazovszkij festészetében analóg képzeteket kelt: a *Nyaraló III. (Pihenő Párka)* című festményen ez mindennél világosabban mutatkozik meg: a színpadi emelvényen álló androgün alak, egy szépséges *erómenos* kapja a sorsistennő szerepét (aki ismét egyedül jelenik meg), karjait leengedi, a fonál pedig a belső színpadra, majd a földre kerül, végül pedig távolba vesző úttá alakul át. Ennek az 1993-as képnek a különlegessége, hogy a vándorállat-áldozat ellentét feszültsége oldódik: a rendszerint éber vagy támadó vándorállat (az *erastés*) ugyan itt is figyelni áldozatát, de immár pihenő pozícióból. A feszültség ugyan ernyed, de nem szűnik meg. A kép két oldalán félrehúzott függönyök láthatók: ez a színpadszerűség ellentétben látszik állni a klasszikusan ismétlődő El-Kazovszkij-rítusok elvárt gesztusaival. Ugyanakkor épp ebben a gesztusban érződik El Kazovszkij képsorozatainak képregény-jellege: a megidézett mítoszok transzformációi egy hipernarratíva meglétét sugallják, mely ráakódik a teljes értelmezésre.

A camp destruáló és újrakonstruáló gesztusrendszerétől elválaszthatatlan a humor. El Kazovszkij a mitológiára is kiterjedő humora a szakirodalomban alig kapott figyelmet. A *Kis disznó és a nagy óra* című alkotás egy tájarchitektúrába ágyazott különleges montázsomb. A vándorállatok (két ülő és egy szemből lefelé lógó) ezúttal egy malaccal vannak elfoglalva, mely vélhetőleg Odysseus történetét meséli nekik, hiszen egy képregényszerűen megrajzolt buborékban egy híres antik mozaik részlete szerepel (az észak-tunéziai Dougga kapitóliumán 166 és 169 közt emelt, Iuppiternek, Iunónak és Minervának szentelt templomból), mely Odysseus és a szirének történetét ábrázolja. A hullámokat a festő tovább rajzolja, a mozaikkép fölé egy ellenirányban haladó kis hajócskát kerekít. A disznók és a kondás szerepe az *Odysseiában* közismert, nemcsak Kirké, de a főhős vonatkozásában is. Az árbochoz kötözött Odysseus epikumának hajója így úszik be El Kazovszkij magánmitológiájának színpadára, a hatalmas, kasza formájú pengés mutatókkal ellátott, óraszerűen kiképezett nap alá. A mutatókat fröccsöntött lovacska csatlakoztatja a koronghoz, mintegy utalva a napszekér antik lovas fogatára. A csábító szépség iránt rajongó, megfélemezett halandó test mítosza így kerül hatványozottan ironikus pozícióba.

Végezetül egy felvetés: El Kazovszkij képeinek és költészetének elemzéséhez hasznosíthatónak tűnik a szexualitáselméletek egyik újabb variánsa, az ún. szkriptelmélet.<sup>23</sup> A szkript, azaz a belénk írt és folyamatosan íródó „szövegvány” vagy „forgatókönyv” lényegében a szexuális viselkedésünket és a hozzá kötődő szociális normákhoz való viszonyainkat, a lét tétrumában való szerepalakításainkat határozza meg. A szkriptelés pedig viselkedésforma („scripted behavior”), mely mind

egyéni, mind interperszonális helyzetekben érvényesül, és az emberi szexualitás „drámájának” lefolyását biztosítja a készség, a motiváció és a teljesítmény szintjein. A szkript tehát a szociokulturális konstrukció terében érvényesülő, személyre szabott program, egy-egy rítus menete, melyet ki-ki a maga szociokulturális betagozódásának megfelelően érvényesít. A szkriptezés ráadásul legtöbbször nincs alárendelve az akaratnak: a test vele született és potenciális tudását jelöli, az egyén a szkriptek alapján érzékeli a forgatókönyv utasításait,

alkotja meg a maga épp aktuális drámáját. Ez a beleíródás nem korlátozódik a szexuális viselkedésre, hanem a nemi normativitás felfogásait is befolyásolja, vagyis a maszkulinitásnak és a femininitásnak, illetve ezek átjárhatóságának megnyilvánulásait.

El Kazovszkij művészi perszónája olyan szkriptet konstruál, mely egy homoszexuális férfi létesztétikáját valósítja meg, mégpedig döntően a görög hagyomány stilizált gesztusrendszerének segítségével.

## Jegyzetek

- 1 Sárosdy 2002.
- 2 Mészöly 2000, 75.
- 3 Mészöly 2000, 88.
- 4 Forgács 1996, 6.
- 5 Földényi 2003, 26.
- 6 Rényi 2003, 7.
- 7 Forgács 1996, 22.
- 8 Cserjés–Uhl 2012, 236–237.
- 9 Cserjés–Uhl 2012, 249. (Antinous neve hibásan „Antinomosz”-ként szerepel.)
- 10 Cserjés–Uhl 2012, 253.
- 11 Uhl 2008, 8.
- 12 Davis 2010, 243–269.
- 13 Rényi 2008, 342–369.
- 14 Diogenes Laertios 2005, 192.
- 15 Genet 2011, 48.
- 16 Mészöly 2000, 78.
- 17 Sontag 1966, 277–293 (magyarul: Sontag 1972, 277–299); Adkins Richardson 1966, 549–558; Cleto 2002, 1–44.
- 18 Richardson 2009, 203.
- 19 Rubin 2008, 84.
- 20 Kerényi 1977, 49. Képzőművészeti szempontból vö. pl. Neumer-Pfau 1982. Lásd még Csehy 2014, 671–684.
- 21 Lord–Meyer 2013, 162.
- 22 Macaulay 1999, 191–281.
- 23 Haerberle 2006, 81–83.

## Bibliográfia

- Adkins Richardson, J. 1966. „Dada, Camp and the Mode Called Pop”: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24, 549–558.
- Cleto, F. (szerk.) 2002. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Ann Arbor.
- Csehy Z. 2014. *Szodoma és környéke*. Pozsony.
- Cserjés K. – Uhl G. (szerk.) 2012. *Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal*. Budapest.
- Davis, W. 2010. *Queer Beauty*. New York.
- Diogenés Laertios 2005. *A filozófiában jeleskedők élete és nézetei tíz könyvben I*. Budapest.
- Forgács É. 1996. *El Kazovszkij*. Budapest.
- Földényi F. L. 2003. „Az ünnep esztétikum”: Földényi F. L. (szerk.) *El Kazovszkij*. Budapest, 5–16 (a katalógus oldalai számozatlanok).
- Genet, J. 2011. *Töredékek... és más írások*. Budapest.
- Haerberle, E. J. 2006. *Szexualitás*. Budapest.
- Kerényi K. 1977. *Görög mitológia*. Ford. Kerényi G. Budapest.
- Lord, C. – Meyer, R. 2013. *Art and Queer Culture*. London.
- Macaulay, A. (szerk.) 1999. *Matthew Bourne and his Adventures in Motion Pictures*. London.
- Mészöly M. 2000. *Érintések*. Pécs.
- Neumer-Pfau, W. 1982. *Studien zur Ikonographie und Gesellschaftlichen Funktion Hellenistischer Aphrodite-Statuen*. Bonn.
- Rényi A. 2003. „A távolság megfestése”: Földényi F. L. (szerk.) *El Kazovszkij*. Budapest, 5–7 (a katalógus oldalai számozatlanok).
- Rényi A. 2008. *Az értelmezés tébolya. Hermeneutikai tanulmányok*. Budapest.
- Richardson, N. 2009. *The Queer Cinema of Derek Jarman. Critical and Cultural Readings*. London – New York.
- Rubin Sz. 2008. „El Kazovszkij díszletei a Figaro házasságához”: Uhl G. (szerk.): *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*. Budapest, 84–85.
- Sárosdy J. 2002. *Egy mitomágus vándorlása(i)*: [http://www.balkon.hu/balkon02\\_12/07sarosdy.html](http://www.balkon.hu/balkon02_12/07sarosdy.html).
- Sontag, S. 1966. *Against Interpretation and Other Essays*. New York.
- Sontag, S. 1972. *A pusztulás képei*. Budapest.
- Uhl G. 2008. „Kulcsszavak”: Uhl G. (szerk.): *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*. Budapest, 7–8.