

ezt a fordítást elvállalta, és a feladat lehetetlenségéhez képest derekasan helytállt. Azt ugyan talán senki sem képes megítélni, hogy a compadrón csakugyan „rátarti”-t jelent-e, ám az a megoldás mindenképp dicséretes, hogy ezeket a lefordíthatatlan kifejezéseket mindig megadja spanyolul is zárójelben. A fordítás további erénye, hogy szöveg a Borges-novellák és -esszék megszokott hangján szólal meg, szinte magunk előtt látjuk az öreg mestert, ahogy a tangóról, vagyis a tangó apropóján mindenféle könyvekről mesél. Egyetlen hibaként a versfordítások kérdését említeném: a versek egyik része már adva volt magyarul, Kürthy Ádám csak néhány tangószöveget fordított a meglévőkhöz. Ezek azonban rendszerint azonnal „kilátszanak”: talán szerencsésebb lett volna felvállalni a feladat nehézségét, és prózában megadni ezeket a szövegeket, vagy költők segítségét kérni [a többi versfordítás Tótfalusi István és Imreh András munkája, míg a *Martín Fierró*ból származó verssorok Szabó László és Vér Andor változatából származnak]. Egészében azonban ez alig von le a kis kötet értékéből, amely mindenképpen irodalmi csemege: olyasmit tudunk meg belőle a tangóról, amiről eddig azt sem sejtettük, hogy ez a tangó; ugyanakkor pedig megpillanthatjuk Borges számomra legszimpatikusabb arcát. Ebben a könyvben az argentin mester nem az a hatalmas író-totem, aki flegma arccal néz le a halandókra a *Jól fésült mennydörgés* címlapjáról, hanem a szerteágazó műveltségű, csodás beszélgetőtárs, akiről a Buenos Aires-i anekdoták szólnak, akinek mindenről eszébe jut egy jó történet, és akinek a társaságát akkor is élvezzük, ha különösebben semmi fontosat nem akar mondani – és persze így is elviselhetetlenül szellemesebb és szórakoztatóbb bárkinél. Alighanem ez a fajta, nagyon közeli személyesség a *Tangó* egyik legnagyobb erénye. *[Jelenkor]*

KUTASY MERCÉDESZ

Köztes terek nyomában

KUTASY MERCÉDESZ: *PÁRDUK MÁRVÁNYLAPON. BARANGOLÁSOK A LATIN-AMERIKAI IRODALOM ÉS MŰVÉSZET HATÁRTERÜLETEIN*

„Kereteinkből kiláthatunk-e? / Függségeinkből kilábalunk-e? / Hálók, csomók és elágazások, / magunk vagyunk, mert mi vagyunk mások”, írja Szabó T. Anna *Új versek* című kötetében [Magvető, 2018]; már a *Keretek* első strófájában is a címadó szó jelentésrétegeit járja körül, egyszerre beszél az ember korlátoltságáról és korlátotottságáról, az én és a másik feloldhatatlan problematikájáról. Szabó T. egy évvel korábban írta a verset, Incze Mózes és Varga Melinda 2017-ben rendezett kiállításra, a *Szinopszis* megnyitójára, ezáltal a keret fogalma akár el is távolodhat az éntől, akárcsak a festővászonról, hogy mindinkább a művészetek közti átjárásra, átjárókra vonatkozzon. A 2020-ban Erdődy Edit-díjban részesült Kutasy Mercédesz is valami egészen hasonlóra vállalkozik esszékötetében, ám a másik oldalról, az irodalom- és műkritika felől közelít a kerethez, amelyet – miután a ravatalok, börtönök, kalitkák, tértépek és múzeumok közé sorol – egyúttal szélesebb skálán helyez el: „köztes

terek” között, mint „az átmenet helye”, ahol „a befogadói figyelem kiélesedik, vagy ahol a néző, olvasó kényelmetlenül fészkelődni kezd a székében” [12.].

A *Párduc márványlapon* a szerző 2016–2018 között, Kállai Ernő művészettörténetési és műkritikusi ösztöndíjasként írt szövegeiből építkezik, kiindulópontja Jorge Glusberg felvetése, miszerint a hagyományos művészeti központokhoz képest perifériaként tételezhető országok hasonló művészeti megnyilvánulásokat produkálnak. És bár az elemzések magját valóban a magyarországi és latin-amerikai párhuzamok feltárása alkotja, Kutasy mégsem korlátozza erre mondanivalóját: ahogy a bevezetőben ígéri, számos kikerülhetetlen referenciát is felsorol, amelyek csakugyan az olvasó hasznára válnak, elősegítik a megannyi név és mű közti eligazodást. A kötet nagy erénye, hogy szerzője nem tételek alapján gondolkodik, nem sorjázza a fogalmakat és definíciókat, nem foglal össze különböző irodalom- és művészetelméleteket; nem normatív előírások szerint halad – nem is haladhatna, hiszen kiindulópontja mindig a befogadói szubjektum. Az elemzések során hol a képzőművészet, hol az irodalom dominál, mégis mindvégig egymásra reflektálnak; bár térben és időben ugrálunk, a merész képzettársításoknak köszönhetően képes elemi kapcsolatot találni a látszólag összefüggéstelen dolgok között is.

Hogyan kell mindezt elképzelni? Tökéletes példa a bevezető fejezet [*Közelítések*]: a köztes tér fogalmát a Talmudból eredezteti, amelyet aztán Pilinszky János a valóság definiálhatatlanságának, testetlenségének gondolatával rokonít, majd Zeuxis és Parrhasiosz versengéséről eszébe jut Ortega y Gasset keret-értelmezése [a minden műalkotás elé odailleszthető „univerzális keret” a művészet metajelenségére hívja fel a figyelmet, 22.], erről pedig egyenes út vezet Tóth Endre meg nem festett képéig, Borges meg nem írt regényéig, a *Tristram Shandy* monokrómjáig, Malevics fehér négyzetéig [„a tiszta érzékenységet igyekszik megragadni, amikor megfosztja a képet előbb a mimézistől, a figuralitástól, aztán végül a színektől is”, 26.], Rodcsenko fekete sorozatáig. Persze itt még közel sincs vége az asszociációs hálónak, hiszen az említett görög mondában felvetett kérdések nyomán, az ablak és a tükörtermek, tükörlabirintusok irodalmi, illetve képzőművészeti ábrázolása alapján visszakanyarodunk a befogadóhoz: „A kérdés – a mindinkább zavarba ejtő kérdés – csak az, hogy ha két önálló valóság néz farkasszemet egymással, akkor vajon melyik a tükör igazi oldala? Hihetünk-e még önnön valóságunkban és autonómiánkban, vagy ahogy Borges papja a *Körkörös romok* végén rádöbben, talán bennünket is csak álmodik valaki? Mi történik, ha egyszer kiveszi valaki a szánkából a szent iratot, és porrá esünk szét, mint a prágai Gólem?” [38.].

Az előszóban ígért, tetszés szerint folytatható „gondolatkísérletek” [12.] valójában Kutasy Mercédesz szubjektív befogadói alakja köré szerveződnek, így a kötet szerkezeti felépítése tökéletesen megfeleltethető a benne taglalt témáknak: ő maga is átlépi a kereteket, hiszen egyszerre ír műkritikát, recenziót, ismertetőt, tanulmányt és esszét. Borges említésével pedig nemcsak hogy beemeli a befogadó ontológiai elbizonytalanításának problémáját, de arra is keresi a választ, hogy ez visszahat-e a mű státuszára – és ha igen, hogyan teszi? Módosítja-e magát a művet a befogadói nézőpont lehetőségessége vagy éppen lehetetlensége? Fel kell-e, fel lehet-e oldani a recepció ellentmondásosságát, amit a kötetben felsorolt művek egytől egyig tematizálnak? Hiszen ahogy Kutasy is említi, ezek a köztes képek és terek önnön

biztonságunkat is veszélyeztetik, megszabják – vagy éppen elbizonytalanítják – az identitás határát, „egzisztenciális kelepécét állítanak” [54.]: ellehetetlenítik az objektivitást, áthágják a hierarchiát szerző–mű–olvasó viszonyában. Olyan képzőművészeti alkotások elemzését tűzi ki célul, amelyeket nem jól látható, hanem szándékoltan elrejtett keret határol, hiszen „akkor a képen ábrázolt valóság átcsúszik a befogadó valóságába, aki azt igazinak érzékeli, s ez a lebegés a valóság és az illúzió határán az elvárt esztétikai viszonyulás kudarcát vagy legalábbis zavarát eredményezi” [17.].

De lássuk, hogyan is épül fel a *Párduc márványlapon*. A terjedelmes bevezető után a szerző a helyettesítő képekről értekezik, természetesen itt is a szemlélő áll a középpontban: „Minél jobban hasonlít egy helyettesítő portré, annál kínosabbá válik a befogadói pozíció” [50.]. Meglepő, de Duane Hanson, Ron Mueck és Shen Shaomin hiperrealista szobraitól Julio Cortázar és Carlos Fuentes novelláin keresztül egyenes út vezet a latin-amerikai barokkig, pontosabban a mexikói koronás apáca-portrékig. Kutasy Mercedesz fejtegetései csak látszólag haladnak lóugrás szerint; ezek között a térben és időben igen távoli műalkotások között [és akkor arról még nem is beszéltünk, hogy a képzőművészetet az irodalommal veti össze] mégis fellelhető egy lényegi kapcsolat, hiszen a hiperrealizmust mindig a láthatatlanság, a hiány ellentételezéseként, lenyomataként értelmezi. Így tesz a következő fejezetben is, amelyben Duchamp *Nagy üvegét* veti össze a mexikói Octavio Paz *Angyalfej* című elbeszélésével. Itt is arra jut, hogy a hiány – ami itt ellentmondásos módon éppen a be nem fejezettség, a lezáratlanság által lép színre – az értelmezés, az olvasatok folyamatos elbizonytalanítására irányul: Duchamp művében „önmagamat is benne látom, nem tudom objektíven olvasni” [56.], Paz novellájában pedig „a verbális esz-köztár nem elegendő a túlbujánzó vizualitás leírására” [56.].

Kutasy szinte észrevétlenül vezeti az olvasót a következő nagy témához, a műalkotás transzparenciájához, amelyet a spanyol filozófus, José Ortega y Gasset reflexiójának segítségével az önreferencialitással rokonít: az ablak, az üveg ugyanis „az a transzparens műalkotás, amelyen keresztül a művészetről való beszéd végbe-megy, s amelynek felületén szerencsés esetben nem egy, a valósághoz többé vagy kevésbé hasonlító tárgy lenyomatát, hanem az alkotó tevékenység közvetlen nyomát érhetjük tetten” [55.]. A következő fejezetben [*A transzparencia fokozatai. Fehér négyzetek*] az önnön jelentésüket kereső műveket sorol, és felteszi a kérdést, hogy vajon megvalósítható-e az irodalomban a malevicsei fehér négyzet, azaz lehetséges-e az irodalom eszközeivel – tehát szavakkal – referenciamentes művészetet alkotni? Számomra ez a kötet legérdekesítőbb része, hiszen itt olyan lényegi problémára tapint, amellyel – ahogy Kutasy is mondja – az avantgárd óta kísérletezik az irodalom és a képzőművészet; ráadásul egy olyan nagyszerű szerzőt hoz példaként, mint a chilei Roberto Bolaño, akit van szerencsénk magyarul is olvasni, többek között éppen Kutasy Mercedesz fordításában. A *Távolí csillag* című kisregényt veszi górcső alá, amelyről megállapítja, hogy „a szavak szabadságának kelepécje a jelentés, mégpedig a kizárólagos jelentés” [75.], éppen ezért Bolaño ezt igyekszik aláásní műveiben. De nem úgy, mint ahogy az a korábban már említett *Tristram Shandy úr élete és gondolataiban* szerepel [a fekete lap használata által]; ehelyett éppen a narráció eszközeit felhasználva, azokat eltúlozva, a bővítéssel, tágítással próbálja elbizonytalanítani „a határozott jelentésbe vetett olvasói bizalmat” [76.].

Már a *Távoli csillag* elemzése során is felmerül az identitás megsokszorozódásának kérdése, ami Bolañónál az elbeszélői hang kizökkentését, ezáltal pedig a mű keletkezésének kétségbe vonását eredményezi. A *felnagyított hiány* ezt a diskurzust hivatott folytatni, ám a szerző ezúttal a művész testét helyezi fókuszba, ami az említett példákban (a szintén chilei Raúl Zurita megégeti az arcát, hogy így tiltakozzon egy kihallgatás után, valamint a kubai Virgilio Piñera, aki mezítelen fényképét szeretné látni az egyik könyve borítóján) „egyszerre teremti meg és inspirálja a költői gesztust, miközben a költészet anyagává, hordozójává is válik” [110.]. A következő fejezet is a testi jelenlét köré szerveződik, de itt nem a szerző jelenlétére/hiányára, hanem magára a műalkotás „testiségére” vonatkozik: „[v]annak aztán olyan testetlen műalkotások is, amelyek nem valamiből tartanak a semmi felé, vagyis nem a megsemmisülésük a mű [példaként is Banksy önmegsemmisítő képét és Guillermo Cabrera Infante egyik könyvének elégetésre szánt oldalát említi], hanem épp ellenkezőleg: megteremtődnek ugyan, de nincs testük, elképzelhetem őket, ám látni sosem fogom” [129.]. Az ilyen művek a szó szoros értelmében fiktívek, hiszen érzékszerveink cseppet sem segítenek észlelésükben; Kutasy valójában itt a recepció végletekig vitt elbizonytalanításáról beszél, olyan műalkotásokról, amelyek valamiféleképpen bennünk élnek: „A múzeum odabenn van, anyaga nem adható, nem vehető; megszámlálhatatlan lehetőségével, valamint az azokról való lemondás lehetőségével kimeríthetetlen szórakozást nyújt. Meglehet, börtön. Végtelen, mint Piranesi börtönei vagy mint a bábeli könyvtár, de bizonyosan testre szabott börtön” [132.].

És ha már a börtönöknél tartunk, el is érkeztünk a kötet címadó fejezetéhez, amely Attalai Gábor egy ötletét tárgyalja: az egyik Buenos Aires-i galériában állította volna ki *My biggest contrast work* című művét, egy leláncolt fekete párdurcot, fehér márványlapon, ami azonban sohasem valósult meg. A megkötözött párdurcra a börtönre asszociál, erről pedig természetesen az argentin íróóriásra, Borgesre, illetve azokra az illusztrációkra, amelyeket Horacio Zabala készített az „Isten betűjéhez”. A köztes terek következő állomását tehát azok a megsokszorozódó, kaleidoszkopikus „börtönök” alkotják, amelyek csapdába csalják az olvasót. A *transparens börtön* című fejezetben Kutasy egyenesen hipperrealista szobrokhoz hasonlítja Borges novelláit: „Az óvatlan olvasó a borgesi univerzumban pontosan azokon a kétségeken megy keresztül, amelyeken az a kiállításlátogató, aki Ron Mueck vagy Duane Hanson szobrai közé téved: már a mű természete is zavart okoz, első ránézésre sokszor nem is tudjuk eldönteni, hogy a szöveg a valóságból követel helyet magának, annak hiteles lenyomata kíván lenni, vagy a valóságra ugyan nagyon hasonlító, de attól különböző természetű fikció” [153.]. A szerző értelmezésében a *transparens börtönben* egyszerre vagyok bent és kint: be vagyok zárva, mégis szabadon mozoghatok, akár egy kalitkában. Rögtön hoz is erre példákat: Gabriel García Márquez *Baltazár csudálatos délutánja* című novelláját, valamint Haraszty István kinetikus szobrait, de ismét megemlíti Horacio Zabalát, aki egy zsúfolt városi környezetben helyez el két óriási piros zárójelet: „a két piros ív egyszerre kiemeli a zárójelbe lépőt, ugyanakkor nyelvtani jelentése folytán éppen ellenkezőleg, mellékes betoldássá fokozza le. Kettősségével, paradox természetével éppolyan zavarba ejtő, mint bármelyik nyitott ajtajú kalitka” [170.].

A keret alkotta kettőségről folytatott diskurzus során nem mehetünk el szó nélkül Dél-Amerika első térképei mellett. Kutasy Mercédesz ismét érzékletesen szemlélteti

a kapcsolatot a kép és a szó alkotta valóság között: az „objektivitás illúzióját” ugyanis térképekkel, megnevezésekkel, adatokkal, felsorolással, listákkal teremthetjük meg, ám mindez csak kópia, hamisítás. A szerző itt arra utal, hogy ha ebből a perspektívából olvassuk Borges *Az Alef* című novelláját, az Hernán Cortés V. Károly császárhoz írt leveleihez lesz hasonlatos: mindketten a megfoghatatlannól írnak. Borges elbeszélője is „arról kívánja meggyőzni az olvasóját, hogy ő az egyetlen hiteles forrás, az ő aprólékos leírása az olvasó egyetlen lehetősége, hogy megismerje ezt az amúgy hihetetlen [Borges] és csodálatos [Cortés] valóságot, s ehhez a verbális múzeum megannyi eszközt hadba állítja” [194.]. Kutasy elemzése alapján tehát egyértelművé válik, hogy a XX. századi spanyol-amerikai irodalom legfontosabb képviselői [legfőként Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges és Roberto Bolaño] hogyan használják fel és forgatják ki a felfedezések korától kezdve jól ismert elbeszélői technikákat.

Ezután a *Párduc márványlapon* szerzője azt kutatja, hogy mi történik, ha a kézzel fogható valóságot áttoljuk a művészet területére: az Estrella del Oriente művészcsoport *Ballena – va llena* [Teli a Bálna] című, Budapesten is kiállított projektjét – amelyben a *ready-made* módszerét felhasználva műalkotásnak titulálják a migránsokat, hogy így erősítsék jogaikat – a Macedonio Fernández [Borges mestere] és Alberto Hidalgo lapjával, a *Revista Orallal* veti össze, amelyet végül sohasem adtak ki. Ezeket a megvalósult, ám szigorúan fikción alapuló, illetve a meg nem valósult, valamiféleképpen mégis létező művészeti projekteket aztán a világhírű Marina Abramovič filmjével egészíti ki, immár a kötet utolsó fejezetében. A szerb származású konceptuális művész jelenléte sem véletlen: a *The Space In Between* nemcsak címében utal Kutasy bevezetőjére – és így tökéletes keretet alkot a *Közelítésekkel* –, hanem lényegében azt a távolító technikát szemlélteti, amellyel ellentmondásos módon közelebb kerülnek hozzánk a dolgok, és így mi is közelebb kerülünk önmagunkhoz, ahogy az a befogadás során is történik.

Kutasy Mercédesz izgalmas és merész elemzéseit olvasva kétségkívül megbizonyosodhatunk arról, hogy a köztes terekhez kapcsolódó fogalmak [keret, portré, üveg, börtön, kalitka, térkép] nem pusztán tematikus kapcsolatok a különböző műfajokba és művészeti területekhez tartozó műalkotásokban. Az alkotói folyamat szándékos elbizonytalanítására, és ami talán még lényegesebb, a recepció krízisére is felhívják a figyelmet: azt hisszük, hogy a befogadás során szabadok vagyunk, de aztán ráeszmélünk, hogy – akár egy transzparens börtönben – mégis korlátok [talán saját korlátaink?] közé szorítva olvasunk, nézünk, értelmezünk. [*Jelenkor*]

BÁDER PETRA