

A vas megállótáblák, sarkukon négy kis körrel, rajtuk a járat útvonal, az örökkévalóságnak szóló, vasból öntött betűk – megbízhatóak, tovább el fognak tartani, mint maguk az útvonalak.” CSERÉPTÖRÉS, 334.

23. „Alföld: fehér tusfelirat a fotókartonon, csupa kisbetűvel.” CSERÉPTÖRÉS, 56.

24. Egyéb értelmezési szálak mellett Cortázar NAGYÍTÁS című novellája, valamint más módon, a novellából adaptált Antonioni-film is hasonló gondolatokat, kérdéseket vet fel.

25. Hogy valószínűleg az lehet, nem innen, a BÚCSÚ-ból, hanem a CSERÉPTÖRÉS egy képleírásából tudjuk.

26. Éppen ebből nyerik jelentőségüket azok a művek, melyek a saját, családi albumokon kívül mások – idegenek – családi albumaira, illetve a családi album konceptjére épülnek, lásd pl. Christian Boltanski, Eperjesi Ágnes, Lorie Novak, Glenn Ligon, Tacita Dean, Fiona Tan, Gerhard Richter és mások munkáiban. A témára vonatkozóan lásd pl.: EXPONÁLT EMLÉK: CSALÁDI KÉPEK A MAGÁN- ÉS KÖZÖSSÉGI EMLÉKEZETBEN. Szerk. Bán Zsófia és Turai Hedvig. AICA–Argumentum, 2008. Angol nyelvű kiadásban: EXPOSED MEMORIES: FAMILY PICTURES IN PRIVATE AND COLLECTIVE MEMORY. AICA–CEU Press, 2010.

Sággy Miklós

A FOTÓK ÉS A FESTMÉNYEK SZEREPE OTTLIK GÉZA MŰVEIBEN*

A BUDA festője és az ingyen mozi

Ottlik életművét vizsgálva feltűnő és szembeötlő jelenség, hogy írásainak főszereplői majdhogynem mind művészek. Noha e művészkarakterek közt találunk író (Medve Gábor, Szebek Miklós), zenészt (Jacobi Péter) és festőt, mégis úgy gondolom, az utóbbi tevékenységforma, vagyis a festészet és ezzel összefüggésben a képzőművész létforma kiemelt helyet foglal el az életműben, amit mi sem bizonyít jobban, mint hogy három publikálásra szánt regényének (HAJNALI HÁZTETŐK, ISKOLA A HATÁRON, BUDA) főszereplői mind festők, vagy éppen festőnek készülnek. Ugyanígy festő a főszereplője a SZERELEM és a LA CONCEPCIÓN című novelláknak is. Figyelemre méltó jelenség még ezekben a művekben, hogy amennyiben megjelenik az éppen készülő vagy már elkészült festmény a szövegvilágban, akkor arról mindig kiderül, hogy valami baj van vele: a BUDÁ-ban sosem készül el az „Ablak” című (fő)mű; a LA CONCEPCIÓN-ban Ivánnak nem sikerül Lea képét időtlen és örökkévaló módon megfesteni; a „Hajnali háztetők”-nek elnevezett kép sem pontos és elégséges reprezentálója a művészi szándékoknak, hiszen magyarázatra és regényes kiegészítésre szorul; tulajdonképpen az elhibázott és elégtelen festmény kiegészítésének és pontosításának céljából íródik a HAJNALI HÁZTETŐK című szöveg – amiképpen ezt megtudjuk a szóban forgó mű narrátorától.

A „főszereplő” festményekhez képest kétségtelenül kevésbé feltűnően és szembeötlően, ám az Ottlik-művekben vissza-visszatérő módon mégiscsak megjelenik egy másik képi médium is, nevezetesen a fotóalapú kép, a fotográfia, valamint annak mozgásba hozott

* A tanulmány részben a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, részben pedig a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

változata, a film. A HAJNALI HÁZTETŐK-ben például igencsak határozottan elkülöníti egymástól a fotográfiát és a festett képet a narrátor. Mindenekelőtt a fotográfiát sokkal közelebbinek tartja a valósághoz, mint a festményt. Erre utal a szövegben, amikor Bébé Lilitől fotókat kér, hogy elkészítse Halász Péter festői portréját.¹ A fotó, mint a festmény modellje, a készülő alkotás hitelességének, világszerűségének a zálogaként, azaz mintegy annak valóság-horgonyaként funkcionál. Később pedig a nyers valóság és a tények megragadásának a festménynél hitelesebb eszközeként utal a fotográfiára, a fotóalapú képre az elbeszélő, melynek segítségével egyúttal az elmondani kívánt történet szándékait is jellemzi az alábbi módon: „[E]z semmi esetre sem regény vagy kitalált történet; se nem műalkotás: csupán a nyers valóság. Afféle dokumentumgyűjtemény egy képhez. Ha a Giocondáról vagy teszem azt, Tizian Kesztyűs férjéről ránk maradhatott volna egy skatulyára való amatőr fénykép vagy a hangjuk magnetofonszalagon vagy egyenesen néhány tekericsnyi színes hangosfilm-felvétel, a mesterek vászna mellett bizonyára volna némi érdekessége annak is, hogy levetíthetünk egy-két ilyen töredékes, a modellek valóságos életéből vaktában megőrzött Technicolor 3 D hangosfilm-kockát.”²

A fotóalapú képkészítési eljárás fontosságát külön kiemeli és hangsúlyozza tehát a HAJNALI HÁZTETŐK című szövegben, hogy a történetírás folyamatát a narrátor kifejezetten az ilyen elven működő képkészítő eljárásokhoz hasonlítja.³

A BUDÁ-ban – akár azt is mondhatnánk: mintegy feleletként az életművet nyitó kisregényre – ismét fontossá válik a fotóalapú kép, a film, elsősorban az „ingyen mozi” formájában. Jóllehet ez esetben már nem konkrét, kézbe fogható (vagy a nézőtér sötétjéből ténylegesen megfigyelhető) képekről van szó (mint a fenti idézetek közül az első esetben), hanem egy metaforáról, egy alakzatról; ám abban nem különbözik az „ingyen mozi” a HAJNALI HÁZTETŐK-ben szereplő fotóktól, hogy itt is a *valóság-megragadás* egyik lehetséges formáját jelöli a festmény reprezentációs technikája mellett. Mondhatni, akár a HAJNALI HÁZTETŐK-ben, a BUDÁ-ban is a fotóalapú kép lesz a festmény legközelebbi versenytársa. Mégpedig többek közt abból a szempontból, hogy melyik művészi médium képes eredendőbben a valóság vagy még inkább: az emlékek pontosabb, hitelesebb megragadására. És ennek tétje nem csekély Ottlik műveiben, hiszen azok egyik alapproblémája – talán nem túlzó általánosságban fogalmazva –, hogy megvan-e még a múlt, és ha igen, megidézhető-e újra. Vagy Ottlikkal szóval: megvan-e minden? Vagy inkább: semmi sincsen sehogy? És ha mégis inkább az előbbi eset áll fenn, azaz megvan minden, akkor elmondhatók, kommunikálhatók-e a sorsalakító, emberformáló emlékek?

Ottlik Géza műveiben a festmények és a fotográfiák alapvetően eltérő módon viszonyulnak a múlthoz, a világhoz és a valósághoz. A festmény az Ottlik-szövegek reménye szerint képes volna eseményeket, idősíkokat szintetizálni, emlékeket sűríteni, és ezeket az emlékeket, eseményeket meg is tudná őrizni az örökkévalóságnak. Mi más funkciója volna a folyamatosan készülő (de soha el nem készülő) „Ablak” című festménynek a BUDÁ-ban? Abba a nagy festménybe, a főműbe ugyanis bele kell kerülnie Bébé szerint mindennek, ami fontos volt az életében.

A festmény azonban, Bébé szerint, nemcsak a múltat képes magába sűríteni, hanem képes azt a maga teljességében vissza is idézni. Hiszen „Ott semmi sem volt egyszerre” – mondja a narrátor. – „De visszaszerztem. Hát ezt kellene festenem.” Vagy „Le kell majd festeni, és benne lesz a 15/b-beli lakásunk, s abban benne van az egész gyerekkorom.”⁴ Sőt a festmények a múltbeli hiányokat is el tudják törölni, és képesek a múlt fájdalmait megszüntetni; hiszen Bébé azt reméli, hogy az anyja hiányát legalább az „Ablak”-ban helyre tudja

majd hozni. Ebben az értelemben a felejtés és az elmúlás, mi több, a halál ellen dolgoznak a festett képek.

Miképpen kísérli meg mindezeket a festészeti célokat elérni Bébé? Oly módon, hogy a dolgok és személyek időtlen lényegét akarja megragadni. „*Valami módon a lényét (ugye)*” – mondja a BUDA festő-narrátora azon töprengve, hogy Júliát milyen módon jelenítse meg az „*Ablak*” című képen. Vagy az anya alakjának festészeti ábrázolhatóságát mérlegelve utasítja önmagát a következőképpen: sose „*az arcvonásait fessd, haját, szeme színét, hanem (egyenesen) a lényét. Ezt ismerted igazán*”.⁵ E lényegábrázoló technika nem a külsőségekre, hanem a belső vagy, ha tetszik, a transzcendens tartalmaknak a megjelenítésére törekszik. Éppen ezért a festőnek munka közben mintegy csukott szemmel befele kell figyelnie, a saját belső sugallatait kell regisztrálnia, hogy az „eltűnt idő” lényegi, azaz szabad szemmel nem látható, sokkal inkább csak utólag belátható transzcendens tartalmait („levegőjét”, „hangulatát, milyenségét”) meg tudja jeleníteni.⁶ Maga Bébé pedig így fogalmazza ezt meg: „a fényképezhető látványnál kicsivel több, *láthatatlan részét, hangulatát, milyenségét, hát mondjuk: levegőjét kerested a festményedhez*”.⁷ (Kiemelés tőlem: S. M.) (A kiemeléssel arra szerettem volna ráirányítani a figyelmet, hogy ebben a szövegrészletben a festmény *többletét* kifejezetten a fotográfiához mérten határozza meg a narrátor.)

Az imént vázlatosan összegyűjtött jellemvonások egy meglehetősen jól körülhatárolható festészeti hagyományhoz kötik Bébé képkészítői metodológiáját. Ezt a hagyományt André Bazin terminológiáját követve múmiaeffektusnak nevezhetnénk. Bazin ugyanis az egyiptomi mumifikálással rokonítja azt a festészeti elképzelést, mely a festett képet a mulandó világ időtlenítéseként, öröklébe helyezéseként értelmezi. A francia esztéta – akárcsak Bébé – a múlt (és jelen) történéseinek olyan esszenciális sűrítvényeként írja le az ilyen céllal készült műalkotásokat, melyeknek szándéka nem más, mint az ábrázolt tartalmát kivonni az élet véges időszámításából és a halálon túlra, vagyis az öröklét végtelenjébe illeszteni. Bazin szerint ez az elképzelés egészen a fotográfia feltalálásáig, vagyis a XIX. század elejéig tartja magát a képzőművészetben.⁸

Walter Benjamin szintén a fotográfia feltalálásának időpontjában húzza meg azt a történelmi határvonalat, ahol a képek aurájának a fokozatos eltűnése elkezdődik. Egy kép aurája – noha e terminust elég homályosan határozza meg Benjamin – az „itt és most”-hoz kötődik, a képben felsejlő távoli dolog performatív megidézéséhez. Benjamin pontosan csupán a természeti tárgyak auráját definiálja ekképpen: „*egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel. Megpihelve egy nyári délután, tekintetünkkel követjük a horizonton kirajzolódó hegyvonulatot vagy a faágat, mely árnyékot vet a nyugvó alakra – ez annyit jelent, hogy belelegezzük a hegyek és az ág auráját*”.⁹ Mit jelent azonban a művészi tárgy, egy festmény, egy kép aurája? A természeti tárgyak analógiáját felhasználva, egy festmény aurája az, ami „*egyszeri felsejlése valami távolinak*” az adott képben. Más szóval valamiféle lényegiség, amelynek a jelenlétét a műtárgyak esetében egy hagyományrendszer garantálja és határozza meg. Ilyen hagyományrendszer például a vallás, mely bizonyos (mű)tárgyaknak transzcendens (isteni) lényegiséget tulajdonít, de ilyen hagyományrendszernek tekinthető a romantika szépség- és zsenikultusza, mely a valláshoz hasonlóan az értékes műalkotásokat a transzcendencia e világi betöréseként, e világi felleléseként azonosítja, a mű alkotóját pedig génuszként, zseniként tiszteli, aki e transzcendens tapasztalatot közvetíteni és műalkotásában jelenvalóvá tenni képes. Mindazonáltal az „egyszeri felsejlése” az ecset közvetlen érintésének

formájában csupán az eredeti vásznon érhető tetten. Ebből adódóan az aura kizárólag az eredeti képhez kapcsolódik, és a reprodukciókhoz már nem.

Benjamin a műalkotások eredetét vizsgálva egészen a vallási kultuszokig jut el. Meglátása szerint ugyanis: a „*műalkotás beágyazása a hagyomány kapcsolatrendszerébe eredetileg a kultuszban fejeződött ki. Mint tudjuk, a legrégebb műalkotások kezdetben mágikus, utóbb valamely vallási rituálé szolgálatában álltak. Döntő jelentősége van annak, hogy a műalkotás auratikus létezmódja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától. Más szóval, az »igazi« műalkotás egyedülálló értékét mindenkor a rituálé alapozza meg, amelyben eredetileg és első ízben tett szert használati értékre. Ez a megalapozás lehet bármilyen közvetett: a szépség szolgálatának legprofánabb formáiban is felismerhető mint elvilágiasodott rituálé. A szépség profán szolgálata, amely a reneszánszban alakult ki, s érvényben maradt háromszáz éven át*”.¹⁰ Vagyis a festészet egészen a XIX. századig mindig megőrzött valamit a vallási kultuszok jellegéből.

Visszatérve az ottliki festményekhez, azt lehet mondani, hogy a szóban forgó regényekben szereplő piktorok elképzelése a festészetről meglehetősen kultikus és auratikus. Vagyis hinni látszanak a képek mágikus erejében, mely az eltűnt vagy a nem látható dolgokat is láthatóvá vagy még inkább (*itt és most*) jelenvalóvá tudja tenni, és az örökkévalóságnak meg tudja őrizni.¹¹ Festeni még a csodákat is lehet, mondja a narrátor a BUDA-ban, hiszen a „*festés nem igazság. Csalás, linkség, mint a költészet*”.¹² Valamint a festészet a romantikával, a költészettel rokon, és ebből következően a múlt és a teljesség tereit képes megnyitni, vagyis azokét a helyekét, melyekbe a narrátor szeretne visszatérni.¹³ Ebben segíthetne neki egy olyan teremtő és mágikus kép, mint például az „*Ablak*”. De éppen ez az a kép, amely nem jön létre. Más szóval ez az a festészeti és művészeti hagyomány, amely az Ottlik-szövegek festői számára elérhetetlen és visszahozhatatlan, noha minden alkotói törekvésük végső célja egy ilyen hagyomány megidézése volna.

Mint említettem korábban, Ottlik műveiben a festmények mellett az emlékek megragadásának és felidézésének másik fontos eszköze a fotográfia vagy a fotóalapú kép és annak mozgásba hozott változata, az „*ingyen mozi*”. Sőt, a szövegek narrátorainak implicit véleményét kibontva azt is lehetne mondani, hogy a mozi, a fotó médiumai sokkal inkább képesek az emlékek, az élet dolgainak a megragadására. Mégpedig azért, mert az „*ingovány*”, az „*illúzió*”, a „*hipotetikusság*”, mely a dolgok mélyén fellelhető („*életed legalján ingovány van*”),¹⁴ és amely miatt az emlékezés festményei elkezdnek szétesni, az éppenséggel az ingyen mozinak a legfontosabb fundamentumát adja. Az ingoványra épült, feltételes világot választani ugyanis nem jelent mást, magyarázza Medve döntését a BUDA-ban, mint az ingyen mozit választani.¹⁵ Egyszóval az ingyen mozi sokkal kifejezőbb metaforája a fennálló világnak, mint a festmény. A mozi médiuma inkább képes metaforikusan leírni a narrátor, Bébé világtapasztalatát, világélményét, mint a romantikus és költői festmény – legalábbis a BUDA-ban. Más szóval a BUDA Bébéjének gyötrelmei bizonyos értelemben úgy is jellemezhetők, hogy egy festői világ mélységeire vágyó ember minduntalan a mozi sekélyes és illúziókeltő feltételességében találja magát. A festészet segítségével megpróbálja meghaladni az ingyen mozi élményét, tapasztalatát, ám ez nem sikerül neki.

Mi jellemzi hát a film és az annak alapját adó fotográfia médiumát? És mi köze mindennek az ottliki világhoz és Ottlik (elbukott/ingoványon járó) festőihez?

A fotográfia és a festmény alapvető különbsége, hogy az előbbit jellemzi az ontológiai hasadtság, míg az utóbbit nem.¹⁶ A fotográfia ontológiai hasadtsága azt jelenti,

hogya a képen reprezentált esemény mindig *más* idő- és térsíkban létezik, mint maga a képtárgy (a fénykép), és ilyen értelemben elkülönül a (képet néző) befogadó aktuális tér- és időtapasztalatától.¹⁷ A fotográfia dokumentáló jellegéből adódóan egy *múlt*beli eseményt reprezentál, tesz *jelen*valóvá. Ellenben a festmény minden tekintetben jelenvaló, mely előttünk bomlik ki az időben, azaz a befogadóval egy tér- és idősíkjában. Avagy Benjamin szavaival: magában hordja auráját, azaz mindenkori „itt és most”-ját, mindenkori jelenvalóságát. Ennek előfeltétele persze, hogy időtlen tartalmakat sűrítsen magába, még akkor is, ha a festményen történetesen felismerjük a modelleket, a valaha élt embereket vagy a múltban lezajlott eseményeket. A kép időnkívülségét egyfelől az biztosítja (a kultikus eredetű festészetben), hogy a festmény transzcendens, azaz időtlen tartalmakat képes (legalábbis megítélői szerint) magába sűríteni, másfelől pedig, hogy olyan sajátosan képi tartalmakat képes megmutatni, melyek függetlenek az ábrázolt esemény, személy idő- és térdimenziójától (mint például a modern festészetben).¹⁸ E ponton talán érdemes újra felidézni Ottlik festőjének, Bébének művészi törekvéseit. Az „*Ablak*” című kép elkészítésével ugyanis (de akár a „*Hajnali háztetők*” című képpel is) a múltat időtlenül magába sűríteni képes festményt szeretne létrehozni. Egy olyan festményt, amely „*a félelmek, örömök, vágyak, emlékek, várakozások színei*”-ből épül, és „*a fényképezhető látványnál*” többet, a látható világ „*láthatatlan részét, hangulatát, milyenségét, hát, mondjuk: levegőjét*” képes megragadni.¹⁹ Ismét Benjamin terminusát használva azt is mondhatnánk, hogy az *auráját* képes megidézni és magába sűríteni.

A fotográfia azonban (és így az azt továbbfejlesztő film is) ontológiai hasadtságából adódóan elválasztja a képtárgy és a képen ábrázolt idejét. Más szóval a befogadó és a megjelenített idejét. És ezt a BUDA narrátora, Bébé is pontosan látja: „*az ingyen mozi és te, aki nézed: nem egy helyen vagytok*”. Az elkerülhetetlen hasadtság következménye pedig, hogy a világ (a múlt és a jelen) hipotetikus, pusztán feltevés, vizuális illúzióvá válik: „*ez csak a te elképzelésed a világról, a legfeljebb csak erősen valószínűvé tehető feltevéseid*”²⁰ – mondja Bébé. Mert az ingyen mozit végigcsinálni a kísérleti jellegű, próbaélet választását jelenti, amelyben „*ugyan állandó tapasztalat-sorozatokkal valószínűsíteni tud elgondolásodat a fizikai világ és a hozzád hasonlóknak feltételezett többi ember létezéséről, de bizonyítani soha...*”²¹

Míg a festmény az öröklétnek, az időtlenségnek készül, addig a fotográfia éppen az *időbe* ágyazottságából nyeri alapvető létmódját. Pontosabban abból az időparadoxonból, hogy a fotográfia által jelenvalóvá lesz egy jelen nem lévő (jelenvalóvá többé nem tehető) történelmi (múltbeli) pillanat. A jelenlét és a hiány e kettős játéka a fotó médiumának alapvető jellemvonása, melyet Eduardo Cadava WORDS OF LIGHT című munkájában a fotó szédületének, a fotó örvénylésének (vertigo) nevez. A fénykép egy nyom, mely eltörli önmagát, egy tapasztalat, mely a tapasztalt jelenséget nem tartalmazza.²² És éppen ezért valójában „*a leghűségesebb fotó, amely minél hűségesebb akar lenni az ábrázolt eseményhez, az éppen a leghűtlenebb, a legkevésbé mimetikus – a fotó, mely hűséges a saját hűtlenségéhez*”.²³ A fotó és a film egyszerre közelít és távolít bennünket a múlttól a múlthoz, a történelemtől a történelemhez. Meglátásom szerint Bébé festői tapasztalata vagy még inkább festői kudarca éppen ehhez a szédülethez vezeti el őt, vagyis ahhoz az örvényléshez, mely a fotó, az ingyen mozi sajátja. Mert miközben a múlt minél hűségesebb megragadására törekszik (az „*Ablak*” című festmény segítségével), aközben egyre inkább távolodnak, esnek szét a tetten érni szándékozott, valaha jelenvaló események, személyek.

A múlt visszaszerezhetetlenségének székepszise, ami az iménti, BUDA-ból származó idézetben explicit megfogalmazást nyert, végül a jelen tapasztalatává is válik, ponto-

sabban kiviláglik, hogy az esszencia, a látszatok mögötti lényeg lehet, hogy *soha* nem is volt jelenvaló. Sem a múltban, sem a jelenben. Éppen ezért nincs is mit visszaszerezni, ha a múltban is hiányzott már. A múltat és a jelent egyként átjáró szkepszisnek pontosabb kifejezője az ingyen mozi (ezt olvashatjuk ki Bébé bölcselkedéséből), mint az esszenciális, auratikus festmény. Ebből következően az „*ingyen mozi*” metafora utal arra az ontológiai kételyre is, mely ekképpen foglalható össze: ha nem ragadható meg a létezők lényege (az „*Ablak*” című festmény segítségével), akkor kérdés, hogy volt-e egyáltalán lényegük a múltba tűnt dolgoknak, személyeknek. Nem látszatok, külső burkok voltak-e csupán? Vagy, ahogy a narrátor fogalmaz Mártával kapcsolatban: „*Megvan, hol? Valahol, valamiként. Elfogadható, de amíg élsz, eldönthetetlen, illúzió.*”²⁴

A fotográfia (ingyen mozi) által megtestesített ambivalenciát vagy, Cadavával szólva, „*szédiületét*” részben az is okozza, hogy a fotóalapú kép inherens módon érintkezik a halállal. Ugyanis ha valakit egy fotográfián látunk, akkor tudjuk, hogy az a kép túl fogja élni őt. Az ábrázolt személy a „kis halált” már az életében elszenvedi, hiszen a kép nélküle kezd el létezni, nélküle lép be a jelek körforgásába, és mindig, amikor valaki ránéz a képére, szinte előre vetítve látja az ábrázolt személy majdani halálát. A fotó ilyen értelemben „*örökös búcsúzás – írja Cadava –, mely a lefotózott halála utáni életéhez tartozik. Kítörölhetetlenül beégetve a halál egy pillanatra felvillanó vakujával.*”²⁵ Más helyütt pedig így fogalmaz: a fotográfia „*halál a halálunk előtt [...] A kép már előre bejelenti a hiányunkat [...] a fénykép azt mondja nekünk, hogy meg fogunk halni, és egy napon már nem leszünk itt, vagy még inkább azt mondja, hogy csak olyan formában leszünk itt, ahogy mindig is voltunk: képként. A fénykép a lefényképezett halálát jelenti be.*”²⁶

Az élet és halál kettősségét magában foglaló film, fotó – mely azt a személyt is képes láthatóvá tenni, aki már meghalt – pontosabban fejezi ki Bébé múlthoz való viszonyát, mint a festmény. A festmény azt ígérné, hogy a halottakat, a számára valaha oly fontos embereket – vagy legalábbis azok lényegét, transzcendens lényét – ki tudja ragadni a túlvilág birodalmából, és be tudja őket balzsamozni az öröklétnek.²⁷ Ám a probléma éppen az, hogy nem tudja ezt a cselekedetet végrehajtani, mert a múlt színes szóttese esik szét, és így a múlt eseményeit szintetizáló kép nem jöhet létre. A „nagy” kép hiányában pedig a halottak sem éleszthetők újra, sőt – mint ahogy arról fentebb már szoltam – még korábbi létük is kérdésessé válik.²⁸

Egyszóval: Bébé nem képes a halottait (vagy legalábbis azok lényegét, lényét) életre keltő festményt létrehozni. Ehelyett pillanatképei, ingyenmozi-felvételei vannak a múltbeli társakról, a múltbeli eseményekről. Képek, melyek az elhunytakat csupán hipotetikusan, feltételesen és illúzió formájában tudják megidézni. De ezzel egy időben azt is tudatosítják e felvételek az elbeszélőben, hogy ő sem létezik másként, mint egy majdani fotográfia hipotetikus, feltételezett, illuzórikus valósága.²⁹

A festmény és film, fotó médiumainak ottliki használatáról (főként a BUDA alapján) összefoglalóan azt lehetne mondani, hogy Bébé múltjának és világtapasztalatának megragadásakor a festmény nem bizonyul megfelelő eszközhöz. Mégpedig azért nem, mert a világ hipotetikusága, feltételes volta és illúziójellege nem fér össze azokkal az esztétikai elvekkkel, melyeket az (általa megálmodott) festmény képvisel. E festmény ugyanis azt ígérné, hogy a múltba tűnt események és személyek (transzcendens) lényege, „levegője” megragadható, a képre átvihető és az időn kívülre, az öröklétbe helyezhető. A múlt eseményeinek természete azonban nem teszi lehetővé ezt a felidézés- és rögzítésformát. Bébének tapasztalnia kell, hogy a világ illékonyságának megragadásakor a festett képnél sokkal hasznosabb (nyelvi) eszköz a fotó, és sokkal pontosabb metafora

az ingyen mozi. Az utóbbi reprezentációs eljárás ugyanis éppen úgy működik, mint a narrátor által leírt emlékezőtechnika: minden emléknyom a jelenlét és a távollét egyidejűségének paradoxonát (Cadava szavával: tériszonyát) foglalja inherens módon magában. A múltból felmerülő háromdimenziós emlék kétdimenziós sík formájában, a maga esszencianélküliségében válik (virtuálisan) tapasztalhatóvá. És ez a típusú művészi (mediális) forma sokkal pontosabb kifejezője annak a tapasztalatnak, mely a BUDA életén elmélkedő narrátorának sajátja, és amely jellemzésének hívószavai: ingovány, kártyavár, illúzió, hipotetikusság.

A HAJNALI HÁZTETŐK fotográfusa

Fontos hangsúlyozni, hogy az eddigi megállapítások elsősorban Ottlik Géza BUDA című regényének világát jellemzik. Felmerülhet ugyanakkor a kérdés, hogy a vizsgált szempontból miképpen írható le Ottlik néhány korábbi munkája, melyekben szintén fontos szerepet játszanak a festmény és a fotográfia reprezentációs technikái.

Szóltam már arról, hogy a HAJNALI HÁZTETŐK-ben első pillantásra a festmény és a fotográfia meglehetősen határozott elkülönítését figyelhetjük meg. A szóban forgó szöveg narrátorának – korábban már idézett – véleménye szerint a fotográfia a pontosság eszköze, és közelebb van a realitáshoz, mint a festmény. De a fotográfia ilyen (narrátori) értelmezése mellett szólhat az is, hogy az elbeszélte történetben fotográfiák szolgálnának – legalábbis Bébé elképzelései szerint – Halász Péter portréjának valóságghú modelljét.

E ponton azonban joggal tehetjük fel az újabb, pusztán csak teoretikus kérdést: amennyiben a tények rögzítésére törekszik a narrátor, akkor miért nem inkább egy fotósról szól a regény, aki a kommentálás és elfogult magyarázatok helyett valóban csak rögzít, dokumentál és tetten ér? Egyszerűbben: *miért* festő Bébé?

Hamarjában talán azt lehetne válaszolni: mert az explikált narrátori szándékok ellenére (miszerint őt csak a tények érdeklik) mégis a lényegek megragadására törekszik az elbeszélő. És az ennek megfelelő médium a narrátor szerint a festmény volna. A regény végére azonban kiderül, amit festményének segítségével Bébé tetten tud érni, az nem az ábrázolt karakterek valamiféle *lényege*, hanem sokkal inkább a látszatok és szemfényvesztések színjátéka. Az előkelő és művelt úri hölgyről, Adriani Aliszról kitudódik, hogy nem is olyan ártatlan, mint amilyennek első pillantásra látszik; a csúnyácska, nem éppen előnyös testalkatú prostituáltról, Liliről megtudjuk, hogy valójában egy érző szívű, nemes lelkű lány; Halász Péter pedig olyan átváltozóművészként áll előttünk, aki egyszerre gyáva és bátor, hűséges és hűtlen, önző és önzetlen, állhatatos és felelőtlen, megbízható és megbízhatatlan. Halász folyamatos „*bűvésztükkjei*” vagy, ha tetszik, maszkváltásai miatt a festeni szándékozott portré állandóan szétesik, és ezért folyamatos korrigálásra szorul. Másképpen fogalmazva: a modell alakváltozásai miatt a festmény a folyamatosan átrendeződő felszíni látszatok megragadására képes csupán. E tekintetben fontos momentum, hogy a tervezett Halász Péter-portré, vagyis a „*Hajnali háztetők*” című alkotás még azelőtt elkészül, mielőtt Halász a nagy „*bűvésztükköt*” bemutatja, azaz kiutazik Párizsba egy kiállításra, és a saját képei alatt értékes képeket csempész ki az országból. Ám amikor a lemosott festékekkel együtt Halász Péter saját festői identitását is eltörli, megsemmisíti, akkor Bébé számára megkerülhetetlenné válik a kérdés: valóban az igazi Halász Péter lényegét ragadta meg a festményével? Vagy melyik Halász Péter lényege került a képére? És ha Halász Péter ilyen gyorsan váltogatja arcait, maszkjait, van-e egyáltalán lényeg a látszatok mögött? Halász Péter párizsi akciója, meglátá-

som szerint, a festészetnek szóló destruktív aktus, mely visszamenőleg megkérdőjelez minden festészeti eljárást, mely a lényeg megragadására és időtlen bebalzsamozására törekszik (akárcsak a BUDÁ-ban).³⁰ Ennyiben a narrátor önkéntelenül (és egyúttal festői szándékai ellenére) is hű marad vállalásához, miszerint csak azt szándékozik dokumentálni, amit a felszín látni enged. Ily módon ugyanis a narratív regisztrálás módszere, melyet kezdetben mintha Bébé festészeti törekvései határoznának meg, végül a fotográfia reprezentálási módszeréhez érkezik el, amely a lényeg, a transzcendens tartalmak megragadása helyett a tükröződések, felszíni fényvisszaverődések játékát képes csak rögzíteni. Avagy Walter Benjamin szavaival szólva: a látvány aurája helyett annak folyamatos eltűntét, hiányát képes csupán tetten érni. A fotográfiának ugyanis inherens tulajdonsága az ontológiai hasadtság, vagyis hogy úgy tesz valamit érzékelhetővé, hogy aközben az érzékelt (személy, tárgy) mindig az idő és tér távolában marad; vagyis az ábrázolt lényegét (ismét Benjamins cítlva: auráját) nem tudja áthozni/megidézni a befogadás idő- és térsíkjába/n. (Amiképpen ezt a festmény ígéri.) Másképpen fogalmazva azt is lehetne mondani, hogy Halász Péter (öntudatlan?) tanítása Bébé számára, hogy nem lehetünk biztosak abban, a látszatok mögött fellelhetjük-e a (festői) mélységet, az esszenciát, a lényegét. Ehelyett a múlt reprezentálásának meg kell elégednie a fotografikus felszín tetten ért látszataival.

A fotografikus reprezentálás problémakörének perspektívájából érdemes még szemügyre venni a regény kulcsmomentumának, vagyis a hajnali háztetők észlelésének leírását. Maga Halász Péter így számol be a hat emelet magasból elé táruló látványról: *„Alapjában semmitmondó kép. Piszkos falak, tetők cikcakkja. Az Andrassy út túlsó ablaksora vakon csillog a napfényben. A Vár zöld teteje is fényes. A Múzeummal átellenben kinyitottak egy ablakot, s kocós nő ásít és nyújtózik. A redőnyök mögött alszanak. Valahol szól az ébresztőóra. Öreg utcaseprő kaszálgatja az úttest szegélyét. Szinte hallani a seprő sercegését. A harmadik emeleten iskolás fiú könyököl, kávésbögréjét markolássza. Felhajtott gallérral száll ki egy férfi a taxiból, pénzt kotor elő. Három uszályt is láttam, lefelé úsztak a Dunán. Takarítják a kávéházat. A Vilmos császár utat némelyik mellékutca ferdén keresztezi, a házak egymáshoz lapulnak, szürkék, porosak. A sziget benyúlik a Margit híd alá.”*³¹ Roppant tényzerű közlésmód, tényleg olyan, mintha egy fénykép leírása volna, vagy amiképpen a narrátor nevezi: a recehártya által készített *„csodálatos pillanatfelvétel”*. Valóban úgy tűnik, Halász Péter az időben kimerevített (tudat) „fotográfiának” a részleteit ismerteti barátjával.

Érdekes megfigyelni ugyanakkor, hogy ezzel szemben Bébé hogyan kezdi ezt a fotografikus élményt azonnal festménnyé alakítani: *„Most már én is láttam Budapest háztetőit. A fényes őszi hajnalban, az áttetsző levegőig alatt borzongtak a kövek, hatalmas némaságban terpeszkedett a város a messzeségbe. Szennyes színei egybefolytak. A nyugati látóhatár megfeszült, mint egy fakókék vitorla, mérhetetlen magasan. A folyam mentén bércaszárnyak horgonyoztak a híg napfényben. És tetők, kémények, tűzfalak szurtos, széltépett, esővert rengetege.”*³² Bébé az elmondottakat festményként képzelel el, festményként kezdi el kidolgozni az elméjében. Már látja az „*egybefolyó*” színeket, melyek az élmény rögzítésére alkalmasak lehetnek. Látja az egymásba olvadó kontúrokat, és látja a felismerhető alakzatokat más milyenné alakulni; például a kék ég képzeletében a vitorlavászon formáját ölti magára. A tetők pedig kikötött hajókká változnak a napfény tengerén. A kémények máris erdőszerű rengeteggé alakulnak a fejében. Egyszerűen Bébé festői képzelete már látja a fotografikus élmény *festői* kifejeződését egy hatalmas vásznon, melynek címe: *„Hajnali háztetők”*. Biztatja is barátját, hogy fesse meg a sorsfordító élmény pillanatfelvételét, ám Péter ezt határozottan elutasítja: *„De minek? [...] Mi szükség van arra, hogy lefessek? Nekem elég, hogy*

*láttam.*³³ Bébé ekkor talán még nem érti – amit Halász Péter öntudatlanul is igen –, hogy az elmúlt, sorsfordító pillanat többé nem hozható vissza, lényege nem ragadható meg és rögzíthető a vásznon. Esetleg pillanatfelvétel készíthető róla, mely azonban mindig magában hordozza az ábrázolt idő- és térsík tűnékenységét és örök elkülönöződését a kép tapasztalatának idő- és térsíkjától. Amit e pillanatban még nem ért Bébé, azzal a nagy festői „*bűvésztrükkről*” hallva újra szembesülnie kell, nevezetesen, hogy az általa megálmodott időtlen (romantikus, költői) festmény lényegisége és művészi tartalma, aurája, „itt és most”-ja, transzcendens többlete talán csak illúzió, mely, akár Petár egész életműve, lecsurog „*majd a padlóra az oldószerral együtt*”. Ám nem kizárt, hogy e végső „*bűvésztrükk*” súlyos következményeinek belátása már a BUDA Bébéjére marad.

A HAJNALI HÁZTETŐK című regény világában már megjelennek azok a motívumok, melyek a BUDA-ban kerülnek majd igazából a fókuszba. Nevezetesen, hogy az élmények, tapasztalatok, emlékek csupán hipotetikusan, feltételesen léteznek, valamint hogy a világ egy ingyen mozi, melynek lényege az ingovány, amelyben minden nyomtalanul elmerül. És amelyben esik szét, megy szét „*az egész szövedék. A műved? Az életed? Fejtsd meg, Bébé, mi a fene ez?*”³⁴

A HAJNALI HÁZTETŐK története az illúziók, feltételezések, hipotézisek története, melyek sosem igazolhatók kielégítően és megnyugtatóan. Hasonlóképpen a BUDA története kissé sarkítva úgy is összegezhető, mint szembenézés az emlékek, az élmények hipotetikusságával, feltételességével és illúzió voltával. E tapasztalat rögzítésére, megragadására megfelelőbb médiumnak tűnik a narrátor számára (bármilyen fájdalmas is ennek belátása) a fotográfia, a mozi, mint az auratikus és lényegiségeket magában foglaló festmény. Azt gondolom, ebben a vonatkozásban rokon az életművet nyitó és az életművet záró regény.

„Minden megvan” egy festményben? Avagy „semmi sincsen sehogyan” egy fotográfián?

A fotó, mozi és a festmény motívumaihoz kapcsolódóan egy másik ottliki alapkérdés vizsgálata is megkerülhetetlennek látszik, nevezetesen, hogy valóban minden megőrizhető-e a múltból, más szóval: *tényleg* minden megvan-e, avagy éppen az ellenkezője a helyzet: „*semmi sincsen sehogyan*”? A festmény auratikus lényegéből és ontológiai azonosságából fakadóan a „minden megvan” médiumának tekinthető. Ezzel szemben a fotográfia a „*semmi sincsen sehogyan*” médiuma, éppen auranéklüliségéből és ontológiai hasadtságából adódóan – mint ahogy erre fentebb már utaltam.³⁵ A HEGY LELKE című novellában, azaz a MINDEN MEGVAN-kötet egyik korai darabjában a „*semmi sincsen sehogyan*” élménye a meghatározó (erre utalhat többek közt e három szó novellazáró helyzete is), és ennek a tapasztalatnak hangsúlyos kifejezői azok az események, amelyek egy kép, nevezetesen egy iskolai nyelvkönyv illusztrációja köré szerveződnek. Erről a képről az Ottlik-szövegben nem derül ki, hogy rajzolt (festett) ábráról vagy fotográfiáról van-e szó. Mindenesetre a tankönyv képe a narrátor emlékezetében – mondhatni – az időtlenségben rögzült, álmvilággá, fantáziavilággá változott, melyhez időközben hozzákapcsolódtak az ő saját iskolás emlékei, egyszóval a múltja, a kép tapasztalatának múltbeli kontextusa. Hiszen a kép eredetijének felismerése a narrátor elmondása szerint azt eredményezi, hogy a főszereplő fiúra egyszeriben „*rászakadt egy régi, decemberi környék. A piros kötésű könyvek, Durakin tábornok. Fogadó az Őrzőangyalhoz. Szánkázás után, a mikulási pirossal bélelt cukrosboltokat nézegetve hazafelé mennek*”.³⁶ E szövegrészlet azt sugallja, hogy a tankönyvbéli kép a múlt emlékeinek sűrítmenyeként értelmezhető, és ezért

inkább tekinthető (auratikus) festménynek vagy rajzolt illusztrációnak, mint fotónak – legalábbis a fentebb bemutatott, különböző képtípusokra vonatkozó okfejtések alapján. A főszereplő fiút az a remény marasztalja a városban, hogy a képen ábrázolt teljesség még fellelhető az eredeti helyszínen. Ám a kép „eredeti” modelljének azonosítása kudarcra vezet a fiatal utazó számára, hiszen ahogy az emlékezet városának „eredeti-jében” bolyong, folyamatos csalódások érik. Viszonya Ninivel és a szobalánnyal messze alatta marad korábbi, romantikus fantáziálásainak. És egyáltalán az emlékek városának meseszerűségével szemben a „*valóság városa*” kiábrándítóan sivár és lehangoló. Ezt a különös, elidegenítő élményét kissé már didaktikus módon el is magyarázza a narrátor, mondván: a múlt csak a „*vágy abszolútumában*” létezik, illetve: a „*város boldogságos zamatát a régi decemberi megismerkedés pillanataiban ízlelhetted, akkor járt itt, csak nem tudtad róla, a jövőbe helyezte... vagy ezt csak most képzeled a múltjáról, csak az emlékkép lenne ebben az egész ügyben az abszolútum...*”³⁷ Az emlékkép abszolútumáról beszél a narrátor, az emlékkép teljességéről, mely azonban minduntalan csalóka illúzióknak hat a valósággal történő szembesítéskor. Mert folytatja: „*...a dolgoknak nincs lényegük, csak formájuk – valamilyen természetük van, sajátosságuk, s csak ez a milyenségük biztosítja az ontológiai szerepüket, csak ez abszolút, a jelző, nem a főnév... de egyúttal semmi sem öltheti fel ezt a létező jelzőt, csak valami módon felidézheti a valóságban... semmi sem lehet ilyen vagy olyan...*”³⁸ A dolgoknak csak látszatuk van, felszínük, és nincs lényegi, időtlen tartalmuk. Azaz illúziók, hipotézisek és nem esszenciális tartalmakkal felruházott entitások, melyek megragadására sokkal adekvátabb eszköz a látszatokat, felszíni tükröződések rögzítő fotográfia, mint a lényegi tartalmakat ígérő festmény.

Talán az sem véletlen, hogy a mozinézés élménye oly nagy jelentőséget kap a novellában. A Ninivel együtt látott szerelmes, romantikus film, mely kísértetiesen hasonlít a főszereplő-narrátor történetéhez,³⁹ szintén a (festészeti) illúzióval való szembesítés eszközeként funkcionál, hiszen a vásznon látott szerelmi beteljesülés és kielégülés nem jön létre a valóságban, a jelenben, az „itt és most”-ban, mert az mindig egy távoli idő- és térdimenzióban (Hollywood álomvilágában?) zajlik. És éppen ez a fotográfia, a film paradoxona; vagyis hogy úgy teszi jelenvalóan láthatóvá modelljét, hogy közben folyamatosan a távolba is számúzi annak tényleges létét.

A festményszerű emlékkép/tankönyv-illusztráció azt sugallja, hogy a valós helyszín bejárása a lényeg újraélését teszi lehetővé, csak meg kell azt találni a látszatok mögött. Ezért vág neki oly lelkesen a város bejárásának, tapasztalásának a főszereplő. A HEGY LELKE című novellában azonban a folyamatos kudarcok ráébresztik a főszereplő fiút, hogy a keresett lényeg (hegyszerű lélek?) nem lelhető fel többé. Hiszen a főszereplő végül a valóság, a jelen légüres terében találja magát: „*Vákuum volt ez, vákuumba zuhant. Nem tudta érzékelni a házakat, utcát, napszakot. Az a város, amelyet ő kergetett, most a végtelenbe iramodott tőle, a valóságos meg, amely már idestova huszonnégy órája kellebbe magát neki, olyan közel volt, hogy nem vehette észre. Most a légüres térben lökdöste a lábát, és rángatta a gallérját.*”⁴⁰

E korai novellában már jól látható, hogy az időtől és tértől független esszenciákat magában foglaló (festői) kép ideáját erős kétségek kezdik ki, hogy aztán a BUDÁ-ban ez a kétség fájdalmas bizonyossággá váljon. Vagyis már A HEGY LELKE-ben is megfigyelhetjük az emlékezet által festményszerűvé tett könyvillusztráció kényszerű fotográfiába fordulását (akármilyen volt is az eredeti kép), akárcsak a HAJNALI HÁZTETŐK-ben vagy a BUDÁ-ban, ahol a végső művészi szándék a szintetizáló festmény létrehozása volna, ám

ez a törekvés a tapasztalatok jellegéből adódóan kudarcot vall, és a nagy mű helyett nem marad más, csak illúzió, feltételeesség, ingovány, ingyen mozi.

Megfigyelhető még az eddigi tárgyalt Ottlik-művekben, hogy a festészethez nyíltan a romantikát mint stílusirányzatot kapcsolják a szövegek, míg a fotó, az ingyen mozi egészen más esztétikát képvisel.⁴¹ Azt is lehetne mondani, hogy az utóbbi a kételkedés, a szkepszis esztétikája, ez pedig a film médiumának sajátja, mint ahogy arról már fentebb szóltam. Mindemellett a film médiuma, a mozi intézménye (és annak alapja: a fotográfia) több elméletíró szerint is a modern ember tapasztalatának legjobb kifejezője. Rodowick például azt állítja, hogy „*a jelenlét és a távollét rejtélyes játéka, a vásznon látható mindenkori időbeli távolléte emblemikus módon megjeleníti a modernitás ontológiájának szkepszisét. Vagyis megjeleníti azt, hogy a valóság számunkra sosem elérhető, és hogy a valóságot szemlélő mindig elkülönülődik a szemlélt világtól*”.⁴² Vagy hasonló gondolat Susan Sontag tömör megfogalmazásában: „*Talán a fénykép a legtutózkodatosabb mindazon tárgyak közül, melyekből összeáll és szövevénné sűrűsödik az a környezet, amelyet modernnek látunk*.”⁴³

E megközelítéseket (árnyaltabb szemügyrevétel nélkül) elfogadva úgy is lehetne fogalmazni, hogy Ottlik művei a romantika iránti nosztalgiájukat fejezik ki oly módon, hogy ábrázolt világuk főhősei nagy, összefoglaló, emlék- és világszintetizáló képeket szándékoznak festeni. Ám mivel ezek a célok nem valósulnak/valósulhatnak meg, a művész szereplők óhatatlanul a modernitás „*ingoványán*” találják magukat. A Bébészerű nagy-spanyol-festők tevékenységének alapszabálya, hogy ne lépjenek soha ingoványra.⁴⁴ Ám ez nem tűnik megvalósítható célnak, mivel világtapasztalatuk és emlékeik létmódja ezt nem teszi lehetővé. Így mégiscsak elkerülhetetlenné válik a szkepszisnek az a szédülete és örvénylése, mely a már minden ízében modern médiumnak, vagyis a fotónak és a filmnek a sajátja. Egyszóval a BUDA Bébéje előtt nem diadalmas, nagy-szabású festményként áll az élete (mint ahogy azt mindig is képzelte/remélte), hanem ehelyett az úgy pereg le előtte, mint valami némafilm egy olcsó (vagy inkább: ingyen) mozi vásznán.

Jegyzetek

1. Vö. „*Szeretnék elvinni néhány régi fényképet Péterről. Vigyázzok rájuk, és visszahozom majd. Le akarom festeni, tudja.*” (Ottlik Géza: HAJNALI HÁZTETŐK. Magvető, 2005. 11.)

2. Uo. 14.

3. Bizonyos értelemben még Szebek Miklós, az íróbarát ténszerűsége vonatkozó értelme is ide sorolható, aki ekképpen figyelmezteti Bébét: „*Próbáld tárgyilagosan leírni azt, amit fontosnak tartasz, mintha nem a magad szemével néznéd, hanem egy épeszű idegen szemével.*” (I. m. 17.) Ez esetben ugyanis az „*épeszű idegen*” személytelen és elfogultságoktól mentes szeme akár a kamera objektívjéhez is hasonlítható.

4. Ottlik Géza: BUDA. Magvető, 2005. 73., 112.

5. I. m. 59.

6. Talán éppen ezért nem képes Lexit lefesteni Bébé. Lexi ugyanis „*nem festenivaló volt: jó néznivaló volt a földszinti folyosón*” (BUDA, 160.). Lexiről a történet során megtudjuk, hogy mély, esszenciális tartalmak nélküli burokszemélyiség. Ezért nincs, ami a vásznon belőle láthatóvá válna, hiszen ott a *lényeg* az, aminek meg kell jelennie.

7. BUDA, 91.

8. Vö. André Bazin: A FÉNYKÉP ONTOLÓGIÁJA. Ford. Baróti Dezső. In: uő: MI A FILM? Osiris, 2002. 16–20.

9. Walter Benjamin: A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI REPRODUKÁLHATÓSÁG KORÁBAN. Ford. Kurucz Andrea (átdolgozta: Mélyi József). http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html.

10. Uo.

11. A festmény örökkévalósághoz kapcsolódását sugallja például, hogy a narrátor szerint a halálón túlra is átvihető a műalkotás: „*Ha a halálom után vihetem magammal, amit még festeni szeretnék, akkor kezdjek bele nyugodtan.*” (BUDA, 361.)

12. I. m. 8.

13. Vö. „*Sötétség és hideg lesz ebből nemsokára. Sürgősen vissza kell találnod, Bébé, egy festői – költői, romantikus, egészen másféle – világba.*” (BUDA, 263.)

Vagy a festészet és a romantika összekapcsolásának példája más helyütt: „*csak akkor festheted a látható világot, mikor megvan benne az a láthatatlan »több«, amit meg akarsz őrizni: olyasmí, mint boldogság (vágy, romantika, stílus, nosztalgia, nem alaptalan várakozás), vagyis amit épségben-egészen akarsz magaddal vinni a túlvilágra.*” (BUDA, 359.)

14. I. m. 268.

15. Vö. „*És a rabságot választani szabadon, Sándor. (Az ingoványra épült, feltevések világát. Csinálni tovább az Ingyen Mozit. A végig kísérleti jellegű, próba-életedet, amelyben ugyan állandó tapasztalat-sorozatokkal valószínűsíteni tudod elgondolásodat a fizikai világ és a hozzád hasonlóknak feltételezett többi ember létezéséről, de bizonyítani soha...)*” (BUDA, 23–24.) Valamint a feltételes világ és az ingyen mozi összetartozását támaszthatja alá az alábbi szakasz is: „*Medve azon az őszön, a szökése után, amikor visszajött az ingoványra épült, csak feltevéseken létező világba, mint Néző-Szereplő-amalgám, azt mondja, csináljuk tovább az Ingyen Mozit.*” (BUDA, 20.)

16. D. N. Rodowick: THE VIRTUAL LIFE OF FILM. Harvard University Press, Cambridge – London, 2007. 56.

17. Walter Benjamin elképzelése szerint a fotónak nincs aurája, azaz „itt és most”-ja. Ennek egyik oka éppen ontológiai hasadságával magyarázható, vagyis azzal, hogy, ha szabad így fogalmazni, a fotó elválasztja az „itt és most”-ot, az „akkor és ott”-tól.

18. Bizonyos tekintetben persze e két „esztétika” nem különbözik egymástól, mert például az utóbbi módon készült képet és létrehozóját ugyanolyan profán vallási áhítat veszi körül, mint a kultikus hagyományban gyökerező képeket, gondoljunk csak a múzeumok látogatási rendjére, mely a nézőt (például teremőrök, kordonok stb. segítségével) a „csodás” és „magasztos” kiállítási tárgyak – akár még a fotográfia esetében is – áhítatos, ceremonális szem-

lélésére készíti. A műalkotások sajátos (időtlen) képi tartalmairól Max Imdahl: IKONIKA című tanulmányában olvashatunk érdekes és meggyőző okfejtést. (In: Bacsó Béla [szerk.]: KÉP – FENOMÉN – VALÓSÁG. Kijárat Kiadó, 1997. 254–273.)

19. BUDA, 91.

20. I. m. 88.

21. I. m. 23–24.

22. Vö. Eduardo Cadava: WORDS OF LIGHT. THESES ON THE PHOTOGRAPHY OF HISTORY. Princeton University Press, Princeton, 1998. 103.

23. I. m. 15. Christian Metz a mozival, filmmel kapcsolatban fogalmaz meg hasonló gondolatokat, mint amilyenekre Cadava a fotográfiát vizsgálva jut. Metz a filmet olyan kettős jelnek tekinti, mely a jelen lévő kép és a távol lévő ábrázolat közt oscillál. A mozi – írja – „*a többi művészetnél nagyobb mértékben vagy sajátosabb módon bilincsel minket a képzelődéshez: az észlelés teljes apparátusát hozza mozgásba, hogy mindjárt bele is lökje saját távollétének szakadékába, amely távollét az itt egyedül jelen levő jelentő.*” (A KÉPZELTBELEI JELENTŐ. Ford. Józsa Péter. Filmtudományi Szemle, 1981/2. 60. A metzi „szakadék” metafora még jelentésmezejében is érintkezik Cadava „szédület”, „tériszony” elnevezéseivel, melyekkel utóbbi a fotográfiát jellemzi.

24. BUDA, 340. Érdekes még megfigyelni, hogy az iménti idézetben megfogalmazódó kétségek, sőt kétségbeesés után éppen egy régi fotográfia hozza el a megnyugvás pillanatát (legalábbis egy ideig) az elhunyt feleséggel kapcsolatban: „*Márta fényképét, ami régen anyáméknál lógott, talán a szemem sarkából megpillantva, hirtelen rávilágított bennem valami, hogy rendben van. Óátmenetileg most nincs itthon, dolga van, ez a szabály, én csak csináljam addig is, s majd aztán, majd ő is meglátja, ahogy lesz, de egyelőre ez a platform. Vele is rendben van így, ez az ábra.*” (BUDA, 338–339.) Mintha Bébé e pillanatban a fotográfia segítségével értené meg, hogy az emlékeknek, a múltnak ez a kettség a természete, melyet a jelenlét és a távollét mozgása („tériszonya”) határoz meg.

25. Cadava: WORDS OF LIGHT. 13.

26. I. m. 8. Mindazonáltal nemcsak a Walter Benjamin írásait elemző Cadava jut erre a következtetésre a fotókkal kapcsolatban, hanem például a nagy hatású francia gondolkodó, Roland Barthes is a fénykép és a halál érintkezését hangsúlyozza A VILÁGOSKAMRA című írásában, amikor így fogalmaz: „*amikor felfedtem magam*

a művelet [ti. a fotózás] eredményén, azt látom, hogy meghaltam, én magam vagyok a halál”. (Ford. Ferch Magdolna. Európa, 1985. 20.) Némiképpen rokon módon Susan Sontag a fényképezés gesztusát a lefotózott alany „meggyilkolásaként”, azaz élettelené, halottá tételeként értelmezi, és ily módon kapcsolja össze a fotográfiát és a halált. (A FÉNYKÉPEZÉSRŐL. Ford. Nemes Anna. Európa, 1999. 26.)

27. Vö. a korábban már említett bazini múmia-effektussal.

28. Vö. „Márta létezése a te feltevésed volt. Egyáltalán, ahogy a többi emberé, Márta pusztá megléte is hipotétikus volt. Vele együtt életed műve, költészete, regénye szintén. Minthogy a tapasztalat nem táplálja többé, Márta létezésének a feltevése nem tartható tovább. Visszamegy a hipotétikusba, az Ingeny Moziba (ahonnan jött). Kijózanodsz. (A költészetből is.) Egy idegen lány Budáról. A többi saját csinálmányod volt. Illúzió.” (BUDA, 269.)

29. Rodowick szerint a fotó imént vázolt, szubjektivitást megkérdőjelező tulajdonságaival szemben a festmény másképpen működik, mégpedig azért, mert teljességének, aurájának tapasztalata a néző szubjektumának egészlegességét és egységét is garantálja: „A festmény ontológiai jelenvalósága, vagyis hogy időben és térben teljes mértékben előttiünk bomlik ki, autonóm létének garanciája is egyben, de ugyanakkor a vele szembesülő szubjektum autonómiáját is elismeri.” (THE VIRTUAL LIFE OF FILM, 67.)

30. Vö. „Én mégis átjavítottam a régi arcképét, s még ezt a meghatottságomat is belefestettem imitt-amott. Pedig szemfényvesztés volt az egész; olcsó kártyatrükk.” (HAJNALI HÁZTETŐK, 122) A HAJNALI HÁZTETŐK című regény világában megjelenő festmények állandó újrifestést igénylő „működés-módjáról”, palimpszeszt voltáról érdekes gondolatokat olvashatunk Milián Orsolya VERBÁLIS ÉS VIZUÁLIS ÖSSZEÜTKÖZÉSEI A HAJNALI HÁZTETŐKBEN című tanulmányában. (In: Milián Orsolya: KÉPES BESZÉD. JAK–PRAE, 2009. 70–83.)

31. HAJNALI HÁZTETŐK, 107–108.

32. I. m. 108.

33. I. m. 109.

34. BUDA, 267.

35. Az „emlékezet médiumainak” hasonló szerepét figyelhetjük meg Marcel Proust AZ ELTÚNT IDŐ NYOMÁBAN című regényében is. A múlt teljességét a narrátor szerint egy festmény vissza tudja adni, és ezért nem véletlen az sem, hogy a Combray-

jából megőrzött emlékképek úgy jelennek meg az elbeszélő előtt, „mint egyes régi metszetek az Úrvacsoráról vagy egy Gentile Bellini-kép, amelyeken Vinci remekét és a Szent Márk-templom bejáratját ma már többé nem létező állapotukban szemlélhetjük”. (Uő: AZ ELTÚNT IDŐ NYOMÁBAN. Ford. Gyergyai Albert. Európa, 1983. 195.) Sőt, Swann még szerelme, Odette fényképportréját is inkább egy festmény, Cipóra reprodukciójára cseréli, mert ily módon a festmény magának a hús-vér Odette-nek az alakját is megnevesíti Swann tudatában: „amit eddig esztétikai módon talált csak olyan szépfnek, azt mostan egy eleven nő eszméjére alkalmazta, és teszi előnyökké változtatta, örvendezve, hogy ennyi sok érdem egy olyan lényben egyesül, aki, ha akarja, az övé lehet”. (I. m. 265.) Eszerint a festmény olyan „nemes” médiumként jelenik meg Proust szóban forgó művében, mely a teába mártott madeleine süteményhez hasonlóan képes a múlt (vagy akár egy jelen nem lévő személy) valamiféle teljességét, lényegét megidézni. Ezzel szemben a fotográfia nem idézi elő ezt a (vágott) jelentőséget. Ebből adódóan talán nem meglepő – amiképpen erre Susan Sontag is rámutat –, hogy „valahányszor Proust szóba hoz egy fényképet, azt mindig az ócsárolás hangján teszi: a múlthoz való sékelyes, kizárólagosan vizuális és teljességgel önkényes viszony szinonimájaként, amelynek haszna eltörpül azon mély felismerések haszna mellett, melyekre úgy tehetünk szert, hogy hallgatunk érzelmeink összességének szavára – ezt a módszert hívta ő »szándékolatlan emlékezésnek«”. (A FÉNYKÉPEZÉSRŐL, 204.) Mindazonáltal abban mindenképpen különböznek Proust és Ottlik említett művei, hogy az utóbbiakban többször (és egyre nagyobb hangsúllyal) kérdőjeleződik meg a festmény pozitív szerepe az eltűnt idő teljességének megidézésében.

36. Ottlik Géza: A HEGY LELKE. In: uő: MINDEN MEGVAN. Magvető, 2005. 36.

37. I. m. 52.

38. Uo.

39. Vö. „és hősünkkel már robot is a vonat balsorsa felé [...] A vonat száguld, alagútba be, alagútból ki, a hős éppen rágyújt... mi lesz?... a mozdony fékez a nyílt pályán...” (A HEGY LELKE, 45.)

40. I. m. 49.

41. Vö. a 13-as jegyzet idézetei.

42. Rodowick: THE VIRTUAL LIFE OF FILM. 68.

43. Sontag: A FÉNYKÉPEZÉSRŐL. 10.

44. Vö. „A nagy-spányol-festőség alapvető kikötése, hogy ne lépj soha ingoványra.” (BUDA, 360.)