

tavéri Júlia. = Pier Paolo Pasolini: ERETNEK EMPIRIZMUS. Osiris, 2007. 224.

7. Babits Mihály: DANTE FORDÍTÁSA. = Babits Mihály: ESSZÉK, TANULMÁNYOK. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978. I. 282.

8. Első megjelenése: Mondadori, Milano, 1965–67.

Kelemen János

„A TÖBBI CSAK PILLANGÓHÁJ”

Bán Zsófia: Amikor még csak az állatok éltek Magvető, 2012. 216 oldal, 2690 Ft

Bán Zsófia legújabb kötete a képre fókuszál. A képre is. Mert miközben felmondja a kép- és reprezentációelméleti leckét, egyrészt némileg le is számol a képi fordulat divatos heurisztikájával, másrészt önnön igájába is hajtja mindezt, mivel művészet- és médiumelméleti jártassága takarásában személyes sorsok, történetek, vizszozatérő érzés- és gondolatvilágok bontakoznak csendes-fájdalmasan. A képelméleti diskurzus magabiztossága, amelyben a szerző szakmabeli tudása vitathatatlan, ugyanakkor e terület teoretikus problémáinak, a lét multi- és intermedialitásának exponálása, prózafelületre átfordítható ekphrasztikus esélyei és feszültségei magukra a történetekre is hatással vannak, az emberi megismerés, a történetmondás lehetőségeit, az emlékek, érzések, események ábrázolhatóságát is problematizálják.

Talán e felvezető alapvetésből is kitérünk, hogy a befogadónak viszont nem könnyű fókuszálni Bán prózavilágában, a képes, fotós, filmes elméleti alapvetések, bármennyire is igyekeznek (igyekeznek egyáltalán?) belesimulni a prózaszövegbe, olvasói kiélesítése közben olykor az az érzésünk, hogy a szöveg más vetületei elmosódnak vagy éppen távlativá válnak, hogy valami fontos összefüggést elfelejtünk észrevenni, hogy a szöveg apró elemekre hullik szét, mint ahogy albumokba nem rendezett fotók buknak ki egy zsúfolt fiókból. Ugyanakkor a szereplők erős érzékletei, testi tapasztalatai, feltoluló emlékeik fájó élessége, mentális képek karaktere

tapintható közelségbe tolkodva feszítik szét befogadói komfortunkat. A kötet a nyitótörténet röntgenképének érzelmi „bizonyítékától” indulva kérdez rá a steril, fogalmivá hangolt, bekeretezett képvilág elméleti alapvetéseire, az emberi tapasztalat, megismerés, emlékezet megragadásának műszereire, mindezeknek képi, nyelvi vagy bármilyen más jelrendszerre átfordíthatóságának lehető-lehetetlenségeire, hogy végül a *white out* mindent kioltó semmijébe érkezzen a kötet végén, az idő és tér nélküli felszabadító pillanathoz, amikor „*semmi nem számított, amit addig látott és tapasztalt, sem az emberek, sem Scott kapitány és a többiek legendája vagy a környék állatvilága, hirtelen minden más jelentéktelennek, pusztá látványosságnak tűnt*”.

A kötet történetei, prózavilága tehát több rétegből, (kép)síkból és többféle prózapoétikai eljárásból, megszólalásmódból, nyelvi regiszterből épül össze, ezek a szegmensek egymást kiegészítve, megtámogatva, felfokozva vagy éppen elbizonytalanítva, ellentétezve, leépítve, kioltva vallanak a lét egyéni, művészi, teoretikus látásáról, láthatóságáról, láttathatóságáról, minden szöveg valamilyen módon kapcsolatba kerül a képpel, a reprezentáció módozataival, kérdéseivel, s a szövegek olvastán megragadható válaszok, jelentések egyáltalán nem mutatnak egy irányba, nyugtalanító mozaikszerűségben hagynak minket *faképnél* szerencsétlen sorsú hőseikkel immáron összeterve, s talán éppen ebben a felkavaró, szolidan provokatív *képzavarban* rejlik a kötet ereje. A képjelentések óriási variabilitását a „*Kép az, hogy...*” bekezdések expozícióorozatával A FOTOGRAFIA RÖVIDTÖRTÉNETE című szöveg hangsúlyozza.

Közelebb lépve a szövegekhez, törekedhetünk valamiféle gondolat(kép)sorra felfűzni azokat a jellegzetes szimptomákat, amelyek a kötet szerzőjét foglalkoztatják, vállalva ezzel, a *kép* szóra való szüntelen rájátszással, a kép jelentéseinek szétírását, teljes kiürítését, követve ezzel is Bán „előírt” *képletét*.

AZ AMIKOR MÉG CSAK AZ ÁLLATOK ÉLTEK történeti igyekeznek a kép mögé nézni, legtöbbször azt a kérdést feszegetik, hogy mi van a látszat mögött, milyen lehetséges (tragikus) sorsokat, érzéseket, frusztrációkat, feldolgoz(hat)atlan emlékeket rejtenek a sokszor pózokat rögzítő, kimerevített, esetleg kiretusált pillanatok. Meny-

nyire tárható fel a képbe zárt tudás – „*Csak a kép tud mindent*” –, a kép „tudása”; van-e mód, módszer, műszer, van-e emberi kompetencia, ismeret, amely a látvány mögötti valóságot meg tudja ragadni. Vagy be kell érniünk annyival, hogy maga a látvány, a látszat a valóság(unk), kiszolgáltatva az emberi tapasztalatnak, az érzékelés pontatlanságának, a szubjektivitás érzelmi-érzéki „torz” esetlegességének. A kép, a látvány mögött (mellett, alatt) kibomló sorok, történetek, személyes reflexiók leginkább a megkonstruált látszatok, a világ kivetítésének megbízhatatlanságáról, érvénytelenségéről, kipúderezettségéről (mi van a smink alatt?) valának, de legalábbis a képekben rejlt narratívák sokféle, másféle lehetőségéről, mint ahogy a LAS MENINAS törpe-Margaritájának monológja átírja a képhez kapcsolódó művészettörténeti narratívát, az utolsó történet pedig egyenesen látszatvilágunk tévtudományos világképét pszichálja meg: a Buckminster Fuller-féle térképek új/más dimenziója („*A hagyományos térképészet viszont eléggé elcseszett dolog, nem? Tudományosnak adja el magát, pedig tudod, hogy nem igaz, mert csak egy rossz konvenció*”) és a Déli-sark nagy, „szétfolyó”, fehér pacájának műszeres átvilágítása egy egészen másféle valóság képét rajzolhatná meg, „*szóval, ez az ábrázolás-dolog elég húzós vállalkozásnak tűnik*”, ahogy az egyik szereplő ki is mondja.

Ugyanakkor a látszatokkal szembeesülő „valóság”, a képekbe zárt feltörhetetlen látvány problémái nem csak a kép- és jelrendszerek „csúsztatott”, konvenciókon alapuló használatából erednek, a másik legnagyobb akadály a nyelv – mint szintén egyetemes jelrendszer – működésében, használhatóságában mutatkozik. A kép kimondhatatlansága nem a kép, hanem valójában a nyelv problémája, a nyelvi szkepszisé, amely a kép leírhatóságát, nyelvi átfordíthatóságát kérdőjelezi meg. A képleírás kérdése hasonló ismeretkritikai probléma, mint az érzéketek, érzések, sőt emlékek szavakba fordíthatóságának lehetőségei, tehát összességében a nyelvi diszkurzivitás esélytelensége. A nyelvi elégedetlenség *kimondottan* a LAS MENINAS múltat felidézni igyekező alakjának függő beszédében artikulálódik, hiszen a múltbeli időviszonyok érzékeltetésére a magyar nyelv igeidőrendszere kevésnek bizonyul. (Más nyelvben nyilván más „hiányosságok” akadnak.) A nyelv

keresettségét mutatja az idegen szavak, *más* nyelvű kifejezések, mondatok, szótárdefiníciók és az elkoptatott, szólamokká üresített verssorok, költői képek, nyelvi reflexiók szép számú szövegintarziája is. Az eddigiekben körvonalazott dilemmák Bán történeteinek mozgatói, folyamatosan a felszínen tartva, már csak nyelvezete, szövege által is, szétszálazhatatlanul, végleges válaszok nélkül.

Tulajdonképpen szinte meglepő, hogy a fent felvázoltak ellenére a történetek mégis történetek maradnak, bár a „valósággal”, tapasztalással, kognícióval, ismeretelmélettel és nyelvvel szembeni szkepszis erős nyomokat hagy a prózafelületen, a – jogos – dilemmák átszövik vagy inkább egy az egyben szövik a történeteket, s mindezek a kérdések a hősök, alakok személyes sorsában, történeteiben mutatkoznak meg, olykor „direktbe”, máskor áttételesebb jelentéssíkokon. A folyamatos rákérdezés, rámutatás, reflexió kényszerei feltördelik a narrációt, a belső tudat villódzásainak, a gondolkodás mechanizmusainak fragmentumszerű vetületeit, képkockáit teremtve meg. A belső tudati-nyelvi működés szemléltetésének vágyát mutatja – a látszat(kül)világgal némileg szembeesülve –, hogy a történetek gyakran a szereplők belső monológjaként vagy külső elbeszélőt is alkalmazó, de gyakorlatilag szabad függő beszédekből álló tudatfolyamokként (vagy tudatszakszokként) artikulálódnak. Ez utóbbi esetekben a személyek, nézőpontok közötti folyamatos vibrálás szintén a valóság sokféle észlelésének-értésének mintázatait rajzolja ki. A Parti Nagy-os stílusmonológok talán a kötet legkevésbé sikerült részei, az ARMANI ÉS SZERELEM vagy a VÉNUSZ-ÁTVONULÁS szólamait olykor fals hangok zavarják meg, s a tragikus sors párhuzamán túl nehéz mit kezdeni „*Mikes Kelemenné Karády Katalin*” balladaszólamával is (MÉREG). Sokkal sikerültebbek a nézőpontokat (ROHANUNK A FORRADALOMBA) vagy akár nyelvi rétegeket (MATRIX), beszédmódokat erőteljesebben változtató, idősíkokat, szereplőváltásokat, emlékképeket dinamizáló elbeszélések, mint például A DOLGOK MÚZEUMA, LAS MENINAS, KEEP IN TOUCH vagy a HÁROM KÍSÉRLET BARTÓKRA.

A történeteket nemcsak a tudati belső és metanyelvi, metanarratív (külső) elbeszélői reflexiók teszik mozaikszertűvé, hanem a tér, idő (vagy egyszerre mindkettő) felszabdalása is. A múltat

a jelennel szembesítő, sokszor több évtizedet vagy kontinensek több ezer kilométeres távolságait áthidaló történetek, a jelen vagy közelmúlt eseményeit megzavaró, feltoluló emléképek ábrázolásának prózapoétikai megoldásai erősen megidéznek Lengyel Péter szövegeit. Nemcsak a HÁROM KÍSÉRLET BARTÓKRA meg nem nevezett utalása hívja elő Lengyel CSERÉPTÖRÉS-ÉT – „*De nem tudok emlékezni. Behelyettesítette a kölcsönkapott lakásban talált könyv talált mondatait. A szerzőt nem ismerte, már az ő ideje után jöhetett. Próbálgatta, milyen, ha magára vonatkoztatja a mondatokat; kölcsönlakásban kölcsönmondatok*” –, hanem az idősíkokat erősen (tipográfiai is) elválasztó, az itt és ott, az akkor és ekkor prózapoétikai fogásaiban, az emlékek asszociatív felbukkanásának, felidézhetőségének, jelentőségének jelent rendező szerepében, a nyelvi és egyéb reflexiókban, sőt, a fényképtematikában is megmutatkozik Lengyel Péter prózájának hatása. (Így legalább felülírható a 90-es évek Lengyel-recepciójának afeletti sajnálkozása, hogy a Lengyel-prózában nincsenek kortárs „folytatói”. De [most már] vannak. Íme.)

A HÁROM KÍSÉRLET...-ben az „időtlen” kontinensről, folyamatos jelenből negyvenéves snitt után visszatérő öregasszonynak „*vissza kell szereznie múltját*”, ahogy a Bárántól vett kölcsönmondat hangzik, mivel a CSERÉPTÖRÉS hőiséhez hasonlóan múltjának, emlékeinek rendezése az egyetlen lehetőség az élet tovább élésére, az önazonosság megtalálására. De amíg Lengyel Péternél, elsősorban a korai elbeszélésekben, a térbeli és időbeli távolságnak része van a szereplők identitásépítésében, a különböző terekben, időkből átélte tapasztalatok végül összeérnek, addig Bán Zsófia több történetében a térbeli elmozdulás egyben az idő felszámolását is eredményezi, a történelmi, politikai okokból vagy egyéni sorsokból távozó, menekülő alakok más kontinens(ek) más éghajlatán adják át magukat a felejtésnek, törlik ki agyukból, testükből, érzékeikből a keserűséget, fájdalmat, s vetik oda magukat egy múlt és jövő nélküli zsongító jelennek: „*Abban a fénytől, páratól derengő városban minden egy folyamatos jelenben zajlott, amelybe egyszer csak ő is belefolyt, mint a favelák dombjairól lezúduló esővíz a tenger vizébe. Hiszen épp ez volt benne a jó, ez a folyamatosan hullámzó, szűnni nem akaró jelen, ami minden mást kitörölt, elmosott.*” Am végül a tovább élés, az önazonosság megtalálá-

sának, az élet tovább adásának (lásd a születés-jelenetek visszatérését) feltétele a hazatérés, a múlttal, emlékekkel, emlékhelyekkel, családtagokkal való szembenézés s mindennek gyöttrő fájdalma. A HÁROM KÍSÉRLET BARTÓKRA zongorajátékának elrontott futamai, kínos jelenete ennek a szembenézésnek vergődő próbálkozásait sűrítik össze – „*Hogyan tudta volna bárkinek is elmagyarázni, hogy ő maga ez a fejlámpás zongorista, aki hiába pásztazza a sötétséget, újra és újra elvéteti a dallamot*” –, s a kudarcot végül a Bach PRELÚDIUM-a hatására kitóduló szeretethullám oldja fel. Más-más narrációs eszközöket, művészeti-mediális „kellékeket” mozgósítva, de lényegében hasonlóképpen küzdenek a múlt és emberi kapcsolatok feldolgozásával, elrendezésével A DOLGOK MÚZEUMA, MATRIX, KEEP IN TOUCH, AMIKOR MÉG CSAK AZ ÁLLATOK ÉLTEK történetei is.

Az emlékképek felidezésének, feldolgozásának lehetőségei átvezetnek Bán Zsófia kötetének másik kitüntetett területéhez, az érzékeléshez, érzékszervekhez. A képpel, filmmel, nyelvel szembeni fenntartások az érzékelés kevésbé „felmagasztalt”, kevésbé teoretikus fajtáira irányítják a figyelmet. A múlt felidezésének útjai az emlékkép konvencionális képiségéről, látványáról leválva a szaglásban, a testérzetek, a hús emlékezetében artikulálódnak. A külvilágról szerzett érzékszervi tapasztalatok összehasonlítását, emberi szenzoraink gazdag lehetőségeit kibontó elbeszélői-szereplői szövegek az emberi tapasztalás, kogníció esélyeit kutatják, s végképp elmélyítik a kép tudásáról, értéséről, olvashatóságáról, referencialitásáról és mi mindenéről felvetett kérdéseket. Az érzékszervek leltárát, összehasonlító elemzését egy az egyben a Hűs című írás első bekezdésében olvashatjuk, de a téma lépten-nyomon felszínre tör, a már sokat emlegetett HÁROM KÍSÉRLET... hosszú szövegében is, amelynek kezdete: „*A látvány nem minden, a látvány hazudik. Úgy csinál, mintha [...] Ugyan már, ne legyél dodó. A dolgokat elsősorban szagolni kell. Érezni kell a rothadó idő szagát...*” Am a téma nem marad ennyiben, az ízelelésre, tapintásra is sor kerül – „*Nézelődni viszonylag könnyű, de aztán ízelelni, tapintani kell. Az már bajosabb*” – egy valóban érzékletes felsorolásban, de hasonló gondolatmenetekkel találkozhatunk a MÉREG, KÉPZELETBELI ÉDEN, MATRIX és a kötetnek címet adó zárótörténetben is. Mindezek a futa-

mok, érzéki zsongatások megerősítik azt a benyomásunkat, hogy Bán Zsófia szövegei azzal a felismeréssel szembesítik az olvasót, hogy a képekké, jelképekké, szóképekké, üres (költői) szólalomokká koptatott világunk mögött, mellett ki kellene élesíteni érzékeinket, érzékszerveinket, ráhagyatkozni, rábízni magunkat testünkre, tapasztalatainkra, hogy ezek segítségével rátaláljunk azokra a külső képekre, még ha ezek teljesen hófehérek is, amelyek önazonosságunk „valódi” vetületei, s hogy mindezek segítségével, az érzékek kioltásának semmivé redukáló kereszttüzeiben visszataláljunk önmagunkhoz, valami tudás előtti, szimbólumok, képek előtti (magzati) állapothoz, egy olyan múlthoz, „*amikor eltűntek a színek, a szagok, a hangok, eltűnt a tér, és vele együtt minden más is visszahullott abba az egyetlen, ismeretlenül ismerős időszikba, amikor még csak az állatok éltek*”.

Az ismeretelméleti problémák tematizálása azonban nem csupán a lét könnyűségének „*pil-langóhája*”, amely a szárnyalást elnehezíti, hanem súlyos következményekkel jár az emberi viszonylatokra, élet- és létlehetőségekre is. Az elromlott, de leginkább sohasem működő kapcsolatokért is mintha a látszatok lényegét elfedő uralma és a nyelv alkalmatlansága lenne a felelős: a különféle leosztású szerelmi csalódások mellett leginkább az anya-lány viszonyokat feltáró emberi relációk a kommunikáció, a kimondás, a szavak képtelensége miatt foszlanak szét, távolodnak el – akár több ezer kilométerre, több évtizedre is: „*soha egyetlen őszinte válasz nem jött, így viszonylag korán a kérdések is elmaradtak*”, „*hét nyelven beszélt, mondani azonban nem mondott semmit sem*”. Az anyához való erős kötődés lehetetlensége egyrészt – általánosságban – a kapcsolatok képtelenségének nullfokát is jelentheti, legalapvetőbb érzelmi kötődéseink is kudarcra vannak ítélve, másrészt – nem általánosságban – a kötet olyan súlypontját adják, amely a szerző kitüntetett figyelmében áll. Az EGY ESTE ERIKA NÉLKÜL az anyafigura megközelíthetetlen zárt-ságát – „*egy sűrű szövésű, áthatolhatatlan hálót font maga köré*” – és a kommunikáció lehetetlenségét sugallja; a LAS MENINAS, KEEP IN TOUCH és az AMIKOR MÉG CSAK AZ ÁLLATOK ÉLTEK narrációi az anya fiatalkori sugárzásával, szépségével szembeni kisebbségi komplexusokat is megszólaltatják. A KEEP IN TOUCH az álló- és mozgókép viszonyrendszerét felvázolva közelít ehhez a témához, az elbeszélés kitűnő példája annak a

fentiekben már tárgyalt eljárásnak, ahogy az elméleti alapvetések ráfonódnak az emberi történetekre, kapcsolatokra. A fotók, festmények kiragadott *punctum temporisa*, épp az időbeliség felfüggesztése által, felkínálja, hogy az adott pillanat elé, után, köré történeteket, magyarázatokat, jelentéseket szőjünk; a múlt, az alakok, emberi kötődések keretbe zártan távolíthatók el a szemlélőtől. A fényképalbumokba rendezett képek közti réseket megnyugtatásban simítják el a pillanatokot megnyújtó és kikerekítő narratívák, mint a mozgófilm időt, múltat, életet reaktivizáló képsorai, amelyek látszólag eltüntetnek a réseket, ám éppen a múltat, „való(ságo)t” elfedő, elfeledtető, átrendező elbeszélések lehetőségét törlik el. Így a családi jeleneteket rögzítő, véletlenül előkerülő film (meg)nézése a szembenézés imperatívuszát írja elő. A „*nőt játszani anyám után, hát, küssé bajos lesz, egy Garbo utáni entrée, mondhatni, nem éppen mackósajt – ki itt a rendező, hadd fojtsam meg gyorsan*” fájó felismeréseit a humor, a nyelvi reflexiók ironikus, finoman (ön)gúnyos megjegyzései ellenpontozzák. Nemcsak itt, hanem a szövegek többségében is. A film persze csak látszólag tünteti el a réseket, a tudati észlelő-értelmező munka, mondhatni, résen van, felismeréseket tesz, nyelvbe olt, át- és elhelyez, így a nyelv mégiscsak szolgál valamire. Kérdés, hogy mire. Hogyan, mi által, miféle mediális közvetítettség hálóján át jutok távolabb vagy közelebb önmagamhoz, s persze az sem mindegy, mi a cél, messze vagy közel kerülni: elfedni, elrendezni vagy éppen felszaggatni, szerteanalizálni. Nincs válasz, ahogy a kötet többszörös, paradox konklúziója hangzik: „*Nincs műszer, mellyel mindez jól megmutatható*.”

Annyi talán bizonyos, hogy a kép önmagában kevés; összehalmozott képeink, fényképalbumain sokasága elmondhatja-e, kik is vagyunk. Esetleg annyit, hogy voltunk, egyáltalán. Bán Zsófia faképnél hagyja a képet és az olvasót is, aki hiába sóvárog bizonyosság után a fafaragásos kapuban. Az elbeszélések azt a felismerést közvetítik, hogy a képkeretet fel lehet számolni, át kell lépni, mert a szembenézegetés tükröképzeteitől indulva, „*csak képzetet lehet jeledni*”, juthatok el valahová, talán egy helyre, amit képlékeny önmagamnak nevezek; tehát „*már haladok is tovább szaporán, a képen kívüli időbe*”.