

Markója Csilla

MEGELŐLEGEZETT GYÁSZ

SZAVAK PANDÉMIÁRÓL, FARKAS ISTVÁN RÓL, KERTÉSZ IMRÉRŐL,
PEDRO COSTÁRÓL, AGAMBENRŐL ÉS LAV DIAZRÓL

Sipos Balázsnak

A FILMBEN MEGÚJULÓ KÉPZŐMŰVÉSZET – GYÁSZROBBANÁS PEDRO COSTA FEKETÉIBEN

Korunk egyik legjelentősebb művészfilmes rendezője, Pedro Costa a TIFF színpadán az azonnali kérdések és válaszok órájában új filmjéről, a *Vitalina Varela*ról beszél. Pontosabban dadog, Töri a nyelvet, de nem csak az angolt, hanem azt is, amin mesélni kellene arról, mit is jelent újabb filmet – immár az ötödiket – készíteni Lisszabon nyomornegyedéről, Fontainhasról, mit jelentett megtalálni a főszereplőt, Vitalina Varelát, akit az utolsó levedben igen találóan „robosztus, monstruózus Klütaimésztrának” nevezte, mit jelent úgy forgatni, hogy nincs szövegekönnyved, hogy a nem professzionális színésznő helyben, a díszletként szolgáló lakásán fogja rögtönözni a szöveget, rögtönözni hónapokon át tartó próbákon, több ülésben órákon át, amiből a filmbe csak néhány perc kerül be, mert megbízik benned, mert a kérésre előadja magát, a történetét, a sorsát, ki tudná eldönteni, mi itt a valóság, mi itt a fikció, s ez a *maga*, ez az őserő, ez az őshang ösztönösen is az antik kórusok és ősi siratóénekek lamentáló hanghordozását üti meg, neked mást sem kell tenned, mint lekísérni fényekkel, zörejjel, atmoszférával, de félreértés ne essék, nem dokumentumfilmet csinálsz, ó nem, ugyan négytagú kis stáboddal beköltöztél ezeknek a hajdani gyarmatokról érkezett fekete embereknek a szomorú és kilátástalan, fekete életébe, ugyan a saját feketéiddel húzod alá, a saját fényeiddel emeled ki Fontainhas nyúlüregének titkos, belső életét, ugyan osztozol a bevándorlók álmain, építéd viskóikat, szűkös kisapidíjat, biztosítást, kórházi ellátást perkálsz ki nekik a közösségi finanszírozásban összeszedett forgatási büdzsédből (és ki akarna pénzt adni olyan filmekre, dadogod, aminek se forgatási ideje, se forgatókönyve nincs, és a témája egy évtizede *ugyanaz?*), és noha antropológiai, szociográfiai érdeklődés is vezet, de amit létrehozol, az annyival több, mint pusztán dokumentum, hogy még főhősöd nyilvános hálálkodása Locarnóban sem tudja feledtetni, hogy nem Fontainhasban, hanem Hádészban jártunk, ahol egy nő Cape Verdéből megjelent, hogy hűtlen, Portugáliába szakadt férjét tisztességgel megsirassa, meggyászolja, eltemesse, s hogy mindeközben felfedje, és ezáltal mélyebbre elássa titkait.

És noha igazat adok neked abban, hogy a Fontainhas-trilógiát túlzott leegyszerűsítés az alapítás, a haldoklás és a gyász stációiként értelmezni, hogy a *Horse Money*ban sem csupán a haldokló tudatában bolyongunk, ahogy a *Vitalina Varela*



Farkas István: Kísértetek háza, 1930, tempera, fa, 54 x 81 cm. Lappang.

Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 1.

Egykor Meller Simon gyűjteményében, München

ban sem csupán a gyászoló tudatában, és annak is helyt adok, hogy ez a gyász sokkal inkább bosszú vagy tanúságtétel, mégis: Pedro Costa törmelékes szavaival mindig arról beszél, hogy neki nem az idő számít, melyet ő túl privátnak, személyesnek nevez, hanem a hely, a „tropoi”, a trópus értelmében: Fontáinhas ilyen hely, kiszakítva a Zöld-foki szigetek természetes világából, de Lisszabon urbánus testéből is, a *subaltern lét* (gondolj Spivakra, és az afirmatív szabotázsra) egy zárványa a palakunyhók és üregek fantasztikus labirintusával, egyben emlékjel a gyarmatosítók bűneiről, szimbólum és allegória, mitikus színpad, melyet Costa *feketéi* rendeznek be, egy locus egészen abban az értelemben, ahogy Auschwitz is egy *trópus*, egy megjelölt hely egy valódi és egy imaginárius térképen, vagy ahogy Lav Diaz 8 órás filmjében, a *Melancholiában* a trópusi erdő a trópus, amiben a bujkáló partizánok elkeverednek – elveszettségükben végül feladják magukat, egyikőjük megőrül és kirohan egy elhagyatott tisztásra, egy folyópartra, és kiabálni kezd, hogy „ide lőjtek”, és a láthatatlan ellenség, amiről egész addig elhittük, hogy csak fantázia, közös kényszerképzetünk, hirtelen lőni kezd. Egy snittel később az egyik forradalmár fiú a folyóparton ül az antik folyamistenek melankolikus pózában, s szerelmének írt levelei lapjait tépkedi, eregeti a feledés, a Léthe vízébe, melyen Lanzmann *Shoah*-jában a túlélő evez (Kháron ladikjában persze), és beszéd helyett egyre csak énekel. A *Melancholia* a forradalmárokat gyászoló nők egy pszichodráma-csoport keretében végzett gyász munkájáról szól és annak öngyilkosságban végződő kudarcáról. Vagy gondolj Apichatpong csodálatos filmjére, a *Cemetery of Splendorra*. A fiatal katonákra, akikre az álmokór halálos méze szállt, akik a szolgálatot megtagadva egyszerre

mind kómába estek, Hádész katonáira, akiket önkéntes nők ápolnak egy iskolából átalakított kórházban, mely egy temetőn, pontosabban egy hajdani palota földalatti kriptáin, ősi termein épült. Gondolj a virtuális térképre, amit az álomkóros fiatal katona és az őt ápoló idős nő, egy különös harmadik, egy fiatal lány mint Hermész lélekvezetésével bejárnak. Gondolj a váratlan, közvetített egyesülésükre, majd a film végére, ahol az idős nő üveges szemekkel néz maga elé – halottlátó szem, úgy mondják – hirtelen rájövök vagy rájönni vélek, hogy a fiatal katona – kicsikém, így szólítja – talán az első férje. Ahogy a markoló az iskola körül feltúrja a földet, kiforgatja mintegy a halottakat, az emlékeket – a földkupacokon gyerekek fociznak, száll a por –, a nő talán csak emlékezik. Minden lehet. Éberálom – milyen szép szó, a férfi kómában, a nő éberálomban egzisztál, figyel. Valaki leszáll a holtak birodalmába, valaki vezet, valaki gyászolja a szerelmet. Őrülség lenne az összes filmet szóba hoznom, amik mind közvetve vagy közvetlenül gyászról, szellemekről, gyászmunkáról szólnak. Reygadas, Albert Serra, Edward Yang, Tsai-ming Liang csodálatos filmjeit. Vagy Wang megrázó négyórás fikcionalista dokuját, melyet egy kínai elmeegógyintézetbe beköltözve forgatott. Mintha a mai kortárs művészmozi szinte kizárólag kísértetekről és gyászról fogogna, még az olyan kísérleti antropocén oktatófilmek is, mint Ben Rivers különös opuszai, melyekben az emberek elhagyott tárgyai, városai mint földtörténeti leletek, geológiai rétegek, üledékek jelennek meg, az egész civilizációnk egyetlen vékony évgyűrűként a föld roppant, minket messze túlélő törzsében.

Fölvenni a piros pöttyös szájmaszkot, zsebre tenni a kisüveg fertőtlenítőt, így vágni neki a vesztegár véget nem érő éjszakáinak. Esti séta a Gesztenyés kert körül, nem leereszkedve sötét völgyébe, ahol a rakortánon a futók hosszú aeroszolt húznak maguk után. Az ember az első hetekben arra számított, ha kilép az utcára, hullahegyek között botorkál. Mindent lesikált, Domestosba áztatott, ami csak bejött a lakásba. Éjfélkor vágott neki az egészségügyi sétának és borzongva állt meg a kihalt BAK-csomópont kellős közepén, a többsávos autóúton, az üres felüljárók alatt. Csak a közlekedési lámpák villódtak árván és az egyik buszmegállóban lajtos kocsiból permetben szállt a fertőtlenítő. A karantén első napjaiban többször elhangzott a freudi fogalom, a *megelőlegezett gyász*, amit akkor érzünk, ha tudjuk, egy hozzátartozónk súlyos betegségben szenved és a közeljövőben meg fog halni. Klímagyász, pandémiagyász, siratjuk a civilizáció végét – vagy csak a globális kapitalizmusét, aminek a helyét (egyelőre?) képtelenek vagyunk képzelettel ki- vagy megtölteni, és talán erkölcsi erőnk, bátorságunk sincs hozzá.

Pedro Costa művészete ebben az értelemben teremtő fantázia és erkölcsiség. Szinte nyugtalanul hessegette el a szavakat, melyek egészen döbbenetes, egyedülálló festőiségét, fényelési, bevilágítási technikáinak piktorializmusát dicsérték. A kortárs művészfilmek nem csupán a gyász tematizálásában rokoníthatóak, szinte mindre jellemző egy egészen mohó kapcsolódás a képzőművészetekhez. Van, aki konkrét festményeket emel be vagy idéz meg, mint a de Chardin-festményeket élőképként berendező független filmes, a katalán Albert Serra, aki a *La Mort de Louis XIV*-ben a digitális filmkép festőiségében egészen példátlan minőséget alkotott csodálatos csendéleteivel és sfumatóival. Van, aki purhabbal és papírmaséval tapaszt be romos



Farkas István: Kompozíció I. 1939. tempera, fa, 100 x 62 cm,
© Antal-Lusztig-gyűjtemény

házakat, enteriőr-szobrászatot művel, hogy összehangolja a kulisszák mögötti világ rom-dizájnját az utcákon élő hajléktalanok performanszaival, mint Tsai-ming Liang a *Stray Dogs*ban. Van, akit Velazquez inspirál egymásba nyíló átjárók, nyílászárók tükrözte és trükközte rafinált terekkel, mint Edward Yangot, és van, aki Velazquezen is túllépve a caravaggisták vagy Rembrandt nyomába ered, mint Pedro Costa, aki úgy világítja be nocturne-jeit, hogy azok egyszerre kapják a nématalföldi festészet materialista és a barokk fény-árnyék transzcendens kiemeléseit, ötvözve mindezt egy modernista fotográfia absztrakciójával. Felvillanó élek és világló részletek sosem látott képekké varázsolják a favellák világát idéző Fontainhas lepusztult, romos útvesztőit, a kuckókat, szobabendőket és síkatorokat; ilyen képeket még nem láttunk a filmművészettől, de Costa hárít, Costa terel, Costa inkább a sound-dizájnert, a hangmérnököt dicséri, ő túl régóta vacakol azzal, hová helyezze a kamerát, hová a reflektorokat, hová az ablakokon beszivárgó fényt szerteszóró tükröket, hogy figurái al- vagy túlvilági árnyakként bolyongjanak, de közben a hollandok naturalizmusával villanjon fel egy-egy széktámla, fazék, vagy selyemvirágokból berendezett házioltár-csendélet. És ki fényképezett ezelőtt úgy arcokat, ahogy Costa a gyászában is méltóságteljes, olykor szinte rurális Vitalináét, akinek vastag, dagadt térdei egy Mária leplét idéző kék lavór előterében úgy jelennek meg, mint a megszentelt lábmosás profán allegóriája; ki közelített ilyen tisztelettel egy bevándorló, egy kétkézi munkás valóságá, arcvonásai és elmormogott vagy elkántált szavai felé, hogy azokból kizárólag filmes eszközökkel, digitális kép- és hangrögzítéssel, vágással, tömörítéssel, fényeléssel – a legolcsóbb technológiával – tanúságtételt és szinte felfoghatatlanul összetett, filozofikus kamaradarabot alkosson? Pasolini jut az eszembe, aki fakardot ad a marokkói sivatag kulisszái, kashbái előtt játszó amatőrjei kezébe, s úgy teremti meg egy színjátszókörből *Ödipusz királyt*; de míg Pasolini a (feltételezett, a hölderlini) ógörög színházat citálja, eleveníti fel, Costa tényleg fénnel fest, árnyékkal mintáz, absztrakciója éppúgy, mint realizmusa, képzőművészeti. És noha Costa Rui Chafessel, a portugál szobrásszal közösen ki is állít, és Straub és Huillet mellett másik nagy filmes ihletőjeként a *Beauty 2*-t alkotó Andy Warholt, nem mint pop art ikont, hanem mint experimentalista filmest nevezi meg, s noha filmjeinek minden egyes képkockája öntörvényű képzőművészeti műremek, mely egyesíti Észak és Dél realizmusát és transzcendenciáját, a portugál rendező nem minden ok nélkül hárítja a piktorializmus dicsőségét. A dokumentarizmust felülíró filmes *mapping*, ez a csodálatos, *feltérképező tekintet* morális intenciók szolgálatában áll. Costa elsősorban a *szegregált terület* szimbólumaként tekint Fontainhasra: „for me the territory is space. It’s tangible, it’s real, it unites all of us. I found it to be a concrete territory. The territory that was very close to me, close to where I was and where I was living, although it was entirely invisible to me. However, it was a segregated territory. I started to work there: that territory became real, and it became a problem”¹ – mondja, majd hozzáfűzi, arra törekszik,

¹ Andrea Lissoni: The Need to be Dehypnotized. *Mousse* 33. 2012. ápr-május. <http://moussemagazine.it/pedro-costa-andrea-lissoni-2012/>



Farkas István: Sétány, 1931. Tempera, vászon, 81 x 100 cm. Mgt.

hogy minden tér egy-egy titok helye legyen, melyekben az emberek képezik az egyetlen realitást, minden mást pedig a képzeletnek kell kitöltenie; számára a *felejtés* képessége kulcsfontosságú, ugyanis alkotótársai, a vallomástevők, rettenetes körülmények között élnek: „The human experience is oppressive, life is oppressive. And in my case, I work with people who are sick, have no money, die or live in terrible conditions. We have extremely small budgets, and I’m well aware that I work with budgets as much as fifty times lower than those of a normal European films considered to be low-budget, if not poor. (...) I can see money on the screen. In fact, I can literally see it running in front of my eyes: I know how much it costs to block off a street, to have light even at night – that unique kind of light – and how to use interiors in a certain way, how to work with those actors... These are things I can do directly, but in a completely different way. In short, I’m not interested in time, I’m not interested in memory, I’m not interested in money. I’m interested in space. Space is something I can always recognize. I feel very far removed.”² Nem vagyok érdekelt az *időben*, mondja, nem vagyok érdekelt az *emlékezésben*, és nem érdekel a *pénz* sem. Csakis a *térben* vagyok érdekelt, a *tér* az, amit mindig is észleltem vagy rögzítettem.

² uo.

AUSCHWITZ MINT A GYÁSZROBBANÁS KITÜNTETETT TERE

Costa szegregált territóriumának lehetséges előképe az, ahogy bizonyos kortárs képzőművészek igyekeztek megképezni Auschwitz és a haláltáborok maradásának vagy emlékezetének valóságát. Gyakran látni az arra irányuló igyekezetet, hogy a mindent ok-okozati narratívává vasaló, simító, domesztikáló, racionalizáló időbeliségből (vö. *történelmi* tudat), intézményesített emlékezetpolitikák rabságából a művészek kiragadják Auschwitzot, ami szándékosan egyetlen konkrét locus, nem pedig valamiféle általános áldozatiság megszépítő elnevezése, mint a Holocaust. Három *Enigmát* is szenteltünk ezeknek a képzőművészeti kísérleteknek és értelmezésüknek, a 37–38. és a 42. számot, mindet Turai Hédi segített összeállítani, megszerkeszteni. A konfabuláló időbeliségből kiragadó gesztus, a megfosztás a narratíva hazugságától, amit a tér jelent a costai értelmezésben, Freud tudatalatti fogalmára megy vissza, amit Marno János így fordított le a költészet nyelvére: „a tudatalatti a test maga”. A tudatalattit a századelőn locusként, helyként képelték el, olyan territóriumként, mely kézzelfogható módon a tudat afféle mélyrétege – mintha konkrétan is lenne egy hely *odalent* a koponyánkban, ami a tudat *alatt* foglal *helyet*. „A gyász” – írja Freud a *Gyász és melankóliában* – „rendszerint valamely szeretett személy vagy a helyébe lépő absztrakció – otthon, haza, szabadság, eszmény elvesztésére adott reakció.”³ Freud megkülönbözteti a gyászt és a melankóliát (depressziót): „A gyászban a világ vált szegénné és üressé, a melankóliában maga az én.” „Ezért kézenfekvő lenne a melankóliát valamiképpen a tudattalan tárgyvesztéshez kapcsolni, szemben a gyással, amelynek során a veszteségből semmi sem marad tudattalanul.”⁴

A koronavírus-járvány kitörésének pillanatában épp többedjére próbáltam végigolvasni Giorgio Agamben *Ami Auschwitzból marad* című tanulmányát. Már a legelső mondatot valahogy túrhetetlennek találtam: „A táborban a deportált számára a túlélés egyik oka az, hogy tanúvá váljon.”⁵ A folytatást nemkülönbön: „Igazolni a túlélést nem egyszerű, főleg nem a táborban.” Hogy jön Agamben, a filozófus ahhoz, fortyantam fel, hogy a túlélők tetteit, motivációit *megítélje*? Bűn volna élni, életben maradni? Egyre pontosabban körvonalazódik bennem, írtam neked akkor, mit érzek elfogadhatatlannak az Agamben muzulmán-konceptiójában. Ezek a túlélőket tanúvá leminősítő mondatok – és csakugyan leminősítésről van szó, mert az olasz filozófus szerint a túlélést csakis az utólagos tanúságtétel igazolhatja –, vagy a sonderkommandósok lealacsonyodásáról szólnak, vagy a hosszas fejtegetések a táborok muzulmánjainak élőhalott, ember-alatti (ez Agamben szava!) karakteréről, hiába igyekeznek szándékuk (de pusztán szándékuk!) szerint anti-patetikusan, legalábbis de-patetizálva definiálni a „szürke zóna”, azaz a hóhérok és áldozatok egymásbajátzásának, összemosisódásának színtereként az *egész* kortárs globális-

³ Sigmund Freud: *Gyász és melankólia és más elméleti írások*. Budapest, 2011. 83.

⁴ Uo. 85.

⁵ Giorgio Agamben: *Ami Auschwitzból marad*. Ford. Darida Veronika. Budapest, Kijarat, 2019. 11.

autoriter kapitalista világot, észrevétlenül és reflektálatlanul háborzongatóan hasonló módon tárgyiasítják el az áldozatokat és emlékezetüket, mint amit szerzőjük a nácioknak felró. Agambennek *nincs joga* a muzulmánokat ember-alattiaknak, nemembereknek nevezni, mert ha így tesz, szóttem tovább a gondolatmenetet, aligha különb a náciknál; továbbá itt szerettem volna kérlelhetetlenül leszögezni, hogy aki George Floyd nyakára térdelt, és addig szorította az óriást a földre, míg a mamája után síró, porig alázott muzulmánna nem görbedt a csizmatalpa alatt, pontosan levezethető engedéllyel és egyenruhával autorizált hatalommal élt vissza, nem pedig valamiféle homályos sűrke zónából érkezett – s ugyan miféle különbséget kéne feltételeznünk, és mégis miért, egy táborparancsnok és egy Derek Chauvin között. Másként fogalmazva, a magam részéről hajlanék arra, hogy ne vitassam el az aktuális társadalmi berendezkedéseink felelősségét valamiféle általános emberi állandó hipotetikus konstrukciójának a javára. És aztán újból megakadtam ennél a gondolatnál: hogy a megbélyegzett, ember-alattinak bélyegzett zsidók megbélyegezték, ember-alatti muzulmánoknak bélyegezték a saját társaikat, létrehozva a koncentrációs táboron belüli koncentrációs tábort, és így tovább, koncentrikus körökben: mert a kört talán csak úgy lehetne megszakítani, ha nem hóhérról és áldozatról, hanem az előítéletesség elhazudásának kényszeréről, ennek társadalmi, történeti és pszichés előfeltételeiről gondolkodnánk. De mindig elfordítjuk a tekintetünket a taburól. Mi mást is tehetnénk. A „játékszer” és a „muzulmán mint untermensch”, sőt „unterzsidó” közti közös pont a „kisajátító fantázia”. És ennek erotikája. Ez, írtam neked boldogtalanul, nem a legkönnyebben megemészthető gondolat a sztereotípiák természetéről. Nem könnyű elgondolni – kimondani – hogy embertársainkkal Auschwitzban sztereotípiák végeztek, nem pedig hús-vér emberek, azaz *nem* hóhér és áldozat állt szemben (vagy, mélyebb és komolyabb interpretációban, ami Agambentől elvitathatatlan: cserélődött fel) egymással. A „saját halál” fogalma Agambennél, persze Rilkére megy vissza; feltételezhető, hogy a „saját halál” lehetősége – egyben, rögtön: elvesztésének lehetősége – első világháborús tapasztalat. Egyidős azzal, amikor Freud tudatalattivá transzponált tudattalanja fogalomként megképződött az erre fogékonyak fejében, és életre hívta a művészetben a tudatalatti térfantáziákat. Különös, hogy Agamben egyfelől elvitatja a muzulmánoktól az emberség jogát, a túlélőket pedig, amennyiben nem tanúk, elmarasztalja, miközben xy túlélőről képes leírni, „mindig az igazak hangján szól.” Mint aki egyszerre küzd a rabbinikus pátosz ellen, és veti magát alá a kötelező tónusnak. Tényleg csak azért él túl az ember, hogy tanúskodjék? A fenébe is, írtam neked feldúltnan, a fenébe is a *tanúskodással*. Miről akarunk tanúskodni, a hatalomról? Hogy a hatalom mivé teszi az embert, hogy ember-e még egyáltalán, akit hatalom hajt, vagy csak *dominálni akaró „animal”* (szóvicc, sóhaj), állat? De ha állat is, *előítéletes* állat, ennek az állatnak kulturális miazmák gőzölögnek az agyában, nem oroszlán, akit a mardosó éhség és a vadásszenvedély hajt. Hogyan lenne az auschwitzi halál *sine causa* halál, „ok nélküli”? Hisz akkor Derek Chauvin – micsoda név: a sovén Derek – is ok nélkül térdelt George Floyd nyakára, nemde? És ezen a ponton, nyilván nem elsőként – mint arra siettél is felhívni a figyelmem



Farkas István: Kompozíció II. 1939, olajtempera, fa, 100 x 62 cm. Mgt.

– máris összekötöttem a folyton irracionálisnak tételezett Auschwitzot a *racionalitással*, a kapitalizmussal, a felvilágosodással.

És ím, meg is érkeztünk az Agambent olvasó, Farkas István 2005-ös, posztumusz kiállítását megnyitó Kertész Imréhez. Megérkeztünk Farkas István locusához, centrális erőterű hógömb-világaihoz, mint kitüntetett, lézengő kísértetekkel benépesített helyekhez. Farkas István idei *Kihűlt világ* című kiállításához a Magyar Nemzeti Galériában, melynek tudományos előkészítése során ez a két forráskiadvány, két *Enigma*-szám született. A *megelőlegezett gyász* fogalmát, és a *kísérteties esztétikáját* ajánlanám Farkas István áttetsző kísértetfiguráinak értelmezéséhez, az életmű interpretálásához. Az Auschwitzba Kertésszel párhuzamban érkezett, de ott a gázkamrákban idegen halálra, de épp az életmű révén *mégis-saját-halálra* lelt Farkas életműve az első világháborúban is részt vevő festő tapasztalata a „saját halál elvesztéséről”, és látomása, víziója, *megelőlegezett gyázmunkája* Auschwitzról, mint konkrét térről, szegregált territóriumról, amibe be vagyunk zárva. *Ahogy a világunk Auschwitzcá válik*. A kortársak ennek jelentőségét nem ismerték fel, noha sejtették volumenét, és néha még ki is mondták a varázsszavakat. „Alakjai nincsenek húsból és vérből, inkább *szellemjelenségek*, akiknek külső formája, ha határozottabban jelentkezik is, groteszkül ijesztő. A formák elmosódnak, a színek látományszerűek, szinte érezzük, mint merülnek fel alaktalanul a festő képzeletében, hogy megkeressék a maguk valószínű motívumait. Különösen olaj képei vannak tele izgató, kifejező értékekkel és színbeli szenzációkkal. Egy asztallapnak, egy öltözéknek sokszor olyan a színe, hogy emléktől hosszú ideig nem tudunk és nem is akarunk szabadulni.” – írta a *Budapesti Szemle* Spectator álnevű újságírója.⁶ És: „Egy másik lapon az alakok csupán mint elillanó, merész sejtések derengenek a színszövetből elő. De minden ábrázolás és vízió mélyéről ugyanaz az őszérzet bontakozik ki: korunk emberének *baljós magánya és halálos veszélyeztetettsége*.” – írta a Bauhaus egykori briliáns kritikusa, Kállai Ernő 1941-ben.⁷

„Elhinnénk-e, hogy volt idő Magyarországon, amikor Farkas Istvánról csak suttozva lehetett beszélni? Elhinnénk-e, hogy volt idő Magyarországon, amikor az ő képeivel nem büszkélkedtek, hanem épp ellenkezőleg, rejtegették, vagy száműzték őket? Sétáltam a szigligeti parton a zöld víz meg az anyaöl formájú hegykaréj közt, melynek Aranykagyló a neve. Ott fent a meredek legkedvezőbb hajlatában, szemközt a vízzel és a kéken derengő túlparttal egy jó építésű villa álmodta álmát a szőlőérlelő napsütésben. Mentem, a szigligeti Alkotóház beutaltja, nagy reményekkel, hogy ezekben a kék, zöld és arany színekben majd eszembe jut valami a készülő regényemhez. De mindig csak ez a villa jutott az eszembe, mégpedig a következő félfalom formájában: megyek, valamikor az idők mélyein, ugyanezen a parton, ugyanebben a megrendítő fényben, arcommal a még beépítetlen hegyoldal felé fordulva; szemem

⁶ *Budapesti Szemle*, 1941. 261. köt. 764. sz. 175.

⁷ Neue Bilder von Stefan Farkas. *Pester Lloyd*, 1941. március 30. reggeli kiadás, 13. Hessky Orsolya fordításában.



Farkas István: Magyarországi emlék, 1929. Tempera, fa, 80 x 100 cm. Mgt. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 18.

megetlik vággyal és ámulattal, s egyszerre megmozdul a karom, ujjam, akár a hősök szobrain, előre és fölfelé mutat: „Odavetem hátra fecseggve lelemaradozó kíséretnek – oda építsetek!” Később megtudtam, majdnem így történt. Valamikor erre járt valaki, egy gazdag ember, és megkívánta ezt a helyet. Olyan mohón és annyi reménykedő sóvárgással kívánhatta, hogy az évtizedeken keresztül énám is átsugárzott a vágya. (...)” – írta Farkas István kiállításának megnyitójára készülve 2005-ben Kertész Imre. „A házat tetszik nézni?” – kérdezte tőlem egy hórihorgas, fátyolos szemű öreg paraszt, talán szőlősgazda, kockás ingben és a kezében permetező kannát lógázva. Lehalkította már amúgy is ércetlen, fakó hangját. „A Farkas-villa – mondta. – A végén már csak a fiatalúr volt itt. Elvitték. Tetszik tudni... Szegényt... Hát ahová akkoriban a zsidókat elvitték...” De soká kellett még várnom, éveket, amíg egy albumban végre megláthattam a képeit, ezeket a csodákat. Ezek a hanyatló alakok a tájak ragyogó fényében vagy az interieurök félhomályában, életszeretetet sugároznak. Mégis, meghúzódik bennük a tudás, s titokban a veszély előérzete. Egy könyvem borítólapján Farkas István Szomorý Dezsőről készített eksztatikus portréja tündököl. S hogy e két zseniális művész éppen az én könyvem tetején adott egymásnak találkoztót, abban bizonyára felismerhető valami csillagjel, valami titok, valami szomorúság, Ady Endre melankolikus verssora, amely éppen Szomorýval

kapcsolatosan jutott az eszébe: *Minden percünk kis, magyar fátum*. De Szomoryról talán később, máskor. Most örüljünk Farkas István képeinek.”⁸

Ahogy Agambennél zavarni kezdtek sorok, mondatok, így ennél a Kertészpasszusnál is megakadtam. „Valamikor erre járt valaki, egy *gazdag ember*, és megkívánta ezt a helyet.” – ő már megint, gondoltam, a szokásos: a kertészi rosszindulat. Mert már régóta úgy gondolok az Agambent olvasó, Bernhard hisztérikus-paranoid futamait pedig kimutatható módon, épp az érett főműnek szánt *Angol lobogóban* és *Kaddisban* is használó, felhasználó, túlhasználó Kertész Imrére, mint olyasvalakire, akit megmérgezett Auschwitz, megmérgezett a(z) (ellene irányuló) rosszindulat. Mindig meglepett, hogy a Thomas Bernhard-átvételek fölött a szakirodalom oly nagyvonalúan siklik el, ahogy voltaképp senki sem tette szóvá, kritika tárgyává az Agamben muzulmán-konceptiójához igencsak közel eső Kertész-féle rasszizmust, etnicizmust sem. A kérdést, hogy a kísértet „ugyanannak az örök visszatérése”-e, vagy „ugyanannak másként való visszatérése” (a kettő között a „nem lépünk kétszer ugyanabba a folyóba” differenciáját tételezve), nem merném megválaszolni. De elképzelni úgy képzelem, mint a spirált. A körív egy kitüntetett pontja a spirálban egy emelettel feljebb, azaz *eltolódva, eltolva* tér vissza. Az eltolásban, a magyar nyelv zsenialitása szerint benne van az elrontás értelme. Eltoltam! – mondjuk, ha elrontunk valamit. „Kizökkent az idő” – kiált fel Hamlet – „ó kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt!”. A kísérteties helye a *kizökkent, az eltolt* idő. Az unheimlich, ami a fenséges esztétikájában „mértéktelen”-ként jelenik meg, a kísérteties esztétikájában „eltoltként”, azaz nem-helyénvalóként villan fel. Itt válik Pedro Costa megoldása plauzibilissé a kertészi, agambeni problémára. Vitalina Varela monológja, jaktálása, lamentálása a mindenkori szegregációról, amely Fontainhast Hádészra és Auschwitzra kopírozza, mindenkori előítéleteinket kiragadja a kvantifikált folyamként előállított idő mindent megmagyarázni vélő, konfabulatív narratívájából, és egy olyan időtlen helyé, olyan trópussá teszi, amelynek tükrébe meredve, ha ugyan van bátorságunk tükörbe nézni, egyszerre – talán – minden *a helyére kerül*.

⁸ Kertész Imre: A Farkas Villa. A Farkas István életműkiállítás katalógusának előszava, részletek. BTM, 2005. március 4–május 9., rendezte S. Nagy Katalin.



Farkas István: Végzet, 1934, tempera, fa, 100 x 80 cm, SZM – MNG, ltsz.: 9292
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest