

Bán Zsófia

PINGVINBOCI, JAMPAMPULI ÉS A LÉTEZŐ IRDATLAN HATALMA

A fénykép fenomenológiája Lengyel Péter „Búcsú”
és „Cseréptörés” című műveiben

„You never actually own a Patek Philippe.
You merely take care of it for the next generation.”
(Reklámszöveg)

„*Mindenkinek megvan a maga ősmozija.*”

A kortárs vizuális művészet kiemelkedő alakja, William Kentridge dél-afrikai művész életművében a látás, nézés kérdései kivételesen jelentős szerephez jutnak. Ezek hol játékos, hol komolyabb formát öltő vizsgálata a látás-nézés konkrét, fizikai aktusa mellett legalább annyira vonatkozik annak metaforikus, társadalmi-történeti megnyilvánulásaira. A történelmi emlékezettel, a feldolgozással, illetve a megértés folyamataival kapcsolatos művei között találjuk az anamorfózis technikáját felelevenítő sorozatát is, amelyben az anamorfotikusan, azaz torzítva megrajzolt képet tükörsimára csiszolt fémhengerben látjuk tükröződni, mely folyamat során az eredeti, anamorfotikus kép „korrigálódik”, s a képet hirtelen „valóságúen” látjuk. Tehát tulajdonképpen torzítás eredményeként hirtelen értelmezhetővé válik egy kép, amelynek eredetije (valósága) maga is torzított volt. E művével Kentridge hatásosan elbizonytalanítja az *eredeti* és *nem eredeti*, illetve a *valóság* és tükröződésének kérdését s nem kevésbé a *torzítás* és *korrekció* fogalmainak mibenlétét. Amellett, hogy e sorozatával látványosan *reflektál* a látás fizikai mechanizmusaira, egyúttal fontos felvetésekkel él a művészet, valamint az egyéni és társadalmi emlékezet működésére vonatkozóan is. A kettős értelemben reflektált (azaz: tükrözött, indirekt, valamint intellektuálisan feldolgozott) kép, sugallja Kentridge, gyakran érvényesebb, „igazabb” meglátásokhoz vezet, mint a torz, mert kusza, széteső s ezért átláthatatlan és felfoghatatlan valóság. Egyik, 2001-ből származó, anamorfotikus litográfiájában Kentridge a mitologikus Medúza torzított képét rajzolja egy 1906-os kiadású Larousse enciklopédia hat lapjára (http://www.parkettart.com/editions_pdf/63_kentridge.pdf – 2010. december). Utóbbi egy kultúra, a felvilágosodás hagyományán nyugvó nyugati kultúra által generált tudás szimbóluma, melynek lapjain azonban a „Medúza”, az egyszerre mitologikus és valóságos szörny csak torz, diffúz módon jelenik meg (de a generált tudás ellenére *megjelenik*). Ezzel szemben a felfogható-feldolgozható és a túlélést (azaz az élet folytatását) biztosító *érzéki* tapasztalat e tudás reflektált, tükrözött és tömörített formára hozott verziójában jelenik meg. A Medúza, a mindenkori rossz daimón „leölése” az emlékezet, valamint az egyéni és társadalmi psziché kontextusában a szörny valahai létezését nem szünteti meg, de szavatolja létezésének felfogását és feldolgozását, azaz a felelősségteljes és ép ésszel való továbbélés esélyét. Akárcsak az eredeti, görög mítoszban, a Medúza reflektált, torzított, indirekt *képe* az, ami segíthet valóban szembenézni vele és létezésének tudatát feldolgozni. Az egyéni és történelmi emlékezet szintjén csak ez jelenti, ez jelentheti a szörny leölését, hatalmának

megszüntetését. Ugyanakkor a kép ebben a kontextusban természetesen nemcsak a szó szerinti értelemben vett képet jelenti, hanem a reflektálás *bármilyen* formáját is. A tetszőlegesen választott médium felülete Perszeusz pajzsaként működik.

Georges Didi-Huberman, az *IMAGES MALGRÉ TOUT* című művében¹ Kracauer *A FILM ELMÉLETE* című könyvét idézve, a Medúza-példázatot a holokausztképekkel való konfrontálódás s az azokra vonatkozó szüntelen értelmezés imperatívuszának kontextusában használja. Kracauer a filmvásznat említi Athéna pajzsaként, melyet Perszeusznak adott, hogy az abban látható medúzatükörkép segítségével ölje le a szörnyet, melyre közvetlenül ránézni halálos veszélyt jelentett volna. Tehát, folytatja Kracauer, a pajzs (vö. a vászon) nemcsak a (rá)nézés lehetőségét szolgálja, hanem egyúttal a szörny lefejezéséhez nyújt eszközt. „*Perszeusz legnagyobb teljesítménye – írja Kracauer – talán nem is az volt, hogy lefejezte a Medúzát, hanem hogy felülemelkedett félelmén, és rá mert nézni a pajzsban tükröződő arcára. S vajon nem éppen ez a tett volt-e az, mely lehetővé tette számára a szörny lefejezését?*”² Könyvében Didi-Huberman arról a négy fényképről ír, amelyet Auschwitzban, 1944 augusztusában a *Sonderkommando* egyik tagja készített *mindenek*, azaz minden ezt látszólag lehetetlenné tevő körülmény *ellenére*, amelyeken egyrészt a gázkamra felé hajtott meztelen nők egy csoportja és a hullaégető gödrök körül munkálkodó *Sonderkommando* tagjai láthatók, valamint a gödrökből felszálló füst. Perszeuszban, írja Didi-Huberman, Kracauert idézve, a tudás megszerzéséhez szükséges bátorság lakozik, és csak is ez a bátorság teszi lehetővé, hogy a kép lerántsa a valóságról a láthatatlanság köpenyét. „*A »megváltás« – folytatja Didi-Huberman – a szó teljes értelmében csak akkor következik be, amikor a tudás iránti bátorság egyúttal a cselekvés forrásává válik. A »becsület« akkor válik megmenthetővé, ha szembesülve a legrosszabbal, a tehetetlenség és bűnultság – ha mégoly kétségbeesetten is – »ellenállással« válik (és éppen ezt jelenti a mindenek ellenére).*” (178.) A „*megváltás esztétikája*” – írja Didi-Huberman, Benjamins és Kracauert egy táborba helyezi Adorno ellenében, aki ellenséges volt a képekkel szemben. Könyvével Didi-Huberman is végső soron a megváltás esztétikája mellett tesz hitet. Amellett érvel, hogy meg kell tanulnunk a képek működésmechanizmusát, hogy tudjuk, hogyan bánjunk a látásunkkal és az emlékezetünkkel. Vagyis hogy megtanuljuk, hogyan bánjunk a pajzzsal: *a pajzsképpel*. (179.) Azokkal a pajzsképekkel – s ezt már én teszem hozzá –, amelyek aztán egy-egy kultúra *ósmozijává* válva szüntelen értelmezésre, reflektálásra, nézésre várnak.

„*Mindenkinek megvan a maga ósmozija, az Uszály utcaiaké az Újlaki, kint a Bécsi úton. Már az enyém is. Földszintes, zezzugos, hosszú udvaros épület az öreg óbudai házak között. Belül fekete és bordó, foszló őstapéta borítja. Elterpeszkedünk, és nyújtjuk a nyakunkat fölfelé. Egyforintos jegyet vettünk, az első sorba, két méterre a vászontól. Harminc fillér az artistaműsor. A fillér, az a forint századrésze. A Kicsi nem hagyta, hogy befizessem: ma ő is vastag. A páholy három forint, csak a hátsó székeket veszik, akik csokolózni akarnak. Az előadás végére meg fog merevedni a nyakunk. Talán ha megnézhettem volna azt a mozit belülről most – mielőtt repülőre szálltam –, sötét, mocskos és kicsi lett volna. Azon a napon természetes: a mozi, az ilyen. (Nem nézhettem meg, bezárták, az utolsó filmcím nagy papírbetűit rongyolja eső, szél, nap; bontásra kész a régi Óbuda, kiürítve, bevert ablakokkal, félig omló falakkal áll félсарoknyira egy Bokor utcai ház is, csólakó gyerekek telepedtek meg benne, üres sörösvég, óvszer és harisnyamaradvány a földön, popegyüttesek neve a festékkel teleírt borzalmas szobafalon, ahol egykor tisztesen orgazdálkodott a néhai Lánosz Rókus.) Hallhatóan záporozik a padlóra a kiköpött szotyolahéj.”³*

A Búcsú című, ez idáig utolsó, 1993-ban publikált könyvében, melyet a borító tanúsága szerint Merényi Endrével, apjával közösen jegyez, Lengyel Péter egy óbudai „kispizkosról”, az Újlaki moziról mesél, amely a környéken lakó gyerekek és felnőttek „házimozija”, azaz ősmozija volt. A Búcsú-ban ez a multiplexek kora előtti ősmozi azonban nemcsak egy nagyon is valóságos, fizikai tér, amely kiskamasz mindennapjaik szerkesztésére volt, ahol filmek mellett artistaműsorra is be lehetett fizetni (miután, mint Lengyel írja, a háború után a cirkuszokat, mint polgári csökevényt, szétverték), hanem egyúttal egy mitologikus, szimbolikus tér is, amely egyszerre egy közösség és benne az egyén múltjának tere. Egy mitikus közösségi és magántér, amelyben e közösség *ősfilmjeit, ősműsorait* vetítik (az élőben előadott artistaszámokat beleértve), amelyek aztán lerakódnak a közösségi és egyéni emlékezet paleontologikus rétegeibe, hogy ott megkötve alapot képezzenek minden további építkezés, *Bildung* számára. A Búcsú-ban három ilyen ősmozi, ősfilm is vetítődik: egy közösségi-történelmi, amely a kora ötvenes évek Budapestjét s tágabban (letagadhatatlanul) a mostani Magyarország múltját, sőt alapját „vetíti”; egy kisközösségi, amelyben felnövekvő kiskamaszok, óbudai kissrácok még mindenek *előtti* világról s tulajdonképpeni beavattatásáról van szó; és végül, hangtalanul, azaz szöveg nélkül, csupán a „képek által homályosan” pergetve, egy magán-ősfilm, amely az apa által készített fényképek révén, az apa kozmikus méretű, kezelhetetlennek látszó hiányáról szól. A Búcsú a kezdetekről, a mindenek alapjáról, az első és utolsó mozielőadásról, a felnőtté válást lehetővé tevő és azt meghatározó élménytárról, a szó szerinti és metaforikus *régi idők mozijáról* szól. „*Mindenkinek megvan a maga ősmozija*”, írja Lengyel Péter (35.), s azon az oldalon, ahol ez a mondat „elhangzik”,⁴ Merényi Endre, a szerző apjának önarcképe látható, azé a háborúban eltűnt apáé, akinek utóbb megtalált fényképeit Lengyel e könyvébe végül – a korábbiakkal ellentétben – belehelyezi a szövegtestbe.⁵ A narrátor „magánősmozija” tehát nem más, mint az apa jelenlétének hiánya, aki e fényképen is alulról megvilágítva, mintegy szellemképként jelenik meg. A régi, valóságos mozit (az Újlakit), az ősmozizások helyszínét a szöveg tanúsága szerint a narrátor nem nézhette meg, mielőtt végérvényesen bezárták, majd utóbb lerombolták. Nem adatott meg a búcsú lehetősége az ősmozik helyszínétől – csakúgy, mint az apától magától sem. A következő oldalon, a fényképen látható rozoga, idejétmúlt szekeret is belepi a hó – ám a fénykép a maga ontológiai valóságában mégis ott van, mégis létezik, mintegy bizonyítékként arra, hogy készítője itt járt ezen a földön – ha már a szerző-narrátor létezése maga nem látszik elegendő bizonyítéknak erre nézvést. Mi több – s éppen ez a lényeges, hozzáadott érték a saját, elárvult létezéséhez képest – a fényképek által *élő* módon van jelen, amennyiben tekintetünk, amikor a képeket nézzük, folyamatosan az ő, az apa tekintetével találkozik, valamint a szerzőével, aki szintén e képeket nézi. Látjuk, ahogy a szerző nézi a képeket, melyeket mi is nézünk, s a képek visszanéznek ránk. A Búcsú három élő tekintet lüktető találkozási pontja.

Lengyel Péter műveiben a Medúza-példázat szinguláris változatával van dolgunk, amely a társadalmi emlékezettel összefonódó individuális emlékezet szintjén jelenik meg. Nála a Medúzának nincs képe, a szörny, a szörnyűség a képeken nem jelenik meg,⁶ illetve a hiány formájában jelenik meg, ami az ő esetében *egyenlő* a Medúzával, azaz magával a szörnyűséggel: ez nem más, mint az apa hiánya. A Búcsú-ban, a 43. oldalon látható, vízcsapban tükröződő, anamorfotikus apakép nem adja vissza az apa képét, a torzított kép itt nem korrigálja a hiányt, mint a Kentridge-műben, de a tekintetét annál inkább *megjeleníti*, jelenvalóvá teszi, csakúgy, mint az összes többi, általa készített fénykép. Éppen ezért a Lengyel-könyvek kontextusában nem az az elsődlegesen fontos,

hogy mi jelenik meg ezeken a képeken, hanem az, hogy ki és hogyan nézi azt, amit néz, s nem kevésbé lényegesen, hogy ki és hogyan nézi azt, hogy a fényképek készítője mit és hogyan néz („*általuk tanultam meg látni*”, mondja Lengyel). A tekintet jelenléte és a képeken manifeszt módon megjelenő tárgyak mellett tehát, ami a képeken való-
jában látható, az maga a hiány – a hiány anamorfortikus ábrázolásai, mely hiány a fény-
képeken, pontosabban a fényképek *által* alakot nyer. A Búcsú Lengyel Péternek az a
könyve, amelyben a képeknek a szövegtestben való elhelyezésével, azaz *bensővé* tételé-
vel végül szembenéz a képek által megjelentített hiánnyal, a Medúzával, melynek segít-
ségével le is tudja „fejezni” azt. Ebben az értelemben a könyvben megírt, ötvenes évek-
beli, újlaki búcsú éve egyben annak a búcsúnak is az éve, amikor a szerző búcsút tud
inteni a képeknek, mert már végérvényesen *belül* vannak. Nem csak a Kicsi (Kis Kovács),
a városrész, a város és az ország felnövekedéstörténetét olvashatjuk, hanem ilyen érte-
lemben a szerzőét is. A Búcsú a leválás, a felnőtté válás, a túlélés könyve.

„Nem az enyém. Őrzöm, gondozom, továbbadom.”

Hasonló átadás-áttestálás-átörökítés motívummal találkozunk a Lengyel-oeuvre-rel sok
szálon érintkező Sebald-művekben, így elsősorban a KIVÁNDOROLTAK és AUSTERLITZ című
könyveiben.⁷ Mindkét szerzőnél, ha másként is, transzgenerációs, átörökített traumával
van dolgunk, amennyiben a szülők háborúban való részvételéhez képest másodgene-
rációsnak számítanak. Az 1944-es születésű Sebald apja a háború alatt a Wehrmacht
szolgálatában állt, s 1947-ig hadifogságban volt. Lengyel, 1939-es születésű lévén, kis-
gyerekként élte át és túl a háborús éveket különböző rokonoknál és gyermekotthonok-
ban, mely tapasztalatok révén – az apa végérvényes elvesztésének nagyon is elsődleges
traumája mellett – még az anya átmeneti elvesztésének traumáját is át kellett élnie.⁸
Sebaldnál mindkét említett műben megtalálható a családi fényképek és dokumentumok
másoknak való átadásának, „letétbe” helyezésének motívuma. Azonban családtagok
helyett mindkét műben a névtelen narrátor az, akinél a kincsek letétbe helyeztetnek, s
úgy vélem, Sebaldnál éppen ez a gesztus jelképezi e tudás *kollektív* átörökítését, a kul-
turális emlékezet működését, működtetését. Az AUSTERLITZ-ben a főszereplő csak a hi-
ányzó anyakép megtalálásával építheti fel identitását, krónikus képhiányban szenved,
mely krónikus pszichés állapotot idéz elő nála. Jellegzetes elbizonytalanító technikájá-
val Sebald mindvégig bizonytalanra teszi az olvasó számára, hogy Jacques Austerlitz
végül valóban az anyja fényképét találja-e meg, vagy csupán régi dajkája, Vera szánja-e
meg, és kreál neki egy fiktív anyaképet egy valóságos – ám talán más ábrázoló – fény-
kép segítségével. Hiszen ilyen esetben a kép jelentése végül is az, amit belelátunk – vagy
látatunk, illetve amire használjuk (a jelentés a használatban rejlik, mondta Wittgenstein,
akinek alakját Sebald allúziók útján Austerlitz alakjába bújtatva eleveníti fel ebben a
regényben, sőt Max Ferber fejezetében már a KIVÁNDOROLTAK-ban is történik utalás rá).
Tudatlanságunk lehet olykor elszomorító, sőt akár megalázó, máskor azonban olyas-
fajta szabadságot, illetve értéket képes generálni, amit semmi egyéb. Így nyerhet pél-
dául valaki egy anyát. Így lesz belsővé (interiorizálttá) egy külsőleg, művileg kapott kép.
Ezért is képes Austerlitz e nehezen megszerzett anyafényképtől megválni, amikor végül
odaadja a narrátornak megőrzésre. A tárgyra, a fizikai képre már nincs állandóan
szüksége, mert már belül van. És így átvitt és konkrét értelemben is *szabad kezet* kap arra,
hogyan most már az apját kutassa fel.⁹

Míg Sebaldnál nincs fénykép (AUSTERLITZ), Lengyelnél csak fénykép van. Ám ez a
helyzet az identitásépítés szempontjából egyáltalán nem könnyíti meg a dolgot, miként

arról a CSERÉPTÖRÉS első sorai is beszámolnak: „*Bárán János nem ismerte az apját. Nem ismerte a saját életét sem. Nem az övé volt az arca. Nem alakult ki a kézírása. Nem volt beszélő-viszonyban az anyjával. Úgy festett a dolog huszonnyolc éves korában: az, hogy ő van, még egyáltalán nem eldöntött kérdés. Megfogalmazott és megfogalmazatlan hiányérzetei halmozódtak. Úgy érezte, hogy még nem tett rendet magában.*”¹⁰ Beszámol arról is, hogy rájön, e rendet csak akkor hozhatja létre, ha megszerzi magának apja halálának évét. „*Utána akarok járni. Oda akarok menni, ezerkilencszáznegyvenháromba, a német keleti frontra. Vele lenni, akkor.*” (11.) Azért, hogy ő is szabad kezet kapjon arra, hogy ezután már minden csak vele történjen, hogy elkezdődhessen végre a saját élete, s dőljön el végérvényesen, hogy ő van. Lengyelnél ez a keresésnarratíva¹¹ szorosan kapcsolódik az átörökítésmotívumhoz, amennyiben a keresés valójában nem akkor záródik le végérvényesen, amikor sikerül visszamennie apja halálának évébe, vagyis amikor sikerül azt megszereznie magának, hanem akkor, amikor ezt az egész folyamatot, illetve tapasztalatot sikerül át is adnia mint az örökséget. Sebaldal szemben azonban nála ez az átörökítésgesztus kifejezetten *ad hominem*, nagyon is személyes, sőt familiáris módon történik, amennyiben a CSERÉPTÖRÉS-ben és a BÚCSÚ-ban is folyamatosan kiszól a szövegből, mely kiszólásokkal, tegeződő megszólításokkal, magyarázatokkal nyilvánvalóan az őt hallgató-olvasó gyereket szólítja meg: „*Fél tizenegykor tűzijáték a Gellérthegyen: a Dunakorzó helyéről nézzük, bengáli tűz csorog le a hegyfalakon, a piros árnyalataiban. Ugyanonnán néztük majd az érkezés előtti nyáron Imolával, szinte neked mutattuk, ott voltál, a hasában –, s nem sejtettük, hogy abban az órában már csikorgó lánctalpak mellett vonulnak magyar katonák is Prága felé.*” (Búcsú, 56.) Ilyen értelemben Lengyel mindkét művét – s bizonyos szempontból az egész életművét – megszólító módban írja, e megszólító mód jelöli az átadás-átörökítés gesztusát, s amit átörökít, annak megjelenési formája a könyv maga. A mű (és egyúttal az életmű) létrejötte ebből a perspektívából nem csupán esztétikai, hanem etikai imperatívusz eredménye: az örökséget át kell adni, mert az csak átmeneti megőrzésre van nálunk, s ezt az átadást mindenki abban a formában tege, amelyben e folyamat legmaradéktalanabbul végbemehet.

„*Bárán Imre gondosan rakta el a filmjeit. János ennek köszönhette, hogy megkapta az örökséget; meg a véletlennek, hogy ezekben az évtizedekben a vizek nem ott áradtak, a tüzek nem ott gyulladtak, a légibombák nem ott hullottak le éppen, ahol ez a gyűlékony, mállékony kincs volt, hogy a lángszórók nem Budapest csatornáit és házaít perzselték végig (Varsóét), hogy az atom-bombák nem Budapest fölött robbantak, ezt tudod, hol. A gyönggyel hímezett tárcsa megmaradt, bár elég alkalma lett volna a megsemmisülésre: a lángszórócsóva, a bombatalálat vagy ahogy erre-arra sodródik a történelemben, egyszerűen a társadalmi igazságszolgáltatás vágójának lendülete szórja szemétdombra egy szétduilt lakásból.*

Megkaptam, gondolta. Nem az enyém. Őrzöm, gondozom, továbbadom.

[...] Szóval jó befektetést csinált az öreg a felvételekkel, nagyszerűen gondoskodott a gyereke jövőjéről. Nem került sokba. Nem kerül sokba, azt rászánja az ember: felnőtt életének szabad óráit.” (CSERÉPTÖRÉS, 328. k.)

Azzal, hogy átvált jelen időbe („*nem kerül sokba*”), az idézet utolsó sora már nyilvánvalóan saját magára vonatkozik: a maga részéről felnőtt életének szabad óráit írással tölti, mely tevékenységével hite szerint végrehajtja a rá nézve is kötelező örökségátadást. Kötelező, magától értetődő, éppen ezért nincs miért köszönetet mondani: „*Azt mondhatnám, neki köszönhetem a mesterségemet. Csak eszem ágában sincs köszönni. Végül is az apám. Mi mást tett volna azzal, amije volt: nekem adta*” – írja Lengyel a CSERÉPTÖRÉS-ben (11.). Ám írásaival természetesen nemcsak familiáris, családi, azaz privát szinten hajtja végre e

kötelező gyakorlatot, hanem a kollektív emlékezet szintjén is. Lengyel művei ugyanis azt sugallják, hogy csak ha mindenki elvégzi e rá rótt feladatot, privát szinten, akkor tudhat az örökségátadás kollektív módon is végbemenni. Ilyen értelemben, a maga idejében és a maga módján, *mindenkinek* narrátorrá kell válnia, úgy, ahogyan az az AUSTERLITZ-ben is meg van írva.¹²

A valóság csábítása

„Minden kép, mely egyetlen embert elvezet egy másik emberig, szentség és misztérium” – írja Nádas Péter a VALAMENNYI FÉNY című könyvében, melynek műfaja nem fényképalbum, sem pedig képes napló vagy esszé, meghatározhatatlan műfajú dolog, talán leginkább meditációra emlékeztet.¹³ Lengyel Péter Búcsú-ja csak első ránézésre látszik Nádas könyvének rokona lenni. Igaz, ebben a könyvben is vannak képek és vannak szövegek, ám e képek és szövegek rendezőelve, mi több, funkciója alapvetően más, mint Nádasnál. Mert Lengyelnél dolguk, feladatuk, céljuk van; nem meditatívak, hanem pragmatikusak, nem közvetítők, hanem ágensek, nem reprezentálnak, hanem performálnak: előre megfontolt szándékkal *tettlegek*. Lengyelt nem elsősorban a képek ikonikussága érdekli (tehát az, amit ábrázolnak), hanem sokkal inkább indexikusságuk – csakhogy nála ez az indexikusság nem elsősorban a képen ábrázolt, végérvényesen elmúlt dolog *épp-akkor-épp-így-létére* utal (vö. Barthes-nál a *ça-a-été* terminusával),¹⁴ mint legtöbb esetben, hanem sokkal égetőbbben a kép készítőjének, az eleven tekintetnek létezésére. Illetve az, amit ábrázolnak, elsősorban a kép készítőjének hiánya által nyer értelmet, s ilyen értelemben megfelelnek annak, amit Didi-Huberman *lacunaképnek*, azaz *hiányképnek* nevez.¹⁵ A képek Lengyelnél egy bizonyítási eljárás részei (bizonyítékok), mely eljárás nemcsak a Donnal eltűnt apjának létezésére és halálára *derít fényt*, hanem egyúttal a saját létezésére is („...az, hogy ő van, még egyáltalán nem eldöntött kérdés”). Mondhatni, életre-halálra megy a dolog, szó szerint.¹⁶ Amit egy ilyen karcsú, törekenynek látszó, esztétikus elrendezésű kis könyvtől nemigen vár az ember.¹⁷ Csapdába vagyunk csalva. Mert amit látunk a képeken, meg amit olvasunk a szövegekben, nem az, ami csinálva van. Mert ami csinálva van, azt csak akkor látjuk, ha a képeket és a szövegeket *egyben*, egyetlen *képként* látjuk/olvassuk. Ha nem csupán laza asszociációkkal összekötött, párhuzamosan futó szövegekként, hanem radikális montázsként, azaz gondolkodó formaként értelmezzük, amelyben kép és szöveg, privát és kollektív egymást kiegészítő (de ki soha nem teljesítő), dialektikus egységben vannak. (Hogy csupán néhány példát említsek a Búcsú-ból, szigorúan saját olvasatban: a csatos üveg és a pohár árnyékot vet, nemcsak önmagát, hanem egy egész korszakét, s ugyanezt teszi a kép alatt olvasható, hasonlóan metonimikus, fragmentumokból álló szöveg [9.]; jól öltözött, öltönyös-kalapos férfiak útja véletlenül találkozik egy idegen nővel [mindez „isten” felülnézetből], s eközben a szövegben Kis Kovács a kurta szoknyás artistanő mellét, „*didkóját*” bámulja [8.]; stráfkocsi elé befogott lovak – „*csak nem volt szabad segéd munkásnál többre vinni*” [10.]; hirdetőoszlop plakátjain szövegek – vakszöveg Bárántól egy ismert dallamra –, mintha a képek alá tett szövegek is ilyen vakszövegek lennének, a képek dallamára [12.]; két kis gumibaba faparkettán – aszfaltköltészet, élő népművészet, pingvinboci, jampampuli [20.]; porcelán négerfej – „*eljutottam Amerikába*”, „*nem helyezték át az országot, itt maradtunk Európa közepén*” [21.]; falu madártávlatból – „*vannak dalaink: bezengik-belengik az életünket*” [22.]; halott katonák – „*éltünk, azért*” [25.]; serény vasmunkásszobor – „*nálunk a béke csalóka látszata ült az ország felett*” [29.]; Hollywood Filmszalón – „*üldögélek, amerikázok*” [33.]; apakép – „*mindenkinek megvan a maga ősmozija*” [35.]; rozoga falusi szekér – Újlaki

mozi, archeológiai ősrétegek, ősellapotok, a minden későbbi előtti állapot [37.]; építkezés az Újpesti rakparton – Bildung: „az Újlaki moziban a műsor elérkezik a csimborasszójához: *Didi-dal*” [40.]; kazánház gépezete – „*minő félelmetes feladat mindenbe beleszólni*” [41.] – és így tovább, Lengyellel szólva: *akárméddig sorolhatnám.*)

Így egybenézve-egybeolvasva nemcsak apa és fia, hanem író és olvasó között is létrejön az a bizonyos szentség és misztérium, amiről Nádas beszél. Mert akkor bizony belépünk abba a furcsa térbe, ahol, mint Nádas írja, „*a kép fizikája véget ér, s kezdődik a metafizikája*”.¹⁸ S itt ez a metafizika kép és szöveg együttesére érvényes.

Pedig Lengyelnek valóban van, ahogy Balassa írja, egy nagy adag „*transzcendenciával szembeni süketsége*”: „*Ez a sajátos realizmus, képmutogatás amennyire józan, annyira kísérteties és elvarázsolt is tud lenni – halálvadász? – anélkül, hogy evilágiságából egy jottányit is engedne. Hadd mondok meg: külön szeretem Lengyel sajátos, transzcendenciával szembeni süketségét – épp ettől oly elvarázsolt. Ragaszkodik az empirikusokhoz és a józan észhez – szeretem ezt a termékeny kizárólagosságot. Nincs képtelenebb annál, mint amikor valaki csak a valóság csábításának hajlandó engedni.*”¹⁹ A CSERÉPTÖRÉS elején Bárán, a narrátor meglátogatja „*tudós csólakó*” barátját, Evetkét, és megmutatja neki apja fényképét, amiről Evetke azt hiszi, Báránt ábrázolja, annyira hasonlítanak. Bárán elmondja neki tervét, hogy elindul apja kihűlt, harmincéves nyomain, hogy megkeresse.

„– És azt reméled, hogy él valahol ennyi idő után, és megtalálsz? – kérdezett közbe Evetke (aki nem tudott erről a nevééről, Bárán úgy álmodta neki).

– Nem – mondta ő. – Végül is nem. Hiszen tanúk vannak, látták, hogy eltemették. De meg kell tudnom róla mindent.

– Értem, értem. Ez neked érzelmi kérdés.

– Nem – felelte ő, hevesen rázva a fejét –, gyakorlati kérdés.

– Érzelmi, azt akarod mondani – bólogatott megértően Evetke.

– De nem – válaszolta Bárán. – Gyakorlati kérdés. Utána akarok járni. Oda akarok menni, ezerkilencszáznegyvenháromba, a német keleti frontra. Vele lenni, akkor.

– Már hogy volna ez gyakorlati kérdés, ne haragudj. Tudni akarod, mi történt az édesapáddal. Ez természetes. Érzelmi szálak kötnek a történethez.

– Hallgass ide – szakította félbe ő. – A dolgaink nem vesznek el, megvannak a maguk helyén. Minden, ami igazán a sajátunk. Keresni kell, csak azon múlik. Akarni, azon. Már tudom. [...]

– A következőt fogom tenni – mondta Evetkének –: megszerzem magamnak az ezerkilencszáznegyvenhármast évet és azt a helyet a német keleti fronton, minden pillanatát és minden centiméterét. Akkor befejeződik számomra is a második világháború. Visszaszerzem az apám életét. Elmegyek vele az útja végéig, a kereséssel megváltoztatom az úgynevezett tényeket. Akkor már van apám. Hát ez csak elég gyakorlati dolog.” (CSERÉPTÖRÉS, 11. k.)

Itt visszatérnék az IMAGES MALGRÉ TOUT-ban tárgyalt, szinguláris képekkel való párhuzamra. Mert úgy vélem, Lengyel individuális szinten, a magánszférában végzi el azt a munkát, amit egy posztholokauszt világban társadalmi szinten kell(ene) elvégezni. Éppen ezért kézenfekvő Lengyel rendkívül személyes, individuális történetét kollektív, társadalmi szempontból is olvasni. Amennyire lehet, „vissza kell szerezni” az események minden pillanatát és minden centiméterét, vissza kell hátrálni egészen odáig, ameddig lehet, amíg falba nem ütköziünk. Ez a konkrét és átvitt értelemben vett „hely” a holokauszt kontextusában nem más, mint a gázkamra, s a négy fennmaradt fényképet a *sonderkommandós* Alex éppen erről a pillanatnyilag üres helyről (a munkahelyéről) kifényképezve, a gázkamra ajtajából készíti – eddig lehet hátrálni. Sőt, mondja Didi-Huberman, eddig *muszáj*, kötelező, ha már e képek rendelkezésünkre állnak – mindenek ellenére. Nem

hivatkozhatunk szépelegve az *elképzelhetetlenre*, az *ábrázolhatatlanra*²⁰ s különösen nem, teszem hozzá, a *történelmen kívüliségre*.

Mert valóban, csak ha ezt megtesszük, akkor mondhatjuk végérvényesen lezárultnak a második világháborút – addig nem. Ha a magunk módján visszaszerezünk a holtak életét, ha elmegyünk velük az újuk végéig, s ha a keresésünkkel megváltoztatjuk az úgynevezett tényeket. Akkor elkezdődhet végre a jelen, ellenkező esetben újra és újra csak a múltban találjuk magunkat. „*Hát ez csak elég gyakorlati dolog.*” S Lengyel életműve újra és újra azt sugallja, hogy ezt a munkát, ezt a *hátrálást* a kollektív emlékezet aktuális állapotától függetlenül is, mindenkinek a maga számára s lehetőségei szerint el kell végeznie, mert addig nem forog(hat) tovább az idő kereke. A CSERÉPTÖRÉS-ben és később a BÚCSÚ-ban ez a munka elvégeztetik – az utóbbiban, a szöveggel párosított rész legutolsó képén mintha munkából hazatérő (vagy oda igyekvő?) parasztokat látnánk – de valójában munkaszolgálatosok –, a lebukó (vagy feljövő?) nap fényénél egy domboldal hátán bandukolnak, vállukra vetett vasvillával. Ezután már csak az apa portréja következik, külön lapon, szöveg nélkül. A BÚCSÚ-ban ezért a búcsú hipermetaforája többek közt a múlttól vett búcsút (és a jelen kezdetét) jelenti – ám ugyanakkor búcsút attól az ideától is, mely szerint a múlt teljes rekonstrukciója lehetséges volna. Csak addig hátrálhatunk, ameddig lehet – de addig muszáj.²¹ A Balassa által említett kísérteties „*halálvadász*”-at valóban nem enged „*evilágiságából egy jottányit*” sem, hiszen vele a szerző saját jelenét és jövőjét, a saját túlélését biztosítja. Ez Lengyel radikális realizmusának alapja, s ezért, hogy nem engedhet másnak, csak a valóság csábításának – annak viszont mindenkor és mindenek ellenére. A BÚCSÚ-ban, amelyet a képek radikális csendjével szemben Lengyel telis-tele tűzdel zajokkal, hangokkal, argóval, dalokkal, mondókákkal, csasztuskákkal, a korszak életteli, harsogva hangzó világával, mint e realizmus aurális manifesztálódásával, a következőt olvassuk: „*Hallgattam: kalászkok, fekete föld, arra, ahol Ázsia Európával találkozik, csernozjom (minden iskolás gyerek megtanulta a szót, pontosan, s nem tanulta meg helyette, hogy Mint hulla a hulla! veszett a pogány). Szekér bakja, szénaillat, fák alatt hulló levelek, estére meg-(lent)jö-(feljebb) vöööö (fent) töb-bes-szá-mú Hiddeg-gek. Hiába az ész szava, hogy a behízselgő dallam nem egyéb, mint a ránk települt ázsiai erőszak csiganyálás oldala, szerettem az idegen kultúrával lüktető zenés klapanciát. A létezőnek volna ilyen irdatlan hatalma a sóvár lélek fölött?*” (BÚCSÚ, 17.) Nem tehet mást, akarva-akaratlanul is megadja magát a valóság csábításának, a létező irdatlan hatalmának.

Az elvackolódás módjai

A Lengyel-művekben előforduló, narrált (ekphrasztikus) és manifeszt képek is nyilvánvalóan e csábítás kézzelfogható és látványos megjelenési formái. Sőt azt mondhatjuk, hogy amíg a *hátrálás* munkáját el nem végzi, a valóságból számára éppen ezek a képek jelentik a legnagyobb csábítást. Meg kell tanulnia bánni velük, és meg kell találnia a számukra legmegfelelőbb helyet a világban, a világában. A BÚCSÚ előtt publikált műveiben apja fényképei (azaz Lengyel *öröksége*) egyrészt paratextuálisan, vagyis a könyvek külső és belső borítóin jelentek meg, másrészt ekphrasztikusan (elsősorban a CSERÉPTÖRÉS-ben), azaz leírólag.²² Ez utóbbi esetekben a kép maga is szöveggé, az elbeszélés egynemű részévé válik, nem csak átvitt, de szó szerinti értelemben is. E leírásokkal a szerző a magáévá is teszi a képeket, de egyúttal újra is kreálja azokat, s ettől *mások*, az övéi (is) lesznek – az ő „képében” fognak előttünk megjelenni, az ő prizmáján (kaleidoszkópján) keresztül. A kiemelések, a kommentárok, a szöveges elrendezés módja az ő hangján szólalnak meg. Az ekphrasztikus leírásokkal helyet csinál magának a világban, szorosán az apja (hült) helye mellé. Kettejük összefonódását a képek textualizálása is perfektuálja.

A paratextuális képek pedig a maguk részéről vizuálisan is performálják, amit Lengyel több helyen hangsúlyoz, miszerint apja képein keresztül tanulta meg látni és értelmezni a világot. „*Én tizenegy és tizennyolc éves koromban mindennap az ő albumait néztem a díványomon könyökölve, órákon át, míg végleg besötétedett, és villanyt kellett gyújtani, olvastam a képeket, ahogy azt a néhány levelét, amit elloptam az iratszekrényből. Már nincsenek meg. Az albumok sem. Többször költözködtünk, később eljöttem otthonról, és hiába kértem – talán elvesztetek végleg. De én addigra már ezekből tanultam meg látni, ezekből a háború előtti fényképekből. Sosem találkoztunk, mégis ő tanított.*” (CSERÉPTÖRÉS, 10.)

Aztán a nyomozás, „hátrálás” során, később mégis előkerülnek, ha nem is az albumok, de a negatívok formájában, abban a bizonyos, szekrény mélyéről előkerült, gyöngyhímzéses tárcában, celofánba csomagolva és akkurátusan feliratozva, dátumozva. A paratextuális képek a (szó szerinti és átvitt értelmű) *keretezés* paraaktusának felelnek meg. A keretezés, „szegélyezés” (szó szerinti) kérdését a fényképek nagyítása kapcsán Lengyel a narrátoron keresztül többször is szóba hozza. Amikor Evetkének, a tudós csólakónak mutatja apja portréját, Bárán, a narrátor (magáról végig harmadik személyben beszélve) megjegyzi: „*Huszonnégyeszer harminchatosra nagyította, szegély nélkül.*” (9.) Apja portréját minél „közvetlenebbül” kívánta reprodukálni, a saját keretezés hozzáadott távolsága nélkül. Szinte hallani véljük, ahogy magában hozzáteszi: „Mintha nem volna elég az amúgy is meglévő távolság.”

Az eredeti albumok hiánya fontos motívum, amennyiben egy album kész narratíva – de a más narratívája. A régi albumok, melyeket nagy valószínűséggel apja állított össze (erre bizonyíték a fehér tusefelirat a fekete fotókartonon, a *kézírás*, valamint a fehér tus mérnökre valló használata),²³ apja rendjét, apja világnarratíváját tartalmazták. S ha látni e képeken keresztül tanult is meg, Bárán/Lengyel kénytelen a saját elbeszélését megírni, a saját rendjét megteremteni. „*Ott volt a rend, amelyre vágyott most, férfikora kezdetén, a befejezetlen arcával. Egy padon ülve a Lánchíd pesti oldalán, leltárt készített magában. Nincsenek a kezében az albumai, gondolta. Nincs meg a regiszteres notesza, nincs a Schliemann gépészeti katalógusa, az ő bejegyzéseivel. Nincsenek meg a levelei anyámhoz. Azon kapta magát az üres téli parkban, hogy hangosan kimond egy szót.*”

– *Mutassátok.*

[...]

Mi az, hogy eltűnt, micsoda felületes hazugság? A rendet adjátok ide: a bőre tapintását, a hangját, ha velem ordít. A békét, amelyben be lehet rendezkedni egyszer és mindenkorra. A házakon vakolat az egész falon. A nap kel 6.20 órákor, nyugszik 19.16 órákor. A hold kel 5.54 órákor, nyugszik 17.34 órákor.

[...]

– *Mert így nem lehet élni.*” (CSERÉPTÖRÉS, 57.)

Ahhoz, hogy ez a rend megteremtődjön, saját „albumot” kell létrehozni, saját elbeszélést kell írni, mivel *azt* a rendet már nem lehet előkeríteni, nem lehet feltámasztani. A negatívok nagyítási folyamata e saját elbeszélés, e saját rend megteremtésének folyamata, illetve annak része, a saját kísérszöveg („tusefelirat”) megírásával együtt. Eldönteni, hogy kerüljön-e szegély egy fénykép köré, s ha igen, mekkora, eldönteni, hogy maga a nagyítás mekkora legyen, s hogy a képek milyen sorrendben és milyen materiális környezetben kerüljenek egymás mellé, ez már az ő, a szerző – csak látszólag paratextuális/paravizuális – tevékenysége, ami ez esetben a narratíva organikus részévé válik. Nem mellékesen e folyamat olyan tartalmakat is felszínre hoz, amelyek az eredeti képek/látvány pusztá nézése során talán láthatatlanok maradtak volna.²⁴ Noha legtöbbször nem

családi kép (a Búcsú-ban egy anyakép van,²⁵ s egy sarokban álló, falnak forduló kislány képében talán egy magát a szerzőt ábrázoló), Lengyel számára Merényi Endre, az apa *minden* képe családi képpé (a csonka család megjelenítőjévé, sőt kiegészítőjévé) válik. A saját rendhez tehát saját „családi albumot” kell létrehozni, ami ideális esetben a korábbi albumok képeire, narratívájára támaszkodik. A családi album nem más, mint az *otthon* képi megfelelője, amelyekben a képek illeszkednek a mások albumaiban található képekhez, egyre tágul körökben, míg végül a magánvalóság összeér a társadalmi valósággal, amelyből amúgy is vétetnek.²⁶ A saját családi album (konkrét és átvitt értelemben egyaránt) a világban való elvackolódás módja. „*Egy napsugaras hétfői délután egyszerre ott álltunk munka és lakás nélkül mind a hárman. Pontosabban mind a négyen, a Vasember is. Nekiláttunk, hogy ki-ki a maga módján, elvackolódjunk a világban, A búcsú napja előtti pénteken sorra jártam a papírboltokat. Hajtogató papírt vettem, élénkzöld ívekben, ezüstpapírt. Színes, tompa üvegcserepeket gyűjtöttem a szódagyár alatt a Lukács fürdőnél. A Kecse-hegyen ablakot üvegeztek, ott összeszedtem a szemétből a tábla széléről levágott csíkokat. Szombaton háromoldalú üveghasábokat állítottam össze, ahogy egy morgó, drága üveges tóttól tanultam egykor. Körbeburkoltam kartoncsővel, kívül sztaniollal és hajtogató papírral. Este megkerestem a körhintást. Mutattam az ötven kaleidoszkópotam. Ki fogja ezt árulni?, kérdezte Lakatos. Maga, mondtam, felesbe. Cserébe fölvesz.*” (Búcsú, 10. k.)

A Búcsú-ban oly hangsúlyos szerepet játszó kaleidoszkópmotívum legalább annyira hipermetaforaként működik a könyvben, mint a *búcsú* maga. Egy író általában is magánkaleidoszkópot épít, de ha Lengyel Péternek hívják azt az író, akkor ez többszörösen is igaz. Mert nemcsak a látványt magát engedi láttatni, hanem azt a világot is, amin keresztül látja/nézi a saját világát. Lengyel műveiben a *tekintet* kiemelten tematizálódik, méghozzá a tekintetek, a generációk egymásba kapaszkodó, egymásba montírozódó tekintete (apa, fia, a fiú gyereke, az olvasó és így tovább, ad infinitum). „*Amikor hazamenet leszállunk a hatvanhatosról, a Kicsi hosszán bámul az Újlaki mozi felé. Az artisták hazamentek, az épület sötét.*

Nem fekszik le mindjárt ezen az estén. Zsíros kenyeret ken. Fog egy tálcát, leül a kaleidoszkóppal a konyhaasztal padjához. Ösztökéli a kíváncsiság, minden ember ősi kincse: ott egy szerkezet, hát tudni kell, hogy működik. Mitől van a zöldesüst csőben emberevő óriás, gyémántgúnya és aranyszörű paripácska. Mitől konya árkok, kénköves bűz, rontók, vérhegyek és lipittylotty háromszögek.

Lefejti az ezüstpapírt, és kiszabadítja az üvegkarikát a cső végéből.” (Búcsú, 56. k.)

Az idézet oldalain látható két kép egyike az éjszakai város és feliratait mutatja, fényeket az éjszakában (Merényi Endre, az apa, függelékben közölt felirata szerint, „*Éjjel a Keletinél*”), melyek írás formájában jelennek meg; a másik oldalon pedig az Országház – az ország házának – kivilágított kupolája látszik az éjszaka sötétjében, előtte a rakpart fényei és a fénylő-sötétlő Duna. Meg kell kísérelni megérteni a „látvány” szerkezetét, mint a Kicsi a kaleidoszkópot; meg kell kísérelni látni-olvasni a sötétben.

„*Kovács a karton csövecskét forgatja, csodákat-rémekeket lát. S most egyszerre szereden széjjel huppan a kaleidoszkóp-világ.*

Új szögben emeli. Várja, hogy majd felfémlik megint, mint világ átallató tükrök, kél hold, nap, hajnalcsillag.

S akkor azt kérdezi magától: hogy kerülök én ide? Jó kérdés egy tízéves gyerektől.” (Búcsú, 24.)

A szövegrész lapján található kép címe: „*Tél, erdő*”. A hólepte erdei úton nyomok láthatók. Braille-írás a havon, melyben talán ott a megfejtés: hogy kerülünk mi ide?

Jegyzetek

1. Les Éditions de Minuit, 2003. Angolul: IMAGES IN SPIRE OF ALL – FOUR PHOTOGRAPHS FROM AUSCHWITZ. Chicago, The University of Chicago Press, 2008. Ford. Shane B. Lillis. A továbbiakban az oldalszámok az angol nyelvű kiadásra vonatkoznak.
2. Idézve Didi-Huberman által, i. m. 177. Az idézeteket saját fordításban közlöm.
3. Lengyel Péter: BÚCSÚ. Budapest, Városháza, 1993. 35–37.
4. Az egész könyv egy hangos, hangzó, hangokkal, beszéddel, zajokkal, dallamokkal teli hangoskönyv is, amelynek egy DVD volna legideálisabb hordozója, amelyen dalok, dallamok, utca- és városzajok, valamint filmrészletek is megjelenhetnének a fényképekkel együtt.
5. A megtalálás, sőt visszalopás aprólékos, mozaikszerű elbeszélése a CSERÉPTÖRÉS-ben olvasható.
6. Ez alól egyetlen, a BÚCSÚ-ban közzétett fénykép képez kivételt, amelyen halott katonák láthatók. A könyvben végig érvényesülő, nagy műgonddal létrehozott kép-szöveg montázs-technikának megfelelően, ugyanazon az oldalon olvasható a következő mondat: „Az Újlaki Búcsú Évéről meséltem: látod, éltünk, azért.” BÚCSÚ, 25.
7. Köszönettel tartozom Radnóti Sándornak, aki Lengyel hetvenedik születésnapja alkalmából megjelent köszöntőjében (AZ ADÓSSÁG, A HŰSÉG ÉS A REMÉNY. *Élet és Irodalom*, 2009. szeptember 4.) felhívta figyelmemet a két szerző közti szellemi rokonságra, valamint arra, hogy másokkal együtt elmulasztottam Sebald képhasználata kapcsán Lengyelről is írni. E jogosan felemlgetett hiányt e helyütt igyekszem pótolni. Radnóti szövege utóbb AZ EGY ÉS A SOK című kötetében is megjelent (Pécs, Jelenkor, 2010).
8. Külön tanulmányt érdemelne, hogy a CSERÉPTÖRÉS az apa mellett miképp állít emléket az anyának is, az anyjához való visszatalálás lassú folyamatának. Annak, hogy miképp érti meg fokozatosan anyja indokait arra, hogy őt átmenetileg rokonoknál, illetve egy gyermekotthonban helyezte el, amit ő gyerekként elhagyásként, valamint anyja második házasságát eleinte árulásként élt meg. Fényképek nélkül, az apa képe mellett, egy a fia életben maradásáért kétségbeesett erőfeszítéseket tevő anyja képe is kirajzolódik.
9. Erről bővebben lásd VEVERKA AVAGY AZ EMLÉKEZÉS FORTÉLYAI – W. G. SEBALD *KIVÁNDOROLTAK ÉS AUSTERLITZ* című regényeiről frott tanulmányomat PRÓBACSOMAGOLÁS (Budapest/Bratislava, Kalligram, 2008) című kötetemben.
10. CSERÉPTÖRÉS. Európa (1978), 1996. 7.
11. Mely egyszerre illeszkedik az angolszász terminológiával *quest narrative*-nak jelölt műfajba, valamint a krimiiródomal nyomozásmátrixába. Ez utóbbi később erőteljesen visszaköszön a MACSKAKŐ-ben is. A CSERÉPTÖRÉS-ben az, hogy „ki a gyilkos”, tételesen kiderül, amikor az elbeszélés vége felé apja egy nagy nehezen felkutatott volt katonatársával beszél, aki elmeséli neki, mintegy a vád tanújaként, ő hogyan tudta meg 1943 telén, hogy a magyar katonai vezetés feláldozta, szántsándékkal hagyta elpusztulni saját embereit (CSERÉPTÖRÉS, 244–246.). De már előzőleg, a hadtörténeti intézetben végzett kutatásai során is megtalál egy magyar Donarcvonal-térképet, „amelyen a Második Hadsereg tartalék nélkül, egy harcokcs, repgép nélkül, 54 zászlóaljjal 200 km-es arcvonalra felkenve várta a támadást” (237.). Lengyel privát keresésnarratívája így ér össze a társadalmi szinten tabusított, több szinten el nem végzett, múlttal való szembenézéssel.
12. Az örökségátadás-átvétel motívum Lengyelnél irodalmi szempontból is hangsúlyosan jelen van, amennyiben irodalmi örökségét a szó szoros értelemben *átvette* Ottliktól, s BUDA címen posztumusz megjelent, befejezetlen művét megszerkesztve közzétette, azaz továbbadta. Lényegében saját műveivel is ezt az örökséget építi és adja tovább, immár a saját maga által szerkesztett kaleidoszkópján át láttatva (lásd a BÚCSÚ-ban a kaleidoszkóp-motívumot).
13. VALAMENNYI FÉNY. Magvető, 1999. 230.
14. LA CHAMBRE CLAIRE – NOTE SUR LA PHOTOGRAPHIE. Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980. 126–127. Magyarul: VILÁGOSKAMRA. Európa, 2000.
15. „A hiánykép egyszerre nyomkép és eltűnéskép. Valami visszamarad, ami nem maga a dolog, hanem csupán hasonlatosságának egy kis töredéke. A megsemmisítés folyamatából valami visszamarad – valami apróság, egy film –, s ezért az eltűnésre ez a valami szolgál tanúbizonyságként, miközben ennek egyúttal ellen is áll, mivel a rá való lehetséges emlékezésre is alkalmas ad. Nem teljes jelenlét, de nem is teljes hiány. Nem feltámadás, de nem is maradvány

nélküli halál. Halál abban az értelemben, hogy maradványt képez. E világ tele van hiányokkal, olyan kivételes képekkel, melyek egy montázsban egymás mellé helyezve, a létrehozott tudás által elősegítik az olvashatóságot, melynek Warburg a Mnemosyne, Benjamin az Arcades, Bataille a Documents, Godard pedig az Histoires(s) nevet adta.” I. m. 167.

16. Ilyen – és csakis ilyen! – értelemben, e képek valóban rokonai a Didi-Huberman által tárgyalt *sonderkommandós* képeknek. Azok is egy bizonyítási eljárás részei, és azok is felforgatják a fényképábrázolás hagyományos esztétikáját, amennyiben nem a fényképen ábrázolt személy(ek) majdani halálát idézik fel (ahogyan ezt Barthes kifejti), hanem a halált magát (a kép készítőjét is! Alex, a *Sonderkommando* tagja, lényegében a saját halálát fényképezte le) – jöllehet a kivégzés aktusa, illetve a halál pillanata nem látszik a képeken. Lengyelnél minden csendélet, minden utcarészlet, minden tárgy és táj a hiányt és a halált, az apja életét és egyben halálát ábrázolja. Ha radikálisan másként is, Lengyel apaképei és a *sonderkommandós* képek egyaránt a vád tanúi, s egyaránt súlyos (egyéni és társadalmi) örökség darabjai. Nem csupán ábrázolnak (direkt és indirekt módon), hanem bizonyítanak és vádolnak; ilyen értelemben nagyon erős funkciójuk, ágenciájuk vagy ahogy Didi-Huberman hangsúlyozza, *fenomenológiai* jelentőségük van.

17. A könyvről megjelent rövid recenziókon kívül (lásd pl. Széky János: BEFEJEZETT JÖVŐ. *Magyar Napló*, 1993. december 24. [amelyben a cikk utolsó szavával „remekművécské”-nek nevezi] vagy Békés Pál: Az eszményi szoba. *Holmi*, 1994. július) nem is igen tudok olyat, aki behatóbban foglalkozott volna vele. Ez feltételezésem szerint vagy a Bűcsű eldöntetlen, eldönthetetlen műfaja, illetve – talán sokkal inkább – családka látszata miatt lehet (lásd: ez csak egy kis szöveges fényképalbum), vagy azért, mert a kilencvenes évek után Lengyel – nyilván tartós hallgatásának köszönhetően is – az irodalmi kánon radarja alá került, ami alól most, hetvenedik születésnapjának köszönhetően bukkant fel újra. A kötettel kapcsolatos taxonómiai zavart az is sokatmondóan jelzi, hogy a Városháza adta ki AZ ÉN BUDAPESTEM című sorozatban, mintha legalábbis a kötet elsőrendű témája maga a város, Budapest lenne. Nota bene, ha már, akkor igazán megtisztelhetők volna valami szebb kiállítású, nagy, albumformátummal. Ugyanakkor hála nekik, hogy egyáltalán megjelent.

18. VALAMENNYI FÉNY, 16.

19. Balassa Péter: LENGYEL PÉTER, A MESTERDETEKTÍV (Füst Milán-díj, 1995, laudáció). *Élet és Irodalom*, 1995. december 8.

20. „Ahhoz, hogy valamit tudjunk, el kell képzelnünk. Kísérletet kell tennünk arra, hogy elképzeljük azt a poklot, ami Auschwitz 1944 nyarán volt. Ne hivatkozzunk az elképzelhetetlenre. Ne bújjunk olyan kijelentések mögé, hogy nem tudjuk, hogy nem áll módunkban elképzelni azt a lehető legvégéig. E nyomasztó elképzelendő lekötelezettjei vagyunk. Tartozunk ezzel azokért a szavakért és képekért, amelyeket egyes foglyok számunkra kiragadtak tapasztalatuk szörnyűségei Valóságából. Így hát ne hivatkozzunk az elképzelhetetlenre”, írja Didi-Huberman könyve első soraiban. I. m. 3.

21. Ez a térben és időben való hátrálás a CSERÉPTÖRÉS-ben két szinten zajlik: egyrészt apja történetének felgöngyöltése kapcsán – amikor is végül elutazik Raszsijszkba, a volt fogolytábor helyére, ahol már nem látszik semmi abból, ami ott volt: „Nézhette, ameddig jölesett, nézhette, ahogy csak akarta, a két szemét kinézhetette: nyírfafigetet látott, fehér törzsű fákat és enyhén lejtő domboldalt. Értelmetlenül szabályos ovális meg kerek foltokat, amelyekről a szél elfújta a havat, s szabaddá tette a barna avart. A ligetnek minden fája egyformán fiatal volt, a békével egyidős, egyformán fehér és egyenes. Ennyit látott azon a helyen: fiatal erdő, hepehupák, semmi.” (271.) Ez az a semmi, amit Ulrich Baer *spectral evidence*-nek (szellemkép-bizonyítéknak) nevez SPECTRAL EVIDENCE: THE PHOTOGRAPHY OF TRAUMA (Cambridge, The MIT Press, 2005) című könyvében.

Másrészt a saját története szintjén is zajlik a keresés-nyomozás, amikor is nem nyugszik addig, amíg valahogy, erőnek erejével, mondhatni, a pusztá akaratóval, fel nem idézi a legelső emlékképét. „Nem fogadta el a tárgyilagosságnak álcázott szót: eltűnt, ahogy nem fogadta el azt sem, hogy ő ne emlékezzen mindenre, amire emlékezni biológiaiilag lehetséges.” (57.) A tét az alapok visszacszerzése, amin a „felépítmény” fennmaradása múlik. A valóság képei, az apa fényképei és a saját, visszahozott, első emlékképei egymás kiegészítőivé, egymás bizonyítékáivá válnak. (Az első emlékkép katartikus visszajöttét és annak leírását lásd a CSERÉPTÖRÉS 170. k. oldalán.)

22. Lásd például: „Szemben a világos ég alatt a világos rozsdaszínű Erzsébet híd. Eseményes, hosszú kabátos járókelők, villamosra várók. Testetlen ruhaoszlopok várnak a Belvárosi Kávéház és a Lipcei ruhaüzlet előtt az Eskü téri villamosmegállónál.

A vas megállótáblák, sarkukon négy kis körrel, rajtuk a járat útvonalai, 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.

Sághy 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.