

RETRO



RETRO

SZERKESZTETTE
Milián Orsolya
és Odorics Ferenc

Gondolat ■ Pompeji

▪ deKON-KÖNYVek ▪ 39.

IRODALOMELMÉLETI ÉS INTERPRETÁCIÓS SZOROZAT

■ RETRO

szerkesztette

Milián Orsolya
és Odorics Ferenc

Gondolat Kiadó – Pompeji
Budapest – Szeged, 2013

© Szerzők, 2013

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

*www.gondolatkiado.hu
gondolatkiado.blog.hu
facebook.com/gondolatkiado
twitter.com/gondolatkiado*

A kiadásért felel Bácskai István és Odorics Ferenc
Műszaki szerkesztő Pintér László
Szöveggondozó Gál Mihály
Tördelő Lipót Éva
Nyomta és kötötte Rolling-Site Nyomda

ISBN 978 963 693 460 6
ISSN 1218-621X

■ TARTALOM

KOVÁCS SÁNDOR SK „Gomi”: A retróról W. Gibson <i>Sprawl-trilógiája</i> ürügyén	7
ERDEI L. TAMÁS Tétova és tapogatózó szavak a megértésről	23
TÖRÖK ERVIN <i>Válasz a kérdésre: mi a „retró”?</i>	32
SÁGHY MIKLÓS Ottlik-retro; avagy az emlékezet képei Ottlik Géza <i>Hajnali háztetők</i> és <i>A Hegy Lelke</i> című műveiben	40
ODORICS FERENC A csillagemlékezet fodraira	52
MILBACHER RÓBERT A közösségi reprezentáció kényszere és csapdája (Néhány megjegyzés Radnóti Miklós <i>Nem tudhatom...</i> című verséhez)	65
SZILASI LÁSZLÓ V mint győzelem, V mint vereség: Emberi eredetű betoldások a természet könyvében (Jókai Mór: <i>Az arany ember</i> ; Első fejezet: <i>A Vaskapu</i>)	77
HEGYI PÁL GPS-drawing – test, rács/háló	95

KISS ATTILA ATILLA Retrológiai fordulatok. Memóriakatasztrófák és anatómia a protomodern és a posztmodern drámában	109
HÁRS ENDRE Herder és Tithónosz avagy amikor holtbiztos a történetfilozófia	131
HÓDOSY ANNAMÁRIA Mary Poppins, avagy a Szárnyas Szó	147
MÜLLNER ANDRÁS Saját hangja?	180
Z. KOVÁCS ZOLTÁN Családi körben olvasni Arany	204
MILIÁN ORSOLYA Mégiscsak regény (a <i>Fehér király</i> olvasásmódjairól)	211

Sághy Miklós

OTTLIK-RETRO;
AVAGY AZ EMLÉKEZET KÉPEI
OTTLIK GÉZA *HAJNALI HÁZTETŐK*
ÉS A *HEGY LELKE* CÍMŰ MŰVEIBEN* ■

A Hajnali háztetők fotográfusa

Ottlik életművét vizsgálva feltűnő és szembeötlő jelenség, hogy írásainak főszereplői majdhogynem mind művészek, de ezen belül is főleg festők. 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 *Budában* sosem készül el az *Ablak* című (fő) mű; a *La Concepción*-ban Ivánnak nem sikerül Lea képét *időtlen és örökké való* módon megfesteni. De hasonló módon kudarcot vall a *Hajnali háztetők* Bébéje is, mert 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.

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 fotó alapú kép, a fotográfia, valamint annak mozgásba hozott változata, a film. A *Hajnali háztetők*-ben például igencsak határozottan elkülöníti egymástól a fotográfiát és a festett képet a narrátor. Mindenekelőtt

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

a fotográfiát sokkal közelebbinek tartja a valósághoz, mint a festményt. Erre utal a szövegben, amikor Bébé Lilitől fotókat kér, hogy elkészítse Halász Péter festői portróját.¹ A fotó mint a festmény modellje a készülő alkotás hitelességének, világszerűségének a zálogaként, azaz mintegy annak valóságghoronyaként funkcionál. Később pedig a nyers valóság és a tények megragadásának a festménynél hitelesebb eszközöként utal a fotográfiára, a fotó alapú képre a narrátor, melynek segítségével egyúttal az elmondani kívánt történet szándékait is jellemzi az alábbi módon:

„ez semmi esetre sem regény vagy kitalált történet; se nem műalkotás: csupán a nyers valóság. Afféle dokumentumgyűjtemény egy képhez. Ha a Giocondáról, vagy teszem azt, Tizian Kesztyűs férfijáról ránk maradhatott volna egy skatulyára való amatőr fénykép vagy a hangjuk magnetofonszalagon vagy egyenesen néhány tekericsnyi színes hangosfilm-felvétel, a mesterek vászna mellett bizonyára volna némi érdekessége annak is, hogy levethetünk egy-két ilyen töredékes, a modellek valóságos életéből vaktában megőrzött Technicolor 3 D hangosfilm-kockát.”²

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

Hamarjában talán azt lehetne válaszolni: mert az explicit narrátori szándékok ellenére (miszerint őt csak a tények érdeklik) mégis a lényegek megragadására törekszik az elbeszélő, és az ennek megfelelő médium a festmény. Mégpedig azért, mert az Ottlik Géza szövegek *reménye* szerint a festmény képes volna eseményeket, idősíkokat szintetizálni, emlékeket sűríteni, és ezeket az emlékeket, eseményeket meg is tudná őrizni az örökkévalóságnak. Mi más funkciója volna a folyamatosan készülő (de soha el *nem* készülő) *Ablak* című festménynek a *Buda* című regényben? Abba a nagy festmény-

be, a fő műbe ugyanis bele kell kerülnie Bébé szerint mindennek, ami fontos volt az életében. Vagy amiképpen ezt a narrátor a *Budában* megfogalmazza: „Le kell majd festeni, és benne lesz a 15/b-beli lakásunk, s abban benne van az egész gyerekkorom.”³

Visszatérve a *Hajnali háztetők* című regényhez, azt lehet mondani, hogy hiába az esszenciális tartalmak megragadhatóságának reménye, mert a történet végére kiderül, hogy amit festményének segítségével Bébé tetten tud érní, az nem az ábrázolt témák (karakterek) valamiféle *lényege*, hanem sokkal inkább a látszatok és szemfényvesztések színjátéka. Az előkelő és művelt úri hölgyről, Adriani Aliszról kiderül, hogy nem is olyan ártatlan, mint amilyennek első pillantásra látszik; a csúnyácska, nem éppen előnyös testalkatú prostituált-ról, Liliről megtudjuk, hogy valójában egy érző szívű, nemes lelkű lány; Halász Péter pedig olyan átváltozóművészként áll előttünk, aki egyszerre gyáva és bátor, hűséges és hűtlen, önző és önzetlen, állhatatos és felelőtlen, megbízható és megbízhatatlan. Halász folyamatos „bűvésztrükkjei”, vagy ha tetszik, maszkváltásai miatt a festeni szándékozott portré állandóan szétesik, és folyamatos korrigálásra szorul. Másképpen fogalmazva: a modell alakváltozásai miatt a festmény a folyamatosan átrendeződő felszíni látszatok megragadására képes csupán. E tekintetben fontos momentum, hogy a tervezett Halász Péter portré, vagyis a *Hajnali háztetők* című alkotás még azelőtt elkészül, mielőtt Halász a nagy „bűvésztrükköt” bemutatja, azaz kiutazik Párizsba egy kiállításra, és a saját képei alatt értékes képeket csempész ki az országból. Am amikor a lemosott festékekkel együtt Halász Péter saját festői identitását is eltörli, megsemmisíti, akkor Bébé számára megkerülhetlenné válik a kérdés: valóban az igazi Halász Péter lényegét ragadta meg a festményével? Vagy melyik halász Péter lényege került a képére? És ha Halász Péter ilyen gyorsan váltogatja arcait, maszkjait, van-e egyáltalán lényeg a látszatok mögött? Halász Péter párizsi akciója, meglátásom szerint, a festészetnek szóló destruktív aktus, mely visszamenőleg megkérdőjelez minden festészeti eljárást, mely a lényeg

megragadására és időtlen bebalzsamozására törekszik.⁴ Ennyiben a narrátor önkéntelenül (és egyúttal festői szándékai ellenére) is hű marad válllásához, miszerint csak azt szándékozik dokumentálni, amit a felszín látni enged. Ily módon ugyanis a narratív regisztrálás módszere, melyet kezdetben mintha Bébé festészeti törekvései határoznának meg, végül a fotográfia reprezentálási módszeréhez érkezik el, amely a lényeg, a transzcendens tartalmak megragadása helyett a tükröződések, felszíni fényvisszaverődések játékát képes csak rögzíteni. Avagy Walter Benjamin szavaival szólva: a látvány aurája helyett annak folyamatos eltűntét, hiányát képes csupán tetten érni. A fotográfiának ugyanis inherens tulajdonsága az ontológiai hasadtság, ami azt jelenti, hogy úgy tesz valamit érzékelhetővé, hogy aközben az érzékelt (személy, tárgy) mindig az idő és tér távolában marad; vagyis az ábrázolt lényegét (ismét Benjaminszal szólva: auráját) nem tudja áthozni/megidézni a befogadás idő és térsíkjába/n; amiképpen ezt a festmény ígéri. Másképpen fogalmazva azt is lehetne mondani, hogy Halász Péter (öntudatlan?) tanítása Bébé számára ekképpen hangzik: nem lehetünk biztosak abban, hogy a látszatok mögött fellelhetjük a (festői) mélységet, az esszenciát, a lényegét; ehelyett a múlt reprezentálásnak meg kell elégednie a fotografikus felszín tetten ért látszataival.

A fotografikus reprezentálás problémakörének perspektívájából érdemes még szemügyre venni a regény kulcsmomentumának, vagyis a hajnali háztetők észlelésének leírását. Maga Halász Péter így számol be a hat emelet magasból elé táruló látványról:

„Alapjában semmitmondó kép. Piszkos falak, tetők cikcakkja. Az Andrassy út túlsó ablaksora vakon csillog a napfényben. A Vár zöld teteje is fényes. A Múzeummal átellenben kinyitottak egy ablakot, s kócos nő ásít és nyújtózik. A redőnyök mögött alsznak. Valahol szól az ébresztőóra. Öreg utcaseprő kaszálgatja az úttest szegélyét. Szinte hallani a seprő sercegését. A harmadik emeleten iskolásfiú könyököl, kávésbögréjét markolássza. Felhajtott gallérral száll ki egy férfi a taxiból, pénzt kotor elő. Három uszályt is láttam, lefelé úsztak a Dunán. Takarítják a kávéházat.

A Vilmos császár utat némelyik mellékutca ferdén keresztezi, a házak egymáshoz lapulnak, szürkék, porosak. A sziget benyúlik a Margit híd alá.”⁵

Roppant tényszerű közlés mód, tényleg olyan, mintha egy fénykép leírása volna, vagy amiképpen a narrátor nevezi: a recehártya által készített „csodálatos pillanatfelvétel”. És valóban úgy tűnik, Halász Péter az időben kimerevített *tudat* „fotográfiának” a részleteit ismerteti barátjával.

Érdekes megfigyelni ugyanakkor, hogy ezzel szemben Bébé miként kezdi ezt a fotografikus élményt azonnal festménnyé alakítani:

„Most már én is láttam Budapest háztetőit. A fényes őszi hajnalban, az áttetsző levegőgég alatt borzongtak a kövek, hatalmas némaságban terpeszkedett a város a messzeségbe. Szennyes színei egybefolytak. A nyugati látóhatár megfeszült, mint egy fakókék vitorla, mérhetetlen magasan. A folyam mentén bérkaszárnnyák horgonyoztak a híg napfényben. És tetők, kémények, tűzfalak szurtos, széltépett, esővert rengetege.”⁶

Bébé az elmondottakat festményként képzei el, festményként kezdi el kidolgozni az elméjében. Már látja az „egybefolyó” színeket, melyek az élmény rögzítésére alkalmasak lehetnek. Látja az egymásba olvadó kontúrokat, és látja a felismerhető alakzatokat más milyenné alakulni; például a kék ég képzeletében a vitorlavászon formáját ölti magára. A tetők pedig kikötött hajókká változnak a napfény tengerén. A kémények máris erdőszerű rengeteggé alakulnak fejében. Egyszóval Bébé festői képzelete már látja a fotografikus élmény *festői* kifejeződését egy hatalmas vásznon, melynek címe: *Hajnali háztetők*. Biztatja is barátját, hogy fesse meg a sorsfordító élmény pillanatfelvételét, ám Péter ezt határozottan elutasítja: „De minek? (...) Mi szükség van arra, hogy lefesse? Nekem elég, hogy láttam.”⁷ Bébé ekkor talán még nem érti – amit Halász Péter öntudatlanul is igen –, hogy az elmúlt, sorsfordító pillanat többé nem hozható vissza, lényege nem ragadható meg és rögzíthető a vásznon.

Esetleg pillanatfelvétel készíthető róla, mely azonban mindig magában hordozza az ábrázolt idő- és térsík tűnékenységét és örök elkülönböződését a kép tapasztalatának idő- és térsíkjától. Amit e pillanatban még nem ért Bébé, azzal a nagy festői „bűvésztrükkről” hallva újra szembesülnie kell, nevezetesen hogy az általa megálmodott időtlen festmény lényegisége és művészi tartalma, aurája, „itt és most”-ja, transzcendens többlete talán csak illúzió, mely a festékekkel együtt, akár csak Petár életműve lecsurog „majd a padlóra az oldószerrel együtt”. Ám nem kizárt, hogy e végső „bűvésztrükk” súlyos következményeinek belátása már a *Buda* Bébéjére marad.

Meglátásom szerint a *Hajnali háztetők* című regény világában már megjelennek azok a motívumok, melyek a *Buda*-ban kerülnek majd igazából a fókuszba. Nevezetesen, hogy az élmények, tapasztalatok, emlékek csupán hipotetikusan, feltételesen léteznek, valamint hogy a világ egy ingyen mozi, melynek lényege az ingovány, amelyben minden nyomtalanul elmerül. És amelyben esik szét, megy szét „az egész szövedék. A műved? Az életed? Fejtsd meg, Bébé, mi a fene ez?”⁸

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

„MINDEN MEGVAN” EGY FESTMÉNYBEN? AVAGY
„SEMMI SINCS SEHOGYAN” EGY FOTOGRÁFIÁN? ■

A fotó, mozi és a festmény motívumaihoz kapcsolódóan egy másik ottliki alapkérdés vizsgálata is megkerülhetetlennek látszik, nevezetesen hogy valóban minden megőrizhető-e a múltból, más szóval: *tényleg* minden megvan-e, avagy éppen az ellenkezője a helyzet: „semmi sincsen sehogyan”? A festmény auratikus lényegéből és ontológiai azonosságából fakadóan a „minden megvan” médiumának tekinthető. Ezzel szemben a fotográfia a „semmi sincsen sehogyan” médiuma, éppen auranélküliségéből és ontológiai hasadtságából adódóan – mint ahogy erről fentebb már röviden szóltam.⁹ A *Hegy Lelke* című novellában, azaz a *Minden megvan* kötet egyik korai darabjában a „semmi sincsen sehogyan” élménye a meghatározó (erre utalhat többek közt e három szó novellázáró helyzete is), és ennek a tapasztalatnak hangsúlyos kifejezői azok az események, amelyek egy kép, nevezetesen egy iskolai nyelvkönyv illusztrációja köré szerveződnek. Erről a képről az Ottlik-szövegben nem derül ki, hogy rajzolt (festett) ábráról vagy fotográfiáról van-e szó. Mindenesetre a tankönyv képe a narrátor emlékezetében – mondhatni – az időtlenségben rögzült, egy álomvilággá, egy fantáziavilággá változott, melyhez időközben hozzákapcsolódtak az ő saját iskolás emlékei, egy szóval a múltja, a kép tapasztalatának múltbeli kontextusa. Hiszen a kép eredetijének felismerése a narrátor elmondása szerint azt eredményezi, hogy a főszereplő fiúra egyszerűen „rászakadt egy régi, decemberi környék. A piros kötésű könyvek, Durakin tábornok. Fogadó az Őrőangyalhoz. Szánkázás után, a mikulási pirossal bélelt cukrosboltokat nézegetve hazafelé mennek.”¹⁰ E szövegrészlet azt sugallja, hogy a tankönyvbéli kép a múlt emlékeinek sűrítményeként értelmezhető, és ezért inkább tekinthető (auratikus) festménynek vagy rajzolt illusztrációnak, mint fotónak – legalábbis a korábban vázolt, különböző képtípusokra vonatkozó okfejtések alapján (miszerint – tömören megismételve – a festmény képes a múlt magába sűrítésére, a fotó pedig nem.) A főszereplő

fiút az a remény marasztalja a városban, hogy a képen ábrázolt teljesség még fellelhető az eredeti helyszínén. Ám a kép „eredeti” modelljének azonosítása kudarcra vezet a fiatal utazó számára, hiszen, ahogy az emlékezet városának „eredetijében” bolyong, folyamatos csalódások érik. Viszonya Ninivel és a szobalánnyal messze alulmúlja korábbi, romantikus fantáziálásait. És egyáltalán az emlékek városának meszeszerűségével szemben a „valóság városa” kiábrándítóan sivár és lehangelő. Ezt a különös, elidegenítő élményét kissé már didaktikus módon el is magyarázza a narrátor, mondván: a múlt csak a „vágy abszolútumában” létezik, illetve: a „város boldogságos zamatát a régi decemberi megismerkedés pillanataiban ízlelhette, akkor járt itt, csak nem tudott róla, a jövőbe helyezte... vagy ezt csak most képzei a múltjáról, csak az emlékkép lenne ebben az egész ügyben az abszolútum...”¹¹ Az emlékkép abszolútumáról beszél a narrátor, az emlékkép teljességéről, mely azonban minduntalan csalóka illúzióknak hat a valósággal történő szembesítéskor. Mert – folytatja – „...a dolgoknak nincs lényegük, csak formájuk – valamilyen természetük van, sajátosságuk, s csak ez a milyenségük biztosítja az ontológiai szerepüket, csak ez abszolút, a jelző, nem a főnév... de egyúttal, semmi sem öltheti fel ezt a létező jelzőt, csak valami módon felidézheti a valóságban... semmi sem lehet ilyen vagy olyan...”¹² A dolgoknak csak *látszatuk* van, *felszíniük*, és nincsen lényegi, időtlen tartalmuk. Azaz illúziók, hipotézisek és nem esszenciális tartalmakkal felruházott entitások, melyek megragadására sokkal adekvátabb eszköz a látszatokat, felszíni tükröződések rögzítő fotográfia, mint a lényegi tartalmakat ígérő festmény.

Talán az sem véletlen, hogy a mozi-nézés élménye oly nagy jelentőséget kap a novellában. A Ninivel együtt látott szerelmes, romantikus film, mely kísértetiesen hasonlít a főszereplő-narrátor történetéhez,¹³ szintén a (festészeti) illúzióval való szembesítés eszközeként funkcionál, hiszen a vásznon látott szerelmi beteljesülés és kielégülés nem jön létre a valóságban, a jelenben, az „itt és most”-ban, mert az mindig egy távoli idő és térdimenzióban (Hollywood álomvilágában?)

zajlik. És éppen ez a fotográfia, a film paradoxona; vagyis, hogy úgy teszi jelenvalóan láthatóvá modelljét, hogy közben folyamatosan a távolba is számúzi annak tényleges létét.

A festmény-szerű emlékkép/tankönyv illusztráció azt sugallja, hogy a valós helyszín bejárása a lényeg újraélését teszi lehetővé, csak meg kell azt találni a látszatok mögött. Ezért vág neki oly lelkesen a város bejárásának, megtapasztalásának a főszereplő.¹⁴ *A Hegy Lelke* című novellában azonban a folyamatos kudarcok ráébresztik a főszereplő fiút, hogy a keresett lényeg (hegyszerű lélek?) nem lelhető fel többé. Hiszen a főszereplő végül a valóság, a jelen légüres terében találja magát: „Vákuum volt ez, vákuumba zuhant. Nem tudta érzékelni a házakat, utcát, napszakot. Az a város, amelyet ő kergetett, most a végtelenbe iramodott tőle, a valóságos meg, amely már idestova huszonnégy órája kellebbe magát néki, olyan közel volt, hogy nem vehette észre. Most a légüres térben lökdöste a lábát, és rángatta a gallérját.”¹⁵

E korai novellában már megfigyelhető, hogy az időtől, tértől független esszenciákat magában foglaló (festői) kép ideáját erős kétségek kezdik ki, hogy aztán a *Budában* ez a kétség fájdalmas bizonyossággá váljon. Vagyis már *A Hegy Lelkében* is megfigyelhetjük az emlékezet által festményszerűvé tett könyvillusztráció kényszerű fotográfiába fordulását (akármilyen is volt az eredeti kép), akárcsak a *Hajnali háztetőken* vagy a *Budában*, ahol a végső művészi szándék a szintetizáló festmény létrehozása volna, ám ez a törekvés a tapasztalatok jellegéből adódóan kudarcot vall, és a nagy mű helyett nem marad más, csak illúzió, feltételelesség, ingovány, ingyen mozi.¹⁶

Megfigyelhető még az eddig tárgyalt Ottlik-művekben, hogy a festészethez nyíltan a romantikát mint stílusirányzatot kapcsolják a szövegek, míg a fotó, az ingyen mozi egy egészen más esztétikát képvisel.¹⁷ Azt is lehetne mondani, hogy az utóbbi a kételkedés, a szkepszis esztétikája, ez pedig a film médiumának sajátja, mint ahogy arról már fentebb szóltam. Mindemelllett a film médiuma és a fotográfia több elméletíró szerint is a modern ember tapasztalatának legjobb kifejezője.

D. N. Rodowick például azt állítja, hogy a „jelenlét és a távollét rejtélyes játéka, a vásznon látható mindenkori időbeli távolléte emblematisz mődon megjeleníti a modernitás ontológiájának szkepszisét. Vagyis megjeleníti azt, hogy a valóság számunkra sosem elérhető, és hogy a valóságot szemlélő mindig elkülönbőzódik a szemlélt világtól.”¹⁸ Vagy hasonló gondolat Susan Sontag tömör megfogalmazásában: „Talán a fénykép a legtitokzatosabb mindazon tárgyak közül, melyekből összeáll, és szövevényyé sőrősődik az a környezet, amelyet modernnek látunk.”¹⁹

E megközelítést (árnyaltabb szemügyre vétele nélkül) elfogadva úgy is lehetne fogalmazni, hogy Ottlik művei a romantika iránti nosztalgiájukat fejezik ki oly módon, hogy ábrázolt világuk főhősei nagy, összefoglaló, emlék- és világ-szintetizáló képeket szándékoznak festeni. Ám mivel ezek a célok nem valósulnak/valósulhatnak meg, a művész szereplők óhatatlanul a modernitás „ingoványán” találják magukat. A Bébé-szerű nagy-spanyol-festők tevékenységének alapszabálya, hogy ne lépjenek soha ingoványra.²⁰ Ám ez nem tűnik megvalósítható célnak, mivel világ-tapasztalatuk és az emlékeik létmődja ezt nem teszi lehetővé. Így mégiscsak elkerülhetetlenné válik a szkepszisnek az a szédülete és örvénylése, mely a már minden ízében modern médiumnak, vagyis a fotónak és a filmnek a sajátja. Egyszóval *Buda* Bébéje előtt nem diadalmas, nagyszabású festményként áll az élete (mint ahogy azt mindig is képzelte/remélte), hanem ehelyett az úgy pereg le előtte, mint valami némafilm egy olcsó (vagy inkább: ingyen) mozi vásznán.

▪ JEGYZETEK

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

²Uo. 14.

³Ottlik Géza: *Buda*. Magvető, Bp., 2005. 112.

⁴Vö. „Én mégis átjavígtattam a régi arcképét, s még ezt a meghatottságot is belefestettem imitt-amott. Pedig szemfényvesztés volt az

egész; olcsó kártyatrükk” (*Hajnali háztetők*. 122). A *Hajnali háztetők* című regény világában megjelenő festmények állandó újrafestést igénylő „működésmódjáról”, palimpszeszt voltáról érdekes gondolatokat olvashatunk Milián Orsolya *Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetőkben* című tanulmányában (In: Milián Orsolya: *Képes beszéd*. JAK–PRAE, Budapest, 2009. 70–83.).

⁵ *Hajnali háztetők*. 107–108.

⁶ I. m. 108.

⁷ I. m. 109.

⁸ *Buda*. 267.

⁹ Az „emlékezet médiumainak” hasonló szerepét figyelhetjük meg Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényében is. A múlt teljességét a mű narrátora szerint egy festmény vissza tudja adni, és ezért nem véletlen az sem, hogy a Combray-jából megőrzött emlékképek úgy jelennek meg az elbeszélő előtt, „mint egyes régi metszetek az Úrvacsoráról vagy egy Gentile Bellini-kép, amelyeken Vinci remekét és a Szent Márk-templom bejáráját ma már többé nem létező állapotukban szemlélhetjük” (Uő: *Az eltűnt idő nyomában*. Ford. Gyergyai Albert. Európa, Budapest, 1983. 195.). Sőt, Swann még szerelme, Odette fényképportróját is inkább egy festmény, Cipóra reprodukciójára cseréli, mert ily módon a festmény magának a hús vér Odette-nek az alakját is megnevesíti Swann tudatában: „amit eddig esztétikai módon talált csak olyan szépnek, azt mostan egy eleven nő eszméjére alkalmazta és testi előnyökké változtatta, örvendezve, hogy ennyi sok érdem egy olyan lényben egyesül, aki, ha akarja, az övé lehet” (i. m. 265.). Eszerint a festmény olyan „nemes” médiumként jelenik meg Proust szóban forgó művében, mely a teába mártott madeleine süteményhez hasonlóan képes a múlt (vagy akár egy jelen nem lévő személy) valamiféle teljességét, lényegét megidézni. Ezzel szemben a fotográfia nem idézi elő ezt a (vágyott) jelenséget. Ebből adódóan talán nem meglepő – amiképpen erre Susan Sontag is rámutat –, hogy „valahányszor Proust szóba hoz egy fényképet, azt mindig az ócsárolás hangján teszi: a múlthoz való sekélyes, kizárólagosan vizuális és teljességgel önkényes viszony szinonimájaként, amelynek haszna eltörlül azon mély felismerések haszna mellett, melyekre úgy tehetünk szert, hogy hallgatunk érzéseink összességének szavára – ezt a módszert hívta ő »szándékolatlan emlékezésnek«” (Susan Sontag: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Európa, Budapest, 1999. 204.). Mindazonáltal abban mindenképpen különböznek Proust és Ottlik említett művei, hogy az utóbbiakban többször (és egyre nagyobb hangsúllyal) kérdőjeleződik meg a festmény pozitív szerepe az eltűnt idő teljességének megidézésében.

¹⁰ Ottlik Géza: *A Hegy Lelke*. In: Uő: *Minden megvan*. Magvető, 2005. 36.

¹¹ I. m. 52.

¹² Uő.

¹³Vö. „és hősünkkel már robog is a vonat balsorsa felé [...] A vonat száguld, alagútba be, alagútból ki, a hős éppen rágyújt... mi lesz?... a mozdony fékez a nyílt pályán...” (*A Hegy Lelke*. 45.).

¹⁴„Milyen dühös rosszindulattal vágott neki a múltjából ismert, nagyon elhatározott kisvárosnak” (i. m. 51.).

¹⁵I. m. 49.

¹⁶És ez nem független attól, amiről fentebb már szóltam; vagyis, hogy amennyiben az emlékek filmként jelennek meg a szövegekben, annyiban a múlt filmjének, fotográfiájának szemlélője (már) nem lehet része annak a világnak, amit lát, noha minden vágya újra visszatérni az eltűnt idő univerzumába – és pontosan erre vágyik *A Hegy Lelke* című szöveg narrátora is. A festmény éppen időtlenségéből adódóan ezt lehetővé tehetné, a fotó, a film azonban nem. Hiszen az utóbbi legmélyebb paradoxona, hogy amit prezentál, az mindig a múlt távolában is van egyúttal.

¹⁷Vö. „Sötétség és hideg lesz ebből nemsokára. Sürgősen vissza kell találnod, Bébé, egy festői – költői, romantikus, egészen másféle – világba” (*Buda*. 263.). Vagy a festészet és a romantika összekapcsolásának példája máshelyütt: „csak akkor festheted a látható világot, mikor megvan benne az a láthatatlan »több«, amit meg akarsz őrizni: olyasmi, mint boldogság (vágy, romantika, stílus, nosztalgia, nem alaptalan várakozás), vagyis amit épségben-egészen akarsz magaddal vinni a túlvilágra” (*Buda*. 359.).

¹⁸D. N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Harvard University Press, Cambridge–London, 2007. 68.

¹⁹Susan Sontag: *A fényképezésről*. 10.

²⁰Vö. „A nagy-spanyol-festőség alapvető kikötése, hogy ne lépj soha ingoványra” (*Buda*. 360.).