

Németh Borbála

Che Guevara színeváltozása. Hajnóczy Péter: Az unokaöcs című elbeszélésének és Kelemen Károly: *Appropriation* című fényképének érintkezései

Szerző

Németh Borbála vagyok, 1982-ben születtem Budapesten. Jelenleg Szegeden élek, az SZTE BTK V. éves magyar, IV. éves komparatiztika, és II. éves filmelmélet és filmtörténet szakos hallgatójaként. Legkedvesebb képélményem a Panoráma intrója.

nemethbori@hotmail.com

Che Guevara színeváltozása. Hajnóczy Péter: Az unokaöcs című elbeszélésének és Kelemen Károly: *Appropriation* című fényképének érintkezései

...az élet ismétli az irodalom helyzeteit, a regényhősök időnként gúnyosan helyetlenné kényszerítik a regény helyzeteiben az írókat, a táj és a szín, ahol az irodalom és az élet párharca lezajlik, örökké ugyanaz, a két térfogat néha kísértetiesen elvegyül...

(Márai Sándor: Kassai őrző (1))

Bevezetés

Dolgozatom tárgya Hajnóczy Péter *Az unokaöcs* című novellája és Kelemen Károly ezüstszelatin (2)-fényképsorozatának egy darabja, az *Appropriation* (3), melyek között elsősorban a forradalom, a szabadság, az X-generáció, a popkultúra egy ikonja, Ernesto Che Guevara megidézése teremti a kapcsolatot. A két mű összevetésére azonban mind a szöveg struktúrája, mind a kép technikájából fakadó izgalom is kínálkozik, beleértve azt a kísértést is, hogy a szöveg a képet kommentáló „story art” eszközévé váljon.

Az egymás kommentálása helyett – mely párbeszéd feltehetőleg csak erős szubjektív beavatkozással jöhet létre – arra törekszem, hogy a különböző (jelentés)aspektusok (néhol egymás elleni) kijátszása váljon a gondolatmenet hajtóerejévé, és így paradox módon a különbségek révén mutassa be az esetleges érintkezéseket, mert a két műnek nem a (számomra kétséges/hamar kimeríthető) közös vonásait szeretném vizsgálni, hanem sokkal inkább azokat a pontokat, ahol valamilyen vonatkozásban állnak egymással.

Egy óvatos közös nevező, kiindulópont megjelöléseként azt lehet mondani, hogy mindkét mű esetében feltehetően két férfi nem mindennapi találkozásáról – találkoztatásáról van szó, azonban az, hogy ez miképp nyilvánul meg, már további vizsgálódás kérdése, és noha a kép és a szöveg fragmentáltsága miatt nehéz e jelenségeken fogást találni, az egyes hangsúlyosnak ítélt darabokat kiemelve, Popper Leó „szükségszerű félreértés” elméletét felhasználva és belátva megkísérlek e találkozások sajátosságairól, következményeiről, és magának a két találkozásnak a találkozásáról számot adni (vagy legalábbis kérdéseket felvetni vele kapcsolatban).

A pontosság kedvéért azonban szükséges tovább árnyalni magának a találkozásnak a fogalmát, ugyanis (ahogy erre a későbbiekben igyekszem majd rámutatni) nem is találkozásról van szó, inkább valamitől való érintettségéről, pátiáról, mely gondolat Földényi F. László Kelemen Károly e munkájával (illetve a sorozattal) foglalkozó írása (4) kapcsán fogalmazódott meg bennem, bár ő ott a pátiát kizárólag a szenvedés mint részvétel egy formáját alkalmazza. Helyesbítést kíván még a „nem mindennapi” szófordulat is, mert az érintkezések részleteikben, körülményeikben –különösen a szövegben – nagyonis a köznapiságba törtek, és csak a kollízió következménye az, ami szokatlan vagy a szokatlannál többletjelentéssel bíró freudi terminussal élve *unheimlich* (5), tabukat feszegető, ami Freud szerint „jelenti egyrészt azt, ami szent, ami megszentelt, másrészt, ami ijesztő, veszedelmes, tilalmas és tisztátalan” (6)

A narratív hitel kártyái

Hajnóczy története látszólag két fél találkozásáról, viszonyáról, a narrátor és talán a címeli unokaöcs vagy esetleg egy olyan személy dialógusáról szól, aki valamiképp kapcsolatba hozható a „beharangozott” unokaöccsel: „Itt, ebben a csendes budai parkban akadtam össze ezzel a különös alakkal, aki egyedül önmagára hasonlít.

Tegnap ismét mellém telepedett. Méretre szabott szürke öltönyén vér vagy vörösbor láthatóan friss foltjai; arca borostás, haja csapzott, nyakkendője félrecsúszva, véres szeme alatt fekete karikák, remegő ujjai közt füstölgő cigarettát forgat. Megszólítom.” (7) Mégis, a címbe vetett remény a szöveg végére érve semmissé lesz; nyugtalanító talány marad, hogy az unokaöcs kire, mire vonatkozik. Ennek kiderítésében még kapaszkodót nyújthatnának a történetben előforduló szereplők nevei, státuszai, hogy egy abból kialakított viszonyrendszerbe illeszthetővé válják az unokaöcs, de a két anonim nő, akikre csak utal a szöveg, a „különös alak” exjei, menyasszonya, illetve anyósa, a katona pedig valamiféle transzfiguráció révén kerül a képbe (azaz a szövegbe), nem „egyszerű” vérségi vonalon. Csupán egy személyt említ név szerint a szöveg: Che Guevarát. Így nem marad más, mint a kubai forradalmár képét mutogatva nyomozni az elveszett unokaöcs (8) után.

A novella – legalábbis kezdetben – a hagyományos történetmesélési metódusokat működtetve az egyértelműséggel kecsegtet: „Itt, ebben a csendes budai parkban akadtam össze ezzel a különös alakkal...” (9), akiről annyit tudunk meg biztosan, hogy a kitarzott férfi szerepében lelepleződött, illetve „egyetlen igaz szóval” leleplezte önmagát, amit egy Guevaráról szóló könyv generált benne: „Guevara és a forradalom, vagy A Guevara-legenda; nem emlékszem pontosan. Az átkozott! Megfertőzött! Kizökkentem szerepemből, s a szemükbe vágtam az igazat.” (10) Itt szó szerint azt mondja a könyvről, hogy „megfertőzött” – ennél erőteljesebben talán nem is kerül kifejezésre a novella folyamán a valamitől való érintettség, de hogy ez a mozzanat csupán a könyv és olvasója, vagy a könyv, az olvasója és e kettő kapcsolatának tanújaként jelenlévő harmadik személy, az elbeszélő között nyilvánul meg, ez már bizonytalan; mert noha elsőre úgy tűnik, hogy valóban két

fél találkozásáról – vagyis inkább azok egymásnak feszüléséről – van szó, ezeket a „feleket” patológiai értelemben is lehet kezelni, hogy az interpretáció ne (lehetetlen)üljön el. E két fél lehetne akár a skizofrénia esszenciája: a ráció és az érzelmek közötti disszonancia. Ezt az értelmezési lehetőséget több helyen támogatja a szöveg: a rapszodikus, részeg, szinte végig mozgásban lévő férfi az eseményeket inkább érzelmi oldalról ítéli meg („Temérdek géppisztolyt gyártanak. Ha egy szép napon megvadulok, miért ne szerezhetnék egyet?”) szemben az ehhez képest befogadó, józan, a dialógus alatt feltehetőleg végig higgadtan ülő másik racionális javaslataival szemben („Verje ki a fejéből. Higgye meg, kellemesebb és hasznosabb egy melltartó csatjával bibelődni.”⁽¹¹⁾) A szereplők azonosságára, illetve egyidejűleg ennek az azonosságnak a megtörésére egy, az elbeszélés vége felé mintegy véletlen elejtett vallomás utal(hat) még: az önmagára hasonlító fél szerelmes vonzódása a Che Guevarát kivégző katonához, akivel azonosnak képzei magát: „Néha azt gondolom, hogy én vagyok az a katona, aki a fogoly Che Guevara meggyilkolására parancsot kapott. Akárhogy forgatom: fűlig szerelmes vagyok ebbe a férfiba.”⁽¹²⁾ Az efféle információkban azonban úgy tűnik, hogy a szöveg értelmezéséhez, működéséhez nem a nárcizmuson vagy homoeroticizmuson, inkább a különbség feszültségén van a hangsúly, amely a más(ik)tól való érintettségben jön létre. Az erotika szövegbeli funkciója meglátásom szerint itt Georges Bataille szavaival élve nem más, mint „az élet igenlése, még a halálban is”.⁽¹³⁾

Az értelmezésnek azonban ez csak egyik aspektusa a számtalan közül. A bevezető mondat második tagmondata (is) meglehetősen enigmatikus kijelentés, ami egyéb értelmezési irányvonalakat is kijelöl: „Itt, ebben a csendes budai parkban akadtam össze ezzel a különös alakkal, *aki egyedül önmagára hasonlít.*”⁽¹⁴⁾ Vajon mi az, ami egyedül önmagára hasonlít? És egyáltalán, hogyan hasonlíthat valami önmagára? És ez a hasonlóság valamiféle azonosságra vagy inkább tükröződésre utal? A kijelentés, hogy valami önmagára hasonlít, pozitív, ugyanakkor ezzel a magára mutatással el is határolódik, negatív teológiként aposztrofálva magát. Származás nélkül egzisztál, mert van, mint az Isten, vagy ugyan származna, hasonlítana másra, de éppen ennek a kiiktatása vagy átlényegítése létezésének az egyik feltétele, mint a műalkotás esetében, melyet Arthur C. Danto vörös négyzetei találóan illusztrálnak *A közhely színéváltozása*⁽¹⁵⁾ című könyvében.

Az elbeszélés nem ad tartható válaszokat, de a befogadó olthatatlan kíváncsiságában, a beavatás utáni vágyódásában az elbeszélő is (patikusan?) osztozik, gyakran kérdésekkel záporozza a rejtélyes másikat: „Az istenért, mi történt magával? Kidobták a kocsmából?”, „Bőségesen illusztrált pornográf könyv? Telefonköny, tintával aláhúzott női nevekkkel? Talán könyvtára volt menyasszonyának, s maga eladott egyet-kettőt, amikor tűrhetetlen szomszúság kínoztta?”, egy képnézőhöz hasonlóan spekulál: „Méretre szabott szürke öltönyén vér vagy vörösbor...”⁽¹⁶⁾

A(z) (mű)alkotás és az alkotó azonban itt újabb lehetőséget vet fel a szereplőkre nézve: a szöveg úgy is működtethető, ha a jelenlévő két felet ezúttal nem patológiai, hanem az alkotói folyamat elemeinek feleltetjük meg: az alkotónak és az alkotásnak. (Aminek természetesen a befogadó is része, hiszen ahogy a Che Guevaráról szóló könyv fiktív olvasója az olvasás – megintcsak egyfajta pátiának való kiszolgáltatottság – által hívja létre, jeleníti meg a benne szereplőket, úgy az egyszeri befogadó is.)

A párbeszéd az író (pontosabban az író illúzióját keltő elbeszélő) fiktív szereplőjének adott instrukcióiként is olvashatóak, ahogy eleinte a helyzetet kezében tartva ő fizet, és irányítottan kérdez, kérdéseivel már-már kerek történeteket alkot a kerthelyiségben, majd – képzeletét szabadjára engedve – minimalista prózába fordított pantomimot rendez magának és magában – „...ne játssza túl a szerepét” –, ami végül a mű *danse macabre* lejtésében, a *szerző halálában* vagy legalábbis *agonia maniájában* kulminál, ahogy azt ebben az olvasatban (egyébként a narrátor) agyszüleménye megszüntetni készül őt: „Le kéne törülnöm verejtékes homlokom, de nem bírok moccanni sem. Itt áll mellettem, kezében a töltött fegyver, arcomon érzem meleg lélegzetét.” (17) – zárja a novellát Hajnóczy 1969-ben.

Tíz évre rá, 1979-ben Kelemen elkészíti az *Appropriationt*, amivel először Földényi F. László: *A testet öltött festmény* című tanulmánykötetében található tanulságos kritikája révén találkoztam. Ez egy falra (vagy vászonra?) vetített diakép és egy, a kép elé lépő modell egymásra fényképezése. A vetített kép eredetije egy 1967-es, híres-hírhedt, a bolíviai kivégzőosztag által készített dokumentumfotó a halott Che Guevaráról, a háttérben két alakkal. Az ebbe belépő kelemeni férfimodell pedig a vízszintes helyzetben lévő Che Guevara fejmagasságában áll, úgy, hogy arca, feje függőlegesen és transzparens módon metssze őt. Azonban ez a riportfotó már nem az a riportfotó – aminek dokumentum-voltára a későbbiekben még szeretnék kitérni. Egyfelől, mert Kelemen az 1967-es képet megvágta, átkeretezte, lefejezte a tanúkat; másfelől pedig a ráfényképezett test miatt – bár fontos megjegyezni, hogy a kép egyébként is, ha bárminemű változtatás híján volna is, abban az esetben sem lenne azonos, mivel azt Kelemen Károly műalkotássá (műalkotása tárgyává) nyilvánította (18) – ahogy ezt a pusztá reprezentációból műalkotássá való átlényegítést mint performatív aktust Arthur C. Danto *A közhely színeváltozásában* egy ponton elégségesnek ítélte.



A „talált tárgy” dokumentumértéke, hogy a riportfotó vajon mennyiben tekinthető „eredetinek”, nyitott kérdés. Az eredeti fotó mint a valóság reprezentációja – amint azt Susan Sontag is tárgyalja *A szenvedés képeiben* (19) – igen problematikus, mindenesetre elgondolkodtatóak azok a feltevések, miszerint már az eredetinek vélt riportfotó is beállított: *állítólag* Che Guevara jobb kezét csonkolták, majd visszaillesztették azt – kifejezetten *a kép kedvéért* –, amely kép kedve mindig a kép készítőjének/készítettőjének kedve-ideológiája, ez esetben feltehetőleg az aktuális hatalom érdeke. Mindenesetre a néhai riportfotó inkább design, image ma már, mint dokumentumkép egy kivégzésről.

Sok kanonizált képről kiderül, hogy megrendezték a helyszínt, instruálták az alanyokat, de Susan Sontag említett írásában megjegyzi, hogy a meghökkentő mégsem ez, hanem hogy ez a tudás, különösen a halált és a szerelmet megörökítő képek esetében (20) mindig csalódást okoz a befogadónak, (21) talán azért, mert az elmét, ami lényünk egyik fő esszenciája, leginkább egy belső térrel azonosítjuk, ahol „képeket alkotunk, és e képek révén emlékezünk”. (22)

A hamisítvány a fotográfiában – háborús képeknél különösen – olyan alkotást jelöl, ami „nem úgy volt”, a képzőművészetben pedig ami nem a művésznek tulajdonítható: ez a tényállás azonban további kérdéseket vet föl. A „nem úgy volt” kritériuma igen problémás, hiszen már az „úgy volt”-tal szemben is jogos a kétkedés: ami felfed valamit, egyúttal el is fed valami mást. Sontag idézett könyvében talán ezért is teszi figyelmesen idézőjelbe a „rekonstrukció” kifejezést. A tulajdoníthatóság, szerzőség kérdése pedig az appropriation art esetében érdekes: hogyan értékelhető itt mindez?

(És mit jelent az eltulajdonítás a mimézis közelségében? Amennyiben a művészet klasszikus értelmében mimézis, az *appropriation art*, vagyis a magyarul kissé sután hangzó *kisajátítás művészete* kifejezés az utánzás és a kisajátítás fogalmak (vagy inkább cselekvések) érdekes határterületét jelzi.

Ez a határterület hajszálvékonynak tűnik: az imitáció és a kisajátítás vajon mennyiben ismétlés? A kisajátítás átvételként, azaz ismétlésként, végső soron tisztelgésként is értékelhető. Az utánzás valamit követ, a kisajátítás pedig valamit magáévá tesz, felülír. De vajon miben állna ez a felülírás? Tökéletes utánzat nem létezik, legfeljebb hasonlatosság, de az nem teszi egyiket a másik utánzatává.)

Ezen a föltételezett csaláson, fotómanipuláción túl (vagy innen?) azonban nem lehet tiszta dokumentum(fény)képről beszélni, bármennyire is tárgyilagosa a gép, amely a képet rögzíti, minden esetben nézőpontot is tükröz, melynek tanúja és egyben gyanúsítottja a kép készítője. A fotográfiáról (de talán más művészeti ágról is) hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy abban nem készítik, inkább „fölvesszik” az alkotásokat, nem megidéznek, hanem bemutatnak, a „lefotografált kép azonban nem tekinthető egyszerűen valami megtörtént dolog levonatának, még annyiban sem, hogy csupán nyom (nem pedig különmemű fotografikus nyomok konstrukciója). Mindig valaki által kiválasztott kép; lefotózni annyi, mint keretbe foglalni, és a körülkeretezés egyben kizárás.” (23) És ez a keret, vagy „elkeretezés” (décadrage) Bonitzer szerint olyan szokatlan szemszög, ami a kép egy másik dimenzióját idézi föl. (24) A képnek erre a másik dimenziójára azonban majd a későbbiekben térek ki.

Szilágyi Sándor fotóművész *A hályogkovács bugylibicskái avagy szempontok a művészi fényképek értelmezéséhez* című írásában a fénykép származási problémájának egy másik, technikai aspektusára hívja fel a figyelmet: „Ugyanarról a negatívról/pozitívról nemcsak több, hanem ami a lényeg: *többféle* másolat vagy nagyítás is készülhet. Ha a példányok egyformák, egyazon mű példányainak tekintjük őket; a műtárgy-kereskedelemben ezt szériának nevezik, s alapkövetelmény, hogy az egy szériába tartozó kópiák identikusak legyenek. Ha viszont különböznek egymástól (méretükben, tónusaikban, kivágásukban, a fölhasznált technikában stb.), akkor mindegyik változat önálló szériának, végső soron önálló műnek, az alapmű interpretációjának számít. A fénykép – Ansel Adams, aki eredetileg zongoristának készült, jól tudta ezt – mutat analógiát a zenével is: nem a „partitúrát” fogadjuk be (csak kevesen tudnak negatívot olvasni, és ez nem is azonos a kép szemlélésével), hanem a felvétel interpretációját, a fényképet.” (25)

A kép elemzéséhez – szokásos módon – előbb annak címét hívom segítségül. A kép címe egyben a kép „neve”, ontológiai osztálya is. Az „A/appropriation” eltulajdonítást, felhasználást, kisajátítást jelent, ami a kép tartalmát és formáját tekintve nem szorul különösebb érvelésre, – ám az értelmezésre esszenciális hatást gyakorolhat –; másrészt a kezdetben a pop és a concept art válfajaként számontartott *appropriation art*tal teremt kapcsolatot, így mintegy mottószerűen kijelöli önnön irányelvét, ideológiáját, ars poétikáját. Az *appropriation art*ban a művészet anyaga és célja művészeti analógiák keresése eltanult fogásokkal, és/vagy (meg/be)idézett, vagy úgynevezett kisajátított művekkel. Megnyilvánulási sajátságai ezért jellemzően az hommage, az eklektikusság és a másodlagosság.

Radnóti Sándor *A megelőző kép* című tanulmányában azt írja Kelemen Károlyról, hogy ő „mindig a

megelőző képek gomolygó jelenlétével, magának a megelőzőttségnek a jelenségével foglalkozott (...) ezért nincs nyoma sem Kelemen idézeteiben a historizmusnak. Ő nem a történelmi, stílustörténeti helyet sajátítja ki, hanem látványokat, melyekről tudni véli, sőt, azt akarja megmutatni, hogy nagymértékben előre megkomponáltak. Hogy egy festőnek kultúrtörténeti értelemben sem lehet ártatlan szeme.” (26) Ám ez a kisajátítás a művész sajátjává lesz, az előzetes képek Kelemenre mutató oeuvre-t hoznak létre. És ez a megelőzőttség, vagyis másod-, vagy inkább sokadlagosság azonban nem feltétlenül von maga után tiszteletlenséget, képzőművészeti – irodalmi apagyilkosságot, inkább a tiszteletnek egy ahhoz hasonló megnyilvánulása lehet, mint amiről Kelemen Károly egy kortársa, Erdély Miklós számol be az *Apokrif előadás* című happeningjében: „...eszembe jutott, hogy egyszer tartózkodtam én egy ilyen zsidó Talmud iskolában egy napig Strasbourgban. Ott kaptam szállást, jesivának hívják az ilyet, ahol tanulnak. Tanulnak. Nagyon furcsa, hogy a tanulás a zsidóknál valami örületes hatalmas szó. Az biztos, hogy egy Talmud iskolában a tanulás egészen más, mint máshol. Tudniillik vitatkozva kell tanulni. Én aludni mentem oda nappal, mert el voltam fáradva. Örületes üvöltés van tulajdonképpen egész nap, és nem az előadóval vitatkoznak...” (27)

Vagy amit Földényi említett tanulmánykötetében Klimó Károly Artaud-sorozata kapcsán ír, az *appropriation art* ars poétikája is lehetne: „...az eltörlés, a kitörlés, a rongálás, azaz a tagadás során többet tudunk meg a műről, mintha a róla szóló pozitív kijelentéseket halmoznánk egymásra. Ezekből értelmezés helyett egy síremlék jön létre; az eretnekgyanús tagadás viszont szenvedélyesen élet – és művészetpárti.” (28)

Mindezek mellett mégis meghökkentő a kisajátítás gesztusa, de még inkább az, amit kisajátít. A látvány különféle „aberrációk”, a nekrofilia, szkopofilia, és a homoszexualitás köré szerveződik, ám ennek mutatóvány-jellegén túlmutat Kelemen, illetve a kép, ahogy ezt Földényi is hangsúlyozza említett tanulmányában, a *Démonok küzdelmében*, amiben ezen a kép kínálta megbotránkozáson igyekszik túlléptetni a befogadót, vagy Erwin Panofsky terminológiájával élve az ikonológiai bevéssődéseket igyekszik a szintetikus intuíció felé terelni.

Földényi a fényképsorozatot (vagy inkább a befogadót) egy történetbe ágyazva igyekszik megszelídíteni, a (homo)erotikát, a halálhoz való vonzódást nagyfokú em – és szimpátiával kezeli, mert, ahogy figyelmeztet is írásában: „Fényképsorozata megelőlegzi azt a későbbi radikalizmust, ami sokakban félelmet, riadalmat kelt, és némely kritikust azután morális burokba csomagolt gyűlölködésre készítet”, (29) vagy ahogy másutt int: „A szereplőkkel együtt érezve – szümpathia – próbálgassuk magunk is a határátlépést.” (30) Ehhez azonban előbb valamelyest tisztában kell lenni magukkal a határokkal. Hol is van a kép határa, kerete, és az milyen kontextusban helyezkedik el? És e kontextus mennyiben és milyen módon tereli (esetleg el) figyelmünket?

Narcissus és a diavetítés eseménye

Úgy tűnik, az *Appropriation*, akár *Az unokaöcs*, nem egykönnyen engedi, hogy látványában

(olvasatában) rögzítsék, erős kontúrjai finom árnyvonalakba mosódnak, szereplői szerepekbe bújnak, az egybeesések nem a megértést segítik, hanem az értetlenséget fokozzák – kinek a szeme? kinek a hangja? – folyamatosan elbizonytalanítva ezzel nézőiket (és olvasóikat). Mindezt – a témaválasztáson túl – különösen a kép statikus, és a mozgókép közötti átmenetisége (pontosabban annak illúziója) biztosítja. A diavetítés kínálta játék, hogy a vetítógép elé állva szó szerint beléphetünk a képbe és jelenlétünkkel, testünkkel látványosan beavatkozhatunk annak struktúrájába, a különféle vizuális percepcióval játszó eszközökön, a *laterna magicán*, a vásári képmutogatás tradícióján vagy a mozi működésén túl leginkább a narcissusi víztükröt idézi meg, különösen az *Appropriation* esetében, ahol a vetítő elé lépő férfigmodell a vetített férfi profiljához igazodik, annyira, hogy arcuk egymás tükörképeiként értelmezhető, bár a szerelmes vonzódás Kelemen e sorozatának más darabjaiban explicitebb, például a *Guevaraphagia*, a *Lollipop* vagy az *Obsession* esetében.



Hasonlóképp lép be a Hajnóczy-szöveg struktúrájába a „különös alak” (31), „se hús, se hal figura” (32) – és mi mást is mondhatnánk a kelemen-i férfigmodellre? Eleinte a narrátor leírásából nyerünk róla információt, majd a kerthelyiségben alkohol hatására „maga” is beszélni kezd, ami még mindig csak a narrátor „visszaemlékezése”. Egy ponton azonban „Se lát, se hall: valami furcsa pantomimba kezd”, (33) egy férfi (talán a saját) sivár életét játssza el, monoton munka a futószalag mellett és mechanikus „mulatozás” („egy édes, egy fél szilva (...) egy édes, egy fél szilva”(34)) váltja egymást. Ebből az ördögi körből megkísérel kitörni a figura, a folyton csörgő-ketyegő ébresztőórát összetöri, ám tragikus módon, ezt ugyanolyan gépies mozdulatokkal hajtja végre, mint az előbbi mozdulatsorokat. Semmi nem változik, a következő sorban (nem mondatban, mert az egész pantomim egy két és fél oldalas mondat) „ismét” a gyárban robotol, az óra jár.

A „különös alak” játékában megjelenített figura lázadása feltehetőleg képzeletbeli volt: erre utal, hogy a leírás az alvás – ébredés – részegség mentén szerveződik, ezért azt lehet mondani, hogy ez a rész fikció a fikcióban, ráadásul nem egy fogalmi szituációról, hanem egy (pantomim által

megjelenített) képi eseményről közvetít a narrátor, amit a szövegkép úgy sugall, hogy itt a maga módján a szöveg is pantomimbe kezd: a leírás egy hosszú felsorolás, ami egyfelől a folytonosságot biztosítja, ám (a technikai forgatókönyvre emlékeztető) tárgyilagosság mégis kimerevített képkockák érzetét kelti: „Lassan leül a földre, keze fejét végighúzza a borostás állán, ásít, nyújtózkodik, ébresztőóra csörög a kis szobában, a férfi ott fekszik az ágyban a vastag dunyha alatt, keze vaktában tapogat az óra felé, az óra a széken csörög egy pohár víz mellett, a szék támláján gondosan élre hajtott szürke, kopott szövetnadrág,...”(35)

Érdemes még megjegyezni Danto egy érdekes kérdésfölvetését említett könyvéből a mimézis tárgyalásakor egy Narcissusról szóló rövid kitérőben: „vajon miből következett [Narcissus] arra, hogy az a saját képe, tehát hogy ő maga az, ami oly őrzítően vonzó: végülis elgondolhatta volna a tükör-világot olyan alternatív valóságként is, amelybe be nem léphetünk, *csupán* bepillantathatunk (mint a mozgóképek világába)” (36) – bár ez esetben valószínűleg nem az önmegismerésbe halt volna bele.

A tükröződés, a tükör mint a művészet metaforája, ami a világ vagy a vélt valóság (tükör)képét mutatja, egy másik, a Hajnóczy-hősre emlékeztető figurát farag Kelemen alakjaiból: a kelemeni modell profiljának és Che Guevara arcának egybeesése mintha egymás tükörképeivé tenné őket, hogy ők maguk immár semminek se legyenek utánpótlásai, hacsak nem a tükör ideájának.

Psychédélique

Mind az írástechnikáról, mind a képkészítési eljárásról, összességében a művek hatásáról elmondható, hogy áthatja őket az akció-jelleg, a modell instruált vagy játékában, a Hajnóczy (hős) show-iban egy folytonos, de motorikus mozgás: *vibráció*. És ez a vibráció mindenekelőtt *pszichedelikus*, aminek Beke László-féle definíciója határozottan vonatkozik az *Appropriation* témájára, technikájára, keletkezési idejére: „...pszichedelikus, ami lényegét tekintve a szecessziós vonalorgiákhoz közelálló, ami grafikailag, két dimenzió teremt tér-illúziót, kétértelműséget és a szem számára virtuális mozgásélményt.” (37)

Beke egy 1975-ben írt tanulmányában a hatvanas évek szecesszió iránti nosztalgiája, az underground és a pop art összefüggéseinek pszichedelikus vonása kapcsán megjegyzi, hogy ez időtájt jelennek meg az ábrázolásban az olyan világi (politikai) ikonok, mint Marx, Mao, Fekete Párduc Eldridge Cleaver, Marilyn Monroe vagy Ernesto Che Guevara – bár hozzá kell tenni, hogy a kubai forradalmárról René Burri vagy Alberto Korda portréi, és nem a kivégzés képei kerültek általában felhasználásra. (38)

A fotó perspektívája a halál aspektusa

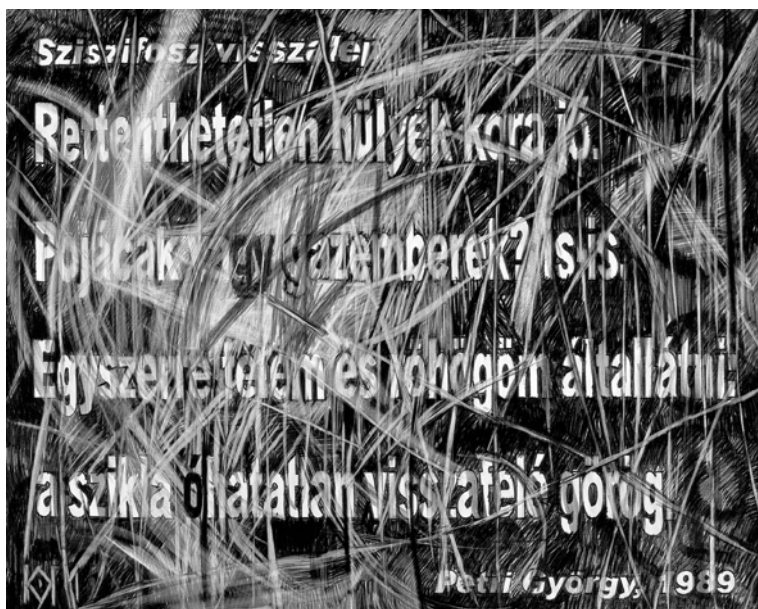
Amennyiben a pszichedelikus fotó a mozgás illúzióját kelti, annyiban az a kép *filmes* is, pontosabban *pseudo-filmes*, mert ahogy Szilágyi Sándor fogalmaz, a fotó a film diagonális ellentéte, ugyanis míg az egyik időbeli, a másik térbeli médium. Szerinte egy kiragadott filmkocka nem tudja a véglegességnek, a zártságnak, a tökéletességnek ugyanazt az élményét kelteni, mint egy „jól ellesett pillanatban” (39) készült fotografikus felvétel. A „jól ellesett pillanatban” idézőjele, mint azt később kifejti, igen jelentős, hiszen „A pillanat mint olyan ugyanis az ember számára *nem létezik*. Minden érzékünk és idegszálunk tiltakozik ellene, hiszen jól tudjuk: csupán egyetlen pillanat lesz az életünkben: a halálunk. Nagyon rövid időt el tudunk képzelni, és kijelölhetjük valaminek az időfolyamban a helyét oly módon, hogy van az előtte meg az utána. De maga a pillanat elképzelhetetlen, mert az maga a Semmi.” (40) Mégis, a fotó az, ami a leginkább képes azt a benyomást kelteni, mintha a pillanatot örökítette volna meg, pedig ez már technikailag is nonszensz: magához a felvételhez is idő kell, mégis olyan, mintha az elmúlás szomorúságán vagy a kivégzés borzadályán találna fogást. És ez különösen érvényes a halál fényképi dokumentációjára, a képnek arra a képességére, hogy az élet úgy ábrázolja, hogy megmerevíti, a halott képe azonban sokszor kétértelmű, a fekvő test olyan, mintha csak aludna.

Cinématographique

És noha a fotografikus és szabad szemmel való látás, valamint a fotó és a film percepciója különböző, a film és a természetes érzékelés, a gondolkodás, végső soron az értelmezés hasonló.

Gilles Deleuze *A mozgás-kép* című könyvében hivatkozik Bergson *Anyag és emlékezetére*, melyben párhuzamot von ez utóbbi kettő között: ahogy a film a mozgást mozdulatlan szegmensekkel rekonstruálja, úgy mi is pillanatképeket készítünk a valóságról, amit „elég, ha csak egymás után egy elvont, egyforma, láthatatlan folyamatba rakjuk őket, amely a megismerő apparátus mélyén helyezkedik el... *Általában így működik az érzékelés, az értelmezés, a nyelv*. Akár elgondoljuk ezt a folyamatot, akár kifejezzük, vagy csak érzékeljük azt, nemigen teszünk mást, mint hogy egyfajta belső mozt működtetünk.” (41)

Így bergsoni értelemben mégiscsak *filmesnek* (cinématographique) mondható Kelemen képe.



Továbbá, ha elfogadjuk, hogy ezek a valóságról rögzített felvételek, melyek nem a valóság töredékei, csak rá *jellemző képek*, felmerül a kérdés, hogy az illúzió reprodukciója vajon nem annak korrekciója is egyben? Ebben a gondolatmenetben már az ún. valóságnak vélt mentális képet, majd az ezt(?) rögzítő fényképet is illúzióknak lehet tekinteni, ha pedig a dokumentumfotóról bebizonyosodna a csonkítás, majd visszaillesztés története, a képet egyenesen hamisnak nevezhetnénk. Így Kelemen átkeretező-vágó (más képein törölő-radírozó (42)) gesztusa egy eleve hamis illesztés korrekciójának is fölfogható – bár ez a korrekció üres marad, mert mihez képest javítana? „A szikla óhatatlan visszafelé görög” (43), de „Nem tehet mást, mint hogy újra csak ábrázol. De mert tudja, nem így kéne legyen: radíroz.” (44)

Ez a halálra ítélt helyreállító mozzanat a szövegben is megjelenik, a cselekmény csúcspontján az elhallgatásban artikulálódik: az extázisból felocsudó, ölésre kész katona szólama („Már nem vagyok részeg. Agyam hideg és tiszta, akár a gyűlölet (...) parancsnokaim utasítása szerint tüzet nyitok.” (45)) és a személyes névmást, azaz pozíciót váltó elbeszélő-szereplő „mindent eldöntő pillanata” között cezúra van, ami a novella „vége” is egyben, ezt a láthatatlan és hallhatatlan eseményt a hiánynak engedi át a szerző.

Ennek a hiánynak a helye azonban továbbgondolható. A képen és a szövegben a különböző terek és idők, végső soron a dimenziók egymásba folynak, bonyolult mátrixot, harmadik típusú fenomént alkotnak. Gilles Deleuze azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a kép dividiális, mert „minden keret meghatároz egy képen kívüli teret”, (46) és ezt a képenkívüliséget kétféle aspektusra bontja, amiből az egyik „azt jelöli, ami máshol, vagy a látható körül létezik”, míg a másik, amelyről „még azt sem lehet mondani, hogy létezik, inkább csak azt, hogy nyomakszik (insiste), illetve nem szűnik meg (subsiste)”. (47)

A képenkívüli ez utóbbi megnyilvánulatlanlásából fakadhat többek között a látvány (és a befogadó) alaphangulatában megbúvó bizonytalanság, amit a következőkben legalább annak

tudatosításával mérsékelni próbálok.

A már csupán a két különböző látvány megkülönböztetése végett dokumentumfotóként megjelölt kép tere, ideje, és szereplője ismert (bár az őt körülvevő obligát misztika eleven, aminek legaktuálisabb populáris termékei, például *A motoros naplója* című *película de camino*, azaz *road-movie* és a különböző cheguevarás szuvenírek (48)). A másik, az ebbe beavatkozó kép tere és ideje érdektelen: bárhol, bármikor, bárki lehetne, és benne minden a médium szerepét látszik betölteni. Tere, például egy kiállítási helyszínnel ellentétben, a mozihoz hasonlóan inkább feledtetni igyekszik önmagát, intézményi-téri valóságát, mintsem hangsúlyossá válni; ideje egy árnyfigura időtlenségét implikálja, szereplője névtelen, ruhátlan, sőt, testetlen (ami a két előbbi jelzőt egyúttal érvényteleníti is), továbbá Che Guevara arcát álarcul alkalmazva el is rejtőzik, amely arc, ebben az esetben már maga is egy (halotti) maszk, legalábbis a halottról készített fotó mint lenyomat értelmében (melynek anyaga így nem gipsz, viasz vagy arany, hanem fotópapír.) A kép végső soron így a történelembe, a történetbe ágyazott ideigvalóság és az azt fölülíró dimenzió túl örökkévalóság látványa, ahol csak az aktuális befogadó ideigvaló (de éppen ezzel az elevenségével kelti életre a művet), az alkotás többi résztvevője azonban távoli (Kelemen Károly), halott (Che Guevara) vagy fiktív (Kelemen férfimodellje). Azonban a két lefejezett (és ezzel a gesztussal szintén személytelenített) alakkal a kép háttérében eddig még nem foglalkoztam, noha ők is kellően zavarbaejtően viselkednek (már amennyiben két lefejezett ember gesztikulációja groteszk lehet). Az egyik fényképezőgéppel a nyakában a halottra mutat, mellette a másik – amennyire ez a testtartásból (re)(meg)konstruálható – szintén a fekvőre figyel, akárha egy kiállításon diskurálnának a látottakról. És ezen a ponton, a határátlépéshez részben még mindig a keretet keresve ismét felmerül a kérdés, hogy vajon ki kicsoda, és melyik oldalon áll.

A halott halottvigyázók (vagy hóhérok? fényképészek? – mindenesetre tanúk) paradoxonát talán a lacani „létezni annyi, mint látva lenni” tétele oldhatná fel, amennyiben a befogadó (elfogadja, hogy) (ő is) a tekintet tárgya. Így, ha a háttérben állók azonosíthatatlansága egyfajta azonosságot, azonosulást vált ki a nézőből, olybá tűnik, hogy a két alak a mi voyeurisztikus vágyunkat oda – és visszhangozza, és, ha a kép eredeti méretét képzeljük magunk elé, úgy tetszik, a méretes mutatóujj még didaktikussá is lesz, ránkpirít, ahogy leleplezi szkopikus ösztönünket. Nem csak mi nézzük a képet (az azon szereplő képnézőkkel együtt), hanem a kép is minket, mégghozzá elég horrorisztikus módon (bár ez nem meglepő, mert a lelepleződésnek egyik sajátja a félelmetes): Kelemen élő modelljének arcára úgy vetül a dokumentum-kép, mintha a halott Che Guevara szeme nyitva lenne. „Az objektívnek gondolt distancia néző és nézett között eltűnik, hogy feloldódjon az ittlét totális árnyékában, a néző ittléte a nézett ittlétében, a foglyul ejtett foglyul ejti a foglyul ejtőt.” (49)

Ez a látványok közötti disszonancia a kép kompozíciójában sajátosan mutatkozik meg: az álló alak, azaz függőlegesen ábrázolt élő ismeretlen sziluettje a fekvő, tehát vízszintesen elhelyezkedő halott profiljával alkot origót. És feltehetőleg ez a metszet a fénykép értelmezési lehetőségeinek egyik leghangsúlyosabb állomása.

Úgy tűnik, a Deleuze-féle kereten túl helyezkednek el – vagy inkább „odáig” húzódnak el? – a

Kelemen-kép és a Hajnóczy- novella hősei. Kérdés, hogy ez azt jelenti-e, hogy rendelkeznek egy lezárt, „keretezett” műegész tapasztalatával, a kép értelmével? A figurák annyiban bizonyosan értelmezések, amennyiben a (riport)fotó is szándékolt, a kontextus és a keret konstituálja a tekintetet, van mögötte (akár tudatos, akár tudattalan) elgondolás, érdek, ennyiben az alakok már csak a másodfokú reflexiót (50) engedélyeznék, ha a tekintet keretező funkciója révén nem módosítaná azt.

A távollét-jelenlét, a különböző keretek kijelölte határok, pozíciók vizsgálatát (pontosabban a lehetséges vizsgálódási irányokat) Walter Benjamin néhány gondolatával szeretném még kiegészíteni. Benjamin *Az iszonyatról* című töredékében (51) a kontempláció vagy koncentráció állapotának – melyek a pátia, az érintettség, érintkezésbe kerülés lehetséges kifejeződései – tekintetében különbséget tesz szellemi jelenlét (lélekjelenlét, *Geistesgegenwart*) és szellemi távollét között. Ez utóbbit, amelyik akkor következik be, ha „az ember nem Istenbe és így nem is önmagába [Che Guevarába] merült el teljesen, hanem valami idegenbe, és ezért csupán félig-meddig elmerült” (52) – úgy írja le, hogy „a lélek olyan örvényt képez, amelybe az öl-test (*Leib*) minden tagjából és körzetéből belevonódnak a szellemi mozzanatok, és (...) az öl-testet potenciáitól megfosztva a szellem távollétében hagyják vissza, tehát tulajdonképpen önmagából kifosztva (*entleibt*) és sokkal inkább csak a testet (*Körper*) hagyják vissza.” Erről a hátrahagyott testről pedig azt írja, hogy „nincs semmilyen határozott határa”(!), és olyan érzetet képez, hogy „ez te vagy a másikat megpillantva (»te«, mert nincs ott semmilyen határ)”. (53)

Mind a kép, mind a szöveg olyan állapotokkal, testekkel operál, melyekből valamiképp hiányzik a jelenlét: az alvó, halott, delíriumos, katatóniás – ezért benjamin értelemben az iszonyatosra fogékony – állapotok a *kiszolgáltatottságot* idézik meg, amely szintén a pátia eleme. A kiszolgáltatott test pedig a *body art*tal asszociálódik, csak az *appropriation art* esetében a művész a másik testével (állapotával, tudásával, szövegével) dolgozik, így spontán műszóval élve azt is mondhatnánk, hogy „appropriated body artról” van szó. A szövegben is hasonló jelenséggel találkozunk: „az egyik” folyton „egy másik” testébe bújik – vagy az őbelé? Hiszen a „különös alak” az ikonról úgy nyilatkozik, mint ami/aki megfertőzte őt, amit Németh Marcell elemzése is kiemel: „az unokaöcs szerepjátéka radikálisabb: itt már nem ő játssza a szerepet, hanem az őt”. (54) Ezeket az alakváltásokat, transzfigurációkat vagy szimulációkat a különböző nyelvjátékokba való behelyezkedés segíti, illetve teremti meg a szöveg (korpusz) szintjén.

Sorskorrekció

A Hajnóczy-novella hőse különböző alakváltozásai, (re)produkciói – melyek egy(re) távolabblétbe helyezik őt a történet felütéséhez képest – által lesz képessé a(z) (ön)kifejezésre, a (lélek)jelenlétre, hiszen a történet vége felé elevenebbnek mutatkozik, mint kezdetben. Képességét azáltal nyeri, aminek kiszolgáltatott: ez eleinte egy „életszerű” viszonyban testesül meg, menyasszonya kitartottja, majd az ebből való kitörésre, az „igazság” kimondására („Kizökkentem s szerepemből, s a szemükbe vágtam az igazat” (55)) egy mű-viszony készíti. Kelemen 1979-ben megfogalmazott

ars poétikája szebben foglalja össze ezt a jelenséget: „Azzal, hogy reprodukcióban megjelent képmásokat használok, kiszolgáltatom a világot magamnak, hogy kiszolgáltatthassam saját magának, *gyártott autonómiámat a visszaszolgáltatás aktusává redukálom.*” és „A redukció mint reflexív aktivitás, a mindenkori fennállónak kiszolgáltatott quasi szubjektum visszaszolgáltatás általi kiürítése, sorskorrekció.” (56)

A nem(jelen)lét kiszolgáltatottsága a narratív identitáselméletre utal, (a)hogy a dolgokat utólag tesszük jelentéssé, arra a tapasztalatra, hogy talán a művészet és az élet között elképzelt hézag, képzelt hézag, vagy legalábbis a kauzalitás sokszor problémás a két pólus között.

Ez a Márai-mottóban is megfogalmazott élmény érződik az elbeszélés – igaz, függőben hagyott – zárójelenetében, amikor a Che Guevarát kivégző katona szerepét magára öltő, maga is fiktívként tételezett figura az elbeszélő (vagy elgondoló?) ellen fordul: „Le kéne törülnöm verejtékes homlokom, de nem bírok moccanni sem. Itt áll mellettem, kezében a töltött fegyver, arcomon érzem meleg lélegzetét.” (57)

A lefotografált diavetítés árnyalakja akár a tibeti halottaskönyv sűgőjaként is értelmezhető, ahogy a tehetetlenül fekvő kubai forradalmárt *a szöveg felolvasása által* más dimenziókba vezeti; vagy a Narcissus-nyomon haladva hasonló jelenségre bukkanhatunk, Kelemen képén mintha a Narcissus-történet inverze jelenne meg: a test közönyös – lévén halott – és a sziluett az, aki/ami láthatóan vágyakozik, ezzel adva elsőbbséget a szimulákrumnak.

Befejezés

A Hajnóczy-novella és a Kelemen-kép hőseinek szociometriája sakkfigurák álarcosbáljának abszurdításához hasonlatos, a pozíciók, nevek, nemek és személyes névmások kavalkádja nem egy jelbeszéd dekódolását, inkább a sokféle értelmezési lehetőség játékát táplálja vagy legalábbis azt a tapasztalatot (vigaszt), hogy minden mégannyira titkos találkozásban is végső soron (vagy mindenesetre?) magunkkal találkozunk.

Az ismétlődések és átfedések az elbeszélésben és az ábrázolásban (sőt, ezek között) a befogadót a déjà-vu spekulatív és intuitív állapotába kényszerítik (ahová az egyben vágyik is), ahol egyszerre szemtanú és áldozat lehet, a *memento mori* egészen megtapasztalva.

Összefoglalólag azt lehet mondani, hogy Hajnóczy és Kelemen forgatókönyve szó szerinti értelemben véve kísértetiesen hasonló: mindketten egy (vagy ugyanazt?) a „furcsa figurát” (58) a kubai forradalmár ikonjából (re)inkarnálták, *ezzelhalálosan* komoly interpretációs játékba invitálva szemtanúikat, a másiktól való érintettség axiómájára.

Irodalomjegyzék

- Bataille, Georges: *Az erotika*. Ford. Dusnoki Katalin. Budapest, Nagyvilág, 2001.

- Beke, László: *Művészet/elmélet*. Budapest, Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám – Intermedia, 1994.
- Benjamin, Walter „*A szírének hallgatása*”. *Válogatott írások*. Ford. Szabó Csaba. Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
- Danto C., Arthur: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2003.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
- Erdély, Miklós: *Apokrif előadás*. www.artpool.hu
- Földényi F., László: *A testet öltött festmény*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1998.
- Freud, Sigmund: A kísérteties. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay Antal- Erős Ferenc. Budapest, Filum, 1998.
- Freud, Sigmund: *Totem és tabu*. Ford. Pártos Zoltán. Budapest, Göncöl Kiadó, én.
- Hajnóczy, Péter: *A véradó: válogatott elbeszélések*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999.
- Kelemen, Károly: *Retrospektív 1975-2002*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2002.
- Németh, Marcell: *Hajnóczy Péter*. Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 1999.
- Radnóti, Sándor: *A megelőző kép*. (www.kelemenkaroly.hu; 2005.08.10.)
- Sontag, Susan: *A szenvedés képei*. Ford. Komáromy Rudolf. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2004.
- Szilágyi, Sándor: *A hályogkovács bugylibicskái avagy szempontok a művészi fényképek értelmezéséhez*. (<http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/06/02szila.htm>; 2005.08.10.)

© Apertúra, 2005. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2005/osz/nemeth-che-guevara-szinevaltozasa-hajnoczy-peter-az-unokaocs-cimu-elbeszelesenek-es-kelemen-karoly-appropriation-cimu-fenykepenek-erintkezesei/>

