

Fénykalligráfiák

GERŐCS PÉTER: ÁRVAKÉPEK

A fotóról szóló elméleti írások egyik leggyakrabban hivatkozott darabja az 1931-ben megjelent *A fényképezés rövid története* Walter Benjamintól. A cím keltette elvárásokkal szemben ez nem fotótörténeti esszé, hanem könyvismertetés: a szerző öt, akkoriban frissen kiadott fotóalbumot tekintett át. Szilágyi Sándor (*Benjamin messianisztikus kultúrkritikája*. = Uő.: *A fotográfia [?] elméletei*, Bp., Vince, 2014, 236.) a szöveget elemezve mutat rá, hogy Benjamin írása meglehetősen szabálytalan recenzió, az elemzett fotók szinte csak ürügyül szolgálnak arra, hogy valójában egészen másról beszélhessen: a történelem, a létezés és a megismerés általános kérdéseiről. Gerőcs Péter *Árvaképek* című harmadik regénye szintén úgy foglalkozik a fotográfia praxisával, hogy közben általános filozófiai kérdésekké transzformálja azt.

A fotó és az irodalom kölcsönhatására már a fénykép megjelenésétől kezdve találunk bőven példát, azonban az új médium narratológiai lehetőségeit csak az úgynevezett „képi fordulatot” követően aknázzák ki egyre jelentősebben, és gyakorol majd komoly hatást az irodalmi művek poétikájára. A kortárs magyar irodalomban is számos olyan szöveg látott napvilágot, ahol a fotográfia nem csupán témaként jelentkezik, hanem központi, szövegszervező alakzattá válik. Ezekben a művekben a fénykép feltűnése gyakorta a valóságábrázolás, az emlékezet és a történetmesélés/narratívaképzés problematizálásával függ össze. Hogy miért vált ennyire fontossá a fényképész alakja és a fénykép a mai magyar irodalomban, az egy másik szöveg tárgya lehetne, tény azonban, hogy az *Árvaképek* olyan a fotográfia és irodalom együttműködéseiből létrejött művekkel és szerzőikkel találja magát egy pályán, mint (a teljesség igénye nélkül) Závada Pál, Lengyel Péter, Nádás Péter, Márton László, Tóth Krisztina, Darvasi László, Schein Gábor, Erdős Virág, Bán Zsófia, Parti Nagy Lajos vagy Bartis Attila.

Gerőcs felbukkanása ezen a porondon azonban egyáltalán nem meglepő, hiszen több szálon is kapcsolódik a vizuális művészetekhez, egyrészt doktori hallgatóként Mészöly Miklós *Film* című regényétől kezdődően az elmúlt évtizedek magyar regényirodalmában a vizuális médiumok narratív szerepét vizsgálta, másrészt filmet készített Mészöly Miklósról és Márton Lászlóról, jelenleg pedig Nádás Péterről szóló dokumentumfilmjét forgatja. Nem véletlen az sem, hogy az elmúlt években egyre népszerűbb műfajjá vált könyvtrailerek és werkfilmek már a legelső kötetektől végigkísérik a megjelenéseket. Az eddigi beharangozóktól eltérően, amelyek inkább absztrakt vizuális formákra épültek, az *Árvaképeket* olyan, a kortárs magyar irodalmi szcénában meghatározó kritikusok és pályatársak ajánlják a néhány perces előzetesekben, mint Bárány Tibor, Kemény István, Nádasy Ádám, Radnóti Sándor, Tóth Krisztina vagy Závada Pál. A videók azonban nem csupán könyvajánlókként működnek, de egyúttal meg is adják az olvasás főbb irányait. Kemény István és Radnóti Sándor különböző nézőpontok felől bár, de a kötet antropológiai dimenzióját hangsúlyozza: míg korábban a fényképnek a dokumen-

tumjellege és a realitásértéke volt fontos, addig Gerőcs regényében valami más történik, amennyiben a fényképezés technikáját antropológiai problémává alakítja át, amely a „mi az ember?” kérdésben foglalható össze, vagy ahogy Kemény veti fel a regény nyomán: van-e felejthető ember. Mások az öregedés, az elmúlás, az örület felől közelítik a regényt: „befigyel a téboly” – mondja Nádasdy. A fotózás, a fényképkészítés természetéről és gyakorlatáról mint ön- és világértelmezésről, önmagunk utáni nyomozásról beszél Bárány Tibor, Závada pedig leginkább finoman megírt, sodró, jó tollú regényként ajánlja az *Árvaképeket*. Tóth Krisztina Szemere Tamás mellett a regény egy másik főszereplőjét is megnevezi, amikor a szöveg fő tétjeként azt jelöli ki, hogy csapdába lehet-e csalni az időt, ki lehet-e kerülni a mulandóságot, tudunk-e érvényes nyomot hagyni. (Hogy az előzetesek mennyire működnék, az más kérdés: az angolszász kiadók marketingpolitikájának például meghatározó alapelemei az ilyen típusú promóciós eszközök, amelyeknek célja a minél szélesebb olvasói réteg megszólítása-elérése. Az az érzésem, hogy az *Árvaképek* beharangozói ugyanannak a rétegnek szólnak, akik egyébként is hozzájutnának a kötethez; talán érdemesebb lenne izgalmasabb megoldásokkal operálni, valahol a reklámfilm és az adaptáció között.)

Bevallom, épp a trailerek keltette elvárásaim okán a kötet elejénél kissé zavarban voltam, nem teljesen tudtam osztani a felvételeken megszólalók lelkesedését (akiknek, persze, az a cseppet sem leplezett feladatuk és szándékuk, hogy lelkesedjenek). Az első oldalakat olvasva attól tartottam, hogy a szerző a regény szereplőivel újramondatja az olyan fotóelméleti (mára már) evidenciákat, mint hogy a fénykép nem pusztán a valóság másolata, leképeződése, a fényképezés a jelen és az idő rögzítésének vagy a múlt megértésének egy lehetséges formája, esetleg a történelmi és egyéni emlékezet garanciájaként működhet, de a fotó „memento mori”, az idő „bebalzsamozása”. De, szerencsére, nem csak ennyi történik a regényben.

A kötet főhőse egy Szemere Tamás nevű fotográfus, az egyes szám harmadik személyű narráció az ő élettörténetének alakulását követi végig a gyerekkortól tulajdonképpen a haláláig, aki megszállottan igyekszik kijátszani az idő múlását azzal, hogy több ezer portréfotót készít, amelyekből összeáll egy gigakiállítás terve. A nem kronologikusan haladó történetet az katalizálja, hogy Tamásnak egy nap kezébe akad első felvétele, amit apja gépével készített gyerekként a szomszéd ikerlányokról. A regény ettől kezdve főleg a fényképen szereplő ikerpár és a főhős történetét kíséri jelentős időbeli ugrásokkal, az elég karcsú kötetbe végül is egy komplett élet kell hogy beleférjen (a gyerekkori, a felnőttkori és az időskori Tamás).

Az *Árvaképek* valóban szól a fényképkészítés természetéről és gyakorlatáról. Azon kívül, hogy Gerőcs egy igazi beszélgető-regényt ír, és a párbeszéd tárgya sokszor konkrétan a fotókészítés praxisa, az elbeszélő tekintete is fotografikus, sőt az egész regény elbeszélői modellje a fényképezés technikájára hasonlít (e tekintetben az elbeszélő rokonítható Mészöly Miklós *Filmjének* kamera mögötti elbeszélőjéhez, amely regényt Thomka Beáta egyébként a tudattörténet és megváltozott időtapasztalat elbeszéléseként is olvas – ezek a Gerőcs-regénynek is fontos csapásirányai). Ami azonban Szemerének nem sikerül (az emlékéllítés, időből való kilépés), az a regénynek részben igen. E tekintetben pedig a kezdő egység első

mondata és az azt követő második, valamint az azzal bevezetett természetleírás kiemelt jelentőséggel bír.

Bazsányi Sándor *ÉS*-beli kritikája (*Élet és Irodalom*, LXII./46.) sokat foglalkozik ezzel az első két mondattal, és igaza is van abban, hogy teljes zavarban lehet az olvasó azzal kapcsolatban, hogy melyik szövegsugalmazásnak engedjen: „Az első mondat elidegenítő hasonlatának, vagy a rákövetkező mondatok csábító szirénéneké? Netán megmaradjon a két egymásnak ellentmondó elbeszélői mozdulat nyomán megnyíló (remélhetően termékeny) tudathasadásban?” Bár Bazsányi arra a következtetésre jut, hogy Gerőcs kötetét valószínűleg nem nyitómondatai miatt fogjuk szeretni, mégis azt javaslom, maradjunk a két egymásnak ellentmondó elbeszélői mozdulat nyomán megnyíló nagyon is termékeny tudathasadásban, hiszen mégis van produktív feszültség a két egység között, csak épp a regény végéről olvasva újra.

Az első mondatban egyrészt benne van Tamás kudarca: a kiállítást (élete munkáját tulajdonképpen) nem nagyon látogatják, miután már egy éve nem téved oda senki, a házat a telekkel együtt Zsófi – Tamás Rékával közös lánya, akiről csak nem sokkal halála előtt szerez tudomást – eladja. Szemere nagyszabású tervének a bukása viszont nem a regény kudarca, ezt jól mutatja az első mondatba („Tamást, ahogy a regények kezdőmondatát, idővel mégiscsak elfelejtették.”) bennfoglalt paradoxon: a felejtésről szóló mondat válik ugyanis az emlékéllátás eszközévé, még inkább az emlékéllátási kísérlet kudarcának állít emléket, de egyszersmind a „sír felirat-olvasást” teszi a regény olvashatóságának allegóriájává, amely „előfeltételezi és végrehajtja az életet lezáró, halálos mozdulatot” (Bettine Menke: *Sírfelirat-olvasás*, ford. Katona Gergely, Helikon, 2002/3, 309.). Ráadásul éppen azért, mert a kezdőmondatok felejthetőségére hívja fel a figyelmet, válik ez a kezdőmondat nagyon is emlékezetessé, a maradandóságában erősíti meg. A második mondattól, illetve az azzal bevezetett leírásban viszont a könyv megcsinálja azt, ami Tamásnak fotósként nem sikerül: kiszakadni az időből. Ezt Gerőcs a leírásban egyfajta szimultaneitás létrehozásával éri el: az ábrázolt esemény téridő-jellege a párhuzamos érzetek egyidejű ábrázolásával valósul meg. Szemere Tamás tér- és időérzékelésének „össztapasztalata”, az egyébként egymástól elhatárolt érzetek szimultaneitása az említett egység zárómondatában érhető tetten a leginkább: „Az időegység tapasztalatában egyszerre volt jelen a tágasság és a rövidség, amely az eszmélés pillanatában már végtelenül távolinak is tűnt.” (8.) Vagy ahogy Pali, a főhős legjobb (asztrofizikus) barátja fogalmaz: „idő, tér és gravitáció egybe vannak hurkolva” (256.).

De a regényben az anyagnak is fontos funkciója van. Nem véletlen, hogy Tamás analóg, sőt többnyire tükörreflexes fényképezőgéppel készíti a portréit, hogy a felvételek nem digitális, hanem anyagi hordozón állítódnak elő. A fizikai kép létrehozása, amelyet egy sötétkamrában kell előhívni a fényviszonyok precíz és körültekintő kontrollálásával, tulajdonképpen performálja az emlékezet előhívásának aktusát. Például Tamás terveiben azért kell mindenik képre ugyanakkora hangsúlynak kerülnie, azért kell, hogy mindegyik ugyanolyan érvényt kapjon, és ezért utasítja el Tamás Zsófi javaslatát, hogy ne vágják szét, kasírozzák, ragasszák egyesével, hanem csupán a fal méreteihez igazítsák az elrendezést az íveken úgy, mint

egyszerű tapétát, hiszen Szemere nem tömeget akar, hanem egyéneket, egyesével – és már mindjárt a felejthető emberhez érkeztünk.

Nemcsak az anyagnak, hanem a fénynek is meghatározó szerepe van, és nem pusztán az emlékezet működésének kérdése, de Gerőcs regényének választott nyelvi-poétikai eljárásai felől is. Borbély András *Pedagógia és kapitalizmus* (ÚjNautilus, 2018. december 30.) című esszéjében veti fel, hogy a digitális és az analóg fényképezés közti különbség segíthet a digitális és az „analóg” nyelv közti különbség megértésében: az analóg fénykép létrehozásakor ugyanis „ugyanaz a beállítás, pozíció sohasem eredményez két tökéletesen ugyanolyan fényképet, a fény térbeli eloszlása az idő hullámzásáról, a fényképen látható dolgok időbe vettségéről is hírt ad. A képen tehát rajta marad a lefényképezett dolgok térbeli és időbeli mélysége, de nem mint tárgy, mint ábrázolt dolog, hanem mint a tárgyakat, dolgokat láthatóvá tevő, magába foglaló fizikai közeg.” Mindez a képek (és személyek) „egyszeri és megismételhetetlen” jellege mellett valami mást is állít: azt, hogy valaki valóban „állt ott”. Azonban, „ha a digitális képsor akad el, csak pixeleket látunk, ami viszont arra utal, hogy a kép mögött nincs senki” – innen nézve kifejezetten találó Bárány Tibor ajánlójának a végén a telefonnal készített felvétel, amely mögött valóban nincs senki: élek és kontúrok nélküli kép. A tét tehát egy olyan poétika kiválasztása, amely képes hírt adni a dolgok térbeli és időbeli mélységéről (ami jól lekövethető a már említett kezdőmondatok feszültségében), vagyis bizonyos értelemben az analóg fényképezés modelljét követi.

A regény szerkezete ily módon, persze, nem is lehetne kronologikus, hiszen le kell képeznie mindazt, amit az időről állít: egy nem-lineáris időfelfogást és időtapasztalatot. Ez részben a kötet tétje, ezzel (is) magyarázhatóak a jelentős időbeli rések, amelyek ennek ellenére olykor dramaturgiai esetlegességekhez vezetnek. Bizonyos részeken érezhető a magasabb színvonalú kidolgozottság, például a gyerekkori jeleneteken (amelyekben viszont Nádas Péter *Egy családregény vége* című regényével találhatunk kapcsolódásokat), vagy vannak benne remek képleírások, mint amilyen a *Káin önvédelme* című fikatív fotóról készült (ezek az ekphrasziszok egyébként a regény időstruktúrájának szempontjából sem elhanyagolhatóak, amennyiben kibillentik, megszakítják a narráció folytonosságát). Ám mintha nem teljesen lenne átgondolt a szerkezet, például a Hármashatár-hegy-szeánsz számomra kifejezetten előkészítetlen volt. A regény elején nagyon szépen mutatkozik meg az elbeszélő ikerlányokhoz fűződő viszonya, remekül van fölvezetve a családi jelenet, de később ez több alkalommal is megbicsaklik a Réka-szállban (továbbmegyek, néha úgy tűnik, mintha a gyerekkori történet vagy a fénykép lett volna előbb, és arra épülne az egész további cselekmény). Illetve vannak a regényben kifejezetten rossz mondatok is, például: „Ő egy menetrendszerűen közlekedő vonatszerelvény volt, amire felszállhatott, aki elérte” (191.).

Mindezek ellenére Gerőcs rutinosan hurkolja egymásba az egyes történet szálat, és az *Árvaképek* amellett, hogy szól az időről, az emlékezetéről, az emberről, a tudat működésének vagy még inkább a tudattalannak a regénye is. A pszichoanalitikus elméletek szerint az elfojtás révén tudattalanná váló események hatással vannak egy személy későbbi döntéseire, motivációira és viselkedésére. Így bizonyos tudattalan, elfojtott emlékek és gondolatok könnyen neurózis forrásává vál-

hatnak. A kötetben végig ott lebeg valami titok, egy rejtély, amelynek magyarázatul kell szolgálnia – például – az ikerlányok és Tamás közti végzetes viszonyra: a regény végén érkezik csak el az a mozzanat, amikor András, Tamás testvére felidéz egy gyerekkori emléket, amelynek kapcsán egy incesztuózus viszony lehetősége is felmerül. De nemcsak ezen a ponton fontosak az ikrek, hogy némiképp indokolja az említett jelenet Tamás rögeszmés ragaszkodását ehhez a különös (mármár mitikus) pároshoz, hanem a tükröződés alakzata okán is. Ugyanezért olyan lényeges a portréfotózás a főhősnek, hiszen a képkészítés során a két tudat (a fotó alanyáé és a fotósé) egymásba néz, egymást értelmezi, nemcsak a fotós az alanyt, hanem a portré alanya is a fotóst, a kép pedig lenyomata ennek a bonyolult viszonyoknak. Tamás nem egyszer ebben a tükröződésben ismer magára. Illetve az ikrek maguk is valamilyen módon folyamatosan egymást tükrözik: „Ők annak a képnek a pillanatában egy ember voltak, egy tudattal, egy ösztönkészzel, és ilyen módon egy testtel is” (26.); vagy „Lili is, Réka is, fél szemmel épp beles az objektívbe, és így egy kicsit olyan, mintha csakugyan egy ember két szeme lenne” (63.); illetve: „a szeméremcsontok ütközésének pillanatában egymást tükröznék” (117.); továbbá: „Ahogy nézte a két fesztelenül mozgó inas testet, mint egymás duplikátumait, érezte, hogy mindkét testre ugyanaz a gerjedelem vonatkozik” (134.). Talán a tükrőjeleneteket kissé túl is hangsúlyozza Gerőcs, könnyedén adja az olvasó kezébe a „megfejtést” – emlékezzünk, amikor Pali arra hívja fel az elbeszélő figyelmét, hogy Rékának hiányoznak a vonásai, mindig élek és kontúrok nélküli alak, nincsen textúrája és nincsenek mélységei, tükrösima vetítési felület, amelyben Szemere valójában önmagára ismer (izgalmas, persze, az is, hogy míg Tamás fotója Rékáról csupán kontúrok és fények játéka, addig a regényben részletes leírást kapunk róla). Vagy felidézhetjük azt a jelenetet is, amelyben Tamás betegsége végső fázisában nem készít képeket: „A képei értelmetlenek voltak; nem látta bennük az emberi gesztusokat, a tekintetek összefüggéseit. Az értelmi egységek szétszabdóztak, az esztétikai felület egyenesekre és görbékre hullott szét.” (231.)

A fotográfiaának az emberi érzékelést megváltoztató karakterét Benjamin már hivatkozott esszéjében a tudattalan szféráját feltáró pszichoanalízishez hasonlította: „Ahogy a pszichoanalízis segítségével az ösztönös-tudattalant, úgy ismerjük meg a fényképezés révén az optikai-tudattalant.” (*A fényképezés rövid története*, ford. Pór Péter = Uő.: *Angelus novus*, Bp., Magyar Helikon, 1980, 689–709.). A fénykép eszerint képes megmutatni olyasmit is, ami „szabad szemmel” nem látható, vagy ami egyáltalán nem is volt intenciója a készítőnek. Gerőcs regényében a fényképkészítés modellértékű, nem csupán témaként jelentkezik, hanem narratív eszköztárának fontos eleme: a kimerevítések, nagyítások, ellentétező szerkezetek, kontrasztok (stb.) nyomán pedig láthatóvá tesz valamit, ami más körülmények között láthatatlan vagy csak alig is látható. (*Kalligram*)

KÉSZ ORSOLYA