

Szinkronban lenni a világgal

Hans Ulrich Gumbrecht: A jelenlét előállítás (Amit a jelentés nem közvetít)

Hans Ulrich Gumbrecht könyvének olvasója joggal érezheti azt, hogy a szerző apologetikus hangja humanista küldetést tölt be, s missziójának ki nem mondott, de jól érzékelhető célja az európai bölcsészeti gondolkodás (újra)legitimálása egy olyan társadalmi és kulturális közegben, mely egyre inkább idegenkedik a praktikus valóságról leváló értelmezés végtelen spiráljába temetkező diskurzusoktól. Szándéka beteljesítéséhez tehát az uralkodó filozófiai (esztétikai) kánon kritikájára van szükség, s ennek jegyében Gumbrecht irodalmárként a nyelv abszolutizálásának (az ún. nyelvi megelőzőttiségnak) az eszméje ellen lép fel, s beállítódását nem-hermeneutikainak nevezi, amennyiben a hermeneutika – metafizikai alapjai miatt – az értelmet mint kizárólag nyelvi konstrukciót tételezi, s tiltás alá helyez mindenfajta szubsztanciális nyelvet és megközelítést.

A szerző német–amerikai irodalomtudós, a Strandford Egyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének professzora, az utóbbi évtized(ek) irodalomtudományának, esztétikájának egyik legbefolyásosabb alakja. *A jelenlét előállítás* című könyve intencióit tekintve két irányba indul. Az első irány áttekintő episztemológiai múltanalízis keretében azt vizsgálja meg, hogy a

kibontakozó modernitásban az ember milyen feltételváltozások során cserélte fel autentikus valóságvonatkozásait a jelentésvonatkozások másodlagosságára. A szerző másik szándéka az, hogy útmutatást adjon arra, miként törhető meg a jelentésteremtés metafizikai konstrukciójának kizárólagossága az ember valóságelsajátításában, azaz miként rehabilitálható a jelentés előtti valóság érzéki formában történő megtapasztalása. Ezen horizont viszonylatában bátran kijelenthetjük, hogy a vékony kötet nagy terhek emelését (és mozgatását) vállalja fel, hiszen egy már régen megszilárdult gondolkodói hagyomány revíziója, értelemszerűen, csak a hagyomány által kialakított értelmezési kereten belül lehetséges. Azt a korunk szellemi valóságát is szinte kizárólagosan meghatározó hagyományt, melyben az ember által létrehozott jelentések teremtik meg a világról alkotott tudás összességét, Gumbrecht a hermeneutikai mező fogalmával igyekszik megragadni, s a szó jelentését valójában a metafizika fogalmának szinonimájaként használja. Ezzel szemben a 'nem-hermeneutikai mező' a nem-metafizikai valóság-elsajátítás szellemi-lelki koordinátarendszere. Ha a nem-hermeneutikai mező centrális alakzatát keressük Gumbrecht okfejtésében, akkor azt látjuk, hogy a metafizikai természetű valóságértelmezéssel szemben egy olyan testalapú performanciát állít, melyben az emberi test minden érzékelés kizárólagos tereként, a

tudat jelentésteremtő tevékenységéhez képest, a világgal való élményalapú találkozás lehetőségét tudja nyújtani. Ebből a belátásból fakad a szerző legfőbb tézise, miszerint a hermeneutika kora, valóságelsajátítási elmélete és gyakorlata leszűkítette és elszegényítette az ember valóságban való jelenlétének intenzitását, amennyiben az autentikus (elsődleges) valóságkörnyezet impulzív komplexitását egy immateriális jelentésuniverzum összefüggésrendszerébe kényszerítette. Ez a tétel magyarázza a kötet címadását is: a jelenlétnek mint érzékelhető valóságnak az előállítását visszaszerezheti az emberi valóság totalitásából azt, amit a jelentés nem (tud) közvetít(eni). Az angol presence-meaning fogalompárhoz képest szerencsésen fejezi ki a probléma lényegét a magyar jelenlét-jelentés fonetikus hasonlósága, hiszen Gumbrecht könyvében mindvégig hangsúlyozza, hogy a kétféle aktivitás nem ellentéte és nem is kiegészítője egymásnak, hanem eredendően összetartozó, ám egymással feszültségben álló aspektusok. A problematikát a kötet alapvetően a filozófia (episztemológia) horizontján tematizálja, s az esztétikai szféra úgy jelenik meg hangsúlyosan a gondolatmenetben, hogy a szerző szerint az élmény mozzanatát mindig is önmagában hordó művészetre, műélvezetre a jelenlét előállításának legfontosabb médiumaként tekint. Gumbrecht törekszik *theoria* és *praxis* egyensúlyára, olyannyira, hogy a kötet záró részében megvizsgálja a jelenlét rehabilitációjának esélyeit, lehetőségét a pedagógiai praxisban, mivel meggyőződése, hogy az új kommunikációs médiumoknak köszönhetően a műélvezet hagyományos gyakorlata jelentős változásokon ment és megy keresztül. A kötet vezérfogalma a *jelenlét (presence)*,

amelynek fontosságát azzal is jelzi a szerző, hogy az első fejezetben hosszan részletezi, milyen gondolkodói úton jutott el a jelenlét meghatározó szerepének felismeréséig. A folyamat legfontosabb állomása az volt, amikor irodalomelméleti kutatásainak középpontjába a kommunikáció anyagosságainak vizsgálata került. A *Materialität der Kommunikation* című kötetében (1988) úgy határozza meg ezt a fogalmat, hogy „a kommunikáció anyagosságai mindazok a jelenségek és feltételek, amelyek hozzájárulnak a jelentés előállításához, anélkül, hogy maguk jelentések volnának”. Már ez a kutatási irány is jelezte, hogy Gumbrecht érdeklődése a klasszikus hermeneutika területén kívül tájékozódik, amennyiben az értelmezés (a jelentéses elemekre irányuló tevékenység) helyett azokat a materialításokat vizsgálja, amelyek a tudati reflexiók működésbe lépése előtt fejtik ki hatásukat. A nem jelentésre épülő effektusok tanulmányozása eredményezte azt a felismerést, hogy azok világában a jelenlét előállításának eszközei. A jelenlét azért bizonyul termékeny fogalomnak, mert megteremt a térbeliség vonatkozásrendszerét, s lehetővé teszi, hogy az értő-érezkelő ember/test empirikus jelenvalóságában érintkezzen a valóság tárgyaival. „Ami számunkra jelen van (a latin *presence* értelmében), az előttünk van, elérhető és tapintható a testünk számára. A szerző az előállítás (production) szót szintén az etimológiai jelentés mentén kívánta használni. Ha a *producere* szó szerint azt jelenti, 'előre visz', 'előmozdít', akkor a jelenlét előállítása arra figyelmeztet, hogy a kézzelfoghatóság mint a kommunikáció anyagosságának hatása folyamatos mozgásban van.” (22) Jól látható, hogy Gumbrecht szá-

mára mennyire fontos a hermeneutikai mező revíziójában a test, hiszen a karteziánus értelmező pusztá tudat (szubjektum) volta valóságérzékelésünk elszegényedésének elsődleges forrása. A testi érzékelés kitüntettségének, pontosabban helyettesíthetlenségének hangsúlyozása nagyon közel sodorja a szerző gondolkodását Merleau-Ponty (vagy akár Michel Henry) testtematizációjához, hiszen a francia fenomenológia éppen a test szituáltságának újragondolása révén igyekszik leküzdeni a szubjektumfilozófiákból fakadó életidegenséget. Gumbrecht többször hivatkozik szellemi kontextusaként a feminista szubjektumkritika eredményeire (elsősorban Judith Butler *Bodies that matter* című alapművére). Merleau-Ponty műveinek figyelmen kívül hagyása azért is meglepő, mert Gumbrecht egyébként nagy körültekintéssel nevezi meg a gondolkodását formáló, meghatározó teoretikusokat. Merleau-Ponty *Látható és láthatatlan* című alapművében éppen ezt a szemléletfordító belátást rögzíti: a test világban benne léte lényege éppen az, hogy egyszerre látó és látható, tapintó és tapintható, érző és érzékelhető. Ez a radikális gondolat a jelenlétnak pontosan azt az élményszerűségét hangsúlyozza, amely abból adódik, hogy a test „hús a világ húsában”. (A test rehabilitációjának tárgyalásakor viszont Gumbrecht jól ismeri fel szemléletrendszerének másik fontos előfutárát Mihail Bahtyin gondolkodásában, aki a kultúraelemző munkáiban egyedülálló módon veszi figyelembe az alteritás kultúrájában a materialításokat – többek között a testet.) Gumbrecht többször hangsúlyozza, hogy a hermeneutikai mező (metafizika) gondolkodásrendszere a szubjektum–objektum dualizmuson nyugszik, ezért a jelenlét vissza-

nyerése ezen kettősség merev határainak a feloldásában áll. Történeti szempontból a nem-hermeneutikai mező a késő középkor végéig meghatározó kerete az ember kulturális önreflexiójának, s a karteziánus gondolkodásban kristályosodik ki a jelenléttel való leszámolás folyamata, ettől kezdve az önreflexió középpontjába a jelentés kerül. Amint az ember önmagára már nem a teremtett világ olyan organikus részeként tekint, aki a szubsztancia (Isten) által maga is szubsztanciális létező, hanem önmagát mint reflektáló tudatot szembehelyezi a teremtett világgal, s azt értelmezése tárgyaként tételezi, a tudás paradigmájában radikális változás áll be. Míg a középkorban a tudás a dolgok, tárgyak bennük rejlő lényegének felismerése volt, addig a kora újkortól kezdődően a tudás oly módon válik az emberi aktivitás formájává, hogy egyre inkább az ember által alkotott jelentések összefüggő hálózatává válik. Gumbrecht az eucharisztia rituáléjának elemzésén keresztül szemléletes példával világítja meg ezt a paradigmaváltást. Az úrfelmutatás a középkorban „Isten Valódi Jelenlétének előállítása a földön, az emberek közt”. A rituáléban Krisztus teste és vére mint szubsztancia válik kézzelfoghatóvá a kenyér és bor formájában, tehát az eseményben az anyagi jelölő nem válik le az anyagtalanságról (mert ez az én testem), éppen ellenkezőleg, a jel rámutató gesztusa jelölő és jelölt *egylényegűségét fejezi ki*. A protestáns teológiában ez a szubsztanciális egység válik problematikussá, az esemény mint tiszta reprezentáció nyeri el rituális formáját. „Az »ez az én testem« mondat állítmányát egyre inkább úgy kellett érteni, hogy »ez jelöli« vagy »ez helyettesíti« a testet. Krisztus testének és vérének a je-

lentése felidézheti az utolsó vacsora eseményét – de már nem feltételezték, hogy az utolsó vacsorát újra jelenvalóvá tenné.” (31) A jelenlét helyét az absztrakció veszi át, s ez a lényegi változás teszi szükségessé az értelmezés, a hermeneutikai mező kiépülését, hiszen a tiszta jelenlét (a dolog szubsztanciális otléte) hiányában a reprezentáció kérdése válik elsődlegessé. A térbeli azonosság helyébe az időbeli távolság lép. Szemiotikai megközelítésben azt mondhatjuk, hogy a jel időben és térben odahagyja a szubsztanciát, amelyet megidéz. A radikális paradigmaváltásnak művészeti vetületét Gumbrecht a színháztörténet, színészi játék funkcióváltásának bemutatásával érzékelteti, hangsúlyozva azt a kölcsönöséget, ami a világertelmezés és a művészeti ábrázolás közt fennáll a valóság percepcióját illetően. A középkori színház alapformája, a *commedia dell' arte* kizárólagosan testalapú performacia volt, amelyben a színész és a néző egy közös jelenlétszerkezetben alkotta meg az előadás valóságát. Az ún. karakter képzetének kidolgozásával a drámai cselekményben a *commedia dell' arte* nem sokat törődött. A színészek improvizációval a közönséggel együtt keltették életre a megteremtett szituációt. A francia klasszicista színház azonban felbontja a színész és a néző testének egységében megteremtődő jelenlétet, hiszen az előadás során egy, a színész teste által megformált jellem kibontakozása kerül az előadás középpontjába. A bonyolult jellem mint tiszta absztrakció az értelmezés univerzumába kényszeríti a színházi eseményt – a nézőt. Így a 17. századi színházban „mindaz, ami kézzelfogható, ami a jelölő anyagiségéhez tartozik, másodlagos lesz és, amint a jelölés dekódolása lesz a tét, ténylegesen eltávolítják

a jelölést a kora újkori színpadról. (32) Gumbrecht szerint a metafizikai világszemlélet, melyben megképződik az anyagi jelölő és az anyagtalán jelentés kettőssége, elfordítja figyelmét a jelölőről mint valami szubsztanciális formájáról, a parlamentáris politikák működésében modellálható. A középkori eucharisztia jelenlétspekusával szemben a parlamentáris kormányzásban különböző álláspontok és különféle szándékok közötti versengésről van szó; olyan versengésről, amely intellektuális és retorikai stratégiák sakkjátszmáihoz vezet. Az emberi tudat jelentésadó potenciáljának (az értelmezésnek) a benyomulása az ember és a világ korábban organikus viszonyrendszerébe a nyugati kultúra belső szerkezetének minden szegmensében lényegi változásokhoz vezetett. A szerző tíz viszonylatot tartalmazó bináris tipológiát vázolván ragadja meg a jelenlétkultúra és a jelentéskultúra releváns különbségeit. A felállított bináris rendszernek az a formaképző elve, hogy a jelenlétkultúra minden szegmensében egy szubsztanciális lényeg (az Isten által teremtett világ) tételezése alakítja és formálja az ember helyét a világban, míg a jelentéskultúrában a szubsztanciális vonatkozásaikat elvesztő fogalmak immanenciája a valóságteremtés alapegysége. Mit is jelent Gumbrecht számára mindez az esztétikai szféra működési mechanizmusain belül? Mindmáig ható legfontosabb következmény az, hogy az értelmezés (a műalkotásra irányuló kanoizált befogadói megatartás) magát a művet távolította el a befogadótól, amikor a mű élményaspektusa helyett az értelmezés aktusa kerül a művel szembeni viszony középpontjába.

Talán e szemlélet dekonstrukciójaként tekinthetünk Gumbrecht

könyvének legvonzóbb különösségére, hogy tudatosan és következetesen lemond a tiszta diszkurzív nyelvhasználatról, a „bölcsesek híresen szószátyár” verbalizmusáról, gyakran biografikus, személyes–vallomások hangot üt meg, s mintegy a művön keresztül applikálja szemléletét. Ebben a nyelvi regiszterben mindvégig jelen van az önirónia, ami elsősorban abból a többször hangsúlyozott tényből fakad, hogy a szerző az „ügynevezett 68-as nemzedék tagja”. Szocializációját tehát egyfajta szellemi radikalizmus határozta meg, ám közéleti–tudományos pályafutása a fiatalkori eszményekkel, a nagy reményekkel való fokozatos leszámolással párhuzamosan bontakozott ki. (A kötet a 68-asokat meglehetősen szatirikus hangon távolítja el önmagától, amikor azt írja, hogy „mára groteszké lett a ragaszkodásuk az örök fiatalsághoz, és néha már mazochista a fixációjuk a kizárólag kritikai világszemléletre”. (117) Ugyanakkor a kötet végén felcsendülő apologetikus hang, mely a könyvet ért kritikai észrevételekre válaszol, a gondolkodói szemlélet alappozícióját szólaltatja meg, amikor hangsúlyozza, hogy az eredendő társadalomkritikai elkötelezettség imperatívusza helyébe „a romantikus értelmiséginek” egy másik vágya lépett. „Látom, mennyire megragad a jelenlét fogalma – de mit akarsz kihozni ebből? – kérdezte egy barátom, amikor az előző fejezet végét írtam éppen.” (108) A válasz a könyv utolsó fejezeteiben fogalmazódik meg, s benne nyilvánvalóvá válik a nem-hermeneutikai mező birtokbavételének praktikus szerepe és fontossága. Amikor Gumbrecht úgy határozza meg a jelenlét fontosságát, mint olyan realitást, mely lehetővé teszi azt az érzést, „hogy szinkron-

ban vagyunk a világ dolgaival” (96), akkor világossá válik, hogy a jelenlét rehabilitációja a szerző számára elsődlegesen praxis (életre irányuló attitűd), s ebből a pozícionáltságból teremti meg a maga esztétikai–filozófiai következményeit. Az egyén és a valóság közti szinkronizációban a lét úgy jelenik meg, mint a világ dolgai mindenféle fogalmi háló nélkül. Ebben a tekintetben Gumbrecht számára párhuzamosságok mutatkoznak a testnek a térbe való visszaágyazódása és a létnek/valóságnak a minden értelmezést megelőző, fogalmi hálók nélküli percepciója között, hiszen mindkét esetben lényegileg életünk elvesztett fizikai dimenziójának visszanyeréséről van szó. Nagyon jellegzetes Gumbrecht többször felhozott példája, mely szerint az Európából Kalifornia bármely repülőterén leszálló utas számára elementáris élményként hat az „agresszív kaliforniai napfény”. Ebben az élményben a lét/világ úgy jelenik meg, ahogy van, a maga közvetítetlenségében elemi erővel hatva az emberre. Szinkronban lenni a világgal Gumbrecht számára a heideggeri világban-benne-lét fogalmának továbbgondolása, hiszen a szerző Heideggerre kitartóan úgy tekint, mint aki a metafizika dekonstrukcióján keresztül valójában a jelenlét filozófiáját írta. (Arra nem tér ki, hogy Heidegger azonban éppen egy fogalmi háló kiterjesztésével írta és értelmezte a Létet, azaz a metafizika technikájával élt.) A heideggeri ’föld’ és ’világ’ fogalmának analízisével azt próbálja meg bizonyítani, hogy a ’föld’ szubsztancialitásának viszonylatában a ’világ’ formaként adódik, s megfeleltethető a jelenlét-jelentés fogalmi szerkezetének. Véleménye szerint Heideggernél a ’világ’ a dolgok alakzatait jelenti egy adott kulturális situá-

ció összefüggéseiben, a 'föld' pedig a dolgokat az adott kulturális szituációktól függetlenül. Ezzel párhuzamosan, azt mondhatjuk, Gumbrecht számára a jelenlét konstans, antropológiai adottság, a jelentés pedig változó, adott kultúra teremtette. Kettőjük szemléletében „a legfontosabb közös nevező a feszültség a világ/jelentés (vagyis ami a dolgokat kultúr-speciálissá teszi) és a jelenlét és a Lét között”. (68) Eszerint a föld-világ viszony többé-kevésbé megfelel a jelenlét–jelentés viszony-nak. Ebben a párhuzamban világosan látszik, miért van kitüntetett szerepe a műalkotásnak Gumbrecht gondolkodásában ugyanúgy, mint Heideggernél. A műalkotás, ami Heideggernél az igazság helye, a jelenlét szempontjából az előállítás eszközeként fontos, azaz a műalkotással való szembesülés az élet fizikai dimenziójának megtapasztalására kínál lehetőséget. „Ha a jelenlét utáni vágyunkat – az elmúlt évszázadokban talán túlságosan is karteziánussá vált – mindennapi környezetünkre adott válaszként értjük, akkor reménykedni lehet abban, hogy az esztétikai élmény segíthet helyreállítani létezésünk térbeli és testi dimenzióját, reménykedni lehet abban, hogy az esztétikai élmény legalább az érzését visszaadja a világban-benne-létünknek, abban az értelemben, hogy része vagyunk a dolgok fizikai világának.” (95) Hogyan is teszi lehetővé a műalkotás annak az érzésnek a felszínre kerülését, hogy „szinkronban vagyunk a világgal”? A műalkotás egyik legfontosabb jellemzője Gumbrecht számára a *szigetszerűség*. A műalkotás mindennapi tevékenységeink automatizmusában szigetszerűen elkülönülő létmódként jelenik meg, azaz a vele való találkozáskor az ember egy sajátos, nem mindennapi szituációba lép.

A szituatív differencia, az „átlépést követelő létmód”, olyan eseményszerűségként bontakozik ki, melyben egy *ránk mért relevancia* keríti hatalmába az embert. A ránk mért relevancia úgy hat, hogy az értelmezés fogalmi kényszere előtt a mű pusztán a maga fizikai valóságával (szigetszerűsége révén) teremti meg a teljes ráirányulás elemi kényszerét, időlegesen kivonva az embert minden egyéb tevékenységéből. A mű az értelmezés temporális másodlagosságával szemben a maga terébe (és idejébe) vonva az embert mintegy testi mivoltában hat a testre. Gumbrecht fontosnak tartja, hogy néha a szigetszerű természeti vagy életesemények ugyanígy hatnak az emberre. „Az eseménnyé váló természet gyakran tölti be (ugyan) ezt a szerepet, gondoljunk csak a villámlásra, mindenekelőtt egy zivatar első villámcsapására, vagy emlékezünk arra az agresszív napfényre, ami csaknem megvakít, amikor Közép-Európából jövet kiszállunk Kalifornia valamelyik repterén.” (86) A ránk mért relevancia ebben az értelemben olya hatás, ami rákényszerít bennünket egy elementáris valóság tudomásulvételére; annak a belátására, hogy az ember a világnak nem egy külső pontban elhelyezkedő nézője, hanem résztvevője annak. A világban-benne-lét/jelenlét előállításának Gumbrecht által gyakran idézet formája a sportesemény. (A szerző munkássága során mélyrehatóan foglalkozott a magyar Aranycsapattal is.) A sportesemény, ahogy az esztétikai tárgy is, szigetszerű létesemény, s a sportteljesítmény – az atléta, Pablo Morales szavait idézi a szerző – a „koncentrált intenzitásban való elmerülés érzését” adja a sportoló számára. Mindezek a példák olyan szituáció megteremtődését mutatják be, melyben a

situáció mint esemény önmagához ragadja, *hatalmába keríti* az embert. Gumbrecht külön részben foglalkozik az esztétikai élmény és az erőszak kérdésével, s azt a belátást fogalmazza meg, hogy „az erőszak azon összetevők egyike, melyek az esztétikai élmény szerkezetét alkotják”. (94) Nyilvánvaló, hogy az egyes művészetekben nem egyforma mértékben hat a ránk mért relevancia a jelenlét előállításának módjában. Ennek kitüntetett terepe elsősorban a képzőművészet, a zene és a színházművészet, hiszen ezekben a jelenlét-előállításokban a mű ’anyagiságai’, a jelölők rendje (szín-hang-test) erőteljesebben ütközik neki az ember testi valójának, és sokkal határozottabban kiküldi az időaspektust a művel való találkozás valóságából. Ezzel szemben például az irodalom mint időben kibontakozó (önmagának időt követelő) megnyilatkozás a tudat intenzívebb részvételét (a jelentésteremtést) követeli meg. Bár a képzőművészet, zene, színház területén a jelenlét-aspektus megelőzi a jelentésteremtést, a szerző hangsúlyozza, hogy a *jelenlét* és a *jelentés* – ahogy a heideggeri föld és világ is – minden esetben felszámolhatatlan feszültségben van egymással. A jelenlét intenzitása csökkenti a jelentés megvalósulását, a jelentésteremtés pedig gyengíti a jelenlét előállítását. A hermeneutika kora egyértelműen a második eseménysorozat megerősödését (kizárólagosságát) eredményezte, ezért a jelenlétben a világ által ránk mért relevancia mindig csak szigetszerű, ideiglenes lehet az alapvetően jelentések által meghatározott valóságunkban. Gumbrechtnek e tekintetben nincsenek illúziói, nem hisz egy jelenléthalapú élet és társadalmi valóság megteremthetőségében, hiszen kortárs valóságunk olyan környezet, amely

„nem enged a jelenlét pillanatainál hosszabb szünetet tartani”. (114) A jelenlét extrém időbeliségé nemcsak a koncentrált intenzitásában való elmerülést lehetővé tevő situáció szigetszerűségéből fakad, hanem benne gyökerezik a jelenlét-jelentésaspektus belső szerkezetében. A kötet Jean-Luc Nancy *The birth to Presence* című munkájára hivatkozik e probléma tárgyalásakor. Jean-Luc Nancy az ember jelenlét utáni egyre erősödő vágyát azzal magyarázza, hogy a jelenlét a születés és az eltűnés kettős mozgásának egysége, s a jelenléthatásokat, azáltal, hogy az eltűnés a jelentés immanens aspektusa, már mindig is átjárta a hiány. Gumbrecht számára ez azt jelenti, hogy a „jelenlét jelenségei kikerülhetetlenül múltakonyak, pusztá effektusai, hogy úgy mondjam, a jelenlétnek – mert csak egy olyan kultúrán belül találkozhatunk velük, mely döntően jelentéskultúra. A jelenlét jelenségei mindig »jelenléthatásokként« jutnak el hozzánk, mert szükségszerűen jelentések felhői veszik körül, párnázzák ki, burkolják be vagy akár: közvetítik őket”. (88) Ennek köszönhetően „határtalanul” nehéz akár az agresszív napfényt vagy a villámcsapást nem „olvasni”, azaz nem tulajdonítani neki valamilyen jelentést. Az mindenestre bizonyos, hogy a jelenlétszerű valóságvonatkozás egy intenzívebb valóságelsajátítást tesz lehetővé, mint egy olyan világkonstrukció, amelyben nincsenek tények, csak értelmezések mint szubjektív választások. Amikor a világsajátítás olyan módja válik uralkodóvá, amelyben a nyelv kizárólagossága dominál, s amelyben a középponti elem, a jelentés elszakad mindenfajta szubsztanciális vonatkozástól (hiszen *minden szöveg*), akkor megindul az értelmezések lezárhatatlan sorozata.

Ebben a folyamatban minden értelmezés (értelmeválasztás) legitim és érvényes, minden értelmezés csak a másik másika. A ránk mért relevancia által teremtődő jelenlétben nincsenek ekvivalenciák és helyettesítések. „A vakító napfényt vagy a villámot, amikor szinte megüt, nem egy kevésbé fényes nap vagy villámcsapás »másikaként« élem meg.” (88) Az ilyen esemény megszathatatlansága, megismételhetetlensége éppen az élmény „itt és most”-jének egyediségében van.

A jelenlét előállítására című kötet bátran feszül neki az uralkodó filozófiai-esztétikai elméleteknek annak ellenére, hogy a szerző könyvében mindvégig hangsúlyozza: nem szándéka megkérdőjelezni az értelmezés fontosságát a humántudományokban. A nem-hermeneutikai szemlélet fontosságának hangsúlyozásával Gumbrecht leginkább az emlékeztetés feladatát vállalja, amennyiben az emlékezés az ember szinte végsőkéig elfelejtett humanista irányultságára irányítja a figyelmet: arra a feladatra, hogy a helyettesítések, értelmezések, reprezentációk fénytörésében újra kapcsolatba lépjünk a világ dolgaival. (Fordította: Palkó Gábor, Ráció Kiadó – *Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010*)

Komálovics Zoltán

Ez aztán (a) kettős

Thomas Adès – Steven Isserlis: Lieux Retrouvés

Ha léteznek nagy művészeti korszakakokat szimbolizáló, azokra különösképpen jellemző hangszerösszeállítások, akkor a gordonka és a zongora kettőse

a romantika és a késő romantika esetében kétségkívül ilyen. Ugyan nem feledkezhetünk meg a klasszikus mesterek olyan remekműveiről, mint amilyenek Mozart és Beethoven csellószonátái, de ezek jelentősége bizonyosan csekély a 18. század végének és az új század elejének hatalmas kamarazenei termésén belül. Nem úgy a 19. században és különösképpen a 20. század elején! Alig találni olyan – jelentős – szerzőt ebből az időszakból, aki ne érezte volna szükségét, hogy elkészítse a maga cselló-zongora darabját. Néhány név a teljesség igénye nélkül: Mendelssohn, Chopin, Grieg, Bruch, majd Zemlinsky, Reger, Debussy, Rachmaninov és Prokofjev – a sor persze még hosszan folytatható lenne.

Aligha (lenne) meglepő hát, hogy Nagy-Britannia két ünnepe mellett művésze, Thomas Adès (zongora) és Steven Isserlis (cselló) is jórészt ebből a periódusból válogatott kompozíciókat nemrég elkészült közös lemezére. Azt azonban már a Liszt, Fauré és Janáček mellett felbukkanó Kurtág György neve is jelezheti, hogy a válogatási elvek ezúttal némileg eltérnek a megszokottól. Első ránézésre persze, s különösképpen annak tükrében, hogy a magyar mestertől szólóművek, ráadásul egytől egyig a közelmúltban keletkezett (a *For Steven: In memoriam Pauline Mara* például 2010-es!) szólóművek kerültek felvételre, ezek az elvek homályosnak és tisztázatlannak látszhatnak. Mintha a kezünkben tartott lemez – azon túl, hogy kronologikus rendet igyekszik az egyes művek között tartani – a teljes eklekticizmus jegyében fogant volna.

Hogy mégsem erről van szó, azt a sorrendben utolsó opus, az albuméval azonos című (*Lieux Retrouvés*) Adès-mű elhang-

zását követően érthetjük meg: a korábban elhangzó tételek hirtelenjében mind a zeneszerzővé előlépő zongorista darabjának „felvezetőivé” válnak. A kompiláció tehát bizonyos értelemben Adès inspirációjának forrásait, eredőit kívánja láthatóvá (hallhatóvá) tenni – meg akarja mutatni, hogy kik, és talán azt is, hogy miként hatottak a komponistára a mű megírásakor.

Különös elgondolás ez egy olyan szerző részéről, aki semmiféleképpen sem nevezhető kezdőnek a szakmában. Minden jelentősebb műfajban alkotott már: írt operát (*Powder her face; The Tempest*), jelentős vonóségycet (*Arcadiana*), de szimfonikus műveket is (*Asyla, Kamaraszinfónia*), ráadásul művei – főként tőlünk nyugatabbra – ismertek és népszerűek is a kortárs zenét szeretők körében. Az elismeréssel a szakma sem adós: egyaránt erről árulkodnak az Adèsnek ítelt nívós díjak, és az is, hogy a zongorista-zeneszerzőnek egyik legfőbb patrónusként Sir Simon Rattle-t sikerült megnyernie.

De hogyan is fér meg a kései Liszt tragikus minimalizmusa, Fauré líraisága és Kurtág végsőkig visszafojtott expreszivitása egymás mellett? Illetve: miféle irányt követ az a 21. századi zeneszerző, aki előképül nem (kizárólag) a háború utáni avantgárd irányzatainak és azok képviselőinek valamelyikét, de még csak nem is Webernt és a bécsiakat, hanem egy rég „elfeledett” és „meghaladott” nyelvet nevez meg, amelyre mintegy jelképként tapadnak a *Lieux Retrouvés* harmadik (lassú) tételének jellegzetes, visszavonhatatlanul a romantikus vágyakozással összefonódó szextugrásai? Miért érezzük azt, hogy az a világ, amit Adès és Isserlis együttesen teremtenek, minden törekvése ellenére mégsem idézi meg az így

„kakukktójássá” váló Kurtág muzsikáját, s minden nüanszában a lemez első felén szereplőket, illetve a húszas évek oroszait, s talán a Hatokat követi? S végül: van-e értelme az efféle – különben a szerző által sugallt és a bookletben is kihangsúlyozott – összehasonlítgatásnak?

Hiszen összességében ez az album mégiscsak inkább az előadásokról és az előadókról szól. Így, többes számban: Steve Isserlis gordonkajátéka nemcsak nélkülözhetetlen, de talán billentyűs társánál is fényesebben csillog. A Fischer Ivánt és Várjon Dénest is jól ismerő muzsikusknak a drámaiság és a csendes szemlélődés között érzékenyen egyensúlyozó interpretációi élményszamba mennek – hangzása mindvégig telt, intonációja minden fekvésben és dinamikai tartományban tiszta marad. Külön érdemes felhívni a figyelmet különlegesen szép szólóira: például a lemezt nyitó, zongorára és csellóra 1880-ban átdolgozott Liszt-mű, a *Romance oubliée* legelelén és középrészében, Kurtág miniatűrjeiben, vagy éppen Adès művének már említett harmadik tételében.

Ha valami miatt, akkor talán azért nem volt szerencsés egy félig előadói, félig pedig szerzői lemezt készíteni Adès részéről, mert az utolsó műig megtett, teleologikusnak láttatott „út” keresése vagy követése alkalmasint képes elterelni a hallgatói figyelmet, ami így talán kevésbé a két hangszer végig magas színvonalú, pompás összjátékára fog koncentrálni, s inkább a – cím által sugallt – *Újra felfedezett helyeket* akarja majd megtalálni. Hiszen ki ne lenne kíváncsi arra, főként, ha „az orrára is kötik”, hogy miként találja meg egy zeneszerző a megfelelő hangot (tónust) a darabjához! De azt megvizsgálni nemkülönben

érdekes és izgalmas, s egy ilyesfajta válogatás talán erre is alkalmas, hogy egy szerző miként válik saját műve előadójává, s előadóként mit képes és hajlandó „átmenteni”, átörökíteni régebbi korok műveiből a maga kompozíciója számára. Mindez annak megválaszolásához is elvezethetne persze, hogy vajon a romantikus művekre applikált, s befogadói részről addigra megszokott előadásmód nagymértékben befolyásolja-e az Adès-mű értelmezését, s zenetörténeti elhelyezését.

Kérdések és talányok tehát, főként a koncepciót illetően, adódnak Thomas Adès és Steven Isserlis közös produkciójával kapcsolatban. Egy dolog viszont nem kétséges: aki ritkán hallott remekműveket keres elsősorban előadásban, az nem nyúhat félre. A négy Kurtág-darab pedig nekünk, magyaroknak különösképpen kedvessé teheti az élményt. (*Hyperion*, 2012)

Ignác Ádám

Képköltészet a filmvászonon

Vancsó Zoltán: Álomvölgy – Az üresség felfedezése

A fák összeölelkeznek a köddel. Vörösen kanyarog az út szalagja a földig érő égben. Szivárványpázmák a szélvédőn. Vak visszapillantó, mely fokozatosan kifényesedik az áttűnésig. Impresszionista hangulatú, elmosódott táj. Pulzáló, hosszan kitarított hangok. A képzelet szálfái ágaskodnak. Fákból szótt áthatolhatatlan falak. A lomb és a fény összjátéka rózsablakos templombelsőt idéz. Gólemként tántorgó, majd elmagányosodó faóri-

ás. Csupasz, szikár tüskék sebzik a szemet, bodrosan hömpölyög tova egy ösvény. Zord, fagyos szálfák, mélyről jövő lidércfény a havas hegyoldal előtt. Manószzerű kinövések a föld testéből. Röntgenkép egy tömegsírrol – átfesti a fákat a csontok sziluettje. Halk, meditációs zene. Kocsiút és fényirrák. Fénygejzírek törnek elő a dombtetőn növő fák között. Késspenge fejtű, ormótlan alakok sorjáznak. Kígyófarok-gyűrű a hatalmasan átszüremlő napfényben.

Mindezek a töredékes gondolatok nem egy szürrealista festmény egyedül a befogadó szubjektum számára megnyilatkozó értelmezési tartományának elemei, hanem az első egész estés magyar fotófilm szavakkal nehezen leírható impressziói sugallatára keletkeznek. S bár a mozi alapvetően közösségi élmény, a naturalizmus hiányával tüntető, egymásra vetített, hosszú, akár háromnegyed perces intervallumokban felbukkanó, majd lassú áttűnésekkel továbbvezetett fényképfelvételek a néző legbensőbb érzéseit szölongatják, s mit sem törődnek a filmműfajok hagyományos narratíváival, inkább a filmtörténet kezdetét – és a kísérleti film kacskaringóit – idézik.

Vancsó Zoltán fotográfus szinte egyedül kivitelezett „filmje”, az *Álomvölgy – Az üresség felfedezése* című opus azonban nem is tekintti magát klasszikus mozifilmnek: az alkotó meghatározása szerint „mindössze” zenével kísért fotókiállítás, amelynek közege történetesen egy mozivászon, ám házilagosan vetítő- és zenelejátszó eszközökkel ugyanúgy előadható volna. Mégsem számúzhatnak azonban lelkipurdalás nélkül a filmvászonról egy számára „természetesebb” közegbe, s nem csupán azért, mert néhány hétre a hazai művészmozik repertoárjába is bekerült. Az *Álomvölgy* előzmé-

nyek nélkül sem áll a filmkultúrában – elég csak Tóth János kísérleti filmetűdjeire gondolni egyfelől, elbeszélő metakompozíciója miatt pedig Chris Marker gondosan sorba rendezett állókép-filmjeire másfelől –, s módszertanában nem is nyújtózkodik messzebb az avantgárdnál. Szigorú, tíz fejezetre osztott szerkezete, motívokkal megtámasztott szellemi muníciója, s az a készsége, hogy az egymáshoz rendelt képek közé új, imaginárius képeket illeszt, amelyek csak az áttűnésekből sejlnek elő, s szinte azonnal el is enyésznek, távolabb vezetik a szemlélő képzeletét a kiállítóterem statikus installációjánál.

Vetítőterembe illenek tehát Vancsó Zoltán vászonra komponált, fényből és árnyékból szőtt versei, amelyek leírhatók egy párhuzamos – a fizikai térben és a lélek belsejében tett –, kettős utazással. A városból kiutózva először csak az utak betonszalagjait és a tereptárgyak szélvédőn megtörő kontúrjait látjuk, majd megérkezünk az erdő sűrűjébe – a képek két év alatt készültek magyar, osztrák, román és szlovén parkokban, völgyekben és rengetegekben –, s egyúttal letesszük a hétköznapi spirituális terheit, bejárjuk az önmegismerés állomásait. Két versidézet keretezi az utazás kezdetét és végét – Gyórfy Ákos és Oravecz Imre sorai, amelyekben az alany fokozatosan elveszti magát a fölé felkiáltójelként magasodó fák között, s új azonoságot fedez fel –, és sokatmondó fejezetcímek vernek visszhangot a néző elméjében: *Száműzetés a létezésbe*, *A létezés nyugalma*, *Szándéktalan fény*, *Az erdő céltalan áramlása*, *Lombtalan álmok*, *A remény szóltan ösvényei*, *Határait veszett tágasság*, *A roppanó tél fehér csendje*, *Lusta alkonyok boldog sőhajai*, *Feloldódni a fényben*. Mindeközben furcsán, néha már-már természetellenesen

elmosódott fényképek villannak fel a szemünk előtt, s időnként templomi harangjátékra, olykor pedig lusta zongorafutamra hasonlító hangzatok tartják ritmusban a filmet.

Mint valamennyi tudatosan és fegyelmezetten szerkesztett mű esetében, itt is beszivárog a mesterkétség szelleme. Az ismétlődő motívumok (például a réten egy szál magában álldogáló csenevész növendékfa) vagy a sokszor előkerülő variációk ködre, felhőre, szivárványszínben játszó fénypázmára akár zavarba is hozhatnának – ha céljuk nem az lenne, hogy a tökéletlenség auráját védőernyőként fenntartva ne a fényképek mint objektumok elemzését, hanem a fotók közötti gondolatlan lavírozást hívják elő. Az *Álomvölgy* ugyanis nem más, mint egyfajta kontemplatív képfolyam: csak annyira enged mozgásteret az analitikus értelemnek, amennyire a képszekvenciák készítésének, összeállításának és kivételének technikai körülményei magyarázatot követelnek.

A korábban fekete-fehér szocio- és sajtófotóiról ismert Vancsó Zoltán az elmúlt több mint másfél évtizedben mintegy negyven kiállításon vett részt, tizenhárom saját fotóalbumot készített, s pár évvel ezelőtt Wim Wenders *Kívül tágasabb* című filmjének kísérődarabjaként már műsorra tűzték egy hatperces diaporáma-vetítését, a *Sőhajtinger – Kubát*. Hét év után, kedvelt foglalatosságát, a természetjárás és hivatását, a fotózást a maga számára is meglepetésként összekötve készítette el az *Álomvölgy* nyersanyagát, amelyet ő válogatott, vágott és menedzsel, elektronikus zenéjét pedig Noszticzius Vilmoossal (Tius) együtt komponálta. Az egyedi stílusuk miatt könnyen felismerhető fényképeket készítő Vancsó a fotóművé-

szet közönségigényeire eddig is különösen ügyelt – kiállításainak helyszínválasztása, néhány rendhagyó album, valamint a galériákat messze elkerülő, „demokratikus” eladási stratégiája egyaránt erről tanúskodik –, a hatezres nézőszámot felmutató *Sóhajtenger* nyomán most újabb kísérletet tesz arra, hogy a progresszív fényképészet belső köreiből kimozdulva a szélesebb közvéleményt is megnyerje egy, a digitális forradalom következtében szűkebb pályán mozgó hivatásnak, s egyúttal szakmájának látómezejét is gazdagítsa, szembeállva a várható ellenállással.

A fényképész és rendező ezúttal mintha azt szeretné bizonyítani – saját korábbi munkáinak antiteziseként –, hogy nem igaz Roland Barthes állítása, mely szerint a fotográfia bizonyítja annak létét, amit ábrázol, s „a múlt a fotó megjelenésétől kezdve ugyanolyan bizonyosság, mint a jelen”. Azok a felvételek ugyanis, amelyeket a vászonra írt és álmodott, a valóságban nem léteznek. Ez egyszerű alkotói koncepció és szintiszta technika. „Az elmúlt években szinte mást sem csinállok, mint exponálok az erdők láthatatlan lelkét – nyilatkozta Vancsó. – Nincs nehéz dolgom, a képek szinte maguktól készülnek. Gyakran érzem úgy, ők találnak meg engem.” Egy másik alkalommal pedig kijelentette: „Még mindig meg tud lepni, hogy mi történik a képen a látható valósághoz képest.” Mert hogy az aszimmetrikus, szinte kényelmetlenül „rendetlen” és életlen fotók egytől-egyig úgy keletkeztek, hogy hosszú záridőt alkalmazva az exponálás pillanatában a fényköltő-fényfestő hirtelen bemozgatta, berezdítette a fotómasinát, ám utólagos digitális manipulációra, trükkre nem vitte rá a lélek. Ezután gondos szelekció következett – a szép tá-

jakról készült fotók szinte rendre a vágóasztalon végezték, ezzel szemben egy jelentéktelen útrészlet vagy önkéntelen fényjelenség kitüntetett helyet kapott –, majd a kompozíció önálló életre kelt a vetítógépben, amikor a semmiből újabb fantazmagóriák tűntek fel a képeket központozva.

Az *Álomvölgy* megkísérti a lehetetlent: a véletlent, a tünékeny, soha vissza nem térő, alkalmi pillanatot kívánja rendszerbe szervezni úgy, hogy a kristályos struktúra mélyén megsejtsük a létezés bizonyosságát. A magunkét – akik legszívesebben együtt vennék lélegzetet a képeken látott fákkal – és a minket körülölelő világét, amelynek látszólag kiismerhetetlen a természete, mert a rezzenéstelen pupilla és a bemozdított kamera más és más realitásról tesz tanúbizonyosságot. Ebben a valóságsszimulációban könnyű feloldódni és örökre – vagy legalább a vetítés idejére – elveszni, s ahogy a film zárszavában megidézett költő mondja: „menni, menni, / nem törődni többé iránnyal, ruhával, külvilággal, csak törni előre, / egyre beljebb hatolni a rengetegbe, / eltévedni, beleveszni, beleolvadni, hozzáhasonulni, / benne, belőle, vele és általa élni, / és soha többé elő sem jönni”.

Vancsó, aki szándéka ellenére nem válhatott képzett operatőrre, de utólag ezért hálás a sorsnak, valójában a fényképalkotás és -befogadás új útjait egyengeti, s nem a filmkészítést forradalmasítja, amikor annak régről eredeztethető, ám feledésbe merült mozgatórugóját, az elbeszélés és történetmesélés nélküli *szemlélődést* igyekszik fotófilmjének középpontjába állítani. Mindez inspirációja és eredménye szerint is közelebb áll a költészethez, mint ahhoz, amit az álló- és mozgóképekhez rendszerint társítunk, ugyanakkor egyáltalán nem ide-

gen tőlük. Érdekes és – éppen kiforratlansága miatt – követésre érdemes kezdeményezésről van szó tehát, amelynek remélhetőleg lesz folytatása.

Gyórfly Iván

FoToNoIRe a Megállóban

Minyó Szert Károly:

FoToNoIRe

(Fény- és árnyképek)

Pszichiáter vagyok, családterapeuta. Már nekem is megvannak a saját, személyes kudarcaim alkoholisták, drogosok gyógyításában. Ahogy kívülről, egy intézmény vagy egy magánrendelő világában próbáltam találkozni egy érthetetlen, önpusztító burokban pörgő emberrel, aki az egész világomra mondott nemet, míg én megrökönyödve figyeltem az ő életét. Két egymásnak fordul és egymásról lepattanó világ zúgott el egymás mellett, szavakat is alig találva, kölcsönös csalódásban. Ki-ki tette a dolgát, én a józan és fontoskodó munka világának küldötteként, a hatalom lemoshatóan nyomaival a bőrömön, a normalitás hivatásos képviselőjeként, felülről és kívülről, politikailag korrekten. Ő meg állandóan kilépe a helyzetből, dűnnyögeve vagy mellébeszélve, teljesíthetetlen ígéretkebe bonyolódva, a „mi” szavainkat alig értve tűnt tova...

Zs. már a saját halottam. Kikapott a jól megfizetett menedzserállásából, a kiskosztümös jó kis életéből házzal, férjjel, kutyával. Még egy ideig próbálkozott, aztán fálnak vezette az autóját, amikor a feltorlódott élet-hordaléka elől már nem tudott hová hátrálni. Zs. felfeküdt a hullámra, és maga is elhullámozott a semmibe. Évekkel később a férjétől tudtam meg, hogy meghalt. Nagyon szégyelltem magam, pedig nem én

árultam el Zs.-t, csak nem tudtam megtartani a mi világunkban.

Szert Károly évtizedek óta a barátunk. Közelről követhettem személyes és családi életét, változásait. Festő és fotóművész énjén túl tapasztalt csoportozó, aki mélyen érti és ismeri az absztinencia ösvényeit és sivatagjait. Úgy tűnik, megtalálta az igazi közegét, formáját a Megálló Csoport Alapítványban, ahol leszokott szerhasználók rehabilitációja, ahol újraszocializációja folyik, és amit Olasz Csaba és elkötelezett társai vezetnek egy Józsefvárosi bérházban. A Megálló társas tér, menedékház bolyongóknak, közösség és gazdag kínálatú csoportterep.

A szerekről lejöve meg kell küzdeniük az ürességgel, a hiánnyal, a kapcsolatlansággal és sok nehéz érzéssel. Ki kell bírniuk a kettesben maradást magunkkal, amikor már nem lehet szerekhez nyúlni, amik kioldanak a feszültséget, megszabadítanak a reménytelenségtől. Olasz Csaba és társai, akik belülről is ismerik a leálás dinamikáját, megkínálják a tagságot élmények gazdag választékával; működik itt önismereti csoport, színház csoport, tánc, képzőművész alkotó csoport, jóga, „Zörgő-kör” a zenéléshez, angol nyelvi csoport, érettségire felkészítő csoport és a FoToNoIRe Fotókör. Sok közösségi program is van – együtt ünneplik az évkör ünnepeit, a karácsonyt, a farsangot.

Ezek a csoportok újrászövik a kapcsolati hálót a leállt szerhasználók körül, egymás számára mintegy önszervező, támogató csoportként is funkcionálnak, hiszen a tagok így vagy úgy hivatásos szakértői is a szerhasználat és leszokás kérdéseinek. És a Megálló-beli csoportok egy nagyon élő, eredeti, alkotó színvonalat céloznak meg, aminek húzása van. Fügőkkkel rutinból nem lehet megszerezni. Nem lehet elbújni profeszionális szerepeink mögé, mert ők bármelyik pillanatban a „lét-nemlét” dilemmáját szögezik mellünknek.

A szerhasználat gyakran olyan családokban alakul ki, amelyek ge-

nerációk óta görgetnek megoldatlan konfliktusokat, traumákat, elgyászolatlan veszteségeket. A konfliktusok megoldásába, a stresszkezelésbe beépül az alkohol vagy drog használata, amivel elnapolják a megoldást, feloldódnak, és próbálják jól érezni magukat. Ettől kommunikációs és problémamegoldási készségeik szegényesek lesznek, így a következő generáció üres kézzel áll a felnőtté válás feladatai előtt. A gyerekek lojalitását gyakran kihasználják a családok: ahogy átveszik a szerhasználó felnőtt szerepeit, úgy a gyerekek parentifikált, szülőiesített szerepbe kerülnek, akik kisgyerekként megtanulják, hogy ne saját igényeikre figyeljenek, hanem „radarjaikat” mindig a felnőttekre irányítsák. A „boldogtalan gyerekkorral bíró gyerekek”, ahogy ezt manapság hívják, akik számára a szüleik érzelmileg elérhetetlenek voltak, mivel vagy alkoholisták, vagy munkamániások, pszichiátriai betegek, vagy belebonnyolódottak saját családi konfliktusaikba, ezek a gyerekek tehát ráéreztek arra, hogy vagy jó magaviseletükkel, vagy kivételes teljesítményeikkel próbálják a szüleiket meglepni, hátha akkor enyhül az otthoni feszültség. Vagy az „osztály bohócaként” igyekeztek derűt hozni a környezetükbe. Sok ilyen történetet hallok alkoholisták ma már felnőtt gyerekeitől. Egy férfitáciensem ötvenesen hetente háromszor kitakarította a lakást, megfésülve a szőnyegrojtokat is, hátha elmarad az esti balhé. Egy másik férfi hatévesen főzött már a családra, elhozta az óvodából kishűgát, lefektette, hogy a három műszakban dolgozó anyát helyettesíthesse, hisz’ az apa ivott. De vannak gyerekek, akik véres verekedéseket, öngyilkossági kísérleteket látnak nap mint nap. Csodálkozunk hát, ha a felnőtt világban nem bíznak? A család szinte felélte a jóba, védettségbe, szeretetbe, egymásra figyelésbe vetett bizalmukat. Amikor maguk kell hogy kilépjenek a felnőtt életbe, akkor a felnőttiség, független-

ség gyakran nagyon fenyegető. Könnyen kéznél lesz a szorongásoldó, hangulatjavító szer, ami megadja a függetlenség és szabadság illúzióját. De amikor leállnak, egyszerre szakad rájuk a sok meg nem oldott nehézség, és a hiányzó szerepek, eszközök.

Mit is csinál a Megálló-beli FoToNoIRe fotóköör? Ahogy a könyvből kiderül, ez egy szakkör hetente változó feladatokkal, ami bevezeti a tagokat a fotózás különböző szakmai fogásaiba, de olyan műhely is, ahol kapcsolatba lehet kerülni egy mesterrel, aki reflektál a munkáikra, és segít orientálódni, saját látásmódot kialakítani.

A vezető feladata hihetetlenül nehéz, hiszen a spontaneitását állandó kihívásoknak teszi ki a változó létszám, az aktuális hangulat, a fényviszonyok stb. Úgy kell állandóságot és biztonságot nyújtania, hogy minden változik. De készülnék a képek, megtanulnak szelektálni, látványt és a kompozíciót választani, és a saját szerepükre is reflektálni.

A fotóköör beépült a Megálló Csoport ünnepeinek, kirándulásainak, programjainak dokumentálásába is, így az egész közösség számára az önreprezentáció eszközüvé vált. Egyfajta sikertörténeté. Ez a könyv az első kiadványuk. Ha követjük a képeket és leírásukat, lebilincselően érdekes történetbe csöppenünk bele. Mintha a figyelem skálázása lenne, a tekintet iskolázása. Milyen elviszi őket, ha nem is az összes helyre, ahová korábban a családdal nem jutottak el, de ahová érdemes menni: múzeum, sírkert, kutyasétáltató, ahol arcok, mozdulatok látszanak, csupa kis semmiség, de a képből mégis összeáll valami rendkívüli. Mert olyasvalamit hoztak létre, ahol egymás történetének részei lesznek, ahol egyáltalában lesz egy történet. Egy fix pont, amihez képest helyet és értelmet talál sok minden. (*Megálló Könyvek, Budapest, 2012*)

Hardy Júlia