

A KÖZTESSÉG TAPASZTALATAI

Kutasy Mercédesz: Párduc márványlapon.

Barangolások a latin-amerikai irodalom és művészet határterületein

Kutasy Mercédeszt elsősorban a határterületek, a határátlépések, az érintkezések, az egymásba vetülések és a köztessegek érdeklik. Legyen szó akár képzőművészet és irodalom, valóság és fikció, Latin-Amerika és Magyarország viszonyáról, invenciózus kutatásainak homlokterében a kérdéses művészeti ágak, reprezentációs formák, ontológiai kategóriák és kulturális szférák közötti, komoly teoretikus feszültségekkel teli játéktér kérdései vibrálnak. A szerző egyfelől irodalmár és fordító – méghozzá olyan meghatározó latin-amerikai és spanyol kortárs írók műveinek fordítója, mint Javier Marías, Sabina Berman, Zoé Valdés vagy éppen Guillermo Martínez, nem beszélve Roberto Bolaño mitikus regény-monstrumáról, a *2666*-ról, mely meglátásom szerint az utóbbi évek egyik leginkább figyelemreméltó és egyben heroikus fordítói teljesítménye –, másfelől pedig művészettörténész (vagy talán még találébb lenne az esztéta kifejezés, hiszen vizsgálódásai gyakran művészetelméleti, művészetfilozófiai síkokon mozognak, a műtárgy ontológiai státuszára kérdeznak rá), így az elemzéseit jellemző interdiszciplináris közelítési mód szükségyszerű.

A kutatásainak központi kérdéseként artikulált közesség tehát már eleve adott a kettős értelmezői perspektívának köszönhetően. Kutasy sosem pusztán művészettörténész vagy irodalmár. Szövegeiben a két értelmezési keret – a filológiai elemzés és a képelméleti közelítés – nem különül el egymástól, folyamatosan egymásba íródik, termékeny párbeszédbe lép. Első magyar nyelvű kötetének bevezetőjében le is szögezi, hogy alapvetően a köztes terek, az átmenet helyei foglalkoztatják. Az állítás kontextualizálásához érdemes hozzátenni, hogy Kutasy, amellet, hogy elsőrangú fordító, irodalmár és művészettörténész, latin-amerikanista is egyben, irodalmárként és művészettörténészként Latin-Amerika különböző kulturális manifesztációit kutatja.

Az, hogy a latin-amerikai kultúrát alapvetően hibrid jellegűek, már jó ideje evidencia mind a tudományos térben, mind a közbeszédben. Az utóbbi évtizedekben talán Nestor García Canclini, Darcy Ribeiro és Eduardo Viveiros de Castro dolgozták ki a leginspirálóbb modelleket Latin-Amerika velejéig hibrid antropológiai és kulturális valóságának megragadására, melyeknek értelmében a luzo-hispán Új Világ olyan sajátos teret képez, melyben a koloniális hatások produktív módon keverednek el az őslakos kultúrák archaikus hagyományaival, hitvilágával, az afrikai kontinensről behurcolt rabszolgák kulturális formáival és a modern migrációs hullámoknak köszönhetően a különböző bevándorló-közösségek praxisaival. Silviano Santiago egy nagyhatású tanulmányában (*O entre-lugar do*



Jelenkor Kiadó
Budapest, 2019
247 oldal, 2999 Ft

discurso latino-americano) egyenesen a köztesség tereként definiálta a latin-amerikai kultúrák diskurzusát. A köztesség, az átjárhatóság, a határok felbomlása és a különböző struktúrák egymásbaoltódása tehát inherens sajátosságai a latin-amerikai valóságnak, így nem csoda, hogy Kutasy elemzései, melyek lépten-nyomon a köztesség és az átmenet tereit, illetve tapasztalatait tematizálják, ennek a régióknak a kulturális megnyilvánulásaival foglalkoznak. Az, hogy az átmenetek iránti érdeklődés és a kettős perspektíva vezet-e Latin-Amerikához, vagy épp fordítva, a térségre jellemző kulturális keveredés termeli-e ki a sajátosan interdiszciplináris értelmezési keretet, eldönthetetlen kérdés, egy dolog azonban biztos, az értelmezői perspektíva hibrid jellege tökéletesen illeszkedik a vizsgált kultúrák és műalkotások transzgresszív sajátosságaihoz.

A *Párduc márványlapon* a szerző 2016-ban megjelent spanyol nyelvű könyvének (*Interrogando Imágenes: Lo visual y lo verbal en la narrativa breve de Virgilio Piñera y Guillermo Cabrera Infante*) egyfajta folytatása, az értekezésben felvetett értelmezési irányok és elméleti kérdéskörök kiterjesztése egy jóval terjedelmesebb, heterogénebb és változatosabb corpusra. Míg a spanyol nyelvű könyv két kubai szerző kispróza alkotásainak horizontján vizsgálta a vizuális reprezentáció és a szöveg, a képi elemek és a nyelv szövevényes viszonyrendszerét, a *Párduc márványlapon* kiterjeszti mind a kutatás elméleti fókuszát, mind a vizsgált szerzők és művek tárházát. A vizuális reprezentáció és a nyelviség kérdésköre, ahogy arra rögtön az első fejezetben közvetett módon maga a szerző is utal Zeuxisz és Parrhasiosz történetének megidézésével, több ezer éves esztétikai hagyományba ágyazódik bele, mely a két reprezentációs forma viszonyát sokáig egyfajta feszültségekkel teli versengésben gondolta el, melynek tétje a kulturális tér dominanciája volt. Kutasy a *pictural turn* paradigmaváltásán innen, mely kép és szó viszonyát többé már nem dominanciaharcként, hanem sokkal inkább produktív párbeszédként tételezi, természetesen tisztában van ennek a reprezentációelméleti narratívának a hányattatott történetével, annak tanulságait és elméleti hozadékát beleépíti saját értelmezői apparátusába. Az elméleti keretek kiterjesztése mellett, ahogy arra már fentebb is utaltam, a vizsgált művek spektruma is radikálisan kiszélesedik. A monografikus igényű könyv, melynek főszereplői Virgilio Piñera és Guillermo Cabrera Infante, spanyol nyelvterületen is úttörő jelentőségű munkának számít, mivel a két szerzőről, illetve nyelviség és képiség viszonyáról életművükben, ez idáig kevés olyan tudományos igényű, mélységű és terjedelmű tanulmány született, mint az *Interrogando Imágenes*. Az új, sokkal inkább esszégyűjteményként definiálható kötetben a két kubai író továbbra is ott kísért, fel-felbukkan egy-egy utalás, rövid elemzés vagy párhuzam erejéig, de jelenlétük egyáltalán nem tekinthető központinak.

A *Párduc márványlapon* ugyanis nem bizonyos szerzők életművével foglalkozik, hanem sokkal inkább esztétikai, művészetfilozófiai, reprezentációelméleti problémákat jár körül különböző képzőművészeti és irodalmi alkotások segítségével. Az egymás mellé rendelt és elemzett művek tárháza azonban korántsem korlátozódik Latin-Amerikára, ahogy azt az alcím sugallja. Az olyan, kanonikus nemzetközi referenciák mellett, mint Malevics, Duchamp, Duane Hanson, Ron Mueck vagy éppen Ai Weiwei és Banksy, lépten-nyomon magyar alkotók művei is felbukkannak és elemzés tárgyai lesznek. A latin-amerikai és magyar művészet és irodalom egymás mellé rendelése, illetve egymásbaolvasása tudatos és mind történelmileg, mind esztétikailag megalapozott értelmezői stratégia. „Személyes érdeklődésemem túl az is indokolja e két, első ránézésre jócskán különböző terület összekapcsolását, hogy a hagyományos művészeti központokhoz (pl. Párizs, New York) képest Magyarország és Latin-Amerika egyaránt a periférián foglal helyet, és a 20. század folyamán politikai berendezkedésükben is sok hasonlóságot találhatunk” (11.). A kulturális, illetve gazdasági perifirikusság tapasztalatának és a történelmi helyzetek (diktatúrák, politikai bizonytalanság, problematikus demokratizációs folyamatok) hasonlóságának köszönhetően tehát kimutatható egyfajta rokonság a két régió művészeti és irodalmi ter-

melésében. A kötetben felvázolt párhuzamok ennél fogva sokszor revelatív erejűek. Tudomásom szerint még senki sem hasonlította össze a chilei avantgárd költő, Vicente Huidobro művészetfelfogását (a *creacionismót*) Kassák képarchitektúra-elméletével, a kubai Guillermo Cabrera Infante az olvasó alkotóvá avatására vonatkozó provokatív instrukcióit Keszthelyi Gyula rendhagyó kiállításkonceptiójával, vagy éppen az argentin Horacio Zabala térképkísérleteit Hajas Tibor performanszaival. A mellérendeléseknek ez a kreatív dinamikája a kötet egyik legnagyobb erénye. Kutasy azzal, hogy kanonizált, és valljuk be, talán túlinterepretált műalkotások (például a *Fehér alapon fehér négyzet* vagy a *Nagy üveg*) mellé latin-amerikai és magyar szövegeket, képeket, szobrokat és koncepciókat állít, nemcsak a két periferikus térségben keletkezett művek értelmezését segíti elő és szélesíti ki, hanem egyúttal a kanonikus műveket is új megvilágításba helyezi, megszabadítja őket a rájuk rakódott hermeneutikai hagyomány terhétől. A kanonikus művek felszabadító erejű újraértelmezése azonban nem csak az európai modernista hagyomány mitikus alkotásaira terjed ki. Kutasy olyan, a latin-amerikai irodalom és egyúttal a világirodalom horizontján is meghatározó súlyú, hovatovább a posztmodern tudat számára diskurzusalapító és ennél fogva rojtosra elemzett műveket is kreatív módon olvas újra, mint Borges elbeszélése a bábeli könyvtárról vagy Cortazar híres axolotl-története.

A tárgyalt művek mindemellett nem egyetlen történelmi és művészettörténeti korszakból származnak. Bár a fő fókusz a 20. század különböző művészeti tendenciái – a modernség, a történeti avantgárd, a neoavantgárd, a fluxus és a happening –, valamint a kortárs gyakorlatok képezik, a tanulmányok olykor visszanyúlnak egészen az Új Világ gyarmatosításának hajnaláig és a barokkig. Kutasy ugyanolyan otthonosan mozog a 16. századi konkvisztádorok térképeinek világában, mint a kiterjedt Borges-filológia bábeli univerzumában vagy éppen az argentin kortárművészeti projektek elbizonytalanító rendszerében. A felvonultatott műveltség- és ismeretanyag bámulatos, de ugyanolyan bámulatos ennek az első látásra talán túl heterogénnek tűnő halmaznak az elrendezése. Talán nem véletlen, hogy a kötet zárófejezetének címe *A távolság, ami összeköt*. A távolság, ahogy láttuk, egyrészt térbeli (Latin-Amerika – Európa – Magyarország), másrészt pedig időbeli (a 16. századtól egészen a 21. századig ível a kronológiai keret). A távolságok felszámolása, az egymástól időben, térben és sokszor esztétikai hagyományok által elválasztott szerzők és művek egymás mellé állítása, ahogy arra már utaltam, nemcsak a könyvben mozgatott elemzési stratégia alapja, de egyúttal mintha a kötet egyik centrális esztétikai problémáját, a határok és a határátlépés kérdését is felmutatná magában az interpretációs gyakorlatban.

„A kötet úgy épül föl, mint egy kinetikus szobor vagy mint egy MADI-mű: részletei egymást tételezik, mégis mozgatható, változtatható, eleven lény. Nem lezárt elemzéseket, inkább gondolatkísérleteket tartalmaz, amelyek tetszés szerint folytathatók – valahogy úgy, mint Saxon-Szász János játéka a Poliuniverzum” (12.). A határok felszámolásának tematikája tehát nemcsak az elemzett művekben, az interpretációs stratégiában, de magában a kötetfelépítésben is tetten érhető. Az egymásba átívelő, nyitott gondolatkísérletek középpontjában pedig szinte kivétel nélkül a műtárgy ontológiai státuszának kérdése rezonál. „Mi a művészet? A valóság megidézése? A tökéletesség illúziója? Vagy épp ellenkezőleg, ironia, amelynek célpontja a néző hiszékenysége?” (21.) Alapvetően ezek az elméleti felvetések mozgatják a valóság és a fikció, a művészet és az élet, az alkotó és a befogadó, a fantázia és a dokumentáció határait körüljáró reflexiókat.

A műtárgy ontológiai státuszának elbizonytalanodása és megkérdőjeleződése a 20. század első évtizedeiben kezdődött meg a klasszikus modernség nietzschei inspirációjú esztétikájának kifulladásával és az avantgárd mozgalmak térnyerésével, melyek nemcsak a hagyományos művészeti és művészetértési, művészetbefogadási kódokat forgatták fel, hanem magát az intézményrendszert és az azt fenntartó társadalmi rendet is támadták.

Az avantgárd alapjaiban rengette meg a reprezentáció és a műtárgy definícióinak hagyományát, és problematizálta nemcsak magát a műalkotást, de a létrehozás és a befogadás folyamatát is. Mindennek fényében nem meglepő, hogy a *Párdúc márványlapon* megkapó kronológiai feszítvolsága ellenére mindig visszakanyarodik a történeti avantgárd, illetve az annak örökségéből táplálkozó neoavantgárd és a posztmodern paradigma keretei között született művekhez, szövegekhez. Kutasyt tehát ennek az eszmetörténeti paradigmaváltásnak a csapásvonalában elsősorban az érdekli, melyek a műalkotás határai, mi teszi műtárggyá a tárgyat, hogyan változik meg a befogadó szerepe az avantgárd utáni művészeti gyakorlatokban, és hogyan artikulálható a műalkotás és a valóság viszonya. Művészetelméleti gondolat kísérleteinek láthatatlan sorvezetője ennek tükrében mintha Arthur C. Danto esztétikája lenne, mely a hagyományos művészetdefiníciók és a 20. század második felének művészete közötti diszkrepanciából kiindulva a műalkotás újfajta ontológiájának kidolgozását tűzte ki céljával.

A kötet tizenkét, nagyjából egyenlő hosszúságú fejezetre oszlik. A nyitófejezet a képkelet, a műtárgyat a valóságtól elválasztó parergon problémáját járja körül, de gyakorlatilag az életvilág és a mű viszonya közötti feszültség a témája a második fejezetnek is, melynek központjában a hiperrealista ábrázolás áll. A hiperrealizmus, mely egyébiránt Latin-Amerikában komoly hagyományt tudhat magáénak a barokk apácaportréktől kezdve egészen a kortárs tendenciáig, kifejezetten fenyegető művészeti gyakorlat Kutasy felfogásában, hiszen a határok elbizonytalanítása által tulajdonképpen a szubjektum határainak bizonytalanságára hívja fel a figyelmet. „Az efféle köztes képek talán elsősorban azért ejtenek zavarba, mert biztonságunkat veszélyeztetik: ha ennyit kell gondolkodnom azon, hogy a szobor él-e, ha ilyen nehéz megtalálni a valódi és a *tromp l'oeil* közötti vékonyka határt, mi van, ha egy adott pillanatban ez a határ végképp eltűnik? Az érzékelés szubjektív, és bőven elég, ha a határ csak számomra vész el: máris nem találok vissza magamhoz, máris ott úszom axolotlként az akváriumban, vagy nézem a távolodó Alina K. Reyest, mint a koldusasszony Julio Cortázar »A távoli társ« című novellájában” (46.). A hiperrealizmus, legyen az a képzőművészet vagy akár az irodalom keretei között tematizálva, egyfajta zavart kelt a befogadóban, sajátos ontológiai talánnyal szembesíti a nézőt és az olvasót, mely kibillentíti biztosnak hitt, a világot és önmagát racionálisan megismerni, birtokolni és dominálni képes szubjektum pozíciójából. Kutasyt Adorno modernista inspirációjú esztétikájának csapásvonalában azok a műalkotások érdeklik, melyek nem megerősítik a szubjektum helyzetét a világban, hanem épp ellenkezőleg, a találkozás traumatizáló tapasztalatának köszönhetően elbizonytalanítják. Az ontológiai bizonytalanság tapasztalata vezet át a következő fejezetbe, mely a megkettőződés és a kiazmus alakzataival foglalkozik Buñuel, Octavio Paz, Cortázar és Duchamp műveiben. A 20. század művészetének talán egyik legparadigmatikusabb műve, a *Nagy Üveg* a befogadói pozíció megkettőződését termeli ki. „Nézem a képet, és a kép néz engem. Én vagyok az, aki valaki más” (58.), jegyzi meg Duchamp szoborszerű képe kapcsán a szerző, az elemzett novellák pedig tulajdonképpen ugyanezt az élményt, ugyanezt a befogadói tapasztalatot tematizálják, elég, ha csak Cortázar híres axolotl-példázatára és a benne végbemenő kiazmusra gondolunk.

A soron következő, a *Transzparencia fokozatai* című fejezet a keret problematikája kapcsán már megidézett Malevics-képből indul ki. A *Fehér alapon fehér négyzet* ugyanolyan paradigmátikus alkotása a modern művészeteknek, mint Duchamp *Nagy Üvege*. Kutasy ebben az esszében arra keresi a választ, hogy megvalósítható-e a fehér alapon fehér négyzet radikális esztétikai redukciója az irodalomban. Malevics műve nemcsak bejelentette a festészet mint figurális ábrázolóművészet végét, de azt egyúttal ábrázolta is. A *Fehér alapon fehér négyzet* analógiájára a szerző szerint elképzelhető „egy olyan irodalmi alkotás, amely úgy tagadja az előtte keletkezett összes művet, hogy egyszersmind tartalmaz(hat) ja is azokat, és mégis nyelvi eszközökkel dolgozik” (75.). Roberto Bolaño *Távoli csillag* cí-

mű kisregénye Kutasy olvasatában egy ilyen jellegű művet idéz meg Carlos Wieder experimentális művészeti projektjein keresztül. Wieder repülőgépes irodalmi performanszának előképét a szerző Raúl Zurita egy 1982-es, New Yorkban véghez vitt költészeti kísérletében lokalizálja, melynek keretei között a radikális chilei költő öt repülő kondenzcsíkjainak segítségével felírta a levegőbe *La vida nueva* (Az új élet) című versét. Az ötletes Bolaño-elemzésből Zurita figurája vezet át a következő fejezetbe, melyben Kutasy a test és a művészet kapcsolatát, politikai feszültségektől sem mentes viszonyát elemzi az elnyomó rendszerek által üldözött Zurita és Virgilio Piñera művein keresztül.

Míg a *Figyeld a fiút* című esszé a művészet végének malevicsi (vagy a kortárs művészetfilozófiai kontextusban sokkal inkább beltingi, dantói és vattimói) gondolatát továbbfűzve a művészet önfelszámolásának gyakorlatait vizsgálja Banksy, Guillermo Cabrera Infante, Keszthelyi Gyula és Ai Weiwei alkotásainak és koncepcióinak tükrében, addig az azt követő két fejezet az elzárás tereinek foucault-i értelemben heterotópikus képzetét és művészetfilozófiai implikációit járja körül számos találó példa segítségével. Csak hogy érzékeltessem a korábban már kiemelt heterogén műveltséganyag és a produktív mellérendelések logikáját, a két szövegben többek között Attalai Gábor, Borges, Szentjóbgy Tamás, Márquez, Verebics Ágnes, Jorge González, Harasztly István és Antoni Muntadas művei kerülnek egymás mellé. A *megismerés csődje* című fejezet a térkép, az objektív valóság és a művészet viszonyát tárgyalja, és a gondolatmenet a Latin-Amerikáról szóló első vizuális és nyelvi reprezentációk hagyományából kiindulva Macedonio Fernández, Bolaño és Hajas Tibor megidézésén keresztül vezet el Borges novelláinak jellegzetesen posztmodern világába. A *Szöveges múzeum* pedig a korábban már elemzett elzárás/lehatárolás tematikáját olvassa újra ismételtlen csak Borges, Macedonio Fernández és Ricardo Piglia szövegeinek és a latin-amerikai irodalom első szöveges dokumentumainak (múzeumainak) segítségével. Az utolsó előtti szöveg egy Budapestet is megjárt argentin kortárs-művészeti projekt példáján mutatja be a műalkotás fogalmának egészen radikális, dantói átalakulását, valamint az élet és a fikció határvonalainak összemosódását, a könyv zárótétele pedig egyfelől a közelség és a távolság dinamikáját elemzi Marina Abramović és Juan Carlos Onetti műveiben, másfelől pedig a Bolaño *Vad nyomozó*k című regényének enigmatikus zárlatában megjelenő képrejtvények kapcsán visszacsatol a kötet nyitányában felvázolt reflexióhoz a képkeret és a műalkotás komplex viszonyáról. Kutasy olvasatában a chilei író kultikus regényének végén felbukkanó, három sematikus ábra az ábrázolás három különböző formáját jeleníti meg: a mimetikus reprezentációt, a malevicsi totális redukciót és a képkeret felszámolása után bekövetkező posztmodern ontológiai zavar állapotát. A *Párduc márványlapon* gondolatkísérletei pedig mintha a három bolañoi képrejtvény által kijelölt térben próbálnának meg választ keresni arra, hogy a 20. század paradigmaváltásai után mi is a művészet, és hogyan viszonyulhatunk egy önnön határait folyamatosan újrarajzoló és újraíró művészethez és irodalomhoz.