

# Az alakban nem létező esztétikája

NÁDAS PÉTER: *ARBOR MUNDI*

Nádas Péter kiterjedt esszé- és publicisztikai munkássága vagy, tágabban, de egyben pontatlanabban fogalmazva: az életmű nem-fikciós tartományai jó ideje élénk figyelemben részesülnek, időnként komoly visszhangot is kiváltva a hazai irodalmi életben. Az esszéket, közéleti érdekű írásokat, feljegyzéseket, „cetliket” egybegyűjtő kötetek az 1990-es évtizedtől követik többé-kevésbé szabályos ritmusban egymást: az életműsorozat *Esszék* című darabja 1995-ben jelent meg, legutóbb, 2019-ben *A szabadság tréningjei* címen adott közre gyűjteményt a szerző műfajilag idesorolható újabb írásaiból. Ugyanebben az évben látott napvilágot az eddigi legteljesebb esszégyűjtemény vaskos első kötete [*Leni sír*], amely elsősorban közéleti-politikai érdekű megnyilvánulásokat gyűjt egybe, amelyhez 2020-ban csatlakozott a művészeti tárgyú írásokat [szám szerint harmincnégyet] tartalmazó *Arbor mundi*. Mint a kötetek alcíme, *Válogatott esszék I-II*, mutatja, nem mindent közreadó gyűjteményről van ugyan szó, a válogatás mindazonáltal elég tágas ahhoz, hogy az olvasó átfogó képet nyerjen Nádas esszéírói munkásságának jellegéről, tematikus érdeklődésének súlypontjairól, a szövegek alighanem jelentős részének létrejötte mögött álló felkérések spektrumáról, írás- [értekezés]módjának esetleges alakulásáról. Mégis fontos, hogy a kötetek nem feltétlenül egy ilyesfajta, pályarajzi érdekeltségű közelítés számára kínáljanak (csak) fogódzót, hanem nagyon markáns kompozíció szerint építkeznek. Az *Arbor mundi* írásai keletkezési idejüket tekintve több mint négy évtizedet ívelnek át [a legkorábbi szöveget 1977-re, a legkésőbbit 2018-ra datálja, amihez talán érdemes hozzáfűzni, hogy az írások nagyobbik fele a 2000 utáni időszakban keletkezett], a gyűjtemény ily módon alkalmat teremt Nádas esszéista munkásságának történeti áttekintésére, a kötet felépítése ugyanakkor nem kronológiai elvet követ, hanem egy nagyon határozottan felvázolt struktúra szerint szerveződik. Különösen látványos, ahogyan a gyűjteményt nyitó *A hely, ahol élünk* című szöveg [1991] Nádas választott falujáról, Gombosszegről nyújtott leírása visszaköszön a címadó és egyben kötetzáró [2010-ben keletkezett] esszé Alexandre Hollan [Hollán Sándor] faábrázolásaihoz fűzött reflexióinak környezetében. Még fontosabb talán, hogy az esszék elrendezése olyasfajta ívet rajzol ki, amely – a fontosabb összefüggések szórványos felbukkanása által előkészítetten – egyre erőteljesebben terel egy nagy téma, akár egy központi tézis komplex színrelépése felé, melyet – mindenekelőtt festészeti és fotográfiai alkotások, gyakorlatok és technikák kapcsán – Nádas a nézés és/vagy a látás sajátos történetiségéről, illetve az ennek előterében felbukkanó, hol „semlegesnek”, hol „abszolútnak”, hol „tisztának” nevezett vizuális percepcióról ad elő. A kötetet, jelen írás legalábbis emellett szeretne érvelni, úgy is lehet olvasni, mint egy ezen kategóriák köré felépített esztétika sajátos kifejtését vagy legalábbis kifejeződését, amely ráadásul sokféle módon érintkezik Nádas azon társadalomtörténeti (egyben: szubjektumtörténeti?) vízióival is, amelyek a nem művészeti tárgyú írásaiban is visszaköszönnek, sőt, más módokon ugyan, de a regényeiben is munkálnak.

Innen nézve úgy is lehetne tehát fogalmazni, hogy a válogatásnak nem csupán az alkalmi, mellékesebbnek ítélt, kevésbé időtállóknak bizonyult stb. megnyilvánulások kirostálása az egyetlen teljesítménye. Nyilván ez sem elhanyagolható, hiszen adott esetben éppen az összes vonatkozó megnyilvánulás összegereblyézése torzíthat az összképen. Az *Arbor mundi* anyaga arról tanúskodik, hogy (miközben igazán érdekes végigkövetni, milyen felkérések állnak az egyes esszék mögött, illetve adott esetben milyen alkalmi – hazai vagy nemzetközi – szövegkörnyezetben jelentek meg) az alkalmiság abban az értelemben sem igazán orientálja az olvasót, hogy az egyes alkotóknak vagy műveknek szentelt írások egy részében Nádas, noha sosem mulasztja el informatív kontextusba helyezni azokat, jócskán el is kalandozik a szorosan vett tárgyatól. Olykor egyszerűen önéletrajzi reflexiókat vagy empirikus megfigyeléseket iktat be [pl. az Hollan-esszé mitológiai kitekintésébe egy saját almafa újjászületésének különös eseményét], máskor a látás történetével kapcsolatos makrotörténeti eszmefuttatásoknak nyit teret, talán leggyakrabban pedig a fotográfia technikai vonatkozásainak szentel aprólékosan eljáró kitérőket [olykor el is merülve ezekben], mintha visszatérően itt lelne támpontokat mondandójának szemléletes alátámasztásához. Ez az argumentációs (vagy reflexiós) stílus természetesen erőteljesen hozzájárul a kötet koherenciájához, amely – kis túlzással szólva – egységes munkaként is olvasható, ami általában talán a legkevésbé kézenfekvő, itt mégis megfontolandó előfeltevés egy reprezentatív esszégyűjtemény befogadása során.

Mindazonáltal nyilván nem haszontalan kísérletet tenni egy kronológiai jellegű közelítéssel sem. Így nézve a korai írások tematikus spektruma talán szórtabbnak mutatkozik, és akár bizonyos (bár nem túlságosan éles, és a regényekben jártos olvasók számára aligha meglepő) különbségek is megfigyelhetők a Nádas-esszék nyelvi-stiláris karakterében. A legkorábban készült szövegek töredékesebb, asszociatívabb, olykor akár kicsit montázsszerű szerveződésével és lazábban szőtt szövegkoherenciájával bizonyos mértékig szembeállítható egy ezt felváltó, terjengősebb, hosszabb mondatokból építkező írásmód, amely aztán átadja a helyét egy ismét rövidebb mondatokban megnyilvánuló, ugyanakkor tárgyyszerűbb, meditatívabb karakterű, viszont személytelenebb beszédmódnak. Megjegyzendő ugyanakkor, noha ennek illusztrálására itt nem igazán nyílik tér, hogy nemegyszer fontossá válhat az esszék nyelvhasználatának igazodása a tárgyukhoz, ami legegyszerűbben nyilván az irodalmi vonatkozású írásokban figyelhető meg [pl. amikor Nádas Mészölyről beszél]. Olykor kifejezetten látványossá válik, ahogyan az esszé szövege mintegy leképezi azt, amiről értekezik. Egy egyszerű, de feltűnő példát kínál a Thomas Mann-naplókról írott, egykor nagy feltűnést kiváltó 1989-es elmélkedés [mostani címén: *Kronosznak igazán nem tehetünk szemrehányást*] alábbi részlete, ahol azt a megfigyelését tárja az olvasó elé, hogy mennyire eltér a naplók szövegének szintaktikai karaktere Mann regényeieitől: „Az eredeti naplók olvasásának az a legmeglepőbb tapasztalata – írja Nádas egy halmozott jelzős szerkezetekkel dúsított, ráérős ritmusú mondatban – , hogy a szövegek megkerülik vagy egyenesen mellőzik e művekre olyannyira jellemző, részleteiben egyszerre kíméletesen és kíméletlenül, alárendelésekben és mellérendelésekben gazdag, halmozott jelzős szerkezetekkel dúsított, ráérős ritmusú, kissé körülményes vagy éppen szándékosan körülményeskedő, s ezáltal nem kevés önélvezetről árulkodó mondatépítési technikákat.” A naplókban Mann ellenben

– írja Nádas kissé sietősen – „sietősen ír. Gyakran használ rövidítéseket. Hiányos mondatokban beszél. Magának beszél.” Más esetekben viszont, mint az fentebb szóba került, hajlamos hosszabb szakaszokra el is távolodni a tárgyától. Akár műfaji értelemben is. Nádas esszéi [egy sokszor műfajtalannak tartott műfaj esetében ez nem túl meglepő persze] gyakran kölcsönöznek olyan narratív formákból [akár a mítoszi vagy mesei elbeszélésmódból], amelyek nyíltabb fikcionalitása elvileg távolabb állna az olvasói elvárásokat szabályozó konvencióktól. Máskor viszont [messze nem csupán a fotográfia *technéjének* összefüggésében] a tudományos vagy ismeretközvetítő jellegű közelítéshez vagy az ilyen jellegű írásmód egyezményes gesztusaihoz kerül közelebb. Az eredetileg a Szűcs Attila képeihez írott szövegekből összeállított, figyelemre méltó antológia [*Szivárványbaleset*, szerk. Bazsányi Sándor, Bp., 2016] számára készített, a művész ágyképeit kommentáló írását egy nagyon tanulságos motívumtörténettel vezeti fel [amely alkalmat teremt Nádas kultúrtörténeti elképzelésének illusztrálására, melynek középpontjában a látás és egyáltalán a szubjektivitás jelenkori diszpozícióit és kríziseit megalapozó „polgári korszak” áll], a már említett – szakszerű alcímmel ellátott [*Mitopoétikai alakzatok Alexandre Hollan festészetében* – ez akár egy szakdolgozat címlapján is állhatna!] – Hollan-esszé egy széles körű mitológiai kitekintést is tartalmaz, ennek keretei között némi szakirodalmi orientáció is helyet kap.

Nádas legjobb esszéi nagy biztonsággal közelítik egymáshoz a művészi és a tudományos-fogalmi vagy filozófiai megismerés technikáit, olyan, termékeny ösz-szjátékot indukálva ezek között, amelyre a 18. század vége óta talán csak az esszé [és az esszéhez közelítő széppróza, illetve a szépprózához közelítő tudományos írás] teremt igazán alkalmat. Ebben az értelemben előzékeny az olvasóival, igaz, helyenként éppen ezzel az eljárással hozza zavarba őket: időnként sokat biz olyan fogalmakra, melyek terminológiai csengése pontos meghatározásokat sejtet, amelyeket azonban a szöveg nem mellékel, hanem inkább valamiféleképpen kiolvasandóként prezentál, és amelyekre olykor minden erőfeszítés ellenére sem állítható igazán éles fókusz. Érvelő hangnemének határozottsága és a szövegekben nem gyakran, de olykor mégiscsak beszivárgó szentenciózus kijelentések ellenére Nádas itt közreadott, gondosan megmunkált [a „tisztességes mondat” elvét meggyőzően illusztráló] esszéinek többsége kifejezetten türelmesnek mutatkozik, igaz, ez a türelmessége a saját reflexiók kibontakoztatásának menetében, többszöri megisméltésében, újrafogalmazásában, újbóli végiggondolásában mutatkozik meg, részben tehát önmagával szembeni, helyenként akár kissé monomániásnak ható türelmességgént. Ritkán helyez akkora hangsúlyt a kritikai ítéltre, mint a Mann-esszében [noha a kultúrkritikai tónus egyáltalán nem hiányzik az eszmefuttatásaiból], és viszonylag csekély teret szentel a vitakozásnak, egyáltalán a tárgyra irányított más tekinteteknek. Noha a tekintetek heterogeneitása, mint az mindjárt szóba kerül, egészen központi szerepet játszik a vizuális észlelés mibenlétére rákérdező gondolatmeneteiben, az esszék tárgyaira vetett korábbi pillantásokat inkább csak ismeretterjesztő vagy tájékoztató funkcióban lépteti fel. Talán ez is azt tanúsíthatja, hogy esszéi [legalábbis így, a jelen kötet elrendezésében olvasva] mintha egy átfogó [kritikai jelleget egyáltalán nem nélkülöző] tézis többé-kevésbé összefüggő kifejtésére tennének kísérletet, amelyhez az elemzett alkotások vagy a középpontba állított partikuláris kérdésfelvetések inkább apropóul szolgálnának. Ez persze azt is láthatóvá teszi, hogy Nádas esszéiben egy komolyan

végigvezetett, számtalan irányból végiggondolt reflexiósorozat tárul az olvasó elé. Az e téren megmutatkozó elmélyültsége a reflektált gondolatiságnak az újabb magyar esszéirodalomban ritkán tapasztalható szintjén nyilvánul meg, ezzel összefüggésben talán azt a – persze gondosabb alátámasztást igénylő – feltevést is meg lehetne kockáztatni, hogy bizonyos értelemben távolabb is áll a magyar irodalmi esszé 20. századi hagyományaitól, és talán kevesebb nyelvi-diszkurzív érintkezést mutat a kora publicisztikájával, mint némely pályatársának esszényelve: különösen az utóbbi két évtizedben készült írások némelyikét nem volna nehezebb a kortárs német, mint a magyar irodalom koordinátái között elhelyezni.

Mint az már többször szóba került fentebb, az *Arbor mundi* kompozíciója olyan ívet enged kirajzolni, amely a vizuális észlelés problémájához vezet el, mintegy abban sűríti össze az esztétikai és kultúrtörténeti kérdésekről érkező Nádas legfontosabb megállapításait. Az inkább korainak nevezhető írások (elsősorban az 1986-os *Mélabú*) alapozzák meg a nézés és látás közötti [terminológiailag amúgy a kötetben nem konzekvensen fenntartott] distinkció jelentőségét a vonatkozó reflexiókban, valamint az egymástól strukturálisan különböző tekintetek viszonyának vagy összjátékának tulajdonított kitüntetett szerepet a képek észlelésében és leírásában. Egy Caspar David Friedrich-kép leírása során, amely elsősorban a képre irányuló tekintet és a képen felvázolt tekintetek relációjára összpontosít, az alábbi megfogalmazás fejt ki ezt a különbségtételt: „Vannak, akik néznek, de nem láthatnak. És van valaki, aki látja. A nézés képességében hasonlók, a látás módjában mégis különbözők.” Ez és a hasonló különbségtételek abban a (nem feltétlenül pozitív formában, mint inkább a saját tapasztalat részlegességeként megfogalmazódó) tapasztalatban részesítenek, hogy „úgy is lehetne látni, ahogyan nem látunk”. Ehhez a következtetéshez egyrészt tehát a saját látás részlegességének és kitétszégének felismerései, illetve az ezeket a felismeréseket megalapozó szcenáriók értelmezésére tett kísérletek juttatnak közelebb, melyek rendre azokat a hármast struktúrákat idézik fel, amelyek jelentőségéről Nádas számára az *Emlékiratok* könyve óta sok összefüggésben megemlékeztek, és melyekbe adott esetben – az *Ember a teremtő és a túlélő szerepében* című esszében (1992/2012) felvázolt mintázat szerint – a Monet *Tavirózsáit* szemlélő és így Monet látásával konfrontált nézőt figyelő-felügyelő teremőr perspektívája is beléphet [ennek ténylegesen fontos szerepe van: azáltal, hogy megakadályozza a képek felületének megtapintását, visszaterel az ábrázolásban feltáruló harmadik dimenzióhoz]. Másrészt ezekből a különbségtételekből kiindulva válik lehetővé egy olyan látás elgondolása, amely bizonyos értelemben, realizációját tekintve lehetetlen, ám amellyel mégis konfrontálnak – maguk a képek. A *Mélabú*ban Nádas egy „rezzenéstelen látásról” beszél [amelyet az „érzés” és „tudás”, kép és fogalom között csúszkáló szemlélet nem tud a magáévá tenni], melynek később – és gyakrabban – az „abszolút”, illetve „semleges” látás instanciája lép a helyébe, immár határozott kritikai funkcióban. A semleges figyelem [ahogyan a kötet egyik kiemelkedő és egyben legterjedelmesebb darabja, a *Világló részletek* címformulát megalapozó 2009-es Akahito-esszé fogalmaz] a „nézés” egyfajta kikapcsolásával léptethető működésbe, azt a fajta foltlátást előtérbe tolva, amely „akaratunktól vagy az értelmünktől függetlenül” állít elő képet a szemlélet számára és amelyet Nádas egy meghatározott pillanathoz, vagy még inkább pillanatszerűséghez köt. A „felismerésnek” ezt a pillanatát, amelyet

tehát a látás és a nézés közötti valamiféle hasadásban kellene lokalizálni, a fotográfia látja el tárgyiasabb analógiával, és ez az analógia [„az expozíció pillanata”] tesz tanúságot a realitásáról. „Az észlelés után, a tudomásulvétel előtt” tételezendő a „tisztaszemlélet” maga, melyben feltárulkozik a dolgok (azon) realitása, amely éppenséggel nem azonos azzal, amiben vagy ahogyan ábrázolást nyernek. Fontos, hogy ez a [talán fikatív? talán csak tételezhető? talán valamiféle rezisztenciaként megnyilvánuló?] pillanat, amelynek lehetőségét Nádás olykor tisztán technológiai, máskor inkább antropológiai megalapozásban részesíti, éppenséggel – képekben ad hírt magáról. A Keserű Ilona „semleges látását” tárgyaló *Saját jel* című esszé [2003] szerint olyan képekben, melyekben az alkotó lemondott az ábrázolás közvetítéséről és mintegy „sikerült önmagát kivennie az ecsetből”, vagy amelyek – ez a fő témája a Nagy István-albumhoz írott 2012-es esszének [Maguknak való], az egész kötet egyik csúcspontjának – egy hely „kulturális realitását” annak „optikai realitásával” szembesítik, amire megintcsak egy „abszolút látás” képes. Nem mintha az „optikai realitás” ne a kultúra terméke volna. „Nagy István nélkül Csikmindszent például semmit, de semmit nem tud a saját optikai realitásáról”, szögezi le Nádás, aki általában is összefüggésbe hozza ezt a realitást a különféle ábrázolásmódok és -technikák hagyományszövedékével, mégis, úgy tűnik, azzal, hogy tanúságot tesz a „semleges” vagy az „abszolút” látás lehetőségéről és teljesítményéről, a kultúrát mintegy önmagával szemben is kritikai potenciállal ruházza fel. A „kulturális” és „optikai” realitások konfrontációja vagy összjátéka teszi lehetővé, hogy az erre reflektáló néző megpillantsa „saját” [prekondicionált] látását, illetve egyáltalán azt, hogy mi az, amit – ha lehet így fogalmazni – a néző abban ismer fel, amit bár néz, de nem lát.

Azt a dimenziót, amelyet az ilyen „felismerések” felnyitnak, Nádás, ez talán a legkevésbé kidolgozott és legsérülékenyebb eleme a vonatkozó argumentációnak, egyfelől valamiféle „közös tudattartalomban” véli megragadhatónak [ez itt leginkább csak egy nem-szubjektív észlelés médiuma volna], másfelől egyfajta kultúrtörténeti [és antropogenetikai?] regresszió útján elérhető, „reflektálás előtti időkből megőrzött fényérzékelésben”. Ennél érdekesebb az, ahogyan a „tisztaszemlélet” eszméjét, amely – miként a H. G. Adlernek szentelt *Borús idill* című írásban [2014] fogalmaz – lemond „a saját szocializációs rendszer” és „értékelési módszertan” közreműködéséről, historizálja. E több esszében, igaz, mindenütt csak egyes vonatkozásaiban megvilágított történetnek a legfőbb eseménye a centrálperspektíva reneszánsz felfedezése: érvényre jut egy „konvenció”, írja Nádás Mikael Olsson fotográfiáinak tárgyalását bevezetendő [A fényírás tere], amely „az adottságok és a tapasztalatok újjászervezését” eredményezi, ami aztán évszázadokra meghatározza majd a „látás történetét”. A folyamat bizonyos értelemben kulminációnak tekinthető pontja a „polgári korszak”, amely a modern szubjektivitást teszi meg a látás, az észlelés és egyben az [ön]ábrázolás instanciájának, amiben a fotográfia intézménye [melynek történeti kezdetei, pontosabban kezdeti hozzájárulása a látás történetének alakulásához nem igazodhatott máshoz, mint a festészetéhez] éppúgy közreműködik, mint a festészet. „Mai Manó műtermi képein az éppen megszülető modern egyén áll elibénk az élő és igen bensőséges tekintetével” [Mai Manó kultikus tárgyai], és tulajdonképpen ugyanez a modern egyén szorítja ki, tabuizálja és jelentékteleníti el az ágyábrázolást a vonatkozó festészeti motívumtörténetben. A „polgári korszak”

nyilván azért lesz kitüntetett ebben a történetben, mert a benne felkínálkozó diszpozíciók [a társadalmiaktól az észleléséiig – ezek Nádas megközelítésében amúgy sem izolálhatók egymástól, ez a regényekből is tudható] éppen a kollektív vagy pre-reflexív régiók felé vezető utakat blokkolják. A fotográfia azonban szövetségeseül szegődik a vonatkozó kritikai munkának, egészen egyszerűen azért, hogy – ehhez nagyon sok támpontot részletesen kidolgoznak az esszék – alternatívát kínál a szem történetileg kondicionált távlatészlelése számára: „a reneszánsz óta enyészponthoz szoktatott látás megbukik a fotokémián”. Ezért lép fel az esszék sokaságában a fotográfia a maga technikai és gyakorlati vonatkozásaival olyasfajta mintaként, amely felől utak nyílhatnak az „abszolút” vagy a „semleges” látás ideáinak szemléltetése felé. Vagy, fordítva: éppen a fotográfiának a látás történetébe végül mégis döntő módon beavatkozó teljesítménye [amely persze nem minden tekintetben tudott ellenállni annak, hogy maga is „az individualitás kötelező gyakorlatai” közé sorakozzon be] teszi szükségessé [és lehetségessé] ezeknek az elképzeléseknek a középpontba állítását.

A „polgári korszak” és az általa előállított szubjektum tágabb összefüggésben is a „felismerésben” megígért tapasztalat gátja – a kötetben szétszórta, számtalan összefüggést felnyitva található ezt a diagnózist nyomatékosító eszme-futtatások. Hogy ez a szubjektum Nádas számára inkább terméke, mint alakítója a nála nagyobb dimenziójú történelmi koordinátáknak, ez a belátás voltaképpen mindenfajta reflexió [és önreflexió] alapvető tartozéka itt. Az 1989-es lipcsei tüntetések tanúja a *Helen* című írásban például ekképpen korrigálja magát: „Meg vagyunk mentve, mondtam magamban, illetve mondta magamban a francia forradalom tradíciója” [érdemes megfigyelni a névmás megismétlődését a kézenfekvőbben adódó *bennemre* való váltás helyett!]. A szubjektivitás ezen formációja inkább törli, mintsem kifejezésre juttatja azt a [másik?] szubjektivitást, pontosabban, hiszen a lényeg éppen a különeműségükben volna, személyességet, amelyet Nádas számára azért kulcsfontosságú feltételezni, mert az észlelés, illetve a reflexív megismerés közötti közvetítésnek mintha éppen valamiféle személyesség, személyszerűség hordozná a biztosítékát. Ebből a szempontból szimptomatikusan mondható, hogy az esszék diskurzusában a személyes és a személytelen között valójában egyáltalán nem épül ki, legalábbis fogalmi-terminológiai értelemben, takaros ellentét. A *Hazatérés* című híres esszé [1984], amely voltaképpen az *Emlékiratok könyve* keletkezéstörténetét meséli el, ebből a szempontból is nagyon tanulságosan adja elő a megfelelő elbeszélői hang létrejöttének fokozatait. Egy bizonyos „beszédzene” formaelvének felfedezése azért nem bizonyulhat végérvényes megoldásnak, mert – ez Nádast a „sokbeszédű emberekre”, valamint egy bizonyos „intonációs gyönyör” csábítására emlékezteti – kiszolgáltatja azt, aki beszél, annak a médiumnak, amely [benn] beszél és amelyhez mégiscsak fenn kellene tartania valamiféle reflexiós viszonyt [„Az a furcsa helyzet állt elő, hogy most már nemcsak én gondolkodtam a szavakról, hanem a szavak kezdtek el gondolkodni helyettem”]. Másfelől, nyilvánvaló módon, „a közvetlen beszéd legalább annyit eltakar a tárgyából, mint amennyit a közvetett” [ezt a megfontolást a Mann és Proust közvetettséget termelő „stiliztikáival” való szembeállítás teszi végiggondolandóvá]: szükségszerű tehát egy olyan elbeszélő pozíciójához megérkezni, aki egy „én” marad ugyan, de olyan én, aki egyfelől távol tartja magát „az ízetlen önvallomás” narratív kelepceitől, másfelől viszont mégis a maga én-státusza által biztosított tapasztalatisága révén biztosítja a

„hiteles” ábrázolása pecsétjét és – ami talán még fontosabb – az „ösztönösség” és a „tudatosság” közötti feszültségterhes kapcsolatot [ennek meglétén ismerszik meg a „tisztesseges mondat”] az elbeszélésben.

Az egyén [egy személy?] nem azonos a tulajdonságaival, sőt miben-, illetve kiléte éppen az ezektől való reflexív megszabadításában tárulkozik fel [a *János és Simone* című 1992-es esszé egyik kijelentése szerint „ha egy emberrel kapcsolatban képes lennék soha nem kérdezni, hogy milyen, hanem mindig azt kérdezném, hogy ki, akkor talán arra kapnék választ, amire a tulajdonságok között turkálva valójában mindig is kíváncsi voltam és vagyok”]. Nincs ez másként ott sem, ahol a személyiség művészi megjelenítéstechnikáinak kritikai megítélése a tét, amelyben természetesen nemcsak a kritika, hanem maga a művészet is illetékes. „Módszertani” útmutatást Pina Bausch táncszínháza mellékel, amelynek sajátos formanyelvét a *Pina Bausch, a testek filozófusa* című 1994-ben keletkezett esszé szemléli. A *Kékszakáll* című előadásban Nádas elsősorban arra lesz figyelmes, hogy a „dolgok és jelenségek” azon síkja, amely szerinte Baláznál és Bartóknál absztrakciók „üres emblémáját” teremti meg, lényegében a „személyesség” törlésén alapul. Amit Pina Bausch értelmezése megmutat, az éppenséggel egyfajta, az eredeti mű által véghezvitt meg-nem-mutatkozás: „Bartók fenségessége díszlet, mely nem láttat, hanem eltakar”, amit eltakar, az pedig éppen az a „személyesség”, amely nélkül a Kékszakállúak és Juditok üresek, irreálisak maradnak. Bausch táncosai a „férfi” és a „nő” sztereotip szerepeinek – és az ezeket megalapozó „feudális szolgálati viszony”, „merek hierarchia” – leépítésével „személyiségeket” visznek színre a színpadon [ezek pedig nem nők vagy férfiak, bár „egyébként nők vagy férfiak”]. A művelet nem kockázat nélküli, hiszen az így előlépő „személyiséggel” annak összes modern drámája is előtárul [többek között „a személyek végzetes elszigeteltségéé”], amelyeket Nádas „a nagy liberális társadalmak [...] nyavalyáiként” azonosít. Az „abszolút” vagy „semleges” látás képzetait megalapozó esszék környezetébe helyezve ez a felismerés persze megint feldob egy Nádasnál sokféle formában jelentkező, fentebb már érintett dilemmát: a „személyesség” és az olyan régiók közötti átjárhatóságát, amelyet másutt például a közösségi tudattartalmak neveznek meg.

A személyesség egyfelől tehát kritikai megvilágításba helyezi, lebontja a fogalmi absztrakciókat megalapozó „feudális” hierarchiákat, ezzel együtt ugyanakkor feltárja a saját megjelenését lehetővé tevő vagy szabályozó, az előzőektől talán nem is teljesen különmemű hierarchiákat is, amelyek elsődlegesen a „polgári korszak” produktumai. A Mann-naplókról nyújtott kritikai elemzés, amelyet végig átszö az arra vonatkozó szkepszis, hogy vajon Mann mint személy egyáltalán megismerhető-e, végső soron éppenséggel ezt teszi felelőssé a „személyesség” megnyilvánulási lehetőségeinek elfojtásáért, ami másfelől persze nagyon is feltétele egy személyszerűség, például egy alkotói, szerzői személy létrejöttének: Mann „korának [vagyis a – késő – polgári korszaknak – K.-Sz. Z.] tán legderékabb gyermeke, aki ezért kitüntetett címért a személyesség tragikus hiányával fizet.” Például azzal, hogy a „nemi életére” idézőjelek között tud csak utalni, „mint aki nem gondolja komolyan, hogy ilyesmi a személyiség egészétől elkülöníthető funkcióként egyáltalán létezhetne, tehát helyesen gondolja, habár az idézőjel éppen az eseménynek a saját személyétől való eltávolítására szolgál”.

Érdekes, hogy Nádas itt nem számol az eltávolító gesztus nyelvi vonatkozásával: tehát azzal, hogy az idézőjel akár a kifejezés elégtelenségét, egy olyan nyelvből való

beszüremkedését szignalizálja, amely – megintcsak – mintha annak a személyességnek a megvalósulását lehetetlenítene el, melynek kifejeződését – e mégoly törekeny feltételezés nélkül aligha volna értelme mások naplóit tanulmányozni – elvileg biztosítani volna hivatott. Másutt, például a Füst Milán regényének német kiadásához írott utószóban [*Élete nevezetes napján*, 2006], nagy figyelmet szentel ugyan az olyan kísérleteknek [a példák itt Füst mellett Bartók és Móricz], amelyekben egy alkotó egy különféle forrásokból összeszedett nyelvet „a saját emocionalitásának ritmusa” által előírt követelmények szolgálatába igyekezett állítani, általában azonban az *Arbor mundi* írásai azt a meggyőződést közvetítik, hogy a nyelvvel való minden foglalatosság azt az előfeltevést érvényesítve járhat csak el vagy kénytelen eljánni, hogy azt a régiót, amely a tapasztalat számára igazán meghatározó [jelentkezzék bár a „személyesség” vagy éppen valamiféle semleges látás, esetleg kollektív tudattartalom formájában], nyelvélőttesként kell elgondolni. „[H]osszú évek alatt kialakult bennem a meggyőződés – írja Nadas a *Borús idill*ben –, hogy az emberi gondolkodás struktúrái jóval korábbiak, ősbibek, mint a gondolkodás nyelvi anyaga, amit aztán így vagy úgy, rétegesen ráépítünk”. Ami akár párhuzamba is állítható a tulajdonságok között turkáló megismerés kudarcára célzó fentebb citált mondattal: mintha a nyelv is ilyesfajta szétturkálható ráakódás lenne azokon a struktúrákon, amelyek a maguk egészében nem táruznak fel a nyelvben. „A strukturális és a nyelvi anyag soha nem fedi át egymást teljesen”: olyan „tudatstruktúrákról” van szó, amelyeket különféle korszakok különféleképpen nyilvánítanak meg vagy éppen hagynak üresen. Ezek szerint ezek a „struktúrák” maguk viszont állandóak, történelem előttiak volnának? Nadas korszakokról beszél ugyan, de egy „archaikus, mágikus” korszakban lokalizálja őket, mondhatni egyszerre a történelemben és azon kívül. Az észlelés, úgy tűnik, itt megalapozott mechanizmusai hozzáférhetetlenek a nyelvben, mint ahogy nyilván az intézményesített képlátási konvenciókban is, de azért hírt adnak magukról: „jóval kevesebbet tudunk, mint amennyit tudomásul veszünk”. Az, amit e struktúrák hordoznak, bizonyos mértékig szükségszerűen – itt semleges, leíró értelemben alkalmazva a szót – metafizikai karakterrel bír. Nem jelenik meg, de mégis meghatározó módon formálja a tapasztalatot.

A művészet nyilvánvalóan esélyes jelölt az ilyen metafizikai dimenziók érzékeltesítésének paradox feladatára, és mintha éppen ebben koncentrálna Nadas számára az ezekben az esszékben szemügyre vett, különféle formákban és stratégiákban megnyilvánuló teljesítménye. Keserü Ilona festészetének „semleges” látása például ahhoz juttathat közel, hogy a konvencionális jelek és gesztusok (márpedig ezek – bizonyos szempontból – aligha nélkülözhetnek minden konvencionálisitást) miként engednek kifejezésre jutni „olyan dolgokat, amelyek nem lehetnek benne a konvencióban, mert soha nem voltak és nincsenek kifejezve”. A prózanyelv – fejtegeti Nadas a *Misima-mondat* című esszéjében [1990] – olyan tudás megragadására irányul, amely „nem a fizikai világból származik”, de erre – e téren jelentős hátrányból indulva a zenéhez vagy a lírai nyelvhez képest – „a köznyelv közelségében” és „a közgondolkodásból való gazdálkodás kényszerével” konfrontálva kell kísérletet tennie. Hollan festészete pedig annak megfigyelésére teremt alkalmat, hogy miként lehet meglátni „az alakban nem létezőt, amint testet ölt az alakban létezőn”. Hogyan ölthetne testet az, ami alakban nem létezik? – kérdezhetne vissza egy vulgárlógikai okvetetlenkedés, de erre Nadas esszéi gazdag változatosságban kínálnak válaszokat.

Az viszont már fogasabb kérdés [és implicit módon, részint eltérő összefüggésben, a *Világló részletek* fogadtatásában is megfogalmazódott, vö. Nemes Z. M., *Trauma és utópia*, Múút, 2017/062, 54.], hogy ezek a művészet tapasztalatának, sőt általában a tudat, a látás, a kultúra történetiségének metafizikai régióira irányuló vizsgálódások hogyan kerülhetnek el annak fenyegetését, hogy saját érvelésmódjukat, reflexiók eljárásukat meghatározó előfeltevéseiket egy immár kétesebb értelemben vett metafizikának szolgáltatassák ki. Hogy a nyelvet nála elsődlegesebb „struktúrákra” tökéletlenül ráakódott anyagnak tekinti, ezeket a legalapvetőbb struktúrákat pedig egyszerre historizálja történelmi kezdetként és utalja a történelmen túlra, valamint hogy az ezekben a struktúrákban feltárulkozni vélte „személyességet” hajlamos kollektív tudattartalomként kezelni, arról tanúskodik, hogy Nádas esszéisztikája egyik nagy és nem egyértelműen eldöntött kérdése az, hogy lehetséges-e metafizikai régiókról nem-metafizikus diskurzust folytatni. [Jelenkor]

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

# Későromantikáról és premodernről posztmodern horizontból

KUSPER JUDIT: „ELTÖRT A KIS TÜKÖR” – SZUBJEKTUM, NYELV, EMLÉKEZET VAJDA JÁNOS, CZÓBEL MINKA ÉS KOSZTOLÁNYI DEZSŐ MŰVEIBEN

Kusper Judit számára nem csupán a későromantikától a „modern” irányába mozduló folyamatnak Vajda, Czóbel Minka és Kosztolányi adott műveivel való dokumentálása jelent igényes feladatot, hanem annak eldöntése is, hogy vizsgálódásai során mely [a 20. század utolsó harmadában kurrens] irodalomtudományi, módszertani iskolákat vonjon be vizsgálódási körébe. Ezzel azt a kockázatot is vállalva, hogy a recepcióesztétikától a dekonstrukcióig olyan szemléletet és kategóriákat juttat szóhoz, melyek – a dolog természeténél fogva – hamar veszíthettek érvényességükből. Készséggel elismerhető ugyanakkor, hogy a téma folytán bizonyos terminusok [pl. a kánon] valóban mellőzhetetlennek mutatkozhatnak.

Egy másik [az irodalomtudományi pályán indokolt reményekkel induló számára ha nem is eldöntő, de felmerülő] választás az egyetemi, a tudományos alapokat nyújtó „iskolá”-hoz fűződő viszony. Debreceni [vagy Barta-] iskoláról szokás volt beszélni az 1960–70-es években. Ide volt sorolható nemcsak Bán Imre és Julow Viktor, hanem az ún. középnemzedék: Kovács Kálmán, Kiss Ferenc, Bata Imre, Juhász Béla, de még az utánuk jövők is [Fülöp László, Görömbei András], a téma szempontjából közvetlen inspirációt jelentő S. Varga Pál [s valamilyen mértékben e sorok írója is]. Szemléletben, módszertanban, sőt kategóriahasználásban is meglehetősen eltérő tájékozódási pontok ezek, közös jellemzőjük legfeljebb a spekulatív rendszerektől