

BAZSÁNYI SÁNDOR

Fénykép – képleírás – szövegkép

Nádas Péter és a fénykép

Élete fontos fordulópontjáról, 1993-as klinikai haláláról szóló művében, a *Saját halálban* (2001) írja Nádas: „Isten ugyan a fény univerzumában sem föllelhető, a fény mégis az ő leghitelesebb hasonlata. Az értelmezés szempontjából mulatságos kis előnyt jelentett, hogy nem csak író voltam előző életemben, aki a szavak értékével és értékelésével foglalkozik, hanem fényképész, aki a fény mibenlétével.” (SH, 224.)

A gyerekkorától kezdve írónak készülő Nádas valójában fényképészként indult a hatvanas évek legelején – mégpedig kettős értelemben: egyrészt a *Nők Lapja*, majd a *Pest Megyei Hírlap* alig húszéves fotóriportereként tudósította az újságolvasókat a korszak hivatalos témáiról a szerkesztőség által kiválasztott képekkel; másrészt megőrizte magángyűjteményében a szerkesztőségek által elutasított felvételeket a Kádár-kori Magyarország tényleges társadalmi valóságáról, de még inkább fény-árnyék viszonyairól. Ideológiai célokra alkalmazott fényképészet és poétikailag felszabadított látásmód feszültségére utal áttételes vallomása a *Világló részletek* című (az *Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától* alcímet viselő) 2010-es esszéjében, annak kitalált japán fényképész hőse, Akahito nézőpontjából: „... de a képes hetilapnak, ahol akkoriban dolgozott, fontos volt, hogy az eseményen jelen legyen egy riportere. Valamit ünnepélyesen átadtak, lelepleztek, felavattak, de oly mindegy már, hogy mit. Egy ilyen obskúrus eseményen senkit nem érdekel, hogy a fények miként érintik meg a tárgyakat a melegükkel, s tömegük miként növeszt hűvös árnyékokat.” (VRE, 15.) A tárgyi valóságot „megérintő” s így átváltoztató fénynek elkötelezett Nádas a fényképezést később, szabadúszó íróként sem hagyta abba. Szépírói teljesítményével párhuzamosan felépítette fotográfusi életművét, amely az ötvenes évek végétől húzódik a kétezres évek elejéig. (Azóta már csak okos telefonnal készít alkalmi képeket.) A pálya íve átfog számos hagyományos műfajt: az ablakvágatszerű képsíkokra vetített szociofotóktól az életképeken, portrékon, természetképeken és csendéleteken át az immár fokozottan fényképszerű, mivel kizárólag sík felületű tárgyakat és jelenségeket, úgymint falakat, ajtókat, ablakokat, fénycsávokat és árnyékokat ábrázoló, aszketikusan geometrikus szerkezetű képekig. Az utóbbi minimalista ábrázolások képfelületein, különböző változatokban, minden tárgy fénylő vagy sötétlő síkká változik. És ez volna a szükségszerű végpont: a kibontakozó pálya során Nádas látásmódja fokozatosan lemarta a tárgyi valóságot annak tartós rácsszerkezetéig, miközben valamiféle jótékony fátyolszerűség, fény-árnyék raszter ereszkedett a látható valóság lecsupaszított vázára, az átváltoztatott képi valóságra. Hús a csontra. És noha bőven lehetne a Nádas-próza vizuális jellege (ábrázolásmódja), sőt működési elve (látásmódja) felől közelíteni a Nádas-fotókhöz, ám

teljességgel felesleges. Ezek a képek ugyanis – miként Joachim Sartorius írja a *Schatten an Mauern (Árnyékok a falon)* című fényképalbum (2009) előszavában – nem szorulnak rá a prózára. Mint ahogyan a próza sem szorul rá a képekre. Az értekező Nádas egyik gyakori fordulatával: jól elvannak egymás mellett. A prózai alkotások megdöbbenő vizualitása is, és az alkalmankénti képsorozatok visszafogott epikuma is.

A fényképek három tematikus–stiláris rendbe sorolhatók: a *Valamennyi fény*, *A fa* és a *Világító részletek* című ciklusokba. És míg Sartorius a több mint négy évtizedes fényképészpálya folytonosságára hívja fel a figyelmet, addig Markója Csilla fontosnak látja a belső logikájú elmozdulást, amelynek nyomán két szakaszra oszthatjuk Nádas fényképész pályáját: „Amíg a riportfotós időkben még az volt a tét, hogyan lehet a mozdulatot, a fényt megragadni, bezárni, hogyan lehet egy minél erősebben megkomponált zárt struktúrát létrehozni, addig a *Világító részletek* képei a szegmenseket mutatják meg, azokat az idővel (pillanattal!) nehezen definiálható részeket, ahol nem csupán a fekete fordul át a fehérbe, de a természetes is az absztrakcióba.” Ugyanakkor mindkét pályaszakasz minden egyes darabját meghatározza az a „semleges figyelem”, amelyről maga Nádas beszél 2010-es esszéjében: „Ha a figyelem semleges, ha éppen semmit nem akarunk, még csak nézni sem, akkor önkéntelenül, ösztönösen követjük a fény és az árnyék útjait.” (VRE, 3.) A látásmód „semlegességének” igénye: egyszerre alkati adottság és korszakos kényszer, mely utóbbiról így nyilatkozik a pályakezdését felelevenítő Nádas 1980-ban írt *Életrajzi vázlatában*: „Tüköraknás fényképezőgépem matt üvegén figyelve az eseményeket szenttelen megfigyelő vagyok, és szükségem is van e tüköraknás közvetítésre, a szenttelenségre, mert mindaz, amit az országot járva és bejárva, az egyik csücskétől a másikig, látok, hallok, megtudok, az elképeszt, megráz, megsemmisít, felkavar, mert a tévesz-szervezések utolsó hullámában vagyunk, s mintha csak azért törekedtem volna én megélni ezeket az eseményeket, hogy bebizonyosodjék, ezidáig hazugságban éltem...” (ÉV, 26.) Nem véletlenül nevezi Nádas 2004-es *Hágai szövegeiben* „rokon lelkeknek” a magyar szociofotó hagyományának elindítóit (Balogh Rudolfot, André Kertészt és Vydareny Ivánt) és folytatóit (Sugár Katát, Kálmán Katát, Langer Klárát stb.): „Nem egyszerűen arról van szó, hogy a magyar fotográfia alapító atyáinak szemléletét a magyar népnemor brutalitása és az első világháború rettenete alapozta meg, hanem arról, hogy metafizikai megrendültségüket milyen roppant erővel és milyen nagy találékonysággal fordították életörömbé, csüggedtségüket és melankóliájukat pedig miként váltották szociálkritikus életerővé.” (HSz)

A fényképész tekintetének többrétegű – egyszerre társadalomkritikai és poétikai – „szenttelenségéhez” vagy „semlegességéhez” fogható képi minőségeket észlel Nádas például az „újkori magyar festészet nagy aszkétái” közé (vagyis a festészeti modernizmus hagyományához) sorolható Keserü Ilona „semleges látásában”, akinek „leíró jellegű képein a festői szuverenitás nem abban nyilvánul meg, hogy ő így látja, hanem abban, hogy látva van, de ami látva van, az nem egy

közhasznú tárgy, hanem egy festészeti tárgy”. (HN, 156.) Mint ahogyan Szűcs Attila festőként szintén „valami olyasmit vesz vissza a fotográfiától, amit a fotográfia korábban a festészettől vett át, az egyetlen nézőpont szigorát, a látásmód szenvtelenségét”. (Á, 27.) Vagy nézzük az ábrázolásmód „szenvtelenségének” fordítottját, amikor a festő éppenséggel visszazokzik a „semleges látástól”: „Amikor Nagy István olykor (...) kilép a semleges látás bűvös birodalmából, akkor a holland tájképfestészet tárgyias, keményebb, érdesebb konvenciója helyett a tájképfestészet édesebb, behízelgőbb hagyománya válik láthatóvá a képein. A téma mintegy lebírja a kompozíciót.” (AM, 149.) És hasonló összefüggésben beszél Nádas a „szenvtelenül semleges megfigyelő” Mata Attila szobrászművészetéről is, aki tehát „nem az emberi test egyedi tulajdonságaival foglalkozik a nőiségük avagy a férfiúságuk aspektusából, nem a személyes karakterükkel, hanem mindkettővel a testi szerkezet hasonlósága és különbözősége szempontjából”. (HN, 193–194.) A „testi szerkezet” képzőművészeti ábrázolásának „semlegessége” mellett nem maradhat említetlenül a testi (és lelki) folyamatokat nagyon közelről követő *Párhuzamos történetek* elbeszélőjének „semleges látása”, annak elvonatkoztatató összpontosítása – miként a pályáiv egészét átfogó, *Jelentés a grunewaldi évről* című esszéiben (2005) áll: „Ahogy múlnak az írással eltöltött évek, immár négy évtized, számomra a szöveg néma poétikai struktúrája majdhogynem fontosabb lesz, mint a hősei vagy a cselekménye.” (JGÉ, 182.) A regényszöveg „néma poétikai struktúrája” és a Nádas-fényképek geometrikus alapszerkezete közötti párhuzam értelmében tűnik fontosnak Matthias Haldemann kiemelése, miszerint éppen a *Párhuzamos történetek* anyaggyűjtésének „nyomasztó” élményére következő, felszabadító hatású vizuális tapasztalattal „indult a *Világító részletek* [című fotó-ciklus]”: „Nappal és éjszaka egyedül egy lakásban, lázasan és legyöngülten. Közben fölfedeztem a falakon a fényeket, néztem, fényképeztem őket.” (JGÉ, 184. – kiemelések: BS) Az elbeszélői beállítódással párhuzamos képpalkotói „semleges látás” működését látja Sartorius a fényképeszi pálya egészében, amennyiben Nádas egyrészt a „fotográfia becsvágyó modernjei” (Edward Weston vagy André Kertész) útját folytatja a *Valamennyi fény* és *A fa* ciklusaiban, másrészt pedig a *Világító részletek* képeivel „egy lépéssel még tovább megy, egészen a látható határáig”. Ezt a határtapasztalatot az alkotó maga így látja a *Valamennyi fény* című album (1999) kísérőszövegében: „Van egy furcsa tér, ahol a kép fizikája véget ér, s kezdődik a metafizikája.” (VF, 16.) Az érzéki képek (immanens) metafizikája természetesen nem lehet azonos az elvont fogalmak (transzcendentális) metafizikájával – ahogyan olvashatjuk a költő-fényképész Hans Günther Adlerről szóló, 2016-os Nádas-esszéiben: „... a fényképeszeti ábrázolás metafizikai dimenziót elvileg nem ismer. A fényképeszet bája egyenesen abban áll, hogy minden megfoghatatlannak, feltételesnek vagy mögöttesnek a pusztá lehetőségét kizárja.” (BI, 13.) Ami van: a kép felületének saját fény-árnyék valósága.

A fényképeszi életművét bemutató 2012-es zugi tárlaton Nádas többszörös összefüggésbe ágyazta saját látás- és fényképművészetét (*In der Dunkelkammer des*

Schreibens / Az írás sötétkamrájában), és egyúttal kitágította korábbi, 2004–05-ös hágai (majd berlini) kiállítása vendéganyagát (*Zielsverwant. Hongaarse fotografen. 1914–2003 / Seelenverwandt. Ungarische Fotografen. 1914–2003 / Rokon lelkek. Magyar fotográfusok 1914–2003*). Míg a korábbi válogatásban a saját képeihez csupán a magyar fotótörténet „rokon lelkeit” társította (Balogh Rudolftól André Kertészen át Rédner Mártáig), addig a svájci tárlaton immár három egységbe sorolta a fényképei világával rokonítható képzőművészeti párhuzamokat: (1) *A látás mesterei* (a klasszikus festészeti modernizmus magyar alakjai, Ferenczy Károlytól a Nyolcokon át Román Györgyig); (2) *Rokon lelkek* (a hágai kiállításon szereplő fényképek); (3) *Útitársak és barátok* (kortárs magyar festők Maurer Dórától El Kazovszkijon át Szűcs Attiláig). A kiállításon szereplő neoavantgárd–konceptualista műalkotások (például Erdély Miklóstól) Forgács Éva szerint egyrészt azt jelzik, hogy „a festészet és fotográfia közötti határok elmosódnak”, másrészt „a szokatlan csoportosítás (...) arra hívja fel a figyelmet, hogy lehetségesek olyan kapcsolatok művek és művészek között, amelyek nem egy egyébként is csak kérdéses létű kánonban, hanem egy alkotó személyes látásmódjában állnak össze tradícióvá”. A zugi kiállítás mintegy meghosszabbítja a fényképész Nádas ön- és hagyományértelmezését a fotótörténettől a festészet irányába, visszafelé és előre – ahogyan arra már a hágai anyaghoz írott szövegből is következtethetünk: „A motivikus megfelelések nyomvonalát követve egzakt módon leírható a magyar fotográfiának az európai festészeti hagyományhoz fűződő speciális viszonya. Akkor is, ha érzelmesen követi a romantikus festészeti hagyományt, akkor is, ha a modernitás nevében a festészeti hagyományokat *en bloc* megtagadja, habár a kompozíciós elvekben csökönnyösen őrzi. A festészeti hagyományhoz fűződő viszony a fotográfiai működésnek talán a legmélyebb kulturális rétege.” (HSz) De például a fényképek alapján dolgozó Szűcs Attila festményei is arról győzik meg Nádat, hogy „a festészetnek és a fényképészetnek az a közös vonása, hogy a látásnak [»az emberi foltlátásnak és térlátásnak«] ugyanazon lehetséges hasonlatát hozzák létre”. (Á, 27.) Nézzük továbbá, hogyan beszél a fényképész (és szépíró) Nádas a saját látásgyakorlata felől a Nyolcak némelyikének festészeti poétikájáról (az egyik „középre zárva” formájú szövegében): „Berény szellemi indítékokról beszél, / Czóbel arról, hogy nem azt festi, amit lát, hanem azt, / ahogy látja, / Márffy pedig arról, hogy amikor Kernstokkal dolgozott, / még fogva tartotta a natura, de már a kép törvényei sem voltak / előtte ismeretlenek. / S akkor az embernek háromszor esik le az álla.” (ÖNyV, 11.) A mindig „szellemi indítékokból” születő „kép törvényei” és a saját fényképész ars poetica főbb szempontjai közös nevezőre hozzák a „látás mestereit” a festésztörténetből, a „rokon lelkeket” a fényképészet-történetből és az „útitársakat” a kortárs képzőművészeti világból, akik közül némelyeknek (a szobrász Jovánovics Györgynek és Alexander Polzinnak; a festő Birkás Ákosnak és Fehér Lászlónak; a fényképész Barbara Klemmnek és Balla Demeternek) még külön szövegeket is szentelt Nádas. Az alföldi tájakat festő Nagy István „abszolút látásáról” szóló esszéjében olvashatjuk például az alábbi tömör megál-

lapítást: „Nem tárgyakat lát a tárgyi világban, hanem optikai realitásukban figyeli a tárgyakat.” (AM, 140.) De hasonlóképpen közelít az értekező a festészeti modernséggel párhuzamos fotóhagyomány egyik kulcsalakjának számító Lucien Hervé módszeréhez is: „Nem a tárgyakat fényképezi. A világosságot és a sötétséget fényképezi. Ha van Isten, akkor a geometriáját.” (HN, 186.) A világosság és a sötétség, a fény és az árnyék geometriáján, geometrikus látásmódján alapozódik Nádas teljes fényképészeti életműve, annak három nagyobb tematikus–stilisztikus egy-
sége.

Nézzük először a szociofotós hatvanas évek legelejétől a kilencvenes évek közepéig készült *Valamennyi fény* ciklusát, amelyben valamiféle „metafizikai” több-
letfénybe állító meglátás érvényesül. Részlet az áttekintő jellegű 2010-es esszéből: „Moglehet, nem tudjuk, hogy a háromdimenziós világ hány dimenziós világból van látványként kiszakítva, de azt azért tudjuk, hogy *valaminek* a *látszatában* élünk, még ha egy életen át nem is tudunk e látszat mögé bepillantani, mert nincs mivel.” (VRE, 14–15. – kiemelések: BS) Az átfogó léttapasztalat, miszerint „*valaminek*” a „*látszatában*” élünk, azt is jelenti, hogy közünk van, kell, hogy közünk legyen a „*látszat*” fényvel jelölt „*valamijéhez*”. Mint ahogyan köze van hozzá a falusi búcsú tömegében önmagába feledkező, ugyanakkor harsányan kifelé nevető fiatal lánynak (*Búcsúban*, 1967); a verandagerendának támaszkodó, a felnőttek világán közömbösen keresztülnéző sapkás gyerekek (*Az apa, a gyerekek és a nagymama*, 1968); a házajtó, a tetőtartó oszlop és a földön heverő bot egyenesei, valamint az ajtóban álló felnőttek feszültsége által meghatározott, meztelen alsótestű kislánynak (*Parasztudvar meztelen fiúcskával*, 1963); a szőke fejét öreg nevelőanyja ölébe hajtó, miáltal a kettősportrészterű szociofotó letisztult Pietà-alakzatába simuló árvának (*Árva gyerek nevelőszülőknél*, 1964); ahogy köze van a képsík előterében álló két férfi (az egyik cigarettázik, a másik kucsmát visel, mindketten a kabai MTSZ dolgozói lehetnek) közé szorult, mivel a képsík háttérében ülő szemüveges asszonynak is (ő is a kabai MTSZ dolgozója) (*A kabai LENIN MTSZ irodájában*, 1963). A szociofotók, tájképek, életképek vagy portrék esetében nem volna más a Nádas által emlegetett és alkalmazott „semlegesség”, mint a részrehajlás nélküli figyelem részvételteljes gesztusa: a többdimenziós voltában felfoghatatlan létezés pontos modellezése a fénykép kétdimenziós közegében. A fényképésznek az a dolga, hogy figyeljen mindarra, ami az útjába kerül, amit muszáj valahogyan látnia és láttatnia. A portrékon (parasztemberekéről, árva gyerekekről, művészekről) például olyan arcokat látunk, amelyek egyszerre mutatkoznak és rejtekeznek. Titkukat őrző, ám készséges felületet nyújtanak a képkészítő által helyzetbe hozott fénynek, a fény simogatásának (*Kerényi Grácia*). Ahogyan mi a kezünkkel vagy a tekintetünkkel, úgy a fényképész – anélkül, hogy az eredendően sérülékeny személység törekeny felülete mögé kívánna hatolni – a készülék által közvetített „semleges figyelem” tiszta fényével simogatja az arcot. Vagy éppen az arcfelülethez hasonló látványsíkot, amelynek még csak embernek (életképre vagy portréra kíváncsozó témának) sem muszáj lennie. Lehet omló vakolatú házfal (*Vályogház*

megnyílt fala, 1985), lépcsőkortlát (*Lépcsőházi kortlát*, 1973) vagy elhanyagolt sírkő (*Képek a Senefelder téri zsidó temetőről*, 1974). Vagy magában álló, minden más (valóságos vagy ábrázolt) fától különálló vadkörtefa (például a *Saját halál* című kötetbe válogatott képeken).

Forduljunk tehát a nyolcvanas évek közepétől gazdagon lombosodó faciklus törzsének is tekinthető gondolathoz (továbbra is a *Világló részletek* című esszéből): „Ugyanabban a fényben kétszer nem fűrésztheted meg arcodat. Akahito egyszer egy kerek éven át, minden nap többször, ugyanarról a helyről egy öreg fát fényképezett. El nem mozdult mellőle, mégsem sikerült egy év alatt két egyforma képet csinálnia. A fénynek legfeljebb segíthetünk...” (VRE, 4.) Fekete–fehér és színes felvételek, különböző méretekben – ugyanarról a gombosszegi vadkörtefáról. Monumentalitás és dekorativitás: adottság és veszély; de lehetőség is arra, hogy a fára vonatkozó ismert, talán túlságosan ismert szimbólumok és mítoszok helyett végre magát a fát lássuk, úgy, ahogyan *van*. Ahogyan éppen *van*. Ahogyan az adott pillanatot ábrázoló képen *van*. A hétköznapi, tudományos vagy epikai előfeltevésekkel megnyugtatóan nem rendezhető időből kiszakítva. Ahogyan egyáltalán lehetséges. A sorozatosság, a sorozatos láttatás „semleges” logikája szerint (Ősz). Mintha Nádas vadkörtefa-képei továbbvinnék a képzőművész Hollán Sándor *mindig csak egyetlen* fára vonatkozó (Flaubert, Rilke vagy Nemes Nagy gesztusaira emlékeztető) ábrázolásigényét a *mindig ugyanarra* a fára irányuló figyelem poétikájává – még akár az alábbi gondolat fényében is: „Festészetének nem a fa a témája, hanem egy kiválasztott helyen élő, egyetlen fa a tárgya. Mindig egyetlen fával foglalkozik, de az állapot, az átmenet és az egyidejűség a témája, s így a külsőt és a belsőt mintegy egymásba fordítja, egymásba is írja.” (AMM) Ugyanakkor a 2011–12-es budapesti Hollán-kiállítás megnyitászövegének alábbi gondolata némiképpen ellentmondani látszik a Franciaországban élő alkotóról szóló esszé hangzatos címének (*Arbor mundi*, azaz *világfa*): „Ebben a sávban nem a tárgyra vonatkozó közmegegyezést látja a szem, nem az életfát, nem a világfát, nem a világ ilyen vagy olyan magyarázatát, a látványt nem fordítja le fogalomra.” (H, 12.) Ám valójában arról *van* szó, hogy Hollán az előzetesen rendelkezésünkre álló fogalmakkal érinthetetlen, noha körülírható, vegytiszta vizualitás közegében hagyja létezni a fát: „Kijelöli a láthatóság határpontjait (...), s ezekkel mintegy bekeríti a nem látható birodalmát.” (H, 12.) Mint maga Nádas *A fa* ciklusba tartozó képeken.

Végül következzen az ezredforduló tájékán keletkezett *Világló részletek* megvilágító gondolatnyaláb (az *ars poeticus* igényű esszéből): „Nem arról *van* szó, hogy valaki ne látná, hogy éppen mit tesz a fény, hiszen mindenki látja, de az emberek inkább a tárgyakkal vannak elfoglalva, s nem azzal a micsodával, amitől látják a tárgyakat...” (VRE, 15.) Az adott tárgy felülete: remek alkalom, hogy a fény megcsillanjon, nyomot hagyjon rajta. A fény mindenre rávetül. Falra, ablakra, arcra (*Ablak az ajtón*). Vagy akár az írott vagy nyomtatott papírfelületre (*Dolgozószoba*, polaroid, 2000). És itt bátran gondolhatunk a Nádas-fotók és a Nádas-pró-

za közötti tagadhatatlan párhuzamra: ahogyan a mondatok, úgy a fényképek is a tárgyi és emberi viszonyok, a testi és lelki kapcsolatok mélyszerkezetének mintájára szerveződnek. A regényszövegekhez hasonlóan a képeknek is megvan a maguk „néma poétikai struktúrájuk”: fények és árnyékok, élesedések és homályosodások, kereszt- és hosszirányok, horizontális és vertikális mozgások, keresztveződések és párhuzamosságok... – ezek vannak ezeken a képeken. A 2012-es zugi tárlat társkurátora, Matthias Haldemann két változatban látja a fény útját Nadas képein: az egyik esetben – a kiállításához kapcsolódó *Schattengeschichte (Árnyéktörténet)* című album képein – „a foglyul ejtett fény még feltűnésmentesen esik a kép szélére vagy hátterére, közvetve a fénylő élekre, csillámló felszínekre”; a másik változatban – a *Lichtgeschichte (Fénytörténet)* című album képein – viszont a fény már „főszereplőként előtérbe lép, beborítja a tárgyat, feloldja, sőt, lehatároló kontúrjai ellenére térbe helyezi”, minek következtében „mintha elszabadult volna, úgy ágál a valószerűtlen–auratikus fénytünemény az absztrahált képen”. Az „elszabadult” fényjelenségek közepette a képalkotó nézőpontja vagy éppen ábrázolt személye is eltűnik, pontosabban egyenrangú részévé lesz a képvilág fény–árnyék viszonyainak. Míg a korábbi alkotásokon olykor tükörben látjuk a fényképészt (*Önarckép Rolleiflexszel*, 1963), addig a későbbi képek némelyikén a tükörből egykor ránk pillantó archoz tartozó test, a láttató fényképész látszó teste átváltozik a fényképezett falfelületen látszó árnyékká (*Önarckép szélharanggal*, 1999). És noha – újra idézve az „agg fényképész” búcsúszövegének egyik gondolatát – jól „tudjuk, hogy valaminek a látszatában élünk, még ha egy életen át nem is tudunk e látszat mögé bepillantani”, ezeken a képeken mégiscsak valakinek az árnyéka utal az árnyék „valamijére”. A fény által vetett árnyék „valamijére”.

Mint ahogyan Nadas epikai műveiben is többnyire éppen ez a titokzatos „valami” kerül az érzékiségükben telített leírások hiányelvű középpontjába – a *Párhuzamos történetek* egyik szereplői szólamában például így: „Valami eszembe jut, de a lényege veszett el.” (PT II, 84.) Mi több, a képzőművészetről vallott általános elképzelések és a fényképezés több évtizedes gyakorlata egyaránt nyomot hagynak a Nadas-próza látás- és ábrázolásmódjának egészén. Ahogyan érzékeinket ingerlő mondatalakzatokban *látunk* egy helyzetet, egy szereplőt, egy testet, egy arcot, bármit. De érdemes figyelmünket most arra a különleges változatra összpontosítani, amikor a vizuális értékekkel is rendelkező, fokozottan érzéki szöveg éppenséggel arra vállalkozik, hogy saját nyelvi eszközeivel, saját nyelvi közegében megragadja vagy legalábbis körülírja egy adott kép érzéki tapasztalatát.

*

Az epikus Nadas többször kerül – az érzéki ábrázolás körének kiterjesztése során – a képleírás kényes beszédhelyzetébe, amelynek tárgya óhatatlanul úgy tűnik fel, mint a nyelv titokzatos másikja, mint a szavak művészetét egyszerre vonzó és fenyegető idegenség. A klasszikus eredetű műfaj (lásd az *Iliász* pajzsléi-

rását) keretein belül tulajdonképpen az a mindenkori nyelvi nehézség fokozódik, amellyel minden képszemlélő szembesül akkor, ha utólag számot kíván adni előzetes érzéki és szellemi tapasztalatáról – mint a Keserü Ilona festményei előtt álló Nádas:

Munkáival kapcsolatban különösen ügyelnem kell rá, hogy a beszélt nyelv és az írott nyelv lényegük szerint különböző eszközeit ne keverjem. Tudjam, mikor melyik szinten illó, érdemes és arányos vizuális gesztusokat és jeleket szóval illetnem, azaz értelmezni. Nem az a kérdés, hogy melyik szóval, hanem először is, hogy egyáltalán.

(HN, 163.)

A nyelvkritikai patthelyzet egzisztenciálisan súlyosbított változatára bukkanhatunk a regényirodalom nagyjainál, például Dosztojevszkijnél, amikor *A félkegyelmű* Miskin hercege epilepsziás rohamot kap Holbein *Halott Krisztusa* előtt, amelynek láttán, szól az elhíresült summázat, „némelyik ember még a hitét is elveszítheti”. (Makai Imre fordítása) Vagy gondolhatunk Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényciklusának ötödik könyvére, ahol Bergotte, a népszerű író szembesül Vermeer Delft-látképével, annak egyik „kis, sárga faldarabjával”, (Jancsó Júlia fordítása) azaz sárga festékfoltjával, valamint – ennek ellentétéként – saját nyelvművészetének, sőt művészi létének, egyszóval teljes életének értelmetlenségével és értéktelenségével. Mint ahogyan Krasznahorkai László *C[h]risto Morto* című elbeszélésében a Bellininek (vagy Tizianónak) tulajdonított festmény is „fontosabb” lesz az elbeszélő számára, „mint az egész gyarló, értelmetlen, sivár és fölösleges élete”. És hasonlóképpen, az *Emlékiratok könyve* művészregényszerű tizenkilencedik századvégi történet-szálában, Thomas Thoenissen szépírói törekvéseinek fényében lesz kitüntetett helyi értéke – az elbeszélő hős feljegyzéseiben szereplő „antik falikép” mellett – a dán Gyllenborg által készített művészi fotográfiának, amely az érzéki tárgyú regény valamiféle emblémájaként húzódik végig a kitalált történetet berekesztő *Titkos örömünk éjszakai* című fejezeten. A fényképleírás itt kettős szerepet tölt be: egyfelől, az ábrázolás szintjén, összpontosítja a többsikú regény legfőbb kérdéseit; másfelől, retorikai-poétika értelemben, test-szerű szöveggént, szövegtestként simul a – történetesen csakis szövegszerűen létező – képtestre. Éppúgy, ahogyan a kelet-berlini történet-szálban a költő Melchior meztelen testére simul a névtelen elbeszélő meztelen teste, vagy „mondatára simul a mondata”. (EK I, 18.)

A német fürdőváros szállodai szobájában készült „lenyűgöző szépségű fotográfiák” egyikén két alakot látunk: a gyönyörű Stollberg kisasszonyt, akinek ugyanakkor középső és gyűrűsujjai mindkét kezén pataszerűen összenőttek (ami egyfelől nyomatékos utalás *A per* című Kafka-regény Lenijének hártáival összenőtt ujjaira, másfelől meg eszünkbe idézi a néhány fejezettel korábban leírt „antik falikép” patás lényét), és Hans Baadert, az erőteljes testű szobainast. Ők ketten, a

képkészítő Gyllenberg és a képleíró (s egyúttal szépíró) Thoenissen alkotnak rendhagyó, ráadásul gyilkosságba torkolló erotikus–szerelmi négyszögtörténetet. A Gyllenberg halálával és Hans letartóztatásával végződő bestiális szenvedélytörténetről, továbbá a műalkotásnak és „bűnjelnek” egyképp tekinthető fénykép regénybeli helyi értékéről most ne essék szó. De ne feledkezzünk meg a vonatfülkében játszódó jelenetről, amelyben Stollberg kisasszony először fedi fel Thomas előtt „kezének titkát”, és amelyet a fényképleírást előkészítő (prousti érzékiségű) emlékképleírás formájában ismerhetünk meg. A regényfejezetben tehát a mentális kép sejtelmes(kedő) érzékisége hatványozódik a fizikai kép közvetlen érzékiségében. Az emlékkép és a fénykép fokozásos alakzatában a kisasszony „törekenyen és sérthetően érzékeny szépségű” arca és „szörnyű keze” átváltozik: szűkebben a „szépségbe öltözött téboly” riasztó allegóriájává; tágabban a „szabálytalan szépségektől” hemzsegő regény egyik emlékezetes belső tükrévé. (EK II, 281–282.) A hiányos öltözetű, azaz vízbe vagy olajba mártott, s így testhez tapadó, „klasszikus szépséggel ráncolódo lepellel” fedett kisasszonyt és a teljesen meztelen szobainast ábrázoló képen Gyllenberg – „valamely mélyen bölcs antik esztétika parancsának engedelmessé” – a férfi ágyékát a nő fejével takarja el, aki szép arcának „kegyetlen mosolyával” a kép nézője elé emeli „szörnyű, pataszerű, megduplázott ujját” – „ama torzat, a rettenetes rendellenes”. A monográfus Balassa Péter rokonságot lát az *Emlékiratok könyve* tizenkilencedik századvégi története és *A fotográfia szép története* című, 1992-es filmnovella között, amennyiben az utóbbi „voltaképpen Gyllenberg (...) »sátáni paródiái«-nak a folytatása”, azaz „sötét boldogtalanságokat, tébolyt és perverziókat, homályos mániákat kompenzáló »hieratikus« rítusok eseménydús sorolgatása”; és így mindkét stilizált szövegvilágra érvényes lehet az átfogó meglátás: „A szép a modernitás világában egyre inkább kísértetiesként és szörnyűként jelenik meg.” Mindenesetre a két műben működő „téboly” csakis „szépségbe öltöztetve”, azaz félig-meddig leplezett formában, ironikusan, vagy még inkább parodisztikusan mutatkozhat meg. A létezés „szörnyűsége” közvetlenül – ama bizonyos, leginkább nietschei értelemben vett „antik esztétika” intése nyomán – sosem nyilvánulhatna meg, illetve nem volna szabad, hogy megnyilvánuljon. (EK II, 283–284.) (A pataszerű kéz felmutatásának jelene egyébként megismétlődik a Kafka-díjas Nádas *Az ember mint szörnyeteg* című esszéjében, amely „egy gondjaitól úzótt fiatalember” és egy csipkekesztyűs fiatal nő vonatbeli találkozásáról szól, és amelynek elbeszélésmódja a „szörnyűség” feltárulásának pillanatában nyomatékosan átvált egyes szám harmadik személyből egyes szám első személybe.) (HN, 250–251.)

A „szörnyű kéz” és a „felejthetetlen mosoly” feszültsége nélkül, vagyis a „szépségbe öltözött téboly” látványminősége híján a kép csupán „undorító, nevetségesen mesterkéltséggel, ijesztően kimódolt, szépelgőn ízléstelen” volna, a századvég és századelő piktorializmusának rosszabb és alparibb változatából. Ám Gyllenberg vad leleményének köszönhetően a fotográfia valamiféle „ördögi paródiává” válik, olyan piktorialista és antikizáló klisékből összeálló vizuális egységgé, amely mé-

lyen felkavarja a néző és leíró Thomas kedélyét (aki tehát az őt kikérdező felügyelő által immár „bűnjelként” kezelt kép háttértörténetének egyik szereplője):

...itt ugyanis arról volt szó, hogy valaki készségesen elfogadhatja torzulásait a mosolyával, a mosolyával kell elfogadnia a tények tárgyyszerű kegyetlenségeit, s ennyi az ártatlanság, minden más csak díszlet, ciráda, ornamentika, korízlás, stílus és irány, ettől az elfajulásnak ajándékozott mosolytól ördögi paródiának tűnt a babérkoszorú a szobainas fején, parodisztikusan hatott a feszült közöny, amivel kinézett a drapéria ostoba ráncai közül, parodisztikusan hatott ama nyers érzékiség, mely minden szándékolt közöny, félrenézés és elkerülhetetlen magukra utaltság ellenére mégis összefűzte őket, s végső soron illúziótlanul szánalmas lett testük durván föltálat szépsége is.

(EK, 283–284.)

A fényképész Gyllenborg „egyetlen gyalázatosan gyönyörű fotográfiájával”, amely „a halál közvetlen közelségétől származó eleganciáról” árulkodik, alaposan rápirít az író Thomasra – miként a Vermeer-kép Bergotte-ra:

...hiszen ő, bármiként végződött is az élete, egyetlen gyalázatosan gyönyörű fotográfiával többet mondott el nekünk, mint amennyire én minden küszködéssel, vívódással és tipródással egyáltalán képes lehettem volna az egyetlenül egymás mellé rótt szavakkal...

(EK, 296.)

Proustnál a „kis, sárga faldarab” vizuális minősége, Nádasnál a hangsúlyosan testi „szépségbe öltözött téboly” felforgató ereje nyugtázza le és alázza meg a képletrókat, akik egyúttal szépírók is. Olyan szépírók, akik mégsem képesek *csakis* szépen írni, akik az írás anyagszerű tevékenységét, érzéki igazságát, a szövegfelületen megnyilvánuló „érzéki lényegét” (EK I, 12.) mindig valamely (téves) cél szolgálatába állítják. Míg Bergotte a népszerűség oltárán áldozza fel tehetségét, addig Thomas nem képes megszabadulni bizonyos koloncszerű (művészet- és valóságidegen) eszméktől. Nem hagyja magára a nyelv testét, ahogyan Proust hagyta magára, engedte szabadjára az érzéki emlékezés folyamatát; vagy ahogyan Vermeer hagyta önmagában létezni a sárga foltot. És ahogyan Gyllenborg hagyta magára a magukra hagyott testeket ábrázoló fénykép *saját* testét:

...mivel ő [Gyllenborg] halálos következetességgel kiteljesítette és befejezte azt, ami a testében készülődött, érdeklődésének és vonzalmainak tárgyát nem tévesztette össze az eszméivel, hanem éppen ellenkezőleg, összecsúsztatta őket, s csupán annyi volt az eszme, amennyi tárgyából akaratlanul kibújt, én viszont csak képzeletem és gondolkodtam, mert a szavaimból erőszakosan kicsiholt eszméimmal akartam megmenekíteni magam, s tán itt húzódik az

értelmes határ művészet és műkedvelés között, a szemlélet tárgya nem tévesztendő össze a tárgy megmunkálásának eszközeivel...

(EK, 296–297.)

Azért is idéztem ilyen hosszán az elbeszélőjét beszéltető Nádaszt, mivel az ő saját regényében, Gyllenborg fényképművészetének mintájára bizonyos értelemben megváltódik Thoenissen írói kudarca. Mint Proust művében, Vermeer festészetének vonzásában, Bergotte-é. Eszerint az „eszmék” nélkül maradt, pontosabban az életidegen „eszmékkel” fokozatosan leszámoló s egyúttal önmagát felszabadító Nádas-próza érzékiségének, a „szavak” és „mondatok” költészetének sikerét kicsiben éppen az idézett képleíráshoz hasonló szövegfutamok bizonyítják.

*

A körtefa-fényképekkel tagolt elbeszélés, az író szívinfarktuszát, klinikai halálát és visszatérését leíró *Saját halál* egyik fordulópontján olvashatjuk az alábbiakat:

És akkor valami nagyon érdekes kezdődik, valami fantasztikus történik, tulajdonképpen erről kéne beszélni.

Olyasmi folytatódik, amit *igen nehéz* szavakkal megragadni, mert a halál előtti állapotban csaknem érvényét veszíti az egyezményes időszámítás. Egy nagy villanykapcsolót lekattintanak, magát a főkapcsolót. Amitől a látás, az észlelés és a gondolkodás közel sem szűnik meg. E párhuzamosan működő funkciók a frissen szerzett észleléseiket azonban nem a tudat egyezményes időrendjére fűzik fel.

(SH, 121–123. kiemelések: BS)

A „kéne” felől tekintett „igen nehéz” jegyében a mondatok alanya szembekeverül az őt meghaladó feladattal, a legsajátabb feladattal méghozzá, a „saját halál” feladványával, amely bizonyosan másfajta mondatokat kíván, mint amelyekkel eddig boldogult az egykori tapasztalatát elbeszélő Nádas, vagy legalábbis nagyon másfajta működési feltételek közé állítja az ismerős szerkezetű és retorikájú mondatokat. Az idegen tapasztalat új nyelvet, jobban mondva a már adott nyelvhez való új viszonyulást igényel magának, olyan új nyelvhasználatot, olyan *saját nyelvet*, amely túllép a tudati felügyelet mindent átvilágítani igyekvő szövegmechanizmusán: „Egy nagy villanykapcsolót lekattintanak...”. Tehát hangsúlyosan nem az agyműtétjéről kihegyezett tudattal, felvilágosult-tudományos révülettel tudósító Karinthy Frigyes hangja ez, hanem pontos és szenvtelen számadás a klinikai halálról – úgy, hogy közben „a látás, az észlelés és a gondolkodás közel sem szűnik meg”. Ha tetszik, a kései esszék hidegen elemző hangfekvését és a *Párhuzamos történetek* elbeszélőjének „semleges látását” előlegezi a „saját halál” egész személyiséget érintő, ugyanakkor teljességgel személytelen tapasztalata:

Mínta hirtelen fölfognám, mit akart Rilke a vállunk mögött álló néma angyalokkal. A tiszta érzéki felfogás mindig is onnan nézett át semleges szemléletével, ahová most boldogan és elnémultan visszatérek.

(SH, 131.)

Vagy nézzünk egy másik művészeti, ezúttal festészeti párhuzamot, amelyben ráadásul megjelenik Nádas fényképési látásmódjának szempontja is:

Mantegna az óriási meztelen talpától nézve, perspektivikus rövidülésben ábrázolta Krisztus lemeztelenített testét. Ilyen erős, csaknem parodisztikusan rövidülő perspektívából láttam ki a saját testemre, amint a kövezet óriás kockáin hevert. Furcsa volt, hiszen a látószögem valamivel magasabban állt, mint ahogy a kockás kövezetten heverő pozíció megengedhette volna. Ezt még méricskélte is a tétova tudatom, mert az élmény szokatlansága miatt a magyarázó információk helyét kereste, s az is kérdéses lett, hogy tapasztalatként hová, melyik rekeszbe helyezze el az emlékezetben. Mínta valamit magasabb gépállásból fényképeztem volna le, mint ahonnan néztem. Hiányoztak a tudatban a jelenség magyarázatához szükséges címszavak. Valamelyest még az ironikus látás képessége is megmaradt. Még a fényképészeti látás képessége is megmaradt. Jóindulatú elnézéssel figyeltem az igyekvő kezeket, a kezeken a szörzetet, tudatom serénykedését, a saját megmagyarázhatatlan optikai csalódásomat. De ez a reálisnál magasabb gépállás megfelelt a fogalmi világon túlinak.

Szelíd iróniával visszanezél. Nem olyan sürgős, hiszen olyan ütemben és olyan szinteken fogod megfejtetni, ahogy az életedtől reálisan távolodsz.

(SH, 231–233.)

Nagyon hasonló tapasztalatról ad majd számot egyébként a szintén önéletrajzi tárgyú *Világló részletek* (2017) elbeszélője, amikor visszaidézi a tizenhárom éves gyerek agyhártyagyulladásának nyelvnélküli, tiszta érzéleteit: „A nyelvhasználatot három hónapra kikapcsolta az elmém. Ezek tiszta képek voltak, a fogalmi felhőtől függetlenek.” (VR II, 561.) A nem-emberi, azaz nem-humanisztikus „semleges szemlélettel”, a technikai „fényképészeti látással”, a távolságtartó „ironikus látással” rokon „tiszta érzéki felfogás” utólagos számbavétele kettős feladatot jelent: egyfelől „a látás, az észlelés és a gondolkodás” saját nyelvének megtalálását, az írást; másfelől a saját nyelvben történő látás, észlelés és gondolkodás azonosítását, az olvasást.

És ebben a feladatban segíthetnek a Nádas által készített fényképek, amelyek az író gombosszegi kertjében álló vadkörtefát mutatják különböző beállításokban, különböző év- és napszakokban. A mű egyik kulcsmondatát – „A teremtés történik meg, amikor az ember halála és a születése összeér.” (SH, 257.) – gondolja tovább a fényképek és a szöveg viszonyát tárgyaló Bán Zsófia: „A tartalmát te-

kintve (...) a *Saját halál*nak a lehető legpontosabb, legadekvátabb formája, szerkezete van, amennyiben író és fényképész, szöveg és kép, test és lélek, élet és halál, telítettség és üresség tökéletes együttállását, egybeesését adja." Kiss Noémi pedig egyenesen a nyelv(i vágy) határoltságát jelölő allegóriának látja a fényképezés tárgyát, a fát, valamint a közegét, a fényt. Egyfelől: „Ez a fa tulajdonképpen a halálon túli világ teljességgel ismeretlen, mert elbeszélhetetlen nyelve helyett áll." Másfelől: „A fény, vagy ahogyan Nádas nevezi, az isteni fény hasonlata jelenik meg számára a fényképezésben, s ez közvetlen felmutatása annak a fénynek, amelyet a halottak érzékelnek, amikor »átbillennek« a túlvilágra." Martin Meyer értelmezésében „a könyv bal oldali lapjai a fát mutatják az évszakok változó formáiban és színeiben, míg a szöveg (gyakran csak egy-egy mondat) a jobb oldali lapokon fut, mintha a végesség egyfajta parafrázisa volna az élet örök voltának körülírása". És noha a természet örök körforgásában megmaradó fát mint változó képtárgyat látjuk mindvégig, mégiscsak lehetne mérlegelni az egyes képek közötti különbségeket. De akár fel is ruházhatnánk valamiféle szimbolikus jelentéssel a vadkörtefát, pontosabban a vadkörtefát ábrázoló képek összességét, azok vizuális elbeszélésformáját, amelyről például Darabos Enikő „legfeljebb" annyit mondhat nyugodt értelmezői lelkiismerettel, hogy „a nyár képét rögzítő kezdő fotóktól az ősz, tavasz és tél képein keresztül újra visszajutunk a nyárhoz, ami a főszereplő által megtett útnak [a klinikai halálnak és a visszatérésnek] metaforikus képnyelvi jelzéseként értelmezhető". Vagy éppen elidőzhetnénk külön-külön az egyes képeknél, az egyes körtefáknál, az egyes körtefákat övező körülményeknél (a képvágatnál, a szerkezetnél, a nap-, évszak- vagy fényviszonyoknál). De megmérhetnénk a képeket önsúlyuknál, testüknél fogva is. Hiszen testszerű mondatokhoz társított testszerű képeket látunk. A páros oldalakon a nagyjából azonos méretű fényképeket, a páratlanokon a rövidebb-hosszabb (időnként a következő páratlan oldalra átnyúló) szövegeket. Noha előfordul, hogy több egymást követő oldalon csak fényképekre akadunk, amelyek előtt vagy után áll egy-egy rövid, olykor hiányos szerkezetével nyomatékosító mondat. És így talán nem is annyira szöveg és kép kiporciózott párhuzamáról beszélhetünk, mint inkább a képek szövegtagoló szerepéről; arról tehát, hogy a fényképek a „saját halál" tapasztalatát szolgáló mondatokat szolgálják azzal, hogy egyrészt ritmizálják a szöveget, másrészt ritmust adnak az olvasásnak is. Nem ellentmondva egyébként a tudatos személyiségét veszélyeztető határtapasztalatokkal minduntalan birkózó Nádas alkati elköteleződésének: rendszeretetének – legyen szó akár műfajválasztásról (lásd az *Évkönyv Február • március* című fejezetét); akár az íróasztal tárgyainak elrendezéséről (lásd az *Emlékiratok könyve* utolsó előtti fejezetét); akár egy közönséges hétköznapi felépítéséről (lásd a *Levélről levélre* című „talált cetliket"); akár a futás mint testi-lelki folyamat tagolásáról (lásd az *Évkönyv Október • november* című fejezetét). Vagy éppen a „saját halál" elbeszélés-technikai színreviteléről.

A klinikai halál misztikus jellegű tapasztalatában csúcspontú szívinfarktus történetének elmesélése – törésekkel tagolt. A fényképekkel ritmizált szövegv-

lágban elbeszélő és elmélkedő részek váltakoznak: egyfelől végigkövethetjük az én-elbeszélő nagyjából egyenes irányú történetmondását, másfelől bőven részeseülünk az elemi erejű haláltapasztalat fogalmilag összpontosított körülbeszélésében. És míg az előbbi összetevőre igaz lehet a *Burok* című, 1977-es esszé mondata: „A történet a burok: Isten benne ül.” (E, 5.) – addig az utóbbit leginkább a *Saját halál* alábbi meglátása jellemezhetné: „Isten ugyan a fény univerzumában sem fölkelhető, a fény mégis az ő leghitelesebb hasonlata.” (SH, 221.) És a folytatásban: „Az értelmezés szempontjából mulatságos kis előnyt jelentett, hogy nem csak író voltam előző életemben, aki a szavak értékével és értékelésével foglalkozik, hanem fényképész, aki a fény mibenlétével.” Mintha két különböző poétikai játékrend, szépírói beszédmód és fényképészi látásmód versengene egymással, „billenne át” folyamatosan egymásba – aminek eredménye: az epikai és az esszéisztikus megközelítésfajtákat váltogató, izgalmasan eklektikus szövegteljesítmény, amely tehát határozott szövegtörések nyomán lendül előre. Vagyis az említett első törést („És akkor valami nagyon érdekes kezdődik...” – „Olyasmi folytatódik, amit igen nehéz...”) még több követi, a nagyszerkezet és a mondatok szintjén egyaránt. De talán pontosabb úgy fogalmaznunk, hogy a nagyszerkezet töréspontjait a mondatszerkezet törésalakzatai jelölik. Kövessük hát végig – no nem is annyira az elmondott történetet, mint inkább a történetmondás és a látomás-gyarázat együttműködésének törésekkel tagolt történetét. A „Már ébredés után...” (SH, 11.) kezdetű, hagyományos nyelviségű történetmondás *első töréspontját* (SH, 121–123.) készíti elő az egyszerre pontos és eltávolító orvosi nyelvre való átváltás: „Az oxigén nélkül hagyott szívizomzat nagy frekvenciával reszket, ütések híján vért nem továbbít, beáll a *kamrafi brillatio*.” (SH, 121.) A klinikai halálhoz vezető út fogalmi körüljárását szakítja meg a *második töréspont* – „Néhány fontos részlet megértése érdekében azonban vissza kell még térni az előző fejezethez.” (SH, 147.) –, amellyel visszazökkenünk a klinikai halált megelőző kórházi történetekbe: „A kórházi épület hátsó bejáratához, ahol búzló kukák között vittek...” (SH, 151.) A kórtermi kiszolgáltatottság nyers testi tapasztalatának egyik csúcspontján – „Kitépné karomból a tút.” (SH, 197.) – következik be a *harmadik töréspont*: „Nézzük inkább, hogy valóságosan hol vagyunk.” (SH, 199.) És ezután immár valóban megszólal, vagy legalábbis nyelvet keres magának a klinikai halál misztikus tapasztalata. A *negyedik szövegtörés* ott következik be, ahol mintegy egymást tükrözi a fogalmi misztika titokzatos fénye és a kórházi történet mesterséges fénye, amely a klinikai halálból visszatérő elbeszélő hőst fogadja: „... s megint csak fordít és lök a fény felé.” – „A kórterem neonjai alatt a két emberi alak...” (SH, 241–243.) Az *ötödik szövegtöréssel* az elbeszélő visszazökkent minket a fogalmilag még nem kellőképpen körüljárt tapasztalat kellős közepébe, a születés és a halál közös tértapasztalatába: „Csak jóval később jöttem rá, hogy mi történt, amikor hazakerültem.” – „Ennek a barlangnak van ugyanis valamilyen ismerősen finom bordázata.” (SH, 261–263.) Amit azután nagyon gyorsan követ a *hatodik*, (SH, 265–267.) a *hetedik* (SH, 271–273.) és az immár végső *nyolcadik szövegtörés*. (SH,

281–283.) A szöveg végén a szülőcsatorna költői látomásából – ahová egyébként egy „porszívó gégecsövének durva recézetének” érzete vezeti vissza az immár újra otthon tartózkodó elbeszélő hőst (SH, 271.) – az elbeszélő nap egyik járulékos eseményének játékos újrajátszásával térünk vissza a hétköznapi valóságba: „Még kértem a feleségem, vegyen tíz vállfát, válassza a legjobbat, a legszebbet, a legdrágábbakat, vigye el a kórházba, a nagy nőt keresse. Legalább vállfát ne kelljen keresgélniük.” (SH, 283.)

A nyolc éles szövegtöréssel tagolt kisebb-nagyobb egységeket ráadásul mondatnyi közbevetések is szabdalják (nem ritkán több oldalnyi képpel elválasztva a szövegtöréstől). Például már a legelején, utalva az éppen hogy csak elinduló történetmondás veszélyeztetettségére: „A pokol ugató kutyái azt kívánnák, hogy tartsam a szám, ne beszéljek erről.”; (SH, 23.) „Ugy harsognak és vonyítanak, hogy ne jussak hozzá a megfelelő mondatokhoz.” (SH, 29.) További törésértékű mondatok az első nagyobb szöveg egységén belül, amelyek hol általánosítva elvonatkoztatnak az ábrázolt eseményektől, hol érzékileg ráközelítenek azok egy-egy részletére: „A lélek emlékezete nélkül a test nem érthető.”; (SH 35.) „Egy csésze tűzforró leves marad utána az asztalon.”; (SH, 51.) „Itt ültem neveltetésem jéghideg csődjében.”; (SH, 65.) „Önmagamon kívül álltam az örömmel.”; (SH, 77.) „Nem találtam ugyan a szobákban sehol levegőre.” (SH, 87.) Az első nagyobb szövegtörés (SH, 121–123.) után, a mondatszintű hasadásalakzatok jóvoltából bizonytalanná válik még a folyamatos beszéd is, esetenként módosító jelentésű szavakkal szabdalttá, sőt szándékoltan modorossá: „Az egyenletes sötétség *inkább* furcsa, *mondhatni*, absztrakt derengésben áll. (...) *Inkább* otthonos érzés a fény hiánya... (...) Engem *legalábbis* nem ért felkészületlenül.” (SH, 127. – kiemelések: BS) Vagy: „*Valami ilyesmi*. Tudom, hogy most halok meg. (...) Még *leginkább* azt lehetne mondani...” (SH, 203. – kiemelések: BS) Továbbá megszorodnak a néhány súlyos szóból, elemi vagy hiányos szerkezetű tőmondatokból álló oldalak is: „E felismerés ragad magával.”; (SH, 141.) „Most következik be.” (SH, 143.) És talán ekkor érvényesül leginkább a fényképek figyelemfelkeltő, lassító vagy tagoló szerepe: egy mondat – egy kép. Ráadásul Visky András szerint éppen annál a képnél áll be az egyik döntő elbeszélésbeli fordulat, amelyen „az aranyszínű alkonyi fény megvilágítja, sőt beborítja a vadkörtefát”. (SH, 149.) Az egyre rövidebb mondatokkal egyre kevésbé megragadható tapasztalat felé sodródó én-elbeszélő azonban időnként visszatekint – egy-egy szövegzökkenés révén: „... hanem láttam, amint az élők szakszerűen és szenvedélyesen, boldogtalan közösségük nevében tesznek kísérletet, hogy megtartsanak maguk között.” (SH, 145.) Az egyik ilyen visszapillantás során, a már említett második nagyobb törésponton, az addigiaknál látványosabban szakad meg a szöveg – amennyiben a páros oldalon nincs fénykép, viszont a rákövetkező két oldalon igen: „Néhány fontos részlet megértése érdekében azonban vissza kell még térni az előző fejezethez.” (SH, 147–150.) Tudniillik a klinikai halál beálltát megelőző kórházi történésekhez, ahol szinte kizárólagosan érvényesül a test evilági nehézkedése mint a fogalmi gondolkodás

egyfajta ellensúlya; és ezt a tényt nyomatékosítja a – Fellini-filmek dús donnáira emlékeztető – félig közönséges, félig mitikus „nagy nő”, a kirúszszott szájú ápolónő meghittén harsány jelenléte. Így tehát továbbra sem mást érzékelünk, mint a „kéne” és az „igen nehéz” kommunikációs satujába szorított elbeszélő kínját, az *innen* és a *túl* között feszülő távolság szövegszervező erejét, amely olykor efféle ironikus mondatokat és szövegegységeket eredményez:

Az a benyomásom, szoltam óvatosan, hogy el fogok ájulni.

A kifejezések e szakmailag mindenképpen indokolt szűrése és rendezgetése olyan mennyiségű időt és energiát emésztett föl (...), hogy a telefonszám kimondására nem jutott. Amitől hihetetlenül nevetségessé váltam a halálom pillanatában. Mint a fukar vénember a mesében, kedves fiam, nyögi utolsó lélegzetével, mert nagy titkát még el akarja susogni.

(SH, 189–191.)

A külső kórházi történések és a belső lelki folyamatok közötti nézőpont-változtatások játékát követi az immár egyáltalán nem ironikus harmadik nagyobb szövegtörés: „Nézzük inkább, hogy valóságosan hol vagyunk.” (SH, 199.) És itt kezdődnek el igazán azok a nehézségek, amelyek leküzdésére valószínűleg már nem elégségesek a Nádas-próza tipikus mondatai, de még az ironikus mondatok sem. És amelyekről az olvasó is csak részlegesen és félénken adhat számot.

Emlékezzünk a kulcsmondatra: „A teremtés történik meg, amikor az ember halála és a születése összeér.” A misztikus tapasztalati közegben, születés és halál közös misztériumában tehát, amely tudattal átvilágíthatatlan, nyelvvel megragadhatatlan, azaz a megszokott módokon uralhatatlan – nos, éppen itt siet segítségünkre a tipikus Nádas-mondat. Ugyanis a tipikus mondat eddig is geometrikus nyelvi szerkezetekben beszélt a tárgyáról, mintegy megteremtve az adott téma nyelvi absztrakcióját – lett légyen az bármi, ami emberi, a futástól az ürítésen át a közönsülésig. Ámde most már maga a tárgy, a halál lesz az, ami a tudat számára eleve absztrakt és geometrikus. Mégpedig könyörtelenül. Minek következtében a mondatok nem geometrikusan leképezik, hanem pusztán a maguk szerkezetében újraképezik azt, ami *eleve* csakis geometrikus viszonylatokban létezik és észlelhető, ami egyszerre új és ismerős: a születés és a halál közös alapszerkezetét – épp, mint a *Világló részletek* című fotóciklus darabjai, amelyeknek geometrikusan absztrakt alakzatai természetesen rokonsági viszonyban állnak Nádas korábban keletkezett fényképeivel, például a szilárd alapszerkezetű körtefa-képekkel. De nézzük most a nyelvben megragadott képet:

Van egy képem, amint a fényforrás helyzetéhez képest alulról fölfelé mozdul el a látvány, lassan fordul el, és akkor megáll. Látom a barlang ovális, erősen fodrozott bejáratát. Aztán megint megindulok a csavarmenetben, a

fényforrás alámerül, amiből utólag az is megállapítható, hogy balról jobb felé mozogok el a térben, amelyet a tudat barlangként mutat be...

(SH, 241.)

A könyv vége felé pedig olvashatjuk a magyarázatot – amely persze valójában, a szöveg ökonómiája szempontjából, nem is annyira magyarázat, mint inkább sajátos stiláris értéket, valamiféle kimondás-értéket hordozó emlékkép: „Az ovális nyílás az anyám nagy szeméremajka volt, amit széthúztak, amit én a szülőcsatorna perspektívájából ismerek, az évtizedek óta halott anyám nagy szeméremajka, amint széthúzták, vagy önmagától is egyre jobban tágult, ahogy közeledtem, hogy megszülessek.” (SH, 279.) Mint a „saját halál” során. Születés és halál archaikus szimmetriája fogja közre a személy teljes élettörténetét, és kínálja fel egyúttal az átfogó megértés alapszerkezetét. És talán éppen ez rejtőzik a Nádas-mondatok mélyszerkezetében: születés és halál egyetemes érvényű geometriája, amely a *túlról* rányomja a bélyegét mindarra, ami *innen* van, mindarra, ami egyáltalán *van*. Van, hogy megértsük. Hogy ép vagy törött mondatokban beszélhessünk róla. Hogy képekkel, mentális vagy fizikai képekkel, adott esetben fényképekkel utaljunk rá. Hogy az érzéki–vizuális tapasztalat során ne feledjük mindazt, amiről nem beszélhetünk, amit nem érthetünk, ámde ami mégiscsak a megértés, a beszéd végső alapja, megértő – elsősorban saját elkerülhetetlen végzetünket megértő – létünk záloga.

NÁDAS PÉTER HIVATKOZOTT MŰVEINEK RÖVIDÍTÉSEI

Kötetek

- AM – *Arbor mundi. Über Maler, Bildhauer und Fotografen*, Wädenswil, Nimbus, 2012.
 E – *Esszék* (1995), bővített és javított kiadás. Pécs, Jelenkor, 2001.
 EK – *Emlékiratok könyve* (1986). javított kiadás, Pécs, Jelenkor, 1998.
 HN – *Hátországi napló*. Pécs, Jelenkor, 2006.
 PT – *Párhuzamos történetek*. Pécs, Jelenkor, 2005.
 SH – *Saját halál*. Pécs, Jelenkor, 2002.
 VF – *Valamennyi fény*. Budapest, Magvető, 1999.
 VR – *Világoló részletek*. Budapest, Jelenkor, 2017.

Egyéb művek

- AMM – *Arbor mundi. Mitopoetikai alakzatok Alexandre Hollan festészetében.* = HOLLÁN, SÁNDOR: *A Fa útja. Kiállítási katalógus*. Budapest, 2011.
 Á – *Ágy.* = BAZSÁNYI, SÁNDOR (Szerk.) *Szivárványbaleset. Kortárs szépirok találkozására Szűcs Attila képeivel*. Budapest, 2016.

- BI – Borús idill. A német romantika vigasza. = *Jelenkor*, 2016/1.
- ÉV – Életrajzi vázlat. In: BARANYAI, GYÖRGY – PÉCSI, GABRIELLA (Szerk.): *Nádas Péter bibliográfia. 1961–1994*. Pécs, 1994.
- H – HOLLÁN. = *Enigma*, 2013, 77.
- HSz – Hágai szövegek. = *Élet és Irodalom*, 2004/10, 22.
- JGÉ – Jelentés a grunewaldi évről. In: CSORDÁS, GÁBOR (Szerk.): *Párhuzamos olvasókönyv*, Budapest, 2017.
- ŐNyV – Ők nyolcan voltak. = *Enigma*, 2011, 69.
- VRE – Világító részletek. Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától. = *Új Forrás*, 2010/9.

HIVATKOZOTT NÁDAS-SZAKIRODALOM

- BALASSA, PÉTER: *Nádas Péter*. Pozsony, Kalligram, 1997.
- BÁN, ZSÓFIA: Az egybeesés könyve. = RÁCZ I., PÉTER (Vál. és szerk.): *Testre szabott élet. Nádas Péter Sajat halál és Párhuzamos történetek című műveiről*. Budapest, Kijárat, 2007.
- DARABOS, ENIKŐ: Az elbeszélhetetlen elbeszélése – van képe hozzá. In: RÁCZ: *I. m.*, 2007.
- FORGÁCS, ÉVA: Műhelyek és titkok. Nádas Péter a Kunsthaus Zugban. = *Élet és Irodalom*, 2012/11, 23.
- HALDEMANN, MATTHIAS: Átható párhuzamosok. Kép és szó Nádas Péter művészetében. Ford. HAJÓS GABRIELLA. = *Enigma*, 2013, 77.
- KISS, NOÉMI: A fotográfia, az élet negatívja. In: RÁCZ: *I. m.*, 2007.
- MARKÓJA, CSILLA: *A mérleg nyelve. Szó és kép Nádas Péter művészetében*. Budapest, 2016.
- MEYER, MARTIN: Ein Jenseits kündigt sich an. Der Schriftsteller Péter Nádas rekonstruiert seinen Tod. = *Neue Züricher Zeitung*, 10, 08. [Részletek magyarul: SÁROSSI, BOGÁTA (Vál. és ford.): A legnagyobb dolgokról a legegyszerűbb szavakkal. Válogatás Nádas Péter új német kötetének recenzióiból. = *Élet és Irodalom*, 2003/2, 14.]
- SARTORIUS, JOACHIM: A legkisebb mennyiségű fényben – Nádas Péter fotográfiai munkáiról. Ford. HAJÓS GABRIELLA. = *Enigma*, 2013, 77.
- VISKY, ANDRÁS: A különbözőség vidékén. In: RÁCZ: *I. m.*, 2007.