Markója Csilla

A MÉRLEG NYELVE

KÉP ÉS REGÉNY: NÁDAS PÉTER PÁRHUZAMOSAI

1. MIRE VETEMEDIK

Úgy adódott, hogy ezt a szöveget épp március 15-én, Kristóf napján fejeztem be. És már tavaly eldöntöttem, amikor felütöttem a fejem az utolsó verzióból és a naptáron billegő énekesmadár képe alatt megpillantottam a dátumot, hogy egyszer ez lesz az első mondatom. Azt még nem tudhattam, hogy erre ebben a neked írandó levélben kerül majd sor, csak azon mulattam, vajon észrevehető-e, hogy a *Párhuzamos történetek* „beírt" dátumának és legfőbb mellékhőse neve napjának egybeesésén túl mi is ebben a mondatban az érdekes. A – hogy ne mondjam – tartósan furcsa. Az első mondat mindig a legfontosabb, annak alapján döntjük el, érdemes-e tovább olvasnunk. Mostanra már nyilván te is gyanút fogtál és visszanézel rá, hogy mi lehet vele. A talált mondatomat ugyan mi lelte.

Nádas Péter regényét 2009 karácsonyára hozta a Jézuska. Pontosabban némi késéssel, talán január első hetében érkezett meg hozzám, egy mindenfelől gondosan leragasztott dobozban. A dobozt szabályosan szét kellett marcangolnom ahhoz, hogy hozzáférhessek becses tartalmához. Mely tartalom valódi értékéről akkor még csak az akkurátus csomagolás tanúskodott. Tisztán emlékszem rá, ahogy a falvédőnek dőltem a ragasztószalagok egymásba gabalyodott, végtelen hurkai és az ágyvégi viharban szétszóródott kartonfecnik között és ölbe vettem a háromkötetes könyvet, hogy belelapozzak.

Nagyjából két hónappal később, az utolsó fejezet lázas transzállapotát mintegy meghosszabbítva, átültem a géphez, s egy intenzív menetben megírtam az *Idegenbe téved* című szöveget, egy afféle szisztematikus olvasónaplót. Azt írtad, tetszett, de úgy érezted, hogy a szöveg túl sűrű és így nehezen követhető. Azt javasoltad, dolgozzam át és az egyes passzusaihoz írjak az olvasó számára kommentárokat.

Kommentárokat a saját szövegemhez. Még mit nem. Rémülten és megszégyenülten süllyesztettem a többi közé, a virtuális fiókba. S most akkor még a másik főbűnt is elkövetem, amitől a múltkori leveledben óvni igyekeztél. „Itt beleverik az emberbe, hogy nem szabad apologetikusnak lenni, semmi szín alatt – és azt hiszem, igaz, mert a saját autoritásodat ásod alá." Igen, a hatalmi kérdések mindig a legrázósabbak. De a szerzői autoritás – az is csak valami, amivel jól vagy rosszul gazdálkodik az ember.

Nádas autoritásával kapcsolatban mindig a *Párhuzamos történetek* egy tagmondata jut az eszembe, amit aztán Esterházynak ajándékozott a születésnapjára írt episztolájában.

„Ő nem ő."

Az episztola mellé a *Jelenkor*ban – a szerkesztők szellemességének és/vagy a vakvéletlennek és/vagy a két szerző közötti összhangzatoknak köszönhetően Esterházy színdarabja került, ezzel a címmel: „Én vagyok a te." Néhány oldallal arrébb Nádas úgy fejezi be az episztolát, hogy „Péter figyelj már ide. Térj magadhoz."[1]

Tehát Péter, akármelyik, a másnál időzés tartós állapotában van, a „térj magadhoz" fordulat nyitva hagyja, mintegy meglebegteti (és megszellőzteti), hogy kinek milyen tripből, utazásból kell majd visszatérnie. Ki kit képvisel a szövegben. S ennek fele sem tréfa. Vagy épp csak a fele. Akárhogy is, a tudatos önkívület Nádas ars poeticája, amit az önmaga mellett álló, önmagát mintegy kívülről ellenőrző, úgy éneklő Anja Silja képével már elénk vetített. A mondat egyidejűleg Nádasnak is segít a szöveg végén a visszaútban, Pétertől Péterig. A személyes és a személytelen, a tudatos és a tudattalan, az individuális és a közös, az egyedi és az általános, az én és a másik közötti ingamozgás hozzátartozik az alkotáshoz, konkrét szükségszerűség, de egyben a *Párhuzamos történetek* mozgásának, és az ezzel eljátszó episztolának is alapképlete. Ő tehát nem ő – de vagy útban van vagy úton van afelé.

Nádas az írásaiban valóban azon van, hogy a másikká legyen, az episztolában követhető mozgás során kettejük közé hol hidat, hol éket ver; úgy szerencsétlenkedik azzal az esernyővel, amit nem tudni, kinek a táskájába süllyeszt, mintha csak fészkelődne, a helyet keresné maga mellett, pontosabban magában a másiknak, a másikának, s amikor végre megvan az emlékekben, a nyelvben, a Trabantban a közös ülés, akkor aztán az eső is meghatottan elered. Nincs az az esernyő, ami ettől megvédené.

Érdemes elolvasni még egyszer a ravasz rávezetést, ami térben is megjelenik, hiszen a vers elején gyönyörűen fölmeredő testvázlaton, a hídon, már átkeltünk, s most, gondolom, a Ferenciek terén ereszkedünk le a mélybe:

Még hogy az aluljáróban rázogassa.
Ha mégis megesik vele, ó gyalázat, akkor
eltartja magától, mintha nem az ernyője lenne, nem is lenne
ernyője, nem ő lenne, aki rázogatja, egy ilyen együgyű kis
művelettel nem foglalkozik, csinálja helyette más,
egy megszólalásig hasonló, egy valaki, egy bizonyára ember,
aki biztosan a szolgálatára van, bár soha nem látta
és nincs köze hozzá.
Ő nem ő.

[1] Nádas Péter: Esni kezdett. *Jelenkor*, 53. 2010. 393.

Emlékszem, amikor olvastam, ennyi nyilvánvalóan rejtett utalástól, ennyi derűsen neurotikus meghasonlástól nem tudtam, hogy sírjak-e, vagy nevessek. Egyszerre mulatságos és komoly válasz Esterházy *Semmi művészet*ére, melyben a szerző Nádas egyes játékait veszi közelebbről szemügyre. Forgatja őket, tapogatja, már a címben is bizonyos kajánsággal és egyidejű odaadással. Mindez természetesen nem csak játék, Esterházynak épp ebben a könyvben, épp eme vizsgálódások rétegeiben sikerült a leginkább kivonnia a szavait abból a reflektorfényből, amit a saját, agórához hangolt beszédmódja könyörtelenül rájuk szegezett. A „legnagyobb közös többszörös" rivaldafénye.

Én.
Alapkutatásunk tárgya.
Övé a sokaság, enyém az egy.
Enyém a sajátos én, az egyedi,
övé a tömegesen előforduló és a reprezentatív.
Övé a legnagyobb közös többszörös,
enyém a legkisebb közös nevező.
A munka bizony egyszer és mindenkorra meg van osztva.

Aki figyeli Esterházy írásművészetének alakulását, az látja, hogy ez valódi kínokat és küszködést jelent, már hogy miként szabaduljon meg a nyelvi domíniumával járó kegy- és kényúri kötelezettségeitől (s a szerep csábításaitól) – kiváltsága, kiváltságossága terheit Nádas finom derűvel, de nagyon empatikusan részletezi (és a logikának megfelelően egyes vonatkozásokban magára is veszi) a születésnapi költeményben.

„Egy megszólalásig hasonló". Itt már azzal is eljátszhatunk, hogy a másik épp a megszólalásáig hasonló. A megszólalás dilemmái az *Emlékiratok könyvé*ben még főképpen magára a lehetőségre vonatkoznak, a *Párhuzamos történetek*ben már a módjára, a hangképzésre, ritmikára, komponálásra, dallamvezetésre.

„Két életre születtem, helyesebben, megosztott életem két fele, ha lehet mondani, nem fedte egymást harmonikusan, vagy még pontosabban kifejezve, ha nyilvános életem összefüggő párja volt is titkos életemnek, magam is éreztem közöttük valami rendellenes zökkenőt, a bűntudat kátyúját, valami nehezen átjárhatót, mert a nyilvánosság előtti fegyelmezettség bizonyos unalmasan tétova tompaságot eredményezett, amiért még hevesebb ábrándozásokkal kellett kárpótolnom magam, ám ezáltal nemcsak a távolság növekedett két felem között, hanem egyre jobban elszigetelődött mindkettő a maga terében, egyre kevesebbet tudtam az egyikből a másikba átmenteni, ami már fájdalommal járt, a szervezet ezeket a lemondásokat nem volt képes józanul elviselni, a fájdalom pedig felkeltette bennem azt a heves vágyat, hogy bárcsak olyan lehetnék, mint mások, akik a fojtott és feszült résenlétnek nem mutatták ilyen tüneteit; jól megtanultam arcvonásokból gondolatokat olvasni és azonnal azonosulni velük, ám ez az átélésen alapuló mimikus hajlam, ez a másságra való vágya-

kozás éppen úgy a lelki szenvedés rohamaihoz vezetett, mert nem hozott kielégülést, nem lehettem más, másmilyennek csak mutathattam magam, ez éppen úgy nem volt megoldható, mint az sem, hogy tökéletesen összecsúsztassam két felem, s nyilvánossá tegyem titkos életem, avagy megfordítva, megszabaduljak mindenféle ábrándtól és kényszertől, tehát olyan legyek, mint azok, akiket makkegészségesnek szokás mondani."[2]

A *rendellenes zökkenő* az, amit Bagi Zsolt majd a nyelvi test egészére kiterjesztve, annak mozgásformáit jellemezve általában véve *vetemedés*nek fog hívni.[3] Az idézett passzus kontextusában a névtelen elbeszélő a heiligendammi gáton öngyilkosságra készülve bolyong, tenger és lápvidék közé beszorítva, mint a mesében – s én, amikor ezt a gátat megláttam lelki szemeim előtt, valamiképpen Bagi könyve mottójának kívántam ezt a jelenetet: a névtelen elbeszélő a személyiség hasadásának mélyre ható pillanatában elcsúszik a gáton, azaz benne szakad át a gát, ahogy kicsúszik az első szó a száján, és megindul a haláltól megváltó elbeszélés – ez a nagy elnyúló *földnyelv* a tengernyi szó (mások beszéde) és a mindent elnyelő tudatalatti ingoványa (belső beszéd) között a (szintén gátszakadással járó) születés metaforájává válik, tehát maga a beszéd lehetősége, az elbeszélés megindulása az első nagy szó szerinti csúsztatás az emberi kifejezés ősrégi történetében.

Az emberiség elszólta, s egyben elhazudta magát a beszédben. Ő nem ő.

A beszéd archaikus elszólás-természete összeköti a testünket a nyelv testével, s mindez képpé, erős, transzparens képpé válik a gát, a földnyelv metaforájában. Nádas, aki az osztozás során jussának a „legkisebb közös nevezőt" tekinti, a hangját mindig valahová az agorikus és az intim *közé* intonálja, a sok szólam alól az olvasó tévedhetetlenül kihallja az *árva* hangot: ez hitelesíti majd a regény szimfóniáját. *Egy árva hang, megszólalásig hasonló a tiédhez.* Kegyenc helyett lelenc. Nádasnak mindig, minden pillanatban el kell veszítenie az autoritását ahhoz, hogy ezt az alaphangoltságot megtartsa. El kell nyernie, el kell veszítenie. Úgy kell kézben tartsa a történeteit, mintha bármikor kivehetnék a szálakat a kezéből, ő nem ő, hogyan is lehetne mindez az övé. „Nincsen sajátja, nincsen énje és nincsen ő."[4] Ha eluralkodna anyagán, már nem tudná az elevenségét biztosítani, abban a pillanatban halott fantáziává, modorrá, nota bene „művészetté" válna. Ha elengedi, nincs, aki az organizmust megszervezze, káoszba hullik az egész. Ezért a regény témája az organizmus és a káosz. Más képpel közelítve hozzá: regényének mélyéről mintha egy autisztikus tekintet figyelne – nem, nem téged, hanem a tárgyat. Némileg tréfásan mondva: egyenesen elnéz melletted. Ez az egyenesen elnéző tekintet nemhogy nem hideg vagy részvétlen, hanem oly mértékben telített empátiával, oly-

2 Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*. Budapest, 1986. 25.

3 Bagi Zsolt: *A körülírás*. Pécs, 2005.

4 Nádas Péter: *Párhuzamos történetek* I. Pécs, 2005. 184.

annyira részt vesz mindenben és mindenkiben, hogy már csak pártatlan lehet – ha nem éreznéd az együttérzés maximumát, te sem tudnád követni, ahogy átlép egy szenvedő állagából egy gyilkoséba. Azt írtad, még te is hidegnek, kegyetlennek érzed olykor. Egyszerre vérforralónak és vérfagylalónak. Bagi Zsolt néhány hete az *Élet és Irodalom*ban az esszéíró Nádas tekintetét vadnak nevezte. Szétszaggatónak.[5] A fényképezőgép objektívjéhez hasonlította, ám Nádas fényképei kifejezetten a fotótörténet bensőséges, szociális érzékenységgel jellemezhető hagyományához kötődnek, amit a magyar szociofotóra és azon belül is a 20-as, 30-as évek női szociofotósaira konkretizálhatunk. Mint majd arról még mesélnék neked, ez kifejezetten az emberi kapcsolódásokra, vagy a kapcsolódások hiányaira, az érintkezések gesztusaira, vagy a gesztusűrre, a taglejtésre, az arckifejezésre és a tartásra fókuszáló irányzat, részvéttel, odaadással, emóciókkal, társadalomkritikával telített. Nádas fényképeinél azt érezzük, hogy ez a tekintet gyengéden követő, legyen szó a fény útjáról vagy az annak ellenálló, azt kitakaró vagy éppen magán részlegesen átengedő test sötétségéről, gesztusairól. A fényképei még a tárgyak között is interperszonális kapcsolatokat létesítenek. A regénymélyi autisztikus tekintet bonyolult összefüggésben van Nádassal, a személlyel és még bonyolultabb összefüggésben a kötet narrátorával, aki nagyon is kötés- és kapcsolatképes szellemként költözik figurából figurába. A szerző kétségtelenül rendelkezik határozott elképzelések és domináns képek felett, ugyanakkor olyannyira mozgékony, hogy az már az omnipotencia képzetét kelti – Nádas zseniális alak- és alakzatváltó. Kétségtelenül vaddá lesz a szerző tekintete, amikor a megfigyelés szenvedélyében elhajlik, elvadul attól a kulturális kontextustól, amibe pedig minden tagjával bele van gyökerezve. Jól érzi Bagi, hogy ekkor ez a vadság már fenomenológiai értelemben is mást jelent. Érintkezik, bár nem kerül teljes fedésbe azzal, amit jobb híján autisztikusnak neveztem. Amikor Bagi a Nádas-mű mozgását a vetemedés szóval jellemzi, bennem az a kérdés is felmerül, hogy mire vetemedik. Elvetemültsége hangsúlyosan a tradícióhoz, az európai kultúrához, kiváltképpen annak klasszikus antik és klasszikus modern hagyományához képest értendő. Az elhajlás során leírt pályaív ennek a kultúrának a neuralgikus pontjai között teremt figyelemfelhívó összeköttetéseket. Folyton látom magam előtt ebben a hieroglifában, hogy ő nem ő. A belátás, hogy az alkotás során az úgynevezett személyiségünk hatóköre, kompetenciája behatárolt, rámutat a személyiség, mint konstrukció erősen fiktív jellegére. S ha a személyiséget tartjuk a modern társadalom építőkövének, akkor e három szócskában közvetlenül az alap repedésére, a szakadékra látunk. A központi tagadószó mutatja a vad nézőpontot, a hasadás, a csúszás, a csúsztatás, az elvetemedés kezdetét. Egy inverz képpel: szakadékról szakadékra hágunk. Ez az áthágás, ez a közlekedés a tiltott zónák között a Nádas-művek mozgásképlete.

5 Bagi Zsolt: A modernizáció harmadik nagy kísérletének csődjéről. *Élet és Irodalom*, 2011. június 10. http://www.es.hu/bagi_zsolt;a_modernizacio_8222;harmadik_nagy_kiserletenek8221;_csodjerol;2011-06-08.html

A hasadó anyag

Az „ő nem ő" egy olyan embléma vagy piktogram, amelyben vizuálisan is megjelenik a *Párhuzamos történetek*et dinamizáló nyelvi részecskehasadás. „Közös az, ahonnan elindulok: ugyanoda érkezem."[6] A kettő között, ahogy mondani szokták, minden atomjaira hullik szét, de mi megvizsgáljuk a hasítékokat. A törésvonalakat és töréspontokat.

Egyszer azt írtam fel a kis fekete noteszomba, hogy a Nádas készítette legújabb fényképek olyanok, mint egy vesszőnyire lenni a ponttól.

Ilyen például az *Indiai faliszőnyeg*. (VIII. tábla)

Aztán a mondaterotika irányától elrémülve áthúztam, s ezt írtam fölé:

A mondat vesszőfutás.

A kép a pont.

Midőn felálltam a géptől, még napokig kóválygogtam a könyvespolcaim körül, hogy valami olvashatót találjak. A *Párhuzamos történetek* meghozta a kedvemet úgy általában a regényhez. Ugyanakkor ki is oltotta. Mint atomtámadás után, egy darabig se kép, se hang. Mondunk ilyeneket. A kissé lapos hasonlat mégis illik ide, különösen, ha azt a képsort idézem fel, melyet erről a katasztrófáról láttam, ahogy a megszokott dimenzióinkból egy apokaliptikus vakuvillanás alatt puszta absztrakció lett. Ehhez a síkhoz kell mostantól viszonyulni, ebbe a csendbe beleszólni. Ehhez a síkhoz képest épül fel, egyidejűleg bomlik le, s áll végül össze (a viccet nem sütöm el, hogy vissza) Nádas regénye. Mindez nem patetikus, hanem praktikus körülmény, amivel mindenkinek meg kell küzdenie az asztalánál. „Kisül a szemem." A magyar nyelvben ez a szégyen formulája. S mit ad Isten, Nádas is épp a fotográfiáról írott esszéjében hozza szóba Hirosimát.[7] Bár a fentebbiek szellemében ki nem mondja, csupán az alsótudatba vetíti a mindent kisütő metaforát.

Ő (nem) ő.

A két „ő" két serpenyője között kimutatja magát, amiről szólni szeretnék véled, a Mérleg nyelve.

Eredeti kontextusában, a *Párhuzamos történetek*ben így szerepelt: „Mintha álmában keresné közöttük a saját evilági énjét, ám fölriadt a sok szar miatt, s érzi, bármennyire szeretné kiválasztani a sok közül, ő nem ő, nem talál rá, nincsen sajátja, nincsen énje és nincsen ő."[8] Dacára Döhring álma horrorközegének – az élet bizony álom! – e ponton hangosan fölnevettem. A sok szar ugyanis nemcsak

6 Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*, i. m. a könyv elején a Parmenidésztől származó mottó.

7 Nádas Péter: Világló részletek. Egy agg fényképész búcsúja az analóg fotográfiától. *Új Forrás*, 42, 2010, 9. 24.

8 Nádas Péter: Párhuzamos történetek I., i. m. 184.

a konkrét szekrétumra vonatkozik (Döhring összeszarja magát álmában), és nem csak arra az átvitt értelemben sok szarra, amire ébredünk a világban, s melynek személyiségünk is csak egy darabja (darabja!), hanem, mint arról öt mondattal előrébb értesülünk, az elbeszélő „olyan időkbe és helyekre néz vissza" vele, amelyek Döhringgel meg sem történhettek, érdemes a szerzői utasítást komolyan venni és visszalapozni, és lám, a nyomhagyó végterméket meg is találjuk, mit ad isten, a *Mindenki a maga sötétjében*(!) című fejezet élén: „Az egész szöveg egy nagy kaka, úgy ahogy van, mondta a férfi, aki anyaszült meztelenül állt a nyitott kabinja ajtajában."[9]

Elemzőként is azonnal tiltott zónába kerülünk, amikor be szeretnénk mutatni, hogy a szövegösszefüggések itt miféle nyílásokra, konkrétan testnyílásokra nyitják rá azt a kabinajtót. A regény különböző pontjain megtörténő felnyílások és lemeztelenedések a nyelvi testtel is megtörténnek. Az előző fejezetből egy anyagcserére utaló mondattal léptünk ki: „Pedig mindent felforgattak, közben ettek, kerestek, ettek."[10] A gyilkos táborlakók (egyszersmind áldozatok) visszaillesztését a táplálékláncba a forgalom két másik szintjének felidézése előzi meg: a gyilkosság után átöltöznek, azaz átvedlenek, ruhát cserélnek, hogy útra keljenek (identitáscsere), majd pénz után kutatnak (pénzforgalom), közben keresnek és esznek, keresnek és esznek (anyagcsere). A szerző a fejezetvégen szusszan egyet, majd a következő fejezetbe penetráns humorral úgy lép be, hogy közli mindenkivel, hogy mit is tarthatunk e csereforgalmak papírforma szerinti végtermékének értékéről. Azért majd később rájövünk, hogy nem erről a szövegről van szó, hanem arról a másikról, amit a három férfi Grácia[11] majd kitárgyal, illetve nem tárgyal ki, de itt még az elbeszélő nem válik le az önreflexiójáról, élvezetesen elnyújtja, még vele és derűs kételyeivel maradhatunk egy darabig: „Kit érdekel ma már egy ilyen szöveg."[12]

Tulajdonképpen abbéli örömömet szeretném megosztani veled, hogy rájöttem, hogy Nádas feltalálta a mozgóregényt.

Hogy a *Párhuzamos történetek* egy perpetuum mobile.

És nem csak azért, mert halállal kezdődik és születéssel végződik, vagy fordítva. Vagy tetszés szerinti kombinációban. Hanem mert a regénynek nem csupán témája a működés, a mozgás, hanem minden rétegében, az utolsó nyelvi atomjáig működik és mozog. A tematizált dinamizmus, a vágy iránya, a hasadás, a törés a nyelvi rétegek mindegyikét is dinamizálja. A tektonikus mozgások, amelyeknek egyik lehetséges kiindulópontját az „ő nem ő" szintagma képében, belső törésvonalában vélem felfedezni, az egész könyvet, minden ízében és tagjában átjárják.

9 Nádas Péter: Párhuzamos történetek I., i. m. 111.

10 Uo.

11 Ezt így jegyeztem fel az olvasónaplómba, ám láttam, hogy Radics Viktória is élt már korábban a játéklehetőséggel. A képet a szöveg explikálja. Ld.: Radics Viktória: Kritika helyett. *Holmi*, 18. 2006. 663–695.

12 Nádas Péter: Párhuzamos történetek I., i. m. 111.

E mozgás szinte szubatomi, metafizikus szintre jut, amikor rájövünk, hogy a saját mozgalmasságának mintegy metaforájaként is átjárja valami rezgés, reszketés.

Gondolj arra, ahogy a Nádas-hősök a szerelmi kinnfeledtségükben dideregnek. Nem lennék meglepve, ha a könyv leggyakoribb szavai között lenne – a csúszás mellett – a reszketés. A reszketés, mint az élet, a mozgás ritmikai alapegysége. A legparányibb részecskék reszketése és az ember reszketése. Reszketés a szerelemben és reszketés a félelemben. Reszketés – a szó legkiterjesztettebb értelmében – a *felindulás*ban. A regény tehát a felindulások könyve, alapvetően libidinális természetű mű. Ami megmutatkozik benne, az az alkotás és az élet libidója, s ahogy minden más ebben a könyvben, úgy ezek is egymás metaforáivá válnak a különböző szinteken. Az előbb azt írtam, hogy szakadékról szakadékra, de legalább ennyire csúcsról csúcsra hágunk.

Az *Idegenbe téved* szöveget azzal indítom, hogy Nádas könyvét rendhagyó módon, a magyar irodalom történetébe – Füst Milán mellett – József Attilához kötöm be. Mint modernista előzményhez a képalkotás módjában és erejében.

A „semmi ágán ül szívem, kis teste hangtalan vacog".

S ahogy majd mindent „rezge megbánás fog át".

Gondolj a regény utolsó mondatára, a zárókövére, a záróképére. Egy kép a pont. Egy kép, ahhoz hasonlatos, amelynek létrejöttét Nádas egy egészen árulkodó metaforával a *Saját halál* végén így jellemzi: „Mattüveg szűri meg így a fényt a szülészetek ablakán."[13]

A fényképészek nyelvén a mattüveg a fényképezőgép keresője.

És akkor a *Párhuzamos történetek* átmozgatott záró fényképe:

„Sötét foltok reszkettek benne, a nyárfák leveleinek könnyű árnyai."[14]

Állag és allegória

Bagi Zsolt azzal az állítással kezdi az *Emlékiratok könyvé*ről írott kiváló fenomenológiai elemzését, hogy „Nádas regénye valójában nem egyszerűen egy nagy modern regény, hanem maga a modernitás regénye."[15]

Bagi kijelentésének parafrázisaként azt is mondhatnám, hogy a *Párhuzamos történetek* valójában nem egyszerűen egy nagy posztmodern regény, hanem maga a posztmodernitás regénye.

Bagi állításának volt értelme, de kérdés, hogy én viszont most mondtam-e valamit. A posztmodern regények sokszor filozofémák puszta illusztrációi, szócsövei. Tézisregények. Parabolák és allegóriák. Artisztikusságuk, bénultságuk, halálos mozdu-

13 Nádas Péter: *Saját halál*. Pécs, 2004. 281.

14 Nádas Péter: *Párhuzamos történetek* III. Pécs, 2005. 693.

15 Bagi Zsolt: *A körülírás*, i. m. 5.

latlanságuk kódolva van magában az elméleti megelőzöttségben. Ezeknek a filozofémáknak, melyek a haladást, az egyenes vonalú mozgást, a fejlődést a mellérendelő struktúrákkal és a polivalenciával váltják fel, a természetéhez tartozik a dezorganizáció. Minden szétesik elemeire, és megkérdőjeleződik a történet, a célirányos mozgás hitelessége. Benjamin allegóriaelmélete azért éli a posztmodernben reneszánszát, mert a kor a töredékben, a romban, az allegóriában és a facies hippocraticában, azaz a „haldokló arcában" magára ismer. A facies hippocraticán már nincs valódi kifejezés, vágyteli felindulás. A facies hippocratica egyfajta megdermedés. Ezek a hívószavak, mint a benjamini allegorizáció vagy az irónia, leírnak egy posztmodern állapotot, és modellszerűségükben kiterjeszthetők egy egész regényre. Kiterjesztésük nem is inadekvát. Nádas pontosan reagál a változásokra. Emlékszel, írtad a *Holmi*-ban publikált tanulmányod elején, hogy Nádas a *Szirénének* tördelésében valaminek hangsúlyosan vizuális képét nyújtja, írtál a „képes szójátékokról", a „vizuálisan szervezett ritmusról", hogy „képekben fogalmaz", hogy művében „a világot mozgató, hol teremtő, hol pusztító emberi libidó *látvány*ként van jelen."[16] Ez a nyelv nem csupán a modern és posztmodern aspektusok, hanem az irónia és a transzparencia két végpontja között is folyamatosan úton van. Intermittáló ritmusával hol éket üt, hol hidat ver. Bazsányi Sándor irónia-elemzéseit[17] azért gondolom mérföldkőnek a recepcióban, mert Nádas kritikusai valahogy nem fogékonyak sem az ironikus alakzatokra, sem Nádas tágabb értelemben vett nyelvi humorára. Bevallom neked őszintén, tanácstalanul állok azelőtt, hogy ezt a legkisebb nyelvi egységekig leható humort hogyan lehet nem érzékelni. Füst Milán fordulatát elkölcsönözve: „Komikus hatású s egyben kegyetlen könyvnek tetszett, egész belemerültem."[18] Túl az első olvasás sokkján már nem annyira a történetek vittek, hanem az írói gesztusok miértje, miértje, s szinte láttam a szöveget önmagán, a megoldásain, a nyelv kínálta, hirtelen elébe kerülő szerkezeti, szintaktikai, szemantikai és egyéb tréfák lehetőségein derülni. A Nádas apokaliptikus optimizmusa, ezt én így neveztem el magamban. Apokaliptikus optimizmus. Elsőre fából vaskarika. De te a *Szirénének* érzékeny elemzőjeként talán igazat adsz nekem, hiszen te is „apokaliptikus szatírának" nevezted a darabot.[19] A karneváli elem, ahogy arra felhívtad a figyelmet, ott van mindkét műben. Bennük van a létezés a racionalizmus, a pesszimizmus eszén túljáró vidámsága. Olyannak érzem ezt a derűt, mint Cheshire Cat-ét, a macskáét, aki egy kéjes vigyor formájában kíséri Alice-t Csodaországban. Amikor eltéved az erdőben, kétértelmű, mégis hatékony tanácsokkal látja el, és széles mosollyal követi a dolgok olykor tragikusnak tűnő alakulását, amiket nagyon szeret csak úgy szemlélni, habár nyakig benne van a történetben. Cheshire Cat nem kegyetlen, ő az író (egyik) szelleme, akinek egyszerre kell kint és bent fognia egeret, de mindezt felettébb élvezi.

16 Forgács Éva: Radikális elfogulatlanság. *Holmi*, 22. 2010. 1642.

17 Bazsányi Sándor: *„Testének temploma..." Erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában*. Miskolc, 2010.

18 Füst Milán: *A feleségem története. Störr kapitány feljegyzései.* Budapest, 1993. 63.

19 Forgács Éva: Radikális elfogulatlanság, i. m. 1643.

A tanulmányodban azt írtad, hogy „az irónia itt nem finom távolságtartás, hanem a tényekkel szembeni kényszerű fegyverletétel és a személyes gyönyörködés jogának fenntartása."[20] Én az irónia szót az olvasónaplómban valamiért kerültem, inkább derűről vagy humorról írtam. És nem csak azért, mert az volt a szubjektív benyomásom, az olvasói tapasztalatom, hogy a posztmodern irodalom iróniája sok esetben cinikus és romlott, árad belőle a tehetetlenség frusztrációja, a fentebb jellemzett allegorikus dögszag. Hogy a valódi mozgások helyett látszatmozgásokkal operál, nem tudja kifutni magát, rossz az emésztése, a lelkiismerete. Egyszer ezt úgy jegyeztem fel a füzetbe, hogy az irónia a posztmodern irodalom szájszaga. Persze ez nem a Nádas iróniája, aki speciel a szájszagból is felettébb szellemes vándormetaforát csinált, mintegy a szabadság lélegzetének ellenpólusán. Amikor kikeltem neked a posztmodern irónia ellen, ezt írtad: „Érdekes, amit az iróniáról mondasz, de nem tudom, hogy az irónia nem kifejezetten a modernizmus sajátja-e, én legalábbis a racionalizmus önreflexiójának látom, még olyan posztmodern művekben is, mint Esterházy korai regényei, amik rendkívül okosak. Az irónia jelenléte valaminek az átgondoltságát és a szerző szkepszisét, határainak felismerését jelzi – nem humort – talán szét lehetne választani Nádas nyelvi humorát és iróniáját?" Szerintem az „ő nem ő" formulája azt is jelenti, hogy állandóan szétválasztjuk a beszéd kedvéért az összeszövöttet, a szétválaszthatatlant, de valójában modern és posztmodern, irónia és humor szétszálazhatatlanul vannak jelen Nádas műveiben, amiképpen a benjamini allegorizálás is megjelenik már az avantgárd elméleteiben és gyakorlatában. De azért is óvakodtam az irónia szó túlzott használatától, mert Nádas látomásos képei – visszatérve Benjaminhoz – valamiképp szimbolikus karakterűek. Totálisak és transzparensek. Vedd például a *Párhuzamos történetek* záróképét. Nádas átadott már néhány ilyen erős képet. Ott van az önmagában pörgő levél. A múltkor megálltam a Harangvölgy meredélyének szélén a gyaloglóbotjaimmal, mint valami óriási szöcske, és egy magában mozgó falevélre meredtem. Semmi nem rezdült körülötte, egyedül forgott a láthatatlan légvonat kerekei alatt. Most már mindig észre fogom venni.

S ez nem csak az egyedi szimbólumai, az erős képei sajátja, hiszen ezek a képek összeszervültek a mondataival. Azt mondtad, nagyon várod, hogy valaki felfigyeljen Nádas fényképeire, hiszen ezeket a legjobb esetben is csak az írás mellékterméke iként kezeli a szakma. Mindkettő, az irodalmároké is, és a miénk is, a művészettörténészeké. A fényképezés gyakorlata Nádasnál mélyen összefügg ezekkel az erős, szimbolikus karakterű, látomásos képekkel.

Az analóg fotográfia, mint a nevében is benne van, egészen más szerkezetű képalkotó eljárást feltételez, mint a digitális. Az egyik lényegi különbség, hogy az analóg fotográfiában fizikai (kémiai, vegyi etc.) folyamatok során születik meg a kép. Vannak, akik az analóg fotó korát egyenesen „a fotográfia korszakának" tekintik, azt sugallva ezzel, hogy maga a fotografikus látásmód tartozik a modernitáshoz. A „test-

[20] Forgács Éva: Radikális elfogulatlanság, i. m. 1641.

írás", Bagi másik nagy találmánya, durván leegyszerűsítve nem más, mint a szöveget olyan organizmusnak tekinteni, mely analóg a fizikai (kémiai, vegyi, egyszóval testi) működéssel. Nádas transzparenciája, miszerint nem állít mást, mint amit mond, paradox módon egyidejű az iróniájával, miszerint minden mögött, amit mond, van valami más, netán az ellenkezője, vagy a jelentések végeláthatatlan sora és így tovább. Benjamin szerint a szomorújáték allegorikus karaktere azt jelenti, hogy „minden személy, minden tárgy, minden viszony jelenthet valami tetszés szerinti más dolgot is".[21] Esterházy fogalmazta meg a legvilágosabban a dilemmát a Bazsányi kötetéhez írt fülszövegében, amikor a *rendhagyó* szót használta: „Kiemelném a szerteágazó irónia-elemzéseket Nádas rendhagyó iróniájáról, más szóval látszólagos iróniátlanságáról, a szent komolyságról, amely az irónia hiányának ironikus látszatával dolgozik." Habár Esterházynak teljesen igaza van, mégis az a tréfa jutott erről az eszembe, hogy mintha nem lenne minden látszat, ami annak látszik. Az erős, szimbólumerejű képek, az archetipikus képek és a látomások, amik átlátszanak, megőrzik holisztikus szerkezetüket.

Ebben az *Enigmá*ban, amiben ezt a levelet – ha hozzájárulsz – közölni szeretném, egy olyan összeállítás második része lesz olvasható, mely – Müllner András vendégszerkesztésében – az avantgárd és neoavantgárd képzőművészet allegorikus impulzusaival foglalkozik. Ezek alapszövegek, így te annak idején biztosan olvastad a Craig Owens revelatív tanulmányát az *October*ben. „A modernista elmélet azt feltételezi, hogy a mimézis, egy kép megfeleltetése egy jelöltnek zárójelbe tehető vagy felfüggeszthető, és hogy maga a műtárgy (metaforikusan) helyettesítheti a jelöltjét. Ez az önreferencia retorikai stratégiája, amelyen a modernizmus alapul, és amely Kanttól kezdve az esztétikai élvezet forrásaként azonosítódik." – írja Owens, majd így folytatja: „ennek a fikciónak a fenntartása egyre nehezebbé vált. A posztmodernizmus nem teszi zárójelbe és nem is függeszti fel a jelöltet, ehelyett inkább azon van, hogy problematizálja a jelölés tevékenységét. Ha a posztmodern mű magáról beszél, az már nem jelenti autonómiájának, önállóságának, transzcendenciájának kinyilvánítását; inkább elbeszéli saját véletlenszerűségét, elégtelenségét, transzcendencia-hiányát. Egy olyan vágyról beszél, amelynek folyamatosan frusztrálódnia kell, egy olyan törekvésről, amelynek folyamatosan *el kell térülnie*; mint ilyen, dekonstruktív támadása nemcsak az elemzési anyagát szolgáltató kortárs mítoszok ellen irányul, de a szimbolikus, totalizáló impulzus ellen is, amely a modern művészetet jellemzi."[22]

Hozzá kell ehhez tenni, hogy Nádas már az *Emlékiratok könyve*ben elkezdte „problematizálni a jelölés tevékenységét", és az, amit Bagi a vetemedés szóval jellemzett, valami nagyon hasonló, mint az Owens-i eltérítés. Nádas műveinek elméleti

21 Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete. In: Walter Benjamin: *Angelus novus*. Budapest, 1980. 376.

22 Craig Owens: Az allegorikus impulzus: egy posztmodern elmélet felé. Ford. Müllner András. *Enigma*, 18. 2011. no. 67.

megközelítése során szinte csak mozgást kifejező terminusokkal operálunk: vetemedés, reszketés, csúszás, csuszamlás, felindulás, eltérítés. A két mű közötti kapcsolatot én nem törésnek érzékelem, hanem olyan típusú elmozdulásnak, amit ezek a tektonikus igék jeleznek is, ahogy a vetemedésből földindulás lesz. Éppen itt érhető tetten Nádasnak az a döntése, ami a regényt a modernitás reflexiója után a posztmodernitás reflexiójává teszi, és egyben nagy volumenű kísérletté, vagy „ajánlattá", ahogy Nádas mondani szereti, a posztmodern regényirodalom reanimációjára, megújítására. Ő maga ezt így fogalmazta meg egy levélben: „Az *Emlékiratok* emocionálisan, a függetlenségi háború szempontjából ragad meg egy érzéki és intellektuális kérdést, az individuumét és az individualizmusét, s ezért olyan antropológiai (és ezzel históriai) jellegű aspektusokat kell kihagynia a számításából, amit egy első személyű elbeszélő, önmagában, s pláne egy szabadságharc individualista keretéből még csak nem is lát. Be sem tudtam volna a regényt fejezni, ha a belátott kudarc alapján nem terveztem volna el a következő munkát, amelyben a struktúrára, a hordozó szerkezetre van bízva azoknak a dolgoknak a differenciált elbeszélése, amelyekről maguk a szereplők nem akarnak, vagy nem tudnak, vagy hol akarnak, hol meg nem akarnak tudomást venni. Az *Emlékiratok* írásmódjának viszont az volt a hozadéka, hogy az etikai döntést, amivel korlátoztam önmagam, az elbeszélői anyag részévé tettem és megnéztem, hogy egy adott közegben, egy adott korszakban (diktatúrában) miként működik."[23] Ez az áttestálás, átcsúsztatás, átterhelés a szerkezetre azt is jelenti, hogy a szerkezetnek még inkább mozgásba kell jönnie. Sokkal többet kell elbírnia, mint eddig, generálója lesz a regénytörténéseknek. Erről megint jellegzetesen modern példa jutott az eszedbe: „Gropius 1911-es Fagus Gyára azért volt revelatív, mert a rejtett szerkezet tartotta az épületet, és ezért megengedhető volt, hogy a falak, mentesülvén az épület súlyának a hordozásától, könnyű és látványos anyagból, pl. üvegből legyenek. Látvány és szerkezet dinamikája – külső és belső terek vizuális egymásba játszása – valahogy a regényben is megjelenik ez."

A szerkezet animálásával, dinamizálásával az individuálistól a közös felé mozdulunk el. Míg az *Emlékiratok könyve* az alkat, addig a *Párhuzamos történetek* az állag könyve. Alkat helyett állag. Állag és szövegszerkezet.

Ez az állag örökletes rokonságot mutat Lukács György fiatalon elhunyt barátja, Popper Leó a huszadik század elején megalkotott Allteig (világtészta) fogalmával, s érdemes itt rögtön felhívni a Nyolcak művészetét szívesen kóstolgató író nokedli- és egyéb tésztaféleségeire a figyelmet, amelyek a szétlőtt pékség brutális jelenetében a péppé vált emberi test tésztájáig nyúlnak metaforikus hajlandóságukban. „Örülök, hogy dolgozik, s annak különösen, hogy a Nyolcakról. Nagyon szeretem, igen közel érzem magamhoz őket, azok közé tartoznak, akik megalapozták a szellemi életem." – folytatja Nádas ebben a levelében.[24] Amikor írtad a cikkben, hogy „Nádas szövege

[23] Nádas Péter levele, 2010. augusztus 30. Itt szeretném megköszönni neki, hogy hozzájárult levelei részleteinek közléséhez.

[24] Nádas Péter levele, 2010. augusztus 30.

az idézőjelbe tett költőiség fölötti ironizálásból rendre erősen reális képekre és beszédmódra vált át, majd vissza, mintegy átállítva a fókuszt egy képzeletbeli fényképezőgépen",[25] megörültem, hogy lám, te is érzékeled a telített, erős képeknek ezt a megakasztó-újraindító szerepét. S még azt fűztem magamban hozzá, hogy az elliptikus, kihagyásos szerkezetek és a Csordás Gábor által oly frappánsan elemzett litotészek,[26] azaz alulfogalmazások által szabadon hagyott helyek, ahova az olvasó benyomul a képzeletével, szintén paradox energiaközpontok, a mozgások indító helyei.

Hova vezet

Visszatérve az első mondatok mindent eldöntő szerepéhez, érdemes megnézni közelebbről, hogyan is kezdődik a *Párhuzamos történetek*.

„Még abban az emlékezetes évben, amikor a híres berlini fal leomlott, nem messzire Luise királynő elszürkült márványszobrától hullára bukkantak."[27]

Már idéztem a lakókocsi ablakából, mint földi (mozgó) porhüvelyünkből egy új kezdetre történő pillantás záró(fény)képét. Számomra fekete-fehér kép volt, pontosabban szürkeárnyalatos, ahogy a fényképészek nevezni szokták. A nyitóképben is egyből a szürke három árnyalatára bukkanunk, fal, szobor, hulla: a szoborhoz tartozó elszürkült jelző finoman átvezet a beálló halál állapotához. Minek állít emléket a padon fekvő hulla. A mesei felütés, mely a kőkemény történelmi realitásokat (a berlini fal és a porosz Luise királynő Napóleonnal terhes kora) egyből elemeli a köznapi valóságuktól, vérbeli elbeszélést ígér, s egy széles fesztávú ingamozgást élet és halál, s a fikció realitásainak különböző szintjei között. S az ígéretét meg is tartja. Egyben rögtön példázza a nádasi transzparencia és irónia dualitását is, a mondat csak meghatároz egy helyszínt (Berlin, Tiergarten) és egy időt (1989), nem mond ezen kívül az égvilágon semmit, de azonnal elindítja a különböző asszociációk futószalagját, amellett, hogy a zenéjével egyszersmind rabul ejt: „hullára bukkantak", ezt akár Gyöngyvér is énekelhetné szerelmi csalódottságában, „leomlott", folytatjuk, „leomlott, hullára". Ebben a mondatban máris minden csupa allegorikus rom, a fal leomlott, a szobor elszürkült és leáldozott az áldozat napja, holott még fel sem kelt a regényé. Nagyon kíváncsiak vagyunk. Már csak arra is, hogy miért pont Luise királynő szobra áll itt, a bűntény eme pontján, vajon miféle idők és terek keresztezik itt egymást, van-e mindennek jelentősége. Az *Emlékiratok könyvé*ből is ismerünk egy ilyen szobrot, ledőlve, ártalmatlanul hevert egy kertben. Pán szobráról van szó, de mivel Pán – egy hasonlatot leszámítva – csak később került elő a történetben, én is csak az újraolvasáskor, két évtizeddel később vettem észre egy visszavezető csiga-

25 Forgács Éva: Radikális elfogulatlanság, i. m. 1640.

26 Csordás Gábor: En filigrane, en mouvement. *Élet és Irodalom*, 2005. 12. 23.

27 Nádas Péter: Párhuzamos történetek I., i. m. 9.

nyomvonalon, hogy ennek bizony lehetett volna jelentősége. Pán, legyen szobor vagy antik falikép (IX. tábla) – s erre a faliképre, Éva, a mintájára, még vissza fogok térni a levelem végén – anno pánerotikus módon kötött össze mindent, tehát vajon mi esik meg Luise szobrával, mit állít, mit dönt meg – ám Luise többet nem kerül elő a könyvben. Amit tudni lehet róla, hogy ő a „szívek királynője". S ennyi – egy többek között – szerelmes regény kezdetén épp elég.

Ám Luise királynő szobra az első mondatban egy másik összeomlás emlékét őrzi, mégpedig a feudális porosz állam egész katonai és politikai berendezkedésének, nagyhatalmi pozíciójának összeomlásáét.

Nem sokkal azután hogy a tehetetlen III. Frigyes fennkölt szellemű, közszeretetnek örvendő neje, az ismét várandós Luise négyszemközti audiencián próbálta Tilsitben Napóleon szívét meglágyítani, Wilhelm von Humboldt meghívást kapott von Stein államminisztertől, hogy vegyen részt a Poroszország talpra állítását és alkotmányos monarchiaként történő megújítását célzó reformtestületben. Humboldt kapott megbízást a porosz művelődésügy, azaz az oktatás, és a tudomány területeinek átszervezésére. A reformok ugyan a junkerek ellenállásán elbuktak, de ez az időszak a modern polgári fejlődés kezdete Poroszországban. Az emberi képességek harmonikus egységgé történő kimővelése, azaz a „Bildung" eszméjét Humboldt átplántálta Berlin általa alapított egyetemébe. A tiszta tudomány eme fellegvára, s ezt a regény bőven tematizálja, később a náci fajbiológia tudományos bölcsőjévé lesz. 1810-ben az ifjú Luise királyné már halott, a legenda szerint megszakadt a szíve. Ám a Luise szolgálatából kilépő Humboldt pályája csak ekkor kezdődött el igazán: Goethe és Schiller barátjában két, manapság igen fontos szerepet betöltő tudományág, az összehasonlító (kulturális) antropológia és a modern nyelvfilozófia atyját is tisztelhetjük.

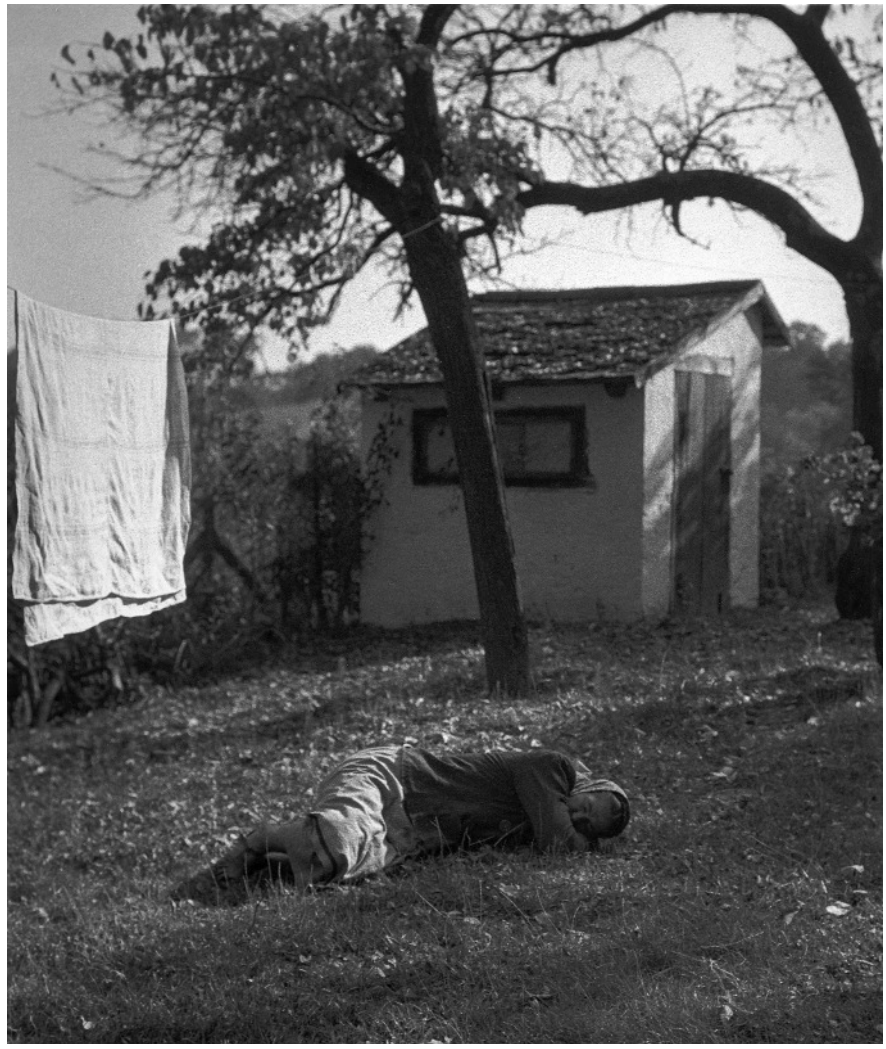
Luise királynő szobra tehát a német modernitás kezdeteinek állít – halálra vált, elszürkült – emléket. Mintha ő halt volna meg újra, a szívek királynője, akkor, ott, a berlini Tiergartenben. Mindenesetre az ismeretlen áldozatot éppen 1989-ben és éppen az ő emlékműve közelében hozták. De gondolom már te is felkaptad a fejed erre, hogy Nádas az első mondatában pont az antropológia és a nyelvfilozófia modern kezdeteihez datálja mondandóját.

Igazán telített első mondat.

Levettem a polcról Wilhelm von Humboldt műveit.

Az úgynevezett nyelvi relativizmus elmélete Humboldtra megy vissza, aki az összehasonlító nyelvészet atyjának számít a többek között a baszk és a spanyol nyelvvel kapcsolatos vizsgálódásai és *A nyelvek összehasonlító tanulmányozása a nyelvi fejlődés különböző korszakaival összefüggésben* című 1836-os elméleti alapvetése miatt. Nevéhez fűződik az a tézis, hogy „maga a nyelv nem mű (ergon), hanem tevékenység (energia)"[28] – és az az észrevétel, hogy minden nyelvben sajátos

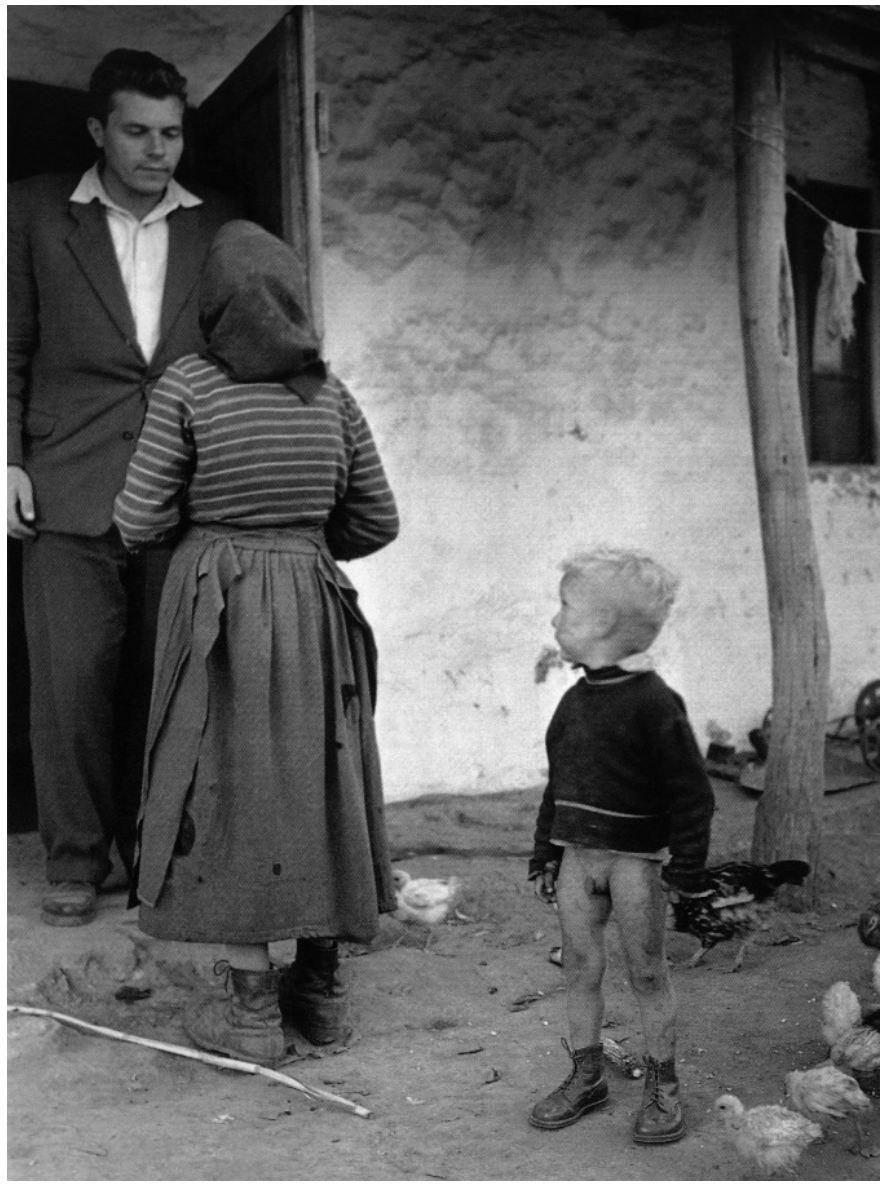
[28] Wilhelm von Humboldt: A nyelvek összehasonlító tanulmányozása a nyelvi fejlődés különböző



I. Alvó asszony. Nádas Péter felvétele, 1962. © HUNGART

II. Hortobágyi csikósok. Nádas Péter felvétele, 1964. © HUNGART

III. Fiatal nő tejeskannával. Nádas Péter felvétele, 1963. © HUNGART



IV. Parasztudvar meztelen fiúcskával. Nádas Péter felvétele, 1963. © HUNGART

V. Józsefvárosi ablak. Nádas Péter felvétele, 1970. © HUNGART

Jelen – az új élet

Lajos, meg az öccse
Nádas Péter felvételei

szobában. Elégedetlenség és jókedv. Mindez együtt. A szobában három éve televízió trónol. A konyhában alig jut hely az óriási zenegépnek. A fiatalasszony négy és fél évig a Kőbányai Fehérneműgyárban dolgozott. Január óta otthon van — a gyerek miatt. A konyha zsúfolt, mint egy bútorraktár. A gyerek olyan tiszta, mint akit csecsemőbemutatóra készítettek elő.

A tízhónapos Anna a szemük fénye. Nagyanyja mindig vele van. Rózsikáját látja benne, akit két és féléves korában elvitt a torokgyík. Míg ott vagyunk, jön a védőnő. Nem sok tennivalója van ezzel a jól ápolt gyerekkel. Sajnálkoznak kicsit, hogy a kis buta megint kihányta a narancsot. Hát igen, a citromot csak langyos teába érdemes belécsavarni, a forró bontja a C-vitamint.

Lakás kellene. Pénz a bútorra már megvolna. Egyelőre jön a szomszédasszony és hozza a tepsit. Töpörtyűs pogácsát sütnek. Zsírszalonnát vettek, de a férfiak nem eszik a töpörtyűt, csak pogácsában.

Horváthékat újra meglátogatjuk majd — a harakkiakások teljes lebontásának napján.

Egy ifjusági lakás története

Ez meg itt Gerlei Viktorék lakása. Pár száz méterre Horváthék és Lajos távfűtéses otthonától. Egyébként cserépkályhás. De nem is ez a fontos.

Ez kérem ifjúsági lakás.

Hogy Gerlei Viktor jelenleg negyvennyolc éves? Akkor is! Ezelőtt három évvel a KISZ Segítő Mozgalom keretében, bekerült egy társadalmi-munkás építőbrigádba. Mindenki azt gondolta: egy atya, aki fiának jött segíteni. Ám ő önmagukon akart segíteni. Tizenhárom éve társbérletben élték. Jó társbérletben. Határozottan jóban, de mégiscsak társbérletben. Gerlei Viktor tizenkét éven át párttitkára volt az Illatszerbolt Vállalatnak, de ezt nem volt hajlandó kihasználni arra, hogy lakást szerezzen magának.

Ha véletlenül nem kerül be ebbe az építőbrigádba, ma is Etusékkal laknak társbérletben. Etus, a társbérlőjük és legjobb barátjuk. Egy nagy festmény az új lakás rekamiéja fölött — Etus ajándéka. Mikor Gerlei kórházban volt, legielkiismeretesebb látogatói Etusék voltak. Etusék hetente kétszer-háromszor megjelennek. Megszokták.

Szóval Gerlei 560 munkaórát dolgozott társadalmi munkában a legkülönbözőbb lakásépítkezéseken. Így kapták meg ezt a lakást.

Éva, a felesége, a Fortuna Cipész ktsz számlázási csoportvezetője. Az utóbbi néhány évben képesített könyvelői tanfolyamot végzett. Olvas, tanul és gondolkodik.

A munka és a tanulás mindkettőjüket állandó készenlétben tartja. Emberi készenlét. Évát felhívta nemrég egy ismeretlen fiatalasszony. Elpanaszolta, hogy házassági évfordulójukra 44-es szürke cipőt vett a férjének. És a cipő kicsi. Az üzletben nincs negyvenötös. Levásárolhatja a cipő árát, de akkor nem marad pénze ajándékra. Éva szólt a ktsz műszaki vezetőjének. 99 pár fekete cipő mellé beiktattak a szalagra — egy szürkét. Negyvenötöst. Az ismeretlen fiatalasszony átvette és nem tudott napirendre térni a történtek fölött.

Éva igen. Belső gazdagságából adhatott valamit másnak.

Ha valami fáj nekik, akkor az, hogy még mindig nem szűnt meg a közömbösség. Az új ház csatornája egyszer elromlott. Három hétig piros csíkos sorompó kerítette el a veszélyes részt. Három hétig este és reggel megjelent egy hácsi, este meggyújtotta, reggel eloltotta a sorompó lámpáját. És három hét után megjelent két szakmunkás és 15 perc alatt rendbehozta a csatornát. Ez, amilyen komikus, olyan bántó. És Gerleiék nem tudnak belenyugodni az ilyesmibe. Állandó személyes kapcsolatot tartanak az építkezés felelőseivel, a HIG-gel, akit csak érint a telep rendje.

A tizennégy éves Besenyei Lajos rájuk hasonlít leginkább. Ő is arról beszélt nekem a lépesőházban, hogy ha őt megkérnék, dolgozna ifjúsági lakóbizottságban, és szívesen segítene terepet is rendezni.

Gerlei érett fővel ment KISZ-munkásnak, Lajos gyerekfővel felnőtt gondokat vállalna. Meri-e valaki azt mondani, hogy az ember megöregedhet? A gondolat nem öregszik.

Salamon Magda

— Nehéz ezt a lakást megszokni

VI. Jelen – az új élet. Lajos, meg az öccse.
Nádas Péter felvételei a Nők Lapja 1962. március 31-i számában. © HUNGART

Jövendő szakmunkások a napközi-ben, a satupadnál

azonban érdemes volna szélesebb körben átvenni, hiszen a legjobb mód arra, hogy tehermentesítse a dolgozó anyák vállairól az iskolán kívüli órákra a gyermekek felügyeletének gondját.

Képeink a gyári napközi életéről számolnak be.

— Barsi —

Ingaknás pillanatok a gombfoci-pályán

Bencze Mária egyéni küzdelme — a számtan házifeladattal

A »kaja«, általános vélemény szerint igen jó

A lelépő műszak — ebéd után. Irány az iskola!

Nádas Péter felvételei

VII. Napközi a gyárban – A lelépő műszak. Nádas Péter felvételei a Nők Lapja 1962. április 7-i számában. © HUNGART

VIII. Indiai faliszőnyeg. Nádas Péter felvétele, 2003. © HUNGART

IX. „Az antik falikép”. Pan musicien parmi les Nymphes de Pompei. Napoli, Museo Nationale. A reprodukció forrása: Alfonso de Franciscis: Peintures et Mosaiques de Pompei Herculanum, Stabies, Editioni la Casa del Giornale, Napoli, évszám nélkül.

X. „A valódi Leistikow”. Walter Leistikow: Märkische Seenlandschaft, 1896. k. Olaj, vászon; 61,5 x 51 cm; ltsz. 3349. Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg

világszemlélet rejlik, a gondolkodás magában a nyelvben, a nyelv által megy végbe, következésképp a nyelv meghatározza a gondolkodást. Ezen alapszik XX. századi fejleményként az úgynevezett Sapir–Whorf-hipotézis, amelynek az a lényege, hogy az egyes nyelvközösségek által használt nyelv felépítése, szerkezete adottságként határozza meg a nyelvközösség tagjai számára a valóság érzékelésének módját. Edward Sapir nyelvész és antropológus tanítványával, Benjamin Lee Whorffal amerikai indián (pl. hopi) nyelvek összehasonlító vizsgálata révén jött rá, hogy a tér, idő, okság és más apriori kategóriák is nyelvi eredetűek, és előfordulhat, hogy a legalapvetőbb fogalmainkon adott esetben egy indián lényegileg ért mást, mint mondjuk egy európai. A hopi nyelvből például hiányoznak a múltra és a jövőre vonatkozó igeidők, viszont a jelenre sokkal több szavuk vonatkozik. Ez egyben azt is jelenti, hogy annak, hogy mit tudunk egyáltalán elgondolni, a saját nyelvünk szabja meg a határait. Ebből pedig az is következik, hogy nem minden gondolat kifejezése lehetséges minden nyelven.

Ezek a belátások már a világháborúk korához tartoznak és máig ható viták tárgyát képezik. Ám ha visszamegyünk a gondolatok forrásához, a közel kétszáz éves megfogalmazásokban bámulatos erőkre lelhetünk, olyanokra, amelyekhez igen hasonlók működtetik a *Párhuzamos történetek* örökmozgó képződményét.

„Már felhívtam a figyelmet arra, hogy, ha szabad így kifejeznem magam, nyelvi tanulmányaink során a történelem kellős közepébe kerülünk, és az általunk ismertek között sem olyan nemzetre, sem olyan nyelvre nem bukkanunk, melyet eredetinek nevezhetnénk."[29] A „hiányzó eredeti", amely egyben a „hiányzó eredetet" is jelenti, mint örökös hiány, üresen hagyott hely a Nádas-regény egyik generátora; a nyelvi szinten működtető, a mozgások egyik formájáért felelős elliptikus mondatszerkezeteknek ez az egyik gondolati metaforája, ami egy másik szinten részévé lesz a szereplők világképének. Humboldt így folytatja: „Ahogy a gondolat villámcsapáshoz vagy lökéshez (!) hasonlóan a maga egészében egyetlen pontba sűríti a képzetalkotás erejét, és kizár minden ezzel egyidejű mozzanatot, úgy csendül fel a hang megkülönböztethető élességben és egységben. [...] Minthogy az intellektuális törekvés nem csupán az értelmet foglalkoztatja, hanem az egész embert aktivizálja (!), ezt is leginkább a hang csengése segíti elő. Ugyanis, eleven hangzás lévén, úgy tör ki a mellből, mint a lélegző létezés (!) maga, nyelv nélkül is kíséri a fájdalmat és az örömet, az irtózást és a sóvárgást, s ily módon a hangot befogadó érzékbe leheli azt az életet, melyből kiárad, mint ahogy maga a nyelv is az ábrázolt objektummal együtt mindig egyidejűleg adja vissza az általa felkeltett érzést, és mindig újra, meg-megismételt aktusok (!) révén kapcsolja össze önmagában a világot az emberrel, vagy másképp kifejezve az ember öntevékenységét fogékonyságával."[30] Ugye már te is mondod magadban, hogy ez a Gyöngyvér hangképzési problémáinak alapzata. A kapcsolat energetikai, a humboldti kezdetekben még a közös indulati tőre látunk, a hang, a kifejezés, a nyelv

korszakaival összefüggésben. In: *Wilhelm von Humboldt válogatott írásai*. Ford. Rajnai László. Budapest, 1985. 83.

29 Wilhelm von Humboldt: A nyelvek összehasonlító tanulmányozása, i. m. 84.

30 Uo., 97.

és a gondolat természeti egységére. Ami érdekes, hogy mindez az arcjáték, a taglejtés és a tartás erősen testi képzeteivel kötődik össze, márpedig Nádas test-írásának, a regény organikus és energetikai jellegű felfogásának az egyik dinamikai alapeleme épp a fizikai gesztus és a taglejtés, vagy, ahogy az olvasónaplómban neveztem, a pátoszforma.

A közösség által értelmezett (vagy éppen értelmezésre váró) gesztusokat látjuk viszont Nádas fényképein is. Ott ültem az Országos Széchényi Könyvtárban, a *Nők Lapja* 1961-es, 1962-es és 1963-as bekötött évfolyamai között – azóta ezeket antikváriumokból sikerült beszereznem – és szinte összerándultam az emberi gesztusok forróságától és összetettségétől, amikor az egyik fényképet megpillantottam. (VII. tábla) Iskolából kitóduló fiúkat látunk rajta, s az egyik a másik álla alá nyúl. Az áll csúcsát fogja meg, felnőttes mozdulattal, ahogy nyilván a szüleitől látta. A gesztusoknak is megvan a történetük, ma ezt a mozdulatot kötve hiszem, hogy látni lehetne egy iskolában. Nem tűnik beállított jelenetnek, bár akkoriban főképpen ilyenekkel dolgoztak a fényképészek, úgyhogy még az is meglehet, hogy mindez előre ki volt tervelve. Egy iskola napköziseiről van szó a cikkben, s a fiúk előtt egy elég esetlegesen a képbe lógó korlát. S akkor az a hihetetlen mozdulat. A kisebb fiú odaadóan nevet, a másik arcán fölény, hatalomérzet, gyengédség, tréfás brutalitás és még ki tudja, mi minden. Olyan kép ez, ami akár az *Emlékiratok könyve* kamaszvilágának vizuális emblémája is lehetne. Nádas Mihancsik Zsófiával való beszélgetésében a *mozdulat* szót használta a könyve jellemzésére: „Az *Emlékiratok könyve* arról szól, hogy milyen differenciáltsági fokon alkothatok képet saját magamról. Milyen egy mozdulatom, mi mindent tartalmaz, milyen módon rekonstruálhatók a részletek, hol vannak egyáltalán az erről szóló elbeszélés határai."[31] Az, hogy az író a (történelmi) önismeretet itt a mozdulattal, azaz a test metakommunikációjával, „elszólásaival" azonosítja, a képi pátoszformákra tereli a figyelmet. A fénykép képes rögzíteni a metakommunikációt azzal, hogy pózok és gesztusok között válogat. A napközis fénykép közelében volt a *Nők Lapjá*ban egy másik, hasonló gesztust ábrázoló Nádas-fotó. (VI. tábla) Az öccse fejét spontán, bensőséges gesztussal magához szorító fiú minden bizonnyal instruálva lett, hogy patetikus, előremutató mozdulatával mintegy a szép jövő látványába vezesse be testvérét, ám ezt tökéletesen ellenpontozza a kisfiú vakon, tejfehéren visszacsillanó szemüvege, a bátyjához simuló, visszahúzódó tartása, mint aki ennyi támaszték, támogatás segítségével sem lát, nem tud és nem akar látni, hiszen nem a rá oktrojált látványra, hanem a gesztus bensőségességére figyel. Felteszem, Nádas karrierje fotóriporterként éppen az ilyen aprónak tűnő, de annál erőteljesebb hatású ellenállások miatt sem tarthatott volna sokáig, e fénykép a kétfelé mutató gesztikumával feltűnően nem illeszkedik pl. Nádor Ilonának a rendszer elvárásaihoz inkább igazodó fényképei közé. Gondolom, ezek a képek még neked is újdonságok lesznek.

[31] Mihancsik Zsófia: *Nincs mennyezet, nincsen födém. Beszélgetés Nádas Péterrel*. Pécs, 2006. 301.

És akkor vesd össze mindezt azzal, amit Nádas tavaly írt a fotográfiáról: „Míg mások arcát, mimikáját, kezét, aktját, gesztikáját a fényfelfogás szempontjából meg nem ismerem, addig miként lehetne rálátásom a magaméra."[32]

„Végül, az artikulált hanghoz illik az ember egyenes tartása, mellyel az állatok nem rendelkeznek, s ezt, elmondhatjuk, a beszéd idézi elő. Mert a beszéd nem akar lenn a földön tompán elhangozni, megkívánja, hogy az ajkakról szabadon áradjon, a tekintet és az arcjáték, valamint a kezek taglejtésének kíséretében ahhoz, akihez intézték, s így egyszersmind körülvegye magát az embert mindazzal, ami ember voltának jellemzője. [...] A fül egyfajta mozgás, sőt a szavak kimondásakor felcsendülő hang esetében valóságos cselekvés benyomását kapja [...] a nyelv, kapcsolódva a hanghoz, jellemző ritmikai és zenei forma segítségével növeli, egy más területre áthelyezve, a természet szépségeinek benyomását, de a hangtól függetlenül is, pusztán a beszéd hullámzása révén, hatással van a lélek hangulatára."[33] És Humboldt, a Nádas számára is oly fontos ritmikai és zenei formák, a „beszéd hullámzásának" a *Párhuzamos történetek* mondatdinamikáját alapvetően meghatározó követelménye után így foglalja össze – tökéletes összhangban a „szabadság lélegzete" kötetcím egyik lehetséges asszociációs körével – nyelvfilozófiai mondandóját: „A nyelv hatalmát (ha szellemi erőre akarjuk alkalmazni e kifejezést), úgy tekinthetjük, mint fiziológiai működést; az emberből kiinduló kényszerítő erő teljességgel dinamikus. (!!!) A nyelvnek és formáinak törvényszerűsége az emberre gyakorolt befolyásukban rejlik, az emberből érkező visszahatásban pedig a szabadság princípiuma. Mert felbukkanhat valami az emberben, aminek alapját a megelőző állapotokban semmiféle értelem nem fedezheti fel; félreismernénk a nyelv természetét, és éppen keletkezésének és átalakulásának történeti igazságát sértenénk meg, ha ki akarnánk rekeszteni belőle az ilyen megmagyarázhatatlan lehetőségek jelentőségét. De ha magában véve meghatározhatatlan és megmagyarázhatatlan is a szabadság, egyfajta, számára kizárólag meghagyott működési körön belül talán mégis felfedezhetők határai; a nyelvi kutatásnak fel kell ismernie és tiszteletben kell tartania a szabadság megjelenését, ugyanakkor azonban szorgosan ki kell fürkésznie határait is."[34]

Ezek a nyelvfilozófiai alapvetések, amelyeket a regény kezdőmondata implicite, ráutalásos módon magába sűrít, csak látszatra vezettek távol Luise szobrától. A már citált humboldti tézist játékból emígy parafrazeálva: a mű nem mű (ergon), hanem tevékenység (energia), oda jutunk az alapvetésben, hogy az „ő nem ő" mellé odatehetjük azt is, hogy a „mű nem mű", nem egyszerűen az a művi artefaktum, mint amilyennek látjuk a kortárs regény gyakran illusztratív jellegű, artisztikus termékeiben. Érdekes jelenség, hogy például a Thomas Bernhard eredetileg szervesen működő, funkcionális dikciója hogyan van gyakran betéve míves körmondatok mögé,

32 Nádas Péter: Világló részletek, i. m. 17.

33 Wilhelm von Humboldt: A nyelvek összehasonlító tanulmányozása, i. m. 109.

34 Uo., 115.

hogy afféle kölcsönzött retorikai motorként mutassa be a kátyút, amelyben a regény nyelve pörög. A legtöbb, amire ez a tanregény-irodalom képes, hogy az illusztrálandó téziseket a hiteles, eleven történet lehetőségének elvesztéséről nyelvében úgy követi le, hogy maga is tetszhalottá lesz: lamentációja, botladozása a lapos bölcselkedések, bombasztikus kijelentések és az elérhetetlenné vált valóságot megidézni próbáló köznapi banalitások között valami nosztalgikus művilágot eredményez, amiben minden elem a jelen időben meghosszabbított katasztrófa tetszetős dizájnját szolgálja. És most édes mindegy, hogy a művilág pszeudokafkai, groteszk, abszurd, film noir vagy egzotikus (japonizáló etc.) díszletekből épül fel, a nosztalgikus tónus eleve elzár a valódi mozgáslehetőségektől és emócióktól: az ilyen szöveg általában reménytelenül érzelgős és megreked a szerzői koncepcióban.

A „nem mű mű" sokkal inkább egy olyan struktúra, olyan élő szövegszövet, olyan műveleti mező, ahol az alkotó csak válogat, kiemel, szervez: mintegy rásegít, esélyt ad a nyelvi történésnek, még akkor is, ha a rásegítő mozdulatai a lehető legtudatosabban élnek mindazokkal az ismeretekkel és eszközökkel, amelyeket a nyelv természetének (nyelvfilozófia) és az ember természetének (antropológia) megismerése során szerzett.

Megszervezi az illemhelyi légyotthoz a körülményeket.
Rákészül a mélypont ünnepélyére.

És akkor itt megállnék egy pillanatra. Vajon honnét ered ez a gondolat, hogy a nyelv nem egy csupán konszenzuson nyugvó, művi jelrendszer, hanem valami olyan, aminek természete lehet. Ha leszámítjuk az antik kezdeteket, a szofistákat vagy Platón Kratülosz-dialógusát, akkor a nyomok megint Luise leghívebb tanácsadójához vezetnek.

De ne számítsuk le, mert Humboldt nagyon is támaszkodik Platónra, Nádas pedig szívesen nevezi magát platonistának, persze ez a Mérleg nyelvén azt jelenti, hogy félig se vagy tán egészen az. A történeti Kratülosz – legalábbis Arisztotelész szerint – radikális Hérakleitosz-követő volt, aki úgy gondolta tovább mesterét, hogy egyenesen azt állította, hogy a világ olyannyira mozgásban, áramlásban van, hogy nemhogy kétszer, egyszer sem léphetünk ugyanabba a folyamba, mivel megváltozik, mire azonosíthatnánk, azaz az érzékelés tárgya soha nem azonos önmagával – *az nem az.* És persze *ő* nem *ő*.

Platón, akinek iróniája olykor kétségbe ejti értelmezőit, a dialógus végén sem Kratülosznak, sem Szókratésznak nem ad igazat, és a legnemesebb irónia szellemében épp csak sejteti, hogy Kratülosz nézeteinek radikalizálódása tán épp ennek köszönhető. A talányos dialógusról felettébb élvezetes elemzés olvasható az Atlantisz-féle szövegkiadás végén Böröczki Tamás tollából, aki megjegyzi: „az iróniára hivatkozó értelmezésekkel persze általában az a probléma, hogy az irónia abszolút értelemben nincs benne a szövegben: azt csupán az olvasó érzékeli ironikusnak vagy komolynak."[35] Így aztán az

[35] Böröczki Tamás: Utószó. A nevek és a dolgok. In: *Platón összes művei kommentárokkal. Kratülosz.* Budapest, 2008. 132.

sem tudható, Platón mennyire vette komolyan azokat az etimológiai levezetéseket, amelyeken Szókratész érvelése nyugszik, s amelyeket ugyan a mai nyelvészettudomány nem minden esetben igazolna vissza, de filozófiai értelemben felettébb érvényesnek és szellemesnek tűnnek. Így például az ember, az „anthróposz" szó etimológiai magyarázata a következő: „Az anthróposz név arra utal, hogy míg a többi élőlény nem figyeli meg, nem hasonlítja máshoz, nem veszi alaposan szemügyre (anathrei), amit lát, az ember, ha egyszer látott valamit (opópe), szemügyre is veszi (anathrei), gondolkodik azon, amit látott. Épp ezért az összes élőlények közül egyedül az ember kapta meg az anthróposz nevet, hiszen ő az, aki szemügyre veszi azt, amit lát (anathrón ha opópe)."[36] Neked aztán nem is kell mondanom, hogy a szemrevétel, a reflexív érzékelés, a jelenség, a látás milyen fontos annak az írónak, akinek művéhez nem véletlenül a fenomenológiai megközelítések révén juthatunk a legközelebb.

Füst és a beszéd hullámzása

Lett légyen légyott. Még akkor is, ha ezek a légyottok, mint azt a *Párhuzamos történetek*ben olvassuk, rendre balul sülnek el. A balul elsülésről a legszívettépőbben Füst Milán panaszkodik a naplójában, akinek regényéhez, *A feleségem történeté*hez márciusban fordultam segítségért, midőn felálltam a géptől, s könyvéhes tekintettel körbepásztáztam a *Párhuzamos történetek* által letarolt terepen. Nádas esetében nem kisebb volumenű előzményekről szokás beszélni, mint Thomas Mann, Proust, Musil, de én most egy kevésbé exponált szálra szeretném felhívni a figyelmedet, ami a magyar irodalmi hagyományba kötné be Nádas művét épp azon a kifürkészhetetlen módon, ahogy akár konkrét összefüggések nélkül, pusztán a megközelítések hasonlóságából adódóan a dolgok működnek és hatnak. Füst műve nemcsak a kitartó szerelmi mélypontok kitartó ünneplésében előfutára Nádas regényének, hanem abban is, amit Humboldt a „beszéd hullámzásának" nevezett. Füst, saját bevallása szerint olykor többre tartotta a mondatai dallamát, ritmusát, hangfekvését, mint az elsődleges jelentésüket. „De most igen: mintha új mozgást tanultam volna, s új dallamokat. – Én most itt tanyázom még egy ideig – ez volt a dallam."[37] Különös, a megelőzőkre mintegy visszacsapó, rácsapó szentenciózus mondataival annak a fordulatnak egyfajta előzménye, amely a Jolanta Jastrzębska precíz mondatelemző ábráiban[38] a körülírás végeérhetetlen lépcsőzetes mintázataként felvázolt Nádas-mondat és a *Párhuzamos történetek* „tartósan furcsa", „ortopéd", „tört" rövidmondatai között megesett. Az új Nádas-mondat nem csak akkor rendelkezik a nyelvet sajátságosan eltérítő, megtörő, elvetemítő jelleggel, amikor ez a mondat szerkezetében látványosan is megjelenik, mondjuk egy mondatrész kihagyása, vagy igealak szokatlan használata, poliszémikus potenciál kihasználása közben. Nádas mondatai akkor a

36 Platón: Kratülosz, i. m. 44.

37 Füst Milán: A feleségem története, i. m. 217.

38 Jolanta Jatrzębska: Körmondatos stílus a modern magyar prózában. *Magyar Nyelv*, 89. 1993. 26–40.

legelvetemültebbek, amikor a vetemedésnek semmi külső nyoma nem látszik rajtuk. Füst Milán így kiált fel naplója lapjain – melyeket *mozgó fényképe*knek nevezett![39] – a regényemet „lapos bölcselkedés-tömegekből, drámaiatlan, erőtlen tömkelegből kristályosítottam ki minden erővel [...] ott is hamis anyagot kellett minden erővel életre-pofozni."[40] Az „életre pofozás", amit Nádasnál régebben reanimációnak neveztem,[41] kulcsfogalom, mutatja, hogy Füst, aki a regénye nyelvét a beszélt, a köznapi nyelv rétegeiből merítette, az ebben forgó idiómák egy részét, akár gondolati, akár emocionális szinten, hamis, holt anyagnak, közhelynek tekintette. Tulajdonképpen az előbb emlegetett nyelvi természet sajátosságának tekintette ezt a közhelyességet – a Nádas regényében előforduló filozofémáknak, ideologémáknak, szentenciáknak és bölcselkedéseknek, amiket még a legnevesebb kritikusok is összetévesztettek Nádas világnézetével, hasonló a szerepük: ha Humboldt nyomán a nyelvet a gondolkodás vagy az érzékközösség nem egyszerű folyományának, hanem a Whorf–Sapir tézisnek megfelően egyben preformálójának, elöljárójának is tekintjük, akkor a művünk, mint organizmus, javarészt e holt anyagból, a holt anyag ellenállásából, a közhelyek reanimálása révén kelhet majd életre. Füst mint Frankenstein – ez igen megkapó kép, különösen, amikor néhány sorral lejjebb így üvölt fel: „Százezerszer mondtam és most újra mondom: a szexualitás monstrum az emberben. Albert angol királyi herceg szeretőjének a naplóját olvasom – s mintha egy macskát ettem volna meg szőröstül-bőröstül, olyan csömör fogott el utána."[42]

Füstnek és Nádasnak vannak közös szavai. Füst is szívesen írja azt, hogy „ordította", Füstnél is szerepel a „lenolaj", Füst is szereti a víz „kotyogását", bár mindezek sosem tűnnének fel Nádas nélkül, hiszen ő ezekkel a szavakkal valódi csodákat művelt, melyeknek alakulástörténetét végigkövetni maga is kész regény lenne. Hogy hogyan szövi át a *Párhuzamos történetek*et a szereplők boldog vagy boldogtalan ordítozása, kiabálása, hogy a lenolaj, ami csúcsra ért ebben a kis dallamban, hogy „lenolaj lehetett", a regény csuszamlásainak miféle nyelvi kenőanyagává tudott válni, s hogyan reflektálódott ebben a szerepében, hogy a kotyogásnak hányféle árnyalata, hányféle helyzete lehetséges, hogy mindezek a szavak, mint testek, miféle történeteken mennek át, miből, mikor és mivé lesznek – Füstöt a kénsárga irigység ette volna, ha mindezt megéri, meglátja.

Füstnek is megvan a maga iróniája: „Szóval ez az én történelmem, amiről senki se tud, és én magam sem hiszem el a végén. S amellett, ez még nem is elég. Mert még egy kicsi kéne a végén, aztán még és még, olthatatlan a vágyam – s nem olyan ez is, mint mikor túl sok vizet iszik valaki?"[43] És Füst is szeret „visszalőni", szereti

39 Füst Milán: *Teljes napló* II. Szerk. Szilágyi Judit. Budapest, 1999. 679.

40 Füst Milán: *Teljes napló* II., i. m. 535.

41 Markója Csilla: „Akkorát kapsz, hogy a fal adja a másikat." A Nádas-élmény reanimációja. *Artmagazin*, 8, 2010, 1. 12–21.

42 Füst Milán: *Teljes napló* II., i. m. 535.

43 Füst Milán: *A feleségem története*, i. m. 121.

a kihagyásos mondatszerkezeteket: „Már agyonlőné magát, annyi vizet, s még mindig szomjas." És már ő is felettébb finoman játszik el a szavak jelentésével: „A házasság*levelünket* pedig az almáriomban találtam meg, bele volt ragadva a likőrbe, Isten úgy segéljen. De minek is mindezt *kiteregetni*?"[44]

De mintha mindazt, amivel Füst még csak tétován, mintegy a felszínt borzolva, és valóban csak ötletszerűen kísérletezett, ami Füst kezében még csak karistolásra alkalmas tollhegy volt, azt Nádas úgy vágná bele a szövegébe, mint valami szikét, nála ezek a nyelvi belátások egészen mélyre mennek, lehatolnak a szöveg kötőszövetén át a mélyszerkezetéig. Vegyük ezt a szót: *meglep.* Gyöngyvér és Ágost szeretkezési jelenetében olvassuk: „Az egész nő nem volt más, mint egyetlen meglepő feltárulkozás." Aztán áttelepszünk egy másik helyszínre, és bekapcsolódunk az idős lipótvárosi hölgyek beszélgetésébe. Érdemes végigkövetni, Mária és Irma eszmecseréjéből Nádas hogyan, milyen nyelvi megoldásokkal lép vissza a szeretkezés jelenetébe:

„Mária nem is sejthette, hogy mindaz, amit Irma hangosan kimond, mennyire kötődik mindahhoz, amiről ugyanakkor magában morfondírozik. Ilyen értelemben az emberek egymással szemben jobbára *gyanútlanok*.

Annak az idegen férfinak az izzadtságtól felfénylő, köteges hátizomzatával, gerincének megtekeredő barázdájával, anusáig elnyílt, lágy lökésekben elmerülő, a feszültségtől mindkét combtövén behorpadt, és meglepően kerek, erős ülepével, szétfeszülő combjaival, kemény, síkosan felvillanó heréivel foglalkozott.

Határozott válla fölött hátra is csavarodott a fejével egyetlen pillanatra, látni, *ki lepte meg.*

Mert az talán önmagában nem lenne olyan érdekes, hogy az ember az egyetlen élőlény, akinek a gondolkodását és a viselkedését egészében hatja át várható kopulációinak tartós kívánsága, a hozzá tapadó valamennyi fantáziáival, így gondolkodott, ezt mérlegelte, miközben barátnőjével egészen másról beszélgetett, a kép pedig élesen megjelent és nem tágított, hanem ez utóbbi, maga a fantázia vagy az emlékezés valószínűleg sokkal fontosabb neki, mint az aktus realitása."[45]

A beékelődő képhez az olvasót a *gyanútlan*ra válaszoló *meglep* köti át, ez egy olyan emlékkép, mely egyben Ágosték jelenetéhez is áttör. Ráadásul az áttörő emlékkép azonnal tematizálódik is a reflexióban. Nádas itt egyszerre él a *meglep* szó jelentésének átvitt (*meglepetés*) és konkrét, fizikai (*rátalál, meglep, magáévá tesz*) folyományaival. Gyöngyvért Ágost meglepi, egészen az archaikus értelemben, ahogy Pán meglepi a nimfákat, Szemzőné meglepi Ágostékat, amikor rájuk nyit, s Szemzőnét meglepte a váratlanul rátörő emlékkép Ágostékról – a meglepetések fizikai kontaktusa, testi sora egy filozófiai természetű eszmecserében absztrahálódik, a beszélgető feleket meglepve benyomul a beszélgetés egy fizikai résébe, melyet a poharat eltörő

44 Füst Milán: *A feleségem története*, i. m. 174.

45 Nádas Péter: *Párhuzamos történetek* I., i. m. 397.

indulat nyitott. Mindez első körben a nyelv testét érinti. S fél oldallal később ismét egy kifejezés átvitt és konkrét jelentése közötti ingamozgással tereli vissza az író a beszélgetést a filozófiai síkról a pohártörés realitásához, jót mulatva egyben a saját megoldásán is: „Bár őszintén szólva nem értem, miként tudtál ilyen mélyre menni ezzel az ostoba pohárral."[46] Minden az embert vagy az emberek közösségét érő trauma folytonos mozgásban van, és minden trauma minden szinten reflektálódik és metaforizálódik. „Most a különböző ütemek, a különböző szintek között reszketett, csúszott mindkettőjükben."[47] Nádas a töréssel, a törés okozta sebbel, mely utat nyitott a képnek, valóban elég mélyre ment, s a *meglep* szó potenciáljával is elégedett lehetett. „Talán azért volt annyira jó a szó, mert önmagát *lepte meg* vele."[48]

„Hogy van az, hogy a Teremtő épp a fölületekre ilyen csábításokat helyezett, ekkora csodát? Az élet hangsúlya tehát a felszíneken van, ezt se hittem volna, amikor a logikára tanítottak."[49] Füst delejezettsége az igazmondó, reanimálható közhelyektől regénye számtalan pontján tematizálódik, szereplői csak úgy ontják a bölcsességeket. Az egyik kis szentenciát igencsak megragadónak találtam, gondosan aláhúztam a könyvben: „Mire odaérkeztek, a tűz kialudt."[50] De már ez is Nádas miatt érdekelt, mivel az az időbeli elcsúszás, vetemedés válik érzékelhetővé benne, mely a *Párhuzamos történetek*ben az örökös inadekváció, az „idegenbe tévedő vágy" tropikus megfelelője. Füst, kommentár helyett azonnal egy képet rendelt a szentenciához: „S ehhez egy tűzvörös alak volt odafestve, kései rohanó, aki előtt épp kialszik a zsarátnok."[51] E kis szentencia „Philo titokzatos könyvéből" származik, de én hirtelen úgy meredtem rá, mint a két író között egy láthatatlan szövetség jelére. Amihez nincs is szükség konkrét összefüggésre, elég, hogy mindketten dinamikus, élő természetnek tekintik a nyelvet, olyannyira eltérő habitusuk és épp csak érintkező életidejük dacára (Nádas Füst-esszéjében megjegyzi, hogy Milánt, bár láthatta volna, de inkább elkerülte). Füst a maga narcisztikus exhibícióival, túlkapásaival, kényeskedéseivel egy egyszerre vonzó és taszító monstrum, ahogy ő maga formulázta meg egy vágyfantáziáját (nem kis önirónával) könyve ingadozó önérzetű énjéről: „S csakugyan hódítóan gyönyörű voltam, iszonyatos."[52]

A közhely reanimációjára az egyik fülbemászó példamondatom Nádasnál: „A káosz iszonytató szépsége miért ne csábíthatná el."[53] A mondat minden tagja a helyén van, egy kis nádasi vetemedő szó persze szokás szerint a tagadásban, de azért ez a

46 Nádas Péter: *Párhuzamos történetek* I., i. m. 398.
47 Nádas Péter: *Párhuzamos történetek* I., i. m. 354.
48 Uo., 355.
49 Füst Milán: *A feleségem története*, i. m. 253.
50 Füst Milán: *A feleségem története*, i. m. 250.
51 Uo.
52 Füst Milán: *A feleségem története*, i. m. 246.
53 Nádas Péter: *Párhuzamos történetek* II., i. m. 319.

mondat elég ép, elég rendes. Van egy kifejlett tézis-tartalma, és van egy giccspotenciálja is, ám a mondat úgy áll össze, több más hasonló szerkezetű mondat analógiájától megtámogatva, hogy az egész se gondolati kifejlésnek nem tűnik, se érzelminek, és még csak a benne rejlő szentimentális potenciál paródiájának se, hanem valami evidens zenei motívumfejleménynek, mondanám, hogy úgy működik, mint egy fülbemászó sláger, egy nagyon potens dallam, az értelme az értelmén túl van. Ami nem azt jelenti, hogy elsődlegesen értelmetlen, vagy ne kellene az értelmén eltűnődnünk. Egy didaktikus tartalom egyidejű degenerációja és felstilizálása zajlik, ezek a mondatok egészen másképpen működnek, mint az *Emlékiratok*ban, van valami archaikus ráolvasás-erő bennük, felfüggesztett mondatok, amelyek azonban egy életteli szerves egészbe vannak vetve, és ott energiaközpontokként működnek. Erősebb a ritmikai, energetikai potenciáljuk, mint a gondolati.

Míg az *Emlékiratok könyve*ben az érzetek és az érzetek által generált reflexiók még külön vannak, a *Párhuzamos történetek*ben különös nászuknak lehetünk tanúi. A nyelv legalább annyira a holt banalitások, mint a zseniális lelemények gyűjtőhelye. A nyelv nem mű, mondta Humboldt és hogy dühöngött/kacagott volna, ha erre az a replika érkezik, hogy attól fércmű még lehet. Egy hasonszőrű képpel: a nyelvnek ez a gólemszerűsége, hogy a maga holt matériájából egyszercsak feltámad és dülöngélve (és dühöngve!) útnak ered, minduntalan tetten érhető Nádas váratlanul életre kelő ideologémáiban, ahogy megszervezik vagy szétütik maguk körül a nyelvi teret.

Akadálymentesítés

Luise szobrától nem messze éles kontrasztok között elkezdődik a mozgó fényképvilág vetítése. Elkezdenek futni Döhringgel a képek. Aki készített már szürkeárnyalatos képet, az a saját kárán megtanulta, hogy a fénykép nem más, mint a fény intenzitás-eloszlásának fényérzékeny felületen történő rögzítése. Az intenzitás-eloszlás alatt azt is kell érteni, hogy nekünk ezzel kell gazdálkodni, ezzel az intenzitással, amit maga a fény jelent. Ahhoz, hogy a fényképünk szép legyen, a keretbe kell zárjuk a legfeketébb fekete és a legfehérebb fehér két végpontja között a szürkék árnyalatainak lehetőleg minél szélesebb skáláját, mert a szemet az intenzitás mellett a változatosság és a kontraszt gyönyörködteti. A regényírás esetében Nádas pontosan ugyanígy jár el. Alkatának a legfeketébb fekete és a legfehérebb fehér végpontjai közé kifeszített kompozíció felel meg, nem drámai feszültségben, hanem éppen ellenkezőleg, akadálytalan bejárásban. Felszabadulásban. A Nádas-regény eufórikus olvasói fogadtatásának éppen ez a felszabadulás a lényege. Nem egyszerűen a fantáziájával hat, hanem épp azzal, hogy ez a fantázia nem szakad el a gátolt realitásoktól, hanem magával ragad, átvisz, átjuttat, s te is megteheted az ívet az éjszaka legmélyétől a szabadság – persze mindig problematikus – lélegzetéig. A tiltás problematikusságától a szabadság problematikusságáig. Azon kapod magad, hogy te is akadálytalanul közlekedsz, mindenki mással egyesítve az érzékelés közösségében, ebben a közös

állagban, akárcsak a fényképész szeme, amikor a képet eléd tárja, eléd sűríti. Úgy lépsz át a szabályozott realitások szintjéről a tiltott zónákba, ahogy a két nő, Erna és Gyöngyvér lép át a taxiban a leejtett pirulák között az esetleges érintések realitásszintjéről egy nyilván soha meg nem történt csók fantáziaszintjére. Elgurult a szívgyógyszered és hopp, észre sem veszed, hogy átkeltél a szív hídjain, és akkor hol kezdődik a realitás és hol ér véget a fantázia. S hogy éppen szívgyógyszer legyen! Nevessek vagy sírjak. Nádas a fantáziát úgy rehabilitálja, hogy megtanulod közben, mi a különbség a Perszóna énképző köreinek hamis konfabulációi és a mindenkiben ott rejlő, de letiltott, mesés vagy épp mesésen pusztító lehetőségek között. Az életünk áll ebből a kerülgetésből. Nádas a fényképész-tanonc ilyesfajta általános tapasztalatához a következőket fűzné hozzá: „A kép legsötétebb és legvilágosabb foltjai a szó metafizikai értelmében vezetnek ki a képből, a képen árnyat vető tárgyak pedig a szó fizikai értelmében vezetnek ki a képből. Ami azt jelenti, hogy a kép soha nem azt ábrázolja, amit a képhatáron belül bemutat."[54]

2. ELŐHÍVÁS A LABIRINTUSBÓL

Nádas előbb írt, mint fényképezett, de minden kétséget kizáróan előbb volt fényképész, minthogy íróvá lett volna. Erről a – sajnos félbemaradt – bibliográfiája első oldalai tanúskodnak a legékesebben, rögtön az első bibliográfiai tétel egy fénykép, amit valamikor 1961. augusztus 26-a előtt készített.[55]

Fölötte egy 1959-es fotó, egy mindössze 17 éves fényképész-tanuló, egy gyerekember képe.

„Amikor a család végül is reménytelen esetnek nyilvánított, s a nagy kupaktanács tagjai azt javasolták, hogy legyek fényképész, ha már egyszer tanulni nem tudok, az egyik nagybátyámtól kölcsönkaptam egy tüköraknás gépet. Úgy emlékszem, hogy Voigtländer volt, ám meglehet, hogy tévedek és a Voigtländernek nem is volt tüköraknás gépe. Mindenesetre ez volt az első gép a kezemben. Még nem töltöttem be a tizenhatot."[56] „Nagynéném kezelésbe vesz. Az ő ötlete, hogy tanuljak fényképészetet, mert ahogy mondja, „aki semmihez nem ért, abból egészen jó fényképész lehet" – s ez több szempontból beválik, egyrészt mert valóban van érzékem hozzá, másrészt mert titkon arra számítok, hogy ez is közelebb visz írói terveim megvalósításához: előbb fotóriporter leszek, aztán újságíró, végül író, így gondolom. Ipari tanuló leszek hát, tanonc egy fényképészeti szövetkezetnél. S ez az egyetlen iskola, amit képes vagyok elviselni. (...) Ezt az iskolát majdhogynem szeretem, igaz, hetenként csak egyetlen napot kell ott eltölteni, a hét többi napján pedig egy fényképészeti szövetkezetben dolgozom. Sötét hely, a feloszlatott Államvédelmi Hatóság kirúgottjai alapítják maguknak, s ennek megfelelő hangulat uralkodik, ami végülis nem zavar, har-

54 Nádas Péter: Világló részletek, i. m. 13–14.

55 *Nádas Péter bibliográfia 1961–1994.* Összeáll. Baranyai György és Pécsi Gabriella. Pécs, 1994. 31.

56 Nádas Péter: *Valamennyi fény*. Budapest, 1999. 13.

colok velük, s ez mindenképpen biztosítja azt a látszatot, hogy életben vagyok. [...] Amikor megkapom a fényképész szakmunkási oklevelemet, nagynéném közbenjárására fölvesznek a *Nők Lapja* című képes hetilaphoz fotóriporter gyakornoknak. [...] Időm legnagyobb részét újságírók társaságában, vidéken töltöm. Ott, abban a világban, ahol tanítóként akartam működni. Tüköraknás fényképezőgépem matt üvegén figyelve az eseményeket szenvtelen megfigyelő vagyok és szükségem is van e tükörakás közvetítésre, a szenvtelenségre, mert mindaz, amit az országot járva és bejárva, az egyik csücskétől a másikig, látok, hallok, megtudok, az elképeszt, megráz, megsemmisít, felkavar, s mert a téesz-szervezések utolsó hullámában vagyunk, s mintha csak azért törekedtem volna én megélni ezeket az élményeket, hogy bebizonyosodjék, ezidáig hazugságban éltem.[57]

Mindez évszámokban, ahogy ő maga összefoglalta az *Artmagazin* 2010/1-es számában, ahol látni lehet a *Világló részletek* fotósorozat sok darabját: „1958–1961: fényképész tanuló a budapesti Fotó-Optika Kisipari Szövetkezet Kossuth Lajos utcai műtermében, 1961-ben fényképész szakmunkásvizsgát tesz, még ugyanebben az évben a *Nők Lapja* szerkesztőségében fotóriporter gyakornokként helyezkedik el és elvégzi a MUOSZ Újságíró Iskoláját. 1963-ban kétéves katonai szolgálatra hívják be, ahol szintén szakmájában dolgozik, 1965-ben, leszerelésével, hivatásos fényképészi pályafutása véget ér." A nemhivatásos pálya annál kevésbé ér véget, a három nagy fényképsorozat, a *Valamennyi fény*, *A fa*, a *Világló részletek* anyagából kiállítások nyílnak és könyvek készülnek, sajnos egyre inkább külföldön. Párizsban (2001), Zürichben (2001), Salzburgban (2001), Berlinben (2002, 2003, 2005), Hágában (2004), Fellbachban (2009). Két vászonkötött album is fekszik most előttem, a frissebbhez, a 2009-eshez, mely Nádas 1959 és 2003 között készült fényképeiből válogat, az a Joachim Sartorius írta az utószót, akinek verseit Nádas immáron egy évtizede fordítja. A verseskötet, *Egykor voltak* címmel épp az idén tavasszal jelent meg.

Sartorius ebben az utószóban a *Világló részletek* sorozat már-már absztrakt, csak a fény mozgására koncentráló darabjai (VIII. tábla) és a kezdetek fényképei közötti kontrasztról beszél, szerinte a 60-as évek képei még teljesen beleillenek a „magyar fotográfia nagyszerű hagyományába", amelyet azok a nevek fémjeleznek, akiket Nádas kurátorként be is mutatott, azaz „André Kertész, Haár Ferenc, Martin Munkácsi, Besnyő Éva, Brassai, Rédner Márta."[58] A berlini Gropius-Bauban rendezett, több, mint 10.000 látogatót vonzó kiállítás alapján a Nádas számára fontos fotográfiai előzmények, a „rokon lelkek" listáját a következő nevekkel egészíthetjük ki: Angelo, Balogh Rudolf, Bárány Nándor, Robert Capa, Csík Ferenc, Dulovits Jenő, Escher Károly, Haár Ferenc, Lucien Hervé, Kálmán Kata, Ata Kando, Kárász Judit, André Kertész, Kinszki Imre, Langer Klára, Lengyel Lajos, Moholy-Nagy László, Martin Munkácsi, Nagy Zoltán, Pécsi József, Rédner Miklós, Reismann Marian, Sándor Zsuzsa, Sugár Kata, Vadas Ernő, Vecsényi István, Vydareny Iván. Sartorius szerint

57 Nádas Péter bibliográfia, i. m. 26.

58 Joachim Sartorius: In der kleinste Menge Licht. In: Péter Nádas: *Schatten an Mauern*. Fellbach, 2009. 48.

Nádas látásmódja merőben újszerű, amennyiben „egyszerre intenzív és hűvös, elkötelezett és távolságtartó, miközben megigézik a részletek és elbűvöli a diszharmónia."[59] Én ezen már meg sem lepődtem, Éva, hogy a felettébb szenzibilis Sartorius is ellentétpárokban fogalmaz: miért is ne járna a szélsőségek közötti egyensúlyok nyelvéhez egy mérlegelő tekintet.

Testünk sötétkamrája

Sartorius azonban úgy folytatja, hogy habár a későbbi műveket már nem járja át a „a tematikus, a történeti, a személyes", s mintha alig lenne érintkezési pontja az életmű más pontjain feltűnő nagy sorozatoknak, azért ő fedez fel közös vonásokat. S akkor meglepő felsorolásba kezd: „őszi és téli tájak a puszta ég alatt, magányos fák, gyakran lombtalanok, az idő által zárolt terek, ablakkeretek és ablakkeresztek, redőny és derengés, belülről kinéző tekintet, sugár-utak, melyek kívülről belülre vezetnek, árnyékok, árnyékredők és árnyékvetések."[60]

Én meg ezt olvasom Nádas fordításában Sartorius verseskötetében:[61]

EGYKOR VOLTAK

Ablakok, a keresztjeik, szimmetriák, képek.
Vásári portékák, szemmel láthatón nem
fogyatkozók. Élőképek, melyek mégis
mi magunk vagyunk, a szemlélődők,
akiknek a hátukat mutogatják, mi,
az egyedülállók, az utánozhatatlanok.
Titkokkal tapétázott kamrák sötétje vonja be
e képeket, ahogy hevernek, a sok titok, bizonytalan
formájukkal csupán múltjukat őrzik.
Volt nekünk. Voltunk.
Az egykor voltakat. Pillantások
megőrizett gazdáit: a barázdáikat,
a széthullásukat.

A képek, ahogy hevernek a titkok sötétkamrájában, bizonytalan formájukkal, mintegy előhívásra várva, talán neked is a *Párhuzamos történetek* utolsó két fejezetét juttatják eszedbe. Amiről az olvasónaplómban ezt írtam: „Noha a regény befejezhetetlen, kijutunk belőle valahova. A metafizikai sűrűből a metafizikai tisztásra. Ahol

[59] Uo., 49.
[60] Uo., 49.
[61] Joachim Sartorius: *Egykor voltak.* Nádas Péter fordítása. Pécs, 2011. 8.

a dolgok végképp rendezetlenül, de mégis oly tisztán, önmagukban nyugszanak." Érdemes megnézni, Nádas fordítóként hol és mit módosított Sartorius szövegén. Először is neki ajándékozta az „élőképek" szót, hiszen az eredetiben csak ennyi szerepelt (kiem. tőlem): „Und doch / sind diese Bilder, *die dem Betrachter / den Rücken zuwenden*, wir, / die wir doch einzig sind. / Sie müssen / beschichtet sein mit dem Dunkel der Kammer, die sie lagert, mit so vielen Geheimnissen tapeziert / dass sie nichts als / die ungewisse Form / der Vergangenheit spiegeln."[62] Ezek a képek, noha már háttal, mindenre képtelenül, de mégis mi volnánk, példányok, miket egyes-egyedül a kamra sötétje fedez, oly sok titokkal, hogy már csak a bizonytalan formájú múltra emlékeztetünk. A múltat megőrző fénykép és a testből fényképként előhívható emlék kereszteződik e néhány sor képében. Legalábbis én így értelmeztem. A szemlélőnek hátat fordító képeket élőképeknek fordítani egy mozdulattal tovább emel: az élőképek, melyek jelenetek mutogatásra szolgáló kimerevített pillanatait ábrázolják, az élő kép holtra válását, és a fotográfia születésének pillanatát mutatják be. A korszakos képmutatásra váltást, ahogy isteneinket, élő metaforáinkat felváltottuk holt képmásaink aprópénzére. Mindez nem más, mint a benjamini áruba bocsátott kép, az aurájától megfosztva, Sartorius világosan rá utal, amikor azt mondja: „Bilder sind Waren", s az, hogy így a létige múlt idejű alakjai (Bilder waren, gewesen sind) is belépnek a minden tekintetben az elmúlást tematizáló nyelvi játékba, csak erősíti az utalást. Az élőképek, melyek egykor voltakat mutatnak, így lesznek fényképek, a magunk elmúlásának képei, (testi) titkokkal kitapétázott kamráink sötétjében. Mi magunk forgunk ott a saját levünkben, saját fixírünkben pácolódva. A pillantás kicserzett, elöregedett hordozóiként. Nádas itt változtatott másodszor radikálisan, mikor a test sötétkamrájának ezt a kémiai, vegyi folyamatát, az elöregedést átplántálta a néki oly fontos földbe: hordozók helyett gazdákat írt, s kicserzett helyett széthulló barázdáikat. Így a fénykép s az arc képe mellé bevonta a saját korai fényképei föld-hasonlatát, és megszólaltatta Pilinszkyt az *Apokrif*fel: az évek vonulását a gyűrött földeken, a mulandóság ráncát, a teremtmények arcán lecsorgó üres árkot, az öreg szülőket, a barázdáikat. Tematikusan és ritmikailag. Hangfekvésben, intonációban. Előhívta Sartorius sötétkamrájából az öreg szülők arcképét.

Nádas és Füst, Nádas és József Attila, Nádas és Pilinszky.

Mennyire különböző anyagú szerzők. Füst a válogatott közönségességeivel, az iróniájával, József Attila a világraszóló képeivel, metaforáival, Pilinszky a reflexión túli látomásaival. És az árvaság, ami összeköti őket. Gondolj bele ebbe a Pilinszky-sorba: „S tudjátok nevét az árvaságnak?" Sosem értettem. Az árvaság neve árvaság, mi más neve lehetne. De vesd össze a nádasi vetemedőszóval: ő nem ő. Akkor megérted, hogy azzal, hogy Pilinszky kijelenti, hogy ő az emberi beszédet nem beszéli, ugyanezt a törést szólja el. „Hazátlanabb az én szavam a szónál! Nincs is szavam."

62 Joachim Sartorius: Gewesen sind. In: Joachim Sartorius: *In den ägyptischen Filmen.* Frankfurt am Main, 2001. 62.

Az én szavam nem szó. Mi más lehetne ez, mint amit Nádas megír az Esterházynak írott verses levélben: övé a *legkisebb közös nevező*, ő csak azt reprezentálhatja. Mindenki a maga nevében, de térjek magamhoz, nincs is neve, hogy állhatna jót mások szavaiért széles e hazában.

A riportfotók a bibliográfiában 132 tételbe vannak szedve, 1963 decemberéig, és még két fénykép van jelezve 1965-ből. Ebben az évben jelenik meg az *Új Írás*ban az első komoly publikáció, a *Biblia*, amit 1962-ben írt Nádas, a kellős közepén a fényképész-időknek.

Én mindenesetre a 132 tételnyi fényképet a *Nők Lapja* padlásszagú, megbarnult példányaiból a bibliográfia segítsége nélkül is kikerestem. Balga módon az 1961-es év első felével kezdtem. A könyvtárban meleg volt, s munka után elég későn is értem oda. Zúgtak, kattogtak azok az átkozott kis könyvhordó csillék, majd megőrjítettek. S akkor az a fullasztóan homogén, hamis vizuális massza. Professzionálisan fényképezett, hazug gesztusokat mutogató, álságos jeleneteket megrendező képek. Élőholtképek. A kötelező mosolygások, ismered. Hogy találom meg én Nádast ebben az anyagban, hogyan fogom felismerni. Alig húsz éves, nyilván úgy fényképez, ahogy tanították neki.

A fáradtságtól káprázó szemmel már csak a nevét kerestem. S akkor mégis a képet láttam meg. Egy képriport az augusztus 26-i számban. A papír felejthetetlen, gyermekkoromat idéző illata. Pedig 1961-ben még nem is éltem. Mégis, a keszthelyi házunk padlásán, néptanító és hobbikertész nagyapám könyvesdobozai illatoztak így. Boldogan másztam fel apámmal a létrán, pedig a végén mindig úgy vert a szívem. A nagy erős tenyerével feltolt, felsegített. Úgy buktam át a padlásfeljáró szűk kis nyílásán, mint aki egyenesen a Holdra érkezik. Hosszan őrizte a padlás pora a szandálom nyomát, ahogy a kincsesládákhoz rohantam. Partizánregények, szőlőművelési tanácsadók, hogyan metsszük rózsáinkat. A krumplibogarak elleni védekezés receptje. Mennyire imádtam a csíkos krumplibogarakat, nem kellett védekezés, kézzel, a védő kezembe gyűjtöttem be őket. Az olcsó könyvtár apró barna kötetei, zsoltároskönyvek és ábécéskönyvek. És természetesen a *Nők Lapja* régi számai. Talán egyszer gyerekként épp ezt a számot felnyitottam, talán én is ámulva néztem Nádas fotóján a lányos arcú kisfiú hajómodelljeit, kerestem a szememmel a műhelyvezető lakatos felettébb láthatatlan aranyhalait. „Ez a szenvedélyem...” – valószínűleg a képekhez tartozó szövegeket is a fiatal fotós írta. Most mégis egy másik képről ismertem fel. A szabadidős hobbikertész konyhakertjéről, a kép közepén pompázó növény mögött háttal távolodó alak ritmikusan szerkesztett vödreiről, a merész kompozícióról. S a fényről, mely a képsorozat minden darabján kivilágít egy-egy részletet: a nyilazó férfi kezét, egy virágcserepet az akváriumon, a növény levelét, a modellhajók vitorláit.

Rajta van már ezen az első, a rossz minősége miatt sajnos kevéssé reprodukálható fotósorozaton majdnem minden, ami Nádast majd fényképészként és íróként egy életen át foglalkoztatja. A mozdulat, a gesztus, a közösségbe ágyazott egyén, a fény,

a szerkezet, a kompozíció. „A természet nem lehet tárgya a fotográfiának, mert a fotográfiának a fény a tárgya." – írta egy levelében.[63] S egy másikban, a *Nők Lapjá*nál töltött évekről: „Az érdekel, ami a szemem elé kerül, de ahhoz nem értek, meg nem is akarok érteni, hogy ezt úgy rendezzem át, ahogy az a korszak, az újság, a Párt, és a mit tudom én kicsoda ízlésének megfelel. Egyszóval, néhány év után világossá vált, hogy megbuktam. Már csak azért is, mert amit nagy élvezettel lefényképeztem, s igen gyakran elő sem hívtam, vagy túl fényes volt vagy túl sötét, illetve egyszerre mindkettő. Egyszerre alulexponált és túlexponált, mert a szó esztétikai értelmében csak ez érdekelt. A fény és a sötétség, illetve a kettő viszonya és egybefordulása."[64]

Némó húgommal a krumplibogár fölött álltunk és vadul fényképeztünk. A gépet nem láthatta senki, nem létezett. Akkor éppúgy megfizethetetlen lett volna, mint most megint. A kettő között volt néhány gépem, az elsőre nem emlékszem, csak a kemény, barna tokjára, s hogy a fémváz súlya húzza a kezem. Némónak később egy Practicát vette az apám, egy másik világban, ahol az elnémulás határán árválkodóknak is adódik hely, fényképész is lehetett volna. A keszthelyi kertünkből érdemben nem tette ki a lábát, de a nagyításait az Év Természetfotósa pályázatra rendre beküldte, olykor ki is állították őket. Mire megvehettem életem első komolyabb Nikon vázát Bécsben, addigra betörtek a piacra a digitális gépek, s az analóg fényképezés ismét megfizethetetlenné vált.

Talán jobb lesz, ha én is közvetlenül az agytörzsre fényképezek, ahogy Nádas Péter, a fák barátja teszi már egy jó ideje. Ide vezette a Sartorius által finom szavakkal megénekelt esztétikai purizmusa (Hauch, mondta a Nádas fényképeit átjáró fényről, lehelet, fuvalom), s a fénnyel kapcsolatos vizsgálatainak is ez lett a logikus fejleménye. Lichtzwang majd Lichtverzicht, fénykényszer, aztán lemondás a fényről, ahogy Paul Celan írta.

Az első Nádas-fénykép, amibe beleszerettem, ha úgy tetszik, egyben a saját felfedezésem. A *Nők Lapjá*ból kimaradt, könyvbe soha nem került bele, ki nem állították. Tulajdonképpen ezidáig nem lett papíron reprodukálva. A Litera készített Nádasnak egy honlapot, amire gondos kezek feltöltöttek egy csomó képet, ott bukkantam rá. Valamiért delejezett.

Később aztán, amikor sor került a reprodukcióra, Ágh András rászegezte a profi Nikon D9-es ágyúcső vastagságú objektívjét, s ahogy megláttam kifeszülni a műtermi lámpák kereszttüzében, akkor elragadtatásomat már ki is tudtam fejezni.

Egy nő alszik a földön, a vidéki asszonyok szokványos viseletében. (I. tábla) Ezt a fejkendőt nagyanyám viselte. A szárítókötélen szőttes lepedő. A háttérben kis ház

63 Nádas Péter levele, 2010. április 12.

64 Nádas Péter levele, 2011. május 5.

és görbe boszorkányfa, mint a mesében. Mint egy nyári konyha, csak nincsen kéménye. Nyilván szerszámoskamra avagy sufni. Nekünk is volt ilyen Keszthelyen, kosarak, sarabolókapa, gereblye, balta, darazsak laktak benne. A napsütötte falán kanyargós minta összekapaszkodott bodobácsokból.

Nem, nem halt meg, rögtön tudtam, hiszen csak pihen. Elfáradt ezen az őszi, délutáni órán. Lassan lemegy a nap. Dolgozott, s most kiteregetett. Október van, de még meleg kell legyen. A fűben már a szétmorzsálódott levelek szénás illata, oda teszi a kendős fejét, erre az édes, porhanyó televényre. Még száraz, őrzi a nap melegét, de alulról, a földből alattomos, nyirkos hideg kél. Arca alá teszi kezét, abban a pózban alszik, amiben én szoktam. Felhúzza a lábát, mint egy gyerek. Visszasimul a természetbe.

A lepedő derítővászna a fényképezésben megjelenő elmúlás emblémájává teszi a képet. Rajta a fény, a derítő és a kép félig tárgya, félig alanya. Köztes állapotban van, élet és mű között. A fénykép a fényképezés emblémája lett.

Az egyik legkiszolgáltatottabb pillanatában lepi meg, mutatja meg az embert. A teste itt van, de ő csak félig van jelen. Nőt mutat, közel az anyaföldjéhez. Az élet végét mutatja meg a munka és a nap végével. Az élet sarkát mutatja, ahogy betette a lábát a világvégi földekre, hogy mindjárt elemelje onnan. Az ember, a szerszámai, és a munkája eredménye. A lepedő tiszta lapja, ami valamit megnyit ebben a távolodó térben. Ezt mutatja, a nekünk a földön jutó szegletet. A testtől búcsúzó fényt mutatja meg. Mindez olyan megnyugtató. A kép finoman elvetemedő középtengelyében a fa görbe törzse, az erre derékszögben válaszoló horizont s a fekvő test párhuzamos íve, a lepedő, a házfal és az asszony ruháján felvillanó túlvilági fény háromszögében.

Egykor voltak. S hogy ez örökké így lesz. A lepedővel a fény képét hívja elő a világ sötétkamrájából. Az elvégzett munkát búcsúztatja, ami mindenre fényt derített.

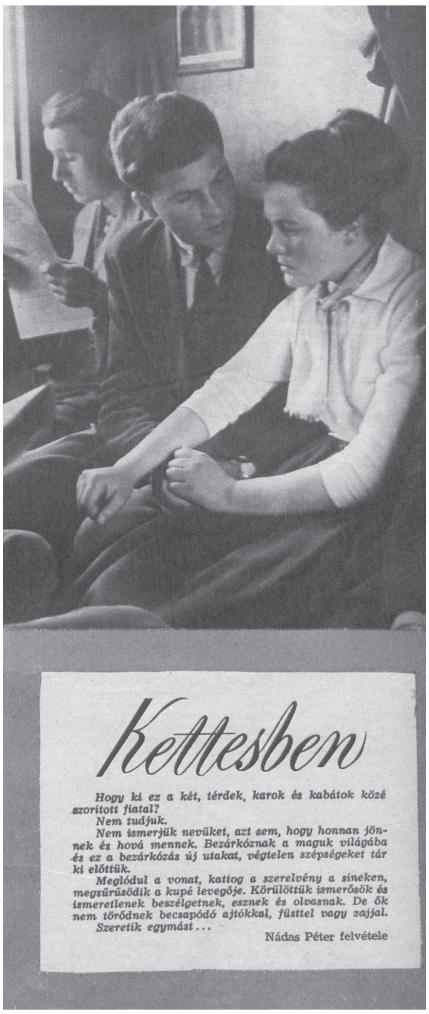
Nádas már nem emlékszik rá, hogy a kép hol készült.

Csak arra, hogy egy lovas kocsi után bandukolt, s mivel a felvert por ellenfényben mindig érdekelte, készenlétben volt a fényképezőgépe. Azt mondja, akkor megdobbant a szíve. Nem tudja, hol, talán a Kaposvár feletti dombon, amikor Ripp-Rónai házát, kertjét fényképezte a *Nők Lapja* számára, vagy Eger felett, vagy talán Göcsejben, a környékükön.[65] Bár Nádas későbbi feleségét, Salamon Magdát, vagy a többieket, Szemes Piroskát, Zsigmondi Máriát, Földes Annát, Kertész Magdát többször kísérte el riportutakra, Galsaival az a néhány alkalom emlékezetes lehetett. Az egyik Derkovits Gyulánénál. Mindenesetre, ha az ember előkeresi a Galsai–Nádas cikket a Róma-villáról, mely november 3-án jelent meg, 1962-ben, akkor hasonló délután leírását olvashatja, mint amit látni vél a képen: „Őszi délután van. Már csak

[65] Nádas Péter 2010. április 12-én kelt levelei alapján.

lustálkodik, hempereg a napfény. Odalent az októberi park (...) érett körték zuhannak le a fákról (...) gyíkok csörögnek az avarban. Már kinn állunk a napsütésben."[66]

Egy ilyen emblematikus kép az elmúlásról egy húsz éves fiú szemében.



1. Kettesben. Nádas Péter felvétele. Nők Lapja, 1962. jún. 13. © HUNGART

A vintage kópiát magammal hurcoltam az Aradi utcába, a lab4art-hoz, Felicides Ildikóék fotólaborjába. Amikor kitettem az asztalra, Korniss Péter is ott állt mellette, aki Nádassal egy időben, szintén az 1949-ben alapított képes hetilapnak, a *Nők Lapjá*nak fényképezett. A fotósok értelemszerűen nem dolgoztak együtt, a szerkesztőségi értekezleten megbeszélt riportokra mindig a riporterrel mentek. Ekkoriban a fotók alatt főképpen Nádor Ilona, Rédner Márta, Korniss Péter, Nádas Péter neve szerepelt. Nádas nem is egy címlapfotót készített, és habár emlékei szerint ők voltak Rédner Mártával a szerkesztőség „páriái",[67] volt, hogy egy-egy jobban sikerült fotóját önálló publikációként közölték, kis keretben, a saját vagy mások szövegével. Így jelent meg bensőséges mozdulatot ábrázoló fényképe a fiatal szerelmesekről, akik a vasúti kupéban egymás kezét szorítják. *Kettesben* a mű címe és a szöveget is Nádas írta. (1. kép) Egy víz fölé hajló kopasz faág portréjához Szemes Piroska, a hátsóudvar galambjai között botorkáló öregasszony fényképéhez pedig a mindig láttató erővel fogalmazó Salamon Magda írt rebbenésnyi kísérőszöveget. S önálló képriportokat is csinált huszonévesen, ami jelzi, hogy tehetségére szerkesztői felfigyeltek, noha a képszerkesztés kontraszelektivitására nézvést árulkodó, hány csodálatos kép került a *Valamennyi fény* című kötetébe a riportutak melléktermékeiből, abból az anyagból, ami

66 Galsai Pongrácz: Ősz a Róma-dombon. Nádas Péter fényképeivel. *Nők Lapja*, 1962. november 3. 12.
67 Nádas Péter 2011. május 5-én kelt leveléből.

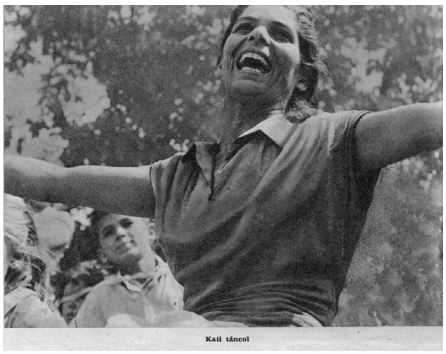
ilyenkor „leesett", s ezerszer jobb volt minden szempontból, mint ami végül is az újságban megjelent. A *Valamennyi fény* kötetnek a *Nők Lapja* az egyik látenciában maradó párhuzamos története: ugyanannak a riportanyagnak, például a mozgássérült gyerekekről a Pető Intézetben, a Zeneakadémia egy napjáról, a makói, nyírmeggyesi parasztokról a képes hetilapban van a hivatalos, Nádas könyvében a szubjektív verziója, teljesen eltérő, de ugyanott, ugyanakkor készült képanyaggal. A mérleg két serpenyője nem csupán írás és fényképezés kettősében, de a vágott és vágatlan anyag párhuzamosában is megjelenik. Vágott és vágatlan: az ingamozgás itt a hatalmi berendezkedés természetrajzáról árul el valamit. Nádas leveléből: „A *Nők Lapjá*nál bizony volt képszerkesztő. Szávay Editnek hívták, egy nagyon is jó ízlésű és nagyon esztétikus küllemű, finoman öltözött grafikusnő, aki egy ideig tördelte is a lapot. Rédnert is, engem is, ahol ért, vágott. Természetesen azokkal a képekkel próbálkoztam először, amelyeket jobbnak tartottam, de ezeket többnyire visszaszórta, vagy úgy vágta meg, hogy ne legyen jelentőségük. Mindig inkább a reszliből válogatott, gyakorta vissza sem kaptam tőle a jobb képeket, a szó szoros értelemében bedobta a szemétkosárba. Rédnerrel is ezt tette, aki folyamatosan dühöngött, harcolt, lázadt, de nem tudott semmit tenni ellene, mert a főszerkesztő egyetértett ezzel a szakmai hierarchiával."[68]

Rédner Márta a *Nők Lapjá*ban publikált fényképei közül egy nagyon megragadott. Túláradó, kicsorduló jókedvében táncoló, éneklő fiatal nőt ábrázol, széttárt karokkal, teliszáj nevetéssel. *Kati táncol*, ez a kép címe. (2. kép) A képes riportot Kertész Magdával készítették a csobánkai cigány szegkovácsok között, 1961 augusztusában. A fényképet Rédner más műveivel együtt meg lehet nézni a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeum honlapján egy a cigányok életét megörökítő sorozat darabjai között, meglepő módon 1938-ra datálva. Rédner Márta 1926-tól 1928-ig Römer Erzsi Népszínház utcai műtermében, majd Torda József mellett sajátította el a szakma alapjait. 1933-tól már saját műteremben dolgozott R. Gutmann Márta néven, de külső helyszíneken is vállalt gyermek-, portré-, reklámfelvételeket, egy időben utcai fényképészként a Duna-korzón és a Margitszigeten is dolgozott.[69] Itt ismerkedett meg férjével, Rédner Miklóssal, aki 1944-ben éppúgy munkaszolgálaton pusztult el, mint Radnóti Miklós, akiről fényképet is készített. Gyarmati Fanni incselkedő, huncut gyerekként ágaskodva simul a költőhöz, a merész képkivágást fejük és vállaik párhuzamosan eső átlói szerkesztik dinamikus, megkapó kompozícióvá, mely kiemeli a pár játékos önélvezetét – a nagyszerű kettős portré nem akármilyen fotóst sejtet. Radnótit Márta is lefotózta, ez a kép az egyik legismertebb Radnóti-portrénk – a Füst Milánról, Karinthyról, Weöresről készült képei megtekinthetők voltak a Home Galéria 2009-es, *A XX. század költői* című kiállításán. De fényképezte Barcsayt, Czóbelt, Kassákot, Pablo Casals-t is. Márta és Miklós műterme, a G. R. fotó az Oktogonon volt. Miklós feleségéről több fényképet készített, köztük

68 Nádas Péter leveléből, 2011. május 5.

69 Az életrajzi adatokat Kincses Károly közölte, többek között az artportal szócikkében: http://artportal.hu/lexikon/muveszek/redner_marta

csodálatos szépségű aktfotótókat, melyeken a szoborra emlékeztető beállításban felvett test karcsú, kislányos kontúrjai különös kontrasztba kerülnek a hát és a váll erőszakosan meggörbült, komoly belső feszültségeket sejtető, szinte öklelő vonalával – Rédner Márta 1965-ös önarcképén, mely Besnyő Éva 1931-es és Nádas 1963-as önarcképéhez hasonlóan a Rolleiflex keresőjébe mélyedve mutatja egy tükör előtt, már azt a határozott, energikus nőt látjuk, akit Nádas így jellemzett: „Alkatilag volt hihetetlenül gyors. Csípős nyelvű, melegszívű, szenvedélyes, a konokságig határozott, éles, vesébe látó, veszélyes, s ezért nem volt szüksége olyan gépekre, amelyek ezeket a tulajdonságokat valamiképpen helyettesíthetik."[70] Galsai Pongrácz, aki a háború után műtermét elvesztő és 1958-tól végig a *Nők Lapjá*nak dolgozó fényképésznőnek két évtizeden át volt munkatársa, erre hasonlóképpen emlékezett: „Rédner Mártának nem a fényképezőgép a legfontosabb eszköze. Sőt mondhatnám állandó perben, haragban, viszályban van a fotótechnika kellékeivel. A lencsékkel, fénymérőkkel, állványokkal, vakukkal. Titkon bosszankodik, hogy szüksége van rájuk. S ha észrevesz valamit, a tárgyak tehetetlenségével is meg kell küzdenie. Rédner Márta művészetének legfontosabb eszköze a szeme. Ez a szem mindig lényeglátó, ironikusan figyelő, nem egyszer kegyetlen. Bizonyos, hogy száz nagyszerű képet rögzít, míg a miénk csak egyet vesz észre. S bizonyos, hogy a száz kép közül neki is csak kettőt-hármat sikerül a fényképezőgép lencséjére továbbítania. Rédner Márta szeme a humorra különösen fogékony. Rédner Mártának szellemes szeme van".[71]



2. Rédner Márta: Kati táncol. Nők Lapja, 1961. aug. 24. A fénykép eredetijének őrzési helye: MFM. © Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, © HUNGART

Ez a szem valóban elég szellemesen és elég kegyetlenül működött, amikor a nárcisztikus Salvador Dalit a mikrofonok pávatollakként elétáruló legyezőjében örökítette meg. A hívóba hamuzott, írta róla Nádas. Ez a transzparens kép valahogy beleégett a fejembe. Hamuzni az egészbe, csodálatos. Tűz és víz. Rédner és tanítványa az ihletnél maradtak.

Rédner Márta, akivel Nádas a *Népszabadság* felső emeletén évekig együtt laborált, a háború előtti nagy fotográfus-nemzedék jelentős képviselőjeként a magyar szociofotó progresszív, a képzőművészeti avantgárddal érintkező hagyományát is közvetítette a fényképész gyakornok felé. „A két világháború közötti hazai fotográfia

70 Nádas Péter: *Valamennyi fény*, i. m. 112.

71 Kincses Károly: A rédnermárta. http://www.fotoklikk.hu/aktualis/kincses-karoly-rednermarta

céljaiban és szemléletében karakteresen elkülönülő irányzatai, a magyaros stílus és a szociofotó kifejezési eszközeikben is eltértek egymástól. Míg az előbbi az új tárgyiasság kétségtelen hatása ellenére megőrzött valamit a piktorializmus szépségkultuszából, festőiségéből, jóllehet csak tisztán fotográfiai eszközökkel élve, addig a szociofotó, a fotográfia legmodernebb, az új tárgyiasság és a Bauhaus, azaz Moholy-Nagy László fotószemlélete jegyében kialakított céljait tette magáévá és valósította meg."[72]

A hagyomány kontinuitását az ikonográfiai hasonlóságok is világosan jelzik: a látás preformációjának mikéntje. Az *Alvó asszony* (I. tábla) párhuzamos történeteinek keresése közben a 30-as évek szociofotósainak szuggesztív munkáira bukkanunk.

A megragadó és a megragadott mozdulat

Escher Károly, aki megteremtette az autonóm riportfotót Magyarországon, „minden magyar fotóriporterek atyjától", Balogh Rudolftól tanulta a szakmát. Balogh végigfényképezte az I. világháborút, Nádas a hágai fotómúzeumban az ő képeivel indította a magyar fotótörténet őt érdeklő vonulatának a bemutatását. „Az volt a fixa ideám, a rögeszmém, hogy a magyar fotográfiának a nagy személyiségeit az első világháború adta. [...] Egy felhővel kezdem a kiállítást, Kálmán Kata *Út* című képével, ami tulajdonképpen felhőket ábrázol, az út alig látható és aztán Balogh Rudolf *Hómező* című képével, amin katonák látszanak a hómezőn. Nem tudjuk, honnan hová mennek egy felhős pusztaságban."[73] Balogh Rudolf később az ún. magyaros stílus egyik megteremtője lett és szembefordult kora avantgárd irányzataival. Erre később így emlékezett vissza: „a magyar fotográfia ezt megelőzően egy teljesen vegyes társaság sokfelé néző és ágazó produktumának káosza volt (...) nem tudott maradandót, fotótörténeti szempontból értékálló alkotást felmutatni, mert nem volt kontaktusa a magyar földdel." Balogh szerint a nemzeti érzelmű fotográfia tárgya a „magyar falu csodálatos világa", „a néprajzi motívumok dekoratív szépsége", a „magyar levegő és hangulat", a sajátságosan opálosan sütő magyar nap okozta atmoszférikus hatások, a gyenge ködök, a „primitív környezet" és „romlatlan nép", a kiegyensúlyozott kompozíció és a nyugalmas vonalvezetés.[74] Ez egyben a *Mi a magyar?* című hírhedtté vált antológia ideje is, a nemzetkarakterológiai fejtegetések és hivatkozások átjárták a kor hivatalos, támogatott művészetét. Eschernek ettől kellett elrúgnia magát: „Míg Balogh Rudolf képein a falu hétköznap is díszes népviseletben jelent meg, a matyó lányok ünnepi díszruhában kapáltak, Escher Károly riportjai azokkal a falukutatókkal tartották a rokonságot, akik a matyó

72 Stemlerné Balog Ilona: *Történelem és fotográfia.* Budapest, 2009. 144.

73 Váradi Júlia interjúja Nádas Péterrel. Gondolat-jel, Kossuth Rádió, 2004. október 3. http://nadas.irolap.hu/hu/varadi-julia-interjuja-2

74 Balogh Rudolf „Hogyan született a magyar stílus?" című interjújából Kincses Károly és Kolta Magdolna idéznek. Kincses Károly–Kolta Magdolna: *Balogh Rudolf, minden magyar fotóriporterek atyja.* Kecskemét, 1998. 30.

3. Pihenő aratómunkások. Escher Károly felvétele, 1935, MFM, Kecskemét. © Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, © HUNGART

lányok megdöbbentő tüdőröntgen képeit vizsgálták, s meglátták, hogy a cifra matyó ruhák alatt a tüdővész pusztít."[75]

Mindazonáltal Escher *Pihenő aratómunkások* című 1935-ben készült felvétele (3. kép) a szociofotó „festői" kezdeteihez is visszanyúl, a századforduló világához, amikor a XIX. század munkaábrázolásai nyomán megjelentek az első fényképek a sajtóban a nagyvárosok számkivetettjeiről. London munkásairól és szegényeiről már 1851-ben kapható volt olyan metszetes könyv, aminek egy hivatásos fényképész, Richard Beard dagerrotípiái szolgáltak alapul.[76] A prototípusok, a koldusok, a kéregető gyermek, az öreg zsidóószeres, a csatornatisztító munkás, a rongyszedő a Courbet-t követő realista festészet hullámában is feltűntek, a vidéki életforma és munka társadalmilag érzékeny ábrázolásában pedig az a Millet járt az élen, aki még eme érzékenységnél is fontosabbnak tartotta saját munkájában a mozdulat energetikai, ahogy ő nevezte, heroikus felfogását: „Azt szeretném – teszi még hozzá – hogy úgy tűnjék, a képeimen szereplő élőlények éppen az általam ábrázolt testtartásra ítéltettek, és hogy lehetetlen legyen elképzelni velük kapcsolatban, hogy mások szeretnének lenni, mint amik."[77] A munkafelfogás pasztorális heroizmusa

75 Mihályfi Ernő: *Escher Károly munkássága.* Budapest, 1966. 7.

76 Albertini Béla: *A magyar szociofotó története a kezdetektől a második világháború végéig.* Kecskemét, 1997. 7.

77 Lucien Lepoittevin: *Teória és gyakorlat.* Ford. Földes Györgyi. *Enigma*, 10. 2003. no. 36. 30.

Escher idejére fájdalmasan kompromittálódott, kompozíciójában mégis felfedezhetjük ikonográfiai előzményként Millet a szénaboglyák tövében alvó párt ábrázoló híres festményét, a *La Méridienne*-t, habár a figurák testének szuggesztív, párhuzamosan görbülő ívei, s az, ahogy a férfi még sapkáját sem levéve, a fáradtságtól félájultan, arcát eltakarva fekszik félig gyereklány párja mellett, már az első világháború monstruózus tapasztalatával teljes – a kép borzongatóan emlékeztet Mednyánszky mindig táji környezetben ábrázolt halott katonáira, konkrétan az *Enyészet* című képre, melyen két halott kontúrjai simulnak bele az üde színekben pompázó természetbe. Ez a megfordítás, sötét inverzió Millet közvetítésével a pátoszformák, képi mozdulatok kifejezésében még távolabbra, mélyebbre vezet. „Az 1848-as forradalom kiszélesítette látókörünket. Az élő és cselekvő természetre kezdtünk figyelni, a nevető, dolgozó és síró természetre, és arra a természetre, amelyet tévesen mozdulatlannak nevezünk, pedig tele van borzongással." – írta Jules Breton.[78]

Mikor ezt olvastam, Éva, igencsak elámultam. Hogy a realista festő mennyire pontosan tudja, hogy az élettelen mozdulatlanságnak a halálteli borzongás a párja, hogy ahogy az animált természet, mint az emberi természet képmása felkel, felborzolódik, különös, veszélyes áramlatok indulnak meg, a fény és a sötétség metafizikus áramlatai, ahogy Sartorius a maga finom, délszaki érzékiségével mondaná, valami fuvalom, „Hauch" jár át mindent, a szabadság kéjes és veszélyes lélegzete – a festészet árkádiai tájait a forradalmak és háborúk történelmi vesztőhelyekké zilálták a borzongásban és reszketésben.

Ahogy írtam a múltkor neked a *Párhuzamos történetek* kapcsán, a félelemből és a szerelemből fakadó felindulások mindent átható mozgalmaink dinamikai alapegységei.

Poussin és Millet között a természetben henyélőkből a természetben küzdők lettek, a héroszokból heroisták. Még később hősi halottak. A realizmus romantikus felindulása után új kerettémának kellett megjelennie. A természet, mint vesztőhely, a természet mint az élet bevégzett munkája, az enyészet helye.

Nádas fotográfiáján ez a hely, ahogy ő a göcsejiek szavajárását idézni szereti, már be is van kertölve. Az elbeszélés fája immár elkerítve. *Alvó asszony*ának nem tágas mező, nem széles horizontú naplemente, hanem a természetben létezés kicsi, puritán szeglete, két világ határán valami rezervátum, s a viseletből lassan kikopó öltözéken felvillanó, búcsúzó fény transzcendenciája jutott. (I. tábla)

A Millet-féle energikus társadalomkritika, avagy szociálkritikus életerő hazai hajtása a magyar fotótörténetben még a szociofotó realisztikus műfajában is meghatározó kapcsolatokat tart más művészeti ágakkal, elsősorban persze a képzőművészettel, de az irodalommal, zenével, sőt, a korabeli mozgáskultúrával, táncművészettel is. Nádas is ír hágai kiállítása kapcsán az erős társadalmi elkötelezettség dinamikai formáiról, melyek összekötik a szociofotót a konstruktív

78 Lucien Lepoittevin: Visszatérés a földhöz. Ford. Schneller Dóra. *Enigma*, no. 10. 2003. no. 36. 15.

és expresszív hagyományokkal, nota bene a Nyolcak örökségével és egy másik ágon, a Munka-kör révén az aktivista, később emigrációba szoruló avantgárd művészettel.

„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 csökönyösen őrzi. A festészeti hagyományhoz fűződő viszony a fotográfiai működésnek talán a legmélyebb kulturális rétege.

A tematikus ismétlődések és azonosságok nyomvonalán haladva ugyanily egzakt módon leírható a magyar fotográfusok speciálisan mély kötődése a históriához vagy a társadalomfejlődés kritikusan szemlélt állapotához. Legyenek ezek a fotográfusok szegények vagy jómódúak, baloldaliak vagy konzervatívok, illuzionisták, realisták avagy konstruktivisták, tekintetüket el nem kerülheti a megalázottak és megnyomorítottak sorsa. Ami nem egzotizmus, nem a kolonializálás hajlama, nem a kereszténynyi jótékonykodás gesztusa, hanem a lehető legtudatosabb és legközvetlenebb részvét és részvétel vagy szociális elkötelezettség és lázadás.

A magyar fotográfusok ugyanilyen figyelmesek maradnak mindarra, ami egy adott látványban historikus jellegű. Keményen individualisták, de nem egoisták. Történeti érzékük még azokat sem hagyja el, akik a legmesszebbre mennek a konstrukcióban vagy az absztrakcióban. Moholy-Nagyot vagy Lucien Hervét nem kevésbé hatja át a történeti melankólia, mint Ata Kandót vagy Balogh Rudolfot.

Ha valaki arra kíváncsi, hogy miből is született a huszadik századi magyar fotográfia csodája (egyik francia kritikusa szerint „la gloire absolue"), világos magyarázatot kap André Kertész, Balogh Rudolf vagy Vydareny Iván igen pikturálisan ható, tematikájuk szerint azonban igen brutális, korai képein. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a magyar fotográfia alapító atyáinak szemléletét a magyar népnyomor brutalitása és az első világháború rettenete alapozta meg, hanem arról, hogy metafizikai megrendültségüket milyen roppant erővel és milyen nagy találékonysággal fordították életörömbe, csüggedtségüket és melankóliájukat pedig miként váltották szociálkritikus életerővé."[79]

A szociofotósok mozgalmának elméleti hátteréhez jelentős mértékben hozzájárult Kassák folyóirata, a *Munka*, mely 1929 és 1939 között „ismertette Hans Richter, Werner Gräff, Moholy-Nagy könyveit (tőle közölt is cikkeket), a szlovákiai Brogyányi Kálmán *A fény művészete* és a temesvári Roth (Ráth) László *Az új fotográfia* című munkáit."[80] Ugyanilyen meghatározó a Szocialista Képzőművészek Csoportja keretei között működő ún. montázscsoport. „Férje, Sugár Andor révén

79 Nádas Péter: Hágai szövegek. *Élet és Irodalom*, 2004. október 22. http://www.es.hu/nadas_peter;hagai_szovegek;2004-10-26.html

80 Beke László: Az avantgárd és a szociofotó. *Magyar művészet 1919–1945.* Szerk. Kontha Sándor. A szerk. munkatársa: Tímár Árpád. Budapest, 1985. 539.

került kapcsolatba a montázscsoporttal rangos női szociofotósaink egyike, Sugár Kata (1910–1943).” Resimann Marian tanítványának hagyatéka Dési Huber Istvánnénak köszönhetően maradt fenn. „Sugár Kata modelljei Teleki téri kubikusok, rakodómunkások, tanyasi parasztok voltak. Elsősorban arcképeket készített róluk, melyeken a premier plán beállítások, a ráncos arcok szép megvilágítási effektusai szinte magát a munkát heroizálják. Langer Klára (1912–1974) hasonló felfogású paraszt- és munkásfejei egy fokkal líraibbak – különösen emlékezetes egy Hevesy Iván által publikált, sötét tónusú, mosolygós *Fiatal fiú*-feje – külön sorozatot készített nincstelen cigányokról. Kálmán Kata (1909–1978) híres vállalkozása volt a *Tiborc* című album 24, zömmel paraszti portréjának megjelentetése 1937-ben. A megrendítő arcképekhez Móricz Zsigmond írt bevezetőt, s a lelkes méltatók között volt Bálint György, Kemény Alfréd, Ortutay Gyula, Veres Péter, Szabó Zoltán.”[81]

Habár az újabb kutatások eredményei szerint Sugár Katának jelentek meg életében fotói, például a *Magyar Nemzet* és a *Pesti Napló* műmellékletében, illetve 13 képe az *Uj Idők* hasábjain,[82] a zseniális fényképésznő életműve tragikusan rövidre mért életideje miatt is a legkisebb a „nagy triász” (Langer Klára, Sugár Kata, Kálmán Kata) tagjai közül. Annál nagyobb hatást tesz utókorára. A három fényképész pályája több ponton érintkezett: Sugár Kata és Kálmán Kata együtt jártak Madzsar Alice mozgásművészeti iskolájába, mely a mozdulat-karakterológia elméletén túl, Jászi közeli barátja, Kernstok Károly ritmika és ornamentika összefüggéseiről alkotott elképzeléseiből is közvetíthetett számos olyan, a taglejtés, a mozdulat, a póz szerepével kapcsolatos tanulságot, melyeket a szociofotósok is hasznosítani tudtak. Kálmán Kata későbbi férjét, Hevesy Iványt is a Madzsar-házban ismerte meg, aki a fényképezésre biztatta. Langer Klára pedig szintén Reismann Mariannál tanult fényképezni, „fotó-kirándulásokat” tett Sugár Katával, és a Sugár-házaspár vitte el a Szocialista Képzőművészek Csoportjába is.

Hevesy Iván így foglalta össze a „női triász” működését: „egyik oldalon Sugár Kata izzóan szép és fájdalmas arcai, középen Kálmán Kata Tiborc-fejei a maguk szigorú tanúságtételével, a másik oldalon Langer Klára fotói, megindítóan, cselekedetre is felrázó erővel.”[83]

A magyar szociofotó hagyományát nem csak Rédner közvetítette Nádas felé, hanem Langer Klára barátnője is, aki őt a budapesti Fotó-Optika Kisipari Szövetkezet Kossuth Lajos utcai műtermében a műtermi fotografálás rejtelmeibe bevezette. Érdemes hosszabban idézni Nádas egy félbevágott gombolyagra emlékeztető leveléből, amelynek néhány szála most már könnyebben a kezünkbe adódik:

„Amatőrként apám is fényképezett, István nagybátyám is fényképezett. Egy másik nagybátyám, aki még nagyváradi újságíróként Bölöni (Ady) baráti köréhez

81 Beke László: Az avantgárd és a szociofotó, i. m. 540.

82 Parti Szilvia: *Sugár Kata.* Kecskemét, 2007. 73.

83 Parti Szilvia: *Sugár Kata*, i. m. 55.

tartozott („Hová mész?" „Megyek Itókához." „Éjjel elolvastam, Petyonka, amit írtál, egész pofás, oda fogom adni Bölöninek vagy Szabolcsinak", s így aztán a nagybányaiakat, a nyolcakat vagy a szentendreieket is jól ismerték, az öreg és furcsa Pórt például én is Pór Berciként ismertem, vagy a nagynéném egyik barátnője, Ligeti Vilma, írónő, a Vilmuka Párizsban sokáig Tihanyi szeretője volt, de korábban már Tersánszkyé, akit fotósként ebből a furcsa közeliségből fényképeztem, egyszóval ez a nagybácsi, akit Aranyossy Pálnak hívtak, s egy erdélyi nemesi családból származott, a MKP alapító tagja volt, 1919-ben a Vörös Újság külpolitikai szerkesztője (felesége Nádas Magda a jómódú földbirtokos és építési vállalkozó lánya, korai feminista, iparművész nővérével és építész bátyjával a Galilei kör aktív tagja, Lesznai barátnője), a párizsi emigrációban két évtizeden át főszerkesztett (Falus néven) egy Regards című igen kiváló és jól menő képes folyóiratot, amelynek néhány bekötött évfolyamát körúti lakásuk gardrobe szekrényében tartották, s ha a nagynéném valamit nem ért fel, akkor arra állt. Ezeket az évfolyamokat, mi, félig francia unokatestvéremmel, Yvette-tel igen sokat nézegettük, meg ha olykor náluk voltam hétvégeken, akkor egyedül is nézegettem. Néhány éve utánamentem a saját látásom születési történetének a Bibliotheque Nationale-ban, jelzetten vagy jelzetlenül Capa, Brassai, Kertész, Bresson (meg az összes többi) dolgozott a lapnak, például a nagybátyám elküldte Capát a Tristan Tzaraval a barcelonai frontra „reportázsra", ahogy ők mondták. A lap szerkesztőbizottsága is őrületes. Őrületes a képanyag. Még őrületesebb a szellemi horizontja. A képeket tehát mintegy korábbról ismerte a szemem, minthogy tudhattam volna, hogy ezek most Capa képek vagy Kertész képek. Reismann Marian, Reismann János, Capa, Brassai, Kertész, Hervé, a róluk szóló párizsi történetekkel egyetemben a baráti körükhöz tartozott. Bresson első budapesti kiállítását kamaszként láttam, a katalógusát a mai napig őrzöm, Bresson albumot azonban már jóval korábban, gyerekkoromban láttam Georges nevű unokatestvéremnél, nála egy Brassait is, amit majd megmutatok Magának, Gombosszegen, Georgesnek méteres nagyításban volt a falán Vadas Ernő ménesterelése (ő maga az MTI-ben dolgozott), a hatalmas körúti előszobában Derkovits Dózsa fametszetsorozatának darabjai, lakószobáikban Szőnyik, Perlrott Csabák, Kmettyk, s így tovább, de volt egy másik nagybácsi, egy gazdag ügyvéd, annak valóságos műgyűjteménye volt. [...] Nekünk csak Gráber Margit jutott, néhány Szőnyi rézkarc, tus, Gráber nyáron Szentendrén átvitt magával hol Czóbelhez vagy amikor ő dolgozott, akkor Modok Máriához, de Gráber jöttét látva Czóbel is néha abbahagyta a munkát, vagy Barcsayhoz vagy Ilsovay Vargához vagy Kántor Lajoshoz, vagy mentünk a Hableányba, ahol az egész díszes társaság együtt ebédelt vagy vacsorázott. Mentem hozzá Budapesten is, a köröndi műtermébe vagy a Dési Huber szabadiskolába, a Kálmán utcába, bár rajzolni soha nem tanultam, nevettek rajtam, hogy majdnem, de mégsem. Ebben a nevetésben nem volt semmi sértő, kedves, tárgyilagos, a dolog el volt intézve. Néha láttam Kmettyt is, de vele épp úgy nem lehetett beszélni, mint Barcsayval. Magda nagynéném barátnője volt Dési Huber Stefike, akinél többször jártam, mintha a Mester utcában vagy az Ipar utcában lakott volna, s valósággal ki volt bélelve Dési Huberekkel, a plafonig,

Tárlatvezető:

A MÚZEUM kapuját nem őrzik márványoszlopok, és a felfelé vezető lépcsőkar is szürkén, keskenyen kanyarog. Nem is múzeum tulajdonképpen, egyszerű, nagyon is pesti, kilencedik kerületi bérház: az Ipar utcában. A ház falán emléktábla őrzi kegyelettel az egykori lakó, Dési Huber István emlékét. A tárlat, amelyen jártunk — magánlakás. Kétszobás, szerény és nagyon otthonos. Kevés, jobbára antik bútor, régi, festett magyar parasztgarnitúra; sok fekete-piros szőttes, régi paraszti ingvállból varrt eredeti párnák, gondosan ápolt zöld növények — érződik, hogy asszony a lakója. De a főszerep ebben a lakásban mégis a falaké. Az előszobától a hálószoba mennyezetéig minden tenyérnyi falat képek borítanak. Vöröskeményes gyárudvar, csupa gondolat-arcú olvasó munkás, éneklő, ámuló lányok, szeszélyes esővert táj, a budakeszi lankák ezer változata. Fürdőző bivalyok és harmadik osztályon döcögő vonatutasok. A dési templom és a dési fák. Mert a főbérlő, a házasszony és tárlatvezető, e meghökkentően gazdag múzeum tulajdonosa és őre egy személy — Dési Huber Istvánné.

— Ebben a házban élt ő is, itt laktak régen?

— Csak a házban. De sokkal szerényebb, sötétebb volt a mi lakásunk. Ezt azért kaptam, hogy itt maradjak, a régi otthon közelében. De így mégis több hely marad a képnek. Hiszen én magam kis helyen is megférek — valóban olyan alacsony, törékeny kis asszony — de a képekkel így is szorongunk...

AZ ÖSSZEGYŰJTÖTT ANYAG gazdagsága valóban meglepi a látogatót. Dési Huber István, a korán elhunyt kitűnő proletárfestő nevét intézmények hirdetik, életrajzi adatait lexikonok, szellemét és érdemeit könyvek és tanulmányok őrzik; de életművéből aránylag nagyon keveset ismerünk.

Dési Huber Istvánné első szóra szívesen beszél arról, akinek emlékét és életművét őrzi:

— Nagyenyeden született, Désen élt... Apja földhöz ragadt, szegény kis órásmester volt, nagy törekvéssel taníttatta fiait. De mikor a boltocska csődbe ment, a három gyereket háromfelé osztotta szét a család. A

Képek, rajzok, emlékek között él a festő özvegye

Stefi asszony — ahogy a férje látta. Dési Huber Istvánné fiatalkori kimonós képe

legszerencsésebb, akit a pap nagybácsi taníttatott — eljutott a mérnöki grádusig. Istvánnak azonban ott kellett hagyni a nagyenyedi kollégiumot. Egy türkevei kovács rokon fogadta magához, félig fiának, félig kisinasnak. Zsámolyra állva, két kézre fogva emelgette a kalapácsot, a szálló szikrák játéka volt a képeskönyve. Azután innen is elkerült, és apai parancsra pincérségre fogták. A pikoló-élethez cseppet sem fűlt a foga, a szénapadláson titokban olvasgatott könyvekkel vígasztalta magát. Sokat próbált ifjúságában. Volt zsákoló, kifutó, Ganz gyári munkás, később írnok egy ügyvéd irodájában. Kamaszfejjel, üres zsebbel indult el világot látni. Bécsben, a barátaival, szállóda helyett, egy üres piaci gyümölcskosárban töltötte az éjszakát...

MINTHA Gorkij »egyetemeinek« hányatott krónikáját hallaná. És Stefi asszony olyan pátosztalan egyszerűséggel meséli, mint akinek már magának is élményévé vált ez a nehéz sors.

— Az első világháborúban negyven hónapot töltött a fronton. Ott támadta meg tüdejét a betegség. De ott találkozott sok új, szemet-szívet tágabbra nyitó gondolattal is. Egy Zola regényt és Barbusse Tűz című könyvét hozta haza a hátizsákjában, mikor leszerelt. Betegen, és nem is olyan fiatalon látott a szakmatanuláshoz. Az ezüstművességhez vezető út első lépcsőfoka fordulatot hozott az életébe. Cizellálni kezdett és rajzolgatni. A ceruza pedig új világot nyitott meg előtte. Rátalált arra, amit egész életében keresett.

— Hogyan kezdődött Dési

4. Tárlatvezető: Dési Huber Istvánné. Földes Anna riportja Nádas Péter felvételeivel. Nők Lapja, 1962. febr. 24. © HUNGART

szerintem itt láttam először Sugár Kata képeket, de úgy rémlik, hogy még előbb, ő Sugár Andor húga volt, s Kata öngyilkossága után Stefikére és Langer Klárára maradt a hagyaték maradéka (amit nem égetett el a vaskályhában), s igen nagy nehézségeket okozott Stefikének, hogy mi legyen vele, mert fotográfusi hagyatékokkal az ötvenes és hatvanas években az égvilágon senki nem foglalkozott.

Dési Huber Istvánné

Dési Huber István: Éneklő lányok (tempera)

Huber István művészpályája?

— Küzdelmes esztendőkkel. Pesten a Polgár gyárban dolgozott. Munkatársainak szolidarítása segítette, hogy meglevő munkakönyvéhez ezüstkovács tudást is szerezzen. De közben már szenvedélyesen tanult. Délelőtt a mesterséget, délután rajzolni. Előbb az iparművészeti iskolára járt, később a Lehel téri Podolini Volkmann esti szabad-iskolába. Itt került először össze magához hasonló, tudást és igazságot kereső munkásművészekkel. Itt szövődött barátsága az öcsémmel, *Sugár* Andorral is . . .

VÖRÖSKATONA VOLT Sugár Andor édesapja, a forradalom után eltávolították a reáliskolából, ötvösként kereste a kenyerét. Testvérével, Stefivel együtt ekkor már szoros szálak fűzték a haladó mozgalomhoz. Ő nyitotta meg a politikai közdelmek útját Dési Huber István előtt is. Hármuk élete egyre szorosabban fonódott össze. Együtt mentek három esztendőre Olaszországba — Sugár Andor japán babára emlékeztető, vékony testvére akkor már a festő-barát felesége volt. Stefi akkor is dolgozott, amikor a »fiúk« rajzoltak, tanultak. És itthon is, a legnehezebb években is, közös célok hevítették őket. Megélhetés, művészet, politika. Dési Huber jellegzetesen autodidakta művész volt. Egy lélegzettel olvasta végig Shakespeare műveit — meséli özvegye —, mert úgy hallotta, hogy egy művelt ember jól ismeri a brit drámaóriást. Hiányos nyelvtudásával verejtékezve böngészte végig a német szocialista irodalmat. »Magamfaragta embernek« nevezte önmagát: a művészet mesterségét is mesterek nélkül, saját tapasztalatai alapján tanulta meg. És rövid életútján mégis eljutott oda, ahova kevesen: megtalálta a maga formanyelvét a *»sötéten színes, fölmért s tág világ«* kifejezésére. Sorsa ellenére lett mester — így mondta róla Radnóti Miklós —, de mester lett. A magyar szocialista festészet mestere.

FELESÉGE most értő szemmel és meleg szívvel mesél a képekről. A szeretett dési világról, az erdélyi siratóasszonyokról és Stefi édesanyjának árnyatadó diófájáról. Minden képnek megvan a maga története. A budakeszi képek a festő betegségének történetéhez kapcsolódnak. Esztendőkön át csak a szanatórium ablakon áradt be hozzá a világ. *A »kisöreg«*, az ablak előtt kuporgó kislány, a beteg ember fájdalmas nosztalgiája a gyerek után: beteg tüdeje miatt soha nem engedhetett magához közel gyermeket. Egy csendélet egyszer börtönbe juttatta Dési Huber Istvánt. A csendőrök feifedezték a hétköznapi tárgyak mögött izzó szimbolikus formákat: a sarlóalakra szakadt tányér karimáját, amely mellett egy bicska nyele volt a kalapács . . . Egyes képek útját a változatok egész sora jelzi. Másoknál ezt a nyomot elfedte a mű: anyagi okokból a festő ugyanarra a vászonra festette újra a képet. A sok önarckép sem egyszerűen az önkifejezés formája. Közrejátszott az is, hogy a festőnek önmaga a legolcsóbb, mindig elérhető modell. A *Negyedik rend* linosorozatával a művész közvetlenül is bekapcsolódott a kommunisták küzdelmébe . . .

Történetek, gondolatok, emlékek sora rajzik körülöttünk.

— *Hogyan őrzi meg mindezeket Dési Huber Istvánné az utókornak?*

— Néhány cikket már írtam, most tervezem a férjem önéletrajzának összeállítását. Azt szerelném, ha a vezérszólamot itt is ő adná: levelek, jegyzetek, rajzok sorát gyűjtöm össze.

ÉS TALÁN mégsem tévedtem olyan nagyot, amikor múzeumhoz hasonlítottam ezt a lakást. Mert katalogizálás, rendszerezés, tényleges tudományos munka is folyik a képek-borította kis szobákban. A felszabadulás utáni években Stefit nagyon is lekötötte a társadalmi tevékenység. A képzőművész Szövetségben vállalt munkát; évekig a gyermekvédelemre áldozta minden erejét — egy átmeneti gyermekotthon igazgatója volt; most újra a férjének él. Rajzait rendezgeti albumokba, jegyzeteit másolja és érdeklődő fiataloknak beszél — Róla. Mert csak jogilag magánlakás ez az Ipar utcai két szoba. A valóságban a szomjas szemeknek, érdeklődő fiataloknak mindig kinyíló múzeum. A gazdag képgyűjteményt az özvegy már életében odaajándékozta a Nemzeti Galériának. De a népé már itt is, most is: És ha múzeum ez az otthon, nem is akármilyen: az Ipar utcában ma is élnek Dési Huber István alkotásai.

Földes Anna

»Szíved megállt, a festék megmeredt, üres maradt a karton és a vászon, kezed nem méláz már a lap felett«.
Lassan húsz éve már, hogy a mester ecsetei is gazdátlanul maradtak.

És más lett a világ! A mai rajzról és festésről álmodó fiatalokat értő mesterek tanítják a Dési Huber nevét viselő szabadiskolában
Nádas Péter felvételei

5. Tárlatvezető: Dési Huber Istvánné. Földes Anna riportja Nádas Péter felvételeivel. Nők Lapja, 1962. febr. 24. © HUNGART

Ezeket a történeteket, nehézségeket, konfliktusokat is persze mind ismertem, hallottam, halálosan érdekelt, ki nem lehetett engem robbantani a kiállítótermekből és múzeumokból, én magam a Dési Huber Ipari Tanuló Iskolában tanultam a szakmát, s ezért aztán a Stefikével való kapcsolatomat maga az iskola is használta, Stefike pedig képeket mutatott és magyarázott, fényképeztem neki. Az ipari isko-

lának volt egy igen jó művészettörténet tanárnője, a nevére nem emlékszem, de arra még igen, hogy egy Rózsa László nevű Népszabadságos újságíró felesége volt, s ő módszeresen mutogatta nekünk a magyar és a külföldi fotográfia és festészet klasszikusait. Maga a szociofotó fogalma, a fogalom szociológiai összefüggései már a családi elbeszélések alapján világos volt (a magyar vidék szellemi és fizikai nyomora, a falukutatás, ennek fotográfiai szála), de ez a nagyszerű nő is korrekt képet adott róla, mintegy tudományosan konfirmálta a családi tudomásomat. A családom tagjain (és magamon) kívül tőle tanultam a legtöbbet, mert nem csak szakmai összefüggésekben helyezte el a dolgokat, hanem irodalomhoz, szellemi, politikai mozgalmakhoz kapcsolta. Nagyon sokat tanultam tőle az európai festészet kompozíciós történetéről, más kultúrák kompozíciós elveiről, ezek a különbségek nagyon érdekelték. Igaz, én voltam az osztályában talán az egyetlen, akit ez érdekelt. De a kapcsolat még régebbi. Sárdy Panniéknál, akinek a nagyapja festő volt, és akibe szerelmes voltam, volt egy igazi Hokusai. Kamaszként Hevesy Iván szabadegyetemi előadásaira jártam, az ilyen félrelökött, jelentős emberek akkoriban ebből éltek, s azt sem szabad elfelejteni, hogy azok, akiktől a fényképezést tanultam, ennek a nagy fotós nemzedéknek a kortársai és pályatársai voltak. Apámnak például már igen korán nagy fejtörést okozott, hogy mit fog velem kezdeni, s amikor látta, hogy a vegyészeti folyamatok érdekelnek, akkor 1954 nyarán (anyám már kórházban feküdt a rákjaival) beadott a Munkásmozgalmi Múzeum fotólaborjába (gyerekeket akkoriban kötelezően nyári munkára adtak), ott tanultam meg hívót főzni, laborálni, dokumentálni, iratot fényképezni, s ott találkoztam először Rédner Mártával, aki a többi laboránsnővel együtt a háború előtti fotográfiai hagyományt közvetítették, tanították. Áttételesen a modernizmust. Később ugyanezt kaptam meg tanulóként. Engem egy Gergelyné (Fotó-Optika Ktsz. Kossuth Lajos utca 2, félemelet, nézzen fel egyszer a nagy poros ablakokra, a ház Magyar utcai frontján voltak a laboratóriumok) nevű Auschwitzot járt zsidó asszony tanított műtermi fotográfiára, aki viszont Langer Klára és Sándor Zsuzsa (Fővárosi Fotó Vállalat) barátnője volt, s olyanokkal jártam együtt az ipari iskolába akik közvetlenül a kezeik közül kerültek ki. Szabad időmben, vagy ha valahová elküldtek az épületben, a néma és üres kiállítási termekben és az őrületes márvány előcsarnokban bolyongtam (később fényképeztem is, ez az egykori Curia, ma a borzalmas Néprajzi Múzeum). A következő évben viszont egy gyógyszerészeti gyárba adott az apám kifutónak, ez a Király azaz a Majakovszkij utcában volt egy őrületes klasszicista épülettömbben, akkor még voltak úgynevezett drogisták, középszinten képzett vegyészek, akik gyógyszerekkel és kozmetikumokkal foglalkoztak. Vegyszerismeretből tőlük is sokat tanultam. Valahogy így."

Az igen neme

Dési Huber Stefi gyűjteményét az Ipar utcában és a Dési Huber szabadiskola műtermét Nádas a *Nők Lapja* számára le is fotografálta. (4–5. kép) Az „És más lett

a világ" feliratú fénykép terébe, melyben a két fiú és két lány kettősét rajztáblák diagonálisa húzza alá, Nádas gondosan, mintegy memento moriként, az anatómiai szemléltető eszközként használt csontvázat is belekomponálta. A csontváz elkülöníti az azonos nemű párok beszélgetését, a fotóst szemlátomást a páros szimmetriák és az osztott terek foglalkoztatták. A határozott párosításokkal mégis finoman érinti a nemi konvenciók kérdését. Pedig a képen nem látni mást, mint hogy egy rajziskolában óra előtt, ahogy az illő, ahogy az szokás, a lányok a lányokkal, a fiúk a fiúkkal beszélgetnek. Hirtelen világossá válik, miért emlegette Benjamin oly delejezetten a fotográfia kezdeteiről szólván az „optikai tudattalant". A fénykép elméleti megítélése máig e két végpont közötti skálán mozog, hogy a képen olyan dolgok kerülnek-e megörökítésre, amiket nem tudatosítunk, sőt olykor nem is látunk (vö. Marey kronofotográfiái, amelyek a nem észlelt, a látás számításából kihagyott mozdulatokról tudósítanak), vagy épp ellenkezőleg, a fénykép a konstrukció és konstitúció, a tudatos komponálás legfőbb terepe. Talán nem véletlen, hogy gyakorló fotográfusok számára olykor maga a látható világ is konstitúciónak tűnik. A fényképekkel kapcsolatos manipulációk nem csupán a digitális korra jellemzőek (gondoljunk itt Balogh Rudolf manipulált háttereire), de egyre könnyebben jutunk el a teljes szemfényvesztésig. Amelynek lehetősége a kezdet kezdetén is fennállt, sőt, hiába üdvözölte Barthes a fotográfiát a hitelesítés, a tanúságtétel, a bizonyítás eszközeként, a fényképezés eredeténél még csak nem is a festészet, hanem az idézett Sartorius-versbe belefordított „vásári képmutogatás" áll. És végső soron a Benjamin által hivatkozott tudományos furor, mely már a XI. században az arabok kezébe adta a camera obscurát. A láthatatlan dolgok, mondja Benjamin, a fényképen a láthatatlan dolgok rögzülnek. A fényképek soha nem látott képek, írtam én is, amikor az első tudatosan komponált képemet elkészítettem. Megszerkesztettem és láttam, hogy ilyen nincs, nem volt, s már akkor sem létezett, amikor lefényképeztem. Hogyan is tetszhetne, ha épp olyan lenne. Hiszen ez legfeljebb egy világ mása, egy világé, ami akkor ott, megmásulva a szándékaimon, a médiumon, és mindazon, amit még csak nem is sejtek, világként megesett. Nem mondom, ez az esetleges világ elég ellenálló, de ha úgy kérdezzük, Hérakleitosz és Kratülosz nyomában, hogy lefényképezhetjük-e kétszer ugyanazt a dolgot, akkor a képlékenységéről is rögtön filozófiai képünk lesz. A túl kicsi és a túl nagy világ. Mikroorganizmusok és panorámaképek. A hosszabb expozíciónál például soha nem volt fényviszonyok fixálódnak, a pillanatkép esetében pedig felmerül, hogy létezik-e egyáltalán pillanat.[84] Nádas egy évig fényképezte a vadkörtefáját, hogy megtudja, amit elvileg mindenki tud, hogy az idő tagolása önkényes, erre használt eszközeink és szavaink merő absztrakciók. Tapasztalata, miszerint nincs pillanat, a fotográfus ontológiai, egzisztenciális élménye. Füst Milán valaha metrikus prózát szeretett volna csinálni a regényből: Nádas ezt megvalósítja. Nádas versei metrikus, dinamikus prózák. Esterházynak írt episztolájában egy születésnap, azaz időbeli cezúra kapcsán időegységek által tagolt prózabeszédben

84 Vö.: Gyenes Zsolt: *Fotográfia mozgásban. Kortárs művészet Pécsről*. Pécs, 2010. 18.

beszél az idő múlásának és a nem létező pillanat feloldhatatlan ellentétének prózaszervező, képszervező tapasztalatáról. Igen kedvesen a születésnaposnak mondja, hogy nincs idő. *Egykor voltak*, az igen. A ritmusképlet ismét a mérleg serpenyőinek tánca, az időbeli és időtlen, a lehetetlen valóság és a lehetséges absztrakció között: ha ő nem ő, akkor *se ezt, se azt*.

Én szép szavakkal kérem az Urat, már elég,
se rosszat, se jót.
De valaki a vállam fölött átnéz és kényszerít.
Talán az én, mely én sem én vagyok.
Soha nem is voltam.
Habár ebben a pesti utcában volt
a fényképészeti műhely, ahol a tanoncidőmet töltöttem el.
Nincsen három év tanoncidő. Nincsen évforduló.
Mégis talán az egyetlen világi jelenség, eljárás, folyamat,
tünemény, a természet csalóka csodája,
bármi, amit
a létezésből sikerült
valamelyest felfognom, ellesnem és eltanulnom.
Az ezüstjodid és ezüstbromid az orránál fogva vezetik az
embert az isteni tudományhoz, ahogy a matematikája később,
ha lenne korábban, ennek az utcának a másik végén őt vezette
el hová. Nem tudom.
Fényérzékeny felületen
miként rögzíthetők a szem képalkotási képességei és a fény
átmeneti mineműsége között létrehozott egyszeri viszonylatok.
Helyesebben.
Miként és milyen anyagokkal készíthetek
az Isten képére formázott világ tárgyairól hűséges
képi hasonlatot.
Avagy.
Miként teremthetek olyan kellemes látszatot,
mintha egy kompozícióval én rendezném el a káoszt és a
pozitív vagy a negatív retussal a Teremtésen igazítanék.

„Az Isten képére formázott világ tárgyainak hűséges képi hasonlatai", azaz a fényképek tükörjátékához használt eszközök ugyanazok, mint amiket Nádas írás közben is alkalmaz. A fogva tartott fény: a formaadás metafizikai hangoltsága. A fény és a sötétség egybefordulása nélkül nincs regény sem. A *Párhuzamos történetek* kenyérfehérje és bársonyos feketéi. A fekete és fehér végpontjai: a mozgás dinamikája. Szürkeárnyalatok gazdag skálája: a tónusos, differenciált beszéd keresése. Megkülönböztetni a feketét a feketétől: a disztingváló érzékelés. Az optikai tudattalan, az észlelésből kimaradt mozdulatok, Marey kronofotográfiája: a kihagyásos,

be, ne hajoljon ki a nyitott ablakon. Peti minden álomkép után aggódva lesi, hogy mi történhet bábujával még ezután? Mi is aggódva lestük, bár bevalljuk, mindig reméltük, hogy már betelik a világ veszélyeinek listája.

Félreértés ne essék, egy szóval se mondjuk, hogy a gyermeket nem kell figyelmeztetni rá, hogy óvatosan rollerezzék, ne játsszon a gyufával, ne üljön mosatlan kézzel az asztalhoz. (Bár vannak a könyvben olyan veszélyek, amelyeket a felnőtteknek kell kivédeniök: ők vigyázzanak, hogy a gyógyszer ne kerülhessen a gyerek kezébe, hogy ne szállhasson egyedül liftbe stb.) Viszont a könyv — mint minden gyermekkönyv — írójának és kiadójának ismernie kellene a pedagógia legalapvetőbb tételeit. *Először:* általában nem tiltások halmozásával nevelünk. Sokkal hatásosabb, ha a gyermeknek megmondjuk, hogy mit és hogyan csináljon, mint ha azt prédikáljuk neki, hogy sem ezt, sem amazt nem szabad tennie. *Másodszor:* a gyermek ilyen tömény ijesztgetése még az elérni kívánt cél szempontjából sem előnyös. A megrémített gyerek már izgalmában is ügyetlenebbül cselekszik és ezzel egyenesen kihívja a veszélyt. (Mennyivel több pszihológiai érzéket árult el rendőrségünk: néhány éve szülőknek kiadott egy tájékoztatót arról, hogyan tanítsák gyermekeiket a helyes közlekedésre, de figyelmeztette is őket, hogy ne rémítsék a gyermekeket gázolásokkal, halálos balesetekkel, mert a megijesztett gyermek még könnyebben kerül veszélybe!) *Harmadszor:* a gyermek tudvalevőleg igen hajlamos a félelemre. Helyes ezt az amúgyis meglevő félősséget fokozni? (Még hozzá a reális veszélyek közé kevert irreális veszéllyel — a holdig felszaladó lifttel is!) *Negyedszer:* a gyermek mozog, babrál, így ismeri meg a világot, válik ügyessé és elővigyázatossá. Csak sajnálni kell azt a gyermeket, aki se székre, se fára nem mászhat, se ollót nem vehet a kezébe — nemcsak örömlehetőségeinek megszorítása, hanem fejlődésének gátlása miatt is. Nem szabad, hogy a gyermek olyannak lássa a világot, ahol legjobb, ha az ember minden cselekvésről lemond, mert nem tudhatja, hogy azok milyen veszedelmeket zúdítanak rá. Ilyen világképpel nem nevelhetjük gyermekeinket vidám, bátor, tevékeny életre — márpedig mindannyiunk célja ez! **Hermann Alice**

Nádas Péter felvétele

„Kocsis, kocsis komámasszony . . .”

A Pogányjezentpéteren átfutó országút mentén egy ház lépcsőjén gyerekek üldögélnek. Egy kislány és két kisfiú. A tavaszias napsütésben énekes játékba kezdenek a hegyrefutó réten. Összekapaszkodva forognak és ezt énekelik:

»Kocsis, kocsis komámasszony
Mért vagy olyan sovány asszony
Azért vagyok sovány asszony
Mert a lányom cigányasszony«

Az első osztályos Lacit magam felé fordítom:

— *Miért kell azért soványnak lennie?*

— *Mert nincs neki mit enni — vágja rá és a továbbiakban is pattogtak válaszai.*

— *Miért nincs?*

— *Mert nem tud magának venni.*

— *Miért nem?*

— *Mert nincsen pénze.*

— *Miért nincs?*

— *Mert nem adnak neki.*

— *Miért nem adnak neki?*

— *Mert nem tud dolgozni.*

— *Miért nem tud?*

— *Mert nem engedik.*

— *Ki nem engedi?*

— *A tsz.*

— *Miért?*

— *Mert büdös a cigány.*

Régi játszó nóta ez, csak az a baj, hogy a kisfiú nótamagyarázata is régi, hozzánk méltatlan felfogásról szól.

Nem a gyerek tehet róla.

Salamon Magda

pőmet . . . Eredj, nyisd ki addig az ajtót . . .

ANYA (az ajtóhoz megy. Kisvártatva egy recsenés, majd fojtott szitkozódás zaja hallatszik.)

ANYA: Mi történt?

ATYA (bosszusan): Beletörött a kulcs! Még utóbb lekéssük a híradót . . . *(Zsebébe nyúl.)*

ANYA: Mit akarsz csinálni?

ATYA: Kipiszkálom a bicskámmal . . . *(Reccs, beletöri a bicska pengéjét, fölsérti a kezét.)* Ó, a konjugáció perifrasztikáját! . . .

ANYA: Na, te európai szellem . . .

ATYA (kétségbeesetten): Segítséget kell kérnünk telefonon . . . Hívd föl a tűzoltókat!

ANYA (gúnyosan): Hogy ponyvát tartsanak az ablakunk alá? Te képes vagy kiugrani az ablakon, csakhogy le ne késd a híradót. Azzal meg nem törődnél, hogy Zoli itt maradna a bezárt lakásban! Erről jut eszembe . . . *(Bekiált a konyhába):* Zoli! Gyere csak, fiacskám, beletört a kulcs a zárba... Nem tudnál közbelépni, mielőtt atyád a dugóhúzót is beletörné? . . .

ATYA (sértődötten zsebretesz bicskája maradványát).

ZOLI (szalad a szerszámaival, boldogan): Dehogy nem, gyerekjáték az egész . . . akár egy felnőtt is megcsinálhatná... *(Buzgón nekilát a zárnak.)*

ATYA (reménykedve félrehúzódik, de igyekszik fölényes maradni): Úgy is van! Most mutasd meg, mit tudsz! Non szkolé, szed vité diszcimusz!

ZOLI (miközben kiszedi előbb a bicska, majd a kulcs darabjait, és kinyitja az ajtót): Ez mit jelent, apa?

ATYA (vérző ujját szopogatva): Nem az iskolának, hanem az életnek tanulunk! . . . *(Keservegve karon fogja feleségét.)* Látod, még ezt se tudja! . . .

Dunai Ferenc

15

6. „Kocsis, kocsis, komámasszony.” Nádas Péter felvétele Salamon Magda kísérőszövegével. Nők Lapja, 1962. febr. 3. © HUNGART

elliptikus mondatszerkezetek és a hiány, mint történetkonstituáló erő. A szociofotó elkötelezettsége, emberi viszonylatai: a Nádas-művek társadalmi érzékenysége. És akkor ott van a fényképek megkomponálásának miléntje. Egy Langer-képet látok

7. Fiúk (1.) Langer Klára felvétele, 1948, MFM, Kecskemét, © Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, © HUNGART

magam előtt, négy gyerekfej beszorulva egy képtérbe. (7. kép) Merész, erőteljes, egyszerű vágások. S aztán Nádas egy fényképét, ahol a négy gyerekfejet egy ajtó ablakába komponálta, mint képkeretbe. (8. kép) A kettős és hármas kompozíciók, az osztott terek és a hangsúlyos diagonális szerkesztések. A *Szirénének*ben tematikusan is csúcsra járatott hármasságok, háromságok vizuális előképe a gúlaalakba szervezett kompozíció, például a két fiút, s egy kisleányt játék közben megragadó fénykép, melyet Salamon Magda erősen dramatizált, a szegregáció ma is érvényes kérdését feszegető szövege kísér. (6. kép) Nádas máshol három fekete kendős öregasszony figuráját fűzi fel az arcok fehéren világló lámpásainak füzérére. Háromelemű az a kompozíciója is, mely azon kisszámú fotó közé tartozik, mely a *Nők Lapjá*ban éppúgy megjelent, mint a *Valamennyi fény* című kötetben: egy vertikális tengely mentén szőke kisfiú bújik játékát szorongatva sötétruhás öreganyja ölébe. A kettősségek, a párok ott működnek a *Párhuzamos történetek* féloldalas ikertörténeteiben. Mérlegelő nyelven az ikrekről beszélni: az önreflexív tükörjáték és a legvadabb inverziók lehetőségeit kínálja. Ikerkutatás. Tournier örülne. A „kártékony inverzió" műfajában felülmúlhatatlan, amikor az azonosság kutatása éppúgy a náci fajbiológia tárgyává válik, mint az eltérésé. Hova el nem vezet az iker archetípusos képében megmutatkozó eredendő narcizmusunk. A szimmetria iránti vonzalmunk, a rendszeretetünk. A regény filozófiai magjában a homoszexualitás eltérése mintegy hasonlatává válik az önszerelem abszolút azonosságának. Az abszolút identitás maga a szakadás, a repedés. Ő nem ő, hogyan szerethetne mást. Az azonosságok és a másságok józan delíriumában zajlik a regény. Fények és sötétségek, igenek és nemek. A feketétől különböztesd meg a feketét, de az igentől a nemét ne válaszd el.

„»Figyelj rám, ide!« Puha gyökér, sötét, mélyebbre nem látni ki. Nem."[85] A magyar szociofotó erős affirmációi – a társadalmi kérdésekre adott határozott igenek és nemek – az első regényét a „nem" szóval befejező fiatal Nádast beavatják a társaságba, értve ezalatt a korabeli magyar társadalom egészét, olyan rétegeit is, melyek egy mai író számára, hacsak nem született bele a közegbe, szinte elérhetetlenek. Nem

85 Nádas Péter: *Egy családregény vége*. Pécs, 2005. 160.

túlzás azt állítani, hogy az irodalmi művek alapanyagának jelentős részét fényképészként ezeken a balzaci körpanorámát nyújtó, vidéki riportutakon gyűjti be. Az itt szerzett tapasztalatok, az ekkor kialakult reflexek akkor is működnek, amikor a magyar közeg ismeretéhez előbb a kelet- majd később, a 80-as évektől a nyugat-német, majd az egyre sűrűsödő utazások révén az európai viszonyok megismerése társul. A szocialista és a kapitalista berendezkedés viszonyaié, a városi és a vidéki világé. A *Józsefvárosi ablak* című kép finom illúziója, ahogy a belvárosi ablak üvegén a szemközti tetőépítmények falusi házsort idézve tükröződnek, erről a kettősségről árulkodik. Nádas a szó szoros értelmében is *ingázik* a főváros és a világvégi kis falu, Gombosszeg között. (V. tábla) Az ablakszárny lebegve hagyja a hovatartozás kérdését, maga a helyszín egy józsefvárosi „fedett lakás", ahol a párizsi emigrációjából illegálisan hazatérő Karikás Frigyes bujkált egy ideig – a fia, a diplomata Karikás Péter kérte meg Nádast a 70-es években, hogy fotózza le édesapja életének budapesti helyszíneit.[86]

8. A korpavári „palotától" az előszobáig. Nádas Péter felvétele. Nők Lapja 1962. márc. 24. © HUNGART

Kálmán Kata és Hevesy Iván közel egyidőben, 1931 táján fényképeztek alvókat. A felülnézetből felvett rongyos emberek ábrázolásából eltűnt a maradék festőiség, pasztorális reminiszcencia, és felerősödnek a háborús asszociációk. Kálmán Kata felkavaró képén az emberek elhullott állatokként fekszenek. (10. kép) A felülnézet ez esetben közel sem a Hervé-féle szemlélődő távolságtartás, vagy a Moholy-féle esztétikai konstrukció eszköze, inkább felkavaró ráközelítés: nem tudunk tágítani attól, hogy a szó mindkét értelmében elesetteket látunk, a munka mezején elesetteket, akiknek jártányi erejük nem maradt. Míg Nádas *Alvó asszonyá*nál (I. tábla) az ellesett pillanaton, addig Kálmán Kata képén a kiszolgáltatott testtartáson van a hangsúly. Hevesy művét szemlélve szinte a saját hasfalunkon érezzük a kövek nyomását és élét. (9. kép) Alvó munkásai számkivetettek a pusztában, egyikőjük úgy hever, felhúzott lábakkal, mintha csak egy frissen feltárt sírban feküdne, ahová szegényes attribútumaival együtt hantolták el. A látvány dögkeselyűiként kerengünk

86 Nádas Péter 2010. április 4-ei levele alapján.

9. Alvó munkások. Hevesy Iván felvétele, 1931 k., MFM, Kecskemét.
© Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, © HUNGART

fölöttük, de elhulltuk felkelti együttérzésünket is. Ellesettség és elesettség keveredik az alvók képeiben. Nádas a 30-as évek egyik markáns ikonográfiai típusát hangszereli át a 60-as évekre: a felháborodás, a csatazaj, a riadó már a múlté, de övé az elmúlás, az enyészet melankóliája. Fényképezi az *egykor voltakat*. Alvó asszonyát nem keserű, vádló szemsugarak tépázzák, hanem mintha belülről világítaná ki a fényképész együttérző, ámuló tekintete. S mi vele tűnődünk az eltűnésen.

Sugár Kata fényképe (11. kép) nem csak alvó, hanem változatos elrendezésben heverő, pihenő férfiakat mutat. „Felülnézetből fotografált munkanélkülijeinek képe távoli rokona annak a harmincas évek elején megjelenő – főleg a Bauhaus körében terjedő és Moholy-Nagytól származó portrétípusnak, melyen a modell hátán fekve, átlósan helyezkedik el. Mellette gyakran egy újság is látható. Ilyen pl. Kárász Judit *Blüh Irén*ről készült portréja 1931-ből, vagy Besnyő Éva *Kepes György*ről készült fényképe 1930-ból. Ide sorolhatjuk még Rónai Dénes *Az Est (Cigarettázó nő újsággal)* című képét, vagy Zinner Erzsébet *Bálint György-portréj*át 1934-ből."[87] A testtartások, tárgyak, mozdulatok és nézetek ritmizált játékát láthatjuk Nádas *Hortobágyi csikósok* című képén is. (II. tábla) A heverő

[87] Parti Szilvia: *Sugár Kata*, i. m. 72.

10. Mezőn pihenő emberek. Kálmán Kata felvétele, 1931, MFM, Kecskemét.
© Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, © HUNGART

csikós vagy juhász motívumából később Korniss Péter csinált attraktív vizuális emblémát. *A fáradt juhász*, aki az elé táruló káprázatos perspektívával mit sem törődve, szemébe húzott szalmakalapjával, félrerúgott csizmáitól övezve hever Korniss képén, az eltűnőfélben lévő világokat bemutató *Kötődés* című albumban jelent meg. Nádas csikósai, akár *Alvó asszony*a, szintén spontán módon lettek

11. Munkanélküliek. Sugár Kata felvétele, 1937, MFM, Kecskemét.
© Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, © HUNGART

felvéve: „valakivel, nem emlékszem kivel, nem emlékszem miért, Debrecenből jöttem vissza autóval Budapestre, s egy útkanyarban láttam meg a csikósokat. Távolabb lovak legeltek. Kiugrottam a kocsiból, s arra kértem őket, hogy maradjanak úgy, ahogy vannak. Ha megfigyeli, akkor látni fogja, hogy mindhárom férfi zavarban van, s zavarában kicsit mulat is a szituáción, de az autó, a csillogó gép, s a fiatalember magától értetődő viselkedése arra készteti őket, hogy az utasítást végrehajtsák. Utána még hosszan fényképeztem őket, volt egy pillanat, amikor meg is feledkeztek rólam, de ez az első, szégyenlős volt a legjobb a térben. Aznap erősen szórt volt a fény, ez látszik is a kannán."[88] Az átlós kompozíció a visszacsillanó kannával nem csak elrendezése és a közelbe hozó felülnézet miatt olyan megkapó. A két férfi olyan szögből lett felvéve, hogy összetartozásukat testtartásuk és hasonló kalapjaik is aláhúzzák: akárha ikreket látnánk, akik össze vannak simulva, össze vannak nőve. Mintha csak szemérmes, rejtőzködő mosolyuk is, amit inkább csak sejt, mintsem valóban lát a szemlélődő, ezt a meglesett testvéri összetartozást igazolná: a földet zavartan kapirgáló éppen fektéből emelkedett fel, közelségük bensőségesebb a remélhetőnél, s ebbe a szokatlan intimitásba a nézőt épp a finom zavarukkal, a meglepettségükkel vonják be. A kép

[88] Nádas Péter 2011. május 14-én kelt leveléből.

erőssége a kettős és a hármas struktúrákat egyesítő markáns szerkesztés, a kanna mosolygó száján fogva tartott fény és a megragadott, sok mindent elbeszélő, és még több mindent elszóló mozdulat.

A test nyelve és a nyelv teste

Kedves Éva, most hogy lassan e hosszúra nyúlt levél vége felé közeledem, magam is eléggé kimerülten azon tűnődöm, mit sikerült neked megmutatnom a fényképeken keresztül a regényből és fordítva. Az előbb, hogy összeszedjem magam, elnyúltam itt az ágyon, s lehunyt szemem alatt tovább forogtak a szavak és a képek. Nádas az igenek és a nemek között, hogyan lehetne ezt összefogni még a végén valahogy. Igentől a nemét ne válaszd el, folyton ez jár a fejemben, hogy ez Nádas jelmondata is lehetne, hiszen ő, tréfásan fogalmazva, nem az igenre mond nemet, hanem a nemre mindig egy boldogító igent, a nemet igenli, én azt hiszem, hogy ő alapjában véve egy igenlő alkat. Most már sokat játszottunk a szavakkal a Mérleg nyelve körül, de én tulajdonképpen azt szerettem volna neked, nem annyira egy lineáris logikai levezetés, mint inkább az emocionálisan telített nyelv helyi örvényei, alkalmi igazságai mentén megmutatni – visszahelyezve jogaiba az olvasónapló műfaját, melyben van még helye a tetszésnek –, hogy Nádasnál az út hogyan vezet a megragadott mozdulattól a megragadó mozgásig, a fény fogva tartásától a fény követéséig, elengedéséig, a körülírástól a nyitott struktúráig, az állóképtől a mozgó regényig, a test nyelvétől a nyelv testéig.

A fényképei a test nyelvén beszélnek, a regényei a nyelv testét exponálják.

Az *Emlékiratok könyve* még tele van fényképekkel. Ezek a szó szoros értelmében standfotók, melyek a körülíró mozgások magjában állnak. Színházi standfotók. „Hübchen térdelt, a maszkmester a púpja fölé hajolt, hogy eltávolítsa azt, Langerhans színésznője arcát figyelte, Thea a leengedett kardot markolva még, rendezőjének kezére hajtotta a fejét. A képbe álló jelenet végtelenül gyöngédnek tűnt, de a zöldesen csillogó üvegsík miatt, mely bántóan verte vissza a fényeket, mégis volt benne valami merev és hideg."[89] Egy ilyen standfotó, írásfénykép nem más, mint a hurrikán szeme. A mérleg nyelve azt is jelenti, hogy ahogy a fotón egyidejűleg meg kell jelennie a legsötétebb feketének és a legvilágosabb fehérnek, úgy egy jeleneten belül el lehet jutni két, teljességgel ellentétes érzelem végpontjáig. Ez az emocionális átcsapás, mint mozgásforma, ott van az *Emlékiratok könyve*ben a szerelmi érzések (mint a másikhoz fordulás csúcspontja) és az ennek ellentettbe fordulása, a gyilkosság vagy öngyilkosság (mint a magunkra hagyottság csúcspontja) motívuma között. Olykor az átcsapás akár egy mondaton belül is végbemegy: „mert ha a képeknek, amelyekkel utazás közben az S-Bahnon szórakoztattam magam, ha a

89 Nádas Péter: Emlékiratok könyve, i. m. 83.

képeknek hinni lehet, akkor az is erdő, eldugott, árnyas utakkal, és még ott sem voltunk, habár mindig készültünk rá, hogy elmegyünk oda, de azt is elképzeltem, hogy Kühnerték konyhájában egy kést magamhoz veszek és megölöm séta közben."[90] A *Párhuzamos történetek*ben az átcsapások ingamozgása mind inkább a párbeszédek szerkezetét, dinamikáját határozza meg, ilyen például a beszélgetés Karakassal a Lukács uszodában, ahol az érintkezés meglepő, szinte követhetetlenül fordulatos retorikai mintázatot vesz fel. Az átcsapások gyorsasága, ahogy döntéseinket meghozzuk, módosítjuk, revideáljuk, ahogy az érzékelésünk szélsőségei között olyan sebességgel közlekedünk, hogy tudatosítani sem marad időnk, olyan szekvenciákat indukál a fizikai metakommunikációban, melyek már-már az érzékelés holtterébe esnek, kimaradnak, mint Marey kronofotográfiáin azok a mozdulatok, amik, bár ott vannak, de nem láthatja őket szem. Nádas erre fókuszál a *Párhuzamos történetek*ben, az érzékelés tereire és holttereire, ugyanúgy, ahogy némelyik fényképe a látás vakfoltjait tárja fel.

Egyszer megjegyeztem a szerzőnek, hogy a művében van valami hisztérikus, mire ő élénken tiltakozott. Való igaz, hogy nem az ő szerzői attitűdjében, de még csak nem is a szereplői döntéseiben, vagy a könyv hangulatában van ez a hisztéria, hanem az átcsapásokban, az emocionális sebességben, a libidinális izgalomban, abban a nehezen artikulálható rétegben, amely a regény föl(d)indulásairól a legmélyebbről gondoskodik. A hisztéria tulajdonképpen nem más, mint egy szélsőséges, kontrollálatlan felindulás, egy olyan állapot, melyben hirtelen fizikailag is láthatóvá válik az érzelmek és pszichés mozgásformák uralhatatlan energiája, vektoriális jellege és hirtelen rálátásunk nyílik a vakfoltokra, holtterekre. Nem véletlen, hogy épp a II. világháború frusztrációja után jött létre Francis Bacon sajátos életműve, aki az emberi alakot az őt szétvető, vonásait elkenő indulatai hisztérikus csúcspontjain ábrázolta. Ugyanazzal a mérleg-metódussal élt, mint Nádas: az üvöltéstől eltorzult arcot, a belső feszültségtől szétcsúszott vonásokat, az emocionális izzás legfelsőbb fokát preparálta, hűtötte, jegelte. Hideg leli a szerelmi aktust – ez ennek az eljárásnak a legpontosabb, legérzékibb megfogalmazása.[91] Ez megint az „ő nem ő" formulája: az anyagát el kell magától távolítsa, de egyben tárgya is az eltávolítás. Hiszen ha a szereplői indulataira, azok forrásvidékére kíváncsi, ha figuráit a mélyükben ható erők erdőjeként ábrázolja, akkor azt is ábrázolnia kell, amit a figurák és társadalmi együttállásuk a koordinációért, a veszélyes indulatok elfojtásáért tesznek. Francis Bacon konkrétan kis nyilacskákat festett a képeire, így mutatva rá az indulati topográfiában a töréspontok helyeire: Nádas tektonikus metaforája a gneisszel ugyanilyen topografikus célt szolgál, az indulatok forrásvidékeinek feltérképezése a holtvidékek és a traumák feltérképezéséé is egyben. Erről az jutott eszedbe, hogy Klee ugyanilyen értelemben használja a nyilakat. A Bagi által emlegetett „gyenge

[90] Nádas Péter: Emlékiratok könyve, i. m. 15.

[91] Marno János: A bal flótás. Utószó. *József Attila válogatott versei.* Összeáll. Marno János. Budapest, 2005. 197.

pontokat"[92] úgy is lehet érteni, hogy ezek azok, amikre Bacon a nyilacskáival mutat, itt kell megbolygatni, itt kell bemérni, feltárni, ide kell lehatolni. S ahogy Bacon a festett, statikus figurából mozgáskomplexumot, dinamogramot csinált, úgy Nádasnál is az ember indulati, energetikai felfogása a szövegkorpusz dinamizálásához vezetett.

A regény teste és a regény képei. Egyben vannak, de mintha mégis külön lennének. A Francis Baconnel, Bacon „hisztérikus festészetével" is foglalkozó Deleuze *A mozgás-kép* címmel írt könyvet a film műfajáról. A *Tézisek a mozgásról* című alfejezetben ezt írta a fotográfia és a mozgófilm különbségéről: „A modern tudományos forradalom jellegzetessége az, hogy a mozgást nem kitüntetett, hanem véletlenszerű, tetszőleges pillanatokra vezeti vissza. Ezentúl a mozgást nem transzcendens formai elemek (pillanatképek) alapján rekonstruálják, hanem immanens anyagi elemekből (szegmensek) kiindulva. A mozgás szellemi természetű szintézise helyett érzéki analízist végeztek."[93] Pontosan ez a különbség képfelfogásban az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* között. Akárhány ösvény vezet is az egyikből a másikba, bármennyire domináns is a folytatás, a motivikus ismétlés, az összeköttetés, a fordulat itt érhető tetten, a pillanatképek (standfotók) és a szegmensek között: „A rajzfilm egy karteziánus és nem egy euklideszi geometriára vezethető vissza. *Nem egy meghatározott pillanatban megragadott figurát állít elénk, hanem a mozgás folyamatát, amely leírja a figurát*."[94]

Ha igazam van, és a „fogva tartott fény, a megragadott mozdulat" fotográfiai mottójától, mely az *Emlékiratok könyve* alapvetően standfotókkal, pillanatképekkel dolgozó struktúráját jellemezte, eljutottunk a mozgás folyamatát leíró, „örökmozgó regény" ezt követő történetéig, akkor arra kell gondoljunk, hogy Nádas a fényképezésében is, ahogy a regényírásban, a kitüntetett pillanat (vagy hiánya) körülírásától a véletlen-/szükségszerű mozgás leírása felé indult el. És így is történt. A *Világló részletek* sorozatba akkor fogott bele, amikor a Wissenschaftskolleg zu Berlin tagjaként Berlinben kutatott. A *Párhuzamos történetek* második kötetének háttéranyagát ellenőrizte és véglegesítette, szállása Grunewaldban volt. A fényképezés újrakezdéséről a *Grunewaldi jelentés*ben egyetlen szűkszavú mondattal tudósít:

„Amikor szeptemberben az összes papírjaimmal megérkeztem a csontig kiszáradt Berlinbe, ahhoz már valószínűleg elég részletezettek voltak az ismereteim és elég határozottak a kérdéseim, hogy a két könyvtáros, Gudrun Rein és Gesine Bottomley segítségével szinte azonnal rábukkanjak a tudásnak egy olyan kis lüktető erecskéjére, magyarán olyan könyvekre és dokumentumokra leljek, amelyek aztán valósággal ontják nekem a kívánatos anyagot. A téma komorsága nem engedi, hogy a kutató szerencséjéről beszéljek. Minden eddiginél nyomasztóbb olvasmányok voltak, a felismerések túl kemények. Mint a colstok, hat hosszú hétre a szó fizikai és lelki

[92] Bagi Zsolt: A modernizáció harmadik nagy kísérletének csődjéről, i. m. uo.

[93] Gilles Deleuze: *A mozgás-kép.* Ford. Kovács András Bálint. Budapest, 2001. 11.

[94] Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*, i. m. 12.

értelmében a legszabályosabban összecsuklottam. Nappal és éjszaka egyedül egy lakásban, lázasan és legyöngülten. Közben fölfedeztem a falon a fényeket, néztem, fényképeztem őket."[95]

De akárhol kezdődött is a sorozat, az biztos, hogy készültek Gombosszegen is képek. Egyet mutatok most itt meg, az *Indiai faliszőnyeg*et (VIII. tábla), ez meglepő módon színes fénykép. A szép szőnyeg akkoriban a gombosszegi ház hálószobafalát díszítette. Idén nyáron aztán, amikor megnéztem Lucien Hervé kiállítását a Szépművészetiben – biztosan te is láttad – feltűnt, hogy az idős Hervé is fotózta betegen a szobája falát. Talán kell is a mozdulatlanságra kényszerítettség ahhoz, hogy az ember kellő figyelmet szenteljen a mikrokörnyezetének, s a drága fénynek, melyre épp akkor mindennél és mindenkinél nagyobb a szüksége. De Nádas esetében a történés ennél szükségszerűbb, megalapozottabb. Az *Indiai faliszőnyeg*en a lemenő nap fényei úgy hosszabbítják meg a rojtok árnyékait, hogy ezek a nyalábok mintegy a fény hullámtermészetének metaforáivá válnak – a falitakaró növényi indái belefonódnak az indázó fénybe, a fényképész pedig csak követi ezt a kinyílt struktúrát, a fény súroló, elnyúló, pászmás mozgását. 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 *Világló részletek* képei a szegmenseket mutatják meg, azokat az idővel (a pillanattal!) nehezen definiálható részeket, ahol nem csupán a fekete fordul át a fehérbe, de a természetes is az absztrakcióba. A sorozat más darabjain „az élek káprázata"[96] absztrakt geometrikus képeket hoz létre, amelybe még a fal esetlegességei, nedves foltjai, faktúrája is bele vannak komponálva. „Az élek káprázata" itt már azt is jelenti, hogy „káprázat, hogy élek." Nádas a realitás és a fikció, a valóság és a mű határmesgyéjét mutatja be, ahol neki egyensúlyoznia kell, élet és halál között, egészségesen és betegen. Ez az ő munkaterepe, a műveleti mező. Annak, amit Nádas a vadkörtefa fényképezésekor felfedezett és beleírt az Esterházynak szóló verses levelébe, itt pillantjuk meg a fényképészi konklúzióját. Nincs (kitüntetett) pillanat, tehát nincs mihez tartás. A felfedezés egyszerre egyedi és korhű. Az *Indiai faliszőnyeg* ugyanúgy a nyitott struktúrával és a motívumfejlesztéssel foglalkozik, mint a *Párhuzamos történetek*.

Mihez tartás

De miből lettek a regénydinamikát biztosító zenei, képi, nyelvi motívumok, melyek a regény különböző szintjein át indázva, ezeket a szinteket összeszőve, más és más alakot öltve motívumbokrokká fejlődtek. Ezek általában archetípusos elemek, vándormotívumok, amelyek metaforikus átváltozásokon esnek át a regényben. Szív, ének,

95 Nádas Péter: Grunewaldi jelentés. *Élet és Irodalom*, 2005. október 9. http://www.es.hu/nadas_peter;jelentes_a_grunewaldi_evrol;2005-10-09.html

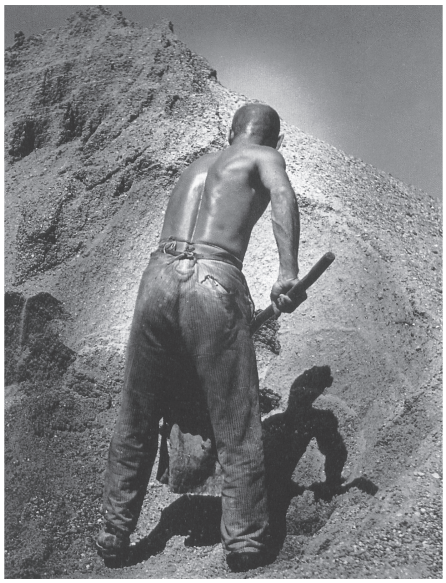
96 Nádas Péter: *Valamennyi fény*, i. m. 15.

nemi szervek, légzés, óriás, kenyér, seb, gneisz, tó, ikrek, kutya, híd, ugrás, sziget, folyó, Piroska és a farkas, mert bizony még ők is vannak. Bőrfarkas. Fisz és fasz. Plezúr. Földtani rétegek. Lenolaj. Uszadék. Uszoda. Hol hárman, hol egyedül, hol ketten. Csuszamlások, elcsúszások, barlangok, kesztyűk. Kitörések. Vadászok és áldozataik. Máj. Fej. Sárga. Őrült sárga minden mennyiségben. Az archetípusos motívumok minden esetben egy töréspontot, egy traumatikus pontot, egy bemeneti nyílást jelölnek.

„Ha az egyenlő távolságokat elég jól választjuk meg, akkor szükségszerűen bizonyos figyelemre méltó időpillanatokra bukkanunk, vagyis olyanokra, amikor a lónak csak egy lába van a földön, aztán három, kettő, három, egy. Ezeket kitüntetett pillanatoknak lehet nevezni; de nem azoknak az általános pózoknak és beállításoknak az értelmében, amelyek a régi ábrázolásokon a ló galoppját jellemezték. Ezeknek a pillanatoknak már semmi közük a pózokhoz, sőt, mint pózok, tökéletesen elképzelhetetlenek lennének. Ezek a pillanatok csak annyiban kitüntetettek, amennyiben a mozgáshoz tartozó, figyelemre méltó és egyedi pontok, s nem azért, mert egy transzcendens forma aktualizáló pillanatai volnának."[97] A képzőművészeti pátoszforma fogalma mélyen összefügg a kitüntetett pont klasszikus értelmével. Olyan mozdulatokról, pózokról van szó, olyan mozdulatok kombinációjáról, amelyek valamit magukba sűrítenek, valamit elbeszélnek. A klasszikus fotográfián a fényképészeti beállítás, a fotográfiai póz igen sokat merít a pátoszformák vizuális készletéből. Ehhez konszenzusra van szükség az egyes mozdulatok érzéki jelentéséről. De már rég megindult a transzcendens forma erjedése, eróziója. A belátás lassan átfejlesztette magát a két regényen. A kitüntetett pont mindig valami közöset feltételez, amiben felvillan az egyedi. A figyelemreméltó pont viszont valami egyedit, aminek a révén eljuthatunk a közöshöz. Az *Emlékiratok*ban van valami fényképszerű, a *Párhuzamos történetek*ben valami filmszerű. Leomlott a (berlini) fal a képkockák között, Nádas végre útnak eredhetett, közlekedünk.

Sugár Kata egyik legszebb fényképe, a *Duna-parti munka* 1941-ből (12. kép), a magyar szociofotó egyik emblematikus alkotása. A kavicsot lapátoló férfi a söderhegy előtt a hát széles, izzadt és izzó vonalával monumentális, látványos munkaábrázolás. A kép a kontrasztjai, az érzéki részletei és a nagyvonalúsággal egyidejű egyszerűsége révén hat. Nádas *Fiatal nő tejeskannával* című műve egyszerre monumentális és bensőséges. (III. tábla) A Manet festményeire emlékeztető, jelzés nélküli, bizonytalan identitású, ugyanakkor a sötétség sávjaival tagolt egyszerű háttér átlóihoz képest majdnem párhuzamos karokkal áll a fiatal nő a kép középtengelyében. Amennyivel az alsó karja eltér a párhuzamostól, annyival billen el a kanna, legyezőszerűen megnyitva így a teret a széttartó szoknya felé. A tarka szoknya a mozgalmas foltjaival a sötét háttér előtt még jobban kiemeli a kép világos pontjait. S hogy a fehérnek ennyi árnyalata lehet. A szem fehérje, a körömé, a pulóveré. S a tekintet számára legkellemesebb helyen a kendő földöntúli ragyogása, mintha csak magába gyűjtené, s

97 Gilles Deleuze: A mozgás-kép, i. m. 13.



12. Sugár Kata: Duna-parti munka; 1941; 18 x 23 cm; MFM, Kecskemét. © Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, © HUNGART

úgy sugározná ki a néző felé az őt is meglepő fényt – a motívumfejlesztésnek bámulatos, öntudatlan példája, hiszen a keszkenő a kannából hiányzó tej metaforájaként mintha csak onnét buggyant volna elő. S hozzá a körmét rágó nő kissé gyanakvó, fürkésző pillantása, az egyidejű kíváncsisága és közönye, amely mintha valami mélyen fekvő sérelmet akarna egyszerre elzárni és közölni, ez a keszkenő a tejfehérével és az eltakart mellekkel együtt felkavaró és mélyen erotikus. Kicsit hasonlít Mednyánszky szinte fizikálisan ható *Verekedés után* című festményéhez, ahol a csavargó a könyökét szorítva vadul néz ki a képből. Az ő szemében jobban látni a sebzettséget, a tejeskannás nő tekintete inkább kutakodó. Rágja a körmét, rágódik valamin. Azon, ami belülről rágja.

A fényképen a leglenyűgözőbb a tartása. Ez a spontán póz, ez a rátarti, mégis finom ív, amit a teste felvesz, sokat elbeszél az élethez való viszonyáról.

Ez a mihez tartás egyszerre tartozik a múlthoz és a jelenhez. Érezni még a transzcendens forma finom, múlékony illatát, illanékony jelenlétét, de a természetességbe már valami dac is vegyül. Túlságosan kihívóan, konokul áll azon a képen, mint aki szembeszegül a láthatatlan széthullással. Olyan, mint egy kis kos. Öklelőzne, de egyedül van.

Állítólag Sugár Kata nem érezte jól magát Madzsar Alice mozdulatművészeti iskolájában. De hogy sokat tanult ott a mozdulatokról és a pátoszformákról, azt én látni vélem a képein. Az orkesztika a zenének, a táncnak, a ritmusnak, a szavalásnak, színháznak, a mozdulattal való kifejezésnek egy holisztikus, modern művészeti ága, Dienes Valéria, Isadora Duncan és Raymond Duncan révén igen divatos a századelő világában. A mozgásművészet tanításának mindig valami összművészeti program adott keretet. Azt, amit a mozdulatművészeti iskolában a tartásról és a ritmikáról, a kompozícióról és a dinamikáról tanultak, Kálmán Kata és Sugár Kata átplántálták a magyar fényképezésbe. Madzsar Alice (akinek nevét a *Párhuzamos történetek* Madzar Alajosa őrzi), lánynevén Jászi Alice, a múlt század eleji Németországban, Bess Mensendieck modern női tornatanfolyamain szerezte diplomáját. 1912-ben, a Nyolcak működésének tetőpontján nyitotta meg mozgásművészeti iskoláját Budapesten. Itt nem csupán művészi tornát, hanem anatómiát, művészettörténetet,

pantomimot, és a jellem mozdulati kifejezését, azaz „mozdulat-karakterológiát" is tanítottak.[98]

Ahogy az *Alvó asszony* című fényképen a lepedő, a tejeskannás nő képén a keszkenő, úgy a *Parasztudvar meztelen fiúcskával* címűn a kisfiú csupaszon hagyott szeméremteste nyit meg egy helyet, egy átjárót a rejtett trauma felé. (IV. tábla)

13. Kárász Judit: Meztelen fenekű gyerek; 1932; 12 x 18 cm; MFM, Kecskemét. © Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, © HUNGART

„Úgy emlékszem, hogy ezek a képek nem hivatalos riportúton készültek. Az első esetben az újságíró azt nézte meg, hogy a korábbi riportalanyainak ügye rendeződött-e." – írja levelében Nádas a képről. S a képen háttal látható öregasszonyról: „Természetesen a nagymama, aki az unokát nevelte. Már nem emlékszem, mi volt a dolog háttere, valamilyen tragédia, ami összefüggött a képen látható fiatalabb férfival, aki téesz-elnök volt. Őt kerestük az irodán, aztán kivittük a szerkesztőségi autón a tanyára, ahol a nagymama lakott az unokával, s néhány napja vásárolta a cipőt a gyereknek. Ez is valahogy a dologhoz tartozott. A ház tárva-nyitva volt, de nem találtuk őket sehol, s a kiáltozásra nem válaszoltak, nem jöttek elő. Ekkor az elnök, ahogy vidéken szokás, nagy kiáltozások közepette bement a házba, de legnagyobb megkönnyebülésünkre (valamitől erősen tartani kellett, talán a gyerek apjától), ott sem találta őket. Amint jött ki, megjelent a nagymama a gyerekkel, valahonnan a szénapajták felől jöttek elő, s fel volt háborodva, szidta az elnököt, hogy nem elég, amit vele csináltak (és valamit már részben megfizettek, de nem egészen), de még a lábát is be merészeli tenni a házába. A szidalmazott fiatal férfinak ezért ilyen tétova az arca, magyarázkodott, ami a képnek megint csak jót tesz. Ha nem lenne a kép, akkor biztosan elfelejtettem volna ezeket a szerkezeti elemekre emlékeztető dolgokat."[99]

A két felnőtt beszorul a sarokba, az ajtókeretbe, így annál nagyobb tér nyílik a kisfiú bámulatának. A kompozíció a három életkort szimbolikusan megjelenítő, a századfordulón kedvelt képtípust is felidézi. A gyerek kis teste úgy van közszemlére téve, hogy a félig felöltözöttségben van valami felkavaró. Hasonlóképpen csupasz

98 Dienes Gedeon: *A mozdulatművészet története.* Budapest, 2001. 101.

99 Nádas Péter 2011. május 19-i leveléből.

kisfiút örökített meg Kárász Judit 1932-ben, ám az ő mezítlábas, a kerékhez simuló fiúcskája korfestő jellegű, a szegénységről és az ennek dacára viruló életről tudósít. (13. kép) Nádas szőke kisfiújában, ahogy a meszelt falon visszaverődő fény mintegy glóriával övezi, van valami traumatikus. Én is orvosi váróban ültem épp, amikor *Az égi és a földi szerelem*ről című könyvet ennél a passzusnál nyitottam ki:

„A család kicsiny faluban lakik. Közvetlenül a buszmegálló mellett van a házuk, jöttében vagy mentében mindenkinek itt kell elhaladnia, és az emberek meg is állnak náluk egy szóra. Nyár van. A kisfiú ingecskét visel, vagy gyakran még azt sem. Miközben jön-megy a napverte udvaron, illetve játszik a többi gyerekkel az árokban, amit itt sáncnak neveznek, el nem engedi a nemi szervét, amit a helybéliek kukacnak mondanak. [...] Délután, amikor a munkából hazatérők laza csoportja hangosan beszélgetve elhalad a ház előtt, a férfiak valamelyike hangsúlyos mozdulattal turkálni kezd a zsebében, megleli bicskáját, jelentőségteljesen előveszi, kinyitja, felmutatja, majd vad harci kiáltozásokat hallatva, megindul a nyitott bicskával a kisfiú felé. A gyermek, aki minden délután előre retteg ettől a várható jelenettől, de várja és kívánja a jelenet megismétlését, lába közé szorított két tenyerével fedi el a nemi szervét, s így áll azon a helyen, ahol éppen meglepik."[100]

A tabuba történő beavatási rituálé nem a fénykép története, de a hely, amit a képen a szeméremtest megnyit, az a tabu és a trauma helye. A „mihez tartás" itt a társadalmi elvárást jelöli, azt, hogy a testnek a szociális létben mihez kell majd tartania magát. Amikor a mozdulatot jelöltem meg a fényképek és a regények közös hívószavának, ami más közös szavak egész címkefelhőjét hívta elő, akkor erre gondoltam elsősorban, a tartásunkra, erre a csodálatos szóra, mely egyszerre jelenti a test a képeken látható tartását, a fényképészeti pózt, a festészeti pátoszformát, a tartózkodást a tilostól, a rettenetestől, ennek folyományaképpen az alkathoz rendelődő sajátos testi kommunikációt, e kommunikáció gerincét, struktúráját, mindazokat a sajátosságokat, amiket az erkölcs szó társadalmi jelentésébe sűrítünk, és azt is, hogy mit jelent alkalmazkodni az elvárásokhoz, sőt, hogy úton lenni valami felé, ezekhez vagy ezektől távolodóban. S ahogy az alkati mozdulatok rendszeréből, az alkat metakommunikációjából, gesztikájából Nádas kidolgozta az állagot, mint folytonosan változó, mozgó, mégis állandó elemekkel telített, közös struktúrát, úgy a „mihez tartás" is a változás, az elmozdulás értelmét vette fel.

A semmihez tartás végett.

A világ eredete: az antik falikép

Kedves Éva, nem tudom, te tudtad-e, hogy az *Emlékiratok könyve* híres antik faliképének van eredetije. (IX. tábla) Balassa Péter is, Bazsányi Sándor is fiktív ekphra-

100 Nádas Péter: *Az égi és a földi szerelemről.* Budapest, 1991. 100., 101.

sisként tárgyalták, de mindez semmit nem von le az elemzések értékéből, már csak azért sem, mert a fikcionalitás többszörösen bele van dolgozva a műleírásba, más kérdés, hogy abban, hogy e többrétegűséget követni tudjuk, a mű ismerete komoly segítségünkre lehet.

Az antik falikép eredetileg Pompejiben az úgynevezett Jászon-ház, azaz a Casa di Jason átriumához az északnyugati sarkon kapcsolódó helyiség déli falát díszítette, egy sorozat darabjaként. Az internetre feltett, gondos topográfiáknak hála, a művet az eredetit rekonstruáló kontextusában tanulmányozhatjuk, Nádas feltehetően egy nápolyi utazás során már a múzeumban látta, ahová a többi leválasztott freskóval együtt vitték. A koncertjelenetet ábrázoló freskó táblaképként való bemutatása különben meg is felelt az úgynevezett III. pompeji stílus sajátosságainak, gyakori megoldás volt, hogy a falsík közepén festett keretbe foglalták egy híres görög festmény másolatát, s mivel ezek eredetije elveszett, a görög festészetről tulajdonképpen e római császárkori, jelentősen eltorzult másolatokon keresztül kaphatunk képet. A hiányzó eredeti tehát itt is tematizálódik, Nádas még rá is játszik a mű határhelyzetére azzal, hogy jelzi, ő maga, miután az „eredetit" látta, egy „ügyes másolattal" emlékeztette magát írás közben erre az eredetire. Maga az ekphrasis is ügyes másolata a képnek, amelyet, a pontos leírásnak köszönhetően könnyen azonosíthatunk a pompeji faliképek sorában. Az Augustus korában készült mű ugyanakkor ikonográfiai szempontból elég egyértelmű jelenetet ábrázol: középen, egy szikla piedesztálján Pán isten ül attribútumaival: jobb karján átvetve az állatbőr, amibe születése után atyja, Hermés takarta, kecskelába ugyan nincs, de a kis szarvak illetve a lábainál ábrázolt bakkecske akkor is elégséges módon tanúskodnának kilétéről, ha nem játszana a róla elnevezett pánsípon, a syrinxen és nem élvezné a három, lírán játszó vagy figyelő nimfa társaságát. Lehetnek ők akár a három Múzsa is, és ismert Pán három szerelme, akik közül Pitys fenyőfává, Echo puszta hanggá, visszhanggá változott, amikor Pán a szerelmével üldözte, Seléné holdistennőről pedig azt mesélték, hogy mivel nem akarta követni a sötét istent, Pánnak fehér báránybőrrel kellett álcáznia magát, hogy magához csalogassa. Ez utóbbi történetben Pán a fekete, Seléné pedig a fehér pólus, de Pán önmagában is ikertermészetű: „A szatírokhoz való hasonlósága, akik biztosan eleve többen voltak, Pán isten szétforgácsolásához és megsokszorozásához vezetett, bár eredetileg, meglehet, csak egy ikertestvérrel együtt létezett, s egy férfi istenpár sötétebb felét alkotta."[101]

Balassa asszociációkban gazdag falikép-elemzésében rátalált az ekphrasis másik forrására, Kerényi mítoszleírásaira. Ezek éppúgy a történetek multiciplitását hangsúlyozzák, ahogy a pompeji III. stílus is a multifokális nézet illuzionisztikus elemeivel dolgozik. Ezt a falkép stílust ornamentálisnak is szokás nevezni, s nem csupán azért, mert a táblakép-imitációkat dekoratív szalagok veszik körbe: az ornamentális jelleg a csoportozatok hangsúlyos elkülönítésében is szerepet játszik. Az úgynevezett II. pompeji stílustól eltérően az építészeti elemek szubsztanciájukat

101 Kerényi Károly: *Görög mitológia.* Ford. Kerényi Grácia. Budapest, 1977. 117.

elvesztve, jelzésszerűen, mintegy lebegve jelennek meg, kiragadva szerves kapcsolataikból. Világos alapszíneik az ablak nélküli helyiségekben a szó szoros értelmében a fényt hivatottak pótolni. „Augustus uralomra jutásától az I. század közepéig új stílus alakult ki a római faldekorációban, amelynek legtöbb példáját Pompejiből ismerjük. Ezt a III. stílusnak nevezett faldekorációt a megelőző architekturális festészettől való teljes elfordulás jellemezte. A régi építészeti elemek legfeljebb fantasztikus ornamentumokká stilizált, légies dekorációban, a képmezőket keretező vagy koronázó bordákban és párkányokban éltek tovább. [...] A III. stílus falai a szobákat ismét zárt és intim hatásúvá tették, de egyben beszűkítették és a fejedelmi pompa helyébe egyfajta kispolgáriasan bensőséges hangulatot teremtettek."[102] Nádas számára, aki az *Emlékiratok könyvé*ben a zárt és intim tereket (pl. Melchior padlásszobáját) az alkatukba, a testükbe, a társadalmi szempontból is és ténylegesen is falak közé zárt individuumok metaforáiként használta, különösen fontos lehetett az antik faliképen látható izoláltság. Ennek ékes bizonyítéka az ekphrasis egy hangsúlyos eleme, ami tökéletesen megfelel a konkrét falikép konkrét stílusának:

„(...) nem, ekkor már minden létező megkapta magának való színét, megfogantak, bár nem élnek még e színek, a kép mértani középpontjában pihenő Pán gyönyörtől pattanó csupasz teste dús barnaságában fénylik, lábánál a csinos kis kecskebak szürkésen, annak rendje és módja szerint, koszosan fehér, haragosan zöld a fű, mélyzöld a tölgy, a kő fehéren fehér, a három Nimfa könnyű palástja türkiz, olívzöld, vörös selyem; ám miként az éjszakának és a nappalnak ezen a harmatos határán ők maguk is teljesen mozdulatlanok, mert megtették éjszakájuk utolsó mozdulatát, de még nem tették meg nappaluk első gesztusát, akként öltönyeik és testük színe is e puszta forma árnyéktalan körvonalában marad, s ugyanígy az árnyéktalan fák, füvek, kövek színe, mert miként a vég és a kezdet határán egymáshoz sincsen közük, mindahányan más-más irányba pillantanak, miáltal képünk még kicsiny másolatán is nagyra nő, akként a színeknek sincsen egymással kapcsolatuk, a vörös önmagának vörös önmagában, önmagának kék a kék, és nem azért, mert zöld a zöld, akárha a kép festője a maga barbáran egyszerűsítő tudatlanságában magát a teremtődés pillanatát fogta volna föl, avagy egyszerűbben szólva, halálos pontossággal ragaszkodott egy nyári hajnal hangulatához, mikor az ember maga se tudja miért, fölriad váratlanul, kimászik ágyának vak melegéből, kitántorog házából, hogy ha már fölébredt, akkor legalább elvégezze szükségét, ám odakünn rettenetes csönd fogadja, a csöppé gyűlő harmat se cseppen fölbolygatni e csöndet, s hiába tudja, hogy a következő pillanatban a nappal melengető sárgája majd kilendíti a mindenséget e dermedt halálból s élővé szüli, minden tudása és tapasztalása semmisnek mutatkozik a nemlétezés csöndjéhez képest, s ha eddig az éjszaka sötétjében tapogatva vagy a nappal árnyékaiban kereste halálát, akkor most teljesen váratlanul és oly rettenetes könnyedséggel, hogy még a forró húgy se tud kibugyogni

102 Castiglione László: *Pompeji, Herculaneum.* Budapest, 1979. 176.

belőle, e színesen színtelen pillanatban leli föl, melyet mind ez idáig szerencsésen, testét istenek ölén melengetve, átaludt."[103]

A vég és a kezdet, a nappal és az éjszaka határán lévő dolgok elkülönülten, önmagukban nyugszanak. Ezt az állítást és egyben ősképet látjuk viszont a *Párhuzamos történetek* zárófejezeteiben, és egyben egész felépítésében, ez az egyik ösvény, ami az egyik könyv szívéből a másik könyv gerincéhez, struktúrájához vezet.

Az izoláltság és a történethasadás összefüggéseire már Balassa felfigyelt: „Hiszen az eredetről szóló „eredeti" történetek, (miként majd *Az égi és földi szerelemről* bevezetésében) ab ovo önmaguk többszörözött másolatai, változatai és Nádas autentikusan jár el, amikor mintegy összekeveri saját céljaira a »férfinő«-t Nárkisszosz alakjával, vagy amikor egymásra kopírozza Hermészt és Pánt. Egyrészt ez az eljárás azt »mondja«, nincs vége az emberi-természeti alkatok történetének, »kezdetei« végtelenek, másrészt mindez egyúttal önleírás a regény szerkezeteiről."[104]

Az „ellenképeket egyesítő" antik faliképben – és ezért volt számomra igazán fontos az eredeti – megpillantottam az „ő nem ő" hieroglifa konkrét képi mását.

Pán fényes barna teste, mely önmagában is ellenképek, ikerképek és kettősségek otthona, úgy jelenik meg a kép mértani középpontjában, ahogy egy mérleg nyelve, mely az alakok, alakzatok között egyensúlyt teremt. Pán szexualitása, amit a Mindenség, a minden szóval is illetnek, összeköttetést teremt nemek és korok között, helyzete az abszolút határhelyzet. Amit közszemlére tesz, amit felkínál, amivel csábít, az a paradox módon szexuális jellegétől megfosztott, ha úgy tetszik, gyermeki szeméremteste, az, ami a tabu és a szublimáció helyévé válik. És rögtön a szublimáció eszköze is megjelenik, a hangképzésé, a fallikus nádsíp formájában, ami azt a páni félelmet és reszketést is hivatott megjeleníteni és elűzni, amit az erdő sűrűje, a láp ingoványa, a saját tudatalattink, ugyanakkor a legtudatosabb környezetünk, a családunk, a társadalmunk, az örökké frusztrált együttállásunk vált ki belőlünk.

Pán és pánik.

Az, amit az antik falikép megörökít, nem más, mint egy „kitüntetett pillanat." Pán nimfák körében a sípján játszik. Mutogatja, produkálja magát. A szerszámából az elbeszélés kéjes hangjait csalja elő. Nádas a kitüntetett pillanatra maga is reflektál, amikor így ír (kiemelés tőlem): „Eros, aki bizonyos elbeszélések szerint szélisten fia, még nem léphetett elő e tojásból, még előtte hát valaminek, előtte mindannak, mit történésnek nevezhetünk, közvetlenül a megelőző pillanatban, ám utána már a megtermékenyülés és fogantatás azon nemes aktusának, mikor is a két hatalmas őselem, a vad szél és az éj sötétje párzott, mikor tehát *még nincsen árnyék, előtte vagyunk még az utánnak, ilyen egy antik reggel! s ezért e kivételes pillanat*, még ha párba is állítható, mégsem összetéveszthető azon másik pillanattal, mikor Hélios eltűnik

103 Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*, i. m. 177.

104 Balassa Péter: Erdő sűrűjében. In: Balassa Péter: *Mindnyájan benne vagyunk. Nádas Péter művei.* Budapest, 2007. 402.

14. Walter Leistikow: Grunewaldsee; 1895; olaj, vászon; 167 x 252 cm; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie; ltsz.: A I 622.

majd kocsijával és lovaival a föld pereme mögött, akkor ugyanis az elmúlástól való rettenetében, remélve, hogy utolérheti a távozó napot, csak nem itt maradni! csak nem itt! minden létező a végsőkig fog nyújtózkodni saját árnyékában."[105]

A világ eredete: a valódi Leistikow

A másik ekphrasis, a Leistikow-kép leírása konkrét és átvitt értelemben egyaránt a szeméremtest által megnyitott helyre vezet. (X. tábla) Walter Leistikow műve szintén határhelyzetben, a múlt század fordulóján, tehát ugyanabban a Nádas számára fontos időszakban, melyet a Nyolcak művészete is jelez, naturalizmus és absztrakció határvidékén foglal helyet. Leistikow műve, amit mulatságos sutasággal „Márkföldi vagy brandenburgi táj tóval" címmel láthatunk el, a Berlin környéki kis tavak egyikét ábrázolja, amelyeket a berliniek hagyományosan nudista fürdőzésre használnak.

Már a fejezetcím is igen vidám.
Ironikus transzparenciában fürdőző cím: csak azt mutatja, amije van.
Az igazi Trebitsch.
A nagy Lebowski.
A valódi Leistikow.

105 Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*, i. m. 176.

Annyira melegem van, Éva, hogy a fejemre egy jégakkut kellett tennem. Tegnap mondjuk 37 fok volt, aztán 38, 39 és úgy látszik, én is belázasodtam. Most úgy ülök itt a gépnél, hogy a fejem búbján egy konyharuhába csavart jégzacskót egyensúlyozok, van tartásom is, igencsak egyenes.

Te bezzeg, mint tegnap este írtad, az Adriánál fürdőzöl és hullámok nyaldossák a lábodat.

A kor divatjának megfelelően Leistikow, aki Max Liebermannal is barátkozott, s a nagy skandalum idején pártját fogta a rendes német polgárok által kiátkozott Munch-nak, szóval Leistikow is festett fürdőzőket. De mintha a tájban rejlő ritmikus, ornamentális lehetőségek jobban izgatták volna. A világ ma a Grunewald festőjeként ismeri, megszállottan vonta ki a konkrét tájakból az absztrakt tájakat, Mednyánszkyéval rokon mániákussággal festegetve mindig ugyanazokat a szegleteket és szegmenseket. Ezek már nem kivételes pillanatokat ábrázoltak. Esetlegességüket ő tüntette ki a saját esendő figyelmével. A szekvenciáik érdekelték, megfestette őket reggel, délben, este, de főleg határhelyzetekben, a kelő és a bukó nap fényénél. Szerette kicsípni a látványból a minden jelentést, utalást, ikonográfiai allúziót nélkülöző tószegletet, azt a határsávot, ahol a berlini erdő a vízbe ér. Abban is hasonlított Mednyánszkyhoz, hogy szerette volna megfesteni és meg is festette a tavak, például a Schlachtensee, vagy a Grunewaldsee az éjszakához közelítő képét, (14. kép) ahogy a legfeketébb feketébe burkolóznak.

A Nádas által kiválasztott kép, a *Märkische Seenlandschaft* (X. tábla), melyet már az *Emlékiratok könyve* egyik jelenetéhez is használt, nem az egyetlen kép, ami a Leistikow-fejezethez tartozik. Amikor a konkrét tó utáni nyomozásba kezdtem, érdeklődésemre szobrász barátod, Jován mesélt nekem egy kis „pocsolyáról", ami a neki és Nádasnak berlini ösztöndíjuk idején szállást adó Arno Breker-műteremház sarkán induló, a regényben is megörökített Käuzchensteig, azaz Bagolylépcső végéből nyílt, sőt, a műteremházról küldött nekem 11 fényképet, amiket rövid kommentárokkal látott el: „A Käuzchensteig 10. A híres kapu, amin a szobrok jöttek ki. A monolit téglafal bal felső sarka fedi a volt Lakner, az alsó pedig a volt Nádas lakást-műtermet. Az előreugró házrész mögötti fák már az általam emlegetett aprócska tavacskát keretezik. De a víz 5–6 m mélyebben van. A tó olyan kicsi, hogy neve sincs, nincs rajta a térképeken. Sok kacsája van, akiket a rigóknál is jobban szeretek."[106]

Nádas tehát a náci szobrász a könyvben is megörökített műtermében dolgozott és írt, óriási. Narrátorként beledolgozta magát Döhring figurájába, aki, miután nem talált vissza többet a kis nudista tóhoz, térképekhez folyamodott kétségbeesésében. A topográfiát feltérképező tekintetén át az író munkaasztalára láthatunk, melyen reprodukciók fekszenek, egy fénykép Berlin legnagyobb nudista taváról, a Halenseeről, ahol Jovánovics is megfordult és melyet madártávlatból vett fel az amerikai fényképész (a Halensee legismertebb ábrázata egy német fotós nevéhez fűződik,

106 Jovánovics György 2011. június 30-án kelt leveléből.

15. Walter Leistikow: Abendliche Havellandschaft bei aufgehendem Vollmond. Magántulajdon, forrás: Margrit Bröhan: Walter Leistikow, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1988. 75.

Helmut Newton szintén madártávlatból fényképezte le a Halenseewiesén sütkérező tömeget). Aztán Leistikow több képe, a regensburgi mellett a magdeburgi a Grunewaldsee-ről és talán egy másik a Havelről (15. kép), a Berlin környéki vizek térképe, s a fejében egy emlékkép egy rózsaszín törülközőn fekvő etióp lányról, egy tengerparti kép. Ezeket kopírozza egymásra a jelenethez, amiben úgy lépünk át Döhringből a szerzőbe, hogy észre sem vesszük:

„Térképet vett elő, hogy tanulmányozhassa megelőző napjainak gyanútlan kirándulásait.

A térkép józan dolog, észleléseken alapuló, mérésekkel ellenőrizett fizikai különbségek megjelenítésével foglalkozik.

Első berlini napján valószínűleg az Ördög-tavat fedezte fel.

Bár talált a térképen egy hasonlóan kis tavacskát, amelyet Szuroktónak neveztek, talán a sötét víz miatt. Teljes bizonyossággal nem tudta eldönteni, hogy a kettő közül vajon melyik lehetett. A második kirándulásán viszont minden bizonnyal a grunewaldi torony mellett, a Havelhoz ért ki. Miközben a térképen tanulmányozta a tavak és a folyóvizek egymáshoz kapcsolódó kék foltjait, ellenállhatatlan vágya támadt a vízre, menni, az úszásra, érezni a tagjait."[107]

[107] Nádas Péter: Párhuzamos történetek I., i. m. 243.

A titkos tó, a valódi Leistikow, aminek látványába Döhring belebukott, belelépett, úgy tárul fel a topográfiában, mint egy seb. Az író a térképen az ujjával a helyeket keresi, a gyenge, a titkos pontokat, ahol valami felnyílhat, feltárulhat. A tó egy ilyen pont, egy ilyen hely. Nem kitüntetett pont, hiszen számtalan tó van ezen a Berlin környéki vizes vidéken, melyet Theodor Fontane brandenburgi utazásai során kötetszám örökített meg. Egy pont a sok közül, töréspont, és nemcsak földtani értelemben. Döhring a meredélyről, miközben elesett, egy titkos tóra néz le. Az elesettségén, a sebén, a tavon keresztül egy női nemi szervre lát. Mintha csak az elesettség kellene ahhoz, hogy kilessünk valami igazán fontosat.

Kíváncsi lennék, a munkaasztalon ott feküdt-e Courbet-tól az a híres, lábait széttáró akt, *A világ eredete*.

Mert akkor Döhring a Leistikowon át Courbet-ra is látott.

Nagyonis adekvát eredettörténet. Walter Leistikow a „Tizenegyek" (Vereinigung Elf), majd később a berlini Secession egyik alapítójaként a német avantgárd előfutárának számít, s e történet francia kezdeteinél a „reális allegóriával" többek között Courbet bábáskodott.

Döhring a szeméremajkak közé lát, elesettségében azt lesi meg, amiről ezek az ajkak beszélnek, a világ (hiányzó) eredetéről.

Leistikow írásait a *Pan* című folyóiratban publikálta.

Igen fiatalon hunyt el, halálának oka szifilisz volt.

Szegény valódi Leistikow.

A Leistikow-kép, aminek a „lelőhelyét is titokban" kell tartani, egy olyan festmény, melyen a reális látvány az absztrakcióval egy igen erős, fegyelmezett kompozícióban egyesül. Azok a szerkezeti elemek, a fények és árnyékok, az egyenesek és hajlatok, a kompozíciót erősen tagoló sötét és világos sávok, a diagonálisok, amelyek e mű máig ható monumentalitását biztosítják, ott vannak Nádas fényképein. 2008-ban, amikor Berlinben végre nagy retrospektív tárlatot rendeztek a Grunewald festőjének, követve a „hangulatos tájképfestészet", ún. Stimmungsmalerei újrafelfedezésének nagy hullámát, akkor a *Märkische Seenlandschaft*ot Leistikow egyik főműveként emelték ki.

Leistikow, miközben nagy amplitúdóval mozgott a reális látvány és az absztrakció végpontjai között, a maga életteli kis ortopédiáival és fantasztikus dekoratív érzékével, melyet szecessziós tapétákon is kamatoztatott, mindig azon igyekezett, hogy át ne billenjen valahogy a természethűség számára fontos határán. Ritmikus kompozícióiban azzal kísérletezett, amivel Nádas is a fényképein: úgy követni a fény, az elemek játékát, úgy tárni fel a rejtett vonásokat, hogy közben nem avatkozunk be túlságosan, meghagyjuk a valóság vagy a fikció konszenzusos ábrázatát. A kereteken belül kezdeni a robbantást.

Egy keret, ahogy magát az ember után veti.

Döhring térdén a plezúr a tó, a tó a nemiszerv hasonlatává vált, és mind azé a ponté, ahol az elcsúszó rétegek között valami felé behatolunk. A mihez tartás végett.

A plezúr, mint a gneisz hasonlata.

A metafora egyik szubmetaforája.

Nádas kiállítási nagyításai is Felicides Ildikónál készülnek, aki híres kiváló analóg képkidolgozásairól. Korniss Péter, sőt, Langer Klára képeit is ő nagyította. Mint alkalmi tanonc, a hátsó traktus fekete függönyei mögött az infralámpa fényében néztem Ildikó kis ökleit, ahogy kitakarja velük az első próbanagyításomat. Az Ilford multigraduális fotópapírjából egy csíkot kellett letépnem, azt fektettük a kép legvilágosabb és legsötétebb pontja közé. Egyszer, kétszer, háromszor kitakar, szétnyitja ujjait és átszitálja köztük a fényt. Ezt nem lehet könyvből megtanulni, ezt érezni kell. Mindent érezni, mikor, mennyiből, mit, s hogyan. A fotópapírt aztán a csipesszel a hívóba tettem. Ugyanazzal a csipesszel a hívóba és a vízbe, de nem ugyanazzal a fixírbe. Közben Ildikó a tojásfőző órával mérte az időmet.

„Az ezüst realitása, a szemcse duzzadása és beszáradása, az emulzió vastagsága, a papír és műanyag hordozó szabad szemmel alig érzékelhető különbsége is realitás. A kémia az egyik legkeményebb realitás a világegyetemben. Ezért tudja a műkereskedelem a hamisítványt a valóditól, az eredetit (szerzőit) és az utólagost (segédek által készítettet) elválasztani. Tízévente változott a vegyszeradagolás, a nyersanyag-előállítás technikája, s ezért némi műszeres segédlettel csaknem évre belőhető egy kép készítésének dátuma, sőt helyszíne. A különböző fotóvegyszergyárak eljárásmódja, receptjei is különbözők. A Fuji, az Eastman, az Ilford, a Forte, az Orwo és a Kodak esztétikai elképzelései között elképesztők a különbségek. Ezek reálisan létező hasonlatok fekete-fehérben és színesben is, diában másként, mint papírban, s így tovább. A pixel is csak egy hasonlat (illetve cégenként különböző esztétikai értékű ajánlat) a szem fény- (hő-)érzékeléséhez képest, amit mintegy az agyunk (azonosság-különbség érzékelésünk) segítségével ugyanúgy lefordítunk, mint a reális adottságok szerint változó fekete-fehér hasonlatot. Mondjuk ez utóbbiak valamivel távolabb álló nyelvek. Elképzelheti a megdöbbenést, amit Talbot vagy Nadar okozhatott a képeivel."[108]

Amikor a padlásra másztam, előhívni labirintusából a Minotaurust, azaz eljövendő emlékeimet (s mi más lenne minden előhívás, mint a sötétben rejtező előcsalogatása), akkor egy kis könyvet zsákmányoltam, a *Színes könyvek* sorozatból. Szúette fenyőillata és finom dohszaga volt. Ma is, ha bánat ér, ebbe temetem a fejem, a keszthelyi illat esszenciájába. A címe igazán vonzó egy nyolcévesforma számára, aki már szerzett plezúrt, esett el biciklivel, szóval éppen közepén jár a kisfiúkorának. *Arthur Gordon Pym, a tengerész*, Edgar Allan Poe regénye.

108 Nádas Péter 2011. április 2-án kelt leveléből.

Annak idején azért némi csalódást okozott, nem csak azért, mert elég döcögős lett a fordítása, s egy gyerek az ilyen finomságokra felettébb érzékeny, hanem mert nem volt vége. Össze lett csapva, sőt, egyenesen hiányzott a befejezése.

Már a *Különös szakadékok* fejezetet sem értettem, hogy miközben a vadak elől menekülnek, ugyan mit érdekli Pyméket a szakadékok topográfiája, s ahelyett, hogy sietnének, miért csúsznak hason és másznak négykézláb ezeken a sima fekete gránitlapokon, hogy lerajzoljanak holmi titokzatos, kőbe vésett hieroglifákat.[109] S aztán semmi, de semmi értelme nem lett az egésznek. Kit érdekel ez a hülye írás. Dühöm csak fokozódott, mikor a regény úgy ért véget, hogy a szó szoros értelmében be lett lengetve valami „fehér óriás", ami felé a kimerült tengerészek a lélekvesztőjükben sodródnak, de hogy ki vagy mi volt ez, s aztán mi lett a találkozásból, nem tudhattam meg semmiképpen.

Több évtized után azért kárpótolt a kiadó zárszava.

„De ha jobban megnézzük a három szorosnak és a két mélyedésnek összesen négy ábráját, igen meglepő következtetéseket állíthatunk fel, amelyek meglepően egyeznek a regényben elszórt és szinte nem is fontos megjegyzésekkel. Új értelmet és összefüggést tárnak elénk és éppen azért hiszem, hogy időszerű, ha közlöm ezeket az olvasóval. Miszter Poe különben nem vette nagyon figyelembe ezeket a tényeket, vagy talán véletlenül elkerülték a figyelmét. Ha az első, második, harmadik és ötödik rajzot egymás mellé helyezzük, és nem ügyelünk a kisebb elágazásokra, akkor egy régi, etiópiai ige gyökerét kapjuk. Ez az igegyök azt jelenti, *sötétleni*. Ebből a gyökből származik az etióp nyelvben az összes árnyékot és sötétséget jelentő szavunk. [...] A felső sor emberi alakja után következő rész ugyanis nagyon hasonlít ehhez az arab igegyökhöz, és azt jelenti, *fehérleni*. Ebből származnak a fény és a fehér szó összes változatai az arab nyelvben. [...] Lehet, hogy Tsalal azt jelenti, hogy Szakadékok-szigete, ahol minden fekete és csak a halál színe a fehér! Ha nyelvészeti szempontból megvizsgáljuk a dolgot, lehet, hogy rokonságot árul el a szakadék szóval valamilyen nyelvben. Lehet, hogy csak kiejtésben rokon az etióp nyelvvel, amelynek betűi összekeverve az egyiptomi hieroglifákkal olyan rejtélyes módon voltak felírva a sziklahasadék falára. Mintha azt mondaná: »Sziklába vésték mindezt és bosszúmat a sziklák porába!«"[110]

Poe-nak ez a befejezést helyettesítő, nyelvfilozófiai fejtegetést imitáló, meglepő zárszava, amit ráadásul a könyv kiadójával mondat el maga helyett, egyfajta cezúrát jelez. Poe alig néhány évvel élte túl Wilhelm von Humboldtot és ez az egyetlen „befejezett" regénye. Az, hogy a legkalandosabb tengerésztörténet testében váratlanul ilyen seb nyílik, hogy az elbeszélés belezuhan az elbeszélés szakadékába, hogy a szavak etimológiai hasadása mentén a belsejükbe látunk, hogy ott a kaland végeként

109 Edgar Allan Poe: *Arthur Gordon Pym, a tengerész*. Ford. Tiszay Andor. Budapest, 1957. 163.
110 Edgar Allan Poe: *Arthur Gordon Pym, a tengerész.* I. m. 179.

a fény és a sötétség feszítő ellentétéről, az értelmezés, az értelemadás nehézségeiről kapjunk képet – ez elkápráztatta Robert Smithsont is, minden idők legnagyobb land-art művészét, aki monumentális szobrait, pl. a híres *Spiral Jetty*t egyenesen a természetből formálta meg. Az „ő nem ő", ahogy ezt egy földszobrász látja:

„Az ásványok nevei és maguk az ásványok nem különböznek egymástól, mivel lényegében az anyag és a nyomtatás is végtelen számú hasadás kiindulópontja. A szavak és a kőzetek egy olyan nyelvet foglalnak magukba, mely a hasadékok és repedések szintaxisát követi. Nézz rá bármelyik *szóra*, amely elég hosszú, és látni fogod, hogy törések sorozatai tárulnak fel benne, részecskék terrénuma, melyek tartalmazzák saját űrjüket [...] Úgy tűnik számomra, hogy Poe *Arthur Gordon Pym*je kitűnő művészetkritika és a »nem-helyekre« vonatkozó pontos megfigyelések prototípusa [...] Leírásai a hasadékokról és a nyílásokról láthatóan rokonságban vannak a »földmunkákhoz« készített tervezetekkel. Maguknak a hasadékoknak a formái nyelvi »gyökökké« válnak, melyek leírják a sötétség és a világosság közti különbségeket."[111]

És akkor Nádas az egyszerre langyos és jegesen hideg gneiszről, íme az értelmezés nehézségeinek geológiai metaforája:

„Ez a kő, a gneisz minden élethelyzetben különösen viselkedik. Az imént még langyos a napmelegtől, most jegesen hideg. Vagy csak ő érezte így. Palás szövete miatt könnyen repeszthető, ám a mederben heverő köveken nem lehetett látni repedés nyomát. Talán most látja a köveket utoljára a patakban. A sok súrolódástól ezek a kövek elveszítették minden élüket, s úgy hevertek egymáson, mint a tömött párnák. Barátságos testies színükkel és párnás formáikkal megtévesztették a szemlélődőt. Aki ennek a kőnek nekiütődött vagy vésővel kívánt beléhatolni, tanúsíthatta, hogy nem kevésbé kemény, mint a gránit."[112]

Kedves Éva. Kissé riadtan állapítom meg, hogy e hosszú levéllel végül nem sokkal többet állítok, mint hogy ezt a „reális adottságok szerint változó fekete-fehér hasonlatot", mármint Nádas Péter fotográfiáit, érdemes lenne bevonni a műveiről szóló diskurzusba. Mi több, hogy ezek a fotográfiák a magyar fényképezés történetében önmagukban is megállnak. Hogy a kezdetek fényképei úgy viszonyulnak a későbbiekhez, ahogy az antik falikép a valódi Leistikowhoz, ahogy az *Emlékiratok könyve* a *Párhuzamos történetek*hez. Ezek összefüggések és változások, melyeket modernitás és posztmodernitás között ingázva a Mérleg nyelve mindennél pontosabban ír le, anélkül, hogy e végpontok bármelyikén is megállapodna. S hogy az így ébredő feszültség, libidinális energia az, amely Nádas a gesztusokra, a test nyelvére

111 Robert Smithson: A Sedimentation of Mind: Earth Projects. In: *The Writings of Robert Smithson.* Ed. Nancy Holt. New York, 1979. 87–88. Idézi Craig Owens: Az allegorikus impulzus 1. Müllner András fordítása. *Enigma*, 2011, no. 66.

112 Nádas Péter: Párhuzamos történetek, i. m. III. 254.

és a nyelv testére koncentráló művészetét mozgásban tartja, mozgásba hozza. Útban az energiaként felfogott kifejezés felé, mely a fény egyik hasonlata.

Ezt írja a Leistikow-fejezet elején: „Néha azon kapta magát, hogy ez már ismerős, ugyanoda érkezett."[113]

Nem csoda, hogy ismerős neki, mivel ez a saját mottója, amit a regénye elejére tett.

E hosszúra nyúlt kommentár is megállna talán önmagában. Az első mondat abszurditását tovább fokozva, mert honnét is tudhatná az ember egy szöveg első mondatában, hogy a mondandóját pontosan mikor fejezi majd be.

Nincs ilyen első mondat, lehetetlen.

Kivéve, ha a történetnek előbb volt meg a vége, minthogy elkezdődött volna. „Közös az, ahonnan elindulok, ugyanoda érkezem."[114]

113 Nádas Péter: Párhuzamos történetek, i. m. I. 160.

114 Nádas Péter: Párhuzamos történetek, i. m. I. A regény mottója.