

VINCZE GABRIELLA

A szöveg és kép viszonya Nádas Péter *Valamennyi fény* című fényképalbumában

A tanulmány Nádas Péter *Valamennyi fény* című munkájának jelentésrétegeit próbálja minél szélesebb körben körüljárni. A képzőművészet és irodalom határmezsgyéjén át az életmű textusainak diskurzusaig jutva el. Kiindulópontunk az alapos olvasás számára részeiben legalább is feltárulkozó szöveg és kép volt, amelyet kibővítettünk az elemzett művekről szóló hazai és külföldi szakirodalmakkal és a más Nádas-művek tükrében láthatóvá vált jelentéssel. Cáfolhatatlan és bizonyításra nem szoruló tény, hogy mind a szöveg, mind a kép *vica versa* részesedik a másik némely tulajdonságával. Az írás a nyelv vizuális kódolásának tekinthető, amelyben a szavak érzelmi logikai kapcsolatát térbeli forma fejezi ki. Megértése pedig, szemben a beszéddel, képszerűen történik. Ugyanakkor a kép a szöveghez hasonló funkciókkal rendelkezhet: lehet érvelő, vagy elmesélhet valamely történetet is.¹ Ez utóbbi, a kép narratív tulajdonsága, képessé teszi a képet hasonlóan a szöveghez, hogy időbeliséggel rendelkezzen. Sőt, mint Max Imdahl az ikonika fogalmának ismertetése közben megjegyzi, a textussal szemben a piktúra egy momentumban több idődimenziót is ki tud fejezni.² Még tovább menve, Otto Bätschmann észrevétele alapján, feltételezhető, hogy akár egy szövegben, a képen belül is létrejöhetnek metaforikus viszonyok.³ Összegezve, ha elfogadjuk, hogy a művészet produktuma, függetlenül formájától, soha le nem írható és soha meg nem fejthető; a kép és szöveg hasonlóságára építve, létjogosultságot kell adnunk a következőkben történő vizsgálódásaink során Gadamer-féle olvasás aktusának.⁴ Már csak azért is, mert mint Bernárd Ágoston Zénó megjegyzi, a két műfajt alkotói szemlélete által Nádas még közelebb hozta egymáshoz: olyan mintha a fotográfia egy epikus mű, az írás pedig egy dokumentum felvétel megfelelője lenne.⁵ Mielőtt az alábbiakban megkísérelnénk a *Valamennyi fényben* szöveg és kép együttes olvasását, fontos felhívunk a figyelmet arra, hogy, a kötet képei két szempontból is narratívát alkotnak. A narratívának itt nem azt a fogalmát használom, amikor a képen az alakok, akár egy színházban, valamilyen szerepet alakítanak, hiszen a fotográfiai többsége inkább a Svetlana Alpers által leírónak nevezett kategóriába tartozik; hanem egyrészt a Kibédi Varga Áron által is hangsúlyozott, kontextusból adódó narratívát,⁶ másrészt pedig azt, amelyik az olvasóban keletkezik. Ez utóbbit Gottfried Boehm A képi értelem és érzékszervek című munkájában úgy magyarázza, hogy az a néző képzetében a látás aktivizálása révén valósul meg, s egyfajta világmegértésként artikulálódik a narratív szerkezetek mentén.⁷

Rátérve a kissé hosszúra nyúlt, de témánk szempontjából lényeges kitérő után Nádas művére, Nádas Péter *Valamennyi fény* című albuma tulajdonképpen egy a Gesamtkunstwerk esztétikai ideáját követő műalkotásnak is értelmezhető. A kötet fejezetekre bomlik, amelyek nem ismereteket közölni akarnak, hanem inkább egy hangulatot kívánnak átadni: más szóval tudatosan szelektált emlékvillanások. Ezeket a heterogén összetételű és eltérő műfajú (képleírás, esszé, képértelmezés, történetyszerű szöveg) részek egységét a könyvben végig jelen lévő önéletrajzi elemek és a visszatérő önarcképek is biztosítják.⁸ Egy hazatérés történetévé állva össze a végén.⁹ A két műfaj keveredése, joggal keltett értetlenséget a szakmai körökben: vajon mit akart az író ezekkel a képekkel. A választ a

Talált cetli Mi mit jelent nekem, neked írása adja, amely értekezés a nyelv korlátoltságáról és a kép határtalanságáról. Az író óhatatlanul miközben Monet *Les Nymphéas* képe előtt elmélkedik, lerántja arról a rejtélyről is a leplet, hogy tulajdonképpen miért is készített fényképszkönyvet. A nyelv – írja – a lexemák szubjektív használata következtében csak látszólag teremt közösséget két ember között. Hiába próbálom átadni gondolataimat, érzéseimet a másiknak, ha ugyanazt a kifejezést ő máshogy értelmezi. Ellenben, egy képet nézve rögvest a másik ember látásmódja válik közvetlen élménnyemmé és ezáltal a mű „időket és tereket összerántva egymást nem ismerő embereket hoz olyan közel, mintha szerelmesek vagy barátok lennének. Valami olyasmit vált be, amit különben csak vágyunk és remélünk.”¹⁰

Valószínűleg a fejezetek elején található semmitmondó címadás illetve a fényképek szöveggel feliratozásának kerülése is azt a célt szolgálja, hogy a kép, mint identitással rendelkező „látványalkalom” (Imdahl),¹¹ ne szoruljon viszsza a „lunáris médium státuszába” (Boehm),¹² hanem a saját igazságát kifejezve, a képre jellemző sűrítettséggel utaljon „egy másik” valóságra. Tehát képes legyen a nyelv börtönéből kiszabadulva elveszteni az egyik embert a másik emberig. Ennek megfelelően az albumban a két eltérő beszédmód, a szó szoros értelmében párbeszédet folytat, amely folyamán, hol az egyik, hol a másik játsza a másodhegedűs szerepét. A Rövid előtörténet és a Vidéken című fejezetekben a kép szerepe hangsúlyosabb: a szöveg úgymond alárendelődik a képeknek. A Berlini tantörténeteknél vagy A hely, ahol élünk című passzusnál viszont fordított a helyzet: a szöveg domináns a képpel szemben. Van olyan, ahol a fejezetet (Arcok) kizárólag a piktúra alkotja. Végül beszélhetünk mellérendelő viszonyról is a kötetben belül, a könyv alcímének (Megkülönböztetni egymástól a feketét és a feketét) és a hozzá tartozó tükrös önarcképnek a kapcsolat ilyen. Nota bene, bár az irodalmi és művészettörténeti hermeneutika használja a mellérendelés fogalmát a szöveg és kép összevetésekor, ennek meglepte inkább csak elméleti. A gyakorlatban ugyanis az olvasó, mivel nem tudja egyszerre a könyvet is olvasni, meg a képet is nézni akaratlanul dönt valamelyik műfaj javára. Tulajdonképpen ezen mellérendelő viszonyok esetében a kép alá vagy fölérendeltségéről való döntése az olvasónak, a kép olvasásának egyik első lépcsője. A két forma között a kapcsolat a jelentés szempontjából is változó. A fénykép és írás szemantikailag néha egymásnak ellentmond, máskor pedig értelmezi vagy átértelmezi, illetve kiegészíti a másik formát.¹³ Az értelmező kapcsolat egyik példája a Megkülönböztetni a feketét a feketétől fejezet. A kiegészítő kapcsolatra példa a Rövid előtörténet, ahol az ősök története mellett azok fényképe látható. Míg A nyári éjeleken egy és négy között alvó nőt és este, kivilágított ablakokkal fotózott házat ábrázoló nyugodt hangulatú képei ellentétben állnak az erőszakkal társuló városiasodást bemutató szöveggel.

A *Valamennyi fény* alcíme a Megkülönböztetni egymástól a feketét és a feketét és a vele szembe lévő önarckép korrelál. (1. kép) Felépítésében mindkettő tükrös szerkezet: de míg a képen valóságos a tükröződés, a szöveg csak imitálja azt. Az egyik (a kép) utánoz, a másik pedig az utánzást utánozza. A megkü-

1. Nádas Péter: *Önarckép*2. Nádas Péter: *Kerti székek*

lönbötteni a feketét a feketétől analógiájára a képre asszociálva a megkülönböztetni önmagát a tükörképétől, az ember lényegét a szerepszemélyiségétől; vagy a megkülönböztetni a látszatot a valóságtól mondat ugorhat be (tehát jelentésben is a két művészi forma tükörképe egymásnak).¹⁴ Pozíciójában a kép hangsúlyosabb, a szöveg szinte elveszik az azt megelőző lapon. Valószínűleg ezért első olvasásra a történet e motívumot kihagyva, a befogadó csak a Rövid előtörténetnél üti fel a könyvet. Már itt megmutatkozik a könyv tagolása: a képcímek a fejezetek elején, a baloldali lapon olvashatók, igen kis betűkkel. Feltételezhetően ebben lehet egy kicsi játék: a szerző, felhívja a befogadó figyelmét olvasása felszíniességére és arra, hogy ebben a tevékenységben nincs helye a csak fontosnak tűnő részletekre koncentrálnak. Nem rejti el ezeket az információkat, de az olvasó mégis átsiklik felette, és később kénytelen szembe nézni cselekedetével. Még valószínűbb azonban, hogy a képcímek azért kerültek előre, hogy az olvasó előbb kénytelen legyen a pusztán látványt befogadni, és csak második nézésre értelmezze azt a címével együtt. Tehát minden egyes kép nézésekor szembesülünk a gadameri olvasás fogalmának realizálódásával: megpillantjuk fényképet, valahogy értelmezzük, majd visszalapozva és elolvasva a címet, első benyomásunkat ismét a képhez lapozva, átértelmezzük.

A Rövid előtörténet szövege egy kép értelmezése. Egyetlen kép és egyetlen leírás, amelyben az utóbbi konkrétan teszi a kép jelentését. A kép és a történet az olvasóban azt az elvárást kelti, hogy a következőkben egy önéletrajzt fog olvasni. A következő rész A megfogott fény, a fogva tartott mozdulat, amelynek szövege Nádas tanulóéveit, fotográfussá válását követi, egyenlőségjelet téve a fény és a hazugság közé. A negatív retus eredményeképpen az ember eltűnik a képről, helyét az ideál veszi át. Tulajdonképpen nem más ez, mint teljes közöny az ember lényegével szemben. Az olvasó azon illúziója, hogy önéletrajzt olvas, a továbbiakban is megmarad. A képek, fő-

leg a szöveggel együtt első pillantásra nehezen értelmezhetők, mivel a szöveg és kép úgymond elbeszél egymás mellett. Kiss Noémi ezért a képeket a szöveg idézetének tartja.¹⁵ Jobban megfigyelve ezeket a fotográfiákat azonban feltűnik egy érdekes momentum: a négy kép közül három utal az ember jelenlétére. A kerti székek címűn, nemcsak a székek, mint az emberi élet kellékei, hanem egy otthagyt szalmakalap és egy könyv is mutatja, hogy valaki csak nemrég távozott a képről (2. kép). Az Egy örült nyárfán a fénykép készítésének szemszöge (erős rövidülésben ábrázolt a fa) feltételezi, hogy valaki áll a fa alatt. Az enteriőr címet viselő képen pedig az asztalon egy olvasószemüveg fekszik. Ez az a pont, ahol a szöveg és kép, rá kell ébrednünk, mégis egymásra vonatkozik: mindkettő értelmezhető a művészé válás kezdő lépéseinek, hisz amíg a szöveg a fényképezés elsajátításáról szól, a képeken az olvasásra, irodalomra utalás hangsúlyos (ld. az első kép könyve illetve az enteriőr olvasószemüvege). A fejezet végén, elkülönülve a szöveg törzsétől ismét önarcképet láthatunk, most egyenesen kettőt. Az első képhez a Még soha nem láttam magam, amint ismeretlen jövőmből visszanezék felirat tartozik, míg a második talán összekötő kapocs a Vidéken című fejezet felé. De vajon mit keresnek ilyen hangsúlyos szerepben ezek a portrék? Tény, hogy az önarcképek az autobiográfiát úgymond hitelesítik, de nem valószínű, hogy itt erről lenne szó. A képhez tartozó szöveg alapján a kép tere feltételezhetően folytatódik a lapon kívül is, mivel a képben a látszattal ellentétben nem egy, hanem három ember helyezkedik el. A fiatal Nádas, akire visszanez az idősebb író, és az olvasó, akire kissé hetykén a képből tekint ki a fiú. Kezében fényképezőt tart, a művészet eszközét, s szinte kizárólag az olvasónak, hogy vigyázzon, nem egy visszaemlékezést, hanem egy írói alkotást olvas.

Nem lehet ellenállni e ponton annak a kísértésnek, hogy ne beszéljünk a műben szereplő önarcképekről. Ugyanis nemcsak ez a kép, hanem mind egytől-egyig a művészportrék ha-

gyománját folytatja: négyen az író a képpel szembe állított fényképezőgépével mintegy folyamatosan „veszi” a külvilágot (utalás arra, hogy a művet az olvasó maga konstituálja meg, vagy más szóval a mű része az olvasó is), kettőn pedig lámpával látható, amely Nádas bevallása szerint az író voltának szimbóluma.¹⁶ Ez a felismerés némileg bővíti az alcímhez tartozó fénykép értelmezési körét is. Értelmezhetjük azt úgy is, mint az író felhívását az olvasó felé, hogy különböztesse a valóságot, amely jelen esetben a műalkotás nyersanyaga, a valóság illúziójától, a megvalósult műtől. Az alcímhez tartozó kép ezen olvasatának már csak azért is helyt kell adni, hiszen a cím fény szava, az egyik lehetséges olvasatban szintén az irodalommal van összefüggésbe: az írói ihlet szinonimája. A megfogott fény, a fogva tartott mozdulat passzust a Vidéken című követi. A fejezet, írást nagyon keveset tartalmaz: ez a befejezetlenség benyomását kelti, a képek egy készülő mű vázlatának tűnnek, amelyet majd később ki fognak egészíteni a szöveggel. A fejezet számtalan részre oszlik, de nem tudni, mi e felosztás alapja. Múlt szembesül ezeken a múlttal: a történelem egy fordulópontján állva a befogadó látja a letűnő világokat és a születőket. A Nádas biográfiájában jártas olvasó persze itt is találkozási pontokat fedez fel az író életével, annak ellenére, hogy az látványosan kivonul a „történetből”. Az író kilépése a képekből egy eddig fel nem merült értelmezés gondolatát veti fel: mi van, ha a történet nem az íróról, az irodalomhoz való viszonyáról, hanem valami egészen másról szól? És Nádasnak a fejezet végén szereplő önarcképe azt jelzi, hogy ezt a valamit ő tolmácsolja nekünk: a fényképezőgépével vagy a tollával.¹⁷ A „valami”, azonban nem könnyen akar magától feltáruklózni, körül kell járni, részenként meg kell ízlelni: első pillantásra csupán az tűnik fel mennyire távol állnak az irodalomtól ezek a képek. Hiányzik belőlük a poézis. Talán csak egy kép tűnik ki közülük, egy udvar szegletében álló szekér, az elmúlás szimbóluma (3. kép).¹⁸ Leginkább egy a hatvanas évek néprajzát feltáró, a dokumentáció igényével írott kötetben képzelnénk el őket. Munka és szórakozás képei követik egymást, és sok portré. Ez utóbbiak igen kifejezőek: többnyire egy-egy beszédes arckifejezést, érzelmet kapnak lencsevégre. Nádas, mint fényképész, úgy tűnik, az átlagnál



3. Nádas Péter: Szekér

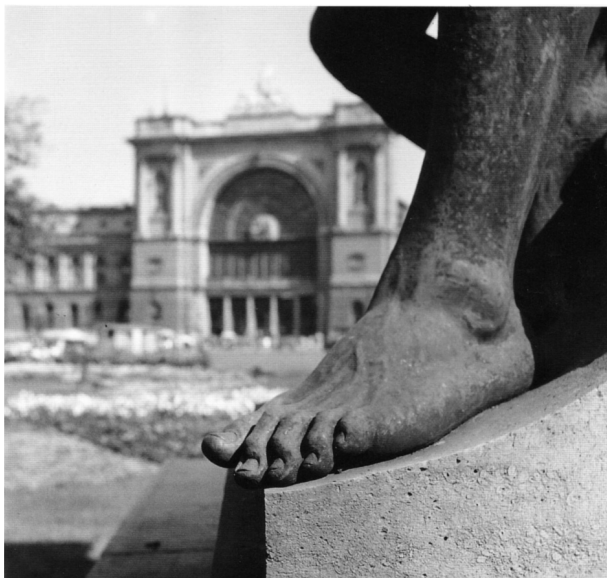
jobban érdekli a humán egyedben felfogható emberi lényeg. Végső soron minden ember külön kis világegyetem.

A több részre szakadó életképek pediglen közvetítések a nyomorról (Parasztudvar meztelen fiúcskával), a technika hiányáról; ám mégis mintha egyfajta harmónia vagy annak maradványa lengené körül őket. A természetes öröm és bánat megtestesüléseit láthatjuk bennük. A fejezet két textusa azonban egészen elképesztő perspektívába helyezi a látványt. A Hannamajor, 1962. január egy „szép új világ” dokumentuma, amelyben a szabadságtól megfosztott emberek a társadalom kiszolgáltatottjává válnak. Az Egy öregember arcképéhez pediglen az egyén alapvető emberi jogának, a békés megöregedésnek a szertefoszlása. Ebből a dimenzióból, még ha nem ismerjük a korábbi fejezetben említett ide vonatkozó Nádas esszéket, akkor is más színben tűnnek fel előttünk a képek. Némelyike még mindig harmóniát sugároz, hiszen árad belőlük a hit illetve a hagyomány,¹⁹ az emberek a földdel együtt lélegeznek; de mások, például A kabai LENIN MTSZ irodájában a rendszer árnyoldalait juttatják az ember eszébe, nem csak a szövegek miatt, hanem a baloldali alak felsőbbes testtartásából adódóan is. Mint fejtegetésünk elején megjegyeztük, határpont ez: haldoklás, még él a múlt, de az emberek már kezdik elveszíteni a lábuk alól a talajt (Kocsmában).

Valami megszakadt, érezzük és ez az érzés fokozódik a következő fejezet a Városi képek nézése illetve olvasása közben. A Városi Képekben, akárcsak a Vidéken esetében a kép a domináns, írás csak néhány van: a Rédner Márta, az Egyetlen szó, Magda keresi a Hagia Sophiát és a Nyári éjjeleken egy és négy között. Ha az élettrajzi elemeket az író alcájának tartjuk, akkor továbbra is kétféle vetületéről beszélhetünk a műnek: az egyik Nádasnak az irodalomhoz való viszonya, a másik pedig a külső és belső szabadság illetve harmónia kérdése. Mindkettő értelmezés nemcsak a szöveg és kép viszonyából, hanem a képek kontextusából is adódik. Nem véletlenül határozta meg Jacques Derrida a kontextust a kép elsőrendű ismérvének, és tartotta a szövegköziség analógiájára a képek jelentését par excellence viszonylagosnak.²⁰ Jelen esetben is az egyes képek, pont a kontextusukból nyerik azt az értelmet, hogy ne holmi életképnek, hanem szimbolikus tartalmak hordozójának lássuk őket. De vegyük csak sorra, milyen motívumok szólnak az első (irodalom) és milyenek a második értelmezés (szabadság) mellett. Az irodalom felől nézve a Rédner Márta, amely egy soha el nem készült kép története, nemcsak Nádas munkatársnőjének a jellemzése, hanem a mesterség tanulása is: „A közelében újra kellett tanulnom a szakmát” – írja egy helyen az író.²¹ A fotográfusnő személyiségéhez közel férkőzés pedig azt a tapasztalatot hordozza magában, hogy a remekmű alkotása soha le nem írható szabályok mentén. Egyedül az ihlet számít, amelyhez Rédner örökké hű maradt.²²

A fejezet bizonyos képei a Rédner Márta történet kínálta jelentést megerősítik: az Ország Tibor hegedűőrája a Zeneakadémián, a Solymos Péter hegedűőrája a Zeneakadémián fényképeken a mesterségért vív harcot a tanonc,²³ míg a Fesztisiskolában és A tanító nénivel²⁴ inkább általánosabb szinten szól a tanulásról. Az Egyetlen szó és a Magda keresi a Hagia Sophiát a nyelv, a szó mágikus erejét példázza.²⁵ Hisz a nyelv önmagában képes létrehozni egy valóságot, a kérdés csak az, hogy melyik a valóság, amelyben mozgunk vagy amelyet alkotunk. A Keleti pályaudvar bronzszobrának lábfeje²⁶ mindenestre örökéletű (4. kép), és sokkal előbbnek tűnik, mint az Olvasó nő a tükörben fotográfia alanya.²⁷

Ha az emberi szabadság (külső és belső) kérdésére összpontosítva végezzük az olvasást utol ér minket a nyers va-



4. Nádas Péter: Keleti pályaudvar

lóság: a régi polgári világnak már csak a romjai látszanak: a hajdan neves művészkávézó a New York kávéház a képeken már csak presszó, pár oldallal később pedig egy polgári ház málló kapubejárata meredezik felénk. Helyét egy új rendszer és az elidegenedés illetve az otthontalanság érzése vette át, amelyet egymással karöltve tolmácsol a kép és a szöveg: Egy ember, aki a fényképezőgép közelébe halad el csak árnyék.²⁸ A lábfej, ami oly hetykén áll a kölépcsőn, a valóságban bronzból való. Az olvasó nő pedig egy tükörben látott képpé illan. Az Otthon Áruház képe is leginkább egy falanszter jelene-tet juttat az eszünkbe, ahol az életnek helye sincs, és rideg fények, hideg, élettelen tárgyak uralják a terepet. Az emberi kapcsolatok e világban szintén degradálódnak: az őszinte szó-nak nincs helye, mert az „elidegeníti” egymástól az embereket (Egyetlen szó). Megfosztva gyökereitől a humán egyed végül az ösztönök világába süllyed. Kocsmába jár (Pesterzsébeti kocsmá vasárnap délután), részegen a fűben alszik (Déli szieszta a Szentendrei út mentén), vagy torz cselekedetekben éli ki magát. A Nyári éjjeleken egy és négy között ezekről a pót-cselekvésekről tudósít. A hozzá tartozó kép (Andor utca) egy átlagos bérházat ábrázol, amely mint megtudjuk a szövegből, régi családi házak helyére épült. A levegőbe pediglen a fürdő gyermekek örömvisszhangjai helyett (rég ház) egy új hang, az erőszaké vegyült (panelház). A kissé banális fotó értelmét a hozzá tartozó történet, a házban történt gyilkosságról jelen-tésében kiegészíti, emocionálisan viszont szöges ellentétjére változtatja. Mintha az imént még teljesen kifejezéstelen be-tonház homlokzata hirtelen igazi jellemét, obszcén emberte-lenségét mutatná. Ebből a világból az ember egyetlen helyre menekülhet: a párjához (Magda az Andor utcai lakás erkélyén I. és II.).

A Városi képek nyomasztó légköréből kilépve a viszonylag semleges Arcok fejezethez jutunk, amely az irodalommal kapcsolatos értelmezés megerősítéséhez járul hozzá. Port-rékat látunk: Nádas író társainak, barátainak (Esterházy Pé-ter) és példaképének Mészöly Miklósnak a feleségével Polcz Alaine-nel együtt közvetlen közelségből ábrázolt fényképét. A soron következő a Berli-ni tantörténetek, amely a szabadság külső (fal, a szabad véleménynyilvánítás ellehetetlenítése) és belső (manipuláció) akadályairól, az eltérő rendszerek eltérő arányoldalairól szól. Mind szöveg, mind képi szinten, hiszen a

letakart autóról akaratlanul az Évkönyv szavai jutnak eszünk-be: „a kibelezett autóknál nincs undorítóbb látvány... nem enyészettükben feledkezett tárgyak ezek, hanem a kifingott eszmék üres dögjei. A haladás eszméje sokat ígért, de ide-gen maradt mindattól, amit korábban természetnek nevez-tünk... Az autó nem más, mint kínban és reményben fogant kényszeres szabadságeszme tárgyi képződménye.”²⁹ A fejezet változást hoz a szöveg és kép kapcsolatában: A szöveg hosz-szúságához képest a passzus kevés képet tartalmaz, úgymond a szöveg kerül dominanciába, amely jelzés értékű lehet: hi-szen e helyen pont a „tilalmakról és gátlásokról esik szó, ho-va át, vagy mit nem szabad nézni.”³⁰ Ugyanakkor nemcsak a képek számában, hanem tematikájában is változás követke-zik be: eltűnik az ember róluk. Szijj Ferenc szerint a Berli-ni tantörténetek fényképei a következő fejezetekben látottakat előlegezik meg, mivel „inkább már egy belső, drámai teret ábrázolnak, esetleg valami belső történelmi teret.”³¹ Ebben a fejezetben a szöveg és kép egymás tükörképe és értelme-zője, mindkettő médium rámutat a múlt fertelmes nyomaira. Ami kép és szövegszinten, a keleti oldalon a homály borította zsidó temető,³² a nyugati oldalon a grunewaldi pályaudvar a peron nélküli vágányokkal és az újból meg újból megrongált holokauszt táblával.³³ Kelet- és Nyugat-Berlin a „két stilizált romhalmaz” hozzá állása tehát eltérő a tagadhatatlan bűnhöz: az egyik a „homályba tartva” leplezni kívánja, a másik nyílt szembe nézése (holokauszt tábla) pedig csak álca, amely alatt a múlt sebei még nem forrottak be (a megrongálás ismétlődő aktusa).

A berlini történet-mozaikok lepergésével az album fordu-lópontjához érkezünk: az Egy elhagyott nyaraló földszintjén, az Üres telkek és a Kisoroszi helyszíneim rövid fejezetei a szöve-get töredezetté teszik. A szövegfoszlányok azt az impressziót keltik, mintha az író dadogna; vagy esetleg a szerkezet az író válsághelyzetének, tudniillik, hogy nem tud írni, a metaforája lenne. A fényképek (az író magányának metaforái) pediglen a szélesebb külvilágtól egy zártabb, megkockáztatom, belső világ felé fordulnak: szobabelsőket, tereket, tájakat látunk. A képek líraisága és a szövegek történetnélkülisége illetve sűrítettsége ellentmond az olvasó elvárásának, aki ennek hatásá-ra kénytelen átértelmezni mindazt, ami előtte volt és utána következik. Lehetetlenség az albumot többé mögöttes tar-talmak feltételezése nélkül olvasni. Halott fák és ködös tájak váltják egymást, feltűnő rajtuk a fény hiánya. Az író többször a szobájából, teste vagy lelke börtönéből, fényképezi a határ-talan tájat. Válság helyzet ez, és hirtelen tudatosul bennünk, a kötet eddig észrevett kétféle jelentését (belső harmónia il-letve irodalomhoz való viszony) nem lehet elválasztani egy-mástól.³⁴ Az egyén, ha nem nyeri el önmagát, az alkotástól is megfosztott.

Hosszú út vezet hazafelé, önmagunkhoz – tartják – és min-dig az első lépés a legnehezebb. Ez az első lépés A kép teoló-giája környékén következik be. A résszel szembeni képen, bár még mindig a szobából tekint ki az író, a külvilágból már el-tűnt a homály. Az Elhagyott tájak és a Dolgozószobák teás-kannával és önarcképpel az út további részét szimbolizálják, az „otthonhoz” A hely, ahol élünkhez. Persze ez az út görön-gyós, kezdetben (Elhagyott tájak) a képek némi melankóliát sugároznak magukból, ezért is juttathatták eszébe Sepeghy Boldizsárnak a képek Nádas kedvenc festőjének Caspar Da-vid Friedrichnek a nevét A fényképek mégis a szabadság és a fény himnuszát zengik. A Dolgozószobák teáskannával és ön-arcképpel fotográfiáinál az ihlet már kezd visszatérni. A feje-zet Káoszt kelt textusa, az író vallomása az alkotásról csak ne-

vében őrzi a diszharmónia nyomait. Nádas nyíltan kimondja, hogy a fény egyenlő gondolattal, amelyből, ha túl sok van a fejben, káoszt kelt, de megfelelően adagolva azt, remekműhez vezethet. Az ihlet már visszatért (képi szinten ezt a dolgozószobák jelzik), de a lélek még csak kapizsgálja, ki is lehet ő valójában: az Őnarckép a gombosszegi konyhában homályos. Az arc ki sem vehető.

A záró rész A hely, ahol élünk címe más szavakkal saját helynek, otthonnak, vagy a helyét a világban megfelelő embernek fordítható le. Ez utóbbi cím variáns egyszerre utal a fizikai és a lelki megállapodásra. A beteljesedést nemcsak a cím sugallja, hanem a fejezet szerkezete is. A korábbi részeket jellemző rövid írástörredék most ismét egy hosszabb lélegzetű, két részre osztható esszévé terebélyesedik. Az első rész egy leírás Gombosszegről, ahol az emberek a természettel és a történelmükkel, tehát önmagukkal, összhangban élnek. Ezt a szöveget a falu nem emberi léptékben mérhető életének képei illusztrálják: roskadozó házak, a városokban ma már nem használt fa fejfák. A második pedig csupán egy egy soros zárómondat, amely azonban átértelmezi a korábbi esszét: „Egyszer azt álmodtam, hogy jönnek a fűrészgépeikkel és nem tudom megakadályozni.”³⁵ A mondatot az Én azért szeretem a fákat, mert fák, akármit gondolok címen a Saját halálból jól ismert vadkörtefa ciklikus életének képei követik. A képek jelentését a szöveg illetve a képfelirat komplexé teszi. A fa a társadalmak, kultúrák és egyéni életekkel, értékekkel szemben a változatlanúságot testesíti meg. Az embernél hosszabb léte alatt minden évben elhal, majd újjászületik; pusztulása az emberrel ellentétben nem végérvényes. Hasonlóan a települések életéhez: azok is hol virágzásnak indulnak, hol kihalás fenyegeti őket, de mindig van esélyük az újra kezdésre. Gombosszeg és a fa örök. De mi van, ha egyszer jön valaki és reformjai közepette elpusztítja a fát is? Mi van akkor, ha ez a kis szeglet, hasonlóan az ország többi pontjához az átalakulások áldozatává lesz? És az ember akkor elvesztve utolsó menedékét végleg otthontalanná válik.

Jegyzetek

- KIBÉDI VARGA ÁRON: *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*. In: *Athenaeum*, 1. évf. (1993) 4. sz. 167–179.
- IMDAHL, Max: *Ikonika*. In: *Kép, Fenomén, Valóság*. Szerk. BACSÓ Béla. Budapest, Kijárat Kiadó, 1997. 262.
- BÄTSCHEMANN, Otto: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Budapest, Corvina, 1998. 136–137.
- GADAMER, Hans George: *Épületek és képek olvasása. A szép aktualitása*. Budapest, Athenaeum Könyvek, T.Twins, 1994. 161.
- BERNÁRD ÁGOSTON ZÉNÓ: *Der Lebensläufer*. In: *Der Standard*, 12 (1999. okt. 9.) 3.
- KIBÉDI VARGA ÁRON: *A szó és kép viszonyok leírásának ismérvei*. In: *Kép, Fenomén*, 1997. 304. „A képsorozatok, viszont akár kísérik őket szavak, akár nem, arra készítetnek bennünket, hogy kizárólagosan elbeszélésként értelmezzük őket, mert időznünk kell előttük és követnünk kell őket. Még ha látszólag semmi sem kapcsolja őket össze akkor is hajlamosak vagyunk időrendi vagyis elbeszélő viszonyt felépíteni közöttük.”
- BOEHM, Gottfried: *A képi értelem és az érzékszervek*. In: *Kép, Fenomén*, 1997. 251–53.
- KISS Noémi: *Fekete-fehér fény. (Biográfia és fotográfia Nádas Péter: Valamennyi fény című munkájában)* In: *Egytucat. Kortárs írók női szemmel*. Budapest, JAK, Kijárat Kiadó, 2003. 101.
- SZIJJ Ferenc: *A fény rövid története. Nádas Péter: Valamennyi fény*. In: *Jelenkor*, 43. évf. (2000) 5. 550.
- NÁDAS Péter: *Talált cetli és más elegyes íráások*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 225–226.
- IMDAHL, Max: *Gondolatok a kép identitásáról*. In: *Athenaeum*, 1. évf. (1993) 4. sz. 112–140.
- BOEHM, Gottfried: *A kép hermeneutikájához*. In: *Athenaeum*, 1. évf. (1993) 4. sz. 90.
- KISS, 2003. 101.
- Ezt megerősíti az alábbi Nádas-textus „Fölírtam magamnak egy papírra: a feketét megkülönböztetni a feketétől. Jovánovics az anyagot az anyagtól, a fehéret a fehértől. A mulandóságot a fénytől (tehát az örökkévalótól) A különbséget az árnyékától.” Ld.: NÁDAS, 2001. 223.
- KISS, 2003. 94.
- „Velem úgy volt, hogy gyerekkoromtól kezdve nem akartam mást, mint írni... Kaptam egy csodálatos lámpát az íróasztalomra... És a következő napon, de meglehet, hogy még ugyanazon az estén valamit írni kezdtem ebben a vadonatúj fényben. Egyfelől jó volt az állapot... Nem éreztem ezt az örökös testi szenvedést a nadrágomban, nem szorongtam, és nem voltak félelmeim. A lámpától változott meg, a fénytől... Akkor ez a fény vezetett az irodalomhoz.” Ld. NÁDAS Péter–SCHWARZ, Richard: *Párbeszéd. Négy nap ezerkilencszáznolcvankilencben*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997. 34–35.
- Az sem kizárt, hogy az önarcképek változó attribútumainak is jelentősége van. A vidéken fejezet lámpás önarcképe készülésének környékén döbbsen rá Nádas, hogy ő nem képes a korszak újságírói gyakorlatát követni, s a későbbiekben csak a szépirodalommal kíván foglalkozni. Elfogadva Szijj Ferenc hazatérés teóriáját a kötet hátralévő részében előforduló két önarckép, közül az előbbi esetében a „válság képeinél” keletkezett fényképezővel szerepel Nádas, mintegy mutatva, hogy „nem talál szavakat”. Míg az utóbbinál, a megtalált otthon és szavak birtokában ismét lámpa társaságában látható.
- „Egy kerékjevesztett, félrebillent, szúvaktól átrágott, tyúkoktól lerondított, parasztudvar szegletébe taszított szerker látványa megindító, mert az én testem halála” Ld. NÁDAS Péter: *Évkönyv*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1989. 35.
- A hagyományok továbbélésére példa a *Lóitatás Gödöllőn és a Szilvafőző asszony Boldogkőváralján*.
- Átvéve: KISS, 2003. 96.
- NÁDAS Péter: *Valamennyi fény*. Budapest, Magvető, 1999. 110.
- „Rédner Márta maradt az ihletnél” NÁDAS, 1999. 111.
- NÁDAS, 1999. 114 és 124–129.
- NÁDAS, 1999. 131–132.
- NÁDAS, 1999. 143.
- NÁDAS, 1999. 119.
- NÁDAS, 1999. 117. Nádas szereti a kép a képben motívumot alkalmazni a képein.
- NÁDAS, 1999. 118.
- NÁDAS, 1989. 36.
- SZIJJ, 2000. 551.
- SZIJJ, 2000. 551.
- Képi szinten: NÁDAS, 1999. 196–205. A szövegben a 183. oldalon.
- Képi szinten: NÁDAS, 1999. 205. A szövegben a 204 illetve 206. A szöveg, hasonlóan a Városi képek fejezet bérházához a semleges hatású képet átértelmezi, tragikussá változtatja.

34 A szabadság és a harmónia utáni vágy képeinek kell értelmezni az *Üres telkek* képeit, amelyek a végtelen tér megragadását kísérlék meg. A tér jelen esetben a szabadság képi metaforája.

35 NÁDAS, 1999. 278.

The relationship between text and images in Nádas

Péter's photography book *Some Light*

This essay focuses on examining the phenomenon resulting from the unity of text and images in Nádas Péter's photo album *Some Light*. The study begins with examining the relationship between literature and fine art. A deeper interpretation of the author's other literary works will also be given.

Some light is not only a selection of the author's finest examples of photographs, but also a selection of his literary works. The literary work in the book and the images together form a story of homecoming. The images in *Some Light* are not icons but varying and seemingly easy to interpret portraits, landscapes and genre-pictures. The illustrations are narrative in nature – the text and the wording of the text itself reminds the reader of sociophotographs. The autobiographical nature and the structure of the work ensure the unity of text and images in the book. The relationship between text and images varies throughout the book. At times they are equally important,

while in other cases the photos dominate the book, or the other way around. The photos are dominant in the chapters titled *Brief History* and *Out in the Country*, whereas the text has more significance in chapters *Morality story in Berlin* and *The Place We Live in*. One chapter (*Faces*) consists of only photographs. Finally, the subtitle *Differentiating black from black* and the reflecting self-portrait next to it are co-dominant. The relationship between text and images throughout the book varies from the standpoint of their meaning as well. At times they seem to contradict each other, whereas in other cases they complement each other, interpret, or alter the meaning of the other. In the chapter *Differentiating black from black* text and image both have an interpretative role, since they both have a reflective structure. One could associate the phrase 'differentiating black from black' with differentiating oneself from their image – differentiating the essence of a human being from their outer personality, the roles we all play and differentiating appearance from reality. In *Brief History* the images and the text have a complementary relationship where next to the ancestors' histories their photographs are present as well. In *Between one and four at nights in the summer* the text and the images contradict one another, since next to a photograph of a sleeping woman and one of a lit-up house the text tells us about violence in the city.