

14. Papp Sándor, *Pán halála: Csáth Géza művészeteket tematizáló novellái és a dekadens esztétika = Otthonos idegenség: Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. Fodor Péter, Lapis József, Debrecen, Alföld Alapítvány, 2012.
15. Rasch, Wolfdiétrich, *Literary Decadence: Artistic Representations of Decay*, *Journal of Contemporary History*, 1982/1 (Decadence), 201–218.
16. Gilman, Richard, *A dekadencia, avagy egy jelző különös élete*, Budapest, Európa Kiadó, 1990, 104.
17. Rasch, i.m., 205–208.
18. Gilman, i.m., 108.
19. Uo., 109–110.
20. Forth, i.m., 97–117.
21. Uo., 100–103, 107–117.
22. Michaud, Guy, *Message poétique du symbolisme. Tome III: L'univers poétique*, Paris, Nizet, 1947, 522. (Saját fordítás – P. S.)
23. Uo., 522. (Saját fordítás – P. S.)
24. Pierrot, i.m., 19. (Saját fordítás – P. S.)
25. Uo., 18–19.
26. Ridge, George Ross, *The „Femme Fatale” in French Decadence*, *The French Review*, Vol. 34, No. 4 (Feb., 1961), 352–360.
27. Pierrot, i.m., 19. (Saját fordítás – P. S.)
28. Uo., 18–20.
29. Micheaud, Guy, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1951, 262.
30. Pierrot, i.m., 20. (Saját fordítás – P. S.)

NAGY CSILLA

„A tájkép arcot cserél”

TRAUMA, VIZUALITÁS, ESZTÉTIKA BALÁZS BÉLA HADINAPLÓJÁBAN¹

„Az életből a halál hasít életrajtot.”
(Balázs Béla, *Lélek a háborúban*, 11.)

Balázs Béla számára a „népek háborúja” kulturális, szemléletbeli, sőt esztétikai kérdések összefüggésében, az azokra adott lehetséges válaszként értelmeződik. Önkéntes hadba vonulásának, a felvállalt katonaszerepnek jellegzetes dokumentuma a *Lélek a háborúban. Balázs Béla honvédtizedes naplója* című, háborús jegyzeteket és a hazatérés után írt tudósításokat tartalmazó, 1916-os kötet, amelynek darabjai 1915 elején a *Nyugatban* jelentek meg. Balázs a „rendes” *Napló* 1915. március 19-i és 31-i bejegyzésében utal arra, hogy a sorozat nem saját szándékból szakadt meg, a háborút dicsőítő írások a harmadik megjelenés után már nem kaptak helyet a lapban. A hadinapló nyilvánvalóan felveti a morális felelősség dilemmáját, a jelen tanulmányban azonban ez a kérdés, illetve az ebből adódó értékstruktúrák, etikai, ontológiai vagy metafizikai vonatkozások közvetlenül nem jelennek meg.³ Számomra a vizsgálat kiindulópontja az a tény, hogy a háborús naplóban, és általában a tízes évek szövegeiben az élmények lejegyzése és a bölcséleti kérdések szemléltetése során a nyelvhasználat gyakran vizuálissá válik. A látvány hatásának megfogalmazása, illetve a kép mint az értelmezés eszköze egyaránt jellemző megoldás. Két kérdésre keresem a választ: egyrészt azt vizsgálom, hogy a képiség milyen hatással van a szövegalkotásra, milyen narratológiai, poétikai, retorikai követ-

kezménnyel bír a háborús naplóban; másrészt az érdekel, hogy a képekkel, a vizualitással való „bánásmód” hogyan illeszkedik a szerző korábbi, illetve későbbi esztétikai műveire. Feltételezem továbbá, hogy a vizuális kódok vizsgálata során a hadinapló mint a háborús trauma lenyomata, mint egyfajta traumaszöveg lepleződik le.

A harmadik fejezet elején szerepel a következő néhány sor: „Már úgy látszik, hogy ebben a hadinaplóban hadról szó sem lesz. Pedig valahány újság, az mind tele van most lángoló, dörgő, véres csataleírásokkal. [...] Az egész tegnapi nagy haláltánc egy naplósorra se volt érdemes? Nem beteg monománia, hogy még ilyenkor sem nézek körül, hogy ilyenkor is azon csodálkozom, ami *bennem* történik?” (91.) A szöveg itt az előzetes olvasói elvárások és a hadinapló tematikus fókusza közötti differenciára reflektál. Az alcím és a műfaji konvenció ugyanis olyan szöveget ígér, amely az egyéni életút kiemelt állomásán, szakaszán keresztül, az én-elbeszélő így kialakított sajátos nézőpontjából a háború általános tapasztalatára ad rálátást. Ezt, illetve a „rendes” *Napló*val való összefüggést ígéri a bevezető is: „Ma kitepek öt hónapnyit a naplóból és odaadom: olvassa, aki akarja.” (6.) A háborús napló fragmentum jellege (hogy az elbeszélő eleve a *Napló* idejéből kivont, zárt intervallumként, korpuszként kezeli), és az, hogy nyilvánosságnak szánt szövegről van szó, tudatos szerkesztést sejtet, a könyv az önéletírásokra emlékeztető retrospektív elbeszélői nézőpontot is felkínálja. A naplóműfaj itt nem tiszta kategória, ez nem ritka a korban, és itt elsősorban az esszé stílárius jegyei hatják át a műfajt, a Lukácsnál és Poppnernél is megjelenő dialogikus esszéforma, valamint a novella is jelen van. Míg a *Tépett noteszlapok* fejezet darabjai erősen fragmentált szerkezetet mutatnak, addig a *Lélek a háborúban* rész bejegyzései narratív jellegűek, a dialogikus esszéfejezetek koherens érvrendszereket feszítenek egymásnak, a novella pedig példázatként hat. Összességében, ahogy Tóth Árpád is megfogalmazza, „e jegyzetek nagy része túlságosan is megírt, kidolgozott. A szenvedélyes gondolkodó itt sem tagadja meg magát s végletekig kielemezti ötleteit. Az ötletből, egy-egy szellemes hasonlatból, könnyed impresszióból valóságos tömör kis értekezések kerekednek. A harctéri sárról egész kis monográfiát ír. Elemzése a naplót túlságosan is eszmenaplóvá, logikai haditudósítássá teszik.”⁴

A harc, a csata klasszikus képsorai kifejezetten hiányoznak a szövegből: a szerkesztés célja minden bizonnyal az, hogy a háború empirikus oldala helyett az ideológiai kontextusait, egyfajta igazolását, illetve az egyénben lezajló változást mutassa be. Mégis különös, hogy az élményszerűséget, a háború valódi tapasztalatát nem tudjuk tetten érni az önéletrajziként felismerhető szöveghelyeken sem. Bizonyos dolgokat nem látunk – úgy sejtjük, a napló nem megmutatja, hanem kitakarja a valóság bizonyos szegmenseit, ellenben egészen sajátos tapasztalati elemek jelennek meg látványként. Ezek a szöveghelyek nem az önéletrajziság kódjaiként vagy a háború dokumentálásának eszközeiként működnek: a folyamatok, események, jelenségek ilyen leírása megakasztja a napló vagy akár az esszé befogadását. Kizökkenti az olvasót, hiszen nem elsősorban a történések lejegyzésével szembe-sül, inkább a lejegyzés módját és a naplóíró szubjektív ítéleteinek motivációit ismeri meg. A következő szöveghely például nemcsak a háborús napok és a hétköznapok elkülönítését jelzi, hanem azt a technikát, stratégiát is, amely során bizo-

nyos események helyet, hangsúlyt kapnak a memoárban, mások pedig kimaradnak, azaz metanarratív funkcióval bír: „A mult egymásbasimuló, átmeneti napjainak egyforma pázsitjából, végérvényessé lett, sorsdöntő scénák milliárdjai nőnek ki. Szörnyű tragikus vegetáció.” (33–34.) A szcena kifejezés és a pázsitból kinőtt, tehát kiemelkedő, „kilátszó” növények képe nemcsak a referenciálist szem előtt tartó írásmódot metaforizálja, hanem a vizuális befogadás folyamatát is érzékelteti. A tekintet nem képes egyszerre, egyenlő mértékben az előtér és a háttér (a mélység és magasság) tapasztalására, a fókuszálás során szemünk óhatatlanul döntést hoz arról, mit látunk. Másrészt ez a látvány hangsúlyozottan mozgókép: ahogy a növények/szcénák kiemelkedése is képsorozat, és ezáltal eseménysor, úgy az idő maga is jelenetekből, tartamokból rendeződik folyamattá (lásd Bergson tartam fogalmát).⁵

A múlt színrevitelének módja, az időnek térképzet segítségével való elgondolása a tér- és időkezelés bölcséleti és technikai dilemmáira is rámutat, és tulajdonképpen visszavezet Balázs Béla 1912-es, a párizsi futurista kiállításról írt cikkéhez (amely a mozgóképre való reflektálás egyik első dokumentuma is). Balázs így foglalja össze a kiállítás elméleti hátterét: „A mozdulatlanok látott tárgyak üres absztrakciók. Sem a valóságnak, sem lelkünk állapotának nem felelnek meg. Kívülünk és bennünk csak mozgás van. Minden vonal csak erő irányja, melyeket a festőnek fel kell fedni, széttörvén a mozdulatlanok látszó dolgok ormait. A másik nagy elv pedig, hogy a lélekben egyszerre és együtt jelenlévő dolgokat együtt kell festeni. Nem az fontos, amit látunk, hanem az asszociációk, mert azok a mi igazi belső élményünk.”⁶ És bár a cikk kritikusan viszonyul a tárlathoz és a futuristákhoz, egyfajta közvetett előzménynek tekinthetjük, hiszen ez a látásmód a hadinapló egyik legfontosabb kifejezőeszköze lesz: az álmok, víziók képzettársításra épülő képei hasonló technikával jönnek létre: „Tájképet látok. Hosszu allé nyilik előttem. Két oldalt apácák állanak mozdulatlanul sorfalat. A fehér főkötők két fehér vonallá futnak össze, mely az allé végén egy végtelen fehér síkságba torkol. Fehér hőmező. Fekete foltok benne. Kilencszázhatvan fekete folt. Teljes a létszám. Akkor én is ott fekszem.” (23.) A kép érdekessége, hogy a szereplőket csak formák, színek és a térben való elhelyezkedésük határozza meg: a fehér főkötőben sorban álló apácák és a holttestek mint a fehér hőmezőben elszórt fekete foltok egymáshoz való, egyszerre oppozíciós és komplementer, térbeli és időbeli viszonya hozza létre a látványt. Maga a vízió voltaképp egy olyan műveleti sor, amelyben az arctalan, tehát egyediségüktől eleve megfosztott emberalakok fokozatosan elveszítik antropomorf jellegüket, figurákká, majd pusztá formákká, vonalakká, végül színfoltokká válnak. A fehér főkötők alkotta két vonal (amely a látóhatár szélén összefut és egy fehér síkságba torkollik) a középpontos perspektíva szabályainak is megfelel. Az emberalakok metamorfózisa azonban csak a mozgás – azaz a fokozatosan távolodó tekintet – feltétele mellett gondolható el. A dolgok ilyen érzékelése (tehát a pillanatnyi, mozdulatlan szegmensek és a mozgásban lévő befogadó együttes jelenléte) egybevág Bergson a *Teremtő fejlődés*-ben megfogalmazott tézisével: „[...] valójában a test minden pillanatban változtatja formáját. Vagy inkább nincs is forma, mert a forma mozdulatlanság és a valóság mozgás. A folytonos formaváltozás a valóságos: a forma csupán egy átmenetről készített pillanatfelvétel. Tehát észrevevé-

sünk itt is úgy rendezkedik be, hogy a valóságosnak folyékony folytonosságát szaggatott képekké szilárdítja. Mikor az egymást követő képek nem túlságosan különböznek, valamennyit egyetlen átlagos kép növésének és fogyásának, vagy e kép különböző irányokban való elformálódásának tekintjük. [...] Akár gondolkunk, akár kifejezünk, akár csupán észrevennünk kell az alakulást, nem igen tesszünk egyebet, mint egy bizonyos belső mozgófényképezést hozunk működésbe.”⁷

A *film szelleme* 1930-ban már komplex rendszerbe foglalva írja le az iménti tapasztalatot: „Az, hogy minden dolognak meghatározott, egyszeri alakja van, csak gondolati konstrukció vagy a tapintó érzék tapasztalata. A szem számára a dolognak csak megjelenésük van, tehát csak alakjuk képe. És ezért nem egy képük, hanem száz különböző, a különböző perspektívákból nézve.”⁸ Balázs nyelvhasználatának fent említett sajátossága tehát nemcsak azért figyelemreméltó, mert a korábbi években megjelent esztétikai megállapítások gyakorlati „működését” prezentálja, hanem azért is, mert ezáltal mintegy megelőlegezi a húszas évektől publikált filmelméleti munkákat. Kőhádi Zsolt egy tanulmányában bizonyítja, hogy Balázs Bélát az 1900-as évek közepétől foglalkoztatja (praktikus és teoretikus értelemben is) a tér- és időkezelés, a látás, a láthatóság, egyáltalán, a látvány mint probléma (gondolhatunk a színházi munkákra, a *Halálesztétikára*, a *Művészetfilozófiai töredékekre*).⁹ A hadinaplóban a látvány elsősorban tájat jelent: nem csatateret, hanem a frontvonal (és ezzel együtt a zászlóalj) mozgása során érzékelt külsődlegességet. A honvédtizedes átutazik, vándorol a mindig megújuló terepen, és igaz rá az, amit Balázs Béla a vándor karakteréről ír: „minden fán a teremtés mozdulatait ismeri fel, amelynek biztos vele volt valami szándéka”, továbbá „[...] minden tájat képrejtvénynek tekint, amely rá utal.”¹⁰ Balázs a hadinaplóban megjelenő külvilágot, tehát magát a háborút is ilyen tájként szemléli, a maga számára keres benne rendszert. Nem nehéz ebben a gesztusban Simmel hatását felismerni, aki megkülönbözteti a természetet a tájtól: az előbbi szerinte tereptárgyak összessége, halmaza, míg az utóbbi a tudati tevékenység eredményeként, egy új, szubjektív egészként, egységként értelmezhető.¹¹ Míg a természet tér- és időbeli folytonosság, addig a tájban, írja Simmel, „a leglényegesebb éppen az elhatárolás, valamilyen pillanatnyi vagy tartós szemhatárba foglalás”, továbbá, állítja, a táj „valamilyen – talán optikai, talán esztétikai, de lehet, hogy hangulati – magáértvalóságot igényel.”¹²

A táj individualitását a szemlélő tekintete hozza létre, amely újra meg újra felosztja, keretbe fogja, újabb egységekké alakítja az egyébként határtalan természetet. A hadinapló elbeszélője számára szinte bármilyen tapasztalható vizuális impulzus, anyag, entitás felismerhető ilyen módon. Például, a sár mint közeg, mint amorf matéria, és mint többféleképpen formálható, értelmezhető táj jelenik meg a következő helyen: „[...] ez a föld lélekkel gazdagabb, kifejezéssel teljesebb minden tájképnél. Barna szeme rajtunk, barna szája szól hozzánk. És néha, ha vér gyülemlik a patkónyomokba, mintha sebei fakadtak volna fel, akkor hív valami onnan alántról énekelve, mint a sellő a vízfénékről.” (97.) A kontemplatív tekintet műveleteket végez a természettel: az eltérő vizuális kontextusokban elrendezett tárgyak és viszonylatok heterogén mintázatokat hozhatnak létre. Baláznál a táj és a benne felfedezhető részletek gyakran antropomorfizálódnak, a természet és az

emberi test kódjai egymásba íródnak.¹³ A harc attribútumai pedig (mint a csatazaj, a lökeshullámok okozta légmozgás), ha érzékletként meg is jelennek a szövegben, többnyire a természethez rendelődnek: a „golyók kopogása csak olyan, mint a zápor száraz lombon és a levelek úgy hullnak, mintha lágy őszi szél simítaná le a fákról. [...] Az erdő óriás harmóniája felold magába minden idegent és fölissza még a nehéz mozsarak lármáját is.” (113.) Egy másik helyen a népek felkelése, maga a háború lesz absztrakt módon ábrázolva: „Ime a föld egész golyószerűségében tájkép. Ahogy holdbeli tájképeket látunk asztronómiai művekben. Himaláják lankái és tengerek horpadásai, amelyekben alig észlelhető népek és nemzetek sötét tömegei mozdulnak, mint dolomit rétegek lassú csuszamlása.” (61.).

A háború borzalmainak képi ábrázolása a naplóban mintha csak valamilyen hasonlítás mentén, metaforizálva, allegorizálva valósulhatna meg. A képzettársítás és a szöveg képi szintje egyfajta szűrőként működik, és látszólag része annak a retorikának, amelyet Balázs Béla a háború védelmében kifejt. Azonban bármely tudatosan alakítja, bármennyire is kontrollálja egy szerző a szövegét (esszéjét, önéletrajzát sőt akár naplóját), Derrida szövegesemény fogalma értelmében a rögzítés, a feljegyzés aktusa mellett mindig keletkezik az írásnak olyan dimenziója, amely az alkotás, a lejegyzés terében uralhatatlan.¹⁴ Valójában a képek különböző változatai, miközben eltakarják és hozzáférhetetlenné teszik a háború valódi, élményszerű képeit, magával a kitakarás gesztusával, az élénk vetített képekkel teszik nyilvánvalóvá a háború traumáját.

Ez alapján a naplóból korábban idézett szöveghelyek értelmezése kiegészíthető: voltaképp minden vizuális effekt, minden kiemelt kép indirekt módon a halált viszi színre. A múlt átmeneti napjai és a sorsdöntő szcénák motívumából komponált „szörnyű tragikus vegetáció” képében két idősíki, kétféle időbeli mozgás vetül egymásra: az *átmeneti* napok dinamizmusa kerül szembe a *végérvényessé* váló szcénákkal. Az utóbbiak voltaképp olyan pontok az idővonalon, amelyek szakaszokat vágnak le az egyenesből – a szcénák végső statikussága, mozdulatlansága pedig maga a halál. Továbbá, a fehér főkötős apácáknak a látóhatár szélén hőmezőbe torkolló képe, és a fehér hőmezőben fekete foltokként érzékelhető halottak leírása, a metamorfózis valójában helyettesítésként, felcserélésként is értelmezhető. Az élő testek fokozatosan eltűnnek, és helyettük csak egy kép (fehér hőmező és fekete folt), azaz egy emlékeztető jel, egy ikon marad. Ez egybevág azzal, amit Hans Belting feltételez a kép és a halál viszonyáról: „A képek hagyományosan a *test hiányából* élnek, amely vagy ideiglenes (tehát térbeli), vagy végleges – a halál esetében. Ez a hiány nem azt jelenti, hogy a képek eltörlik a távollévő testeket, majd visszahozzák őket, hanem a test hiányát egy másfajta [látható – N.Cs.] jelenléttel pótolják.”¹⁵ A sár a hadinaplóban valóban többarcú, anyagszerűségében, plasztikusságában eltérő változatokban jelenhet meg. Lehet a test természetes közege, amely burokká, menedékké alakítható. Másrészt lehet ellenálló közeg, amely a vándorlás során leküzdendő, azonban a sár mindenekelőtt az elmúlás archetipikus jelölője. A sár, amelybe a katona „belenehezül”, ugyanaz, amelyben a halott társak nyugszanak: a vérrrel áztatott út vége, amelyen az élők a halottak nyomában járnak, nyilvánvalóan a halál: „Ezt a sarat sem lerázni sem levakarni nem lehet. Beissza magát a fehéreneműbe is és az arcbőrbe szívódik lemoshatatlanul.” (97–98.)

A háború érzékletének a természet kódjai közé való beíródása, valamint a népek mozgásának a föld tektonikus mozgásához való hasonlítása különböző módon, de egyaránt a létező világ átrendeződéséről jeleznek: az első esetben a háború rendkívüli, traumatikus közege válik az ember természetes környezetének a részévé; a második esetben pedig a föld megnyílásával az apokalipszis jön el.

A naplóolvasást újra meg újra megakasztó képek tehát a halál kódjaiként ismerhetők fel, a különböző változatok traumaalakzatokként íródnak a napló szövegébe, valahogy úgy, ahogy a traumatikus élmények mintázzák, átírják, akadályozzák a traumatizált egyén hétköznapijait. Köztudott, hogy a trauma sok esetben nem válik az önreflexió számára hozzáférhetővé – bizonyára nem véletlen, hogy a hadinapló képeinek jelentős része álmokké, illetve vízió: a háború igazi arcával, a halállal való szembesülés módjává válik. Továbbá, a trauma után, ahogy Thomas Elsaesser megfogalmazza, nem marad jelszerű nyom (Spur), de a „nyomtalansága (Spurlosigkeit) hagy hátra olyan lenyomatot (Fährte legen), melyet egy másféle hermeneutika segíthet (nap)világra (zutage fördern kann)”.¹⁶ A hadinaplóban a lenyomatok a műfajiságnak, az önéletrajziság kívánalmának megfelelő olvasás folyamatában üres helyekként értelmeződnek. Tartalommal való feltöltődésük egy ezzel ellentétes, másik olvasási metódus eredményeként történhet, amely során a tekintet által meghatározott tájra, illetve a tájat meghatározó, megosztó, identifikáló tekintet mozgására figyelünk. A két ellentétes művelet és olvasásmód különbségének felfedése történik tematikus értelemben a második hercegnő-dialógusban: „Szépséget láttam rothadó embertestek fölött és most azt szeretném mondani, hogy látásom önvédelme volt lelkemnek, mint az akasztófahumor.” (131.)

Christoph Wulf szerint a halál „az embert nyugtalanító úr”, amelyet „a képzelőerő sokrétű, a nem-tudást kijátszó képzettel”, képekkel, metaforákkal, vagy akár akasztófahumorról próbál kitölteni, ez azonban csak részben sikerülhet.¹⁷ Ez a részlegesség az oka annak, hogy Balázs Béla naplójában a háború valódi arcának kitakarása, és felfedése ritmikusan váltja egymást, és a kötet legfontosabb tapasztalata talán épp ez a váltakozás – az, hogy a tájkép újra meg újra arcot cserél.

JEGYZETEK

1. Elhangzott az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében rendezett *Emlékezés egy nyár-éjszakára* című konferencián, 2014. szeptember 15–17-én.

2. Balázs Béla: *Lélek a háborúban*. Gyoma, 1916, Kner.

3. A hadba vonulás okaival, körülményeivel, hátterével mások mellett Fehér Ferenc, Molnár Eszter Edina és Szabolcsi Miklós már behatóan foglalkozott. Fehér Ferenc: *Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig*. Irodalomtörténet, 1969/2-3.; K. Nagy Magda: *Balázs Béla világa*. Bp., 1973, Kossuth; Molnár Eszter Edina: *Lélek a háborúban. Az untauglich Balázs Béla hadba vonulása*. In Erdődy Gábor (főszerk.): *Mából a tegnapról. Képek Magyarország 19. és 20. századi történelméből*. Bp., 2012, ELTE TDI, 75–89.; 317–346.; Szabolcsi Miklós: *Balázs Béla: 1984–1949*. Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1964/1., 161–181.; Zsuffa, Joseph: *Béla Balázs, the Man and the Artist*. Berkeley-Los Angeles-London, 1987, University of California Press.

4. Tóth Árpád: *Balázs Béla: Lélek a háborúban*. Nyugat, 1916/21.

5. „A tartam lényegében folytatódása annak, ami nincs, abban, ami van.” Henri Bergson: *Tartam és Egvidejűség. Hozzászólás Einstein elméletéhez*. Ford. Dienes Valéria. [h. n.], 1923, Pantheon, 60.

6. Balázs Béla: *Futuristák*. Nyugat, 1912/7.

7. Bergson, Henri: *Teremtő fejlődés*. Ford. Dienes Valéria. Bp., 1987, MTA (Reprint), 275.
8. Balázs Béla: *A film szelleme*. In Uő: *A látbató ember. A film szelleme*. Bp., 1984, Gondolat, 146.
9. Kóháti Zsolt: *Balázs Béla útja a mozgófényképhez* [online]. Ex Symposium, 2010/7. http://exsymposium.hu/index.php?tid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=balazs-bela-utja-a-mozgofenykephez_1669.
10. Balázs Béla: *A fantázia-útikalauz, avagy a lélek bedekkere vakációzók számára* [online]. Ford. Török Ervin. Apertúra, 2009/ősz. <http://apertura.hu/2009/osz/balazs>.
11. Simmel, Georg: *A táj filozófiája*. In Uő: *Velence, Firenze, Róma*. Ford. Berényi Gábor. Bp., 1990, Atlantisz, 99.
12. Uo., 100.
13. Vö. „A művészi nézés pedig? – Antropomorfizálása a világnak. A művészi lejegyzésekben, konstatálásokban nem, hogy zavarna ha észrevesszük emberiségünk tükrözését de épp az amit értékesnek tartunk benne. Az, hogy szépségítéletünknek forrása és kanonja az emberi test és a különböző stílusok és stilizálások létezése bizonyítják.” Balázs Béla: *Művészetfilozófiai töredékek II*. Nyugat, 1909/14.
14. Vö. Orbán Jolán: *A filozófiai önéletrajz műfajai*. In Mekis D. János, Z. Varga Zoltán (szerk.): *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*. Bp., 2008, L'Harmattan, 153.
15. Belting, Hans: *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben* [online]. Ford. Matuska Ágnes. Apertúra, 2008/ősz, <http://apertura.hu/2008/osz/belting>.
16. Elsaesser, Thomas: *Traumatheorie in den Geisteswissenschaften, oder: die Postmoderne als Trauerarbeit* [online]. <http://www.b-books.de/biopolitik/te-trauma.htm>. Ford. Berta Erzsébet. Uő: *Architektúra és trauma. Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald Austerlitz című regényének térpoétikai párhuzamai*. Studia Litteraria, 2011/3-4., 149–167. (Itt: 150.)
17. Wulf, Christoph: *Az antropológia rövid összefoglalása*. Ford. Körber Ágnes. Budapest, 2007, Enciklopédia, 284–285.

LÓRINCZ CSONGOR

Mértéktelen maradékok: tanúságtétel és ironia

NÁDAS PÉTER: *SAJÁT HALÁL*

Nádas Péter magyarul éppen egy évtizede megjelent könyve vagy albuma, a *Saját halál* olyan mű, mely referenciális, műfaji és mediális szempontból egyaránt kihívja a tanúságtételként való értelmezést vagy olvasást. A mű referenciális indítóokát alighanem fölösleges részletezni, mégis már kezdettől nyomatékos relevanciával bír a „halál” mozzanata, amennyiben a par excellence csakis elszenvedhető antropológiai tényről, pontosabban határról van szó, mely a passzivitást feltételezi, ugyanakkor a lehető legszingulárisabb esemény nevére tarthat számot („*saját halál*”). A halál a lehetetlent hívja elő, a végső határt, ezt Heidegger egzisztenciális analitikája a „halálhoz viszonyuló lét” összefüggésében ismeretesen mint a jelenvalólét „legsajátabb létlehetőségét” tárgyalta (*Lét és idő*). Ez az a lehetetlen,¹ ahol nincs tanú a tanú számára, a tanúsíthatóság határa, mind a másik halála, mind pedig a „saját halál” értelmében,² mely csak „küszöbélmény”-ként,³ nem mint olyan, tanúsítható, a túlélés, a tanú mint túlélő általi feltételezettségében. A „saját halál” cím ezért katarézisként nyilvánul meg, mind a „halál”, mind a „saját” értelmében, amennyiben a róla tett tanúság mint nyelvi aktus és „autotanatógráfiai”⁴ artefaktum