

A korporealitás poétikája Nádas Péter novelláiban²

Visszatérve Balassa azon meglátására, miszerint Nádas „egészen hagyományosan” (BALASSA 1997; 19) kombinálná az én-elbeszlő narrációtípusát a főszereplőként való ábrázolás egyes szám harmadik személyű narrációtechnikájával, megkockáztatnám azt a hipotézist, hogy ez többnyire perspektívaváltásokat jelent. Illetve olyan poétikai mozgást, amikor például a gyerekelbeszlő tudatán áttűnik egy felnőtt perspektíva, amely sokszor a reflektivitás szintjét növeli egy összességében és hatásában erősen szenzuális esemény kapcsán. A narráció ilyen esetben egyfajta billegésben mutatja meg a két perspektíva egyidejű működését.

Nádas novelláinak szereplői individualizációs folyamatukat elsősorban érzéki tapasztalataikban élik meg, és ilyen szempontból akár hősöknek is tekinthetnénk őket a közösség nevelő, beolvasztó és semlegesítő erejével való konfrontációjuk okán. Hősnek azonban csak akkor nevezhetjük ezeket a szereplőket, ha helyzetük ismerveinek nagyfokú tudatosítása és az egyéni változtatás lehetetlenségének belátása hősi cselekedetnek nevezhető. Ezek a szereplők ugyanis nem azonosulnak a közösség értékrendszerével, de amennyire lehet, tisztán látják annak ismerveit. A szövegek maguk azonban kerülnek a hősi póz beállítottságát, a szereplők többnyire inkább konokul maradnak kívülállóknak.

¹ A szerző a tanulmány megírása idején Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesült.

² Jelen írás egy hosszabb lélegzetű munka részlete, mely Nádas Péter prózájának korporeális meghatározottságát vizsgálja.

A Nádas-recepció két meghatározó kritikusa, Balassa Péter és Radnóti Sándor is tragikus hangoltságú írónak³ tartják a szerzőt, annak ellenére, hogy műveiben szívósan fenntartja szereplői számára a belátás racionális „örömét” és a távolságtartás szubjektumpozíciói által kitermelt kritikai rálátás, a kívülállás autonómiáját, mely valamennyi védettséget ad a tragikus megsemmisülés feltételével szemben. Jóllehet a szereplők átlátják a körülöttük kavargó világ hazugságait és kritikai autonómiájuk eredményeként függetlenítik is valamennyire magukat a közösségi elvárásoktól, elszigetelődésük miatt reflektivitásuk mégsem hozza őket nyertes helyzetbe. Ez azonban, véleményem szerint, nem válik tragikussá, hanem megmarad a tudomásulvétel szintjén oly módon, hogy kultúrakritikai perspektívákat nyit a szövegben.

(A Biblia, 1967)

Tekintsük például az első kötetet, az 1967-es *A Bibliát*. Sokszor hivatkozott kezdő sorai egy E/3-as narrátor által leírt hanghatással (a vaskapu rozsdás rózsáinak és akantuszleveleinek csörömpölése) nyitnak teret a kert felé, hogy ezek a hangok „ernyedten” visszaverődjenek a villa faláról, melynek utcafrontja elrejtőzik, télikertje viszont „nyíltan tekintett” a városra. A hang és a tekintet közvetítettségének narrátori szólama után a következő mondat „tőlünk”-jében jelenik meg a család mint közösség, mely már a kezdetektől az idegenség képzetével azonosul a főszereplőként itt először megszólaló kisfiú tudatában, hiszen „tőlünk idegen életformára méretezett” térként látja az otthonául szolgáló – és mint később megtudjuk, szülei pártfunkcionáriusként végzett munkájának elismerésére kiutalt villát. A villa, mely sunyin, csak a rácsok közé szorított télikertjével néz a városra, és a család, mely idegenül érzi magát ebben a közegben, olyan közegeként épül ki az E/3-as narrátor bevezető szólamában, mely a bevallhatatlan, kis mocsokságok titkát (télikert) és az igazodási pontok végzetes hiányát (kert) jelzi előre. A következő mondatról eldönthetetlen, hogy kinek a diskurzusához tartozik, illetve épp annyira lehet az elbeszélőé, mint a kisfiué: „Nagy volt a kert” (NÁDAS 1997; 10).

³ „[A]z *Egy családregény vége*, mint Nádas csaknem minden műve, az *Emlékiratok*...-kal bezárólag: szabadulás- és szabadság-elbeszélés, többnyire tragikusan hangolva” (BALASSA 1997; 146–147). Radnóti a *Párhuzamos történetek*ről írott kritikájában fejti ki Nádas szövegeinek tragikus hangoltságáról alkotott nézeteit (RADNÓTI 2006; 774–791).

A novella kezdő soraiban kibontakozó távoli város, az idegen villa és a nagy kert alakzatával távolról közelít rá az elbeszélő a kisfiú figurájára, a villa mint élettér metaforikusan egy olyan szubjektumpozíciót jelöl, melynek ismérvei és szabályai kiismerhetetlenek, labirintusszerű jellege pedig a kert alakzatában erősödik fel. Egy elrozsodott életmódról tudósít a villa és a kert, egy olyan életmódról, mely mint valami túl bő köpönyeg lötyög a gyerek testén, akinek, individualizációs folyamata során, sajátta kell tennie az idegent, magáénak kell elismernie ezt az életmódot, és a szövegben innentől magára is marad a kisfiú narrátori szólama.

Ez az egzisztenciális értelemben veendő magára maradottság nyilvánul meg minden kegyetlen és ellentmondásos tettében, melyek az életet bármilyen, de legalább átlátható és érthető módon szabályozó etikai alapelvek hiányában, mintegy azokat kikényszeríteni akaró daccal következnek be egészen az utolsó, minden megnyugtató választ nélkülözni kényszerülő lépéséig, mellyel mintegy némán ítéletet mond szülei értékrendje és életmódja felett, ugyanakkor belátja, hogy maga sem képes kilépni az árnyékukból. „Konok elszántsággal kerülve a választ, léptem a nyomába.” Noha erkölcsi győzelmet aratott szülei felett azzal, hogy Szidikének ítélte a Bibliát, maga nem képes kivonni magát abból a világból, amelyikbe ők tartoznak, s ez az, ami meggátolja, hogy hősként tekinthessünk rá, vagy legalábbis valamilyen erkölcsi fölényt tulajdonítsunk az általa jelzett viselkedésmódnak.

A Biblia mint a keresztény erkölcs alapszövege tehát a novellában Szidikéhez, a cselédlányhoz kerül, miután a fiú vak dühében oldalakat tép ki, de a könyv történetét tekintve alapvetően arra szolgált, hogy az anya az illegális kommunista mozgalom aktív résztvevőjeként röplapokat rejtett el alatta. Reálértékén tehát kizárólag Szidikéé lehet, ami korántsem jelent feloldást a gyerek individuációs szorongását illetően, hiszen csak az ítélőerő pontosságát jelzi, hogy nem erőszakos kisajátítással találja meg a könyv a helyét, hanem az elnyomottak vigaszaként nyeri el szerepét.

A külső narrátor tehát egyfajta bevezetőként invitálja az olvasót ebbe a világba – az elvtársak és a cselédek súlyosan bevéődött tudati reflexekkel terhelt világába, afféle brechti elidegenítő effektussal hívja fel a figyelmet végletekig cizellált metaforikus invitációjában arra, hogy mi fog történni. Nemcsak a viszonyok térbeli felvázolása (ködben úszó város, hivalkodó hegyvidéki villa), hanem a leírásban

szereplő tárgyak anyagának súlya és kidolgozottsága is metanarratív funkciót tölt be ezekben a bevezető sorokban. A rozsdamarta rózsák, a cifra akantuszlevelek és a monumentális vaskapu.

Hasonlóan kidolgozott a szöveg korporeális poétikája, melynek tétje, hogy a gyerekelbeszélő érzéki benyomásainak minél részletesebb emocionális beágyazottságát feltárja és jelezzze, milyen ambivalenciákat, hazugságokat és hamis szerepeket termel tudati feldolgozásuk visszautasítása, illetve hiánya. Például a kutya indulatból fakadó agyonverése esetében: „testéből csorgott a vér. [...] csendben tűrte, hogy bőre, húsa felszakadjon az éles kapu alatt. / Az undor hagyta velem abba. / Másnap reggel a fürdőszobába menet majdnem Meta megmerevedett testébe botlottam. [...] Tragikus arccal állítottam be anyámék szobájába. [...] – Meghalt – mondtam, és sírni kezdtem. Anyámhoz bújtam, de simogató keze alól kirántottam a fejem. Nem éreztem szükségét a vigasztalásnak” (Uo. 11).

Tettét azzal magyarázza, hogy „Meta néha megfeledkezett a szabályokról”, és rátámadt (Uo. 10). Az egyébként végletesen reflektív elbeszélői hang, amely olyan kételymentes távolságtartással regisztrálja az érzéseit, ami egy kisgyerektől szokatlan, nem hangsúlyozza, hogy önvédelemből ölt volna, sőt, hozzáteszi, hogy „karcolás maradt csak utána”, de „lassan, tiszta aggyal” nyúlt a gyilkos szerszámmért. Emóciók és tudatállapotok, indulat és szimulált érzelem egymást váltja ebben az éles, önelemző szövegben, melynek értelmezése során eldönthetetlen, hogy azért nem volt szüksége vigaszra, mert felvállalta bűnét és nem törődik ilyen gyerekes érzésekkel, vagy azért, mert egyáltalán nem is érzi magát bűnösnek.

A kisgyerek elbeszélői szólamán egy felnőtt elemző képessége szűrődik át, ilyen értelemben valóban különböző narrációtípusok kombinációjáról van szó, csak hogy ez a felnőtt tudatszint nem értékel, hagyja a gyerek perspektíváját egy amorális ítéletnélküliségben lebegni, és csak a szubjektív asszociációsorokból következtethet az olvasó, hogy milyen etikai szempontok merülhetnének fel egy-egy eseménnyel kapcsolatban. Ez olvasható ki a kukkolásjelenetből, melynek során a fiú a veszélyeket rejtő éjszakai kert és az ablakrács akadályait semmibe véve meglesi a fürdőző Szidikét. Csak onnan sejthetjük, hogy valamiféle kezdetleges erkölcsi reflexió dolgozik benne, hogy a fürdőző lány testének megpillantása előtt a kutya sebzett teste villan fel emlékezetében, és ez az implicit etikai mozzanat jelzi, hogy leskelődését ugyanolyan bűnnek tekinti, mint a kutya

megölését. Ez az asszociáció egy olyan kvázietikai reflexióba illeszkedik, miszerint nincs különbség aközött, hogy kapával agyonveri a kuttyát, vagy tekintetével felsérti a lemeztelenített emberi méltóságot. Voyeur élvezetét ezt a reflektálatlanul maradt büntudat a rettegésbe köti bele, ami a másik (a nő) mint ellenség alakzatát képezi meg a 7. rész zárómondatában: „És a rettegés ellenségessé tette bennem a testét is, a szemét is” (Uo. 31).

A szem alakzatát hármassal vonatkozásban bontja ki a szöveg – egyrészt a voyeur fiú reflektálatlanul ugyan, de mégis büntudatos tekintete, másrészt Szidike „nyüszítő, kiszolgáltatott tekintete”, harmadrészt pedig, valamiképp egy személytelen, erkölcsi tekintet, amellyé a sötét kertben világító fürdőszoba ablaka válik az elbeszélő szemléletében, aki úgy látja, hogy „[h]idegen, mereven tátogott rám a nagy üvegszem” (Uo. 29). Ez a harmadik szem annak az elvont, átláthatatlan és kiismerhetetlen etikai rendszernek a metaforája, mely külső szabályok értelmében visszatartó erőként hatna a gyerek szabálytalanságára, amennyiben ő – mintegy dacosan próbára téve ezeknek az alapelveknek az érvényességét – nem engedne lépten-nyomon a rend megbontásában érdekelt transzgresszív, szenzuális késztetéseinek. A rend ugyanakkor nem más, mint lepezett káosz, hiszen az elvtársnőnek szólított anya, aki Rákosi elvtárral parolázik, az egykori szobalányból lett „úrino” nagymama és a saját helyzetével elfoglalt funkcionárius apa, az Éva nevű szomszéd kislány, aki elvitetással fenyegetőzik, mind egy olyan világrend kelléke, ahol minden szó egy másik elfedésére, eltitkolására és elfelejtésére vonatkozik.⁴

Nádas első megjelent műve, *A Biblia*, melyet kortársai közül sokan kisregénynek minősítettek, a Rákosi-korszak kivételezettjeinek familiáris világába helyezi Till Gyuri individualizációs nehézségeinek érzéki tapasztalatokon meg-megbicsakló folyamatát. A Balassa-féle „szenzuális autonómia” kvázihősies szubjektumpozíciója egyáltalán nem teremthető meg ebben a világban, mint ahogy a „szabadság esélye” sem. Az érzékelés ilyesfajta reflektálása legfeljebb azt tárja fel, hogy a kép-mutató társadalmi játszmák alatt (vagy éppen mellett), azok szubverzív kijátszására működik a szenzualitás szférája, mely azonban nem lehet meg emocionális reakció és a racionális feldolgozás nélkül.

Till Gyuri igencsak kétes, de mégiscsak kiküzdött autonómiája abban áll, ahogyan megtagadja ettől a hamis világrendtől a közremű-

ködését. A tagadásnak ez a művelete megint csak a tekintet alakzatán keresztül megy végbe, jobban mondva a megtagadott tekintet gesztusán, amikor a Bibliát Szidikénél „felejtő” anya valamilyen megerősítést várva néz fiára, aki viszont nem pillant rá. „[A]z én tekintetem nem felelt” (Uo. 70). Ugyanakkor a novella utolsó sora világossá teszi, hogy a kislány kétes értékű autonómiája nem vonhatja maga után egy új világrend bejelentését, legfeljebb felerősíti a kívülállás dacos felvállalását: „Konok elszántsággal kerülve a választ, léptem a nyomába” (Uo.).

„Nádas Péter úgy véli: azzal, hogy társadalmunk épp legjobbnak, legöntudatosabbnak számító rétegében reprodukálja a nagypolgári körben honos úr és cseléd viszonyt, a forradalom értelme torzul végletesen” – írja a kötet megjelenése évében, 1967-ben Varga Lajos. Arról a kommunista forradalomról van itt szó, melynek progresszív törekvései között épp az egyenlőség eszményének újraértelmezése állt, és melynek épp „legjobb, legöntudatosabbnak számító rétege” követte el a legmocskosabb árulást ezekkel a progresszív törekvésekkel szemben. Varga Lajos azzal zárja kritikáját, hogy Nádas „[v]alóban vérbeli epikus alkat, akiből nem hiányzik a lírai láttatás készsége sem. Kicsit ironikus természet, ez segíti átjutni olyan nehézségeken, melyek – kezdő író lévén – feltétlen gátjai lennének az alkotómunkának. Így viszont érzékletesség, a feszültségeket, mérköző indulatokat hiánytalanul keretbe fogó atmoszféra jellemzi novelláit, kisregényeit, s olyan gondolatiság, mely a legelevenebb bajainkat idézi – megoldást keresve” (VARGA 1967; 89–90). A kritika világosan jelzi, hogy a korabeli társadalom irodalomeszményének megfelelően Nádas be kellett illeszteni azon szerzők sorába, akik a közösség jobba tételén munkálkodva végzik írói tevékenységüket, mintegy „megoldást keresve” a felmerülő dilemmákra. Ezt Vargának még akkor is meg kellett tennie, ha írása elején leválasztja erről a tömbről a szerzőt, mikor azt írja, hogy „[i]rodalmunk figyelmét eddig jobbára a szocialista forradalom természetének nyílt színi változásai – szembeötlő sorstragédiák, életformaváltás – kötötték le, s nem vagy alig az ezek mögött meghúzódó szövödmények. Pedig az utóbbiak ismerete nélkül nehezen sikeredne az okok végleges igényű feltárása. [...] Nádas vállalkozásának újdonsága s jelentősége ebben keresendő” (Uo. 89). A szöveg, miként a fenti értelmezés is jelzi, fél évszázad után is élő, a szocialista forradalom viszont nem, noha a szövödményei kétségtelesenül még ma is meghúzódnak.

(Kulcskereső játék, 1969)

Nádas második kötete, az 1969-es *Kulcskereső játék* hat novellát foglal magába, melyek közül az első és az utolsó (*Klára asszony háza* és *A bárány*, mely az 1997-es válogatott novellák közé *Bárány* címmel került be) kapott nagyobb figyelmet a kritikusoktól. Jóllehet Pomogáts Béla korabeli kritikájában még jóváírja Nádas számláján a „szociális konfliktusok” dimenzióinak kutatását, már megemlíti a morál kérdéskörét, igaz, csak azután, miután kiírja „az abszurd élmények közérzetében élő modern irodalomból”, aminek „divatos agnoszticizmusával” helyezi szembe Nádas általa vélelmezett írói magatartását (POMOGÁTS 1969; 124–126). Pomogáts önéletrajzi beszámolóként olvassa a művet, így szerinte Nádas azonosítható *A Bibliában* megírt kisfiúval, „akinek meggyőződése volt, hogy ezek a rajzolatok áttekinthetők, a világ megérthető”, és „nem érez szkepszist e mélyebb övezet intézményesített és módszeres átformálása iránt”.

A kötetnyitó *Klára asszony házában* egyes szám harmadik személyű narrátor meséli el két nő történetét. Klára asszony az obligát önáltatási technikákba belefásult idős asszony a kommunista mozgalom hőseként számon tartott férjéről írja emlékiratait, és cselédként fogadja házába a mágocsi Jucikát, aki fiát hagyta otthon a munkáért. A novella in medias res a tükör előtt indul: a visszaverődő tükörkép remek ürügyet biztosít a narrátornak, hogy bemutassa szereplőit, és Klára asszony maszkjában azoknak az élethazugságoknak az anyagát is megképzí, melyek a későbbiekben cselekményalakító szerepet bírnak. A novellában szerepel még egy nő, akinek nevét ugyan nem árulja el a narrátor, de a festő nevének és a nő öngyilkosságának említésével a narrátor kétségtelenné teszi, hogy Cranach Lukrécia-járól van szó, aki öngyilkosságot követ el, miután megerőszakolták. A festmény reprodukcióját Klára asszony helyezi el Jucika „kamraszerű szobája” (NÁDAS 1997; 197) falán, és a lány – a narrátor egyébként sok szempontból problémás közbenjárásával – el is fog tőprengeni a műalkotás ábrázolásmódjáról. A szereplők között ható ellentmondásos érzelmeken túl a térelrendezés világosan jelzi az alá-fölérendeltségi viszonyokat: „Maga a ház, mivel az ereszkedő hegy lábának vetette hátát, előlnézetből kétszintes volt. Földszintjét, ha lehet így nevezni (inkább így: a föld szintjét), egyetlen kis kamraszerű szoba foglalta el, amely Jucika érkezéséig valójában a szerszámkamra céljait szolgálta. Deszkaajtóval nyílt közvetlenül a kertre,

kéttenyérfnyi ablakán, ha valaki kinézett volna, bizonyára beszorul a feje. Klára asszony néhány napja kitakarította a kamrát. Kahler Jóska segítségével egy rozoga díványt és egy régi szekrényt állított bele, valamint a néhol vizes falra egy Cranach-reprodukciót akasztott” (Uo.).

A leírás szerint világos, hogy fent Klára asszony, lent pedig Jucika lakik, a szerszámoskamrában, melyet egy sokatmondó Cranach-reprodukcióval varázsol „egész kedvessé” a felvilágosult úrnő. A leírás azt is példázza, hogy amikor a narrátor nem akar túlságosan erőteljes hangot megütni és beleszólni az értelmezés folyamatába, hanem csak leírja a fikciós világ kiépülésének rendjét, akkor nagyon erőteljes világteremtő erővel bír. Amikor viszont túljátszott iróniával kommentálja a novella szereplőinek egy-egy tettét, szokását, a narratori szólam pózzá válik, és egy olyan visszatetsző fensőbbiségtudat szólal meg benne, amely hitelvesztéssel jár. Például Klára asszony dolgozószobájának leírása során, ahol az ismétlés retorikai erejét semlegesíti a narrátor beavatkozó ítélete: „Klára asszony dolgozószobája biedermeier szoba volt. Biedermeier kanapé, biedermeier íróasztal, biedermeier székek, biedermeier képecskék, és a biedermeier berendezés alapját alkotó biedermeier tárgyak alatt, között, rajta és felett, biedermeier kacatok szertesztét” (Uo. 198).

A narráció ilyesfajta túlhajtottsága miatt azt mondhatnánk, hogy a novella tétje Klára asszony kiüresedett értékrendszere feletti gúnyolódás, és ez az erőteljes narratori gúny elfedi, vagy inkább eltorzítja, de leginkább azt mondanám: kihasználja azt a szenzuális áramlást, amelynek el kéne söpörnie a képmutató fegyelem erejére épülő világrendet. A pattanásos kamasz és a cselédlány érzékisége pusztán ürügy az elbeszélőnek arra, hogy Klára asszony hazug morálján bosszút álljon.⁵ Ugyanakkor nagyon jól megoldottak a szöveg azon részei, melyben a két nő között valamiféle érzéki szélcsend áll be – Klára asszony megengedi magának, hogy szórakoztató társra leljen a cselédlányban, aki viszont megfélemledik tanult alkalmazkodáskényszeréről.

Bazsányi a művet „sajátos epikai kamaradarabnak” (BAZSÁNYI 2018; 47) nevezi, és miközben kiemeli a szöveg dramatikus elemeit, „alkalmi modorosságokat” (Uo. 51) vél felfedezni az elbeszélő szólamban, melyek – állítása szerint – a narrátor (sic!) „szerep- és hang-

⁵ Innen nézve látom jelentésesnek azt a szerkesztői-szerzői szándékot, mellyel a válogatott elbeszélések kötetalkotó sorrendjében a *Klára asszony házáat az Élveboncolás* meta-reflexív narratívája követi, mintegy jelezve azt a narratológiai elmozdulást, amit a Nadas-próza 1968 után végbevisz önmagán.

keresésére” utalnak. Egy szerző keresi narrátorát, gondolom, csak ezt jelentheti a kijelentés, és azt, hogy az életmű korai rövidprózáinak vannak kevésbé sikerületlen narrációs megoldásai.

Balassa már 1981-ben korszakolta Nádas életművét, és úgy látta, hogy az „első korszak hangja egyben gyerekhang is, a pusztítóan felnőttközeli, tehát attól menekülő, azt megítélő, kegyetlen és elvesztett gyereksírásé is; okos, érzékeny, kicsit (patinásan) érzelmes, kifosztott és vádló, tehát agresszív szellemhang ez, amit átjár a nem szavakon alapuló érzékelésnek a szag-íz-tárgy-anyag-tapintás-élménye. Az elsődleges tapasztalás iszonyata és kéje” (BALASSA 1981; 109).

Balassa amúgy ritkán is elemzi a harmadik személyű elbeszélői szólamot, számára a novellák a gyerekperspektíva megteremtésében hoznak újat.

Csakhogy a *Kulcskereső játék* „gyerekhangja” a *Fal* kivételével alapvetően a narrációs szólam „felnőttközelségében” szólal meg, vagyis a gyerekszereplő tetteit mindig a külső elbeszélő diskurzusa kíséri. A *Fal* és a *Sanyika* ugyanazt a svábhegyi miliőt elemzi, mely már *A Biblia* helyszínéül szolgált – az ötvenes évek funkcionáriusainak kiutalt villák és egykori fényüket veszített házak, valamint a hozzájuk tartozó elvadult kertek, kőfalak között kóborolnak a gyerekek.

A *Fal* Janója a saját, kis piszkos hazugságainak terepéről figyel a felnőttek világának hamisságát, és a Próféta alakjában olyan magatartással találkozunk, mely az obszcén testet helyezi a világ központjába. A novella egy hosszú leírással kezdődik, egy tikkasztó augusztus végi napon, a felnőtt tudatú gyerekelbeszélő bemutatásával. A téglafal tövében burjánzó folyondár az ember nélküli világ titkokkal terhelt közegét jelenti Janó számára, ugyanakkor a világ megismerhetetlenségének belátását is itt szerzi, amikor a növény inas szárával vívott harca során megállapítja, hogy „nem nyílt innen kilátás a világra” (NÁDAS 1997; 72). Ebből az embertelen közegből, az égbolt könyörtelen kékje alól indul a szereplő, akit tudásvágya a test obszcénitását leleplező Remete bácsi világába hajt, hogy a szöveg végén a tudás „sivár égboltja” (Uo. 104) fedje be.

A szöveg első része a lét törekenységének felismerésében tetőzik: az animalitás itt a növényekkel és az állatokkal való együttélés adottságaként jelentkezik, és az én (az egó?) alapismérve ebben a világban az, hogy „[s]emmi nem vagyok” (Uo. 74). Groteszk hatást kelt, hogy ebben a földi paradicsomban, hogy Janó természeti léte alapismérveinek felfedezése során mégis átpolitizált figyelemről beszél: „Anélkül,

hogy megfogalmaztam volna, idekötött a remény, hogy hátha meglátom *őt*, talán éppen most sétál erre” (Uo. 72). A gyanútlan olvasó titkos szerelemre, egy bájos lányra gondolhat, ám annál nagyobb döbbenettel fogja a későbbiekben felismerni, hogy ez az *Ő* nem más, mint a vérebekkel, sorompókkal és katonákkal őrzött Rákosi Mátyás, akinek közelsége erotikus izgalmat kelt a kisfiúban. Innen nézve a „semmi nem vagyok” metafizikai létösszegzése is átpolitizálódik, a természeti közeg pedig, az inas ágú folyondár kilép elsődleges jelentésköréből, és a szorongattatottság politikai léthelyzetének metaforikus jelentéslehetőségét hozza működésbe. Ez az atmoszféra válik egyre erőteljesebben érzékivé a Remete bácsi obszcén mozdulatával történő testelméleti próféciaig, mely kizárólag a menekülés lehetőségét tartja fenn a kisfiú számára a kényszerű tudás „sivár égboltja” (Uo. 104) alatt.

A szöveg „önismereti narrációs folyamata” (BALASSA 1997; 31) ebben a megközelítésben azt mutatja be, hogyan rakódnak a testre a társadalmi-politikai-vallási köztudatban kitermelődött jelentésrétegek, és mennyire meghatározó ez a személyes testtudat kialakulásában. *A Biblia* leskelődésjelenetében is tematizált voyeur-pozíciót mint obligát férfi nemi szerepet idézik a Lajoska által mutatott képek, melyek a gyerekek számára saját felvilágosultságuk, azaz felnőttességük fokmérőjévé válnak, és a rivalizálás, a megalázás aljas kis játszmáit indítják el a képek által keltett pornográf-vizuális gyönyör áterotizált, interszjektív közegében. Ez a jelenet a profán testkép és a köztudat által kimondatlanul is jóváhagyott férfi nemi szerepek sémáit működteti, és a szöveg végére erre tevődik rá a Remete bácsi által előadott bibliai „igazság” test és lélek hierarchikus viszonyáról. Ebbe a kontextusba szövődik bele a hittanórákon kapott papi ítélet, mely a női és férfi nemi szervek anatómiai különbségén elmélkedő kisfiúkat „megátalkodott paráznáknak” bélyegzi (NÁDAS 1997; 101). A János evangéliumából vett idézetek test és lélek viszonyáról szintén pornográf keretet kapnak a Remete bácsi „obszcén mozdulatában” (Uo. 104), mellyel a kisfiú egyértelműen bezáródik a testmegvető társadalmi konszenzusba, és ez a belátás készletti menekülésre a vihar eljövetelét jelző „sivár égbolt” alatt. Az, hogy a természeti közeg a vihar közelebb álltának jelzésével érzékeny anyagként reagál Janó episztemológiai helyzetére, visszakapcsol a novella kezdő soraiban megjelenített ősvadon alakzatához, melyben létének törekenységét ismeri fel a gyerek.

A *Sanyika* című novella a társadalmi lét ősvadonját térképezi fel egy látszólag békés gyerekzsúr interszubjektív viszonyait mozgató szenzuális huzalok szemléletes feltárásával. A spártai szellemben nevelkedett Kovács Sanyika egy születésnapra hivatalos, bár a részvétellel kényszere is a spártai szellem szülői erőszakosságát jelzi, hiszen akarata ellenére kell ezen a jeles társadalmi eseményen részt vennie. Az egyes szám harmadik személyű narrációban ugyanaz a földrajzi-történelmi közeg bontakozik ki, mely alkalmat ad a narrátornak arra, hogy a társadalmi különbségeket városrendezési, pontosabban kert- és épületgondozási szempontok alapján elemezze: „Míg az a villa, amelyben ő élt, súlyos volt, túlcifrázott és vedlett, ez a villa barátságos, egyszerű és jól ápolt, míg a kertet, mely tanúja volt regényes kalandozásaiknak, benőtték a bokrok, addig ebben a kertben minden kiszámított volt és rafináltan természetesen nyesett” (Uo. 125).

Ez a sajátos narrációtípus, mely mintha a gyerek önreflexiójának eltávolított hangjaként alkotná meg a kertgondozásban a társadalmi viszonyok metaforáját, úgy monitorizálja a gyermeki lét szenzoriális információit, hogy abból derülhessen ki tudati, érzelmi és szociális profilja. Ez a narrációs megoldás a mellőzött szenzuálisat veszi alapul a racionális és emocionális struktúrák megértéséhez, bár még ennek belátásával is a klasszikus mindentudó narrátor pozíciója idéződik meg az olyan kiszólásokban, mint például a következő: „Még nem fogalmazódott meg Sanyikában semmi, de *érezte* a disszonanciát, amely öltözetét és azt a környezetet, ahonnan jött, elválasztotta attól, ahová be kellett lépnie” (Uo. 125, kiemelés tőlem: D. E.). Hacsak nem tekintjük ironikusnak a „még nem fogalmazódott meg Sanyikában semmi” ismeretelméleti kitételét, mely éppenséggel a mindentudás narratológiai fenntarthatóságának kritikájaként is értelmezhető, szemben az érzékelés ellenőrizhetetlenebb, ám sokkal anyagszerűbb szempontjával.

„Infantilis erotika és hódító, csábító szadizmus már-már színpadi koreográfiájában bontakozik ki a hatalmi játék, s e gyermeki szcénán keresztül az ismert felnőtt-világ természetére látunk” (BALASSA 1997; 40–41), írja a szövegről Balassa a szöveg tükör-szerépét elemezve és hangsúlyozva, hogy ezt tartja „az egyik legerőteljesebb korai írásnak” (Uo. 40). Ugyanakkor úgy vélem, a gyerekzsúr szadomazochista játszmaí, a szövetségkötés és megtorlás szenzuális alapokon szerveződő, emberi, túlságosan is emberi akciósorozataiban Nádas csúcsra járhatja az ártatlan gyermek köztudatban rögzült ideál-

típusának dekonstrukcióját. Nem egyszerűen csak arról van szó, hogy ezek a gyerekek a negatív kritika eszközeivel tartanak görbe tükröt a felnőtt társadalomnak, hanem maguk is gonoszok. Amit az olvasó *A Biblia* hazudozó, kegyetlen, agresszív gyerekei kapcsán még nem mert bevallani, azt a *Sanyika* szereplőgárdájával szemben már nem képes eltagadni.

Jöllehet Balassa azt állítja, hogy „Nádas Péter számára a mindenkori figyelem, az érzékek odafordulása, a jó és a rossz *nem* a morális értelem által vezérelt tisztánlátásának művelete” (Uo. 23), nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy Nádas a morális értelemben vett rossz – legalábbis ebben a szövegben – beleírja az emberi szenzualitás anyagába. A *Sanyikában* pedig ennek a szenzoriális tapasztalatnak a közege nem más, mint a tekintet: „Szembenéztek. Sanyika egészen közel hajolt a kislányhoz, s így különösen gúnyosnak látta a keskenyre húzott rés mögött csillogó sűrű szürke szemet. [...] gyöngédre tompult a mindent uralni akaró tekintet, mintha ettől a trágár szótól született volna meg az ember, akivé ez a kislány lesz. De nem volt idejük, hogy a szemek kutató és felmérő játékát folytatva megértsék ezt a változást...” (NÁDAS 1997; 131).

Az események drámai hőfoka azonban abban a jelenetben kezd emelkedni, amikor a két gyerek tekintetváltásában szövődött, kimondatlan és reflektálatlan érzéki szövetség egy harmadik gyerek megalázásában válik büntársi kapcsolattá: „Sanyika és Klárka tekintete egy másodpercre összevillant, mindent értettek, és teljes egyetértés volt most közöttük” (Uo. 134). A novella végén pedig a közösségi megalázás látványának szadisztikus gyönyörében sütkérező gyerekpár szintén egy tekintetváltásban méri fel szándékuk azonosságának érzéki igazolását.⁶ „Aki szépen kér, az kap enni... [...] Na, pitizzél szépen...”, kiáltja a rózsaszín tüllruhás kislány a novella drámai csúcspontján és a morális értelemben vett rossz mélypontján. És mindig van köztünk legalább egy, aki pitizik.

Nádas súlyos és lehangoló antropológiai belátásokra kényszeríti olvasóit az írásaiban megvizsgált emberi animalitás elfogulatlanul racionális szemléletével, és novelláiban legtöbbször olyan helyzeteket teremt, melyekben gyerekek reagálnak rendkívüli módon egy viszonylag szokványosnak mondható szituációban. Ezzel nemcsak a

⁶ „A tekintet testté teszi a gondolatot” – írja Bagi Zsolt a tekintet Nádas műveiben való szerepéről (BAGI 2012; 961).

gyermekéről való gondolkodás kulturális csapásirányait tereli empirikus utakra, hanem egyúttal meg is alapozza azt a későbbi műveire jellemző antropológiát, mely az emberi faj közös, szenzuális alapjait hozza kapcsolatba azokkal az elvi elgondolásokkal, melyek a felvilágosult humanizmus és a racionalista világkép emberfelfogását a morális lény megalapozása felől képzelik el. Azt a javaslatot teszi, hogy a szenzualitás felől, az emberi faj közös adottsága felől közelítsük meg a személyt, és innen vegyük szemügyre társadalmi, azaz közösségi helyzetét és önmagához való viszonyát. Nádas nem azt állítja, hogy az ember ab ovo immorális létező, de a kategorikus imperativus kanti maximáját sem tartja védhetőnek, hiszen szereplőit sokkal erősebb animális készletek uralják, hogysem elvont erkölcsi törvényeknek engedelmessé válnának. Az emberi szenzualitás Nádas-féle működése sokkal inkább arra mutat rá, hogy a személy kizárólag az önreflexió gyakorlásával képes saját szenzuális káoszából morális lényt létrehozni.

Ennek a minden esetben személyes ábraként kirajzolódó önreflektív folyamatnak vagyunk tanúi a kötetzáró *Bárány* című novellában, melynek narrációs helyzetét egy szubjektív-retrospektív átértékelés képezi. A szöveg egy olyan narrációs helyzetet teremt, melynek során az egykori gyerek, immár felnőttként elemzi azokat a létfeltételeket, melyek az események során kibontakozó tragédiához vezettek. A narratori szólam retrospektív nézőpontja miatt hosszas elmélkedő részekben térhet ki azokra a körülményekre, melyek az egykori elbeszélő gyerekkorát meghatározták. A fent kifejtett etikai szemléletmóddal kapcsolatban a következőket olvashatjuk: „az ösztönös cselekvés nem mentség a felelősség alól. Véleményem szerint az ösztön nem más, mint a tudatunk legmélyén elraktározódott szokásoknak és törvényeknek a rendszere, szétbogozhatatlanul összefonódva kívánságokkal, vágyakkal és az ember természetében rejlő agresszivitással” (Uo. 157).

A folytatásban a narrátor szövegének poétikai tétjét is megadja, amikor azt állítja, hogy „[h]a valamiről, akkor az ember ösztöneiről le kell rántani a leplet” (Uo.).

Ilyen értelemben szimbolikusan tartom, hogy a történet helyszíne, a telep „szemétdombra épült” (Uo. 145), hiszen a narratívában fokozatosan egy olyan „rendszer” tárul a szemünk elé, melynek szigorú hierarchiája a megalázás és a megalázkodás emberi tudatállapotainak sajátos keveredéséből épül fel. Az emberi lélek szeméjtét sodorja itt a

szél, mindazt, amiről „a gyomor egyszerű és kegyetlen törvénye” (Uo. 189) által összetartott családok reflektálatlanságban megrekedt tagjai nem akarnak tudomást venni. Nemcsak a szűkebb értelemben vett közösség (család), hanem a hatalmi harcok által mozgatott közösségi lét legapróbb rezdülése is elemzésre kerül ebben a furcsa narrációban, mely jóllehet az egykori gyerekből lett matematikus elemző-készsége szerint épül ki, legalább egy ponton a mindentudó narrátor perspektíváját idézi, hiszen hogyan tudhatta volna egy gyerek, hogy „Maczelka néni történetünk időpontja előtt öt évvel megszűnt nőnek lenni” (Uo. 142). Ez a narrációs megbicsaklás azonban, úgy vélem, nem tekinthető másnak, mint ami: egyszerű narrációtechnikai hibának, mely nem vesz tudomást arról, hogy sem a gyermeki, sem az aktuális, felnőtt elbeszélői tudat horizontján nem jelenhetett meg ez az intim információ.⁷

Egészen döbbenetes viszont, hogy a látszólag külső elbeszélői nézőpont, melyből a narrátor nyugodtan kijelentheti, hogy „Róth Rezső gyűlöletre méltó ember volt” (Uo. 136), hogyan folyik bele az egykor volt gyerektudatba, mely az események egymást követő rendjében a retrospektív önértékelés dinamikája szerint egyre erőteljesebben mutatja az együttérzés és a szolidaritás, később pedig a tisztelet jeleit. A szöveg elején megszólaló kvázi külső elbeszélő még olyat is mond, hogy „Róth Rezső olyan volt környezetében, mint egy kóros elváltozás. Olyan volt, mint egy fekély, ami nem marad hatástalan a testre” (Uo. 139). Kinek a nézőpontja ez? A gyereké? Az egykori gyereket értelmező elbeszélőé? A közösségé, melyből a gyerek eredezteti magát, és amelynek rendszer- és lélektani működését olyan éles meglátásokban elemzi? És kinek a hangján szólal meg a következő mondat: „De az ember, akármilyen legyen, mégsem hasonlítható a fekélyhez. Ezért eltávolítása békeidőben bosszantó akadályokba ütközik” (Uo. 139). Nyilván azé a hang, akit bosszant, vagyis a gyilkos indulatain uralkodni nem tudó tömegé, aki ugyanakkor tudatában van ama bizonyos gyilkos indulatoknak. És mivel Nádas alapkérdése a *Bárány*ban a reflektivitás megléte, illetve hiánya, feltehető a kérdés, szükséges és elégséges feltétele-e a gyilkos indulatok uralásának az, hogy az ember tudatában van annak, hogy gyilkos indulatai vannak?

⁷ Bazsányi ezt a szövegrészt az „öncélúan modoros fordulatok” sorába sorolja (BAZSÁNYI 2018; 51).

A „férfiak hatalmára” (Uo. 140) épülő világ azonban a legkisebb mértékben sem ad teret ilyesfajta reflexióknak, és jöllehet nagyon éles kritikát fogalmaz meg e világrend felé a szöveg, ezen a ponton még nem igazán világos, hogy hogyan kapcsolódik ez a nyelvi kétely retorikai alakzatához. Az elbeszélő ugyanis az emberi „locsogás és a fecsegés” (Uo. 138) személyiségromboló hatásának kifejtése után még többször visszatér a nyelv és a beszéd szerepére, általában negatív töltetű eszmefuttatásokban, ahol a beszéd az emberi élet harmóniájának megvalósíthatatlanságát garantálva teszi tönkre az emberi lény legvalódibb lényegét: a titokzatosságát. Az elbeszélő, aki életét a számok és a képletek „elvontabb világába” terelte, ezek után ad számot a szavaktól való elhidegüléséről, amit élete „kínzó gondjának” nevez (Uo. 144).

Ezek a nyelvelméleti fejtegetések mélyülnek prózapoétikai gondná a *Leírás* című Nádas-kötet metarefektív szövegeiben, de itt fedezhető fel a *Párhuzamos történetek* egyik narrációtípusának metaforikus mintázata is, mely a reflektivitás intenzitásfokának emelkedésében látja a pusztítás megelőzésének lehetőségét: „Ha az ember agyszerkezete olyanná válik majd, mint egy mikroszkóp és egy távcső, képes lesz a világ legáltalánosabb jelenségeinek és a világ legparányibb eseményeinek egyidejű felfedezésére és értékelésére, akkor talán megelőzhetőek lesznek majd az önpusztítás ragályai. Most az emberi agy nem hasonlítható máshoz, mint egy szivacshoz. A szivacs válogatás nélkül magába szív minden folyadékot, aztán ugyanaz a folyadék némileg megváltozott állapotban kinyomható belőle” (Uo. 160).

Ez a kritikai metafora azonban nemcsak a *Bárány* társadalmának reflexiós képességeire vonatkozik, hanem a „férfiak hatalmát” jellemző vágy- és indulatgazdálkodásra is, amit az elbeszélő szüleivel kapcsolatban tapasztalt meg közelebbről. Ezzel kapcsolatban állítja azt, hogy „[m]ire felnőttem, megértettem, hogy ők éppúgy egy rendszer részei és eszközei voltak, mint mi, gyerekek, s nincs olyan hatalom, amely e rendszer fölé tudjon nőni, csak maga a rendszer. Egy másik rendszer” (Uo. 175).

Ezt az egzisztenciális rabságot és a „rendszernek” való kiszolgáltatottságot értelmezi a gyerek álma, mely a téglagyári gödör alakzatában a Nádasra oly jellemző omlás, zuhanás szenzoriális élményét hozza összefüggésbe a lekötöttség érzésével: „Álmomban a téglagyári gödröt láttam, csak az alját nem, mert a gödörnek a tapinthatatlan

sötétség volt az alja, s mi, négyen, kötéllel összekötve húztunk lefelé, mint szárnyaszegett madarak” (Uo. 179).

Az emberi tudatállapotnak ezen a szintjén, az agy szivacsüzemmódjában a változás legkisebb lehetősége sem adódik, ezért sem változik a telep zárt, füledt világában semmi: a tragédia után Maczelkáék azt tervezik, hogy birkapaprikásnak főzik meg a szöveg központi szimbólumát, a tisztaság és az áldozat zsidó-keresztény jelképét, a bárányt, mintegy ezzel jelezve, hogy a lét értelmének semmiféle emelkedettebb jelentést nem tudnak adni az evésnél. Ez az utolsó beszélgetés azonban megint egy olyan elbeszélői tudáshorizonton jelenik meg, mely nem lehet a gyerekként szereplőként azonosított felnőtt elbeszélőé. Bazsányi „zavarba ejtő elbeszélői döntésnek” (BAZSÁNYI 2018; 53) nevezi, és nem értelmezi poétikai funkcióját. Csakhogy a Maczelkáné női mivoltának megszűnését bejelentő elbeszélői szólammal szemben, mely a szövegben működő tudáshorizontok egyikéhez sem illeszthető, ezt a narrációs megoldást a változás lehetetlenségének narratori víziójaként értelmezhetjük.

A „rendszer” maga nem változik, viszont a szöveg mint esemény egyértelműen a változás jeleként fogható fel, hiszen általa-benne a „rendszer” egy tagja, a szereplő kerül – elbeszélővé válása által – egy másik tudatszintre azáltal, hogy diskurzusában tudatosítja Róth Rezső sorsával és zsidóságával vállalt személyes szolidaritását, maga kiírja önmagát a szövege tárgyául szolgáló „rendszerből”. Nyelvi képtelene és a szavaktól való elhidegülésének „kínzó érzése” innen nézve úgy értelmezhető, mint a szavak rendszerhűségétől való félelem: hogy beszélhetnék, ha szavaim is részét képezik annak a „rendszernek”, melynek pusztító erejét le akarom magamról rázni? A narrátor tehát tudatában van az elbeszélői helyzet dilemmájának, ugyanakkor olyan beszédmód kialakítására törekszik, mely a pontosság prózapoétikáját állítja szembe a kiüresítő fecsegés szólamával⁸, így megőrizve Róth Rezső sorsának titkában „a jellem különösségének értékét” (NÁDAS 1997; 139). Ez magyarázza azt a narrációs megoldást, hogy magára a tragédiára csak közvetve, a szülők, nagyszülők, szomszédok reakcióból és a helyszínelő rendőrök jelenlétéből következtethetünk.

Balassa Péter az 1978-ban épp tízéves *Bárányt*⁹ Nadas legjobb novellájának „és az utóbbi tíz-tizenöt év legkitűnőbb magyar novellájá-

⁸ „[N]agyon nehéz pontosan szavakba öntenem” (NÁDAS 1997; 143).

⁹ A novella az 1968-as év *Új Írásának* első számában jelent meg.

nak” tartja (BALASSA 1978; 1074), noha a korabeli kritika szerint „*A bárány* egy-két elvont fejtegetése fárasztó, néha öncélúnak hat (E. NAGY 1969; 79). 1971-ben Pályi András úgy látja, hogy a *Kulcskereső játék* művészileg „elmarad *A Biblia* mögött”, és meglátását egyrészt azzal magyarázza, hogy talán korábbi, kiforratlan írások is belekerültek, másrészt pedig „Nádas igazi műfaja a kisregény” (PÁLYI 1971; 499). Pályi *A bárányt* rögtön meg is teszi kisregénynek, és érdemei elismerése mellett azt állítja, hogy „bizonyos »túlérettség« jellemzi az író: többet lát a világból, mint amennyit ábrázolni tud. Nádas jól tudja, hogy filozófiai-etikai kulcsokat csak a megteremtett játékhoz, az elbeszélt történethez adhat; néha azonban túlburjánzanak a történetek a kulcsok kedvéért” (Uo. 499). Hogy hogyan kell értenünk azt a kritikusi meglátást, miszerint az író többet lát a világból, mint amennyit ábrázolni tud, és hogy erre miből jöhet rá a kritikus, aki a művel találkozik, azt nehéz felderíteni, mindenesetre úgy érzek, dicséretbe rejtett kritikáról van szó, és a narrációs „túlgondoltság” kérdésköre rejtőzhet a kijelentésben. Hasonlóan látja ezt Szabó B. István is, aki úgy véli, „akkor jók Nádas elbeszélései, ha a történetek egyidejűek, s csak az értelmezés utóidejű, s akkor a legjobbak, ha az értelmezést a mese végzi el. Néha mégis előlép és kibeszél a történetből a mai író” (SZABÓ B. 1969; 7).

Kis Pintér Imre azon kritikusok közé tartozik, akik Nádas írói attitűdjét hidegnek, kíméletlennek és kegyetlennek látják, de az már valóban meglepő, hogy azt állítja, Nádas „sohasem maguk az emberek, hanem a viszonyaik, az életet meghatározó láthatatlan mechanizmusok izgatják” (KIS PINTÉR 1976; 77). Bár Pomogáts Béla korábban már idézett kritikájában ennél is megdöbbenőbbet tudott írni a *Bárány* kapcsán, amikor azt állította, hogy a mű „a társadalmi viszonyok átalakításának szocialista perspektíváját sugallja. Ezt az átalakítást azonban *A bárány* írója a marxista antropológia újabb – vagy éppen klasszikus, Marxot idéző – felismeréseinek jegyében képzele: a társadalmi viszonyok megváltoztatásának az emberi személyiségek fejlődését kell szolgálnia” (POMOGÁTS 1969; 126).

Közösség vs. személyiség primátusának Pomogáts-féle felvezetését illetően annyit mindenképp megállapíthatunk, hogy Nádas számára az individualitás kérdésköre marad meg művészi témának az 1977-es kisregényben, az *Egy családregegy végében* és az 1979-es újabb novelláskötet, a *Leírás* elbeszéléseiben is, melyek legfeljebb a nyelv működőképessége felől, azaz hangsúlyosan poétikai kérdésként, illetve a

szerelem létállapotának problematikus közegeként vizsgálják a közösséget. A szakirodalom szerzői beszámolókra és dokumentumokra hivatkozva hangsúlyozza ezzel a korszakkal kapcsolatban, hogy 1969 és 1977 között Nádas-mű nem jelenhetett meg a magyar könyvpiacra. Az aczéli kultúrpolitika közvetlen és közvetett cenzoriális hatékonysága elérte, hogy mű és olvasó ebben a kilenc évben ne találkozhasson. Mihancsik Zsófiának fogalmazza meg Nádas azt a sejtését, hogy nemcsak az Aczél Györggyel való levélváltás az oka ennek, hanem egy 1965-ös „beszélgetés”, melyben Nádas a funkcionáriusokat „új uralkodó osztálynak” nevezte, és ezzel vonta magára a kultúrpolitika tótumfaktumának haragját, aki szerint *A Biblia* szerzője „osztályáruló”, és ettől kezdve bezárult előtte nemcsak a Magvető, hanem a Szépirodalmi Kiadó is (MIHANCSIK 2006; 222). Az a macskagégér játék, melyet ezek a kiadók folytattak az íróval, tartozzon inkább a korabeli irodalmpolitika alamuszi potentátjainak emberi profiljához, hiszen Nádas ebben a tilalmi korszakban írta meg a *Leírás* és a *Családragény* című kötetének szövegeit (Uo. 230–246).

A prózapoétika változásfolyamataira reflektáló Nádas-esszék közül a *Menekülés az érzelembe* című írás az, amelyik az 1968-as poétikai fordulattal foglalkozik, amikor a narrációtípusok a fenti sorokban is többször előkerülő dilemmáját tárgyalja. A szöveg 1981 szeptemberét jelöli meg keletkezési időnek, és 1983-ban jelent meg a *Jelenkor* hasábjain. Visszatekintő távlatból értelmeződnek tehát az 1960–1970-es évek poétikai nehézségei, amikor az esszé az egyes szám első és harmadik személyű narrációtípusok stilisztikai és szemléletbeli szerepét tárja fel az 1968-as Kisorozsiba való költözés időszakában: „ha addig írtam két kötetre való ilyen-olyan novellát egyes szám első személyben, mintegy ösztönösen használva az előregyártott irodalmi formák egyikét, ami egyáltalán nem jelentette azt, hogy maga az elbeszélő szólt volna belőle személyesen, itt az egyes szám első személy nem jelentett mást, mint a hatvanas évek magyar irodalmának azt az általánosan elterjedt kényszerét, hogy a históriának, ami ráadásul jórészt politikai históriát jelentett, személyes formát adjon [...], könnyű volt a dolgom [...], előragott ételekkel éltem; érezve bár, hogy egyes szám első személyem nemhogy nem fedi a valódi személyt, hanem ennél nagyobb távolság már nem is lehet elbeszélő és az elbeszélő elbeszélő között, s akkor meg kell nézni, hogyan mutat ez még jobban eltávolítva [...], hogyan mutat harmadik személybe téve át, ami egyben a többes szám első személyét, magát a história többesét is jelenthetné

persze, de nem ment, a hamis eredményt csupán egy újabb hamiság árán lehetett volna bebizonyítani, a keresett harmadik személy csak az anyag durva megerőszkolása árán létezett, egyszerűen nem volt harmadik személy, nincsen harmadik személy, akinek a szemével magamra, netán magunkra nézhetnék, helyesebben volt ez a harmadik személy, hiszen a nyelv minden lehetősége mindig mindenkinek a rendelkezésére áll, de olyan volt, mint egy idegen, alaposan kitaposott, kissé már бүdösödő papucs, amibe az ember nem szívesen dugja bele a lábát” (NÁDAS 1983; 660).

Az írás mint felelősség *Világló részletek* kapcsán feltárt kérdésköre láthatóan ezekben az években sem marad reflektálatlanul, és nemigen hiszem, hogy sok magyar író tart számon az irodalomtörténet, aki ilyen alapos „önboncolást” hajt végre magán. A sokszor idézett 1985-ös *Hazatérés* című esszéjében ugyanezt az alkotói korszakot úgy írja le, hogy „[v]olt hát egy formavágy, mely a formátlanságtól vélt erőre kapni, volt egy nem éppen kellő helyen megizmosodott stilisztika, mely mégis képesnek érezte magát követhetni a különböző emberi állapotok lélegzetvételét, viszonylagosan jó mimikus hajlam, készség az átélésre, valamennyi, számomra akkor újdonságnak számító lélektani tárgyiasság és némi képesség az elvonatkoztatásra, ámde ebből túl kevés ahhoz, hogy elszakadhasson önnön gyakorlatiasságától és valóban filozófia legyen” (NÁDAS 1985; 962).

Ez a „lélektani tárgyiasság”, mely eddig elemzett novelláinak antropológiai meglátásait is áthatja, ezek szerint nemcsak az írások karakterológiai megoldásait, hanem az „önboncolás” etikai felelősségét is áthatja, amennyiben az 1981-es esszé beszélője belátja, hogy „nekem pedig az egyes szám első személye maradt, ám most már azon egyes szám első személy, mely még titkon se játszik a gondolattal, hogy többesnek higgye magát” (NÁDAS 1983; 661). Mindamellet, hogy az esszé címe félrevezető, pontosan jelzi azokat a narratológiai ösvényeket, melyek a *Leírás* metarefektív kiszólásaival a *Családrege*ny leszámolásain keresztül elvezetnek az *Emlékiratok könyve* prózapoétikájához.

(Leírás, 1979)

A *Leírás* tehát Nádas 1979-es novelláskötete, melynek borítója Masaccio *Kiűzetés a paradicsomból* című freskójának felhasználásával készült, és tíz szöveget tartalmaz a 60-as évek végéről, a hetvenes évek elejéről. A borító izgalmas vizuális fragmentáltsága élesen jelzi, hogy

ezek a szövegek a történetmesélés paradicsomi reflektálatlanságától elmozdulva a saját anyagiságára, nyelvi meghatározottságára, azaz textualitása tudatára ébredő szövegfelfogás képviselői. Itt jegyezném meg, hogy véleményem szerint ezek a szövegek – pár kivétellel – manapság nem (vagy csak nehezen) találnak maguknak olvasót. Keletkezésük idején nem kerülhettek az olvasók kezébe, most pedig nem fognak odakerülni. Jóllehet érzékelem, hogy egészen groteszk a gondolat, miszerint azokban az években, mikor – mint fentebb mondtam – a művek cenzoriális okokból nem találkozhattak az olvasóval, olyan szövegek keletkeztek volna, melyek saját textualitásuk nyelvi feltételeinek minuciózus boncolgatása és értelmezése okán elfordulnak az olvasótól, aki utólagos olvasásuk során legfeljebb a prózafordulat textualitásfelfogásának és a narratív reflektivitás megnövekedésének dokumentumát láthatja bennük, mivel primér (érzéki) olvasmányélménye alapvetően nincs.

Boross Gábor abban látja a *Leírás* szövegeinek tétjét, hogy „az én megkísérelje saját »élveboncolását« azért, hogy eljusson ahhoz a szilárd alaphoz, amelyen állva megtalálható a bizonyosság” (BOROSS 1987; 258). Boros szerint tehát, ahogy Balassa fogalmaz, „a *Leírás* lebontó, bizonyos fokig neoavantgárd írásmódja legfeljebb egy későbbi, mélyebb szervezés inventariumának tekinthető” (BALASSA 1997; 66). Ebben a tekintetben vitázik vele Balassa, aki monográfiájában a következő módon fejezi ki szembenállását: „[f]enntartom tehát, hogy: a művészetről, a fikciós énről, a mondatokról és állításokról való önreflexív és szinte mindenütt a kimondhatóság még egyáltalán megőrizhető azonosságára való összpontosítás sokszor a szöveg-gondolkodás artikulációjának didaktikus módja miatt megoldhatatlan” (Uo. 68). Balassa szerint „éppen a *Leírás* révén látható: Nadas nem lehet(ett) avantgárd író” (Uo. 72), ugyanis méltányolni tudja benne, hogy a kötet „a gondolati, mondattechnikai és stiláris tempókeresés könyve”, ugyanakkor kevés ponton tud kilépni az általa „szövegnárcizmusnak” nevezett önreflexió végtelenített köréből. Balassa itt egy reflektálatlanul hagyott, enyhe ellentmondásba keveredik, hiszen ha a kötet írásainak „szövegnárcizmusáról” beszélünk, nemigen tartható fenn a didaktikus artikuláció vádja, a didaxis ugyanis mindig valakire irányuló erőszakos szándékoltságot feltételez, amit a „szövegnárcizmus” megítélésem szerint nagyon találó terminusa kizár, bár hozzátennem, hogy mindemellett az olvasónélküliség horror vacui-ja is érződik rajtuk.

Balassa felfogásában „[a]z egész könyv a záró írás, az *Út* remeklésében, megtalált körmondatában ér nyugvópontra. Ez a mondat önmagában a kötet klasszikus darabjának számít, a stilizáció természetességét mutatja be” (Uo. 71), és az *Emlékiratok könyvének* „tempója” felé mutat. Sokan értelmezték már Balassa azon szándékát, hogy „egységesítse Nádas életművét, valamint az életmű recepcióját” (SZOLLÁTH 2002; 127), hogy „korszakolásigényének” megfelelően „a klasszikus modernség keretein belül” helyezze el Nádas életművét (LÁSZLÓ 2007; 1088), én magam csak annyit jegyeznek meg, hogy – és talán éppen ez lehet a monográfia hagyományos értelemben vett műfajának vakfoltja – miközben az „új prózának” a történet ellehetetlenülését és uralhatatlanságát is tematizáló „próza-kritikai normája” (SZOLLÁTH 2002; 109) felől formálja Nádas Péter műveinek kanonikus helyzetét, ő maga megírja Nádas Péter *nagy* történetét anélkül, hogy erre a visszásságra reflektálna. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az életmű meg is maradna ebben a keretben, hogy például a 2006-os *Párhuzamos történetek* szerkezeti és narrációtechnikai megoldásai ne kezdenék ki a neki megelőlegezett „klasszikus modernség” kereteit.

Mint ahogy az is elképzelhető – még ha csak a *mi lett volna, ha* feltételes módjának múlt idejében is –, hogy amennyiben Balassa olvashatta volna a regényt, a *Párhuzamos történetek* jelenetei alapján újragondolhatta volna *Szerelem*-olvasatát, melynek értelmében „a *Szerelem* minden aprólékos önmegfigyelése ellenére, egyáltalán nem mutat a későbbi nagy erotikus epika és testköltészet felé, de elképzelhetőnek tartom, hogy amannak kibontakozása előfeltételezte ezt a stádiumot, hiszen a tét és az igény radikalitása jól látható a mű egészében; a megvalósítás – véleményem szerint – meghökkentően nem sikerült”, amennyiben a mű „nem hogy nem érzéki-érzéketes, inkább a szenzualitás absztrakciója” (BALASSA 1997; 78).

Balassa elutasítása abban az olvasói elvárásban leli gyökerét, amit a *Szerelem* szó címként való megjelenítése kelt benne: egy ilyen szöveg legyen átütően érzéki, és igényes ábrázolásmódja adja vissza ennek az emberi érzésnek a komplexitását, s így legyen méltó elődje a *Család-regény* erotikájának és az *Emlékiratok* érzéki radikalizmusának. Nádas *Szerelem* című novellája azonban nem ebben az elváráshorizontban működik, mikor a szerelem esélyeit egy spangli hatására bekövetkező tudat- és időzavar örvénylő téridejében keresi.

A novella recepciójára jellemző, hogy értelmezői szokatlanul hosszan idéznek belőle, mintha a szöveg nehezen engedné közel ma-

gához az értelmezői nyelvet. Bazsányi ezt az értelmezői kényszert azzal magyarázza, hogy „[a] narkotizált szerelmi együttlét éles érzéletei (a történés mögött érzékelhető testi-lelki viszonylatok) tükröződnek a ziháló mondatszerkezetekben és a szaggatott szövegtördelésben” (BAZSÁNYI 2018; 112). Ő „a bent és a kint szorításában létező” elbeszélő definíciós kísérletei köré szervezi értelmezését, és akárcsak Balassa, kapcsolatokat keres az életmű szövegeivel (*Saját halál, Párhuzamos történetek*), amikor „az érzéki szövegtapasztalat saját belső transzcendenciateréről” (Uo. 113) beszél, de hogy kinek a „szövegtapasztalatára” gondol, és hogyan értelmezhetőek ennek érzéki aspektusai, azzal adós marad az értelmezése.

E tekintetben Dánél Mónika a saját (én) és az idegen (te/ő) alakzata felől szerveződő értelmezése sokkal kompaktabb, amikor kép és hang médiumának dominanciájának váltakozó ritmusában a szerelmi viszony kiépülésének nyelvi kritériumait és fázisait vizsgálja (DÁNÉL 2002; 100–108). Dánél álláspontja Balassa negatív ítéletével szemben – miszerint „a hosszas szerelmi-ismeretelméleti fejtegetésekben nem vesz részt, nincs jelen a másik, hiányzik a küzdelem a másik oldalról; Évát alig engedi látni a textus a másik (a nő, Éva)” (BALASSA 1997; 79) – azzal veszi védelmébe Nádas szövegét, hogy „az elbeszélés saját és idegen viszonyának a függvényeként tudja csak az elbeszélő én-t láttatni”, ami értelemszerűen azt is jelenti, hogy „a szöveg egészében a másik, a női szólam is jelen van, csak hogy nem leválasztottként, nem önállóan, hanem az elbeszélő (férfi) hangjának/szemének a viszonylatában” (DÁNÉL 2002; 107). Dánél Baudelaire és Buber szövegei mentén építi ki saját olvasatát, mely valóságos szerelem-filozófiává terebélyesedik a tanulmány végére, ahol azt olvashatjuk, hogy „[a] szerelem viszonyban-lét – távolság és közöttség Én és Te között. A szövegben az ő egyszerre vonatkoztatható a szerelemre, de a szerelemben benne levő másikra, a Te-re is. Nádas szövegében a Másik Te-ként és Ő-ként való megjelenítése tovább árnyalja Én és Te viszonyának értelmezését. [...] A Te konkrétságához (egyediségéhez?) képest az Ő itt a nőiség szimbólumaként határozódik meg, illetve a szöveg igyekszik ilyen irányba meggyőzni. (Ebben az összefüggésben jelentéssé lehet a női szereplő neve, amely ugyancsak kulturálisan telített név.) [...] Éva mind képként, látványként, mind hangként, vissz(a hozó)hangként jelen van, és mindkét formájában az Én teremődésének, illetve körülírhatóságának (szükséges) másika, a viszony Te/Ő-je” (Uo. 108).

Mindezekkel szemben azt gondolom, hogy a novella éppen a névmások mint nyelvi kategóriák és a nyelv mint elégtelen közeg reflektálásával a szerelmi kapcsolat lehetetlenségét állítja. A közösen elszívott füves cigaretta nem tudja feloldani a férfi elbeszélő szorongását, melyet a túl alacsony korláttal rendelkező erkély hol nyitott (NÁDAS 1997; 415, 417, 419, 429, 443, 447, 448, 449, 451, 469, 499), hol csukott ajtaja (Uo. 464, 479, 508) állandó irritációban tart, és a tudat kényszeres önelemző gyakorlataiban, melyek az örület logikájának abszurd diskurzusává válnak, az elbeszélő kiirthatatlan öngyilkos készítésének „motívumává” válik. „Egyetlen megoldás van. Meg kell ölnöm magamat” (Uo. 478).

A kisregény terjedelmű novella egy köznapi kijelentéssel indít: „Egy párnát adjál” (Uo. 414). Van ebben a felütésben valami arrogancia, talán a magát kiszolgáltató férfi arroganciája, amit a szöveg azzal tesz árnyaltabbá, hogy a férfi csak különös vendég ebben a lakásban, tehát nem tudja, hol „tartják” (Uo. 417) az ágyneműt és reggel elmegy, mert nem akar találkozni „velük”, hiába kéri a nő, hogy maradjon, és hiába ígéri, hogy „nem engedi be őket ide”. Nem tudjuk meg, kiket, talán a nő gyerekeit, akik zavarnák a férfit, aki viszont nem akar „most” találkozni velük, tehát már találkozott. A szöveg ilyen kontextusba helyezi a „történetet”, mely tulajdonképpen az erkélyen tett különös vallomással veszi kezdetét: „Tulajdonképpen meg kéne mondanom, hogy nem jövök ide többé” (Uo. 415). Az erkély mint a halál szimbóluma ezt a belátást is magába szívja, és innentől kezdve annak a sejtelemnek a fokozódását követjük végig az elbeszélővel, miszerint a nőt elhagyni egyet jelent a halállal, azonban a nő társaságában sem szűnik meg a halál gondolatának végzetes vonzalma. Ennek az egzisztenciális adottságnak, mely a mindenkori jelent a halálnak való kiszolgáltottság rémületével tölti fel, a nő képezi érzéki ellenpontját: „Csak úgy érzem magam, igen, ha érzem őt. Ez boldoggá tesz” (Uo. 423). Az állandósult halálvágy és a nő testének érzéki valósága mint a létezés két szélső pontja határozza meg az én aktuális helyzetét. A fű ezt a léthelyzetet erősíti fel, és olyan tudatállapotot eredményez, ahol a logika és az örület egymást átható diskurzusa válik a szerelem lényegének kifejeződésévé. A szerelemé, ami a halálvágy állandósult érzése.

A betépve skandált mondókák infantilis nyelvi öröme felszabadít ugyan bennük valamiféle karneváli nevetést, mely a férfiban a szeretkezés ritmusának érzéki élményével azonosul, csakhogy ekkor a nő

hangja az, ami gátolja a beteljesedést: „a hangod nem enged eljutni ahhoz a ponthoz, amelyhez mindig közeledni érzem magam” (Uo. 427). A következő szövegrészben viszont ugyanaz az esemény történik meg, ami a *Párhuzamos történetek* szeretkezésjelenetében, és amit az én-elbeszélő a következőképpen fogalmaz meg: „az énáltalam látott népi motívumok kerültek bele az ő fejébe; valami átáramlás, nem lehetetlen” (Uo. 427). A szerelmi viszony mint egyesülésmélység tematizálódik ebben az „átáramlásban”, mely ott Ágost és Gyöngyvér gyerekkori alapélményének azonosságát állítja¹⁰, csakúgy, mint itt, a népi motívumok közös birtoklásának gondolatában. Érdekes módon azonban éppen az erre tett reflexió szakítja ki az elbeszélőt abból az „áramlásból”, amivel kapcsolatban a nő úgy véli, „nem szabad kikerülni belőle. Teljesen át kell engedni magunkat” (Uo. 429).

Innentől kezdve szakadnak el egymástól véglegesen, és a szánkozás ritmusában átélt szeretkezés mint érzéki csalódás már csak az elbeszélő élménye, aki reflexióiban megint csak élvezete akadályoztatottságát¹¹ ismeri fel. Ez a törés, kettejük különválása úgy is felfogható, hogy a kényszeres reflektálás szakítja ki a férfit annak az áramlásnak a megéléséből, melyet a nő reflektálatlan nyitottsággal fogad. Ennek köszönhető, hogy a férfi eltelik saját halálvágyával, és tájékozódási képességének fokozatos és egyre intenzívebb kiiktatásával a tudat tükröszobájába kerül: „Hanyatt, fekszem, ágyon, szoba; szemben a fehér fal, az erkélyajtó nyitott szárnya az üveg tükröződéseivel. Feje a mellemen” (Uo.).

Így indul az a rész, melynek során elveszíti időérzékét, és a „nyitott erkélyajtó” állandó kísértésének kiteve próbálja visszaállítani a valóság referenciáját, melyhez viszont az is hozzátartozik, hogy „[n]em akarom, de mintha mindig működne egy ellentétes akarat, ami bennem van, és ki akar ugrani velem” (Uo. 450). A valóságérzékelést felváltja az öngyilkosság egyre intenzívebb vizionálásának kényszere, melynek fantazmatikus hatékonyságát a gondolkodás racionalista műveleteivel próbálja semlegesíteni. Az én megsokszorozódásának hallucinatorikus nyelvi eseménye olyan szintű tudatosítást tesz mégis lehetővé, hogy az öngyilkosság fantazmáját az elme műkö-

¹⁰ Erről lásd bővebben DARABOS 2007; 459–461.

¹¹ „[D]e a fény nem igazi fény, mert érzem a kemény akadályt, s tudom, ha ez az akadály nem lenne, ha úgy helyezkednék, hogy ne legyen, szűnjön meg! akkor érném el az igazi fényt!” (NÁDAS 1997; 432.)

désmódjának reflektálása kíséri: „Próbáljunk logikusan gondolkodni [...]. Csak akkor tudhatnám, ha lenne egy pont, egyetlen pont, amit valódinak érezhetnék, ahonnan, megvetve lábam, visszatekinthetnék meghatározni teret és időt, ha tudnám, hogy hol vagyok [...], de éppen azt a pontot veszítettem el, ahonnett bármiféle irány meghatározható lenne: elveszítettem a bejáratot, ami még valóságnak nevezhető, s ezért nem találok a kijáratot” (Uo. 454, 456).

A tudat tükörszobájában tévelygő elme próbál ráismerni saját működési elveire: „az örületnek logikai szakaszában vagyok” (Uo. 476).

A túlhajtott reflektivitás lázalmában a férfi kizárólag önmaga helyzetét, jelenét és múltját próbálja megérteni, kizárólag önreflexióra képes, a másik, a nő teljességgel hiányzik ezekből a mondatokból. És még fel is ismeri ennek hátrányait: „mert mindig az Én, mindig az Én, s ettől az örökösen jelen levő Éntől nem érezhetem, nem tudhatom sem azt, ami Én valóságosan vagyok, sem azt, ami Ő” (Uo. 446). A tudat tükörtermébe zártan Éva hangja sem képes referenciapontként hatni: „Már nem hihetem, hogy valódi. Tudom, csak az életösztön csábítása” (Uo. 484).

A visszatérés azonban semmi jóval nem kecsgett, a tükröződés nem szűnik, de most már adott a kint és a bent referenciális azonosíthatósága: „Fehér keretben sima sötét felületen halvány foltjai éles síkjai a fénynek. *Kinn*. De nem látni ki. *Kinn* éjszaka van. Az erkélyajtó üvegén fények és egymásba átmosódó foltok tükrözése. Mert *kinn* éjszaka van. És a szoba tükröződik” (Uo. 486, kiemelés tőlem: D. E.). A látvány, mely a valóságérezkelés visszaserzett képességével elemezhetővé válik, Éva testében nyer korporeális súlyt: „Arcának lágy vonásai, majdnem tömzsi, csaknem esetlen testen a mellek, a bármikor rezzenő mell a leplezetlen hús sötét holddudvarával mégis gyöngéddé varázsolja ezt a nagy testet. De hiszen megérinthetem!” (Uo. 487.)

A novella ezeken a pontokon jelzi számomra legélesebben a szerelem lehetetlenségét: a saját esendőségének és nyomorultságának¹² tudatában vergődő férfi a nőt mint az egyetlen lehetséges megváltást pozicionálja – a nő számolja fel a tudati reflexió végtelen tükörszobáját, és itt hangzik el a „nagyon szeretlek” is, melynek hitelességét radikálisan kétségbe vonja az elbeszélő férfi diskurzusának végletes

¹² „Milyen esendő és nyomorult voltam magamban. De addig küszködött, addig harcolt, amíg visszahúzott ide” (NÁDAS 1997; 487).

önmagára irányultsága. A férfiúi önimádat erőteljes kinyilvánítása-ként értelmezhető zárlat, mely leplezetlenné teszi, hogy a nő csak a férfi életben tartásának eszköze, csak a maszkulin reflexió viszonyítási pontjaként számít, mindennapi életében nem kíván részt venni: „Ne kérdezem, hogy mikor látlak?” „Ne!” (Uo. 513.)

A *Szerелеm* ezek alapján a saját diskurzusába zárt férfihang szenvedő-öntetszelgő nárcizmusának kifejeződése, és a *Párbuzamos történetek* felől nézve akár a nőt eltárgyasító maszkulinitás kritikai tematizálásaként is felfogható. A férfi – menekülve a nő életének idegesítő részletei elől – felkeresi azt a helyet, ahol múlt héten is ivott egy kávé. A férfi tehát, aki képtelen átlépni saját árnyékán, úgy vonul ki a *Szerелеm* szövegteréből, hogy szépen visszatér a gondolkodásnak „ebbe a régi, keresztény fogalmakkal meghatározott világába” (Uo. 514), ahol a nő csak egy bosszantó kitétel a hétköznapiokban, aki elfelejt kávézni.

Annnyiban tehát igazat adok Balassának, hogy a nőt „alig engedi látni” a szöveg, és Dánél Mónikának is, hogy a férfi hangjának viszonylatában van jelen. Csakhogy én ezt Balassával szemben nem tartom sikerületlennek, és Dánél Mónikával szemben nem a szerelmi viszony filozófiai mélységű leírásaként értem. A magam részéről úgy vélem, és a fenti értelmezés is ennek alátámasztására tett kísérletet, hogy a *Szerелеm* a szerelmi viszony lehetetlenségét építi be egy végletekig túlreflektált férfi diskurzus zárt tükörtermébe, ahol a nő csak az életöszön visszfényeként jelölheti a maszkulin önimádat teremtő- és megváltó képességét. Innen nézve érthető a női szólam idegesítően túlhangsúlyozott anyai hangfekvése (ez az állandó „kedves”), illetve segítő- és elfogadókészsége, mely figuráját sztereotipikussá és olyan papírmásészerűvé teszi (az Éva név is ezt erősíti). Kizárólag azokban az esetekben rémlik fel ebben a szövegben a nőiség, amikor a nő testének ábrázolásában a lélek jut szóhoz¹³, de ezek a szavak is a diskurzusban tévelygő férfi szavai, aki ha nem is a diskurzus ura, mondjuk úgy akkor, odüsszeusi vándora. A szöveg tipográfiai jelzései, a behúzások és a szöveg ritmusát követő tördelési sajátosságok azonban ilyen szempontból értelmezhetők úgy is, mint a saját szövege motivikus mozgásait is reflektáló férfi elbeszélő tudatosságának jelölői, és akkor kicsit árnyaltuk a diskurzus ura kérdéskört is.

¹³ Lásd fent a „rezzenő mell” és a „leplezetlen hús” metaforájában találkozó lélek és test alakzatát.

Alapvetően ez a *Leírás* című kötet központi kérdése: uralható-e a diskurzus, és ha igen, ki uralja, ha pedig nem, mi szavatol a szöveg konzisztenciájáért? A kötet első írása, az *Élveboncolás* „a leírás esetlegességének” (Uo. 275) vizsgálatát végzi el az igazság/valóság és az eltorzított/torzító/torzítás viszonyának elemzésével. Az egyes szám harmadik személyű elbeszélői szólam egy én-elbeszélő önelemző diskurzusává válik a modell vetkőzése és pózba merevedésének értelmezése okán. A narráció önelemző mozgásaival tulajdonképpen megismétli a narratíva modelljének mozdulatait, amikor lemeztelenítve önmagát saját működési elveire kérdez rá.

Az önmagát lemeztelenítő szöveg az elbeszélés nehézségeit boncolgató *Hazatérés* című Nádas-esszé sokszor idézett soraiban a következőképpen tematizálódik: „[ú]gy éreztem magam a saját mondataimban, mintha idegen ruhában járnék. Hol ilyen, hol olyan ruhákban. Levetett ruhákban, agyonmosott ruhákban, jelmezekben” (Uo. 959). A testet elfedő „idegen ruha” a hiteltelenség és a hamisság metaforájaként működik az esszében, és a modell vetkőző alakján áttűnő narrátor önmagát lemeztelenítő diskurzusa is valamiképpen a test feltáruló alakzatát írja körbe. A hasa, az ágyéka, a melle, a keze, a fenéke, a lábfeje – a testrepresentáció torzításai a novella és az esszé egymást értelmező szövegjátékában a narráció hitelességének kérdését vetik fel. Teljesen más testszemléletet közvetít a bugyigumi nyomának leírása, mint stigmaként látni a vakbélműtét nyomát, mindenestre nagyon hangsúlyos, hogy ezekben az írás mikéntjét tematizáló, metarefektív szövegekben a testleírás esetleges torzításai és ideológiai stigmái, a stílus mint idegen ruha kiemelt negativitásként való megképződése teszi a prózapoétika legnagyobb tétjévé a korporealitás ábrázolását.

A novella azonban az ígért valóság/igazság fogalmát is felrobantja, amikor narrátora arra a következtetésre jut, hogy „[a] tények sokértelműsége elkerülhetetlen” (Uo. 279). A kijelentés látszólag a valóság olvashatóságának és a jelentés lezárhatatlan szóródásának posztmodern elképzelését vezeti elő, a szöveg zárata azonban mégis elkanyarodik ettől a gondolatkörtől, és a szereplő kezébe adja a kulcsot: „A modell ismét megjelent az ajtóban. Kulcs van a kezében, karikán” (Uo.). A diskurzus uralhatóságának kérdésében tehát a szöveg a szereplőre szavaz: a narrátor átadja a szöveg kulcsait szereplőjének, és ezzel mintegy lemond a szöveg fölötti uralom státuszáról.

A szöveg (a jelentés, az értelmezés, az igazság stb.) kulcsa a szereplő kezében csörög.

Témám szempontjából a *Leírás* című kötet fent elemzett két szövege – az 1968-as *Élveboncolás* és az 1971-es *Szerelem* – jelzi azokat a tematikus, szemléletbeli és prózapoétikai támaszpontokat, melyeken az 1972-ben elkészült, de csak 1979-ben megjelenő *Egy családregény vége* korporeális retorikája kiépül.

Ezek alapján látható, hogy Nádas Péter novellisztikája a korabeli kritika egyöntetű méltató hangnemétől kisérvé kereste helyét a magyar irodalom történetében. Novellái kapcsán Szörényi László 1971-ben a „gnosztikus groteszk” poétikai ismérveit keresi, ugyanakkor megállapítja, hogy történetei „helyhez kötöttek olyan értelemben, hogy példatárukat pontosan körülhatárolható helyről és időből: a tágabban értelmezett jelenkori Magyarországról veszik. A hazai ellentmondásokra és torzulásokra reagálnak. Mégis elvontak, helytől és időtől elrugaszkodottak abban az értelemben, hogy jelentésük túlmutat a praktikusan leképezhetőn. Minden társadalom, minden hatalom, az emberi együttélés *in genere* strukturális hibáit keresi” (SZÖRÉNYI 1971; 90).

Szkárosi Endre 1978-as *A nagyepika felé* című tanulmánya már címében is jelzi, milyen poétikai törekvés mentén értelmezi a hatvanas–hetvenes évek prózáját, benne Nádas novellisztikáját. „A novellaszerkezet tágításának igényén” túl írásaival az etikai irányultság és a lélektani motiváltság szempontját hozza összefüggésbe, kiemelve novelláinak drámaiságát és lírai hangütését (SZKÁROSI 1978; 14). „Esszénovelláiban” pedig a személyesség líraiságát ellensúlyozó intellektualizmust értékeli az „etikai-lélektani” szkepszis szemléletformáló elvének hangsúlyozásával (Uo. 15).

Nádas Péter neve már legelső, nyomtatásban megjelent írásainak idején, a hatvanas–hetvenes évek irodalomkritikájában a magyar prózairodalomban jelentkező „átalakulás” (E. NAGY 1969; 78) fogalmával kötődik össze, és klasszikus modernségének „nagy történetét” Balassa már egy 1981-es „kiséletrajzban” felvázolja a *Mozgó Világ* hasábjain, amikor úgy kezdi írását, hogy „[r]itka eset a Nádas Péteré, mert írói fejlődése klasszikusnak mondható, akár egy nevelődési regény fiatalemberéé” (BALASSA 1981; 109). Ezt a „fejlődést” írja „nevelődési regénnyé” 1997-es monográfiájában, és ezzel a pályaképpel dacol a *Párhuzamos történetek*, melyet azonban életrajzírója már nem olvashatott.

Irodalom

- BAGI Zsolt (2012): A tekintet. Még egyszer test és írás fenomenológiájáról. *Jelenkor*, 55., 12., 957–962.
- BALASSA Péter (1978): A bárány jegyében. *Jelenkor*, 21., 11., 1073–1078.
- BALASSA Péter (1981): Nádas Péter. *Mozgó Világ*, 7., 3–4., 109–111.
- BALASSA Péter (1997): *Nádas Péter*. Kalligram, Pozsony
- BAZSÁNYI Sándor (2018): *Nádas Péter*. Jelenkor, Budapest
- BOROS Gábor (1987): A szabadság íze. *Doxa*, 10., 239–262.
- DÁNÉL Mónika (2002): Én – Te – Ő. Saját és idegen viszonyában. (Nádas Péter: Szerelem.) *Kalligram*, 11., 10., 100–108.
- DARABOS Enikő (2007): A néma test diskurzusa. A saját mássága mint az individualitás kritériuma Nádas Péter Párhuzamos történetek című regényében. *Jelenkor*, 50., 4., 439–462.
- E. NAGY Sándor (1969): Nádas Péter: Kulcskereső játék. *Alföld*, 20., 12., 78–79.
- KIS PINTÉR Imre (1976): Élmény és távolságtartás a legújabb magyar prózában. *Alföld*, 1., 77.
- LÁSZLÓ Emese (2007): Az értelmezés lezárhatatlansága. *Jelenkor*, 50., 10., 1087–1090.
- MIHANCSIK Zsófia (2006): *Nincs mennyezet, nincs földem. Beszélgetés Nádas Péterrel*. Jelenkor, Pécs
- NÁDAS Péter (1983): Menekülés az érzelemben. *Jelenkor*, 26., 7–8., 657–661.
- NÁDAS Péter (1985): Hazatérés. *Jelenkor*, 28., 11., 957–968.
- NÁDAS Péter (1997): *Minotaurus*. Harmadik, bővített kiadás. Jelenkor, Pécs
- PÁLYI András (1971): Négy új novellista. *Kortárs*, 15., 3., 498–500.
- POMOGÁTS Béla (1969): A méltó élet kulcsai. *Új Írás*, 9., 11., 124–126.
- RADNÓTI Sándor (2006): Az Egy és a Sok. *Holmi*, 6., 774–791.
- SZABÓ B. István (1969): Egy új gyerekkor mitológiája. *Népszabadság*, 27., 195., 7.
- SZKÁROSI Endre (1978): A nagyepika felé. Újabb törekvések a prózairodalomban. *Kritika*, 7., 11., 14–15.
- SZOLLÁTH Dávid (2002): „Halász a hálóban”. Az öntükröző regényről, a motívumelemzésről és Balassa Péter Nádas-monográfiájáról. *Kalligram*, 11., 10., 109–127.
- SZÖRÉNYI László (1971): A gnosztikus groteszk Nádas Péter műveiben. *Kritika*, 9., 11–12., 88–92.
- THOMKA Beáta (1980): A próza önreflexiója. *Híd*, 44., 1., 119–122.
- VARGA Lajos (1967): Nádas Péter: A Biblia. *Kritika*, 11., 89–90.

A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.



NEMZETI KUTATÁSI, FEJLESZTÉSI
ÉS INNOVÁCIÓS HIVATAL



Új Nemzeti
Kiválóság Program