

FIGYELŐ

HÁROM BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*
 I. *A néma tartomány.* 432 oldal, 2500 Ft
 II. *Az éjszaka legmélyén.* 390 oldal, 2400 Ft
 III. *A szabadság lélegzete.* 696 oldal, 3000 Ft
Jelenkor, Pécs, 2005. 1518 oldal, 7900 Ft

I

AZ EGY ÉS A SOK

I

Az EMLÉKIRATOK KÖNYVE megjelenésekor az olvasót alapvetően a test költészete ragadhatta meg. Az a regény mindent a testek egymáshoz való viszonyára redukált, az érzékit tekintette a legvalóságosabbnak. Szereplői a test nyelvén beszéltek egymással, vagy ha nem, az író tárta fel testbeszédüket. A tárgyi világot, a közvetítések világát minimalizálta, vagy azt is a közvetlen testi viszonyok világa alá rendelte.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ről nagyjából mindez elmondható. S mégis, minden olvasója érezheti, hogy ez a regény stílusától szerkezetén keresztül történeteii és világáig gyökeresen új szemléletű. Valami egészen másról van szó.

SZABÁLYTALANSÁGOM SZÉPSÉGEI – ez az EMLÉKIRATOK első fejezetének a címe. Ha egy aforizmában akarom összefoglalni a különbséget, akkor azt mondhatom, hogy a szabálytalanság szépségével szemben a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK testfelfogásában nem létezik szabálytalanság, de szépség sem.

Mi is az, amit szabálytalannak nevez Nádas? Kiindulópontként megelégedhetünk ennyivel: azt a szerelmet, amely főhősét egy másik fiatal férfihoz fűzi. Egykorú olvasóként is rendkívüli jelentőséget tulajdonítottam annak, hogy egy homoszexuális ember szerelméről, gyermekkoráról és regénybeli regényéről van szó. De elsősorban ennek a szociális oldala tűnt fel ne-

kem: a meleg kapcsolat veszedelmes titka éppúgy nem ismert közvetítést, intézményeket, mint ahogy a diktatúrák titka is egy olyan esetleg elrejtett, de fenyegető közvetlenség volt, amely a zsarnok és az alattvaló, az úr és a szolga, a börtönőr és a rab, a kínzó és a kínzott viszonyában mindig – szimbolikusan vagy reálisan – testivé is válik. A testi viszonyokra való redukció így mutatta meg világteremtő gazdagságát. Egy szexuális választása miatt üldözött kisebbség sorsvonatkozásában jelent meg az élet minden szükségletét rendszabályozó és fegyelmező diktatúra közvetlen testisége, mint ahogy ennek megfelelően a föllázadás ellene, a forradalom (1956 tömegjelenete!) is testek viszonyaként, elementáris érzéki élményként mutatkozott. Az 50-es évek Magyarországanak a 70-es évek Kelet-Berlinjénél közvetlenebb rémuralmát a fegyelmet és fegyelmezést még csak tanuló gyermekek erotikája közvetítette, ugyanis Nádas művészi felismerése az volt, hogy a terror, a gyanú, az uralom, az árulás, a barátság erotikus alapjai a minden szentimentalizmustól mentes gyermeki viszonyokban közvetlenül fölismerhetők. A főhős fikciója, íródo regénye pedig a távoli múltba tűnő polgári világ fegyelmező szokásai, életrendje alatt tenyésző sötét és szabálytalan erotikát tárt föl – egy már a modern diktatúrák szerelmi mártírúmainak átélő regényalak képzeletében.

A testiségre való redukció, amelyet a felületesebb olvasó a történet szintjén talán forszírozottnak érezhetett (s mit fog akkor ez a képzelt olvasó az új regényhez szólni?), minden ponton egy nagyon is valóságos erőszak következményeként vagy azzal kapcsolatban mutatkozott meg. A redukció nem önkényes írói döntés volt, hanem a legszorosabb és legmélyebb összefüggésben állt azokkal a világokkal, amelyek megteremtett. Ebből táplálkozott a regény tragikuma és – nem utolsósorban – valomásos pátosza. Minden közvetítés hazugságszövevénynek mutatkozott, az igazság (az erkölcsi igazságtól a legelvetemültebb gonoszságig széles spektrumon) a testi viszony közvetlenségében jelent meg. Minden ponton ti-

tokba ütköztünk, a testiség titkába, de ez a titok mindig szilárdan le volt horgonyozva a mű valóságába.

A titok azonban nemcsak tárgya volt a regénynek, hanem egy általánosabb értelemben az író nézőpontja is. A mű kivételes tökélye abból a feszültségből származott, hogy miközben a vállalkozás lényege a titok feltárása volt, az, ami feltárult, titok volt, és meg is maradt titoknak. A mindennapi életben is kétféle módon közölhetünk titkokat. Eláruljuk valakinek, s ezzel a titok megszűnik titok lenni (és gyakran banalizálódik); beavatunk valakit a titokba, s ezzel a titok titok marad, csak eggyel több gazdája van. A titok a titokgazda (például a gyónató pap vagy az analitikus) számára is titkos, sőt bizonyos rétegeiben titok. Ezen az alapon különböztethetjük meg a rejtélyt, amely el van rejtve, de ha megtaláljuk (vagy megfejtjük), fölfedi magát, a titoktól, amelynek jellegét nem változtatja meg, ha birtokában vagyunk. A titkosság e légköre átszötte a regényt, olvasása ünnepeles beavatás volt. Ebből következett különös nyitott-zárt szerkezete. A testi viszony örök jelen idejében minden *„játékosan a jövőbe vagy a történelmi múltba vetíthető, mintha meg sem történt volna még, vagy ha megtörtént, akkor rég, minden felcserélhető, a szétesűszo életsíkok zűrzavarát csak a fantáziám fogja át s rendez egy olyan köznapni nehézkedésektől meghatározott tartás köré, ami énemnek nevezhető, amit énemként mutogatok, de nem én vagyok”*. Ám ezt a szabadságot korlátozta, hogy mindvégig egy halott ember szavait hallottuk – a végkifejlet felől –, akinek halála gyászkeretbe foglalta a történetet, s véglegesítette rejtélyes énjét. A titok ily módon beköltözött egy örökké megfejtethetlen lezárt életbe.

S nem csak így maradt meg titok. A testiség feltárása, a testről való beszéd a *szabálytalanság* feltárásaként, *normaszegő* beszédként, veszedelemként jelent meg. A szabályok és normák tabui – miközben megmutatkoztak diktatórikus vagy *gut-bürgerlich* elfajulásai – továbbra is jelenvaló hatalmak voltak az író számára. Ezért tapogatózott, ezért járt körül, ezért éreztük úgy, hogy idegen partokhoz vezető kiszámíthatatlan kalandba bocsátkozik. Még messze volt a titkot banalitásként leleplező *nonchalance*, miszerint a KÉKSZAKÁLLÚ Bartókjának fenségessége *„dészlet, amely nem láttat, hanem eltakar”*.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-re sem a „szép”, sem a „tökéletes” önmagában keveset mondó

– de az EMLÉKIRATOK-ra gondolva étellel telítődő – jelzői nem alkalmazhatók, annál inkább valamifajta komor nagyság. Példája az írói következetességnek és ugyanakkor az érett írói életpályákon kivételesen szélsőséges fordulatnak, hogy miközben a testi viszonyokra redukálás alapeszméje megmaradt, az új testvilág gyökeresen más elvek alapján épül föl. Ebben a világban nincsenek titkok, és ezért vallomás, „gyónás” sincs. (Az EMLÉKIRATOK akadálytalanul illeszkedett az igazságfeltáró nagy európai vallomásos irodalom hagyományába.) Titkok helyett rejtélyek vannak, s ezek egyike-másika nem is oldódik meg – vagy esetleg csak egy jó néhány száz oldallal későbbi utalásból, a lankadatlan figyelemre kényszerített olvasó nyomozómunkájának segítségével táru fel –, de ez éppen a titoktalanság végtelen nyitottsága miatt van így. Mivel semmi sem titok, semmi sem gátolja a fürkésző pillantást, nincs határa a vizsgálódásnak. Ezért írható tovább, de egy esetleges újabb ötszáz oldal sem szüntetheti meg töredékességét és végteleníttességét. Ahogy a III. kötet utolsó előtti fejezetében megjelenik egy addig nem szereplő börtönőr, aki az I. kötet harmadik fejezetében feltűnő és eltűnő (később csak alkalmilag emlegetett) púpos és sánta házmester testvére, és sógornőjének szeretője, ahogy fiak és (nevelt) lányok kötnek össze laza szállal távoli eseményeket, úgy minden szereplőnek lehetnek végtelen számú, még feltáratlan – egyidejű és nemzedékeken átívelő – testi (és vérségi) viszonyai. E testi viszonyoknak nincsenek immanens normái, s ahogy a férfi- és női szerepek relativizálódtak, az írás princípiuma szempontjából elesett minden szabálytalanság.

Félreértés ne essék: itt szigorúan meg kell különböztetni az író alakjait és látásmódját. Nem egy szereplője van, akit alaposan megkínóznak az érzékiség civilizatórikus tiltásai, a szexualitás szabályozott konstrukciói, a vágyak emésztő rendetlensége. Az író az, akinek új fel fogásában immár nincs tabu, szabálytalanság; s ebből következik rendkívüli distanciáltsága *minden* figurájától, az epikus hideg, kutató és részvétlen tekintete.

A fordulatot tehát úgy jellemezhetjük, hogy ugyanazt az elementáris világtapasztalatot – a testi viszonyoknak, a nemiségnek, az erotikának mindent átható erejét az emberi létben – alapvetően különböző világszemlélet renndezi

írói világgá az előző és a mostani regényben. Az EMLÉKIRATOK még benne áll az európai hagyományban – vagy ha tetszik, kánonban –, amelynek szellemében mondja Allan Bloom híres konzervatív filozófiai kultúrkritikájában, a CLOSING OF THE AMERICAN MIND-ban (1987), hogy „a múltban tiszteletre méltó helye volt a marginalitásnak, a bohémianak. De nem-ortodox gyakorlatát szellemi és művészi teljesítménnyel kellett igazolni”. Azaz a homoszexualitást, a „normálistól” eltérő, szabálytalan szexuális magatartást, marginalitást – amelyet Bloom azért nem nevez meg, mert titokként akar megtartani – a kultúra, méghozzá az európai kultúra gyökereihez való visszacsatolás igazolja. Ahogy Bloom példájában a HALÁL VELENCÉBEN író hőse Platón PHAIDROSZ-ával olvassa össze pedersasza vágyát, kínját és gyönyörét, úgy nyer az EMLÉKIRATOK író hősenek szexuális fantáziavilága tápot és párhuzamot a képzelt antik falikép mítoszfejtésében. (Thomas Mann műve az EMLÉKIRATOK nyilvánvaló, szoros hagyománya. Nadas könyve úgy is felfogható, mint Mann testprincípiumának radikalizálása; s az is megkockáztatható, hogy a regényen belül íródo német tárgyú regény Mann-paródia.) Az EMLÉKIRATOK továbbá nem kevésbé erőteljesen kapcsolódik az individuális szerelem európai hagyományához, főhőse a szó klasszikus értelmében a szerelem betege. Ahhoz az egyetlen emberhez való viszonyában, akit *szeret*, összekapcsolódik a vágy és a barátság, összesűrűsödik a kozmosz, a kultúra, a történelem megannyi vonatkozósa.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK elvágja ezeket a szálakat. Az erotika nemcsak kozmikus és metafizikus hagyományaitól szabadul meg, hanem a póre nemiség formájában elveszíti az olyan – meglehet – humanista vezérfogalmakkal is a kapcsolatát, mint a szerelem, a barátság, a szeretet és a szolidaritás. Az új regényt a régebbi regény felől nézve azt is mondhatnánk egy másik híres kultúrfilozófiai mű, Adorno és Horkheimer könyvének, A FELVILÁGOSODÁS DIALEKTIKÁJÁ-nak szavaival, hogy a következő kérdéssel szembesül: „A test (*Körper*) nem változtatható ismét vissza az eleven emberi testté (*Leib*). Holt test marad, ha mégoly erőssé edzik is.” Az EMLÉKIRATOK tragikus világában a test (*corpus, corps, body*) test volta még nem lehetett kétséges. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-nek kell megküzdenie a magára hagyott hús (*caro, chair, flesh*) dilem-

máival, s kell visszaváltoztatni – ezt nevezhetnénk műve tétjének – nyomorult, vigasztalan, de eleven emberi testekké.

Ezek az utalások és hivatkozások persze csak a problémát akarják jelezni, és semmiképpen sem azonosíthatók a Nadas-regények filozófiájával, amelyeknek van ugyan társadalomkritikai rétegük (az EMLÉKIRATOK engesztelhetetlen kritikája a kommunista terror és a létező szocializmus fölött nem volt félreérthető, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben pedig a fasizmuskritika jut szóhoz), de távol állnak a kultúrkritikától. Annál sokkal erősebb mindkét mű léttörténeti, antropológiai szemlélete.

Ez a szemlélet a felidézendő múlttal szemben, amelyben minden elbeszelt történet játszódik, a mindenkori jelent erősíti meg, amelyben éppen megtörténik. Az ellentmondást már mindkét regény címe is kifejezi. Az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-ben az emlékezés a hagyatékot közreadó Krisztiánra hárul, akinek viszont „józan, talán túlon túl józan”, reflektált karaktere a közvetítések olyan világában mozog, amely a főhős közvetlen, testi, örök jelen idejű világának érzéki vonatkozásban is komplementer ellentéte. Föl lehet vetni, hogy a főhős – szándéka ellenére – nem emlékiratokat írt. Hogyan is beszélhetnénk ilyen izzó jelen idő esetén kései visszaidézésről? Nem emlékezett tehát, nem feltárta az idő rétegeit, hanem a térben elszórt jeleneteket jelenítette meg. A múlt nem egymás alatt, hanem egymás mellett fekvő rétegeként tagolódott benne. „*Zum Raum wird hier die Zeit*” („*Térre válik itt az idő*”) – mondhatnánk Wagnerrel. A főhős följegyzései halála után váltak emlékiratokká, s noha az öngyilkosság gondolata már a regény első lapjain fölmerül, csak az utolsó előtti fejezetben világlik ki, hogy az elbeszélés fiktív írója baleset vagy gyilkosság áldozata lett. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK címével kapcsolatban pedig az vetődik fel, hogy a végtelen párhuzamosság relativizálja a történeteket.

2

Nem mintha a történetek nem volnának nagyon színesek és fordulatosak. Sőt, éppen azért. E fordulatosság keltette olvasói elvárásokat szisztematikusan nem elégíti ki az író. Például a regényt nyitó rejtélyes haláleset körülményei soha nem derül fény, s a halott kilétét is csak

olyan mellékes, távoli részletekből értelmet nyerő jelekből sejtethetjük meg – öltözködésének színvilágából (I. 18. – III. 548.) s a márkajelek eltávolításából –, amelyek összefüggése a regény egy fontosabb (a haláleset idején már majd' három évtizede eltűnt) alakjával nincs kibontva, inkább csak bele van rejtve a szövegbe. Minden olvasó biztos lehet benne, hogy az író ilyen apró rejtélyeinek garmadája került el a figyelmét, s minden olvasó azzal vigasztalhatja magát, hogy a mű hatását ez jelentősen nem befolyásolja. Ha néhány jelet megtalált, megérthette, mire szolgálnak. A történetek ugyanis nem a történetekért vannak, hanem a párhuzamokért. Nádas nagy mestere a fikciónak, s mégsem történetmondó. Inkább a történetdarabok, jelenetek (amelyek négy nemzedék életidejét fogják át) gomolygó egységében érdekelt, amelyben szinte az egész szöveget testtömeggé, illetve tömegek testévé válik. Ez a ziháló és szűkülő, élvező és vergődő, állandó izgalmi állapotban lévő organikus *lény* a Nádas-regény korpusza. A fejezetek nem szükségképpen határolják el egymástól a történeteket, mint az EMLÉKIRATOK még szigorú hármast váltógazdaságában. A történetek átszövik, behálózják egymást. Bőségben tenyésznek benne a fölületes pillantásra szükségszerűnek sejlő, valójában véletlenszerű találkozások és érintkezések. A narratív valószerűsége vagy valószerűtlensége egyként fittyet hányva csusszannak át a személyek az egymással nem – pontosabban csak e véletlenek révén – érintkező párhuzamos történetek egyikéből a másikába. A mohácsi építészmérnök hajóskapitány barátja húszvalahány év múltán véletlenül éppen azt a taxit vezeti, amelyben egy másik történet szereplői ülnek; az említett – berlini – haláleset nyomozójának apja történetesen éppen abba a fasiszta fajkutató internátusba járt, ahová a taxiban ülő idősebb asszony fiának és a fiatalabb asszony szeretőjének a barátja; e fiatal asszony viszont egy másik idősebb asszony albérlője, akinek valaha az az építész tervezte a rendelőjét, s így az ő révén tudtán kívül megint csak sokrétű kapcsolatban áll a taxisofőrrel; az egyik történet megkínzott fiatalembere azt a lányt kísérgeti, akinek az apja a mohácsi történet peremén jó előre a magyar zsidók esetleges deportálásának bürokratikus lebonyolítását készíti elő, s aki e fiatalember nagybátyjával is kapcsolatban állt. Sokáig lehetne folytat-

ni a példák sorolását. Néha még a helyek is belépnek a körtáncba: a mohácsi fakereskedő által olvasott zsidó legenda rabbija a zsidók lemészárlása előtt abba a Pfeilenbe menekül, amely a regény német történetyszálán válik fontos helyszíné, s ahol sok száz év múlva (a regényben a következő fejezetben) meggyilkolnak két embert, majd – mint a regény más helyéről tudjuk – elhajtják vagy megölik a koncentrációs tábor foglyait. Mindez nem a régi regények mély értelmű determinizmusának módjára áll az elbeszélés szolgálatában. Nem zár ugyanis össze: általános értelemben ez az az olvasói várákozás, amelyet Nádas provokál. De amikor megértettük ezt, és kialakítjuk az ellentétes olvasói várákozást, az író azt is provokálja. Vannak olyan – mint hamarosan látni fogjuk – tömszerű részek, amelyek viszont összezárnak (az író például különös gondot fordít arra, hogy bizonyos események egy időben történjenek), s amelyek egységét a családregegyforma biztosítaná. Az olvasói várákozást azonban itt a lezáratlanság csalja meg. Továbbá a „családregegyből” újabb történetek ágaznak el, egyre távolabb, melyeknek visszacsatolása esetleges. A család egy tagja megismerkedik egy nővel, a nőnek van egy főbérője, a főbérőnőnek barátnői, bő két évtizeddel korábbi ismeretsége egy építésszel, az építésznek egy gyermekkori barátja, a gyermekkori barátot elhagyja a felesége egy asszony kedvéért, aki viszont az említett főbérőnő egykori iskolatársnője és barátja. És így tovább. Mindezek történetei beépülnek a regénybe. Előfordul, hogy egyetlen fejezet (az ANUS MUNDI a III. kötet elején) öt különálló szálon sodorja a párhuzamos történeteket. S amikor már esetleg több száz oldalon keresztül ezt az ágas-bogas, de lazán együvé tartozónak tekinthető vagy várható történetszálat követjük, akkor kilendülünk belőle, hogy egy másikba keveredjünk. A regény, ahogy ma előttünk áll, egészében felszámolja a szükségszerű narratív együvé tartozást, hatalmas darabjaiban viszont – a rákmenetben kibontakozó magyar történetben – részben helyreállítja. A történetek e rendszertelen eloszlású, hol egészen sűrű, máskor meg ritkás érintkezési pontjainak az a célja, hogy fölmutassa a kaotikus lehetőséget, amelyben a testek síkján minden mindennel összefügg. A pillangóhatás analógiájára mondhatnánk, hogy az egyik történetben megrebbenő test egy idő-

ben-térben távoli másik történetben testek viharát idézheti elő.

Az izzó jelen idő itt is relativizálja a múltat, s az elbeszélésben látszólag képtelen módon az idő másodlagossá válik. Pilinszkyvel szólva – és ez a párhuzam az erotikus és a misztikus között nem is véletlen – Nádas könyvének alakjai „*a jelen idő vitrinében*” égnék. Ami a múltból fölrémlik, az nem emlék, hanem intenzív erotikus minta, amely nem a megőrzés vagy az előidézés pozitívumából, hanem egy negatívumból, a felejtés hiányából fakad. Nádas szavával „*őszállapot*”. Ez engedi meg az idősíkok olyan közvetlen egybecsúszását, amelyet a következő idézet példáz: „*S miközben ujjai közé fogta, kissé megemelte bal mellének duzzadt bimbóját, látta, tényleg bőségesen szívárogo a tej belőle, legszívesebben fennhangon megkérdezte volna a sofőrtől, hogy mégis miről.*” (I. 240.) A már említett taxiutazás nagyszerű fejezetében olvasható ez, melyben az idősebb asszony, Demén Erna, a fiatalabbal, Mózes Gyöngyvérrel való testi összeházaság szélsőséges érzelmhullámainak hatására nem visszaemlékezik három évtizeddel korábbi szoptatóidejének homoerotikus alapélményére, hanem egyenesen megjeleníti azt. A két esemény egymásra másolódik. Így vonatkozhat a mondat első része arra a jelen időre, második része pedig emerre. S amit itt látunk, azt kiterjeszthetjük a regény egész időfelfogására is. Ugyanígy jelenik meg másutt Erna fiának, Lippay-Lehr Ágostnak az internatusi őselménye, Gyöngyvér rideg, paraszti mintázata, s így jelenhetnek meg középkorú hölgyek kártyapartijában koruktól, modoruktól merőben idegennek látszó szexuális alapélményeik. Egy lelkész, egy börtönőr: mindegyiknek van valami szexuális alapélménye, amely nem távolodik az időben, hanem jelen van. Sőt, mint a regény egy másik szálában az ifjú Döhring álmából is látható, az „*őszállapotnak*” nem szilárd határa a személy élettörténete, minden ember sok ember, az én átnőhet másokba, és belenőhetnek mások, s mintegy a saját tulajdonaként jelenhetnek meg például fölmenői őszállapotai az előző nemzedékekből. Önkéntelenül kisajátíthatja ezeket, vagy oda-kölcsönözheti a magáét. S nem csak a vérségi kapcsolat működhet ilyenformán. Mózes Gyöngyvér hallja, amit nem hallhatott: a zajokat, ahogy elpusztítják főbérleje lakását, és a ház egykori lakóinak rémült hangjait a nyilas-

vérengzés idején. A múlt saját és nem saját eseményei – mivel a történetek párhuzamosak – betörnek, jelen vannak, törnek-zúznak. Nem emlékek a szó távolító értelmében. A főbérlelő, Szemzőné, a regény egy kivételesen reflektált alakja, hivatására nézve pszichoanalitikus (!), aki a holokausztban elvesztette két fiát, azt mondja: „*Emlékezet azonban nincs, ezt nagyon furcsa lehet az én számból hallanod, de nincs, az ember nem emlékezik, ez a nagy büdös igazság.*” (I. 403.)

Mindebből nem a történetek negligálása következik. Sőt, meg kell néznünk kissé tüzetesebben, milyen történetek felelhetnek meg Nádas új testköltészetének. Ez azonban nem egyszerű feladat, hiszen olyan átható szemléletről van szó, amely minden cselekedetnek és minden megismerésnek a testi kapcsolatban való létrejöttét tárja fel. Ez az alapja a történetek párhuzamosságának. Mintegy visszafelé halad azon az úton, ahol az emberek az élet hatalmas területein felfüggesztik, zárójelbe teszik, tárgynak tekintik a testiségüket, ahol – Merleau-Pontyval szólva – „*testemet, amely nézőpontom a világra, úgy tekintem, mint egyet a világ tárgyai közül*”. A saját test eltárgyasítására való képességünk a tárgyasító tudat modellje, és ennyiben alapja minden tárgyalkotásnak (és eszmealkotásnak), minden tárgyként való elfogadásnak, az objektív valóságról való minden közmegegyezésnek. De persze – mondja Merleau-Ponty – „*létezik egy erotikus »megértés«, amely más fajtájú, mint az értelem megértése; az értelem akkor ért meg, ha egy tapasztalatot egy eszmében megragad, a vágy azonban olyan megértéssel rendelkezik, amely »vakon« kapcsolat össze testet testtel. Így maga a nemiség, amelyet sokáig a pusztító funkció tipikus példájának tartottak, legkevésbé sem periferikus automatizmus, hanem intencionalitás, amely magának az egzisztenciának a mozgását követi...*” Ez az erotikus megértés válik totálissá Nádas munkájában; művészi kísérletét és teljesítményét úgy is felfoghatjuk, mint egy erre a megértésre fölépített világot.

Ez a világ irreális. Nem azért, mintha a testi megértés a szenvedésben és a vágyban, a kínban és az élvezetben ne dominálhatna mindenki világában, s nem is azért, mert az értelmi megértést ne válthatná fel a legváratlanabb módon az erotikus megértés. Nem. Az erotikus megértés kontinuitása, állandó felszínen tartása, állandó jelenléte, mindent kitöltő vol-

ta, titoktalan tudatossága (ebben tér el a regény új vilásképe az ösztönök társadalom- és kultúraalkotó *szublimációjának* freudi elképzelésétől), s ebből következően minden tárgy és tárgyság, minden idő és időbeliség, sőt minden individualitás instabilitása kölcsönöz a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK világának vizionárius irrealitást. Létrejön egy világ, „*ahol egyikük sem ismerős, mert nem tárgyakkal van dolguk, hanem ismeretlen érzések, történelmi rímek, genetikai asszónáncok és még ismeretlenebb párhuzamosok és megfelelések esszenciáival és emblémáival*”. (III. 482.) Ennek összbenyomását jellemeztem az imént úgy, hogy magának a regénynek a korpuszát érezzük organikus lénynek, kaotikus szervezetnek. De ez az összbenyomás részekből tevődik össze, és ezek a részek a párhuzamos történetek. Ezekben mutatkozik meg a Nádas-regény legfőbb jellegzetessége, realiztikus irrealitása. A vizionárius irrealitásban semmi fantazmagória, semmilyen románcos stilizáció nem játszik szerepet. A regény minden építőköve, minden eleme nagyon is realiztikus, a megjelenő helyek, felidézett korok régi regényíróktól ismerős alapos búvárlatáról tanúskodnak, nem beszélve a történetekhez tartozó szakismeretekről (például nyomozástechnika, építészet, énektanítás, viselettörténet, fajbiológia stb. stb.). S maguknak a testi jelenségeknek a leírásait is a fiziológiai realizmus szabatosága minősíti; nemhiába jelennek meg időről időre a latin anatómiai terminusok. S mégis, az a bizonyos *sub specie* határoz meg mindent, s a történet, a kor, a hely, a nyomozás, az építészet, a hangképzés, az öltözködés, az eugenika, „*a musculus levator ani*”, s megannyi más, ami ebben a hatalmas *anyagban* szóba kerül, a testi, illetve erotikus megértés tárgyaként veszi el szilárd, tárgyszerű körvonalait.

Ezért válik a történetek szüzséje, tárgya, anyaga esztétikai élet-halál kérdéssé. Milyen anyag alkalmas az erotikus megértés közvetlen világának felépítésére? Hiszen e világ felépítése egyet jelent az ilyen megértésnek ellenszegülő világ – a közvetítések világa – lerombolásával, tárgyságának és az emlékezetben megőrzött idejének radikális megingatásával. Ez is újabb meghatározásként szolgálhat a regény irreális-reális jellegéhez.

Ennek az anyagnak egy részét a könyvtárak még nem is olyan régen *erotica* címszó alatt zárták el, s csak kutatók számára tették hozzáfér-

hetővé. Ha a nyilvánosság elé került, pornográfia volt a neve. A modern irodalmi magaskultúra kapuját alighanem D. H. Lawrence hírhedett regényével, a LADY CHATTERLEY SZERETŐJÉ-vel döngötte meg (1928, de még a teljes változat 1960-as Penguin-kiadásához is bírósági határozatra volt szükség). S ahogy Lawrence-nél, úgy a botránykrónika más nagyjainál, Henry Millernél (aki gúnyolódott azokon a regényeken, amelyeket csak aggyal és nem farokkal írnak) vagy Jean Genet-nél az esztétikai igazolás az inverzióra alapult, arra, hogy a szabálytalanság szép, az obszcenitás igaz, a testiség jó. S hogy minek az inverziójáról volt szó, azt megmutatta a végső paradoxon: a bűn szent. SZENT GENET, MÁRTÍR ÉS KOMÉDIÁS – mondta Sartre. Az inverzió stratégiáját a következő nemzedékben az emancipáció stratégiája váltotta fel. A nemiség társadalmi konstrukcióként való szemlélete, a normatív szexualitás elutasítása és a szexualitás öncélúságának elismerése légiesítette a „természetes” határokat; a nemi szerepek s úgynevezett perverziók sokasága lépett jogot és elismerést követelve magának a nyilvánosság elé. A szabálytalanság, a test bűne értelmezhetetlenné vált. E folyamatról Nádas Péter szemléletváltása nem lehetett független, s talán ennek leírásaként, a fokozatok drámájaként, a testről való beszéd filogenezisének megismétléseként foghatjuk fel kötetei címeit: A NÉMA TARTOMÁNY → AZ ÉJSZAKA LEGMÉLYÉN → A SZABADSÁG LÉLEGZETE. Ám ezek a címek is paradoxok, s teljes félreértés volna az utolsó kötet címéből valami – a regényen belül végbemenő – felszabadulásra következtetni. Mint ahogy az is nagyot tévedne, aki a test szabadságmozgalmainak keretében akarná értelmezni Nádas korlátokat nem ismerő testnyelvét. E nyelv titoktalan és gátlástalan szabadsága sokat köszönhet az emancipáció erőfeszítéseinek, de a belátás tépje nála nem a felszabadítás, hanem a szabad és azaz korlátokat nem ismerő – feltárás, amely sokkal inkább vezet a testek viszonyában, a testek élvezetében, a testek és a saját test birtoklásában az uralom, a nyomorúság, a kegyetlenség, a megalázás és megaláztatás kietlen, a természet és a történelem esetlegességén alapuló, mintegy *premorális* világába, mint a szabadság köreihez. Ennyiben Nádas művét világosan meg kell különböztetni attól az irodalmi formától, amelyet Foucault (a Freudból kiinduló elméleti, szép-

írói és zsurnaliszta munkákra gondolva, de az ő teóriájából kiinduló, csak felismeréseinek harsány emancipatórikus hangsúlyt kölcsönző irodalmat is megjövendölve) „szexualitással foglalkozó szentbeszédnek” nevezett. Annak a modern diskurzusnak, „amelyben szorosan összekapcsolódik egymással a szexualitás, az igazság kinyilatkoztatása, a társasági illemszabályok felrúgása, egy új világ és a boldogság ígérete”.

3

A történetek anyagának egy jelentős része közvetlenül a regényalakok szexualitása; szexuális magatartásuk, szexuális érintkezéseik. Két hatalmas tömbje egy férfi és egy nő – Ágost és Gyöngyvér – szeretkezésének leírása az Újlipótváros egy albérleti szobájában (I. 301–367., II. 75–94., II. 137–146.), illetve az éjszakai Margitsziget és egy margitszigeti vizelde libertinus homoszexuális üzekedéseinek óriásjelenete (II. 7–29., II. 42–74., II. 94–137., III. 16–24. stb.). De nem szabad azt hinnünk, hogy itt vagyunk helyben, hogy a testre való redukálás végső soron ezt a tematikus korlátozást, a szexus elszigetelését *jelentené*. Ezzel ugyanis Nádast pornográf írónak könyvelnénk el. S nem vitatva, hogy könyvének tetemes részeit lehet – rettenetes, keserű – pornográfikaként is olvasni (elvégre Freudtól tudjuk, hogy az ő esettanulmányainak is volt ilyen olvasatuk), világosan kell látnunk, hogy redukciója a legdirektebb szexuális aktus felidézésében sem juthat nyugvópontra, hiszen ott is jelen van a hús és a test, a testet tárggyá tevő megértés és az erotikus megértés dialektikája. A vágy ott is falakba ütközik; a kínjaiból és gyönyöreiből föl-épített világ semmiképpen sem állítja magáról, hogy e kínok és gyönyörök sajátlagos terepén, a másik vagy másíkaq fölgerjedd testével való érintkezésben céljához ér. El kell tehát vetni azt a képzetet, hogy e világnak a vágyteljesülésben volna valami finalitása, céljábanvalósága, amely akkor is fennáll, ha minden realizálódása félresiklik. A testi élvezet, a testek élvezetének vágya nem perspektívája (vagy éppen utópiája) e regénynek, hanem sötét, háborgó és cikázó kiindulópontja. A beteljesedés már csak azért sem lehet végcél, mert legátolja a vágytárgyak egymással állandóan átszúzó, elszigetelhetetlen váltakozásának a regényben

rendszeres kiteljesedése. Az említett taxiutazás során Demén Erna vágya váltakozva fordul a jelen lévő Gyöngyvér, a megjelenített ifjúkori asszony, a haldokló férj és a taxisofőr irányába. S nem valami szabados, szexközpontú személyről, hanem tartásos, fegyelmezett, undok úriasszonyról van szó. De a taxisofőr is megkívánja az öregedő asszonyt, s ez megjeleníti azt a kínzó vágyat, amit évtizedekkel korábban az őt egy nőért elhagyó felesége iránt, valamint ezt a vágyat átváltva ifjúkori barátja, az építész iránt érzett.

A testi viszonyokra való redukció írói nézőpontja nem izolációt jelent. Ebben az interpretációban élvezetről és fájdalomról, kínról és gyönyörről beszélnek. Nagy ritkán még valami paradox boldogság képzete is fölmerül. De az *öröm* képességével, amelyhez talán valóban bizonyosfajta izolációra van szükség, a regény egyetlen szereplője sem rendelkezik. S nemcsak a szereplőkről, nemcsak a történetekről, hanem a regény egész bonyolult struktúrájáról elmondható, hogy az antiizolacionizmus jellemzi.

Ha elvetjük is azt a banális gondolatot, hogy valamifajta erotikus megszállottság irányítaná az írói képzeletet, mégis, az a két óriástömb – vagy inkább fejezeteken átindázó óriáslián, elbűvő, majd újra felszínre bukkanó folyondár – áll a regény centrumában. Az erotikus fölajzottság, a gyönyör öncélúsága a regény közvetlen s hihetetlen részletességgel kidolgozott tárgyává válik. Nem csak ez a hangsúlyozott fölépítettség állítja e jeleneteket a középpontba, s nem is csak az, hogy szereplői – mindegyikük a különböző fejezetekben legtöbb-ször visszatérő és a legtöbb életviszonyban megmutatkozó Demén Kristóf – a regény fő alakjai (abban az értelemben, hogy a legterjedelmesebb összefüggő történet főszereplői, akik minden más történethez is kapcsolódnak). Hanem az is, hogy a heteroszexuális páros és az ismeretlen homoszexuális sokaság szexuális aktivitása a „szöveglény” számtalan erotikus képeinek és vágyképeinek, sajáttest-érzékelésének és idegentest-projekciójának – a maga konkrétségében esetleges, de mégis komplementernek nevezhető – konfigurációit realizálja. (Férfi nővel ↔ férfi férfival, ismert Másik ↔ ismeretlen másíkaq)

Ezek a konfigurációk – beleértve a nő nővel kapcsolatot is – végtelen gazdagsággal bomla-

nak ki a regényben. De a nagy szeretkezési jelenetet nem véletlenül előzi meg a már együtt élő pár mintegy kilenc hónappal későbbi szexuális epizódja, amelyben Ágost – Gyöngyvér rettenetére, felháborodására, majd gyötrelmére és kétségbeesett elragadtatására – tökéletesen magába zárkózva, az asszonyra rá sem pillantva, de előtte el sem rejtve onanizál. (Ezt a jelenetet pedig az egy nappal későbbi taxiszcéná előzi meg, amely aztán a III. kötetben folytatódik. Az időnek pontosan ebben az alinearitásában – vagy gyakran fordított linearitásában – van jelentősége a regényben.) Nem véletlenül kell már a nő és a férfi első hatalmas összeborulásakor tudomással bírnunk erről. Nádas soha nem enged két testet feloldódni egymásban. Az individuális szerelmnek ezt az *eszményét* a regény centrifugális ereje kiveti magából. Mivel az egymásba oldódás csak mozzanatos lehet, ezért beszélek eszményről: a szerelmi egyesülés (technikailag két egymásba fonódó test egyidejű elélezése) az individuális szerelm hagyományos, titkos *szimbóluma*. Nincs más mód e szimbólum mozzanatoságának megszüntetésére, mint az idő megállítása, a *Liebestod*, a szerelmi halál. RÓMEÓ ÉS JÚLIA vagy az ELŐJÁTÉK ÉS IZOLDA SZERELMI HALÁLA. Nádas regényében van egy fejezet, amelynek ez a címe: ISOLDE SZERELMI HALÁLDALÁT. Ezt és menetdalokat sugároz a II. világháborús összeomláskor egy rettegő német kisvárosban a városháza hangszóróiból a rádió. Az emberek várakoznak, nem történik semmi, nem tudnak semmiről, „*bár a fülkékben vígan menetelt tovább a hadsereg, Isoldénak pedig nagy szerelmi bánatában minduntalan meg kellett halnia...*” (I. 93.). Ezt a parodisztikus viszszevétel a regény egész kontextusában (még ha konkrét helyén és idején egyéb jelentés is – a náci Németország Wagner-kultusza, halálkultusza – gazdagítja) hajlamos vagyok az európai szerelmi tradícióval való radikális szakítás jelképének tekinteni.

A Kettőt valóban kiveti a Sok és az Egy. Ágost és Gyöngyvér első coitusában is számos Harmadik – a két ember érzi életének minden szereplője (egészen a pici gyerekekig, akiket Gyöngyvér az óvodában megpisíltet) – kér bebocsátást, anélkül, hogy megpróbálnák kizárni őket a kizárólagosság, lényük egymás felé fordítottsága jegyében. A kizárólagosság izolációja megint csak az individuális szerelm eszményének dialogikus hagyománya. Igaz, a

virtuális Harmadik jelenléte – ahogy ezt a pszichoanalitikus Vikár György már 1988-ban fölismerte – az EMLÉKIRATOK-nak is alapmotívuma volt. „*Mikor két ember találkozik, mindig legalább három van jelen*” – írta. De Nádas előző regénye, mivel egy boldogtalan szerelm története volt, ezzel párhuzamosan fenntartotta a dialogikus ideált is, s a kettő feszültségét.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK feszültsége ezzel szemben a virtuális és valóságos harmadikak – hogy úgy mondjam – multilogikus szövevénye és a monológ között képződik. Az utóbbinak csak szélsőséges esetei a regényben a magukhoz nyúló magányos emberek vágyfantáziák és mozgósított emlékképek nélküli, dörzshatásra megvalósuló önkielégítései. Ágost a narcisztikus, egocentrikus Egy és a Sok közötti oda-vissza útjában legtöbbször csak futólag és hanyagul van jelen a Kettőben – a nagy nászjelenetben is. Gyöngyvér válaszreakcióiban sem a szexuálisan izgató Másik dominál – noha persze ez a mozzanat mindkettőjükben jelen van –, hanem a Sok frusztrációja és az Egy (önmaga) testben összpontosuló karrierizmusa. Ahogy egy párhuzamos történetben elhangzik: „*a monotóniának a hirtelen feltámadt szerelm valójában nem a kijárat, hanem a rettenetes bejárata*” (III. 436.). Ritkán ábrázolták a páros magányt, a kettős külön-külön önmagába záródó szolipszizmusát ilyen kíméletlenül. S a belőle nyerhető – fiziológiai – energiát: az énekesnői terveket dédelgető Gyöngyvért a mély fizikai kielégülés rohamai, a mozgósított egzisztencia csapongó képzeleti, a düh, a bosszúvágy önfelfokozása teszi képessé arra, hogy fölkelve az alvó férfi mellől, a másik szoba zongorája mellett kiénekelje végre, „*a fizikai helyére letegye*” (III. 23.) azt a fiszt, amellyel zongoratanárnőjével hiába vesződött.

Egy Harmadik egyébként testi valójában is megjelenik; a főbélőnő, Szemzőné benyit, ám úgy tesz, mint aki a sötét szobában nem vesz észre semmit. Ez aztán újabb hullámszokhoz vezet, most már az ő későbbi történetében is. Ezek az önmagukba visszacsapódó vagy továbbáradó hullámverések és hullámtörések teszik ezt a tárgyához képest bizzar terjedelmű részt irodalmilag kivételesen becsessé, ezért maradhat nyitva az ajtó ott, ahol a történetek általában – s nemcsak társadalomtörténeti, izléstörténeti, hanem elbeszéléstechnikai okokból is – általában becukódik. Ehhez – e

paradox regény és paradox művészet újabb paradoxonaként – bizonyos értelemben éppen a Kettő kikapcsolására volt szükség. Az individuális szerelem intimitásának hagyománya hozta létre az intimitás megsértését, a *voyeurizmust*, a Harmadik illetéktelenségét, amely kiterjed a nézőre és olvasóra is. Ahol nincs intimitás, mint az *ars erotica* gazdag és kifinomult görög, római, kínai, japán, indiai, arab képvilágában és irodalmában, ott nincs pornográfia sem. Ott zavartalanul jelen lehetnek érdekelt és érdektelen harmadikak közösülés és más szexuális cselekmények közben, mint ahogy a nézők (vagy olvasók) is fesztelenül szemlélődhetnek, medítálhatnak. Nádas azért vállalkozhatott egy végtelenül szókimondó, radikális testnyelv létrehozására, amely fáradhatatlan a nemi szervek és szexuális érintkezések részletező leírásában, amely nem riad vissza semmitől, ami még az imént az obszcenitás körébe tartozott, mert rettenthetetlen következetességgel és komolysággal elbontotta azt a falat, amely az emberek intim szféráját körbeveszi. S azzal, hogy a Harmadikat bebocsátotta, teremtménye meg annak a lehetőségét, hogy a testek egymáshoz való viszonyának redukciójára egy egész világot alapítson.

A margitszigeti éjszakában férfiak kibontott nadrághasítékkal vagy meztelenül (ruháikat elrejtve vagy kis csomagban derekukra kötve) üznek, üzetnek, üzekednek. Kölcsönösen kielégítik egymást, felkínálják merevedő hímvesszőjüket, markukat, végbélnyílásukat, ajkukat és nyelvüket az ismeretlen többieknek. Ellenállhatatlan vágy hajtja ide a húszéves Demén Kristófot, Ágost fiatalabb unokatestvérét, hogy megismerje a maga természetét. Ez is az Egy és a Sok közötti hullámzás egy formája, csakhogy itt az Egyet a Sokkal az önismeret hiánya is összefűzi. „Élveztem, hogy többet tudnak rólam, mint amennyit tapasztalatok híján én magam. Bármit csináltam vagy nem csináltam, mások szemében azonnal értelmezhető jellel változott át[,] akár a mocsanatlanságom vagy a némaságom, s ezért bármiképpen is igyekeztem, csupaszabban álltam előttük, mint ahogy másík életemben valaha is láthattam önmagam.” (II. 54.) A viszontjелеkből mintegy kitapogatja saját vágyát és szenvedélyét. A jelenet csúcspontján két férfi egy vizelés *sokaságának* szeme láttára szóltanul be is avatja, ő a kéjtől elájul, s arra eszmél, hogy azok – „az óriás” és segédje – eltűntek, de a többiek az

ő mocsokban fekvő meztelen testére verik ki spermájukat.

Az ÉJSZAKA LEGMÉLYÉN, ahová az író elvezet bennünket, nem torpanva meg – mint olykor máshol sem regényében – az undort keltő, a *szkatologikus* határainál, különös művészettel teremt mozgásteret magának. S nem csak a felejthetetlen ritmusérzékkel létesített nyugvópontokra, a sebesülésnek, a kóbor kutya megérettetésének epizódjára s az abból kinövő, a már ismert módon végrehajtott időáttűnés betétjére gondolok, a fiatalember gyermekkori jelenlétére a szigeti Nagyszállóban. Hanem a felajzott tömeg koreográfiájának bámulatos lejegyzésére vagy Kristóf végső soron megint csak szolipszisztikus zűrzavarára, vergődve a marcangoló vágy, az undor, a szégyen, az öngyilkossági gondolatok és az odaadás között, a vad csapat, a „*törzsi harcosok*” furcsaságától való rémület, kiszolgáltatottságuk iránti gyöngédség, szabadságuk iránti bámulat között. Mindezenközben nemi szerepei váltakoznak, egy folyamórral való viszonyában ő lehetne az aktív fél, az ismeretlen „*óriásnak*” viszont, akinek képzeletben felajánlja egész hátralevő életét, odaadja magát.

A testiségre való redukció a margitszigeti és a Pozsonyi úti jelenetben a nemiségbe sűrűsödik. Mindkettőben éjszaka van, kizárulnak a világ fényei. Mindenki, aki megfordul a szerettek képzeletében, s mindenki, aki a sziget sétaútjain bolyong, szexualitása révén s csak annak a révén van jelen. Most azt kell világosan látnunk, hogy mi az a mozgástér, amelyet a testiségre való redukció a legbensejében, a legközvetlenebb formájában, a legmélyén is megenged.

Abból indultunk ki, hogy Nádasnál a test mindig testek viszonyát jelenti. A test és a testi vágy állandóan módosul a különböző viszonyokban és a viszonyokon belül is. Példa: „Az egyetlen férfi, akit önmagánál jobbnak tekintett, s ezért szívesen közösült volna vele, vagy legalább szeretett volna egy olyan nőt találni magának, mint ez a férfi... Vagy szeretett volna egyszer nő lenni, hogy kipróbáljon egy olyan férfit, amilyen a barátja volt” – gondolja Ágost. (II. 90.) De a test – amelynek a vágya itt háromszor térül el, s a testet három különböző identitásmódelnek akarja megfeleltetni – nem lehet olyan egység, amely ne volna megkülönböztethető önmagától is. Nemcsak egzisztenciámat tudom meg-

különböztetni a testemtől, hanem a testemet is meg tudom különböztetni a testemtől. A testi én és a biológiai test számtalan módon csúszhat el egymástól. Bizonyos változtathatatlan és még inkább a változtatható testi konstitúciók (magasság-alacsonyág, kövérség-soványság) kettős vagy többszörös testsémákat hozhatnak létre egyazon emberben. Az öregségről szóló irodalom legáltalánosabb panaszában két ellentétes sajáttest-képzet egymás mellett élése mutatkozik meg. Vannak emberek, akik szégyellik, és vannak, akik fitogtatják a testüket, vannak, akik „jóban vannak” vele, s vannak, akik rosszban. Bizonyos testrészek betegségükben vagy kiemelkedő képességükben, csúfságukban vagy szépségükben a testtől különböző testként, a test testeként vagy éppen a test lelkeként funkcionálhatnak. Így különböztődik meg az arc s benne is kiváltképp a szem. Megkülönböztetik a testtől a rútnak vagy csinosnak tartott orrot, a göllővő aranylábat vagy a bénultan lecsüngő kart, a hiperaktív vagy a tehetetlen szexuális orgánumot. A trágár köznyelv nemhiába kezeli önálló lényként a férfi és a női nemi szervet. A nem-azonosság, az önzonosság megbomlása – Nadas témája –, amely a testnek más testekhez való viszonyában megjelenik, megjelenik a saját testhez való viszonyban is. Ebből a szempontból rögzíthetetlenekké és állandóan átváltozóvá, kicserélődővé válnak a hús és a test klasszikus fogalmi. Vagy Merleau-Ponty idézett elméletére utalva az erotikus megértésben magában létrejöhét a nemiség szervének az eltárgyasítása, illetve megfordítva, e szervvel szembeállítva a test eltárgyasítása. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a hímvessző milyen kitüntetett tárgya ennek a regénynek. Legyen szabad itt Kristóf egy szigeti morfondírozását hosszabban idéznem: „Hiszen a fasz másnyen volt, mint maga az ember vagy akár a teste. Meglepett, hogy szemmel látható fiziológiai jegyeik eltérőek, nincsen megfelelés, nincsen azonosság test és fasz között. Minden ember több emberből van összerakva. Én is különböztem a faszomtól, s talán a szégyenkezésre és az öntépjő töprengésre való hajlalom is ebből a szégyenből származott. Nem beszélve arról, hogy a gondolkodásom természete lényegesen különbözött az ösztönéletem természetétől, és a sok különböző fasz láttán az volt a benyomásom, hogy ez a végletes különbözős másokat nem kevésbé jellemez. Az ember bizonyos fiziológiai jegyei alapján különbözött másoktól, és

önmagán hordozta azokat a megkülönböztető jegyeket is, amelyek megmutatták, hogy miben különbözik önmagától. Meglepett, hogy ebből az általánosnak mondható és sokoldalú különbözőséből valamire következtetek, amiről azonban nem tudtam megmondani, hogy mi. Mintha olyan tudás lenne, amivel nem lehet betelni, és a végére járni sem. A férfiak szemében ennek az ismeretlen jellegű tudásnak az emblémája lehetett a fasz. Talán azt jelenti, hogy nincsen én, helyesebben az én csupán része egy nagyobb, felderíthetetlen egésznek. Vágy úgy is meg lehetne fogalmazni, hogy az ember külleme, a lelki-alkata, a gondolkodásmódja vagy a jelleme soha nem árulta volna el, hogy milyen fasza van, holott a fasza sem lehetett kevésbé mérvadó, mint a lelke vagy elméje.” (II. 49.)

4

A szexualitás persze nem korlátozódik arra a két történetre, amelyben kizárólagos. Jelen van a regény minden pontján, mint a léleknél és az elménél, a jellemnél, a megismerésnél és a cselekvésnél mérvadóbb tényezője az emberi létnek. A regény minden lényeges karakterének, sőt legtöbb szereplőjének megismerjük a szexuális portréját. Ezekben a férfi/nő „bináris ellentéte”, valamint a heteroszexualitás és a homoszexualitás erőteljesen relativizálódik: kevés olyan heteroszexuális nő vagy férfi szerepel, akinek homoszexuális epizódjairól vagy vágyairól ne szereznénk tudomást. Megismerjük testüket, nemis szervük pillanatnyi állapotát akár egy látszólag közömbös beszélgetésben. A test erotikus emfázisa ez. Az egész test beszél, hiszen „a ruha valami olyasmit fed el, amiről mindenki létfonosságú ismereteket szeretne begyűjteni”. (II. 18.) Ezért olyan fontos a meztelenség, s ezért olyan lényeges helyszín egy német nudistastrand vagy a Lukács fürdő. A regény egész léggöze szenualizálódik. Patrick Süskind nevezetes bestsellerén, a PARFÜM-ÖN (1985) kívül nem ismerek regényt, amelyben az emberek illata/szaga/búze ilyen jelentős szerepet játszana. (Ehhez azonban azt is hozzá kell tenni, hogy Nadas regényében feltűnően csökken az arc- és szemjáték jelentősége az alakok közötti kommunikációban. A mimika szerepét az egész test mimikája veszi át, a taglejtés a szó minden értelmében kiteljesedik.)

A szaglás, a tapintás, az ízlelés mintegy fel-

törekszik a látás és a hallás mellé. Mindezek az érzékek rendkívüli szerephez jutnak a szexualitásban, de attól függetlenül, vagy látszólag függetlenül, vagy komplementer összefüggésben is. Nem tabu az ürítés, a szellentés hangja, illata. Minden érzéket mozgósít a betegség, a gyilkosság. A sorban állók, a vagonba zsúfoltak test-tömeg-tapasztalata. Az anyagok, a fa, a kelmék, a ruhák. Az ételek, melyekről időnként hihetetlenül gazdag költői analíziseket nyerünk, máskor meg – mint az öreg zsidó házaspár kivéreztetett vagy véresen hagyott májsütésének jelenetében – súlyos jelentéssel telített tapasztalatot. Megjelenik néhány emlékezetes – bár ritka – természeti képben is. Olyan regény ez, amelyben minden szereplő gondolatainál, érzéseinél és cselekvéseinél jelentősebb érzéki jelenléte, és ennek az érzéki jelenlétnél a recepciója rendkívüli következetességgel mind az öt érzékre rá van bízva. Ez az, ami olyan szokatlan benne, hogy a szem mellett mekkora szerepe van a többi érzékszervnek, például az orrnak. Egy majdhogynem minimális szerepű statisza külsejéről például semmit nem tudunk meg. Érzéki jelenléte erre a mondatra van bízva: „*A grófnak igen erős volt a szájszája, s ezen kívül megvolt az a rossz tulajdonsága, hogy szavainak bizalmas jellegét növelendő, túl közel hajolt beszélgetőpartneréhez.*” (III. 105.)

Nem szabad ebből a leírásból arra következtetni, hogy a regény közvetlenül erotikus, érzéki, testies *nézőpontjának* nem felelhet meg más, mint az érzékiség megszállottjainak galériája. Nem az erotománok, szkatofilek, falánkok, iszákosok tobzódó rabelais-i világában vagyunk. A nevetés távolról sem jellemző, inkább a hőttkomolyság. A testnyílások minden blaszfémiától, ordináré jókedvtől ment tárgyai e regénynek. A test nem groteszk. De Nádast nem is Don Juan mítosza foglalkoztatja. A Margitsziget ismeretlen libertinusai között lehetnek olyanok, akiknek egész életét szexuális szenvedélyük tölti ki, de ott vannak a prostituáltak, a besúgók, s legtöbbször ott van a másik, a nappali élete. A Kristóf számára végtelenül csábító „óriás” később cigány útépítő munkásként tűnik fel.

A regény főbb alakjai közül senki sem helyezi a szexualitás alapjára az életét. Ágost enerzált, flegmatikus *dandy*. (Meg kell vallanom, azt kissé erőltetettnek érzem, hogy egyben „alvó kém”, aki a kémregények sematikája szerint

egy másik életében tetterős gyilkos.) Gyöngyvérrrel való szeretkezésének végtelen hosszát főképp a kielégüléstől való patológikus félelme okozza, amelyet összefüggésbe hoz ugrásra kész depressziójával. Eszünkbe juthat róla Nemes Nagy Ágnes verse: „...*langyos, barna bőröd, / kényes kezed, amivel magad őrzöd, / s mely minden omló végső pillanatban / elmondja: mégis, ön-magam maradtam*” (A SZOMJ).

Kristóf sem erotomán: ő az elhúzódo késő kamaszkor zúrzavarát éli; *ejaculatio praecox*, biszexuális ösztönzések és megtorpanások, hallásvágy kínozza – talán egy súlyos mentális betegség előzményeként. (Kilenc hónappal szigeti epizódja után, de a regény egy korábbi fejezetében a klinikai téboly határáig kötődik egy az ablakból lesett eladónőhöz.) Az ifjú Döhring karaktere Kristófféval sok tekintetben párhuzamos. Riadt, elcsábult válogatása az apró, testre feszülő, rikító színű, fényes kelméjű alsónadrágok között mintegy a margitszigeti jelenet fetiszált, a testet tárggyal megjelenítő változata. A pszichózis kitörését megelőző vagy ahhoz közel járó állapota (amely a regény egy harmadik történet-szálaban és időrétegében megismétlődik Elisával, aki mintegy kiváltja az elmebaj kitörését a szellemét elborító súlyos testi betegséggel, az agyvérzéssel) összefügghet az APAGYILKOSSÁG-gal – a regény első fejezetének címe ez –, ha ő ölte meg a berlini parkban általa megtalált embert, akiben a már ötvenes évei végén járó Ágostot sejtjük. A raszkolnyikovi tett kísértése mindenképpen ott köröz árva feje fölött. Összefügghet ez családai terheléssel, egy koncentrációs tábor tömeggyilkosságával, amelyért nagyapja (és annak testvére) is felelős.

A galéria másik pólusán ott állnak az alkotó és tettemberek, Madzar Alajos, az építész, és Otmar Freiherr von der Schuer, a fajbiológus. Az ő életvezetésükben a szexualitásnak mérsékelt szerepe van, ám Nádás regényének éppen az a tétje, hogy nézőpontját tudja-e ott is érvényesíteni, ahol nem a téma állítja a középpontba. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a két nagy tömbnek nevezett jelenet a regény centruma, de éppen ezért nem töltheti ki a regényt. A polgári „családragény”-szálban (az egyik fejezet címe: EGY ÚRI HÁZ) Nádás Déry Tibor BEFEJEZETLEN MONDAT-ának hagyományláncához kapcsolódik – és mondhatom: végre! –, végre irodalmi visszhangja és folytatása van a magyar széppróza egyik legragyogóbb teljesít-

ményének. A Parcen-Nagy és a Lippay-Lehr család között valóban sok a hasonlóság, de úgy, mintha az utóbbiban az alakok meztelenül vagy az író által áttetszővé szőtt öltözékben élnék polgári életüket, s járnának egy szintén nagyon hasonló – részben (Pozsonyi út, Újlipótváros, Személynök utca stb.) megegyező – budapesti topográfia helyszínein.

Az építész és a tudós is – hiába a zárt és tartózkodó, a munkára, a kötelességre, a társadalmi elvárásokra összpontosító öltözködés és modor – „meztelen”. Az író körültekintő gondtal rajzolja meg szexuális portréjukat (Madzar Szemzőné iránti beteljesületlen vágyának „sötét és könnyed” boldogságát [III. 85.], valamint gyermekkori barátja iránti zavart imádatát, Von der Schuer bajtársi és bordélybeli testélményét, családi életének boldogtalan fegyelmezettségét). Mint ahogy a másik fajkutató, Karla von Thum zu Wolkenstein bárónő titkos élete sem marad rejtve sötét kalandjaival, s az ő „csinos kis elefántcsont godmiche”-ével (III. 107.), azaz műpéniszével. Hogy az iménti kellemetlen gróf után egy másik példát is említsek az érzékiség Nádas regényére oly jellemző *horror vacuujára* – arra a készletésre, hogy a legkisebb alakról is intenzív érzéki pillanatfelvétellel és/vagy szexuális portré készüljön –, ezt a segédeszközt a bárónő távollétében nevenincs házvezetőnője is „az éjszaka leple alatt, zajokra és hangokra erősen ügyelve, igen óvatosan bevezette, de utána mindig rendesen beletörölte a lepedőbe, és szülőzár megfogadta, hogy soha többé” (III. 121.).

Madzar és Von der Schuer szexuális portréja együtt olvasandó foglalkozással. Általában is megállapítható, hogy a regény alakjainak munkája gyakran szoros összefüggésben áll a testtel, más emberek testével vagy a saját testtel. Koncentrációs tábor és börtön óra, jelmeztervező, egykori balett-táncos, most ruhaanyag-tervező, óvónő, detektív, énektanár, kabinos, nehéz fizikai munkát végzők, hasonlók. A regényben két építész is szerepel, az úri házat – nagykörúti bérpalotát – Demén Erna nagyapja építette, Madzar pedig Szemzőné rendelőjét építi át és rendezi be saját maga készíttette bútorokkal. Nagyszerű építészeti elemzéseket olvasunk, amelyekben az építészet fő kérdésévé a test helye és érzékelése, védettsége és védtelensége lesz a térben. A hang, a fény, a levegőség elsőrendű építészeti problémává válik. A hajthatatlan funkcionalizmus – Ma-

dzar építészeti iskolája – testi funkcionalizmus-sá oldódik. Az épület a test tere, ezért a tárgyakat minimalizálja. Nádas jelentős művészi ötlete, hogy az építésznek *átépítési* feladatot ad, amely szembesíti az öröklött terek silányságával, nyomorúságával. Minden komoly építészeti gondolat jövőkép, amely itt szinte elháríthatatlan provinciális akadályokba ütközik. A megrendelő iránti vágy készletti mégis arra, hogy a feladatot elvállalja, s kreatív örömét a maga készíttette székekben találja meg. (A székek alkotását az az internacionális építész szellemi kör, amelybe Nádas Madzar fiktív alakját helyezi, fontos feladatnak tekintette: Gerrit Rietveld, Breuer Marcell, Mies van der Rohe stb.) Madzar „*Rietveldet követte, aki szerint a székre ereszkedő ember számára világossá válik a dramatikusság kapcsolat a testi érzete és a térben elfoglalt helye között.*” (III. 44.)

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK testiessége intenzifikálja a jelent. Láttuk, hogy a múlt is mindig jelenvaló testélményként jelenik meg benne, amely a rendelkezésre álló helyet szorongatóan tölti ki. A jövő helye a regény két kreatív alakjának perspektívájában mutatkozik meg. Itt azonban azt kell látnunk, hogy a mesterien megalkotott Madzar-figura csak átutazó a regény világában, melyben nincs helye az ő jövőképeinek. S ez a jövő egyszerűen a tér egy másik pontja: AMERICAN DREAM. Mies van der Rohe követve ő is Amerikába készül. Bútorait nyilas suhancok hajtják majd ki az utcára. Ő száműzetik a regényből.

Az öröklés és fajhigiéniá tudorának jövőképe ezzel szemben keresztül-kasul átszeli a regényt. Noha figurája művészileg korántsem áll a regény legmagasabb színvonalán (ugyanis az önkéntelen karikatúrába hajlik), mégis itt kell keresnünk a regény emberképének – persze a testre vonatkozó – szellemi centrumát, amely megmutatja, hogy – akár különösebb személyes gonoszság nélkül is – mit lehet megtenni az emberrel, s következőképp arra a kérdésre, hogy mi az ember, úgy válaszol, hogy az a lény, akivel ezt meg lehet tenni.

Otmar Freiherr von der Schuernak kivételesen konkrét modellje van, Otmar Freiherr von Verschuer (1896–1969), az eugenika professzora, s az is történelmi tény, hogy a nála promoveált dr. Josef Mengele látta el vizsgálóanyagot. Ilyen módon vált Auschwitz–Birkenau a berlini Kaiser-Wilhelm-Institut kísér-

leti telepévé. Nádas beleszövi ugyan ezt a szál-
lat – a koncentrációs táborok tudományos szol-
gáltatásait – a regénybe, de nagy művészi böl-
csességgel egy másikat bont ki szélesebben. Az
emberi test hússá degradálását egy „bastar-
dok” – különböző fajú szülők gyermekei – szá-
mára fenntartott internátus vizsgálatainak kö-
zegébe helyezi.

Az ember kitenyészhetősége, a fajnemesí-
tés eszméje szorosan összefügg a test fölérté-
kelődésével. A test mint szervezet feloldódik
egy magasabb szervezetben, és az ehhez való
viszonyában egzisztenciája, individualitása le-
értékelődik. Magasabb érdekből – a jövő érde-
kéből – az alacsonyabb rendű faj, illetve a ma-
gasabb rendű „hibás egyedei” sterilizálhatóvá,
megsemmisíthetővé válnak. A hatalom, az erő
és a kegyetlenség a testre redukálva, tiszta tes-
ti formájában magasztaltatik fel. A testnek ez
az új eszméje – amely (mint Foucault s nála ko-
rábban Adorno és Horkheimer is megmutat-
ta) már a XVIII. századtól, a tudománnyal föl-
vértezett rasszizmus formájában pedig a XIX.-
tól készülődött – maga testetlennek tűnik. Az
jellemző rá, ami az eszméket el szokta választani
a testtől: az individuum fölött álló maga-
sabb célképzet és a hozzárendelt áldozatkész-
ség; esetünkben a hősiesség vagy a tudomány
asztkézise.

Nádasnak – a maga testredukciója szelle-
mében – meg kell mutatnia, hogy a testnek ez
az aszketikus eszméje milyen szorosan össze-
függ a testiség és érzékiség tenyészetével. S
történetileg is mélyen és találóan az elvesztett
I. világháború után szervezett német tisztí sza-
badcsapatok homoerotikusan átszínezett *Ka-
meradschaftjának* szellemében találja meg a ki-
indulópontot. Az ő Von der Schuerjának a szol-
dateszka közegében, a kommunistákra és pro-
likra vadászó erős, fiatal, szép szőke bestiák
között világosodik meg, hogy a szociáldarwi-
nista vitalizmus szempontjából az emberi és
történelmi tragédia – a gyengék elhullása – sok
nemzedék munkája, fegyelmezése, rendszabá-
lyozása és kitenyészése révén biológiai előny-
re váltható.*

* Nádas figyelmét hatalmas anyaggyűjtése folyamán
elkerülte egy rokon szellem, Klaus Theweleit 1977–
1978-as MÄNNERPHANTASIEN című munkája, amely
ugyanabban a közegben találta meg a fasizmus ge-
neizését, s ugyanúgy a test problémáját, a testre írá-
nyuló gyűlöletet és szeretetet állította a középpont-

Ez a motívum a regény egy viszonylag kései
pontján – már a harmadik kötetben – lép be a
könyv áramába, s nem a történet szintjén ren-
dezi újra a megelőző elbeszélést. A regényben
a történetek összefüggéseinél lényegesebb a
párhuzamosságuk. A kapcsolódási háló persze
ebből a „tömbből” is mindenfelé elvezet. (Egy-
szer nézzünk egy ilyent végig: Horthy „Mi-
hálynak” – a kormányzó fiktív fiának – ifjú je-
gyese, akit barátjánője, Karla von Wolkenstein
hoz össze Von der Schuerral, Vay Elemér kor-
mánybiztos pártfogójaként kapcsolódik a mo-
hácsi történethez, akinek lánya viszont Vay
Klára, az a bizonyos eladónő, aki jelentős sze-
rephez jut Demén Kristóf életében. Vay Klára
idősebb barátjánője és szomszédja, Kristóf gyer-
mekkori zongoratanárnője, Andria von Lütt-
witz, egykor Von der Schuer feleségének volt
kiszemelve. Karla von Wolkenstein AZTÁN ÖT-
VENHÉT NYARÁN mint „Schwester Karla” villan
fel [II. 277.] az NDK-ba szállított magyar gye-
rektranszport – köztük Kristóf – kísérőjeként.
Házasságon kívül született fia, aki korábban
Wolkenstein, alias Kovách Jánosként az I. kö-
tet elején Ágost egyik barátjaként tűnt fel a
Lukács uszodában, a fajkutató internátusban
nevelkedik, egy epileptikus társával együtt, aki-
nek fia lesz a berlini nyomozó. Onnan szök-
teti meg magyar apjának kérésére egy kom-
munista ellenálló, aki a pfeileni koncentrációs
táborban végzi majd.) De ezek az alkalomad-
tán fél évszázadot átívelő kapcsolatok nem kí-
nálnak semmilyen oksági összefüggést a törté-
netszálak között. Az összefüggés mélyebb, szel-
lemibb.

A testre való redukció itt ugyanis összetalál-

ba. Theweleit két kötetben (I. ASSZONYOK, ÁRADATOK,
TESTEK, TÖRTÉNELEM. II. FÉRFITESTEK, A FEHÉRTERROR
PSZICHOANALÍZISE) átfésülte a szabadcsapatokról szóló
irodalmat – memoárokat, regényeket stb. – és elmé-
letalkotásában némiképp doktriner módon, de bá-
mulatosan gazdag és meggyőző anyagot mutatta be
a katonák testiségnyomásában az érzéki vágyak és
szorongások tengerárját. Feltárta antiszexuális be-
állítottságuk szexuális mozgatórugóit két, a testekkel
foglalkozó nőtípus – a tiszta, aszexuális „*fehér nővér*”
(anya, feleség) és az agresszív, kasztráló, szexuális „*vö-
rös nővér*” (szerető) – mitikus szembeállításában, a sze-
xuális fenyegetésként értelmezett nagyvárosi mob (a
proletáriátus) megsemmisíteni akarásában, a test
páncéllá változtatásában, a keménység fallikus érté-
kének mindenek fölé emelésében, a férfítársakkal va-
ló szolidaritás erőteljes erotikus motiváltságában.

kozik egy világméretű és szó szerint halálos változatával, a testek fasiszta kiválogatásával. Ha Leni Riefenstahl zseniális fasiszta filmjei a sportban és a tömeggyűlésben hirdették a test diadalát, úgy Nádas párhuzamos történetei minden ponton a test kudarcáról beszélnek. E kudarc Nádas világában inkább antropológiai, mint történelmi jellegű: mindenki pokol önmagában, és pokollá válik minden másik ember. A történetek között vannak, amelyek összefüggnek a faszizmussal, s vannak, amelyek nem. Banális volna, s alaposan elvétenénk a regény igazi jelentőségét, ha azt mondanánk, hogy történetészai vagy akár beállítottságai valamiképpen levezethetők a faszizmusból. Nem. Nádas olyan világot hoz létre, amelybe a fasiszta történet, a faszizmus előzményei és következményei más történetekben, bizonyos értelemben a faszizmus története – mint párhuzamos történet – akadálytalanul illeszkedik, s ezt a könyv két vastos kötetén keresztül rejtve maradt konzekvenciát a harmadikban rettenthetetlen bátorsággal elének tárja. A fasiszta test-szemléletből következő emberkísérlet és gyilkosság rettenetes és gyűlöletes a könyv világában, de Nádas szakít azzal a humanista és keresztény tradícióval, hogy kivétel volna és botrány. A jóvátétel lehetőségének a gondolatát a megszilárduló antropológiai meggyőződés akadályozza meg. Az ember testével minden megtörténhet.

A terror testiségének titka az EMLÉKIRATOKBAN is sarkalatos jelentőséggel bír. A fasiszta diktatúra azonban abban különbözik a kommunista (vagy konzervatív) zsarnokságoktól, hogy testisége nem a titka, hanem legitimitációs alapja, elmélete volt. Ezt az elméletet – mint szellemi teljesítményt – a regény a narráció eszközeivel megcáfolja. Von der Schuer fajtenyészete saját háztájijában sem sikeres; kisfia nyavalyatörős. Tudományának kalandor bizonytalansága kiviláglik kolléganőjével vívott harcában; ott emberi testekkel – emberi életekkel – játszó, egymást kölcsönösen érvénytelenítő hipotézisek ütköznek össze ugyanannak az elméletnek a bázisán. S mindez átszüremlik magatartásának biztonságot, tekintélyt sugalló maszkiáján is. De ami szellemi teljesítményként, hipotézisként a szemétdombra kerül, mint emberkép, mint arra a kérdésre adott válasz, hogy mi az ember, mi a lényeges az emberben, mire használható az ember, szétárad a regény egész világában.

Amit szétáradásnak nevezek, az visszafelé, a könyvben eddig megtett, az éjszaka legmélyére vezető út szempontjából azt jelenti, hogy mindaz, amit eddig olvastunk, új dimenziókat kap. Nádas hangsúlyozottan esetleges alakjainak hangsúlyozottan esetleges történetében és sorsában a szó szoros értelmében vett metafizikai semmisség (azaz, hogy lényük nem kapaszkodhat semmibe, ami a natúra – a „fizika” – után, azon túl van) nem esetleges. Ha létezik egy szellemi világbirodalom, amely metafizikailag üres, pogány, s amely minden egyén törékeny naturalizmusából a tudomány és a mítosz pervertálásával kikovácsolja a maga heroikus naturalizmusát, s ehhez – „*seid umschlungen, Millionen!*” – milliókat ragad el (akár úgy, hogy a teste való redukció eszméjének hívévé tesz, akár úgy, hogy annak nevében pusztít el milliókat), akkor művésziileg fölvethető, végiggondolható és végigírható ez a radikálisan szkeptikus antropológia.

A szétáradás azonban előrefele is értelmet kap. Észleljük a regény fordulatót. Eljutván a sötétség mélyére, világosodni kezd. Kitérülnek és tágasabbá válnak a regény tájai. Ha eddigi részeire az intenzifikáció volt a jellemző, most az extenzifikáció. De ez nem valamifajta virradatnak, új perspektívának a jele, hanem a poétikai ritmika része. Nem a regény eddigi látásmódjának fordulata, hanem szélesebb megalapozása. Mind ez idáig – Szemzőné és Madzar beszélgetéseit kivéve – nem találkozunk olyan alakkal, aki reflektálna az ember és a világ, az ember és a kozmosz viszonyára. Ha valaki elmélkedett is – mint idézett monológjában Kristóf –, mindig csak a testhez való viszonyról, a szenvedélyes önkimagyarázás, önmegértés formájában. Senki sem filozófált.

Most megjelennek a bölcsekedések is, akár úgy, hogy korábbi szereplők lépnek új dimenzióba, akár úgy, hogy új szereplők lépnek föl. A metafizikai semmisség olykor metafizikai formát ölt. E reflexiók egyikét-másikat a regény önkomentárjaként foghatjuk fel. A berlini nyomozó „baudrillard-i” gondolatát: „*Mindaz, ami a világban az embert körülveszi és hatással lehet rá, valójában másolat, s akkor a földön tényleg minden örök ismétlődésre van ítélve. Egyszer, tízszer, százszor ugyanaz, végtelenszer, maga a szerelmi érzés sem más, mint másolat egy mindig korábbiról. A szerelmi gesztus bizonyára mindenki számára fon-*

tosabb, mint a szerelmi tárgy, a másik embernél fontosabb, még ha szerelmi tárgy híján magát a gesztust sem lehet végrehajtani.” (III. 432.) Vagy azt a filozófiai lehetőséget, amelyet Fáy Klára, a filozófiát tanulni akaró deklasszált eladónő vet föl: „...akár ásitó ürességnek is elképzelhetné az univerzumot, sehol egy élő istenség, amolyan vigasztalan metafizikai pusztaságnak, s akkor ebben a térben az esetlegességnek vagy a véletlennek nagyobb jelentőséget tulajdonít, mint az akaratnak, az elhatározásnak, a szükségszerűségnek és így tovább” (III. 479.).

Annál azonban, hogy e gondolatok regényalakok gondolataiként jelennek meg, még jelentősebb, hogy az újabb történet-szálak mintegy elvégzik a regény *condition humaine*-jének ellenpróbáit. Ebben az értelemben Gyöngyvér és Ágost történetének hatalmas párhuzamos története Klára és Simon története. Ez szerelem, noha se nem barátság, se nem szeretet; az ő gyűlölet-ragaszkodásukban jelen van a Kettő, ha kétségbeesett, reménytelen és önpusztító módon is. Ez rendkívüli tematikus gyarapodással, gazdagodással jár (mint korábban már Szemzőné és Madzar realizálatlan kapcsolata): a köréjük, illetve a Klárát kísérgető Kristóf köré épített fejezetek realizmusra azokat az olvasókat is magával ragadhatja, akik elviselhetetlennek találták a regény radikális testi redukcionizmusát. (Igaz, ők nem jutnak el ideig.) Nem mintha a test nem követelné meg a magáét, de az ÁLL A BÁL című csodálatos óriásfejezetben – mely elvarrja a „családragény” néhány szálát is – páratlan művészetrel van kikeverve a test ösztönzéseitől az érzések zűrzavarán keresztül a politikáig és a történelemig az a világállapot, melyben „mindent átszótt ugyan a tehetetlenség érzete, átítatott és áthatott a korszak uralkodó érzése, a tökéletes reménytelenség, a félelem, a csalódottság, a bánat, az ingerültség, a merevgörcs és a feszültség, ennek azonban mégiscsak meg kellett ütköznie azzal az elemi bizalommal, hogy élt az ember, és saját lélegzetvétele nemcsak biztosítékot és némi reményt adott a következő pillanathoz, hanem elsősorban energiát, amivel sok mindent elvisel vagy legalábbis áthidal” (III. 211.).

Hogy megértsük, miről van itt szó, még egyszer vissza kell térnünk arra, amit a regény realisztikus irrealitásának neveztem. Mivel az olvasói ellenállás a könyv „vizionárius irrealitásával” szemben várható, ezért ennek értelmezésére tettem a nagyobb erőfeszítést. Meg kell

értenünk, hogy itt egy írói világ a testi redukció kontinuumára van alapítva, hogy ne tekintsük mániának és manírnak az írásmódot. De a mánia és a manír nemcsak az olvasó ítélete lehet, hanem a roppant regénykorpusz valóságos művészi veszedelme is, amellyel az írónak meg kellett küzdenie. Korábban is hangsúlyoztam az irrealitás realitását és a realitás irrealitását. A regény egész ritmusát ezek állandó mozgása, változása adja. A lidéres irrealitás nem fantasztikus, hanem a testi realitások sűrítéséből, nagyításából következik. A mikroszkopikus közelítést azonban időről időre felváltja a teleszkopikus látás, vagy mondjuk úgy, hogy megfordított kinagyítás. Még a margitszigeti történet végtelenül intenzív – és végtelenül kockázatos – eksztázisát is megszakítja a szállodát ellátó s a hajnali kofahajókból áradó termények érzéki nagyítottalja, vagy utaljak Madzarra, amint a talpfák teltségét mérlegeli a mohácsi fatelepen. A beszűkítés és a kitágítás állandó lüktetése az egész regényre jellemző. Ez vezet ahhoz a jelenethez is, amelyben Nádas Péter felidézi '56-ot: Kristóf zaklatott útját a forradalmi Budapesten az Oktogontól a Margit hídhöz közeli Gláznér-pékségig. A két szemmel követett hadirokkantban, a láb nélküli férfiban és az arc nélküli asszonyban (akiket Kristóf majd képzeletében anyjával és apjával azonosít), a kenyérré váró tömeg hullámzásában és a tömegbe belelövő orosz tank fallikus szimbólumában megvilágító módon látható, hogy az író miképpen alkalmazza a testi redukciót, s miképpen építi föl ezekből írói világát. De a reális elemekből szerveződő vizionárius irrealitás itt megint a realitásba, az olvasó és az író közmegegyezésen alapuló közös világába vezet. A kenyérré várakozókba valóban belelöttek, ez történelmi tény. Csak Nádas Péter látja és láttathatja így ezt az eseményt, de amit lát és láttat, azt mi, az olvasók újra felismerjük. Mondanom sem kell, hogy ez az újrafelismerés nemcsak az úgynevezett történelmi eseményekre vonatkoztatható. A realitás nem más, mint az ismerős újrafelismerése, az irrealitás pedig az ismeretlen követése. Az írói világ mint közös világ és mint saját világ dialektikája ez.

Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy az újrafelismerés (az anamnézis), amely persze állandóan működik a regény szövetében, a harmadik kötet nagy tömbjeiben – amikor már

teljes plaszticitásában föltárult az író idioszinkretikus saját világa előttünk – megnövekedett szerepet kap. Soha senki nem idézte föl még ilyen érzéki gazdagsággal és írói mélységgel a kora 60-as évek megveszekedett, kétségbeesésből táplálkozó világvégi jókedvét, mint ahogy Nadas megteszi most egy bár, egy házibuli hangulatáról szólva.

Az ÁLL A BÁL után következő, utolsó előtti fejezet, az EGY BÖVEN TERMŐ BARACKFA önálló mesternovellaként is felfogható, amelyben mindaddig nem szereplő figurák jelennek meg, s az elbeszélés szempontjából egyetlen szállal kapcsolódik a regényhez. De itt is folytatódik az, amit ellenpróbának neveztem. A lelkésznek a vallás, unokájának a test aszketikus legyőzése, a nyugdíjas börtönőrnek a természet, a „*böven termő barackfa*” világa, amelyből ki akar zárni minden más embert. Ezek kínálják a test börtönéből való kiszabadulást – talán ilyesmi volna A SZABADSÁG LÉLEGZETE –; de tökéletes kudarcra járnak. Ellenpontként pedig ott van a szökött bolond – akit a börtönőr megöl majd –; az ő világában, mivel tökéletesen bezárul az Egybe (saját magába), a testi jó és a testi rossz tiszta, a Másik, a Sok által nem összezavart alakzatai állnak egymással szemben.

Az utolsó rövid fejezet visszaszövi magát a regény történeteinek szövedékébe, s beleszó egy szálát az előző fejezetből is. A cigány útépítő munkások egyikében felismerjük Kristóf „óriását”, munkavezetőjükben Mózes Gyöngyver nevelőapját, akit hadifogolyként – Pfeilenben – Ágost egyik barátja hallgatott ki. Így zárul a regény, mindazok számára, akik nem tanulták meg útközben a másfél ezer oldal fondorlatos leckéjét, bizonyos csalódást okozva. Egyes történetzölök el lettek varrva, mások szabadon lógnak ki a szövegből. Az utolsó több mint száz oldalon majd egy tucat új szereplő tűnik fel, miközben a regény – ha lehet ebben a műben ilyet mondani – fő alakjának, Kristófnak a története nyitva marad. S ebben a nyitottságban sincs semmi következetesség, mert ugyanakkor egy másik fontos alakról, Gyöngyvérrel meg tudjuk, hogy új szeretője segítségével valami kis karrierje megindult; lehet néha hallani énekelni a rádióban.

Minden azon múlik, hogy a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben a történetek logikáját vagy a motívumok párhuzamosságát tartjuk-e elsődlegesnek. Ha az utóbbira figyelünk, észrevesz-

szük, hogy az író a regény utolsó pillanatáig újabb és újabb párhuzamokat teremt. A regény három – a tébolyhoz közel járó s ezért nyitott borotvaként élő – alakja (Kristóf, Döhring és Elisa is, ameddig a test betegsége ki nem váltja készülődő pszichózisát) mellett itt van egy valóságos klinikai örült tompult párhuzama. Kristóf apját megölik a Rákosi-korszakban, a lelkész fiát '56 után, s így az ő unokájának története kerül párhuzamba Kristóféval. De Kristóf története párhuzamos a fiatal Bellardiéval is, akinek apja (a későbbi taxisofőr) börtönbe került az 50-es években, s mindkét gyermeket állami gondozásba veszik, és nevüktől is megfosztják őket. Ez kerül most párhuzamba a cigány óriás történetével, aki szintén nem a saját nevével él. Párhuzamos, ahogy megszerzik a kenyeret a pékségben, és ahogy ellopja a kenyeret a szökött bolond.

Kristóf és a fiatal Bellardi története továbbá abban is párhuzamos, hogy mindkettejük anyja egy nőért hagyta el őket. Ez viszont párhuzamos Demén Erna történetével, aki el akarta hagyni férjét egy nőért; igaz, ő csecsemő gyermekét, Ágostot magával vitte volna. A gyermeket elhagyó anyja, az internátusban nevelkedő gyermek további párhuzamokat hoz létre, mint ahogy a téboly fenyegetése sem áll meg az említett négy alaknál. Alkalmilag jelen van a nyomozó, Von der Schuer, Ágost és mások karakterében is. S tébolyult az öreg mohácsi zsidó fakereskedő felesége is. Párhuzamos, ahogy Szemzőné elveszíti gyermekeit és ahogy Demén Erna elveszíti a lányát. Végtelen számú párhuzamot generál az alakok szexualitása, említett biszexuális készleteik.

A párhuzamos történetek egymás másolatai az előbb idézett értelemben. Az egymásnak leginkább megfeleltetett átmásolódásra (Kristóf kidolgozott és az ifjú Bellardi csak felvázolt történetére) a regény maga is fölhívja a figyelmet. S nem valamilyen mélyebb tartalmi összefüggés miatt analógak a történetek, hanem éppen sematikus voltuk miatt. Nadas Péter Gottfried Benn-nel mondhatná: „*Az ember nyilvánvalóan sokkal, sokkal primitívebb, mint ahogy azt a Nyugat intellektuális klikkje állítja, valami egészen általános a sematikus Én mögött.*” Az énnel szembeni radikális kétely föltűnt már az EM-LÉKIRATOK-ban is. Idéztem az író szavait a „*köznap nehézkedésektől meghatározott tartás*”-ról, ami énnel tűnik, de nem az. S Kristóf szintén idé-

zett nagy monológjában elhangzik, hogy „*nincsen én, helyesebben az én csupán része egy nagyobb, felderíthetetlen egésznek*”. Mindig kockázatos vállalkozás regényalakok szavait az író szájába adni, de azt tényként kell elfogadnunk, hogy a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK karaktereinek *önmagában álló* tartalmi gazdagsága, tartása, tartósága, kontinuitása, szilárd énje nincs. Az Egy mint egy: embergép, sivár sematika.

És mégis – ez nevezhető a regény legnagyobb teljesítményének – emlékezetes karakterek tömege áll elő. Demén Erna, Mózes Gyöngyvér, Madzar Alajos, az idősebb Bellardi, Lippay-Lehr Ágost, Koháry Elisa, Vay Klára, Demén Kristóf, a nyomozó dr. Kienast, a börtönőr, a lelkész, vagy az eddig meg sem említettek közül Szapáry grófnő, Lippay-Lehr István és sokan mások kisebb vagy nagyobb szerepeikben olyan felejtethetetlenek, mint a régi nagy regények figurái. Például a BEFEJEZETLEN MONDAT megannyi alakja. Csak amíg ott az írók az alakok individualitásának definitív plaszticitásával érték el a karakterek szilárdságát, itt a karakterek lágyak, majdhogynem cseppfolyósak. Bele vannak vetve a véletlen érintkezések végtelen folyamatába, tele ismeretlen változókkal. Ezért mindig készek arra, hogy újabb s újabb variánsokként jelenjenek meg. Csak ösztönéletük egyfajta *imprintingje*, bevésődése rögzített, amely viszont – mint láttuk – sohasem válik valamiféle emlékké, hanem mindig jelenvaló. Kristótot talán azért nevezhetjük a regény főalakjának, mert ő az egyetlen, akinél maga ez a bevésődés nem megjelenítődik, hanem a regény idejében keletkezik, az „óriással” való kalandjában. „*Nemi szubverziónak éppen ez volt az állandó és hagyományos tárgya, amelyről Klára miatt most le kellett volna mondania: a másik férfi. Az ismeretlen, akit a másikban ismer meg és akit a felismerés pillanatában megtagad. Klára miatt sem maradhattak hát ketten. E harmadik pedig alig hagyta el őket egyetlen pillanatra. Klára nem engedte. Ahogy Kristóf nem engedte az óriást vagy az óriás sem engedte őt, s a bajszos segédjével itt maradt velük negyediknek, ötödiknek.*” (III. 492.) Ez az állandóan jelen lévő Sok ad tehát választ a nádas karakteralkotás sajátosságára. Az Egy végtelenül egyszerű, a Sok végtelenül bonyolult.

Nem téved, akinek eszébe jut Robert Musil. Ha eddig néhányszor a regény vagy az olvasó megtett útjáról beszéltem, helyesebb volna – hasonlóan A TULAJDONSÁGOK NÉLKÜLI EMBER-hez

– mezőről vagy erőterről beszélni. Cselekményelemek és figurák egymásban való végtelen tükröződései, variációi töltik ki ezt az erőteret. Nem feszíteném túl a párhuzamot, de annyi bízvástem megállapítható, hogy ahogy az EMLÉKIRATOK-ra Thomas Mann, úgy a PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK-ra Musil lehetett – még művének befejezetlenségével is – fölszabadító hatással. (S ez is távoli rokonságot mutat Déry Tiborral, akinek BEFEJEZETLEN MONDAT-ára Proust, későbbi műveire Kafka, Thomas Mann volt felszabadító hatással.)

Van azonban egy vonatkozása Nádas új regényének, amely éppen ellentétes Musillal és Thomas Mann-nal is. Ez pedig az ironia hiánya. Erre vonatkozó megjegyzéseimet azzal kell kezdenem, hogy a humornak vajmi kevés szerepe van a PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK komor világában. A gigantikus terjedelmű műben két olyan jelenetet látok, amelybe belopakodott. Az egyik a mohácsi zsidó öregasszony örült perlekedése férjével, a másik Schultze tanárnak, a fajbiológiai mérés-technikusnak örökös énekbeszéde. A gúny vagy a satíra nyomai világnak még fel Karakas elvtársnak, a magyar miniszterelnök nagy hatalmú titkárságvezetőjének s talán a fasizmusból a kommunizmusba magát simán átmentő nagy tekintélyű tudósok, Lippay-Lehr Istvánnak az alakjában. A humor kétségtelenül kivezet abból a közvetlenségből, amely a regény közege, a humoros szellem másként és máshonnan látja ugyanazt. Nincs helye tehát a mű koncepciójában. De ennek ára van: a testtel való törődés halálos komolysága (az író és alakjai részéről) időnként az írói szándék ellenére önkéntelenül humorossá válik. Rég nem született olyan magyar irodalmi mű, amely ennyire alkalmas tárgya lehetne az akár parlagi, akár kifinomult paródiának.

Ezen segíthetne „*a lengőhinta*” másik végpontján – ahogy Kierkegaard mondja – az ironia. Az a megkülönböztetés, distanciált reflexió, amely az író saját nézőpontjához fűzné. Az elbeszélés kritikája az elbeszélte felett. De megértem, hogy a metafizikai sivatagban sehol nem vetheti meg a lábát. Az a nagyon is jelentékeny művészi döntés, amely minimalizálja az elbeszélő különállását, amúgy is az eruptív azonosulásnak kedvez.

Így kell tehát elfogadnunk Nádas Péter művét, mint olyan művészi képződményt, amelyet talán nem jellemez a tökéletesség, de

amely mélységben, gazdagságban olyan megszire jutott, hogy a kritika prózájának rendelkezésemre álló szerény eszközeivel alig remélhettem megközelítését. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK nagy – nagyon nagy – regény.

Ugyanakkor nem állhatom meg, hogy hangoztatjak a bámulat és elragadtatás mellett tartózkodásomnak is. Az irodalomkritikának nem szabad ideologikus bírálóknak lennie abban az értelemben, hogy világnézeti feltételektől tegye függővé ítéletét. De nem zárkozhatsz el – amiképpen az irodalomtudomány gyakran megteszi, a maga lehatárolt vagy másra irányuló szempontjából talán helyesen – egy mű világnézetének, „filozófiájának” rekonstrukciójától, különösen akkor, ha maga a mű immanens módon megkívánja ezt. A nagy teljesítménynek kijáró tisztelettel követtem Nadas Péter művészi radikalizmusát, amellyel mélyre ható módon és alapos okkal szakított az európai humanizmus hagyományával. Igent mondom a regény világára, amely e hagyomány hatalmas provokációjaként, ellenpróbájaként gyarapítja a létről való tudásunkat. De – az esztétikai ítélettől függetlenül s mégsem elhallgatható módon – nem mondom világnézetére. A világnézetek, világképek a „világkép korában” gyakran fogatlan oroszánok. Sajátos módon az is Nadas produkciójának méltánylata, hogy ezt a nemet ki kell mondanom. Csak a legjelentősebb műalkotások olthatják még mindig a lélekbe azt a „szent félelmet”, amelyről Plátón beszélt. Idéztem már más összefüggésben, s most megismétlem, amit egy nagy művészettudós, aki nagy művészetfilozófus is volt, Edgar Wind mondott Wagnerről és Rilkéről szólva: „Sokan – köztük magam is – ...elismerik kimagasló géniuszuk hatalmát, de olyan hatalomnak tartják, amelynek nem szabad behódolni. Ezek a példák azt mutatják, hogy nemcsak lehet, hanem szükséges is két szinten szemlélni a műalkotást: esztétikai értékét a saját normái szerint kell megítélnünk, de azt is el kell döntönnünk, hogy elfogadjuk-e ezeket a normákat.”

Szíves felvilágosításokat és tanácsokat kaptam Csordás Gábortól, Forgács Évától, Gábor Esztertől, Papp Zoltántól és Laurent Sterntől. Nadas Péter betekintést engedett a művéhez olvasott könyvek jegyzékébe, s alkalmmal egyéb tárgyi információkkal is előzékenyen rendelkezésemre állt. Köszönöm.

Radnóti Sándor

II

HIÁBA ÍR

„Hiába baszik” – olvashatjuk a több szálon futó regény egyik férfi szereplője, Lippay-Lehr Ágost függő monológjának mondatnyi bekezdésében, amely egyébként a több mint százoldalmi, tematikusan és stílusán egyaránt ritmizált szeretkezésfejezet (AZ ÉSZ CSÖNDES ÉRVEI) részét képezi. (I. 324.) Mely fejezet másik hőse, Mózes Gyöngyvér ekként kommentálja Ágost, egyébként többszörösen is sikeres, erőfeszítését (mely erőfeszítés egyik-másik fázisát ráadásul az albérlési cselédszobába be-bekukkantó főbérlő, Szemzőné tekintetével is követhetjük, csak hogy később magát Szemzőnét kövessük, először barátói körébe, majd velük együtt a múltjába, a hatvanas évekből a második világháborút megelőző évekbe...): „Olyan voltál, lihegte az idegen sötétségbe belekerekedett és a közelségben erősen bandzsít szemekkel, olyan vagy, mint egy technikus.” (I. 354.) A „baszás” tehát egyfelől tragikusan (és olykor komikusan) hiábavaló, másfelől viszont „technikusi” értelemben tökéletesen kivitelezett. Mint minden, ami emberi, nagyon is emberi. Mint például az írás.

Jó ideje szokás Nadas Péter prózájáról mint egyfajta testírásról beszélni, legalább két értelemben. Amennyiben méltó módon, azaz testes mondatokban, testesen beszél a testről, a testi tapasztalat mélységeiről és magasságairól, szűkösségeiről és tágasságairól, de talán leginkább határaitól. Prózájának formátumos paradoxonja, hogy ugyan látja a test és vele együtt az írástest hiábavalóságát, látszat voltát, ámde nem tud nem foglalkozni vele, csakis vele tud foglalkozni, a testtel, a testről írással. És ahhoz, hogy ennek fatális hiábavalóságát lássa, el kell mennie a határokig, tematikus és stílusos, sőt olykor grammatikai értelemben is. A legsúlyosabb szépirodalmi látszat tulajdonképpen tárgya a valóság legsúlyosabb, mivel megkerülhetetlen, látszata lehet csak: a test. (A testről ezentúl a legszélesebb értelemben beszélek, hiszen – tudhatjuk meg a regényből – lehet például az írástest tárgya egy épülettest is.) Annak minden formájában és állapotában, szélsőséges határhelyezeteiben, akár eredendő magárahagyatottságában, akár elkerülhetetlen másokra utaltságában. Nadas regényparadoxonjának egyidejű súlyossága és felszínessége, súlyos felszínessége végső soron: az ember

voltunkat alapjaiban felforgató és látszatként leleplező tragikus tapasztalatnak, a test hiábavalóságának a megváltása egyfajta esztétikai látszatban. Szépirodalmi elleplezése a leleplezett igazságnak. Testszerű elleplezése a test leleplezett igazságnak. Amit például Nádas regényében megtudhatunk az emberi testről és azon túl vagy azzal együtt persze az emberi lélekről, magáról az emberről, az csakis így, ebben a képmutató, szerepjátszó, modoros és végső soron: ironikus formában viselhető el. Amennyiben irónián a látszat és a lényeg dinamikus, mivel sejtethető, de nem megmagyarázható s így csakis ábrázolható egymásra utaltságát értjük. Mondjuk azt, hogy noha Nádas látszat szerint olykor fejezeteken át folyamatosan a férfi nemi szervről beszél, zavarbaejtő aprólékossággal méghozzá, ámde valójában nem ez a lényeg. És hogy mi a lényeg, azt meg éppen azért nem tudhatjuk, mert el van leplezve. A lepelnek pedig csakis látszatértéke van, de az nagyon, féllibbenthetetlenül. Platonikus ízü fordulattal élve: Nádasnál nem a lepel kerül le az emberi testről, hanem maga az emberi test válik lepellé.

A sokat hangoztatott közvélekedés ellenében, miszerint szerzőnk humortalan, és nincs iróniája, én inkább azt mondanám, hogy a humor és az irónia eszközeit ugyan tényleg nem vagy csak ritkán használó Nádas mondatai, bekezdései, fejezetei, könyvei valójában, döntő módon, vagyis szemléletükben, felépítésükben és működésmódjukban mégiscsak: ironikusak. Strukturális ironikusak, a szépirodalmi látszat működés- és létezőmódjának értelmében, vagyis a látszat és a lényeg, az írás és a téma kibogozhatatlan összefonódásának értelmében, a „mást jelenthet, mint amit mond, de hogy mit, az rajtam áll...” nyitott, mivel az olvasóra nyíló, értelmében. S lássunk erre rögtön egy példát a regény tematikus értelemben talán legprovokatívabb fejezetének (LONA RIZSES CSIRKÉJE) vizeldejelenetéből (amelynek korai, jóval szolidabb előképét fellelhetjük Nádas 1989-es ÉVKÖNYV-ében). Hosszan idézek, nem is annyira a látvány, mint inkább a látványt látszatként semlegesítő írásmód kedvéért, a Nádasra jellemző szemléleti irónia képviselésében: „*Csakhogy abban a pillanatban, netán még az előbbiben, amikor indult volna, hogy az éjszaka legtökösabb háborújába induló férfiak között elfoglalja kijelölt helyét a falanxban, jelenlété-*

vel pedig mintegy betöltse a várakozási idő foghíját, mintha szellőkés mozdította volna el, megindult, felbomlott a sorfal. A vizelede legmélyéről indultatos sutogást lehetett kihallani, méltatlankodást, valaki élénken tiltakozott valami ellen, amit vele tettek, szikkozódott, s ezzel egy időben előjött onnan egy galambósz bácsika a kívül hordott, világos ingében, a kezében tartott meredt faszával. Rámán varrott cipője mulatságosan elnyikorgott, s egy szempillantás alatt azon a helyen zárta le a hosszú sort, ahol a sors elvileg az ő helyét jelölte volna ki és tartotta volna fenn. // Elvette tőlem, amit a fekete hajú óriás ezek szerint mégsem adhatott, hiszen máshogyan van megírva. // Örök ígéret szépsége és iróniája, csalódás, hiány és némi megrökönyödés maradt a felkínált és elszalasztott lehetőség helyén. Ugyanakkor mások szintén helyeket cseréltek, ám oly gyorsan tették, hogy követni sem lehetett, milyen előzetes megállapítás szerint, milyen cserebomlás megy végbe a sötétben az árnyak között. Egészen másutt, egészen mások között üresedett meg az egyetlen lehetséges hely. // Hármán kerültek volna közénk.” (II. 119–120.)

A szövegrészlet szempontunkból legfontosabb szava természetesen nem a „*fasz*”, de még csak nem is az „*irónia*” vagy mondjuk a „*cserebomlás*”. Egyáltalán, Nádasnál, mint minden jelentős szépírónál, nem a szavakról, nem a szavak szótári jelentéséről van szó, legfeljebb a szavak is megkapják a sajátos helyi értéküket, alkalmi jelentésüket a mondat, a bekezdés, a fejezet, a szerkezet strukturális összefüggésében. Ráadásul esetünkben többszörös strukturáltságról is beszélhetünk, hiszen az ábrázolt jelenet megkomponáltsága éppen rímel az ábrázolásmód megkomponáltságára, az emberi testek közötti „*cserebomlás*” a szó- és mondataalakzatok közötti „*cserebomlásra*” – éppúgy, mint Goethe VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK című regényében, amelynek címe eredetiben: DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN, azaz „*cserebomlások*”. A testek közötti vonzások és választások „*falanx*”-játéka, amely egyúttal tehát nyelvjáték, retorikai játék is, ugyanakkor nyitott és kiszámíthatatlan, egyfajta mozgó egyensúly, a mindig más „*egyetlen lehetséges hely*” kijelölése, s így értékét csakis mozgásában, változásában követhetjük, de végérvényesen meg nem ragadhatjuk. A testek egymásra vonatkoznak, egymást feltételezik, de nem illeszkednek tökéletesen és végérvényesen: „*Örök ígéret szépsége és iróniája, csalódás, hiány és némi megrökönyödés maradt a felkínált és elszalasztott lehetőség helyén.*”

Nádasnál a test feladványa folyamatosan jelen van, ámde a feladvány megoldása folyamatosan elhalasztódik, és talán éppen ebben rejlik művének értelme és szépsége: a hiábavalóságban, a hiábavalóság távolságának („*Hárman kerültek volna közénk*”) ironikus felmutatásában, a kidolgozott látszat-látvány látszólag, vagyis esz-köztárában csak ritkán humoros („...*egy galamb-ősz bácsika...*”), valójában, vagyis látásmódjában viszont keresztül-kasul ironikus szépségében. Nem is beszélve arról, hogy az idézett jelenetben a regény egyik kulcsszereplője, Demén Kristóf éppenséggel nem mást ismer fel a férfiakból álló militáris színezetű falanxforma parodisztikus alakzatában, mint saját vágya beteljesíthetetlen természetének kíméletlenül torz tükörképét, ami egyúttal a Nádas-mű rendhagyó természetére, az 1986-os EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-nek emlékezetes fordulataival: „*szabálytalanságának szépségére*” utal. A vizelei falanx a regényszerkezet kicsinyített mása, rendhagyó poétikus képviselése.

Mondják, a párhuzamosok a végtelenben találkoznak. A végtelenség viszont ábrázolhatatlan. Ami a végtelen vonatkozásában egyáltalán ábrázolható, az a vágy, a távolság vagy a hiány, az „*örök ígéret és szépség ironiája*”. Következésképpen Nádas párhuzamosai, párhuzamos történetei sem érnek össze, mert nem érhetnek össze, egyfajta célelvű, távlatos magasságból bonyolított ösztörténetben. Ha nagyon közel kerülnek is egymáshoz, ha már-már összeérnek a párhuzamosok, ha tehát már-már a végtelen közelségének, a szintézis élményének illúziójába kerülne az olvasó, akkor, ha kell, az utolsó pillanatban, Nádas visszavon, megtagad bármiféle gyors és egyértelmű kapcsolódást. Vagy homályban hagy egy titkot, vagy banálisan lezár egy cselekménysort, vagy tesz egy újabb kivezető utalást az adott párhuzamos történetből, vagy végleg elejti a történet szálát, vagy eleve fel sem veszi. Vegyük példaként a regény közelmúltban játszódó, berlini nyitófejezetét, amelyben felbukkan egy ismeretlen férfi hullája, egy Döhring nevű egyetemista és egy Kienast nevű nyomozó. A továbbiakban ugyan szaggatott formában nyomon követhetjük a két figura családjának történetét, vissza egészen a harmincas évekig, valamint találgathatunk, ki is volna a regény néhány lehetséges szereplője közül a halott férfi, a nyomozósszal viszont azzal ér véget, illet-

ve marad abba, hogy Döhring és Kienast karácsony estéjén beülnek egy étterembe beszélgetni... És ugyanez érvényes a regény valamennyi szereplőjét magában foglaló vagy érintő valamennyi történetre. És noha, ha nagyon akarjuk, rögzíthetünk időben és térben mondjuk három nagyobb történetegységet (1. harmincas–negyvenes évek, Németország és Magyarország; 2. ötvenes–hatvanas évek, Magyarország; 3. ezredforduló, Németország), azok mégsem olyan arányosan, ritmikusan és kiszámíthatóan, egyfajta vetésforgóelvből váltják egymást, mint Nádas húsz éve megjelent nagyregényében. Ráadásul az EMLÉKIRATOK KÖNYVE szerkezeti elvét felfüggesztő, pontosabban relativizáló negyedik történet (amely csupán egyetlen fejezet, az utolsó előtti) mesterfogása ezúttal két külön történettörredék formájában ismétlődik (az utolsó két fejezetben), amelyeknek van ugyan némi közük, távoli áttételekkel, a megelőző történetek egyikéhez-másikához, de semmiképpen nem a megoldás vagy a szintézis hagyományos értelmében. A két külön történetstilánk egyetlen közös nevezője: egy véletlenszerűen levetett, lecserélt ruhadarab. (Egyébként a harmadik könyv utolsó két fejezetének váratlanságát, mondhatni pofonszerű provokációját mintha megelőlegezné a második könyv náci haláltáborban játszódó utolsó fejezete, amelynek frissen felbukkant szereplői azon frissiben el is pusztulnak; noha egyikük éppenséggel epizódszerepet kap a hatvanas évekbeli történet egyik mellékfigurájának negyvenes évekbeli előtörténetében.) Nem is beszélve arról, hogy a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK írója kíméletlenül kerébe töri az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-nek legfeltűnőbb szerkezeti sajátosságát, a szerzői számítás elvét látványosan hordozó, kiegyensúlyozott, komótos, esetenként talán túlon túl is „*tisztességes*”, pedáns körmondatformát. (Vö. az 1988-as esszékötet HAZATÉRÉS című önleírásának zárógondolataival a „*tisztességes mondat*” formájáról.)

Nádas epikai formában éppenséggel az epika hagyományos tulajdonságait és értékeit kérdőjelezi meg (mint sok jelentős regényíró egyébként, legalább Sterne-től, ha nem Cervantestől kezdve): a linearitást, a célelvűséget, a kiszámíthatóságot vagy éppen a váratlanságokra is érvényes kalkulációs képességet a szerző, illetve igényt az olvasó részéről. Mintha nem is a szerző uralná az anyagot, hanem

fordítva. De csak mintha. Hiszen a szerző az uralhatatlanság tényéből következő helyzeteket jócskán uralja, persze részlegesen, amennyire csak lehet. Az uralhatatlanság tapasztalatának részleges uralhatósága elvileg a lezárhatatlan, be nem fejezett műalkotás nyitott formáját eredményezné, mint például Musilnál. És valóban, lényegi módon a regény befejezetlen, mert befejezhetetlen, elvileg tehát bármikor abbahagyható vagy továbbírható. Gyakorlatilag viszont nem. Mert úgy befejezetlen és befejezhetetlen, hogy tovább nem írható. A két utolsó fejezet ugyanis, az írás „*technikusi*” értelmében, a részleges, technikai, mondhatni adminisztratív megoldást kínálja: a történet-szálak *elvileg* a végtelenségig szaporíthatók, és ennek a belátásnak a *gyakorlati* következménye – ha van ilyen, márpedig a jelentős szépirodalomban jó ideje talán csakis ilyen van –: a *végérvényes félbehagyás*. Ami közönséges értelemben félbehagyás, az radikális értelemben végérvényes. A megoldás a meg nem oldás. A lényeg a látszat. És talán leginkább ebben, a látszattmegoldás mélyebb értelmében, azon belül a látszatalakzatok mélyebb értelmében, az értelemvesztés értelmének változatosan kíméletlen felmutatásában bizonyul ironikusnak Nádas regénye.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK három könyvében egyébként mindvégig változatlan marad az anyag, csupán az anyagkezelés módja tűnik bennük némiképp különbözőnek, amire a címek is utalhatnak. Az első könyvben, amely A NÉMA TARTOMÁNY címet viseli, párhuzamos-analógiás viszonyok bontakoznak ki fokozatosan a térben és időben egymástól távoli személyek, helyzetek és események között, a viszonyok természete azonban rejtett, „*néma*” marad. Az ÉJSZAKA LEGMÉLYÉN című második könyvben a párhuzamok kifejtett látszatának és sugallt lényegének feszültsége nyomán a többnyire testi szenzációk mélyén rejlő „*éjszakai*” titok „*legmélyére*” hatolhatunk, amennyire ez egyáltalán a szavak érzéki értelmével (a Nádas-regény világához közel álló német nyelvben ez talán jobban kifejezhető: *sinnlicher Sinn*) egyáltalán lehetséges. A SZABADSÁG LÉLEGZETE című könyvben viszont immár pattanásig feszül a struktúrávagy, akár a szerző, akár az olvasó részéről, leginkább talán a különböző történeteket örvényként összenyaláboló SZORUL A HURKOK fejezetében. Csak hogy végül az ÁLL A BÁL finálé

jellegű fejezete után a struktúra végképp szét-hulljon; és hogy az olvasó végre megszabaduljon a spekulatív strukturálás kényszerétől; és hogy végül önfeledten ellazuljon, „*szabadon lélegezzen*” a két utolsó fejezet, de talán leginkább a SZÉPSÉGÉNEK SZERELMESE című zárófejezet – a regény egészéhez képest mindenképpen – szolid világában, amely egészen egyszerűen csak leírja a Bizsók István vezetése alatt dolgozó cigány útkarbantartó segédmunkások hétköznapi rituáléját. Szép, rezignált döntés ez a szerző részéről. Lemondás a megoldásról.

De maradjunk még egyelőre az első könyv párhuzamos viszonylatainál, és vegyük azt a jelenetet, ahol a két barátjával a Lukács fürdőben tartózkodó Ágost és egy fürdősfüű kerül strukturális rokonságba a „*cserebomlás*” reflexiók és szenzációk tükrössége révén: „*Nem volt elég ereje, nem volt elég humora a saját nihiljébe bepillantani, holott ő volt közülük az egyetlen, aki nem ápolt magában semmiféle elképzelést valamilyen szép jövőről.*” (I. 154.) – „*Mosott ő már eleget hányást, pumpált ő már szartól és papirostól eldugult vécécsészét nemegyszer, s mintha ezek az élményei ömlenének vissza a szájába: a gyomrából öklendezte föl.*” (I. 152.) De eszünkbe juthat akár Ágost anyjának és szeretőjének érzéki párhuzama is, akik ráadásul közös taxiban ülnek (egy taxisofőrrel együtt persze, aki később, a harmadik könyvben, noha még mindig ugyanannak a taxiutazásnak a során, maga is részese lesz a párhuzamos történetek egyikének, mégpedig Ágost apja, Lehr professzor révén, akinek halálos ágyához éppen most utaznak a kórházba...): „*Soha nem történt meg velem, amiben ez a buta nőszemély feltehetően dúskál a fiával.*” (I. 198.) – „*Gyöngyvér odáig ment, hogy fölé hajolt és megsókolta a szép kezét. Férfiak faszát szokta ilyen szép fölé hajolással a szájába venni.*” (I. 214.) Az individuális, mert mindig személyhez kötött benyomások és gondolatok párhuzamos sokszorozása, variációs ismétlése révén persze éppen az individualitás, a személy maga kerül mintegy ironikusan – a strukturális ironia jegyében – zárójelbe. Mely ironikus egálizmus több szinten is érvényes Gyöngyvér és Ágost eleve hosszú, ráadásul igencsak hosszasan ábrázolt szeretkezésének aszimmetrikus szimmetriájára, amennyiben az individualitást felszámoló strukturális szimmetria egyúttal a szeretkezés szemantikája, azaz kizárólagos értelme és szépsége is: „*A saját hamis áldozatosságánál szebbnek látta a*

férfi megfontolt önzését.” (I. 289.) Kissé közelebről: „*A hüvely fölfelé ívelt, a fasz pedig, akárha fejének vértől megnövekedett terjedelme és súlya hűzná, lefelé, akaratosan meghajolt. // Szigorúan és konokon élkelődtek egymásba. Minden húzással, minden lökessel kölcsönösen növelték egymásban a feszültségüket.*” (I. 347.)

Nádas testleírásainak geometrikus minősége tehát egyúttal valamely én mögötti minőségre utal, amelynek énen inneni képviselete tényleg csak a test és annak primer érzete lehet, a bőr, a nemi szerv, a szag, a tapintás vagy éppen a pusztá behatolás oda, ahova férfiak esetében – még akkor is, ha nem ez a lényeg, nem az, hogy férfiak, legalábbis nem úgy, ahogyan azt szokás gondolni – egyáltalán lehet: „*A behatolás pillanatától ugyanis már nem őt akarták, hanem valami olyasmit, amit bárkin keresztül megközelíthettek volna, akinek van ritmusérzéke és faszja.*” (II. 23.) Az énen túli minőség énen inneni, érzéki képviselete ugyanakkor nem lehet más, lévén csak képviselet, mint pusztá látszat, rész az egész helyett (*synecdoche*): „*Mintha csak azért kéne baszniuk, hogy valami sokkal lényegesebbet és alapvetőbbet ne értsen meg.*” (III. 44.) A testi akciók látszatának értéke, a látszatterék viszont tagadhatatlanul létezik, bizonyos értelemben csak ez létezik. Hiszen csakis a látszat felől tételezhető fel a látszat értelme, az, ami viszont folytonos mozgásban, elcsúszásban van, amit el nem érhetünk, amire pontos szavunk nincs, és valószínűleg soha nem is lesz, s így a látszólagos ok (lényeg) előbb-utóbb úgyis okozatként (látszatként) lepleződik le (*metonymia*) – ahogyan azt Kienast doktor is látja a szerelem látszattárgyának és lényegi gesztusának felszámolhatatlan feszültségében: „*Egyszer, tízszer, százszer ugyanaz, végtelenszer, maga a szerelmi érzés sem más, mint másolat egy mindig korábbirol. A szerelmi gesztus bizonyára mindenki számára fontosabb, mint a szerelmi tárgy, a másik embernél fontosabb, még ha szerelmi tárgy híján magát a szerelmi gesztust sem lehet végrehajtani.*” (III. 433.)

A látszat és a lényeg időben egymást feltételező kettőssége határozza meg például Ágost anyjának, Erna asszonynak a viselkedését, erotikus öntertelmezését is: „*Mindennek volt egy kevésbé közönséges, árnyasabb oldala, egy bensőségebb térképe. Még kislányként fedezte föl magában ezt az előre megrajzolt térképet.*” (I. 197.) S ez a térkép rajzolódik ki homályosan a másokéval párhuzamos történetének igazán fontos és iga-

zán titkos pillanataiban – mondjuk öregasszonyként a fia szeretőjével kapcsolatban, vagy fiatalasszonyként a német dajkával szemben. Ugyanakkor a párhuzamos viszonylatok – még ha csak egyazon történeten belüli – szereplőknek kölcsönös megértése, sőt pusztán technikai értelemben vett kommunikációja jócskán és eleve gátolt, mint például Erna asszonyé és Ágosté: „*Semmit sem mondtak ki világosan, viszont kölcsönösen érzékeltették egymással tartalékolt szemrehányásaik teljes raktárkészletét.*” (I. 273.) Nem mintha fia szeretője, Gyöngyvér könnyebben boldogulna Ágosttal, hiszen még a szeretkezés testnyelve sem elég a teljes közléshez, közelséghez, legfeljebb még radikálisabban mutatja fel annak lehetetlenségét, mi több, a szereplők közötti viszonyokon túl, mintegy általuk képviselve, a regényvilág egészére jellemző, át nem hidalható távolságtapasztalat átfogó minőségét: „*Halmazódott benne azoknak a dolgoknak a feszítő ereje, amelyeket nem tudott, nem lehetett kimondani.*” (I. 311.) Hiszen: „*Tulajdonképpen azt szeretete volna kimondani, hogy haljanak meg együtt.*” (I. 310.) Szerette volna, de nem tudta. S jó, hogy nem tudta. Ha tudta volna, banálishan hangzott volna. Amit viszont mondani tud, az csupán a szeretkezés technikájára vonatkozik („*...olyan vagy, mint egy technikus...*”), és nem az úgynevezett lényegére. Az úgynevezett lényeg persze többszörösen is megközelíthetetlen – legyen szó akár a neveltetés akadály voltáról, a mérnök Madzar Alajos gyermekkori barátja, az arisztokrata Bellardi esetében; akár a korszellem determinizmusáról, az „*alsónadrágja szárával a combjára feszített megmeredt faszával*” Szemzőnével bizonyos építészeti elvekről diskuráló Madzar esetében: „*Alkat és neveltetés nehogy tiltott párbeszédbe kezdjenek.*” (II. 238.) – „*Ez az egyetlen elv, amit követhetek, ez a korszellem, ez a rendezőelv.*” (II. 162.) A kimondhatóság és a kimondhatatlanság, a mondás és az elhallgatás határmezsgyéjén Nádas sokszor harmadik utat választ: a bőséges mellébeszélés vagy körülírás útját. És ami nagyban, a regényszerkezetben egész fejezetnyi kitérővé kerekedhet, amilyen kitérő például Szemzőné és Madzar (és Bellardi és mások) közös történetének TELÍTETT TALPFÁK című mohácsi epizódja, amely leginkább Gottlieb Ármin fatelepeén játszódik, és jórészt a faanyag tartósításának kérdése körül bonyolódik – nos mindaz kicsiben, a mondat szerkezet-

ben gyakran modoros fogalmazást eredményez: „*Mária nem is sejtette, hogy mindaz, amit Irma hangosan kimond, mennyire kötődik mindahhoz, amiről ugyanakkor magában morfondírozik. Ilyen értelemben az emberek egymással szemben jobbra mindig gyanútlanak.*” (Kiemelések: B. S.) (I. 397.)

Ámde végső soron: „*Hüba viselkednek [Szemzőné és barátói – köztük az egykoron Bellardi ifjú feleségét elcsábító Szapáry Mária – a hatvanas évek újpótvárosi lakásában tartott rendszeres bridzspartin] valahogy, vagy éppen szabályosan, ha egyszer nem csak a látszik, hogy mit fednek el a viselkedésükkel, hanem az is érzékelhetővé válik, hogy kölcsönösen átlátnak ezeken a fedéseken.*” (I. 428.) S ez érvényes a regény minden egyes szereplőjére, akár a magánéleti kríziséből az „Isten, vallás, haza” látszatába menekülő Bellardira, akár a fajbiológia elveit képviselő Vay Elemér kormánybiztosra, akinek legfőbb érdeme, hogy éppen Kristóf leendő imádottnak, Klárának az apja. Mely színjáték persze a sarkára állított helyzetekben minduntalan lelepleződik, vagyis pusztán színjáték voltában nyeri el értelmét. Bellardi például nemzetféltő hőzöngései során, ifjúkori szenvedélye tárgyának, az éppen Amerikába készülõ kozmopolita Madzarnak, aki egyébként a szerzői játék jóvoltából kis híján névrokonságba kerül a századelőn a „*fajromlás és fajnemesítés*”, valamint a „*gyakorlati eugenika*” kérdéseiről cikkező baloldali Madzsar Józseffel, aki viszont utóbb a Gulágon végzi... – tehát Bellardi „*a látszat mögött nem tudott mást megmutatni, mint egy újabb látszatot*”. (II. 235.) Mely folyamatos sikertelenség egyúttal látványos mutatványsorozat is, az olvasó lehető legnagyobb örömére.

A harsány és nyílt színlelése miatt a regény alternatív poétikai kulcsfigurájának tekinthető Bellardi „*arca csapda*”: „*Üres felület, amelyen a tulajdonságok átrendezhetők, és ezért az újdonság erejével hat minden pillanatot.*” (II. 263.) Az utolsó előtti fejezet (EGY BÖVEN TERMŐ BARACKFA) tagbuzakadt lelkésze, aki „*mintha őszinteség címén hivalkodna gyöngességével*”, aki tehát nem lát lehetőséget arra, hogy valamiféle konfesszió révén mögéje kerüljön a látszatoknak, elsősorban a sajátjának, szemét, éppen ezért, szívesen legelteti unokája arcának, úgy tűnik, nem látszatszerű, hanem tiszta látványán: „*Saját lelkének zűrzavarához mérve mindig jólesett a fiú arcának ártatlanságát viszontlátnia.*” Noha ez a

látvány is – „*...nézz a furfangos csecsemőre...*” – jócskán veszélyeztetett: „*Holtott tudva tudta, hogy ebben az életkorban az ártatlansága már jórészt látszólagos.*” (III. 653.) Így hát a gyerekarc tisztaságának „*látszólagossága*” is – egyfajta határértékként – csak a regény teljes szövegfelületét poétikusan képviselő, hiszen nyíltan látszatszerű látványra utalhat, csakis arra tekinthet metaforikusan (éppúgy, ahogyan rá meg szó szerint a lelkész tekint): Bellardi arcára, amelynek elsődleges értéke számunkra, olvasók számára, éppen nyílt képmutatása miatt, nem morális, hanem esztétikai. Nádas regényében arcok tükrözik egymást, tükrözik tükröző másikat, arcok helyettesítik egymást, helyettesítik helyettesítő másikat. Tükrözve helyettesítik egymást, folyton fodrozódó vízfelületként, amely ugyanakkor egy-egy pillanatra elsimul: „*Nézték [Kristóf és Klára] egymást. Szeretnek vagy szerelemnek nyoma nem maradt az arcukon. Mozdulatlan víztükör.*” (III. 520.) És, visszatekintve ügyünkben addig, ameddig csak lehet, míg a Bellardira jellemző kép-mutatás vagy (ál)arc-adás (*prosopon poiein*) minősége Arisztotelésznél még morális értelemben jórészt jellemhibát, azaz fennhéjázást (*alazoneia*) vagy gúnyos szerénykedést (*eironeia*) jelentett, addig retorikai értelemben Cicerótól kezdve immár tisztán önmagát képviseli – akár mint megszemélyesítés (*prosopopoea*), akár mint az egyidejű mutatás és elrejtés (*simulatio-dissimulatio*) kettős alakzata: irónia. És talán nem véletlen, hogy éppen a felszámolhatatlan látszatok, szokások és szerepjátások ironikus homlokzata mögé igyekvő, egyúttal a regény változatos esztétikai minőségét folytonosan veszélyeztető, miáltal több szempontból is borotvaélen táncoló Kristóf – tekinthetjük éppenséggel Bellardi ellenpontjának – látja például a történelmi látszatok áramából kiemelkedő '56-os forradalmat úgy, hogy akkor „*valahogy jobban be lehetett látni mindenki csúnyasága vagy szépsége mögé*”. (II. 273.) Egyébként Kristóf – aki maga is szép, szép a teste és az arca, ámde nem érzi azonosnak magát ezzel a felületi szépséggel – már gyermekkorában is rendhagyó módon két marginális figurához vonzódik: egy görgős deszkán közlekedő, csonkolt testű, azaz (szép) test nélküli férfinhoz és egy bebugyolált, égett arcú, azaz (szép) arc nélküli nőhöz. És talán az sem véletlen, hogy a „*néma*” látszatok „*tartományát*” tárgyaló első

könyv utolsó jelenetében a három idős hölgy kölcsönös szerepjátékainak színteret adó lakás ablakából éppen arra a margitszigeti tájékra látunk, ahol a második könyv első néhány fejezetében először találkozunk az „éjszaka” legszabálytalanabb szenvedélyeinek „legmélyére” törő Kristóffal.

Ugyanakkor még ez sem az úgynevezett lényeg, hiszen, bármennyire úgy tűnik is, az „éjszakának” nincsen „legmélye”, illetve az „éjszaka legmélye” is csak látszat – a felszíni mélységek alatti felszíni mélységek lezárhatatlan látszatsorozatában. Az első könyv „némasága” tehát nem bírható szóra, még a második könyv „éjszakájában” sem, és éppen ebből a kudarcból születik meg lassacskán a nem véletlenül hosszú harmadik könyv befejezésének önfelédlt „szabadsága”, amely: lemondás a tükrös helyettesítések végső titkának megragadásáról, a látszatok mögött feltételezett lényegről. De nézzük egyelőre az éjszaka látszatát, a Margitszigeten üzekedő férfiak vad rituálék szerint szerveződő színjátékát: „A férfiak szemében ennek az ismeretlen jellegű tudásnak az emblémája lehetett a fasz. Talán azt jelenti, hogy nincsen én, helyesebben az én csupán része egy nagyobb, felderíthetetlen egésznek. Vagy úgy is lehetne fogalmazni, hogy az ember külleme, a lelkiakata, a gondolkodásmódja vagy a jelleme soha nem árulta volna el, hogy milyen faszja van, holott a faszja sem lehetett kevésbé mérvadó, mint a lelke vagy az elméje.” (Kiemelések: B. S.) (II. 49.) A regény legdurvább fejezeteiben tehát a nyers látvány bestiális pátosztát minduntalan visszafogja, ha tetszik, ironizálja a fogalmazás módját analitikus körülményessége. Egyfelől lenyűgözhet és elborzaszt-hat minket Kristóf tagolatlan vágya, amely egyre inkább egy fekete hajú óriáshoz és annak némiképp komikus bajuszos segédjéhez kormányozza őt. (Mely mitikus figurák kilétére egyébként fény derül az egyáltalán nem bestiális, sokkal inkább idilli regényzáró fejezetben.) Másfelől viszont jócskán józanítóan hat a tapogatózó vágyat övező humor, akár a leg-harsányabb arisztophanészi formában, ahogyan azt a sziget vedlett ruházatú „törzsi harcosainak” kórusától halljuk: „Csak nem a daliás Horthy Miklós ellentengernagyra vársz, édeském, az jön ott a nagy fehér lován, selypegték és vihogták a fülebe, amikor elment mellettük. // Pontosan abban a tónusban csevegtek, ahogyan a Gerbeaud-ban az úriasszonyok. // Az vegyen a nagy füstölő faszá-

ra, ordították a háta megett. // Vagy a Jean Marais...” (II. 15.) Vagy gondoljunk a vizelejele-net rendhagyó koreográfiájára, tánrendjére, amely először Kristóf és az óriás meg persze a bajuszos segéd csoportos nászába, majd – az ironikus szövegsodrás kíméletlen logikájának jegyében – váratlan rendőrségi razzijába torkollik. A tagolatlan vágy maradéktalan beteljesítésének kudarca tehát egyúttal felsiker, vagyis teljes írói siker: rendhagyó, részleges és parodisztikus, mert pornografikusan túlrájzolt, beteljesülése a másként, egyébként be nem teljesíthető váagnak. A sokkoló vizelejele-net a látszatok mögé igyekvő Kristóf – regénypoétikai okokból – látszatértékű törekvésének – regénypoétikailag érvényes – látszattmegoldása. Ezekben a fontos fejezetekben ugyanakkor az egyes szám harmadik személyű elbeszélés átvált Kristóf egyes szám első személyű beszédébe. A személyen túli minőség iránti legszemélyesebb vágyról ugyanis csak így, egyes szám első személyben, azaz a vallomásforma regényesített látszata révén lehet beszélni, de talán éppen ezért nem is lehet igazán beszélni. Legfeljebb a vágy megbicsaklásának, felreiszlésának mindenkorai kudarcáról. Kristóf margitszigeti kudarca később mintegy a visszaján megismétlődik, tükrözve helyettesítődik, Vay Klárával. Az egymás ellenében egymást tükröző kettős kudarc tömör foglalatja: „Mindig engedtem a nőknek, de ideje lett volna magamnak bevalanom, hogy engem szenvedélyesebben érdekelnek a férfiak, mert az érdekel igazán, hogy én milyen vagyok.” (III. 138.) A margitszigeti eseményekhez képest szokványos szerelmi történetben is a látszatok burkának feltörését kísérhetjük figyelemmel. Azon belül először kísérletét: „Életem egyik legvilágosabb és legtörékenyebb pillanatát élhettem át. Hazudozásnak vagy hamiskodásnak nem maradt hely benne.” (III. 142.) Majd kudarcát: „Talán életemben először vettem tudomásul, hogy a fizikai létemnek se az erkölcsi elképzeléseimhez, se a neveltetésemhez nincs köze.” (III. 281.) A „fizikai lét” ugyanakkor nem váltható meg, legfeljebb párhuzamba állítható mindazzal, ami éppenséggel a megváltását gátolja – adott esetben Klára neveltetésének, családi vagy osztálykultúrájának mindkettejükre érvényes, mivel generációkon átöröklődő nyűgével, az antiszemitizmussal: „Még dühödtébbé tett, hogy mindeközben a faszom beleszagadt az alsónadrágomba. Egyetlen kövérke csepp mindig kibuggyan... [...]

És az e felett érzett düh valamiként összekapcsolódott bennem a zsidóság miatt érzett dühömmel.” (III. 396.) A két személy, a két test találkozásakor két alkat, két mentalitás, két család, két osztály, két kultúra találkozik, két párhuzamos történet érinti egymást, mely érintéspont persze a nagyszerkezetben további lehetséges párhuzamosok lehetséges érintéspontjaira utalhat, és utal is.

A SZORUL A HUOK című fejezet taxiutazás-jelenetében, amely az első könyv megfelelő jelenetének a folytatása, a szükséges elbeszélésbeli áttételek révén ki is mondatik a regény szerkezeti elve: „*S csupán e pillanatban, amikor már kimondta, akkor vált világossá Erna számára, hogy a két fiú [Kristóf és a Bellardi gyerek] története tényleg minden ízében megegyezik, nem csak formálisan. Beleborzadt a gondolatába. Hiszen Kristóf édesanyja szintén egy nő miatt hagyta el a saját gyermekét, s akkor miként kell a történetet vagy a történelmet értelmezni.*” (III. 325.) Tehát „*nem csak formálisan*” rímelő párhuzamokról, hanem egyenesen „*beleborzasztó*” incidenciákról volna szó, rettenetes szimmetriákról és aszimmetriákról, lenyűgöző tükörjátékokról, amelyek időnként, így például az Erna asszonyt végképp elszédítő taxiutazás során, a végső egyberendeződés ígéretével kecsegtetnek, hiszen „*szorul a huok*”. Am csak kecsegtetnek, amennyiben a már-már epifániaszerű taxisjelenet utóbb inkább egyfajta szövegzárványnak bizonyul, mint megoldásnak. Éppúgy, mint az ÁLL A BÁL hosszú fejezete, amely a Kristóf és Klára közös civakodástörténetét megkoronázó gigantikus házibulit követően Ágost és Gyöngyvér szétválásának szomorkás repülőtéri jelenetébe torkollik. És itt találkozunk egyébként utoljára, saját hányásába bukva a Nádas-mű talán legtitokzatosabb figurájával, a regény számos párhuzamos történetének viszonylag egységes szociológiai világtól tüntetően idegen prolifiával, Pistivel, aki korábban már kétszer is felbukkant, egyfelől érintőlegesen az '56-os jelenetekben, másfelől a mitikus margitszigeti maszkabálban. (Pisti nagyjából ugyanazt a küszöbértéket képviseli Kristóf világának peremén, mint Déry BEFEJEZETLEN MONDAT-ában Rózsa Péter, az angyalföldi munkásfiú a lipótvárosi Parcen-Nagy Lőrinc történetében. Noha Nádas jóval értelmesebben, kevésbé direktten, bizonyos értelemben: meggyőzőbben ábrázolja a konfliktust Kristóf és Pisti, a regény-

világ centruma és perifériája között.) De végül is Pisti idegen marad, megmarad idegennek, az idegenség fel nem számolható jelének, elmosódó nyomának; mely idegenség ugyanakkor – részben hasonló szociológiai minőséggel – végül hangsúlyosan újra előtérbe kerül a (Tar Sándor prózáját idéző) legutolsó fejezet útkarbantartó segéd munkásai jóvoltából. A regény látványosan széteső struktúráját azonban nem lehet egyben tartani, sem belülről, a már ismerőssel, sem kívülről, a végképp idegennel. Sem a megzavarodott Kristóf mint alternatív centrum körül gyűrűző, egyre ismerősebbé váló szereplők (Ágost, Gyöngyvér, Szemzőné, Madzar...), sem a mindvégig idegen epizódfigurák (elsősorban Pisti) párhuzamosainak jóvoltából. A házibuliban Pistinek – éppúgy, mint a cigány segéd munkásoknak később – nem lehet köze a hatás, netán a megoldás értelmében Kristóf másokéval párhuzamos történetéhez. Ehelyett – a végső megoldás helyett tehát – Kristóf olyan zárt érzelmi, érzelmi, intellektuális és szociológiai térben található csak átmenetileg otthon magát, ahol legfeljebb az arisztokrata származású Klára (részben a családja elleni lázadásból választott) népi káder férjének, Simonnak juthat még hely; s az összkép megérdemli a hosszabb idézést: „*Miközben Simon fennhangon és fenyegetően handabandázott a borosüveggel, kényelmesen összefűzött karjával, tenyerébe hajtott állával, igen elegánsan és esztétikusan, a legpuhábban derékba szabott tweedzakóinak egyikében, magas nyakú fekete selyemkasmír pulóverében ott állt előtte Kristóf melankolikus unokatestvére, Ágost, a dandy, a homlokába és az arcába mélyen belehulló, egyenes szálú fekete hajával.*” (III. 548.)

A regény utolsó könyvében egyébként a Németországban játszódó párhuzamos történet is véget ér, illetve abbamarad, Kienast és Döh-ring találkozásával (amely leginkább a BÜN ÉS BÜNHŐDÉS Porfirij Petrovicsának és Raszkolnyikovjának klasszikus kettősét idézi eszünkbe). Kettejük erotikus jellegű kapcsolatát ugyanakkor egyfajta teoretikus, elvi vagy ideológiai vita álcázza, miáltal most is megképeződik valamiféle, a regény egészére is jellemző felület, amelyen szitakötőként cikáznak például a német történelemre, kultúrára és mitológiára vonatkozó vulgáris utalások, tetszetős általánosságok – esetenként egyfajta „*kollektív fantázia*” jegyében: „*Wagner benne van, kétségtelen, a görö-*

gök is benne vannak, a germánok is benne vannak, mint egy nagy levesesfazékban.” (III. 421.) A nyomozó azonban át kíván látni a beszélgetés fátylán, hiszen ez a dolga, amennyiben ő éppen a látszatok (olykor pszichologizáló, olykor filozofáló) átvilágításának a „*technikusa*”. Az ő szemében Döhring, amikor éppen teológiai eszmecserét kezdeményez, ténylegesen „*a valódi tébolyát védi*”, amely jobban megnyilvánul az alsonadrágia színén és anyagán, mint a beszéde felületén. A nyomozó dolga, hogy mindent, minden tárgyat, minden mondatot és minden gesztust felületként kezeljen, és hogy az egymást változatosan tükröző felületek közül kiválassza azokat, amelyek a legnagyobb eséllyel kormányozhatják közelebb a „*téboly*” megértéséhez. A „*téboly*”, akár Döhringé, akár az övé, persze megérthetetlen. Legfeljebb megközelíthető, körülírható. Ha Kienast kívül marad Döhring „*tébolyán*”, akkor még nem értheti meg, ám ha belekerülne, akkor meg már nem érné. A közös „*téboly*” határán ül le végül Kienast és Döhring egy vendéglői asztal mellé karácsony éjszakáján, ahová Nádas, biztos arányérzékkel, már nem követi őket.

A szépítő dolga mindazonáltal hasonló a nyomozóéhoz, amennyiben mindketten a megkerülhetetlen, önmagukat tükrözve sokszorozó felületek értelmezésének a mesterei, a hiábavalóság „*technikusai*” – éppúgy, mint a Gyöngyvérrel szeretkező Ágost. Kérdés, mit kezdenek a hiábavalósággal. S ez Nádas esetében a kiterjedt szövegfelület uralhatóságának nehézségeit, sőt lehetetlenségét jelenti. Most konkrétan azt, hogy képes-e, és ha igen, hogyan, elejteni a nyomozás párhuzamos történet-szálát. A szépirodalmi *tekhné* talán leginkább abban mutatkozik meg, hogy az író megáll a „*téboly*” küszöbén, a forma széthullásának határán, mégpedig úgy, hogy egyúttal meggyőző formát ad a formát veszélyeztető határtapasztaltnak. A nyomon nem követett vendéglői beszélgetés későbbi párhuzama lehet a regény utolsó előtti fejezetének elmaradt verekedése a két nem akármilyen testi adottságokkal rendelkező férfi, a nyugdíjas fegyőr Balter és az öregedő lelkész között. A verekedés, mint a lelki-szellemi és alkati tulajdonságokat képviselő testek párbeszéde, inkább potenciálisan, mint aktuálisan válik a Nádas-próza előnyére: „...*a lelkész lobbanékonysága, szellemiekben*

járatos erejének kifinomultsága és a foglár lelkiekben járattan nyers ereje felmérhetően jelentős különbség ahhoz, hogy a küzdelem kimenetele ne legyen kiszámítható”. (III. 622.) Még a regényírói kalkuláció, a szerzői hatáskör, hatalom vagy önkény értelmében sem. Nádas könyvében szinte minden kihegyezett helyzet vagy megmarad a maga lehetőségi körében (lásd Kienast és Döhring, illetve Balter és a lelkész kettsőt), vagy részlegesen, torzán, rendhagyó módon dől el (lásd Kristóf margitszigeti kóborlásainak pornografikus fináléját).

Az ÁLL A BÁL fejezet szintűgy kihegyezett helyzeteiben, pattanásig feszített közegében Kristóf és Klára, továbbá a köröttük mintegy báli alakzatba rendeződő szereplők az egymást kölcsönösen meghatározó történetekbe, valós és lehetséges időkbe nyerneк bepillantást: „*Magukkal voltak elfoglalva, a saját kis múltjukkal és a saját kis jövőjükkel. [...] Súlyos lett tőle a jövőjük és fenyegető a múltjuk, hallgattak.*” (III. 458.) A sarkára állított pillanatban a múlt mindig „*súlyos*”, mivel maradéktalanul feldolgozhatatlan, a jövő viszont többnyire „*fenyegető*”, mivel jórészt kiszámíthatatlan. Az idő végső soron, előre és hátrafelé egyaránt, birtokba nem vehető, s így értelmetlen, olyan múltbéli emlék vagy jövőirányú vágy, amely mindig veszélyeztetett, látszatszerű, jelenségértékű. A megragadhatatlan időnek, az idő megragadhatatlan értelmének mindenkori nyoma a fenomenális látvány, a szépség: „*Vájon mihez ragaszkodik ő, ha egyszer nincs mihez. Vajon a saját érzéséhez-e, vagy az idegen lény szépségéhez ragaszkodik, de akkor meg minek a minősége ez a szépség.*” (III. 538.) Nádas regényében a szépség: a szakadatlan helyettesítések, tükröződések, takarások és rétegződések szövevényes minősége, amely a folyamatosan alakuló, egymással párhuzamos sorsok vagy történetek közös kudarcának a belátásából fakad. A szépség a belátott kudarc súlyos jele, de leginkább a jel felszíne, változatos felületi értéke, egyedüli látszatértéke: „*Olyan világos, hogy az élet behelyettesítésekből áll.*” (III. 539.) Kristóf számára ilyen „*behelyettesítés*” a margitszigeti fekete hajú óriás és a szép Klára, vagy éppen ilyen „*behelyettesítés*” volna Pisti is, bárki, aki csak belebocsátkozhat a látszatomegoldások színjátékába. A „*behelyettesítés*” szabályos és szabálytalan formái között csupán látszólagos, mivel felszíni az ellentét,

hiszen mindennél mélyebb a felszíni különbségekben megmutatózó, általuk képviselt hibavalóságok azonossága. Még akkor is, ha olykor úgy tűnik, hogy „*Klára a közönséges emberek közé tartozik, és oda akarja őt átcsábítani*” az óriástól. (III. 473.) Ez a szembeállítás – miként a Nádas-próza jellegzetes közegében általában a normalitás–abnormalitás ellentétpár – is csak látszólagos, ámde éppen így, látszat voltában válik regényalakító minőséggé, szépséggé.

És tulajdonképpen Nádas a látszat szépségén túl nem mond nekünk semmit. De éppen ezért mondhat el mégiscsak olyan sok mindent a XX. század magyar és európai történelméről, a kultúrájáról, azon belül legneuralgiikusabb térségi sajátosságainkról, fizikai, pszichikai és társadalmi determinizmusainkról. Mindenről, ami a rendhagyó regényvilággá stilizált valóságzilánkok tágabb körébe, a látszó valóság, itt és most tehát: a látszatvalóság körébe tartozik. Csak éppen az összetartó eszmét, az átfogó ideológiát nem kínálja fel. Nem oldja meg a valóságon élősködő szépirodalmi látszat ügyét, nem hatol mögéje. Ámde felmutatja a maga páratlan gazdagságában. Egészen egyszerűen csak strukturál. Pontosabban minden egyes történetiszálban, akár minden egyes fejezetben, bekezdésben vagy mondatban elmegy a strukturálás legvégső határáig, ahol is átadja a hatalmat a párhuzamosokból álló strukturának – amely viszont így, szabadon hagyva, látványosan szétbomlik.

Nádas Péter húsz éven át addig követte sokszor egymástól független regényhősei útját, amíg végül a párhuzamos történetek közös nyalábjá szét nem esett – a „szabadság lélegzetét” követő mondatok rendhagyóan epikus hullámverésévé. Kivételes nyelvi minőségű olvasmány. A regényszerkezet lenyűgöző (ön összefogott) széthullásának tematikus párhuzama: a gazdagon felhalmozott emberi látszattulajdonosságok beszédes vagy „*néma tartományainak*” fokozatos felszámolódása, valamint az „*éjszaka legmélyére*” törő változatos látszat-erőfeszítések törvényszerű kifulladásá. Ami csakis azért lehetséges, mert már Nádas is leszámolt saját szerzői, történetsszervezői szerepének megannyi látványos előfeltevéssel, látszatterékével. És ez már az ő párhuzamos története. A regényforma párhuzamos története.

Bazsányi Sándor

III

SÍKFÖLD MAGASÁBÓL

„*Országunkat Síkföldnek nevezem, nem azért, mert mi így hívjuk, hanem azért, hogy világosabban lásd természetét, boldog olvasóm, akinek megadott, hogy a térben élj.*”

E szavakkal kezdi értekezését a Síkföld természetéről e különös világ eretnek lakója, a Négyzet, Edwin A. Abbot XIX. század végi fantasztikus történetében. Kicsivel később ekképpen folytatja: „*Helyezz egy pénzdarabot a térben létező asztalaitok egyikére, s fölé hajolva tekints le rá. Körnek fogod látni. De most, visszahúzódva az asztal sarkához, fokozatosan vidd alacsony helyzetbe szemedet (ily módon közelítve meg egyre inkább Síkföld lakosaimak állapotát), és látni fogod, hogy tekinteted számára a pénzdarab egyre oválisabb lesz, és végül, mikor szemed már teljesen egy vonalba kerül az asztal szélével (mintha valóban síkföldi lennél), a pénz teljesen megszűnik ovális lenni, és – legalábbis a te látásod számára – egy egyenessé válik.*”

Síkföld lakói szabályos síkidomok: háromszögek, négyszögek, sokszögek, a hierarchia csúcsán a körökkel. Síkföld lakói a két dimenzió fogságában élnek, s érzékelésük számára háromdimenziós tér elképzelhetetlen, leírhatatlan, tapasztalhatatlan. Habár ezredvente evangelista metszi világukat a térföldi Gömb személyében, aki, természetesen, síkföldi metszeteinek függvényében változó nagyságú körökként értelmezhető csupán a két dimenzió perspektívájából. Valójában a síkföldi lakosok számára e körök is csak változó hosszúságú egyenesekként válnak láthatóvá, miként az a fenti leírásból oly plasztikusan kiténik. Síkföld derék polgárai tulajdonképpen egymást sem képesek másképp látni, mint eltérő sajátosságú fénylő egyenesekként, ezért az ifjak speciális látási és tapintási kurzusok után válnak képessé a társadalomban való tájékozódásra. Horizontjuk a végtelen vonal, a „magasság” fogalma nem létezik: a *felfelé* és *lefelé* olyasféle fogalmakat jelöl, mint térföldi világunkban az északi és déli irány.

Síkföld különös világ, mégis ismerős. A polgárok egymás szögeit sosem látják, csak tapasztalják, ha például valakit modortalanul oldalba bök egy, a társadalom legalján álló hegyes szögű idom.

A nők – milyen érdekes! – még szögekkel sem rendelkeznek, veszélyes, a körökkel látás útján könnyen összetéveszthető, szúrós vonalak csupán, s hogy közlekedésük ne veszélyeztesse a férfilakosság testi (!) épségét, állandó békekiáltást kívánatos hallatniuk...

A matematikusprofesszor Négyzetnek megadatik, hogy a Gömb segítségével Síkföld fölé emelkedve megpillantsa világát a maga teljességében, ahogy különben sosem láthatná. Persze, meg kell tanulnia *lát*ni, amit néz, hisz a tér látás számára – leginkább analógiás spekulációk révén – megtanulandó képesség.

„Gömb: *Most tételezzük fel, hogy az... egyenes önmagával párhuzamosan mozog..., hogy minden pontja egy egyenes nyomát hagyja maga után. Milyen nevet adnál az így keletkezett alakzatnak?...*

Én: Négyzet.

...

Gömb: *Most ereszd kicsit szabadjára a fantáziádat, és képzelj el, hogy egy síkföldi négyzet önmagával párhuzamosan mozog fölfelé.*

Én: *Hogyan? Észak felé?*

Gömb: *Nem, nem észak elé, fölfelé, teljes egészében elhagyva Síkföldet.*

...

A négyzet létrehozza azt a valamit, aminek te még nem tudod a nevét, de mi kockának nevezzük.”

S így tovább: a Négyzet, akár egy geometrikus Gulliver, az analógiák révén megismerkedik az egydimenziós Egyenesfölddel, a nulladimenziós Pontfölddel, s eljut a feltételezésig, hogy ily módon lennie kell további dimenziókkal megáldott világoknak, amelyek akár a térföldi testek számára is képtelenségnek tűnnek fel. Síkföldre visszatérve, a Négyzet megkísérli beavatni polgártársait csodálatos tapasztalataiba, mindhiába, deviáns nézetei következtében börtönbe kerül, s hallgatásra ítéltetik. Mindazonáltal a „*fel*felé, *nem északra*” jelmondat szellemében kitartóan reméli, hogy „*ezek az emlékiratok... utat találnak az emberiséghez valamilyen dimenzióban, és új, lázadó fajt teremtenek, amely lerázza a korlátozott dimenziósság láncait.*”

A Síkföld romantikus mese a közelítő új évszázad előestéjén, sőt, az Abbot számára utópisztikus messzeségben derengő új évezred kapujában, amelyben bizonyára megszűnnek a XIX. század poros előítéletei, értelmetlenné válnak az olyan kifejezések, mint intolerancia, deviancia és társaik. Élvezzük dimenzióink sokféleségét, és értelmezni tudjuk például a Gömböt a maga teljességében...

Ha Abbot az idő dimenziójának határait át lépve megérkezne vadonatúj évezredünkbe, s szerencsétlenségére valamely éjféli televíziós kultcsevej kellős közepébe csöppenne, ahol – mi másról? – Nádas Péter új könyvéről folya a szó, hőséhez, a Négyzethez hasonlóan maga is tanúja lehetne a Gömb eljövételének az e világi Síkföld kies tájaira. Már ha feltételezhetnénk – és miért ne, hisz történetünk amúgy is fantasztikus természetű –, szóval ha feltételezhetnénk, hogy Abbot is olvasta NP művét, s rendelkezik mindazokkal a kondíciókkal, amelyekkel az egyszerű, XXI. század eleji *magyar* olvasó is rendelkezik. Vagyis hipp-hopp, birtokosává válna az elmúlt évtizedek történelmi, irodalmi, mozgó- és állókép-művészeti tapasztalatainak, értené a közbeszédet és a közhelyeket, ismerné a helyi fény-árnyék viszonyokat, továbbá lenne némi humorérzéke és minimális képzelőereje –, tehát ha olyasféle, *nem hivatalos irodalmár* végzettségű, ámde írni-olvasni valamelyest tudó olvasó átlagos képességeit bírná, mint amilyen például én magam is vagyok, akkor újfent elgondolkodna a dimenziók korlátosságáról.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK – minő összecsengés a párhuzamosan eltolt egyenesekkel és síkokkal! – úgy csapódik ugyanis e honi platóba, akár az abboti tanmesében a Gömb Síkföld porába. Kábé annyi is válik láthatóvá és értelmezhetővé belőle a feltehetően hasonfekvésben olvasgató tudós elemzők békaperspektívájából. Profánabb hasonlattal – analógiával – élve mondhatnánk azt is, illetve mondhatná Abbot, hogy: „Disznók elé gyöngyöt?” – de bizonyára nem fogalmazna ilyen otrombán, habár a gyöngyszem, ugye, gömböt formáz, egyéb analógiákról nem is beszélve...

No de a messziről jött fantasztika akkor sem járna jobban, ha reátekintene a mértékadó irodalmi lapok hasábjain folyó értelmezési tornamutatványokra és pengeváltásokra, melyek oldalvágásainak következtében a mű valóban gömbszeletekké hullik szét.

Ráadásul felmerül a gyanú, Abbotban és bennem, hogy nem ugyanahhoz a Gömbhöz van szerencsénk, vagyis hogy nem ugyanazt a könyvet olvastuk, amelyet a tudós kollégák. E tanult férfiak – igen, leginkább férfiak – hosszan értekeznek NP humortalanságáról, az elbeszélő személyének bizonytalanságáról, a karakterek kidolgozatlanságáról, a kétése befejezésről, illetve be nem fejezésről, a túlságosan

könnyen olvasható (hm, még bestseller lesz!) szövegről, bizonyos, a közmegegyezés szerint eltakarandó testrészek indokolatlanul gyakori és látványos helyzetbe hozásáról, valamint a történelmi hűség és az időkezelés következetlenségeiről. Ezek a tényezők – s még persze számos más is – folyamatosan zavarba hozzák és elbizonytalanítják az amúgy Joycean, Prouston vagy éppen Thomas Mannon edzett ínyenceket. (S ha már TM szóba került, nem álljuk meg – mi, Abbottal – megjegyezni, hogy ez utóbbi mesternek is volt némi rálátása Síkföldre A VARÁZSHEGY aspektusából, sőt a „belső fényképezés” zsigeri ötletének népszerűsítése sem állt távol az ismert polgári szerzőtől.)

– Biztos bennünk van a hiba – nézünk össze Abbottal –, belelátunk mindenfélét mindenbe, gömböt a körbe, kockát a négyzetbe, hiába, na, túl erős a képzeletünk. Nem kell folyton asszociálni meg hasonlatokat látni, lám, az urak szót sem ejtenek olyan képtelenségekről, hogy a második kötet elejének margitszigeti infernója Fellini hatvanas évek eleji fekete-fehér filmjeit „hozza” a sötétben fehéren világító farkak sokaságával, amely látvány a Város, Róma peremén munkálkodó, az utazóra a háttér sötétjéből vetődő prostituáltak „karára” emlékeztet erősen, akár a főhős fekete sziluettje. S hogy egyáltalán, az egész könyv képek sokaságáé, karcos fekete-fehéreké és szürke tónusokkal gazdagon árnyaltaké, a nyersanyag szemcséit láttató színes szupernolyvasoké, és antionionis kívágyatúaké, és ott vannak a Nádas-portrék, a kínos alaposággal festett karakterek, akiket *castingolni* cseppet sem volna nehéz, ha egyszer, isten ne adja, filmet kísérelnének meg készíteni a könyvből. A beállítások, a kameraállások pontosan meghatározottak, a fények beesési szöge kiszámítható, a mozgó testeket befoglaló tér egyértelműen rekonstruálható. A valóság ilyen mértékű illúzióját csupán látó író képes vizuálisan mindenre kapható olvasóival elhitetni. Ha nem tudnánk – mi, Abbottal –, hogy NP profi fotográfus, hát gyanakodnánk. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK mégsem álló- és mozgóképek egymásutánja – jól elhasalna, aki megpróbálná átfordítani. (E helyet nem kívánánk megemlékezni bizonyos Nobel-díjas mű ilyen két vállra fektetési kísérletéről, még ötleteket adnánk...)

A valóság illúziójának és csakis illúziójának megteremtése a *regény* feladata, amely feladat,

ha belegondolunk, anamorfikus trükk, játék az olvasóval. Aki persze vagy játszik, vagy nem. (Ismerjük Saint-Exupéry történetét a nyitott és csukott óriáskígyóval, amelyet a „fölnöttek” gyakorta inkább kalapnak vélnek.) Az említett anamorfikus ábrázolás sajátossága, hogy a képíró mozgásba hozza a nézőjét. Hiszen az anamorfikus kép kettős vagy több jelentésű, attól függően, hogy szemből vagy oldalról, erős rövidülésből látjuk, és változhat az ábrázolat értelme attól függően is, hogy közelebről vagy távolabbról szemléljük. Sőt esetenként helyezhetünk rá rézhengert vagy más tükröző tárgyat, amelyben mondjuk egy romantikus táj részletei valamely ismert személy arcképévé állnak össze.

Évszázadokon át játszottak, játszanak olyan ráérő festő és grafikus kollégák, mint Leonardo, Arcimboldo, Holbein vagy éppen Dalí – hogy csak az ismertebbeket említsük – efféle haszontalanságokkal, és a néző szívesen beszáll ma is a játékba, hiszen a valóság másik, ha úgy tetszik, tükrön túli arcába tekinthet.

Aki nem játszik, az számon kér. Fix nézőpontot, egyértelmű jelentést, akadémikus pontosságot. Mindhiába, mert az anamorfikus regény ledobja magáról a dimenziók kötelékeit, s ha úgy tetszik neki, a végén nem ér véget, hanem akár a Möbius-szalag egyik oldalán megkezdett vonal, folytatódik a felület másik olvasatán, majd ha türelmesen vezetjük ceruzánkat, megérkezünk a kezdetekhez. (NP egyébiránt Parmenidészét idézi mottóként a könyv elején: „Közös az, ahonnan elindulok: ugyanoda érkezem.”)

S nem történik más az idővel sem, a regény idejével, szűkül, tágul, elhajlik, akár a fény, s közös tükrünk foncsorozott oldalán apró hibák, lepattogzások mutatkoznak, így a folyamatban látszólagos torzulások keletkeznek, képek tűnnek egymásba, vetületek íródnak össze... Lám, nézőpontunk billeg, emelkedik, süllyed, minek következtében alkalmunk nyílik kimozdulni az elmúlt és eljövendő időpillanatok egykedvű folyamatosságából.

Síkföld vidéke fölé emelkedve egyszerre válik láthatóvá az időfolyam egésze, a szereplő testek zsigeri metszete, látjuk összes szögüket, tétova, sérülékeny szerkezetüket, a bomlás és kapcsolódás állandó készletében párhuzamosan elmosódó történeteiket. Úgy, ahogy *ők* s ahogyan *mi* sem láthatjuk soha. Illuzórikus lehetőség: az összes idő összes szereplője egy-

szerre van jelen, halljuk hangjukat, érezzük kipárolgásuk illatát, egyszerre, minden lehetséges idejükből és létállapotukból.

Speciális nézőpontjából a teremtor – az író – maga is elnéző lesz az odalent csetlő-botló, a korlátozott dimenziósság állapotában vergődő figurái irányában, és szelíd iróniával tekint rájuk ítélethozatal helyett. Iróniával, ami gyakorta csap át groteszkbe, egészen fekete és vasos groteszkbe, amely egyszerre nevetető és sírást fakasztó. Gogol – nézünk egymásra Abbottal –, ha már az analógiák...

Persze könnyű nekünk-nekem, hisz hallottuk NP-t korábban felolvasni a készülő műből, és a szerzői interpretáció helyenként félreérthetetlenül a groteszk jegyében zajlott. (A *máj* szó előfordulási sajátosságai a második kötet Gottlieb-epizódjában, az amúgy torokszorító szöveggörnyezetben...) NP hatalmas íven hintáztatja olvasói érzelmeit a katarzistól az időszakos – és kétes! – feloldozást jelentő nevetésig. *Hintáztatja*, nem *hullámoztatja*, hiszen az emelkedések és zuhanások nem lágyak, az ívek nem simulnak a hullámok tetejére. NP hintája meredeken és sebesen emelkedik-zuhan: akár egy összetett mondaton belül repítheti olvasóját az emelkedettség eufóriájából a kétségbeesés mélyére, hogy aztán egy megfelelően elhelyezett félmondattal ellenkező irányba kilendítve az elképedt olvasót, azt üzenje: „Magatokon röhögtek.”

„Ezekben a napokban borultak virágba a szigeten a sárga fürtös japánakacok a dominikánus zárda romjai között, ahol emberi vizelet és ürülék bűzlött, cigaretták parazsa világlott föl és hunyt ki a sötétben.

A távoli gázlámpák fényében magányos férfiak kóborogtak, megmutatták magukat egymásnak, majd megálltak egy romfal áthatolhatatlan árnyékában, és óvatosan kibontották a sliccüket.

A nehéz és sűrű fürtök illata nem édes, hanem rideg és érdes, mint a forgácsolt fémek vagy a nyers marhahús.”

A szó köznapi értelmében NP *szellemesnek* valóban nem nevezhető, de ha a *humor* szót eredeti, azaz régi orvosi jelentésében tanulmányozzuk, ti. a test nedveire vonatkoztatva, melyektől az ember fizikai és lelki állapotának jóléte függ, valamint ezzel összefüggésben az élet ellentmondásait értő és derűben feloldani képes szemlélet, akkor talán elharmarkodott

megállapítás humortalannak bélyegezni NP írásművészetét.

NP talán éppen a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-kel emelkedik ilyen értelemben is korábbi nézőpontja(i) fölé, hisz a groteszk elem s a teremtor világa feletti tűnődő mosoly korábban visszafogottabban volt jelen könyveiben. S a görbe tükörben megcsillanó részvétellez és megértő tekintet a *mostani*, új évezredbeli NP-é. Még ha a kilátástalanság és hiábavalóság fílingje nyilvánvalóbban és erőteljesebben hat is az olvasóra, a kulcsok segítségével – amelyeket NP hol természetrajzi értekezésbe, hol tájleírásba, hol személyiségelemzésbe, hol a cselekmény mozzanataiba rejt –, lehetőséget kínál a feloldásra és megértésre. Ezért nem befejezetlen a mű, habár folytatható. Vajon nem teremtor világa természetének analógiája-e a gneisz nevű kőzet, amely „a párhuzamosok mentén... szétbontható. De legkevésbé az ember bontja meg. Hanem a szelek, a fagyok, a viharok, s így aztán azt lehetne mondani, hogy a bányászok a természetes repedéseknek mennek utána... A gneisz hatalmasan és vastagon burkolja be a földgolyót. Rajta nyugszanak a mindenféle üledékek, s amikor a magma megmozdul alatta és megnyitja a szerkezeti repedéseket, akkor ezen... törnek át az eruptív kőzetek...” (III. kötet, HANS VON WOLKENSTEIN-fejezet).

NP életművének ismeretében kinek ne tűnne fel a mű kvázi utolsó fejezetében az írói módszer, sőt az írói motiváció analógiája a kis Dávid titkos késztetésében, tudniillik, hogy rögzetszmes pontossággal saját, előző lábnyomába lépve addig keringjen a holtakat borító tiltott körűl, amíg a nyomok mélyén is feltör a víz...

„Ettől kezdve minden lépésével pusztított. Előbb a nyomok felső peremét omlasztotta be a lépés, később a nyom egész homokfala vele omlott.

Nem tudta abbahagyni vagy bármiként földadni e rituális vállalkozást.

Hideg, tiszta ittasság lett belőle, mely eltiintette a tudatából a kezdet és vég képzetét.

Mocsos vízü tavacsákban cuppogott...”

Ugyanazokba a vizekbe lép és mégsem ugyanazokba, a külső és belső világ határmezsgyéjén újra meg újra, s bár a talpa alatt feltüremkedő bűzös iszap undorral tölti el, a körűl kilépni képtelen.

Akár az életmű, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK motívumai ezekből az egyre mélyülő nyomokból törekednek a felszínre, amely nyomok kény-

szeresen vezetnek körbe-körbe romló és változékony kontúrjaikkal, de mindig felismerhetően és csábítóan.

„Nem gyorsította lépéseit, de az ujjai között bugyogó iszaptól elnehezült a lépte. Lassúdása azzal fenyegette, hogy a külső világhoz vissza kell térnie.

Minél közelebb került a véglegesség érzetéhez, annál tökéletlenebbül vitték a lábait.

Míglén szárazra vetett szenvedélyével kidőlt.

Az oldalára zuhanjon ki a teste, erre mindig ügyelt, örök vereségéről ne hagyjon a homokban nyomot.”

A motiváció erejéről s ugyanakkor a művek hiábavalóságáról való példázat Madzar pusztulásra ítélt bútorremekékké szublimált szerelme, Gyöngyvér sajátos hangképzési gyakorlata, amellyel úrrá lesz egyéni történetén, és egérutat nyer a maga külön dimenziója felé. Menekülési útvonalak húzódnak a *gneiszen*ben, miképpen a teremtés-írás is egy emez utak közül.

Sosem láttak még Síkföldön e könyvhöz foghatót, ilyen bosszantóan gömbtermészetűt. Fogást nem enged magán, ereszteni meg nem ereszt. Ám ha a derék síkföldi esztéa e különös *test* aurájának felhajtóerejére bízta magát, és szabadon engedi korlátos dimenziói rabságában araszoló képzeletét, megpillanthatja a maga teljességében a művet – nem körszeletként, pláne nem a két vége felé életlenedő egyenes vonalként...

Hát fel, barátim, még van remény: „*Felfelé, nem északra!*”

M Tóth Éva

PÉCS, PÁTY, PÁRIZS

Bagi Zsolt: *A körülírás. Nadas Péter:*

Emlékiratok könyve

Jelenkor, Pécs, Sensus füzetek, 2005.

160 oldal, 1600 Ft

Bagi Zsolt, akinek nevét e könyv címlapján olvastam először, s akiről – bár ez valószínűleg nem válik dicséretemre – ma sem tudok többet, mint hogy e könyv írója, ragyogó, komolyan átgondolt, rendkívül érdekes irodalomelméletet írt. Lakonikus címét a lehető legkomolyabban kell vennünk: ez a munka az irodal-

mi nyelv egy jelenségéről vagy módjáról szól, amelyet a szerző Nadas Péter nagy regényében tár, sőt ismer föl. A körülírás az ő művében testesül meg. Másrészt viszont a szerző a modern irodalmi nyelv kulcsfogalmának tekinti a körülírást, sőt reprezentatív jelentőségűnek tartja az egész modern világ szempontjából. Ez a világ – szolid érvelését kissé kihangsúlyozva – nem beszélhető el, s nem írható le, hanem csak körülírható. S mivel mindezzel – hogy kedvenc szavát használjam – „*elszámolt*”, azaz minderre alapos okokat talált, az út a modernitás dilemmáitól Nadasig s Nadastól ezekig a dilemmákig intellektuális feszültséggel telítődött, amely nem csökken e kis könyv egyetlen lapján sem. Az utószó tanúsága szerint hét évig készült azon a három helyen, amelyet recenzióm címében is megnevezek. Úgy képezem, hogy tömörítése legalább olyan lényeges feladat lehetett, mint kidolgozása; ami a kezünkben van, mind kifejtését, mind érvelését, mind hivatkozásait tekintve szokatlanul ökonomikus, sűrű és gazdag szövéssé, aminek nem mond el, hogy a jó filozófiák módjára rendszeresen ismétli és összefoglalja állításait.

Bagi Zsolt nem degradálja példává Nadas regényét, miközben egy új irodalomelmélet paradigmájaként használja fel. Ebből az következik, hogy kétirányú a közlekedés a regényelemzés és a teória között. Vagy nevezzük *circulus fructuosus*nak? A szerző nem elemzi *végig* a könyvet, munkája nem az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉRŐL SZÓLÓ MONOGRÁFIA; ehelyett mélyfúrásokat végez, amelyek megalapozzák – nem illusztrálják – az elméletet, az elméleti belátások pedig megvilágítják Nadas regényét.

E belátások legfontosabbika az, hogy a szerző a széppróza alternatív lehetőségeiként felfogott elbeszélés vagy leírás terében egy harmadik lehetőséget, *tertium daturt* ismer föl, a körülírást. Előkészítéséhez azonban szükség volt az irodalmi nyelv fogalmának, hogy úgy mondjam, re-esztétizálásához, s ennek az volt a föltétele, hogy a szerző az irodalmi műalkotás *struktúrájának* fogalma mellett újra megnyissa és modern tartalommal töltsse a műalkotás *világának* fogalmát is.

Az irodalmi nyelv elkülönítésének örök problémája, hogy a nyelv nem sajátos közege az irodalomnak, hanem az emberi érintkezés legfőbb formája. Ugyanaz a nyelv a mindennapi életé, az intenzív érzelmi életé vagy az elmélkedésé is, továbbá az intézményeké, köztük a