

Forgách András

NÁDAS ÉS OVIDIUS

Szövésminták Publius Ovidius Naso és Nadas Péter írásművészetében (különös tekintettel a Klára-szerelem fejezeteire a „Párhuzamos történetek”-ben)

„...az átmenetet soha szem nem tudja kilesni...”
(Ovidius: ÁTVÁLTOZÁSOK, HATODIK KÖNYV)

Voltaképpen két mottóm van, az egyiket Ovidiustól vettem, a másikat Nástól – ez a két mottó két irányból határozza meg dolgozatomat, az Ovidius az elejéről, a Nadas a végéről. A két mottó – remélem – találkozik majd a dolgozat végén.

A Klára-fejezetekről vagy a Klára-szerelem fejezeteiről szeretnék beszélni – ilyen fejezet nincs a könyvben, az, hogy ő ő, vagyis hogy Klára Klára, az is csak nagyon későn derül ki az olvasó számára, már térdig, sőt derékig gázolunk az epizódban, ezzel a kulcsszereplővel már jó ideje együtt megyünk, amikor végre megtudjuk a nevét: és aki megnevezi őt, az nem az elbeszélő, a mindentudó elbeszélő, aki az elbeszélés pillanatában már igazán kellene, hogy tudja a szereplője nevét, de mégis makacsul csupán „nő”-nek nevezi, hanem egy másik szereplő, a nő férje, Simon ejti ki a száján, váratlanul, az anonim férfi neve ugyanúgy derül ki, „a nő” nevezi Simonnak egy riposztban. Az a különös folyamat, ahogyan az anonimitásból elindulva „a nőből” hirtelen nem is csak Klára, hanem egyenesen Vay Klára lesz – (s a családnév által a regény egy másik fontos cselekményszálába szövődik motívuma), ám később újra egyszerűen Klára (sőt, az elbeszélés igényei szerint olykor visszaváltozik „nő”-vé, sőt: „asszony”-nyá, és Kristófból is újra egyszerű „fiatalember” lesz), de micsoda tartalommal, jelentéstöbblettel feltöltött Klára! ez az átalakulás, *átváltás a névtelenségből a valódi, a regény univerzumában való végérvényes megnevezettségig* elemzésünk egyik tárgya.

Micsoda riadalmat ébreszt az elbeszélőben a 387. oldalon, amikor: „Utánam szólt, a nevemen szólított a visszhangos lépcsőházban. [...] Egyszerre nagyon sok mondandóm akadt és kérdéseim. Honnan tudja a nevem...” És két oldallal később: „És hát honnan tudja a nevem, kérdeztem. Ez egy elég örült dolog, de hiszen én nem mutatkoztam be neki.” Megjegyzendő, hogy – írói trükként – a nevekhez, csakúgy, mint később a váratlan tegeződéshez, íróilag mindig a meglepetés, meghökkenés, csodálkozás pszichológiai állapota kapcsolódik, miáltal a nevek beszédaktus-jellege erősödik föl, amely tudatosan elítokolja, elleplezi a leíró pozíciót. Az egyes szám első személyű mesélő nevét ebben a pillanatban egyikük sem ejti ki, egyfajta süket csönd veszi körül, hiába tudjuk a regény kezdete óta, hogy Kristóf ez a név, valamint fontos még megjegyezni, hogy Násnál az elhangzó kérdések, ha az írásjeleket tekintjük, a legtöbb esetben állítások (nekünk kell külön beleéreznünk a kérdő hangsúlyt), és az állítások, azaz a szereplők dialógusaiban elhangzó mondatok *leíró* karakterűek, tehát folyamatosan grammatikai, szintaktikai funkcióváltás tanúi vagyunk.

„Honnan tudja, mindent tud.” Feleli a nő (azaz mondja önmagáról Kristóf szájával, megint csak harmadik személyben, mintha valaki másról beszélne). „Illetve tudja, amit tudni akar vagy tudni kell. | Úgy indult el a lépcsőn, mint egy számító primadonna. Valami

filmben, vagy mit tudom én, hol láthatta így.” (389.) Ne felejtjük el ezt a változásszerű ugrást: előbb operettben, majd egy filmben vagyunk. A leírás – mint egy optikus a lencséket szemvizsgálatkor – állandóan észrevétlenül változtatja a látott tárgy jelentéstartományát, a jelenet zsánerét. De még a *honnan* kérdőszó is hirtelen rejtett jelentésváltozásnak van alávetve, mert a „*honnan jön*”-ből szivárog át Kristóf kérdésébe: „*Kérdeztem, hogy akkor ő most valójában honnan jön*”, vagyis hányadik emeletről, és még ugyanezzel a lendülettel: „*honnan tudja a nevem*”.

„*A nő*” a III. kötet MÁR NEM MARAD IDŐM című fejezetében, a 144. oldalon közli az elbeszélővel (íróilag trükkösen, két más irányú és tartalmú egyes szám első személyt egy mondatban egymáshoz préselve, ezáltal a két ember világát egyetlen belső világgá olvasztva, mint Wagner teszi zeneileg a TRISZTÁN ÉS IZOLDÁ-ban, s ugyanaz az irdatlan és végtelen éj is veszi hőseinket körül, s érdekes módon ugyanúgy szerepel egy harmadik figura is a történetben, mint Wagnernél, a férj), hogy „*de hiszen láthattam a gyűrűjét, férjes asszony vagyok*”. És ebben a pillanatban „*a nő*” szabad prédából, az ablakból meglesett, nagyvárosi, névtelen, erotikus fantáziákra ingerlő fehér munkaköpenyes „*presszós nőből*” hipp-hopp férjes asszonnyá változik, aki ráadásul, a cukorkaárusítást odahagyva, leginkább egyenesen a tudományok tudományát, filozófiát tanulna, s ráadásul a bátyja káplán a (Terézvárosi) templomban, amelyik elé (a Szófia utca, Liszt Ferenc tér, Zeneakadémia, Király utca, Nagymező utca útvonalon végighaladva) ezen a viharos márciusi estén a fiatalember és ő éppen odaérnek. De ez még mind nem elég, mert az addig magányosnak, facérnak képzelt presszós nőről, aki hagyja magát követni a sötét utcán, váratlanul kiderül, hogy „*a férje érte jön*”, sőt, „*ha délutános, akkor a férje zárás után mindig érte jön*” – ez az információ bunkócsapásként éri az elbeszélőt, miként az olvasót is joggal meghökkenti (láthatjuk, hogy a szereplő bemutatása sohasem közvetlen, hanem mintegy átvérzi a regény szövetét) – s ez a bizonyos férj lesz az, nem pedig a mindentudó narrátor, aki majd kiejti először, a kocsiban ülve, egy veszekedés közben a Klára nevet.

Hogy nem is akármilyen Klára, hanem *Vay Klára* ez a bizonyos Klára, azt az Aréna úti házba később beszőkő, a lépcsőházban leleselkedő, izgatottságában maszturbáló Kristóf-elbeszélő egy *névtábláról*, egy kis felületről olvassa le – a névnek nincs mélysége, nem tartalmazza a személyiséget, többlettudást, a fiú csak annyit von le belőle a regénynek azon a pontján, hogy a nő hazudott, nincs is férjné, hiszen a leánykori nevét használja.

Namármost. „*Vay Elemér kormányfőtanácsos*”, akit a III. kötetet nyitó ANUS MUNDI című fejezetben ismertünk meg, tehát a nagyregény szempontjából viszonylag későn, a Madzar–Szemzőné–Bellardi történetészál egy találkozásánál pontján, ez a bizonyos „*Vay Elemér az utóbbi napokban a nyugalmazott vármegyei alispán társaságában, vitéz Éber Antal városi főjegyzővel beszélt meg a teljes zsidó vagyon összeírásának kivételesen kényes és bizalmas tervét; a jogi feltételeket és az ügyviteli részleteket, amelyeket a zsidók kitelepítésével és vagyonuk várható konfiskálásával kapcsolatban majd figyelembe kell venniük*”. (77.) A feladattal őt a kormányzó bízta meg, s ez a tudásunk immár a kis névtelen presszós nőt érzékelhetően egy egészen más dimenzióba röptíti (erről a pikáns részletről, Klára származásáról, apja történetéről, apja viszonyáról az altengernaggyal a narrátor jelen pillanatban mit sem tud, csak mi, az olvasók, már ha emlékszünk rá, ha észben tartjuk a regény minden szövevényes részletét, ami nem föltétlenül szükséges a regény élvezetéhez, de megértéséhez mindenképp), nos, ennek lesznek bizonyos következményei Klára és a fejezet narrátora, azaz Kristóf viszonyára nézve (játékos-komoly zsidózás és egyéb úri huncutságok), valamint szilárdan belekötí, belesomózza az epizódot a regény egyik legnagyobb toposzába, ami a zsidóság magyarországi és egyetemes helyzetével kapcsolatos. Ez a regényben máshol, másként, nevezetesen a presszóslány főnöknője auschwitzi tetovált számá-

nak észlelése révén is megtörténik – magyarán az érzékelés és történetmondás egészen más síkján.

És hogy lássuk, milyen szisztematikusan, szinte tudományosan viszi végig Nádas a *névadás* és *megnevezés* aktusának a narrációban és elbeszélőtechnikában csak rá jellemzően fontos módszerét, pillantsunk rá a pillanatra, amikor megtudjuk ennek a névtelen, koncentrációs tábori számmal megbélyegzett főnöknőnek a keresztnévét: „*Akkor igazán elárulhatná végre, hogy a nevem is honnan ismeri*” – mondja a narrátor Klárának. „*A Terikétől. | Milyen Terikétől, kérdeztem meglepetten, nem ismerek semmiféle Terikét, s azon vettem észre magam, hogy ismét csak bámuljuk egymást. | És megint úgy látom, hogy csodálatos. | És ilyen szépet én még nem láttam. | Hát a főnöknőjétől.*” (405.) *Terike*. Tipikus munkahelyi név, a becézőformulával együtt, a főnöknő neve. A megnevezéseknél alkalmazott meghökkenésből itt most a lány szépségének szóló csodálat lesz, a meghökkenés ad indulati tartalmat a lány csodálatának, de nem a mélységben, ez nem fokozás: Nádas nem teremt mélységillúziót, hanem egyik állapotból mintegy átzuhan a másikba, a pusztá egymásmellettség nem indokol, csak megállapít, és megint csak látás lesz a szóból.

A Klára-fejezetek kisebb-nagyobb megszakításokkal a regény I. kötetétől a III.-ig sorban bukkannak föl egymás után, megszakítva más, folyamatban levő és szintén a maguk módján evolválódó, valamilyen állapotból egy másik állapot felé tartó történeteket, epizódokat, eseményeket: ezeknek a párhuzamosan futó történeteknek a megszakítása, folytatása, újraindítása lenne a regény egyik rejtett cselekménymozzanata. Azt állítom, hogy az a mód a regény igazi cselekménye, ahogyan a párhuzamos történetek megszakadnak és újraindulnak, miközben a megfigyelések végtelenbe vesző elemzésével és különböző más trükkök révén *egy helyben állni* látszanak, mint például az az autó, amelyikben a szerelmespár ül: „*Megint csak az üres úttest közepén álltak, ki tudja, mióta. Mintha csendesen indexelve arra várnának az éjszakában, hogy végre befordulhassanak.*” (482.) És két oldallal korábban: „*Azt sem tudták volna utólag megmondani, hogy mikor indultak újra el, vagy hányszor álltak már le.*” Én úgy gondolom, hogy a Klára-fejezetek avagy a Klára-szerelem fejezetei, különösen a sötét, viharos utcán a „*presszós nő*” nyomába eredő Kristófot ábrázoló MÉR NEM MARAD IDŐM című fejezettől kezdve – a regény más fejezeteinek történeteire és szereplőire utaló, gondosan, szinte leltárszerűen, mise en abyme-ként megkonstruált bekezdésektől eltekintve, mely mise en abyme-játszmák, amelyek révén a Klára-fejezetekben a többi fejezetből szinte minden hang, téma, mint egy Wagner-opera leitmotívja fölcsendül, Kristóf történetének legmélyebb tektonikus rétegéig, egészen az öngyilkossági kísérletig és a margitszigeti „*óriásig*”, Tuba Jánosig, minden szín beleszővődik Kristóf Klárának tett vallomásai, fokozatos föltárulkozása nyomán, mindez ugyancsak a Klára-regény központi szerepét erősíti –, ezek tehát szerintem *egy teljesen önálló* regény fejezetei, amelyeket a leíró technika csak Nádasra jellemző vonásai beleszónek ugyan a nagy műbe, de mégis önálló, zárt egységként működnek, és ez a mű meggyőződése szerint külön is megállná a helyét (ugyanúgy a világirodalom részeként, mint az egész). Sőt, azt hiszem, ez a regény szíve, ez a belső regény, és így is fogok róla beszélni.

Megjegyzendő még, hogy a fiatalember makacs lebámulása az utca túloldalán levő cukorkásboltra, leskelődése a *presszós nő* után, 1961 márciusában, a regény elején, egyben összekapcsolódik egy határozott „*nem*”-mel, mely először a lakásban kicsengő telefon felvételére, majd később arra a kérésre vonatkozik, hogy a nagynénjét elkísérje a kórházba haldokló nagybátyját meglátogatni. Neki ugyebár fontosabb dolga van, ki kell néznie az ablakon: „*Ócska kis hazudozó vagyok, gondolta ugyanakkor ijedten, mindig is az voltam, lehette az ablak üvegére félhangosan, miközben semmi másra nem vágyakozott jobban,*

mint hogy átmenjen a körúton, és megszólíthassa azt a nőt. Talán attól rettent el ennyire, hogy valaki, hirtelen, egy ismeretlen, a puszta létevel esetleg élvezetet szerez neki. Aki iránt nem érez semmit, akit nem szeret, miként szerethetné, ha nem ismeri, de szerelmes belé. De akkor miként lehet valaki szerelmes. Meg akarja szerezni. S akkor ennyi lenne a nagyra tartott szerelem. Nem csak én, mindenki önző, hazug, gonosz. | Valószínűleg csak vágy, illúzió vagy ócska számítás, ha azt gondolja, hogy lenne egy pillanatnál tartósabb kapcsolat az emberek között. Rőfögő disznók valamennyien. És akkor ezt nevezzék szerelemnek, amikor rőfögve henteregnék a pocsolójában, s ezt tartják többre mindennél. | Nem megyek. Sehová nem megyek. Nem. | Amint eltűnnek, azonnal veszi a kabátját, megy. Nincsen többé mire várakoznia. Végre megszabadult. Vállal minden kockázatot. Tulajdonképpen nehezebb esett vén fasiszta disznónak nevezni a haldoklót, a megnevezéssel mégis fölszabadította önmagát. Szakított a családjával. Ki tudta végre mondani magában, hogy szakít, ezzel a szóval támogatta a lázadást, illetve belátta, hogy nincsen visszaút.” S ez a „nem”, sok-sok fejezettel és több mint ezer oldallal később, egy még határozottabb nem formájában (a családi ebédnél való illetlen, tapintatlan viselkedés s a család birtokában levő festmények megfontolt ellopása révén), ha lehet, még markánsabban megismétlődik. Ezzel a kemény kontúrral, mintával is erősítve a Klára-regény centrális szerepét. Lehet az erkölcsi dimenzióját is elemezni, ugyanakkor ez a két nem csupán negatív dimenzió, fekete satírozás, mintázat.

A Klára-regény helyzeténél fogva egyenesen belefut a regény két – több olvasója számára – talányosnak tetsző zárófejezetébe, amelyekről, úgy vélem, meglehetősen terméketlen vita folyt, hogy vajon a zárófejezetek *nyitva hagyják-e* a könyvet, avagy valóban lezárják (erről való gondolataimat a dolgozat végén mondom el) –, és ezáltal a Klára-regény az olvasó számára még külön is valamiféle csúcspontként érzékelődik, avagy beteljesülésként – Kristóf hosszú, napokig tartó keresés után végül rátalál Klárára, a pillanatnyilag és talán az örökkévalóság szemszögéből nézve is számára legfontosabb személyre, a kórházban, mint Izolda a sebesült Trisztánra –, habár tájékoztató jelleggel a fejezet legvégén csatlakozik hozzá pár információs foszlány, mint a repülőtéren elzáródó Gyöngyvér–Ágost-sztoriból. Egyszóval a Klára-regény zártabb, a kezdetét és a végét tekintve is, mint a regény bonyolult mintázatok, írói algoritmusok segítségével egymásba szőtt további epizódjai, egyik szereplője, Kristóf pedig bizonyos értelemben, a vallomásos egyes szám első személy révén, amelyre a második kötet elején tesz szert váratlanul, a regény valódi főszereplőjévé változik.

*

És ilyenképpen, a szöveg képénél maradván, következzen a teljes első mottó Ovidius *ÁTVÁLTOZÁSOK* című művéből, a HATODIK KÖNYV első énekéből, Devecseri Gábor fordításában: „*mégis az átmenetet soha szem nem tudja kilesni: / hol két sáv szomszéd, azonos; túlszéle megint más. / Máshol arany sújtás szaladoz színezett szövödédek közt, / s szötteüket beszövik hajdan megesett dolgokkal.*” A történet, amelyikből az idézet származik, jól ismert, ha nem közvetlenül Ovidiustól, hát Velázqueztól, aki az epizódot megfestette *LAS HILANDERAS* című képén, vagyis Arachné és Athéné (Ovidiusnál Minerva, de itt, ebben az epizódban Tritonia néven szereplő istennő) vetélkedését, amelynek végén az istennő bosszúságában pókká változtatja a (különben szövésben győztes) lányt. Velázquez az Arachné által Ovidiusnál megszőtt képek sorából egyet emel ki, amelyet ráadásul, idézetként, Tiziano ugyancsak Ovidiusból merített EURÓPÁ-ja képvisel, a bika, amint a tengeren szökteti a meztelen Európát, a kép háttérében, egy fülkében, ott, ahol Tritonia éppen pókká készül változtatni Arachné. Ovidius, mint hallottuk, *a szem által nem érzékelhető* csodálatos átmenetekért dicséri Arachné munkáját, de mintha csak magáról, saját költői

technikájáról szólna: ugyan címekkel tagolja az igencsak különböző hosszúságú énekeket, de teszi ezt a „*perpetuum carmen*”, a folyamatos ének jegyében, és látható és kevésbé jól látható belső átkötések révén egyetlen nagy folyamatra, folyamatra ábrázolja az átváltozások sorozatát, mely ezáltal nem fejlődés, nem tart valahonnan valahová, hiszen eleven érintkezésben van a kezdettel, hanem egyfajta egymás mellé rendeltségben léteznek, és nem véletlenül fejeződik be a nagy mű Pythagoras hatalmas monológiájával, a lélekvándorlásról és a lélek halhatatlanságáról.

Hogy Nádas számára az antik gondolkodás milyen fontos, hogy tudatosan nyúl vissza nem csupán a gondolatokhoz, hanem az antik írói technikákhoz, mintegy azon méri saját írói tudását, *AZ ÉGI ÉS A FÖLDI SZERELEMÉRŐL* vagy az *ÉVKÖNYV* olvasójának szinte közhely. Hozzáteszem, hogy bennem Nádas szoros kapcsolódása Ovidiushoz az *ÁLL A BÁL* című fejezet olvasása közben ködlött fel, nem is az egyes figurák átalakulásait, hanem a háttér elképesztő átalakulásait, a történet – varázslatos – műfaji átalakulásait figyelve, ahogyan az akkor még korántsem szerelmespár a Szófia utcától indulva, az Aréna úti házhoz keresztül (melybe a gyermek Kristóf zongorázni tanulni járt), Kristóf gyermekkori helyszíneinek megtekintése után beülnek egy francia stílusú éjszakai bárba: „*A nedvesen világító úttest túlsó oldalán kis neonfelirat világított, egy színes kis neonfelirat, gyerekesen stilizált napocska, s két lépcsőn kellett lemenniük a Napsugárba.*” (517.) A napsugárba mennék le, ezt ne felejtjük el (hiszen még éjszaka van), s odalent mintha egy francia szerelmesfilmben lennénk, mondjuk Louis Malle *FELVONÓ A VÉRPADRA* című filmjében, majd eljutunk végül abba a monumentális belvárosi buliba, ahol a regény számos fontos szereplője találkozik, úgy érkeznek oda, mint egy Walpurgis-éjbe, s amelynek olvasása során bennem a 60-as évek magyar filmművészetének szürke képei ködlöttek fel, azok a természetlen nagy értelmiségi vitaközpontok és persze azok a tíz évvel későbbi *monstre házibulik*, amelyekre magam is betoppantam hívatlanul, mindez egyetlen nap, egyetlen este alatt, akárha Joyce *ULYSSES*-ének huszonvalahány órájában vagy a *FÉLKEGYELMŰ* nyitófejezeteinek véget érni nem akaró napján lennénk (s ez a nap, 1961. március 15-ének napja az I. kötetben kezdődik, Kristóf ablakon kibámulásával): visszafelé támadt tehát ez az érzésem, és nem a szereplők, hanem a regény szerkezetének átváltozásait észlelve, a mű ovidiusi karakteréről, aminek, mármint a gondolatnak a kedvéért, még a Nádívius nevet is hajlandó voltam megalkotni.

Hogy Tiziano képe idézketni szerepel Velázquez festményén, és hogy maga a Velázquez-festmény egy Rubens-festményre (vagyis a mind Tiziano, mind Rubens által megfestett Ovidius-sorozatára, illetve a Rubens által lemásolt Tiziano-képekre) való reflektálás, itt most nem elemzésem tárgya, csak megjegyezni kívánom, hogy Velázquez festménye értelmezhető a műalkotás befejezett tökélyre törekvése és a megalkotásának soha be nem fejezhető, *nyitva maradó* folyamata közötti feszültségként is, amelyre, azaz a túlságosan is tökéletes és ezzel hencegő emberi szereplőre le is sújt az istennő haragja: „*Szólt, s elmentében hecatei növény nedűjével / hinti meg őt; ahogy éri a mérges nedv, a leánynak / már hajafürtje lehull, füle tűnik, tűnik az orra, / lesz feje pöttömmé, lesz teljes teste kicsinynyé: / oldalt, lába helyett, vékony kicsiny ujjai nőttek, / minden egyéb has lesz; hanem ebből küldi tovább is / szálait és szövi, szorgos pók, szövetét szakadatlan.*”

*

Térjünk csak vissza a nőre, akit Kristóf követni kezd az utcán. „*Talán csak a kabátja okozott némi csalódást. Vagy ha nem is csalódást, zavart. Nem a saját kabátját viselte, hanem egy másiktól levetett kabátot, látni lehetett a tavaszi kabátján, hogy ez nem a sajátja. Ilyen kabátot*

sehol nem árultak, túl nagy volt, valamilyen homokszínű, könnyű anyagból, még az is meglehet, hogy férfié. És ez a homokszínű folt vezetett át a sötét Szófia utcán. Nem csak a kabát zavarta, hogy ettől az esetlen kabátból nem lehetett látni őt, nem lehetett látni, ki ő, hanem sértette az iránta érzett gyöngédségemet. Nem a testét akartam látni, ám meglehet, hogy mégis. Csupasz testének csöndjét leplezetlenül. Amíg csak távolról láttam vagy a fehér köpenyében láttam, mindenestre semmi nem zavarta meg a szépjérzékemet. [...] A kabátja viszont a kínos szociális realitásra emlékeztetett, arra a visszatetsző és visszatérő gondolatra, hogy egy közönséges presszósnök üldözők, s akkor ez mégsem lehet más, mint idétlen kaland.” (138.) És aztán – hátborzongató epizódok és fejezetek közbeékelődése után, amelyek az eugenikával és faji higiénéjával foglalkozó Otmar Freiherr von der Schuer közvetlen környezetében és kísérletei terepén játszódnak, és kizökkentenek a szerelmi regény hangulatából, úgyhogy amikor visszatérünk Kristóf és Klára romantikus történetéhez, mintha egy másik időből, egy másik dimenzióból térnénk vissza, s ez a szerkesztői technika szintén leállítja, pontosabban megtéveszti az ember időérzékét – a 388. oldalon Vay Klára, a kis boltoslány leveti a közönséges kabátot, közben megtudtuk róla, hogy feleség, s egy társadalmi osztályokon átívelő viharos házasság foglya, egy furcsa, bőrkabátos férfi foglya, akiről Nádas ezt írja, vagyis Kristóf meséli: „Gyönyörű volt a két szemöldöke, dús, tömör, sötét, nagyon erős és férfias. Ez a férfi farkas. Mert ahogy kutattam a név után, emlékeztem, hogy a bőrbetegség valamiként a farkassal vagy vérengző farkasok legendáival áll kapcsolatban”, tehát hogy egy állat, és bizonyos mozzanatokból kiderül, hogy tud állatként viselkedni. Ovidiusnál, nem melleleg, az első átváltozás során Lycaon kannibalizmusáért farkassá változik: „Köntöse is szőr már, két karja is állati lábszár: / farkas lett, de nyomát jól őrzi korábbi magának. / Éppenolyan deres, és ugyanoly dült düh lepi arcát, / két szeme éppúgy ég, s ugyanúgy maga ő a dühögés.” Klára tehát a kopár lépcsőházban bundában jelenik meg (ez közvetlenül azután történik, hogy hősünk elmondja: miközben épp hogy befejezte a maszturbálást, „női cipők átható kopogása közepette rám gyűjtották a siralmas lépcsőházi világitást”, és meghallva a nő hangját, azon döbben meg, az honnan tudja az ő nevét: „Ő meg ott állt a lépcsők fölött egy hosszú, selymes fényű, finom szőrmében, láttam, hogy a diadal rögtön szétveti. [...] Két kifordított kesztyűs kezét könnyedén a feje fölé emelte, mint aki kicsit játékosan, csipetnyi öngúnnal fűszerezve kérdezi, hogy hát nem vagyok-e csodálatos, és mit szólok ehhez az átváltozáshoz, és a bundája is mennyire csodálatos, és nézzem, ha így kitarja a karját, akkor micsoda esése van. A fejét is úgy emelte meg, mintha koronát viselne, nézzem, micsoda csodálatos frizurát csinált. Bizony, csodálatos. Beteljesedett, amit kívántam. S az volt a legcsodálatosabb, hogy megint milyen könnyedén változtatta át magát, nem volt vége a meglepetéseknek és az átváltozásnak. Mindent elfelejtettem, elfelejtettem a várakozás minden dühét és szégyenét, a feltételezésemet is elfújták, hogy mit csináltak volna a fürdőszobában vagy a hálószobában, az egész vádaskodásomat. | Az egész értelmetlen életemet felejtettem el a szépségétől.” (388.) Ne legyen szemernyi kétségünk sem afelől, hogy ennek a csodálatos átváltozásnak az állatiasságát Nádas utóbb kiaknázza, kezdve a „nere” és „nyérc” közötti különbség taglalásától, időről időre leereszkedve az állati létezés bugyraiba hasonlataival és metaforáival, asszociációival és reflexióival – az állati észlelés fontosságát felerősítve emberi dolgok leírásában. Ovidius állattá, természeti képződményekké alakuló figurái szekundálnak hozzá. De a megégett arcú asszony és a lábak nélkül az utcán közlekedő férfi transzponálása a gyermek Kristóf fantáziájában szüleit, anyjává és apjává, ugyancsak az átváltozás, a metamorfózis kétségtelen valóságának, a leíró képzelet teremtő valóságának megnyilvánulása.

És íme a második mottó, egy Nádas-interjúból: „A 20. században [...] van egy írásmód, amely különösen fontossá vált, olyan regények és elbeszélések, amelyek nem folyamatokkal, hanem problémákkal foglalkoznak. Legyenek maiak vagy múltbeliek, a problémák mutatják meg, hogy miként is áll a dolog a jelenünkkel vagy miként kéne állnia. Ezek megint csak vonatkoztatási pontok. A problémáirodalomnak ez a formája távol áll tőlem, soha nem foglalkozom problémákkal. Szerintem ez a szociológia, a történetírás vagy politika dolga. Engem inkább a cselekvések, az események menete, a folyamatok érdekelnek, de nem maga a történet, hanem főként a struktúrái. [...] Ha két ember találkozik, akkor engem nem maga a találkozás érdekel. [...] milyen nagy társadalmi és pszichikai áramlások tették elkerülhetetlenné a találkozást, milyen véletlenek, nekem ez a fontos, semmi más nem érdekel.” (Eve-Marie Kallen interjúja, *Magyar Lettre Internationale*, 36. szám, 2000. tavasz.) Annyit hozzáfűznék ehhez, hogy Nádas az ábrázolás problémáival határozottan foglalkozik szépprózájában, vagyis írás közben. Az ábrázolás társadalmi problémáival is, és ily módon a társadalmi problémák ábrázolhatóságával, ha nem is közvetlenül, de a szövegbe rejtve. Csak egy példa: a „halálos” szó 84-szer fordul elő a regényben. Észre sem vesszük, egy egyszerű jelző, fokozásra, hangsúlyozásra, a beszédszerűség érzetének megteremtésére. Habár meglepő módon a könyv egész szerkezetét letapogatja, kezdve a *halálos* ágytól, melyen Lehr professzor fekszik. De Kristóf stilisztaként hirtelen így szól rá Klárára egy az előző oldalon elejtett és az olvasó által már elfelejtett „halálos” miatt: „Kérdeztem, észrevette-e, hogy ma este már másodszor használja teljesen értelmetlenül azt a szót, hogy halálos.”

Hol van egy szőnyeg eleje és vége? Hol kezdődik egy szőnyeg és hol fejeződik be? Ha egy szőnyegről lelépek, azzal még nem csukom be, állhatok akár fél talppal a szőnyegen, fél talppal a csupasz parkettán: a szőnyeg leolvasásának technikája a Nádas-regény olvasási technikájaként is ajánlott, a mintázatok hasonlósága és a láthatatlan átmenetek kötik, csomózzák össze a regény különböző részeit. Jól látható például az *ÁLL A BÁL*-ban, ahogyan a szerző – nem is mindig ihletetten, hanem olykor kötelességszerűen teremt ilyen vonatkoztatási pontokat, mint ahogyan korábban a lépcsőházban részegen fetregő Pisti „*Schwester Karlát*” emlegeti (Kristóf gyanúja szerint Pisti lopta el Klára bundáját), azt a bizonyos Karlát (ezt ők nem tudják, nem tudhatják), aki az egyik fontos szereplő, Hans von Wolkenstein alias Kovách János anyja, miáltal az '56 után gyerektáborokba utaztatott fiúk sorsa mélyebben szövődik össze az eugenikai kísérletek alanyainak a sorsával.

Az Ovidius által említett „*küleshetetlen átmenetek*” és az átváltozások, illetve a szerkezet időtlenségének kapcsolatára van még két pregnáns példám, ugyancsak a Klára-fejezetekből. Mint ahogy az a tény, hogy Klára *kölcsönbundában* jelenik meg a lépcsőházban, nem jelent fejlődést, szociális előrelépést, mint amit jelenthetne egy problémaközpontú regényben, hiszen ez az átváltozás nem fejlődés, hanem pusztán egyik alakból a másikba alakulás, ami a maga módján abban a pillanatban és örökké történik, az a tény, hogy a szerelmesek egyszer csak *tegeződni* kezdenek, sem kapcsolatuk bensőségesebbé válását jelzi (legalábbis a regényben), hanem váratlanul megtörténik: „*Ő igazán rendszeren beszél mindenkivel, senkit nem akar soha megbántani. | Engem sem, válaszoltam, amiben volt egy jó adag kokettéria. | Téged sem. | Ettől a két merész szótól aztán megint minden megváltozott. Eddig udvariasan magázódtunk, most azonban megváltoztatta a szabályokat, és csak néztük egymást az új helyzetünkben.*” (145.) Vegyük észre, hogy a *verbális meglepetéseket* mindig *felfokozott nézés* követi Nádasnál. Ám szó sincs róla, hogy a szereplőink mostantól tegeződnének, hol vagyunk még attól. És amikor már egy ideje tegeződnék (de ezt a regény írástechnikája tudatosan elfedi, mert minden a szájukon kiejtett mondat leíró módban,

többször harmadik személyben érkezik az olvasóhoz), újra messziről indul, Klára szemétől, aminek lesz jelentősége, de aztán megérkezik a tegezéshez: „Valószínűtlenül nagy szemét Vay Klára az édesapjától örökölte, a kitartó, semleges figyelmét színtén. [...] Azt is honnan tudhatta volna, hogy Klára a szemgolyó fizikai állagát kitől örökölte. Pedig a szerves világ fellehetően ezeken az együgyű azonosságokon és összefüggéseken van megalapozva. | Attól függ a válasza, válaszolta Klára ragyogva, s most ő hagyta figyelmen kívül Demén Kristóf évődéseit, hogy Kristófnak mi a felfogása, s nagy szellemi izgalmában egy pillanatra még azt is elfelejtette, hogy tegezi. | Mindenekelőtt meg kell tudnod fogalmazni ezt a választ, igazította ki önmagát.” A tegeződés – amelyik a szerelmesek közelségének kifejeződése, a bensőségesség mértékének lakmuspapírja lehetne – felbukkan és megint eltűnik, mint megannyi más, hol értelmezett, hol értelmezetlenül hagyott jel (a szereplő maga is elfeledkezik róla). Megjelenik viszont a szem, a szembe való belepillantás *minősége*, mint ennek a tegeződésnek a kifejeződése egy másik síkon.

Másik példám a házaspár kocsija, amelyik a Terézvárosi templom előtt áll, megint csak váratlanul (a váratlanság segít abban, hogy a felszín vibrálásának lássuk azt, ami a mélyben történik, eltereli a figyelmet, előkészítetlenséget sugall), benne a férjjel. „*Intett, néztek oda, a hátam mögé néztek. | Egy autó állt a járdaszélnél. Hiszen hallottam, amikor megállt a hátam megett. | Mondta, ideje eldöntenem, maradok-e. Vagy inkább velük jövök.*” Úgy tűnik, mintha az autó a férj tulajdona lenne, és illik is hozzá, és a házaspár viszonyához, kényelmetlenségével, szűkösségével, kellemetlen szagával. Erről a kocsirol – amelyik a fejezet során olykor elviselhetetlenül hidegnek és szutykosnak érzik, és amelynek az üléseit bőr borítja, amelyeknek a szaga, az illata is az állati dimenzióhoz közelíti az elbeszélőt (az *illat* mint a másik személy *extraktuma*, és nem konkrét illat, hallatlanul gyönyörű metafora a könyvben) – kiderül, jóval később, hogy Vay Eleméré volt, csinos kis sportkocsi, és egy sikertelen emigrálási kísérlet után elrejtették: „*A kormányfőtanácsos sportkocsija, amelyen most a Stefánia felé haladtak, egy börszönyligeti kocsiszínpén, szalmabálák közé rejtve vészelt át a nyilasuralmat és az összeomlást követő jóvátételi rekvirálásokat. Csupán ötvenhét januárjában hányták el róla villával a szalmát. Ülései még évekig a hőségétől áthatott magyar nyaraktól illatoztak; a tarló és a pacsirták.*” (488.) Fejlődés lenne ez? Nem, hanem kibomlás, föltárlás, megnyilatkozás, átváltozás. És mit tesz isten, Vay kormányfőtanácsos úr Lehrék lakásán részt vesz '56-ban a sikertelen szökés előtti tanácskozáson, és: „*Csak néhány napon múltott. | Mire kényelmesen hozzájutottak a hamis rendszámátlárhoz és a hamisított papírokhoz, az oroszok a győri karhatalmistákkal együtt ismét hermetikusan lezárták a határokat. | Most arról sem tudhattak, hogy amikor Kristóf hazamenekült a feldúlt térről, hogy beszámoljon az elnémult és hitetlenkedő idős uraknak, mert felindultságában valósággal rájuk tört, akkor Klára édesapjának tekintetét választotta ki magának. Mintha ez a legidősebb szempár lett volna a legkétkedőbb és a legbiztonságosabb, mintha őt kéne meggyőznie, hogy nem túloz, nem torzít, elszenesedett csonkok hevernek az égő iratok között és akasztanak.*” Klára szeme és Elemér szeme. Kristóf az 1956-os Köztársaság térről, Vay Elemér a Horthy-rezsimből. Kristóf és Klára találkozása sorsszerűvé válik.

*

Mint Ovidiusnál is, a Nádas-dialógus nem ritkán a leíró-ábrázoló szintaxis része, a leírások viszont dialogikus szerkezetűek. Mivel Nádasnál nem minden mondatról eldönthető első pillanatban, hogy a dialógus vagy a pusztá leírás része, ebben a vibráló billelésben a pillanat, a *megjelenő* feszültsége az erősebb: mint egy víz alól kibukkanó bálna háta, melyről csak sejtethjük, hogy mekkora. Mellékesnek tetsző mozzanatok sokasága

emelődik be egy-egy átváltozás leírásába, melyeknek közvetlenül nem látszik köze lenni az adott epizódhoz, felhorkanunk rá, hogy miként kerül ide, ám mint a szélzúgás vagy a vízmoraj, Ovidiusnál ezek a mitikus jelzők és megnevezések állandó melodikus kísérteként szolgálnak (akárcsak a viharos este, a konstans sötét viharzás, amit Klárának és Kristófnak újra meg újra le kell bírnia, túl kell ordibálnia). A nevek és különösen a földrajzi nevek állandó és részletező alkalmazása a maguk helyén szintén ovidiusi: mindig pontosan tudjuk, hol tartózkodunk (az ÁTVÁLTOZÁSOK során az egész ismert világot belakjuk): nem egyszerűen a pontosság kedvéért, hanem mert a nevek és megnevezések tartalmaznak valamit a hely eredendő lelkéből, nem véletlen, hogy Nádasnál a gyermekkorban megtanult, vagyis eredendő, eredeti nevek szerepelnek, s nem a társadalmi helyzet vagy ideológia miatt megváltoztatott nevek, s ezeket a regény nem változtatja, hiszen a Népköztársaság útja alatt mindig az Andrássy út, a Népstadion utca alatt örökkön örökké a Stefánia leledzik. Ugyanígy rokonítja Ovidiusszal a váratlanul megszakadó, később folytatódó történetek egymás mellé szerkesztése: titokzatosan hatnak egymásra, s a kapcsolódási pontok visszafelé fejlődnek föl. Ovidius – akárcsak Tiziano Velázquezt – megtanította Nádas egy bizonyos szemlélethez tartozó forma trükkjeire, s mivel a két szerzőt mély rokonság fűzi össze, s mint James Joyce Aquinói Tamásból és Arisztotelészből, akikre esztétikáját alapozta, Nádas bőven merített Ovidiusból, sőt, ha szép fegyelmезetten végigpergetjük, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK komplotten leírható lenne az ovidiusi technikákkal is. Egy antik történet a XX. századi Budapestben. Trisztán és Izolda egy pompeji freskón, egy sportcoupéban.

Radics Viktória

BÍZÓK SZEMÜVEGE AVAGY A PERIFÉRIÁS LÁTÁS

SZÉPSÉGÉNEK SZERELMESE – a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK harmadik kötetét lezáró, azaz a regényt a legvégén felnyitó fejezet nem elbeszélés, nem is novella, hanem egy megrendítően – a korábban olvasottakat megrendítően – szép prózakompozíció, melyben különböző textúrák vannak összeöltve, s végül az egészet nemcsak úgy értjük, mint narratív művet, hanem mint szöveglátványt. A három kötet utolsó képe, a *coda* is egy látványt mutat fel, melyet valószínűleg senki más nem lát, csak az író meg az olvasó: „*a folyó tükre a mennyezetre verte föl a fényt, amit a párákban fölkelő naptól kapott. | Sötét foltok reszkettek benne, a nyárfák leveleinek könnyű árnyai*”.

Ismerjük Nádas Péter fény-árnyék fotóit, ez mintha közülük való volna, szavakkal leírt fénykép, a fénynek a képe a szó szoros értelmében is, hiszen napfényt és árnyékot mutat, semmi mást, gép-telen képet, és még meta-fény-kép is, amennyiben a látvány eredetéről beszél. A négy elem ez az origó: a *nap*, vagyis a tűz, a *folyó*, vagyis a víz, a *fa*, vagyis a föld és a *pára*, vagyis a levegő. És ott van még a *reszketés* is, mint ami az élet. A négy elem itt spirituális formában van jelen – *könnyű* már, nincs földi súlya. És meg-