Bazsányi Sándor

„…testének temploma…”

erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában

Esterházy Péter

Egy örülős könyvről

Megnyugtató, valamelyest megnyugtató látni, hogy a könyvek élik az életüket, most épp a Nádaséi; öt éve jelent meg az egyik nagy, a *Párhuzamos történetek*, és majdnem negyedszázada a másik, az *Emlékiratok könyve*, járják az útjukat, *most épp* ezen könyv által.

Az első, ami eszembe jutott, hogy Bazsányi Sándor könyve *jót tesz*. Jót tesz a tárgyalt könyveknek, jót tesz az irodalmi közegnek, a figyelmünknek és a figyelmességünknek, és úgy is, hogy egyszerűen teszi a jót. Ám ne valami humanista(?) rajongásra gondoljunk, Bazsányi nem rajongó (ha olykor számítgatás nélkül, őszintén rajong is), inkább mondanám sétálónak, egy flaneur-nek, aki szerbantalos udvariassággal, tudással és éberséggel vezet minket a test felől nézett *nádasok* közt. Mintha volna időnk efféle barátságosságra. Mintha az ő könyve teremtene ilyen időt.

Nem árulom el, miről szól a könyv, ki a gyilkos (szokott lenni), inkább csupán a kötet arcát (orcáját) szeretném kicsit megmutatni. Mindenesetre szó esik benne, az idézőjeleket elhagyom, a teljességgel felszabadított s így magára hagyott test sokrétű tapasztalatáról, a társadalmi nyelvhasználat bevett szokásait veszélyeztető eljárásokról, a testábrázolás öncenzúrájának, illetve esztétizáló stilizálásának nádasi fölszámolásáról, a megváltás iránti mohó és reménytelen vágyról; újra meg újra a Nádas kérdése felől nézi a Nádas-világot: És hogyan lehetne valaki az ember közeli dolgában járatos az istenek messzi dolga nélkül? Bazsányi kivételes érzékenységgel közelít mindehhez, és a szakralitás-rizsák és metafizika-felfújtak hangoskodó, új divatja idején

Bazsányi Sándor

„…testének temploma…”

A könyv megjelenését támogatta

nka
Nemzeti Kulturális Alap

A borítón Artemisia Gentileschi *Judit lefejezi Holofernészt* című művének részlete látható (Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoly)

© Bazsányi Sándor, 2010

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellinger András

A könyvet megjelentette a MŰÚT folyóirat szerkesztősége
Szerkesztette: Jenei László
www.muut.hu

Kiadó: Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2010
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Nyomtatta és kötötte a Tipo-top Nyomdaipari és Szolgáltató Kft., Miskolc
Felelős vezető: Solymosi Róbert

ISSN 2061-4314
ISBN 978-963-89104-0-0

Bazsányi
Sándor

„…testének temploma…”

erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában

MŰÚT könyvek
Miskolc, 2010

„A nyelv olyan, mint a bőr... (...) Mintha csak a szavak helyettesítenék az ujjaimat...”

Roland Barthes: *Beszédtöredékek a szerelemről*
(Albert Sándor fordítása)

*

„Olyan képzetem támad, mintha egy Erikából *elő lehetne csalni egy* Bösendorfer *hangjait.”*

Nádas Péter: *Az égi és a földi szerelemről*

*

„...fecseg a felszín, hallgat a mély...”

József Attila: *A Dunánál*

Tartalomjegyzék

Bevezetés
Recepciótörténeti tanulságok 9

I. Test – eszme
Nádas erotikája
1. Szókratész – Alkibiadész 22
2. Barthes – Foucault 36
3. Balázs/Bartók – Bausch 47
4. Hajas – Mann 64
5. Mann – Proust 79

II. Eszme – szöveg
Nádas iróniája
1. Irónia – szó szerint 96
2. Irónia – működésben 116

III. Szöveg – test
Nádas narrációja
1. *Emlékiratok könyve* 152
(vallomás – emlékirat) 152
(történet – elbeszélés) 170
(történetmondás – mondatszerkezet) 179
(fejezet-példa) 186
2. *Párhuzamos történetek* 196
(történetek – műfajok) 197
(elbeszélő – szereplők) 218
(mondat – mondatrész) 238
(fejezet-példa) 253

Függelék
Szó – kép – tér 268
Bibliográfia 296
Névmutató 304

Bevezetés
Recepciótörténeti tanulságok

„Ő pedig az ő testének templomáról szól vala.” (Jn 2, 21)

*

Mint ismeretes, a fenti evangéliumi passzust választotta Nádas Péter az 1986-os *Emlékiratok könyve* mottójául.

Mely regényben viszont mindvégig csakis az emberi testről olvashatunk. **(→III/1)**[1] Azon belül a teljességgel felszabadított s így magára hagyott test sokrétű tapasztalatának szorongató mélységeiről és eksztatikus magasságairól, illetve a mélységekre és magasságokra törő vágy óhatatlan kudarcairól – miként a névtelen elbeszélő summázza is a mű vége felé:

> *Belőlem azokban az években hiányzott mindennemű messziség; minden szavam, mozdulatom, titkos óhajom, célom, törekvésem és szándékom kizárólag emberi személyek testében és testének felületén igyekezett kielégülésre, beteljesedésre, mi több, megváltásra találni.*
> (EK, 522.)

Íme a „megváltás” mohó vágyából fakadó, élesre fent kérdés: „És hogyan lehetne valaki az ember közeli dolgában járatos az istenek messzi dolga nélkül?” Majd a tompán lesújtó válasz: „A szar nem ér az égig, csak gyűlik és töpped.” (EK, 522.) Jóllehet az emberi test börtönének ablaka az égre nyílik, ám a látvány (és érzés) legmeghatározóbb eleme mégiscsak: a rács. És hallgassunk csak oda egyetlen rövid bekezdés erejéig a 2005-ben megjelent *Párhuzamos történetek* elbeszélés-technikai börtönébe zárt Mózes Gyöngyvér belső beszédére, amely kérlelhetet-

[1] A továbbiakban ilyen jelzésekkel utalok arra, ha valami egy másik fejezetben bővebben kerül kifejtésre.

lenül kihegyezi a szeretőjével folytatott pőre testi törekvés és a „sokkal lényegesebb és alapvetőbb” eszme kudarcos egymásra utaltságát (mégpedig azáltal, hogy a mondat második felének egyes szám harmadik személyben összpontosuló negatív következtetése kíméletlenül lerombolja az első mondatfél többes szám harmadik személyben fogant csalfa reményének nyitottságát):

> Mintha csak azért *kéne baszniuk,* hogy *valami sokkal lényegesebbet és alapvetőbbet* ne *értsen meg.*
>
> (PT III, 44. – kiemelések: B. S.)

Ugyanakkor az 1986-os regény mottójának eredeti szöveghelyén az egyetlen személyben kettős, azaz mind isteni, mind pedig emberi természettel rendelkező Jézus Krisztus az ő saját testéről beszél, amely tehát egyszerre valóságos-emberi és misztikus-isteni. És mivel az ókeresztény kori zsinatokon kidolgozott dogma szerint a két természet Krisztus isteni személyében úgymond összekeveredés nélkül volt együtt, mely krisztusi személy ráadásul a Szentháromság dogmájának értelmében azonos az Atya és a Szentlélek szintén isteni személyeivel, mégpedig az egy és oszthatatlan isteni lényeg jóvoltából... –, nos éppen ezért, a ’lényeg’ okán, nem lehet kétséges, hogy a János-evangélium adott pontján leginkább Krisztus misztikus testéről van szó. Mert csakis arról lehet szó. Vagy ha – feltéve, de nem megengedve – az emberiről, az akkor is az istenit jelenti. Mert csakis azt jelentheti.

Mindazonáltal Nádasnál kizárólag az önmagát jelentő, önmagával azonos emberi test „templomáról” van szó.[2]

Ámde mégiscsak az evangéliumi mondat fényében. Az Isten képére teremtett embernek utóbb emberi alakban megmutatkozó istenember jóvoltából.

És ha máshonnan nem is, akkor a mottó eredeti szövegkörnyezetéből mindenképpen igazolhatónak tűnik, hogy senki, így Nádas sem tud úgy beszélni az emberi testről, hogy közben ne utaljon – akarva-akaratlan – „az istenek messzi dolgára”. Még akkor is, ha a mondatban szereplő „istenek” szót annak vesszük, ami: metaforának. Noha persze Nádast hivatalból éppenséggel a testnek korántsem isteni, hanem emberi vonatkozásai foglalkoztatják – lévén szépíró,

[2] Amennyiben az *Emlékiratok könyve* – sőt a teljes életmű – úgy olvasandó, mint az evangéliumból kölcsönzött „metafora kommentárja”. (Hoffman 1997.)

akinek csakis erre: az ’istenitől’ eleve és végérvényesen megfosztatott, következésképpen arra szüntelenül és hiába vágyakozó, ámde annak hiányától csillapíthatatlanul szenvedő, ugyanakkor rendszerint gyönyörrel vigasztalódó ’emberire’ van rálátása. Ahogyan egyik kiáltványszerű esszéjében írja is: „A hitvallás egyértelműsége megfosztana a hiány bizonyosságától.” Amiből meg egyenesen következik a feszes tézis: „A történés a burok: Isten benne ül.” Mely tézis prózapoétikai meghosszabbítása is eléggé egyértelmű: „Ezért a történésből bármit sikerülne is megfogalmaznom, történetemben mindig csak önmaga hiányaként lesz jelen.” (*Burok*, in: E, 5-6.) És így a láthatatlan „történést” olvasóként csak mintegy a visszájáról, a látható „történet” oldaláról látjuk; azazhogy nem látjuk, hanem közvetve azt olvassuk, hogy közvetlenül nem látjuk. A közvetlen látást, a belátást hagyjuk a misztikára; olvassunk inkább.

A továbbiakban – mint olvasó és értelmező – én sem törekednék a csalfa „történettel” elfedett valódi „történés” tartós „hiányának” a felszámolására, megváltására; hiszen e hiú vágy éppenhogy a megnem-váltható „történet” felszámolását, az önmagában érvényes próza halálát jelentené. Ugyanakkor, Jézus Krisztus „testének templomát” immár végképp odahagyva, pontosabban lecserélve, nem tekinthetek el Nádas észjárásának és írásmódjának úgymond platonikus – a „történet” látszatát és a „történés” lényegét megkülönböztető – elköteleződésétől, amely szinte minden egyes művében érzékelhető,[3] és amelynek egyik fontos dokumentuma *A lakoma* című Platón-dialógus szerelemfelfogását tárgyaló, azon belül Szókratész és Alkibiadész nevezetes szerelmi történetét körüljáró 1991-es hosszú esszé, *Az égi és a földi szerelemről*. **(→I/1)**

Annál is inkább érdemesnek tűnik Nádas kifejtett Platón-értelmezésére figyelni, mi több, belőle kiindulni, mivel már az *Emlékiratok könyvé*ről folytatott 1988-as írószövetségi vitában markánsan kirajzolódott az antiplatonikus és a platonikus Nádas-képek közötti feszült-

[3] Persze azzal a szükséges megszorítással, amelyre Nádas is felhívja a figyelmet:

> *...az író számára is rettenetesen fontos, hogy ezek a filozófiai rendszerek, a filozófiai megismerés létezik és megismerhető, de a szépírás folyamata szempontjából terméketlenek. Mondjuk számomra nem kérdéses, hogy én platonista vagyok-e vagy arisztoteliánus, mert az én szépíró agyamhoz mind a ketten nagyon közel állnak. Platón talán valamivel közelebb.*
>
> (Mihancsik 2006, 291.)

Mint ahogyan egyébként Arisztotelészhez is – az „igazságot” leszámítva – leginkább Platón állt közel.

ség, elsősorban Radnóti Sándor és Balassa Péter megközelítéseiben. Nézzük egyfelől Radnóti nietzschei ízű meglátását:

> *A regény filozófiáját úgy lehetne összefoglalni, hogy az nagyszabású szakítás – a platonizmussal. Szakítás azzal a fajta filozófiai belátással, amely az érzékfölöttit tartja a legvalóságosabbnak. Antiplatonikus regény íródik itt, amelynek furcsasága, hogy ugyanakkor maguknak a platóni témáknak (...) nagyon gazdag az érintkezési területe a regénnyel... (...) De maga a belátás megfordul: az író azt mondja, hogy csak az érzéki a valóságos, csak* az igaz, *ha test találkozik testtel. Ez az a pont, ahonnan az író kifordítja a sarkaiból a világot, innen lehet megérteni a regény világát, végtelen redukciójának művészi jogosultságát, egész kompozícióját.*
>
> (Balassa, Kis Pintér, Szegedy-Maszák, Radnóti, Vikár 1988, 152.)

Majd következzék a platóni hierarchiát megfordító (sőt eltörlő) Nietzsche-kritikával ugyan számoló, ámde mégiscsak 'radikálplatonikus' replika Balassától:

> *Platonizmus: ez itt egy teljes európai – és nemcsak filozófiai – hagyomány neve, méghozzá az egyik vezető tradícióé. (...) ...művészi szempontból máig a leginspiratívabbnak bizonyult. (...) Jellemzője elsősorban a* feszültség *és a drámai szakadék az ideák örökkévalósága és az egyáltalán lehetséges valóság között... (...) A platonizmus ebben az értelemben* tud *egy olyan világról, mely nem lehetséges, vagy ami, ha tetszik: nincs. A platonizáló közgondolkodás inspiratív hatása a művészetre és szerintem az ereje évezredeken keresztül ebből a feszültségből táplálkozott. (...) A fennállás és a létezés közötti különbségtétel hatalmas dinamikájú, drámai kultúrája ez a platonizáló európaiság, melynek középpontjában ilyen értelemben valóban mélabú áll. A hiány, az itt-nem-lét, a beteljesületlenség és a befejezetlenség platonizmusa mélységesen és teljes hosszában átjárja az* Emlékiratok könyvét...
>
> (Balassa, Kis Pintér, Szegedy-Maszák, Radnóti, Vikár 1988, 158-159.)

Radnóti és Balassa egymással vitázó értelmezéseinek (és teorémáinak) szemléleti feszültsége a későbbiekben felerősödve továbböröklődött

(lásd például Vári György előszavát Balassa összegyűjtött Nádas-írásaihoz), (Vári 2007, 9.) majd látványosan kihegyeződött a 2005-ös *Párhuzamos történetek* fogadtatástörténetében (lásd például egyfelől Radnóti tanulmányértékű kritikáját, másfelől Szilágyi Ákos 2000-beli „margináliáit", azaz a szerkesztőtárs Margócsy István kritikájával vitatkozó tetemes jegyzeteit). (Radnóti 2006.; Margócsy 2009.)

Az ideologikus-dogmatikus egyszerűsítésekre könnyen hajlamosító 'platonikus – antiplatonikus' dichotómia ugyanakkor – bizonyos aspektusváltás jóvoltából – újragondolható, viszonylagossá tehető, továbbá új szempontokkal gazdagítható; úgy méghozzá, hogy nem mellesleg felfigyelhetünk a Nádas-próza eleddig jórészt elhanyagolt (illetve olykor bántó hiányként hangsúllyal emlegetett) szövegszerű tulajdonságára, különös testszerűségére, átfogó poétikai minőségére: iróniájára. **(→II/1-2)** Nádas iróniája természetesen nem a humor és a komikum nyilvánvaló alakzataival hozható rokonságba, nem tekinthetjük tehát az olvasmányosság és mulatságosság rövidtávon hatásos eszközének (noha esetenként erre is találhatunk példákat). Az irónia Nádasnál mindent átható szemléleti alakzatként, következésképpen meghatározó, műveinek minden egyes porcikájában érzékelhető, szövegszervező erőként működik. Visszatérve az idézett dichotómiához, egyfelől a „test költészetének" (Radnóti) antiplatonikus radikalizmusa, másfelől „a hiány, az itt-nem-lét, a beteljesületlenség és a befejezetlenség platonizmusának" (Balassa) radikalizmusa: e két egymást nem is annyira kizáró, mint inkább feltételező összetevő adja a Nádas-próza Janus-arcú iróniaalakzatát, annak megannyi változatos formáját. Az érzéki jelenségre súlyozó antiplatonizmus és az érzékin túli lényegre (hiába) áhítozó platonizmus: egyazon ironikus érem két oldala. Amiből meg persze az a nyilvánvaló nehézség fakad, hogy az éremnek mindig csak az egyik, az érzéki oldalát láthatjuk, még ha tudunk is a másikról, a nem érzékiről, vagy feltételezzük is azt. Noha éppenséggel bármikor tarthatunk valamiféle csalfa tükröt a titokzatos túloldal elé. Miáltal közvetve mégiscsak láthatóvá tehetjük, jóllehet fordított (és olykor torz) formában, az ironikus érem közvetlenül nem érzékelhető oldalát, mindazt tehát, amit egyébként – ha olyan a hajlandóságunk – tudhatunk vagy vélhetünk róla. És innen, a 'platonikus – antiplatonikus' dichotómia ironikus fellazításától csak egy lépést kell tennünk a dichotómiát végképp eltörlő *nem-platonikus* szövegfelszín elismeréséig.

Nos, Nádas éppen ilyen ironikus (és torzító) tükörszerkezetekkel dolgozik, amikor ír: az antiplatonikus szövegfelszín (a „test költészete") nála gyakran valamiféle platonikus mélységet sejtet („a hiány, az itt-nem-lét" jegyében), de sosem mutat. Mint ahogyan mi is rászorulunk ilyesféle művi áttételekre akkor, amikor olvasunk. Hiszen az ironikus szerkezetű szövegek mindig ironikus és figyelmes, azaz kíváncsi természetű, megengedő kedélyű, szabad lelkületű olvasókra vágynak – miként annak idején a „lassú, mély, körültekintő és óvatos olvasásról" értekező Nietzsche is óhajtotta: „Türelmes barátaim (...): *tanuljatok meg engem jól olvasni!*" (Nietzsche 2000a, 16.) Az ironikus jellegű szöveg tehát nem dogmatikus kizárólagosságokhoz és torz igazságelköteleződésekhez ragaszkodó olvasókra, azaz nem-olvasókra, valamiféle ideologikus ráolvasókra számít, akik az éremnek vagy csak az egyik, vagy csak a másik oldalát látják, és nem veszik figyelembe a kettő játékos egymásra utaltságát, továbbá e játék változatos szövegkövetkezményeit. Az ironikus jellegű szöveg ellenben mindig olyan „jó olvasókra" számít, akik szívesen időznek hosszasan az írásmű felületén, vagyis tényleg figyelmesen hallgatják, mit „fecseg a felszín", továbbá bátran gondolkodnak (és vitatkoznak) arról, amiről „hallgat a mély". Az olvasónak felajánlott ironikus kettősség már az *Emlékiratok könyve* testábrázolásában is működött, és ez a működésmód erősödött fel a 2005-ös regényben – nem könnyű feladat elé: a részben közhelyesült értelmezőpanelek és olvasási automatizmusok újragondolásának, részleges elhagyásának, netán teljes lecserélésének kényelmetlen feladata elé állítva a kritikusokat.

Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című 1986-os műve mellett az *Emlékiratok könyvé*t tárgyalja a Balassa által 1988-ban összeállított *Diptychon*-tanulmánykötet, amelynek fülszövege szerint „a tanulmányok többségének (...) kétségtelen alaptónusa a feltétlen elismerés". (Balassa 1988.) Mint ahogyan a Nádas-monográfus Balassa is többek között azért tulajdonít kitüntetett jelentőséget az 1986-os regénynek, mert körülötte – „a kortárs magyar irodalomértésben utoljára termékeny módon" – összeverődött egyfajta szolidaritáselvű, a hetvenes-nyolcvanas évek „új prózájának" értékeit valló vagy legalábbis nem megkérdőjelező „interpretációs közösség". (Balassa 2007, 227.) Mely közösség eleinte, vagyis éppen addig, amíg a rendszerváltozással ki nem csúszott alóla a morális bizonyosság tudatának szőnyege, a hivatalos-állami irodalomértés ellenében, pontosabban annak ideológiai sémáit látványosan mellőzve, egyfajta esztétikai szabadságharc jegyében, azaz bármiféle külső érdek nélkül, mintegy belülről s így tisztán beszélt – jókora hatásfokkal – a történő irodalomról. És míg Balassa szerint az „új történetmondás (...) betetőzése máig Nádas Péter regénye", addig „a '87 utáni magyar irodalomban, főként a prózában valami egészen mélyre ható baj támadt". (*Eszéktől Északra. Előadás Pécsen*, in: Balassa 2009, 360, 365.) A „valami egészen mélyre ható baj" túlzó fordulata talán csak a rendszerváltozás társadalmi-politikai folyamataival párhuzamos irodalmi folyamatok és körülmények óhatatlan és természetes változásaira utal, és persze a szépirodalmi változásokat követő – olykor előmozdító – irodalomkritika saját változásaira; például ama bizonyos – immár (hál' istennek) okafogyott – szolidaritáselvű „interpretációs közösség" felbomlására, azaz újabb és újabb értelmezői (kis)közösségek és egyéni hangok megjelenésére. És ebben a többosztatú irodalomkritikai térben, ellentétben a merész című *Diptychon* gyülekezeti jellegű egyetértésével, a *Saját halál*nak és a *Párhuzamos történetek*nek szentelt tanulmánykötet szerkesztője szerint a 2005-ös regény „olvasása – a világirodalmi remekmű regisztrálásától az írói kudarc rögzítéséig – széles skálán osztotta meg a kritikai közvéleményt". (Rácz 2007, 9.)

Ha tetszik, a *Párhuzamos történetek* vegyes fogadtatásában csúcsosodik ki az a folyamat, amelyet többek között a kilencvenes évek második felében kritikusként reaktiválódó Margócsy is üdvözöl, sőt előmozdít (nem utolsó sorban a maga Nádas-bírálatával) – a kilencvenes évek második felére kritikusként elhallgató Balassával fémjelezhető szolidáris irodalomértés helyett: „Ha már (...) posztmodern korban élünk (...), legyen hát a kritika is a posztmodernitás megjelenése és kifejeződése..." (Margócsy 2009, 6.) (A Margócsy által ajánlott pluralisztikus és polifonikus kritikai beszédtér feltehetően egyaránt magában foglalja a rövidfutamú, vállaltan egyoldalú s így olykor felületes zsurnálkritikát, valamint az egyetemi-irodalomtudományos műhelyekben születő, bő lére eresztett s így nem ritkán nyögvenyelős szaktanulmányszerű kritikát is.) A műfaji sokszínűséget felmutató beszédhelyzet egyik legsarkalatosabb pontja az úgynevezett negatív kritika:

> *...az a nem-hivatalos „szakmai" kritika pedig, mely a hetvenes-nyolcvanas években igen derekasan felvirágzott, épp a* [hivatalos – állami vagy pártos – kritika] *háborús jelleg*[ének] *elutasítása-*

ként, minden szinten lemondott a nem-pozitív kritikai ítéletek kimondásáról, igen széleskörű szolidaritást gyakorolt és mutatott, s jámbor pozitivitásban tartotta irodalmi vélekedéseit – ami nem tetszett neki, arról inkább hallgatott (...), s azt a látszatot keltette, mintha a kritikai kritika nemcsak az adott és kikerülhetetlen politikai viszonyok között, hanem általában és elvileg is kizárólag hivatalos hatalmi játszmák álcázása lenne, s semmi köze nem volna magához az emelkedett irodalmisághoz.

(Margócsy 2009, 5-6.)

A hetvenes-nyolcvanas évek „emelkedett irodalmiságának" szolidaritáselvű munkahipotézisével szakító – illetve azt el sem fogadó – kritikus elsősorban az asztalára kerülő művek saját (vagy annak vélt) szövegtulajdonságaira figyel; és nincs ez másképp Nádas 2005-ös regényével sem. Ez esetben – és itt már nem csupán Margócsy negatív Nádas-bírálatáról lehet szó – a kritikai fenntartás egyik elsődleges tárgya, a nagyszerkezet, az elbeszélés-technika és a mondatpoétika ötletszerűnek tűnő sajátosságai mellett: a regény kendőzetlen és frontális testábrázolása; amely viszont – meglátásom szerint – nem olvasható és értelmezhető frontálisan, lévén jócskán ironikus szerkezetű. Mondhatni, az *Emlékiratok könyvé*t övező általános szolidaritás előfeltevése híján most még inkább esélyünk nyílik arra, hogy kifejlesszük érzékenységünket a Nádas-próza *saját* szövegszerűségére, azon belül iróniájára; amennyiben – és a későbbiekben emellett kívánok érvelni – a *Párhuzamos történetek*ben éppenhogy a kendőzetlen testábrázolás válik az elkendőzés ironikus szövegalakzatává. **(→II/2)** Mely ironikus látás- és láttatásmód határozza meg a regény nagyon is szokatlan szerkezetét, elbeszélés-technikáját és mondatpoétikáját. **(→III/2)**

Nádas sajátos és többrétegű iróniájában, azon belül ironikus ábrázolásmódjában a provokatív testiség (gyakran túlzó módon) látványos jelenléte leginkább látszatértékkel rendelkezik; abban a pozitív értelemben, ahogyan például a már emlegetett Nietzsche beszél az esztétikai-művészeti „látszat" („hazugság" / „maszk" / „fátyol"...) változatos minőségéről mint a mélységesen tragikus emberi létezés igazolásának kizárólagos módjáról. És ez volna a klasszikus értelemben vett irónia látszatoldala. Míg a leplezett oldal, éppen a lepel aprólékos kidolgozottságának köszönhetően, végérvényesen leplezve marad. Nádas testábrázolása, valamint az ábrázolásmód megannyi szerkezeti-narratív és

retorikai-grammatikai párhuzama: olyan ironikus szövésű lepel, amely folyton valami mögöttest sejtet, ámde amelyet nem húzhatunk félre nyugodt lélekkel, vagy ha félrehúznánk, akkor is csak a saját ideologikus értelmezésünk leplét borítanánk (látnánk) rá a szövegre. Ugyanakkor nem tudunk belenyugodni abba, hogy csak *ez* van: a test hiábavalóságának (többsíkú szöveg)látszata. Mely nyugtalanság mindvégig mozgásban tartja az olvasást, elodázza a megfejtést, és így többek között nyitva hagyja a 'platonizmus – antiplatonizmus' generális dilemmáját is. Éppen ezért, az ideologikus mögékerülések és mélyfúrások helyett talán érdemesebb „lassú olvasóként" elidőznünk a mélységet sugalló felszínen, a csalfa szövegfelszínen, a megannyi látszatértékű nyelvi alakzat közvetlen közelében. A szöveg – olvasót erotizáló – testén. (A szöveg testszerűségét, organikus-immanens működésmódját az *Emlékiratok könyvé*nek monográfusa, Bagi Zsolt – részben Radnóti „testköltészet" felfogása, részben bizonyos fenomenológusok és narratológusok nyomán – a „körülírás" és „vetemedés" szavakkal véli megközelíthetőnek.) (Bagi 2004.) **(→II/2)**

A testszerű szöveg közelében tartózkodó elemzés három egymásra utaló hívószava: az erotika, az irónia és a narráció; egymással érintkező tárgyai pedig: a test, a szexualitás és a szerelem.

Tudható, hogy Platón klasszikus dialógusában a test, a szexualitás és a szerelem kérdéseit egybemarkoló hiánylény, Erósz csakis a rafinált elbeszélésmód ironikus körülményei között nyilvánulhatott meg, mégpedig több – egymással versengő – változatban. **(→I/1)** Hasonlóképpen, *Az égi és a földi szerelemről* távlatos Platón-értelmezésének test-, szexualitás- és szerelemfelfogása is bátran továbbgondolható az alakuló életműben, annak akár időbeli, akár műfaji tagoltságai mentén. Az Erósz-elvű Nádas-pálya időtengelyének leginkább meghatározó tájékozódási pontjai természetesen: az 1986-os és a 2005-ös regények (hátterükben a teljes prózai életmű tanulságaival). **(→III/1-2)** A műfaji felosztásban pedig az epikai művek mellett az esszék és a kritikák között is találhatunk közvetlenül ide kapcsolódó írásokat (a már említett szerelem-esszé mellett például a Pina Bauschról vagy Hajas Tiborról szóló elemzéseket), **(→I/3-4)** de nyilvánvalóan Nádas testközpontú színművei vagy színházi észrevételei sem maradhatnak ki a körből. **(→I/3)** Nem is beszélve a tetemes szépirodalmi párhuzamokról (elsősorban Proust és Thomas Mann prózájáról). **(→I/5)** A különböző műfajok vonatkozásában persze nem úszhatom meg, hogy

– átmeneti érvénnyel – állást foglaljak a recepcióban gyakran felbukkanó (ízlés)kérdésben, amely az epikai művek és az esszék minőségbeli viszonyát, esetleges értékkülönbségeit célozza (az előbbiek javára).[4] **(→I/3)** Ráadásul a több műfajú Nádas-ouvre állandó eleme, a test témája igencsak tágan értendő, hiszen az írások (regények, drámák, esszék, kritikák...) testszerű tárgya lehet egy épület, egy műalkotás (akár az ábrázoló, akár az előadó művészetek köréből), **(→Függelék)** sőt még egy puszta tárgy is. Éppen ezért, a tematikus bőség miatt, a hangsúly leginkább, ha csak lehet, az ábrázoló írásmód(ok) testszerűségeire kerül; hiszen Nádasnál éppen a testszerű nyelv jóvoltából válhat valami (tulajdonképpen bármi) testszerű látvánnyá, a testábrázolás tárgyává. A tematikus merítés távlatait garantálhatja a test mellett a másik két Erósz-közeli hívószó: a szexualitás és a szerelem (amelyek eleve, önmagukban is, jókora kiterjedésű területekre utalnak). **(→I/2)** Az életművet körüljáró gondolatmenet egyik meghatározó szempontja, az irónia tételesen is szóba kerül – egyfelől szótári értelmében, *in situ*, **(→II/1)** másfelől működésében, *in actu*. **(→II/2)**

A tematikus és műfaji értelemben egyaránt tagolt, ámde feltűnően egységes életmű körüljárása során minden alfejezetben – némiképp önkényesen – egy-egy jellemző Nádas-szövegből vagy -motívumból indulok ki, amelyek azonban óhatatlanul más szövegekre és motívumokra is utalnak. És így – reményeim szerint – egyfajta szerves rendszerszerűség: több ponton csomózott, minden értő érintésre megrezdülő pókhálóféleség szövődik. A soron következő elemzések többosztatú terét akár az alábbi körmönfont formulában is összefoglalhatnám: *Erósz*, avagy (1) a test, (2) a szexualitás és (3) a szerelem (a) témái, (b) motívumai és (c) szövegalakzatai Nádas Péter 'erotiko-ironiko-narratív' prózájában. Az elemzés lehetséges konfigurációi tehát – elméletileg – számosak: (1-a); (1-b); (1-c); (2-a); (2-b); (2-c); (3-a); (3-b); (3-c); vagy: (1-2-a); (1-3-a); (2-3-a); (1-2-b); (1-3-b); (2-3-b); (1-2-c); (1-3-c); (2-3-c); vagy: (1-2-3-a); (1-2-3-b); (1-2-3-c). Természetesen az elkövetkezendőkben – gyakorlatilag – nem ilyesféle aritmetikus szekvenciák szerint porciózom (kötöm gúzsba) a Nádas-próza többszempontú megközelítését.

[4] Ahogyan arról például a negatív elfogultsággal igazán nem vádolható Mihancsik Zsófia beszél Nádassal készített intejúkötetében:

> *A kettősség ugyanis valóban megüti az embert, ha végigolvasta az* Emlékiratok könyvét *vagy akár az* Évkönyvet, *meg az esszéit. Egyfelől lenyűgözi – engem legalábbis – az a pontosság és érzékenység, amellyel az emberi mozdulatokat, jelzéseket, az egész gesztusnyelvet érti és leírja. Másfelől meg az esszéiben olyan fennkölt magasságokban és sokszor általánosságokban mozog, ahova, őszintén szólva, nem mindig tudom követni.*
>
> (Mihancsik 2006, 288.)

Ehelyett inkább az éppen adott – adódó vagy választott – szövegtest legsajátabb, azaz tényleg testszerű tulajdonság-együttesére figyelek, azon belül: (1) erotikájára, (2) iróniájára és (3) narrációjára; továbbá e három meghatározó szövegtulajdonság köré szervezem a három fő fejezetet: *I. Test – eszme. Nádas erotikája*; *II. Eszme – szöveg. Nádas iróniája*; *III. Szöveg – test. Nádas narrációja*. Mindeközben, a fejezetcímekből összeállítható 'test – eszme – szöveg – test' tengely mentén, a test egyfajta poétikai 'színeváltozásának' körén belül, fokozatosan jutnék el (1) a test erotikus eszméjétől (2) az eszme ironikus szövegváltozatain keresztül (3) a szövegek narratív testéig. A *Függelék*ben – ráadásképpen – röviden érintem a Nádas-regényekben felbukkanó kép- és épületleírásokat, vagyis a nyelvi és vizuális tapasztalatok találkozásának szépirodalmi változatait. Az egyes elemzések során egyébként sűrűn és bőségesen idézek Nádas műveiből – a szövegközeli értelmezés jegyében és érdekében. Így tehát a „test templomának" nevezetes metaforája most nem kizárólagosan vagy az 'istenire', vagy az 'emberire' vonatkozik, hanem az „istenek messzi dolgát" és az „ember közeli dolgát" közös játéktérbe terelő prózateljesítmény poétikus architektúráját jelöli. Ennek fényében, a mindenkori írásmű 'erotiko-ironiko-narratív' testének elkötelezett olvasóként igyekszem, talán némiképp újszerű módon, körüljárni Nádas írói alkatát – egyes munkáinak szövegközeli újraolvasásával.

Mert hogyan is írja *Alkat és szövegszerkezet* című esszéjében?

> *Az író alkatáról, mely tudásának szintje és állaga mögött rejtezik, (...) egyes mondatainak szerkezete, illetve a szöveg belső tagoltsága árulkodik.*
>
> (*Alkat és szövegszerkezet*, in: E, 51.)

***

A könyv kéziratára vonatkozó baráti tanácsokért és meglátásokért hálás köszönet illeti Pór Pétert, Radnóti Sándort és Sándor Ivánt.

Köszönettel tartozom továbbá a zalaegerszegi Deák Ferenc Megyei Könyvtárban található Nádas Péter Gyűjtemény segítőkész vezetőjének, Gyenes Imrének.

És különösen köszönöm Nádas Péternek, hogy a munkám során felmerülő és megválaszolható kérdéseimet (forrásairól, műveiben szereplő művekről, „vonzásairól és választásairól") mindig készséggel megválaszolta.

A könyv megírásának időszakában az NKA alkotói ösztöndíjában részesültem.

I.
Test – eszme
Nádas erotikája

1. Szókratész – Alkibiadész[5]

Közhelyes igazság, és egyúttal megannyi jelentős műalkotás alapbelátása, hogy minden (igazi) szerelem mélyén van valami felszámolhatatlan aszimmetria. Esetenként még a felszínen is.

Az égi és a földi szerelemről írott esszé gerincét alkotó gondolatmenet is valamely látványos aszimmetriáról szól: *A lakoma* című Platón-dialógus nyomába szegődve, Nádas a bölcs, ámde csúf Szókratész és a szép, viszont buta Alkibiadész kudarcos szerelmi történetét firtatja. A mű végén olvasható történet nem volna más, mint egyfajta narratív-ironikus visszaéneklése a dialógus elsődleges tárgyának, az úgynevezett platonikus szerelemnek. Azonban a dialógus elbeszélés-technikai iróniája korántsem helyezi hatályon kívül a szerelem platonikus felfogását, sokkal inkább helyzetbe hozza: megmutatja, miként tükröződik (torzan) az „égi szerelem" a „földi szerelemben"; Szókratész magának való bölcsessége, tudása a szerelemről Szókratész és Alkibiadész szerelmi történetében. És így kettejük rendhagyó afférja kiváló alkalmat kínálhat ahhoz, hogy a *Bevezetés*ben említett 'platonizmus – antiplatonizmus' értelmezői dichotómiáját fellazítva, kissé közelebbről megnézzük, mit mond a kizárólag platonikusnak vagy antiplatonikusnak nyugodt szívvel nem nevezhető Nádas a platonikusnak vagy antiplatonikusnak értelemszerűen szintúgy nem tekinthető Platón egyik fontos szöveghelyéről.

És persze mit mond Platón adott szöveghelye a szerelemről.

Mint ismeretes, a szóban forgó mű a koszorús költő Agathón házában rendezett ünnepi lakomáról tudósít, amelynek első felében a résztvevők nemes versengésbe kezdenek: melyikük tudja ékesebb szavakkal dicsérni Erószt, a szerelmi vágy istenét; aki ugyanakkor, a

[5] Ez a fejezet egy Nádas Péterrel folytatott írásos vitán alapul: *Alkibiadész szereti Szókratészt, Szókratész szereti Alkibiadészt. Egy lemaradt félmondat kapcsán*; Nádas Péter: *Mikor mi lenne*; *A legvalóságosabban valóságos valóságról. Válasz Nádas Péternek*, Pannonhalmi Szemle 2006, 3.; illetve: *„Fehéret, feketét, tarkát...". Változatok az iróniára*, Pozsony, 2009.

Szókratész által idézett Diotima szerint, mégsem istenség, hanem a szerelmes emberben működő „daimon". A szónoki versenyt, közvetlenül Szókratész beszéde után, vagyis a szerelem legmagasabb rendű, tisztán szellemi formáját dicsérő beszéd után, egy kései vendég, a szép és sikeres Alkibiadész szakítja félbe, aki azon nyomban témát vált, noha a megadott műfajon belül marad, amennyiben Erósz helyett immár saját szerelmi szenvedélyének tárgyát, Szókratészt dicséri. Mintha Alkibiadész Szókratészhez intézett szerelmi beszéde a Szókratész által egyetértőn idézett Diotima szépségmetafizikáját parodizálná, miközben persze egyenesen következik is belőle. A „tökéletesen szépről" (*pankalon*) szóló filozofikus gondolatmenetet, Diotima időtlen érvényű bölcsességét, tehát nem csupán illusztrálja, hanem ironikusan felül is írja a szépirodalmi szövegjáték, Platón dialógusformába ágyazott elbeszélése a két híres athéni férfi szerelméről. Még akkor is, ha egyiküket, Szókratészt teljességgel „meggyőzte" Diotima, és „meggyőződésében igyekszik másokat is meggyőzni". (212b, Telegdi Zsigmond fordítása)

A Diotima beszéde által meggyőzött Szókratész beszéde által meggyőzött Nádas szintúgy meggyőzően beszél, amennyiben látványosan összeolvassa a dialógus két fontos beszédét: a Diotimát idéző Szókratészét és a Szókratészhez szóló Alkibiadészét. Noha előzőleg pontosan – és feltehetően nem kis élvezettel – felmérte a platóni megygyőzés narratív áttételeit, többszörösen keretes szerkezetét, továbbá a lehetséges következményeit annak, hogy valójában olyan alternatív történetet hallunk egy valamikori lakomáról, amelyet az egykor ott jelenlévő Arisztodémosz mondott el többször többeknek, legutóbb például Apollodórosznak, aki azt szintén több ízben elmesélte, most éppen a „barátainak". (Noha utóbb maga Szókratész is megerősítette Apollodórosznak „Arisztodémosz előadásának" egyes részleteit, aki tehát egyrészt kénytelen volt részleges emlékeire támaszkodni, másrészt még el is bóbiskolt a lakoma végén.) Következésképpen:

A közvetített tudásból származó bonyodalmaknak se vége, se hossza.
(ÉFSz, 33.)

Most Nádas mégis úgy beszél Szókratészről és Alkibiadészről – és ez is egyfajta „bonyodalom" –, mintha ők egyenesen a platonikus szépségmetafizikát valló Diotima mitikus beszédének a szereplői volnának, vagy legalábbis ki lennének szolgáltatva e szépségmetafizika globális

törvényszerűségeinek. És ez már az ő szépírói leleménye. Meggyőző és gyönyörködtető. Továbbá elgondolkodtató. Hiszen a platonikus szerelemeszme érvényes szakítópróbája leginkább valamely adott szerelmi történet sikere lehetne. Mondjuk Szókratészé és Alkibiadészé. Ha kettejük szerelmi történetét meggyőzően el lehetne mesélni valamely gyönyörködtetve beteljesülő narratívában. Ha az „égi szerelemről" szóló platonikus eszme – vagy munkahipotézis – tartós következményekkel járna a „földi szerelem" terén is. Ha Szókratész és Alkibiadész „földi szerelme" végül kiteljesedhetne kettejük „égi szerelmének" síkján, a testhez immár nem kötődő „tökéletesen szép" birodalmában. Nos, éppen ez a platonikus kiteljesedés ütközik nem kis nehézségekbe; mely nehézségekkel Nádas is teljességgel tisztában van. Noha készséggel elismeri a messzeségbe törő vágy jogosságát.

Nádas tehát Diotima platonikus tanítása nyomán, azt mintegy próbára téve beszél Szókratész és Alkibiadész szerelmi civakodásáról, azon belül „a mindkettőjükre jellemző tudásvágyról, ami a másik emberen keresztül valami másra irányul":

> *Ez a* más *pedig nem lehet azonos se a szépséggel, se a bölcsességgel, se a szerelemmel, hanem mindezen dolgok lényegének kell lennie.*
>
> (ÉFSz, 53.)

És ha Nádassal együtt mi is kiemelt jelentőséget tulajdonítunk a nyomatékosítva megismételt szócskának („más"), akkor joggal gondolhatunk ama bizonyos „lényegre" feszülő „tudásvágy", az igazságra vonatkozó szellemi éhség beteljesíthetetlen és ironikus természetére. **(→ II/1)** Hiszen az igazsághoz való viszonyulás ironikus körülményeinek kiszolgáltatott Szókratészre gyakorta hivatkozó Cicero szerint is: az irónia tulajdonképpeni tapasztalatában kénytelenek vagyunk mindig másra (*alia*) gondolni, mint amit történetesen hallunk vagy olvasunk, és nem pusztán az ellenkezőjére (*contraria*). (Vö. *De oratore* II, 269.) Az egyetlen bizonyos, amit a „tudásvágy" másságelvű iróniájáról egyáltalán mondhatunk, hogy végtelenül mohó és kielégíthetetlen – akárcsak a szerelmi érzés, amely a *Párhuzamos történetek* egyik szereplőjének platonikus színezetű eszmefuttatása szerint leginkább átmeneti és gesztusértékű, noha éppenséggel mindig valamilyen tárgyra, valamilyen újabb, valamilyen *másik* tárgyra irányul:

> *Egyszer, tízszer, százszor ugyanaz, végtelenszer, maga a szerelmi érzés sem más, mint másolat egy mindig korábbiról. 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.*
>
> (PT III, 433.)

Ez volna hát minden szerelem átka: a *másik* testéhez és személyéhez kötött „földi", valamint a testhez és személyhez immár nem köthető, hiszen mindig valami *másra* irányuló „égi" vonatkozások csakis ideiglenes együttállása, eleve elrendelt kudarca. Mely átkot elviselni – leginkább ironikusan lehet. (Persze, a tragikus viszonyulás lehetőségei jóval számosabbak; ahogyan arról jelentős szépirodalmi példák is tanúskodnak, az *Antigoné*tól a *Rómeó és Júlián* át az *Anna Karenina*ig, és tovább, egészen az *Emlékiratok könyve*ig.) A „szerelmi tárgyon" minduntalan – a másikról a másra – túllendülő, ironikusan ismétlődő „szerelmi gesztus" utolérhetetlen mestere, Szókratész – Nádas szerint – „minden valószínűség szerint az első ember, aki a mitikus öntudatból átlép a mentális öntudatba", aki tehát az úgynevezett „mentális kultúra" fogalmi közvetettségében „nem az érzéseket tekinti valóságnak, hanem azt a valóságot akarja az érzései nyomán haladva elérni, amelyből az érzései származnak"; minek értelmében:

> *...ebben a magányos munkájában az alakkal* [Alkibiadész szép alakjával] *való érintkezés, az ölelések és a csókok viszonzása mindenképpen akadályozná.*
>
> (ÉFSz, 59.)

És mégis, a nárcisztikus jellegű, egyéni érdekek vezérelte „mentális kultúra"[6] képviselőjének magányos nyugtalanságát leginkább talán az isteneket tisztelő közösségbe ágyazott „mitikus kultúra" megtestesítőjének szerelmi ajánlata (ajándéka) válthatná meg. Szókratész

---

[6] A „mentális kultúra" nárcisztikusságához lásd:

A mentális kultúra emberének a vágyai egy olyan énre irányulnak, akinek leginkább önnönmagára kéne emlékeztetnie, s ebben az értelemben Narcissusként ismeri föl önmagát; ugyanannak a kulturális parancsnak engedelmeskedve mégse önmagát, hanem valakit kell szerelmeséül választania, s így aztán egy olyan Echóval egyesül, aki bárkiként vagy akárkiként nem teljesítheti be önmagát benne. A mentális kultúrában az önismeret nem azonos a világismerettel.

(ÉFSz, 42-43.)

bölcsességre vonatkozó igényét a szép Alkibiadész szerelme. Hiszen Alkibiadész – szemben Szókratésszel – „minden ízében a mitikus öntudat embere", aki „isteni adottságát, alakban való (fizikai) szépségét" tekinti a „bölcsesség csereértékének". Ugyanakkor, és itt kuszálódik össze a dolog menthetetlenül, a „mitikus öntudatú" Alkibiadész mégiscsak a „mentális kultúra" hierarchiájának jegyében és célképzetének igézetében kínálja fel saját testi szépségét Szókratész bölcsességéért – sikertelenül:

> *Szókratész nemhogy pénzt, vagyont nem fogad el senkitől a tudás ellenértékeként, hanem azt az égi tulajdont, ami Alkibiadész legbecsesebb birtoka, szintén semmibe veszi. Mindenki láthatja, hogy Szókratész az isteneket gyalázza.*

Ámde Nádas így folytatja:

> *Ami persze nem igaz. Szókratész nagyon is hozzá van kötözve Alkibiadész legbecsesebb birtokához, hiszen e nélkül nem láthatott volna rá arra a valóságos szépségre, amihez Alkibiadész alakban való szépsége úgy aránylik, mint rész az egészhez. Ha pedig már vágyakról beszélünk, akkor ki ne törekednék inkább az egészre?*
> (ÉFSz, 58–59.)

Egyszerre tragikus és komikus, hogy a „mitikus kultúrát" megjelenítő Alkibiadész testi szépsége nélkül Szókratész nem tudná feltételezni a „mentális kultúra" abszolutizált szellemi szépségét; ahonnan nézvést viszont maga az „alakban való szépség", Alkibiadész híres szépsége válik azonnal érvénytelenné, értéktelenné. Így hát „a rész és az egész" szerinti szépségeket a mindig tárgyhoz kötött, ámde azt egyúttal meghaladó „szerelmi gesztus" hozza kapcsolatba egymással, és választja is el azonmód egymástól. Nádas pontosan látja a két athéni férfi Diotima szellemében fogant vágyának és abból fakadó lehetséges viszonyának kudarcát, hiábavalóságát:

> *...amint* [Platón] *fogalomként nevezi meg a szerelmet, s igyekszik mindazt leválasztani róla, aminek szükségszerűen nem kell ehhez a fogalomhoz tartoznia, óhatatlanul egy olyan hierarchiát képez, amelyben Alkibiadész szerelmének külön kell válnia Szókratész szerelmétől, s így mindannak, amit a történetben elbeszélt, van ugyan értelme, csak éppen annak nincsen többé értelme, amiből kiindult. (...) A bölcsesség és az ostobaság kétségtelenül egymásra néz, de szerelmes emberek nem bölcsként és ostobaként néznek egymásra.*
> (ÉFSz, 69.)

Mégsem elég hát a végtelenre irányuló vágy, ha a „szerelmi gesztus" közvetlen „szerelmi tárgyai" annyira különböznek egymástól. Nádas a szerelmi kölcsönösség hiányát érzékeli a bölcs Szókratész és az ostoba Alkibiadész aszimmetrikus viszonyában. És innen, Szókratész fölénye felől nézvést talán nem véletlen, hogy a legendásan szép athéni ifjú által felidézett udvarlástörténetben Szókratész Alkibiadészhez intézett, „nagyon csúfondárosan" (*eirónikósz*) megfogalmazott beszédének utolsó mondatát Nádas hiányosan idézi; miközben – jó szokásával ellentétben[7] – ezúttal nem a gyengébbik, hanem az erősebbik fél oldalára áll; nem a viszonzatlan szenvedélyében elesett és nevetséges Alkibiadész, hanem a magabiztos és gúnyos Szókratész oldalára:

> *Szókratész ebben a történetben annak a tudója, hogy az „értelem akkor kezd élesen látni, amikor a szem ereje tompulni kezd".*
> (ÉFSz, 59.)

A teljes Szókratész-mondat így szól:

> *Hiszen az értelem akkor kezd élesen látni, mikor a szem ereje tompulni kezd,* s attól te még messze vagy.
> (219a – kiemelés: B. S.)

---

[7] Lásd például a volt NDK-s titkos ügynökről szóló esszé szolidáris hangfekvésű címét: *Szegény, szegény Sascha Andersonunk* – valamint abból fakadó etikusságát, analitikus tágasságát:

> *Sascha Anderson elárulta a barátait. Eszembe sem jut mentegetni. (...) Az ember nem árul el, nem ad föl senkit, illetve, aki ilyesmit tesz, becstelen ember. Csakhogy nem gondolom, hogy ez több lenne, mint egy morális szentencia. Mert ha itt megállok, akkor édeskeveset értettem meg annak a korszakbak a logikájából, amely arra akart ösztönözni, hogy kis kedvezmények fejében legyek becstelen.*
> (*Szegény, szegény Sascha Andersonunk*, in: E, 165-166.)

Hasonlóképpen, ha „megállnánk" Alkibiadész ostobaságának tényénél, és nem figyelnénk szenvedélyének hőfokára, sőt nagyságára, e nagyság egyidejű nevetségességére és méltóságára, akkor tényleg „édeskeveset értenénk meg" a szerelem lényegéből, akkor tényleg csak metafizikus gőgtől súlyos „szentenciákba" fulladnánk.

Az ironikus kijelentés utolsó néhány szava arra az Alkibiadészre vonatkozik, akinek Nádas szerint csupán használati értéke lehet az „alakban való (fizikai) szépség” élvezete során is kizárólag a „nem alakban való (metafizikai) szépségre” vágyakozó Szókratész szemében. (ÉFSz, 59.) Azzal, hogy az idézett mondatból kihagyja az Alkibiadészre vonatkozó részt, Nádas mintegy a grammatika síkján is leszámol a platonikus hierarchiában Szókratésznél jóval alacsonyabban álló Alkibiadésszel. A Nádas által precízen beállított platonikus mérlegen Alkibiadész személye könnyűnek találtatik. És nagyon úgy tűnik, hogy ez esetben halvány esélye sincs arra, hogy saját szerelmi szenvedélyének valós mértéke szerint ítéltessék meg.

Vagy mégsem csupán a testi értelemben szép, ostoba alkut felajánló Alkibiadészről volna szó Platón mondatában? Hanem arról az eljövendő Alkibiadészről is, akitől a mostani „még messze van”, de akivé talán majd válhat egyszer; akkor, „amikor a szem ereje tompulni kezd”? És így talán, meglett férfiként, maga is bábáskodó szeretője lehet más ifjaknak, továbbá barátja a vele bölcsesség tekintetében immár egyenrangú Szókratésznek; miáltal kettejük fokozottan aszimmetrikus szerelme (*erósza*) átváltozhat a kölcsönös barátság (*philia*) szimmetriájává? Lehet, hogy Szókratész szerelme Alkibiadész szép testén keresztül nem csupán a Diotima-féle „valóságos szépségre”, de Alkibiadész egyszer talán megszülető bölcsességére is vonatkozik? És így talán az is lehetséges, hogy noha Szókratész szerelme a „nem alakban való szépség” mellett az eljövendő Alkibiadésznek szól, az ironikus mondatnak köszönhetően a jelenlegi Alkibiadészre is vonatkozik? Azazhogy rá is vonatkoztathatjuk az olvasás során? Lehet, hogy Szókratész ironikusan szereti Alkibiadészt? Látszat szerint is, a testét; és valójában is, lehetséges bölcsességét? Lehet, hogy Alkibiadész csakis Szókratész ironikus szerelme által válhatna azzá, ami most még nem? Még akkor is, ha teljességgel tisztában van ennek nehézségeivel – ahogyan rutinszerű bűntudattal megvallja:

> *Csakis őelőtte* [Szókratész előtt] *szégyenkezem; mert jól tudom, hogy nem cáfolhatom, nem állíthatom, hogy nem kellene megtenni, amit követel, de mikor elmegyek tőle, ismét legyőz a népszerűség vágya.*
>
> (216b)

Szerencsére most nem a „népszerűség vágyában” úszó valóságos Alkibiadészről, hanem a platóni dialógus *egyetlenegy mondatában* megjelenő lehetséges Alkibiadészről van szó. Akinek valóságos hordozóját Szókratész talán ironikusan, azaz részben testi szépsége *miatt*, de még inkább ostobasága *ellenére*: szereti. Szereti látszat szerint is, azért, amilyen; és szereti valójában is, azért, amilyen még nem. De hogy a lehetséges Alkibiadészre vonatkozó kérdések – mintegy Szókratész otthontalanságához (*atopia*) hasonlóan – ne csupán a levegőben lebegjenek, nézzük a valóságos Alkibiadészhez szóló szókratészi irónia működését Platón szövegében. Mégpedig annak reményében, hogy a Nádas által elhagyott félmondat talán éppen Nádas legfontosabb kérdésére kínálhat lehetséges választ:

Ha a „szerelmes emberek nem bölcsként és ostobaként néznek egymásra”, akkor hogyan nézhet szerelmesen egymásra egy bölcs és egy ostoba ember?

Hiszen nem volna szabad, hogy éppen a bölcsesség vagy az ostobaság legyen a szerelem akadálya, a mindkét oldalon egyaránt *telített*, és ennyiben *kölcsönös*, miáltal *elkerülhetetlen* szerelmi vágy kerékkötője. Nem volna jó, nem volna szép. De hát nagyon ritkán bizonyul jónak és szépnek mindaz, aminek igazán köze van a földi szerelemhez; miként Nádas írja:

> *Nem tűnt föl még soha senkinek, hogy az európai irodalom szerelmi történeteinek láttán, valójában el kéne mennie kedvünknek attól, hogy szerelmesek legyünk?*

Ugyanakkor – a rá jellemző gyors és szándékos ön-ellentételezés retorikai alakzatával – azonnal hozzáteszi:

> *Ám ennyi vereség és pusztulás láttán is kinek ment volna el a kedve a szerelemtől?*
>
> (ÉFSz, 61.)

A szerelem eszméje és valósága mindig is szemben álltak egymással – a regényírók nem kis örömére. A regénypoétikai kérdésekben – nyilvánvaló okokból – jártas Nádas jelenlegi tárgyválasztása pedig két okból is szerencsés. Egyfelől azért, mert Alkibiadész szenvedélytörténete az „európai irodalom szerelmi történeteinek” egyik legfelkavaróbbika,

és éppen az ő fájdalomteljes visszautasítottsága miatt. Másfelől azért, mert az őt elutasító Szókratész a szerelemeszme és a szerelmi valóság ellentétét egyfajta belső feszültségként jeleníti meg – mégpedig egyazon személy két alakmása: a valóságos és a lehetséges Alkibiadész vonatkozásában. Innen nézve talán elmondhatjuk, hogy a platonikus szerelemeszme *már eleve* magában hordozza önnön cáfolatát; hogy platonizmus és antiplatonizmus dichotómiája valójában nem létezik; illetve hogy a kettő nem különíthető el egymástól, lévén egyazon érem két oldala. De még az is lehet, hogy leginkább valamiféle nem-platonikus, telt és érzéki tapasztalatról volna szó; nem a szerelem eszméjéről, hanem önmagát igazoló valóságáról. Érdemes hát kissé közelebbről megvizsgálni a valóságos és a lehetséges Alkibiadész kettősségének platóni értékelését. Már csak azért is, mivel Nádas – bármennyire is nem úgy tűnik okfejtése felszínén – termékeny bizonytalanságban hagy minket a nyitott történet rejtett mozgatórúgói és lehetséges kifutásai tekintetében.

Noha Platón idézett mondatának lehetséges Alkibiadésze sosem vált valóságossá (gondoljunk csak hősünk dicstelen nyilvános pályafutására), a dialógus adott pontján a valóságos Alkibiadésznek nagyon is sok köze van lehetséges tükörképéhez, hiszen egyazon történet két végpontján állnak, még ha ez a történet az egyik irányban nyitott is. Mely nyitottságot Szókratész – „a maga szokott, sajátos módján" – ezekkel az ironikus szavakkal hozza (vagy hozná) a valóságos Alkibiadész tudomására:

> *– Úgy látszik, kedves Alkibiadész, csakugyan nem vagy együgyű, feltéve, ha igaz, amit mondasz rólam, s tényleg lakik bennem olyan hatalom, melynek segítségével kiválóbb lehetsz. Nyilván valami páratlan szépséget fedeztél fel bennem, a te külső szépségedtől nagyon is különbözőt. Ha mármost erre a belátásra jutva egyesülni iparkodsz velem s szépséget szépségre cserélni, azon mesterkedsz, hogy alaposan megrövidíts: a szépség látszata helyett igazi szépséget akarsz szerezni, vagyis valósággal „rezet aranyra" váltani. Csakhogy kedvesem, végy jobban szemügyre: hátha megtévesztettelek, s valójában nem érek semmit. Hiszen az értelem akkor kezd élesen látni, mikor a szem ereje tompulni kezd, s attól te még messze vagy.*
>
> (218d–219a)

A többlépcsős fokozás után, amely Alkibiadész külső szépségének és Szókratész belső szépségének nem cserealapú ellentétére épül, következik a feltételes módban megfogalmazott ironikus gondolat, mégpedig további két fokozatban. Az utolsó előtti mondat iróniáját nyugodtan értelmezhetjük – az ellentétesség jegyében – feltételes módúnak („hátha") álcázott kijelentésként, amely tehát valójában ezt jelenti: 'egyáltalán nem tévesztettelek meg, s belsőm szépsége tényleg aranyat ér'. Szókratész tényleg nem tévesztette meg Alkibiadészt a kettejük közötti értékkülönbség ügyében. Eljátszott viszont Alkibiadésszel az ő lehetséges bölcsessége tekintetében. Amiről leginkább Szókratész „csúfondáros" szózatának utolsó mondata árulkodik – egyfelől még mindig az ellentétesség, másfelől viszont már a másság értelmében vett irónia jóvoltából.

Amikor az idős Szókratész az ifjú Alkibiadész értelmének tompaságáról és szemének élességéről beszél, valójában – az ellentétes irónia jegyében – saját éles elméjére és tompa szemére gondol. És noha Alkibiadész tényleg „még messze van" Szókratész tudásától, a lehető legmesszebb, éppen az ellentétes oldalon, ámde az emberi ostobaság és bölcsesség lehetőségtartományát tekintve – a másságelvű irónia jóvoltából – mégiscsak alapvető köze lehet hozzá. Szókratész úgy szereti a mondatában (és talán valahol a lelke mélyén is) Alkibiadészt, hogy megelőlegezi neki a jövőbeli bölcsesség esélyét. Ironikusan bábáskodik a lehetséges Alkibiadész megszületésénél, vagy legalábbis gyertyát tart a megfoganáshoz. És talán ez a szókratészi szeretés legvégső foka. Szókratész csakis a lehetséges Alkibiadész (és végső soron a bölcsesség) iránti szerelme révén szeretheti a valóságos Alkibiadészt – ironikusan, egy neki ajándékozott félmondat formájában. Aki viszont a szókratészi irónia látszatát az ellentétes értelem zártságaként magyarázza, és így nem veszi észre annak lényegét: a rejtőzködő értelem többféleképpen értelmezhető másságát, nyitottságát. Mely nyitottság olyan lehetséges történetre nyílik, amelyre csak egyiküknek, Szókratésznek van rálátása. És így szerelmük története tulajdonképpen *egyetlen félmondaton belül lezajlik*, ámde így mégiscsak: *megtörténik*. Kettejük szerelmének komikuma, vagy ha tetszik, tragikuma, tragikomikuma, hogy Szókratész ironikusan szereti Alkibiadészt, aki viszont, mivel nem érti az irónia nyelvét, ezt nem veszi észre.

Szókratész lehetséges szerelmét Alkibiadész iránt, Szókratészen kívül, csak Platón láthatja, meg legfeljebb a dialógus mindenkori ol-

vasója. Például Nádas; aki, noha nem tűnik túl derűlátónak Szókratész és Alkibiadész közös történetét illetően, annak rendhagyó módon aszimmetrikus s így eleve kudarcra ítélt természetét mégis nagyon komolyan veszi.

Számol ugyan egy puhább, mivel Szókratész és Alkibiadész feszültségteli viszonyának fatális reménytelenségét megszépíteni igyekvő magyarázattal, Xenophónéval, aki „észrevette, hogy Szókratész önmérséklete mit sem érne, ha nem lenne szerelmes Alkibiadészba". Ám ezen az úton is csak ugyanoda érnénk, ahová a platonikus Diotimával juthatunk: „Szókratész (...) Alkibiadész szépségére vágyik és a tudás szerelmese lesz." (ÉFSz, 50.) Nádas szerint viszont ez a „tudás" könnyen válhat egyfajta „keresztényi lemondássá", amennyiben valamely krisztianizált szépségmetafizika jegyében lemondunk arról, hogy saját súlyánál fogva mérjük meg két ember egymás iránti szerelmét, még ha többszörösen terhelt, megnehezített és aszimmetrikus viszonyról van is szó. Noha Nádas, végső soron, éppenhogy nem Szókratész és Alkibiadész aszimmetrikus szerelmének bonyodalmaira, hanem az Alkibiadésztől elforduló Szókratész platonikus „mértékletességére" hívja fel a figyelmünket – annak keresztény érzületű félreértése ellenében:

> *Amikor plátói szerelemről beszélünk vagy a platonizmust valamiféle lemondással hozzuk kapcsolatba, amikor a mértékletesség fogalmát a lemondás vagy egyenesen a megtagadás fogalmával helyettesítjük, akkor nem teszünk mást, mint a mértékletesség elvének eredeti értelmét eltakarjuk a keresztényi lemondás elvével.*
>
> (ÉFSz, 50-51.)

Ámde a „plátói szerelem" úgymond „eredeti értelmének" tisztázása mellett nem kerülhető meg a kérdés: van-e Szókratész és Alkibiadész mértéken felül megnehezített szerelmének valamiféle közös mértékegysége; és ha mégsincs, miért nincs? A szkeptikus-platonikus Nádas kettejük szerelmét az „alkatok konfliktusának tárgyaként" ragadja meg (szemben például Rómeó és Júlia szerelmének „szociális konfliktusával"), ahol is „a szerelmeseknek valamilyen *akadályt* kell legyőzniük ahhoz, hogy a szerelmük *beteljesedhessék*". (ÉFSz, 65.)

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a közös mértékegységet nem lelő Szókratész és Alkibiadész „alkati konfliktusban" ábrázolt szerelmének legfőbb akadálya az irónia, ráadásul halmozott értelemben: egyrészt Szókratész megfékezhetetlen hajlama, másrészt Alkibiadész zsigeri érzéketlensége az iróniára. Az irónia Szókratész felől ugyan lehetne a szerelmi kommunikáció csatornája, Alkibiadész felől viszont csakis annak gátja lehet. Szókratész kizárólag ironikusan tudná szeretni Alkibiadészt, azaz elfogadni és viszonozni Alkibiadész udvarlását, aki viszont az iróniát a szeretetlenség alakzatának látja. A szép Alkibiadész a bölcs Szókratész szavait az *eiróneia* korabeli – noha éppen Szókratész által kikezdett – értelmében puszta gúnynak: „mókának" vagy „csúfondárosságnak" tekinti. Az ő szerelmi szenvedélye elutasításának. Nem látja be, hogy Szókratész másként ironikus, mint kortársai. Nem veszi észre az ellentétes irónia látszata mögött a másságelvű irónia neki szánt önismereti feladványát. Szókratész személyre szabott – Alkibiadész személyére szabott – szerelmi ajándékát. Hiszen Szókratész csakis az irónia révén válhatna látszólag passzív, ráadásul elutasító kedvesből (*erómenosz*) rendhagyóan aktív szeretővé (*erasztész*). De ez most – úgy tűnik – nem megy. Noha mehetne. És talán ironikusan, erősen feltételes módon megy is. Úgy megy, hogy nem megy. Mintha ez a sajátos kudarc fogalmazódna meg Nádas platonikus elkötelezettségű (vagy annak látszó) gondolatmenetében is.

Mindazonáltal olvasata nem merül ki a kudarc tényének komor rögzítésében. Mintha Nádas számára általában – noha erről jóval kevesebbet beszél esszéjében – fontosabbnak tűnne a mindig hús-vér személyekhez kötődő szerelem megannyi nehézsége, továbbá e nehézségekről szóló számtalan történet bármelyike, mint a platonikus szerelemtan Diotima-féle globális bölcsessége. (Hogy ezek a nehézségek adott esetben feloldhatók vagy sem, értelmezés kérdése.) Mondhatni, *A lakoma* Szókratésze az aszimmetrikus szerelmi történet szereplőjeként ('regényhősként') közelebb áll a nevetségesen szenvedélyes Alkibiadészhez (a másik 'regényhőshöz'), mint a szenvedélyről szenvedélytelenül értekező Diotimához, az ő szimmetrikus bölcsességéhez. Kérdés, kihez húz Nádas szíve inkább: a bölcs Diotimától tanuló Szókratészhez vagy a bölcs Szókratészbe szerelmesedett Alkibiadészhez. De miért ne húzhatna mindkettőjükhöz egyaránt? Mert miért zárná ki az „égi szerelem" iránti feltétlen tisztelet a „földi szerelem" iránti szenvedélyes érdeklődést? Nem lehet, hogy a kettő nincs is meg egymás nélkül? Nem lehet, hogy éppen ez volna a Nádas-féle platonizmus – egyfajta szkeptikus-ironikus 'radikálplatonizmus' – lényege: együtt

látni a kettőt, a szerelemeszme tökéletességét és a szerelmi valóság tökéletlenségét? Látni, hogy milyen áthidalhatatlan távolságban van a kettő egymástól. És hogy ez a dermesztő távolság mégiscsak – lenyűgöző látványt nyújt, amely immár *puszta látvány voltában* igazolja magát. A 'platonizmus – antiplatonizmus' dichotómiát hatályon kívül helyező s így nem-platonikus látványból, belátásból már nem is annyira az esszéíró, mint inkább a regényíró Nádas profitálhat. Aki mindig észreveszi az ábrázolt szerelmi konfliktusok felkavaró mélységét és ironikus tágasságát: a mindenkori szerelmi vágy be nem teljesíthető nyitottságát.[8]

És hogy az esszéíró Nádas most történetesen nem a szenvedélyt értelmező iróniában látja Szókratész és Alkibiadész „alkati konfliktusként" kiteljesedő szerelmének akadályát, és egyúttal feltételes (igaz, erősen feltételes) zálogát, annak akadálya talán éppen az Alkibiadésszel „csúfondárosan", azaz ironikusan játszó Szókratész utolsó mondatának lemaradt fele. Az, hogy Nádasnál lemaradt. Noha Platónnál ott van.

Amikor viszont az esszéíróként Platón félmondatáról megfeledkező Nádas a regényeiben saját hőseinek kilátástalan szerelmi történeteit meséli, akkor gyakran használja az irónia rá jellemző – nem is annyira retorikai, mint inkább – szemléleti alakzatát, amely megmutatkozik a mondatok szerkezetében is, akár egy-egy mellékmondatban, jelzőválasztásban vagy igeidőben; éppúgy, mint Platónnál. **(→II/2)**

Mert bizony, legyen szó bármiről, mondjuk a szerelemről, kénytelenek vagyunk mondatokban gondolkodni. A szerelem, mint minden, amiről mégannyi nehézség ellenére is szeretünk beszélni, mégpedig gyógyíthatatlan szenvedéllyel, végérvényesen be van zárva a

[8] Lásd például a *Párhuzamos történetek* egyik margitszigeti jelenetét, amelyben az erotikus vonzalmaiban bizonytalankodó Demén Kristóf visszakozik egy önmagát feltáró s így sebezhető matrózfiú közeledésétől – mintegy a szerelmi szenvedélyében egyszerre nevetséges és lenyűgöző Alkibiadészt elhárító Szókratész mintájára:

Figyelj, mondtam, s mivel a hangomon érezhette a mélyre nyíló gyöngédséget, figyelt, még jobban kinyílt rám a derűs és nemtörődöm, kisfiús és ősöreg lényével, ez valamilyen fatális félreértés, folytattam csökönyösen és józanon.

(PT II, 71.)

És nézzük a matrózfiú alkibiadészi szenvedélyét, kiszolgáltatott őrjöngését:

A megbántottságtól és a dühétől lángra kaptak, mindent bevilágítottak a szavak a sötétben, olyan lett tőlük, mint egy fúria.

Igaza volt, nem lehetett volna azt mondani, hogy ne lenne igaza.

Féltem, hogy megüt, megbabonázott a dühével...

(PT II, 71-72.)

Mint ahogyan a Platón-dialógus olvasóit „megbabonázó" Alkibiadésznak is „igaza van", mégpedig olthatatlan szenvedélye jogán van igaza.

nyelv börtönébe; mely börtön ugyanakkor lakályossá tehető. Roland Barthes például a „szerelmes beszéd leírása" helyett, a tárgyiasító leírás lehetetlensége miatt, az egyedül lehetségeshez, a „szerelmes beszéd *utánzás*ához" folyamodik. (Barthes 1997, 15.) Mely döntés nem állhat túlságosan messze a szerelem eszméjét több változatban is megmozgató *Emlékiratok könyve* írójának ízlésétől. Ellenben a szexualitás történetét nyomozó Michel Foucault inkább a hagyományos „leírás" műfaját választja, vagyis az elnyomó hatalomgyakorlás („a tudás akarása") és a szabadságirányult örömszerző vágy („a gyönyörök gyakorlása") mindig változó feszültségterében kutatja a „vágyakozó ember származástanát", csak hogy „a tiltásokon alapuló erkölcsi rendszerek történetének helyére az ember önformálására irányuló etikai problémafelvetések történetét" állítsa. (Foucault 1999, 16-17.) Mely törekvést érzékelhetjük részben a szerelem eszméjét több változatban is felszámoló *Párhuzamos történetek*ben. Az meg különösképpen érdekes lehet, ahogyan a test, a szexualitás és a szerelem megközelítésének fenti két módja (a szabadságelvű és a felügyeleti jellegű) kerül feszültségbe egymással egy-egy Nádas-íráson belül; mint például *Az égi és a földi szerelemről* című esszé Barthes-ra támaszkodó és Foucault-val vitatkozó passzusaiban.

2. Barthes – Foucault

Milyen nyelven beszélhetünk a testről, a szexualitásról és a szerelemről? Vajon egyazon szótár és grammatika segítségével közelíthetünk a három témához, vagy ellenkezőleg, mindegyiknek megvan a maga külön bejáratú nyelvjátéka? ...

Az ilyen típusú – általános, tétova és céltalan – kérdések, ha nem is tűnnek túl használhatónak, kérdés voltukban, önnön mivoltukban, mégiscsak azt tanúsítják, hogy fontos dolgok (mint például a fent nevezett három) esetében bizony nem könnyű továbblépni a tagoló és elemző értelem, vagy legalább az értelmes és követhető nyelvhasználat szintjére. Márpedig Nádas – nem is egyszer – éppen erre vállalkozik az esszéiben; minek során óhatatlanul szembesül a hasonló nehézségekkel másként birkózó vállalkozásokkal.

Az 1991-es szerelem-esszében például egy ízben hangsúlyosan egymás mellé kerülnek a *Beszédtöredékek a szerelemről* és *A szexualitás története* című, nagyon különböző hangvételű és felfogású művek szerzői: Roland Barthes és Michel Foucault. Ami eléggé meglepő. Hiszen míg Foucault félbemaradt (három teljes kötetet, valamint számos tanulmányt és jegyzetet felölelő) történeti kutatásaiban a hatalom, a tudás és az igazság akarásának tárgyaként beszél a szexualitásról (és olykor a szerelemről), végső soron tehát a mindenkori elnyomó hatalmi diskurzus, azaz beszéd- és intézményrendszer kifinomult logikájáról; addig Barthes inkább a szerelem nem-hatalmi alaphelyzetét, a szerelmi (testi-lelki) kommunikáció eleve adott nehézségeinek ('Szeretsz?' – 'Szeretlek.' – 'Hogy érted?' – 'Mit hogy értek?' – 'Ne nyúlkálj!' – 'Miért, nem akarod?' – 'Hogy érted?' – Mit hogy értek?'...) úgymond nyelvkritikai következményeit, változatos – többnyire szépirodalmi (igényű) – formáit járja körül. Nézzük tehát, mit ír Nádas röviden Barthes-ról:

> *Roland Barthes egyenesen azt állítja, hogy a szerelemre vonatkozó tépelődést, belső beszédet és társalgást a témával érintkező nyelvek*

> *mára teljességgel „pácban" hagyták, leértékelték, nevetség tárgyává tették, vagy éppen ignorálják (...) és a legvégletesebb, senkitől és semmitől nem védelmezett magányba űzve, önnön erejére hagyták.*
>
> (ÉFSz, 141.)

Majd hosszabban Foucault-ról:

> *Michel Foucault hasonló eredményre jut, amikor a maga inkább szociológiai, mint nyelvfilozófiai szempontrendszere szerint azt mondja, hogy háromféle, egymástól élesen elkülöníthető és egymásba nem áthalló nyelven beszélünk a szerelemről. Az* obszcenitás *nyelvén, a* klinikum *nyelvén, és a* szimbólumok *nyelvén. Az első nyelv kizárólag a szerelmi egyesülés technikájával és mechanikájával foglalkozik, s így egyetlen tárgya a genitália. A második nyelv a betegség és az egészség, a normalitás és az abnormalitás szempontjából értékeli a szerelmi tevékenységet... (...) A harmadik nyelv viszont olyan archaikus, kultikus tartalmakra és rituálékra* ***utal****, amelyeknek ugyanakkor nincsen gyakorlata az életvezetésben, s így a szerelemről folytatott diskurzusban ellenőrizhetetlen marad.*
>
> (ÉFSz, 141-142. – másodlagos kiemelés: B. S.)

Első megközelítésre – a két francia szerző gondolatainak közös metszetében – még akár úgy is vélhetnénk, hogy a „szimbólumok nyelvének" kitüntetett változata, a szépirodalom volna az a hely, ahová a test, a szexualitás és a szerelem kényes témái visszahúzódhatnának az obszcenitás és a klinikum hatalomelvű diskurzusaiból. Noha a Nádas-esszé saját rendszerében a (testi) szerelem legsajátabb közege nem a szimbolikus nyelv volna, amely csak „utal", hanem az utalás voltaképpeni tárgya, „a mágikus, a titkos, az éjszakai nyelv", amely viszont óhatatlanul konfliktusba kerül mindazzal a profán kommunikációs körülménnyel, amitől meg éppen a szimbolikus beszéd próbál megszabadulni:

> *Mert maga a szerelmi cselekmény kizárólag mágikus nyelven ért, míg a benne részt vevő személyek kizárólag szociális nyelven tanultak meg egymással beszélni. Ennek az állításnak a próbáját mindenki könnyedén elvégezheti, ha szeretkezés után megpróbálja*

megbeszélni szerelmesével, hogy mi történt kettőjük között. Nem fog rá szavakat találni, hiszen ami történt, nem volt más, mint színtiszta rituálé.

(ÉFSz, 142.)

A „színtiszta rituálé" mágikus nyelvszerűsége lesz egyébként a drámaíró Nádas színpadi elképzeléseinek gyökere. **(→I/3)** Hogy miként fogalmazható át a titkos mágikus beszéd nyilvános szimbolikus beszéddé. Ami persze nemcsak a drámák, hanem a regények, egyszóval a teljes életmű legdöntőbb kérdése is. Az átfogó kérdés alkalmi megválaszolásának reményében, tehát a szerelmi (mágikus) beszédről szóló érvényes (szimbolikus) beszéd megtalálásának reményében, az esszéíró Nádas egy helyütt érzékelhető kedvvel hivatkozik Barthes „egyik fontos címszavára":

...le bruissement de la langue. *Zsongító nyelvem arra teszi a másikat süketté, amit meg szeretnék értetni vele.*

Ha pedig mégis úgy esik, hogy megtörjük a bölcs hallgatást és beszélni kezdünk a szerelemről, akkor ezeknek a nyögésekkel, méla csöndekkel, dadogással, sóhajokkal és zokogással kísért beszélgetéseknek a helyszíne inkább egy sötét utca szeglete avagy a szoba, ahol az első és az utolsó mondat között bealkonyult.

(ÉFSz, 45-46.)

A mágikus (test)nyelvi rituálé szimbolikus lehetőségeit firtató Barthes szerint a tulajdonképpeni szerelmi beszéd valamiféle jócskán és változatosan rendhagyó diskurzus, a szó eredeti értelmében „*discursus*", azaz „ide-oda futkosás" vagy „lótás-futás", amely nagyon „nem dialektikus"; minek értelmében: „Ha a szerelemről akarunk írni, a nyelv *zűrzavarával* szembesülünk..." (Barthes 1997, 15, 19, 123.) Ahogyan például Roman Jakobson beszél a szépirodalomról mint a hétköznapi nyelven elkövetett, szervezett erőszaktételről; vagy ahogyan Julia Kristeva értekezik a szimbolikus és az avantgárd költészet jelentésbomlasztó nyelvi forradalmáról. De gondolhatnánk az Auschwitz-tapasztalat Kertész Imre-féle nyelvfosztottságának nyílegyenes következményére, a *Sorstalanság* provokatív iróniájára is. Hiszen az irodalom elsősorban éppen erre való: a társadalmi térben vagy a történelmi tudatban elfojtott vagy elfinomkodott, vagyis a felismerhetetlenségig eltorzított

témák újszerű(n fenomenális), következésképpen botrányos, mégpedig nyelviségében botrányos s így félreérthető szóba hozatalára. (A nyelvi-szemléleti megszokásainkat, előítéleteinket és elvárásainkat provokáló botrány félreértése többek között abból a még alapvetőbb félreértésből is adódhat, hogy időnként bizony nem irodalomként olvassuk az irodalmat; hogy egy az egyben, mintegy felszólításként értjük mindazt, amiről ott szó van; hogy mindenáron azt a valakit – teljhatalmú szerzőt – keressük, akinél a szó van; hogy nem látjuk, hogy a szó – *van*.)

És míg az *Emlékiratok könyvé*nek botrányos voltát az obszcenitás és a klinikum nyelveinek mívesen ellentmondó stílus hosszú mondatokban burjánzó, egyfajta szimbolikus szépsége garantálja, addig a *Párhuzamos történetek* éppenhogy e szimbolikus minőség rovására, semleges helyi értékeken használja az obszcenitás és a klinikum nyelveit. 2005-ös regényében Nádas immár egyenrangú nyelvi eszközkészleteknek tekinti – az adott szöveghelyzettől függően – az obszcenitás, a klinikum és a költői szimbólumok szótárait. **(→III/1-2)** Más szóval, míg a korábbi regény poétikus nyelve magába fogadja az obszcenitás és klinikum *területeire* száműzött témákat, addig a későbbi mű éppenhogy az obszcenitás és klinikum *nyelveit* ereszti rá az eleve kényesnek számító témákra. Nádas tehát két fokozatban szabadítja fel a testet, a szexualitást és a szerelmet: először az ábrázolás, másodszor a nyelvhasználat síkján. A két egymásra következő gesztust, különösen az utóbbit, persze nem mindenki, nem minden olvasó képes (vagy hajlandó) elfogadni: az 1986-os regény egyértelműen szerethető, a 2005-ös mű viszont nehezebben szerethető meg – többek között erről is árulkodik befogadástörténetük látványos különbözősége. Ahogyan a „test költészetét" megszólaltató korábbi regény nyitófejezetének elhíresült fordulatát továbbforgató Radnóti Sándor írja:

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.*

(Radnóti 2007, 218.)

Sőt, mintha a *Párhuzamos történetek* rideg és részvétlen látásmódja, a test- és szexualitás-ábrázolások metszőn stilizálatlan hangfekvése egye-

nesen ellehetetlenítené az *Emlékiratok könyvé*nek egyik meghatározó témáját, a szerelmet, **(→III/2)** amelyet pedig az 1991-es esszéjében Foucault-val vitatkozó Nádas egyértelműen a szexualitás elé rangsorol:

> *Foucault elemzései nyomán azt lehetne mondani, hogy amilyen mértékben fölemelkedik a szexualitás fogalma a közgondolkodás horizontján, olyan mértékben süllyed alá a szerelem fogalma. (...) Ha a szerelem helyett szexualitást mondunk, akkor kapcsolat helyett testet, húst, gyönyört. Ha kapcsolatról beszélünk, akkor két emberéről, ha testről, húsról vagy gyönyörről, akkor ez lehet egy emberé, kettőé vagy éppen mindenkié.*
>
> (ÉFSz, 118.)

A nemek szerinti szexuális „viszonosság" (sokszor többszereplős) mechanikája helyett Nádas az alkatok szerinti szerelmi „kölcsönösség" (kétszemélyes) eszméjét ajánlja; mely eszmét ugyanakkor vásárra is viszi a regényeiben, főként a *Párhuzamos történetek*ben. De már az *Emlékiratok könyvé*ben is olykor beleláthattunk „valós érzetünk működésének sematikus elvébe", az „ösztönök majdhogy rideg mechanikájába" (EK, 325.) – noha még mindig a „szabálytalanság szépségei" által kijelölt kereteken belül. Ráadásul az 1986-os regény szépségelvű világában kimutatható valamiféle fokozatiság, amely által egyre inkább elfogadhatónak tűnnek a testiség hagyományosan elfojtott dimenziói: a tizenkilencedik századvégi német történet elbeszélő hőse, Thomas Thoenissen „alig zabolázható hajlamokkal" büszkélkedik, amelyeket ő még egyelőre – a klinikum nyelvén – „betegségnek, sajátos átoknak, bűnös elferdülésnek" nevez, mivel környezete is annak tartja, és „titkos öröme éjszakáiba" (és persze még titkosabb irodalmi kalandjaiba) száműzi; az 1950-es évek Magyarországán játszódó történetszál kamasz szereplője viszont – kerülve a klinikai-kriminalisztikai ízű megközelítést – csupán erősen jellemhibásnak, azaz „durvának, közönségesnek, sötétnek és alattomosnak" látja magát, miközben környezete előtt ő is képmutató szerepeket játszik; míg végül az 1970-es évek felnőtt elbeszélője – olvasói előtt legalábbis – nyíltan vállalja „szabálytalansága szépségeit". (EK, 25, 37, 19.) Többek között éppen a „szabálytalanságok" nyelvi megjelenítésének emancipatorikus-narratív íve szavatolja az *Emlékiratok könyve* összetett elbeszélői szerkezetét. **(→III/1)** És mintha éppen ez a dinamika tűnne el a későbbi regényből, ahol már

nincs semmiféle testre vagy szexualitásra vonatkozó norma és szabály (még felszámolódóban sem), s így „szabálytalanság" sem. Itt már nincs helye semmiféle modernista pátosznak vagy heroizmusnak, semmiféle libertinus öntudatnak vagy mardosó bűntudatnak. Megint csak Radnóti szavaival:

> *A* Párhuzamos történetek *elvágja ezeket a szálakat. Az erotika nemcsak kozmikus és metafizikus hagyományaitól szabadul meg, hanem a pőre nemiség formájában elveszíti az olyan – meglehet – humanista vezérfogalmakkal is a kapcsolatát, mint a szerelem, a barátság, a szeretet és a szolidaritás.*
>
> (Radnóti 2007, 224.)

Egyszóval éppen a Foucault-féle látásmóddal szemben korábban védett értékek kerülnek a klinikai hidegség vagy obszcén semlegesség nyelvébe burkolódzó elbeszélői tudaton és – következésképpen – a regény terén kívülre (ami persze nem jelenti azt, hogy Nádas számára ne volnának továbbra is fontosak mindezek az értékek): az alkat, a „kölcsönösség" és a szerelem.

„Nem a neme szerint beszélek az [ember] alkatáról, hanem az alkata szerint beszélek a neméről" – írja Nádas 1991-ben. (ÉFSz, 149.) Amire elsőrangú példa az *Emlékiratok könyve*. A 2005-ös regény viszont mintha éppenhogy nem az alkata szerint beszélne az ember neméről, hanem a neme felől közelítene az alkatához, elsősorban annak testi vonatkozásaihoz. A *Párhuzamos történetek* kizárólagosnak tűnő témája: a nemiség övezetében megnyilvánuló alkatok változatosan mechanikus (vagy mechanikusan változatos) testi meghatározottsága. Tulajdonképpen Nádas mindkét regényben ugyanazokat a kártyákat keveri és osztja, persze különböző szabályok szerint. Alkat és nem, „kölcsönösség" és „viszonosság", szerelem és szexualitás – olyan fogalmi párok, amelyek egyik oldala sem választható le a másikról, legfeljebb olykor az egyik teljességgel eltakarja a másikat, vagy fordítva. Így például a *Párhuzamos történetek* provokatív iróniával kitakarja azt, amitől a szerelem-esszé korábban elhatárolódott: a szexualitás bestiálisabb formáit; valamint távolságtartó iróniával eltakarja azt, amit amaz bemutatott: az erotika szerelemtartományait. Minek következtében Nádas szépirodalmi síkon, biztonságos körülmények között szembesíthet minket – anélkül, hogy bármit is helyeselne (vagy elítél-

ne) – Foucault szabadságelvű szexualitás-felfogásának akár legvégső következményeivel; mondjuk azzal a gondolattal, hogy a testen elkövetett erőszakos cselekedetek körében „elvben nincs különbség aközött, hogy az ember az öklét dugja a másik ember arcába vagy a péniszét annak nemi szervébe". (Foucault-t idézi Miller 2000, 391.) Vagy hogy – „elvben" még tovább lazítva a társadalmi-kulturális kötöttségeket és normákat – mit hová dugunk vagy szúrunk, és milyen mélyen; hogy mit honnan választunk le, és milyen vérveszteséggel...[9] Az „elvben" tételezett lehetőségeket persze nem kell feltétlenül megvalósítanunk a napi gyakorlatban. Többek között éppen erre találták ki a szépirodalmat, az írás és olvasás gyakorlatát: hogy ne a hétköznapokban, ne a társadalmi térben szembesüljünk ön- vagy közveszélyes módon mindazzal, amivel ugyanakkor – ember („sárkányfog-vetemény") voltunk okán – lustaság és hiba volna nem szembesülni. Elkövetni viszont óriási bűn. A bestiális testi cselekedetekről szóló szöveg (írásának vagy olvasásának) közvetett öröme nem csúszhat össze a szövegben ábrázoltak elkövetésének közvetlen vágyával, pláne nem a vágy torz beteljesítésének vad gyönyörével **(→I/4)** – miként a Sade-olvasás örömeiről és veszélyeiről értekező Barthes írja:

[9] De – a határvonás elvi lehetetlenségének bizonyos gyakorlati következményei kapcsán – nézzük a szabadságelvű Nádas egyik szarkasztikus leírását a szexuális tárgyú szabadsággyakorlás éppen aktuális formáiról:

Legfeljebb arról lehet szó, hogy az emancipációs mozgalmakból a vártnál vagy a reméltnél jóval nagyobb mennyiségű probléma következik. Olyan gondok, melyeket sem az emberi jogok univerzális elvének érvényesítésével, sem a felvilágosítás eszközeivel nem lehet megoldani. Pedig minden olyan szépen ment. Úgy látszott, hogy a nagy, intézményes egyházaknak, a fehérbőrűeknek, a hordában élő rasszista hímeknek és a harcos hetero törzsfőnököknek egyszer s mindenkorra leáldozott. E fantasztikus korban a notórius heterók érzékenyebbjeit az öntudatosabb nők még arra is rászorították, hogy tegyenek már különbséget a csikló és a hüvely között. Mert nem úgy van ám, hogy bele, és akkor adj neki. E fantasztikus évtizedben a feketék a jogaikon túl fölismerték a saját szépségüket. Gomba módra megszaporodtak, duzzadtak a kis egyházak és a szekták. Megalapították önálló egyleteiket és újságaikat a szadisták, a mazochisták, az onanisták, s külön csoportot alkottak azok a radikális leszbikusok, akik élesen elutasítottak mindenféle férfiakkal való közösködést, mivel a penetráció puszta lehetőségét azonosították a politikai elnyomással. Megint külön csoportot alkottak azok a mérsékeltek, akik meleg férfiakkal csináltattak maguknak utódokat, de ugyanígy külön csoportokba tömörültek, más bárokba jártak, másféle ruhákat viseltek, sőt a bajuszukat és a hajukat is másként vágatták azok a férfiak, akik az orális, az anális, az urinális vagy éppen a fekális örömöket részesítették előnyben avagy bőrben, lakkban űzték, aktívan, passzívan.

(*A szabadság tréningjei*, in: TC, 453.)

...nem arról van szó, hogy végrehajtjuk a könyvben ábrázoltakat, nem leszünk szadisták, orgiasztikusok Sade-dal (...); arról van szó, hogy [olvasóként újra] *elbeszéljük a szöveget, nem pedig cselekedjük a szöveget, meghagyva számára egy idézet távolságát, egy meglepő szó, valamely nyelvi igazság lendületes betörésének lehetőségét.*

(Barthes 2001, 12.)

A *Párhuzamos történetek* „nyelvi igazsága" olykor éppenséggel a testek közötti (nem szerelmi, hanem) szexuális kapcsolatok olyasféle „viszonossági" rendszerét ábrázolja, mint amilyet a szerelem-esszében megbírált Alkibiadész vélt érvényesnek Szókratész és saját maga között, miszerint ifjú teste szépségéért az idősödő filozófus hosszú évek során kiérlelt bölcsességét kérné cserébe. **(I/1←)** Ráadásul a 2005-ös regényben immár nem testi szépség és lelki bőség távlatos csereüzletéről, hanem a pőre testkapcsolatok zárt mechanikájáról van szó. Amennyiben a (szép) test és (szép) lélek Alkibiadész-féle kettőssége helyett csak egyvalamiről, az egyugyanazon elvek alapján működő (szép vagy nem szép, egyre megy) testek változatosságában is egyhangú cserebomlásáról kapunk szenvtelen jelentéseket. (Most átmenetileg eltekintenék attól a szövegszerű ténytől, hogy a testérintkezések során nem csupán testek, hanem testek által képviselt alkatok, továbbá alkatok által képviselt mentalitások és kultúrák is találkoznak.) Mely jelentések viszont működésmódjukban kísértetiesen emlékeztethetnek a már említett *Sorstalanság* iróniájára: a Nádas-mű értéksemleges és hideg látásmódja hasonlóképpen provokál, mint a Kertész-regény elbeszélőjének csikorgón művi naivitása. Kell, hogy legyen valami a provokatív testábrázolás hátterében. De hogy mi, azt nem tudhatjuk biztosan. Mert csakis azt tudhatjuk biztosan, hogy nem tudhatjuk biztosan. Csakis ennyiben tekinthetjük – de ennyiben mindenképpen – ironikusnak Nádas prózáját. Hogy hiába erőlködünk, nem és nem tudunk mögéje kerülni a szövegnek. **(→II/2)**

Ha tetszik, a *Párhuzamos történetek* éppen Alkibiadész cserealapú szerelem- és testfelfogását fokozza mindaddig, amíg a test mellől végleg el nem tűnik a (szellemi távlatú) szerelem; és ami marad, az a vegytiszta szexualitás, mégpedig az obszcenitás és a klinikum (nagyon ritkán a költészet) nyelvein kifejezve. **(→III/2)** Úgy is mondhatjuk, hogy Nádas saját regényírói gyakorlatában komolyan vette a jelentés- és ér-

tékvesztés Barthes-féle krízisét – „...az írás nem kompenzál, nem szublimál semmit..." (Barthes 1997, 124.) –, és levonta annak Foucault-féle következtetéseit; vagyis a bölcs Szókratész szerelemfelfogása helyett egy lehetséges (és a tényleges történeti figura dicstelen politikai pályafutásának jobban megfelelő) Alkibiadész másképpen bölcs, pragmatikus tanítására szavazott, miszerint „ámítás, ha a szexualitást sújtó tilalmat (...) alapvető és rendszeralkotó elemnek akarjuk feltüntetni", (Foucault 1996, 17.) és nem annak látjuk, ami: a hatalom és a tudás akarásának. (Ahogyan például Ungváry Rudolf nem nyilvános naplójában is elsősorban „az erotikus regresszióhoz kötött politikai agressziót", illetve a kettő „kölcsönhatását" tapasztalhatjuk.) (*Ungváry túróslepénye*, in: TC, 379, 381.) Az abszolút igazságvonatkozásaitól megfosztott test kiszolgáltatottá válik a mindenkori hatalmi igazságtételezésnek, illetve – a hatásra következő ellenhatás értelmében – a mindenkori hatalmi elnyomásnak ellenálló gyönyörvágynak. A testi meghatározottság hatalmi és gyönyörelvű változatai jelennek meg a 2005-ös regény két fontos motívumában: a náci örökléstani kutatás ideológiájában egyfelől, valamint a margitszigeti homoszexuális rituálékban másfelől. **(→ III/2)** Így tehát nemcsak hogy a szókratészi tanítást megcáfoló értéke lesz a szép testnek, de a szabadpiaci testértékesítés lehetséges módjai is jócskán felsokszorozódnak. A hatalomfüggő – alávetett vagy ellenszegülő – szexuális viselkedésformák intézményesült vagy zabolátlan formáit nem korlátozhatja, nem kötheti meg semmi, legkevésbé a szerelem. Legalábbis mintha részben erről (is) volna szó a *Párhuzamos történetek*ben. Mely mű viszont, bármily felforgató módon is nyúl hagyományos témákhoz, mégsem – Barthes egyik fordulatát alkalmilag kisajátítva – valamiféle „csalhatatlan jelekből álló rendszer", amelynek segítségével valaki körmönfontan (hálószövő pók módjára) a maga igazát bizonyítaná.[10] És mivel „a jelek nem bizonyítékok, hiszen bárki használhat hamis vagy kétértelmű jeleket", bátran levonható a végső következtetés:

> *Paradox módon éppen ez vezet vissza a nyelv mindenhatóságához: mivel a nyelvnek nincs semmilyen biztosítéka, magát a nyelvet kezelem egyedüli és végső bizonyíték gyanánt:* nem hiszek többé az [előzetes feltételezéseken, ideologikus elvárásokon nyugvó] értelmezésben.
>
> (Barthes 1997, 258.)

[10] Vö.: „JELEK: A szerelmeseknek nem áll rendelkezésére semmiféle csalhatatlan jelekből álló rendszer, amelynek segítségével szerelmét bizonyíthatná, vagy kifürkészhetné, hogy a Másik szereti-e őt." (Barthes 1997, 257.)

Innen nézvést a Nádas-regénynek – mint a „nyelv mindenhatóságát" színre vivő jelrendszernek – nincs semmiféle bizonyítékértéke; nincs jól tagolt vagy kihüvelyezhető mondandója, nyílt igazsága vagy leleplezhető ideológiája; noha tagadhatatlanul szó van benne valamiről, valami szokatlanul provokatívról. Ebben az értelemben Radnóti alapos és megvilágító elemzésének alábbi záróformulája a mű „világnézetéről" teljességgel feleslegesnek tűnik:

> *Igent mondok a regény világára, amely e hagyomány* [az európai humanizmus] *hatalmas provokációjaként, ellenpróbájaként gyarapítja a létről való tudásunkat. De – az esztétikai ítélettől függetlenül, s mégsem elhallgatható módon – nemet mondok világnézetére.*
>
> (Radnóti 2007, 262.)

A mű belülről megtapasztalt „világának" és kívülről megállapított „világnézetének" egyidejű tételezése: olyan kettős tudatú (a klasszikus 'tartalom – forma' sémára emlékeztető) olvasásmódról árulkodik, amely igencsak kockára teszi a valódi olvasás és értelmezés lehetőségét (és önfeledt örömét). Az, hogy valamely műalkotás világa nézhető (olvasható), még nem jelenti azt, hogy volna „világnézete", vagy hogy különösebb fontosságot kellene tulajdonítani annak, hogy van (ha van).[11] Legalábbis az igazán jelentős művek esetében nem ez a lényeg: hogy van-e vagy nincs „világnézetük". Más a helyzet a kevésbé jelentős műalkotásokkal. Ha egy műnek nem is annyira „világa", mint inkább „világnézete" van, akkor tényleg kilóg a lóláb; akkor tényleg nem tudunk a mű „világán" belülre kerülni; akkor tényleg nem tudjuk ideiglenesen zárójelbe tenni a mi saját valóságos világunkra vonatkozó

[11] Valami ilyesmiről beszél a „világnézetekből" kiábrándult egykori Lukács-tanítvány Vajda Mihály is, amikor Radnóti fent idézett meglátásával vitatkozik:

> *De ha egy jó regénynek egyáltalán van világnézete (mert a rossz regénynek van: a rossz regény az író világnézetének szócsöve), akkor nem tudom, miként lehetne azt leválasztani magáról a regényről.*
>
> (Vajda 2009, 89.)

„világnézetünket"; akkor tényleg csak a mű és az olvasó „világnézeteinek" egymásra simulásáról vagy vitájáról (egyfajta ideológiakritikáról) lehet szó. Érzésem szerint Nádas regényénél nem ez a helyzet.

Már csak azért sem, mivel a test Foucault-féle felszabadításának szépirodalmi változataiban, most éppen a korábban történetesen Foucault-val vitatkozó Nádas írásmódjában, olyan ironikus töltésű energiák szabadulhatnak fel, amelyek már nem tarthatók kordában, nem tervezhetők és irányíthatók, nem határolhatók és megragadhatók, pláne nem valamely „világnézet" jegyében, legyen az önmagában bármily felforgató jellegű is. A Nádas-próza – és különösen a *Párhuzamos történetek* – frontálisan szembesít minket a testiség, a szexualitás és a szerelem legkülönbözőbb formáit egybemarkoló Erósz „világnézet" nélküli megtapasztalásával; e tapasztalat leküzdhetetlen idegenségével. Metaforikusan mondva, színre viszi azt. Mint ahogyan meg a drámáiban Nádas szó szerint viszi színre a testi tapasztalat nyelv nélküli idegenségét. Mely törekvés ráadásul nyomon követhető színházi tárgyú esszéiben és kritikáiban is.

3. Balázs/Bartók – Bausch

Pina Bausch, a testek filozófusa – szól Nádas egyik fontos írásának címe. Mely cím persze önmagában jócskán félreérthető volna. Hiszen a „testek filozófusa" fordulat jóvoltából gondolhatnánk akár a filozófia valamiféle akadémiai stílusára is, amelynek határozott célja: a vizsgált tárgy, a test, a testi érzékelés vagy tapasztalás tagolt számbavétele, az érzékelt egyediség fogalmi általánosítása; karteziánusan szólva: az ész nívójára emelése.

De hát Nádas ezt nem így gondolja; nem ebben az értelemben használja a „filozófia" szót. Hanem annak eredeti, szókratészi-platóni jelentésében: a filozófus a bölcsesség barátja, aki Erósz „daimonjától" megszállva, tehát az el nem érhető bölcsesség által erotizálva, a végső igazság hiányának gyógyíthatatlan, ámde tartósan vitalizáló szenvedélyében (szenvedésében és gyönyörében) égve gondolkodik **(I/1←)** – most éppen a testről, amely egyébként is ellenáll bármiféle fogalmi általánosításnak. A testi létezés szenvedélyes számbavételéről, a számbavétel óhatatlan nehézségeiről volna hát szó, továbbá – és főképp – a testről való gondolkodás és írás testiségéről, erotikájáról. Arról a nagyszabású összeütközésről, amelyről így vélekedik az „Erósz idegenségét", azazhogy az Erószban fogant szellemi erőfeszítést, annak hiábavalóságát körüljáró fenomenológus:

> *Erósz tehát megvonja magát, visszahúzódik egy hely nélküliségbe* (Un-ort)*, atopiába, amely nem fogható át, nem ragadható meg. (...) Ha kielégítőbb módon meg tudnánk mondani, hogy mi az Erósz, akkor nem maradna sok belőle. A normalizált Erósz olyan lenne, mint a betervezett vendég, vagy mint a bejelentett ajándék. Nem lepne meg bennünket, nem adna szárnyakat, és nem helyezne minket magunkon kívül* (ent-setzen)*, azaz nem döbbentene meg.*
>
> (Waldenfels 2005, 221.)

A minket önmagunkon kívülre szólító Erósz tapasztalata mindig váratlan, előre ki nem számítható; mint ahogyan *A lakoma* Diotimája szerint is a valódi szépség mindig „hirtelen" (*exaiphnész*) tűnik fel. (210e) Éppoly „hirtelen", mint Agathón rendhagyó győzelmi lakomájának végén a szerelmi vágytól (is) ittas Alkibiadész („csakhogy ekkor *hirtelen* nagy lármával döngetni kezdték a kaput"), illetve az általa szenvedéllyel szóba hozott Szókratész („*hirtelen* feltűnsz ott, ahol legkevésbé sem vártalak volna"). (212c, 213c – kiemelések: B. S.; vö. Nussbaum 1986, 184-185.) **(I/1←)**

A mindig kiszámíthatatlan „hirtelenséggel" bejelentkező Erószt normalizálni, megmagyarázni: nem lehetséges. Miként ez esetben nem is állhat rendelkezésünkre a normalizálás általános eszköztára vagy szabatos műfaja sem. Kénytelenek vagyunk hát rendhagyóbb, immár vegytisztán szépirodalmi műfajokkal kísérletezni. Azazhogy írhatunk Erószról – tulajdonképpen gyönyörrel szenvedő önmagunkról – akár dialógust, akár regényt, vagy akár esszét. Míg egykoron Platón az előbbi, addig Nádas a két utóbbi formát választotta. És noha esszéi kapcsán egyes értelmezőkben felmerülnek bizonyos kritikai meglátások (még elfogadó szemléletű monográfusánál, Balassánál is), ráadásul sok esetben a regényekkel szembeállítva (ahogyan azt kevésbé elfogadó bírálói gyakorta teszik), azt mégsem tagadhatjuk, hogy a két műfaj egyazon gyökérből fakad: a testi tapasztalás Erószából. Éppen ezért, a műfaji, sőt művészetágazati különbözőségek fényében lehet kiváltképp érdekes, amikor az esszéíró Nádas a sajátjával rokon művészi szenvedélyt veszi észre valaki másnál, valaki másnak a másfajta művészetében. Mondjuk abban a művi közegben, a színházban, ahol azért olykor ő maga is otthonosan mozog – drámaíróként és színházkritikusként egyaránt.

A test létezése és a testre vonatkozó eszmék tételezése – olyan hagyományos (platonikus eredetű) árukapcsolás, amelyet ugyanakkor nem vehetünk készpénznek; még akkor sem, ha valamely klasszikus művészeti teljesítménnyel állunk szemben; mint amilyen mondjuk Balázs Béla és Bartók *Kékszakállú*ja. Hiszen – hermeneutikus iskolázottsággal – nem azt a művet nevezzük klasszikusnak, amelyik mindig mindenhol mindenkinek ugyanazt mondja (ez inkább a giccs volna), hanem azt, amelyik bármikor bárhol bárkinek képes valami mást mondani, amelyikről bármikor tudunk valami mást, valami újat mondani. Mint ahogyan Nádas is tud valami újat – meghökkentőn,

sőt talán igazságtalanul, ámde termékenyen újat – mondani Balázs és Bartók *Kékszakállú*járól; de csak azért, mert szerinte meg Pina Bausch mondott róla valami újat a maga *Kékszakállú*-táncelőadásában:

> *A „Kékszakállú" nem* Balázs Béla*, s még csak nem is* Bartók Béla *történetét, hanem azt mondja el, ami a két magyar szerző szemérmes történetében valóságosan megtörténhetne. Mindazt, amit éppen a történetükkel fedtek el.*
>
> (*Pina Bausch, a testek filozófusa*, in: K, 148.)

A Balázs–Bartók-féle „történet" elfedő voltát súlyos hibaként értékelő Nádas itt mintha visszavonná a *Bevezetés*ben idézett *Burok* című esszé hiányelvű poétikai hitvallását: „Ezért a *történésből* bármit sikerülne is megfogalmaznom, *történetemben* mindig csak önmaga hiányaként lesz jelen." (*Burok*, in: E, 5. – kiemelések: B. S.) Ellenben most éppenséggel a „történettel" álcázott lényegi „történés" ábrázolásának hiánya miatt feddi meg az eredeti *Kékszakállú*t. Miből fakad vajon az ellentmondás? Lehet, hogy teljességgel más volna a feladata a regénynek: a hiány narratív elfedése; és más a színháznak: a hiány performatív felszámolása? Nem tudom. Lehet, sőt valószínű, hogy Nádas egyszerűen csak más értelemben használja a „történet" szót akkor, amikor a saját regényfelfogásáról beszél, és másként akkor, amikor Balázs és Bartók művét kritizálja. Mindenesetre, a klasszikus *Kékszakállú*-történet – Nádas értelmezésében – nem arról szól, amiről pedig szólhatna, vagy kellene, hogy szóljon, és amiről a wuppertali táncszínház előadása szól, azaz nem a testek valóságáról, hanem a testekre vonatkozó eszmékről, Balázs és Bartók hatásosan összeadódó rögeszméiről:

> *Mindaz, amit a librettó konstrukciója két ember viszonyáról, nők és férfiak kapcsolatáról állít: öntelt, bombasztikus, hamis, hazug. Efelől ezidáig sem voltak kétségeim; Bartók komorságát, méltóságát, merevségét és szigorát mégis törvénynek, megmásíthatatlan természeti törvénynek hittem. (...) Bartók fenségessége díszlet, mely nem láttat, hanem eltakar.*
>
> (*Pina Bausch, a testek filozófusa*, in: K, 149-150.)

Egyrészt Balázs „bombasztikus, hamis, hazug" látszata, másrészt Bartók „komorságának, merevségének és szigorának", egyszóval „fensé-

gességének” látszata: a „nemzeti ikonográfia” e kettős látszata teszi Nádas szemében nehezen hozzáférhetővé mindazt, amihez végül is Pina Bausch – a „két defenzív magyartól” eltérően – közel tudott kerülni. Ez pedig a Nádasnál oly gyakran felbukkanó alapérték, a többnyire és leginkább testi-erotikus körülmények között megnyilvánuló alkat:

> *És amitől Balázs és Bartók aztán egészen odavannak, mármint hogy a világon vannak nők, és vannak férfiak, és a férfiak nem nők, a nők pedig nem férfiak, arra Pina Bauschnak értelemszerűen még vállrándítása sincs. Tudomásul veszi az adottságokat, és az alkatukkal foglalkozik.*
>
> (*Pina Bausch, a testek filozófusa*, in: K, 151.)

És így a „nemek dualitásával” számoló, vagyis a „dualitás” eszméjével elsúlyosított klasszikus balett álcajátékai helyett, Pina Bausch alkatra összpontosító színpadán az „emberi leplezetlenség” következményeivel, az „állatias, archaikus” tébollyal szembesülünk. (*Pina Bausch, a testek filozófusa*, in: K, 153, 159.) Persze mondhatnánk, hogy az alkatok síkján megnyilvánuló „emberi leplezetlenség” tébolya is csak ugyanolyan lepel, mint a nemek síkján tájékozódó Balázs „bombasztikussága” vagy Bartók „fenségessége”. Látszat, és nem több. De nem is kevesebb. A „leplezetlenség” színházi leple. Fontos tehát – és Nádas pontosan erről beszél –, hogy látszat és látszat között is húzódnak döntő különbségek. Hogy az „emberi leplezetlenség” vonatkozásában van hamis látszat, és van igaz látszat. (Nádas szerint Balázs és Bartók műve az előbbi, Pina Bausch előadása az utóbbi változatba sorolható.) Csak egyvalami nincs: látszat (vagy látszás) nélküli igazság – legalábbis a művészetek világában kár volna ilyesmi után kutatni. Viszont ugyanitt igenis beszélhetünk a látszat igazságáról. Mint ahogyan esetenként Nádas is beszél a színházi látszat igazságáról, azaz testszerű valóságáról; például *Takarítás* című darabjának operai jellegéről, annak 1980-as győri színházi próbái kapcsán:

> *Abból indultam ki tehát, s ez megint csak nagyon primitív dolog, hogy a színház nem irodalom, de nem is élet. A színház az bizony nagyon teátrális! Hát akkor legyen teátrális! És miért ne lenne drámai az opera? Ha az! Az egyetlen színpadi forma, mely megőrizte egészséges teatralitásunkat.*
>
> (*Egy próbanapló utolsó lapjai*, in: D, 278.)

A „veretes irodalmi szövegeket és magvas filozófiákat deklamáló” hagyományos színház és a köznyelv „üres mímelésére”, egyfajta „technikázásra” épülő újabb keletű színjátszás (amely „élet akar lenni, holott nem az”) rossz alternatívája helyett Nádas a leplező létmódját nem leplező színházat, a vállalt s így igaz látszat világát választja. (*Egy próbanapló utolsó lapjai*, in: D, 278.) A klasszikus diderot-i színészparadoxon jegyében nála a ’mintha’ világa válik valósággá, valóságos jelenlétté, anélkül azonban, hogy megszűnne ’mintha’ lenni.[12] Egyfelől – a *Temetés* Színésznőjének szavaival –: „Nem akarom, hogy úgy csináljunk, mintha. Mintha lenne mintha.” (*Temetés*, in: D, 186.) Másfelől meg csakis a ’mintha’ totális jelenléte van, és ezen belül nyílik csak lehetőség arra, hogy úgy tehetünk, „mintha lenne mintha” (vagy mintha nem lenne):

> *SZÍNÉSZNŐ*
>
> *Amikor tudtam, mondtam, hogy el fogod engedni a kezem, és ugyanakkor,* mintha *felcsillant volna az is, hogy ne! És* igaz *lett volna ez is.*
>
> (*Temetés*, in: D, 203. – kiemelések: B. S.)

---

[12] Nézzük párhuzamként a Nádassal rokon érzületű Pilinszky hasonló meglátását:

> *A színház* csak *játék? És az élet* csak *valóság? Nem, mindkettő játék is és valóság is – csak máshol és másképpen. (...) Az új színháznak ahhoz, hogy valóban megújulhasson, el kell felednie, nem azt, hogy játék, hanem azt, hogy fikció. Amikor a függöny fölmegy,* itt *és* most, *valóságosan megtörténik valami, semmivel se kevesebb súllyal, mint amikor az életünkben kétségbeesésbe kergetünk vagy megvigasztalunk valakit. Az egyetlen különbség az, hogy a színház „mesterséges” síkján a valóság* másképp *történik meg, mint egyebütt.*
>
> (*Ismét a színházról*, in: Pilinszky 1984, I, 449.)

Vagy éppen a Pilinszky és Nádas számára egyaránt fontos Grotowski leírását a színészi jelenlét saját dimenziójáról:

> *...mi nem a mindennapi emberi tevékenység analógiáját keressük a szerepben* [mint Sztanyiszlavszkij], *hanem azt a tettet, amit az egyik ember – a színész – más emberek – a megfigyelők, nézők – jelenlétében végrehajt.*
>
> („*Tizenhárom Széksor” Laboratórium Színház*, in: Grotowski, 2009, 36.)

Az „*itt* és *most*” megtestesülő színházi (’mintha’-)valóság „*másképp*”-voltát Pilinszky – részben Grotowski nyomán – a szakralitásban látja:

> *A színház eleve szakrális művészet, mivel csakis a transzcendens utalás képes annak is, amire a színpadon történik, s annak is, amire a színpad utal, megadni a jelenlét igazságát.*
>
> (*Szakrális színház?*, in: Pilinszky 1984, I, 344.)

Hasonló értelemben, a testi jelenlét szakrális tapasztalata jegyében beszél egyébként Nádas – a szertartásjellegű Grotowski-féle színházat vele megismertető – Pályi András „misztikus prózájáról”. (*Magyar misztikus*, in: K.)

A 'mintha' létmódjának „igaz" volta, testi valósága, a színpadon mozgó és érintkező testek valósága, valóságos jelenléte volna hát ama bizonyos igaz látszat – szemben a Balázs és Bartók által megteremtett hamis látszattal. A *Temetés* Színészét idézve:

> *Megírt szöveget mondok, előírt mozdulatokat teszek. Azt játszom el, hogy nem létezem, miközben* vagyok.
>
> (*Temetés*, in: D, 242. – kiemelés: B. S.)

A nem valóságos embereket alakító testek saját valósága („vagyok" volta), színpadi jelenléte ellenáll bármiféle eltávolító szimbolizációs vágynak. A *Takarítás* címadó tevékenységéről például az alábbi szerzői utasítást olvashatjuk: „...egyenletesen és nyugodtan fognak mindhárman sikálni: mindebben nincsen semmi szimbolikus, tárgyilagos műveletnek kell lennie..." Miként a darab vége felé, a törölgetés során is „vigyázni kell, hogy a jelenet tárgyilagos maradjon, s ne akarjon többet jelenteni, mint amennyit jelent". (*Takarítás*, in: D, 59, 83.) A címben kiemelt művelet, a takarítás tényleg csak önmagát jelenti: azt, hogy a színpadon három ember takarít; hogy a színpadon három ember (színész) takarító testét látjuk; hogy ők tényleg ott *vannak*, miközben takarítanak. Mintha csak takarítanának; és mintha nem csak takarítanának.[13] Egyszóval jelen vannak. Ahogyan Nádas színdarabjainak érzékeny elemzője, Pályi András írja az 1980-as győri *Takarítás*-előadásról, annak egyidejű naturalizmusáról és szimbolizmusáról:

> *A tárgyi világ önmagát mutatja, s ezt megsemmisítő erővel teszi: e térben (...) érvényét veszti a mintha-színészet, az imitáció, az eljátszás, a mutatvány. Itt „csak" létezni lehet. (...) Ebben a drámában minden, ami metaforikus, egyúttal naturális is. Vagy inkább fordítva: a kiemelt valóságelemek a maguk naturalitásában (kommentáló értelmezés nélkül) válnak metaforikussá.*
>
> (*Egy érzéki színház*, in: Pályi 2002, 427-428.)

[13] Egyébként a drámatrilógia (*Takarítás*, *Találkozás*, *Temetés*) szimbolikus értelmezésmódjának egyik legmeggyőzőbb, mivel muzikális igényű, példája a Nádas-monográfus Balassa Péter alábbi meglátása:

> *Ha e kettő komédia, melyek közül a* Temetés *komikuma a* Találkozás *mélyen zengő zenéjének a gyorsuló elhalkulása, megszűnése, a* Takarítás *komikuma pedig a tragédia nyitánya, akkor a középső mű valóban a legzeneibb, mely nemcsak nyelvében, hanem valóságosan is zenét kíván, hiszen elképesztően elnyújtott, intenzív lassú középtétel ez, mely a beethoveni hagyomány szerint: a szimfónia-dramaturgia tragikus pillére. Míg tehát a középső mű, mely elkülönbözik a két másiktól, ám meg is tartja azokat, annyival „erősebb" náluk, amennyivel inkább a színét mondja ugyanannak, aminek ők a visszáját mondják. „Alulról", a „mélyből" tartja meg a másik kettőt. A három mű címében rejlő igék különben maguk is hármasságot teremtenek:* takar, találkozik, temet.
>
> (Balassa 2007, 193.)

A metaforikus-szimbolikus akusztikájú jelentéstulajdonítás elsődleges helye a nyelv, a beszéd, amelynek könnyen veszélyessé váló – mivel a színpadi jelenlét kizárólagosságát veszélyeztető – volta ellen Nádas így biztosítja magát (illetve darabja jövőbeli lehetséges előadását) a *Takarítás* előszavában:

> ...con amore *játszandó, tehát a szeretetteljes bensőségességnek azon a szintjén, ami megengedi, hogy a kimondott szóról ne lehessen egyértelműen eldönteni, hogy vajon nem elhallgatott gondolat-e.*
>
> (*Takarítás*, in: D, 29.)

Ha a „kimondott szót" elsősorban – „egyértelműen eldönthető" módon – „elhallgatott gondolatnak" tekintenénk, akkor még mindig a szimbolikus közlés közegében volnánk, jóllehet annak áttételes, ironikus változatában. Ám ha nem kívánunk az „elhallgatott gondolat" nyomába eredni, azaz nyomozni valamiféle mögöttes értelem után, akkor kénytelenek vagyunk tartósan elidőzni a „kimondott szó" mint hangzó s így megtestesülő jelenség felszínén. A szó ekkor ténylegesen testté válik, azaz testszerűen áll útjába a jelentéskereső értelemnek. A „kimondott szó" akadály voltával a drámák nyelvet használó, pontosabban nyelvben létező szereplői is tisztában vannak, vagy előbb-utóbb tisztába kerülnek; mint például a *Találkozás* Fiatalembere:

> *Amit mondok, azt nem gondolom. Amit gondolok, azt nem tudom kimondani. Most például ezt gondoltam és sikerült kimondanom. De ez egy hülyeség.*
>
> (*Találkozás*, in: D, 107.)

Nádas színpadán – a Nádas-drámák színpadi lehetőségterében – sokszor éppen a beszélés akadályozottsága lesz a beszéd tárgya,

miáltal a szereplők nyelve egyre inkább önmagára, önnön létezésmódjára irányul, és nem arra, amit elvileg szolgálnia kellene, nem a szavakkal szimbolikusan képviselt *vagy* ironikusan leplezett jelentésre. Hasonló értelemben beszél a Nádas-féle színházpoétikát jelentősen befolyásoló Grotowski saját előadásainak iróniájáról, amely például a vallásos motívumok „nem vallásos beállítottságú", szigorúan színházi érdekeltségű felhasználása során, az előtérbe sosem kerülő „*arrière-pensée*" (hátsó gondolat) jegyében „a gúny és az apoteózis dialektikáját" viszi színre. (*Színház és rituálé*, in: Grotowski 2009, 68-69.) A leplező színházi nyelv ironikus ugyan, ámde iróniája nem fejthető meg, nem számolható fel. **(→II/1-2)** Ráadásul Nádas színpadi iróniája kifejezetten nem intellektuális, hanem materiális irónia: testszerű komolyan vétele a testnek, és persze a szónak, a szótestnek; testszerű elleplezése, sőt helyettesítése mindannak, amit a szó elvileg jelentene.

A megtestesült s így önmagát jelentő szó egyenes következménye a mozdulat:

> *SZÍNÉSZNŐ*
> *Ha beszél az ember, akkor magától jön a mozdulat.*
>
> (*Temetés*, in: D, 188.)

Az önmagát jelentő szóból fakadó mozdulat helye a test:

> *SZÍNÉSZNŐ*
> *És a testünk is itt van a ruha alatt. Van szemünk, húsunk, szánk, hasunk, karjaink, lábunk. Van hajunk.*
>
> (*Temetés*, in: D, 190.)

Ideje pedig a pillanat:

> *SZÍNÉSZNŐ*
> *Volt egy pillanat, amikor valamit tényleg éreztem. Nem sokat, igaz, és nagyon nehéz szétválasztani, mert a hamis is igaz, de volt egy ilyen pillanat, egy töredék. Irántad.*
>
> (*Temetés*, in: D, 203.)

A pillanatban összpontosuló drámaszöveg és színpadi mű közös nevezője lehet a testi-érzéki jelenlét, azaz szótest és pszichofizikai test szerves egysége – ahogyan azt Pályi is látja, miközben határozottan állást foglal a Nádas-recepcióban gyakorta felbukkanó kérdésben, a drámai alkotás és a színházi előadás viszonyának, a szöveg lehetséges (és nem feltétlenül valóságos) színpadi megtestesülésének ügyében:

> *Drámáiban épp az volt a meglepetés, hogy már írott formájukban sem annyira irodalmi, mint inkább* színházi *újdonságként hívták fel magukra a figyelmet.*
>
> (*A néző és a tér*, in: Pályi 2002, 437.)

Ám ha mégis szimbóluma volna valaminek a megtestesülő pillanat, a jelenlét szolgálatába állított színház, akkor csakis saját magát, önnön létezését és lehetséges jövőjét szimbolizálhatná. Így például a *Temetés*ben Nádas mintha a végére járna a színház lehetőségeinek, mintha 'eltemetné' a színházat, legalábbis azt a (jobb szó híján hagyományosnak nevezhető) színházat, amelyet a legtöbben színházként ismerünk és szeretünk (vagy nem szeretünk).[14] Ahogyan arról az 1980-as győri *Takarítás*-előadás (és egyúttal a „próbanapló") egyik szereplője vélekedik: „Mert aki ezt a temetést eljátssza, az többé nem tudhat színpadra lépni." Amire viszont a darab írója így válaszol:

> *Én éppen abban reménykedtem (...), hogy ennek a darabnak az eljátszása után kezdődhet az a színház, amire vágyom, s amit érdemes lenne csinálni.*
>
> (*Egy próbanapló utolsó lapjai*, in: D, 299.)

---

[14] Kézenfekvő tehát az életművön belüli következtetés, hogy Nádas 'dekonstruktív' színházi próbálkozásait a 'konstruktív' teljesítmények vonatkozásában értelmezzük, ahogyan Balassa is teszi:

> *Megszületésük körülményeihez tartozik végül, legfontosabbként, hogy az* Emlékiratok könyve *munkálatainak kellős közepén íródtak. Ha kissé szigorúan e nagy regény felől nézzük őket, akkor kétségtelenül szükséges és fontos mellékmunkálatoknak (is) tekinthetők, amelyek szükségszerűen összefüggnek a memoárregény egyes metaforikus jelentőségű epizódjaival, egészének bizonyos, hol tragikus, hol parodikus színháziasságával, stiláris és intonációs szempontból egyaránt. A drámaíró Nádas Péter is csak a regényírót segítette – szép és erőteljes színházi adalékokkal.*
>
> (Balassa 2007, 213.)

De nézzük, miként látja a színházértelmező Nádas (Tőkés Anna-példája) nyomán a drámaíró Nádas lehetséges színházának eszményi formáját egyik legélesebb szemű kritikusa, Fodor Géza:

> *...a színház művészetének lényege nem a szövegben, de még csak nem is a beszédben van, hanem* a színész pszichofizikai állapotában*, amely képes a színpad valamennyi kifejezőeszközét egyetlen közvetlenül ható érzéki komplexummá forrasztani, felidézni egy emberi helyzetet s így önmagához hasonló állapotot indukálni a nézőkben és zárt világot teremteni.*
>
> (Fodor 1983, 724.)

A „zárt világ" formaelve pedig a legérzékibb művészeti közeg, a zene, pontosabban a „zenei szervezettség"; (Fodor 1983, 724-725.) mely erotikus jellegű zeneiség végső színpadi következménye: a táncszínház. Mondjuk Pina Bausch táncszínháza.

A „vágyott" színházra vonatkozó (kritikákban, esszékben, beszélgetésekben vissza-visszatérő) példák: az *Ördögök* kaposvári színre vitele, egy legendás 1968-as varsói *Tangó*-előadás és a *III. Richárd* berlini előadása (mely utóbbi nyilvánvaló párhuzamban áll az 1986-os regény hetvenes évekbeli Volkstheater-előadásával). (*Kérdések, kísérlet válaszadásra*, in: K, 71.) A drámaíró Nádas színházi elképzeléseinek abszolút vonatkozási pontja – derül ki néhány megjegyzéséből, illetve egyetlen szemérmes vallomásából[15] – Grotowski radikális „szegény színháza", amely módszeresen leszámol a hagyományos „gazdag színház" megannyi hamis látszatával, többek között a „színészi prostitúcióval"; (*A lemeztelenített színész*, in: Grotowski 2009.) és amelynek sajátos rítusszerűségére, sőt oratóriumi jellegére egykoron a Nádassal rokon törekvésű Pilinszky is felfigyelt (Robert Wilson színháza mellett). És éppen erre, a ritualizált mozdulat, a térben magára hagyott test színházának érvényes változatára ismer rá később Nádas a 'testfilozófus' Pina Bausch táncművészetében:

[15] *Úgy vagyok vele, hogy nem arról nehéz írnom, ami nem tetszett, hanem arról, ami igazán és mélyen felkavart. Ha megrázó színházi élményeiről ír az ember, akkor az olyan, mintha közszemlére tenné magát. (...) Írok erről-arról, de a titkaimat Grotowski árulta el nekem. És végül is nem az határozza meg az embert, amiről beszél, hanem az, amiről végtelen szóáradatának álcája mögött hallgat, amit beszédesen is el kell hallgatnia.*
(*Levél egy idegen városból*, in: K, 97.)

> *Mozdulatok, érzések, jelenségek, melyek a végtelenségig részletezhetők. Ezen az estén Pina Bausch az elemeire szétomlott világot táncolja el. Egy olyan világot, amelyet se idő, se tér, se emberi akarat, se törvény, szabály, eszme, szándék, óhaj nem szervez többé egybe. Az őrület és az erőszak legfeljebb minduntalan visszatér, miként a szél.*
>
> (*Pina Bausch, a testek filozófusa*, in: K, 163.)

Nádas mintegy – esztétikai értelemben – megváltódni látja a modern színházat a wuppertali társulat *Kékszakállú*-előadásában. A 'megváltás' metafora ráadásul több szinten is érvényes lehet, hiszen a művészeti forma esztétikai megváltásával együtt a testnek, vagyis a testbe zárt emberi létezésnek, mi több, az emberi testeket (és lelkeket) felügyelő európai kultúra egészének valamiféle megváltásigényéről beszélhetünk.[16] Mégpedig ama tágas kultúravízión belül, amely például Nádas egyik esszéjében a sorssújtott és a technokrata embertípusok aprólékos megkülönböztetése révén nem kevesebbet láttat, mint az „európai kultúra csődjét". (*Sors és technika*, in: E, 194.)[17]

És talán ezen a ponton, a „kulturális csőd" súlyos témájának pontján, érdemes röviden kitérni a témakezelés műfaji körülményeire, a Nádas-esszék olykor bírált sajátosságaira.

*

A nyolcvanas évekbeli (a *Játéktér* című kötetbe került) esszék beszédmódjában a Balassa megközelítésére hivatkozó Beck András a személyesebb „írói filozófia" (lásd például: *Hazatérés*) *és* a geometrikus-analitikus igényességű „teoretikus filozófia" (lásd elsősorban: *Mélabú*) kettősségét, sőt feszültségét, a kétszeresen is megterhelt „szó nehézkedését" érzékeli, amely tehát többnyire „az érzelmek [értelmi] szemléletére épül". (*A szó nehézkedése*, in: Beck 1992, 50-51.) És valóban, immár a kilencvenes évek geometrikus-analitikus csiszoltságú

[16] A *Temetés*t elemző Radnóti Zsuzsa a darab különböző rétegeiről beszél, amelyek közül a műfajkritikai dimenzióban és a világmodell-jellegben érzékelhetünk a 'megváltás' metaforával rokon hangsúlyokat. (Radnóti 2002.)

[17] Az átfogó igényű esszé egyébként a „krízis", „zavar" és „csőd" szavakkal zárul; mely telített fogalmak – ha tetszik, olvasás dolga – kimondatlanul is feltételezik a szintúgy telített 'vigasz', 'remény' és 'megváltás' kifejezéseket: „Az ökológiai krízis és a kommunikációs zavar együtt adja ki a kulturális csődöt." (*Sors és technika*, in: E, 198.)

esszéiben olykor érzékelhetünk bizonyos fokú „nehézkedést", vagy legalábbis súlyosságot, azaz hangfekvésbeli kérlelhetetlenséget, vagy legalábbis határozottságot; ami egyúttal – kár volna tagadni – a saját fogalmi rendszert kiépítő és mozgató írások savát-borsát adja. A kilencvenes évek közepéig keletkezett esszék elemzője, Radnóti Sándor – az értekező szövegek értelmi összetevőjére figyelve – a „bámulatos kritikai képesség" és a „mesterkélt spekuláció" tartós együttállásáról beszél, minek köszönhetően például a Bausch-írás szerzője „szinte azonosul [hősének] művészetével, s az ellenkép fölötte hálátlan szerepébe taszítja az eredeti *Kékszakállút*". (*Erotikus kísérletek*, in: Radnóti 2000, 234, 233.) Ugyanakkor a kilencvenes évek második felétől kezdve a Nádas-esszékben egyre inkább felerősödik valamiféle „semleges látás", (Németh 2006, 166.) vagyis az adott téma megközelítését folyamatosan ellenőrző, a leírás és értékelés különbségeivel, közelségeivel és távolságaival játszó, provokatívan értéksemleges(nek tűnő) látásmód, amelynek gyakori formája: az előíró bizonyosságot és közvetlen ítéletalkotást biztos arányérzékkel elkerülő irónia. (Lásd például az *Önkéntelen vallomás*, *Leni sír* vagy *Kemény dió* című írásokat.) Ez a „semleges" hangfekvés határozza meg egyébként a *Párhuzamos történetek* nem-morális, nem-humanista elbeszélőjének ironikus távolságtartását is. **(→III/2)**

Érdekes, hogy mindazon szellemi törekvés, amely Nádas színház- vagy (még inkább) regénypoétikájában osztatlan elismeréshez vezet, az esszékben gyakorta kivívja az olvasók és kritikusok fenntartását vagy ellenérzését. Egészen furcsa változata ennek, amikor a 2005-ös regényt elmarasztaló Margócsy István „tekintélyérvként" hivatkozik az esszék hangvételét, „apodiktikus retorikáját" bíráló Balassára, és így mintegy az egyik műfaj körébe tartozó (korábban publikált) írásokra mért sarkos ítéletet ráolvassa egy másik műfajba tartozó (később publikált) alkotásra. (Margócsy 2009, 264.) Noha gondolhatnánk valamiféle műfaji munkamegosztásra is. Akár úgy, hogy az „érzelmek szemlélete" megengedőbb és ironikusabb formát nyerhet az érzelmeket ábrázoló epikai művészet áttételes közegében, mint a közvetlenebb véleményalkotásra csábító esszében. Akár úgy, hogy az esszékben óhatatlanul – és bizonyos stiláris megfontolásokból – sarkosan megfogalmazott állítások árnyalódhatnak (olykor talán cáfolódhatnak) az eleve többszólamú regényekben. Kis túlzással: lehet úgy követni az esszék gondolatmenetét, mintha egy reflektált regényhős belső monológját

olvasnánk (miként egy tudálékos regényhős belső monológját is fogadhatjuk egyfajta esszéisztikus szövegbetétként).

Végül is: nem kell félni – sem íróként, sem olvasóként – a nagy szavaktól és eszméktől (mint amilyen az „európai kultúra csődje" kifejezés), csak éppen jól kell gazdálkodni a választott műfaj eszközeivel és lehetőségeivel. Legfőképpen pedig: egyéni ízlésből fakadó döntés dolga, szembeállítjuk-e egymással az esszéket és a regényeket, vagy csupán egymás mellé. Én például (az életmű értelmezőjeként) inkább az utóbbit javasolnám; hiszen a regények és esszék párhuzamos olvasása kölcsönösen segítheti – mind az esszékben foglalt gondolatok szépirodalmi távlatainak belátását, mind pedig az epikai művek filozofikus és poétikai önismeretének, esszéisztikus beágyazottságának fel- és elismerését. **(→III/1-2)**

Egyébként a Bausch-esszéből kihüvelyezhető kritikai színházelképzeléshez részben hasonló művészet- *és* korszakkritikai beállítódás jellemezte a Nádas és Pilinszky által egyaránt tisztelt Grotowski (és Wilson) színpadi törekvéseit is (noha természetesen nem ettől értékesek igazán):

> *Miközben a színház – például Grotowski vagy Wilson színháza – ebben a helyzetben* [a technikai médiumok időszakában] *az emberi testre mint a színház létének alapfeltételére reflektál, egyszersmind a civilizációs folyamat jelenlegi állapotára is reagál. (...) A civilizáció fejlődésével szembeszegülve Grotowski az emberi test színeváltozását tűzte célként zászlajára. (...)* [Wilson technikai-mediatizált színpadán] *az emberi test visszanyeri auráját, amitől a civilizáció fejlődése fosztotta meg.*
>
> (Fischer-Lichte 2003, 30.)

De talán érdemes volna kissé visszakozni a színházi vagy színházra vonatkoztatható Nádas-esszék lehetséges kultúrkritikai távlataitól, és röviden kitérni a 'színházi regénynek' is nevezhető *Emlékiratok könyve* bizonyos – esztétikai igényű összefüggésekbe ágyazott – részleteire.

*

A színház ténylegesen háromszor bukkan fel a regény hetvenes években játszódó rétegében: a *III. Richárd* berlini próbái és előadása kapcsán; a

Fidelio berlini színrevitelében; valamint az időben néhány évvel korábbi, 1967. november 7-i moszkvai díszelőadás során (a névtelen elbeszélő gyerekkori barátjának felnőttkori visszaemlékezésein belül). Míg az első színházi motívumot akár a látszatelvű Nádas-poétika hangsúlyos önábrázolásaként is értelmezhetjük,[18] addig a két utóbbi jelenet leginkább egymást tükrözi – mégpedig a regényvilág szempontjából fontos szabadságeszme heroikus-romantikus és komikus-sematikus ábrázolásaiként. Ráadásul mindhárom esetben két szinten is zajlanak a színházi történések: a színpadon és a páholyban, illetve a próbajelenetek során az üres nézőtéren. (Mi több, a moszkvai epizódban a komikus előadás alatt a páholyból nevetve kizúduló magyar művésztársaság egy *happening*-szerű alternatív színházi eseményt valósít meg: feldúlják a Moszkvai Állami Operaház egykori cári fogadótermében előkészített díszvacsora mesés hidegtálait.) Azonkívül valamiféle szertartásjátéknak tekinthetünk jó néhány regényrészletet, például a névtelen elbeszélő és Stein Mária találkozás-jelenetét (annál is inkább, mivel itt a *Találkozás* című Nádas-darab figuráinak viszonyát ismerhetjük fel). És persze nem tekinthetünk el a regény egészére jellemző bizonyos (nem is kis) fokú teatralitástól (lásd például a szerkezet és a beszédmód műviségét), vagy az ábrázolt jelenetek koreografáltságától (lásd a tizenkilencedik századvégi német fürdőhely közösségi szertartásait). De nem véletlenek az egyes fejezetcímek pontos helyszín- vagy helyzetmegjelölései sem: *Isten tenyerén ülünk*; *Melchior szobája a tető alatt*; *Table d'hôte*.

[18] Az *Emlékiratok könyve* után néhány évvel megjelent *Évkönyv* egyik fejezetében újból feltűnik a *III Richárd* legendás csábításjelenete, mégpedig egy valaha szerelmi viszonyban álló színészpáros előadásában; akiknek játékában így fokozott hangsúlyt kap a Nádas-színházpoétika már érintett kulcsmozzanata, a színházi látszat 'mintha'-valósága, a „játék valósága":

> *Amikor Lady Anna és Gloster herceg társulásának látszatával játszani kezdenek, akkor a saját társulásuk látszatát teszik e látszat hasonlatává. S mintha e két látszat között csupán nagyságrendjében mutatkozna a különbség; amaz nagyszabású, míg az övék köznapi. Amannak egy királyság a tétje, emennek pedig a boldogság lett volna. Ha a rendező különbséget tud tenni a kettő között, akkor e résen nem csak beléphetnek az európai dráma legnagyszerűbb s tán legpusztítóbb jelenetébe, hanem ezáltal még szabad és önkéntes társulást is teremthetnek egymás között, megteremthetik szabad életük alapfeltételét. Ha a játékban kölcsönösen felszabadítják egymást a látszatok rabságából, akkor nem kell többé úgy tenniük, mintha barátok lennének, ha egyszer nem barátok. Ha képesek erre, akkor egymástól elnyert szabadságuk valódi élménye megédesíti egykori csalódottságuk keserűségét, és ténylegesen barátokká lehetnek a játék valóságában. Mert a látszatnak nem lehet egy másik látszat a hasonlata. A látszatnak a valóság hasonlataként kell megjelennie, és a valóságnak a látszat hasonlataként kell megjelennie. Hasonlítónak és hasonlítottnak, hol így, hol úgy, de mindig fednie kell egymást.*
>
> (É, 33.)

Ráadásul az összetett alakzatú címek látványosan felmutatják az adott fejezetben foglalt főesemény – *pars pro toto*: a teljes regénytörténet – *eleve* közvetített voltát, *csakis* áttételes hozzáférhetőségét: *Egy színházi* előadás leírása; *Amelyben Theának* elmeséli *Melchior* vallomását. (kiemelések: B. S.) Nem is beszélve a főcím kettős tárgyi-műfaji meghatározottságáról: *Emlékiratok könyve*.

Ebben a többszörös teátrális-poétikai összefüggésben lesz különösen fontos az a két regényszereplő, akik egyaránt a színház, illetve a művészet közegében léteznek: a színésznő Thea és a költő-életművész Melchior. Mindkét figura jeleskedik az álcázás művészetében, ugyanakkor rendszeresen sejtetik is titkukat – mégpedig azzal, hogy módszeresen elfedik. Nézzük például, mit ír az elbeszélő hős Thea „maszk mögötti arcáról":

> *Talán azt a lényt, a személyiségnek azon rétegét vettem észre benne, mondom most, melyre minden színlelést, játékot, bohóckodást és ripacskodást, hamisságot, alakváltoztatást, hazugságot és a mindezek ellen folytatott állandó, kíméletlen és önpusztító küzdelmét fölépítette, azt az egyedül biztos, tápláló talajt, melyhez fáradtságában, bizonytalanságában vagy kétségbeesett igyekezetében visszatérhetett, e hátországnak azt a biztos pontját, amelytől játékaival és alakváltásaival elmozdult, azt a biztos teret, ahonnan bárhová kilendülhetett...*
>
> (EK, 160-161.)

És Melchior is ugyanezt a „kétségbeesett" látszatépítést folytatja a „nevetségesen szépre" rendezett jeleneteiben, zenehallgatási, olvasási, étkezési és főzési szertartásaiban, német vagy francia nyelvű telefonbeszélgetéseiben, valamint szexuális-szerelmi játékaiban: „...akárha egy általam nem ismert, titkos ceremóniát, valamiféle beavatási szertartást készítene elő..." (EK, 145.) E látszatalakzatokat a névtelen elbeszélő (egyúttal Melchior szerelme) minduntalan megkísérli lebontani – azzal is, amit az elbeszélt történetben tesz; és azzal is, ahogyan mindezt elbeszéli:

> *Mikor aztán hazugságairól szóló hűvös vallomását megakasztva, nagyon óvatosan, ne sértsem, megkíséreltem... (...)*
>
> *...nem holmi elméletekkel támadva, hanem az érzéki gyakorlat egyszerűbb nyelvén kell bekerítenem... (...)*

S miközben keményen megvetve magát a dívány puhán billegő rugózatán, szétvetett térdekkel hajolt fölém, nyersen ömlött rám testének szaga; nem is akárhogyan, hiszen a ruhák burkolata bezárja, elrekeszti a külvilágtól a test illatait, mikor azonban lekerülnek a ruhák, miként egy felduzzasztott folyó zsilipje mögül, vad és bőséges áramokban örvénylik elő a test visszatartott lélegzete. (...)

E látványban [a „két egymáson átfekvő szeméremtest" látványában] *megnyilvánuló szimmetria, azonosságunk érzete, oly egyértelműnek, határozottnak, ugyanakkor olyan mulatságosnak is tetszett, mert valóságos érzet volt, és mégis, valós érzetünk működésének sematikus elvébe láttunk bele általa, az ösztönök majdhogynem rideg mechanikájába; összekoccant a homlok a homlokon, mert egyszerre, mint a leleplezettek, rántottuk el róla pillantásunkat, és egyszerre kezdtünk el nevetni rajta. (...)*

Sírása minden újabb rohamával felszakadt és még mindig volt minek fölszakadnia. (...)

S milyen furcsa körülmény volt az is, hogy Melchiorral gondoltam szabadnak magam, holott vele testem történetének rabságában fulladoztam.

(EK, 315-333.)

A két férfi között 'itt és most' zajló testi eseménysor zárt rituáléjának ívében nyomon követhetjük a szerepüktől megszabaduló személyiségek, valamint a ruhájuktól megfosztott testek egyesülési kísérletét, e kísérlet szenvedélyes fokozatait és telített kudarcát. Ez a jelenet, ha tetszik, tulajdonképpen a Nádas-féle (vagy Pilinszky-féle, vagy Grotowski-féle) színházelképzelés egyik legpontosabb modellje is. Éppolyan meggyőző érvényű, mint a wuppertali társulat *Kékszakállú*jának zárójelenete, a lábukat vesztett testek táncának szótlan (de nem néma) szertartásossága:

Immár érdektelen, teljesen mindegy, hogy merre mennek. Mennek. Mintha csak az lenne érdekes, hogy menjenek. Két egymáson átfűzött láb, két egymásba kapaszkodó, egymásnak idegen kar viszi, löki, hintáztatja, csusszantja előre az összesimuló, eggyé vált, idegen törzseket. Keresnek, nem találnak kijáratot.

(*Pina Bausch, a testek filozófusa*, in: K, 164.)

Nem is csoda. Hiszen kijárat nincs. A világmodellként működő színpad önmagába zárt, önmagát jelentő rituáléja van csak: a magukra hagyott és – Grotowski szakrális víziójával ellentétben (de nem ellentmondásban) – megválthatatlan testek erotikus színházának látszatvalósága.

A test megválthatatlanságának fatális tapasztalata azonban jó esetben – a művészet határain belül maradva – még elviselhetőnek, sőt felemelőnek is tűnhet (ezt nevezi Nietzsche „esztétikai megváltásnak"); rosszabb esetben viszont – a művészet határait áthágva – elszabadíthatja a testtel való kísérletezés tébolyát.

4. Hajas – Mann

Látványos (vagy kevésbé látványos, ámde bármikor láthatóvá tehető) paradoxon, ha egy művész a 'mintha' és a valóság közötti határ átlépésére, vagy egyenesen felszámolására törekedik – történetesen a 'mintha' művi eszközeivel. Pontosabban eszközként használva, azaz nem művészi módon fel- és kihasználva a művészetet, mégpedig valamely nagyon nem művészeti (bestiális és/vagy ideologikus) ügy érdekében. Ahogyan azt Nádas *Évkönyv*ének egyik gondolatmenete szerint a költő és performer Hajas Tibor tette; egyfelől testével elkövetve, másfelől szavaival dokumentálva a határsértést.

De – egyelőre még csak nem is érintve a művészet és a valóság közötti határ erőszak-cselekedetekkel való áthágásának súlyos testi vonatkozásait – mi van akkor, ha a testi akciót leíró szavak is elsősorban testi képződmények? Olyanok méghozzá, amelyek csakis a 'mintha' poétikai látszatvalóságában léteznek. A művészetben a szavak leginkább önmaguk (materiális és imaginárius) valóságát jelentik, és nem pusztán dokumentálják ama bizonyos valódibb, igazibb valóságba történő átlépést (még akkor is, ha – különösen akkor, ha – előadó művészetről van szó). Meg egyébként is, nincs feltétlenül szükség átlépni a testek valóságába akkor, ha már egyszer *eleve* ott vagyunk valamilyen valóságban, a megtestesült szavak látszatvalóságában. Ellenkező esetben a testek valóságán élősködő szavak éppen attól kívánnának megszabadulni, aminek viszont menthetetlenül ki vannak szolgáltatva: saját látszatvalóságuktól. (Míg az ábrázoló művészetek esetében a valóság több-kevesebb áttétellel történő leképezéséről lehet csak szó, vagyis a művészet és a valóság közötti határ tiszteletben tartásáról;[19] addig

[19] Legyen az ábrázolás bármily realista, akkor is csak a Barthes-féle „realizmus-hatás" által kijelölt határokon belül vagyunk; azaz bármennyire is felismerjük a képen az ábrázolás tárgyát, mégsem felejtjük el, hogy: „Ez nem pipa." Hanem egy pipa képe. Egy pipát ábrázoló Magritte-festmény. (Most elfeledkezve arról a dilemmáról, hogy vajon minek nevezhetjük – mondjuk – Jackson Pollock művészetét: 'absztrakt expresszionizmusnak', vagyis a vászon felületét beborító indulatábrázolásnak; vagy 'akció festészetnek', vagyis a kép síkján

az előadó művészetek övezetében gyakorta felmerül a könnyen kétes következményekkel járó késztetés, hogy a művész egyenesen átlépjen a valóságba.) A szavak látszatvalóságának nem a testek valóságához, hanem azok művészi látszatvalóságához lehet csak köze – ahogyan arról Nádas színházi elképzelései is tanúskodnak. **(I/3←)** És míg Nádas a szótól, a szótesttől jut el a test látszatvalóságához, addig Hajas – kései szövegeinek Nádas-féle értelmezése nyomán legalábbis – a test fájó valóságát fordítja le a szavak bántó valótlanságára.[20]

Noha Nádas alkatilag igényli, és szemlátomást rendszeresen gyakorolja is, a tájékozódást a létezés minden lehetséges felülete és mélysége irányába, mégiscsak tiszteletben tartja a határokat: egyrészt a művészet és a valóság között húzódó határvonalat, másrészt a valóságon belül megnyíló, a titkos-tiltott ('abnormális') és a nyilvános-megengedett ('normális') emberi késztetések és cselekedetek közötti választóvonalat. Éppen ezért lesz különösen érzékeny akkor, ha valaki nemcsak hogy áthágja mindezeket a határokat, de még össze is keveri, egymásra is csúsztatja a különböző határvonások által felosztott különböző zónákat: egyfelől a művészet és a valóság, másfelől – a valóságon belül – a titkos és a nyilvános létezés között megnyíló mezőket. Az egyik övezetben (a valóságban) elkövetett határsértés így automatikusan értéknek bizonyulhat a másikban (a művészetben): a kiszolgáltatott másikon (Hajas szerelmi partnerén) elkövetett *valóságos erőszak-cselekedet* valamiféle *művészi tettnek* tűnhet. Holott egyáltalán nem biztos, hogy az; vagy legalábbis nehéz nem ideologikusan, kultikusan vagy retorikusan, hanem esztétikai-művészetfilozófiai síkon érvelni amellett, hogy miért volna az. Leginkább azért nehéz, mert a

elkövetett performatív erőszaknak; vagy éppen a két művészeti forma – az ábrázoló és a performatív – közötti határ áthágásának.)

[20] A továbbiakban – ökonómiai megfontolásból – megmaradok ebben a jól határolt övezetben: nem Hajas művészetéről beszélek, hanem arról, hogyan látja néhány kései jegyzet és levél tükrében Nádas Hajas művészetét, és persze a magáét. A Nádas által kritizált írás, a *Szövegkáprázat* életművön belüli helyéről pedig álljon itt az összegyűjtött Hajas-szövegeket mérlegelő kritikus summája:

> *A nárcizmus attitűdje nemcsak az akciókban ragadható meg, hanem a különféle feljegyzésekben is. E többnyire töredékes írásokban tetőződik a nárcizmus olykor bántóan distancia nélküli, már-már ostoba borzalma. A „kései" Hajas-írások taszító voltát azonban nem (csak) a kannibalizmus, a gyilkolás, a kínzás aktusainak egyértelműen a nárcisztikus szexualitás erőterében való elhelyezése idézi elő, hanem – mindezek mellett – egy nagyon intelligens és érzékeny művészszemélyiség egydimenzióssá válása, elsivárosodása is. E folyamatban az esztétikai mozgástér egyrészt beszűkül, másrészt – néha banálisnak tűnő – horrormotívumokkal telítődik.*

(Havasréti 2006, 562.)

valóságban elkövetett határsértés művészi el- vagy átkönyvelése esetünkben hagyhat némi minőségbeli kívánnivalót maga után, azaz (a kései Hajas kritikusának lábjegyzetben idézett szavait megismételve): „E folyamatban az esztétikai mozgástér egyrészt beszűkül, másrészt – néha banálisnak tűnő – horrormotívumokkal telítődik."

Vagyis Hajas szadisztikus motívumoktól hemzsegő szerelemtörténet-félesége, négy jegyzetből és kilenc levélből álló *Szövegkáprázat*a egyrészt – létmódját tekintve – látványosan mutál az alkalmi élményrögzítés és a szépirodalmi igényesség között; másrészt pedig – zavarba ejtő módon – „félúton van a titkosság és a nyilvánosság között". (É, 42.) Mi több, egyenesen felszámolja (ráadásul kétes művészi érvényességgel) a két utóbbi terület közötti különbséget – ahogyan Nádas néhány évvel később, a Holmi 1993-94-es hasábjain zajló Schwarzkogler-vitában írja:

> *Mondom,* [a bécsi akcionista] *Rudolf Schwarzkogler művészete engem kevéssé érdekel, mint ahogy annak idején Hajas Tibor művészetének élvezetétől is inkább tartózkodtam. Ám az érdeklődés hiánya, vagy a tartózkodás is hozzám tartozik. S éppen ezért lenne értelmetlen elhallgatnom a velük kapcsolatos megrendültségemet. Nem volt titkos életük. Nem csináltak kettőt az egyből, mint ahogy mi tesszük, többnyire valamennyien.*
>
> (*Belebeszélő*, in: TC, 395.)

Noha későbbi vitaszövegében Nádas jóval elfogadóbbnak tűnik a Hajas-féle beállítódással, mint az *Évkönyv*ben, mégsem tud azonosulni vele. Továbbra is hiányolja a létezés titkos és nyilvános felületeinek elkülönítését, vagy legalábbis észleli annak hiányát.

A Hajasnál hiányolt határvonás meglétét viszont mintha hibaként látná egyik esszéje hőse, Thomas Mann életművében – a korszakos jelentőségű német író titkos életét szelektálva és szublimálva dokumentáló naplók éles hangú bírálata során. (Egyébként ez a hang élesedik tovább ironikus gúnnyá akkor, amikor Edelsheim Gyulai Ilona naplójának „neobarokk élethazugságáról" van szó.) (*Önkéntelen vallomás*, in: HN, 40.) Kérdés persze, miről akar Nádas elsősorban beszélni: a naplókban részben képmutató módon megnyilvánuló személyiségről; e személyiség irodalmi-nyilvános maszkjáról; a nyilvános életmű és a titkos napló kettős álcája mögött meghúzódó valódi titokról (Thomas

Mann legsajátabb gyötrelmeinek gyökeréről); netán e három terület kölcsönviszonyáról. Valószínűleg e legutóbbiról. Arról, hogy milyen hőfokon jelenik meg a homoerotikus (és pedofil) hajlamaival vívódó személyiség legbenső titka a különböző módokon és arányokban cenzúrázott műfajokban: a személyes naplókban és a nyilvános életműben. És Nádas ezen a ponton találja ludasnak Thomas Mannt, aki egyrészt mechanikus naplóírói, másrészt ironikus regényírói (harmadrészt reprezentatív közéleti) szerepjátékai során vétkesen „finomítja" és „szublimálja" ezeket a súlyos, sötét és fontos ügyeket. (*Thomas Mann naplóiról*, in: E, 40.) Egyébként is, Nádastól nagyon távol áll az olyan típusú író, aki úgy érzi, hogy „színésznek kéne lennie", és aki „mimikus képességei" révén „csupán szerepként fogja föl az irodalmat", és így mintegy szolgaságra – az önreprezentáció „csak cifra szolgájának" feladatkörébe – kényszeríti az irodalom nyelvét. (*Egyetlen embert, egyetlen emberig*, in: TC, 421.)

Noha a szerepalakító Thomas Mann esetében lehetne a „finomítás" és „szublimálás" szavak helyett kevésbé bántó (vagy éppen még bántóbb) fogalmakat vagy metaforákat is találni, vagy legalábbis más hangfekvésben használni azokat. Mondjuk úgy, ahogyan a Nádas-elemzést bíráló Nemes Nagy Ágnes teszi – éppenséggel a szótári jelentésében jóval negatívabb „elfojtás" kifejezés segítségével:

> *Ami pedig az „elfojtás" fogalmát illeti, nagy kár, hogy már kitalálójától, Freudtól kezdve elsősorban pejoratív, nem helyeslő érzelmi udvarral került bele a XX. századi kultúrába. Kultúránknak ugyanis, sőt egész társadalmunknak nemcsak fennállása, de létrejötte sem képzelhető el az „elfojtás" – magyarul: önfegyelem, önkorlátozás – léte és gyakorlata nélkül...*
>
> (Nemes Nagy 1993, 956.)

Kérdés, hogy a közösségi kultúra fegyelmező, korlátozó és határvonó jellegének elsajátítása, bensővé tétele milyen áldozatokkal jár az egyén életvitelének oldalán, az egyéni életvitel titkos és nyilvános felületeinek kölcsönviszonyában – és itt talán mégsem kellene szinonimaként használni az „elfojtás" és „szublimálás" szavakat. Hiszen például Freud, amikor a velünk született „örömelvet" frusztráló kultúra „rossz közérzetét" enyhítő technikákról, azokon belül a minél kevesebb örömáldozattal járó technikákról beszél, a művészetet éppenséggel nem „elfojtásnak",

hanem „szublimációnak” nevezi. (*Rossz közérzet a kultúrában*, in: Freud 1982, 343-344.) Ugyanakkor – és ebben igaza lehet Nemes Nagynak – Nádas negatív ízű szóhasználatában a „szublimálás” kifejezés helyi értéke közel áll az „elfojtás” szótári jelentéséhez. Mindenesetre értelmezésében Thomas Mann, magánemberként is, és íróként is, egyaránt hibásnak, már-már bűnösnek találtatik.

A másik véglet meg persze az „örömelvet” szolgáló ösztönök szabad kiélése volna – Hajas módra. Akivel szemben viszont Nádas majdhogynem úgy beszél saját magáról, mint a Nádassal vitatkozó Nemes Nagy Thomas Mannról:

> *Én minden nap ösztönösen mindent megteszek azért, hogy elkerüljem magamban azt a lényt, aki nem én vagyok.*
>
> *Ő mindent megtett, s tudatosan tette meg, hogy ne kerülje el azt a lényt önmagában, aki ő lehetne.*
>
> *Én a saját tudathasadásom adminisztrátora vagyok. Ő a saját tudathasadásának volt a demonstrátora.*
>
> (É, 55.)

Nézzük meg közelebbről a Hajas-féle „demonstráció” Nádas által idézett példáját:

> *„Az állandó izgalom, az alkohol, a kábítószerek és a nemiség vakító káprázatában lassan teljesen leváltam a világról, mint egy leprásról az orra vagy a füle; nem láttam, nem hallottam, emésztő gyöngeségemben egyetlen impulzus mozgatott, egyetlen kérdés maradt, aminek a végére akartam járni; annak a kevés életnek, ami még pislákolt bennem, magnéziumlobbanássá való szítása. Látni akartam, élesebb és riasztóbb fényben, mint ahogy az természetes vagy megengedhető, azt a rejtélyt, amelyről semmiféle olvasmányélmény, szülői vagy társadalmi tanítás, kulturális örökség, ráérős keresgélés, ideológia vagy vallás nem adott használható és átélhető információt; a létezésnek, az életnek azt a ritka levegőjű magasságát vagy fullasztó mélységét, ahová az ember, beépített önvédelmi reflexeinél fogva, ritkán jut el és soha megtorlatlanul; amelynek létezése csak az álom, a téboly, az ekszt ázis, a rémület, a katasztrófa, a vallásos egzaltáció, a halál lobogásában tárul fel. Bármi árat hajlandó voltam megfizetni ezért; és reszkető gyönyörérzettel*

> *töltött el a tudat, hogy minden számon lesz kérve rajtam; és hogy éppen ezért én is mindent számon kérhetek.”*
>
> (Hajast idézi Nádas, É, 43-44.)

Míg tehát Hajas a nappali álcák (az „olvasmányélmény, szülői vagy társadalmi tanítás, kulturális örökség, ráérős keresgélés, ideológia vagy vallás” ajánlataiból szövődő álcák) mögötti éjszakai titkokat („az álom, a téboly, az ekszt ázis, a rémület, a katasztrófa, a vallásos egzaltáció, a halál lobogása” titkait) hajszolja, illetve „demonstrálja”; addig Nádas folyamatosan ellenőrzi, „adminisztrálja” a kettő közötti határt, csak hogy biztosan elkerülje a lehetséges határsértéseket. (Egyébként e két ellentétes típus alakmásai bukkannak fel – a szükséges áttételekkel persze – az *Emlékiratok könyvé*ben és a *Párhuzamos történetek*ben is.) **(→II/2)** De vajon miért utasítja el Nádas olyan hevesen Hajasnál azt, amit pedig Thomas Mann-nál annyira nagyon hiányol: a személyes létezés ama bizonyos éjszakai oldalának felmutatását? A sötét oldalét, ahol többek között a „boldogtalanul őrjöngő Nietzschével” találkozhatunk.[21] De ha már a nietzschei „őrjöngésnél” tartunk, nem árt figyelembe venni az intést, amelyet történetesen nem az őrületbe hanyatló kései Nietzsche, hanem a dionüszoszi őrülettel klasszika-filológusként vagy filozófusként szembesülő korai Nietzsche intéz hozzánk – nem csekély ironikus s így megengedő felhanggal:

> *A filológus világra jöttét kutatom, és a következőket állítom:*
>
> *1. Az ifjú ember egyáltalán nem tudhatja, hogy kik is a görögök és a rómaiak;*
>
> *2. nem tudja, hogy alkalmas-e a kutatásukra (...)*
>
> *Azt hiszem, száz filológusból kilencvenkilencnek egyáltalán nem* kellene *annak lennie.*
>
> (Nietzsche 2000b, 134.)

Óvakodnunk kell hát – nem csak filológusként, de művészként is – a „dionüszoszi” mélységekbe való pillantás, netán alászállás túlságosan

[21] Nézzük a Nietzschét magában foglaló, teljes szellemtörténeti galériát felvonultató s egyúttal Freud háromosztatú (*Id – Ego – Superego*) léleksémáját idéző költői képet:

> *Humanisztikus szellemvilágát, miként egy teknőc, a boldogtalanul őrjöngő Nietzsche hordozza a hátán, Wagner őrült stilisztikai metódusa szerint van benépesítve istenekkel, félistenekkel és héroszokkal, s a józan Goethe trónol a legfőbb istenség trónusán.*
>
> (*Thomas Mann naplóiról*, in: E, 42.)

közvetlen módjaitól; hiszen „egyáltalán nem tudhatjuk", miről van szó valójában, és mik lehetnek a gyakorlati következmények. Noha másfelől nem volna jó teljességgel lemondanunk a szörnyű mélységek közvetett, elsősorban művészi (vagy esztétikai) megtapasztalásáról, ama bizonyos „apollóni" látszat élvezetéről sem. Nádas leginkább talán éppen ezt a látszatelvű közvetettséget hiányolja Hajasnál. És sokallja Thomas Mann esetében.

Hogyan lehetne feloldani ezt az ellentmondást?[22]

Mondjuk úgy, hogy figyelembe vesszük azt a *kettős* mércét, amelyet Nádas többnyire *egyszerre* alkalmaz. Amivel időnként jócskán zavarba is hozza olvasóit; így például a Mann-esszét bíráló Nemes Nagyot; vagy azt a lehetséges olvasót, aki könnyen megütközhet a Hajast elutasító *Évkönyv*-fejezet élesre fent retorikáján. Egyébként az *Emlékiratok könyve* keletkezéséről szóló esszéjében maga Nádas is felfigyel a kétféle mérce együttes használatának veszélyére – mégpedig a huszadik század „két nagy csonkolója", Thomas Mann és Proust életműveinek fényében: **(→I/5)**

> *...hiszen rosszul gondolkodtam róluk. (...) Életük és esztétikájuk tényeit összevetve, hazugságra gyanakodtam, tehát etikai szempontból értékeltem a formát.*
>
> (*Hazatérés*, in: E, 21.)

Ráadásul az esszéíró Nádas nem jelenti be mindig jó előre, hogy most éppen az „élet" vagy az „esztétika", az „etika" vagy a „forma", a valóság vagy a művészet szempontjából készül-e beszélni az adott kérdésről, kérdéses személyről vagy műről. Ámde a figyelmesebb és türelmesebb olvasó valamelyes munkával szétszálazhatja ezeket a szempontnyalábokat, miközben az is világossá válhat számára, hogy itt nem feltétlenül – témánknál maradva – Hajasról, Thomas Mannról vagy Nádasról rajzolt igaz (vagy hamis) személyiségportrékkal találkozik; ellenben rácsodálkozhat bizonyos művésztípusokra, amelyek ráadásul beszédes párhuzamba, azaz részleges megfelelésbe vagy ellentétbe állíthatók egymással. E típusleírások legfontosabb szempontjai: az adott figura (1) viselkedése a személyes életvalóságban; illetve (2)

[22] Ami persze nem igazi ellentmondás, hiszen csupán a személyes, titkos valóság művi közvetítettségének különböző fokozatairól van szó: ami Hajasnál túl kevés, az Thomas Mann-nál túl sok, vagyis egyiküknél sem éppen annyi. De vajon mennyi az annyi?

egyidejű megjelenése és rejtőzködése a kimunkált életműben; továbbá (3) állásfoglalása e két érintkező terület közötti határ, egyáltalán bármiféle határ vonatkozásában. Lássuk a lehetséges változatokat.

Az első típus – nevezzük Nádas Péternek – saját életvilágában önnön legkínzóbb kérdéseinek józan „adminisztrátoraként" viselkedik, a művészet áttételes közegében viszont bármikor hajlandó pokolra szállni; így tehát sosem hágja át a határokat.

A második típus – viselje a Hajas Tibor nevet – az életvalóság síkján bátran „demonstrálja" legsajátabb tébolyát, ugyanakkor személyes kínjait és gyönyöreit dokumentáló művészete olykor pusztán „retorikus", „majdhogy unalmas", máskor viszont „botrányos, undort keltő és idétlen", ráadásul még ideologikus is; hiába sérti hát folyton és látványosan a határokat. (É, 46, 51.)

És talán további típusokra is bukkanhatunk az alábbi Nádas-passzus megnevezettjei között:

> *Hajas szövege botrányos, undort keltő és idétlen. De nem irodalmi előzmények nélkül való. De Sade márki, Lautréamont és Genet szövegeinek méltó társa az irodalmi botrányokozásban. A magyar irodalomban pedig ott a helye Csáth Géza hét lakat alatt őrizett morfinista naplója és József Attila nem kevésbé őrizett, és nem kevésbé botrányos szabad ötleteinek jegyzéke mellett. Így néz ki a pokolra szállottak díszes társasága. (...) Nem szeretem Hajas szövegét, mert nincsen rajta semmi szeretnivaló, mint ahogyan De Sade, Lautréamont vagy Csáth szövegét sem szívelem. De bevallom néktek nyilvánosan, hogy szeretem Genet szövegeit, és József Attila szabad ötleteinek jegyzékénél magasabb rendű költészetet nem ismerek.*
>
> (É, 51.)

A felbukkanó nevek két nagyobb csoportba oszthatók. Az egyik körbe tartozik – Hajas mellett – De Sade, Lautréamont és Csáth. A másik galériába pedig Genet-t és József Attilát sorolhatjuk.

Így hát a harmadik művésztípus – legyen a neve József Attila – személyes valóságában ugyan „demonstrálja" a tébolyát, ámde művészetében, lévén mindig jambusokba kapaszkodik, biztosan elkerüli az előző – Hajas Tibornak elkeresztelt – típus hibáit; következésképpen nem törekedik *minden áron* a határok áthágására (vagy ha igen, akkor

is próbál valamilyen rendhagyó műfajt találni, mondjuk pszichoanalitikus jegyzékbe foglalja túlságosan szabad ötleteit).

De tovább játszva a lehetőségekkel, illetve végképp kimerítve azokat, elképzelhetünk egy újabb, immár negyedik – ezúttal nevenincs – típusfigurát, aki nemcsak hogy „adminisztratív" módon van jelen saját életvalóságában, de nyilvános művészeti teljesítményeiben sem tesz egyebet, mint hogy kalkulál, rendezget és – untat; mely sivár döntés egyenesen vezet a határok lanyha felszámolásához. Szó se róla, nem túl vonzó képlet.

Nem valószínű, hogy a mégoly szigorú Nádas éppen ebbe a típusba sorolná Thomas Mannt.

Már csak azért sem, mert elmarasztaló ítélete – és ezt Nemes Nagy pontosan látja – nem is annyira a német író művészeti teljesítményére vonatkozik, mint inkább a nem túl szerethetőnek megrajzolt emberre, reprezentatív polgárpéldányra, önjelölt csúcshumanistára. Többnyire személyes titkait, azok eltussolását kéri számon rajta, és nem nyilvános művészetét, annak értelmezhető és értékelhető tulajdonságait. Hogy miért nem jelennek meg nyíltabban ezek a titkok – elsőfokon a naplókban, és másodfokon a regényekben. Az elsőfokon meghozott ítélettel még akár egyet is érthetünk. (Annál is inkább, mivel Nádas – írásaiból legalábbis úgy tűnik – nem kevésbé „adminisztratív" stratégiát választott saját életvezetésében, sőt nyilvános szerepfelfogásában; noha – és ez persze nem ellenőrizhető – nem hazudik magának valamely titkos napló formájában, csak hogy ezáltal mintegy stilárisan előkészítse a még nagyobb nyilvános hazugságait.) De vajon biztosak lehetünk a másodfokon kihirdetett ítélet jogosságában? Abban, hogy a Mann-naplók magáncélú szerepjátékai a nagyszabású írói szerepjáték előképei volnának; és hogy, végső soron, a naplóhazugságokon edzett író a regényeiben is – hazudik? Hogy a naplókban megfigyelhető „finomítás" és „szublimálás" technikái révén ússza meg a pokolra szállás feladatát – a regényeiben is? Igaza volna hát Nádas alábbi kórisméjének?:

> *A naplóíró Thomas Mann írásmódja nem kevésbé reprezentatív jellegű, mint a regényíró Thomas Manné. E kiszabott és minden ízében beszabályozott feltételrendszer mentén haladva végrehajt, feladatot és kötelességet teljesít. Korának tán legderekabb gyermeke, aki ezért a kitüntető címért a személyesség tragikus hiányával fizet. S hogy megfizethesse ezt az árat, alig engedi tudatának küszöbére a saját mértéktelen tragédiáját.*
>
> (*Thomas Mann naplóiról*, in: E, 39.)

Vagy nézzük az *Emlékiratok könyve* Mann-paródiája, a szépíró Thomas Thoenissen alábbi – a Nádas-kritika szempontjából talán fontos – önjellemzését:

> *...magam is illetéktelenné váltam hát a saját életemben, mert bűnözőnek, szerencsétlen torzszülöttnek gondoltam magam, viszont tökéletes úriember óhajtottam maradni a világ szemében, én magam voltam hát a kifényesedett szalonkabát, a keményített ingmell és a nyakkendőn a tű, a feddhetetlenül üres polgári forma; miközben titkon, és saját ravaszságomra büszkén arra számítottam, hogy amennyiben kellő körültekintéssel halmozom föl a rejtjelezett élményeket, akkor majd a magamnál tartott kulcsot bedugva, bármikor föl tudom pattintani e zárat, ám a dolgok természete szerint oly jól sikerült a zár, hogy amikor végül sort keríthettem volna rá, szorongásaimtól már reszketeggé vált kezem egyszerűen nem találta a lukat.*
>
> (EK, 190.)

Megítélés kérdése, hogyan látjuk a Mann-próza Nádas-féle megítélését, vagy a Mann-prózát magát. Vagy éppen a Nádas-próza és a Mann-próza kapcsolatát. **(→I/5)** Jómagam például részben osztanám Nemes Nagy álláspontját – ha nem is feltétlenül az „európai polgárság" eszméjét képviselő „szellemi-morális autonómia" mindenhatóságáról (Nádas joggal sokallja ezt a méltóságot), de a naplók és a regények esztétikai igényű megkülönböztetésének szükségességéről mindenképpen. Mert valóban:

> *Thomas Mann naplójegyzeteit olvasván* [Nádasnak] *hirtelen-váratlan (vagy ki tudja: lassacskán) valamely negatív látomása támad az író személyéről, amely teljességgel érvényteleníti a szemében az író* műveit...
>
> (Nemes Nagy 1993, 958.)

De nem lehet, hogy a naplóiban ellenszenvesen megnyilvánuló, önnön reprezentatív szerepfelfogása érdekében mintegy – Nádas önleíró fordulatával – saját „tudathasadását adminisztráló" Thomas Mann a regényeiben igenis mélyre ásott, csak éppen a „finomítás", a „szublimálás", az áthelyezés szépirodalmi igényű eszközeivel? (Éppúgy egyébként, mint Nádas az *Emlékiratok könyvé*ben, annak többszörösen művi közegében.) **(→III/1)** Gondoljunk csak a legnyilvánvalóbb példára, a *Halál Velencében* ünnepelt írója, Gustav Aschenbach látványos öszszeomlására, aki tehát – Nádas szavaival – éppenhogy áldozatává lesz „saját mértéktelen tragédiájának", hirtelen felszínre törő erotikus vágyának, platonikus színezetű fiúszerelmének (miként *A megtévesztett* című kései Mann-elbeszélésben a fia angoltanára iránt szerelemre lobbanó Rosalie von Tümmler). **(→I/5)** És így, ha nem is maga Thomas Mann, de művének egyik szereplője mégiscsak színre viszi azt a „mértéktelenül tragikus" bölcsességet, Nádas széles panorámájú következtetését (amelyet egyébként Nemes Nagy gonoszul kifiguráz), miszerint:

> *Mert a fiúk apaszerelmének tényét és napi gyakorlatát egyenesen szükségesnek és kívánatosnak kell tartani... (...) ...az apák fiúszerelméről, éppen az apák tekintélyének védelmében, mélységesen hallgatni kell. Ezen a ponton van aláaknázva ez a kultúra. A fiúk apaszerelme biztosítja azt a tekintélyt, és serkenti azt a teljesítményt, amit az apák titkos fiúszerelme ízzé-porrá zúz és kiolt.*
>
> (*Thomas Mann naplóiról*, in: E, 49.)

Nincs kizárva, hogy valamicskével több az alkati és írói hasonlóság a *Halál Velencében* szerzője és Nádas között, mint ahogyan azt Nádas kritikai esszéje alapján gondolhatnánk. Az egyetlen vitathatatlan különbség pedig talán nem is olyan lényeges: míg Thomas Mann az európai humanista hagyomány reprezentatív polgárírójának szerepét alakítja, egyébként nem minden kritika és önirónia nélkül, addig Nádas e hagyomány engesztelhetetlen és – látszólag – iróniamentes bírálójának tűnik. Noha nem szabad elfeledkeznünk arról sem, amire viszont Nádasnak van jókora ironikus érzékenysége, hogy mindeközben, tehát a humanista hagyomány módszeres lebontása során, éppenhogy e hagyomány törmelékein élősködik; esszéíróként is, de még inkább regényíróként. Ráadásul Thomas Mann „híres iróniája", (*Thomas Mann naplóiról*, in: E, 37.) **(→II/1)** amely a Nádas-esszében elítélt szerepjátékok egyik legjellemzőbbike, bizonyos alkati áttételekkel megjelenik a híresen nem ironikus Nádas regényeinek ábrázolásmódjában, **(→II/2)** valamint szerkezeti, elbeszélés-technikai és mondatpoétikai síkján. **(→III/1-2)** Az *Emlékiratok könyvé*t ismertető Dalos György szavaival: „Ugyanaz a következtető hanglejtés, ugyanaz a részletek iránti előszeretet, ugyanaz a hűvös irónia." (Dalos 1991.) Sőt még az is lehet, hogy Nádas rendhagyó iróniája, más szóval látszólagos iróniátlansága, bizonyos szempontból, nagyobbacska túlzással élve, nem más, mint: a közismerten ironikus német íróelőd hatásától való szorongás sajátos formája. (Vö. Bloom 1973.) Mint ahogyan például Nietzsche is az ironikus Szókratész és Platón iránti – mondhatni – szakmai féltékenységéből választotta az iróniával ellentétes retorikai formát, a hiperbolát, amely ugyanakkor szerkezetileg mégiscsak letükrözi az iróniát; csak éppen általa a „hatalom akarásának" filozófusa nem kevesebbet mond magáról, mint amit (vélhetőn) gondol, hanem többet (lásd: *Ecce homo*), azaz túloz, de nem lefelé, hanem felfelé. (Vö. Nehamas 1985, 22-32.) Nietzsche hiperbolikus iróniája és Nádas úgymond nem-ironikus iróniája ugyanazt a meghatározó, átfogó szerepet töltik be az életművükben, mint Platónnál a szókratészi irónia és Thomas Mann-nál a humanista-racionális irónia.

De térjünk vissza a felszíni álcázás rokonlelkű ironikusaitól az iróniamentes mélybe tekintés és pokolra szállás hőséhez, a határsértő Hajashoz; akinél ugyanakkor Nádas csak nehezen tudná elválasztani „a reális történéseket az elképzelt történetektől", és aki ennek ellenére minduntalan a „test megistenülésének" komor és konok ideológiáját hajtogatja, ráadásul többnyire „retorikus" és „majdhogy unalmas" módokon. (É, 45-46.) Az ízléssértő szépséghibákkal határt sértő Hajas ellenében a határtisztelő Nádas két alkalommal is szinte egyazon retorikus fordulattal summázza saját írói hitvallását:

> *Nem addig él az ember, amíg elbeszél, de az elbeszélés a legreálisabb életremény. Az ész reménye a vak sors ellenében. Az ész reménye mindazon erők ellenében, amelyek tán legfőbb kormányozói életünknek.*
>
> *Mondtam és mondom, az elbeszélés az ész reménye a sors ellenében.*
>
> (É, 43, 51.)

Végső soron Nádas – ugyanúgy, mint Hajas – a „létezés botrányáról", annak testi (és lelki) megnyilvánulásairól beszél, no meg a botrány-kezelés elkerülhetetlenségéről; csak éppen döntő különbségeket lát a Hajas-típusú, a József Attila-típusú és a (hozzá leginkább közel álló) Thomas Mann-típusú megoldások között:[23]

> *Legfeljebb ha a létezés botrányáról beszélő szövegekről van szó, akkor az ember alkata szerint választ és ítél. Ám senki ne állítsa nekem, hogy van alkat, mely elkerülhetné a saját botrányát.*
>
> (É, 51.)

A „létezés botrányát" megúszni – tetszik, nem tetszik – nem lehet. Dönteni viszont – alkati vonzódások és választások szerint – nagyon is kell: akár úgy, hogy kiéljük a tragikus tudás rettenetét valamely „demonstratív" test- vagy írásaktus övezetében, annak összes lehetséges tébolyával, unalmával és ideológiájával együtt; akár úgy, hogy „adminisztratív" módon szublimáljuk a tébolyt, a teremtő képzelet (vagy éppen az „Elbeszélés Szelleme") segítségével. És aki az utóbbi megoldást választja, ugyanúgy nem a „létezés botrányának" megkerülését tervezi, mint az, aki az előbbi, jóval látványosabb változat mellett dönt. Bármennyire is az ellenkezőjét sugallja Nádas Mann-kritikája; amelynek hőse pedig szó szerint ugyanazt mondhatná magáról, mint amit a szado-mazochisztikus testkalandokba szédülő Schwarzkoglertől és „a még elvetemültebb Robert Mapplethorpetól" (no meg az egyik budapesti nyilvános vizelde[24] falán szexuális szolgáltatásokat kínáló „jófaszú srác" üzenetétől) elzárkózó Nádas ír a saját választásáról:

> *Senki ne vádoljon azzal, hogy álláspontom egykedvűséget vagy részvétlenséget takar, vagy nem venném elég komolyan ember-*

[23] A nevesítés nélkül fentebb említett negyedik – halálosan érdektelen és unalmas, színtelen és szagtalan, bűnösen bűntelen és bűntelenül bűnös – típus ezen a ponton, a „létezés botrányának" mélypontján, értelemszerűen, szóba sem jöhet.

[24] Egészen pontosan a Margit-híd budai hídfője alatti vizeldéről van szó, mely helyszínmeghatározásnak a *Párhuzamos történetek* Margitszigeten játszódó homoerotikus akciói fényében, különösképpen a provokatív módon ábrázolt csoportos vizeldejelenet – úgymond – bestiális iróniájának vonatkozásában, van némi extrabája. **(→II/2)**

> *társaim kívánságait. Nem. A képzeletemmel rendesen végigjártam ezeket a dolgokat.*
>
> (*Belebeszélő*, In: TC, 394.)

És nézzük a „dolgok" – nem feltétlenül csak képzeletbeli – „végigjárásának" Nádasra jellemző, mivel személyes alkatában gyökeredző stílusát:

> *Persze, átéltem én is hasonló léptékű szerelmi szenvedélyt, formátumban és mélységben hasonló kicsapongásokat. De nem az erőszaktevés és az erőszak elviselésének szenvedélyét, nem, még képzeletben sem, hanem éppen a fordítottját: a gyöngédségét.*
>
> (É, 54.)

E gondolatmenet nyomán talán megkockáztatható a sarkos állítás, hogy az erőszak (nem kiélésének, hanem értelmezésének) kizárólagos, vagy legalábbis üdvös, helye a művészet volna. Ellenben a gyöngédség minden bizonnyal nem csupán a művészetek övezetében, de a valóságos emberi helyzetekben is bátran gyakorolható képesség. Ugyanakkor a művészet és a valóság határát bármikor átléphetjük, akár gyöngéden, akár erőszakosan. Persze nagyon nem mindegy, hogy csokornyi szenvedélyes szonett olvastán megsimogatjuk vagy megerőszakoljuk szerelmi vágyakozásunk tárgyát. Nem is beszélve a performatív művészetek egyes képviselőinek (például Hajasnak vagy a bécsi akcionistáknak) inkább erőszakos, mint gyöngéd határátlépő gesztusairól.

Mindazonáltal a „létezés botrányára" vonatkozó belátás egzisztenciális ökumenéje okán, annak művészi „elkerülhetetlensége" kapcsán, Nádas olykor jóval megengedőbben, sőt egyenesen „megrendülten" beszél a számára jócskán idegen, gyakran taszító Hajas-féle művészetről; a Schwarzkogler-vitában például ezekkel a szavakkal:

> *Mondom, Rudolf Schwarzkogler művészete engem kevéssé érdekel, mint ahogy annak idején Hajas Tibor művészetének élvezetétől is inkább tartózkodtam. Ám az érdeklődés hiánya, vagy a tartózkodás is hozzám tartozik. S éppen ezért lenne értelmetlen elhallgatnom a velük kapcsolatos megrendültségemet. Nem volt titkos életük. Nem csináltak kettőt az egyből, mint ahogy mi*

tesszük, többnyire valamennyien. Lehet, hogy a mérnöki tudományok és az esztétikai tudományok elvannak ilyen emberek nélkül, a művészet nincsen el. Akár tetszik, akár nem, az ilyesmit becsben kell tartani.

(*Belebeszélő*, in: TC, 395.)[25]

Tiszteletben kell hát tartani az alkati eltérésekből fakadó művészi különbözőségeket, valamint a művészi különbözőségekkel együtt járó ízlésbeli eltéréseket. Minek nyomán valószínűleg Nádas is érzi, hogy nincs igazán értelme túlfeszíteni – egy bizonyos határon túlra hajszolni – ezeket a tagadhatatlanul létező ellentéteket.

Hát még akkor mennyire nincs értelme, ha adott esetben – szemben Hajas és Nádas esetével – valójában nem is olyan mérhetetlenül nagyok az ízlésbeli eltérésekkel együtt járó művészi különbözőségekben megnyilvánuló alkati eltérések. Mint például Nádas és Thomas Mann, illetve Nádas és Proust esetében.

[25] Hasonló elismeréssel sorolta be Nádas 1992-ben Hajas szövegeit „a magyar irodalom legbotrányosabban jelentős teljesítményei közé", azaz Csáth naplója, József Attila *Szabad ötletek jegyzéke* és Ungváry Rudolf szerkesztetlenül „szunnyadó műve" mellé. (*Ungváry túróslepénye*, in: TC, 381.)

5. Mann – Proust

Ahhoz, hogy egy író teljesítménye igazán kapcsolatban álljon (vagy érvényesen kapcsolatba hozható legyen) egy másik író teljesítményével, valószínűleg több szükségeltetik, mint puszta technikai, műfaji vagy ízlésbeli megfelelés (vagy megfeleltetés). Mondjuk az, hogy feltárjuk az adott írók műveiben egyaránt érzékelhető személyiség-mélyréteget, amelyet Nádas többnyire alkatnak nevez, és amelynek eredete, alapszerkezete is részben irodalmi jellegű.

A velünk született alkat működésére vonatkozó, különböző műfajú és tárgyú Nádas-írásokból sematizálható narratíva pedig így szólhatna: a kifürkészhetetlen mélységben gyökeredző alkat még öntudatlanul összpontosul a gyermekkorban; később menthetetlenül összekuszálódik a kamaszkorban; csak hogy végül, jó esetben, újra összerendeződjön a felnőttkor önismereti terepén – szépíró esetében bizonyos műfaji feltételek szerint. Nádas egyik önéletrajzi, az *Emlékiratok könyvé*nek keletkezéstörténetét elmesélő esszéjében írja az alábbiakat:

Képzelgéseimnek legkisebb gyerekkorom óta két határozott formája van. Vagy a halálomról morfondírozom, annak várható közelségéről, módjáról, lehetséges érzeteiről, kicsit úgy, mintha a saját temetésem utánról szemlélném már az egészet, avagy csillapítani e gondolat által kiváltott fölfokozottságot, legyen e fölfokozottság akár komikus, akár tragikus természetű, történeteket költök, komplett cselekménysorokat, meséket, históriákat, melyek megoldása megint csak egy halál.

(*Hazatérés*, in: E, 18.)

Az alkati eredetű „morfondírozás a halálról" és a „megint csak (...) halálba" torkolló „történetköltés" gyerekkori alternatívája ismétlődik meg a későbbiekben, immár szabatos műfaji körülmények között:

egyfelől például a *Saját halál* című önéletrajzi műben, másfelől mondjuk a keletkezéstörténetét tekintve alaposan dokumentált *Emlékiratok könyvé*ben.

Alkata szerint szabott szépirodalmi feladatában – a „történetköltésben" – Nádas számára két íróelőd tűnik kivételesen fontosnak: Thomas Mann és Proust.[26] A motivikus vagy szövegszerű áthallások gazdag tárháza: az *Emlékiratok könyvé*nek tizenkilencedik századvégi történetszála, amelynek hőse a Thomas Mann- és/vagy Marcel-alakmás, a szépíró Thomas Thoenissen. Ugyanakkor az „igencsak tisztelt, tehát nem kevés elnéző gúnnyal szemlélt mester" (Thomas Mann) és a másik „nagy csonkoló stiliszta" (Proust) életművei Nádas szerint teli s teli vannak olyan „hiányokkal", amelyeket „ilyen vagy olyan okokból nem írhattak meg, vagy egyáltalán nem is akartak megírni", és amelyekről Nádas úgy véli, hogy „helyettük kéne megírnia". (*Hazatérés*, in: E, 19.) A felszámolandó hiányok „kultúránk" – Foucault által is elemzett **(I/2←)** – „határozott tiltásairól" árulkodnak: egyfelől a huszadik századi testábrázolások valamiféle viktoriánus, pontosabban wilhelmiánus szellemben fogant öncenzúrájáról (Mann-nál), másfelől annak századfordulós esztétizáló stilizálásáról (Proustnál); mely öröklött adottságok közül az előbbit Nádas inkább az *Emlékiratok könyvé*ben, az utóbbit viszont egy-

[26] A két író gyakran bukkan fel egymás mellett az *Emlékiratok könyve* szakirodalmában; például:

Amíg a központi emlékirat nyelve végletesen árnyalt, tárgyilagos és analitikus (Proustra rímel), addig Thoenissené a végleges árnyaltságot is megtartva, enyhén ironikus, stilizált szöveg (Thomas Mannt imitálja)...

(Kis Pintér 1988, 226.)

Vagy:

A német regényíró-emlékező, Thoenissen villásreggeli-leírása (...) a maga érzékletességével és panoptikumjellegével Thomas Mann Davosának hasonlóan bevezető intenciójú ebédlő-jeleneteire utal, a Sétánk egy régi délutánon *című fejezet alapmegoldása pedig (...) mintegy közvetlen leképezése* Az eltűnt idő nyomában *legelső fejezete, a* Combray *két alapvető, szervező motívumának: a spontán emlékezésnek és a Swann–Guermantes alternatívának.*

(Szávai 1988, 238.)

Egyébként a világirodalmi párhuzamok – érthető okból – rendre feltűnnek az *Emlékiratok könyve* külföldi kritikáiban, gyakran már a címadásban is: *An Unsentimental Education*; (Baranczak 1997.) *A remembrance of things... at last*; (Johnson 1997.) *In Search of Memories*; (Eder 1997.) *Die wiedergewonnene Zeit*; (Scheller 1992.) *The Soul of Proust Under Socialism* (Hoffman 1997.) A legsűrűbben emlegetett regényírók, azaz Flaubert, Proust, Joyce, Thomas Mann, Broch és Musil mellett, a bőséges hivatkozással dolgozó amerikai recepcióban felbukkannak még például: Sade, Freud és Henry Miller, sőt Faulkner; (McGonigle 1997.) továbbá Jean Genet; (Perlez 1997.) sőt Virginia Woolf is. (Suleiman 1997.)

értelműen a *Párhuzamos történetek*ben kezdte ki, sőt számolta fel. Ami önmagában véve is jókora teljesítmény. Ámde hiba volna, ha nem vennénk figyelembe a tematikus és stiláris felszabadítás szorosabban személyre – Nádas saját személyére – szabott vonatkozásait. Mindazt, ami nélkül fabatkát sem érne a nagy íróelődökkel folytatott polémia:

Mélyenszántó értésemnek, nagyravágyó terveimnek csupán egyetlen tematikai bökkenője volt. Ebből a szépen kitervelt stilisztikai játékból még mindig kimaradtam volna én.

(*Hazatérés*, in: E, 19-20.)[27]

Az *Emlékiratok könyvé*re vonatkozó másik keletkezéstörténeti esszéjében írja Nádas:

A saját regényírói gyakorlatom borzalmas csődjei és megszégyenítő kudarcai vezetnek arra a (...) megállapításra, hogy a regény

[27] A „stilisztikai játékhoz" lásd az alábbi szinopsziscsirát:

Azon a sétán arról képzelegtem, hogy a nyugdíjas Thomas Mann megy itt. Warnemündét a regényeiből, leveleiből, emlékezéseiből ismert Travemündére kopírozta az agyam. Thomas tehát szakszervezeti beutalót kapott egy warnemündei üdülőbe. S éppen abba az épületbe, ahol egykor szerelemmel szeretett egy fiút. Akit végül is féltékenységében meggyilkolt egy másik fiú. Most erre emlékezik. Thomas M. Warnemündében *reggelizik. Ezt a kulináris címet adtam volna elképzelt elbeszélésemnek. Képzelegtem, de hogy a képzelet soha nem lépheti át a realitás által engedélyezett határokat, arról csak akkor bizonyosodtam meg e tekintetben is, mikor néhány év múltán olvasni kezdtem az általam igencsak tisztelt, tehát nem kevés elnéző gúnnyal szemlélt mester elviselhetetlenül terjengős naplóját, s ott, a naplót szerkesztő Peter de Mendelssohn egyik jegyzetéből értesültem, hogy müncheni éveiben Thomas Mann valóban szerelmi kapcsolatban élt együtt egy Paul Ehrenberg nevű festőművésszel, s e tragikusan megszakított szerelemről írt is egy fél regényt, amit Katja Pringsheimmel kötött házassága után megsemmisített.*

(*Hazatérés*, in: E, 18-19.)

A „stilisztikai játék" persze játékosan továbbgyűrűzik – és nem csak az *Emlékiratok könyvé*ben, hanem a Nádas-regény olvasóinak kedélymozgásában is; így például a szépírótárs Esterházy Péter *Thomas Mann kebabot majszol a Holstentor tövében* című „kékharisnya-follegyzésében":

Nem vágynék Thomas Mann-nal beszélgetni. De azt szívesen kihallgatnám, ahogy Nádas konverzál vele. Fiúkról. Vajon milyen képet vágna olvasván az Emlékiratok könyvét? *És milyet Nádas látva az övét? – Elég.*

(Esterházy 1994, 170.)

Mindenesetre – a puszta „stilisztikai játékon" túli szövegteljesítmény vonatkozásában – az *Emlékiratok könyve* kifinomult mondatszerkezetei, amelyek mintegy „kicsiben tükrözik a teljes regény felépítését", **(→III/1)** emlékeztethetnek Thomas Mann regénypoétikájára; persze nem az egyszerű „főhajtás" értelmében. (Gahse 1992.)

történeti krízisének csupán addig a pillanatig van érvényessége, amíg a saját ismeretlen sorsom krízisét nem sikerül a képzeletemre bízva, mások sorsának kríziseként átélnem.

(*Ein zu weites Feld*, in: TC, 181)

A regényírás során jelentkező személyiségbeli krízis megoldása pedig ismeretes:

...akárha két szeléssel háromba vágtam volna magam. Azt mondtam, hogy talán van egy énem, ki tudja, de a képzeletemben biztosan van három személyem, s ők majd párhuzamosan beszélnek helyettem önmagukról.

(*Ein zu weites Feld*, in: TC, 185.)[28]

A puszta stílusparódia (mondjuk Mann-parafrázis) és a pőre vallomáskényszer szélsőségei helyett a regényíró Nádas nem az éntől való teljes szabadulás királyi útját, hanem a személyes én szépirodalmi átértelmezésének és felszabadításának, az elbeszélői hang aprólékos kidolgozásának különböző módjait választja. És míg az *Emlékiratok könyvé*ben a történetmondó én megsokszorozásáról beszélhetünk, addig a *Párhuzamos történetek*ben az elbeszélő én mintegy kiemelkedik a regényvilágból (illetve időnként visszahullik oda). **(→III/1-2)** E két érvényes megoldás egyaránt a személyiség – a Hajas-kritika fordulatával – „demonstrálásának" hagyományos, úgymond klasszikus modern változatai ellenében született. Az 1986-os regény német kiadásának kritikusa, Eva Haldimann összefoglalásában:

Nádas észlelése, gondolkodása és írásmódja maga mögött hagyja mindazokat a tabukat, amelyek Thomas Mann, Marcel Proust és

[28] Más megfogalmazásban:
Egyszerűen egy szó fogalmazódott meg, helyesebben hívódott le bennem: emlékiratok. Emlékiratokat fogok írni. Több ember, időben némiképpen eltolt, párhuzamos emlékiratát. Kicsit úgy, ahogyan Plutarkhosz az életrajzokat. És ez a több ember mind én lehetnék, anélkül, hogy én lennék. Így értem el egy teljesen közönséges, általánosan elfogadott formához, amelybe úgy éreztem, beleférhetek.

(*Hazatérés*, in: E, 25-26.)

Robert Musil számára még kötelező érvényűek voltak. Regénye: az érzések kelet-európai iskolája, amely továbbviszi és elmélyíti a fenti előképek elemzéseit.

(Haldimann 1991.)

De még az idegenkedő német kritikus is úgy látja, hogy az *Emlékiratok könyvé*nek írója „nem kevesebbre vállalkozott, mint elföldelni az irodalmi modernséget és annak esztétikai formáit". (Scholl 1992.) Mely „esztétikai formák" talán két legjelentősebb példájáról, Thomas Mannról és Proustról, pontosabban képviseleti poétikájuk hasonlóságairól és különbözőségeiről Nádas ekképpen vélekedik:

Thomas Mann egész személyes életében azt reprezentálta, amit egész irodalmi tevékenységében prezentált. (...) Proust (...) egyenesen fordított eljárásmódot választott magának, amikor a hierarchikusan elrendezett, arisztokratikus és reprezentatív életkultúra hagyományait a saját személyén kívül semmit nem reprezentáló énjeként prezentálta. (...) Thomas Mann azon utilitárius eszmékhez kötött nosztalgiákat kelti új életre, amelyeknek Proust egyáltalán nem fájdalmasan búcsút int.

(*Thomas Mann naplóiról*, in: E, 32-33.)

Thomas Mann tehát a szépirodalmi „prezentációiban" is csak „reprezentálja" azt a szerepet, amellyel Nádasnak – tudhatjuk – nem kevés baja van. **(I/4←)** Nemkülönben Prousttal, aki a maga szépírói „prezentációja" során, ha nem is valamely humanista-polgári értékrendet, de a maga személyiségét mindenképpen „reprezentálja", azaz szépirodalmi eszközökkel „arisztokratává stilizálja önmagát", megalkotja „saját személyiségének analitikus ideáját". (*Thomas Mann naplóiról*, in: E, 33.) Míg tehát Thomas Mann egy egész polgári kultúrát, addig Proust egy arisztokratikus szubkultúrán belül saját magát „reprezentálja", mintegy *ante festum* búcsút intve a manni eszméknek (vagy illúzióknak). Nádas viszont – szintúgy „egyáltalán nem fájdalmasan" – egyrészt búcsút int a Mann-féle közösségi igényű eszméknek, másrészt elbúcsúztatja a Mann-eszméknek búcsút intő Proust elitista személyiségmodelljét is. Jellemző, hogy az *Emlékiratok könyve* főelbeszélőjének például még annyija sincs, mint *Az eltűnt idő nyomában* elbeszélőjének,

tudniillik keresztneve.[29] A neve mellett kulturális és pszichikai önazonosságától is megfosztott én – akár legszemélyesebb – kríziséről Nádasnál csakis az alkat koordinátarendszerén belül eshet szó, amelynek mértékegysége: a mondat. Az „ízetlen önvallomás" és a „puszta fantáziálás" Szkülláját és Kharübdiszét elkerülni igyekvő Nádas-mondat, az „ideális" vagy „tisztességes" mondat – az *Emlékiratok könyvé*re vonatkozó mondatpoétika értelmében –:

> *...születhet a képzeletből, születhet a tapasztalatból, de képzeletét a tapasztalatában, tapasztalatát a képzeletében kell megmérnie.*
>
> (*Hazatérés*, in: E, 29.)

A Mann- vagy Proust-féle irodalom „reprezentációs" igényeivel szemben a Nádas-féle irodalom, a szerző feltételezhető szándéka szerint, elsősorban önmagát, önnön szövegtestét „prezentálja" – egyfajta mondatpoétika vagy -etika jegyében. Persze, mindeközben, még ha negatív formában is, de mégiscsak „reprezentál" valamit: bemutatja a két íróelőd „reprezentációinak" tarthatatlanságát. Nádas érzi a klasszikus modern „reprezentációk" stilizált méltóságának súlyos árát: ama bizonyos „hiányokat" és „csonkolásokat", és éppen ezek utólagos „reprezentációjára" tesz kísérletet a maga irodalmi „prezentációjában". Így tehát nála – részben reaktív beállítódása miatt – a „prezentáció" közege, a testszerű nyelv sosem vizsgálható a „reprezentált" test kérdésköre nélkül. Míg Thomas Mann a maga kulturális eszméit, Proust pedig a saját személyiségét, addig Nádas a kultúrát és személyiséget egyszerre megalapozó és megkérdőjelező alkat testi vonatkozásait „reprezentálja" – testszerű (és ezért „tisztességes") mondatokban. Még akkor is, ha „prezentáció" és „reprezentáció" között esetenként nem teljesen egyértelmű a kapcsolat; ha időnként ironikus jellegű zavar támad a kétütemű rendszerben; ha nem mindig érezzük, hogy mi volna a testszerű mondatok aprólékos testábrázolásának távlatosabb célja, azaz-hogy a testnek miféle „templomáról" volna szó. De vajon nem lehet, hogy Thomas Mannál és Proustnál sincs másképp; hogy műveikben a „prezentáció" során „reprezentált" értékeket olykor (vagy talán *eleve*) viszonylagossá teszi, részlegesen elfedi a „prezentáció" előtérbe kerülő s így ironikus nyelvi közege?

Nem lehet például, hogy valamiféle ironikus árukapcsolást érzékelhetünk a(z iróniától egyébként sem mentes) Thomas Mann-szövegek érzéki grécizálása és kritikai modernségképe között; az egyes művekben megnyilvánuló dionüszikus testiség és az életműben képviselt humanista racionalizmus között? Mint ahogyan a Proust-regény önkéntelen, érzéki-testi emlékezésfolyamában is csak jócskán stilizált és elidegenített, így tehát bizonyos mértékig ironikus összefüggésben találkozhatunk az emlékezés voltaképpeni közegével és kitüntetett tárgyával, a testtel. Nézzünk meg röviden két jellemző szöveghelyet. Először a német írótól.

*

Thomas Mann kései elbeszélésére, *A megtévesztett*re, annak erotikus-patologikus tárgyára már Nádas értelmezői is felhívták a figyelmet.[30] A történetben Rosalie von Tümmler, a Düsseldorfban nyomorék lányával,

[29] A „Marcel" keresztnév persze csak két szöveghelyen (és öt ízben) bukkan fel a nevek poétikai lehetőségeire (mondjuk akusztikai holdudvarára) különös szenvedéllyel figyelő Proust regényciklusának hét kötetében. Először az addig névtelen elbeszélő és Albertine szerelmi történetén belül, mégpedig meglehetősen körülményes, elidegenített és többértelmű, azaz figyelemfelkeltő módon:

> *Majd visszatért a hangja, és azt mondta: „én" vagy „én drága", megtoldva keresztnevem birtokos alakjával, amely, ha az elbeszélőt ugyanúgy nevezzük, mint e könyv szerzőjét, így hangoznék: „én Marcelem", „én drága Marcelem".*
>
> (Proust 2001b, 81.)

Majd Albertine egyik szerelmes levelében, illetve rövidke – szélsebes biciklistával továbbított – üzenetében, azon belül a megszólított másik hiányát hangsúlyozó köszöntés és búcsúzás nyelvi (és szerelmi) kliséinek formájában:

> *„Édes-kedves Marcelem... (...) Mennyire Marcel! Mennyire Marcel! Szívből az Öné: Albertine-ed."*
>
> (Proust 2001b, 176.)

[30] Lásd például az antiplatonikus „testköltészetről" értekező Radnóti Sándor gondolatát:

> *A* [testi] *redukció jogosultságát, fölfedezés voltát és általános művészi érvényét jottányit sem csökkenti, ha fényt vetünk német kulturális gyökereire, arra, hogy filozófiája Hamanntól Nietzschéig, lélektana a pszichoanalízisben munkálódott ki, irodalmi előképei közül pedig talán a legerősebb Thomas Mann kései novellája,* A megtévesztett, *mely Erósz és Thanatosz eksztatikus azonosításának nagy német témáját a test nyelvén, fiziológiai precizitással idézi fel...*
>
> (Balassa, Kis Pintér, Szegedy-Maszák, Radnóti, Vikár 1988, 153-154.)

Vagy nézzük a Nádas-monográfus Balassa Péter alábbi meglátását:

> *A Thomas Mann-kapcsolat egyik legfontosabb aspektusa a grécizálás, és az Emlékiratok... szempontjából főként ismét a* Halál Velencébent *érdemes szemügyre venni. Az Aschenbach-történet, akárcsak kései párja,* A megtévesztett, *tele van görög mitológiai, elsősorban erotikus és thanatologikus utalásokkal, jel-tárgyakkal és jelképekkel, illetve orphikus szimbolikát rejtő emblémákkal (miként a* Doktor Faustus *sajátos, zenei orphikája is).*
>
> (Balassa 2007, 341.)

Annával együtt élő özvegyasszony csalóka szerelemre lobban a nála jóval fiatalabb angoltanár, Ken Keaton iránt. Józan lánya minden érve ellenére egyre inkább átadja magát groteszk szenvedélyének: „Igen, szerelmes vagyok, lángolón, epekedőn, boldogan és nyomorultul szerelmes..." (Mann 1968, 1021.) Azonban Rosalie-t ezúttal becsapja „régi barátnője, az anyatermészet", sőt nőisége visszanyerésének hazug jeleivel a végsőkig fokozza kései szerelmi tébolyát, minek köszönhetően az özvegy saját „nagy élettani megvigasztalódását" egyenesen „nővolta húsvétünnepeként" éli meg. (Mann 1968, 1039-1042.) Rosalie értelmezése szerint a szerelmi szenvedély jegyében helyreáll „az összhang a lélek és a test között", úgy méghozzá, hogy „a lélek úrrá lesz a test fölött". (Mann 1968, 1031.) Ámde a platonikus gyökerű vízió végül tragikusan (vagy tragikomikusan) hamisnak bizonyul: amit Rosalie először nőisége elapadt forrásának újbóli felbuzgásaként ünnepelt, nem más, mint a később erős vérzésbe torkolló méhdaganat testi tünete.

Az elbeszélés utolsó néhány oldalán, amely a városi klinikán játszódik, a beteg test látványa mellől végképp elmarad a (testen győzedelmeskedő szerelmes) lélek eszméje. Ennek megfelelően a parodisztikusan fűszerezett költői nyelvet (Rosalie jubilatív szerelem- és természetbölcseletét) felváltja az élettani tényeket rögzítő klinikum nyelve, amelyen a már-már boncasztalszerű műtőasztal mellett asszisztensét oktató Muthesius professzor beszél, „akinek vizenyős szeme időnként könnybe lábadt, anélkül, hogy ennek holmi elérzékenyüléshez köze lett volna":[31]

> *– Hát itt bizony csúnya a helyzet, Knepperges. (...) Amit lát, alkalmasint túltesz a várakozásán. (...) Nemes művészetünkkel szemben (...) ez a kórkép kissé túlságosan nagy követelményt támaszt. Az egész mindenséget nem lehet kivágni. (...) ...azt ajánlom, fogadja el azt a föltevésemet, hogy az egész dolog a petefészekből indult ki – vagyis a nem használt granulált sejtekből, amelyek néha az egyén születése óta nyugton vannak ott, és a klimatériás időszak után, a jó ég tudja, miféle inger behatására, rosszindulatú fejlődésnek indulnak. Akkor, post festum, ha önnek tetszik ez a kifejezés, a szervezetet megrohanják, elöntik, elárasztják az estrogen hormonok, ami az anyaméh nyálkahártyájának hormonális hyperplasiájára vezet, a vele járó vérzésekkel.*
>
> (Mann 1968, 1057-1058.)

[31] Az emberi test szakértőjéhez hasonló módon – rejtélyesen, már-már ironikusan – könnyezik az *Emlékiratok könyvé*ben az emberi lélek gyakorlati szakértője, a Thomas Thoenissent faggató felügyelő. Akinek későbbi alakmása a *Párhuzamos történetek* pszichológiában jártas nyomozója, doktor Kienast. **(→III/1-2)**

A kórtörténeti előadást Knepperges, a „szikár, becsvágyóan önérzetes asszisztens" rituálészerűen, „kurta meghajlással" viszonozza, amelyben ugyanakkor „rejtett irónia volt". (Mann 1968, 1058.)[32] A „kitanítást" megköszönő gesztus iróniája kettős: egyfelől az ambiciózus fiatal szakember nyomasztóan tekintélyes felettesének szól, másfelől viszont nyomatékosan felhívja az olvasó figyelmét az elbeszélés emberre vonatkozó (antihumanista vagy nem-humanista) tudására, amely nem áll távol a klinikum nyelvét gyakran használó *Párhuzamos történetek* szenvtelen antropológiájától **(I/2←)** és bestiális iróniájától. **(→II/1-2)** Hiszen ez a hangfekvés már nem a lélek apologetikus poézise, miként Rosalie szerelmes trillái nyomán vélhetnénk, de nem is a test libertinus költészete, ahogyan mondjuk az *Emlékiratok könyvé*ben olvashatjuk, hanem a test leíró prózája – ahol vannak ugyan kavargó érzések, ámde szigorúan fiziológiai-patológiai értelemben; és ahol még a „könnybe lábadó" szemeknek sincs igazán közük „holmi elérzékenyüléshez".

Thomas Mann 1953-as művében immár következetesen leépíti, sőt parodizálja azt a platonikus (a *Phaidrosz* című Platón-dialóguson élősködő) szenvedélytant és szerelemmítoszt, amelyet korábban még jókora méltósággal és vigasztaló szándékkal, ámde kissé tudálékosan rajzolt – egyfajta bölcseleti freskóként – az 1911-es *Halál Velencében* Aschenbachjának fiziológiai tünetektől sem mentes szenvedélytörténete mögé. És noha elhunytában ugyanaz a „kegyeletes megdöbbenés" illeti meg Rosalie-t is, mint Aschenbachot,[33] mégsem tudjuk – a hideg iróniával tálalt klinikai jelenet után – valamiféle transzcendens vigaszként („holmi elérzékenyüléssel") olvasni *A megtévesztett* utolsó sorait:

[32] Egyébként szintúgy ironikus – vagy legalábbis az iróniával határos, mivel többértelmű – gesztussal hajol meg a *Zűrzavar és kora bánat* című elbeszélés apafigurája lázadó fia előtt:

> *Cornelius könnyedén meghajol fia előtt, kissé fölhúzva szemöldökét, a nemzedékéhez illő lojális megadással és önuralommal. A némajátékban nincs semmi nyílt irónia – általános érvényű. Bert éppúgy értheti magára, mint színészi tehetségére.*
>
> (Mann 1968, 805.)

[33] *Percek múltak el, míg végre* [Aschenbach] *segítségére siettek. Oldalt csúszott le a székről. A szobájába vitték. És még ugyanaznap kegyeletes megdöbbenéssel vette hírül a világ, hogy meghalt.*

(Mann 1968, 686.)

Kis mozdulattal még közelebb tolta magát lányához, és elhalón suttogta:

– A természetet – mindig szerettem, és ő megmutatta, hogy szereti gyermekét.

Rosalie szelíd halált halt. Mindenki meggyászolta, aki csak ismerte őt.

(Mann 1968, 1059.)

*A megtévesztett*ben Rosalie teste, a szerelmi érzésektől átlelkesült test végül vigasztalanul magára marad Muthesius professzor műtőasztalán – éppúgy, mint a *Párhuzamos történetek* legelején felbukkanó ismeretlen férfi hullája a berlini Kórbonctani Intézet „hideg neonfénnyel kivilágított termében". (PT I, 21.) Emlékezetesen szomorú látványai ezek a nem is annyira a test „templomába", mint inkább börtönébe zárt modern embernek. Ellenben Proust hétkötetes műve a test emlékezetének regénydiadalaként is olvasható, ahol az emlékező Marcel *A megtalált idő* című zárókötet legvégén eljut az írás, a voltaképpeni regényírás kezdetéig – némiképp hasonlóan az *Emlékiratok könyv*ének névtelen elbeszélőjéhez, akinek emlékező írása viszont, tragikus és rejtélyes halála miatt, örökre félbe marad.

*

Proust és Nádas műveiben a test emlékezete kettős kiterjedést kap: a test*re* vonatkozó és a test*ben* megvalósuló emlékezés önkéntelen és érzéki formáit. Így tehát az *Emlékiratok könyve* módszertani előképének is tekinthető prousti emlékezéspoétika[34] kitüntetett tárgya és közege a test lesz, azon belül (és nem utolsó sorban) a regény érzéki szöveg-

[34] Vö. a Proust-regényciklus első kötetének *locus classicus*ával, a madeleine-epizóddal, amelyben az „értelem emlékezetének" képtelenségét megváltja, mégpedig az akarattól függetlenül, az érzékek – azon belül a hagyományosan nem szellemi, hanem testi s így alsóbbrendű érzékszervnek számító ízlelés – váratlan emlékezete:

Így van ez a múltunkkal is. Hiába próbáljuk felidézni, értelmünk minden erőfeszítése hasztalan. Kívül esik az értelem területén és hatalmán, valami kézzelfogható tárgyba van rejtve (ennek a kézzelfogható tárgynak a bennünk keltett benyomásába), amiről még csak sejtelmünk sincs. Pusztán a véletlenen múlik, hogy ezt a tárgyat halálunk előtt megtaláljuk-e vagy sem. (...) De abban a pillanatban, amikor ez a korty tea, a sütemény elázott morzsáival keverve, odaért az ínyemhez, megremegtem, mert úgy éreztem, hogy rendkívüli dolog történik bennem. Bűvös öröm áradt el rajtam, elszigetelt mindentől, és még csak az okát sem tudtam.

(Proust 1961, 68.)

teste. Az emlékező szövegtest egyik fontos tájéka az a fejezet, ahol az elbeszélő először szembesül frontálisan a homoerotikus szerelem testi valóságával.

A regényciklus negyedik kötete, a *Szodoma és Gomorra* első részének egyetlen fejezetében (alcíme: *Először jelennek meg a férfi-nők, az ég tüzétől megkímélt szodomaiak leszármazottai*) Marcel előtt végre egyértelműen lelepleződik a Guermantes-ékhez tartozó kulcsfigura, Charlus úr titka: homoszexualitása. Charlus úr a Guermantes-ház előtt – a tőle szokatlan délelőtti órán – váratlanul összetalálkozik a szabó Jupiennel, majd kisvártatva követi őt alkalmi szerelmi légyottra a műhelyébe, miközben a szomszéd helyiségbe lopódzó elbeszélő hős kihallgatja őket. A tetemes zörejjel és hanggal járó testi aktus után Charlus úr és Jupien enyelgő-csipkelődő beszélgetésbe merülnek, amelyet Marcel homoszexualitásról szóló eszmefuttatása követ.

Az eleve izgalmas, kényes témájú epizód szövegszerű felépítése, ha lehet, még izgalmasabb, és még kényesebb.

Kövessük hát újra végig, most már kissé közelebbről, az eseményeket.

A Guermantes-nagyhercegre várakozó Marcel, miután elhagyja a Guermantes-palotában bérelt lakásának magaslati leshelyét, az épület lépcsőházában posztol tovább. És ha már nem szemlélődhet „geológusként" a magasból, akkor „botanikusként" nézelődik közelről, azaz szemügyre veszi a nagyhercegné növényeit. Unalmában eljátszik a hasonlattal, miszerint a virág „elhagyott és felkínálkozó bibéjét" éppúgy látogatja meg valamely „valószínűtlen rovar", mint ahogyan az eladósorba került fiatal lányokat szokás körüluduarolni. Az unaloműző elmejáték tárgya kisvártatva megleli valóságos és rendhagyó párhuzamát, mégpedig a Charlus úrral szembetalálkozó Jupien személyében, aki „gyökeret eresztett, mint valami virág, s elbűvölt arccal bámulta az öregedő báró pocakját", majd „olyan kacéran pózolt, ahogyan az orchidea tehette volna a gondviselésszerűen beállító dongó láttán". Mint ahogyan Charlus úr sem kisebb kacérsággal pózol szerelmi vágyának aktuális tárgya láttán. (Proust 2001a, 9-14.) A „geológusi" távolságból „botanikusi" közelségbe ereszkedő Marcel érzékeli a találkozás homoerotikus rituáléjának a szépségét, amely ráadásul kapcsolatba hozható bizonyos természeti (lásd az orchidea és a dongó nászát) vagy művészeti (lásd Beethoven kérdőfrázisait) szépségekkel:

Most először láttam, hogy Charlus úr és Jupien megjeleníti ezt a szépséget. (...) ...mintha két madár állt volna előttem, a hím és a nőstény: a hím amint közeledni próbál, a nőstény – Jupien – pedig már semmiféle jellel sem válaszol a fortélyokra, minden csodálkozástól mentesen, látszólag oda sem figyelve, mégis kitartóan lesi új párját, mert attól a pillanattól kezdve, hogy a hím megtette az első lépéseket, bizonyára ezt találja felkavaróbbnak és egyedül helyénvalónak, s ő megelégszik annyival, hogy a tollait rendezgesse.

(Proust 2001a, 14.)

És noha végül egy dongó tényleg betéved az udvaron illatozó virágok közé, az elbeszélő mégis inkább a szabóműhelybe „túlméretezett dongóként" beröppenő Charlus urat követi.

Közvetlenül a kihallgatott szerelmi jelenet előtt és után Marcel megkísérli néven nevezni a véletlenül megtapasztalt dolgot, először „igen helytelenül homoszexuálisnak nevezett jelenségként", majd – „a szokásos nyelvi fordulattal" – „bűnként". (Proust 2001a, 15, 22.) Az elbeszélő nem igazán találja az önmagában véve „szép" látványt leíró szavakat: vagy impozáns „botanikai" hasonlatokkal, vagy a normatív közfelfogás nyelvi kliséivel próbálkozik. És noha a későbbiekben is felmerül benne a kétellyel terhes gondolat, hogy „bűnnek" csak „pontatlanul" lehetne nevezni mindazt, ami Charlus úr és Jupien között történik, Marcel egyre kevésbé Charlus úrról (és alkalmi szerelmi partneréről) beszél, mint inkább „azon lények fajtájáról", amelyek közé a „Charlus úr-féle férfiak" is besorolhatók. (Proust 2001a, 23, 41.) És így fejezetünkben az adott szerelmi cselekedet sajátosságára, zárt és titkos szépségére irányuló figyelem, azaz a „botanikusi" közelség és kíváncsiság *helyett* egyre inkább az általánosító és bölcselkedő tipologizálás tárgyias hangfekvése, vagyis a „geológusi" távolságtartás és rendszerezés válik – már-már parodisztikus módon – meghatározóvá.

Úgy tűnik, az érzékelés gyönyörét ezúttal felülírja az értelmezés és értékelés, sőt megítélés igénye. Charlus úr és Jupien erotikus játékának kezdeti szépségét ezentúl már nem is láthatjuk szépnek. Ellenben a többször is előforduló „homoszexualitás" kifejezés számos negatív szinonimájára bukkanunk: „átok sújtotta"; „büntetendő"; „szégyenletes"; „ferdehajlamúság"; „gyógyíthatatlan kór"; „közös szégyen"; „bűn"; „patológiás"; „visszataszító"; „eszeveszett"; „szörny mivolt"; „szodomita"... (Proust 2001a, 23-42.)[35] A „ferdehajlamúak" karakterológiai osztályozása egyenesen – noha feltételes módban – a „szodomiták" globális összeesküvésének, sőt világuralmának víziójába torkollik, ahonnan az elbeszélő végül (a fejezetzáró rövid bekezdésben) sajátos gesztussal visszakozik:

Mindenesetre, ezen a napon, a nagyhercegnél tett látogatásom előtt, még nem jutottam ilyen távlatokig, s azon bánkódtam, hogy a Jupien–Charlus egyesülésnek szentelt figyelem miatt elmulasztottam a látványt, amint a dongó megtermékenyíti a virágot.

(Proust 2001a, 43.)

Így tehát Marcel hátat fordít a virágként és dongóként (terméketlenül) enyelgő homoerotikus párnak, továbbá felfüggeszti a „fajtalanokról" szóló bölcselkedést, és visszatér a „botanikai" hasonlat tárgyi oldalához, a valóságos virághoz és dongóhoz (azok termékeny kapcsolatához). A homoszexuális testi akciónak szentelt fejezet köre bezárul: az elbeszélő először virághasonlatba csomagolja mondandóját; majd anekdotikusan beszámol bűnös hallgatózásáról; azután hirtelen átvált az akkurátusan tagolt homoszexualitás-tipológia nyílegyenesen futó és panorámás gondolatvágányára; mígnem végül határozottan elfordul Charlus úr és Jupien alkalmi kettősétől, annak rendhagyó szépségétől, és csakis a virágra és a dongóra figyel, illetve „bánkódik" a természeti-természetes egyesülés „látványának elmulasztása" miatt.

Úgy is mondhatnánk, hogy a virág és a dongó antropomorfizált költői képe tartós keretbe foglalja, bizonyos fokig hatástalanítja, vagy legalábbis szépirodalmi síkon, mintegy virágnyelven fogyaszthatóvá stilizálja a homoerotikus szerelem kényes témáját.

---

[35] Most nem is beszélve a „homoszexuálisok" és a „zsidók" többszöri rosszízű párhuzamáról; például:

...de a mindnyájukat sújtó kiközösítés közelebb is hozza őket egymáshoz, hiszen a közös szégyen, akárcsak Izrael népének üldöztetése, végül már a fajta néha szép, gyakran elborzasztó testi és erkölcsi vonásait ölti...

(Proust 2001a, 25.)

Vagy mondjuk a „ferdehajlamúakból" és a „cionista" Dreyfus-pártiakból álló asztaltársaságok sajátos egymásba tükröztetéséről:

...a pincér pedig az udvariasság felszíne alatt fortyogó megbotránkozással szolgálja ki őket, s akárcsak az olyan estéken, amikor Dreyfus-pártiaknak tálal, legszívesebben rendőrt kerítene, ha nem volna előnyösebb, hogy a borravalót bezsebelje.

(Proust 2001a, 29.)

Valami ilyesmire gondolhatott Nádas akkor, amikor „nagy csonkoló stilisztának” nevezte Proustot; olyan szépírónak, aki a maga módján ugyanazt a forró kását kerülgeti, mint Thomas Mann: a mindenféle eszmei korlátozás és kulturális tiltás ellenére vagy ellenében megnyilvánuló testiségnek, a test üresen hagyott „templomának” a megrázó tapasztalatát.[36]

De az is lehet, hogy a Nádas-próza testirányult ábrázolásmódja is csak ugyanolyan álca, mint Thomas Mann mindent átható iróniája, vagy Proust érzékiségében elfedő hangfekvése. Lehet, hogy míg a két jelentős íróelődnél többnyire a botrányosabb testi tapasztalatok kerülnek ironikus takarásba, addig Nádasnál éppenhogy a nem ritkán botrányos testábrázolás leplezi ironikusan az erotikus-szexuális törekvések hiábavalóságának mélységesen szomorú titkát.[37]

Feltéve, ha tényleg – és nem a szokott értelemben – ironikusnak, vagy legalábbis ironikus jellegűnek tekintjük Nádas prózáját. Azaz ha tényleg értelmezendő felületnek, és nem készpénzértékű vallomásnak, tekintjük a „testek felületén” bonyolódó történeteket ábrázoló szövegteljesítményt.

[36] Minek nyomán például a leszbikus, meleg és biszexuális témák iránt fogékony *New York Blade* kritikusa szerint az *Emlékiratok könyve* „arra tesz kísérletet, hogy megtörje a Marcel Prousthoz és Thomas Mannhoz hasonló nagy modern epikusok hallgatását”. (Hamburger 1998.)

[37] A már idézett testtörténet-summázat jegyében:

Belőlem azokban az években hiányzott mindennemű messziség; minden szavam, mozdulatom, titkos óhajom, célom, törekvésem és szándékom kizárólag emberi személyek testében és testének felületén igyekezett kielégülésre, beteljesedésre, mi több, megváltásra találni.

(EK, 522.)

II.
Eszme – szöveg
Nádas iróniája

1. Irónia – szó szerint

A Nádas által kritizált Thomas Mann-álarc **(I/4-5←)** „híres iróniájának" *locus classicus*a a *Varázshegy* ama részlete, ahol a humanista Settembrini úr nem csekély szenvedéllyel fejtegeti véleményét Hans Castorpnak, a szeretettel óvott tanítványnak, az irónia két fajtájáról, mégpedig a davosi tüdőszanatórium betegei körében tapasztalt keserű viccelődés kapcsán:

> *– Ne higgyen nekik, mérnök úr, sohase higgyen nekik, ha zúgolódnak. Valamennyien zúgolódnak, kivétel nélkül, pedig nagyon is otthon érzik magukat. Pongyola életet élnek, és ráadásul még szánalomra tartanak igényt, és úgy érzik, joguk van keserűségre, iróniára, cinizmusra! (...) Hajjaj, az irónia! Óvakodjék az idefenn tenyésző iróniától, mérnök úr! Általában óvakodjék ettől a szellemi magatartástól! Mihelyt az irónia megszűnik az ékesszólás közvetlen, klasszikus eszköze lenni, amely a józan értelem számára egyetlen pillanatig sem lehet félreérthető, nyomban léhasággá válik, a civilizáció kerékkötőjévé, a megrekedéssel, szellemtelenséggel, bűnnel való tisztátlan kacérkodássá.*
>
> (Mann 1969a, I, 301.)

Azonban Hans Castorp lovagiasan védelmébe veszi a Settembrini úr által ostorozottak egyikét, Hermine Kleefeldet, az ő keserűségből fakadó ironikus viccelődését:

> *– De hiszen Kleefeld kisasszony beteg! (...) igazán súlyos beteg, és minden oka megvan a kétségbeesésre! Mit akar tőle tulajdonképpen?*

Amire a hajthatatlan humanista csak ennyit válaszol:

> *– Néha a betegség és a kétségbeesés is csak a léhaság megjelenési formája.*
>
> (Mann 1969a, I, 302.)

Persze nem kell mindenáron elfogadnunk Settembrini úr sommás ítéletét; nem kell feltétlenül azt gondolnunk, hogy a *Varázshegy* ironikus hajlandóságú szerzője teljességgel azonosulna egyik szereplőjének markáns irónia-felfogásával, bármekkora belső meggyőződéssel és ékesszólással ruházza is fel őt. Ne tévesszük hát össze Thomas Mann elbeszélői iróniáját Settembrini úr szónoki iróniájával; már csak azért sem, mivel az utóbbi – helyzetéből adódón – igencsak ki van szolgáltatva az előbbinek. Nem véletlenül kételkedik a regény másik fontos szereplője, Hans Castorp – és ha már valahol, akkor itt kereshetnénk Thomas Mann *saját* iróniájának kulcsát – bölcs tanítója ékes szónoklatának igazában (utalva egyúttal korábbi zenei tárgyú vitájukra):[38]

> *Nicsak (...), éppúgy beszél az iróniáról, mint a muzsikáról, még csak az kellene, hogy „politikailag gyanúsnak" bélyegezze, tudniillik attól a pillanattól fogva, hogy megszűnik „közvetlen és klasszikus nevelőeszköz" lenni. De az olyan irónia, amely „egyetlen pillanatig sem félreérthető" – ugyan miféle irónia lenne az, kérdem Isten nevében, ha már hozzá kell szólnom? Száraz tanbetyárkodás lenne, semmi egyéb!*
>
> (Mann 1969a, I, 302.)

Továbbá, valamivel később, a szanatóriumba látogató bioszkóp-színház előadásának túlzsúfolt látványosságai kapcsán Hans Castorp így morfondírozik mesteréről:

---

[38] *A művészet annyiban erkölcsös, amennyiben serkent. De mit szóljunk, amikor az ellenkezőjét teszi? Ha elkábít, elaltat, a tevékenység és a haladás ellen dolgozik? (...) Van valami gyanús a muzsikában, uraim. Én már megmaradok amellett, hogy a zene: kétértelmű jelenség. Nem túlzok, ha azt mondom, politikailag gyanúsnak tekintem!*
(Mann 1969a, I, 157.)
Persze létezik másként „gyanús" zene is, amelyik éppenhogy nem „elkábít, elaltat", hanem „serkent" – ha nem is olyan „erkölcsös" tettekre, amilyenekre a *homo humanus* Settembrini gondol. De ez már más lapra, mondjuk Tolsztoj *Kreutzer szonátá*jának sötéten fénylő lapjaira tartozik.

Settembrini, a bírálat embere, valószínűleg elítélné a humanizmusellenes mutatványt, közvetlen, klasszikus iróniával ostorozná a technikával való visszaélést, a technika felhasználását ilyen embergyalázó jelenetek életre keltésére...

(Mann 1969a, I, 430.)

Mint láthatjuk, az iróniával „léhán" visszaélő szanatóriumi betegeket korábban kíméletlenül ostorozó Settembrini úr ezúttal maga is kedvvel forgatná, mint ahogyan esetenként forgatja is, az irónia éles fegyverét, ámde immár „közvetlenül" a jó célok szolgálatába állítva – a rossz célok jármába vont „humanizmusellenes" s így „embergyalázó" magatartásformák ellenében (mint amilyenek a dekadens fecsegés, az erkölcstelen zene és a talmi színpadi látványosság). Egyszóval, a davosi szanatórium kívül-belül nedves klímájában (Naphta: „Hogy is mondják latinul a nedvességet?" – Settembrini: „Humor!") senki nem bújhat ki a humor vagy az irónia hurkából – ahogyan arra a szkeptikus Naphta is felhívja a háború haladáselvű hasznáról szónokló liberális Settembrini figyelmét: „– Tréfál, *professore*. Ez már nem lehet komoly. Beszélgetésünk semmivé foszlik..." (Mann 1969a, II, 46, 61.) Mint ahogyan Naphta és Settembrini egyik legparázsabb szócsatája végén is, amelynek során „a vitatkozók nemcsak egymásnak mondtak ellent kölcsönösen, hanem önmagukkal is ellentmondásba keveredtek", kiteljesedik „a káosz és a zűrzavar"; minek következtében a kettejük intellektuális, de még inkább retorikus satujába szorult Hans Castorp végül teljes bizonytalanságban piheg szobája erkélyén:

...még fülében csengett a két hadsereg zűrzavara, fegyvercsörtetése, amint Jeruzsálem és Babilon felől a dos banderas *alatt felvonulva, zagyva csatazaj közepette megütköznek.*

(Mann 1969a, II, 172-176.)

Nagyon úgy tűnik, hogy Thomas Mann *ábrázoló iróniája* végső soron „zagyva csatazajjá" oldja *A varázshegy* legfőbb eszméjét, azaz a két kulcsfigura eszmei vitáját. Ámde ezúttal – ökonómiai megfontolásból – mégiscsak maradjunk a regény *ábrázolt iróniájánál*, vagyis az irónia eszméjénél, pontosabban annak két változatánál. Mert míg Settembrini úr szerint a helyes értelemben vett irónia a humanista alapelveken nyugvó nevelés klasszikus eszköze, addig Hans Castorp

akként vélekedik, hogy mivel az emberi létezés testi-lelki törékenysége, azon belül a „betegségből" fakadó „kétségbeesés" egzisztenciális kínja nem magyarázható meg (és pláne nem ítélhető el), úgy tehát kénytelenek vagyunk elfogadni azt. És ha már elfogadtuk emberi esetlegességünk tényét, akár még alaposan körül is járhatjuk – mondjuk az irónia jóvoltából; amely most már nem a mindenféle jóra, szépre és igazra nevelés „közvetlen, klasszikus" eszköze, hanem azok szabad elsajátításának (értelmező elfogadásának vagy éppen megkérdőjelezésének) közege. Nem a magabiztos erkölcsi megítélés porondja, hanem a figyelmes szolidaritás-gyakorlás terepe. Általa nem felülemelkedünk az adott (szöveg)helyzeten, hanem részesei leszünk annak.

Az irónia ekkor már nem a mi kezünkben van, hanem éppenhogy mi kerülünk az irónia hálójába. Ahogyan például a kora romantikusok is gondolták, leginkább Friedrich Schlegel és Solger (majd valamivel később Kierkegaard), akik szerint a tulajdonképpeni, azaz nem szónoki, hanem szókratészi irónia – egyfajta „transzcendentális buffonéria" (*Kritikai töredékek 42*, in: Schlegel 1980, 220.) – által önmagunkon túlra kerülhetünk, s így a nyelv és gondolkodás véges közegében, ha részlegesen (tükör által és homályosan) is, de mégiscsak kapcsolatba kerülhetünk a végtelennel, az abszolútummal, Istennel. És míg a szónoki iróniával nincs nehéz dolgunk, hiszen csupán a mondottak vagy leírtak *ellenkezőjére* kell gondolnunk, addig a szókratészi gyökerű romantikus iróniáról csak azt tudhatjuk, hogy bizonyosan valami *mást* jelent, mint amit mutat, de hogy pontosan mit, azt nem tudhatjuk teljes bizonyossággal; sőt ellenkezőleg, teljes bizonytalanságban maradunk felőle.[39] Nem véletlenül beszél Schlegel egyik híres esszéjében a másságelvű irónia jelentésszóródásának „fékezhetetlenségéről" és – következésképpen – „érthetetlenségéről". (Schlegel 1981.)

Az eszközjellegű szónoki iróniával, annak „iskolás bölcsességével" (a Settembrini-féle „száraz tanbetyárkodással") szembeállított szókratészi és/vagy romantikus irónia „életbölcseletének" tulajdonképpeni helye a filozofikus szépirodalom, leginkább a regény:

A regények korunk szókratészi dialógusai. Ebbe a liberális formába menekült az iskolás bölcsesség elől az életbölcselet.

(*Kritikai töredékek 26*, in: Schlegel 1980, 216.)

[39] A kétféle irónia megkülönböztetésének eredete Ciceróig nyúlik vissza, aki szerint az irónia használója vagy csupán mást mond, mint amit gondol (*cum alia dicuntur ac sentias*), vagy egyenesen az ellenkezőjét (*cum contraria dicas*). (*De oratore II*, 269-270.) **(I/1←)**

Az ironikus (többnyire esszéisztikus betétekkel megspékelt) regény prototípusát Schlegel egyértelműen Goethe fejlődésregényében, a *Wilhelm Meister*ben látja – bármennyire is fáj ez neki szépíróként. A weimari klasszika meghaladhatatlan remekművének kései és ironikus visszaéneklését ismerhetjük fel a világba nevelődő, pontosabban világból kinevelődő Hans Castorp szanatóriumi történetében, amelynek szerzőjéről talán szó szerint elmondható mindaz, amit – a regényírói féltékenységén felülemelkedő – Schlegel ír Goethéről:

> *Az tehát, hogy az író (...) még hősét sem említi szinte soha irónia nélkül (...), ne tévesszen meg minket: itt a legszentebb komolysággal szólnak hozzánk. Csak épp a legmagasabb rendű fogalmakra kell vonatkoztatni mindent...*
>
> (*Goethe* Wilhelm Meister*éről*, in: Schlegel 1980, 245.)

Egyszóval, a „legmagasabb rendű fogalmak" megközelítésének módja nem az „iskolás bölcsességgel" rokon, Settembrini-féle „közvetlen" szónoki irónia, hanem a modern regény (szókratészi eredetű) közvetett iróniája; az a nyelvi minőség tehát, amelyet nem csupán Goethénél és az őt alkalmanként parodizáló Thomas Mannál, de a Mann-paródiával kacérkodó **(I/5←)** Nádas írásmódjában is érzékelhetünk. Az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* – Schlegel fordulatával élve – „liberális formájában" tényleg a „legszentebb komolysággal szólnak hozzánk", csakhogy ezúttal bármiféle humor vagy irónia nélkül. Ám ez csupán a látszat, mondhatni az irónia hiányának ironikus látszata, Schlegel szavaival: „az irónia iróniája";[40] azon belül a szépirodalmi-epikai álcázás összetett iróniája, egyfelől az ábrázolásmód, **(→II/2)** másfelől a szerkezet, az elbeszélés-technika és a mondatpoétika síkján. **(→III/1-2)** A Nádas-próza többsíkú iróniájára talán érvényes lehet a *Bevezetés*ben már idézett gondolat a rejtett-lényegi „történés" és a látszó-látszatértékű „történet" kölcsönviszonyáról:

[40] Némiképp hasonló értelemben beszél Nádas humoráról a *Párhuzamos történetek* „fedőműveleteinek" figyelmes elemzője, Bán Zsófia:

> *Az ilyen és ehhez hasonló szöveghelyek bizonyítják, mennyire nincs igazuk azoknak, akik a humor* [és az irónia] *hiányát kérik számon a* Párhuzamos történeteken. *Csak hát persze ez a humor nem az a gurgulázós fajta humor, amelynek a magyar (és közép-európai) irodalomban megvan a maga tisztes hagyománya, hanem egy, mondhatni, melankolikus, rezignált humor, amely sokkal finomabb, rejtettebb húrokon pendül meg.*
>
> (*Az anatómia melankóliája*, in: Bán 2008, 24.)

> *Ezért a történésből bármit sikerülne is megfogalmaznom, történetemben mindig csak önmaga hiányaként lesz jelen.*
>
> (*Burok*, in: E, 5.)

A hiányelvű álcázás regénypoétikájának legmarkánsabb bölcseleti párhuzamát pedig Nietzschénél leljük, aki szerint „minden, ami mély, szívesen ölt maszkot", miáltal „minden mély szellem köré szakadatlanul egy maszk nő, minden szava, minden lépése, minden életjele szüntelenül hamis" – azaz értelmezésre váró látszat – lesz. (Nietzsche 1995, 36-37.) Mint ahogyan minden igazán „mély" regény is valamiféle maszkajátékhoz, sokszereplős álarcosbálhoz hasonlatos, legyen akár feszesen koreografált, akár szabadon kavargó – mint a szabályos felépítésű (hármas vetésforgóban előrehaladó) *Emlékiratok könyve*, vagy mint a káoszelvű (ötletszerű váltásokkal bonyolódó) *Párhuzamos történetek*.

És talán a Nádas-regényekben szövegszerűen működő irónia tüzetesebb vizsgálata előtt érdemes azt is megnézni, milyen értelemben (vagy értelmekben) használja Nádas az 'irónia' kifejezést. Azaz miként használja az iróniát – szó szerint.

*

Amikor Nádas értekező prózájában szóba kerül az irónia, akkor többnyire megfejthető jelenségként, nem ritkán az ellentétes értelem hordozójaként tűnik fel, nagyjából három egymással érintkező változatban: van, hogy (1) valamiféle intellektuális, retorikai fegyverként; van, hogy (2) a színháziasság harsány látszatalakzataként, maszkként; és van, hogy (3) a világban létezés tragikus tapasztalatának álcaminőségeként, kifinomult kulturális fedőszerveként. És ez a hármas irányultság térképezhető fel – még mindig az irónia értelmezésének, és nem működésének a szintjén – a regényekben is; kiegészülve egy újabb változattal, az úgynevezett (x) bestiális iróniával. De nézzük először röviden az esszéket és a kritikákat (egyelőre még nem szétszálazva a különböző iróniatípusokat).

Nádas a színpadi retorika eszközszerűségének értelmében beszél például a „mindent befogadó, de semmit el nem fogadó" Witkiewicz „iróniájának hegyéről"; (*Witkiewicz a színház alatt*, in: K, 48.) vagy Hamlet monológjának „ironikus hangvételéről" Ljubimov előadásá-

ban; (*Hamlet szabad*, in: E, 72.) vagy éppen a vasfüggöny értelemvesztése után „önmagát már nem leplező" újabb berlini színház nem korhű, hanem nyíltan „ironikus (...), csaknem groteszk ruháiról". (*Berlini látványosságok*, in: K, 30.) A színpadi álcajátékokban jártas értekező ugyanakkor a „maga részéről" határozottan elutasítja azt a „játékot" és „iróniát", amellyel „az öntudatos kultúrbölény fölényével (...) gúnyolódna" – de nem gúnyolódik – egy különös utcai énekesen, a férfiként női ruhát és nevet viselő Sophia Serranón. (*Levél egy idegen városból*, in: K, 93.) Noha – tudhatjuk meg máshonnan – nem idegen tőle egyfajta „morbid irónia", különösképpen akkor nem, ha a halálról van szó (*Az a bizonyos folt*, in: TC, 26.) – gondoljunk csak a *Saját halál* önironikus passzusaira.[41] Mint ahogyan jókora örömmel fedezi fel másoknál is ezt a hajlandóságot, így például az „öröm és önirónia" találkozását Hildegard Grosche művészetének „életbölcseletében". (*Átmenetileg végleges változat*, in: TC, 409-410.) Vagy nézzük az 1944-ben gyerekként Auschwitzba deportált Yehuda Elkana néhány évvel korábban készült fotójának összetett – már-már a *Sorstalanság* Köves Gyurijának zavarba ejtő beszédmódjára emlékeztető – vizuális minőségét (amelynek kulcsalakzata, az „ironikus [...] zárójelbe" tett „mosoly" fordulata egyébként kétszer is felbukkan az *Emlékiratok könyve*ben):

> *Tekintetében a hadvezéri pozitúra ellenére van valami riasztóan és riadtan tartózkodó, még szerencse. Amit alkati derűből fakadó, egyetértést kereső mosoly enyhít. Ennek viszont már látható az ajkán az ironikus, csaknem gunyoros zárójele.*
>
> (*Látomás és szervezés*, in: HN, 83.)

A felületi szépségekre és rejtekező mélységekre egyaránt érzékeny Nádas éppúgy elismeri Hašek „komor és rettenetes" háborúvíziójának látszólag „ironikus árnyalatát" (ironikusan semlegesített iróniáját), (*Észrevételek*, in: TC, 47.) mint *A közöny* Camus-jének „egyetlen önironikus gesztusát", amely – éppen analitikus árnyaltságának köszönhetően – egyúttal a „könyv legvégletesebb antropológiai kijelentése":

[41] Lásd például az alábbi mondat feltételes módban bekövetkező ironikus fordulatát: *Ötvenegy éves voltam, szellemi és fizikai teljesítőképességem csúcsán, mondanám,* ha *nem ebben a pillanatban buktam volna le onnan.*

(SH, 37. – kiemelés: B. S.)

> Nem *azt mondja, hogy mindenki gyilkos. Ez igaz sem lenne.* Hanem *azt mondja, hogy nincsenek kivételek.*
>
> (*A humánus és az animális*, in: K, 271. – kiemelések: B. S.)

Vagy figyeljünk oda Gregor von Rezzori összetett hangfekvésű „mesterelbeszéléseinek" enumerációs jellemzésére: „Hűvös, ironikus, becsvágyó, játékos, ügyes, szemtelen, energikus, szomorú, álmodozó, rezignált, hősies." Az összetett hangfekvésű Rezzori-könyv, az *Egy antiszemita emlékiratai* ironikus „finnyássága [a náci ideológiával szemben] a megtalált öntudat és a hamis közösködéssel szembeforduló bátorság fedőneve". (*Hetedik levél*, in: TC, 319, 321.) Ugyanakkor Zsuzsa Bánk „szörnyű szirénhangon" írt regényében meg éppen az lesz Nádas számára lényeges, hogy „hangvétele nem ironikus, hanem tragikus"; mert noha „irónia híján patetikusan, vagy éppen melodramatikusan kéne hatnia", ámde „nem hat így". (*A kettős látás dicsérete*, in: HN, 202.) Mint ahogyan Keserü Ilona feszültségteli festészete is „olykor komoly, olykor hajlik a harsány paródiára, de nem ironikus". (*Saját jel*, in: HN, 166.) Végül visszakanyarodva a színház álcajátékaihoz, Nádas szemében a kaposvári *Ördögök*-előadásban is a figurák „hol ironikus, hol tragikus" vonásai kerülnek előtérbe. (*Ördögök*, in: K, 62.) És idézzük csak emlékezetünkbe a színházkritikus Nádasnak titkos zsinórmértékül szolgáló Grotowski-féle színház szándékolt iróniáját: „a gúny és az apoteózis dialektikáját". **(I/3←)**

Talán ezen a ponton érdemes hosszabban követni azt a szöveghelyet, ahol Nádas a saját maga által gyakorolt iróniát értelmezi. A *Saját halál* egyik fontos pillanatában az elbeszélő – a szívinfarktust elszenvedő Nádas emlékező alteregója – a kórházi ágyon fekvő saját test látványát Mantegna híres *Halott Krisztus*ának provokatív beállításához hasonlítja:

> *Mantegna az óriási meztelen talpától nézve, perspektivikus rövidülésben ábrázolta Krisztus lemeztelenített testét. Ilyen erős, csaknem parodisztikusan rövidülő perspektívából láttam ki a saját testemre, amint a kövezet óriás kockáin hevert. Furcsa volt, hiszen a látószögem valamivel magasabban állt, mint ahogy a kockás kövezeten heverő pozíció megengedhette volna. Ezt még méricskélte is a tétova tudatom, mert az élmény szokatlansága miatt a magyarázó információk helyét kereste, s*

az is kérdéses lett, hogy tapasztalatként hová, melyik rekeszbe helyezze el az emlékezetben. Mintha valamit magasabb gépállásból fényképeztem volna le, mint ahonnan néztem. Hiányoztak a tudatban a jelenség magyarázatához szükséges címszavak. Valamelyest még az ironikus látás képessége *is megmaradt. Még a fényképészeti látás képessége is megmaradt. Jóindulatú elnézéssel figyeltem az igyekvő kezeket, a kezeken a szőrzetet, tudatom serénykedését, a saját megmagyarázhatatlan optikai csalódásomat. De ez a reálisnál magasabb gépállás megfelelt a fogalmi világon túlinak.*

Szelíd iróniával *visszanézel. Nem olyan sürgős, hiszen olyan ütemben és olyan szinteken fogod megfejteni, ahogy az életedtől reálisan távolodsz.*

A visszanézés a tudatnak egyszerre többféle perspektíváját fogadja önmagába.

A különböző tudatszinteket most végre együttállásukban láthatod.

(SH, 231-235. – kiemelések: B. S.)

A művi és áttételes, mivel festészettörténeti és fényképezéstechnikai párhuzamokra hagyatkozó látás- és írásmód számára a test és a tudat teljességgel elválik egymástól, mégpedig kétszeresen is: egyrészt a kórházban fekvő férfi tudata az „ironikus látás képességével" mintegy felülemelkedik a klinikai halál állapotába került test kiszolgáltatottságán; másrészt az emlékező tudat „szelíd iróniával" visszatekint test és tudat egykori szétválására, miközben figyelmesen fel is méri az immár többszörös távolságalakzatot. Így tehát test és tudat eredeti távolságtapasztalata jelentősen hatványozódik a visszaemlékezés nyelvi közegében, más szóval az *előidejű történet* ironikus helyzete mintegy megismétlődik az *utóidejű elbeszélés* ironikus körülményei között. De ez a szemléleti fordulat már kivezetne minket az irónia értelmezésének szűkebb köréből – az irónia gyakorlásának tágas övezetébe. **(→II/2)**

Összességében, az értekező Nádas szerint az irónia lehet akár szabadon használható retorikai eszköz, mondjuk az ellentétes értelmű „fölényes gúnyolódás" közönséges vagy kifinomult eszköze, amelyet

azonban ő nem alkalmaz,[42] sőt esetenként – mit láthattuk – a „maga részéről" határozottan elutasít; de lehet az irónia akár a pátosszal és a tragikummal érintkező vagy rokon esztétikai minőség, sőt világszemléleti forma is, amely viszont már korántsem biztos, hogy idegen az ő saját látás- és írásmódjától – akár e próza ironikus ábrázolásmódjától, **(→II/2)** akár szerkezeti, elbeszélés-technikai és mondatpoétikai iróniájától. **(III/1-2)** Cicero klasszikus felosztása nyomán, az előbbi (retorikai) változat az ellentétesség, az utóbbi (esztétikai) forma viszont a másság értelmében vett irónia körébe sorolható. **(I/1←)** És ugyanez a kettős értelmezés van jelen Nádas regényeinek bizonyos részleteiben (jellem- és helyzetleírásaiban, elemző és értékelő gondolatmeneteiben) is, mégpedig a fent említett három plusz egy változatban, azaz: (1) a retorikai fegyverként, (2) a színháziasság maszkjaként és (3) a tragikus létértelmezés kulturális álcájaként ábrázolt iróniákban, valamint a – mint majd kiderül – határértéket jelentő (x) bestiális iróniában. A soron következő példák tehát még mindig a feltérképezhető és rendszerezhető irónia-felfogás körébe tartoznak, azaz Nádas – szó szerinti – iróniaértelmezését képviselik.

---

[42] Vagy ha igen, akkor is tisztában van döntése részleges érvényével – ahogyan az *Évkönyv* egyik berlini jelenetéből is kiviláglik, amelynek kiskutyát sétáltató önéletrajzi hőse a nagykutyás neonáci kamaszok zaklatása során folyamodik az irónia eszközéhez, és a harsányan gúnyos kérdést („Mi ez polgártárs, kutya vagy macska?") csendes iróniával („Elefánt, mondtam nyugodtan pillantva a szemébe.") viszonozza:

Így maradt egyetlen eszközként az irónia. Mely mindennél elégtelenebb, és az elme mást mégsem találhat.

(É, 73.)

Vagy – immár a szelíd, baráti irónia példájaként – felhozhatjuk a Richard Swartzcal folytatott *Párbeszéd* egyik anekdotikus pillanatát, amikor a svéd újságíró visszaemlékezik az egykori jelenetre, amelyben a neki szépírói készséget tulajdonító Nádas „ironikus hangütéssel" fordul a jelenlévő céhbelihez, Lengyel Péterhez. (P, 24.)

De talán még fontosabb aspektusa lehet Nádas iróniaértelmezésének és -gyakorlatának, hogy az utóbbi másfél évtizedben keletkezett esszéiben és kritikáiban egyre gyakrabban nyúl a metsző (sőt gonosz) irónia eszközéhez; lásd például a Lengyel László és Edelsheim Gyulai Ilona könyveiről írott kritikák befejező sorait, amelyek csak úgy sisteregnek a látszólagos dicséret retorikája (*simulatio*) mögé rejtett elmarasztaló ítélettől (*dissimulatio*):

Ezért nem mondanám, hogy Lengyel László publicisztikájának ne lenne jelentékeny formátuma. Mint ahogy a nagyra duzzadt magyar kispolgárságnak – ugyanezekkel a zavaros nézetekkel, és a megszólalásig hasonló affekciókkal – szintén nagy súlya van.

(*Egy reformer lélek*, in: K, 214.)

Ha valaki a kádárizmus iránt érzett mély gyűlölete miatt nem gyűlölte eléggé a horthyzmus (...), akkor ennek a könyvnek az olvasása közben mintegy pozitív módon pótolhatja a mulasztást. Most már ennek a névtelen, elnyomott emberi lénynek a tönkretett élete miatt is gyűlölni fogom a Horthy-korszakot. Ezért a megvilágosító élményért igen hálás vagyok a szerzőnek.

(*Önkéntelen vallomás*, in: HN, 56.)

*

(1) A regényekben ábrázolt irónia – és ebben nem különböznek lényegesen egymástól az egyébként lényegesen különböző *Emlékiratok könyve* és *Párhuzamos történtek* – legegyszerűbb formája, amikor valamelyik szereplő vagy elbeszélő az ellentétes értelmű beszéd retorikai alakzatához folyamodik (és akár még értelmezi is azt). Az *Emlékiratok könyvé*ben például Kühnertné, a névtelen emlékiratíró berlini szállásadónője, aki folyton leselkedik, és nem mellesleg színházi súgóként dolgozik, egy ízben „iróniától sem mentes hangon csap le" hazaérkező albérlőjére: „De hát hol a fenébe volt ilyen sokáig, drága jó uram?" (EK, 48.) Mint ahogyan a *Párhuzamos történetek* egyik kulcsfigurája, az 1930-as évek végén nemzetvédő ügyekért lelkesedő hajóskapitány Bellardi László is „két szemének összes jóságos, csábító, ironikus sugarával" utal rejtett szándékára gyerekkori barátja, Madzar Alajos jelenlétében. (PT II, 246.) És hasonlóképpen, a Pozsonyi úti pszichoanalitikus rendelőjét átalakítani szándékozó Szemzőné is rejtjelezve, az alkalmazandó belsőépítészeti eljárásokra vonatkozó virágnyelven beszél a megbízott Madzarnak az iránta érzett vonzalmáról, aki viszont az ironikusan rejtőzködő s így „félhomályos" utalást – a lélekbúvárnőt megszégyenítő mélybetekintéssel és éleslátással – azonnal napvilágra hozza:

> *De most kivételesen semmi másra nem gondoltam, mint hogy a lélekelemzést kivihetnénk a fülledt félhomályból* [tudniillik a rendelőnek szánt helyiség félhomályából]*, ha nem is a napfényre, mert nem oda való, ott elvakul, de legalább a félárnyékba, levegőre. Elvileg szép és nemes elképzelés lenne.*
>
> *Miért beszél ilyen* ironikusan *önmagáról.*
>
> (PT II, 193. – kiemelés: B. S.)

Úgy tűnik, a Barthes által is elemzett szerelmi beszéd **(I/2←)** retorikájának szerves része: az irónia egyszerre elfedő és sejtető alakzata – különösképpen akkor, ha a játékosok jókora önismerettel és önfegyelemmel rendelkeznek, és ráadásul még titkos-tiltott játékot is űznek; mint például a többgyerekes Szemzőné és a lelkiismeret-furdalásos Madzar (akinek gyakori arcpirulása árulkodik a nadrágjába rejtett, folyton merevedő nemi szervéről). Hasonlóképpen kimódolt, így tehát ironikus álcagesztusokban bővelkedő kommunikációs játékot folytat a hatvanas évekbeli történetszálban fiát féltékeny óvó Lehrné Demén Erna – a fia szeretőjével, Mózes Gyöngyvérrel:

> *Erna asszony visszafogott várakozással telt el, Gyöngyvér tagjaiba pedig felelőtlenség költözött, fiatalságának, érett életerejének robbanékony fölénye. Olyan bensőséges mozdulat, amelyet kézilabdázás közben szokott meg, mikor is ügyességnek, számításnak és erőnek együtt kell állnia. S ezek az érzések mindkettőjük arcára fölírtak* egy halványan ironikus mosolyt, *mely egyszerre szólt a másiknak és önmaguknak.*
>
> (PT I, 213. – kiemelés: B. S.)

Mint ahogyan a harmincas évek Németországában játszódó történetszál egyik arisztokrata szereplője, Imola grófnő is észreveszi beszélgetőtársa, a rangját és szépségét tőle irigylő s így vele minduntalan rivalizáló Thum bárónő „mondatának féltékeny élét és szándékát" – majd nem kevésbé élesen viszonozza is:

> *Miként mondhatsz ilyet, miként gondolhatsz egyáltalán ilyesmit, válaszolta szemrehányón, ám* az öniróniától *vagy a kihívástól sem mentesen.*
>
> (PT III, 106. – kiemelés: B. S.)

És ugyanez a társalgási irónia teljesedik ki a hatvanas években a Dunára néző újlipótvárosi lakásban rendszeresen találkozó női bridzstársaság körében, ahol mindenkinek (így például az immár idős Szemzőnének is) megvan a maga saját titka, amelyet viszont mindenki a közös szalon-tolvajnyelv kifinomult – és az olvasó számára roppant élvezetes – művészetével álcáz.

Léteznek persze jóval egyszerűbb kommunikációs játékok is, mondjuk a korábbi regény névtelen elbeszélőjének emlékiratait közreadó Somi Tót Krisztiáné, aki így beszél a gyerekkori barát Prémmel felnőttként is fenntartott érdekkapcsolatának (Prém ekkor már Krisztián autószerelője) sajátosságáról, valamint a benne megjelenő szociális színezetű aszimmetriáról:

A mai napig azt mondjuk egymásnak, hogy haver, ami az én számon értelmiségi fertőzöttségem miatt kissé ironikusan hangzik, *az ő szempontjából azonban, éppen a származási és szociális különbségek következtében, a legkomolyabb különbségtevés. Mások a barátai.*

(EK, 466. – kiemelés: B. S.)

Az ironikus nyelvi helyzet, amelyre a pragmatikus Krisztián felfigyel, noha nem tulajdonít neki túlzott jelentőséget, a főelbeszélő emlékiratában immár egyenesen az emlékezés nyelvi aktusában nyilvánul meg – Sztálin bebalzsamozott holttestének elképzelése, pontosabban a gyerekkori elképzelés felnőttkori visszaidézése során:

...s oly erős, plasztikus volt az elképzelés, hogy még ma is a legkisebb nehézség nélkül magam elé tudom idézni anélkül, hogy bármily utólagos, netán ironikus kiegészítést *tennék...*

(EK, 106. – kiemelés: B. S.)

Az emlékezés folyamatára vonatkozó ironikus megjegyzés pedig már nagyon közel áll a Nádas-regényekben működő, szövegszerű iróniához. **(→II/2)** De maradjunk még egyelőre az ábrázolt irónia síkján.

(2) Az *Emlékiratok könyvé*nek egyik legmeghatározóbb helyszíne és rétege a színház, illetve a színháziasság, **(I/3←)** azon belül a színház- vagy művészetközeli szereplők – a színésznő Thea, a költő-életművész Melchior, vagy éppen a színházi súgó Kühnertné – színpadias viselkedése, ironikus álcajátéka. Meg egyébként is, „póz" és „pátosz", „hazugság" és „színlelés" – egyaránt hozzátartoznak „egy regény alaplényegéhez", valamint „létezésünk teatralitásához". (Graf 1991.) Így például már az ötvenes évekbeli gyerek hős is a „hamisságra való megfontolt készséget" fedezi fel magában. (EK, 140.) Miként a barátnő Maja „mozdulatba csomagolt csalásai" sorában is a túlzó „érzelmesség árama" ütközik a „valódi érzelmek gátjába". (EK, 143, 145.) Vagy nézzük mondjuk a színésznő Thea egyik jellemző pillanatát, amikor lényének és életének titkos, nyílt szavakkal kifejezhetetlen bánatát, átfogó szomorúsága tárgyát – tudniillik megragadó csúnyaságát, vagy ha tetszik: „szabálytalansága szépségét" – teátrális túlzásaival, inverz módon, mégiscsak kinyilvánítja:

...s ezért nem is lenne benne semmi törekvés arra nézvést, hogy szép legyen, holott bizonyára többet foglalkozott magával, mint bárki más, de ezt inkább mintha azzal a célzattal tette volna, hogy kiröhögje, ironizálja, *önmaga számára is nevetségessé tegye a saját szépségre és tökélyre irányuló vágyait, némi túlzással azt is állíthatnánk tehát, hogy előszeretettel csinált majmot magából, csúnyaságával bosszantotta, ingerelte, kihívta környezetét...*

(EK, 155. – kiemelés: B. S.)

Az elbeszélővel és Theával egyaránt érzéki-érzelmi viszonyban álló Melchior gyakran többértelmű gesztusba csomagolja, esetenként jellegzetesen „ironikus mosolyának zárójelébe" (EK, 167.) helyezi közlendőjét, miáltal lénye kiismerhetetlenül titokzatossá, viselkedése pedig kiállhatatlanul vonzóvá válik – ahogyan például az elbeszélővel történő megismerkedés estéjének operai páholyjelenete is mutatja, amelynek fő- és mellékszereplői: a névtelen emlékiratíró, Thea, Kühnertné, Melchior és az ő francia barátja, Pierre-Max. Miközben ők öten a *Fidelio* előadására készülődve helyet foglalnak, egyúttal az ülésrendet meghatározó Melchior vezetésével pompás előadást is adnak az olvasónak – a színházi páholyokban zajló pikáns történésekre vonatkozó ősi toposz értelmében:

Így foglaltuk el helyünket, az elnémult francia legbelül, mellette én ültem Melchior oldalán, az ő jobbjára ült Thea, majd Kühnertné következett, az egyetlen egyébként, aki oda került, ahová kívánkozott. (...) A szájáról kinyíló mosollyal kért elnézést tőlem az iménti közjáték kellemetlenségeiért, ami nem volt más, mint udvariaskodó bevezetés mosolyának mélyebb értelmébe, egyenesen be óriási kék szeme belsejébe, onnan nyílt tovább a mosoly, és elmondta vele, hogy akit ő barátjaként vonultatott fel itt, ürügyként, védőpajzsként, ne kelljen teljesen kiszolgáltatnia magát Theának, ahhoz, na jó, elismeri, van némi köze, ám nem kell komolyan venni, csak könnyedén, ne szívjam mellre, és legyen elintézve kettőnk között, egyszerűen elárulta hát, megtagadta barátját, fintorával viszont, ha lehet, akkor még mélyebbre mászott belém, a fintor nyíltan és egyértelműen arra vonatkozott, legyek nyugodt, a nő itt ügyeskedik, rajong, és ő szintén rajong érte, ügyeskedik, ahogyan formás ajkát fölcsücsörítette az orrához, abban legalább annyi

volt a helyzetnek szóló irónia*, mint* a saját személyére vonatkoztatott önirónia*, kedvesen fölényes lett tőle, ám ebben a tekintetben sincsen izgalomra ok, nem áll szándékában a nőt elcsábítani, és legyen ez is elintézve így kettőnk között, amúgy férfiasan.*

(EK, 303. – kiemelések: B. S.)

Melchior szinte minden egyes mozdulatának és közlésének van valamiféle „ironikus felhangja", amelynek segítségével „élete minden lényeges pontján kitér és folyamatosan kitért önmaga elől". (EK, 313.) És így az elbeszélő óhatatlanul az ironikusan álcázott beszédaktusok értelmezőjének – és egyúttal a Nádas-regény egészére is jellemző irónia hermeneutikusának – szerepébe kényszerül:

A magam alkatának megfelelően nem annyira arra figyeltem hát, amit mondott, hanem inkább a sokkal árulkodóbb stilisztikai elemekre, e furcsa érzelmi görcsöt, ezt az önnönmagától hűvösséggel vagy iróniával elidegenítő tudatos manőverezést *igyekeztem magamba inni, és így valamiként megélve megérteni... (...) ...de mintha árnyak között mozognék, minden gesztusa utalás maradt, hangsúlyos utalás, a külleme, a mosolya, a hangja, a környezete, utalás volt Thea, akit kívánt és mégse akart, Pierre-Max, akit nem akart és mégse tudott elszakadni tőle, nem beszélve arról, hogy utalás voltam én magam.*

(EK, 313. – kiemelés: B. S.)

Miként a saját történetét visszaidéző névtelen elbeszélő, úgy az *Emlékiratok könyvé*nek olvasója is az ironikus „utalások" hálózatában bolyong. A berlini történet síkján többnyire Melchior szövi az „iróniával elidegenítő manőverezések" kifinomult pókhálórendszerét, amelyet később az emlékező barát mintegy megismétel, sőt túllicitál a hármas elbeszélés síkján, amelyet viszont a szerző megfejel egy negyedikkel, Somi Tót Krisztián kommentárjával.

Melchior tehát – állandó ironikus szerepalakításai miatt – kulcsfigurája lesz az *Emlékiratok könyvé*nek; mi több, szofisztikált megszólalásai, ceremoniális viselkedésformái, múltjára vonatkozó homályos meséi, egyszóval életvitelének és lényének megannyi álcajellegű s így felületi szépsége révén a regény egészét képviselő részalakzatként (*synecdoche*) is értelmezhető. (Miként Bellardi figurája a későbbi regényben.) Sőt megkockáztatható, hogy Melchior lényének szövegszerű párhuzama – a névtelen emlékiratíró hosszú-hosszú mondatokból font, jócskán stilizált prózabeszéde.

(3) A színházi-színházias irónia rokona, mondhatni nagybani megfelelője: a kultúra látszatalakzatainak megannyi emlékezetes formája – mind az *Emlékiratok könyvé*nek tizenkilencedik századvégi jeleneteiben és az 1950-es években játszódó történetszál deklasszálódott nagyszülőinek életvitelében; mind pedig a *Párhuzamos történetek* magyar és német felső középosztályt és arisztokráciát ábrázoló fejezeteiben. A korábbi regény nagyapafigurája – aki ugyanúgy (szó szerint) az „ironikus mosoly zárójelét" viseli az arcán, mint Melchior – például betegségével és környezetével küszködve próbálja fenntartani hajdani életmódja látszatát; noha – és itt nyílik tere a tulajdonképpeni iróniának – teljességgel tisztában van e vállalkozás heroikus reménytelenségével:

...nagyapám (...) tán végtelen türelme és mély humora miatt kényszerült a hallgatásra, ő nem volt sértett, helyesebben nem ő volt a sértett, hanem olyan humorosnak, fonáknak, kisszerűnek, unalmasnak, átláthatónak és nevetségesnek látta immár a világ dolgait, hogy véleményével, puszta kíméletből, nem akart volna senkit megbántani... (...) Az ironikus mosoly keserű zárójele *még a rohamok közben is ott lebegett a szája körül, akárha hunyt pilláinak védelmében mulatna a saját fulladásán, sajnálatos, de elkerülhetetlen tévedésnek tartaná ama hiábavaló küzdelmet, amit a szervezete folytat ellene...*

(EK, 223. – kiemelés: B. S.)

Ráadásul az egykori életmód és kultúra ironikus látszatát fenntartani igyekvő nagyszülők ábrázolása, elbeszélői beállítása sem nélkülözi a távolságtartó iróniát, ahogyan arra Krisztián alábbi kommentárja is rávilágít:

Végletes ellentétektől szétszabdalt személyiségét [a névtelen elbeszélő] *csak úgy tudja egyensúlyba hozni, ha megfigyeli önmagát, ha igyekszik szemügyre venni a benne dúló öntudatlan erők eredetét és okát. (...) Ezért (...) látja oly* kegyetlen iróniával és mégis elérzékenykedve *a kitartást, az illemet, a fogcsikorgató erkölcsöket parancsoló polgárnőt, a nagyanyját.*

(EK, 455. – kiemelés: B. S.)

A *Párhuzamos történetek* deklasszálódott – tehát az *Emlékiratok könyve* anyai nagyszülőihez fogható – szereplői közül például a nagyfokú önismerettel rendelkező Lehrné Demén Erna szerepjátékai „jobbik esetben (ön)iróniába" torkollnak, „rosszabbik esetben képmutatás lesz belőlük". (Radics 2005, 674.) Az ironikus jellegű viselkedés a regények – különösen a *Párhuzamos történetek* – talán leggyakoribb motívuma, és egyúttal legátfogóbb alakzata is. Az iróniával érintkező – időnként vele azonos – tettetés további emlékezetes alakjai: Bellardi László, Lehr István és Lippay Lehr Ágost, valamint az újlipótvárosi bridzstársaság tagjai: Szemzőné, Szapáry Mária, Huber Margit és Dobrovan Izabella. A képmutatás és álcázás engesztelhetetlen kritikusa, sőt módszeres lerombolója pedig Demén Kristóf, aki viszont a népi káder Hetés Simonnal szemben maga is foglya lesz saját szerepjátszó polgári kultúrájának. **(→II/2)**

Talán éppen ezeken a szöveghelyeken mutatkozik meg legközvetlenebbül a regényvilágok nagyon különböző eseményeiből, figuráiból és gondolatköreiből egységesülő rendszerszerűségek – példátlanul lenyűgöző – működéseibe kódolt, alkalmanként áttételesen kinyilvánított, miáltal a művek átfogó munkahipotézisét fenekestül felforgató belátás: a szereplők és (az *Emlékiratok könyve* esetében) elbeszélők által folytatott módszeres álcaműveletek egyszerre tragikus *és* ironikus hiábavalósága; a testben való „megváltás"-vágy változatos törekvéseinek „szabálytalan szépsége". A tragikus hangoltságú *Emlékiratok könyve* még inkább klasszikus modern formában készíti elő a tragikus látásmóddal szakító, következésképpen a klasszikus modern regényforma erényeit és szépségeit elvető *Párhuzamos történetek* szenvtelen, látás- és beszédmódját. Így például az 1986-os regényben színre vitt tragikus – az iróniát felhasználó, majd maga alá temető – kudarc további következményei összpontosulnak később a *Párhuzamos történetek* hideg és bestiális iróniájában.

(x) A 2005-ös regény egyik meghatározó (időnként egyes szám első személyben megnyilvánuló) alakja, a késő kamasz Kristóf margitszigeti homoerotikus kalandozásai során, amelyek igencsak bővelkednek az emberi testek közötti cserekereskedelem legvadabb és legköltőibb változataiban, összetalálkozik egy mocskos szőrű és korcs fekete kutyával. Az állat a továbbiakban levakarhatatlanul melléje szegődik, mi több, mintha rejtjelesen közölni akarna vele valami nagyon fontosat; valami olyasmit, ami talán visszaadhatná az öngyilkosságra készülő

Kristóf életének értelmét. Később az Árpád-hídon éppen a kutya tartja vissza a mindenféle testnedvtől lucskos fiút a vízbe ugrástól.[43] Az el nem dobott élet nyitott értelmét, illetve az ironikusan elhalasztott értelem átmeneti pótlékát aznap végül a háztartási alkalmazott Ilona rizses csirkéje és maga Ilona jelentik majd a fáradt és kiéhezett Kristóf számára. (Miként a korábbi regényben a Hilde nevű cseléd a Wohlgast kisasszonyra hiába vágyakozó ifjú Thoenissen számára.) De nézzük „az éjszaka legmélyére" (a második kötet címe) szólító szenvedély homályos céljának bestiális előjelét, a Kristófot delejező titokzatos „fekete hajú óriás" nem-emberi „előhírnökének" gesztusát:

> *...most már nem csak a fogsorát, a két rettenetes tépőfogát és a mezítelen, félelmetes ínyét mutogatta. Rövid, dühödt, szinte azt mondhatnám,* ironikus morgásokat *hallatva valamit mondani akart, amit talán nem értettem.*
>
> (PT II, 99. – kiemelés: B. S.)

Kristóf tehát életének legkínzóbb kérdéseire nem valamelyik embertársától, férfitől vagy nőtől (mondjuk a „fekete hajú óriástól" vagy a régóta csodált Vay Klárától) kapja az egyértelmű, megoldásértékű választ. Sőt, a hőn vágyott válasz egy állat értelmezhetetlenül „ironikus morgásába" titkolva – örökre elhalasztódik. A regény részvétlen

---

[43] Az öngyilkos ugrás motívuma többször is felbukkan a regényben, mégpedig a szabadesés fizikai törvényeinek rideg – ironikusan tárgyias – vonatkozásában. Kristóf például ekképpen mérlegeli vállalkozása kiszámítható sikerét:

> *Arra gondolt, hogy amikor elér a sziget és a pesti part között feszülő hídív mértani közepére, ahol a legkisebb lehetősége nem lesz zuhantában a hídszerkezeten fönnakadni vagy odalenn csapódni hozzá a pillérhez, akkor megteszi.*
>
> (PT III, 19.)

De ugyanilyen átgondolt módon veti le magát a mélybe Szapáry Mária a Szent István parki lakás teraszáról, miután a liftaknába lökte mozgásképtelen szerelmét (Bellardi egykori feleségét), Koháry Elisát:

> *A mellvéden a lehető legnagyobb ívben vetette át magát.*
>
> *Ne akadjon fenn semmiben.*
>
> (PT III, 369.)

És mintegy a motívum hátborzongató – jéghideg iróniával kivitelezett – megkoronázásaként, az öngyilkos ugrás már-már ipari méreteket ölt a fajbiológiai kutatásokra szakosodott érchegységbeli fiúintézet lakói között; természetesen kiszolgáltatva a Wolkenstein-kastélyban uralkodó, minden apró részletre kiterjedő szcientista tébolynak:

> *A szabadesésre való késztetés láza olykor egyenesen felszökött, ragályként látszott terjedni a fiúk között. A viaduktról volt a legbiztonságosabb a mélybe ugrani. (...)*
>
> *Amikor megint megtörtént, akkor a fizikatanár, a Gruber másnap vitte őket a viaduktho*z, *hogy újból és újból elmagyarázza a szabadesés jelenségét.*
>
> (PT III, 221, 223.)

és értéksemleges, nem-humanista világában a kutya által megjelenített bestiális irónia az emberi kapcsolatok és törekvések *eleve* kudarcra ítélt, alapjaiban hiábavaló voltára hívja fel Kristóf – és az olvasó – figyelmét. Károlyi Csaba *Ecce homo* című (!) kritikájában is nyilvánvaló, hogy az „állatok gyakori, hangsúlyosan kontrasztként való szerepeltetése csak tovább mélyíti a regény szenvedélyes antropológiai érdeklődését". (Károlyi 2005b.) A kutya szokatlan gesztusában összpontosul mindaz, ami egyébként is tömény módon nyilvánul meg a margitszigeti homoszexuális rituálék során: a testekben „megváltást" kereső vágy hiábavalóságának nem emberi léptékre szabott s így bestiális bölcsessége. Mely bölcsesség a regény vége felé, az *Egy bőven termő barackfa* című fejezetben a nyugdíjas börtönőr Balter Gyula szótlan és dolgos, ugyanakkor gyilkossághoz vezető mindennapjainak ismétlődő mozdulataiban, a természetközeli, pőre életmód komor és – a szó mindkét értelmében – embertelen rituáléjában összegződik. Az elbeszélés-méretű regényfejezet emlékezetünkbe idézheti Mészöly Miklós pontos és zárt, hangsúlyosan nem-morális logikájú kései prózáját, e próza ritmusát – mondjuk a *Szárnyas lovak* rendhagyó temetési szertartását, amelyben egyébként Nádas szerint az író „mágikus tudatszinten látja (...) a brutalitást és barbárságot mint az örök visszatérés kikerülhetetlen tárgyait". (*Egy antiromantikus szuperszemélyes éntelen antinacionalista patrióta*, in: HN, 173.) A Balter-fejezet kitüntetett pillanata, amikor az óriástermetű volt fegyőr szembetalálkozik tükörképszerű embertársával, a település nem kevésbé erőteljes testalkatú lelkészével:

> *Bármi volt légyen is, mindketten mennek kifelé az életükből.*
>
> *Most aztán szabad vagyok, szólt később óvatosan Balter.*
>
> *Ami egy kicsit úgy hatott, mintha kisgyerekként először mondana ki egy éktelen illetlenséget hangosan. Öreg fejjel e kijelentés viszont nem nélkülöz* bizonyos öniróniát. *A szavai nyomán támadt csöndben pedig jól hallotta a lelkész a nagy test súlyos sóhaját...*
>
> (PT III, 633. – kiemelés: B. S.)

Az emberektől elzárkózó Balter életmódja logikusan vezet az immár erkölcsi szempontok szerint értelmezhetetlen emberölés, nem is annyira megítélhető bűnéhez, mint inkább értéksemleges tettéhez. A margitszigeti homoszexuális rituálék zárt értelméhez fogható erőszak-

cselekedet vegytiszta bestialitásához. Az ironikus – olykor bestiálisan ironikus – létértelmezés tragikus, mélységesen és szépségesen tragikus végegyenlegéhez. A bármiféle morális és kulturális megszokásoktól, kötöttségektől mentes – a harmadik kötet címét adó – „szabadság lélegzetéhez".[44]

A *Párhuzamos történetek* bestiális iróniájának talán legemlékezetesebb példája: a pornografikus elemekből komponált, sokkoló részletekben bővelkedő margitszigeti vizeldejelenet; amely egyúttal át is vezet minket az ábrázolt – szó szerinti – irónia köréből az ábrázoló – szövegszerű – irónia övezetébe.

[44] A látszólag nem-ironikus Nádas bestiális iróniájának távoli párhuzama lehet a szintúgy nem elsősorban ironikusként ismert Térey János hideg iróniája, amelyet Márton László a hozzánk „száznyolcvan évnyi késéssel megérkezett" romantikus iróniaként ünnepel:

> *Ez az irónia ugyancsak hideg, vagyis nem vicces, és nem hozza közel az általa összezsugorított, leértékelt tárgyat. Ha lehet heroikus és pesszimista iróniáról beszélni, akkor ez az.*
>
> (Márton 2009, 179.)

2. Irónia – működésben

A Nádas-féle irónia, legfőképpen a hideg és bestiális irónia hatásfokát nem is annyira – nem elsősorban – az ábrázolt szexuális cselekedetek szokatlanságában, mint inkább az ábrázolás módjának kidolgozottságában mérhetjük le. Ami persze nem jelenti azt, hogy a kettő ne erősítené egymást. Hogy ne fokozná annak a hatása, amit látunk (a testi akció bestialitása), annak a hatását, amit olvasunk (a nyelvi akció iróniáját); és fordítva. Tehát nem azért bestiális az iróniának ez a formája, mert éppenséggel bestiális az, amit ábrázol, hanem mert éppen *a* bestiálisat ábrázolja – *mégpedig* a távolságtartó paródia eszközeivel, a *Párhuzamos történetek* „semleges látásának" (Németh 2006, 166.) jegyében. A „semleges látás" jéghideg iróniája volna tehát az *Emlékiratok könyvét* követő Nádas-próza egyik legátfogóbb retorikai-poétikai alakzata, amely egyre inkább teret nyer – és nem csupán a 2005-ös regényben, de az utóbbi másfél évtized esszéisztikájában is. Gondoljunk csak a történelmi, politikai, eszme- és mentalitástörténeti tárgyú értekezések jellegzetes szólamaira, amelyek igencsak súrolják a swifti cinikus iróniát – például a „valóságos emberek tényleges lemészárlása" láttán sírva fakadó Leni Riefenstahl típusattitűdjét körüljáró eszmefuttatásra: „Embert ölni bizonyára élvezetes és szükséges, de közel sem egyszerű..." (*Leni sír*, in: HN, 70, 75.) Mindenesetre, Nádas testközpontú prózájában a bestiális csakis ironikusan ábrázolható, mint ahogyan az irónia kitüntetett tárgya: a bestiális.

Hogy kellőképpen érzékeljük látvány és látásmód provokatív együttállását, az ábrázolás tárgyának és tényének ironikus egymásba tükröztetését – és persze a szövegközeli olvasás örömét –, érdemes kissé hosszabban elidőzni a *Párhuzamos történetek* második kötetének emlékezetes margitszigeti vizeldejeleneténél. Mely jelenetben ugyan szerepel az „irónia" kifejezés, ámde nem ez a lényeg; nem az irónia szó szerinti értelme, hanem sajátságos működése:

Csakhogy abban a pillanatban, netán még az előbbiben, amikor indult volna, hogy az éjszaka legtitkosabb háborújába induló férfiak között elfoglalja kijelölt helyét a falanxban, jelenlétével pedig mintegy betöltse a várakozási idő foghíját, mintha széllökés mozdította volna el, megindult, felbomlott a sorfal. A vizelde legmélyéről indulatos suttogást lehetett kihallani, méltatlankodást, valaki élénken tiltakozott valami ellen, amit vele tettek volna, szitkozódott, s ezzel egy időben előjött onnan egy galambősz 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 volt 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 megállapodás szerint, milyen cserebomlás megy végbe a sötétben az árnyak között. Egészen másutt, egészen mások között üresedett meg az egyetlen lehetséges hely.*

Hárman kerültek volna közénk.

De hiszen az éjszaka játékainak épp ez volt az egyik jellegzetessége, a titkos szándék és az állandó helycsere mélyén rejtőzködő véletlen kihívásaival élni, amelyben az ember inkább önkéntesen elveszítette, mintsem megtalálta volna vagy felismerte volna önmagát. Nem tudtam mást tenni, mint hogy elfoglaltam az üresen maradt helyet.

Legalább ezt.

(PT II, 119-120. – kiemelés: B. S.)[45]

[45] A regénybeli vizeldejelenet előképének tekinthetjük az *Évkönyv* egyik epizódját, amely szintén egy nyilvános illemhelyen játszódik, és amelyben a beteg nagynénjére várakozó elbeszélő furcsa játékba bocsátkozik egy önkielégítést végző ismeretlen férfivel, aki szégyenletes tettét, saját szégyenét – miként az okos lány a mesében – mutatja is, meg nem is:

Mályvaszín nadrágot viselt, fehér trikót. A vizelde legtávolabbi sarkában állt, kis terpeszben, arccal a fehéren csempézett falnak. Inkább a tarkójára és a hátára esett a ridegen erős neonfény, fejét valamelyest lehajtotta, mintha szántszándékkal tartotta volna árnyékban a vonásait. (...) Játéka abban állt, hogy nyilvánossá tegye, amit szemérmesen eltakar. *Sehová nem nézett, se önmagára, se a falra, valamennyire mégis nyitva tartotta a szemét. Akkor tekinthetett önmagába, ha figyelték. Meredt nemi szervét kifeszített*

A szövegrészlet 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 szavakon, nem a szavak szótári jelentésén van a hangsúly, legfeljebb a szavak is megkapják sajátos helyi értéküket, alkalmi jelentésüket a mondat, a bekezdés, a fejezet tagolásában. Ráadásul itt többszintű tagoltságról beszélhetünk, hiszen az ábrázolt jelenet rítusszerű elrendezettségéhez pontosan igazodik az ábrázolásmód retorikai komponáltsága, az emberi testek közötti cserebomláshoz a szó- és mondatalakzatok közötti cserebomlás – éppúgy, mint a goethei *Vonzások és választások* egyszerre infernális és ceremoniális közegében, mely regény eredeti címe: *Die Wahlverwandtschaften*, azaz: *'A cserebomlások'*. Bestialitás és irónia retorikusan-poétikusan kiporciózott együttállása révén hangsúlyosan a nyelvi játékon keresztül láthatunk csak rá – Goethénél a kettős házasságtörésre, Nádasnál a homoszexuális csoportjátékra. Hasonló helyzetben vagyunk tehát, mint a válogatott bestialitásokat ábrázoló

markában tüntette el, ám élvezetét közszemlére tette arcának árnyékos vonásain. Erősebb élvezetről tanúskodott az arc, mint amennyit a test valójában érezhetett. A többlet abból az érzéséből táplálkozott, hogy teljes egészében látom, amit érez, viszont nem láthatom, ami kiváltja. *(...) Játékának feszültségéhez pedig tetemesen hozzájárult azon mindkettőnket érintő és az egész játékot beárnyékoló tudat, hogy erkölcsi szempontból gyalázatosak vagyunk. A gyalázatból* egyenlő arányban részesültünk, *bár ő* vállalta a tett kockázatát, *én viszont bármikor* visszavonhattam a kíváncsiságomat, *mely bármilyen gyalázatos legyen: játék és élet. Lépteimet a következőkben úgy rendeztem, hogy ne érjem el a vizelde nyitott ajtaját. Csak hármat hagytam meg emerre, míg amarra megtettem a négyet. Megvontam tőle egy lépést, ám ezzel még közel sem sikerült megtagadni a kíváncsiságomat. Így folytatódott a játék kettőnk között. Tudtam, vár, lépteimet hallja. Egy lépés hiányzott, ezzel megzsaroltam, viszont ugyanennyi hiányzott a kíváncsiságomnak, s így maradt közös a feszültség.*

(É, 314-315. – kiemelések: B. S.)

Az „emerre” és „amarra” lépegető, kíváncsi játékos nem kevésbé „gyalázatos” cselekedetet hajt végre, mint a „meredt nemi szervét kifeszített markával” le-felhúzogató, szemérmetlen játékos. Az ábrázolásmód iróniáját az eredeti – egyszerre álcázó és mutató – játék emlékező újrajátszásában, annak nyelvi megoldásaiban, leginkább az érzéki leírásra rávetett fogalmi háló körültekintő, sőt körülményeskedő, ámde éppen így pontos kidolgozásában kereshetjük. Azaz kíváncsi olvasóként mi is részt vehetünk a „gyalázatos” játékban – ráadásul immár a „gyalázat” közvetlen érzete nélkül. (És hogy közvetve milyen „gyalázat” merülhetne fel az egyes olvasó – mint játékos – oldalán, az már csakis az egyes olvasó – mint személy – magánügye...)

Egyébként a *Párhuzamos történetek* fent idézett közösségi vizeldejelenete előtt Kristóf az *Évkönyv*beli kétszereplős – egyszerre szimmetrikus és aszimmetrikus – játékhoz hasonló mutogatós-takarós játékba, egyfajta cserekereskedelmi manőverbe bonyolódik egy matrózzal:

Sade-könyvek olvasója, akiről így beszél a „nyelvi igazság lendületes betöréséről” értekező **(I/2←)** Barthes:

> *A feladat, amelyet ez az írásművészet maga elé tűzött, és amelyet ragyogó eredménnyel hajtott végre, nem egyéb, mint hogy* kölcsönösen megfertőzze egymással az erotikát meg a retorikát, *a beszédet meg a bűnt, hogy az erotikus jelenet felforgató erejével zilálja szét a társadalmi nyelvhasználat bevett szokásait, mégpedig úgy, hogy közben a nyelv kincstárából vonja le a jelenet „árát”.*
>
> (Barthes 2001, 41. – kiemelés: B. S.)

A „társadalmi nyelvhasználat bevett szokásait” veszélyeztető „nyelvi igazság lendületes betörése” a retorika oldalán, *valamint* a testek közötti cserebomlás-játék falanxalakzata az erotika oldalán: egyképp nyitott és kiszámíthatatlan, valamiféle mozgó egyensúly, a mindig más „egyetlen lehetséges hely” kijelölése és elfoglalása, azaz a végleges hely

Előleget *kér belőlem, hogy a látvány hatására erősebbé váljon a merevedése, tökéletessé lehessen általam, mikor elérkezik a legkedvezőbb pillanat, és a sajátját majd ő is leleplezi. (...)*

Én viszont feltétel nélküli kölcsönösségre *törekedtem, semmi másra, s ezért elképzelésem szerint az ünnepélyes bemutatásnak nem külön, hanem egy időben, egyszerre kellett volna megtörténnie. Nem adhattam olyan előleget, amiből üzleti előnyt kovácsolhatna magának. (...)*

Amitől viszont az lett a közös kérdésünk, hogy melyikünk tudja a maga akaratát rákényszeríteni a másikra, illetve a testvériesség érzelmes vágya vajon erősebben működik-e bennem a primitív kíváncsiságomnál.

(PT II, 61-62. – kiemelések: B. S.)

És ugyanez a billenékeny és feszültségteli ügymenet szervezi a későbbi vizeldejelenet sokszereplős falanxjátékát is, miközben – nem mellékesen (és talán tudatosan) – harsányan parodizálja a Nádas-esszékből jól ismert „kölcsönösség” eszméjét és eszményét:

Előnynek *számított, ha valaki rálátott a másikéra, a magáét mégsem mutatta be. Akkor fel tudta mérni, meg tudta ítélni a másokét, míg saját magát nem tette ki hasonló ítéletnek.* Nyitva tartotta a helyét egy virtuális hierarchiában. *Többnyire mindenki a perifériku*s *látására hagyatkozott először. A bajuszos nekem mutogatta, amit azonban a disznófejű nálam sokkal alaposabban szemügyre vehetett, s épp ezért tolakodott a magáéval. (...)*

Amikor egy kicsi idő ismét csak eltelt e látszólag moccanatlan némaságban, akkor sejteni lehetett, hogy kik keveredtek egymással máris kölcsönösségi viszonyokba, *látni, miként önti el őket a kölcsönös vonzalom, miként szakadnak föl lassan a gátlásaik, miként kerülik ki az akadályokat, s kik azok, akik végzetesen magukra maradnak, illetve kik lesznek azok, akik* a kialakuló kölcsönösség látványán fognak élősködni. *Mert voltak férfiak, akik eleve nem kívántak mást, mint a pillantásukkal másokat kísérni.*

(PT II, 122-123. – kiemelések: B. S.)

folytonos elhalasztása. Ahogyan Goethe és Sade regényeinek szereplői minduntalan testi-érzelmi *és* retorikai tüköralakzatokba rendeződnek,[46] úgy Nádas művének „éjszakai játékaiban" is egyszerre találkozunk erotikus *és* ironikus cserékkel, helyettesítésekkel, tükrözéses ismétlésekkel és elmozdításokkal. Így például a vizeldében sorakozó, egymással tetszőlegesen felcserélhető testek csakis az ironikus nyelvjáték egyidejű zártsága és nyitottsága, feszes kombinatorikája jóvoltából vonatkozhatnak egymásra, feltételezhetik egymást, de sosem illeszkedhetnek egymáshoz (vagy egymásba) tökéletesen és végérvényesen: „Örök ígéret szépsége és iróniája, csalódás, hiány, és némi megrökönyödés maradt a felkínált és elszalasztott lehetőség helyén."

A vizeldejelent csúcspontján az önkívületbe esett Kristóf teljességgel belealél a „fekete hajú óriás" izmos karjaiba, aki – bajuszos társa segédletével – megemeli és kifeszíti a fiú lemeztelenített testét, majd alaposan bebarangolja titkos testtájait, és végül kifacsartan leejti a vizelettől síkos padlóra, ahol a többiek körbeállják és ráürítik spermájukat. Radics Viktória szerint ez a rész egyenesen „Jézus kínszenvedésének és utolsó sóhajának a formaparódiája", amennyiben „formai szempontból a keresztre feszítés és keresztről való levétel toposzai ismerhetők fel" benne. (Radics 1996, 685.) A tehetetlen fiútest egyidejű kielégítésének és megkínzatásának infernális passiójátéka kapcsán érdemes visszautalnunk a Nádas számára oly fontos Grotowski-féle színház „iróniájára", vagyis „a gúny és az apoteózis dialektikájára", amelynek célja, hogy a „vallási rituálé elkerülésével" (illetve kifordításával), továbbá a „világi rituálé megteremtésével" közel kerüljön a „mítoszhoz". (*Színház és rituálé*, in: Grotowski 2009, 67-68.) **(I/3←)** Grotowski rituális színházfelfogása és a Nádas-regény teátrális vizeldejelenete nyomán talán megkockáztathatjuk, hogy a fájdalommal átitatott gyönyör misztikus testtapasztalatának kitüntetett – és talán egyedül érvényes –

[46] Miközben Eduárd és Charlotte a hitvesi ágyban szeretkeznek, az előbbi az utóbbi unokahúgára, Ottiliára, az utóbbi pedig az előbbi barátjára, a kapitányra gondol; mely rendhagyó négyesség a megfoganó gyermek küllemében – és tragikus sorsában – is megmutatkozik.

Vagy nézzük a retorikus tükörszerkezetekre fogékony Barthes Sade-olvasatát:

A két jelrendszer ugyanis, a (szónoki) mondaté meg az (erotikai) figuráé szakadatlanul váltogatja egymást, egyetlen láncot alkotva, amelynek mentén a kéjenc ugyanazzal az energiával jár ide-oda: a második hol előkészíti, hol folytatja az elsőt („Csodálatos volt, azt hittem, belehalok. De most üljünk le, és filozofáljunk egy kicsit..."), néha meg párhuzamos vele („Beszéd közben simogatni szeretném majd az önök f...-át."). Egy szó, mint száz, a beszédnek meg a pozitúrának ugyanaz az értéke, ezért lehet egymással felcserélni őket...

(Barthes 2001, 40.)

megközelítési módja: az ironikus paródia; a szakrális őskép (mondjuk a keresztre feszített Krisztus) „démonikus paródiája". (Vö. Frye 1996.)

Az ironikus paródiákban bővelkedő regényszöveg egészében – miként fent idézett részletében is – a test feladványa folyamatosan jelen van, ámde a feladvány megoldása rendre elhalasztódik. És talán éppen ebben rejlik e próza értelme és szépsége: a vágy hiábavalóságában, a hiábavalóság távolságának („Hárman kerültek volna közénk.") ironikus felmutatásában; a kidolgozott látvány látszólag – eszköztárában – csak ritkán humoros („egy galambősz bácsika"), valójában – látásmódjában – viszont keresztül-kasul ironikus szépségében. Nem is beszélve arról, hogy az idézett jelenetben Kristóf éppenséggel nem mást ismer fel a férfiakból álló, militáris jellegű falanxforma parodisztikus alakzatában, mint saját beteljesíthetetlen vágyának kíméletlenül torz tükörképét; ami egyúttal a Nádas-mű rendhagyó természetére, nagyon – nagyon-nagyon – „szabálytalan szépségére" utal. A vizeldei falanx a regényszerkezet kicsinyített mása, rendhagyó poétikus képviselete.

Nádas testleírásainak bestiális iróniája mindig valamely mögöttes vagy felettes (transzcendens) minőségre, pontosabban annak elérhetetlenségére vonatkozik, amelynek érzékelhető képviselete csakis a test, a testiség lehet: a bőr, a nemi szerv, a szag, a tapintás; vagy éppen a puszta behatolás oda, ahova férfiak esetében – még akkor is, ha nem ez a lényeg, nem az tehát, hogy férfiak – egyáltalán lehet:

> *A behatolás pillanatától ugyanis már nem őt akarták, hanem valami olyasmit, amit bárkin keresztül megközelíthettek volna, akinek van ritmusérzéke és fasza.*
>
> (PT II, 23.)

Az átfogó igényű szerelemfilozófia és a provokatív testábrázolás feszültsége, pontosabban e feszültség mondatszintű megjelenítése és kitartása: a Nádas-próza tagadhatatlan erénye. A testi szerelem érzékin túli és általános eszméjének – amelyre határozottan utal a határozatlan névmású formula: „...valami olyasmi, ami bárkin keresztül megközelíthető..." – érzéki és egyedi, olykor sokkolón pornografikus képviselete nem lehet más, lévén csak képviselet, mint puszta látszat, rész az egész helyett (*synecdoche*); ahogyan arról Ágost és Gyöngyvér – Kristóf margitszigeti kalandozásaival szinte párhuzamos – hosszúhosszú szeretkezéséből is értesülhetünk:

Mintha csak azért kéne baszniuk, hogy valami sokkal lényegesebbet és alapvetőbbet ne értsen meg.

(PT III, 44.)

A Nádas-prózára jellemző mondatfeszültség (vulgáris pólus: „baszniuk" – elvont pólus: „lényegesebbet és alapvetőbbet") nyomatékosan felhívja a figyelmet a testi létezés és törekvés súlyos és leküzdhetetlen hiábavalóságára. A testi akciók látszó(lagos)ságának értéke, a látszatérték viszont tagadhatatlanul létezik, bizonyos értelemben csak *ez* létezik. Hiszen csakis a látszat felől tételezhető fel a látszat értelme; az tehát, ami viszont folytonos mozgásban, elcsúszásban van, amit el nem érhetünk, amire pontos szavunk nincs, és valószínűleg soha nem is lesz; miáltal a látszólagos ok (lényeg) előbb-utóbb úgyis okozatként (látszatként) lepleződik le (*metonymia*). A lényeg a látszat, a látszat látszása, érzéki jelenléte.

A bestiális vagy vulgáris, olykor pornografikus megjelenítések látszatminősége – a Nádas-féle irónia – természetesen kevésbé provokatív, sőt teljességgel semleges tárgyat is ábrázolhat, és így mintegy behálózza a regény teljes szövegfelületét.

Nézzük például, miként beszél (kissé tudálékosan, platóni és baudrillard-i toposzokat elegyítve) a már idézett **(I/1←)** Kienast doktor a szerelem látszattárgyának és lényegirányult gesztusának ironikus feszültségéről:

Egyszer, tízszer, százszor ugyanaz, végtelenszer, maga a szerelmi érzés sem más, mint másolat egy mindig korábbiról. 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.

(PT III, 432.)

Látszat és lényeg egymást semlegesítő időbeli kettőssége határozza meg például Ágost anyjának, Erna asszonynak a viselkedését, erotikus önértelmezését is, amely „egy [leszbikus színezetű] bensőségesebb térkép" felvázolásához vezet. (PT I, 197.) Az érzékiség „térképe" rajzolódik ki homályosan Erna asszony mások történeteivel párhuzamos történetének igazán fontos és titkos pillanataiban (mondjuk akkor, amikor öregasszonyként a felnőtt Ágost szeretőjével, illetve fiatalaszszonyként a gyermek Ágost holland dajkájával kerül közvetett, illetve közvetlen erotikus kapcsolatba). Ugyanakkor a testi-érzéki viszonylatok megértése, sőt pusztán technikai értelemben vett kommunikációja eleve gátolt; mint egyébként minden emberek közötti cserebomlás – tudhatjuk meg például a saját erotikus mintázatokkal rendelkező Erna asszony és Ágost kapcsolatának közös finomszerkezetéből:

Semmit sem mondtak ki világosan, viszont kölcsönösen érzékeltették egymással tartalékolt szemrehányásaik teljes raktárkészletét.

(PT I, 273.)

Nem mintha fia szeretője, Gyöngyvér könnyebben boldogulna Ágosttal, hiszen még a szeretkezés testnyelve sem elég a teljes közléshez, közelséghez; legfeljebb csak még inkább felmutatja annak lehetetlenségét, mi több, a regényvilág egészét (és persze minden egyes részletét) meghatározó távolságtapasztalat áthidalhatatlan voltát: „Tulajdonképpen azt szerette volna kimondani, hogy haljanak meg együtt." (PT I, 310.) Szerette volna, de nem tudta. S jó, hogy nem tudta. Ha tudta volna, banálisan hangzott volna. Amit viszont mondani tud, az csupán a szeretkezés technikájára vonatkozik („olyan vagy, mint egy technikus"), és nem az úgynevezett lényegére. (PT I, 354.) Mely lényeg persze többszörösen is megközelíthetetlen – és ezt jól láthatjuk a magánéleti krízisből az 'Isten, haza, család' látszatába menekülő Bellardi sorozatos színjátékában is, amely persze minduntalan lelepleződik, vagyis puszta színjáték voltában nyeri el értelmét. Nemzetféltő hőzöngései során Bellardi „a látszat mögött nem tudott mást megmutatni, mint egy újabb látszatot". (PT II, 235.) Mely sorozatos sikertelenség egyúttal látványos mutatványsorozat is (az olvasó lehető legnagyobb örömére).

A harsány és nyílt színlelése miatt a regény poétikai kulcsfigurájának tekinthető Bellardi arca „csapda":

Üres felület, amelyen a tulajdonságok átrendezhetők, és ezért az újdonság erejével hat minden pillanat.

(PT II, 263.)

Az utolsó előtti fejezet tagbaszakadt lelkésze, aki „mintha őszinteség címén hivalkodna gyöngeségével", és aki nem lát lehetőséget arra, hogy

hipokrita konfessziói során mögéje kerüljön a látszatoknak, elsősorban a sajátjának, szemét 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: „... tudva tudta, hogy ebben az életkorban az ártatlansága már jórészt látszólagos." (PT 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 (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 és testek tükrözik egymást, tükrözik tükröző másikukat, arcok és testek helyettesítik egymást, helyettesítik helyettesítő másikukat. Tükrözve helyettesítik egymást, folyton fodrozódó vízfelületként, amely ugyanakkor egy-egy pillanatra elsimul:

> *Nézték* [Kristóf és Klára] *egymást. Szeretetnek vagy szerelemnek nyoma nem maradt az arcukon. Mozdulatlan víztükör.*
>
> (PT III, 520.)

Vagy nézzük ugyanezt a tükörjelenséget, immár nem a szerelmi csatározás, hanem a napi (egypárti) politizálás síkján:

> *Ebben a másodpercben mindkettőjük* [a Lukács-uszodában egyeztető Rott André és Karakas elvtárs] *arcán nyílt egy kis rés a különböző minőségű tettetéseik között. Közös örömforrásuk mélyére néztek. A sötét és hideg középkori kupoláról újra cseppent.*
>
> (PT III, 364.)

És – visszatekintve ügyünkben addig, ameddig csak lehet – míg a Bellardira jellemző kép-mutatás vagy álarc-adás (*proszópon poiein*) minősége Arisztotelésznél még morális értelemben jórészt jellemhibát, azaz fennhéjázást (*alazoneia*) vagy gúnyos szerénykedést (*eiróneia*) jelentett, (vö. pl. *Nikomakhoszi etika* IV, 1127b) addig retorikai értelemben Cicerótól kezdve immár tisztán önmagát képviseli – akár mint megszemélyesítés (*prosopopoea* vagy *personificatio*), akár mint

az egyidejű mutatás és elrejtés kettős alakzata: irónia (*simulatio* vagy *dissimulatio*). És talán nem véletlen, hogy éppen a felszámolhatatlan látszatok, szokások és szerepjátszások ironikus homlokzata mögé igyekvő, miáltal a regény változatos esztétikai minőségét folytonosan veszélyeztető, így tehát több szempontból is borotvaélen táncoló Kristóf – tekinthetjük éppenséggel Bellardi ellenpontjának – látja a történelmi látszatok áramából kiemelkedő '56-os forradalmat úgy, hogy akkor „valahogy jobban be lehetett látni mindenki csúnyasága vagy szépsége mögé". (PT II, 273.) Egyébként Kristóf – aki maga is szép, szép a teste és az arca, ámde nem érzi azonosnak magát ezzel a felületi szépséggel – már gyerekkorában is rendhagyó módon két marginális figurához (elképzelt szülőkhöz) vonzódik: egy görgős deszkán közlekedő, csonkolt testű, azaz (szép) test nélküli férfihoz, és egy bebugyolált, égett arcú, azaz (szép) arc nélküli nőhöz. És talán az sem véletlen, hogy a „néma" látszatok „tartományát" tárgyaló első kötet utolsó jelenetében a négy idős hölgy kölcsönös szerepjátékainak színteret adó lakás ablakából éppen arra a margitszigeti tájékra látunk, ahol a második kötet első néhány fejezetében először találkozunk az „éjszaka" legszabálytalanabb szenvedélyeinek „legmélyére" törő Kristóffal.

Ugyanakkor még ez sem az úgynevezett lényeg; hiszen, bármenynyire is úgy tűnik, az „éjszakának" nincsen „legmélye", illetve az „éjszaka legmélye" is csak látszat – a felszíni mélységek alatti felszíni mélységek lezárhatatlan látszatsorában. Gondoljunk csak Nietzsche már idézett **(II/1←)** barlanghasonlatának antiplatonikus, vagy inkább posztplatonikus szerkezetére, amely szerint „minden barlang mögött egy még mélyebb barlang" húzódik – *ad infinitum*. (Nietzsche 1995, 141.) A *Párhuzamos történetek* első kötetének (*A néma tartomány*) „némasága" tehát nem bírható szóra, még a második kötet (*Az éjszaka legmélyén*) mélységekbe merülő törekvéseinek „éjszakájában" sem; és éppen ebből az ironikus színezetű kudarcból születik meg lassacskán a nem véletlenül hosszú harmadik kötet (*A szabadság lélegzete*) befejezésének önfeledt „szabadsága", amely: lemondás a tükrös helyettesítések végső titkának megragadásáról, a látszatok mögött feltételezett lényegről. Szép allegóriája mindennek a regény legutolsó képe, amelyben a Duna víztükréről az útkarbantartó Bizsók lakókocsijának mennyezetére felvert napfény – így tehát kétszeresen közvetett – játékát láthatjuk; a külső felületre utaló belső felület ragyogását, és nem annak forrását, eredetét vagy lényegét. (PT III, 692-693.) **(→Függelék)**

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 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 az elméje.*
>
> (PT II, 49. – kiemelések: B. S.)

A regény legprovokatívabb fejezeteiben a nyers látvány bestiális pátoszát minduntalan visszafogja, ha tetszik, ironizálja a fogalmazásmód analitikus körülményessége, szándékolt modorossága; így például a filozofikus vagy medikális fogalmak sűrű adagolása mellett a módosító- és töltelékszavak halmozása („talán"; „helyesebben"; „holott"...). Egyfelől lenyűgözhet és elborzaszthat minket Kristóf tagolatlan vágya, amely egyre inkább a „fekete óriáshoz" és annak bajuszos „segédjéhez" kormányozza őt. (A két mitikus figura kilétére egyébként fény derül az egyáltalán nem bestiális, sokkal inkább idilli regényzáró fejezetben.) Másfelől viszont jócskán józanítón hat a tapogatózó vágyat időnként övező humor – még akár a legharsányabb arisztophanészi formában is, ahogyan a sziget vedlett ruházatú „törzsi harcosainak" lidérces kórusától halljuk:

> *Csak nem a daliás Horthy Miklós ellentengernagyra vársz, édeském, az jön ott a nagy fehér lován, selypegték és vihogták a fülébe, amikor elment mellettük.*
>
> *Pontosan abban a tónusban csevegtek, ahogyan a Gerbaudban az úriasszonyok.*
>
> *Az vegyen a nagy füstölgő faszára, ordították a háta megett.*
>
> *Vagy a Jean Marais...*
>
> (PT II, 15.)

Vagy nézzük az alábbi típusleírás harsány, már-már rabelais-i zamatú paródiáját, amely éppenhogy a maga zabolátlan túlrajzoltságával válik az ábrázolt korszak (a Kádár-rendszer) létező szocializmusának, azaz

– Esterházy Péter szavaival – „kis magyar pornográfiájának" lenyűgözően pontos emblémájává:

> *...s egyszer még egy honvéd ezredes is föltűnt a díszegyenruhájában, csupa arany paszománnyal, nagy aktatáskája a lábához volt helyezve, mindenkire és mindenre érzéketlenül állt a húgytól bűzös romok között a meredt faszával, aminek a többiek szabályos processzióban jártak a csodájára, volt aki többször sorra akart kerülni, mert engedte, hogy megfogják, szopják kicsit, de közben ő maga nem moccant az aktatáskája mellől a bokájára engedett vörös sráfos nadrágjában, semmiféle választ nem adott senkinek, sehogy és semmire, és szemmel láthatóan nem is élvezte.*
>
> *Olyan lehetett a többiek szemében, mint egy gyógyulást és abszolúciót ígérő kegytárgy, ami miatt az emberek tömegesen zarándokolnak el a búcsúhelyekre.*
>
> (PT II, 45.)

Vagy gondoljunk az idézett vizeldejelenet rendhagyó táncrendjére, amely először Kristóf és a „fekete hajú óriás" (meg persze a komikus „segéd", és végül az összes többi férfi) infernális nászába, majd – az ironikus szövegsodrás kíméletlen logikája szerint – váratlan rendőrségi razziába torkollik. A tagolatlan vágy maradéktalan beteljesítésének kudarca tehát egyúttal félsiker, vagyis teljes írói siker: rendhagyó, részleges és parodisztikus, mert pornografikusan túlrajzolt beteljesülése a másként, egyébként, be nem teljesíthető vágynak. A sokkoló vizeldejelenet: a látszatok mögé igyekvő Kristóf (regénypoétikai okokból) látszatértékű törekvésének (regénypoétikailag érvényes) látszatmegoldása. Mely látszatalakzat ezúttal is a jellegzetes szövegfeszültségből (lásd alább: „a kifogyhatatlan bőség látomása" – „a húgy erős árama") táplálkozó bestiális iróniában nyilvánul meg, amely egyszerre pornografikus és börleszkszerű:

> *Ettől kezdve aztán én magam sem tudtam követni az eseményeket, mert a kifogyhatatlan bőség látomása valószínűleg teljesen ellepett az ígéretével. Valószínűleg az egész testem ellazult, a tudatom valamennyire elhomályosodhatott, mert abban a pillanatban, amikor* [az óriás] *nyitott tenyerét a húgy erős áramába helyezte,*

saját legnagyobb meglepetésemre röviden és hangosan fingottam egyet.

Nem volt kétség, megtörtént.

(PT II, 131-132.)

És az elbeszélő mindent megtesz annak érdekében, hogy végképp beteljesedjen, győzedelmesen kiteljesedjen, azaz érzékletesen kikerekedjen az eleve túlzó vágyat eltúlzó s így ironizáló vaskos paródia:

S ekkor valaki a súrlódásokkal telt csönd mélyéről egy másik fingással válaszolt. Nem olyan visszafogottan és gátlásosan, mint én, hanem hosszan, élvezettel rotyogtatott, miként internátusok és kaszárnyák hálótermeinek mélyén...

(PT II, 132.)

Nagyon úgy tűnik, hogy a *Párhuzamos történetek* lényegre sóvárgó, az „éjszaka legmélyére" törekvő programja, amely viszont minduntalan csakis valamely látszathoz – a lényeg látszatához – vezethet, leginkább az irónia, gyakran a bestiális irónia jóvoltából válik ábrázolhatóvá. A „testek felületén" teljes körű „megváltást" kereső vágy – örökre megváltatlan marad; mely tartós *hiány*tapasztalat már az 1986-os regényben is *jelen* volt.

*

Az *Emlékiratok könyvé*ben a test és a testi tapasztalás olyan felületi értékként, lepelként nyilvánul meg, amelynek jóvoltából – a névtelen elbeszélő általánosító önértelmezésével – „a figyelem, elvesztve az értelem szálait, az *érzéki lényeget* igyekszik a másik emberben letapogatni". (EK, 10. – kiemelés: B. S.) Az „érzéki lényeg" pedig mindig valamely ábrázolt gesztuson, cselekedeten vagy testi tulajdonságon sejlik át, mi több, válik azonossá velük, amelyek így egyszerre színlelnek és lepleznek valami olyasmit, ami közvetlenül sosem mutatkozhat meg, viszont közvetve nagyon is fontos híreket postázhat önmagáról a regény cserebomlásos és helyettesítéses nyelvi játékaiban, elsősorban az egymásra csúszó emlékiratok szövegfelületein megnyíló repedéseken és réseken át. Mint ahogyan a regény első fejezetében olvashatjuk, ahol a névtelen elbeszélő titokzatoskodva – mondataiban pontos részleteket és homályos utalásokat elegyítve – bevezet minket képzeletének szerepjátékaiba:

...mégis adódott valami pontatlanság, valami rés, nem is egy, csúszások, rések, melyeken át mintha egy idegen lényre *lehetett volna látni, valakire.*

Valaki*, aki régen, de ezen a mai napon Heiligendammba érkezett, és este elindul Nienhagen felé. (...)*

Mert itt voltam én, és elképzeltem, hogy nem itt vagyok, és itt ment velem az öregúr, aki leszek, vele pedig jött az ifjúsága... (...) ...és jött velünk ez a fiatal férfi is, aki székének támláját fogva udvariasan és derűsen jó reggelt kívánt a közös asztalnál étkezőknek... (...) ...na és rajtunk kívül volt még itt valaki*, az, aki figyelt, s akitől bizonyára azért kaptam cserébe ezt a szőke ifjút, mert én is hagytam, hogy erejének kiszolgáltatott eszköze legyek.*

(EK, 17, 19. – kiemelések: B. S.)

A regény keletkezéstörténetét dokumentáló esszék **(I/5←)** felől is nyilvánvaló, hogy ama bizonyos „idegen lény" csakis a három (plusz egy) emlékiratba kódolt, többszörös szerepjátékban mutatkozhat meg, illetve rejtőzhet el. Mert ugyan nem tudjuk nem észrevenni e titokzatos „valaki" létezését, ámde képtelenek vagyunk őt/azt azonosítani valamely meghatározott elbeszélői helyzettel vagy hanggal. Noha például Fogarassy Miklós szerint Nádas műve – a belső kritikaként olvasható Krisztián-fejezetet leszámítva – „egyetlen én regénye":

...az Emlékiratok könyve *páratlan elszántsággal és mélységgel végigvitt (...) énfeltárás, amelynek gyónó analízise az augustinusi vallomásokhoz, érzékeny, kifinomult lélekelemzése pedig a prousti műéhez hasonlítható.*

(Fogarassy 1988, 202.)

Ugyanakkor a Pilinszkyre hivatkozó Károlyi Csaba – részben Fogarassy nyomán – nem a „vallomásos", hanem a „vallomáscentrikus" művészetek körébe sorolja az *Emlékiratok könyvé*t, miután a regénycímben megadott emlékirat-műfaj helyett egyfajta „posztkeresztény értelemben" vett konfessziónak („a vallomás elfed valamit, ahelyett, hogy előhozna") tekinti Nádas művét:

A regénycím a kevésbé önelemző, klasszikusan az eseményekre és a visszaemlékezőnek az események menetében szereplőként vagy megfigyelőként való részvételére koncentráló mémoires *mellett dönt, ám a szövegek inkább az önelemző, önértelmező, önfeltáró* confessiones *műfajához közelítenek.*

(Károlyi, 1995, 652.)

Ha tetszik, a Nádas-féle emlékirat: a hagyományos értelemben vett vallomás ironikus formája, amelyben a vallomástevő én minduntalan maszkot ölt és szerepet alakít; **(→III/1)** mely tetszetős álcák mögé természetesen sosem pillanthatunk, miáltal kénytelenek vagyunk megelégedni a szövegfelszín változatos retorikai-poétikai játékaival, illetve a játékfelület óhatatlan réseivel és repedéseivel. Mely rések és repedések viszont már nem az énre nyílnak, hanem az én alkati beágyazottságára, pontosabban az alkat test*felületen* megnyilvánuló *mély*szerkezetére. És ez a felszíni mélységérzet erősödik fel a *Párhuzamos történetek*ben, ahol például Kristóf mértéktelen önismereti gyakorlatozása (leginkább érzéki-érzelmi ingadozása Klára és az „óriás" között) látványos elbeszélés-technikai és mondatpoétikai következményekhez vezet, **(→III/2)** amelyeknek gyökere a margitszigeti homoerotikus kalandozások extatikus, azaz ön-elveszejtő alapérzete:

Ha pedig egyszer nem én *vagyok,* aki *így beszél önmagához, hogy visszatartsa kockázatos kalandjától* a másikat*, és* a valaki *sem én vagyok,* aki *megtette az első puha lépését, akkor ennek* az idegennek *mitől kéne még rettegnie.*

(PT II, 115. – kiemelések: B. S.)

Az énközpontú vallomás belső (szövegszerű) kritikája nyomán érdemes odafigyelni arra, amit az *Emlékiratok könyvé*nek monográfusa, Bagi Zsolt mond a regény poétikai hátországáról. Szerinte ugyanis az „esszencialista" (célelvű) elbeszélés és az „anti-esszencialista" (önelvű) leírás hagyományos kettőssége helyett, illetve mellett, a harmadik utas módszert kidolgozó Nádas-regény „körülírása" – mint a testre vonatkozó testszerű beszéd („a [testi] redukció [nyelvi] redukciója") – érvényes viszonyba kerülhet a „testi lényeggel". (Bagi 2005, 61, 103-104.) Gyors karteziánus megkülönböztetéssel: az aprólékosan kidolgozott szövegtest, a többnyire nagyon hosszú összetett mondatokból álló

bekezdések világos és tagolt felszíne óhatatlanul terhes a homályos és tagolatlan mélységre nyíló törésekkel és átfedésekkel, bizonyos „vetemedésekkel". Amennyiben a „vetemedések" jóvoltából egyrészt különböző szövegfelületek kapcsolódnak egymáshoz, csúsznak egymásra, másrészt általuk – Maurice Merleau-Ponty nevezetes metaforapárjával – „a láthatatlan kísért és feltűnik a láthatón": [47]

...a körülírás olyan mélységet mutat fel az emberi testben, amely megakadályozza, hogy azt csupán felületnek tekintsük (...), ám azt is, hogy a mélységet a testeken túl lévő (...) nem-testiből származtassuk. (...) Egy minden maradék transzcendenciától megfosztott transzcendentalizmusról van itt szó. Testi lényegekről, amelyek folytonosan dilatáló, vetemedő, gyűrődő természetük szerint konstituálják a testek egymás közötti viszonyait.

(Bagi 2005, 104.)

A „minden maradék transzcendenciától megfosztott transzcendentalizmus" talán legtagoltabb szövegformája: az irónia, amely egyszerre mutat és rejt, egyazon gesztussal színlel és leplez; és amelyben így valóban „a láthatatlan kísért és feltűnik a láthatón". A Merleau-Ponty által kimért „láthatóság" övezete Nádasnál – a francia fenomenológus által hivatkozott Proust-prózához hasonlóan – olyan ironikus szövegtestet ölt, ahol tényleg a „kiazmus" (kereszteződés mint „hasadék") alakzatában „fordul egymásba" a „látható" felület és a „láthatatlan" mélység, mégpedig a „megtestesült princípium", az „általános létminőség", a „hús" révén. (Merleau-Ponty 2007, 158, 240.) Merleau-Ponty dús metaforája, a „hús" talán ugyanarra a minőségre utalhat, amire az *Emlékiratok könyvé*nek névtelen elbeszélője is gondolhat akkor, amikor az „érzéki lényeg" formulát használja. Így tehát a Nádas-féle „körülírás" iróniája – az „esszencialista" elbeszéléssel szembeszegülő leírás „anti-esszencializmusának" érvényes változataként – úgy képes beszélni a(z érzéki) lényegről, hogy közben mégsem válik „esszencialistává".

---

[47] Egyébként *A látható és a láthatatlan* szerzője hangsúllyal hivatkozik a Nádas számára is fontos Proust regénypoétikájára:

Talán ő ábrázolta legpontosabban látható és láthatatlan viszonyát, amikor olyan ideális képződményeket, gondolatokat állított elénk, amelyek nem ellentétei az érzékiségnek, hanem éppenséggel az érzéki anyagot kimélyítő dimenziók, belső horizontok.

(Merleau-Ponty 2007, 169.)

Nádas zavarba ejtő prózája egyszerre hívja életre és helyezi hatályon kívül az 'esszencializmus – anti-esszencializmus' dichotómiát, más szóval határozottan felülírja a recepciótörténetben felbukkanó 'platonizmus – antiplatonizmus' konfliktust. **(Bevezetés←)** A látszat és lényeg ősi viszályát érzéki módon semlegesítő „dilatáció", „gyűrődés" és „vetemedés" egyik fontos szövegalakzata: az irónia; amelynek felbukkanását egyébként a monográfus is érzékeli a tizenkilencedik századvégi történetszálban ábrázolt polgári és libertinus értékrendek összeütközésekor (a következőkben ez a regényréteg képviselné a mű egészén végigvonuló szemléleti iróniát):

> *A polgári világ kapcsolatrendszere a szerelmi három- vagy négyszögben ironikus tárgyként jelent meg: Gyllenborg, a „fiatal svéd úr", Stollberg kisasszony, az arisztokrata, Hans Baader, a fiatalkorú szobainas és Thoenissen teste olyan módon kerül közösségbe egymással, ami nem egyszerűen nem felel meg az adott társadalmi normáknak, hanem éppen azok ironizálásából meríti szexuális hajtóerejét.*
>
> (Bagi 2005, 44.)

A huszadik századi emlékiratíró önleplezésének kitüntetett formája a szépirodalom, vagyis a tizenkilencedik századvégi fiktív történet, amelynek elbeszélő hőse maga is szépíró, vagyis maga is leplezi önmagát, és amely így a kettős leplezés *mise en abyme*-szerű szövegalakzatává válik. Ahogyan tehát a különböző emlékiratrétegek több ponton érintkeznek és súrlódnak egymással, úgy az ironizált társadalom- és szexualitás-ábrázolásba torkolló fiktív Thoenissen-történeten belül is számos párhuzam és tükrözés jelenik meg: Thomas és az apja között; az apa és barátja, Frick tanácsos között; az apa és Wohlgast kisasszony között; Helene, Thomas menyasszonya és szállásadónője, Hübnerné között; Helene és a Thoenissen-család egykori cselédje, Hilde között; Hilde és a Theodor Thoenissen által meggyilkolt unokahúg között; Stollberg kisasszony és Wohlgast kisasszony között; a gyerek Stollberg gróf és a kiskorú Thomas között; a felnőtt Thomas és Gyllenborg között... Az alkalmi kettősök mélyszerkezetében ráadásul mindig jelen van egy távollévő harmadik (vagy negyedik) is (ahogyan arról Vikár György is beszél) (Balassa, Kis Pintér, Szegedy-Maszák, Radnóti, Vikár 1988.) – például Stollberg kisasszony és Thomas ölelkezésében az egykori Wohlgast kisasszony (illetve Stollberg kisasszony részéről a meggyilkolt Gyllenborg). A különböző személyek cserebomlásos kapcsolatrendszere a történetszál végén, a meggyilkolt Gyllenborg által készített fotográfia **(→Függelék)** tükrében valamiféle szövegepifániában összpontosul, ahol Thomas a halmozásos és fokozásos tagadás kiterjedt alakzatába rendezi makacs testi törekvéseinek megannyi átmeneti célszemélyét, akik, egymással felcserélhető módon, a gyerekkorban megismert legfontosabbra, a soha el nem ért Wohlgast kisasszonyra utalnak, mintegy őt helyettesítik – *ad infinitum*:

> Nem *a szeretett barátot, nem Gyllenborgot sirattam el,* nem *azt a szép, fiatal, vidám férfit, kit halálában is irigyen csodáltam... (...)* ...és nem is *Hansot sirattam el,* nem *az ártatlan s immár sorsának teljesen kiszolgáltatott ifjúi erőt... (...)* ...nem *az elárult, az elveszített élveket,* nem *a minden pórusának mélyéig megértett és bensőségessé tett testi formát sirattam el, ó, nem puszta forma az, mi egy hideg börtön rideg falai között fog elsenyvedni lassan!* és nem *a saját iszonyú árulásomat,* nem *az anyámat, kit e pillanatokban annyira nélkülöztem, hogy nem is merészeltem gondolataimmal illetni őt, anyámban* nem *Helene-t, akit most aztán megfontoltan elhagyok, és születendő gyermekemben, akit soha nem fogok láthatni,* nem *önmagam, önmagamban* nem *a végül is minden esetben vétlen apát,* és nem *az apámat*, nem is *a kislányt, kit oly rettenetes módon megölt, s akinek tetemét egy hasonlón szörnyű napfényes délelőttön a körülményesen kíméletlen azonosítási eljárás keretében kellett Hilde nevű cselédünkkel megtekintenem, Hildével, aki néhány hónapra rá, hogy sorsán valamiként elégtételt vegyen, életem első asszonyává tette magát, s aki azóta maga is halott volt,* nem, *nem őket sirattam el, és* nem *magam. (...)*
>
> *...zokogásom hangos, rázkódtató hullámaival egyedül és kizárólag egyetlen halottamat, egyetlen szerelmemet, kihez semmi e szennyből nem tapadt, őt! az asszonyt siratom el, böfögöm föl magamból, akiről* nem *beszélhetek.*
>
> (EK, 445-446. – kiemelések: B. S.)

A vágy részleges beteljesítésének többszörös *elutasítását* („...nem [...] nem is...) retorikusan megkoronázza a teljes beteljesülés határozott *tagadása* („akiről nem beszélhetek"). Más szóval, a be nem teljesülő/

teljesíthető vágy tragikus tapasztalatát az egymást halmozásos alakzatokban tükröző figurák és az őket magukban foglaló helyzetek bölcsen ironikus megjelenítése oldja, vagy legalábbis teszi elviselhetővé, azazhogy ábrázolhatóvá. Következésképpen, minden egyes ábrázolt személynek és eseménynek – legyenek azok önmagukban bármily tragikusak vagy infernálisak – csakis felületi és átmeneti (helyi) értéke lehet. Még akkor is, ha teljességgel igaza van Boros Gábornak, aki kiemeli az „elmélyülés", a „*mélybe való visszatérés* motívumát", amely a „testi érintkezés" révén – „amelybe beletartozik a szerelmi egyesülés éppúgy, mint két tekintet összefonódása, vagy a csók" – bizonyos „individuum *alatti* rétegekbe" kormányoz minket. (Boros 1988, 169, 175-176.)[48] Nádas regényének formátumos paradoxonja, hogy minél inkább törekednek az elbeszélők és szereplők a „mélybe", annál inkább megmaradnak a felszínen, az ironikus jellegű szövegfelszínen, amelynek viszont mindig sajátos mélysége*érzete*, érzéki telítettsége van. Ahhoz, hogy elbeszéléséhez hozzáfogjon, Thomas Thoenissennek először saját „életét kellett volna valahogy megoldania", azaz „feltörni és feloldani az öncsalások minden rétegét". (EK, 189.) Ámde lehet, sőt bizonyos – és ez már nem csak Thomas, de a névtelen emlékiratíró, továbbá a regényíró Nádas legátfogóbb belátása volna –, hogy nincs mód „feltörni és feloldani az öncsalások minden rétegét"; hogy az egyes rétegek mögött mindig csak újabb és újabb rétegek húzódnak; hogy az egyik mögöttes mélység úgyis felszínnek bizonyul a másik mögöttes mélység vonatkozásában, mely újabb mögöttes mélység meg szintúgy... És így tovább, a végtelenségig, az ironikus önelemzés és szövegmozgás sodrában. Mely sodrás szédítő távlatait a szobainas feszes combját simogató Thomas is megérzi:

[48] A „mélybe való visszatérés motívuma" már Nádas legelső regényében is kimutatható:

Az Egy családregény vége *legfontosabb elemét azok a „beavatási szertartások" alkotják, amelyek célja az, hogy a „főhős" eljusson a felszín idejétől a mitikus ősidőhöz...*

(Boros 1988, 174.)

A „felszíntől" a „mélységbe" lehatoló kisregény emlékezetes záró soraiban ugyanakkor ezt olvashatjuk:

„Figyelj rám, ide!" Puha gyökér, sötét, mélyebbre nem látni ki. Nem.

(CsV, 162.)

És ha már „mélyebbre nem látni ki", vagyis a mélynél mindig van még mélyebb, miáltal a mély sem kevésbé felszíni, mint a felszín –, nos akkor érdemes elgondolkodni a „mélybe való visszatérés" esélyein és nehézségein, ahogyan az unokáját oktató nagypapa is teszi:

Hiába nevetnek rajtad, csak a boldogságod hangjára figyelj. Belülre. Befelé, Ide! De akkor még nincsen vége, mert az ösztönök.

(CsV, 28.)

Az izomzat sima nyalábja kemény volt, hallatlanul erős, tenyerem elveszett benne, erőtlen és jelentéktelen lett tőle, akárha hiába fognám, mert a tapintás nemhogy belső természetéről nem árulna semmit el, de még a felületéhez se engedne közel, mintha felülete, amit persze érzek, csupán az igazi felület fedése, páncélja, álruhája lenne...

(EK, 349.)

Thomas – ezúttal nyitva hagyott – gondolatmenetét a végtelenül rétegződő felületek szédületéről a nagyszerkezeten belül egyébként többen is megválaszolják; például Thea, akinek felszínessége, harsány ripacskodása az őszinteség legmagasabb foka, hiszen „nagyon is valódi indulatokról árulkodik"; (EK, 85.) vagy mondjuk a névtelen emlékiratíró, amint éppen visszaemlékezik Majával dulakodó gyerekkori mására:

Mintha a hamisságnak lenne egy olyan foka, ami már valódinak mutatkozik.

(EK, 141.)

Nincs tehát vegytiszta hamisság és vegytiszta igazság, külön felület és külön mélység. A mindenkori felületnek – és erre alaposan megtaníthatnak Nádas testszerű testleírásai – eleve megvan a maga *saját* mélysége, a testi tapasztalásban (simogatásban, csókban, szeretkezésben, tapintásban, ízlelésben, szaglásban...) változatosan megnyilvánuló „érzéki lényege". Mindazonáltal, a hamisság és igazság, a látszat és lényeg, a felszín és mélység ironikusan ábrázolt (egyszerre dinamizált és relativizált) kettősségei a tizenkilencedik századi történet során a „kegyetlen mosolyú" Stollberg kisasszony „szörnyű kezének" titkában, a „szépségbe öltözött téboly" szimbolikus-szecessziós jelében, annak „parodisztikus" és „illúziótlan" voltában összpontosulnak. (EK, 437-439.) **(→Függelék)**

A „parodisztikus" és „illúziótlan" látásmód fényében tűnik kulcsfigurának Thomas diabolikus apja, aki az ironikus színlelés emlékezetes prototípusaként előképül szolgálhat több szereplőnek – elsősorban a fiának (de még a hetvenes évek Berlinjében játszódó történet Melchiorjának is), aki például menyasszonyához fűződő viszonyát apja és anyja terhelt kapcsolatának vonatkozásában látja:

...kapcsolatunk bizonyos külsőségeiben mindenképpen emlékezetembe idézte szüleim egymáshoz való viszonyának kiegyensúlyozhatatlan és megoldhatatlan feszültségeit, minden közvetlen durvaságban apám mozdulatát láttam viszont, s annak kívánásában anyámat, s ha nem rendelkeztem volna az önismeretnek azon készségével, mely segítségünkre siet, hogy egymástól pontosan elválaszthassuk az okok és okozatok összesimuló síkjait, következésképpen felismerjük azt a csaknem végtelennek tekinthető érzelmi lépcsősort, amely a formákkal, külsőségekkel és látszatokkal elégedetlenül, lefelé és befelé vezet a lényegi összefüggésekig...

(EK, 32.)

A „riasztóan kétszínű" Theodor Thoenissen egyfelől „minden olyasmihez vonzódik, ami durva, közönséges és alantas", másfelől kimért viselkedésében „minden, mi választékos vagy mesterkélt, (...) arra szolgál, hogy leplezze saját [bestiális, kéjgyilkosságra sarkalló] lényegét". (EK, 26.) Az apa lénye – amely egyébként a regényvilág belső tükreként is értelmezhető – ironikus szerkezetű: egyszerre színlel (*simulatio*) és leplez (*dissimulatio*); többnyire harsány enigmaként jelenik meg, továbbá parádés álcamutatványai során olykor rálátást enged „saját lényegére", „durva, közönséges és alantas" titkára. Ilyen kitüntetett pillanat, amikor Theodor a közös szanatóriumi légző gyakorlat – annak kimódolt medikális ceremóniája – során váratlan brutalitással megragadja felesége kinyújtott nyelvét:

...ilyenkor ijesztően csupasz és vonzóan sérthető volt az arca, mert úgy tűnt, mintha minden másfajta, bár társasági szerepeiben hitelesre munkált arckifejezése álca lett volna csak, maszk csupán, ami ugyan fedi, védi és leplezi, de most szabadon itt van ő, végre felbukhatott, nem tudja többé önmagától megtartóztatni önmagát, szép, nagyon szép volt ilyenkor, fekete haja élesen gyűrűsödött fényes homlokára, telt orcáin a néma nevetés gödrei, szeme kikékült, húsos ajka elnyílt kicsit, és akkor álomszerű surranással lépve elé, három ujjával egyszerűen belenyúlt anyám szájába, s a mozdulat durvaságával tulajdonképpen egyáltalán nem arányos érzékenységgel és óvatossággal elkapta a kimeresztett nyelvet, a tövénél...

(EK, 29.)

Ebben a jelenetben tulajdonképpen minden további esemény benne foglaltatik, hiszen olyan repedés nyílik az egyik szereplő álcajátékán, amely mintegy magába vonzza a regény megannyi „szabálytalan szépségét": a gyilkosságokat, a gyerekkori vagy felnőttkori szexuális kalandokat, a hazugságokat és durvaságokat, egyszóval mindent, ami az „érzéki lényegre" való törekvés végeláthatatlan örvényébe sodródik. A feleségét titokban megcsaló Thoenissen például egy ízben, a szanatóriumi társaság körében, tegezve kiált rá szeretőjére, Wohlgast kisasszonyra, megrepesztve így a „kemény páncélzattá merevedett látszatokat"; (EK, 95.) mely repedező páncélzat néhány oldallal később darabokra is törik, amikor az anyja után futó gyerek Thomas előtt leplezetlenül, brutális élességgel és részletességgel feltárul apja bűnös határsértése, kéjes házasságtörése:

...amit azonban akkor látnom adatott, az nem volt más, mint hogy apám hátgerince görcsösen meghajolt, ülepe szétnyílt, s ettől kicsit olyannak tetszett, mintha üríteni készülne, szabad kezével megtámasztotta magát, s az elválás ritmusában láthatóvá lettek hatalmas, némiképpen felhúzódott heréi, hogy aztán ismét rácsapódjon, teljesen takarva ama helyet, mely ilyen bugyborékoló kéjt hívott belőlük elő...

(EK, 98.)

A mű egészét meghatározó eufemisztikus körülírás („ama helyet...") jegyében – amelyet később persze felülír a dolgokat néven nevező *Párhuzamos történetek* nyelvhasználata – az „alantas" vágyakkal terhelt Theodor Thoenissen pokoli csúcsteljesítményét, kéjgyilkosságát a regény nem ábrázolja, pusztán utal rá néhányszor („néhány hónappal előbb megerőszakolta, megölte és megcsonkította [Hilde] különleges szépségű unokahúgát, egy törékeny gyereklányt"). (EK, 357.) Mint ahogyan a Thomast érintő Gyllenborg-gyilkosság sem jelenik meg közvetlenül, csupán a nyomozati eljárás közvetett logikájában, valamint a „bűnjelként" használt fotográfia opálos fényében. **(→Függelék)**

Összességében, a kettős rétegű (színlelve leplező *és* leplezve színlelő) irónia dinamikus alakzata kapóra jön az *Emlékiratok könyve* írójának – akkor is, amikor a lepelértékű felszínt láttatja (*simulatio*), és akkor is, amikor a felszín mögötti titok megragadhatatlanságát érzékelteti (*dissimulatio*). Noha jól tudhatjuk Nádas művéből, hogy

valójában nincs semmiféle titok,[49] hogy a felszín nem önmagán túl, valamiféle sejtelmes mélységben vagy káprázatos magasságban, hanem saját magában hordja az értelmét, saját „érzéki lényegét". Mindenesetre, az irónia kettős szövegfeladványa továbbfokozódik, pontosabban kihegyeződik és kétpólusúvá válik a *Párhuzamos történetek*ben – ahogyan a felületi értékekre irányuló divatszakmának elkötelezett Isolde Döhring tételesen meg is fogalmazza a „dolgok mélyére néző" egyetemista unokaöccsével, Carl Maria Döhringgel folytatott vitájában:

> *A dolgoknak nincsen mélyük* vagy *nincsen felszínük.*
> (PT III, 418. – kiemelés: B. S.)

Távlatosan fogalmazva, a kései Nietzsche kalapácsos komorságát megöröklő filozófia–pszichológia szakos Döhringtől távol áll a *Vidám tudomány* érett Nietzschéjének önfeledt élet- és látszatigenlése, amely viszont bizonyosan ott lappang valahol a nagynéni vulgárbölcseleti replikájának eszmetörténeti hátországában:

> *Ó, ezek a görögök! Ők aztán tudtak élni: de ehhez bátran meg kellett állniuk a felszínnél, a ráncoknál, a bőrnél, és a látszatot imádni, hinniük kellett a formákban, hangokban, szavakban, a látszat egész Olymposzában! Ezek a görögök felszínesek* (oberflächlich) *voltak, de* – mélyről jövően (aus Tiefe)*!*
> (Nietzsche 1997, 12.)

*

Isolde többféleképpen értelmezhető mondatát[50] akár úgy is továbbgondolhatnánk, hogy a dolgok egyidejű felszíne és mélysége csakis ironikusan, vagyis a leplező felszín és az álcázott mélység egymást semlegesítő összalakzatában hozható szóba. Az önmagát felszámoló

[49] Vö. az *Emlékiratok könyve* befejező mondataival:
Hogy akkor ilyen egyszerű.
Arra gondolt, hogy akkor ilyen egyszerű.
Ilyen egyszerű, igen, ilyen egyszerű volt minden.
(EK, 535.)

[50] Vagy: 'A dolgoknak nincsen mélyük, és nincsen felszínük sem.' Vagy: 'A dolgoknak vagy mélyük nincsen, vagy felszínük nincsen.' Egyszóval, a fiktív Isolde egyik irodalomkritikus honfitársa, az *Emlékiratok könyvé*nek „antinómiáit" értelmező Hansjörg Graf szavaival: „Nádas számára a fogalmak (...) kicserélhetők. A maszk az igazság." (Graf 1991.)

kettősség nyomán ugyanakkor párhuzamba vagy ellentétbe rendezhetjük a regény fontosabb szereplőit: vannak ugyanis olyan figurák, akik jól érzik magukat a felszínen, illetve még mindig ott képesek leginkább elviselni létezésük tragikus terhét; és vannak olyanok, akik folyamatosan a mélységbe törekednek, mégpedig létezésük iszonyatos terhétől űzve. A Nádas-féle irónia tehát – vagy az egyik, vagy a másik formában – a világban való létezés felszámolhatatlanul tragikus voltát jelöli.

E kettősség jegyében a *Párhuzamos történetek* három idősíkján egy-egy szereplőpárost állíthatunk szembe – mivel eleve szemben állnak – egymással: (1) Bellardit és Madzart a harmincas-negyvenes évek történetszálában; (2) Ágostot és Kristófot az ötvenes-hatvanas években játszódó rétegben; valamint (3) Kienast doktort és Döhringet az ezredvégi németországi történetben.

A három páros erotikus színezetű viszonyainak emlékezetes előképe az 1986-os regény berlini szerelmi története, amelynek egyik leggyakoribb helyszíne: „Melchior szobája a tető alatt". (EK, 145.) Hiszen Melchior és a névtelen emlékiratíró kapcsolata értelmezhető akár az irónia kettős aspektusából is: míg az előbbi szereplő szívesen berendezkedne létezése ironikusan kidolgozott felszínén, **(II/1←)** addig az utóbbi minduntalan megpróbál mögéje kerülni a látszatnak, lerombolni a látszatot. Melchior „különös, színtelen és szagtalan, mimikus tökéletessége", valamint „hazugságairól szóló hűvös vallomásai" egy ízben arra sarkallják az elbeszélőt, hogy „az érzéki gyakorlat egyszerűbb nyelvén", az őszinteség, a kendőzetlenség testnyelvén indítson támadást szerelmének mívesen kidolgozott zártsága ellen. (EK, 311, 315, 317.) A testek lemeztelenítése után a szerelmesek egyfelől (az egymást „keresztező", egymáson „átbukó" nemi szervek „felmerevedésének" pillanatában) belelátnak „valós érzetük működésének sematikus elvébe", az „ösztönök majdhogy rideg mechanikájába", amin mindketten nevetnek; másfelől viszont az egyidejűleg „felszakadó fájdalom" következtében Melchior betekintést enged „testének élő sötétjébe", miközben sírva is fakad. A látszatok mögé tekintő, és közben óhatatlanul „mulatságossá" váló „érzéki gyakorlat" során tehát „valami eddig láthatatlan alvilágból a felszínre bukik" a két férfi „egymás ellen érzett nyers indulata és egymásnak okozott valódi fájdalma". (EK, 325-327.) Egyszeri, megismételhetetlen és visszahozhatatlan pillanata ez a regénynek. Hiszen Melchior lényének ironikus álcája nem számolható

fel véglegesen az elbeszélő hős látványosan nem-ironikus, ámde éppen így iróniafüggő akarása révén. Az ironikus látszat mögé (a mélybe) törekvő szerelmi vágy végül maga is áldozatává lesz a testeket uraló irónia – mondhatni – „sematikus elvének", „majdhogy rideg mechanikájának". Ahogyan a *Párhuzamos történetek* szintúgy „rideg mechanikája" is láttatja, nem utolsó sorban az említett három szereplőpár (Bellardi – Madzar; Ágost – Kristóf; Kienast – Döhring) szándékos vagy önkéntelen tükörjátékai jóvoltából.

(1) A harmincas-negyvenes évek történetrétegében az építész Madzarral beszélgető hajóskapitány Bellardi – aki a regény látszatelvű poétikájának talán legemlékezetesebb megtestesítője, és aki „az egyik látszattal alig takarhatja el a másik látszatot" – hangsúlyosan a nagyon más alkatú beszélgetőtárs felől válik az olvasó számára láthatóvá, olvasmányos látványossággá:

> *Látott egy embert, aki minden valódit eltüntetett a látszatok között.*
>
> (PT II, 301.)

Hosszú eszmecseréjük során Madzar számára nem is az lesz a fontos, hogy mit mond agitáló gyerekkori barátja a nemzet megmentésére szövetkező titkos társaság céljáról, hanem hogy ezenközben miféle fedőmutatványokhoz folyamodik – annak érdekében, hogy eredményesen leplezze legsajátabb kínját (hogy tudniillik felesége elhagyta őt és kisfiát egy nő kedvéért):

> *Madzarnak olyan benyomása támadt, hogy a másik ember arcán a gyertya fénye tolja le és húzza el egymásról az arcvonásokat, hogy eltüntesse a maszkjait.*
>
> *Nem ér a végére, mert ez még mindig nem ő, hanem egyik ismeretlen arcával cseréli föl a másik ismeretlen arcát.*
>
> (PT II, 305-306.)

A magánéleti krízisétől meggyötört Bellardi képmutató viselkedésével szemben Madzart egészen másfajta vágy, a tisztánlátás és mélybetekintés vágya hevíti. Mind szakmai tevékenysége, mind testi-lelki önértelmezése során egyaránt „mintha az átláthatóság utáni vágy húzná a feneketlen mélybe". (PT II, 257.) Szenvedélyesen kutató lényének szép

allegóriája lehet a jelenet, amikor a fakereskedő Gottlieb Ármin telepén ráakad az igényeinek leginkább megfelelni látszó faanyagra:

> *Legszívesebben helyben fölnyittatta volna vele a fát. Szerette volna finoman leszelni a végét, lássa a keresztmetszetét, majd kettényitni, hogy lássa a sugármetszetét.*
>
> (PT II, 335.)

A mindenkori helyzet mélyszerkezetének „kereszt- és sugármetszetére" összpontosító (Madzar-féle) átláthatóság és nyíltság alkalmi karikatúrájának tűnik Imola grófnő – a regényben ténylegesen fel sem bukkanó – vőlegénye, a történelmi valóságban nem létező, ráadásul papírmasészerű Horthy Mihály, akinek „biztosan nincs mit rejtegetnie", és aki „persze, hogy nyíltabb, ha egyszer nincsenek titkai". (PT III, 91.) A titoktalanító vagy titokfejtő irányultság jelenik meg jóval démonikusabb formában az örökléstannal foglalkozó Freiherr von der Schuer szcientista tébolyában, aki „semmi másban nem bízott, mint abban, hogy a test funkcióinak magasabb rendű értelmét éri fel a hitehagyott eszével":

> *...úgy tűnt neki, mintha inkább keresztényi álcáját vette volna le előtte az Isten, és senki másnak nem fogja így megmutatni ezt a barbár ábrázatát. Borzongott belé, hogy színről-színre láthatja.*
>
> (PT III, 95, 99.)

Mindenesetre, a felszíni mutatványokhoz szokott Bellardi és a mélységekbe szerelmesedett Madzar a Budapesttől Mohácsig tartó hajóúton, hosszú-hosszú eszmecseréjük során patthelyzetbe kerülnek, amelyet majd csak a hónapokkal későbbi közös dunai úszás függeszt fel – átmenetileg. (Éppúgy, mint ahogyan az *Emlékiratok könyve* névtelen elbeszélőjének segített az „érzéki gyakorlat egyszerűbb nyelve" abban, hogy – ha csak egyetlen pillanatra is, de – Melchior ironikus maszkja mögé lásson.) Ám hiába a két férfi közös múltja (benne a Gottlieb gyerek általuk előidézett halála), hiába a homoerotikus színezetű együttfürdés a nyári naplementében, hiába a kölcsönösség megannyi látszatformája, mégiscsak az ilyesféle pillanatok tűnnek inkább érvényesnek, sőt végérvényesnek:

Egymás könnybe lábadt szemét nézték ugyan, egymás küszködését, de nem láttak át többé a másik tekintetén, nem láttak mögé.

(PT II, 316.)

(2) A regény ötvenes-hatvanas években játszódó történetében a képmutató Bellardi helyét a „dandy" Ágost tölti be, legyen szó akár a nyilvános, akár a titkos életéről. Hiszen éppoly tökéletesen alakítja szerepét hírszerző barátai előtt a Lukács-uszodában, mint vadonatúj szeretőjével az ágyban. Egyébként Gyöngyvér az alábbi szavakkal díjazza Ágost nem mindennapi szexuális teljesítményét, aki viszont – tudván tudva: „Hiába baszik." (PT I, 324.) – teljességgel tisztában van tökélyre fejlesztett erőfeszítése céltalanságával:

Olyan voltál, lihegte az idegen sötétségbe belekerekedett és a közelségben erősen bandzsító szemekkel, olyan vagy, mint egy technikus.

(PT I, 354.)

Ellenben Ágost unokaöccse, a késő kamasz Kristóf – miként a Bellardival szembenálló Madzar – éppenhogy a „technikusi" módon fenntartható látszatok mögé törekedik, amennyiben makacsul le kívánja hántani legsajátabb „fizikai létének" alkati lényegéről az „erkölcsi elképzelések" és a „neveltetés" felszíni rétegeit. (PT III, 281.) Hallgassunk csak oda egyes szám első személyben elbeszélt, zaklatott monológjai egyikére:

Állandóan gyötört, hogy nem az vagyok, akinek képzelem magam, s az sem én vagyok, akinek mások tartanak. Valójában senki nem az, akinek mutatkozik, és nem csak én nem tudom, ki vagyok és kihez tartozom. Figyeltem mások gyötrődését, szerettem volna megérteni, miként döntik el, hogy mikor és mit kell hazudniuk, vagy mi legyen, amit egy ideig közösen igazságnak tartanak. Később ezért is követtem mániásan azt a férfit a görgős deszkán a Teréz körúton, akiről nem lehetett tudni, honnan jött elő s hová tart minden reggel, vagy a hölgyet a nagy kalapokban, akinek arca sem maradt, e két lábon járó égési sebet.

Mintha nézéssel megfejthetném a titkukat.

(PT III, 383.)

A látszatérvényű önazonosságát minduntalan megkérdőjelező Kristóf – mint a regény jó néhány szereplője – eleve szülők nélkül nőtt fel. Volt idő, amikor nem is a saját nevén szólították. Idegen módjára keringett különböző intézetekben és lakásokban, ismeretlen ismerősök, rokonok körében. Mint ahogyan történetünk szűkebb idejében is csak bolyong Budapest utcáin és a Margitsziget éjszakai hadiösvényein. És mindeközben őrülten keres – akár az ismeretlen Klára nyomába szegődve, akár a bestiális homoszexuális közösségbe merülve (és persze alaposan elázva), akár a társadalmi helyét tekintve tőle oly távoli prolifiú, Pisti vonzásában. A nyílt sebként létező Kristóf ugyanúgy nem találja helyét saját környezetében, mint az Amerikába készülő Madzar. Szükségszerűen ütközik hát össze a képmutatásáról és magabiztosságáról híres Ágosttal, aki az ő legélesebb ellentéte, mégpedig minden téren. Hiszen míg például az 1961. március 15-i cselekménynszál – kronológiailag – Ágost előző éjszakai „önélvező nagyjelenetével indul", addig a Klára után leselkedő Kristóf „a Másikra való sóvárgástól feszül ki". (Radics 2005, 682.) Tehát míg Ágost az önmagukat tükröző *üres felületek*, addig Kristóf a *telt mélységek* szerelmese. Kettejük alkatának szerencsés ötvözete lehetne a regény utolsó fejezetében (*Szépségének szerelmese*) Tuba Jánosként lelepleződő „fekete hajú óriás" *telt felületi* szépsége.

Éppen ezért tűnik hangsúlyosnak, hogy az arisztokrata származású Vay Klára népi káder férje, Simon előtt történetesen Kristóf lesz kénytelen eljátszani azt a kimért kulturális szerepet, amelyet többnyire Ágost alakít, és gyakorta éppen vele szemben. Kristóf „minden egyenetlenséget elsimító úri modora" érthetően korbácsolja fel Simon pőre indulatát:

Nem nagyon értettem, miként lehetne elkönyvelni a bárdolatlanságát. (...) ...beszédességemmel készségesen elébe mentem, hogy lazítsak a feszültségen, ne maradjon ilyen nyers a helyzetünk, ne maradjunk ilyen csupaszon. Ha már egyszer itt vagyunk, és nem tudjuk, miként szabadulhatnánk meg egymástól, akkor legalább adjunk elfogadható formát a néhány fölöslegesen együtt töltött percnek. Igazán nem nagy ügy. Számára azonban talán épp e formára vonatkozó javaslat lett elfogadhatatlan és nevetséges; megvetésre méltónak ítélte magát a módszert, amivel menteni kívántam volna a menthetőt.

Előmászott az elsüllyedt polgári világ minden képmutatása. Láthatóan nem ismerte, amit mélységesen megvetett.

(PT III, 268.)

Nem véletlenül leli hát örömét az „elsüllyedt polgári világ képmutatását" kényszerűen megtestesítő Kristóf éppen abban a jelenetben, amely Klára férjével folytatott vitáját követően zajlik – az *Áll a bál* című fejezet gigantikus méretű házibulijában – a kezében borosüveggel „fennhangon és fenyegetően handabandázó" Simon és a tweed zakójában és selyemkasmír pulóverében összefűzött karral „igen elegánsan és esztétikusan" hallgató Ágost között. (PT III, 548.)

A *Párhuzamos történetek* szereplői (most éppen Ágost, Kristóf és Simon) közül tulajdonképpen bárki eljátszhatja az ironikus jellegű alakzatokba rendeződő szerepek bármelyikét – akár a módszeres látszatkeltést, akár a szenvedélyes leleplezést. Láthattuk, Simonnal szemben Kristófnak ugyanaz a színlelő szerep jut, mint amelyet egyébként Ágost vele szemben szokott játszani; és viszont, Ágosttal szemben Kristóf többnyire ugyanazt a leleplező szerepet alakítja, mint amelyet Simon meg éppen vele szemben játszik; akivel viszont a házibulin Ágost ugyanúgy viselkedik, mint ahogyan többnyire Kristóffal szokott. Nádas regényében a fő- vagy mellékfigurák szerepe és helye folyamatosan változik, az ironikus játékrend és játéktér viszont mindvégig változatlan marad – miként az emlékezetes margitszigeti vizeldejelenet falanxalakzatában.

(3) Mint ahogyan az ezredvégi németországi történet két főszereplője, Kienast doktor és Döhring is a regényben ismétlődő ironikus alaphelyzetek két pólusát képviselik: míg a nyomozó kénytelen a rendelkezésére álló bűnjelek felszínén időzni, addig a gyanúsított egyetemista szenvedéllyel átadhatja magát a mélység „tébolyának". Kettejük szembenállása példaértékű, mondhatni emblematikus módon foglalja magában az ironikus szerkezetű regénybeli kapcsolatok mindegyikét: Bellardi és Madzar, illetve Ágost és Kristóf viszonyainak képlete ezúttal jócskán kihegyezett formában, a regény legelső mondatával bejelentett haláleset[51] körüli nyomozás során rajzolódik újra.

Kienast és Döhring erotikusan aláaknázott utolsó (de nem végső) beszélgetését – amely eszünkbe idézheti a *Bűn és bűnhődés* Porfirij Petrovicsának és Raszkolnyikovának klasszikus kettősét – valamiféle teoretikus vagy ideológiai vita álcázza. Ráadásul kettejük eszmecseréjét megelőzi és előkészíti „Carlino" heves szócsatája Isoldéval, amelynek

[51] *Még abban az emlékezetes évben, amikor a híres berlini fal leomlott, nem messzire Luise királynő elszürkült márványszobrától hullára bukkantak.*

(PT I, 9.)

felületén szitakötőként cikáznak például a német történelemre, kultúrára és mitológiára vonatkozó vulgáris utalások, tetszetős általánosságok és „kollektív fantáziák":

> *Wagner benne van, kétségtelen, a görögök is benne vannak, a germánok is benne vannak, mint egy nagy levesesfazékban.*
>
> (PT III, 421.)

A nagynéni kritikai szólamát megöröklő nyomozó azonban át kíván látni a sűrű leveshez fogható, dús témájú beszélgetések fátylán; hiszen éppen ez a dolga: a látszatok (olykor pszichologizáló, olykor filozofáló) átvilágítása. Az ő szemében Döhring, amikor éppen teológiai eszmecserét kezdeményez, ténylegesen „a valódi tébolyát védi", (PT III, 451.) amely jobban megnyilvánul az alsónadrágja színén és anyagán, mint a beszéde felszínén. A nyomozó feladata, hogy mindent, minden tárgyat, mondatot és gesztust értelmezhető felületként kezeljen, és hogy az egymást változatosan tükröző felületek közül kiválassza azokat, amelyek a legnagyobb eséllyel kormányozhatják közelebb a „téboly" megértéséhez. Ezenközben Kienast vészesen közel kerül a saját (epilepsziás apjától örökölt) „tébolyához" is. Viszont a „téboly" – akár Döhringé, akár Kienasté – nyomozati úton megérthetetlen. Legfeljebb megközelíthető, körülírható. Amíg Kienast kívül marad Döhring „tébolyán", addig még nem értheti azt; ám ha belülre kerülne, akkor meg már nem értené. A közös „téboly" határán ülnek le ketten egy vendéglői asztalhoz karácsony éjszakáján, ahová Nádas, biztos arányérzékkel, már nem követi őket.

A szépíró dolga mindazonáltal hasonlít a nyomozóéhoz, amennyiben mindketten az önmagukat tükröző felületek értelmezésének a mesterei, a hiábavalóság „technikusai" – éppúgy, mint a Gyöngyvérrel szeretkező Ágost (vagy mint a Gyöngyvért énekelni tanító Huber Margit). Kérdés, mit kezdenek a hiábavalósággal. A szépirodalmi mesterség magas foka például leginkább abban mutatkozik meg, hogy az író képes megállni a „téboly" küszöbén, és az ironikus távolságtartás révén meggyőző formát adni a formát veszélyeztető határtapasztalatnak. A nyomon nem követett vendéglői beszélgetésnek – mint az értelem (a bűnleleplezés) ironikus elhalasztásának – 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 lehetőségvoltában, mint ténylegesen válik a Nádas-próza előnyére:

> *...a lelkész lobbanékonysága, szellemiekben járatos erejének kifinomultsága és a foglár lelkiekben járatlan nyers ereje felmérhetően jelentős különbség ahhoz, hogy a küzdelem kimenetele ne legyen kiszámítható.*
>
> (PT III, 622.)

Még a regényírói kalkuláció, a szerzői hatalom vagy önkény értelmében sem. Nádas könyvében szinte minden ironikusan kihegyezett helyzet vagy megmarad a maga lehetőségi körében (lásd Kienast és Döhring, illetve Balter és a lelkész kettősét), vagy részlegesen, torzan, rendhagyó módon dől el (lásd Kristóf margitszigeti kóborlásainak pornografikus fináléját).

*

Bellardi és Madzar, Ágost és Kristóf, valamint Kienast és Döhring emlékezetes párosainak ironikus értelmezhetősége, azaz a felszíni műveletek és mélybe-törekvések egymásnak feszülő s így kettősirányú iróniája mozgatja például a hatvanas évekbeli női bridzstársaság tagjait is, akiknek színlelve leplező életformája ráadásul fedésbe hozható egykoron választott és gyakorolt szakmájukkal. Míg például a pszichoanalitikus Szemzőné az emberi lélek elfedett titkai után kutat, vagyis – miként titkos szerelme, Madzar – a dolgok mélyére ás, addig a jelmeztervező Szapáry Mária éppenhogy „a csupasz test és a drapéria, a mezítelenség és a leplezettség kapcsolatával" foglalkozik, vagyis – tragikus sorsú szerelmének férjéhez, Bellardihoz hasonlóan – a felszínt formázza. (PT II, 152.)

Ámde a regény számos felületi jelensége éppenhogy nem elfed valamely igazabbnak és mélyebbnek tűnő lényeget (mint ahogyan Bellardi, Ágost, Kienast vagy Szapáry Mária esetében tűnhet); sőt ellenkezőleg, inkább a felület maga lesz a lényeg, ama bizonyos „érzéki lényeg". A pusztán testi érzékelés, a testiség, az élő, lüktető és szagló bőrfelület sok esetben – saját lényeggel és értelemmel rendelkezik. Ahogyan Kristóf szenvedélyes – jóllehet utólagos – csókleírása is mutatja:

> *Többé nem követné el a nagy hibát, hogy a féktelensége miatt vagy a rettenetétől lenyűgözve ne viszonozná az óriás meglepő és nagyvonalú szerelmi felhívásait és a vadidegen csókjait. Igen sokáig tartott, míg sikerült megértenie e csókok* érzéki értelmét. *Képzelete idővel minden egyes félbehagyott mozdulatot újra és újra kiegészített vagy folytatott. Ő sem viselkedne másként, képzeletében szabadjára engedte vele a lelki erejét és a testi derűjét. Talán az ajkán fogta fel a derűjét, talán a csókban, mely* nem volt elmélyedés, hanem tartósan a felületen maradt vele.
>
> (PT III, 472. – kiemelések: B. S.)

A csók önmagába zárt „érzéki értelme", amely „tartósan a felületen marad", már az *Emlékiratok könyvé*ben is fontos szerepet játszik. Gondoljunk csak a regény tizenkilencedik századi fikciójában az „Isten tenyerén ülő" Thomas és Helene csókjára; (EK, 60-61.) vagy a gyerekkori történetben az elbeszélő és Krisztián csókjára, amely „a lehető legtisztább formában arra szorítkozott, amit függetlenül minden előzménytől és függetlenül minden következménytől egy pillanat töredéke alatt két száj egymásnak adhat"; (EK, 38-39.) valamint a berlini szövegrétegben az elbeszélő és Thea csókjának térképészeti alaposságú leírására. (EK, 427-433.) Ugyanakkor a halott barát művét közreadó Krisztián a gyerekkori csókleírásban leginkább a névtelen emlékiratíró „lelki túlérzékenységének (...) fényűzését" látja, (EK, 451.) és a maga részéről tartózkodik is az efféle fölös kalandoktól:

> *A csókkal elveszíteném az ellenőrzésemet önmagam és a másik ember fölött. Egy olyan nem tudatos erő kezdene irányítani, melyre nem szívesen bíznám rá magam.*
>
> (EK, 457.)

Ámde később, moszkvai kiküldetése során, a Pervomájszkáján lakó szeretőjénél a mindig pragmatikus s így emberi kapcsolataiban is haszon- és célelvű Krisztián mégiscsak úgy érzi, hogy „az ajkán föltámadt a szája" (EK, 487.) – miként gyerekkorukban az övén a barátjáé.

A csók tehát egyfelől tényleg veszélyes, mivel általa elveszíthetjük ellenőrzésünket önmagunk és a másik felett, másfelől viszont vágyunk is rá, a benne megmutatkozó közvetlenségre, feltétlen kinyílásra, a másik és önmagunk együttes érzéki megtapasztalására. Valami ilyesmire

utal Emmanuel Lévinas is, amikor a tárgyiasítva eltávolító megismerés helyett az érzékelésben megnyíló „lét-közelségről” beszél – a csókkal azonos értékű simogatás példájával:

> *Valójában az érintkezésben az érzéki simogatását és a tapintásban a gyengédséget, azaz a közelséget csak az emberi bőr, az arc, csak-is a közelálló közeledése képes felébreszteni. A dolgok közelsége költészet...*
>
> (*Nyelv és közelség*, in: Lévinas 1999, 124.)

Érdemes ezen a ponton visszaidézni, ahogyan a Hajast kritizáló Nádas az „erőszaktevés” harsány és gyors szenvedélye helyett a „gyöngédség” csendes és kitartó szenvedélyéről beszél, **(I/4←)** amelynek kitüntetett formái lehetnek: az emberi test és arc felületén megtelepedő simogatás és csók.

A magunkban vagy a másikban rejtekező, feneketlen mélységek konok hajszolásának rossz végtelensége *helyett* a közös felületen megnyugvást találó vágy véges öröme: *ez* volna az irónia alakzatában (is) megnyilvánuló ajánlata Nádas gondolkodás- és írásmódjának. Mely érzéki ajánlat természetesen nem jelenik meg közvetlenül; viszont közvetett módon mindvégig érzékelhető a testi törekvések hiábavalóságának ironikus ábrázolásában. Továbbá a változatosan hiábavaló testi törekvéseket ábrázoló művek szerkezeti, elbeszélés-technikai és mondatpoétikai iróniájában.

III.
Szöveg – test
Nádas narrációja

1. *Emlékiratok könyve*

Nagyon úgy tűnik, hogy a test, a szexualitás és a szerelem témáit egybemarkoló erotikus eszme, a Nádas-féle „érzéki lényeg" (EK, 10.) nem ragadható meg – éppúgy nem, ahogyan például *A lakoma* című Platón-írás retorikai versengésének résztvevői is hiába igyekeznek dicsérő szavakba foglalni Erósz lényegét. **(I/1←)** Ámde szövegszerűen mégiscsak körüljárható, körülírható – éppúgy egyébként, ahogyan Platón teszi narratív elemekkel dúsított dialógusában. Hiszen az igazán jelentős szépirodalmi művek döntő eseményei sosem a téma, inkább a témakezelés síkján zajlanak; adott esetben – *A lakoma* vagy éppen Nádas regényei esetében – nem az emlegetett Erósz vagy az ábrázolt erotika vonatkozásában, hanem az emlegetés vagy ábrázolás módjában, az írásmód *saját* erotikájában. Az erotikus jellegű szépirodalmi körbekerítés átfogó, azaz nem is annyira retorikai, mint inkább poétikai és esztétikai alakzata: az irónia; amely tehát – Cicero klasszikus megkülönböztetésével – nem a leplezett értelem kinyomozható ellentétességén, hanem a rejtőzködő szövegjelentés folyton tovairamló másságán alapul. **(I/1←)** Következésképpen, az *Emlékiratok könyvé*ben a testre vonatkozó ironikus szövegaktusok olyan testszerű egésszé rendeződnek, amelynek legmeghatározóbb aspektusai: (1) a zavarba ejtően összetett műfaj, (2) a mindig rafinált elbeszélés-technika és (3) az aprólékosan kidolgozott mondatpoétika.

*

(vallomás – emlékirat) Néhány évvel az *Emlékiratok könyve* megjelenése után írja Nádas egyik kötete fülszövegében: „Ezennel nem akartam az életidőmet irodalmi műfajokkal megnemesíteni." Majd így folytatja: „Évem könyvét a hónapok sajátos rendje tagolja." Minek következtében – logikus szóösszevonással – az *Évkönyv* cím kerül a kötetborítóra.

Úgy tűnik tehát, nem lehet írás közben megúszni az „irodalmi műfajokat", nem lehet kívül kerülni az irodalmiság műfajok szerint szabott körein. Legfeljebb a választott – vagy adatott – műfaj határait lehet feszegetni, értelmezni. Ahogyan egyébként maga Nádas is teszi 1986-os regényében, amelynek szerkezeti sajátosságaiban és elbeszélésalakzataiban egyaránt felfigyelhetünk a prózája ábrázolásmódjából már ismert, nem szó szerinti, hanem átfogó jellegű iróniára. **(II/2←)** Ha tetszik, a Nádas-féle emlékirat a hagyományos (premodern-ágostoni eredetű és modern-rousseau-i változásokon átesett) vallomás ironikus formája: a kendőzetlen személyesség elemi, ámde maradéktalanul be nem teljesíthető igényének szabatos átfogalmazása, a teljes körű és kellő mélységű, már-már gyónásértékű vallomás pótléka, a hiány érvényes művi alakzata, tetszetős szépirodalmi álcája.

A címében pontos műfajmegjelöléssel ellátott könyv tehát az életgyónás-értékű vallomás és az eseményfelidéző emlékirat közötti térben, pontosabban azok közös metszetében található; más szóval megnyitja azt a keresztül-kasul ironikus játékteret, ahol a vallomástevő én az emlékiratíró szerepét/szerepeit alakíthatja. Noha, bizonyos szempontból, a vallomástevés sem volna eleve más, mint valamiféle irodalmi szerepjáték – „...énnekem / pénzt hoz fájdalmas énekem..." – a sok lehetséges műfaj és hangfekvés közül. A névtelen emlékiratíró már a legelső fejezetben szembesül az irodalmiság két jellegzetes – ráadásul egymással szembeállítható – formájával: Thea férjének „százezres példányszámban" megjelenő olvasmányos „útirajzaival" és Melchior jóval bensőségesebb akusztikájú költészetének egyik „codaszerűen felhangzó versével". (EK, 9, 11.) Műfajkényszer és vallomásigény kettős szorításából fakad tehát az alábbi – a „személyes történés" lehetséges távlataira vonatkozó kételyekkel terhes – gondolatmenet:[52]

> *Ugyanis nem akarok én útirajzot írni, én csak azt írhatom, ami az enyém, mondjuk* szerelmeim történetét *megírhatom, bár talán azt sem, mert nem bízom magamban annyira, hogy* a személyes

[52] Természetesen most a Nádas-regény szerzőjének elsődleges fikcióján belül, azaz a névtelen elbeszélő tudatán belül vagyunk, aki egyfelől visszaemlékezik gyerek- és felnőttkorának fontos időszakaira, másfelől megteremti a másodlagos fikció elbeszélő hősét, Thomas Thoenissent. Persze, a regény *működése* szempontjából is fontosak lehetnek a regény *keletkezéséről* szóló, egyúttal a személyesség, a vallomásosság lehetőségeit (vagy inkább lehetetlenségeit) körüljáró Nádas-esszék, amelyek így a szövegelemzés meglátásaival párhuzamos meglátásokhoz vezethetnek. **(I/5←)**

> *történések összefüggéseinél lényegesebb történésekről beszélni remélhetnék, s immár nem is hiszem, hogy eme önmagukban teljesen lényegtelen és érdektelen személyes összefüggéseknél létezhetne jelentősebb, helyesebben nem tudom, hogy létezhet-e, s ezért nem hiszem, tehát rögtön megalkuszom, mindennel készségesen megalkuszom, legyen ez csak olyan* emlékezés vagy emlékeztető, *bármi, ami a visszaidézés fájdalmával és kéjével kapcsolatos, legyen valami olyan, amit öregkorában ír az ember, legyen előleg abból, amit negyven év múlva érezhetnék, ha netán a hetvenhármat megérném és még emlékezni tudnék akkor.*
>
> (EK, 7. – kiemelések: B. S.)

A „személyes történések összefüggéseinél" nincsenek „lényegesebb történések", legfeljebb felfigyelhetünk a „személyes történések" szorosabb, elsősorban testi vonatkozásaira, amelyek viszont nem valamely titkos lényegre utalnak, hanem az ábrázolás során tartósan berendezkednek a testszerű szöveg érzéki felületén. A testi-lelki törekvések legszemélyesebb történetére „emlékező vagy emlékeztető" emlékiratírás a platóni íráskritika „varázsszer" (*pharmakon*) szavának kettős értelmében: lehet az „emlékező" megismerés *gyógyszere*, de lehet akár a feledést erősítő, csakis látszattudáshoz vezető „emlékeztetés" *mérge* is. (Vö. *Phaidrosz*, 274c-275b, Kövendi Dénes fordítása) E két értelem tartós együttállása, működőképes eldöntetlensége tartja életben a névtelen emlékiratíró folytonosan frusztrálódó vallomásvágyát.

A Nádas-regény műfaji sajátosságának mélyrétegeire és távlataira – az egyszerre „fájdalmas és kéjes" emlékezés/emlékiratírás vallomásjellegére – többen is felfigyeltek. Bernáth Árpád olvasatában például az *Emlékiratok könyve* meghatározó témái: egyfelől „az én fenyegetettsége szerepeitől", másfelől (és következésképpen) „az én kiszabadítása a szerepek rabságából", sőt egyenesen „a szabad én egzisztenciájának megalapozása". (Bernáth 1988, 151.) Mint ahogyan Balassa Péter is a regény színház- és csigametaforái kapcsán, vagyis a „hamisság/lelepleződés dinamikája" szerint, továbbá a „nemeken való túllépésbe", a „szerelem oszthatatlanságába", az „Egységbe" vetett remény vonatkozásában beszél az egyidejű vallomásosság és szerepalakítás alakzatairól. (Balassa 2007, 278, 283.) A „színháziasság" maszkjai mögött rejtőzködő „életprobléma" (Balassa 2007, 283.) következetes jelenlétére utalhatnak az értelmezésekben felbukkanó „mélység" és

„gyökér" metaforák.[53] Vagy nézzük például Fogarassy Miklós alábbi átfogó meglátását:

> *A mű hatalmas egobeszéde azt a sokféle változatban ismételt alaptételt váltja esztétikai valóra, mely szerint világunkban a szubjektum maradt az egyetlen, hiteles és erős alap, melyre a szellem építkezhet.*
>
> (Fogarassy 1988, 203.)

De Thomka Beáta is az „emlékező Szubjektumok" beszédének „vallomásos többletét", a vallomástevő „Személy" átható jelenlétét hangsúlyozza, majd von párhuzamot a regény „Énje" és a Thomas Mann-i „Elbeszélés Szelleme" között. (Thomka 1988, 245.) Noha joggal hívja fel Károlyi Csaba a figyelmet a „posztkeresztény" hátterű vallomáskényszer Nádas-féle kritikájára – mind a regényen, mind az életművön belül. (Károlyi 1995, 655.) Így például az 1990-es szerelem-esszében: „A vallomás a közelség egyezményes látszata." (ÉFSz, 48.) Az *Emlékiratok könyve* keletkezéstörténetét tárgyaló Nádas-írásokban is **(II/2←)** kritizált vallomáskényszer megfékezésének, ironikus értelmezésének lesz egyenes következménye a párhuzamosan ellenpontozó elbeszélés-szerkezet:

> *Egymásnak feleselő szerkezetű az első elbeszélés, az emlékirat, és a második, a regény. A fiktív történetben minden jelentős élményét feldolgozta a névtelen emlékiratíró. A mű alapproblémájához jutottunk el. A fiktív történettel értelmezhetjük az emlékiratot, az emlékirattal a regényt.*
>
> (Dobos 1988, 183.)

A párhuzamos szerkezetű *Emlékiratok könyve* hangsúlyosan az emlékezés, azon belül a prousti típusú önkéntelen és érzéki – az ősz színeihez és a szokásos őszi náthához kötődő, egyszerre „fájdalmas és kéjes" – emlékezés helyzetéből indul: „Nem csoda, hogy eszembe jut..."; „Én akartam így (...), meg az akaratomtól függetlenül is így

[53] A „mélység"-hez lásd például Boros Gábor már idézett tanulmányát. (Boros 1988.) **(II/2←)** A „gyökér" metafora pedig fontos szerepet kap Dobos István alapos elemzésében: „Az *Emlékiratok könyve* ontológiai ihletettségű regény, a közös emberi sors gyökereit kutatja." (Dobos 1988, 180.)

akaródott vagy így lett...”; „Nem mintha bármit is felejteni lehetne.”; „...legyen ez csak olyan emlékezés vagy emlékeztető, bármi, ami a visszaidézés fájdalmával és kéjével kapcsolatos...”; „...inkább a sírása jutott eszembe...”; „...úgy hiszem (...), de nem tudom pontosan...” (EK, 7-8.) A névtelen elbeszélő tehát a személyes *emlékezés* szólamával indít, majd azonnal áthajlik egyfajta önelemző, kéjesen önkínzó *vallomásosságba* („boldogítón felborzoló volt érzékelni széthullásomat”), és végül kritikai értelemben megteremti a konfesszió *fiktív párhuzamait* (énje „különböző lehetséges megvalósulásait”). (EK, 17.) Úgy is mondhatjuk, hogy a hetvenes évekbeli vallomásos emlékiratíró, a gyerek- és felnőttkori emlékek felidézése mellett, azok ironikus ellenpontjaként elképzeli saját lehetséges alakmásai közül a tizenkilencedik századvégi Thomas Thoenissent,[54] aki viszont maga is visszaemlékezik az ő gyerek- és felnőttkorára. És így a személyes vallomás igénye nem közvetlenül, hanem egyfelől a felejtéssel terhes emlékezés közegében, másfelől az eltávolító képzelet jóvoltából nyilvánulhat csak meg. A konfesszionális igényű, ámde kritikai érzékenységű beszédtérben a megragadó tudásról – a teljes körű önismeretről, öntudatról – lemondó emlékezet és képzelet kölcsönösen erősítik egymást. Mint például az alábbi mondatfoszlányban:

> *... mégis, mikor délutánonként hazaértem, a lépcsőházban mindig* eszembe jutott elképzelni *azt a fiatal férfit, magam helyett, aki egy régi szép napon Berlinbe jött, Melchior nagyapja volt ez a férfi, s ő lett naponta bonyolódó történetem hőse, mert ő volt az, aki ezeket a hátsóudvarok szűrt fényétől felvilágló üvegvirágokat még teljesnek és újnak láthatta volna...*
>
> (EK, 11-12. – kiemelés: B. S.)

Az „eszembe jutott elképzelni” formula nyomán – amely emlékezet és képzelet közös lelki gyökerére utal – az elbeszélő számos határ-

[54] A képzeletbeli Thomas ugyanakkor számos irodalmi felmenővel is rendelkezik. Gondoljunk csak Thomas Mannra (és hőseire) vagy a Proust-regényciklus Marceljére; **(I/5←)** vagy éppen Oscar Wilde-ra (háttérben az irodalmi libertinusokkal); vagy mondjuk a Dobos által szóba hozott századfordulós magyar novellistákra:

> *Az* Emlékiratok könyve *Csáth Géza, a Cholnokyak, Kádár Endre „lidérces” történeteit, riasztó életvízióit is felidézi. Nemcsak témájával, hanem látásmódjával is. A személyiség megkettőződésének élményét átélt, „kísérteteivel” viaskodó író alakmásához, Thoenissenhez hasonló figurák az elődök prózájában minduntalan feltűnnek.*
>
> (Dobos 1988, 192-193.)

átlépésre vetemedik: egyrészt az ötvenes és hetvenes évekbeli emlékek különböző időrétegei között, másrészt a huszadik századi Magyarországon és Berlinben játszódó elsődleges fikció (mint regényvalóság) és a tizenkilencedik századvégi Németországba telepített másodlagos fikció (mint regényvalóságon belüli fikció) között. Sőt, a névtelen emlékiratíró a saját történetén belül is felidézi kitalált történetének hősét, létező szerelmének elképzelt nagyapját, ama bizonyos „fiatal férfit (...), aki egy régi szép napon Berlinbe jött”, és aki mindvégig ott kísért a hetvenes évek Berlinjében:

> *Azon a vasárnap estén a rövidebb sétautat választottuk, a Kollwitz utcából, az egykori Weissenburger utcából, ahová egyre jobban bonyolódó történetemben annak a fiatal férfinak a lakhelyét képzeltem, aki az elmúlt század utolsó évtizedében érkezett Berlinbe és Melchior elbeszélései alapján úgy képzelegtem róla, mintha egy kicsit rám is hasonlítana, befordultunk a Dimitroff utcába.*
>
> *Melchior természetesen mit sem sejtett arról, hogy én megkettőződve, sőt, megsokszorozódva élem mellette az életem...*
>
> (EK, 330.)

A tükrözéses „megkettőződés”, sőt „megsokszorozódás” szöveglogikája szerint a hetvenes évekbeli történet Melchiorjának elképzelt nagyapja lesz a fiktív századvégi történet elbeszélő hőse, miáltal sejtelmesen cserebomlásos kapcsolatba kerül teremtőjével, a névtelen emlékiratíróval, aki viszont a közelmúltbeli történetben bonyolódik szerelmi viszonyba teremtett hőse valóságos unokájával... Nem csoda hát, ha az utolsó fejezetben a néhány évvel korábbi zaklatott lelkiállapotát felidéző névtelen emlékiratíró összekeveri a két németországi idősíkot (és laza kapcsolatba hozza Melchior nyugatra szökését a századvégi történet Gyllenborgjának erőszakos halálával, az egyik veszteséget a másikkal; mely utóbbi veszteség viszont leginkább egy még további és még jelentősebb veszteségre, a gyerek Thomas soha be nem teljesült szerelmének titokzatos tárgyára, Wohlgast kisasszonyra utal...):

> *A fogda hideg cellájában kuporogva határoztam el magam arra, hogy minden következményt vállalok, és a szobainassal fogom megöletni a barátomat. (...)*

...búcsúzóul elmesélem nekik Melchior szökésének körülményeit, majd örömüket tetézve elmondom, hogy a szobainast ártatlanul végezték ki, mert a gyilkos én vagyok.

(EK, 524.)

Az emlékiratszerű regényírás és életértelmezés (sőt életvezetés) síkjai óhatatlanul összecsúsznak, amennyiben a névtelen elbeszélő néhány hangsúlyos helyen látványosan áthágja azokat az ontológiai élességű határokat, amelyek valóság és fikció, pontosabban a huszadik századi elsődleges fikció és a tizenkilencedik századvégi másodlagos fikció, valamint a fikciók gyerek- és felnőttkori időrétegei között húzódnak. Joggal nevezi hát a gyerekkori barátja irodalmi hagyatékát gondozó Somi Tót Krisztián a kettős emlékiratot két ízben is „életregénynek", (EK, 449, 517.) sőt egyszer egyenesen úgy fogalmaz, hogy a névtelen emlékező „hátramaradt jegyzeteiből nem kikövetkeztethető *mondatban folytatta volna az életét*". (EK, 449. — kiemelés: B. S.)

A regény vége felé használt „mondatban folytatta volna az életét" formula utólag is valamiféle egzisztenciális mélységet kölcsönöz a regény legelején felbukkanó „mondatára simult a mondatom" érzéki fordulatának. (EK, 13.) Hiszen az *Emlékiratok könyvé*ben leginkább az emberi testet, a testi tapasztalatot képviselő mondat- és szövegtest érzékiségének egzisztenciális távlatai tárulnak fel; mely távlatok mindig az elbeszélés adott szövegkörülményeiből, valamint e körülményeket értelmező — hirtelen és meghökkentő, ugyanakkor logikus — elbeszélés-technikai döntésekből nyílnak. Az alkalmi elbeszélői megoldások váratlanságát erősíti — hangsúlyos ellenpontként! — a regény feszes szerkezete, ahol is szabatos rendben, hármas vetésforgóban követik egymást a különböző időszakokban játszódó történetek fejezetei: először mindig (a) a névtelen elbeszélő hetvenes évekbeli felnőttkori története; utána (b) az ő tizenkilencedik századvégi németországi fikciója; majd végül (c) az ötvenes években játszódó gyerekkori története. Öt teljes sorozatra (a-b-c) következik végül a többszörösen szabálytalan hatodik egység, amelyben a két utolsó hetvenes évekbeli történettöredék (*Amelyben Theának elmeséli Melchior vallomását*; *Szökés*) fogja közre az utolsó Thoenissen-fejezetet (*Titkos örömünk éjszakái*) és (x) Krisztián egyetlen kommentár-fejezetét (*Nincsen tovább*) (a-b-x-a). A rendhagyó négyes zárósorozatot készíti elő az ötödik hármas sorozat utolsó fejezetének (*Temetések éve*) váratlan elbeszélés-technikai dön-

tése. Ugyanis a regény hetvenes években játszódó nyitófejezetének (*Szabálytalanságom szépségei*) berlini villamosjelenete — amelyben az '53-as berlini felkelésről mesélő Melchior mondataira „simul" az '56-os budapesti forradalomra emlékező névtelen elbeszélő mondata — majd csak itt, az ötödik egység utolsó fejezetében folytatódik; mely fejezet viszont a szigorú regényszerkezetben kizárólag az ötvenes évek emlékiratának része volna, ámde benne mégiscsak megtörténik a teljes mű egyik legerőteljesebb határátlépése (az ötvenes évek Budapestjéből a hetvenes évek Berlinjébe); minek következtében végre tételesen is kimondatik a mindvégig sejtetett szoros kapcsolat az ötvenes évekbeli magyarországi és a hetvenes évekbeli németországi emlékiratok (és persze emlékiratírók) között:

...annyi évnek, annyi hosszú évnek, igen, csaknem az egész ifjúságomnak el kellett telnie ahhoz, hogy hirtelen fölszakadhasson bennem ez a közös hallgatás, és először, ha pedig ezt az írásos vallomástételt *nem számítom, akkor tán utoljára, mesélni kezdjek, beszélni (...) egy idegennek (...) egy idegen nyelven, egy berlini villamos peronján...*

(EK, 365. — kiemelés: B. S.)

A két huszadik századi történet (és történetmondó) egymásra „simulásának" pillanata egyébként megelőlegeződik a tizenharmadik fejezet egyik röpke utalásában, amikor is a berlini *Fidelio*-előadás előtt az elbeszélő hős '56-ról vitatkozik Melchior francia barátjával: „Több ezer halott és kivégzett ember (...), közöttük a barátom." (EK, 312.) De majd csak a határátlépő tizenhatodik fejezetben válik egyértelművé, hogy a halott fiú nem más, mint Csúzdi Kálmán, a korábbi osztálytárs. A *Temetések éve* határáthágó gesztusa egyébként hatványozott formában megismétlődik a poétikai jelentéstöbbletű címet viselő (*Szökés* = áthágás) zárófejezetben, amely a hetvenes években játszódik, és amelyben ugyanakkor a regény mindhárom emlékiratrétege megjelenik. Egyfelől az elbeszélő hős a rendőrségi fogdában összetéveszti magát a tizenkilencedik századi regény elbeszélő hősével; másfelől a berlini metróállomás-jelenetben (egy tüzet kérő „idióta" kapcsán) felrémlik az ötvenes évekbeli történet elmebeteg kishúgának „súlyos teste a [névtelen emlékiratíró] testében"; (EK, 522.) illetve később hosszasan végigkövethetjük az apa és Stein Mária ötvenes

évekbeli szerelmi-politikai történetének tragikus részleteit és zárlatát, mégpedig Stein Mária hatvanas évekbeli visszaemlékezésében. (EK, 524-531.)

Mindenesetre, a fellazuló szerkezet egységes gazdatudata, a névtelen elbeszélő – az „Elbeszélés Szellemének" megszemélyesített hangja – „írásos vallomástételnek" nevezi emlékiratát, olyan átfogó igényű írásaktusnak tehát, amelyben a két huszadik századi történetszál fokozatosan összesodródik, továbbá motivikusan összeszövődik a tizenkilencedik századvégi történettel; minek következtében az egyaránt egyes szám első személyben megszólaltatott huszadik századi gyerek- és felnőtthős a vallomástevő-regényíró énben (én-szerepben) egyesülnek, továbbá magukhoz hasonítják a szintúgy gyerek- és felnőttkorára emlékező fiktív vallomástevő-regényíró ént, Thomas Thoenissent. Ugyanakkor a különböző elbeszélők különböző történetrétegeinek aprólékosan kidolgozott cserebomlásai, kölcsönviszonyai időnként ironikus színezetet mutatnak, amennyiben *egyfelől* felhívják a figyelmet a szerkezet és az elbeszélésmód eredendően művi voltára, látszatszerűségére, a „személyes történések összefüggéseinél lényegesebb történések" hiányára; ugyanakkor *másfelől* áttételesen, töredékesen és torzan mégiscsak helyzetbe hozzák az elsődleges elbeszélő vallomásigényét, valamint – már többször is idézett – tagolatlan vágyát, amely „kizárólag emberi személyek testében és testének felületén igyekszik kielégülésre, beteljesedésre, mi több, megváltásra találni". (EK, 522.) Szépirodalmi látszat és lényegirányult önelemzés kölcsönösen feltételezik egymást, mely kölcsönös függés helye: az ironikus szövegfelszín, amely tehát mutatva leplez és leplezve mutat.

Ilyen ironikus – látszat és lényeg atavisztikus feszültségét oldó – kapcsolódási pontokat találhatunk például a névtelen elbeszélő és Thomas Thoenissen emlékiratai között. Valamint, és leginkább, a három fő emlékiratréteget magában foglaló főszöveg és annak kommentárja között. A kommentárfejezet elrendezésének iróniája leginkább abból a tényből fakad, hogy a „józan, talán túlontúl józan" Somi Tót Krisztián (EK, 449.) „minden lényeges szempontból a főhős ellentéte", és így mintegy Fortinbras szerepét játssza a halott Hamletre emlékeztető főhős vonatkozásában. (Baranczak 1997, 34.) Bizonyos értelemben – azaz metaforikusan – a regénybeli kommentátor „józanságát" kell követnie a regény olvasójának vagy kritikusának is, miközben a párhuzamos emlékezésekben ábrázolt „érzések rejtelmességét (...) magyarázza". (Angier 1997.) A „józan" Krisztián nézőpontja és beszéde tehát kijelöli a szintúgy – szükségképpen, ámde mindig máshogyan – „józan" olvasó regénybeli helyét.

Egyszóval, a gyerekkori emlékirat egyik szereplőjéből (az eleddig csak *keresztnevén* említett Krisztiánból) hirtelen az olvasót mozgósító szerző lesz, aki ugyanakkor nem rendelkezik semmiféle szerzői tudattal, semmiféle modernista irodalmi öntudattal vagy pátosszal. Aki azonban váratlan feladata kapcsán, írásának tárgya mellett, időnként – miként a névtelen emlékiratíró – szóvá teszi írásának módját, létmódját is; ami az irodalomkritika lehetőségeiről értekező Roland Barthes szerint az irónia vegytiszta formája:

> *Az irónia nem egyéb, mint az a kérdés, amelyet a nyelv tesz fel a nyelvnek.*
>
> (*Kritika és igazság*, in: Barthes 1976, 237.)

Krisztián – saját maga számára is szokatlan – íráshelyzetének önkéntelen iróniája révén a Nádas-regény („a nyelv") kérdést tesz fel önmagának („a nyelvnek"), azaz kritikai rálátást kínál önnön teljesítményére, leginkább annak műfaji sajátosságára: vallomás és emlékirat rafinált együttállására.

A talált vagy megőrzött kézirat ősi toposzának értelmében Krisztián rendezi össze (mondhatni sajtó alá) halott barátja emlékiratait; ami – az anekdotikus jelleg mellett – azért fontos, mert így külső, ámde továbbra is irodalmi nézőpontból tekinthetünk a névtelen elbeszélő belső világára. Azazhogy az irodalmiság *egyik* formája felől láthatunk rá az irodalmiság *másik* formájára, az önmagát „tudósítónak" nevező Krisztián (EK, 449.) kommentárja felől a névtelen emlékiratíró vallomására (és vallomásos gyökerű fikciójára); miáltal tovább fokozódik az alapszöveg eleve művi, hangsúlyosan irodalmias jellege. A *Nincsen tovább* című fejezet tehát külső tükröt tart az önmagát folytonosan és változatosan tükröző emlékirat-együttes elé, ámde éppen ezáltal válik a regény belső tükrévé. Hiszen – tudhatjuk meg Nádas már idézett esszéjéből **(I/5←)** – a „paroxizmusig fejlesztett énesség" egyenes következménye: a „személyesen való túllépés", az „énesség" felszámolása. (*Hazatérés*, in: E, 24.) Fogarassy szerint például azért „döntő elem [a Krisztián-fejezet betoldása], mert ettől a regény énszerű kozmosza felhasad, kinyílik". (Fogarassy 1988, 204.)

Krisztián „tudósítása” jóvoltából a klasszikus modern irodalom „énszerű kozmosza”, vallomásigénye gyökeresen megkérdőjeleződik, azaz kerül ironikus összefüggésbe. Mert miért volna az irodalmiság kitüntetett formája a személyes tágasságú és mélységű vallomás, vagy a vallomásos emlékiratírás? Mert miért ne lehetne éppenséggel a premodern irodalmiság formáit mozgósítani a modern irodalom alaposabb és – következésképpen – kritikusabb megértése érdekében? Ahogyan például Barthes is teszi, amikor – a szerzőelvű modern irodalom-felfogás nyelvkritikus „beszédtudatán” morfondírozva – egalitárius eleganciával egymás mellé állítja a középkori „könyv körüli” írásgyakorlat négy lehetséges formáját: a *scriptor*ét („aki lemásolta [a könyvet] anélkül, hogy bármit hozzátett volna”), a *compilator*ét („aki semmit sem tett hozzá a magáéból”), a *commentator*ét („aki csak azért avatkozott a lemásolt szövegbe, hogy érthetővé tegye”) és az *auctor*ét („aki a maga gondolatait adta, mindig más tekintélyre támaszkodva”). (*Kritika és igazság*, in: Barthes 1976, 238.) Eszerint a modern irodalom „paroxizmusig fejlesztett énességét” akaratlanul is megkérdőjelező Krisztián olyan premodern irodalmi szerepeket mozgósít, mint amilyen a személyét háttérbe szorító *compilator*é, a szöveg érthetőségét takarékosan szolgáló *commentator*é, továbbá a „maga gondolatait” mindig valamely „más tekintélynek” alárendelő *auctor*é (aki tehát nem azonosítható a mai értelemben vett szerzővel). De még a *scriptor* alázatos gesztusa is feltűnik egy pillanatra: „Nem hajlok semmiféle alázatra. Mégis a saját betűimmel szeretném lemásolni barátom utolsó mondatát erre az üres papírra.” (EK, 449.) (A premodern tipológia legelső fokozatának szép példája egyébként Esterházy Péter posztmodern írásgesztusa, amellyel rendhagyó *scriptor*ként másolta egyetlen – egyre olvashatatlanabbá váló, vagy éppen, ha tetszik, egységes monokróm vizuális műalkotássá átváltozó – „üres papírra” Ottlik klasszikus regényét.)[55]

[55] A premodern előképekkel és sémákkal is rendelkező írástevékenység allegóriája a szerzetesi magányban és rendszerességgel alkotó névtelen emlékiratszerző írástevékenysége, amelyről Krisztián „tudósít”:

> *Délelőttönként az asztalnál ült. Délutánonként az ágyon hevert. Alkonyatkor ismét az asztalnál ülve bámult ki az ablakon. Ebből a kényszeresen ismétlődő mozgásból alakult ki elkövetkező három évének létritmusa. Lábadozása tulajdonképpen nagyon rövid ideig tartott. (...) Dolgozni kezdett. Az asztal üres lapjára papírok kerültek, ami meghatározta a gyertyatartó helyét.*
>
> (EK, 513.)

Krisztián tehát – saját értelmezése szerint – már nem emlékiratot ír, pláne nem vallomást tesz, hanem pusztán „tudósít”. Éppúgy, mint Thomas Mann *Doktor Faustus*ának (alcím: *Adrian Leverkühn német zeneszerző élete. Elmondja egy barátja*) elbeszélője, az igencsak beszédes nevű „Dr. phil. Serenus Zeitblom”, akinek akkurátus nyitóformuláját egyébként Nádas szinte szó szerint idézi:

> *A leghatározottabban szeretném kijelenteni, hogy semmiképpen sem a magam személyét akarom előtérbe tolni, ha elöljáróban néhány szót szólok magamról s körülményeimről, mielőtt belefognék a boldogult Adrian Leverkühn* életéről *szóló beszámolómba...*
>
> (Mann 1969b, 9. – kiemelés: B. S.)[56]

> *Most pedig a leghatározottabban szeretném kijelenteni, hogy semmiképpen nem a magam személyét óhajtom előtérbe tolni, ha elöljáróban, mielőtt belefognék a szerencsétlen sorsú barátom* haláláról *szóló beszámolómba, néhány szót ejtek magamról és a körülményeimről.*
>
> (EK, 450. – kiemelés: B. S.)

Zeitblommal ellentétben Krisztián éppenséggel nem regényméretű „beszámolót” ír barátja „életéről”, hanem csupán a kikövetkeztethető szerzői szándék nyomán elrendezi a hátrahagyott anyagot, továbbá – még a látszólag töredékben maradt utolsó fejezet előtt – hozzáfűzi a maga „tudósítását” a Duna-parti motorosok által elgázolt névtelen emlékiratíró „haláláról”. A szűkebb értelemben vett „tudósítás” a „halálról” csupán egyetlen bekezdésre korlátozódik; (EK, 449-450.) a tágabb értelemben vett „beszámoló” viszont magában foglalja a névtelen emlékiratíró utolsó éveinek leírását (amikor Krisztián nagynénjeinek Dunához közeli házában megírja a művét); míg legtágabb értelemben szó esik mindarról, ami Krisztián szerint kettejük között történt (vagy nem történt), sőt még arról is, amit Krisztián fontosnak tart elmondani magáról és életéről, vagy éppen életfelfogásáról és világlátásáról.

[56] Érdekes műfaji párhuzam továbbá Ottlik *Iskola a határon*jának Both Benedekje, aki a gyerekkorában katonatiszti pályára készülő Krisztiánhoz hasonlóan adja közre barátja írását. (Vö.: Szegedy-Maszák 1986, 155.)

Tulajdonképpen kurta dezillúziós történetet, valamiféle *Zerbildungsroman in nuce*t olvashatunk, amelynek hőse a Rákosi-rendszerben gyerekeskedő, majd a Kádár-rendszerben irigylésre méltó karriert befutó, mellette a szokásos magánéleti nehézségeket és érzelmi sivárságokat pragmatikusan kezelni képes típusfigura. Így tehát az *Emlékiratok könyve* testi-lelki törekvéseinek belső kritikáját, a Krisztián-fejezetet egyúttal olvashatjuk a modern (le)nevelődési regény, azon belül az egységes és célelvű történetmondás kritikájaként, pótlékaként is; mely kritikai epikapótlék már nem a világban otthonra lelő (vagy abból kivonuló) polgárról szól, mint Goethe *Wilhelm Meister*e (vagy Thomas Mann *Varázshegy*e), de nem is a szocialista ember „nembeli lényegéről", mint egy Solohov-mű, hanem a létező szocializmus egyik jellegzetes kreatúrájáról. Egy olyan lehetséges regény hőséről, amelyet ugyanakkor nem biztos, hogy érdemes megírni. Mindenesetre, Nádas szkeptikus döntése nyomán, Somi Tót Krisztián töretlen ívű, dezillúziós fejlődésregénye helyett csupán annak szinopszisát kapjuk kézhez – az egyáltalán nem töretlen ívű emlékiratok kommentárjaként. Míg tehát Krisztián életét nem érdemes szabályos regényként megírni, végigírni, addig a névtelen emlékiratíróét meg nem lehet. Nem nyílik hát lehetőség a klasszikus modern regényforma (Goethétől Thomas Mannig húzódó vonulatának) továbbírására. Ami marad: vagy a széthullott nagyforma törésalakzatának nagyformátumú felmutatása (*Emlékiratok könyve*), vagy az egykori nagyforma paródiája (Krisztián-fejezet); illetve a kettő összekomponálása. Végül is, mindezen epikai kétségek jóvoltából, a „tudósító" Krisztián (miként az életrajzíró Zeitblom) mégiscsak beszél a „maga személyéről" – még ha többnyire a halott barát „személyének" vonatkozásában is, a névtelen emlékiratíró fordított tükörképeként; például: „Harmincéves korára ő veszélyesen kinyílt, én veszélyesen bezáródtam..." (EK, 451.)

A *Nincsen tovább* című „tudósítás" tehát megtöri a regényfejezetek szokásos hármas rendjét (mely törést egyébként már előkészítette a *Temetések éve* idézett határátlépő gesztusa), és egyúttal megtöri a Nádas-regény „paroxizmusig fejlesztett énességét" is, valamint az „énességgel" párhuzamos egyéni regénybeszéd (már-már védjegyértékű) bekezdésnyi hosszúságú mondatait. Hiszen a Krisztián-fejezetben – a hétköznapi nyelvszokásnak megfelelő módon – több egymásra következő mondat tesz csak ki egy bekezdést. És ez a mérsékelt mondatpoétika öröklődik tovább a regény zárófejezetében, ahol ugyan tovább is csupán egyetlen mondatból állnak a bekezdések, ámde ezek a mondatok immár jóval rövidebbek és dísztelenebbek. A fikció szerint, vagyis Krisztián értelmezésében itt „egy töredékesen fogalmazott vagy vázlatban maradt fejezetet" olvashatunk, amely „a többszörösen átjavított tartalomjegyzékek egyikében se szerepel", noha „olyan, mintha [az emlékiratíró] a történet zárókövének szánta volna". (EK, 517.) És valóban, a zárófejezet mondatainak jelentős része elnagyoltnak, forgatókönyvszerűnek tűnik, hol egyes szám első személyű, hol egyes szám harmadik személyű megfogalmazásokkal. Bizonyos mondatok kétszer is szerepelnek a szövegben; mondhatni az elbeszélő két ízben is nekifut ugyanazokkal a szavakkal („Majd elérkezik a bemutató napja is." – „Aztán elérkezett a bemutató napja...") a valószínűleg „zárókőnek szánt" fejezetnek; (EK, 518, 523.) mely munkafázis-jelleg a közreadó Krisztián jóvoltából megmarad a végleges – de nem lekerekített – változatban.

A makacs „énesség" következetes felszámolásának legvégső akkordja tehát egybeesik a regény *szövegszerű* lezárásával, grammatikai-retorikai lecsengetésével; és ezt a belátást a lezáratlanul talált, vagyis a szerző szándékát immár nem képviselő kézirat toposza csak még inkább kiélesíti. Nézzük tehát az utolsó oldal emlékezetes mondatsorozatát:

[1] *Megérkeztem.*

Másnap elutaztam Heiligendammba.

A rendőrségi felszólítást nem vettem komolyan, megvártam, míg lejár a tartózkodási engedélyem, vártam az utolsó napig.

[2] *És két év múltán egy kicsiny betűkkel teleírt nyári levelezőlapon tudatta, hogy megnősült, a nagyszülei sajnos már nem élnek, kislányuk másfél hónapos.*

A képen az Atlanti-óceánt lehetett látni, semmi mást, csak a haragosan hullámzó vizet a látóhatárig, de a felirat szerint Arcachonnál készült a felvétel.

Verset régóta nem ír, jóval kevesebbet gondolkodik, bort szállít, kizárólag vörösbort, boldog, igaz, nem mosolyog olyan sokat.

[3] *És* a másik *még mindig egy idegen házban állt ezzel a híradással, hol a lap írott oldalát nézte, hol a képet.*

Hogy akkor ilyen egyszerű.

Arra gondolt, *hogy akkor ilyen egyszerű.*
[4] *Ilyen egyszerű, igen, ilyen egyszerű volt minden.*
(EK, 535. – kiemelések: B. S.)

A regényzárlatban (1) a megszokott egyes szám első személyű fogalmazásmód teret nyit (2) a Melchior új életére vonatkozó, következésképpen egyes szám harmadik személyben megírt három mondatbekezdésnek, amelyek után ráadásul (3) további három mondatbekezdés erejéig megőrződik az egyes szám harmadik személy – ámde immár az eddig kizárólag egyes szám első személyben megnyilvánuló névtelen emlékiratíró képviseletében. Az emlékező én itt kétszer jelenik meg: először „a másik"-ként, tehát egyértelműen az egyes szám első személyű történetmondóra vonatkoztatva, majd a nyelvtani személyt jelölő igeragban („gondolt"). (4) Csak hogy végül egyetlen alany nélküli, pontosabban grammatikai jellegű alannyal, azaz összefoglaló értékű névmással („minden") ellátott mondatba torkolljon a dísztelen ünnepélyességgel ritmizált szövegegység; és egyúttal a (barokkos körmondatokból szőtt) teljes regény.

A regény angol nyelvű kiadásának egyik bírálója kiemeli – noha érthetetlenül keserű szájízzel – a grammatikailag és stilárisan letisztult utolsó mondatok vonatkozásában a „megelőző hétszáz oldal iróniáját". (Wehner 1997.) Végső soron, a teljes regényt ironikus összefüggésbe emelő utolsó mondat hangsúlyos „igen" szava, amely egyúttal mondatpoétikai igenelése is lehet mindannak, ami egyébként – az irodalom nélkül – elviselhetetlen volna, mintegy válaszol az *Egy családregény vége* című regény utolsó mondatára, amely ráadásul egyetlen szóból, mégpedig tagadószóból áll: „Nem." (CsV, 162.) Tudható, hogy Nádas az utolsó mondatokat a munka befejezésénél már jóval korábban elgondolta; (*Ein zu weites Feld*, in: TC, 186.) és így mintegy a személytelenség végszava felől építette fel a „paroxizmusig fejlesztett" személyesség hatalmas narratíváját.

Ezen a ponton – az utolsó fejezetekben – változik át az emlékiratnak álcázott vallomás (vagy vallomásként működő emlékirat) végképp azzá, ami: zárt irodalmi formává. Ráadásul az utólag összerendezett és kommentált emlékirat beteljesült irodalmi formája – mint egyfajta „kérdés, amelyet a nyelv tesz fel a nyelvnek" –: ironikus jellegű. A regény ironikus formája *egyfelől* – a leplezett lényeg oldalán – látványos cáfolatát nyújtja az emlékirat mindvégig érzékelhető vallomásigényének, és vezet nyílegyenesen a tematikus regényprogram, a „testek felületén" végső „beteljesedést", sőt „megváltást" kereső vágy teljes kudarcához. *Másfelől* – a leplező látszat oldalán – az egzisztenciális bukás emlékiratszerű megjelenítése egyúttal: az irodalmi ábrázolásmód sikere is, a testi „beteljesedés" tartós hiánytapasztalatának lenyűgöző nyelvi „beteljesedése" a szövegtestben, a regényformában. Mely formai beteljesülés csakis a vallomásos emlékirat mérsékelt ironizálásával, vagyis a kozmikus tágasságú és óceáni mélységű tragikum részleges feláldozása árán – és ezzel egyidejű felmutatása révén – valósulhat meg a Nádaspróza kidolgozott szövegfelszínének „érzéki lényegében". A tragédia tehát csakis ironikusan ábrázolható – legalábbis az *Emlékiratok könyve* poétikai rendszerén belül. Míg mondjuk a *Párhuzamos történetek* hideg és értéksemleges iróniája egyenesen felszámolja bármiféle tragikum lehetőségét. **(→III/2)**

A „tudósító" Krisztián egyáltalán nem tragikus és érzelmes alkat, nem vallomásos lélek; ahogyan kiderül például kamaszkori kilengésének – megmagyarázhatatlan kályharombolásának és öngyilkossági kísérletének – utólagos értékeléséből:

Kimosták a gyomromat. A kályhát helyreállították.
Soha többé semmiféle esztelenséget nem követtem el, és nincsen is szándékomban semmi ilyesmit elkövetni.
(EK, 453.)

Az „esztelenségekkel" leszámoló Krisztián lénye, valamint szerepe a gyerekkori emlékiratban (mint az elbeszélő hős szerelmének tárgya) eszünkbe idézheti a berlini történet ironikus, ámde sebezhető, egyszóval költői lelkületű, sőt költő Melchiorját, aki tehát: „az elbeszélő imádott gyerekkori társának jóval szofisztikáltabb változata". (Johnson 1997.) Nyugatra szökése után nem sokkal Melchior megnősül és kereskedő lesz, azaz szintúgy – miként egykoron Rimbaud – szakít fiatalsága „esztelenségeivel"; és már csak egy közönséges képes levelezőlapon, vagyis az irodalmiság peremvidékén elhelyezhető takarékos és dísztelen formában tudósítja minderről barátját.

Azonban a „józan, talán túlontúl józan" Krisztián – miként Melchior – olykor mégiscsak a tragikus alkatú és szenvedélyes, talán túlontúl szenvedélyes, továbbá vallomástevő barátja hatása alá kerül; minek következtében viselkedése is némiképp megváltozik:

...amióta éjszakánként ezzel a kézirattal foglalkozom, anélkül, hogy egyetlen szót váltanánk erről, ismét ugyanolyan nyugtalan [Krisztián felesége], *mint amikor ugyanitt egyedül ittam. A gyerekeinket félti miattam.*

(EK, 465.)

Ámde, végső soron, Krisztián – alkati okokból – valamiféle köztes megoldásra hajlik, és barátja önelemző, sőt önpusztító szenvedélye helyett a pragmatikus és mértékes önelemzést választja:

Ugyanakkor barátom halála óta elég erősen működni kezdett bennem a kíváncsiság, hogy hozzá hasonlóan illetékességet nyerjek önmagam fölött, de ebbe a törekvésembe ne kelljen belepusztulnom, mint neki, és még hamis se legyek.

(EK, 457.)

A létezés tragikus mélységeit kerülő Krisztián ironikus csengésű életprogramja – „ne kelljen belepusztulnom (...), és még hamis se legyek" – megfelelő áttételekkel érvényes lehet az elbeszélő hősétől távolságot tartó Nádas írásprogramjára, a különböző fokokon (első- és másodfokon) fiktív emlékiratokat ironikus helyzetbe hozó regénypoétikára: úgy legyen a történet hazug (azaz fiktív), hogy ne legyen hamis (azaz életszerűtlen). Úgy legyenek a „mondatra simuló mondatok" érzékiek, hogy egyúttal felidézzék, vagyis nyelvi síkon újrateremtsék s így helyettesítsék az egymásra simuló testek és egymásra figyelő lelkek érzékiségét és érzékenységét.

A testi érzékiséggel érintkező lelki érzékenység tehát nem kerüli el a Kádár-kori kompromisszumokon és karrierizmuson iskolázott Krisztiánt sem, aki így a történet szintjén mégiscsak képes gondoskodni elesett gyerekkori barátjáról, miáltal – *keresztnevének* jelentéskörén belül – „ideológiamentes *pietas*a, spontán és gyakorlatias segítőkészsége azt a szamaritánust juttathatja eszünkbe, akiről a példázat irgalmasként beszél". (Fogarassy 1988, 206.) Mi több, a kézirat nyelvezetének érzékisége és érzékenysége nyomot hagy a tragikus sorsú emlékiratíró érzékiségét és érzékenységét ironikus helyzetbe hozó „tudósítás" írásmódján is – gondoljunk csak Krisztián olykori leírásaira (például a nagyapját ábrázoló fényképről) vagy helyzetelemzéseire (mint amilyen a moszkvai színházban egymással szembesülő gyerekkori barátok jelenete). (EK, 460-461, 503-504.) Éppen ezért akadhat olyan olvasója a regénynek, aki inkább sajnálja, mint üdvözli a tagadhatatlan tényt, hogy a Krisztián-fejezetben is „ugyanaz a mondatszerkesztés, nyelvi logika működik, mint a többiben". (Károlyi 1995, 651.) Noha akár úgy is mondhatnánk, hogy a „tudósító" önkéntelenül hasonul az általa gondozott szöveg „nyelvi logikájához" – *csak éppen* a maga rövidmondatos nyelvi rendszerén, grammatikai-stiláris (és persze alkati) korlátjain belül. Ráadásul – forog tovább a stiláris cserebomlás lendkereke – Krisztián rövidmondatos okfejtései mintegy megelőlegezik az *Emlékiratok könyve* utáni Nádas-próza, leginkább az értekező próza hangfekvését. Egy helyütt például a „józan, talán túlontúl józan", ráadásul mindenféle hasznos társadalomtudományi ismerettel felvértezett Krisztián úgy elmélkedik az emberi cselekedetek erkölcsi és testi vonatkozásairól, hogy közben bátran használja a későbbi Nádas-esszék legfontosabb terminusait, mint amilyen mondjuk az „alkat" és a „neveltetés".[57]

Egyszóval, Krisztián kommentárjának takarékos prózastílusa úgy töri meg a hosszú-hosszú mondatokból fonódó regénybeszéd ívét, hogy ezáltal mégiscsak része lesz annak. (A klasszikus modern epika tragikus látásmódjának többszintű ironizálása majd a *Párhuzamos történetek* szenvtelen előadásmódjában teljesedik be – hatványozott formában.) A Krisztián-fejezet talán legfontosabb poétikai hozama, hogy ironikusan mintegy a sarkára állítja a regény műfaji sajátosságát, vallomás és emlékirat szerves együttállását; ami ugyanakkor nem nélkülöz bizonyos feszültséget: míg az emlékiratírás terve elsősorban a történetek maradéktalan felgöngyölítését célozza, addig a vallomásigény kénytelen a történetek megközelítését nehezítő elbeszélés-alakzatokban működni.

[57] *Úgy gondolom, hogy egy cselekedet erkölcsi értéke fizikailag megmérhető az emberi testben. E méréseket mindenki és minden pillanatban elvégzi önmagán. A mértékegység pedig nem más, mint a késztetések és tiltások sajátos aránya. A cselekedet ugyanis nemcsak az ösztönöknek tulajdonított késztetésekből, hanem a neveltetésnek tulajdonítható tiltásoknak e késztetésekhez való viszonyából származik. Alkat és szociális beállítottság, öröklött adottság és származás keresi egy cselekedetben a maga lehetséges arányait. A test félelemmel, izzadással, szorongással, súlyosabb esetekben ájulással, hányással vagy hasmenéssel, s a legsúlyosabb esetekben szervi meghibásodással jelzi a tartós aránytalanságokat.*
(EK, 472.)

*

(történet – elbeszélés) A testi „beteljesedés" és „megváltás" műfajfüggetlen vágyának műfaji megregulázásához, ironikus ábrázolásához hasonló igény működik az *Emlékiratok könyve* körmönfont elbeszélés-technikájában is. Sőt, a regény többszörösen tagolt világában olykor az éppen adott történet elbeszélésének, elbeszélhetőségének – az ottliki „elbeszélés nehézségeinek" – toposza is felbukkan. Például abban a nagyon fontos jelenetben, amikor a névtelen emlékiratíró az '56-os forradalom testi-lelki összérzetéről próbál mesélni Melchiornak, mely értelmi erőfeszítés végül a két férfi botrányosan érzéki és érzelmes ölelkezésébe torkollik – a „fényárban úszó tér kellős közepén", a „színház bejárata felé siető emberek szeme láttára". (EK, 380.) És így a felnőtt szereplőpár érzéki kapcsolata módosult formában megismétli a forradalmi sokaságban (közösségben) sodródó gyerek eufórikus testérzetét. De nézzük most a humortól sem mentes erotikus jelenetet előkészítő – és egyúttal abban megsemmisülő – intellektuális teljesítményt, a névtelen emlékiratíró elbeszélés-poétikai, sőt -etikai gondolatait:

> *Ez idáig is azért hallgattam minderről, azért nem beszéltem minderről soha, senkinek, hogy ne válhasson kalandos elbeszéléssé, ne legyen mese abból, ami nem mese, ne szelídíthessem fabulává szavakkal; elevenen kellett inkább eltemetni az emlékezet kriptájában, és egyedül ott van jó és háborítatlan helye.*
>
> (EK, 379.)

A „kalandos elbeszélést", a „szelídített fabulát" elhárító gesztus történetfilozófiai hátterét érintő Bacsó Béla szerint az *Emlékiratok könyve* döntő elbeszélés-technikai nehézsége és lehetősége abban áll, hogy „formateremtésének hitelét sem Isten, sem eszkatologikus vallási vagy történeti végcél nem szavatolja". Ámde éppen ezért „nem tékozolhatja el" a regény nyelve az „árnyalatosságát" – testszerű voltát – a „felidézés egymásutániságában". (*Szó és szenvedély*, in: Bacsó 1994, 150-151.) Egyszóval, a történetfilozófiai belátás elbeszélés-poétikai meghosszabbítása értelmében: „Nádasnál erősödik a szkepszis, hogy van-e értelme a [»felidézés egymásutániságát« érvényesítő] történetmondásnak..." (Bernáth 1988, 139.) Ugyanakkor az *Emlékiratok könyvé*ben mégiscsak történeteket olvashatunk, pontosabban történetekre

láthatunk rá részlegesen és homályosan a különböző eredetű és irányú elbeszélések rendhagyó beszéd- és egyúttal fedőaktusai jóvoltából. Minek következtében, az egységes történetmondás célelvű fonástechnikája híján az ismétlések, utalások, félbehagyások, átfogalmazások és tükrözések cserebomlásos viszonyhálójává szövődik a regény érzéki (módon kibogozható) szövegteste.

Nem tudjuk hát felszámolni az *Emlékiratok könyve* kiterjedt és körültekintő álcaműveleteit. Nem tudunk az elbeszélők által szőtt – és szakadozott – ironikus fátylak mögé nézni. Nincs közvetlen hozzáférhetőségünk az egyébként is egymásra csúszó történetekhez, amelyek ráadásul el sem érik – kronológiai értelemben vett – csúcspontjukat. Nem ismerjük meg például a századvégi történet gyilkossági nyomozásának végeredményét. Mint ahogyan a névtelen emlékiratíró és Thea tétova szerelmének beteljesülése is csupán a jövőre vonatkozó utalásformában kerül szóba. Nem is beszélve a *III. Richárd* berlini bemutatójának (el)mellőzéséről. És a sort még bőven folytathatnánk – akár egészen a *Párhuzamos történetek* jellegzetes elhallgatásainak és félbehagyásainak hipertrófikus formájáig. **(→III/2)** Mindemellett, a több elbeszélő (a névtelen emlékiratíró, Thomas Thoenissen és Krisztián) váltakozó s így részleges jelenléte *eleve* többszörös akadályt emel a részben közös, részben különböző történetek elé, lévén mindnyájan jócskán „megbízhatatlan elbeszélők": egyrészt önkéntelenül, mivel egzisztenciálisan érintettek a történetben, másrészt tudatosan, mivel – a „bennfoglalt szerző" jóvoltából – művi eszközökkel manipulálják a történetet, azaz elhallgatnak, sejtetnek, előre- és hátrautalnak, félbehagynak... (Vö. Booth 1961.) (Még a rendszerető Krisztián is csapong a „tudósítás" különböző idősíkjai között.) Nem tudnak semmi bizonyosat, csupán hisznek valami bizonytalanban, és nem csak hogy emlékeznek, de felejtenek is. Még akkor is felejtenek, amikor éppen a működő emlékezetben felidézett egykori felejtésre emlékeznek; mint például abban a jelenetben, amelyben a névtelen emlékiratíró visszaidézi apja házasságtörő viszonyát Stein Máriával:

> *...a valóságos következmény és a kiváltó ok között magam sem észleltem a kapcsolódást, talán ő sem, az okot pedig elfelejtettem, miként azt is, hogy láttam őket a cselédszoba ágyán Stein Máriával...*
>
> (EK, 130.)

És míg például az egykori barátjával Moszkvában találkozó Krisztián gyerekkori szerelmüket „el akarta felejteni, és el is felejtette", addig a névtelen emlékiratíró „nem felejtett, és valószínűleg nem is tudott felejteni", azaz csakis a maga módján tud emlékezni. (EK, 489.) Az elbeszélők regénypoétikai értelemben vett „megbízhatatlanságával" összefüggő, mivel a felejtéssel csak látszólag szembeszegülő, valójában inkább együtt járó emlékezés színre viszi a vallomásos igényű emlékiratírás legfőbb ügyét: a rendszerező és célirányult mélybetekintést, pontosabban annak lehetetlenségét.

A névtelen emlékiratíró két történetet is mesél, mégpedig két külön fejezettípusban: az ötvenes években játszódó gyerekkori és a hetvenes évek felnőttkori történeteit, amelyek a már érintett kulcsfontosságú villamos-jelenetben összeérnek. Thomas emlékiratában szintén megjelenik a kettősség, csakhogy ő egyazon fejezetekben beszél a gyerekkori és a felnőttkori eseményekről, mégpedig jó néhány emlékezetes áthallással, amelyek közül az egyik legerősebb az apa bestiális kéjgyilkosságának és a többszereplős erotikus játékba bonyolódó szobainas megölésének egymásba tükrözése. Továbbá számos párhuzam figyelhető meg a tizenkilencedik és a huszadik századi történetek között, mint amilyen például az apák házasságtörései és öngyilkosságai. Az antik falikép Thomas-féle leírása pedig – mint a teljes regény legbelső szövegtükre (a névtelen elbeszélő fikcióján belüli fikció) – a különböző történetek érzéki-érzelmi kuszaságainak alapszerkezetét ábrázolja. **(→ Függelék)** Fogarassy átfogó érvényű meglátását idézve:

> *Thomas története tehát – s ezt már a hangvétel iróniája is jelzi – bizonyos értelemben ellentételezni, kontrázni fogja a központi cselekményt.* [Minek köszönhetően] *Thomas Thoenissen csődje még jobban elmélyíti a* [névtelen] *főhős egzisztenciális válságát.*
>
> (Fogarassy 1988, 229, 232.)

A tizenkilencedik századvégi elbeszélés ironikusan ellenpontozó gesztusa ismétlődik meg a névtelen emlékiratíróról szóló Krisztián-„tudósításban", amelynek szerzője – Thomashoz hasonlóan – szintén beszél kettejük gyerekkoráról és felnőttkoráról, ámde olykor különböző hangsúlyokkal. Mert míg Thomas emlékirata csupán metaforikusan (vagy metonimikusan) ironizálhatja a névtelen elbeszélő emlékiratát, addig Krisztián szó szerint és tételesen kiegészíti, sőt olykor cáfolja

gyerekkori barátja elbeszélését. Átértelmezi például a névtelen elbeszélő (több száz oldallal korábbi) csókleírását, vagy éppen felhívja a figyelmet az emlékiratban elhanyagolt apai nagyszülőkre, akiknek káposztásmegyeri háza pedig igencsak fontos helyszíne lehetett volna a gyerekkori szerelemtörténetnek:

> *Olvasás közben föltűnt nekem, hogy talán nem szándéktalanul feledkezik meg a másik nagyszülői párról. (...) Barátságunknak ezzel a nagyon korai, szinte idillikusnak nevezhető korszakával nem foglalkozik a kéziratában. Bevallom, hogy nem is enyhe sértettségemben többször is belepirultam ebbe a számomra föltűnő hiányba. Mert nemegyszer maradtunk ott éjszakára, s ilyenkor a hagymaszagú konyhában együtt aludtunk egy meglehetősen szűk dikón.*
>
> (EK, 454-455.)

Vagy nézzük Krisztián eufemisztikus („kíméletes" és „óvatos") hangú kritikai meglátását, egyfajta 'meta-historiográfiai' fejtegetését, amely a névtelen elbeszélő '56-os emlékeinek őt érintő részleteire vonatkozik:

> *Ha tehát a továbbiakban néhány ponton kíméletesen kiegészítem vagy óvatosan helyesbítem halott barátom némely állítását, akkor egyáltalán nem az igazság kimondásának olthatatlan vágya hajt. (...) Bizonyára kegyeletesebbnek mutatkoznék, ha érintetlenül hagynám állításait. Nem tehetem.* Történetünknek azonos volt a *matériája, de teljesen ellentétes irányokban mozogtunk ebben a matériában. S így* a magam történetének szempontjai szerint *három ártatlan állítása közül az elsőt túlságosan felületesnek, a másodikat tökéletesen tévesnek, a harmadikat viszont olyan érzelmi torzításnak kell ítélnem, amely egyáltalán nem felel meg a valóságnak.*
>
> (EK, 482-483. – kiemelések: B. S.)

Az egykori barát „szempontjai szerint" teljesen másként láthatjuk a két fiú közös történetét; olyannyira másként, hogy például az ő

ötvenes évekbeli változatában sokkal fontosabb szerepet kap Prém, az emlékiratok egyik gyerek-mellékszereplője, mint maga az emlékiratíró, mivel egyszerűbb lénye jobban megfelel Krisztián gyakorlatias igényeinek (mely gyerekkori barátság később folytatódik a felnőttkori „haverságban"). Vérszerződést kötnek, katonai jellegű feladatokkal edzik magukat, azaz „fizikai eszközzé" változtatják testüket; mely testfelfogásnak – az emlékiratok testábrázolásaival szembesülő Krisztián utólagos (és kényszeres) értelmezése szerint – „semmi köze nincs semmiféle erotikához". (EK, 466.) Krisztián és Prém eszközelvű testi gyakorlatozásai, amelyek egyúttal megelőlegezik a *Párhuzamos történetek* testfelfogásának jóval látványosabb és riasztóbb formáit (lásd például az érchegységi fiúintézet fajbiológiai felméréseit), a lehető legtávolabb állnak a névtelen elbeszélő testi törekvéseinek kitartó szenvedélyétől, amely viszont mindig feltétlen kölcsönösségre vágyik, továbbá kiszámíthatatlan természetű vidékekre vezet (amelyeknek érzéki metaforái a heiligendammi erdőség és láp, vagy éppen az antik falikép rengetege). Éppen ezért, az „emlékiratíró" és a „tudósító" között húzódó, ráadásul többsíkú (alkati, származási, életvitelbeli, világszemléleti...) távolság miatt lesz különösen hatásos fordulat, hogy Krisztián felnőttkorában újra nagyon közel kerül egykori barátjához.

A történetek, elbeszélések, hősök és mellékszereplők folytonos és változatos cserebomlásai kettős eredményhez vezetnek: egyrészt általuk a regényfigurák és -helyzetek egymásra csúsznak, egymásra „simulnak" (miként az elbeszélő és Melchior mondatai a berlini villamoson), miáltal jócskán fel is erősítik egymás poétikai hatását; másrészt közben felerősödik a testi-lelki törekvések, a szerelmi történetek titkos lényegétől való távolság érzete is. Azazhogy egyre súlyosabbá válik a „testek felületén" történő „megváltás" kudarcának ténye. Valamint egyre inkább értelmet nyer a regény legelején elhangzó „érzéki lényeg" formula: a test – miként a szövegtest – története nem önmagán kívül, hanem önmagában hordja értelmét, következésképpen mindenféle transzcendencia-vágy *eleve* kudarcra van ítélve; mely kudarc következetes végigkövetése *és* végigbeszélése volna a regény legfőbb érdeme, sikere; immár teljességgel *belső* értelme és értéke. Hiszen éppen ezáltal, a testi elbukás változatos ábrázolása révén válik a testre, a test történetére vonatkozó regénybeszéd maga is testszerűvé. Ugyanakkor a poétikai sikerbe forduló egzisztenciális kudarc érzetét ironikusan semlegesíti Krisztián „tudósításának" józansága, szikár pragmatizmusa,

mely látásmód szimbólumértékű foglalata lehet a már említett kályhaepizód, illetve annak sarkos végkövetkeztetése: „Soha többé semmiféle esztelenséget nem követtem el, és nincsen is szándékomban semmi ilyesmit elkövetni." (EK, 453.) Ámde a nem-tragikus szemléletű Krisztián által utoljára közölt fejezetben (*Szökés*) mégiscsak a tragikus kudarc katartikus hatású felmutatásával és elfogadásával szembesülünk, különösképpen a szerelmesek elbúcsúzásának dísztelen rituáléját követő zárómondatok szertartásos egyszerűségében:

Hogy akkor ilyen egyszerű.
Arra gondolt, hogy akkor ilyen egyszerű.
Ilyen egyszerű, igen, ilyen egyszerű volt minden.
(EK, 535.)

A zárófejezet ünnepélyessége mintegy stilárisan alátámasztja (vagy áttételesen képviseli) a névtelen emlékiratíró életének utolsó jelentős eseményét, megtérését, amely ráadásul egybeeshet a kézirat lezárásának (vagy félbehagyásának) idejével. A döntő egzisztenciális fordulatról viszont nem tőle magától értesülünk, tehát nem az önéletrajzi emlékiratból, hanem Krisztián közbeékelt kommentárjából, aki ugyanakkor barátja „megtérésének körülményeiről keveset tud", (EK, 517.) minek köszönhetően beszámolója jócskán hézagos marad. És ha tényként is fogadjuk Krisztián takarékos közlését, a megtérés szempontja mégsem szivárog be – *post festum* – a korábban játszódó berlini történet elbeszélésének szövegébe. Az emlékiratnak ugyanis megvan a maga belső rendje, zárt téridő-szerkezete, amelyhez képest az író – állítólagos – megtérése mindenképpen külső (és utólagos) szempont volna. A transzcendencia végképp kívül marad a szövegtéren, amely így leginkább a transzcendencia súlyos hiányának a helyévé alakul; illetve az írás tevékenysége – mind a névtelen emlékiratíró, mind a regényíró Nádas részéről – maga válik egyfajta belső lényeget, „érzéki lényeget" felmutató szertartássá, az önmagán túlira utaló írásnyomhagyás zárt és telített rituáléjává. A saját értelemmel rendelkező írásrítus tömör példázata lehet az alábbi részlet:

Délelőttönként az asztalnál ült. Délutánonként az ágyon hevert. Alkonyatkor ismét az asztalnál ülve bámult ki az ablakon. Ebből a kényszeresen ismétlődő mozgásból alakult ki elkövetkező három

évének létritmusa. Lábadozása tulajdonképpen nagyon rövid ideig tartott. (...) Dolgozni kezdett. Az asztal üres lapjára papírok kerültek, ami meghatározta a gyertyatartó helyét.

(EK, 513.)

A transzcendencia hiányát körülíró (egy körön belül íródó) *Emlékiratok könyvé*ben tulajdonképpen ugyanazok a zárt alaphelyzetek – esetenként ugyanazok a történetek – ismétlődnek különbözőképpen (mint amilyen például a tizenkilencedik századvégi és a hetvenes évekbeli nyomozásjelenet). Az újabb és újabb ismétlések és változatok viszont óhatatlanul ironizálják is egymást, miközben jócskán kihegyezik az „elbeszélés nehézségeit". Mely nehézségek meg éppenhogy a történet rendhagyó voltából, pontosabban a transzcendens értelemtől megfosztott történet rendhagyó mélységérzetéből, érzéki élményszerűségéből fakadnak, abból tehát, hogy „ezen élmények képtelenek a hagyományos narratív struktúrába állni". (Bagi 2005, 27.) A regényvilágban, vagyis az emlékezés érzéki közegében nem nyílik semmiféle tárgyiasító elbeszélői távlat, hiszen „az alany, aki itt megjelenik, nem lép ki az élményből, nem áll azzal szemben és nem akarja magától eltávolítani", mely érzékelés-közeli beállítódás egyenes és szövegszerű következménye: az eredeti élmény „körülírása", azaz „testivé tétele". (Bagi 2005, 56.) A test felidézett élményének újraélése a nyelv testiségében. A névtelen emlékiratíró – miként fiktív mása, Thomas Thoenissen – nem pusztán leírja, hanem újra is éli az egykori élményt, aminek ára: az egységes, ok-okozati logika szerint haladó, célelvű (a legeslegelejétől a legeslegvégéig elmesélhető), a transzcendencia igézetének ívébe feszülő történet hiánya. Ámde a külső „narratív logika felfüggesztése" révén megszülethet a szöveg saját testi valósága, amely tehát „nem egy történet organikus egysége (totalitása), hanem a testek közötti levezethetetlen feszültségek, vetemedések, elcsúszások és nem-egyértelműségek világa". (Bagi 2005, 105-106.) És így a Nádas-regény látványosan szakít számos elbeszélés-technikai megszokással, például a visszautalások (analepszisek) magyarázó jellegével, valamint az elmesélendő/elmesélt történetekre vonatkozó erkölcsi tanulságok távlatos finalizmusával. (Vö. Bagi 2005, 121-125.)[58]

[58] Az *Emlékiratok könyvé*nek monográfusa példaként hozza fel Thea egyik „brilliáns megjegyzését", amelynek éle a Melchior „vallomását" gúnyosan summázó névtelen emlékiratíró gesztusára irányul, ámde metaforikus (metonimikus) jelentése a regénypoétika vonatkozásában is értelmezhető:

Úgy gondolja, mondta Thea csendesen, ha nem ilyen körülményesen káromolnám az Istent, akkor is értené.

(EK, 418.)

Hiszen: „Ha egy történettel erkölcsi tanulságot akarunk példázni, az mindig istenkáromlás." (Bagi 2005, 124.)

Amelyben Theának elmeséli Melchior vallomását – szól az egyik berlini fejezet címe.[59] Az eltávolító egyes szám harmadik személy használatának oka, hogy a hetvenes évekbeli emlékirat énje ezúttal hangsúlyosan szereplő-elbeszélőként „meséli el" az egyik szereplő (Melchior) történetét egy másik szereplőnek (Theának), pontosabban az egyik szereplő történetmondását „meséli el" egy másik szereplőnek, nem mellesleg éppen közös – az elmesélt elbeszélés-történettel összefüggő – történetük (csókba torkolló erdei sétájuk) kellős közepén; és persze egyúttal elbeszélőként mindezt „elmeséli" az olvasónak is. Az egyik szereplő „vallomása", legszemélyesebb története – Melchior homoerotikus irányultságának kialakulás-története – tehát csakis a többrétegű elbeszélés-szerkezet jóvoltából válhat megközelíthetővé, amelyben a vallomástevés utólagos elbeszélésének aktusa maga is tárgya lesz egy vallomásos igényű történetmondásnak, a névtelen emlékiratíró többfokozatú történetmondásának. A megrontás-történetre vonatkozó „vallomás" ironizáló eltávolításának közege: maga az elbeszélés aktusa. Történetek és elbeszélések síkjai csúsznak hát egymásra – elbizonytalanítva az olvasót abban, vajon lehet-e az elbeszélésektől független (mély)rétege a történetnek, bármiféle történetnek. Hiszen már maga Melchior is a rá jellemző körülményes, félrevezető és ironikus módon – miként a németségre vonatkozó „hazugságairól szóló hűvös vallomásában" (EK, 315.) – kínál részleges rálátást saját történetére a névtelen emlékiratírónak, aki később nem is annyira Melchior történetét, mint inkább a történetére vonatkozó „vallomása" történetét „meséli el" Theának, mely újabb történetről, a történetmesélés elmesélésének a történetéről, azaz a regényfejezetben foglalt történetről (*Amelyben...*) meg *most* – az olvasás pillanatában – az olvasónak mesél. Ami tehát az egyik elbeszélésaktus felől történetnek tűnik, korábban maga is egy megelőző történetre vonatkozó elbeszélésaktus

[59] Az alábbi okfejtés kisebb-nagyobb áttételek révén elmondható volna például az *Egy színházi előadás leírása* című fejezetről is, amelyben ráadásul a Melchior vallomásáról – pontosabban a vallomás elmeséléséről – szóló fejezet kronológiai előzményei olvashatók.

volt, mely megelőző történet viszont korábban maga is... Nincs hát eredeti, elbeszélésektől független történet; az elbeszélések végtelenítheto története van csak. Azazhogy nem csak a „múltnak kútja" volna az, ami „mélységesen mély" (miként Thomas Mann írja), hanem a múltat faggató elbeszéléseké is (mint amilyen például a *József és testvérei*).

Elbeszélés-technikai és -etikai szempontból nagyon fontos ez a fejezet – nem véletlenül emeli ki a regény monográfusa, majd általánosítja tanulságát:

> *Ebben az elbeszélésben minden közhelyes, ami csak eseményként felmutatható. Az ártatlan kisfiú, az álszent tanár, a naiv anyuka, a tanár valódi múltja (mint homoszexuális a náci koncentrációs táborok áldozata, mint zsidógyűlölő annak haszonélvezője), Melchior valódi apja (francia hadifogoly) stb. (...) Hatásvadász erkölcsi példabeszéd a felelőtlen szülőkről. Talán felesleges igazolni a tényt, hogy az* Emlékiratok könyve *egészében nem egy ilyen tanulság felé halad.*
>
> (Bagi 2005, 85-86)

Most nem is beszélve arról, hogy Melchior szüleinek (anyjának, törvényes német apjának és vérszerinti francia apjának) a története kisebb-nagyobb változtatásokkal megismétlődik a névtelen emlékiratíró szüleinek (az anyának, az apának és Hamar Jánosnak) a történetében. Vagy hogy Nádas egyik 1973-as elbeszélésében egy fénykép kapcsán dióhéjban olvashatjuk egy bizonyos Leni szüleinek (anyjának, törvényes német apjának és vérszerinti francia apjának) a történetét, amelynek „tanulság" nélkül maradt summája:

> *Claude közben eltűnt. Leni megszületik. Közben megérkezett a hír, Klaus hősi halott. Később kiderül: Claude-ot egy év múlva megölték. Klaus megfagyott.*
>
> (*Berlini szürke*, in: M, 453-454.)

Azért sem lehet „tanulsága" a regényfejezetben elbeszélt történetnek (egyáltalán, bármiféle elbeszélt történetnek), mivel maga Melchior is tisztában van a születése titkáról és homoszexualitása kialakulásáról szóló mese „közhelyességével". Mint ahogyan a barátja „vallomását" Theának „elmesélő", és közben „Melchior elárulásának vagy kiárusí-

tásának egyszerű szégyenét" érző emlékiratírót is zavarja az egyébként felkavaró témájú elbeszélés mesterkélt „madártávlata". (EK, 417.) De talán még inkább zavarja a megrontás óta eltelt időnek *és* Melchior ironikus stílusának köszönhetőn *eleve* távlatos „vallomás" *újbóli* „elmesélésének" – így tehát – négyzetre emelt „madártávlata". Mely „madártávlat" természetesen érvényes lesz az ő saját *emlékiratszerű vallomására* is; és persze Thomaséra is.

Amikor Melchior ironizálja a saját történetét, akkor egyúttal, és leginkább, a teljes Nádas-mű elbeszélés-technikáját és poétikáját, annak mélyen ironikus voltát képviseli – az *Emlékiratok könyve* áttételes önábrázolásaként. A regény összetett szerkezeti és elbeszélés-technikai iróniája nyitja meg azt a tágas játékteret, ahol vallomás és emlékirat, történetmondó vágy és elbeszélői furfang, őszinteség és képmutatás, tragikusság és komikusság szempontjai váltogatják egymást folyamatosan – mint például a vallomástevő Melchior alábbi gesztussorozatában:

> *Szeme bekönnyesedett, hangja elcsuklott, mintha sírásba vagy hangos vádaskodásba csuklana át.*
>
> *De csuklásába belenevetve azt kiáltotta, hogy ezt sem kell komolyan vennem, semmit!*
>
> *Majd halkabban, csaknem visszatalált az eredeti hangvétel hűvöséhez, megjegyezte, hogy minden kurvának és minden buzeránsnak van anyja, és van lélekig ható históriája.*
>
> *Mondta, mindez merő érzelmesség.*
>
> (EK, 417.)

*

(történetmondás – mondatszerkezet) A regényszerkezetben a különböző idejű (tizenkilencedik és huszadik századi) és eltérő létmódú (valóságos és kitalált) történetek egyaránt áldozataivá lesznek az ironikusan felépített elbeszélés-alakzatoknak, ámde éppen ezért kerülhetnek sokféle módon kapcsolatba is egymással. A történetszálakat egyszerre szétziláló és összenyaláboló beszédaktusok helye: a minden esetben egyetlen mondatból álló bekezdés, amelyben pillanatnyi szándék és változatlan alkat feszül egymásnak. Egyik rövid esszéjében Nádas ekképpen látja a rendszerező tudást képviselő nagyszerkezet és a teljességgel nem uralható alkatról tudósító mondatok vagy bekezdések viszonyát:

A szövegszerkezetben a megfontolásokat és szándékokat a részek és fejezetek kötik meg, míg a[z alkati gyökerezettségű] *mondatok és bekezdések kisebb szerkezeti egységei inkább az* [író] *észleléseit és érzéseit kötik meg.*

(*Alkat és szövegszerkezet*, in: E, 51.)

Hiszen – a goethei *Wilhelm Meister*t méltató Friedrich Schlegel szavaival – „minden kiváló mű, bármifajta legyen is, többet *tud*, mint amennyit *mond*, és többet *akar*, mint amennyit *tud*". (*Goethe* Wilhelm Meister*éről*, in: Schlegel 1980, 253. – kiemelések: B. S.) Amit tehát az író „mond" vagy „akar" mondani, éppenséggel arra vonatkozik, amit teljességgel sosem „tudhat"; ámde mindez – a tudásra vonatkozó akarás mondása – olyan mondatokban történik, amelyek az eleve kudarcra ítélt szándékon túl az alkat igazságát is megszólaltatják. Így például Misima Jukióról szóló írásában Nádas „tetszőlegesen kiválaszt" egy mondatot *Az Aranytemplom* című regény mondatai közül, amelyek – mivel az adott szerzői szándéknál jóval mélyebben, a megmásíthatatlan alkatban gyökereznek – „még annál is több tudást tartalmaznak, mint amennyivel írójuk személy szerint rendelkezik":

„Nem szálltam *mélyére a gondolatnak, mert nem volt kétséges, hogy szikraként* pattant elő*."*

(*Misima-mondat*, in: K, 117. – kiemelések: B. S.)

A „Misima-mondat" grammatikai alanya látványosan átváltozik a cselekvő egyes szám első személyből („szálltam") a cselekvő személyét meghaladó, továbbá cselekedetét meghatározó esemény immár személytelen egyes szám harmadik személyévé („pattant elő"). Valamivel később Nádas így kommentálja a japán író fenti mondatát:

Biztos kézzel választja el egymástól a szikraként előpattanót, amit nevezhetünk akár ösztönösnek is, és a tapasztalatokból származót, amelynek a mélyére kell szállnunk a megértéséhez. (...) Arra kéne tudnom válaszolni, vajon az én eszközöm-e a gondolat, avagy a cselekvésre késztető gondolat eszköze vagyok-e.

(*Misima-mondat*, in: K, 123.)

A templompusztító „cselekvésre késztető gondolatnak" kiszolgáltatott Misima-elbeszélő önmagával kapcsolatos kétsége, a tudatos és öntudatlan vonatkozások kettőssége („vajon [...], avagy") határozza meg a grammatikai alanyt váltó „Misima-mondat" finomszerkezetét.

A körültekintő elemzés eszünkbe idézheti a mondatokat győzedelmes Szent Györgyként ledöfni nem óhajtó („az ember nem hatalmaskodhat a mondaton") Nádas ars poetica-szerű gondolatmenetét az alkati gyökerezettségű „tisztességes mondatról", amely tehát megóvja őt attól, hogy „kiszolgáltatottja legyen önmagának", és hogy ezáltal „kiszolgáltatottá legyenek a mondatok" őneki. (*Hazatérés*, in: E, 29-30.) A saját mondat éppen azáltal lesz sajátta, hogy az író legsajátabb ügyeit és rögeszméit veszélyezteti (és nem szolgálja); így tehát egyáltalán nem sajátítható ki valamiféle közvetlen célzatosság jegyében. Ámde cserébe jókora távlatokat nyithat.

Az *Emlékiratok könyve*ben az író előzetes szándékát – az író utólagos meglátása szerint – nem annyira szolgáló, mint inkább az „író alkatáról (...) árulkodó" (*Alkat és szövegszerkezet*, in: E, 51.) bekezdésnyi mondatok legjellemzőbb formája a barokkos körmondat, amelyet olykor – technikai vagy stiláris-ritmikai okokból – egészen rövid egységek követnek vagy ellenpontoznak.[60] A mondat*ot* életre hívó szándék és a mondat*ban* ténylegesen megnyilvánuló-működő alkat nem feltétlenül fedik – mert miért is fednék feltétlenül – egymást. Metaforikusan mondva, a kopjás Szent György és a pikkelyes sárkány küzdelme nem maradhat el, különösen akkor nem, ha valóban jelentős szépirodalomról van szó. Következésképpen, Nádasnál a mindenkori bekezdésnyi s így organikus mondat lesz a vallomástevő énre, az én testi-lelki törekvéseire – a „paroxizmusig fejlesztett énességre" – kihegyezett történetmondás egyidejű alapja *és* alaptalansága, testszerű igazolása *és* cáfolata; ahogyan arra a mondatalanyok legfőbb változatait lajstromozó meglátásból is következtethetünk:

[60] A barokkos jelleghez:

Nádas stílusa nem hasonlít a klasszikus körmondat arányosan felépített szerkezetére, sem a romantika által kedvelt párhuzamos és ritmikus körmondatokra, hanem éppen a végtelenbe nyúló, barokkos mondatláncolatokra.

(Jastrzebska 1993, 32-33.)

A hosszú és rövid mondatok ökonómiájához:

Nádas nagymondatai, tartást és belső remegést mutatva, olyanok, mintha átölelnék a világot, a rövidek pedig élesen, markánsan reá hegyeződnének.

(Fogarassy 1988, 214.)

...az én-szólam ezekben a nagyperiódusokban váltogatja, kimozdítja az első személyű pozíciót, elővéve az elbeszélő többes, a harmadik személyű rámutatás személytelenségét is. Ezekkel a finom grammatikai mozdulatokkal a regény az érzelmi közvetlenség megbontását, ellenpontozását is működteti.

(Fogarassy 1988, 213.)

Így tehát a mondat grammatikai alanya Nádasnál egyúttal mindig a vallomásos elbeszélés alanya is. Ez a rétegzett és telített alanyiság éppenhogy önmagát, önnön vállalkozását teszi kockára akkor, amikor mondatrésszé (akár egyes szám első személyű, akár egyes szám harmadik személyű, akár többes szám első személyű névmássá vagy igeraggá) fogalmazódik, amikor tehát változatosan feloldja magát a teljességgel hatalma alá nem rendelhető – noha/hiszen saját alkatából fakadó – mondatszerkezetben.

Ekkor már bizonyosan nem a kopjás vitéz magasodik ikonografikus győzedelmi pózban a gonosz sárkány fölé, hanem a minket lenyűgöző organikus lény mutatkozik meg a maga teljes pompájában.

Csak éppen a szépségelvű mondatpoétika szoros pórázára fogva. A megzabolázott mondatszerkezet széthullását majd a *Párhuzamos történetek*ben, annak – Nádas saját szavaival – „ortopéd jellegű" és „tartósan furcsa" (Károlyi 2005a.) mondataiban tapasztalhatjuk (illetve a korábbi regény néhány pontján, például utolsó soraiban). Az *Emlékiratok könyve*ben egyelőre még minden vagy majdnem minden kerek, lezárt és kiegyensúlyozott. Olykor ugyan a törés határán, de még éppen belülről.

A már idézett „mondatára simult a mondatom" és a „mondatban folytatta volna az életét" fordulatok metaforikusan arra is utalhatnak, hogy Nádas regényében hangsúlyosan *itt*, ezen a szinten, vagyis mondatszinten, a mindenkori testszerű mondaton belül, egyetlen mondat szerkezetén belül dől el minden; minden, ami a regényvilág egzisztenciális és poétikai ügyeihez tartozik. Azazhogy a bekezdésnyi mondatokból szövődő fejezetekből épülő nagyszerkezet (és a benne foglalt vallomásos igény) már az egyes mondatok*ban* felvázolódik – *és persze* megkérdőjeleződik, amennyiben az alkati gyökerezettségű mondat: a nagyszerkezetben képviselt egységvágy retorikai-poétikai szakítópróbája, anyagszerű akadálya, testes önkritikája. Thomka Beáta egyenesen úgy fogalmaz, hogy az „abbahagyások-folytatások, megszakítások-egyidejűségek, ugrások-visszatérések, párhuzamosságok, ismétlések és nézőpontváltások" átfogó, vagyis a regény minden szintjén – a mondatokban, a fejezetekben, a párhuzamos emlékiratokban – érvényesülő organikusságában válhat a „regény egyetlen mondata" a „műegész kicsinyített másává". (Thomka 1988, 248.) Jolanta Jastrzebska szoros mondattani elemzése szerint például a „tagmondatokon belüli ismétlések, halmozások", vagyis az *Emlékiratok könyve* hosszúmondatainak legjellemzőbb stiláris eszközei „visszaadják a regény struktúráját, amelyben igen gyakoriak az előreutalások", (Jastrzebska 1993, 34.) és persze a visszautalások.

Így például a nagyszerkezetet tükröző egyetlen mondaton belül – érzéki módon – eltérő idősíkok rétegeződnek, különböző elbeszélői és szereplői tudatok csúsznak egymásra, vallomásos és emlékező szólamok ölelkeznek össze, a regénybeli valóság (elsődleges fikció) és képzelet (másodlagos fikció, emlékkép vagy vágykép) motívumai ötvöződnek. Egyszóval, Nádas szavaival: a regényegész érzéki *synecdoché*jának tekinthető „tisztességes mondatban" mindig „tapasztalat" és „képzelet" változatos nyelvi formái működnek együtt, fegyelmezik és sarkallják egymást, csak hogy a mondat testszerű voltából, azaz „feszültségének mértékéből, nyelvi minőségéből, intonálási módjából következtethessünk lételméletére", (*Hazatérés*, in: E, 31.) valamint tágabb szövegkörnyezetére. A „tisztességes mondat" saját létezésének „érzéki lényegét" önnön (többnyire dúsan kidolgozott) érzéki felületén hordozza, ahol is Nádas mindig arányosságra és pontosságra törekszik. Éppen ezért, a regény egészét tükröző szövegfelület aprólékos kidolgozása miatt tűnhet nagyon fontosnak – a mondattani vizsgálat tanulságait hasznosítva – a mondatokon belüli „többszöri átfogalmazás, ismétlés", valamint a „rokon értelmű szavak vagy szinonimák halmozása". (Jastrzebska 1993, 30.) Ugyanakkor a „halmozás (...) sohasem válik Nádasnál sztereotípiává", hiszen esetenként:

...a három [halmozott] *fogalom közül csupán kettő (...) rokon értelmű, ezek pedig szembe vannak állítva a harmadikkal, pl.: „aztán terjedelmesebb felhők érkeztek, sűrűbbek és vastagabbak, de éppoly fürgék" – értelmező jelző.*

(Jastrzebska 1993, 30.)

A halmozásos, azon belül ismétléses és variációs grammatikai-retorikai alakzatok gyakran a történetben való előreutalás (prolepszis)

vagy visszautalás (analepszis) elbeszélés-alakzatait szolgálják, sőt olykor egyenesen színre viszik az elbeszélt történet és az elbeszélés aktusa közötti határ áthágását (metalepszis). Az utóbbi változat szép példája a már szóba hozott jelenet, amelyben a felidézett '56-os budapesti eseményekből hirtelen átkerülünk a felidézés idejébe és helyszínére, a hetvenes évek Berlinjébe. Az áthágás-értékű mondat azért is lehet fontos, mert kicsiben, azaz részként mintegy előrevetíti az egésznek, a teljes nagyszerkezet – végső soron uralhatatlan – rendjének a felforgatását, amennyiben az elbeszélői határátlépést magában foglaló gyerekkori fejezet (*Temetések éve*) után immár érvényét veszíti a regényfejezetek addigi rendje, hiszen az ötször ismételt 'a-b-c' sorozatra a szabálytalan (illetve szokatlan) 'a-b-x-a' záróegység következik. Nem is beszélve arról, hogy a Krisztián-féle „tudósítás" utáni – és egyúttal annak szolidabb nyelvezetéhez hasonuló – fejezetben a névtelen emlékiratíró látványosan lemond a regényszerkezet alapját képező mondat legfőbb jellemzőjéről: az elemző és részletező nagyperiódusosságról. Ami – ha úgy tetszik – már a *Párhuzamos történetek* töréselvű mondatpoétikája felé mutat. De nézzük most az idő- és tudathatárok áttörésének három egységre tagolható mondatát:

> [1] *Ezért aztán egyáltalán nem tekintettem személyes véletlen művének, hogy e fájdalmától is megfosztott és nagyon gyorsan elfelejtett búcsúzkodás után* [2] *annyi évnek, annyi hosszú évnek, igen, csaknem az egész ifjúságomnak el kellett telnie ahhoz, hogy hirtelen fölszakadhasson bennem ez a közös hallgatás, és először, ha pedig ezt az írásos vallomástételt nem számítom, akkor tán utoljára, mesélni kezdjek, beszélni,* [3] *épp oly kényszeresen elmondani, amilyen kényszeresen eddig hallgattam róla, s éppen idegenben, egy idegennek, valakinek, akinek minderről csak halvány és távoli fogalma lehet, egy idegen nyelven, egy berlini villamos peronján, ott azonban nyersen, véres hányadékként, ahogyan kijön.*
>
> (EK, 365.)

(1) A mesélő hangfekvésű mondatfelütés („Ezért aztán...") sorai az 1956-ban Magyarországot elhagyó Hédi és a tőle búcsúzó kamasz hős együttes szégyenére, valamint a személyes és közösségi tragédia „elfeledtetésének és elfelejtésének" közel két évtizedes kísérletére utalnak, amennyiben a névtelen emlékiratíró majd csak a hetvenes évek első

felében képes őszintén beszélni a budapesti forradalomról – az '53-as berlini felkelésre emlékező Melchiornak. (2) A következő mondategység háromtagú fokozásos halmozása („annyi évnek, annyi hosszú évnek, igen, csaknem az egész ifjúságomnak el kellett telnie ahhoz, hogy...") vezet a döntő fordulóponthoz („...hogy hirtelen..."), ahol az emlékezés tárgya és aktusa teljességgel egymásba fordul („...hirtelen felszakadhasson bennem ez a közös hallgatás"). Minek következtében egyetlen mondaton belül többszörösen is megnyílik az átjárás: a személyes („nem tekintettem a személyes véletlen művének") és a közösségi („ez a közös hallgatás") között; az elbeszélt régmúlt (1956, Budapest) és az elbeszélt közelmúlt (hetvenes évek, Berlin) között; az elbeszélt közelmúlt („először [és...] tán utoljára") és az elbeszélés jelene („ezt az írásos vallomástételt") között; az elbeszélt (ötvenes és hetvenes évekbeli) események és az elbeszélés (jelen idejű) írásseménye között; az elbeszélt vallomástétel (a berlini villamoson Melchiornak) és az elbeszélő vallomástétel (a papíron az emlékirat olvasójának) között; az egymásra csúszó elbeszélésrétegek közé szorult történetfoszlányok múltja és az olvasás jelene között... Mint láthatjuk, a névtelen emlékiratíró az elbeszélés aktusának alapegységén, a testszerű mondaton belül egyfelől összefogja a különböző történeteket és emlékező tudatokat, másfelől fel is hívja a figyelmet az összefogás gesztusára („ezt az írásos vallomástételt"). (3) Az összetett írásgesztus súlyosságát a mondat harmadik egységének ellentétes alakzata („épp oly kényszeresen elmondani, amilyen kényszeresen eddig hallgattam róla") és többszörös fokozásos halmozása („s éppen idegenben, egy idegennek, valakinek, akinek... [...] egy idegen nyelven, egy berlini villamos peronján") nyomatékosítja, illetve futtatja ki a provokatívan érzéki zárlatba („nyersen, véres hányadékként, ahogyan kijön"), amely viszont már nem is annyira a vallomás súlyos témájára, mint inkább érzéki anyagára – és egyúttal a mondat saját létmódjára – vonatkozik. Nem arra, ami „kijön", hanem arra, „ahogyan kijön".

Miként a fenti példában, úgy Nádas minden egyes mondatában – *pars pro toto* – a teljes regényvilág összetettsége és sokrétűsége, valamint egységének (a *Párhuzamos történetek* felé mutató) veszélyeztetettsége mutatkozik meg; egyedi változatokban, testszerű nyelvként. A regény átfogó, ámde rejtekező eszméje, „érzéki lényege" tehát anélkül, hogy tételesen megragadható volna, mégiscsak állandóan jelen van, lévén nem is annyira a mondatok *által*, mint inkább a mondatok*ban*

— működés közben, állandó mozgásban, folytonos elmozdulásban, tetten nem érhető módon — érzékelhető.

*

(fejezet-példa) Vallomás és emlékirat műfaji eldöntetlenségét, történet és elbeszélés rafinált együttállását, valamint mindezek mondatszerű — testszerű — beágyazottságát több szinten is vizsgálhatjuk: akár a nagyszerkezetben, akár valamelyik történetszálban, de még akár egyetlen fejezeten, egyetlen fejezet zárt terén és idején, téridején belül is.

A *Melchior szobája a tető alatt* című tizedik fejezet, amely tehát éppen a tizenkilenc egységből álló regényszerkezet mértani közepére került, kitüntetett helyet foglal el a berlini történetben is; amennyiben a Wörther téri ház tetőszobája: a két szerelmes férfi átmeneti boldogságának, a boldogság törékeny illúziójának a tere, és egyúttal — ezt nem lehet nem észrevenni — a regény keresztül-kasul átpoetizált világának, szerkezeti és elbeszélés-technikai összetettségének és zártságának az érzéki szimbóluma. A külső világ idejének ellenszegülő szobabelső illúziójellegét, a történelmi korszakot parodizáló berendezés „inkább taszítón, mint vonzón érdekes" műviségét (EK, 147.) erősíti a bensőséges együttlétek esztétizált szertartásossága; hiszen már megismerkedésük éjszakáján is Melchior az elbeszélő számára valamely „nem ismert, titkos ceremóniát, (...) beavatási szertartást készít" elő. (EK, 145.) A tető alatti lakás térélményét, illetve a benne összpontosuló szerelmi történet tagol(hat)atlan időbeliségét, egyidejűségét a megelőző és rákövetkező idők fogják közre — a hetvenes évekbeli fejezetek rendhagyó, az ábrázolt események kronológiáját fenekestül felforgató időszerkezetében.

A szerelmi időszakra közvetlenül következő időt ábrázolja (1) a regény első, negyedik és hetedik fejezete (*Szabálytalanságom szépségei*; *Távirat érkezik*; *Az eszmélet elvesztése és visszanyerése*), amelyekben a névtelen emlékiratíró Berlinből elutazik Heiligendammba (fiktív regényének valóságos színhelyére), ahol egy viharos esti séta során majdnem életét veszíti, és ahol másnap felkeresi őt a barátja után nyomozó rendőrség (mint regényében Thomast a Gyllenborg-gyilkossággal megbízott felügyelő). A rendőrség kopogtatása térben és időben távoli, ámde egymással összefüggő dolgokat juttat az emlékiratíró eszébe: Melchior szökését és megismerkedésük estéjét, tehát a szerelmi történet végét és kezdetét, valamint az őket összeismertető Thea egyetlen mozdulatát aznapi színházi próbájáról. (EK, 80.) A hetedik fejezet ezen a ponton, vagyis az emlékezést elindító — már-már prousti akusztikájú — kopogtatás pillanatában azonnal átvált egy korábbi időbe: az elválás utáni időből a megismerkedés idejébe. Ennek megfelelően (2) a következő három berlini fejezet (*Melchior szobája a tető alatt*; *Egy színházi előadás leírása*; *Amelyben Theának elmeséli Melchior vallomását*) immár a névtelen emlékiratíró és Melchior szerelmének idejében játszódik, mely kapcsolat azonban már kezdettől fogva kudarcra ítélt: egyfelől tudjuk (a berlini fejezetekből), hogy Melchior el kívánja hagyni az országot, másfelől azt is tudjuk (a megelőző heiligendammi fejezetekből), hogy végül elhagyja. A szerelem zárványértékű idejében minden gondolat, minden mondat, minden gesztus kizárólag a jelennek szól, vagyis végérvényesen be van zárva a homoerotikus kapcsolat időtávlat nélküli terébe, ha tetszik, téridejébe, amelyet a szerelmesek többnyire a tető alatti szobában és az esti berlini utcákon töltenek el, töltenek ki. Mindeközben, az érzéki folyású elbeszélés előrehaladtával a berlini szerelmi történet zártsága, műalkotásszerű megalkotottsága egyre inkább átváltozik az *Emlékiratok könyve* nem kevésbé zárt rendszerének tematikus allegóriájává. A szoba és a városnegyed lesz tehát a helyszíne a többszörösen határolt, ráadásul poétikai többletjelentést is hordozó szerelmi játéknak, amelyben „két férfi között (...) mindig csak az van, ami van, se több, se kevesebb". (EK, 175.) Végül (3) a hetvenes évekbeli történet — és egyúttal a regény — utolsó fejezete (*Szökés*) ábrázolja a három-három fejezetből álló egységekben fordított rendben feldolgozott időszakaszok (az együttlét és az egyedüllét) közé eső időt, az elválás idejét.

A hetvenes évekbeli németországi szál — és persze a teljes regényszerkezet — összetettségét tükrözve, a kiválasztott fejezetben is több idősík rétegződik, csúszik egymásra, mely szövegmozgások rendszerét három nagyobb egységre tagolhatjuk. (1) A bevezető jellegű oldalak eseménye az elbeszélő és Melchior megismerkedésének éjszakáján játszódik. (EK, 145-149.) Ezután (2) a második szakasz az őket aznap este összeismertető Thea délutáni próbáját állítja középpontba, rövid kitekintéssel a közös színházi estére (amelyről majd csak a tizenharmadik és tizenhatodik fejezetekben lesz bővebben szó). (EK, 149-162.) És végül (3) a befejező egység leginkább a szerelmesek egyik későbbi estéje köré szerveződik, rendszeres visszautalásokkal ama legelsőre.

(EK, 162-176.) A történetmondás időkezelése mellett érdemes figyelmet fordítani az elbeszélésmód egyik leglátványosabb sajátosságára: helyzetközeli leírás és távlatosabb elmélkedés állandó szövegfeszültségére, amely kihegyezi a regényszöveg testszerűségének kérdését.

(1) A megismerkedés éjszakája lesz tehát a *Melchior szobája a tető alatt* című regényfejezet nyitóideje, amely hermetikusan zárt fizikai-pszichikai terével egyúttal a szerelem általános idejét, téridejét is képviseli, miáltal – egyfajta téralakzatként – köréje szerveződik minden egyéb idő. Az első oldalakon megjelenített főidőnek alárendelt mellékidőkre számos utalásjellegű vagy kifejtett példát találhatunk. Akár a szerelmesek közeli múltjára vagy jövőjére irányozva: „Persze akkor már, nem beszélve az előzményekről...”; „...találkozásunk első percétől fogva...”; „...valaminek ugyanis történnie kell (...), ami meg fogja változtatni az életemet...” (EK, 147, 149.) Akár Melchior távolabbi múltjára (és németségtudatára) vonatkoztatva: „Ez hosszú, meglehetősen szórakoztató történet, mondta nevetve...” (EK, 149.) (A később elmondott történetet két részletben ismerhetjük meg: egyrészt akkor, amikor a tizenharmadik fejezetben Melchior mesél ironikusan a névtelen emlékiratírónak; másrészt akkor, amikor a tizenhatodik fejezetben az emlékiratíró mesél Theának Melchior szerepjátszó vallomástevéséről.) A teátrálisan kihegyezett jelenbeli pillanat – „...éppen éjfélt ütött az antik falióra...” – közeljövőjére vonatkozó utalás kulcsfontosságú tárgya, a szerelmi egyesülés azonban jótékony homályban, illetve rafinált (szöveg)takarásban marad: „...mintha sejtelmem se lenne róla, hogy mi az a kivételes, ami itt bekövetkezhetik, vagy talán már be is következett? de mi?” (EK, 149.)

Hasonló elbeszélés-technikai fogással találkozhatunk a tizenhatodik fejezet legvégén, ahol is a névtelen emlékiratíró és Thea szerelmi egyesülése kerül a jövőre vonatkozó utalás ironikus zárójelébe; ahol tehát a hosszasan és tudálékosan kivitelezett csókleírás késleltető alakzatával („ígéretével”) előkészített, ámde immár feszes retorikájú fejezetzárlat utolsó mondatának modoros viszonyszavai jócskán felerősítik a feszültséget a jövőbeli szenvedélytörténet és annak előidejű s így ironikus szóba hozatala (prolepszise) – mint elbeszéléspótlék – között:

Ígérete, ígéretem.

És *ezt az egymás testének adott ígéretet, néhány nap múltán,* elég *meggondolatlanul* ugyan, de *beváltottuk.*

(EK, 433. – kiemelések: B. S.)

Mint ahogyan a tetőtér-fejezetben is a nem ábrázolt beteljesülés helyett, vagyis az előrehaladó elbeszélés menetét mesterségesen megakasztó, miáltal a sejtetett célbaérkezést tartósan elhalasztó és egyúttal helyettesítő irónia[61] jegyében: egy „megnyugtatóan szép”, sőt „nevetségesen szép” pillanat ábrázolását kapjuk – az éjféli óraütéssel, a „sercenő gyertyákkal”, az „egyenletes taktusokban bugyborékoló barokk zenével” és az „eső dobolásával”. (EK, 149.)

(2) A szerelmi egyesülést ironikusan elfedő jelenet „nevetségesen szépre rendezett” látványa indítja el a „véletlenszerű találkozás” sorsszerűségére – „Mert valaki megrendezte, ebben teljesen biztos vagyok...” – vonatkozó általános okfejtést, amely végül „egy másik, nem hozzánk tartozó történés részletéhez” vezet: a délutáni színházi próba szünetéhez, amikor Thea először említi az elbeszélő jelenlétében Melchiort. (EK, 149-150.) Az elbeszélés folyását sűrűn megakasztó, többnyire általános tárgyú, elmélkedő betétek még akár zavaró szövegzárványoknak is tűnhetnének – ha nem volnának mindig beágyazva az éppen adott helyzet érzéki összefüggésébe, és ne teremtenének így érvényes kapcsolatot két (vagy több) érzéki idősík között; most éppen a megismerkedés éjszakája és délutánja között. (Egyébként a mondattani elemzések tanulsága szerint a „tárgyiasság” és „intellektualitás” együttállását Nádasnál olyan poétikai eszközök segítik, mint a hasonlat és az ismétlés, jóval ritkábban a metafora.) (Jastrzebska 1993, 31-32.) A véletlenről és sorsszerűségről szóló alkalmi meditáció mellett bőven akadhatunk egyéb általános érvényű eszmefuttatásokra is; így például a regényírásról (sőt, közvetlenül „e regény” írásáról!), az arcról vagy az izzadásról. (EK, 153-155.) Tágabb hagyomány-összefüggésben, a ’Proust – Mann – Musil’ prózaháromszög vonatkozásában: a Nádas-regény „esszéizmusa” nem csupán „grandiózus elkalandozásokat” eredményez, hanem egyúttal „más anyagú” összefüggésbe is ágyazza az „elbeszélő életkérdéseit”. (Engler 1992.) Mindazonáltal, az elmélkedő betétekkel szabdalt délutáni színházi jelenet egyfelől az egészen közeli jövőre irányul: „...még ugyanazon napnak az éjjelén...”; (EK, 150.) másfelől pedig továbbvezeti az olvasót a közelmúltba, egészen a „hat héttel e [színház]folyosói jelenet előtt” játszódó pillanatig, amely

[61] Vö. Friedrich Schlegel klasszikus megfogalmazásával: „Az irónia folyamatos parabázis (*eine permanente Parekbase*).” (*Philosophische Fragmente. Erste Epoche. II, 668*, in: Schlegel 1988, 28.) A schlegeli gondolat nyomán Sterne, Diderot és Stendhal regényeire hivatkozó Paul de Man szavaival: „A parabázis egy diskurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával.” (*Az irónia fogalma*, in: De Man 2000, 195.)

titokzatos módon magában foglal számtalan rákövetkező pillanatot is, és amelyben az emlékező hős először ül le a rendezői asztalhoz („erre a később sok tekintetben kellemetlenné váló helyre"), és melléje Thea. Ráadásul a történetre vonatkozó időmeghatározások mellett – „...azon az unalmasan őszi délutánon..."; „...abban a pillanatban..." – hirtelen szóba kerül a történetmondás ideje, az emlékiratírás egyik korábbi fázisa is: „...ahogyan erről egy korábbi fejezetben már értekeztem is..." (EK, 150.)

Az elbeszélt történet különböző időszakaszainak összecsúszásai során tehát az elbeszélés ideje is beleszövődik a mondatokba, és így mintegy ráláthatunk az időkezelés műhelytitkára, a váratlan időbeli váltások eredetére, az emlékező írástevékenységre. Ugyanakkor az időben ide-oda csapongó történések pillanatnyi folyásirányát mindig pontosítják az elbeszélést tagoló időhatározói kifejezések, például: „Mikor ugyanis..." (150, 159.) És míg az elbeszélés-technikai eszközökkel többszörösen megakasztott színházi próba nevezetes udvarlásjelenetét Gloster és Anna (Thea) között a történetben a rendező is megakasztja, addig az elbeszélő azon nyomban továbbviszi az ő saját jövőbeli történetére irányuló kérdés formájában,[62] miszerint:

> *...abban a pillanatban ugyanis még nem lehetett eldönteni, hogy a jelenet, melyet a rendező rutinosan goromba közbeszólása a csúcsponton megakasztott, nem kettőnk között fog-e folytatódni, mert hogy nem lehet leállítani, ahhoz kétség nem férhetett.*
>
> (EK, 151.)

A jövőre vonatkozó kérdés(re vonatkozó válasz elhalasztása) végül is a szerelemről szóló általános gondolatmenetbe („...elég ha azon szerelmesekre gondolunk...") torkollik, amely viszont a rákövetkező

[62] Miként Sterne *Tristram Shandy*jének elbeszélője is azt vallja, hogy minden kitérés (a schlegeli „parabázis") a történetből egyúttal rátérés is arra, hiszen:

> *Eldöntött dolog (...), hogy mindaddig, míg az elbeszélő a történet vezérfonalánál megmarad, előre-hátra futkározhat rajta, amennyit kedve tartja: nem fog elkalandozásnak számítani.*
>
> (Sterne 1989, 400.)

Sterne gondolata igaz lehet a Nádas-regény emlékezésfolyamatának és szövegfolyamatának összefüggésében is:

> *A könyv szerkezete megismétli az emlékezet nem-kronologikus szerkezetét, ami azt jelenti, hogy semmi sem bizonyul* [öncélú] *kitérésnek.*
>
> (Dyer 1997.)

bekezdés költői halmozásában megtalálja a maga érzéki tárgyát, először a színház dologi és testi valóságában, majd az itt létező Thea arcán:

> *...az átizzadt jelmezek és emberi testek, a mindig eldugult lefolyók, agyonhordott papucsok és cipők, a szétfolyó szappanok és a tisztátalan, nyirkos törülközők érett illatában, most értünk először egymáshoz, s ilyen közelről még soha nem láttam az arcát, valójában mintha nem is egy emberi arcot, egy nő arcát, hanem valami kivételes tájat szemlélnék...*
>
> (EK, 151.)

(3) Az öregedő színésznő érzéki, „otthonosan meghitt" látványt kínáló arca a színház előcsarnokában teljességgel Melchior lénye felé fordul, aki innentől kezdve mindvégig (és a soron következő berlini fejezetekben is) – képletesen szólva – a „Thea arcától kapott" mosoly fényében sütkérezik; (EK, 161.) a színházban is, a berlini utcákon is, és a tetőtéri szobában is. Azaz töretlen kedvvel és leleménnyel játssza a maga jellegzetes és esztétikus szerepeit – legtöbbször a névtelen emlékiratíró előtt. Melchior egyik legelső alakításának ideje, a színházi előadás utáni éjszaka szinte észrevétlenül átváltozik a rákövetkező éjszakákat magában foglaló szerelmi történet általános idejévé, a tetőtéri szoba sajátos téridejévé; valamiféle erotikus teátrummá, ahol a szerelmesek napjaik „nagy részét" töltik, mégpedig „minden másféle kötelezettséget nagyvonalúan elhanyagolva". (EK, 162.) Mindeközben eltelik „néhány hét, talán egy hónap is", amelynek osztatlan ideje bizonyos ismétlődő rituálék szerint szerveződik:

> *Olykor zenét hallgattunk, valamit felolvasott nekem vagy én mondtam magyar verseket (...) hiszen nem történt és nem is történhetett semmi (...) az egyetlen tájékozódási pont Thea bemutatója...*
>
> (EK, 169.)

A szerelem tagolatlan idejéből olykor persze kiválik egy-egy fontosabb pillanat; például „egy este", amikor Thea felmegy Melchiorhoz, de csak a névtelen emlékiratírót találja ott. (EK, 169.) Vagy mondjuk a fejezet harmadik szakaszát mindvégig meghatározó, ámde pontosan nem rögzíthető este – „...nem emlékszem pontosan, a naptári idő ak-

kor nekünk mit se számított, tán november vége volt vagy december legelején...” (EK, 169.) –, amikor az elbeszélő hős eleinte ugyanabban a fotelban ül, amelyet Melchior „azon az első estén is” felajánlott neki. (EK, 162.) Mint ahogyan később ugyanazt a kettejük között áramló „puszta erőt” érzi, amelyet „azon az estén” is érzett, amikor Melchior a színházból megérkezvén „kiment a konyhába, hogy a pezsgőt behozza”, és aki most is, „mintha csupán a konyhába tartana”, elindul szerelmese felé. (EK, 172-173.) Sőt, a fokozatosan kibontakozó évődés és civakodás során Melchior ugyanazt a fölényt érezteti, amellyel „az első estén is óvatosan kitekintett” az elbeszélő hősre. (EK, 175.) (A kamaradarabszerű szerelmi esemény leírása egyébként folytatódik a berlini történet soron következő fejezeteiben.) A legelső éjszaka tehát tartósan kijelöli a szerelmi történet rituális helyét, a rendhagyó ízléseklektikával berendezett tetőtéri szobát, amelynek mesterséges téralakzata így kettejük közös történetének zárványszerű voltát – nem-történet voltát – szimbolizálja. Hiszen az emlékiratíró hős érzéki-érzelmi nevelődésének története a gyerekkori – leginkább az apára, az anyára, vagy éppen Krisztiánra vonatkozó – elfojtások és tiltások után, a felnőttkorban is csak „rövid távú boldogságot” eredményezhet. (Kruschinski 1992.) Nem is beszélve arról, hogy a zárójelbe került boldogság látványosan esztétizált tere áttételesen képviseli a teljes műalkotás (önnön belső logikájába) zárt voltát, mivoltát, mű-voltát is.

A hermetikusan önmagába zárt (homoszexuális) szerelmi együttlét jóval korábbi előképe lehet Nádas 1971-es (heteroszexuális tárgyú) elbeszélése, a *Szerelem*, amelyben a jointot elszívó férfi kényszeres gondolkodása folyton önmagán túlra törekszik. Egyrészt a másik irányába: „...mert mindig az Én, mindig Én, s ettől az örökösen jelenlevő Éntől nem érezhetem, nem tudhatom sem azt, ami Én valóságosan vagyok, sem azt, ami Ő.” (*Szerelem*, in: M, 375.) Másrészt az érzéki/érzékelhető valóság felé: „Vissza kell térni a bejárathoz. Amit valóságnak nevezünk.” (*Szerelem*, in: M, 384.) Egyszóval, a körkörös reflexió spiráljára csavarodott vágy tárgya: „valami, ami (...) csupán önmagát igazolja.” (*Szerelem*, in: M, 405.) Noha a mindig csak „valamire”, a fenomenális másikra vagy a valóságra irányuló „logika nem helyettesítheti az érzékeket”, mégiscsak „korlátoltság lenne nem gondolkodni róla”, mármint mindarról, ami „ismeretlen eredetű”, ámde érzékelhető. (*Szerelem*, in: M, 385-386.) És mivel a logika nem telepedhet rá maradéktalanul az érzékelésre, mint ahogyan teljességgel le sem mondhat róla, csakis egyetlen érvényes út nyílhat: logikusan feltérképezni az érzékelés logikáját. Egymás mellé állítani, egymásba tükrözni az érzékelés test-nyelvét és a gondolkodás nyelv-testét. Miként a Melchior szobájában zajló szerelmi beszélgetésekben is tapasztalhatjuk, amelyeknek tárgya és közege egyaránt: erotikus.

A szerelem térideje (a tetőtéri szoba) egyúttal a végtelenbe nyúló beszélgetések, vagyis a testi-lelki gyönyörökkel párhuzamos – azokban fogant vagy azokat hevítő – nyelvi gyönyörök térideje is, amelyben a névtelen elbeszélő és Melchior történetei „gabalyodnak egymásba” annak reményében, hogy „az (élet)történet, akár a test, (...) közös tapasztalattá tehető”. (Böhm 2002, 48.) A kettős rétegű (életsorsbeli és testi) „közös tapasztalat” érzékiségéről vallanak az elbeszélő nem kevésbé érzéki mondatai, amelyek ugyanakkor felületet biztosítanak mindenféle általánosabb jellegű meditációnak:

> *...monologizáltunk,* fecsegtünk, öntöttük egymásra *a szót, s* amennyiben *a szavak egymáshoz való viszonyának, a hangsúlyoknak, a hang fekvésének és a beszéd ritmusának a szavak értelmétől független, érzéki, testi jelentése van,* annyiban...
>
> (EK, 162-163. – kiemelések: B. S.)

A mondatrészletben érzékelhető, sőt *érzéki feszültség* keletkezik az erotikus nyelvtárgy („fecsegtünk, öntöttük egymásra”) és az erotikus nyelvtárgyra vonatkozó analitikus nyelvezet („amennyiben [...], annyiban”) között. Minek következtében az érzéki módon csobogó közös szerelmi beszéd – a páros beszéd szerelme – helyet biztosít meganynyi általánosabb fesztávú gondolatnak is, amelyekben az elbeszélő és Melchior tudatmozgásai, szólamai, mondatai „simulnak” egymásra – a „szavak egymáshoz való viszonyán” túl az „agy tekervényeiben működő áramokról”; (EK, 168.) a németségről, a humanizmustól Nietzschén át a fasizmusig... (EK, 164-165.) Vagy éppen a hegedülésről; sőt a hegedűről (mint fenoménről), amelynek „fizikai lehetőségei találkoznak (...) egy ember fizikai lehetőségeivel”. (EK, 165.) Az utóbbi téma egyszerre olvasható Melchior zenészmúltjának, jelenlegi művészvoltának emblémájaként, valamint Nádas rejtett ars poeticájaként; miáltal a hegedülésről szóló általános okfejtés többszörösen visszahajlik a szövegre, leginkább annak tárgyára *és* létmódjára: Melchior kamaszkori hegedülésének történetére *és* a szöveg saját zeneiségére.

Az egykori hegedűtanulás ráadásul szoros kapcsolatban áll Melchior származásának, súlyos gyerekkori betegségének és megrontásának történetével, amelynek elbeszélését (pontosabban az elbeszélés elbeszélését) majd csak jóval később, a tizenhatodik fejezetben olvashatjuk – ahogyan most egyelőre Melchior szabad függő beszéde ígéri: „...ezt majd máskor meséli el..." (EK, 166-167.)

Az erotikus közegbe helyezett zenei témájú eszmefuttatás tehát érzéki, mondhatni zenei módon visszaszövődik az adott elbeszélés-összefüggésbe. Nádas műve ezen a ponton, a zenére vonatkozó szerelmi beszéd ábrázolásának pontján látványosan igazolja Kierkegaard tézisét, miszerint az „érzéki-erotikus" elem a maga „közvetlenségében csupán a zenében fejezhető ki", amelynek klasszikus példája Mozart *Don Giovanni*ja; illetve, tehetjük hozzá Verlaine *Költészettan*a vagy Nádas mondatpoétikája nyomán, „kifejezhető" még a zenei módon szerveződő versben vagy prózában is. Ám ha az „érzéki-erotikus zsenialitás" teljességgel a reflexív „nyelv területére kerül", akkor már „etikai meghatározások lesznek rá érvényesek", mint például Moliere *Don Juan*jában. (Kierkegaard 1978, 86.) És noha nem lehet teljességgel kikerülni a nyelvi reflexió „etikai" vagy gondolati közegéből, ámde azon belül bármikor fel lehet erősíteni a szépirodalmi nyelv érzékibb, olykor már-már zenei hangfekvéseit. Mint ahogyan a Nádas-regény megannyi általánosabb és filozofikusabb gondolatmenete is mindig érzéki módon ágyazódik a mozgékony elbeszélés-szerkezetbe, azaz biztosan megtalálja a maga poétikai helyi értékét a szűkebb vagy tágabb szövegkörnyezet anyagszerűségében.

Így például az alábbi mondatfoszlányban is szétszálazhatatlanul, nem utolsó sorban a hangsúlyosan szembeállított viszonyszavak révén („Mert [...], ám...") tagolódnak el és fonódnak össze a szerelmi vitából fakadó gondolatmenet távlatosabb és helyzetközelibb szövegnyalábjai:

> Mert *ilyen vagy ehhez hasonló helyzetekben önkéntelenül is átfutjuk és sebesen mérlegeljük a megoldás kézenfekvő, tehát legegyszerűbb és legjobban begyakorolt lehetőségeit,* ám *az legalább oly lehetetlennek tetszett most, hogy felálljak, lábamról lerúgjam a papucsát, felhúzzam a cipőm, vegyem a kabátom és elmenjek...*
>
> (EK, 171. – kiemelések: B.S.)

A mondatrészlet grammatikai *és* egzisztenciális énje ironikusan felbomlik, illetve megkettőződik, mégpedig szerves módon. Hiszen („Mert...") az „ilyen vagy ehhez hasonló helyzetekre" vonatkozó „mérlegelés" többes szám első személyű, testetlen és általános alanya, valamint („...ám...") az elbeszélt történet egyes szám első személyű, cipővel és kabáttal, következésképpen testtel, érzékszervekkel és persze érzésekkel rendelkező alanya: egyaránt hozzátartoznak a Nádas-regény összetett nyelviségű világához, amelyben a formálódó gondolatokkal párhuzamosan ábrázolt testi cselekedetek és események mindig a testszerű szöveg – nem ritkán ironikus – áttételei révén válnak érzékelhetővé.

*

A fentiek fényében talán feltételezhetjük, hogy Nádas prózájában a test eszméjére vonatkozó irónia nem kizárólag a gyakran provokatív ábrázolás (elsősorban testábrázolás) tárgyában és módjában rejlik. **(II/2←)** Hiszen – és leginkább emellett próbáltam érveket felhozni – a nem is annyira retorikai eszközként, mint inkább átfogó nyelvi-szemléleti alakzatként felfogott irónia rendszeresen megmutatkozik az *Emlékiratok könyve* poétikai síkján is, azon belül: a vallomásos emlékirat műfaji és hangfekvésbeli kevertségében; a történetek és elbeszélések, a szereplők és elbeszélők állandó cserebomlásainak változatosságában; valamint az éppen adott beszédaktusok dúsan kidolgozott alapegységeiben, a testszerű mondatszerkezetekben. Vagy éppen a belső (idő-, tudat- és hangfekvésbeli) határok áthágásának különböző szövegalakzataiban. A regény ironikus álcaműveletei, csordulásig telt látszatalakzatai – „...fecseg a felszín, hallgat a mély..." – nem engedik, hogy mögéje lássunk mindannak, ami éppenhogy e próza lényege: a testszerű mondatok „érzéki lényegének". A mutatva leplező és álcázva sejtető irónia újszerű, ráadásul botrányosan újszerű formái jelennek majd meg a tört és csonkolt mondatokból szövődő *Párhuzamos történetek* saját „érzéki lényegében"; mégpedig – miként az 1986-os regényben – nem csupán az ábrázolás vonatkozásában, hanem a szerkezet, az elbeszélés-technika és a mondatpoétika síkján is. És noha Nádas epikájában továbbra is megmarad a test „templomának" egyszerre tragikus és ironikus összefüggésekbe ágyazott témája, a két regény poétikai ajánlatai mégiscsak már-már összemérhetetlenül különböznek egymástól.

2. *Párhuzamos történetek*

A *Párhuzamos történetek* – az ábrázolásmód gyakran bestiális iróniája mellett **(II/1-2←)** – több szinten is provokálhatja olvasóit. Leglátványosabban talán azzal a nyilvánvaló szerkezeti furcsaságával, hogy (1) a szerteágazó történetek nagyon nem rendeződnek egybe; ehelyett vagy rövidebb-hosszabb megszakításos fejezetláncolatokká alakulnak, vagy különböző műfaji jegyeket felmutató szövegzárványokká válnak. Mindeközben (2) az elbeszélő és a szereplők közötti tudat- és hangfekvésbeli viszonyok, cserebomlások is folyamatos mozgásban vannak, olykor szinte mondatról mondatra átértelmeződnek. Továbbá, a szerkezeti és elbeszélés-technikai sajátosságok nyomán, nem lehet figyelmen kívül hagyni (3) a szövegvilág alapsejtjeiként működő mondatok belső feszültségeit sem. Többek között éppen e három tekintetben bizonyul nagyon másnak a 2005-ös regény, mint az *Emlékiratok könyve*. Nem is beszélve arról, hogy a *Párhuzamos történetek* szenvtelen ábrázolásmódjában immár nem lehet helye sem a vallomásnak, sem az emlékiratírásnak; sem pedig a vallomásos emlékezés gazdatudatának, az egyes szám első személyű én-elbeszélőnek, az ő megannyi nyűgének-gyönyörének. Itt már a Nádas-próza ironikus jellegű szövegmozgásának újabb, bizonyos értelemben vadabb formáira bukkanhatunk. Hiszen az egyes szám harmadik személyű ábrázolásmód bestiális (vulgáris, pornografikus vagy brutális) vagy még inkább jéghideg (a bestiálisat szenvtelenül látó és láttató) iróniája tulajdonképpen csak álcázza a regény igazán súlyos szerkezeti, elbeszélés-technikai és mondatpoétikai ajánlatait, azazhogy közvetve helyzetbe hozza. Mint ahogyan egyébként a *Sorstalanság* közismerten ironikus alkatú írójánál is tapasztalhatjuk – a *Párhuzamos történetek* nem kevésbé ironikus szemléletű írója szerint: „Témája jobbára mindig is eltakarta Kertész Imre szépírói munkáját..." (*Kertész munkája és témája*, in: HN, 57.) Nézzük tehát, miféle „szépírói munka", miféle regénypoétikai teljesítmény rejtőzik

a 2005-ös Nádas-mű provokatív „témája", a bestiális vagy jéghideg iróniával megjelenített testi folyamatok színfala mögött.

*

(történetek – műfajok) Mondják, a párhuzamosok a végtelenben találkoznak. Maga a végtelenség viszont ábrázolhatatlan. Ami a végtelen vonatkozásában egyáltalán ábrázolható: a vágy, a távolság és a hiány; az „örök ígéret és szépség iróniája". (PT II, 120.)

Nádas 2005-ös regényének párhuzamosai, párhuzamos történetei sem érnek össze valamiféle célelvű, távlatos magasságból bonyolított össztörténetben. Noha éppenséggel megkülönböztethetünk három nagyobb idő- és térbeli egységet: (1) harmincas-negyvenes évek, Magyarország és Németország; (2) ötvenes-hatvanas évek, Magyarország; (3) ezredvég, Németország. Ráadásul a három síkon belül, esetenként azokat átszelve, sok-sok történet keresztezi egymást, amelyek egyrészt a narratív kifejtettség nagyon különböző fokait mutatják, másrészt a megszakításos irónia, a schlegeli „folyamatos parabázis" révén **(III/1←)** váltogatják is egymást. Nem tudunk hát mögéje nézni a kihagyások, abbahagyások, elhallgatások, elnyújtások és sűrítések kiterjedt szövegfátylának. A változatos elbeszélés-alakzatok kétszeresen is elzárják előlünk a történeteket: egyfelől külön-külön sem ismerhetjük meg a töredékesen ábrázolt eseményeket, másfelől azok ötletszerű kapcsolódásainak logikáját sem térképezhetjük fel. Párhuzamosak ugyan, de nem sodródnak, nem sodorhatók egybe.

És ha nagyon közel kerülnek egymáshoz, már-már találkoznak a párhuzamosok, ha tehát a végtelen közelségének illúzióját érezné az olvasó, akkor az elbeszélő határozottan megtagad bármiféle gyors és egyértelmű kapcsolódást. Vagy homályban hagy egy titkot. Vagy banálisan lezár egy eseménysort. Vagy tesz egy újabb kivezető utalást az adott párhuzamos történetből. Vagy végleg elejti a történet szálát. Vagy eleve fel sem veszi.

Vegyük például a regény ezredvégi berlini nyitófejezetét (*Apagyilkosság*), amelyben felbukkan egy ismeretlen férfi hullája, továbbá megismerkedünk az egyetemista Döhringgel és a nyomozó Kienasttal. Noha a későbbiekben szaggatottan nyomon követhetjük kettejük történetét, sőt családhistóriáját, vissza egészen a harmincas-negyvenes évekig (Döhring nagyapja őr a pfeileni náci haláltáborban, Kienast

apja pedig a fajbiológiai kutatásokra alapított, Annaberg melletti fiúnevelő intézet lakója; és míg az előbbit a foglyok megölik, addig az utóbbi később öngyilkos lesz), valamint találgathatunk, ki volna a regény szereplői közül a halott férfi (mondjuk az athéni repülőtéren 1961-ben eltűnt Lippay Lehr Ágost), viszont a rendőri nyomozás története azzal ér véget, illetve marad abba, hogy Döhring és Kienast 1989 karácsonyának estéjén beülnek egy étterembe beszélgetni... És ugyanez a félbehagyottság érvényes a regény valamennyi szereplőjét magában foglaló vagy érintő valamennyi történetszálra.[63]

Ráadásul ezek a történetszálak – néhány ritka kivételtől eltekintve – mégsem olyan arányosan, ritmikusan és kiszámíthatón, egyfajta vetésforgóelvben váltakoznak fejezetenként, mint az *Emlékiratok könyvé*ben. Sőt, a párhuzamosan futó történetek olykor egy-egy fejezeten belül (lásd például: *Anus mundi*) egymásra is csúsznak, egymásba is hurkolódnak, mint egyébként a korábbi regény néhány emlékezetes pontján. **(III/1←)** Mi több, az 1986-os mű szerkezeti elvét felfüggesztő és viszonylagosító utolsó előtti fejezet, a Krisztián-kommentár mesterfogása ezúttal a két utolsó fejezet (*Egy bőven termő barackfa*; *Szépségének szerelmese*) történettöredékeinek formájában ismétlődik, amelyeknek van ugyan némi közük, távoli áttételekkel, a megelőző történetek egyikéhez-másikához, de semmiképpen sem a megoldás értelmében. Továbbá a két külön történetszilánk egyetlen közös nevezője: egy ellopott ruhadarab (amelyet a korábbi fejezet egyik szereplője, a budai zárt intézetből megszökött fiatalember tulajdonít el a későbbi fejezet egyik szereplőjétől, Tuba János cigány útkarbantartó segédmunkástól, aki viszont azonos a Demén Kristóf történetéből ismert „fekete hajú óriással"...). A harmadik kötet utolsó két fejezetének váratlanságát, pofonszerű provokációját mintha megelőlegezné a második kötet náci haláltáborban játszódó zárófejezete (*Utolsó ítéletet*),

[63] Ebben az összefüggésben tűnik szellemes provokációnak, hogy az elbeszélő a harmadik kötet nyolcadik fejezetében (*Szorul a hurok*) váratlanul panorámás ablakot nyit az első könyv ötödik fejezetében (*Mindenki a maga sötétjében*) felbukkanó bizarr páros, az epilepsziás fürdősfiú és a kövér jegykezelőnő eljövendő történetére, mégpedig egyetlenegy feszes és informatív bekezdésben:

> *A jéghideg szélben* [Rózsika] *összefogta magán a vastag, kézzel kötött szvetterét, s az volt a legfurcsább, hogy az elkövetkező években be is váltotta az ígéretét. Közvetlen környezete és a rokonai legnagyobb megbotránkozására tényleg nem hagyta el többé a fiatalembert, s az is kiderült, hogy a fiatalember sem ragaszkodik hozzá kevésbé, mivel ő meg elhagyta miatta a kis menyasszonyát.*
>
> (PT III, 353.)

amelynek újonnan megismert szereplői, a kommunista Kremer és a bűnöző Peix azon nyomban el is pusztulnak; noha az előbbi éppenséggel epizódszerepet kap a hatvanas évekbeli történet egyik mellékfigurája, a hírszerző Kovách János (született Hans von Wolkenstein) harmincas-negyvenes évekbeli előtörténetében, míg az utóbbi érintett volt egy Leistikow-festmény eltulajdonításában, amely talán felbukkan az ifjú Döhring nagynénjének lakásában. **(→Függelék)** Egyelőre még nem is beszélve arról, hogy a *Párhuzamos történetek* írója kíméletlenül kerékbe töri az *Emlékiratok könyve* legfeltűnőbb szerkezeti sajátosságát, a(z alkati vonatkozásba állított) szerzői számítás elvét látványosan hordozó, kiegyensúlyozott, komótos, olykor pedáns bekezdésnyi körmondatformát. **(III/1←)**

Nádas epikai formában – a „folyamatos parabázis" iróniájának jóvoltából – éppenséggel az epika hagyományosnak vélt tulajdonságait és értékeit kérdőjelezi meg (mint minden igazán jelentős regényíró, legalább Sterne-től, ha nem Cervantestől kezdve): az egyenesvonalúságot, 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 a teljes uralhatóság lehetetlenségéből következő helyzeteket részlegesen mégiscsak kézben tartja; épp annyira, amennyire lehetséges. Az uralhatatlanság tapasztalatának részleges uralhatósága éppenséggel a lezárhatatlan, be nem fejezett műalkotás nyitott formáját is eredményezhetné, mint például Musilnál. És valóban, lényegileg a regény befejezetlen, mert befejezhetetlen, elvileg tehát bármikor abbahagyható vagy továbbírható. Gyakorlatilag viszont nem. Mert úgy befejezetlen és befejezhetetlen, hogy a végtelenségig azért mégsem írható. És így a két utolsó fejezet leginkább részleges, technikai, mondhatni adminisztratív megoldást kínál. A történetszálak *elvileg* a végtelenségig szaporíthatók, mely belátás *gyakorlati* következménye: a végérvényes félbehagyás. Ami közönséges értelemben félbehagyás, az radikális értelemben végérvényes. A megoldás a meg nem oldás. A lényeg a látszat. És talán éppen ebben, a látszatmegoldás mélyebb értelmében, azon belül – a nyitva hagyott rendszer zárt működésmódján belül – a látszatalakzatok mélyebb értelmében, a szöveg „érzéki lényegének" (EK, 10.) saját értelmében, vagyis az értelemvesztés értelmének változatosan provokatív és kíméletlen felmutatásában bizonyul ironikusnak Nádas regénye.

A *Párhuzamos történetek* három kötetében mindvégig változatlan marad az anyag, csupán az anyagkezelés módja tűnik némiképp különbözőnek; amire a címek is utalhatnak. Az első kötetben (*A néma tartomány*) párhuzamos-analógiás viszonyok bontakoznak ki fokozatosan a térben és időben egymástól távoli személyek, helyzetek és események között; a szövegfelület „tartományában" működő viszonyok természete azonban rejtett, „néma" marad. A második kötetben (*Az éjszaka legmélyén*) a párhuzamok kifejtett látszatának és sugallt lényegének feszültsége nyomán a többnyire testi érzetekben rejlő „éjszakai" titok „legmélyére" hatolhatunk, amennyire ez a szavak érzéki értelmével egyáltalán lehetséges. A harmadik kötetben (*A szabadság lélegzete*) viszont immár pattanásig feszül a szerkezetvágy, akár a szerző, akár az olvasó részéről, leginkább talán a különböző történeteket örvényként összenyaláboló *Anus mundi* vagy *Szorul a hurok* című fejezetekben; csak hogy végül az *Áll a bál* finálé jellegű fejezete után végképp széthulljon az eleve laza szerkezetszerűség; és hogy az olvasó végre megszabaduljon a spekulatív rendszerezés kényszerétől, vagyis önfeledten ellazuljon, mintegy ő is átérezze a „szabadság lélegzetét" a két utolsó fejezet, különösen a *Szépségének szerelmese* című zárófejezet – a regény egészéhez képest mindenképpen – idilli világában, amely egészen egyszerűen csak végigköveti a Bizsók István vezetése alatt dolgozó útkarbantartó segédmunkások hétköznapi rituáléját. Szép, rezignált döntés ez a szerző részéről. Lemondás a megoldásról.

A párhuzamosan futó történetek közösnek tűnő nyalábja tehát végül szétesik – a „szabadság lélegzetét" követő mondatok rendhagyón epikus hullámverésévé. A regényszerkezet lenyűgöző (módon összefogott) széthullásának tematikus párhuzama: a gazdagon felhalmozott emberi látszattulajdonságok beszédes vagy „néma tartományainak" fokozatos feltárulása és felszámolódása, valamint az „éjszaka legmélyére" törekvő változatos látszat-erőfeszítések törvényszerű kifulladása. A regényvilág kettős, szerkezeti és tematikus értelemben vett felszámolódása csakis azért lehetséges, mert az *Emlékiratok könyvé*nek írója – a *Párhuzamos történetek* felől immár: ama bizonyos kopjás Szent György **(III/1←)** – leszámolt saját szerzői, történetszervezői szerepének megannyi látványos előfeltevésével, látszatértékével. Ami már az ő párhuzamos története. A regényforma párhuzamos története.

Mindennek ellenére, vagy mindezzel együtt, Nádas mindvégig kimeríthetetlennek tűnő poétikai-narrációs eszköztárból válogat – le-

fegyverző szabadsággal, sőt önkénnyel. Úgy méghozzá, hogy művében nyoma sincs semmiféle túlzó elbeszélői tudatosságnak. A regényszöveg ezúttal – szemben az *Emlékiratok könyvé*vel – már nem hajlik vissza önmagára, önnön létezésmódjának témájára. Az elbeszélőnek – szemben a korábbi regény névtelen emlékiratírójával – már nincsenek nyílt színre vitt műfaji vagy narrációs kételyei. (mint ahogyan vallomásba mártott egzisztenciális kételyei sem). Egyszerűen csak mesél, illetve hagyja – „...csak posta tudtál lenni és meder..." –, hogy maguk a történetek rendeződjenek el az osztódással szaporodó párhuzamok kiszámíthatatlan logikája szerint. Hiszen éppenhogy az ismeretlen természetű, személytelen és szemponttalan, ámde ebben aztán a végletekig következetes – az értéksemleges időben telő, de nem múló létezés tragikus hiábavalóságával párhuzamos – epikai logikának próbál minél pontosabb és szenvtelenebb hangot kölcsönözni. És noha a szerkezet nagyon is ötletszerűnek tűnik, ámde ritmusa, mégpedig organikusan kibontakozó ritmusa van. Maga Nádas egy interjúban a regényszerkezet „mintájáról", az „antik görög értelmében" vett káoszról beszél:

> *A káosz ez esetben nem a rendetlenség, a törvényen kívüliség vagy a mexikói kupleráj szinonimája. (...) A szerkezet kaotikus, mert kaotikus a világrend, a káoszban nem én akarok önkényes rendet teremteni, nem a regényíró, erre nem vagyok képes, hazudnék, ha azt mondanám, hogy erre képes vagyok. Legfeljebb regisztrálom azokat az elemeket és elveket, amelyek a káoszban struktúraképzők, és azokat, amelyek nem képesek ilyesmire. (...) Nem akarok a regényben olyan rendet teremteni, amilyen valójában nincs. Ellenkezőleg, a kapcsolatoknak azokra a formáira vagyok kíváncsi, amelyekre az irodalom eddig nem figyelt. Igenis vannak motívumok, amelyek nem köthetők össze más motívumokkal, amelyek mint egy szabad vegyérték kimutatnak a világegyetembe, és vagy kapcsolódnak valami máshoz, vagy nem. Ezeket a pontokat én igyekeztem szabadon hagyni, és szabadon is hagytam. Vannak olyan cselekménykörök, amelyek a szemünk láttára lezárulnak, és vannak olyanok, amelyek nem zárulnak le. (...) Ezzel nem azt akarom mondani, hogy semmi nem tartozik semmihez, és az ember egyedül áll a világegyetemben, de azt sem akarom mondani, hogy minden összefügg mindennel. Ezt nagyon hangsúlyosan nem akarom mondani. Bizonyos dolgok nyilvánvalóan összefüggenek egymással, más dolgokról sejtjük,*

hogy van közöttük összefüggés, és vannak dolgok, amelyek biztosan nem függenek össze. Vannak dolgok, amelyek talán összefüggenek, de ez számunkra nem belátható.

(Károlyi 2005a.)

És míg például Margócsy István a káosz nem szervesült ideológiájáról, valamiféle szerzői-elbeszélői „szándékoltságról" értekezik, addig a vele vitatkozó Szilágyi Ákos a személytelen, azaz a hagyományos értelemben vett szerző(i szándék) és elbeszélő(i mindenhatóság) alá nem rendelhető „Lét nézőpontjából" megjelenített káosz „művészi formáját" dicséri. (Margócsy 2009, 243.) A regény fogadtatástörténete kapcsán Darabos Enikő két értelmezési tévútra hívja fel a figyelmet: egyfelől Margócsy hiányérzetére a mű nem-egész-voltára nézvést, (Margócsy 2009, 235.) másfelől Szilágyi Zsófia affirmatív ötletére, miszerint a *Párhuzamos történetek* egyfajta novellaciklusként is olvasható. (Szilágyi 2006, 121.) Ugyanakkor, az értékelés nyilvánvaló különbségei mellett, mindkét olvasásmód egyaránt „lemond a szövegvilág sajátos ritmusának értelmezéséből fakadó jelentéstöbbletről", arról a rendszerbomlasztó erőről, amely minduntalan „csapdába csalja olvasóit"; akik így „nem tehetnek egyebet, mint hogy újra és újra nekirugaszkodva megpróbálják rendszerszerűségében látni a regényt". (Darabos 2007, 321.) A „rendszerszerűségbe" vetett hit állandó megtörése során újabb és újabb történetek, a történetek újabb és újabb aspektusai kerülnek terítékre. Mindeközben „maguk a szereplők is megpróbálják személyes narratívájukat a maga rendszerszerűségében, ok-okozati összefüggésekben megragadni", csakhogy „minduntalan megmutatkozik valamiféle »másik élet« nyomvonala" (mint amilyen például Kristóf éjszakai homoszexuális kalandozása, vagy Lehrné fiatalasszonykori leszbikus élménye). (Darabos 2007, 322.) Visszautalva a harmadik kötet címére (*A szabadság lélegzete*), a szövegtest alakulástörténetének („a szövegvilág sajátos ritmusának") szabad mozgása párhuzamban áll a történetekben ábrázolt testek (és persze lelkek) szabad mozgásával; hiszen:

...a létezés érzéki dimenziója az, ahol a szabadság mint egy/a „másik élet" lehetősége szívósan inzisztál a figurák minden kényszeres értelemteremtő törekvésével szemben.

(Darabos 2007, 323.)

A szereplők változatosságukban is egységes „értelemteremtő törekvései" tehát áttételesen képviselik a különböző előfeltevésekkel érkező olvasók jelentésfejtő igényeit. Darabos Enikő például Kristóf figurájában „azoknak a kritikusoknak az allegóriáját lát[ja], akik az érzékiség valamiféle eredendő, közvetlen és természetes közegének feltárulásaként olvassák Nádas regényét" (Darabos 2007, 327.) – mintegy az érzékiség (esztétikai) ideológiájának jegyében. A *Párhuzamos történetek* talán legprovokatívabb szövegtulajdonsága, hogy erotikus jellegű jelentésmozgását nem írhatjuk le, nem fagyaszthatjuk be – még az erotika globális eszméjével sem. (Mint ahogyan Platón nevezetes dialógusának szereplői sem tudják fogalmilag meghatározni Erósz lényegét; ehelyett vagy dicsérő szónoklatokat tartanak, vagy szórakoztató meséket mondanak, azaz szó szerint – a szavak erejével – erotizálják hallgatóságukat, és persze az olvasót is.) **(I/1←)**

A „kaotikus világrendet" leképező töredékesség és szervesség, ötletszerűség és ritmikusság feszes együttműködését követhetjük nyomon a regény műfaji sokszínűségén, mondhatni *műfaji narratíváján* belül, amely tehát a folytonosan megakasztott tematikus résznarratívák poétikus pótlékaként a káoszelvű szerkezet töredezett gerincét alkothatja.[64] Az olvasóban fejezetről-fejezetre felkeltett műfaji elvárások ugyanis – a „folyamatos parabázis" értelmében – rendre frusztrálódnak, azaz csakis részlegesen igazolódnak, miközben persze a különböző műfajtöredékek mégiscsak a regény egészének egy-egy fontos aspektusára hívhatják fel a figyelmet. Mintha minden fejezetben ugyanazt (a regényvilágot) látnánk, csak éppen mindig másként (más műfaji összefüggésben). Persze, jókora eséllyel mögéje is nézhetnénk a regény kiterjedt szövegfelületének, kutathatnánk valamely egységesítő és titkos tudás, egyfajta ideologikus-metanarratív szervezőelv után, akár pozitív, akár negatív értékhangsúlyokkal (miként az imént idézett Szilágyi Ákos és Margócsy); ámde válasszuk inkább a kockázatosabb

[64] Ahogyan arra például Szirák Péter meglátásából is következtethetünk:

Ugyanakkor a történetmondás szembetűnő megszakítottsága, az elbeszélés irányításának esetenkénti szeszélye mellett a bűnügyi történet, a család- és nevelődési regény, a kémhistória stb. műfaji mintázatának némely alapelvét Nádas regénye mégiscsak megőrzi.

(Szirák 2007, 277.)

A „műfaj" szót (illetve a műfajiság szempontját) a továbbiakban *a lehető legtágabb értelemben* használom, csak hogy *a lehető legszélesebb látószöget* nyithassam a regény szövegvilágára.

és talán izgalmasabb utat, azaz maradjunk meg a regényszöveg saját műfajváltogató-narratív logikáján belül. Hiszen Nádas a *Párhuzamos történetek*ben ironikusan mintegy műfaji síkra tereli a feltételezhető – esszéiben, nyilatkozataiban kifejtett – világlátásából fakadó regényszerkezet nyitva hagyott kérdéseit, az egymással részben érintkező történetek elbeszélés-technikai elvarratlanságait. Így lesz az értéksemleges világszemlélet szépirodalmi(-szerkezeti) következménye és párhuzama: a nyílegyenes és célelvű történetmondás hiányát ellensúlyozó műfaji narratíva.

Az első kötet az ezredvégi német történet két fejezetével indul (*Apagyilkosság*; *A teremtő akarta így*), amely a *krimi műfajának* lebegtetéseivel és feszültségfokozásaival nyit részleges rálátást az ifjú Döhring és Kienast nyomozó egymással érintkező történeteire. A nyomozás témája ugyanakkor a *Párhuzamos történetek* belső *metaforája* is, mintegy – Esterházy Péter 1986-os könyvének címével – „bevezetés a szépirodalomba", csábító bejárat a Nádas-féle regénypoétikába; hiszen az olvasó egyszerre követi az ismeretlen holttest nyomán kibontakozó bűnügyi történetet (a hagyományosnak ígérkező narratívát) és a mindeközben kibontakozó regényszerkezet saját történetét (a rendhagyó műfaji narratívát).

A kettős rétegű történet viszont máris megtörik a harmadik fejezetben (*Egy úri ház*), illetve átadja a teret az 1960-61-ben játszódó budapesti történetnek, amely a *családregényekre* jellemző díszletek között ábrázolja a „polgári-úri neveltetés és személyiségeszmény" nyomait. (Radics 2006, 673.) A Lippay Lehr (illetve Demén) család legközelebbi – akár személyekre is lebontható – párhuzama lehet *A befejezetlen mondat* című Déry-regény Parcen-Nagy családja. E fejezetben ráadásul – az egyre dúsabban örvénylő műfaji sokszínűség jegyében – olvashatunk egy rövid *építészetelméleti traktátussal* spékelt *életrajzi betétet* az Oktogon téri ház egykori tervezőjéről és tulajdonosáról, a jelenlegi lakók felmenőjéről, Demén Samuról. **(→Függelék)**

Az első kötet második töréspontján, vagyis a negyedik fejezetben (*Isolde szerelmi haláldalát*) a második világháború egyik – a későbbiekben vissza-visszatérő – helyszínére, a pfeileni fogolytábor környékére kerülünk. Ez a rész éppenséggel lehetne egy *háborús regény* csirája is, ha nem derülne ki később a hetedik fejezetből (*Döhring folytatásos álma*), hogy itt a saját családi és közösségi múltjával birkózó ifjú Döhring skizofrén jellegű álmát olvashatjuk a bűnös nagyapa (nem

kevésbé bűnös) testvérének a haláláról – a Németországban érthető okokból elterjedt *múltfeldolgozás* (*Vergangenheitsbewältigung*) megtisztító műfajának rendhagyó formájában. (Gerhardt Döhring unokája a lágerőr Hermann Döhringet egy kiszabadult fogoly képében öli meg, miközben az álom végén nemcsak szimbolikusan, de valóságosan is megtisztul, azaz összeszarja magát.)

De még mielőtt fény derülne arra, hogy az egyik szereplő álmában jártunk, a háborús szál párhuzamaként – bizonyos történelmi átfedésekkel – belecsöppenünk a valamely hatvanas évekbeli *kémtörténetféleség* epizódjának tűnő ötödik fejezetbe (*Mindenki a maga sötétjében*), amely áttételesen felidézheti a *szocialista kémregény* furcsa műfaját, és amelynek jóval későbbi, harmadik kötetbeli folytatásában (*Szorul a hurok*) a *politikai szatíra* bizonyos jegyei is feltűnnek (lásd például a nagyhatalmú és „ceruzafaszú" Karakas elvtárs figuráját). Nem is beszélve arról, hogy a populáris zsánerű fejezet éppenséggel a hetvenes-nyolcvanas évek prózatermését (Nádasét is) részben előkészítő – az „elbeszélés nehézségeit", a történetmondás technikai és etikai kérdéseit színre vivő – *Ottlik-regény* emblematikus nyitóhelyszínén, a Lukács-fürdőben játszódik. Finom jelzése lehet ez annak, hogy Nádas talán az *Iskola a határon* (szadomazochisztikus késztetésekkel átszőtt) hatalomképletének erotikus-szexuális hátországát kívánja átvilágítani – Musil *Törless*-regényének fénycsóvájával.

A hatodik fejezet (*A valódi Leistikow*) – miként az *Emlékiratok könyvé*nek antik falikép-fejezete – sajátos *képleírássá* kerekedik: noha az ezredvégi németországi szálba tartozik, mégsem viszi előre a történetet, sokkal inkább rálátást kínál a Nádas-regény rendhagyó poétikájára. **(→Függelék)** Innen nézvést a soron következő – már említett – hetedik fejezetet (*Döhring folytatásos álma*) értelmezhetjük egyfajta *álomképleírásként*, amely ráadásul felfogható úgy is, mint a valós adatokkal dolgozó írói képzelet (éber álom) *allegóriája*, vagy mint Nádas bújtatott *ars poeticája*.

A nyolcadik fejezetben (*Le nu féminin en mouvement*) megtörténik a regény legelső fejezeten belüli határáthágása: az 1961. március 15-én játszódó taxiutazás során hosszabb betéteket olvashatunk a fia szeretője mellett ülő Lehrné Demén Erna harmincas évekbeli leszbikus kalandjáról a holland Geerte van Groottal; pontosabban éppen *azt* olvassuk, mint ahogyan Erna asszony is éppen *azt* érzékeli újra. Mindeközben a térben és időben kitáguló taxiutazás felidézheti a regény-

irodalom *utazás-toposzát* (Homérosztól Sterne-ön át Kerouacig), azon belül mondjuk a *Bovaryné* híres bérkocsi-jelenetét; illetve megelőlegezi a harmadik kötet szintén 1961. március 15-én zajló autózás-jelenetét (amelynek részesei: Kristóf, Klára és – egy darabig – Klára férje). A Pestről Budára tartó taxi utasai (a holland Geerte húsos ajkait érzékelő Erna mellett az Ágost testére vágyakozó Gyöngyvér) tehát többszörösen ki vannak szolgáltatva az adott helyzetnek, mégpedig a klasszikus zsánerbe mártott erotikus témának (*Le nu féminin...*) megfelelő érzéki szövegmozgás (*...en mouvement*) jóvoltából, a vágytörténet egyik idősíkjáról a másikra átváltó, a vágy egyik tárgyától a másikig csapongó írásmód révén. Ha van úgynevezett *női írás* (*écriture féminine*), akkor ez az. (Jobban mondva ez is az.)[65]

A kilencedik fejezet (*Varázstükörben önmagát*) sajátos hangulatú, zárt terű *novellaszerűségében* visszatérünk az ifjú Döhringhez, aki egy berlini alsóneműboltba vetődve hirtelen – akárcsak a Leistikowképre emlékeztető erdei tó partján **(→Függelék)** – mintha egy másik világban, afféle mesebeli Tükörországban, E. T. A. Hoffmann varázslatos világában vagy H. G. Wells „bűvös boltjában" találná magát; amelynek pincéjében ráadásul – tudhatjuk meg a Döhring-történet jóval későbbi folytatásából (*A boldogság fűszere*) – „választékos és drága kínzószerszámaikkal felszerelve kiszolgáltatták egymásnak magukat a férfiak". (PT III, 452.) A látszat és titok kettőségét megjelenítő *boltbetét* tekinthető úgy is, mint a különös logikájú regényvilág *belső tükre*: zárt, sötét és titokzatos; tele tükröző felületekkel és – következésképpen – tükörképekkel. (Egyébként az exkluzív üzletben található alsónadrágok márkája, anyaga és színe alapján montírozódik egymásra – az ezredvégi németországi történetben az ismeretlen áldozat és a lehetséges gyilkos, a regény egészén belül pedig az 1961-ben eltűnt Ágost és az 1989-ben megtalált férfihulla.)

A tizedik és tizenegyedik fejezetekben (*Titkos életének bejáratán*; *Az ész csöndes érvei*) bontakozik ki Ágost és Gyöngyvér *szerelmi-*

[65] A „női írásról" értekező Hélène Cixous sarkos kijelentése – „A nőnek kell megírnia magát." – most nem a feminista csoportideológiára szűkítve, hanem a feminitás, a feminin jelleg tágasabb vonatkozásában értendő: 'A nőinek kell *valahogyan* (még akár nem nő által is) megíródnia.' (Vö.: Cixous 1997.) Gondoljunk például arra, amit Roland Barthes mond az „örömszöveg" mellé állított „gyönyörszövegről", amelynek érzéki tapasztalatában a szöveg „kétszeresen hasadt, kétszeresen perverz" alanya (írója és/vagy olvasója) „önnön vesztét keresi". (*A szöveg öröme*, in: Barthes 1996, 82.) Mondjuk önnön nemi identitásának vesztét – miként a haldokló férjéhez igyekvő Erna asszony, aki elementárisan újraéli fiatal házaséveinek azóta elfojtott leszbikus élményét.

erotikus regénye, mégpedig részben a *pornográf irodalom* szótárának lefegyverző újrahasznosításával, részben *egyfajta orvosi próza* terminologikus elemeivel dúsítva. Kettejük hosszú-hosszú ágyjelenetében látványosan együtt áll a „testi rész", a „lelki rész" és az „agyműködés", miáltal tényleg példátlanul „komplex szeretkezésábrázolást" kapunk; amelyben ugyan „minden megvan", csupán „egyvalami nincs meg: a szerelem". (Radics 2006, 690.) A hiányelvű szeretkezés – „Hiába baszik." (PT I, 324.) – testi, lelki és gondolati folyamatainak együttmozg(at)ása során emlékezetes formában összpontosul a Nádas-próza alapkaraktere: „a testi-érzéki tapasztalat és fogalmi analízisének szinte rögeszmésen monoton egymásra íródása". (Győrffy 2007, 160.) Nem véletlenül éppen ezeken a szöveghelyeken válik nyilvánvalóvá, hogy a *Párhuzamos történetek* „legalább annyira a ráció műve, mint amennyire az imaginációé", és hogy akár egyfajta *filozofikus regényként*, azaz „a világ elbeszélői újrafogalmazásaként, de közben bölcseleti, antropológiai traktátusként" is olvasható. (Takács 2007, 301-302.) Elsősorban a testre, az érzékelésre vonatkozó bölcseleti prózavállalkozásként. (Ami még a kötetcímekben is tetten érhető; amennyiben „*A néma tartomány* a hallásra, *Az éjszaka legmélyén* a látásra, *A szabadság lélegzete* a levegővételre és így a szaglásra is utal".) (Károlyi 2005b.) Ugyanakkor a szeretkező felek teljes lényükkel, kultúrájukkal és múltjukkal is jelen vannak, mégpedig egy-egy műfaji kötődés jóvoltából: míg Ágost svájci intézeti múltjában *a Musil- és Ottlik-féle iskolaregény* toposza fogalmazódik újra, addig Gyöngyvér gyerekkori emlékeiben *a móriczi Árvácska szenvedéstörténetének* kliséit ismerhetjük fel. A (műfajilag is) gazdagon rétegzett tizenegyedik fejezet kulcsfigurája az idős Szemzőné, aki a *voyeur-toposz* szellemes megidézőjeként van jelen egy ideig albérlője és Ágoston szeretkezésénél, majd mintegy átkalauzolja az olvasót a Szent István parki lakás bridzselő hölgytársaságába, amely a *társalgási színművekre* emlékeztető helyzeteivel és szófordulataival eredményesen ellenpontozza az extatikus részletekben bővelkedő szeretkezésjelenetet. A fejezet végén olvasható utalás a „távoli gázlámpák fényében" sliccüket bontogató férfiakról (PT I, 429.) immár átvezet az egymással eleve párhuzamos szeretkezéssel és bridzspartival párhuzamos homoszexuális rituálék helyszínére, az újlipótvárosi lakással szemben fekvő Margitszigetre, vagyis az első kötet „néma tartományát" talán szóra bíró második kötet „éjszakájának legmélyére".

És innentől kezdve kerül előtérbe a már-már főszereplőnek számító Demén Kristóf; az ő *erotikus-érzelmi nevelődési regénye*.

A második kötet két nagyobb egységre bomlik: az elsőtől a hatodik fejezet közepéig Kristóf 1960-as nyáréji szenvedély- és szenvedéstörténete váltakozik Ágost és Gyöngyvér egyidejű szeretkezésjelenetével (szórványos kitekintéssel az újlipótvárosi hölgytársaság egyes tagjaira), majd innentől a tizenkettedik fejezetig Kristóf jórészt 1956-57-es emlékeit immár Madzar Alajos (továbbá Szemzőné, Bellardi László...) harmincas évekbeli története váltogatja. A két párhuzamos sorozatot a részben rendhagyó tizenharmadik és a teljességgel váratlan tizennegyedik fejezet zárja.

Így tehát a második kötetből teljesen kimarad az ezredvégi német történet, viszont az első fejezetben (*Margitsziget*) az ifjú Döhring skizofrén világa helyett máris bepillantást nyerünk a késő kamasz Kristóf margitszigeti kalandozásaiba, amelyek új – vagy legalábbis eleddig bújtatott – szálat fűznek a regénybe: a vadabb homoszexualitás többnyire *libertinus műfajú* szövegekbe száműzött témáját, amely ezúttal a bahtyini értelemben vett *karnevalizáció* felszabadult, a hétköznapok szerelmi rituáléit fenekestül felforgató formáját ölti. Nádas itt egyfelől látványosan leszámol a pazar szépirodalmi és bölcseleti díszletekkel megtámogatott „európai szerelmi tradícióval", az „individuális szerelem (...) *eszményével*". (Radnóti 2007, 237, 236.) Másfelől a regény homoszexualitás-ábrázolása áttételesen (elsősorban a nyers szadomazochisztikus motívumok révén) rányílik a parodizált szerelemeszmény démonikusabb távlataira, illetve azok testi vonatkozásaira, miszerint „az ember nem más, mint a teste, és az ember testével minden megtörténhet". (Radnóti 2007, 252.) És innen csak egy lépés, jóllehet jókora lépés, választ el minket a regény testképének elborzasztó antropológiai, sőt – a harmadik kötetben drámai módon felerősödő – fajbiológiai következményeitől, a huszadik századi emberkép és testfelfogás legszélsőségesebb formáitól, mindattól tehát, ami a „szemétdombra került" (Radnóti 2007, 252.) humanista eszmék híján rendelkezésünkre áll, következésképpen használatra is fogható. A kölcsönös szerelem karneváli paródiájaként értelmezhető homoszexuális csoportjátékok démonikus paródiája: a náci fajbiológiai kutatások testgyalázása. A test libertinus és diktatórikus értelmezései, illetve felhasználásai – nagyon úgy tűnik – közös tőről, a test eltárgyiasításának vágyából és lehetőségéből fakadnak, amelyeknek végső formája: a

„másik testével folytatott anyagcsere" (Takács 2007, 300.) totális beteljesülése, az emberevés. (PT III, 94.)

A második fejezet (*A másik part*) a démonikus távlatú margitszigeti karnevállal szemközti városrész két helyszínén zajlik: Szapáry Mária otthonában, ahol lassan végre elkezdődik a bridzsparti, és Szemzőné lakásán, ahol Ágost és Gyöngyvér még mindig szeretkeznek. A kitágított topográfiában újrarendeződik az első kötet utolsó fejezetének szembenállása: most már nem a két újlipótvárosi helyszín tükrözi egymást (a gyújtópontként beállított Szemzőné jóvoltából), hanem az urbanizált Újlipótváros és a nomadizált Margitsziget kerül mitikus színezetű ellentétalakzatba. Minek következtében a tragikus mélységek (egyéni és közösségi nyomorúságok) felszínén fogalmazódó *társalgási színműszerűség* és a szerelem ősmodern toposzát felhevítő *erotikus regényféleség* immár összevont párhuzamai kerülnek teátrális feszültségbe a maguk tükrös párhuzamával: a mélységekbe tekintés, sőt merülés *profán misztériumjátékával*. A „másik parton" fekvő Újlipótváros „másik partján", vagyis a Margitszigeten zajló eseménysor egyrészt az alakoskodó szerepjátszás, másrészt a szerelmi mítosz ironikus, mégpedig bestiálisan ironikus cáfolata. **(II/1-2←)**

A harmadik fejezetben (*Saját létéről értesül*) visszacsöppenünk az *érzéki nevelődési történetbe* ágyazott margitszigeti *homoszexuális karneválba*, csak hogy a negyedik fejezetben (*Azok ketten*) immár újra az Újlipótvárosban találjuk magunkat, ezúttal kizárólag a hosszasan szeretkező heteroszexuális pár jóvoltából; minek következtében újra tükörkapcsolatba kerül a két zsáner: a hagyományosabb *kétszereplős erotikus história* és a provokatívabb *sokszereplős pornografikus románc*. Pontosabban a negyedik fejezet szeretkezésjelenete kerül a Margitszigeten játszódó harmadik és ötödik fejezet (*Ilona rizses csirkéje*) infernális szorítású – az *olcsó pornóregények- vagy filmek* kliséit is felhasználó – satujába. A tematikus és műfaji párhuzamot erősíti a két helyszín talán legerőteljesebb ikerjelenete: Ágost és Gyöngyvér szinte ugyanabban a pillanatban pisilnek maguk alá a fokozhatatlan gyönyör csúcspontján, mint amikor a „fekete hajú óriás" helyezi a tenyerét Kristóf bő sugárban előtörő vizeletének áramába. Míg az előbbi jelenet inkább erotikusan, addig az utóbbi inkább komikusan rajzolja túl *a szerelmi extázis toposzát*.

A második kötet pornografikus klimaxpontjának tűnő margitszigeti vizeldejelenet után a hatodik fejezetben (*Egy vadonatúj civilizá-*

ció) visszatérünk Szemzőné lakásába, úgy méghozzá, hogy a megelőző fejezetek párhuzamosságát felváltja az egyetlen fejezeten belüli párhuzam, amelyet az időbeli áthágás poétikai alakzata tesz lehetővé. Ugyanis Ágost és Gyöngyvér hatvanas évekbeli kettősének helyszínén, a megelőző évtizedek során erősen megviselt Pozsonyi úti lakásban hirtelen – noha szabályos átvezető fordulat után: „Az eredeti berendezést Mies van der Rohe egyik magyar tanítványa tervezte..." (PT II, 148.)[66] – felidéződik az építész Madzar és a pszichoanalitikus Szemzőné harmincas évekbeli párosa, azaz kettejük, ezúttal, elfojtott vagy szublimált *szerelmi regénye*. A lakást rendelővé átalakító Madzar intellektuális szócsatái Szemzőnével, valamint lebilincselő *építészetelméleti traktátusai* **(→Függelék)** egyfelől a térben helyét kereső test szakmai kérdésévé szublimálják a cselédszobában bő húsz évvel később szeretkező fiatal pár közvetlen testtapasztalatát, másfelől ezek a gondolatok jócskán erotikus összefüggésbe is ágyazódnak az építész tiltott vonzalma miatt, amely a megrendelőjéhez fűzi őt.

A következő hat egységben tehát Kristóf és Madzar történetei váltogatják egymást. A hetedik fejezetben (*Másként nem tombolhatott*) Kristóf titkos vágyairól értesülünk, amelyek az 1938-ban Madzarral egy hajón utazó Vay Elemér kormánybiztos lányához, Klárához kötődnek, és amelyek az *érzéki-érzelmi nevelődési regény* keretein belül *a goethei Werther-regény szentimentális kliséit* is hasznosítják. A következő fejezetben (*American dream*) Madzar erotikusan színezett építészeti eszmefuttatásai és Szemzőnével folytatott, már-már *esszéregénybe* illő érzéki-intellektuális vitái folytatódnak, amelyek a töréspontértékű zárlat után átadják helyüket a Kristóf-történetbe illeszkedő kilencedik fejezet (*Mindent szétszakít*) '56-os visszaemlékezésének, amely az időrendben soron következő tizenegyedik fejezettel (*Aztán ötvenhét*

[66] A váratlan időbeli váltást néhány oldallal korábban már előkészíti a *lágerregényekből* ismert helyzetet felvillantó negyvenes évekbeli betét a vagonokba zsúfolt zsidó áldozatokról, amely az elbeszélés logikája szerint megmagyarázza a hatvanas évekbeli történetben a lakáselőtér falilámpáját éjszakára égve hagyó Szemzőné rögeszmés félelmét:

Szemzőné rögeszméje volt, hogy a betörőket és a besurranó tolvajokat el tudja riasztani ezzel a fénnyel.

Valójában nem tudott megszabadulni a félelemtől, hogy a saját lakásában hirtelen idegenekkel találja szemben magát, vagy élő, puha testekbe ütközik a sötétben.

Ezért kellett ennek a gyönge körtének éjjel világítani.

Az élő testek a napfényen izzó marhavagonban egy ideig felfogták az élő halottakat.

Az előírás szerint kilencven zsidó személyt számoltak le és préseltek be a csendőrök...

(PT II, 146.)

nyarán) együtt a *történelmi memoár* sajátos változatát kínálja; ahogyan Radics Viktória találó fordulattal összefoglalja:

> *Ez a regény nem '56 legendáját, hanem a kenyér-víz-levegő szempontú civil, „eredeti" történetét hozza felszínre, és a forradalom széthazudásának is a hétköznapi folyamatát mutatja meg.*
>
> (Radics 2006, 666.)

Ebben az értelemben a regény 1956-57-ben játszódó fejezetei határozottan *szemben állnak* a historizáló-moralizáló eseménytablókkal és önigazoló-ítélkező visszaemlékezésekkel, viszont nagyon is *közel állnak* az *Emlékiratok könyve* testszempontú forradalomábrázolásához, vagy éppen Papp András és Térey János nem-morális érdekeltségű drámájához, a Köztársaság téren játszódó *Kazamaták*hoz. Továbbá a *Párhuzamos történetek* látványosan elmozdul még az ideologikus látásmódtól nem kevésbé látványosan elmozduló 1986-os regénytől is, amennyiben már nem a legendát, pontosabban nem a legenda testi vonatkozásait, hanem a kizökkent hétköznapokat, a kenyérbolt előtt sorakozó hétköznapi emberek hétköznapi beidegződéseit ábrázolja; jóllehet a boltot végül szétlövi egy szovjet tank. Ráadásul az 1957-es keletnémet gyereknyaraltatás állomásjelenete óhatatlanul párhuzamba kerül a Szemzőné tudatmozgásaival korábban már megidézett *lágerregények marhavagon-motívumával* (Semprun *Nagy utazás*ától Kertész Imre *Sorstalanság*áig), amennyiben ez a fejezet „formai szempontból a második világháborús transzportok parodisztikus ismétlődése". (Radics 2006, 665.) Nem is beszélve arról, hogy a kényszerüdülésre kivezényelt magyar gyerekek éppen abba a Wolkenstein-kastélyba kerülnek, amely a harmincas-negyvenes években helyet biztosított a náci fajbiológiai kísérleteknek. Kristóf egyébként azzal a Pistivel utazik az érchegységi kastélyba, aki (mint angyalföldi proli fiú) egyfelől nagyon idegen a regény egységes(en deklasszálódott) társadalmi közegétől, másfelől mégis mindig felbukkan a történet legfontosabb pontjain: 1956-ban fegyveres felkelőként; 1957 nyarán a keletnémet gyereküdültetésen; 1960 nyarán a margitszigeti homoszexuális szubkultúra egyik jellegzetes „törzsi harcosaként"; és végül 1961. március 15-én az apokaliptikus jellegű házibuliban. Nevével és forradalmi szerepvállalásával lazán utal *Örkény történelmi-apokaliptikus tablójára*, a *pikareszk regényeket* is idéző *Pisti a vérzivatarban* című színdarabra;

vagy éppen, még inkább, eszünkbe juthat *A befejezetlen mondat* című Déry-regény angyalföldi munkásfiúja, Rózsa Péter, aki fontos szerepet kap a származását és alkatát tekintve is Kristófra emlékeztető Parcen-Nagy Lőrinc életében.

Kristóf 1956-57-es hányattatásaival párhuzamosan fut Madzar 1938-as története, aki a tizedik fejezetben (*Nem tudták elfelejteni*) a Mohács felé tartó dunai gőzösön hosszú beszélgetésbe bonyolódik gyerekkori barátjával, az immár hajóskapitány Bellardi Lászlóval, aki viszont – magánéleti kudarcát leplezendő – lelkesen győzködi kozmopolita barátját a nemzetféltés ügyének fontosságáról. A beszélgetés tehát egyfelől előrejelzi a nemzeti-faji rögeszmék harmadik kötetbeli kiteljesedését, másfelől a két férfi nosztalgikus ízű *barátságtörténetével* megidézi a *nevelődési-dezillúziós regények* sémáját (bizonyos pontokon egyenesen *Flaubert Érzelmek iskolájának végső beszélgetését* Frédéric Moreau és Deslauriers között). A hajóutazás végcélja: Mohács; ahol – miként egy *történelmi, társadalmi és etnikai kérdéseket boncolgató Závada-regényben* – az éppenséggel „Madzar" nevet viselő, amellett kozmopolita irányultságú férfi történetesen német származású anyja lakik, no meg a zsidó fakereskedő, Gottlieb Ármin.

A beszédes című tizenkettedik fejezetben (*Minden magyar elveszett*) körvonalazódó új helyszín szimbolikus telítettségű nevének „szerepeltetése leleplezi »Mohácsot« mint tragikus nemzeti szimbólumot"; (Radics 2006, 695.) vagyis éppen azáltal, hogy finoman parodizálja a *nemzeti rögeszmékből táplálkozó irodalmi formákat* (illetve azok tartós kultuszát), közel kerül *Az isten háta mögött* vagy a *Pacsirta* és az *Aranysárkány* irodalmi örökségéhez, az úgynevezett *vidéki regény műfajához*. A „Mohács" szóval megidézett poros nemzeti szimbólumok – ama bizonyos „kielevenedő rémek" – helyett Nádas a harmincas évekbeli vidéki magyar város valóságosan poros utcáira és udvaraira vezet minket. A mohácsi csatában elesettek csontjai után már csak a *kamaszkalandregényekbe* illő gyerek Madzar és Bellardi kutatnak – a *Párhuzamos történetek* felnőtt olvasójának lehető legnagyobb örömére.

A tizenharmadik fejezetben (*Telített talpfák*) egyrészt tovább követjük – ezúttal törés (közbeékelt Kristóf-fejezet) nélkül – az érzékileg felajzott Madzar dolgos mohácsi napjait. Másrészt viszont – a Pozsonyi úti rendelőbe tervezett bútorok elkészítésének munkafolyamata során – bepillantást nyerünk a helyi zsidó fakereskedő, Gottlieb Ármin fájdalmakkal és elfojtásokkal terhes életébe, amely a huszadik

századi vidéki zsidósors *betétpéldázataként* is olvasható, ráadásul magában foglal egy újabb *példázatértékű szövegbetétet* a hite védelmében Cleve városából Pfeilenbe költöző Ámmon rabbiról, amelyet a fakereskedő olvas fel tébolyult feleségének, Margitnak. Lehet, hogy éppen a szimbolikus súlyától eloldott Mohács (által jelölt huszadik századi történelem) csöndes és sötét titka van belekódolva a regényfejezet belső példázatába, a regényszerkezet összefüggésében így többszörösen is körülírt *parabolába*. Noha Gottlieb elhallgatja a felesége elől a tanmese tragikus slusszpoénját, az olvasó az elbeszélőtől mégiscsak értesül róla: „S hogy Cleve városában a gróf katonái még azon az éjszakán fölgyújtották a zsinagógát és a gettók házait (...) És hogy kardélre hánytak volna minden zsidót, akit csak találtak." (PT II, 366.)

A második kötet tizennegyedik és egyúttal zárófejezete (*Utolsó ítéletet*) éppen ott játszódik, ahová az előző fejezet Ámmon rabbija menekült a zsidópogrom elől: az ifjú Döhring álmából már ismerős, valamint a regény legvégén az útkarbantartó Bizsók második világháborús emlékeiben újra felbukkanó pfeileni fogolytáborban. A regényszerkezet szakadásos ívét fatálisan megtörő fejezet egyfelől a *lágerregények* vagy *lágerfilmek* jól ismert világát ábrázolja, másfelől – a teljes regény torzító tükreként – „a *»szerelmi novella«* rettenetes paródiáját" kínálja. (Radics 2006, 691. – kiemelés: B. S.) A *Párhuzamos történetek* szerelmi vezértémáját torzító iróniával tükröző lágerszerelem – emlékezzünk a *Sorstalanság* provokatív fordulatára a „koncentrációs táborok boldogságáról"! – az idősebb Kramer és a fiatal Peix között: „csoda és antropológiai remény"; míg a rendhagyó szerelmesek erőszakos halála: „antropológiai tény". (Radics 2006, 692.) Kettejük története a tragikus ívű regény egyik legtragikusabb és legbrutálisabb sűrűsödési pontja – a már-már emblematikus élességű záróképpel: a péppé vert Kramer szemei előtt vízbe fojtott *Gregor* Peix tetemét olyan közönnyel dobják a gyilkosai a Niers folyóba, mint amilyen flegmán kotorta odébb seprűjével a Samsa család bejárónője ama bizonyos másik – nagyon másik – *Gregor* féregtetemét. És ne feledjük, hogy *Az ítélet* című Kafka-novella *Georg* nevű hőse ugyanúgy vízbe fullad, mint az *Utolsó ítéletet* című lágerfejezet fiatal rabja, mégpedig a Nádas-regény szimbolikus „apagyilkosság"-alakzatának groteszk visszáján, a fiúra kirótt apai halálos ítélet nyomán... Mindenesetre, a pfeileni lágerben játszódó fejezet fordított időrendben, azaz következményeiben (és néhány közös motívum révén) meg-

előlegezi a harmadik kötet újabb történetszálát, a náci Németországban folytatott fajbiológiai kutatások tébolyát.

A harmadik kötet beszédes címet viselő nyitófejezetének (*Anus mundi*) időket, tereket és eseményeket összefogalmazó *szövegmontázsa* „egy pillanatra egységbe fogja" a regény párhuzamos történetszálait:

> *A regény itt mintegy magába szippantja ezt a teret és időt, hogy azután rögtön ki is adja magából, mégpedig szerteszét szórva.*
> (Takács 2007, 297.)

A Joyce-féle *világregény* epifániájához fogható regénypillanat később megismétlődik a szintúgy beszédes című nyolcadik fejezetben (*Szorul a hurok*). A két dúsanyagú fejezet között háromszor váltja egymást a kötet első felét meghatározó két történet: a náci Németország fajbiológiai rögeszméje köré szerveződő eseménysor; valamint az 1961 tavaszán játszódó szerelmi ámokfutás Kristóf (éppenséggel a fajbiológiának elkötelezett Lehr professzor unokaöccse) és Vay Klára (nem mellesleg a nemzetvédő-antiszemita Vay Elemér lánya) között.

A második, negyedik és hatodik fejezetekben (*Mint egy finom óramű*; *A bosszú szép angyala*; *Hans von Wolkenstein*) tehát látványosan kiteljesedik a megelőző kötetek néhány magyarországi szereplője (Lehr István, Vay Elemér és Bellardi László) által képviselt faji ideológia; a háttérben olyan emblematikus figurákkal, mint Mengele, Goebbels vagy Hitler (vagy éppen a fiktív Horthy Mihály apja). Nádas tehát – „nagy művészi bölcsességgel" (Radnóti 2007, 249.) – nem a náci emberirtás kifejlett formáját, nem a haláltáborok iszonyatát ábrázolja (noha képet kapunk erről is), hanem éles fényt vet a sötét előzményre: a tudományos erőszaknak kiszolgáltatott emberi testet övező ideológiai-politikai tébolyra, valamint annak mentalitástörténeti eredetére. Ugyanis a németországi szálban – elsősorban a fajnemesítő kutatásokat irányító Otmar Freiherr von der Schuer életpályája és személyiségrajza jóvoltából – „az első világháborúból szóló hangok hallatszanak, s a negyvenes éveken keresztül átkötnek a jövendőbe, a másodikba". (Radics 2006, 668.) Von der Schuer élettörténete olyan *típus- és társadalomrajz*, sőt *szatíra*, amely eszünkbe juttathatja például *Heinrich Mann ironikus prózáját*. Ráadásul a hatodik fejezetben bepillantást nyerünk az *iskolaregényeket* idéző érchegységi internátusba, ahol a fajelméleti kutatásoknak kiszolgáltatott gyerek Hans von Wolkenstein

és Kienast mögött (mellett) képletesen felsorakoznak a huszadik század testben-lélekben megnyomorított gyerekfigurái, közöttük a náci zsidóüldözések következtében egy svájci intézetben nevelődő Ágost és a kommunista diktatúra jóvoltából egy budai gyerekotthonba zárt Kristóf. Érdekes és talán nem is véletlen apróság, hogy a fajbiológiai méréseket végző Schultze tanárt (a valóságban Bruno Karl Schultz) majdnem úgy hívják, mint az *Iskola a határon* szigorú nevelőtisztjét (Schulze); hiszen Nádas művének internátusfejezete, ahol a bennlakók puszta kísérleti alanyokká, sőt anyagokká válnak, és ahol még a gyakori öngyilkosságok is megmagyarázhatók lesznek a szabadesés fizika törvényszerűségei alapján: „az »iskolaregények« iszonyatos műfaji paródiája és tanulságaik összefoglalása". (Radics 2006, 669.)

A harmincas-negyvenes évekbeli németországi történet szála itt, az érchegységi internátusban, az élő emberi testen elkövethető erőszak mélypontján, a nem-emberi környezetre, vagyis az emberi történelem előtti ősidőkből származó kőzetburkolatra vetett tárgyszerű pillantással elszakad. A drasztikus töréshely egyúttal a regény egyik emlékezetes *poétikai tükre* is: a hatodik fejezet legvégén olvasható leírás a „gneisz" nevű „kőzetburkolatról", amely „hatalmasan és vastagon burkolja be a földgolyót", és amely az alatta húzódó magma folytonos mozgása következtében időnként megreped... (PT III, 259.) Nos, éppen ilyen anyagból összeállt regényt olvasunk mi is: a szenvtelen elbeszélői hang masszív „kőzetburkolatán" olykor váratlan „szerkezeti repedések" nyílnak, amelyeken áttörnek a(z optimista vagy pesszimista humanizmust egyaránt semlegesítő) tragikus világlátás „eruptív kőzetei". A regényszerkezet repedései – a plasztikus apollóni formát lávaként áttörő dionüszoszi belátás szövegszerű lenyomatai – esztétikai síkon érzékeltetik a regényvilág megannyi borzalmát, a létezés változatosan kiterjedt felszínének engesztelhetetlenül tragikus mélyszerkezetét. (Vö. Nietzsche 1986.)

A harmadik, ötödik és hetedik Kristóf-fejezetek (*Már nem marad időm*; *Ez a riadt kielégülés*; *Jártam már ebben a házban*) sorozata párhuzamosan fut a szintén három fejezetből álló náci németországi történettel, sőt folytatódik is az epifániaszerű nyolcadik fejezet (*Szorul a hurok*) után, mégpedig további három fejezetben. Ugyanakkor a második Kristóf-sorozat egységes ívét az egymásra épülő kilencedik és tizedik fejezetek (*Ez a verőfényes nyári délután*; *Egymástól alig arasznyira*) után váratlanul megtöri az első kötetben elejtett ezredvégi

német krimiszálat végleg elbúcsúztató tizenegyedik fejezet (*A boldogság fűszere*). Mely töréspont viszont fogadható úgy is, mint a hatvanas évekbeli történet főbb figuráit egyfajta *nemzedéki tabló* formájában felvonultató, finálészerű tizenkettedik fejezet (*Áll a bál*) ironikus késleltetése. Ezekben a Kristóf-fejezetekben a már ismert *szerelmi regény érzelmi és tárgyi kliséi* váltakoznak bizonyos *gyerekkori emlékbetétekkel* – mint Proust klasszikus művének egyes pontjain.

A Kristóf-szálba ékelődő tizenegyedik fejezet (*A boldogság fűszere*) tehát kurtán lezárja, illetve nyitva hagyja az ezredvégi németországi történetet, azon belül a *lélektani krimiszálat*, ámde előtte még felteszi rá a koronát Döhring és Kienast hosszú jelenetével, amely – az *Emlékiratok könyve* párhuzamos szöveghelyei mellett – leginkább Dosztojevszkij *intellektuális-filozófiai bűnügyi regényének* klasszikus pillanataira, a gyilkos Raszkolnyikov és a nyomozó Porfirij Petrovics beszélgetéseire emlékeztetheti az olvasót. Egyébként Döhring első kötetbeli alsóneműbolt-látogatásának alapszerkezete röviden újravázolódik Kienast parfümbolt-jelenetében, amely (amellett, hogy a fejezet címe is innen, azazhogy egy különleges francia férfiparfüm nevéből ered) a rákövetkező illatazonosítással együtt: a teljes regény érzékiségének tömör foglalata, ha tetszik, a felfokozott testiség és érzékelés *példázata*. A *Parfüm* című Patrick Süskind-sikerregényre hivatkozó Radnóti Sándor feszes – az érzékelés (*aiszthészisz*) emancipatorikus esztétikai háttértörténetét sejtető – summázatában: „A szaglás, a tapintás, az ízlelés mintegy feltörekszik a látás és a hallás mellé." (Radnóti 2007, 243.)

Az utolsó előtti fejezet (*Egy bőven termő barackfa*), amely jórészt a volt váci fegyőr Balter Gyula (az Oktogon téri épület nyomorék házmesterének bátyja) tótfalusi kertjében játszódik, egyfelől a *börtönregények vagy -elbeszélések* hangulatát idézi; másfelől értelmezhető valamiféle *természeti idillbe ágyazott gyilkosságtörténetként*, azon belül a „tragédia paródiájaként" is, (Radics 2006, 693.) amennyiben a nyugdíjas börtönőr a szerinte őt megölni szándékozó fia helyett egy ártatlan félkegyelművel végez. *A tulajdonságok nélküli ember* nem-morális szempontból ábrázolt gyilkosával, Moosbruggerrel rokon Balter brutális lénye ugyanakkor mindig szertartásos kimértségű cselekedetekben nyilvánul meg, miként valamely természeti közegbe helyezett – Mészöly Miklós egyes műveire emlékeztető – *pogány rituálában vagy misztériumjátékban*.

Az utolsó fejezet (*Szépségének szerelmese*) éppenhogy Balter kudarcba fulladt idilljét váltja valóra a Bizsók István vezette útkarbantartó munkások hétköznapjaiban. (Bizsók egyébként az árva Gyöngyvér nevelőapja volt, ráadásul a második világháború során katonaként elvetődött a pfeileni láger közelébe.) Itt mintha *Tar Sándor prózájának szociografikusan megalapozott realizmusa* ötvöződne a miénknél jóval szerencsésebb s így naivabb korszakok *idillműfajával*. Ráadásul a cigány segédmunkások egyikében, a gyakorlatias Tuba Jánosban felismerjük a margitszigeti homoszexuális rituálék „fekete hajú óriását", aki tehát előítélet- és szorongásmentes természetességgel éli az életét, vagyis teljességgel megéli benne mindazt, ami neki adatott; látásmódja és életformája tehát még *innen* van jón és rosszon, nappali munkája és éji szenvedélye természetes egységében mintegy megvalósul a *még*-nem-morális létezés telt és igenlő minősége – szemben a *Túl jón és rosszon* Nietzschéjének „tagadó" és „nemet cselekedő" reaktív filozófiájával. (Nietzsche 1994, 112.) Nézzük Radics Viktória pontos jellemzését:

> *A homoszexualizmusa, a szerelmi élete, a társadalmi pozíciója, a „nappali" meg az „éjszakai" énjének integrálása – azok a témák, amelyekkel az egész regény el van foglalva – mintha neki nem okoznának problémát.*
>
> (Radics 2006, 686.)

Míg a „forróságot ígérő nyári reggelen" a Miatyánkot elfelejtő Bizsók immár csak „ásító hiányt" lát maga körül és felett, addig az ébredező Tuba valami olyasmit észlel, amitől „egész testén lúdbőrzik": „Látta, amit látott..." (PT III, 692.) De hogy pontosabban mit látott, azt már nem köti az elbeszélő az orrunkra. Létezésének titka, a regény meganynyi titkának összegező szimbólumaként, végleg titok marad. És így – a fejezetcím rejtélyét érintve[67] – a Bizsók vezetése alatt dolgozó Tuba lesz a morális vagy más egyéb ideologikus értelmezéseknek *még nem* alávetett testi létezés „szépségének szerelmese", a fenomenális létezésé, amely egészen egyszerűen: csak szép. A regény tragikus világáról egyfajta idilli szövegzárványként leváló szépségtapasztalat összpontosul majd emlékezetes formában a csoportvezető Bizsók reggeli ébredését ábrázoló zárókép vizuális telítettségében is. **(→Függelék)**

[67] Vö.: „*Szépségének szerelmese* – kinek a szépsége? kinek a szerelmese? s mi köze e szintagmának a fejezetben leírtak egészéhez?..." (Margócsy 2009, 266.)

A *Párhuzamos történetek* műfaji narratívája tehát az idill műfajába, pontosabban annak sajátos látszatalakzatába torkollik; aminek általános tanulsága: nagyon sok mindent tudunk, és még többet sejtünk a regényvilág mélyen tragikus világáról, ámde ennek ellenére, vagy éppen ezért, szívesen adjuk át magunkat az ábrázolás felszíni szépségeinek. Az utolsó előtti fejezet meghiúsult idilljét követő zárófejezet rendhagyó idilljének látszatmegoldása, vagyis a leplezett tragédia (*dissimulatio*) és a leplező idill (*simulatio*) ironikus egymásra fogalmazása egyúttal nyomatékosan utal a regényegész átfogó minőségére: az aprólékosan kidolgozott szövegfelület feltörhetetlenül önmagába zárt „érzéki lényegére".

*

(elbeszélő – szereplők) A regény elbeszélés-technikája – miként a műfaji narratíva mentén kiépülő szerkezete is – jócskán zavarba ejtő; mely zavarodottságról ezúttal beszéljen az elsősorban szakmai kérdésekben érdekelt írótárs, Németh Gábor:

> *Hemzsegnek a könyvben a mondatok, amiket nem lehet kétséget kizáró egyértelműséggel valamelyik beszélőhöz kötni. Kijelentések, amelyek éppúgy származhatnak a narrátortól, mint valamelyik szereplő belső beszédéből.*
>
> (Németh 2007, 212.)

És valóban, Nádas feltehetően éppenhogy a „kétséget", vagyis a narratív bizonytalanságot kívánja fokozni azzal, hogy az elbeszélő igencsak sűrűn váltogatja a szereplők külső és belső ábrázolásának eszközeit: a szabad (idézett) beszédet, a függő (elbeszélt) beszédet, valamint az úgynevezett szabad függő beszédet; miközben a legkevésbé sem könnyíti meg tagoló és tájoló grammatikai jelekkel (mondjuk a szabad beszédet bevezető gondolatjellel) az olvasó dolgát. Olykor közelít a szereplőihez, olykor távolodik tőlük; van, hogy belülről ábrázolja őket, és van, hogy kívülről. Mindeközben nem tudjuk, hogy ő maga hol áll, hol az ő saját helye. Az elbeszélő mondatai nem tájolhatók be, sem térben, sem időben. Legfeljebb homályosan utalnak arra, hogy valahonnan és valamikor szólnak, hogy van olyan külső-belső (misztikus) nézőpontja a regényvilágnak, ahonnan láttatva és hallatva

van mindaz, amit látunk és hallunk. Nézzük például a különböző elbeszélés-alakzatokban bővelkedő *Szorul a hurok* című fejezet alábbi rövid bekezdését, amelyben a taxiban ülő Lehrné kérdésére – „S mikor szabadult [a börtönből]..." – válaszoló Bellardit kommentáló elbeszélőről csak annyit tudunk meg, hogy *nem* „azokból az évekből" (a hatvanas évekből) szól hozzánk, amelyekben a szereplői éppen beszélgetnek:

> *Ötvenöt tavaszán, válaszolta a férfi azon a személytelen hangon, ahogy* azokban az években*, mikor is teli voltak még a börtönök, ilyen dolgokról egyáltalán beszélni lehetett.*
>
> (PT III, 297. – kiemelés: B. S.)

A taxiutazás köré hurkolódó fejezetben egyébként is ide-oda csúszkálunk – *egyrészt* a sűrű időbeli váltásokkal (a fasizálódó harmincasnegyvenes évek, a Bellardit is érintő koncepciós perek ötvenes évei és a taxiutazást magában foglaló hatvanas évek között); *másrészt* az elbeszélő által megjelenített tudatmozgások alanyainak cserélgetésével (Lehrné, Lehr professzor, Bellardi, Gyöngyvér...); *harmadrészt* a nézőpontváltásokkal együtt járó beszédmódváltásokkal (szabad, függő és szabad függő beszéd). Az egyre fokozódó elbeszélés-technikai cserebomlások óhatatlanul a mindvégig érezhető, de sosem jelenlévő elbeszélőre irányítják a figyelmet.

Margócsy István például élesen bírálja a regény „mindentudó elbeszélőjét", akinek szerepeltetésével „a szerző mintha megszüntette volna az idő múlásának, az időbeliségnek, az [elbeszélés és történet közötti] aszinkronitásnak poétikai és narratológiai funkcióját", amelynek révén pedig az *Emlékiratok könyvé*ben „az elbeszélés egymásba tudta olvasztani az emléknek és az elbeszélésnek idejét". (Margócsy 2009, 246.) De nézzük a Nádas-mű „nagy regénytechnikai kihívását" Győrffy Miklós távlatos összefoglalásában:

> *Az utóbbi másfél évszázadban, nagyjából Flaubert meg Henry James óta az elbeszélői nézőpont kérdése az írói hitelesség szinte morális kérdésévé lett. Abból a tapasztalatból kiindulva, hogy az elbeszélés: közvetítés, a modern elbeszélőnek meg kellett határoznia, hogy milyen pozíciót foglal el az elbeszélés anyagával szemben. (...) Előző két regényében Nádas még nagyjából a modern*

krédóhoz igazodott. Ebben a regényben elképesztően semmibe vesz minden normát. Narrátora (...) mindentudó...

(Győrffy 2007, 155-156.)

Az elbeszélés-poétikai „mindentudásra" és „elképesztő" öntörvényűségre vonatkozó meglátás, netán fenntartás könnyen felkeltheti a már-már elbeszélés-teológiai súlyú „mindenhatóság" gyanúját – mint ahogyan a Margócsy-kritika aggályaiban osztozó Győrffyét fel is kelti:

Nádas narrátora nemcsak abban mindenható, hogy tetszőlegesen közöl mindent, amit jónak lát, hanem abban is, hogy számtalan dolgot elhallgat, aminek közlését pedig – a regényvilág akár csak viszonylagos teljessége érdekében – elvárnánk tőle.

(Győrffy 2007, 158.)

Eszerint – mozdítva egyet a gondolatmenet irányzékán – a *Párhuzamos történetek* már jócskán túl volna a regényműfaj „modern krédóvá" tett „morális kérdésén", a tisztázott nézőpont nyomán eldönthető elbeszélői megbízhatóságon vagy megbízhatatlanságon, pontosabban azon a tartós olvasói bizonyosságon, hogy vagy bízunk, vagy nem bízunk az elbeszélőben (*tertium non datur*: vagy-vagy). Következésképpen nem célszerű a klasszikus modern regényforma „morális" szempontjaival közelíteni Nádas művéhez, hiszen a *Párhuzamos történetek* éppenhogy ezeket az elvárásokat helyezi hatályon kívül. Ámde nem szabad lemondanunk arról sem, hogy valamiféle elbeszélés-etikai (és így egyúttal olvasásetikai) fogódzót találjunk a – Nietzschével szólva – nem-morális értelemben vett, azaz nem 'vagy-vagy' elvű elbeszélés provokatív regényalakzatához. Hogy legalább, ha már nem ismerhetjük ki az elbeszélő észjárását, valamivel mégiscsak közelebbről lássuk őt, amint éppen beszél a figuráiról, illetve beszélteti őket. Még ha nem is tudhatjuk, miért éppen őket választja; miért pont annyit mutat meg belőlük, amennyit megmutat; és egyáltalán, miért teszi mindazt, amit tesz. Mindennek ellenére, vagy mindezzel együtt, mégiscsak bíznunk kell benne. Vagyis bíznunk kell abban, hogy a nyitott és figyelmes olvasás során megszülethet bennünk a kiismerhetetlenül önkényesnek tűnő elbeszélő iránti bizalom. Ez a tartós bizalom természetesen csakis a szövegtest által kiváltott tartós élvezetből merítheti az erejét; abból a pofonegyszerű tényből tehát, hogy jó olvasni a könyvet,

hogy jó átadni magunkat az elbeszélő önkényes játékának, hogy jó részt venni a rendhagyó szadomazochisztikus szeánszon: olvasóként kiszolgáltatni magunkat a káoszt egyszerre ábrázoló és megvalósító szerző által irányított elbeszélő kénye-kedvének. Egyszóval, a nem-morális értelemben vett elbeszélés-alakzatok fokozottan igénylik a morális előfeltevéseiben megingatott olvasó öröm-, sőt gyönyörelvű bizalmát. (Vö.: *A szöveg öröme*, in: Barthes 1996.) Rendhagyó elbeszélés-etika és próbára tett olvasásetika simulhat így erotikusan egymásra.

A sarkos Margócsy-ítélettel vitatkozó Szilágyi Ákos szerint „nem a szerző [illetve elbeszélő], hanem (...) a szerző [illetve elbeszélő] alakká formált hiánya, a személytelen Lét, az Úgyvan »tud« itt mindent." (Margócsy 2009, 246.) És valóban (akár tetszik nekünk a „Lét" metafizikus súlyú metaforája, akár nem), miért kellene hajszálpontosan bemérni az elbeszélő helyét, idejét és személyét? Miért ne lehetne a „mindentudás" elfogadóbb szinonimája a szenvtelen „személytelenség" – szemben mondjuk az *Emlékiratok könyve* elbeszélőjének szenvedélyes személyességével? Hiszen a személyesség szenvedélyéből, a „paroxizmusig fejlesztett énességből" (*Hazatérés*, in: E, 24.) végképp kijózanodó Nádas immár nyíltan s így *etikusan* vállalja azt, amit kár volna tovább tagadni: kívül- és felülállását az általa teremtett világon, amelyet azonban – gondoljunk a regény káoszelvű szerkezetére – nem kíván teljességgel kézben tartani. Ami számára megmaradt: az elbeszélői hang személytelensége és szenvedélytelensége. És így miért ne csodálhatnánk a képzőművész Szüts Miklóssal együtt az elbeszélő „hűvös tartózkodásának lidérces lazúrját"? (Margócsy 2009, 238.) Vagy miért ne fogadhatnánk örömmel Radics Viktória jubilatív-laudatív metaforáját?:

Az elbeszélő olyan, mint a zongora hűvös billentyűzete. A zene viszont a csöndestől a tombolóig sokféle szenvedélyt, érzelmet és gondolatot szól.

(Radics 2006, 682.)

De vajon – merészen összevonva a fenti metaforákat – miféle új elbeszélés-etika születhet a nem-morális „személytelenség" hideg és „lidérces lazúrjával" bevont „zongorabillentyűzeten" megszólaló „Úgyvanból"?

Radics Viktória például a „mindentudás" és „mindenhatóság" szavak pozitívabb szinonimáját, a „gondviselés"-t választja, majd az

elbeszélőt olyan belső – az ábrázolt figurák lelkében lakozó – „tanúnak” látja, aki mintegy „felerősíti” a szereplők „belső beszédét (vagy hangzavarát)”, sőt ha kell, „tudatosítja”, azaz nyelvi szintre emeli az éppen adott szereplő gondolatmenetét, sejtését vagy érzését. (Radics 2007, 663, 683, 689.) Az elbeszélő feladata tehát, hogy szóra bírja a szereplők testbe rekesztett létezésének „néma tartományát”, hogy körülírja e közös sejtelem tagolatlan jeleit. És így „a narrátor hangja azt mondja el, ami (...) ugyan *jelen* van, ám valami módon nem kerül szem elé”, azazhogy „*van*, de mégsem csak úgy, ahogy megjelenik” a szereplők részleges teherbírású (korlátozott, védekező vagy hamis) tudatában. (Bacsó 2007, 135, 133.) Mi több, a „gondviselő” szerepet betöltő, azaz „tanúként” viselkedő elbeszélő jóvoltából az egyik szereplő, Kristóf olykor hosszasan egyes szám első személyben, már-már – az 1986-os regény vallomásos alaphangjára emlékeztetve – én-elbeszélőként szólal meg; és így a narratív munkamegosztás révén: „Kristóf érez, az elbeszélő tanúskodik”. (Radics 2007, 683.) A „mindentudó”, „mindenható” vagy „gondviselő” elbeszélő ugyanakkor, a nem-morális látás- és láttatásmód narratív etikájának jegyében, sosem foglal állást.[68] Noha például az elbeszélő hideg iróniája mintha jóval több fogást találna egyes figurákon, mint másokon. Ámde ez sem feltétlenül a negatív állásfoglalás jele. Bizonyos szereplők csak azért lehetnek ellenszenvesebbek a szenvtelen ábrázolásmód tükrében, mert már *eleve is* ellenszenvesebbek. Nem tudunk nem taszítóbbnak látni egy pontosan ábrázolt náci ideológust, mint egy nem kevésbé pontosan megjelenített zavartlelkű kamaszt; továbbá nem tudjuk nem nevetségesnek látni például a figyelmes Madzar analitikus perspektívájából látszó Bellardit, aki nyilvánvaló magánéleti válságának kezelése helyett inkább felszínes nemzetvédő rögeszméket szajkóz... Az olvasói állásfoglalás tehát éppenhogy azért lehetséges, mert az elbeszélő nem foglal állást; pusztán azt és úgy mutatja, ami és ahogyan van.

[68] Nézzük az elbeszélő „nem-mindentudása” mellett érvelő Selyem Zsuzsa egyik példáját: *Egy mindentudó elbeszélő csak nem állítana effélét: „Von der Schuer megérdemelte a nemének kijáró csodálatot, valóban talpig férfi volt, tizenhétben kétszer sebesült meg súlyosan a nyugati hadjáratban...”* [PT III, 92.] *A szövegösszefüggésből kiderül, hogy az elbeszélő itt a fiktív Horthy Mihály jegyesének, Auenberg Imola grófnőnek a szókincsével, gondolkodásmódjával, neveltetésével és közhelyeivel azonosul, de anélkül, hogy a legkisebb utalást tenné arra, hogy ő (mármint az elbeszélő) azért másképpen vélekedik a nácizmus ideológiájának úgynevezett „tudományos” alapját szolgáltató Vilmos Császár Fajbiológiai és Örökléstani Intézet igazgatójának érdemeiről. Amit nem tud a grófnő, azt nem fogja az elbeszélő sem elmondani – az események, vélekedések nem közvetlenül az elbeszélő által lesznek ellenpontozva vagy megerősítve, hanem egymáshoz való viszonyaikban. Például a „talpig férfi” Ottmar Freiherr von den Schuerről megtudjuk, hogy a nácizmus idején tudományosnak mondott kísérleteit azzal kezdte, hogy egy prostituálthoz járt...*

(Selyem 2006, 454.)

Érdekes ebből a szempontból a faji ideológia vagy az antiszemitizmus regénybeli felbukkanása, ahogyan tehát „a zsidózás a belső beszédben és párbeszédben is automatikusan működik”. (Radics 2006, 672.) Ahogyan narratív-ironikus helyzetbe kerülnek a torz eszméket hordozó figurák, és persze az eszmék maguk is. Mert noha a gyerek Bellardi és Madzar által halálba hajszolt „kis púpos zsidó”, a Gottlieb fiú „nagy zsidó büszkeségéről” egyenesen az elbeszélőtől értesülünk, jól tudjuk, hogy valójában a gyerekkori bűnére visszaemlékező felnőtt Madzar elfojtásos és összezavarodott tudatában járunk – a szabad függő belső beszéd jóvoltából. (PT III, 62-63.) Mint ahogyan Vay kormánybiztos felől nézve is „kellemetlenül tolakvónak” tűnik – mégpedig „joggal” – az „izraelita” Szemző házaspár, akik a függő belső beszéd révén helyzetbe hozott antiszemita tudat síkján, azaz „Vay Elemér nyelvén kifejezve (...) egyszerűen szólva nem voltak szalonképesek”, és akikkel a zsidók majdani kitelepítésének előkészítésén ügyködő kormánybiztos mégiscsak kénytelen „ebben az odvas szállodában egy fedél alatt” meghálni. (PT III, 77.) De talán még izgalmasabbnak tűnik az antiszemita közegben nevelkedett Vay Klára és a zsidó származású Demén Kristóf jelenete, amelyben a függő belső beszéd alanya, a családja ellen lázadó lány egyfelől dühösen visszagondol szülei „keresztényi szarakodására”, másfelől viszont az a gondolat izgatja, hogy „zsidóval még nem feküdt le”. A kétirányú tudatmozgás elbeszélés-technikai megjelenítése, függő módú kritikája során a szövegfelszínre kerül számos homályos rögeszme: „a személyiség és a fajta” elválaszthatóságának gondolata; „a védtelenné tett fasz képzete”; a zsidók „bujaságának szörnyű híre”; az „egy zsidóval összeállni” egzotikus toposzának csábereje... (PT III, 486.)

Egyszóval és általánosítva: a *Párhuzamos történetek* ironikus elbeszélésformájának egyik oldalán bátran csodálhatjuk az elbeszélő és a szereplők közötti áttételes viszonyok változatos látszatalakzatait (*simulatio*), miközben a másik oldalon a szereplőket ábrázoló elbeszélőt irányító elv, a szerző véleménye vagy tudása mindvégig leplezve marad (*dissimulatio*). Nem nézhetünk hát mögéje a szenvtelen látásmód jármába fogott elbeszélés-alakzatoknak – legyen szó akár belső,

akár külső beszédről; akár szabad, akár függő, vagy akár szabad függő módról.

Nem véletlenül látja Szirák Péter „*a kimondott és a kimondatlan* [jelentéstartalmak] *dinamikájának színrevitelét*" éppen a „külső és belső nézőpont váltogatásában", továbbá a „szereplők akár kettős perspektívájú ábrázolásában":

> *Az első fejezetben (*Apagyilkosság*) például a névtelen elbeszélő távlata felváltva fókuszál hol a Döhringére, hol pedig a nyomozóéra, így viszont a két szereplőt nem valamely „semleges" nézőpontból, hanem mindig csak valamelyik*[ük] *perspektívájából látjuk.*
>
> (Szirák 2007, 285-286.)

Noha az *ábrázolt* „perspektívák" kölcsönös elfogultságát éppenhogy az *ábrázolás* módjának ironikus „semlegessége" teszi lehetővé, minek jóvoltából teljességgel egyenrangú – noha kétségkívül különböző – pillantások vetődhetnek a hullára is:

> *Így az esemény értelmezését Döhring távlatából a mindinkább összezavarodó tanú beszédrendje, az ismeretlen tetem „olvasását" Kienast szemszögéből a kriminológia diskurzusa mozgatja.*
>
> (Szirák 2007, 286.)

Ahogyan egyébként maga Nádas is mondja:

> *Ha valaki (...) tartósan vándorol a különböző személyek szemléletében, akkor kialakul az úgynevezett semleges látás a szövegben. Ez önmagában egy analógia, hiszen a semleges látás képességével mindenki rendelkezik, s én az írói szerepemben erre építek. Pilinszky, Nemes Nagy vagy Rilke angyalokról beszélnek, akik a hátunk megett állnának, de a jelenség racionálisan is megfogható.*
>
> (Németh 2006, 166.)

A szereplők egymással kereszteződő vagy egymásra épülő tudatmozgásai, illetve a tudatmozgások laza rendszerszerűségét megjelenítő, „semleges látásmódban" fogant elbeszélésmód, egyáltalán: a regény átfogó tudásrendje kapcsán érdemes megfontolni Keresztesi József pontos meglátását a „regény legsúlyosabb és legkockázatosabb antropológiai

előfeltevéséről", miszerint a „testi-fizikai létezés közös nevezőjének" a szereplők „*fogalmilag is* a birtokában vannak". (Keresztesi 2007, 168.) Ami persze még tovább pontosítandó: nem feltétlenül a szereplők vannak a testi létezésre vonatkozó tudás és fogalomkészlet „birtokában", hanem az elbeszélő, aki ezeket az olykor tudattalan, olykor félig vagy éppen teljesen tudatos lélekmozgásokat mintegy kihangosítja, és ahol kell, „fogalmilag" is kiélesíti. Más tehát a dolga az elbeszélőnek akkor, amikor az egyetemista Döhring zavarosságukban is cizellált gondolatait követi, és megint más akkor, amikor a nyugdíjas fegyőr Balter öntudatlan világlátását emeli a fogalmiság szintjére (mint egykor Musil a kéjgyilkos Moosbruggerét). Ugyanakkor az is előfordulhat, hogy az elbeszélő csakis a maga nevében, a saját jól tagolt tudásának megfelelően nyilatkozik.

Az elbeszélő tudásszintjén vagyunk például akkor, amikor olyan plasztikus leírásokra, kijelentésekre vagy eszmefuttatásokra bukkanunk, amelyek közvetve utalhatnak akár a regény szerkezetpoétikai sajátosságaira is. Ilyen szövegrészlet a korábban már érintett fejezetzárlat (*Hans von Wolkenstein*) a „gneiszről", amelyet most hosszan idézek – a „távolabbról nézés" fordulatának metaforikus értelmében, vagyis a természettudományos-ismeretterjesztő nyelvet (talán kissé parodisztikusan) kölcsönző elbeszélő hajszálpontosan be nem tájolható helyére vonatkoztatva, amelyet csupán a gondolatnyitó általános vagy tudományos többes szám („áll elibénk") jelöl:

> Távolabbról szemlélve, *amikor a gneisz sziklatömegként* áll elibénk, *inkább borvörös, míg más nézetekből, más napszakokban okkersárga, olykor testszínű. Darabjaira hullva sárgásbarnának tűnik, vagy éppen szürkésbarnának. Ragyognak benne a biotit vagy a muszkovit csillámjai, amelyek* mindig párhuzamosan helyezkednek el *a kőzetben. Ez az igen elterjedt, habár a felszínen közel sem mindenütt látható kőzet* a szerkezetében uralkodó párhuzamosságnak köszönheti *építészeti és bányászati karrierjét,* hasíthatóságának. *Palás szövetének többféle változata ismert, az erescsíkos gneiszben szalagokban helyezkednek el a csillámok, a réteges gneiszben rétegek szerint váltakoznak egymással az elegy egyes részei, míg a rudas gneiszben függőleges sorokban, nyalábosan.*
>
> *Ám bármiként legyen,* a párhuzamosok mentén a kő szétbontható.

Legkevésbé az ember *bontja meg. Hanem a szelek, a fagyok, a vizek, s így aztán azt lehetne mondani, hogy a bányászok legfeljebb* a természetes repedéseknek mennek utána*, mikor vésőikkel továbbrepesztik, hogy az erezetként elhelyezkedő ezüsthöz hozzájussanak.*

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 az olykor háromezer méteres kőzetburkolaton* törnek át az eruptív kőzetek*.*

Valószínű, hogy a gneisz alkotja a föld első kihűlési kérgét.

(PT III, 258-259. – kiemelések: B. S.)

De magában áll az elbeszélő (tudata) akkor is, amikor puszta tényeket és szükséges tudnivalókat közöl; mint például a regény legelső fejezetének (*Apagyilkosság*) klasszikus retorikájú felütésében,[69] vagy mondjuk a hatvanas évekbeli történet nagylélegzetű elindításakor (*Egy úri ház*),[70] mely elbeszélői fordulatok felfoghatók az egyenes vonalú időbeliség és részletező ok-okozatiság klasszikus sémáját követő regényforma paródiáiként is. Érdekesen ötvöződik továbbá Ágost és Gyöngyvér szeretkezésének leírása során az elbeszélő külső nézőpontja (annak klinikai, obszcén és költői nyelve) és a szereplők belső érzékelése (annak obszcén és költői nyelve).[71]

[69] *Még abban az emlékezetes évben, amikor a híres berlini fal leomlott, nem messzire Luise királynő elszürkült márványszobrától hullára bukkantak. Ez néhány nappal karácsony előtt történt.*

A hulla ötven körüli, jól ápolt férfi volt, s mindaz, amit rajta vagy nála találtak, amolyan finomabb holminak számított. Első pillantásra egy tekintélyes úriember, bankár vagy menedzser. Lassan szállingózott a hó, de nem volt olyan hideg, hogy megmaradjon, a park útjain azonnal elolvadt, s éppen csak a fűszálak élén akadt fenn. A helyszínelők az előírásoknak megfelelően jártak el, s az időjárási viszonyok miatt valamelyest igyekeztek...

(PT I, 9.)

[70] *Sok évvel korábban, valamikor ezerkilencszázhatvanegyben, abban az esztendőben, amikor a távoli Pfeilenben más homályos ügyekre is lassan fény derült, a magyar fővárosban felettébb balul sikeredett a nemzeti ünnep.*

A meteorológiai jelentésben az állt, hogy az elkövetkező napon derűs, meleg, napfényes, kifejezetten kellemes tavaszi idő várható. Ilyenkor azonban senki nem tudhatta igazán, mire számíthat, mert hivatalos ünnepek előtt a jelentéseket rendre meghamisították. Vagy jobbat írtak, vagy rosszabbat a várhatónál, néha azonban megmaradtak a valódinál...

(PT I, 49.)

[71] *Megreccsent alattuk az ágy ócska rugózata. A férfi egyetlen, rövid csípőmozdulattal hatolt beljebb a hüvelyében, akárha megértené a néma kívánságot, mire tompa, lágy, telt*

Az elbeszélő által ironikusan képviselt, mivel részben kinyilvánított, részben elhallgatott tudás egyszerre vonatkozik a regény káoszelvű világára *és* szerkezetére, az ábrázolás tárgyára *és* módjára; mely titkos ismeret gyakran még a szereplők tudásvágyában, annak nyilvánvaló részlegességében is érződik – a tudás őrjítő hiányának vagy őrült paródiájának a formájában. Emlékezzünk a geológiai allegóriára: a földtörténeti régmúltból származó „gneisz" párhuzamos szerkezetét „legkevésbé az ember bontja meg", vésőivel „legfeljebb a természetes repedéseknek megy utána". Ha tetszik, a szereplők minduntalan kifejeződő tudásvágya: a párhuzamosokból szőtt regényszerkezetre vonatkozó olvasói tudásvágy allegóriája. Az olvasás és értelmezés regénybeli képviseletének emlékezetes példái: a fajbiológus Schultze, aki végül kénytelen lemondani arról, hogy „az intuitív alapon összehordott adathalmazban összefüggéseket keressen, kapcsolatokat, keresztkapcsolatokat vagy akár párhuzamokat"; (PT III, 239.)[72] a szcientista misztikában égő von der Schuer, aki mintegy „teológiai okokból bízott a testtel foglalkozó anatómiai és biológiai tudományban"; (PT III, 95.)[73] a „panteista világelképzelés metafizikai szerkezetét" kutató Madzar, aki „olyan kapcsolatoknak és analógiáknak tulajdonít jelentőséget, amelyek nem rendelkeznek ilyesmivel, vagy ami még rosszabb, bizonyos jelenségeket nem lát át, más dolgok jelentőségét túlértékeli"; (PT II, 222.) a lelki folyamatok párhuzamait, törvényszerűségeit kutató pszichoanalitikus Szemzőné; a taxiban utazó Erna asszony, aki „beleborzad a gondolatba", hogy „a két fiú [az anyjaik által egy-egy nő kedvéért elhagyott Kristóf és az ifjabb Bellardi] története tényleg minden ízében megegyezik, nem csak formálisan"; (PT III, 325.) a filozófia–pszichológia szakos Döhring,

cuppanás hangzott a takaró alól, végül is fájt, durva volt. Neki sem volt kellemes, mert a fasza túlmerevedett a várakozástól és az állandósított késleltetéstől. A hüvely szorosan rátapadó bordázott fala a makk koronája alá gyűrte be a szokatlanul bőséges előbőrt, s így nagyobbat rántott az érzékeny kis kantáron, mint amennyit az megengedhetett. Lassan, némiképpen sziszegve, vissza is vonta önmagát, s addig hátrált a farával, amelynek most mindkét megfeszült pofáját a nő tenyere feszítette magába, alig engedte, éreztette a körmeit, míg makkjának pattanásig duzzadt gallérján nem érzékelte végre a hüvely éles, hűvösebb bejáratát.

Nem tudhatták, mit akarnak.

Így maradt, még benn, a kinn határán. Mint aki a másikon valamiként fönnakadt...

(PT I, 313.)

[72] A valóságban viszont Bruno Karl Schultz takaros zsebkönyvet írt a „kapcsolatokat, keresztkapcsolatokat vagy akár párhuzamokat" szaporító fajismereti méréstechnikáról. (Schultz 1937.)

[73] Von der Schuer valóságos mintája a hasonló életrajzzal rendelkező Otmar Freiherr von Verschuer.

aki álmában olyan „összefüggéseket” lát meg, amelyeket „ez idáig nem csak ő, hanem a családjában senki sem érthetett, és egész Németországban sem érthetett senki”; (PT I, 185.) a filozófia szakos Vay Klára...

Persze a tudásvágyról vagy -bizonyosságról szóló tetszetős eszmefuttatások mindig – a szó legtágabb értelmében vett – függő módban állnak, amennyiben a szereplők tudatmozgásai tényleg és csakis a különböző elbeszélés-alakzatok ironikus idézőjelében olvasandók.

A szerelmi csatározásuk során szertelen vulgárfilozófiai csörtékbe bocsátkozó Klára és Kristóf például esetenként olyan tájékokra is elvetődnek, ahol kettejük történetének elbeszélésével együtt mintegy megfogalmazódik a regényszerkezet (olvasásának és értelmezésének) általános dilemmája:

> *Ahol egyikük sem ismerős, mert nem tárgyakkal van dolguk, hanem ismeretlen érzések, történeti rímek, genetikai asszonáncok és még ismeretlenebb párhuzamok és megfelelések esszenciáival és emblémáival.*
>
> (PT III, 482.)

Kulcsfontosságú ez a történetszál, hiszen benne „a tudásvágy ereje, bonyodalmai és kalandozásai felérnek, (...) össze is forrnak a szerelmi vágyával”. (Radics 2006, 678.) Nádas regénye éppen e két vágytípus, továbbá a *szerelmi* vágy és *tudás*vágy mellé sorolható, jobban mondva azok lényegét összefoglaló *hatalom*vágy beteljesíthetetlen voltáról beszél; miközben persze felszítja az olvasó többrétegű vágyát is, amelynek kiismerhetetlenségében erotizáló tárgya: a párhuzamos történetek belső logikája. A tudásban, a szerelemben és az olvasásban egyaránt működő hatalmi késztetés nem érheti el a célját. Éppúgy hiába vágyakozunk olvasás közben a szöveg átfogó értelme után, mint amennyire hiába hajszolja a saját németségére vonatkozó „összefüggéseket” az ifjú Döhring; vagy mint amennyire „hiába baszik” olyan hosszasan Ágost és Gyöngyvér. (PT I, 324.) Vagy mint amennyire hiába mélyesztené tekintetét Madzar a „telített talpfák” belsejébe a mohácsi fakereskedő telepén:

> *Legszívesebben helyben fölnyittatta volna vele a fát. Szerette volna finoman leszelni a végét, lássa a keresztmetszetét, majd kettényitni, hogy lássa a sugármetszetét.*
>
> (PT II, 335.)

Ámde míg Madzar később mégiscsak „leszeli” és „kettényitja” a megvásárolt fát, addig mi, olvasók sosem leszünk képesek leleplezni a regényvilág párhuzamos történeteinek „kereszt- és sugármetszetekben” tetten érhető titkát, amely rétegesen és tartósan be van csomagolva a szereplők testét és lelkét mozgató elbeszélői szólamokba. Noha éppenséggel az egyik szereplőtől (az érchegységi fiúintézetben nevelkedő Kienasttól) is tudjuk: „Az agyat az teszi becsessé, hogy készíthetsz belőle hosszmetszetet, keresztmetszetet.” (PT III, 226.) Egyfelől tehát az olvasó „hosszmetszetekre” és „keresztmetszetekre” osztható agya képes lehet arra, hogy átlássa a regény „kereszt- és sugármetszetekben” vizsgálható világát, másfelől viszont arra is, hogy belássa: mindez még nem minden. Hogy mindent úgysem tudunk „kereszt- és sugármetszetekben” megragadni. Mert noha az *Emlékiratok könyve* pátosszal övezett testi „titkait” látványosan banalizáló *Párhuzamos történetek* világán belül vannak bizonyos „rejtélyek”, amelyek olykor megoldódnak, olykor nem, (Radnóti 2007, 222.) a párhuzamos rejtélyek végső miértjének titka – örökre titok marad. Még egyszer felidézve a földtani allegória olvasásetikai tanulságát: a regény-„gneisz” párhuzamos szerkezetét „legkevésbé az ember” fejtheti meg, „legfeljebb utána mehet” – a vágy és a csalódás örök vetésforgójában.

Különös elbeszélés-technikai határértéket jelent az éjszakai Margitszigeten (vagy kihalt pesti utcákon) kalandozó Kristóf figurája.

A szereplők többségével együtt ő is hasztalan igyekszik az „éjszaka legmélyére”, ahol pedig „saját létéről értesülhetne”, és bizonyos értelemben „értesül” is (legalábbis az egyik fejezetcím ezt sugallja). A margitszigeti megpróbáltatásairól szóló fejezetek (*Margitsziget*; *Saját létéről értesül*; *Ilona rizses csirkéje*), illetve a bennük foglalt törekvések kivételesen fontosnak tűnnek, nem utolsó sorban a gyakori és hosszan kitartott egyes szám első személyű beszédmód jóvoltából. Minek következtében – nagyon úgy tűnik – az elbeszélő és a szereplő nyelvi és tudati síkjai látványosan egymásra csúsznak, mi több, a szereplőből rövidebb-hosszabb időre elbeszélő lesz. De lehet, hogy csak az egységes rendszeren belüli fokozati különbségről van szó. Hiszen az elbeszélő, mint oly sokszor, úgy most is belülről ábrázolja a szereplőjét (vagyis nem átadja neki a szót, hanem a saját szavait kölcsönzi neki), csak éppen annyira belülről, hogy ezúttal kivételesen hosszan érvényesül a kihangosított magánbeszéd. A téboly határvonalán bukdácsoló Kristóf ábrázolása során tényleg fokozott hangsúlyt kap az elbeszélő

állandó feladata: lefordítani az érzékelés test-nyelvét a gondolkodás nyelv-testére – mint például az alábbi néhány mondatban, amelyek révén fokozatosan eljutunk Kristóf testi állapotának (makacs „merevedésének") leírásától a margitszigeti homoszexuális üzekedések legátfogóbb elvének (az „imagináció" eszméjének) fogalmi megragadásáig:

> *Spermája közben azért csöndesen szivárgott. Merevedése nem valakire vonatkozott, hanem pontosan arra a bármelyik pillanatban felbukkanó bárkire, akit itt valamennyien bálványoztak és imádtak. Arra a valakire, akit ő is keresett, de nem találta. Illetve épp ez lett a bökkenő, mélyen értette őket, holott úgy lett volna jó, csak úgy teljesíthette volna ki a tudását, ha föláldozza önmagát, de nem érti meg, hogy itt senki nem egy reális lényt keres, hanem mindenki a saját imaginációját űzi.*
>
> (PT II, 12.)

A „szivárgó spermájú" Kristóf belső szenvedélytörténete tehát ugyancsak rászorul az elbeszélő jótékony közvetítésére; miként azt Radics Viktória képszerűen summázza:

> *Ha nem volna az elbeszélő, akkor Kristófot jobbára nyögve nyelni hallanánk, olvashatatlan, interpunkció nélküli és agrammatikus belső monológot kapnánk, amitől az író megkímél bennünket.*
>
> (Radics 2006, 683.)

Mint ahogyan – Kristóf margitszigeti megpróbáltatásaival párhuzamosan – a Pozsonyi úti lakás zongoraszékén meztelenül ücsörgő Gyöngyvér is rászorul arra, hogy amit ő csupán ösztönösen „lát" egy gyerekkori emlékkép jóvoltából, mindazt az elbeszélő segítségével „gondolhassa" is (csak hogy mi meg olvashassuk):

> *Ez a két különböző dolog, az öntudatlanul elkövetett bűnei és a puszta létezése találkozik össze ilyen szerencsétlenül, ezt nem* gondolta*, hanem* látta*. Látta a rókát...*
>
> (PT III, 31. – kiemelések: B. S.)

„Van egy másik életem" – szól egyes szám első személyben a második kötet nyitófejezetének (*Margitsziget*) legelső mondata. Ámde a

rákövetkező mondat azon nyomban visszavált az első kötetben már megszokott egyes szám harmadik személyre: „Rohant előle, arcába csaptak sűrű fürtjeikkel virágos ágak." Majd néhány sorral később újra közvetlenül Kristófot halljuk, pontosabban az őt szabad módban idéző elbeszélőt: „Túl messzire mentem, nyüszítette magában, túl messzire." (PT II, 7.) A kulcsfontosságú „nyüszítette magában" fordulat arra hívja fel a figyelmünket, hogy a margitszigeti fejezetek többé-kevésbé szabatos szerkezetű mondatai nem közvetlenül Kristóf szájából szólnak, hanem az ő tudatába helyezkedő elbeszélő tollából származnak. Hiszen a szexuális téboly határán álló fiú pusztán „nyüszít", és azt is csak „magában" teszi; mi pedig csak az előzékeny elbeszélő jóvoltából dúskálhatunk a tagolatlan tudataktusokra vonatkozó tagolt beszédaktusok megannyi változatában, továbbá a változatok gazdag kombinatorikájában. Így például néhány oldallal később Kristóf megint csak énként, vagyis az „Én..." kezdetű mondat alanyaként tűnik fel (illetve hallatszik), miközben önmagát „idegenként és idegenkedve" szemléli. Azután meg egyenesen úgy nevezi magát, hogy „ez a valaki". A későbbiekben pedig már csupán az általánosító köznyelvi fordulatot alkalmazza saját magára, miszerint „félő (...), hogy a sűrűben *az ember* szarba lép". (PT II, 10-11. – kiemelés: B. S.) Az éjszakai Margitszigeten játszódó fejezetek késő kamasz hőse: „idegen", pusztán „valaki", olyan „ember", mint bárki, aki „szarba léphet", ámde akire mégiscsak érdemes figyelni. Egyszóval, a szereplő Kristóf – mint *bármelyik* „egyedüli példány" – az elbeszélő figyelmének jóvoltából, többek között az egyes szám első személy gyakori alkalmazása révén lesz kitüntetett tárgya az olvasó figyelmének.

A második margitszigeti fejezet (*Saját létéről értesül*) szintén egyes szám első személyű mondattal indít – „Hiszen éreztem én a hátamon [az idegen férfiak tekintetét]." (PT II, 42.) –, de ezúttal töretlenül meg is marad a belső szólam. Ugyanakkor a belső magánbeszéd gyakori nézőpont-módosulásai megakadályozzák, hogy az elbeszélő közvetett ábrázolásmódját sietősen összetévesszük valamiféle közvetlen vallomásalakzattal. Nézzük például a tömör általános érvényű meditációt („Milyen messzi áll egy elhatározás a vezérlő ösztönöktől vagy a cselekvés szándéka a puszta hatástól.") követő háromfokozatú nyelvi akciót:

> [1] *Hangosan belenevett*em *a sötétbe,* mint egy őrült*. Vadul, önkéntelenül, túl hangosan, holott éppen azért nevett*em*, mert nem lehett*em *volna ennél komorabb és józanabb.*

Amire különböző helyekről füttyögés volt a válasz.

*Ezt megint csak nem értett*em.

[2] Láthatták *a fák alól, hogy* ez a feketébe öltözött kényes úrifiú, *mielőtt bárhová elindulna, megdermed, fülel,* mint az állat.

[3] Láttam magam *megtébolyodott* fiatalemberként, aki *azért inkább a halált választja, mintsem saját leplezetlen sorsát.*

(PT II, 56. – kiemelések: B. S.)

(1) Az egyes szám első személyű ábrázolás alanya – aki ugyanakkor képes kívülről szemlélni, sőt hasonlattá („mint egy őrült") tárgyiasítani önmagát – először (2) átváltozik a teljességgel külső nézőpont („láthatták") tárgyává („ez a feketébe öltözött kényes úrifiú"), majd (3) egyenesen átveszi ezt a külső nézőpontot („Láttam magam megtébolyodott fiatalemberként, aki..."). Mint ahogyan a hőse tudatfolyamába helyezkedő elbeszélő is folyton eltávolítja, elidegeníti, azaz jócskán viszonylagossá teszi Kristóf legfontosabb érzéseit és gondolatait. Egy helyütt például a határozott kijelentést („ez nem volt kétséges") követő módosítószó („vagy legalábbis") látványosan ironizálja a „kényes úrifiú" eleve tétova érzéki felindulását, amely előzőleg hatalmába kerítette a sliccét bontogató matrózfiú láttán:

Olyan kényelem és biztonság áradt belőle, olyan néma nevetések, hogy az egész életemet vele tudnám tölteni, ez nem volt kétséges.

Vagy legalábbis *a képzeletemnek volt egy puha rejtekhelye, ahol ez sem lett volna lehetetlen.*

(PT II, 59. – kiemelések: B. S.)

A provokatív margitszigeti vizeldejelenetet **(II/2←)** magában foglaló fejezet (*Ilona rizses csirkéje*) szintén belső magánbeszéddel indít, amely az egyre fokozódó feszültség arányában fokozatosan átvált a külső ábrázolásmód különböző formáira. Az egymást követő elbeszélés-alakzatok tehát leginkább úgy olvasandók, mint az alábbi fordulatértékű tézismondat változatos szövegkövetkezményei:

Csakhogy ettől a pillanattól kezdve megint kívül álltam a személyiségemen.

(PT II, 114.)

Darabos Enikő szerint az önnön testével kapcsolatos eseményeket mintegy kívülről érzékelő Kristóf „jeges énje" (PT II, 18.) értelmezhető úgy is, mint „a narrátori funkció metafigurális alakzata". (Darabos 2007, 334.) Hiszen a kulcsszereplő „jeges tekintete" (PT II, 19.) közvetve felhívja a figyelmünket arra az olvasástechnikai tényre, hogy most sem közvetlenül az egyes szám első személyben megnyilvánuló figura tudatában vagyunk, hanem továbbra is az áttételes elbeszélésaktusok többrétegű rendszerében bolyongunk (miként Kristóf a margitszigeti bozótokban). Az elbeszélőként viselkedő szereplő már korábban is végzett egyfajta „terepmunkát" a körúti nyilvános vécékben, most pedig úgy „dolgozik, mint egy megfontolt etnológus, akinek a megfigyelt viselkedési formák hatásától távol kell önmagát tartani". (PT II, 122.) Akár még a sajátjaitól is. A szexuális zavarodottságát kívülről szemlélő, sőt elemző Kristóf „közömbös" énje (PT II, 18.) a történet terén és idején belül mintegy megelőlegezi a történet külső és utólagos elbeszélését (és olvasását). Sőt, mintha itt az egyik szereplő utólag számolna be a történetéről valakinek, akár egy másik szereplőnek (miként a korábbi regényben Melchior a névtelen emlékiratírónak, és ő majd Theának). Hiszen bizonyos utalások – „...mondta később önmagáról..." (PT II, 19.) – „arra engednek következtetni, hogy Kristóf retrospektíve meséli el margitszigeti portyáit (mondjuk, Klárának?)". (Darabos 2007, 353.) Vagy akár önmagának (mint egykor a névtelen emlékiratíró), és így végül az olvasónak.

Mindenesetre, lemondva az alternatív főhőst övező elbeszélés-technikai sajátosság maradéktalan megfejtéséről, önfeledten átadhatjuk magunkat a puszta látványnak, amely azt a pillanatot ábrázolja, amikor a zárt falanxformába tömörülő homoszexuális férfiakkal zsúfolt nyilvános vizelde küszöbén megtorpanó Kristóf hirtelen kívülről tekint önmagára:

Nem moccantam az ajtóból.

Ez a valaki, *akit önmagamban* figyeltem, *nem fordult sarkon (...), hanem kilépett a bántó ellenfényből és belépett a lázas sötétségbe...*

(PT II, 115. – kiemelések: B. S.)

A zavart és meghasadt lelkű fiú – aki egyszerre a figyelem alanya és tárgya – mintegy „kilép" az egyes szám első személy megkülönböztető „ellenfényéből", és „belép" az egyes szám harmadik személy közös „sötétségébe", az „éjszaka legmélyének" csakis kívülről és szenvtelenül

elmesélhető történetébe; abba a sűrűlevegőjű tapasztalati körbe tehát, amely teljességgel feloldja őt a rendhagyó homoszexuális csoportjáték semleges sokaságában. A személytelen közösbe vezető út: a személyes egyesé. Amennyiben a személyes egyes „paroxizmusig" hajtott törekvése előbb-utóbb úgyis a személytelen közösbe torkollik. Ebben a közegben elvileg mindenki (bármely egyes szám harmadik személyben megjelenített figura) egyenrangú vagy legalábbis egymáshoz mérhető, közel azonos vagy legalábbis tisztán összevethető igényekkel és adottságokkal; itt minden egyes férfi ugyanolyan, mint „egy másik férfi" – akkor is, amikor éppen önkielégítést végez, és akkor is, amikor csak nézi a másikat, aki önkielégítést végez: „Olyan látvány nyújtottak, amely elől *egy másik férfi* elvileg nem tud izgalom nélkül kitérni." (PT II, 127. – kiemelés: B. S.) A kiinduló és tartósan rögzülő tudathasadás[74] jóvoltából Kristófnak egyes szám első személyű zaklatott magánbeszédben kell eljutnia addig a klimaxpontig, ahol az elbeszélő jóvoltából végül meghozhatja a személyiség feladására vonatkozó döntését;[75] mégpedig a személytelen szexualitás oltárán (az óriás ceremóniamester és a bajuszos segéd karjaiban) történő önfeláldozás formájában:

> *Ha pedig egyszer* nem én *vagyok,* aki *így beszél önmagához, hogy visszatartsa kockázatos kalandjától* a másikat*, és* a valaki *sem én vagyok,* aki *megtette az első puha lépését, akkor* ennek az idegennek *mitől kéne még rettegnie.*
>
> (PT II, 115. – kiemelések: B. S.)

A vallomásos beszéd „én"-jéből egyszerre csak kívülről, a vizeldében várakozó férfiak felől láttatott „jövevény" lesz, olyan „valaki",

[74] *Csak* én *nem tudtam elmoccanni a helyemről, vagy* az a valaki, aki *helyettem állt ott.*
(PT III, 130. – kiemelések: B. S.)

[75] Nézzük Nádas egyik idevágó elbeszélés-technikai, sőt elbeszélés-filozófiai gondolatát:
Ugyanakkor nem hagyhattam ki az egyes szám első személyt sem a játékból, mert magát az individualitást és az individualizmus problémáit nem hagyhattam ki. Tehát azt a kérését, hogy az „én" milyen mértékben vagy terjedelemben én, és hol kezdődik vagy hol ér véget benne a kollektív (...), mindaz, ami ráadásként, mintegy a személyes tulajdonságok mellett vagy éppen genetikusan érkezik és társul az ember alkatához. Az alkathoz, amely egyszerre formál és deformál. Ezeket a szempontokat igyekeztem figyelembe venni, és ennek mentén megosztani a figyelmet az egyes szám első személy és az egyes szám harmadik személy, sőt annak különböző aspektusai között. Olykor mondatról mondatra megosztani a figyelmet.
(Németh 2006.)

akire a többiek úgy várnak, „mint senki másra, Messiásra". (PT II, 116-117.) A fejezet legvégén, vagyis Kristóf szexuális kielégülésének pornografikus csúcspontján az önmagát kívülről („valakiként", „másikként", „idegenként", egy hasonlat „csecsemőjeként"...) szemlélő „én" végérvényesen *ő* lesz, vagy még inkább *az*: „lemeztelenített, kövön heverő test", idegen férfiak spermájában és vizeletében ázó, akarat és gondolat nélküli test-tárgy. Nézzük:

> *Ám az óriás még jobban megemelte a seggemet, s az egyik ujjával be akart volna hatolni a végbélnyílásomon.*
>
> *Ettől nagyon megijedtem.*
>
> *A záróizom szerencsére nem engedett.*
>
> *Habár még az ijedelem is jól esett, mert úgy hatott* rám, mintha csecsemőként *pillantanék vissza az időből.*
>
> *S* az idegen tekintet *néha abból is látott valamennyit, hogy mit művelnek mások körülötte.*
>
> *Bár nem volt érthető a maga számára sem, hogy mikor került le a kőre.*
>
> (PT II, 136. – kiemelések: B. S.)

A személyiség egyediségét teljességgel felszámoló – a „*principium individuationis*" morálját meghaladó dionüszoszi „mámor" jegyében fogant (Nietzsche 1986, 28.) – orgiasztikus vizeldejelenet ékes brutalitással példázza, hogy „az irodalom akkor kezdődik, mikor megszületik bennünk egy harmadik személy, mely megfoszt az Én kimondásának képességétől". (Deleuze 2003, 4.) A Nádas-féle „semleges látás" (Németh 2006.) semlegesített tárgya: a nyilvános vizelde síkos padlóján elterülő Kristóf; az ember(i test), aki/amely immár megfosztatott mindenféle humanista vagy humanisztikus előfeltevéstől, az „Én kimondásának" megannyi makacs illúziójától, így például – utalva a korábbi regény műfaji összetettségére – a vallomás vagy emlékiratírás személyes és elemi igényétől. A narratív humanizmuskritika egyaránt vonatkozik arra is, akiről szó van (az éppen adott szereplőre), és arra is, akinél a szó van (az elbeszélőre). Nádas „semleges látásának",[76]

[76] A „semleges látás" képzőművészeti párhuzamát látja egyébként Nádas az „aszkéta" Keserü Ilona festészetében, amely a „végtelen színsorokhoz fűződő szenvedélyről" árulkodik, ámde amelynek „szuverenitása nem abban nyilvánul meg, hogy ő így látja, hanem abban, hogy látva van". (*Saját jel*, in: HN, 159, 156.)

szenvtelen emberábrázolásának szépirodalmi előképe lehet Mészöly tárgyias és pontos látásmódja, akinek ugyan már „nincs semmiféle individualista utópiája", viszont „írásművészete az individualizmus (...) utolsó nagy gátján impozánsan megtörik"; hiszen miközben figuráit mindig szenvtelen és értéksemleges hangfekvésben ábrázolja, addig „a saját személyességét mégsem tudja se szétverni, se (...) átengedni az esetlegesség (...) önjáró káoszának":

> *Ha pedig (...) a személyesnek van ugyan ritmusa (...), s a ritmust is csak részlegesen lehet stiláris eszközökkel relativizálni, akkor a műveit író ember legalábbis a műveiben mindenható.*
>
> (*Egy antiromantikus szuperszemélyes éntelen antinacionalista patrióta*, in: HN, 172.)

A *Párhuzamos történetek*et „író ember", illetve az ő elbeszélője már nem „mindenható": ugyanúgy nem hisz a személyiség, a személyesség modernista mítoszaiban, mint Mészöly, ámde következetesen végig is gondolja és írja ennek poétikai vonzatait, mind az ábrázolt világ, mind pedig az ábrázolásmód síkján, azazhogy nem ragaszkodik többé saját személyes „ritmusához" sem (ami leginkább a mondatszerkezet végletes fellazulásában látszik). Ha tetszik, elbeszélés-technikai és -etikai téren mintegy újrateremti a „nyers emberi állagra" fókuszáló Petrilíra végletes, nem-humanista antropológiáját:

> *Mert nála* [Petrinél] *nem ereszkedett senki mélyebbre a nyers emberi állag felismerésében. Le van hántva minden szépelgés, hamiskodás, egyetlen négyzetcenti nem maradt, ahol a látszat megvethetné még a lábát, hogy visszajöjjön. Ami költészetének talán mégiscsak a látványosabbik felülete.*
>
> (*Bukott angyala*, in: HN, 152.)

Miként Petri költészetében, úgy a Mészöly-prózán iskolázott Nádas-prózában is a szépelgő és hamis „látszat" elutasítása vezethet csak a szöveg saját, azaz testszerű „felületéhez" – az irodalom igaz „látszatához".

És visszatérve Kristóf „nyers emberi állagának" pontos és hideg ábrázolásához, az ábrázolás sokkolón „látványosabbik felületéhez": a vizeldejelenetben a személyiségközpontú „én"-szólamot fokozatosan magába emészti az először vágyakozva mámoros, majd kielégülten

szenvedélytelen önfelszámolódást megjelenítő beszédmód, amely – a stiláris semlegesítés következő fokozatában – egyúttal azt is lehetővé teszi, hogy általánosabb igényű és érvényű filozofikus betétek kerüljenek a felfokozott érzékiségű szövegegységbe. Mint például az alábbi:

> *Az élvezettől való félelemnek megvan ugyan a maga jó oka, hiszen az élvezet kiszolgáltat a másik ember élvezetének, védtelenül hagyja mindkét személyiséget, egymásra bízza őket, ha ellenben nincsen én, akkor nincsen miről meggyőzni, nincsen mitől visszatartani.*
>
> *Az élvezet valószínűleg Isten egyik mellékneve.*
>
> *A személyiség pedig nem több, mint a tulajdonságok nyalábja, s gazdag kínálata kedvünk és igényünk szerint szabadon használható. Akkor viszont...*
>
> (PT II, 115.)

A fentihez hasonló távlatos, már-már bölcseleti jellegű szólamok tulajdonképpen ugyanabból a forrásból erednek, mint az obszcén fordulatokban bővelkedő érzéki testleírások: a szenvtelen elbeszélő tudatából, aki szabadon, sőt önkényesen, ámde lenyűgöző ritmusérzékkel válogat a rendelkezésére álló elbeszélés-technikai eszközök közül. Mondhatni, a *Párhuzamos történetek* elbeszélője egyszerre értékesíti *és* semlegesíti – semleges helyi értékeken hasznosítja – mind a filozófiai, eszme- és mentalitástörténeti hagyományrétegekből kibányászott gondolatokat, mind pedig a narratológia tárgykörébe tartozó szövegeljárásokat (miként a nagyon különböző stílusrétegekbe tartozó szavakat is). Nádas tényleg elképesztő öntörvényűséggel gazdálkodik a modern regény több évszázados eszmei és formai hagyományával. Mindeközben prózájának jellegzetes feszültsége: érzékiség és reflexió együttállása sajátos nyugvópontra jut. Hiszen az esszéisztikus szövegbetétek épp ugyanolyan joggal bukkanhatnak fel a regényben, mint a provokatív tárgyú és nyelviségű szexuális esetleírások. Az egyszerre bölcseleti és ábrázolásbeli, továbbá szerkezeti és elbeszélés-technikai provokáció alapsejtje: a gyakran „ortopéd jellegű" és „tartósan furcsa" mondat. (Károlyi 2005a.)[77]

[77] Miként arra Győrffy Miklós is felhívja a figyelmet:
Mellesleg: ennek az „ortopéd jellegnek", mondatszerkesztési és -fűzési „játékoknak" a következtében nem mindig világos, hogy ami az írásmód szerint mindig függő beszéd formájában jelenik meg, abból mi a függő és mi az egyenes beszéd, illetve mi a kimondott és mi a kimondatlan beszéd. (...) ...néha nem tudjuk, vagy csak nehezen tudjuk megállapítani, éppen ki beszél, vagy ki vagy mi a mondat alanya.
(Győrffy 2007, 160.)

*

(mondat – mondatrész) Az *Emlékiratok könyve* veretes mondatpoétikáját felülíró nyers mondategységek „tartós furcsasága” leginkább két síkon jelentkezik: (1) a szembeszökő lexikális kevertségben és (2) a szintaxis kíméletlen fellazításában. Mert míg az 1986-os mű stilárisan és szerkezetileg többnyire egységes mondatainak olvasmányos voltát biztos hatásfokkal szavatolta a cizellált poétikai minőség folytonossága, addig a 2005-ös regény olvasója immár kénytelen az „ortopéd jellegű” mondatok grammatikai törései mentén tájékozódni. A *Párhuzamos történetek* szerzője immár valóban „nem hatalmaskodik a mondaton”; nem hizlalja szépre és kerekre. Tehát nem „ellenőrzi” a szövegét a „képzelet” és „tapasztalat” összjátékából születő, alkati gyökerezettségű „tisztességes mondat” eszményének nevében; azaz nem „fog vissza” és „metsz vissza”, nem „terebélyesít ki” és „indáztat kacsokkal”, nem „kacsoz le” és „szab irányt”... (*Hazatérés*, in: E, 28-29.) Pusztán hagyja, hogy megtörténjen a mondatban mindaz, ami megtörténhet egy mondatban, egy mondattal. Éppen ezért a *Párhuzamos történetek* nem-tisztességes (a „tisztességes mondatra” kalibrált patikamérlegen nem „ellenőrzött”) mondatai egyúttal: igaz mondatok. Nyersek és törtek. Ámde így érzékiek. Ahogyan a virágba borult margitszigeti japánakácok „nehéz és sűrű fürtjeinek illata sem édes, hanem rideg és érdes, mint a forgácsolt fémek vagy miként a nyers marhahús”. (PT I, 429.)

Nézzük először a „rideg és érdes” szövegfelületté grammatizált poétika legfeltűnőbb stílusjegyét, a mondatok korrektségét megtörő szavak élességét.

A *Párhuzamos történetek* „nemcsak nagyon sok stílust, hanem sok nyelvezetet is kever a szimbolikustól az analitikusig”, amelyek közül „külön-külön egyik sem »adekvát«, hanem a keverés ereje és dinamikája támaszt olyan förgeteget”, (Radics 2006, 680.) amelyben valami, sőt bármi elbeszélhető lehet, megtörténhet. Így például a margitszigeti „éjszaka legmélyén” bolyongó, azaz „saját létének” éjsötét titka után nyomozó Kristóf ábrázolása során a „hirtelen regisztertváltások” felsorakoztatják az „antropológiai”, „játékelméleti”, „vallási”, „szemiotikai” vagy éppen „közgazdaságtani” nyelvjátékok megannyi szótári elemét. (Darabos 2007, 327-328.) Meg persze az eltérő származású szavak és szófordulatok által képviselt eltérő tudásformákat is, amelyek Kristóf

szenvedélyesen csapongó tudásvágyát hordozzák. Sőt, kihegyezve a regény látványos szövegfeszültségeit: a Szemzőné lakásában szeretkező párt ábrázoló elbeszélő olykor úgy viselkedik, mintha „egy kórboncnok figyelné két leendő hulla kopulációját egy boncasztalon”, olykor viszont „az analízisbe (...) olyasféle mondatokat kever, ami[lyene]kkel amúgy a lektűrszerzők dolgoznak”. (Németh 2007, 216.)

A stiláris kevertség egyik legemlékezetesebb példája tehát: Ágost és Gyöngyvér hosszú-hosszú szeretkezésének fejezete (*Az ész csöndes érvei*), amelyben a szexualitásra vonatkozó beszéd szokásos(an elkülönült) formái, vagyis a költői-szimbolikus, az obszcén és a klinikai nyelvek **(I/2←)** kerülnek vadul cserebomlásos viszonyba, és így valóban meglepő irányokba mélyítik és tágítják az ábrázolt jelenet testi-lelki kiterjedését. Hiszen a testek összefonódását, a testnedvek keveredését (valamint az eltérő alkati és kulturális adottságok cserebomlásos tükörjátékát) éppenhogy a nyelvi összefonódások és keveredések révén láthatjuk. Érdekes mondjuk, ahogyan az Ágost által használt idegen nyelvű kifejezések és mondatok tükröződnek – tükrözve közvetítődnek az olvasónak – a gyerekkorától kezdve alapvető nyelvi nehézségekkel (például idegennyelv-tanulással) küszködő Gyöngyvér tudatában. A mondatokon belüli határátlépések egyik legátfogóbb alakzatának tűnik, amikor a sokoldalú nyelvhasználat jóvoltából bizonyos érzéki és értelmi irányultságú szövegrétegek csúsznak egymás mellé vagy egymásra. Vagy amikor az értelmezés mintegy rátelepedik az érzékelésre:

> *Mit csinálsz,* nyögte *a férfi.*
>
> *Honnan van benned ennyi gyűlölet, nem értem, hogy mivel szolgáltunk rá, nem értem.*
>
> *Milyen gyűlölet, nincsen bennem semmi, semmilyen. Ne mozdulj, ha én sem mozdulok.*
>
> *S mindezt csupán azért mondta ki hangosan, hogy maga is nyíltan élvezhesse a saját hangos* nyögéseit.
>
> (PT I, 309. – kiemelések: B. S.)

Az egyik „nyögéstől”, vagyis a közvetlen érzékiségtől az érzelmeket (például „gyűlöletet”) kifejező gondolatok erotikus nyelve vezet át a másik „nyögésig”, vagyis a közvetett s így hatványozott érzékiségig. És ugyanez a kettősség, közvetlenség és közvetettség mozgékony elegye

működik a szeretkező pár belső és külső ábrázolásmódjainak váltogatásában is. Nézzük hát őket egyfelől, azaz belülről (Ágost reflektált érzései nyomán):

> *A férfi azonban elhallgatott, s ettől kezdve nem szeretett volna megszólalni. Élvezte a szavakat maguk körül, olyan volt, mintha megjelenítenék vele a sötétség atomjait, erős késztetést érzett, hogy beszéljen, mégis idegennek és naivnak tartotta magában az elbeszélőt. Mindent, de mindent elmondani. Veszélytelen témát aligha találhatott a saját életében, talán ez ingerelte...*
>
> (PT I, 321.)

Majd pillantsunk rájuk másfelől, vagyis kívülről (az elbeszélő analitikus tekintetével):

> *Miközben tágra meredt szemekkel meséltek egymás szájába, s pilláit egyikük sem zárta volna le, testük súlypontja észrevétlenül áthelyeződött. Sokáig nem bírhatták ki egyetlen pozícióban, mert hol a karjuk, hol a lábuk zsibbadt el a másik test terhétől. Fel kellett szabadítani. Lassan meghengeredtek, valamennyire. Gyöngyvér öle ettől erősen megnyílt, s amint combjának ollóival önkéntelenül fölcsúszott a férfi combjain, és erős alsó lábszáraival immár tudatosan csaknem a derekát kulcsolta át, két kezével kényszerűen elhagyta az erőfeszítéstől megfeszülő, horpadt fenékpofákat, hogy a széles, nyugodt hátát karolja magára...*
>
> (PT I, 321.)

Az elbeszélő belső és külső látásmódjainak állandó cserebomlását fokozza tovább a két szereplő tudatfolyamatainak párhuzamos megjelenítése, illetve sűrű váltogatása, akár még egyetlen mondaton belül is. Az alábbi mondat például azzal, hogy a bántó közelségből ábrázolt testi folyamat hídján átvezet minket a leszbikus színezetű gyerekkori emlékét felidéző Gyöngyvér tudatából a melankolikus és önző Ágost tudatába, egyúttal kíméletlenül megragadja a testi kölcsönösség „legelőnyösebb helyzetében" – „Hüvelye tényleg gyűrűzve görcsölt a faszon, mely felduzzadt fejével mintegy túltöltötte." – egymásba fonódó pár kölcsönös lelki eltávolodásának telített pillanatát:

> *S oly erős lett a lehelete* [Gyöngyvérnek] *ettől a hívatlan gondolattól, a leheletének oly átható az illata, nem kellemetlen, de bőr, hús, nyál, fog, gyomor, hogy a férfit megrázta egy másodpercre az idegenség és az idegenkedés hideg undora.*
>
> (PT I, 325.)

Érzéki-érzelmi és értelmi; belső és külső; Ágost tudata és Gyöngyvér tudata – ezen az egymásra csúszó három síkon szerveződnek a fejezet mondatai. A sokszínűségükben széttartó mondatok mindig egyedi összetettségeinek és feszültségeinek szemléleti gyökerét érzékelhetjük az alábbi jellemző részletben:

> *A* tensio *sem egyenletesen csökken, oldódik, mire a pulzus nagyot zuhan, ám az előző* contractio *ritmusának helyét keresve megint visszakapaszkodik, nem találja, ismét zuhan valamennyit, idegesen kitart, igyekszik stabilizálni önmagát ezen az alacsonyabb szinten. Az örökös jelen ebbe aztán beleroppan, de sem a múltat, sem a jövőt nem engedi még betörni. Ez volt a boldogság, a híres* ***boldogság****, mely szintén nem függetlenítheti magát a* ***fiziológiától****, bár nem azonos vele.*
>
> (PT I, 353. – másodlagos kiemelések: B. S.)

Az egymásra vonatkoztatott, mi több, egymással felcserélhető – „bár nem azonos" jelentésű – „boldogság" és „fiziológia" szavak képviselik a Nádas-féle szótár két lehetséges szélső (érzelmi és értelmi) értékét, valamint a szemléleti-stiláris különbözőségeket egybefogó mondatpoétikai alapbelátást, miszerint ugyanaz a dolog, személy, cselekedet vagy esemény (mondjuk egy szeretkezés) több hangfekvésben is ábrázolható. Nézzünk néhány jellemző példát.

Gyakori eset, amikor a *költői-szimbolikus* és az *obszcén* regiszterek kerülnek szomszédságba egymással, mint például Ágost alábbi szabad (idézett) beszédében, amely egyúttal kétszeres iróniával („így mondaná a költő"; „hogy beszélsz") utal önnön sajátos mondatfeszültségére:

> Madarat a lábán*, meggyűrűzöl a* faszomon*, így mondaná a költő.*
> *Jaj, hogy beszélsz...*
>
> (PT I, 320. – kiemelések: B. S.)

És ugyanezt a kevert mondatépítkezést érzékelhetjük a szeretkező férfi egyik függő (elbeszélt) belső monológjában, közelebbről a testleírást szolgáló éles szavak és a testi érzetet nyomatékosító dús hasonlat stiláris összjátékában:

> *Élvezni a megalázó szolgálatot. A szájüregben meggyűlt nyálat elkeverni a* pinájából *kicsorduló, erősen illatozó, húgytól fűszeres, nyákos váladékkal, melyben úgy tocsogott most a túlkeményedett, fájó* faszával*, mint* egy feneketlen, oszló haltetemekkel teli mocsárban, amelyben sárga liliomok tenyésznek.
>
> (PT I, 323. – kiemelések: B. S.)

Talán érdemes kontraszthatásként felidézni az *Emlékiratok könyve* emblematikus című fejezetének (*Isten tenyerén ülünk*) poétikus mondatzárlatát, amelyben az ábrázolt testiség (Thomas Thoenissen és menyasszonya szeretkezése) az egynemű költői nyelv érzéki spirálján kúszik – már-már anyagtalanul éteri magasságokba:

> *...a tenyeremet pedig az ölére simítottam, hogy ujjammal finoman szemérmének két drága ajka közé hatoljak, puhába, síkosba, mélybe, vállamon és hátamon érezve haját, sátorként terült fölém, s tán a tarkóm volt a pont, amit kereshetett, mert mikor mellének kemény bimbóját óvatosan az ajkamba fogtam, ő a nyakamra tapasztotta száját és az ő ujja is behatolt a combom közé, és csend is egyszerre lett, és ha most erre emlékezem, akkor mindenképpen azon gondolat kísért, hogy Isten tenyerén ülhettünk akkor, ott.*
>
> (EK, 64-65.)

Vagy nézzük például az 1971-es *Szerelem* című elbeszélés egyik költői testleírását:

> *A has barna halmát átlósan szeli a forradás fehérebb csíkja; a nyújtózó mozdulattól megvékonyodó derék, aztán előlendülnek fehér mellei, napfénytől érintetlen mellei a bimbók szederjes holdudvarával.*
>
> (*Szerelem*, in: M, 351.)

Noha mondjuk a „csattan kétféle hús" nyers fordulata (*Szerelem*, in: M, 377.) akár még Ágost és Gyöngyvér ágyjelenetében is szerepelhetne.

De visszatérve a *Párhuzamos történetek* nem-poétikus mondatpoétikájához, nagyon erős – sokszor elidegenítő – stílushatással jár a *klinikai* és a *költői-szimbolikus* hangfekvések gyakori keveredése vagy ütköztetése, például az alábbi pontos folyamatleírásra következő jelöletlen hasonlat révén:

> *Nem tehetett mást, szorított, szorította az* anusát*, a szorítás pedig azonnal visszatért a* vagina ovális izomzatába *és szétáradt.*
>
> *Így adta vissza saját erejével megnövelve a férfinak, s ezért az* áradásnak *nem hogy nem lett vége, hanem* egyre teltebben csordult túl a homokos partokon.
>
> (PT I, 337. – kiemelések: B. S.)

Az *obszcén* és a *klinikai* nyelvek mondatszintű találkozásakor viszont teljességgel kioltódik az előbbi változatokra jellemző szövegfeszültség (költői – obszcén; költői – klinikai), hiszen a hétköznapi nyelvszokás szerint különböző szótárakba tartozó kifejezések ezúttal egyaránt felszívódnak a testleírás semleges hangfekvésű nyelvébe:

> *Neki sem volt kellemes, mert a* fasza *túlmerevedett a várakozástól és az állandósított késleltetéstől. A* hüvely *szorosan rátapadó* bordázott fala *a* makk koronája *alá gyűrte be a szokatlanul bőséges* előbőrt...
>
> (PT I, 313. – kiemelések: B. S.)

Továbbá van úgy is, hogy a *klinikai* nyelvezet a szereplő *belső* ábrázolását szolgálja:

> *Egyszerű fizika, ez egyszerű biológia, gondolta* [Ágost] *szenvtelenül és szárazon, mintha azt gondolná, hiába szeretkezem, ebben sincsen semmi személyhez kötött. Visszahallotta a saját fújtatásait.*
>
> (PT I, 324.)

De van úgy is, hogy az *orvosi* kifejezés éppenhogy a figura (testének) *külső* láttatását teszi lehetővé:

Csípője süllyedt, emelkedett, öle ellentétesen megvonaglott, s vonaglásának szeretett volna ütemet adni, ám a férfi a karjával, a könyökével lefogta, a csípőjével leszorította, nem engedte szabadjára, legyűrte magának, és így csak a fejét csapkodhatta, jobbra, balra, többször átfordította. Nyakán kidagadt, ugrott egy ***ér****, ez a* ***bőrizom*** *alatt meghúzódó* **vena jugularis externa**.

(PT I, 325-326. – másodlagos kiemelések: B. S.)

Továbbá – a regény lexikális határértékeként – valamiféle rétegnyelvbe vagy lepusztult tájnyelvbe tartozó fordulatok („aszt", „paszkonca") bukkannak fel akkor, amikor Gyöngyvér tudatfolyamának gyerekkori habjaiba merülünk. De talán a legizgalmasabb esetek éppen azok, amelyekben a külső ábrázolás nyelvi szabatosságát egy mondaton belül felváltja a belső megjelenítés nyelvi esetlegessége, pongyolasága vagy rendhagyó volta – nézzük például a tájnyelvi tapasztalatok síkján Gyöngyvérrel lazán rokonítható Madzarnét, aki egyetlen mondaton belül megfutja a függő és a szabad függő beszéd között húzódó ábrázolás-technikai narratívát:

De nem akart az életében több kutyát, mert épp elég kutyát kelletett *már agyonvernie.*

(PT III, 56. – kiemelés: B. S.)

A nyelvi kevertség mellett – és ez volna a rendhagyó mondatpoétika másik fontos összetevője – Nádas nagyon gyakran fellazítja a mondatrendet, módosítja és áthágja a grammatikai szabályokat és szokásokat; ámde mindig az adott szövegtörténés szolgálatában. Amikor például a szeretkezés helyszínét elhagyó Szemzőné jóvoltából átkerülünk Szapáry Mária otthonába, amikor tehát a hosszú fejezet talán legjelentősebb fordulópontjára érünk –, nos ekkor az alábbi megtört mondatba botlunk:

A nyelvükkel, a széttáruló ajkaikkal, a fogukkal és az ínyükkel araszoltak egymásban előre, s nem csak kerestek, megtalálták*, bár nem tudták volna megmondani,* mit.

(PT I, 366-367. – kiemelések: B. S.)

Az egymásra vonatkozó határozott jelentésű ige („megtalálták") és bizonytalan jelentésű névmás („mit") a közbeékelt – ráadásul tagadó

– mellékmondat jóvoltából nem csak hogy távol kerülnek egymástól, de fel is szabadulnak a nyelvtani egyeztetés ('megtalálni valamit/azt, amit') járma alól. Szövegjelentés és mondatrend tehát kölcsönösen erősítik egymást: a mondat logikája szerint tárgyas viszonyba kerülő határozatlan névmás ('valamit') a mondat logikáját megtörő retorikus gesztus révén hátravetett kérdő névmássá („mit") változik, és egyúttal – jelentésbeli nyitottságával – ki is vezet minket magából a mondatból, valamint a mondattal lezárt, pontosabban felfüggesztett szeretkezésjelenetből.

A *Párhuzamos történetek* nyitva hagyott mondatai felhívják a figyelmet a részletesen ábrázolt események ábrázolhatatlan mélyrétegére, beláthatatlanul távoli tartományaira, vagy éppen a „szöveg néma poétikai struktúrájának" (J.) könnyen elszabaduló mozgásaira.[78] Így például

[78] A „szöveg néma poétikai struktúrája" eredetileg a szerző által elrejtett, pontosabban nem megjelenített szövegtartalmakat jelenti, amelyeknek „az lenne a dolguk egy regényben, hogy ne tolakodjanak, maradjanak a háttérben, szerényen, meg se szólaljanak, valójában azonban tartószerkezetet adjanak a könyvnek". (J.) Ezen a ponton talán érdemes hosszan idézni Nádas informatív válaszát Németh Gábor kérdésére:

– *Mit értesz a szöveg néma poétikai struktúráján?*

– *Mindazt, ami nincs leírva és mégis benne van a szövegben. A döntéseim hálóját, amint átfonja és fenntartja a szöveget. Például a szókinccsel kapcsolatban hozott negatív döntéseimet, hogy mikor mit nem használok, holott a köznyelv vagy az irodalmi nyelv másként kívánja. Vagy ellenkezőleg, milyen szövegkörnyezetet teremtek a köznyelvihez. Hasonló jellegű negatív vagy éppen pozitív döntések sokaságát értem alatta, amelyek a mondatszerkezetre, a nyelv stiláris követelményeire vagy éppen a grammatika szabályaira vonatkoznak. A mondatritmus, a szövegritmus, a hangalak. A szövegritmus érdekében nyilvánvalóan megváltoztatott szórendek. A hosszú és a rövid mondatok váltakozásának ritmusa, arányai. A monotóniák szerepe, szövegismétlések esetén választás azonosságok és variációk között, a szóismétlések és a mondatvariánsok rendszere, idegen szövegek beépítése a saját szövegbe, utalások idegen szövegekre, idézetek, átiratok és belső idézetek. A szövegritmus és a szöveghely követelményeinek szinkronja vagy éppen aszinkronja a cselekménnyel. A különböző cselekményszálak terjedelmének és intenzitásának egymáshoz mért arányai, egyáltalán, a cselekményvezetési technikák. A szimmetriák és aszimmetriák általános arányai a szövegben, és a helyi értékük szerinti arányai. Ezek mind statikai problémákhoz vezetnek, hiszen terjedelmeket, súlyokat és hangsúlyokat jelentenek, amelyeket az egész szerkezeti elképzelésen belül meg kell oldani. Harmóniák és diszharmóniák. A hiány és a hiányok kiépítésének metódusai, fogalmi vagy tematikai hiányok megépítése, hiányzó személyek jelenléte a regényben, jelenlétük erőssége vagy gyengesége. A* point de vue *változásai a nagytotál és a szuperközeli között, a közelítések és távolítások sebessége, a szemszög változásainak lassúsága, gyorsasága. Leállások, holtpontok, elakadások. A kívül és belül, a külső és a belső váltakozása, vagy ezek ugrásai, csúszásai, olykor durva vágásai. A leírások és a dialógusok arányai. A bekezdés helye, a bekezdések hosszúsága vagy éppen rövidsége, egymáshoz és a cselekményvezetéshez mért arányai. A fejezet első mondata, egyáltalán az első mondat problémái, az* entrée*, amit a német szakmai nyelvben* Einstiegnek *neveznek és igen komolyan vesznek. Miként lépek be egy szövegbe, honnan lépek be, ki lép be. Vagy éppen az* Abgang*, az* Abschluss*, hogy miként lépek ki a szövegből, mi lesz az utolsó mondatom a feje-*

az egyik hosszú és aprólékos testleírást magában foglaló bekezdés után, vagyis miután a bekezdés hőse, Ágost immár „makkjának pattanásig duzzadt gallérján nem érzékelte végre a hüvely éles, hűvösebb bejáratát", csupán egyetlen rövid mondatnyi bekezdést olvashatunk:

Nem tudták, mit akartak.

(PT I, 313.)[79]

A két tagmondatból álló kijelentés tagadószóval és kérdő névmással egyszerre összekapcsolt és elválasztott igéi a csakis Ágost érzékeléseinek szentelt, következésképpen egyes szám harmadik személyben megfogalmazott mondatok után – immár újra többes számú alakban állnak; miként a megelőző bekezdés legelső mondatában: „Megreccsent alattuk az ágy ócska rugózata. A férfi..." (PT I, 313.) Így tehát a hosszabb bekezdésre következő mondatnyi egység fordulata, vagyis a többszörösen nyitott jelentésű négy szó együttes élessége látványosan feloldja az egyes szám harmadik személy (Ágost testi gyönyörét tápláló) érzéki ígéretét a többes szám első személy (Ágost és Gyöngyvér közös szexuális teljesítményét aláaknázó) értelmi bizonytalanságában – és válik ezáltal a szeretkezés (és talán a szerelem) többszintű hiábavalóságának szikár grammatikai-poétikai emblémájává.

A szereplők nézőpontjainak váltogatása mellett tehát a mondatrend megtörése és átformálása is leképezi a hiányelvű szeretkezés gyakori ritmusváltásait:

Tenyere kívánta volna a seggét*, az öle kívánta, hogy még jobban*

zetben vagy az utolsó szavam. Nem beszélve a mondatok hangerejéről, ami nem csak reflexióval vagy szerzői kommentárral megjeleníthető, hanem beépíthető a mondatba. Vannak hangos mondatok. Vannak szükségesen hangos mondatok. Vannak szükségtelenül hangos mondatok, amelyek szükségesek. S ugyanígy vannak csöndes mondatok, kínosan vagy szükségtelenül csöndes mondatok, amelyek a kontextus szempontjából szükségesek, s így tovább, még sorolhatnám napestig. Mindez kicsit hasonló ahhoz, amit mostanában a fizikusok, a biokémikusok és a csillagászok mondanak, miszerint az egyes elemek közötti kapcsolat fontosabbnak látszik, mint az egyes elemek anyaga. Mert úgy látják, hogy a világ nem az anyagiságán van megalapozva, hanem azokon a szerkezeti elveken, amely a különböző anyagokat összefüggésbe hozza.

(Németh, 2006, 166–167.)

[79] De ugyanitt olvashatjuk az alábbi, többszörösen bizonytalan jelentésű mondatot is:
Meg azt sem *lehetett megállapítani, hogy a férfi* mivel mit *tár föl vagy* mit *fed el.*
(PT I, 313. – kiemelések: B. S.)

bele, fasza*, a heréi, hogy a két kezével még visszavonhatatlanabbul emelje magába, holott tényleg nem volt már* hová.

(PT I, 321. – kiemelések: B. S.)

Az obszcén nyelvi rétegből vett szavak („seggét"; „fasza") hatását erősíti a helyhatározó szavak („bele"; „hová") pontos irányának és tárgyának elhagyása, mely összetett hatásmechanizmus ráadásul jócskán felerősödik az eleve határozatlan jelentésű mondatzáró szó („hová") nyitottságot és bizonytalanságot sugalló hangalakjában;[80] vagy éppen a névmás nélkül hagyott főnév („fasza") vesszők közé szorított s így kihangsúlyozott zárványalakzatában.

És ha már egyszer ráéreztünk a mondattörések ízére, akkor könnyen úgy vélhetjük, hogy Nádas regényében nincs egyetlen ártatlan, grammatikailag tiszta szöveghely sem. Bőven lehet például, hogy ami első pillantásra puszta írói hibának vagy szerkesztői figyelmetlenségnek tűnik, valójában tudatos nyelvi szabálytalanság; legalábbis a „tartós furcsaságokra" épülő mondatpoétika értelmében nyugodtan vehetjük annak. Bőven lehet tehát, hogy a *Titkos életünk bejáratán* egyik bekezdésnyi mondatában az elbeszélő szándékosan rontja el a múlt idejű igealakot azzal, hogy az önkielégítést végző Ágoston megütköző Gyöngyvér nem a papucsa sarkával 'koppantott' (a műveltető igealak révén), hanem a papucsával együtt „koppant":

Papucsának magas sarkával bizonytalanul koppant.

(PT I, 287.)

[80] Nádas füle mindig is ki volt hegyezve a szavak akusztikai üzenetére; és ennek szép példája a *Mélabú*-essé nyitánya, azaz a szerző döntése, hogy honnan indítja a kultúrtörténeti súlyú címet viselő gondolatmenetét, amely ráadásul, miként a *Párhuzamos történetek* fent idézett szeretkezésjelenete (benne a melankolikus Ágosttal), a „hiány" képzetkörét járja körül:

Legszebb hangalakú szavaink között is egyike a legnemesebbeknek.

Az első szótag minden erőszakosságtól mentesen, ám élesen hasítja a térbe, amit a második szótag azonnal eltompít; hogy aztán az élesség és a tompaság ellentétének feszültsége, mint valami szivárványló buborék, immár egyként pattanjon meg a harmadik szótag mássalhangzóján, s az így támadt üresség hosszan és mélyen zengjen ki a szó végén.

A hiány szólítja meg a teret ebben a nyitott végű szóban, és a hiány óriás teret kíván magának; a nem elképzelhető terek legnagyobbikát.

(*Mélabú*, in: E, 84.)

Jóllehet nem az a fontos, hogy mi történik a Gyöngyvér lábán lévő papuccsal, hanem hogy mit tesz a megdöbbenésében papucsába dermedt s így annak sarkával együtt „koppanó” Gyöngyvér. És mégis, a szereplő lelkiállapotára utaló szövegjelentés és a cselekvését kifejező szabálytalan igealak jókora feszültséget visz az eleve feszült eseményt ábrázoló mondatba.

Persze, a *Párhuzamos történetek* töréselvű mondatpoétikájának előzményei fellelhetők az életmű korábban keletkezett darabjaiban is.[81] Gondoljunk csak a *Leírás* című kötet (úgymond kísérleti) elbeszéléseinek bizonyos szöveghelyeire, például az 1970-es *Minotaurus* zaklatott beszédfoszlányaira. Vagy éppen az *Egy családregény vége* című 1977-es regény agrammatikus zárlatára: „És szürke mintha valami nagyon puhában ebben a fehérben a közepén. (...) Puha gyökér, sötét, mélyebbre nem látni ki. Nem.” (CsV, 160.) Vagy akár a tetszetős mondatfolyondárokból szőtt *Emlékiratok könyve* bizonyos szöveghelyeire; leginkább talán az *Egy antik faliképre* című fejezet legvégére, ahol a leírás bizonytalan tárgya (hogy kiket látunk a képen) bizonytalanná teszi magát a leírót, az ő saját egzisztenciális *és* grammatikai helyzetét is. Kövessük hát végig röviden a falikép-fejezet zárómondatainak úgynevezett szintaxis-narratíváját:

[1] *Téged is figyelnek, miként őket figyelnéd.*

[2] *Még mindig gondolatokkal helyettesíted magad, míg meg akarod tanulni, addig nem vagy egészen itt.*

[3] *Leselkedéseddel fölriasztod, felpattannak és eltűnnek a sűrűben.*

[4] *Ahogyan te is elrejted magad a téged figyelő elől.*

[5] *És akkor sokáig, senkit nem találsz.*

[6] *Míg magadnak akarsz találni, csendes marad az erdő.*

[81] Ahogyan arra – a szépirodalmi mondaton végzett folyamatos reflexiós munkára – egy 1991-es tanmese részletéből is következtethetünk:

Le sem kellett hajolnia, egy csupasz mondat rátalált.

A szavak ebben a mondatban kalodába voltak zárva. Hátulról a pont, elölről a nagybetű, úgy rá volt srófolva ezekre a szavakra, hogy alig maradjon helye a kényelmükhöz szükséges grammatikának. Az ilyen mondatokra szokták azt mondani, hogy simára csiszolódott kavics, de ennek a kavicsnak olyan súlya volt, mint egy ólomgolyónak. Ennek a mondatnak attól is súlya volt, amit beletettek, és attól volt még nagyobb a súlya, amit kivettek belőle.

(*A mester árnyéka*, in: TC, 254.)

[7] *Ez azonban már másféle csönd, ez a csend beitta már magát a bőrödbe, a nevetésnek a csontjaidat kell elérnie.*

[8] *Mikor a szagod is megváltozik.*

(EK, 194.)

A szövegrészlet (1) legelején még teljesen kiegyensúlyozottak az egymást tükröző („miként”) tagmondatokon belüli viszonyok – az igeragokkal jelölt alanyok („-nek”; „-néd”) és a névmásokkal képviselt tárgyak („téged”; „őket”) között. (2) A soron következő, immár három tagmondatból ritmizált („Még [...], míg [...], addig...”) egységből viszont kimarad a tárgyas ige („meg akarod tanulni”) által sugallt tárgy. (3) A harmadik mondat első feléből szintén hiányzik a tárgyas ige („fölriasztod”) tárgya, ugyanakkor a második tagmondat igeragjai éppenhogy grammatikailag jelölik („-nak”; „-nek”) azokat, akiket (vagy *azt*, amit) néven nevezni úgysem lehet. (4) A negyedik mondat viszont egyszerre tükrözi a megelőző mondat tárgyirányult jelentésszerkezetét („fölriasztod” – „elrejted”/„figyelő”) és önnön grammatikai tárgyviszonyát („te [...] magad” – „téged”), vagyis önmagát. Ezután (5) egy negatív jelentésű, ámde kifejtett tárgyú („senkit”) kijelentés következik, csak hogy majd ismét (6) egy tárgyhiányos („találni” – de mit?) mondatban találjuk magunkat. (7) Az utolsó előtti mondat – enigmatikus szövegkörnyezetéhez képest – bőséges és tagolt magyarázata után végül elérkezünk (8) a kellőképpen tömör fejezetzáró-mondathoz, amelynek hangsúlyos nyitószava („mikor”) lehetne akár vonatkozó névmás is (noha rendhagyó alakváltozatban), de lehetne akár kérdő névmás is (noha hiányzik a mondatvégi kérdőjel). Az utolsó agrammatikus mondat: vágy és távolság, ígéret és csalódás, lehetőség és nehézség, siker és kudarc egyidejű megjelenítése. Végső soron, a kiválasztott szövegrészletben a tárgy (az antik faliképen ábrázolt figurák kiléte és üzenete) megragadásának nehézségei vezetnek a kíváncsisággal, leselkedéssel, megismerés- és bírvággyal rokon tárgyviszonyokat jelölő grammatikai kapcsolatok fellazításához, illetve bizonyos vonzatok (igékhez tartozó tárgyak) elhagyásához.

Tanulságos ebből a szempontból az 1986-os regényt követő *Évkönyv* utolsó oldalainak néhány mondata, amelyekben az elbeszélő hős és a haldokló nagynéni közös történetének legvégéről, az idős asszony agóniájáról olvashatunk megrendítő sorokat:

[1] *Érett asszony szerelmes ordítása.* [2] *Megrázkódtatott és örültem.* [3] *Ha nem imádkoztam volna; de imádkoztam.* [4] *Ha nem fogtam volna a kezét; de fogtam.* [5] *Ha nem beszéltem volna; de mondtam.* [6] *Nem állíthatom, hogy egyedül jutottunk; hová?*

(É, 345.)

(1) A statikus, mivel igeneves birtokviszonyban („ordítása") megfogalmazott első mondat egyes szám harmadik személyű alanyát („érett asszony") követik (2) a jóval dinamikusabb szerkezetű második mondat személyragokban jelölt alanyai ('ő'/'az' – 'én'), amelyek közül az utóbbi egyúttal az előbbi tárgya is („megrázkódtatott" 'engem'). A soron következő három mondat a feszes ellentét-alakzat („Ha [...]; de...") variációs ismétléseire épül, amelyek csak tovább fokozzák a mondatszerkezet alany–tárgy viszonyának eleve hangsúlyos jelentésirányát: (3) az első mondat megismételt igéjének („imádkoztam") értelemszerűen nincs vonzata; (4) a következő fokozatban viszont a második ige („fogtam") hiányzó tárgyát kikövetkeztethetjük az első ige („fogtam volna") tárgyából („a kezét"); míg végül (5) a harmadik mondat tárgyatlan első igéjének („beszéltem volna") szövegkörnyezete már nem utalhat a tárgyas második ige („mondtam") megintcsak hiányzó tárgyára. (6) Az idézet utolsó mondata pedig látványosan beteljesíti a megelőző grammatikai hiányokat: míg a pontosvesszővel megtört mondat első feléből hiányzik az egyes számú igére („állíthatom") következő többes számú ige („jutottunk") elmozdított határozói vonzata, addig a második mondatfél egyetlen kérdőszava („hová?") ásítón rányílik az immár mindenféle mondaton túli tartományra, amely minden egyes halandó végcélja, ámde amelyet a soron következő mondatok már nem tárgyalnak; mert nem is tárgyalhatók.

A mondatszerkezet teljes fellazulása és kinyílása érvényesen jelöli a halálba vont létezés feltétlen nyíltságát, amelynek legemlékezetesebb példája Nádas életművében: az önéletrajzi fogantatású *Saját halál*. Nézzük most belőle az alábbi részletet, amely a klinikai halál epifániaszerű pillanatát járja körül, szűkíti le – az egyre rövidülő mondatok sorában (amelyek ráadásul még el is különülnek egymástól a páros oldalak körtefa-fényképeivel tagolt páratlan oldalakon):

[1] *Néhány szerencsés pillanat volt az életem, amelyben megéreztem ugyan, hogy minek kéne a közelébe kerülni.*

[2] *E felismeréssel ragad magával.*

[3] *Most következik be.*

(SH, 139-143.)

(1) A vallomásértékű első mondat cselekvő alanya ('én') hirtelen átváltozik (2) a rákövetkező mondat szenvedő tárgyává ('engem'), ahonnan viszont már hiányzik az adott cselekvés („ragad magával") titokzatos alanya. Csak hogy végül (3) a harmadik mondatból eltűnjön még az imént meg nem határozott alany cselekvésének a tárgya is (az 'én', akit *valami* „magával ragad"). Mi több, a cselekedet helyét hirtelen elfoglalja az alany és tárgy eddigi megkülönböztetését felülíró eseményszerűség („következik be"), amely viszont, miközben az egyén létezésének lényegét, azaz végességét („saját halálát") hordozza, már nem kötődik egyetlen személyhez ('én'-hez) sem, és amelyet megismerni sem lehet. Legfeljebb körülírni – megtört, hiányos mondatok segítségével.

A *Saját halál* témáját előkészítő 1995-ös esszéjében, amely a beszélő személyes krízise kapcsán a nyugat-európai ember huszadik századvégi csődjét járja körül, Nádas a szívinfarktusát követő általános érvényű, ámde tárgynélküli érzéséről beszél:

Ez olyan volt, mintha egy mondatomról végre sikerült volna leválasztanom ugyanennek a mondatnak a stílusát.

(*A megakadt fájdalom*, in: TC, 443.)

Az önelvű nyelvi esemény belső értékeit veszélyeztető személyes stílustól megfosztott mondat immár személytelen eszménye felől válik világossá, hogy a világban létezés két szokásos módja Európában (mind a művészetek, mind a politika, mind pedig a gazdaság területén): a keleti típusú „szimuláció" és a nyugati típusú „disszimuláció".[82] A „politikai és esztétikai fogalmakkal átírt emberképet" megtestesítő kulturális habitus mindkét változatának „látszólagos tárgya a megnevezetlenül hagyott [vagyis felszínesen kifejezett] érzelem", ámde „valóságos tárgyuk

[82] *A két változat között annyi a különbség, hogy amit Európa nyugati felének szellemi elitje kényszeres disszimulációval óhajt megoldani, Európa keleti felének szellemi elitje az örökös szimulációval oldja meg. Amiről az egyik kényszeresen hallgat, azt a másik kényszeresen túlbeszéli; egyik esetben sem tudjuk meg, hogy mit érez, aki érez.*

(*A megakadt fájdalom*, in: TC, 447.)

(...) a[z ideologikusan elmaszatolt] történelem, avagy másik nevén a sors". (*A megakadt fájdalom*, in: TC, 447.)

A két kultúrahordozó stílusalakzat, a tettetés („szimuláció") és a leplezés („disszimuláció") kölcsönösen kizárják egymást; vagy-vagy. Mint ahogyan az irodalomban is vannak csak tettető és csak leplező mondatok; no meg más egyéb mondatok is. Esetünkben ez utóbbi volna az igazán érdekes terület: a nem kizárólag vagy tettető, vagy leplező mondatok tágas és távlatos szövegvilága. Hiszen ha tényleg „leválaszthatjuk a mondat [tettető vagy leplező] stílusát" a mondatszerkezetről, mint ahogyan a *Párhuzamos történetek*ben Nádas le is választotta, akkor valóban esély nyílhat egy új mondatpoétika megszületésére: az egyidejű tettetés (*simulatio*) és leplezés (*dissimulatio*) teljességgel önmagára hagyott, csakis önmagát képviselő, kizárólag (vagy legalábbis elsősorban) önmagát láttató ironikus együttállására. A *Párhuzamos történetek* kevert hangfekvésű és megtört ívű mondatainak „érzéki lényege": a tettető-leplező irónia. Hiszen a „semleges látás" ironikus (provokatív, gyakran vulgáris vagy bestiális tárgyú) mondatalakzatai ugyanazzal a felülettel tettetnek, amivel lepleznek. Azzal, amit mondanak, és ahogyan mondják, éppenhogy azt leplezik, amit nem mondanak, mert nem is mondhatnák. Harsány tettetésükkel hívják fel a figyelmet arra, amit közben lepleznek. És éppen ez: a tartós érzéki figyelemfelkeltés, a fokozottan testszerű szövegjelenlét volna a szépirodalmi beszéd lényege, ama bizonyos „érzéki lényeg". (Az iróniaelvű mondatpoétika lehetséges kultúraértelmező távlataitól ezúttal – az esszéíró Nádas javára – nyugodtan eltekinthetünk.) És míg az ironikus színlelés átfogó ikeralakzata – valamint a kiterjedt és többrétegű látszat felszámolásának vágya – döntő módon meghatározta az *Emlékiratok könyve* témáját, addig a *Párhuzamos történetek* nyelvi közege maga válik az egyidejű tettetés és leplezés legfőbb ügyévé.

Nádasnak – saját elmondása szerint – mindig is „az volt a vágy[a], ami Flaubert-é: csak semmi stílus. Ez se a *Családregény*ben nem sikerült, se az *Emlékiratok*ban." (Károlyi 2005a.) Sikerült viszont a *Párhuzamos történetek*ben:

> *Most sikerült a legmesszebbre menni abban a küzdelemben, hogy ne legyen stílusom. Ami mégis stílus maradt, az a magyar mondatszerkezettel való játékból származik...*
>
> (Károlyi 2005a.)

A „mondatszerkezettel való játék" során már nem a „népben-nemzetben" gondolkodást leváltó „alanyban-állítmányban" gondolkodás[83] etikájáról (lásd elsősorban Esterházy Péter mondatpoétikáját) vagy a lehetséges bővítmények esztétikájáról (lásd az *Emlékiratok könyve* mondatpoétikáját) van szó, hanem az alany–állítmány alapviszonyt veszélyeztető mondattörések *saját* etikájáról és esztétikájáról.

Az 1986-os regény dús szépirodalmiságát a megtört mondatszerkezetig lecsupaszító *Párhuzamos történetek* írója saját stílusának bizonyos tulajdonságait elhagyja, bizonyos tulajdonságait viszont felerősíti. Azazhogy elhagyja belőle mindazt, ami a kalkulálható szépség makacs vágyát hordozza; és felerősíti benne mindazt, ami a váratlan törésalakzatok immár valóban – *nem* az ábrázolt tárgyból, *hanem* az ábrázolás módjából fakadó – „szabálytalan szépségeit", (EK, 19.) alig-szépségeit vagy nem-szépségeit eredményezheti. A következetesen végigvitt „szabálytalanság" egyaránt megjelenik a regényszerkezetben, az elbeszélés-technikában és a mondatpoétikában. A háromszintű működés mindenkori helye: a mű átfogó törésalakzatát leképező adott fejezet.

*

(fejezet-példa) A harmadik kötet nyitófejezete már a címével is – *Anus mundi* – utal a törésalakzatokban megvalósuló határáthágások cserebomlásos regénypoétikájára: a latin kifejezés jelentéssíkján két nagyon különböző minőség találkozik, illetve egyesül egy harmadikban; a medikális-szenvtelen látásmód (*anus*) és a szimbolikus-emelkedett értelemvonatkozás (*mundus*) az obszcén-alantas összképzet boncasztalán (*anus mundi*).

A hosszú fejezetben sok-sok szereplő különböző időkben játszódó történetei kerülnek többféleképpen kapcsolatba egymással – mindig eltérő nézőpontokból, sűrűn változó beszédformákban; az énekesnőnek készülő Mózes Gyöngyvér többrétű szorongásaitól az antiszemita Vay Elemér szimpla bosszankodásáig.

Az első oldalakon egyelőre csupán a nevezetes 1960-as nyári éjszakát követő hajnalon meztelenül zongorázó és éneklő Gyöngyvér legalább három (de inkább négy) idősíkban terjeszkedő tudatmozgását követhetjük, amely (1) a lakás cselédszobájában alvó Ágostnak (valamint korábbi

[83] Az elhíresült fordulat *locus classicus*a: Esterházy 1986, 402.

férfiaknak) való érzéki-érzelmi kiszolgáltatottságán túl, (2) az énektanár Huber Margit megalázó leckéztetésein át, visszanyúlik egészen (3) a gyerekkori kínzásokig: „Ezek [eddigi élettörténetének megalázói és kínzói] átváltoztak egymásba, nem szabadulhat meg tőlük." (PT III, 30.) Mi több, a túlérzékeny Gyöngyvér hiperaktív képzeletében felidéződik még (4) 1944 karácsonyának éjszakája is, amikor a Pozsonyi úti házat (és benne Szemzőné lakását) feldúlták a nyilas suhancok: „Az elpusztított emberek és tárgyak eleven lelke szólalt meg a koranyári éjszakában, s ő *készséggel* ment utánuk a hangjával." (PT III, 7. – kiemelés: B. S.) A zongoránál ülő lány tényleg „készséges" médiuma lesz – nem csupán a férfiak sötét szexuális vágyainak, vagy éppen Huber Médi felvilágosult pedagógiai szadizmusának, hanem a fejezet határátlépéseit kíméletlenül szorgalmazó elbeszélőnek is; és általa a nyelvnek. Hiszen például a szeretőjét „technikusnak" becéző-csúfoló Gyöngyvér – aki a maratoni szeretkezés közben „úgy érzi magát, mint akit rendesen megszerelnek" (PT I, 356.) – még a szokatlan stílushatású szót is az őt ledorongoló énektanártól kölcsönzi. (PT III, 24.) Miként a nyári hajnalon nagy nehezen a „helyére letett *fisz*" örömét is beárnyékolja a tudat, hogy szerelmi kapcsolataiban hosszú évek óta „ő csak nyeli a *faszt*, mint a kacsa a nokedlit". (PT III, 36. – kiemelések: B. S.) Gyöngyvér a többszörös alávetettségében is „készséges" (befogadó és elnyelő) természetének köszönheti epifániaszerű látomásait, amelyek egyúttal – áttételesen – a párhuzamosokból épülő regényvilág titkát is jelölhetik:

> *A legkülönbözőbb dolgok együttállásának élménye annyira lenyűgözte, annyira megrendítette, hogy ismét csak a klaviatúrára csuklott a két karjával és a migréntől elkínzott csinos kis fejével.*
> (PT III, 36.)

A zongoránál ülő lány hajnali ujjongásával egyidőben, a Margitszigetről az Árpád-hídon át hazabaktató Kristóf zaklatott tudatmozgása is szenvedélyesen rácsavarodik aznapi történetének két egymásba tekeredő időspiráljára – (1) a nem sokkal korábban zajló rendőrségi razzia és (2) a jelen pillanatban fogant öngyilkossági szándék egyidejű megjelenítésének nehéz lélegzetű szövegáramlásában:

> *A kitárt ajtó mögött meghúzódva* [még a margitszigeti nyilvános vizeldében], *néhány pillanatra kívül rekedt a veszélyen.* De *arra gondolt* [már az Árpád-hídon], *hogy mielőtt megtenné, leveti magáról a vizelettel és emberi váladékkal bemocskolt holmikat.*
> (PT III, 20. – kiemelés: B. S.)

Nem is beszélve arról, hogy a „rohadt buzi" vagy „szemét buzik" harci jelszavát követő testi erőszak („az éles fénysugárban összetorlódó testek puffogása, az ütések zuhogása") óhatatlanul felidézi (3) a „bujkáló zsidókat" sújtó 1944-es brutális cselekedeteket – már csak azért is, mivel a rendőrségi rajtaütésre emlékező Kristóf a másfél évtizeddel korábbi nyilas terror éjszakáját hallucináló Gyöngyvér hajnali énekgyakorlásával egyidőben éppen az egykor legyilkoltakat magába temető Duna fölött halad át. (PT III, 18-19, 40.) De nézzük a szereplői tudatok közötti határ legelső átlépésének pillanatát.

A különböző időkben kalandozó Gyöngyvért többnyire belülről (szabad, függő vagy szabad függő módban) megjelenítő szövegjátékok után az elbeszélő hirtelen, azaz egyetlen mondatlendülettel kívül kerül a szereplője tudatán (a szempontváltást jelöli a teljes név használata), és a fejezet forgószínpadára szólítja (a szintén teljes névvel megnevezett) Kristóf figuráját:

> *Mózes Gyöngyvér a legnagyobb kétségek között ütögette az egyetlen fiszt, miközben odakinn már javában derengett,* s ugyanebben a pillanatban *a lelkében elgyötört és meggyalázott Demén Kristóf tőle nem is olyan messzire valóban beváltotta az önmagának tett ígéretet.*
> (PT III, 16. – kiemelés: B. S.)

És innentől kezdve válik egyre örvénylőbbé az időbeli, tudatbeli és elbeszélés-technikai cserebomlás a két szereplő között. Például Gyöngyvér érzéki sopánkodása révén, amelynek képi síkján megjelenik a Kristófot kísérő fekete kutya: „Szeretett volna [Gyöngyvér] inkább kankutya lenni, magára engedné őt a Médike." (PT III, 27.) Vagy mondjuk valamely harsány vulgáris-akusztikus kapocs jóvoltából: míg Kristóf arra vágyik, hogy a margitszigeti „bűzös szájú" bajuszos férfi „*bassza szét*" a „maradék életét", addig Gyöngyvér – ugyanazon a fejezetoldalon – éppen a „*kibaszott* fisszel" bajmolódik. (PT III, 23. – kiemelések: B. S.)

De van úgy, hogy egyetlen mondaton belül simulnak szétszálazhatatlanul egymásra Gyöngyvér és Kristóf szólamai. Mondjuk akkor,

amikor a párhuzamos tudatmozgások meg nem nevezett, de pontosan meghatározott alanyaihoz rendelt egy-egy mondat közé szorul az elhelyezhetetlen, azaz mindkettőjükre egyaránt vonatkoztatható, határozatlanságot sugalló tagadó-, kérdő- és kötőszavakkal („nem"; „hol"; „mi"; „vagy") zsúfolt mondat, amelynek nyelvtani alanya éppen ezért – egy hasonlatba foglalt s így eltávolított, ráadásul általános jelentésű névmás („aki") lesz:

> *Valamit ki kellett találnia* [Kristófnak]*, gyorsabban nem futhatott.*
>
> Mint aki [de ki?] *nem tudja eldönteni, hol jár a térben és az időben, mi történt vele előbb vagy később.*
>
> *Uramisten, fohászkodott* [Gyöngyvér]*, ennek az édes, drága férfinak még én tettem szemrehányást, hogy úgy dolgozik bennem, mint egy hülye kis technikus.*
>
> (PT III, 24. – kiemelés: B. S.)

Az alábbi bekezdés első mondatának kívülről megjelenített alanya: a nevén nevezett Kristóf. Így hát a második mondat immár belülről ábrázolt alanya („ő") lehetne akár továbbra is ő; de ugyanúgy, sőt még inkább, lehetne a „saját jóságának" kiszolgáltatott, azaz adakozó természetű Gyöngyvér is (vagy talán egészen másvalaki); noha a soron következő bekezdés alanya megint csak Kristóf lesz:

> Kristóf *e pillanattól kezdve úgymond az arcán viselte a kutya széles és meleg nyelvének bélyegét. Bár tényleg nem mindenki látta rajta, hogy ő foggal és körömmel tiltakozik a saját jósága ellen, és semmiféle irgalmasságról vagy könyörületességről nem akar hallani.*
>
> *Megtántorodott, fölordított, lelökte a kutyát magáról...*
>
> (PT III, 37. – kiemelések: B. S.)

Ráadásul az efféle szövegértési bizonytalanságok – jó okok, hogy nyitott örömmel olvassuk Nádas „tartósan furcsa" mondatait – tovább fokozódnak az újabb és újabb szereplők, vagyis a saját (de nem feltétlenül önálló) tudattal rendelkező grammatikai alanyok felbukkanása során. Gyöngyvér és Kristóf hajnali 'duója' után, a fejezet közepe felé, mégpedig annak legjelentősebb töréshelyén – az „annak idején"

közkeletű fordulatára épülő mondatban – hirtelen megjelenik a harmincas évekbeli történet két fontos figurája: a hatvanas évekbeli albérleti szobát magában foglaló Pozsonyi úti lakás tulajdonosa, Szemzőné, és az 1944-ben jórészt elpusztított lakásbelső tervezője, Madzar Alajos. (PT III, 40.)

Madzar és Szemzőné zaklatott ritmusú beszélgetése mintegy leképezi az ötletszerű törésekkel tagolt fejezet felépítését, valamint a teljes regény – Nádas által emlegetett – káoszelvű szerkezetét. Figyeljünk hát oda a beszélgetés voltaképpeni tárgyát, sőt tárgyait homályban hagyó kommunikációs nehézségek kihangosítására, amely így leginkább az ábrázolt jelenet érzékiségére utalhat az erotikus jellegű (csapongó, gyors és váratlan ritmusváltásokkal tagolt) próza eszközeivel – és nem mellesleg a többes szám harmadik személyben ábrázolt nevetés közös örömeig (a mindvégig elodázott szerelmi beteljesülés érzéki pótlékáig) juttatja az egymással párhuzamos, azaz egymástól elkülönülő egyenes beszédekben szóhoz engedett szereplőket:

> Azt se felejtse el*, hogy egészség és betegség között nem negatív értelemben nincs határ, hanem pozitív értelemben nincs.*
>
> Inkább csak sejtem*, hogy mire gondol.*
>
> Csak meg akartam nyugtatni*, hogy sem defenzívnek, sem offenzívnak nem kell lennie, ha így gondolkodik, hiszen a betegség hiánya az egészség.*
>
> *Akkor viszont* tényleg nem értem.
>
> Ha jól értettem*, akkor elolvasta már a Tonio Krögert, mérnök úr.*
>
> Nem mondom, hogy nem *esett nehezemre.*
>
> *Na látja, akkor rögtön* tudnia kell*, hogy mire gondolok.*
>
> *Ezen aztán mindketten hangosan* nevettek.
>
> (PT III, 43. – kiemelések: B. S.)

Kettejük beszélgetésének érzelmi zavarodottsága – megspékelve a Thomas Mann-utalás intellektuális kuszaságával – tükröződik később Madzar belső beszédében is, amelynek zaklatott ritmusát leginkább a függő és szabad módok gyors váltogatása biztosítja. Az egyenesen idézett belső monológ biztos jele: a tulajdonnevek mellé illesztett határozott névelő („a Szemző") nyelvhelyességi szabálytalansága, amely egyúttal az adott tudatműködés tárgyiasító jellegére is utal; s ennek nyomán szinte biztosan eldönthető, hogy az alábbi idézet első és

harmadik mondata Madzar tudatán belül hangzik, míg az általuk közrefogott második mondat az eltávolító függő beszéd körébe tartozik:

> *Kéne neki egy ilyen nyamvadt alak, mint ez a Tonio Kröger, de olyan brutális alakkal él együtt, mint* a Szemző. *Hízelgett neki, hogy* Szemzőné *szemében így különbözik ettől a nyafka Tonio Krögertől, és talán még a férjétől is. A brutális Szemzőre mégis jobb lett volna hasonlítani, mint* a Tonio Krögerre.
>
> (PT III, 44-45. – kiemelések: B. S.)

Szemzőné és Madzar (többnyire verbálisan megnyilvánuló) érzéki párjátékát tükrözi Bellardi és Madzar (gyakran beszélgetéssel álcázott) homoerotikus színezetű barátsága, mely kapcsolatok a Mohácson dolgozó építész tudatában rendre egymásra íródnak:

> *S legalább addig sem gondolt Szemzőnére, amíg Bellardin gondolkodott; nem tudott nem várni* rá.
>
> (PT III, 48. – kiemelés: B. S.)

Nem lehetünk biztosak a mondatvégi névmáshoz („rá") rendelhető személy kilétében; hogy most éppen kire „gondol" Madzar, és ki helyett; hogy ki a „gondolkodás" tárgya, és ki az ürügye. Miként az sem tudjuk eldönteni, hogy az alábbi egymondatos bekezdés tárgya („a szerelmesét") kire vonatkozik, Szemzőnére vagy Bellardira, vagy netán mindkettőre (amennyiben Madzar maga sem tudja, ki az, akire olyan nagyon vágyik; és egyáltalán, miféle vágyak irányítják, és hová):

> *Tényleg várja a szerelmesét.*
>
> (PT III, 53.)

A szerelmi szenvedély külső ábrázolásának érzéki gondolatalakzata persze megjelenik a fokozott erotikájú belső beszéd formájában is; mely aspektusváltást most is készségesen jelölik a határozott névelős tulajdonnevek. Amikor például a kívülről megjelenített Madzar megtudja, hogy Szemzőné nem egyedül, hanem férjével és gyerekeivel együtt érkezik Mohácsra, a kellemetlen gondolathoz bizony „hozzá kell szoktatni a tudatát". (PT III, 68.) Az immár belülről ábrázolt tudatmunka során az építész először titkon „meglepődik" a vágyott

asszonyra vonatkozó bátor gondolattársításán („mintha"), majd valamivel később a friss belátás fényében („mintha") kéjesen „megvallja magának" Bellardihoz fűződő érzését:

> *A meglepetés úgy hatott rá,* mintha *gondolatban valami nagyon súlyos dolog miatt* a Szemzőnét *kéne elmarasztalnia és mentegetnie. (...)*
>
> *(...)* Mintha *éppen ebben a kivételes pillanatban vallaná meg magának, hogy nem lesz meg* a Bellardi *nélkül.*
>
> (PT III, 68. – kiemelések: B. S.)[84]

És talán azok a legizgalmasabb szöveghelyek – mint például az alábbi –, ahol átlépünk a szenvedély külső ábrázolásának mondatából a szenvedély belső megjelenítésének a mondatába, amely immár teljességgel Madzar „képzeletében" játszódik; minek következtében a szenvedély tárgyának neve mellé ki is kerül a határozott névelő:

> *A parti fecskék éles visongása pedig oly közel hozta hozzá* Szemzőnét, *hogy bármiként terelte el róla a figyelmét* Bellardival, *egy kicsit azért mindig rá kellett gondolnia. Mintha a képzeletében* a Szemzőnével *kéne* a Bellardit *agyonütnie, vagy ha ez a fecskék miatt nem megy, akkor fordítva.*
>
> (PT III, 49. – kiemelések: B. S.)[85]

De van úgy is, hogy a nézőpontváltás egyidejű tudatváltással jár, mint például az alábbi három mondat elbeszélés-technikai narratívájában, ahol a szenvedélyének kiszolgáltatott Madzart (1) először kívülről látjuk, majd (3) az érte aggódó és Bellardiért rajongó anyja belső beszéde révén. A két szereplő közötti tudatváltást pedig (2) az ugyan külső

---

[84] Vagy nézzük például a munkája közben „emlékező" és „gondolkodó" Madzar szintúgy belülről követett tudatfolyamát, amely egymással párhuzamos, már-már („mintha") azonos medrekben fut:

> *Egyre mélyebben és részletesebben emlékezett vissza mindarra, ami vele és* a Bellardival *valamikor megtörtént. Jólesett az egész napos munka után nagyokat gyalogolnia.* Mintha *azt gondolná, ezekkel a bútorokkal majd* a Szemzőnének *ajándékozhatja a gyermekkorát.*
>
> (PT III, 60. – kiemelések: B. S.)

[85] Lásd továbbá Selyem Zsuzsa meglátását a regényszerkezet több pontján ismétlődő fecskemotívum adott felbukkanásának ironikus jellegű helyi értékéről:

> *...Madzar fejében (...) a fecskék Szemzőnét asszociálják, holott nyilván Bellardit kellene – klasszikus bohóc-helyzet, ahol Szemzőné, Bellardi és a fecskék egymás helyére aspirálnak.*
>
> (Selyem 2006, 463.)

nézőpontból induló, ámde a belső beszéd határozott névelőjével („a Bellardiba") záruló, következésképpen vegyes nézőpontú rövid mondat – egyfajta miniatűr szintaxis-narratíva – vezeti be:

> [1] Bellardi *nevének puszta említése mindig olyan izgalmat váltott volna ki az édesanyjából, amit Madzar a nyugalma érdekében sem kockáztatott.* [2] *Ha lehet, akkor az édesanyja nála is szerelmesebb volt* a Bellardiba. [3] *Már kicsi gyerekként úgy kezelte őt, mintha az Úrjézus szállt volna le hozzájuk, vagy legalábbis ő küldte volna el az iskolatáskájával a kisfiút.*
>
> (PT III, 54. – kiemelések: B. S.)

Az elbeszélő és az adott szereplő tudataktusai folyamatos érintkezésben, sőt cserebomlásban állnak egymással, aminek persze megvan a maga fokozatisága:

> Mintha *ugyan a barátság hőfokának a hasznosság lenne a mértékegysége.*
>
> Minek kéne neki [Madzarnak] *egy ilyen szerencsétlen flótás, egy ilyen főrangú széltolóhoz* mi közöm lehetne.
>
> (PT III, 51. – kiemelések: B. S.)

Az első bekezdés egyetlen mondatában („Mintha...") még a szereplő tudatának legáltalánosabb síkján vagyunk, amelyet akár össze is téveszthetnénk az elbeszélői mindentudás szólamával – ha nem tudnánk, hogy Madzar belső beszédét halljuk, amelyet persze az elbeszélő hangosít ki (és talán stilizál) a jelöletlen szabad idézéssel. Ellenben a második bekezdésnyi mondatban már nem a barátság általános eszméjéről, hanem Madzar és Bellardi barátságáról olvashatunk, először szabad függő („Minek kéne neki..."), majd szabad módban („...mi közöm lehetne.").

A Budapesten és Mohácson játszódó 1938-as szenvedélytörténetek hátterében ráadásul további történetek is húzódnak. Ahogyan például az építész Szemzőné iránti titkos érzésének megvan az előképe egy holland férjes asszonnyal korábban folytatott viszonyában,[86] úgy a tépelődő Madzar és a harsány Bellardi is egyaránt kötődnek a közös gyerekkori bűnhöz: a Gottlieb gyerek halálának előidézéséhez; és ez

[86] Vö. Lehrné Demén Erna hollandiai leszbikus kalandjával.

csak tovább szaporítja a fejezet idő- és tudatbeli váltásait, valamint az alábbihoz hasonló, egyszerre alaki és mentális áthallásokat. Az egymásra rímelő mondatokat tartalmazó szövegrészletben – miként a regény egészében is – az elbeszélő jókora muzikális érzékenységet tanúsít a több személyre és eseményre vonatkozó lelkiismeret-furdalásban szenvedő, következésképpen belső beszéddel megnyilvánuló szereplője iránt, vagyis az éppen Amerikába készülő, ugyanakkor Bellardiba (valamint Szemzőnébe) szerelmes, miközben közös gyerekkori bűnüktől szenvedő (és még ki tudja, mi mindent a fejében forgató) Madzar iránt:

> *S hogy mi a rosebbnek kellett* a Gottliebnek *éppen Amerikába mennie. (...)*
>
> *(...) De ugyan minek kellett volna* a Bellardinak *hozzá eljönnie.*
>
> (PT III, 61. – kiemelések: B. S.)

Az alaki párhuzam („mi a rosebbnek kellett" – „ugyan minek kellett volna") jóvoltából a tulajdonnevek határozott névelős kiugrasztásai – mint a belső beszéd rendszeres formai sajátosságai – ezúttal „a Gottlieb" nyomorék fiának a halálára utalnak, amelyet egykor a gyerek Madzar éppen „a Bellardival" idézett elő.

Az osztódással szaporodó párhuzamos történetek együttmozgatásának törésekkel és váltásokkal tagolt szövegtechnikájára vonatkozhatnak (vagy vonatkoztathatók) az egymással párhuzamba állított Gyöngyvér és Madzarné figyelmes és alázatos tevékenykedései, vagyis a zongora melletti énekgyakorlás és a háztájiban termesztett vagy frissen vásárolt alapanyagokból való főzés – miközben a két nő titkos kapcsolatba is lép egymással a Gyöngyvér meztelen fenekével érintkező zongoraszéket (és persze a teljes nappali-berendezést) több évtizeddel korábban tervező és kivitelező Madzar által:

> *Gyöngyvér keze szabályos fogásra emelkedett a billentyűk felett, s mintha tényleg előre tudná, hogy a megidézett frázissal mit kell kezdeni. De minden másként történt. Képes lesz-e követni a benne megszólaló hangokat a Szemzőné zongoráján.*
>
> *Mert Madzarné egy kicsit még bosszankodott, de aztán úgy döntött, hogy bármi lesz, mégiscsak leszedi a zöldbabot. Majd csinál egy jó paradicsommártást, szép barnára pirítja alatta a rántást,*

bárki jöjjön, a főtt csirkehúst és a szálasan megpárolt zöldbabot azzal adja föl. (...) Madzar megmaradt lámpáinak sápadt fényében haladt előre az izgatott képzeletével, s a hibátlan mezítelen testével is nekilendült.

(PT III, 65.)

Gyöngyvér éneklése; Madzarné főzése; Madzar lakásbelső-tervezése... És a sort még bőven tovább folytathatnánk: a „technikus" Ágost szeretkezésművészete (mondhatni *ars amatoriá*ja); Huber Margit énektanári gyakorlata; Szemzőné pszichoanalitikus jártassága; Kienast nyomozói hivatása, Rott André hírszerzői ismeretei; Otmar Freiherr von der Schuer pogány szcientizmusa... A regény számos szereplője – talán az egy szem Kristóf kivételével – a maga módján képviseli az őket megjelenítő és mozgató elbeszélő tudományát, mesterségét vagy művészetét (az *ars* fogalmának hármas értelmében).

A fiszt nagy-nagy erőfeszítések árán végre „helyére letevő" Gyöngyvér összhangzat-epifániájához, vagyis a „legkülönbözőbb dolgok együttállásának élményéhez" hasonló örömökben részesülhet az olvasó, amikor a fejezet utolsó harmadában, a teljes technikai eszköztárát felvonultató elbeszélő jóvoltából, az egymásba hurkolt mondatok láncára fűzve együttláthatja a zongorázó Gyöngyvért, a fekete kutyával hempergő Kristófot, a Szemzőnéért epekedő Madzart, a Madzarért epekedő Szemzőnét, Madzar anyját... (PT III, 65-66.) Az *Anus mundi* narratív csúcspontján – az összetett hangulatú címhez méltón – „a regény mintegy magába szippantja (...) a teret és időt, hogy azután rögtön ki is adja magából, mégpedig szerteszét szórva". (Takács 2007, 297.)

Ezután a fejezet már kizárólag az 1938-as Mohácson játszódik – mintegy a regényen belüli kulcsfejezeten belüli elbeszélésszerűség zárt téridejében. (PT III, 66-85.) Ahol viszont felbukkan néhány új szereplő is: a harsány Szemző; a Szemző-házaspár „két erős és erőszakos kisfia", akik lidérces párhuzamba kerülnek a vonatszerelvényük mellett rohanó „két jóltáplált patkánnyal" (e furcsa szövegzárvány brutalitása kapcsán nem tud nem eszünkbe jutni, hova viszi majd őket néhány év múlva ama bizonyos marhavagon-szerelvény); az iparművészeti táborban tartózkodó Dobrovan Izabella; valamint a Szemző-család tragikus sorsát előrejelző, azaz a magyarországi zsidók tervezett kitelepítését előkészítő kormánybiztos, Vay Elemér. A lehetséges nézőpont- és tudatváltások alanyai tehát jócskán felsokszorozódnak, ami persze – az

olvasó örömét fokozandó – alkalmat ad az alábbihoz hasonló elbeszélés-technikai játékokra:

[1] *Mint akik saját szándékaik ellenében olyan helyzetbe jutottak, amelyben nem lehetnek. Azon nyomban ki kellett a lehetetlen és értelmezhetetlen helyzetből keveredniük, és nem is tisztázhattak semmit, mert hernyóselymeit suhogtatva jött feléjük a fekete hölgy, hogy elbúcsúzzon.* [2] *Előbb azonban megígértette Madzarral, hogy másnap délelőtt együtt fog krokizni és akvarellezni velük.* [3] *De egy szempillantás alatt mindent látott az arcukon, talán többet, mint amennyit reálisan láthatott, mert felmért mindent a feszült testtartásukon, s abban realitást és lehetőséget nem lehetett volna szétválasztani.* [4] *Mindketten igyekeztek pedig, hogy ne lássa. Azt sem felejthették volna el, hogy tőlük néhány lépésnyire ott áll a hordárokkal elfoglalt, energikus férj a fehér lenvászon öltönyében, és a gyerekek miatt sürgető pillantásokat vet feléjük.* [5] *Most ne beszélgessenek.* [6] *De szerencsére már rohant vissza anyjához a tömör lovaktól felizgatott két fiú.* [7] *Úgy rohantak hozzá az egyforma fehér ingjükben, és az egyformán rövid, sötétkék, kantáros nadrágjukban, akárha testi ütésként érte volna őket a rémes felismerés, hogy az anya feletti egyeduralmukat e percben egy vadidegen személy veszélyezteti.*

(PT III, 73-74.)

A szövegrészlet (1) első mondataiban a mohácsi pályaudvaron egymásba feledkező Madzar és Szemzőné közös nézőpontjából látjuk a feléjük siető Dobrovan Izabellát. Ezután (2) a férjes asszony gyors gesztusának semleges megjelenítése következik, majd (3) az elfogult barátnő felől közelítünk a titkos szenvedély ikerrabjaihoz, akik immár újra (4) együttesen érzékelik az őket figyelő szempárokat, amelyek egyikének gazdája, az ingerült Szemző azonnal (5) szabad függő beszédben fordul hozzájuk. Kettejük törékeny közösségét végül (6) az először még csak kívülről ábrázolt gyerekek zavarják meg, akiknek (7) hasonlattal („akárha testi ütésként") bevezetett, függő módú tudataktusa nyomán az „anya" és a „vadidegen férfi" már semmiképpen sem maradhatnak kettesben; ami Szemzőné és Madzar lehetséges szerelmi történetének szükségszerű kudarcát, azaz nem-történet voltát jelzi.

Minek következtében a későbbiek során, vagyis a *Szorul a hurok* című fejezet egyik emlékező idősíkján Szemzőné helyét Madzar történetében a Mohácsra megérkező Bellardi veszi át, akinek a helye végül szintúgy üresen marad; miként az ő történetében meg a hűtlen feleségét helyettesítő Madzar lehetséges helye marad örökre betöltetlenül. A fürdőzőket ábrázoló Cézanne-képek vizuális minőségét idéző Duna-parti jelenet végén a meztelen Bellardi és Madzar „semmit nem árulhatnak el önmagukról egymásnak, s főleg nem a gyöngeségüket"; csupán „mélyen és csökönyösen hallgatnak", egymás „néma haragvásának és gyűlölködésének" tükrében. (PT III, 347.)

Mindenesetre, az *Anus mundi* című fejezet végére Madzar egyedül marad Mohácson a szenvedélyével. És így a Szemző-család látogatásának története egyrészt az építész felkorbácsolt indulatának egyenes idézésébe torkollik: „Hogy a kurva úristen szakasztaná az eget az egész kibaszott világra." (PT III, 84.) Másrészt viszont a fájdalom kényszerű elnyugvásának távoli jövőjéből pillanthatunk vissza Madzar és Szemzőné gyorsan elfojtott szerelmének történetére:

> *Amikor hosszú évtizedek múltán* [Madzar] *minderre visszaemlékezett, szomorú bizonyossággal vette tudomásul, hogy mégsem volt soha* boldogabb*, mint azokban az elkövetkező rövid napokban, melyeket Szemzőék a szülővárosában töltöttek el...(...)*
>
> *Rövid* boldogság *volt, amit soha fel nem fog az ember, csak amikor hirtelen visszaemlékezik rá.*
>
> *Vagy ha néha* boldog *volt is, akkor talán mélyebben, minden drámaiságtól mentesen, soha többé ilyen sötéten és könnyedén.*
>
> (PT III, 85. – kiemelések: B. S.)

A fejezetzárlat elégikus-nosztalgikus hangfekvése, azon belül a többször ismételt „boldogság" szó irodalomtörténeti akusztikája, vagyis az ironikus visszaéneklés Nádas-féle gesztusa eszünkbe idézhet számos párhuzamot a klasszikus modern hagyomány emlékezetes regényzárlataiból: Flaubert *Érzelmek iskolájá*tól Kosztolányi *Aranysárkány*án vagy Déry Tibor *Befejezetlen mondat*án keresztül Ottlik *Iskolá*jáig, sőt Kertész Imre *Sorstalanság*áig.

És noha – mint láttuk – a *Szorul a hurok* fejezete bő kétszáz oldallal később újra felveszi a Mohácson egyedül maradó Madzar elejtett történetszálát, de már csak az idős Erna asszonyt taxival fuvarozó öreg

Bellardi emlékkörein belül. Egyszóval, az *Anus mundi* epilógusszerű zárlatának csendes iróniája a szerelmi „boldogság" hiányát vagy részlegességét, időben elmosódó nyomát jelöli, azaz szövegszerű pótlékát kínálja. És így talán megtehetem, hogy elemzésem végén – bármiféle súlyos következtetés nélkül, ámde határozott hangsúllyal – utaljak a telő, de nem múló időben egyszerre fakuló és fényesedő („sötét és könnyed") „boldogság" eszméjének néhány jelentős szépirodalmi emléknyomára.

Mert gondoljunk csak:

– Szemzőné és Madzar ki nem élt szerelmének klasszikus mintájára, a szintúgy kétgyerekes Arnaux-né és Frédéric Moreau kései és csendes ölelésére, azaz boldogságpótlékára, a Flaubert-regény utolsó előtti fejezetében, amelyet ráadásul a két gyerekkori barát, Frédéric és Deslauriers (vö. Madzar és Bellardi kettősével) rezignáltan visszatekintő beszélgetése követ, mégpedig a legendás zárómondattal a kamaszkori bordélylátogatás ártatlan kudarcáról: „Ez ért még a legtöbbet!"; (Flaubert 1990, 511.)

– vagy a Nádas-regény mohácsi miliőjével rokon Sárszegen játszódó *Aranysárkány* szintúgy kétütemű epilógusának fájdalmas-ironikus zárlatára a halott Novák Antalról, aki „ott, ahol most van, a végtelen térben és időben, a világűrben és semmiségben, valahol a Vénusz és Szíriusz között, már boldog"; (Kosztolányi 1989, 477.)

– vagy a fiatalon megölt Krausz Évi rövid boldogságának finoman cizellált emléknyomára a sok-sok szereplőt mozgató Déry-regény elégikusan érzelmes zárófejezetében, amely az 1938 nyarán magára maradt Madzar jóval későbbi gesztusához („Amikor hosszú évtizedek múltán minderre visszaemlékezett...") hasonló fordulattal indul: „Ha később felidézte ezt az utolsó délutánt..."; (Déry 1963, III, 471.)

– vagy a *Párhuzamos történetek*ben többször is megidézett Ottlik-mű emlékezetes zároképének feszesen és „takarékosan" érzelmes barátsághimnuszára, annak „eleven, örök lobogására"; (Ottlik 1981, 395.)

– vagy éppen a *Sorstalanság* zavarba ejtő zárlatára a „koncentrációs táborok boldogságáról", (Kertész 1999, 333.) Madzar rendhagyó, mivel „sötéten és könnyedén" beteljesedő boldogságának szépirodalmi archetípusáról.

*

Az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* szerkezeti, elbeszélés-technikai és mondatpoétikai síkjain Nádas – nagyon különbö-

zőképpen – színre vitte mindazt, ami prózáját kezdettől fogva meghatározta: a test börtönébe zárt emberi létezés vonatkozásába állított szövegtest létezésének nem megragadható, ámde körülírható titkát, pontosabban a körülírás „érzéki lényegét". A Nádas-féle írásmód „érzéki lényege" leginkább az ironikus jellegű szövegáttételekben nyilvánulhat meg, illetve válik azonossá ezekkel az áttételekkel – a látványos szövegfelszín és a rejtekező szövegjelentés egymáson folyton elcsúszó egységében. És mivel a „dolgoknak nincsen mélyük vagy nincsen felszínük", (PT III, 418.) úgy a „dolgokat" ábrázoló szöveg „felszíne" sem rejthet valahol „mélyen" maga mögött valamiféle titkos lényeget. Hiszen éppen az a lényeg, hogy nincs lényeg; hogy csak a felület van, illetve a felület telt minősége, saját valósága, érzékelhető, sőt érzéki teste. Nádas regényei a valóságos „dolgok" ábrázolásának a valóságos „dolgai". A „test templomának" saját testtel rendelkező szövegtükrei.

És miért volna másmilyen a szépirodalmi szövegtükör, mint a valóságos tükör?

Mert miért ne lehetne a szépirodalomra nézvést is igaz Nietzsche tükörszerkezetű tüköraforizmája a megismerés „két irányáról"?:

> *Ha magát a tükröt vesszük szemügyre, végül csak dolgokat fedezünk fel benne. Ha a dolgokat akarjuk megragadni, végül megint csak a tükörhöz jutunk.*
>
> (Nietzsche 2000a, 212.)

Noha a tükör mindig a négydimenziós valóságot színleli, jól tudjuk, hogy ezzel éppen a saját – akár négydimenziós – valóságát leplezi. (Gondoljunk csak a simára csiszolt tükörfelületen éppen megnyíló és végigfutó hasadásra.) Hasonlóképpen, Nádas ironikus jellegű regényei, jóllehet nagyon eltérő módokon, ámde egyaránt a színlelő-leplező szövegtükör saját anyagszerűségére hívják fel a figyelmünket: az *Emlékiratok könyve* inkább a simaságára, a *Párhuzamos történetek* pedig inkább a sima felületet megtörő foncsorokra és repedésekre. A szövegfelület módszeres kidolgozása *és* nem kevésbé módszeres megtörése: ez volna a Nádas-próza kivételesen jelentős teljesítménye, tette. Értelmezéskísérletem – és egyúttal a fejezetcímek – hívószavaival: (1) a test *erotikus* eszméjének (2) *ironikus* megjelenítése (3) a *narráció* szövegtestén.

Függelék
Szó – kép – tér[87]

Mindig nagyon izgalmas, amikor két különböző művészeti ág közös metszetében esik szó a művészet, pontosabban az adott műalkotás létmódjáról és közegéről, lehetőségeiről és korlátjairól. Az pedig kiváltképp izgalmas, ha nem is egy, hanem – legalább – két adott műalkotás vesz részt ebben a nyelvi-szellemi játékban: az, amelyikről szó van, és az, amelyiknél a szó van. Amikor például egy szövegtest mintegy erotikusan rásimul egy képtestre, el- vagy kisajátítja, magáévá teszi a másikat, azaz belsővé teszi a külsőt. A szépirodalmi és/vagy retorikai eredetű (lásd az *Iliász* híres pajzsleírását és/vagy a szofisták beszédgyakorlatait) képleírás (*ekphraszisz*) klasszikus műfaja kiváltképp alkalmas lehet erre a határátlépő játékra. Mely játékba időnként a regényíró (hivatalos szakmáját tekintve fényképész) Nádas is belebocsátkozik.

De hogyan is szólhatna a képleírás pontos műfaji meghatározása? A kérdésre adhatunk értéksemleges, pusztán leíró, nominalista ízű választ: az *ekphraszisz* valamely vizuális ábrázolás verbális ábrázolása. (Vö. Heffernan 1993, 3.) De próbálkozhatunk értékelő, esztétikai igénnyel is: az *ekphraszisz* valamely vizuális műalkotást változtat át érvényes (értsd: esztétikai értéket hordozó) verbális műalkotássá. (Vö. Scott 1994, 1.) Nem is beszélve arról a nem ritka esetről, amikor éppenhogy a verbális műalkotás teremti meg – természetesen kellő esztétikai érvényességgel – a vizuális műalkotást; amikor tehát a vizuális műalkotás csupán az őt leíró verbális műalkotás fikciója – mint például a British Múzeum antik gyűjteményét buzgón látogató Keats híres *Ódá*jának görög urnája; vagy éppen az *Emlékiratok könyv*ének sokak által elemzett antik falikép-leírása.

Nádas műveiben a fiktív képleírás két meghatározó rétegére összpontosítok: (1) a két érintett művészeti ág (az irodalom és a képzőművészet) közötti párhuzamok és különbözőségek együttállására, valamint (2) a művészet, vagyis a mindenkori műalkotás egzisztenciális(-metafizikai) aspektusára.

Az előbbi megközelítésmód esetében számos változatról beszélhetünk: a költészet és festészet szimonidészi-horatiusi megfeleltetésének toposzától a nemes vetélkedés reneszánsz műfaján (*paragone*) vagy éppen a kora keresztény vagy kora újkori ikonofília és ikonofóbia szenvedélyes dichotómiáján át egészen a kép anyagiságát transzcendáló vagy éppen dekonstruáló modern és posztmodern elképzelésekig. Szó és kép nyilvánvaló egymásrautaltsága mellett, a leírás közegének szempontjából érdemes kiemelni a kép felszámolhatatlan másságát, illetve – a képteoretikus W. J. Thomas Mitchell szavaival – a „másság legyőzésének" különböző formáit: az „ekphrasztikus szkepszist", az „ekphrasztikus reményt" és az „ekphrasztikus félelmet"; (*Az ekphraszisz és a másik*, in: Mitchell 2008, 194-196.) mely utóbbi változat felől tekinthetünk rá leginkább a képleírás nyelvkritikai érzékenységének egzisztenciális meghosszabbítására. De lássuk a képleíró Nádas „ekphrasztikus félelmét" – Keserü Ilona képei előtt:

> *Munkáival kapcsolatban különösen ügyelnem kell rá, hogy a beszélt nyelv és az írott nyelv lényegük szerint különböző eszközeit ne keverjem. Tudjam, mikor melyik szinten illő, érdemes és arányos vizuális gesztusokat és jeleket szóval illetnem, azaz értelmeznem. Nem az a kérdés, hogy melyik szóval, hanem először is, hogy egyáltalán.*
>
> (*Saját jel*, in: HN, 163.)

Vannak tehát olyan pillanatok, amikor valaki nem vagy csak nehezen találja a látványt és érzést, a látvány keltette érzést leíró szavakat; amikor a jelentős – létező vagy elképzelt – műalkotás iránti döbbenet légritka terében rátör ama bizonyos „ekphrasztikus félelem", amely egyaránt vezethet szkepszishez is, és reményhez is. Jó esetben persze nem a csalóka reményt legyőző fatális szkepszishez, hanem az előzetes és szükséges szkepszisből fakadó mozgékony reményhez – ahogyan Ludwig Wittgenstein esztétikai tárgyú előadásának alábbi passzusából is sejthető:

[87] A *Függelék* magában foglalja a *Kép – leírás – szépirodalom. Egy-két példa* című rövidebb esszét (2000, 2010, 3.), amely előadás formájában elhangzott a *Miért nincs magyar műkritika?* elnevezésű konferencián (MODEM, Debrecen, 2010. január 15-16.).

Nem beszélünk az óriási alkotások (tremendous things in art) *értő megítéléséről* (appreciating).

(Wittgenstein 1998, 17.)

Azaz igyekszünk kitalálni, hogyan beszéljünk a minket megrázó, *tremendum*-jellegű műalkotások „értő megítéléséről". A műleírás nyelvkritikai-egzisztenciális aspektusa egy szépirodalmi *ekphraszisz* esetében pedig csak még inkább felerősödik.

*

A nyelvkritikai patthelyzet egzisztenciális távlatainak klasszikus példájára bukkanhatunk például Dosztojevszkijnél, amikor is *A félkegyelmű* Miskin hercege epilepsziás rohamot kap Holbein *Halott Krisztus*a előtt, amelynek láttán – szól az elhíresült summázat – „némelyik ember még a hitét is elveszítheti". (Dosztojevszkij 1981, 295.) Vagy mondjuk Proust regényciklusának ötödik könyvében, ahol is Bergotte, a népszerű író szembesül Vermeer Delft-látképével, valamint saját nyelvművészetének, sőt művészi létének, egyszóval teljes életének értelmetlenségével és értéktelenségével:

Mennyei mérleg jelent meg előtte: egyik serpenyőjét a tulajdon élete, a másikat pedig a sárgában oly szépen megfestett faldarab húzta lefelé. Érezte, hogy óvatlanul áldozta fel az előbbit az utóbbiért.

(Proust 2001b, 211.)[88]

[88] Hasonlóképpen nyugtalanító összefüggésekben és hangsúlyokkal szerepel a *Párhuzamos történetek* több pontján a Demén-féle budakalászi téglagyárban készült sárga színű keramitkocka-burkolat. Ilyen előfordulások: az Oktogonon álló, Demén Samu által tervezett ház udvarának „tébolyodottan sárga kerámia"-burkolata, illetve annak visszfénye a földszinti házmester-lakásban; a Szemzőné rendelőjének mennyezetén tükröződő Pozsonyi úti keramit kockák „őrült sárgája", amelyen később, 1956-ban szovjet tankok vonulnak át; a Klára és Simon lakását magában foglaló Nefelejcs utcai ház udvarának szintúgy „őrülten sárga" keramitburkolata; a viharos tavaszi napon Erna asszonnyal és Gyöngyvérrel a kórházban haldokló Lehr professzorhoz siető taxi – amelynek sofőrje a deklasszálódott Bellardi – útvonalán a csúszós burkolat sárga keramitja; a Lukács-fürdő sárga burkolata, amelyhez az epilepsziás rohamban fetrengő fürdősfiú feje odakoccan... De gondolhatunk akár az (esetenként kénsárga színű alsónadrágot viselő) egyetemista Döhring „sárga és vörös visszfényektől derengő hálószobájára is; (PT I, 188.) vagy a Bellardi hajóján Madzarnak felszolgált *champignon à la grec* sáfránytól „őrülten sárga" színére... (PT II, 266.) Vagy éppen a különböző fényforrásokból – utcai és benti lámpákból, a napból vagy a holdból sugárzó – sárga fények és visszfények gyakori motívumára.

Miként – Dosztojevszkij és Proust képleírásainak narratív helyi értékeire emlékeztetve – Krasznahorkai Lászlónál a Bellininek (vagy Tizianónak) tulajdonított velencei *Cristo Morto*-kép is „fontosabb" lesz az elbeszélő számára, „mint az egész gyarló, értelmetlen, sivár és fölösleges élete". (Krasznahorkai 2008, 98.) Mint ahogyan az *Emlékiratok könyve* művészregényszerű tizenkilencedik századi történetszálában is Thomas szépírói törekvéseinek fényében lesz kitüntetett szerepe a Gyllenborg által készített művészi fotográfiának – mely szövegrészlet sajátos előképe: *Az eltűnt idő nyomában* Vermeer–Bergotte-epizódja.

A Proust-regény adott helyén tehát a művészi, azon belül írói kételyek egzisztenciális súlya nehezedik Bergotte vállára, történetesen egy „óriási" vizuális műalkotással, az irodalmi szöveg „másikával" szemben állva – amiről éppenséggel egy másik, immár nem fiktív író, a képzőművészetek iránt (is) fogékony Proust tudósít. A paragonikus fikció első körében tehát a szavak művésze vereséget szenved a fény, a szín, a festékfoltok művészével szemben, sőt – túllicitálva Miskin herceg epilepsziás rohamát – egyenesen összeesik és meghal a múzeumban a Vermeer-kép előtt. (Noha Bergotte legutolsó gondolata – és Proust egyidejű ironikus-gonosz gesztusa – arra vonatkozik, hogy talán csak azért lett rosszul a múzeumban, mert nem rendesen elkészített krumplit evett ebédre.) Míg második körben a szerző Proust – feltételezhető szándéka szerint legalábbis – megteremti a vermeeri vizuális minőséggel, annak önmagára visszahajló érzéki telítettségével egyenrangú prózát: *tágabban* az akart-értelmi emlékezést felülíró önkéntelen-érzéki emlékezés testszerű regénykatedrálisát; *szűkebben* annak megannyi művészeti reflexióját, azon belül érzékeny műalkotás-leírásait, mint amilyen például a részben Bergotte, részben az elbeszélő szempontjából láttatott képleírás. Mondhatni, a szépirodalmi *ekphraszisz* szövegterén belül a két művészeti ág két jelentős képviselője verseng egymással, pontosabban a szépíró a maga szépírói eszközeivel próbál felzárkózni a tizenhetedik századi holland festő művészetének nagyságához. Kérdés, mégpedig sokak által sokszor sokféleképpen feltett kérdés, miben állna Vermeer festészetének egyedülálló, és egyúttal a verbális erőfeszítésnek makacsul ellenálló, mivel hangsúlyozottan vizuális értelmet hordozó nagysága.

Bergotte kizárólagosan a képen látható „kicsiny sárga faldarabra" figyel, miközben ezt gondolja:

Így kellett volna írnom. (...) A legutóbbi könyveim túlságosan ridegek, több rétegben kellett volna felvinnem a festéket, minden egyes mondatot becsesebbé kellett volna tennem, olyanná, amilyen ez a kis, sárga faldarab.

(Proust 2001b, 210-211. – kiemelések: B. S.)

Ama bizonyos sárga festékfolt Vermeer képén egyébként nem faldarabot, hanem tetődarabot ábrázol. Ámde Proust önkéntelen tárgyi tévedése valamely mélyebb belátásról árulkodik: a sárga festékfoltnak nem is annyira tárgyirányult szerepe, mint inkább anyagszerű, érzéki önértéke van. Akár fal-, akár tetődarab, mindenképpen sárga és foltszerű. Ahogyan arról a képértelmezés műfajának részletekre összpontosító (Erwin Panofsky-féle) „szemantikai hajlamát" és (Svetlana Alpers-féle) „referenciális hajlamát"[89] kritizáló Georges Didi-Huberman is beszél; szerinte ugyanis a 'sárga' (*jaune*) szó elsősorban nem a 'fal'-nak, hanem a 'darab'/'folt' (*pan*) szónak a jelzője. (*The detail and the pan*, in: Didi-Huberman 2005, 246.) Nem is beszélve arról, hogy a sárga festékfolt ugyanazt a szerepet tölti be a Proust-regényben, mint az ott felbukkanó többi jelentős műalkotás, érzékleti tárgy vagy emlékkép; amelyeken keresztül – miként valamely titokzatos ajtón vagy ablakon át – mindig valamely számunkra ismeretlen, csábítón idegen (a hétköznapi valóságban nem létező) tájékra láthatunk rá.

Kérdés, mi volna – a Bergotte-féle szembeállítás nyomán – a sárga „festék" vizuális telítettségéhez fogható érték a „mondatok" világában; hogy tehát mi volna pontosabban az a fajta szövegérték, amelyre például Norman Bryson gondol, amikor szó és kép párhuzamos „diszkurzív-referenciális" tulajdonságai mellett – vagy ellenében – azok „figuratív-autoreferenciális" (értsd: érzéki, anyagszerű) jellemzőire figyel. (Vö. Bryson 1981, 1-28.) A sárga festékfolthoz méltó nyelvi minőséget a regényíró Bergotte biztosan nem valósította meg; ámde az ő kudarcáról tudósító Proust – regényíróként és (azon belül) képleíróként egyaránt – minden bizonnyal éppen erre törekedett: kiegyensúlyozni ama bizonyos „mennyei mérleget", a „festék" serpenyőjének nívójára emelni a „mondat" serpenyőjét („több rétegben felvinni a festéket, minden egyes mondatot becsesebbé tenni").

[89] Mármint hogy a képzőművészeti alkotás jelentése kimeríthető volna azzal, amit szimbolizál és/vagy ábrázol.

A szépirodalmi művekben felbukkanó képleírások mindig kettős szerepet töltenek be, azaz egyszerre vonatkoznak a leírás tárgyára és önmagukra (szűkebben szövegszerűségükre, tágabban szövegkörnyezetükre); mondhatni a leírás tárgyának tükrében teszik mérlegre önmagukat, önnön legsajátabb, figuratív, azaz testszerű voltukat. Még akkor is, ha a leírás tárgya a leírás szövegösszefüggésén kívül nem létezik. Mint például az *Emlékiratok könyvé*nek fiktív *ekphrasziszá*ban, Gyllenborg fotográfiájának Thomas Thoenissen-féle értelmezésében, amely mintegy – a regényegész vizuális emblémájaként, valamiféle jelentésösszpontosító *synecdoché*jaként – végighúzódik a fiktív történetet berekesztő *Titkos örömünk éjszakái* című fejezeten. Kihegyezve egyúttal a Nádas-próza egyik fontos témáját: „nyelvhez kötöttség" és „nyelvtől való szabadulásvágy" feszültségének *nyelvi* színrevitelét. (Szirák 1995, 133.) A szépirodalmi képleírás szerepe tehát kettős: az ábrázolás szintjén a többsíkú regény legfőbb kérdéseit fókuszálja; retorikai-poétika értelemben pedig testszerű szövegként, szövegtestként simul a – történetesen csakis szövegszerűen létező – képtestre. Éppúgy, ahogyan Melchior meztelen testére simul a névtelen elbeszélő meztelen teste, vagy „mondatára simul a mondata". (EK, 13.)

*

A német fürdőváros szállodai szobájában készült „lenyűgöző szépségű fotográfiák" egyikén két figurát látunk: a gyönyörű Stollberg kisasszonyt, akinek ugyanakkor középső és gyűrűsujjai mindkét kezén pataszerűen összenőttek, és Hansot, az erőteljes testű szobainast; ők ketten a képkészítő Gyllenborggal és a képleíró s egyúttal szépíró Thoenissennel együtt alkotnak rendhagyó, gyilkosságba torkolló erotikus-szerelmi négyszögtörténetet. A Gyllenborg halálával és Hans letartóztatásával végződő bestiális szenvedélytörténetről, továbbá a műalkotásnak és „bűnjelnek" egyképp tekinthető fénykép regénybeli helyi értékéről most ne essék szó. **(II/2←)** Ámde ne feledkezzünk meg a vonatfülkében játszódó jelenetről, amelyben Stollberg kisasszony először fedi fel Thomas előtt „kezének titkát", és amelyet a fényképleírást előkészítő (prousti érzékiségű) emlékképleírás formájában ismerhetünk meg. A regényfejezetben tehát a mentális kép sejtelmes(kedő) érzékisége hatványozódik a fizikai kép brutális és frontális érzékiségében. Az emlékkép és a fotográfia kettős, fokozásos alakzatában a kisasszony

„törékenyen és sérthetőn érzékeny szépségű” arca és „szörnyű keze” átváltozik – szűkebben a „szépségbe öltözött téboly” riasztó emblémájává; tágabban a „szabálytalan szépségektől” hemzsegő regény egyik emlékezetes belső tükrévé. (EK, 437.)

A hiányos öltözetű, azaz vízbe vagy olajba mártott s így testhez tapadó, „klasszikus szépséggel ráncolódó lepellel” fedett kisasszonyt és a teljesen meztelen szobainast ábrázoló képen Gyllenborg – „valamely mélyen bölcs antik esztétika parancsának engedelmeskedve” – a férfi ágyékát a nő fejével takarja el, aki szép arcának „kegyetlen mosolyával” a kép nézője elé emeli „szörnyű, pataszerű, megduplázott ujját” – „ama torzat, a rettenetes rendellenest”. A „téboly” tehát csakis „szépségbe öltöztetve”, azaz félig-meddig leplezett formában, ironikusan, vagy még inkább parodisztikusan mutatkozhat meg. A létezés „szörnyűsége” közvetlenül – ama bizonyos (leginkább nietzschei értelemben vett) „antik esztétika” intése nyomán[90] – sosem nyilvánulhatna meg, illetve nem volna szabad, hogy megnyilvánuljon. (EK, 438.) (A pataszerű kéz felmutatásának jelenete egyébként megismétlődik Nádas egyik későbbi esszéjében, amely „egy gondjaitól űzött fiatalember” és egy csipkekesztyűs fiatal nő vonatbeli találkozásáról szól, és amelynek elbeszélésmódja a „szörnyűség” feltárulásának pillanatában átvált egyes szám harmadik személyből egyes szám első személybe.) (*Az ember mint szörnyeteg*, in: HN, 250-251.)

A „szörnyű kéz” és a „felejthetetlen mosoly” feszültsége nélkül, vagyis a „szépségbe öltözött téboly” látványminősége híján a kép csupán „undorító, nevetségesen mesterkélt, ijesztően kimódolt, szépelgően ízléstelen” lett volna, a századvég és századelő piktorializmusának rosszabb és alpáribb változatából. Ám Gyllenborg vad invenciójának köszönhetően a fotográfia valamiféle „ördögi paródiává” válik, olyan piktorialista és antikizáló klisékből álló vizuális egységgé, amely mélyen felkavarja a néző-leíró Thomas kedélyét, aki ráadásul az őt kikérdező felügyelő által immár „bűnjelként” kezelt kép háttértörténetének egyik szereplője:

[90] *A tragédia születése* klasszikus megfogalmazásában:
A görögök ismerték és átérezték a létezés [dionüszoszi] *rettenetét és borzalmait: hogy egyáltalán élni tudjanak, az olümposziak ragyogó* [apollóni] *álomszülötteit kellett e borzalmak elé állítaniok.*
(Nietzsche 1986, 38.)

...itt ugyanis arról volt szó, hogy valaki készségesen elfogadhatja torzulásait a mosolyával, a mosolyával kell elfogadnia a tények tárgyszerű kegyetlenségeit, s ennyi az ártatlanság, minden más csak díszlet, ciráda, ornamentika, korízlés, stílus és irály, ettől az elfajulásnak ajándékozott mosolytól ördögi paródiának tűnt a babérkoszorú a szobainas fején, parodisztikusan hatott a feszült közöny, amivel kinézett a drapéria ostoba ráncai közül, parodisztikusan hatott ama nyers érzékiség, mely minden szándékolt közöny, félrenézés és elkerülhetetlen magukra utaltság ellenére mégis összefűzte őket, s végső soron illúziótlanul szánalmas lett testük durván föltálalt szépsége is.

(EK, 438-439.)

A fényképész Gyllenborg „egyetlen gyalázatosan gyönyörű fotográfiájával”, amely „a halál közvetlen közelségétől származó eleganciáról” árulkodik, alaposan rápirít az író Thomasra – miként a Vermeer-kép Bergotte-ra:

...hiszen ő, bármiként végződött is az élete, egyetlen gyalázatosan gyönyörű fotográfiával többet mondott el nekünk, mint amennyire én minden küszködésemmel, vívódásommal és tipródásommal egyáltalán képes lehettem volna az ügyetlenül egymás mellé rótt szavakkal...

(EK, 445.)

Proustnál a „kis, sárga faldarab” figuratív minősége, Nádasnál pedig a hangsúlyosan testi „szépségbe öltözött téboly” felforgató ereje nyűgözi le és alázza meg a képleírókat, akik egyúttal szépírók is. Olyan szépírók, akik mégsem képesek *csakis* szépen írni, akik az írás anyagszerű tevékenységét, érzéki igazságát, a szövegfelületen megnyilvánuló „érzéki lényeget” (EK, 10.) mindig valamely – téves – cél szolgálatába állítják. Míg Bergotte a népszerűség oltárán áldozza fel tehetségét, addig Thomas nem képes megszabadulni bizonyos koloncszerű – művészet- és valóságidegen – eszméktől (például libertinus vagy anarchista rögeszméitől). Nem hagyja magára a nyelv testét, ahogyan Proust hagyta magára, engedte szabadjára az érzéki emlékezés folyamát; vagy ahogyan Vermeer hagyta önmagában létezni a sárga foltot. És ahogyan Gyllenborg hagyta magára a magukra hagyott testeket ábrázoló fénykép *saját* testét:

...mivel ő [Gyllenborg] *halálos következetességgel kiteljesítette és befejezte azt, ami a testében készülődött, érdeklődésének és vonzalmainak tárgyát nem tévesztette össze az eszméivel, hanem éppen ellenkezőleg, összecsúsztatta őket, s csupán annyi volt az eszme, amennyi tárgyából akaratlanul kibújt, én viszont csak képzelegtem és gondolkodtam, mert a szavaimból erőszakosan kicsiholt eszméimmel akartam megmenekíteni magam, s tán itt húzódik az értelmes határ művészet és műkedvelés között, a szemlélet tárgya nem tévesztendő össze a tárgy megmunkálásának eszközeivel...*

(EK, 445.)

Azért is érdemes hosszan idézni az elbeszélőjét beszéltető Nádast, mivel az ő saját regényében – Gyllenborg mintájára – bizonyos értelemben megváltódik Thomas írói kudarca; miként Proust művében – Vermeerhez hasonló módon – Bergotte-é. Eszerint az „eszmék" nélkül maradt, pontosabban az életidegen „eszmékkel" fokozatosan leszámoló s egyúttal önmagát felszabadító Nádas-próza érzékiségének, a „szavak" és „mondatok" figuratív költészetének sikerét **(III/I←)** kicsiben – *pars pro toto* – éppen az idézett képleíráshoz hasonló passzusok bizonyítják. Tanulságul egyébként a mindenkori műkritikusnak, aki esetenként tényleg nem tudja, hogyan „beszéljen az óriási alkotások értő megítéléséről"; és aki, bármennyire is csodálja Proustot és Nádast (no és persze Vermeert), nem tud nem együtt érezni Bergotte-tal és Thomasszal.

*

Az *Emlékiratok könyve* fényképleírásában a kép és a képleíró – a foszlányos szerelmi történet ellenére (vagy jóvoltából) – többszörösen eltávolodik, elidegenedik egymástól: Thomas eleve nincs rajta a fotográfián; ráadásul a felügyelő előtt kénytelen „bűnjelként" tekinteni arra; ám ha műalkotásként nézi, akkor is elsősorban saját írásművészetének cáfolatát látja benne... Míg például a *Párhuzamos történetek* első kötetének különös képleírása során, *A valódi Leistikow* című fejezetben az ifjú Döhring egyenesen belép a képbe (egy Leistikow-olajfestménybe), mely különös esemény az 1986-os regény *Egy antik faliképre* című fejezetének az újraírásaként is olvasható.

Hiszen a – Döhringhez hasonló módon – személyiségét átvilágítani, sőt felszámolni igyekvő Thomas is képzelete révén mintegy

belép a „tervezett elbeszélése előmunkálatának" tekintett (EK, 180.) antik falikép világába, noha teljességgel tisztában van a nyilvánvaló nehézségekkel:

...nem tudhatom saját életem kétségtelenül balga kérdéseit holmi antik faliképek mögé rejtve megnemesíteni, mert minduntalan előmásznak, jó, akkor nincsen tovább, akkor beszéljünk róla, álca nélkül, beszéljünk arról, ami a sajátunk, a saját testünkről és a saját tekintetünkről...

(EK, 185.)

Noha itt azért mégiscsak „álcáról" van szó, hiszen a Thoenissent beszéltető névtelen emlékiratíró „saját élete", valamint „saját teste" és „saját tekintete" éppenhogy a tizenkilencedik századvégi történet „mögé [van] rejtve". (Most nem beszélve az *Emlékiratok könyve* „tisztességes mondatai" és szerkezete „mögé rejtett" személyességről, amelyről Nádas vall a regény keletkezéstörténetéről írott esszéiben.) **(I/5←)** Mindazonáltal, az „álcaként" használt antik falikép bizonytalan kilétű mitológiai szereplői (egy ruhátlan férfi és három nő) szorosabb-lazább fedésbe kerülnek a képleíró magánéletének bonyolult és többszereplős szerelmi mintázatával (gyerekkori játszótársától egészen a menyasszonyáig), továbbá hétköznapjainak négy mellékfigurájával (egy fiatal vágóhídi fuvarossal, a házban lakó hentes-asszonnyal és annak két lányával, akiket rendszeresen megles az ablakából, miközben önmagát izgatva erotikusan fantáziál róluk). Ám hiába reméli Thomas, hogy az antik tárgyú falikép elvezetheti őt „ösztönei legsűrűjébe", a képen már nem látható erdő mélyébe (amely a heilegendammi ingovány és vadon mitologikus párhuzama) – egzisztenciális súlyú képleírásának kísérlete kudarcba fullad, vagy legalábbis a célbaérkezés örök elhalasztásának bizonyosságába, az örök közeledés nyitott bizonytalanságába torkollik. Miként kitűnik a zaklatott hangfekvésű és homályos jelentésű fejezetzárlatból:

Még mindig gondolatokkal helyettesíted magad, míg meg akarod tanulni, addig nem vagy egészen itt.

(EK, 194.)

Ahogyan Gyllenborg fotográfiája előtt, úgy az antik faliképből kibomló vízió vonatkozásában is kevésnek bizonyul Thomas „esz-

mékkel” és „gondolatokkal” elsúlyosított írásmódja, a libertinus jellegű én-demonstráció szolgálatába állított szépirodalmi teljesítménye. Most éppen „tervezett elbeszélését” előkészítő képleírása. Hiszen amíg Thomas a mögöttes (transzcendens) értelem igézetében tekint a képre, illetve a kép mögé, amíg tehát makacsul meg akarja fejteni a képet, miként a saját életét, azon belül erotikus törekvéseinek történetét, addig nem juthat semmire. Addig nem lehet „egészen itt”, nem lehet önfeledten jelen az adott (kép vonzásában átélt) pillanat pőre és közvetlen érzékiségében. De ha ekphrasztikus írásgyakorlata során fel tudja szabadítani a képet, továbbá magát a képleíró szöveget, a szövegtestet, akkor talán egyúttal megoldódhat saját testének története is, vagy legalábbis megmutatkozhat a test „templomának” ama bizonyos „érzéki lényege”. Ám ezt a lehetőséget már nem Thomas „tervezett elbeszélése”, hanem Nádas regényének testszerű prózanyelve váltja be. **(III/I←)** Ráadásul érzékelhetünk valamiféle elmozdulást az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* képleírásai között – a képet egyfajta üzenethordozóként tárgyiasító szemlélettől a kép saját érzéki ajánlatára figyelő befogadás irányába.

*

A 2005-ös regény képleíró fejezetében először Döhring nagynénjének tulajdonában, a pazar lakás ebédlőjének „óriási, üres falán” bukkan fel az „olykor kiállításokon, albumokban és katalógusokban látható”, ráadásul „tekintélyes méretű és jelentékeny” Leistikow. Néha „munkások jönnek, leakasztják és elviszik”, majd visszahozzák. A kép tehát – úgy tűnik – leginkább az úgynevezett művészeti világban (*artworld*) létezik, mindenféle tágabb kulturális összefüggés vagy egzisztenciális mélység nélkül:

> *A katalógusok természetesen megadták a kép fontosabb adatait, méretét, címét, jelezték, hogy szignált mű, ám a nagynéni kérésére mindig csupán annyit tüntettek fel, hogy magántulajdonban van. Döhring gyermekként sokszor és hosszan töprengett e szó felett. Volt a világban egy értékes tárgy, idegen emberek számára jórészt hozzáférhetetlenül, s még a lelőhelyét is titokban kellett tartani.*
>
> (PT I, 160.)

Az „idegen emberek számára jórészt hozzáférhetetlen”, magántulajdonban lévő kép ugyanakkor tárgyává lesz mindannak, amiről például a művészet modern félreértésformáit kritikusan lajstromozó Heidegger beszél:

> *A nyilvános és egyedi élvezet számára a művek ma már megközelíthetők. Intézmények vállalják a művek megőrzését és óvását. Műértők és műbírálók foglalkoznak velük. A műkincs-kereskedelem gondoskodik forgalmazásukról. A művészettörténet-kutatás pedig a tudomány tárgyává teszi őket. De e szertelen nyüzsgésben vajon magukkal a művekkel találkozunk-e?*
>
> (Heidegger 1988, 66-67.)

A művészet, a műalkotás modern kori tárgyiasításainak, kisajátításainak további, mégpedig egyik legszélsőségesebb formája – a hamisítás mellett – a műkincsrablás, amely motívumként egyébként a *Párhuzamos történetek* negyvenes évekbeli rétegében is megjelenik, mégpedig „két nagy Leistikow” kapcsán (talán éppen az egyikük kerül később Döhring nagynénjének tulajdonába). (PT II, 378.) (Most nem is beszélve arról, hogy az ifjú Döhring álma és/vagy megérzése szerint Isolde nagynénje a második világháború végén elrejtett családi vagyon eltulajdonításával tett szert értékes műkincsgyűjteményére.) A műalkotás kisajátításának formái tehát változatosak: a piaci jellegű tulajdonlástól egészen a szélsőségesen szabadpiaci eltulajdonításig. De talán érdekesebbek a közbülső változatok, mint amilyen mondjuk a klasszikus gyökerű *ekphraszisz* (mint tulajdonosi szemléletű jelentéstulajdonítás). Hiszen Thomas kudarcba fulladt faliképleírása is ilyen tárgyiasító, a műalkotás puszta jelenlétének néma tapasztalatát holmi „gondolatokkal helyettesítő” értelmezőszenvedélyről árulkodik, miáltal – sarkosan fogalmazva – bátran elhelyezhető a Heidegger által összeállított bűnlajstromban, közvetlenül a tudományos kisajátítás (művészettörténet) és az élvező-élményszerző tárgyiasítás (esztétika) szomszédságában.[91]

[91] *Az esztétika úgy fogja fel a műalkotást, mint tárgyat, éspedig mint az* aiszthészisz, *a széles értelemben vett érzéki felfogás tárgyát. Ma ezt a felfogást átélésnek nevezik. (...) Az élmény a mérvadó forrás, nemcsak a műélvezet, hanem éppúgy a művészi alkotás számára. Mégis talán az élmény az az elem, amelyben a művészet elhal.*

(Heidegger 1988, 121.)

Persze nem kell feltétlenül egyetértenünk Heidegger esztétika-felfogásával, hiszen oly sok más elképzelés kering a piacon; Kant ízléskritikájától egészen Richard Shusterman – akár még a Nádas-próza értelmezésében is hasznosítható – szomaesztétikájáig.

A művészeti világ intézményesített vagy büntetendő, magánjellegű vagy közösségi, így vagy úgy, de egyképp haszonelvű eljárásmódjai helyett Döhring a saját legégetőbb egzisztenciális kérdéseit teszi fel annak a Leistikownak, amely egyfelől ott függ nagynénje ebédlőjének falán, másfelől egy Berlin-környéki tóparton tárul elébe. Az utóbbi volna a „valódi Leistikow", amelybe Döhring egyenesen – majd' felbukva – belekerékpározik:

> *Végül is két lábon maradt, markolta a kormányt, a pedálok azonban jól összeverték és fölhorzsolták a bokáját, a sípcsontját és a vádliját. Fájt, élesen, de csaknem felkiáltott a csodálkozástól; ugyanis Leistikow festményében állt. Mindig azt gondolta, hogy ez csak egy kép. Soha nem gondolta, hogy tényleg van valahol a világon ilyen ég, van ilyen tükröződés, van ilyen világos, ilyen sötét.*
>
> (PT I, 161.)

A sebesült és lenyűgözött Döhring azonban már korábban, a nagynénje magántulajdonában lévő s így semmiféle – Walter Benjamin elhíresült fordulatát alkalmazva – auratikus többlettel nem rendelkező, következésképpen 'nem-teljesen-valódi' Leistikow előtt állva is valamely titkos ismeret ígéretét érezte:

> *Amikor a képet bámulta, a saját becsvágyában gyönyörködött. Ha egyszer a mélyére látna annak a titkos rendszernek vagy láncolatnak vagy szerkezetnek, bárminek, amely idegen emberek elől elfedi fontos dolgok tudását, míg másoknak ugyanezt szemérmetlenül fölfedi, illetve olykor felfedi, máskor elfedi, akkor talán tudhatna valamit, biztosan értené.*
>
> (PT I, 161.)

A regénybeli Madzarhoz és Kristófhoz hasonlóan Döhring is – a *Párhuzamos történetek* kötetcímeit idézve – szóra kívánja bírni a külső és belső tapasztalatok „néma tartományát", azaz szenvedéllyel törekedik az „éjszaka legmélyére", ámde végül kénytelen megbékélni a dolgok felületén gyakorolható „szabadság lélegzetével". Hiszen a túlfeszített lényeglátás vágyától izzó képleírás, miként az antik falikép esetében, úgy most sem jutna el az „elfedettségével" kecsegtető „titkos rendszer" mélyéig – ahogyan Döhring remélné a 'nem-teljesen-valódi' Leistikow előtt állva. Viszont azzal, hogy váratlanul belekerül a képbe („Most itt ült a képben, és az üresség nagy rettenetével kellett szembenéznie."), esélye nyílik arra, hogy elfogadja a dolgok mögöttes, titkos értelmének a hiányát, nem-létét, és ezáltal megnyerje a létezés felszámolhatatlan felszínének dús értelmét, „érzéki lényegét". A falon függő Leistikow mögé nézve – azazhogy a Berlin-környéki erdőben kóborolva – ugyan felfedezi a „valódi Leistikowot", amely mögött viszont már nincs semmi; csakis a látvány van, a „valódi Leistikow" érzéki s így szemmel, sőt akár (a szemhez tartozó) testtel belakható felülete. Mélység helyett: felszín. Az érzéki felületen megmutatkozó látvány történetesen nem más, mint egy kora esti, lassan elnéptelenedő nudista strand három férfiből és két nőből álló, részben fürdőző, részben napozó társasága – Döhring puszta nézésének és egyidejű eszmélésének tükrében:

> *Lenyűgözték őt ezek az egymás iránt közömbösséget tettető csupasz emberek. Egy olyan helyét fedezte föl a világnak, amelyet régről ismert, amelynek a valódiságára és a közeliségére mégsem számított. Meglepetésként érte. Végre belátott egy önmagát kényszeresen ártatlannak és ártalmatlannak tettető ismerős kép mögé, ahol ugyan minden mozdulat vaskosnak, durvának, mi több, ocsmánynak mutatkozik, ám ezekkel a durva erőkkel egyelőre ő sem tud szembeszegezni mást, mint a saját tettetéseit. (...)*
>
> *(...) Most itt ült a képben, és az üresség nagy rettenetével kellett szembenéznie.*
>
> *Ám e rettenet egyáltalán nem tudta a szemérmetlen bámészkodástól elrettenteni, ellenkezőleg, ujjongott.*
>
> *Végre, megvan, fölfedezte, van egy ilyen szemérmetlen helye a világnak, s akkor ez az ő helye. Ide mindenki elhozza a saját tettetéseit, itt mutogatják egymásnak az emberek.*
>
> (PT I, 168.)

A nagynéni ebédlőjének falán függő, „önmagát kényszeresen ártatlannak és ártalmatlannak tettető ismerős kép" felszínének mélysége, azaz a tájat benépesítő emberek „tettetéseinek" és „mutogatásainak" kizárólagos értelme: a „vaskosnak, durvának, mi több, ocsmánynak mutatkozó", kendőzetlen testiség. A fürdőző „súlyos, fehér óriás" például éppolyan bestiális nyíltsággal gyűri és dobálja törékenyebb társát

a vízben, mint amilyen módszeres alapossággal szeretgeti a titokzatos „fekete hajú óriás” az alélt Kristófot a margitszigeti nyilvános vizeldében (vagy éppen dögönyözi a nagydarab és szőrős Kovách János a berzenkedő Ágostot a Lukács-fürdő öltözőjében). Nem csoda hát, ha az emberi – emberi testek (és lelkek) közötti – kapcsolatok beható leírásának és elemzésének nyelve helyett, a „valódi Leistikow” körülírása során pontosabb és kifejezőbb lesz a nem-humanista célzatú, azaz szokásos helyi értékétől, emberi jelöltjétől megfosztott s így csonka, ámde éppen ezért a vizualitás síkján kiteljesedő állathasonlat:

A vízben most egy hatalmasan fénylő, fehér állat súlya alatt egy fényes állat könnyű teste csapdosott.

(PT I, 169.)

A fogalmi elemzés segítségével megragadhatatlan bestiális látványban a szemlélő Döhring teste hangsúlyosan jelen van, hiszen vérző lábbal ő is részese a képnek: „Most itt ült a képben...” Pontosabban ott is van, meg nincs is ott, azaz – a faliképleírás fordulatával – még nincs egészen ott. Hiszen nem lépett be teljesen a képvilágba, a képen látható „vaskos, durva” meztelen testek világába; mondhatni, egyelőre csupán a kép rámáján ül, ahonnan viszont feltárul annak teljes panorámája, érzéki-erotikus ígérete. Döhring felöltözve ugyan, ámde véresen, azaz a testi kiszolgáltatottság félre nem érthető jelével – akárha feszülő nadrágon átsejlő merevedéssel[92] – figyeli a fürdőző és napozó testek erotikus játékát. És noha szóváltásba bonyolódik a „hatalmas testű, csontos és csúnya atlétanővel”, mégsem vetkőzik meztelenre és lép tovább a kép belsőbb körébe. A margón marad, részben megfigyelőként, részben szereplőként; gondolván, egy későbbi alkalommal lesz még módja teljesen részt venni a képben. Csakhogy ekkor már nem talál vissza a „mesés kis tóhoz”. A lehetőség egyszeri volt, és ezt az egyszeri lehetőséget Döhring kihagyta; kudarcot vallott, mint Thomas az antik faliképpel vagy a Gyllenborg-fotográfiával. Szemben mondjuk a Nádas által csodált Pilinszkyvel, aki „nem annyira képekkel és fényképekkel foglalkozott, hanem a képek univerzumával”, a vizualitás legtágabb jelenségével, és aki így „nem szemlélője volt [a képnek], hanem bele tudott lépni, mi több, két lábbal benne állt”. (*Pilinszky János fényképei*, in: K, 183.) Döhring csakis a maga ’féllábas’ módján tud „belelépni” a képbe, és

[92] A *Párhuzamos történetek* egyik gyakori motívuma.

„benne állni” a képben – vagyis sehogy: tétován ücsörög a kép rámájának külső ívén. Teljes kudarcának részleges sikere, hogy a „nyilvános világ” mellett immár „megismerte a titkosat” – akárcsak a ’nem-teljesen-valódi’ Leistikow mellett a teljességgel „valódi Leistikowot”:

Nem volt kétsége, hogy melyikhez kéne tartoznia.

(PT I, 175.)

Nagyon hangsúlyos a feltételes mód („kéne”) használata, amely, ha nem is a képértelem-megragadás végső sikerének lehetetlenségéről, de átmeneti – és tartós – kudarcának tényéről mindenképpen árulkodik. Döhring hiánytapasztalata előlegeződik meg egyébként az *Emlékiratok könyve* bújtatott Leistikow-leírásában is,[93] amelynek során a névtelen elbeszélő hős és Thea bolyong a későbbi regényben újraírt Berlin-környéki tájon:

Az ösvény innen meredekebben, oldalazva ereszkedett alá, mert odalenn a föld nyugalmasan ívelő hulláma meredeken, saját iszonyú súlyától nyűgözve szakadt alá, és hályogos felületű, szelektől óvott tavacskát rejtett mély ölében, távolabb tarló világos csíkja, lágy erdő tarajos sávja húzódott a látóhatárig, és a sima hajlatok bensőséges fenségét néhány magányos bokor gömbje tette még kedvesebbé.

Egy ideig álltunk ezen a magasnak tűnő és mégis alacsony tetőn, a nyugalmasan sétáló embernek abban a közismert pózában álltunk ott, bámulva az elénk táruló természeti mutatványt, amiről érzelmekkel teli hangon úgy szoktak nyilatkozni, nem, olyan szép volt, oly végtelenül szép, úgy éreztem, nem tudok elmozdulni onnan, soha többé! életem végéig ott kell maradnom; ami viszont, valljuk be, nosztalgikus fájdalommal telt közlés arról a körülményről is, hogy a természeti látvánnyal, bármennyire is tessék nekünk, nem tudunk mit kezdeni, nem tudunk azonosulni vele, szeretnénk és mégse tudunk...

(EK, 339.)

[93] A regényrészlethez felhasznált Leistikow-kép (Nádas Péter szíves közlése alapján): *Märkische Seelandschaft* (Ostdeutsche Galerie, Regensburg)

A Theával sétáló emlékiratíró ugyanúgy „nem tud mit kezdeni” a „természeti látvánnyal”, mint ahogyan később Döhring is kívül marad a „valódi Leistikow” csábító világán. Az 1986-os regény szerelmes emberpárjának (az emlékiratíró, Melchior és Thea által alkotott szerelmi háromszög egyik oldalának) emlékezetes díszlete, vagyis a Leistikow-képet magában foglaló természeti kép „végtelenül szép” organikussága egyenesen bestiálissá fokozódik a 2005-ös mű Döhringjének szeme előtt feltáruló nudista tópart többszereplős jelenetében – ami csak tovább mélyíti a képleírás kudarcának érzetét.

Az antik faliképet szemlélő Thoenissen, a festményszerű tájba csöppenő névtelen emlékiratíró és a „valódi Leistikow” rámájára kerülő Döhring kudarcaiból okulva talán elmondhatjuk: a kép és a képleíró, a kép világa és a képleíró világa közötti kapcsolat nem volna szabad, hogy megrekedjen a tárgyiasító megragadás vágyában, hiszen a kép „érzéki lényege”, felületi szépsége úgysem adja oda magát a túlfeszített lényeglátás mélybetekintő gazdatudatának. A képről elsősorban azt tudjuk, hogy látjuk; és nem azért látjuk, hogy valami egészen mást tudjunk meg arról, amit látunk, mint amit látunk. Legfeljebb azt tudhatjuk meg, azt tanulhatjuk meg a képtől, hogyan lássuk a képet, mire figyeljünk a képen – miként a nagynénje festményén iskolázott Döhring is látja a „valódi Leistikow” legsajátabb minőségeit: a „sok feketét”, a „némi acélkékkel kevert zöldet”, a „sok sárgát, okkert”, a „némi téglavöröst”. (PT I, 164.) Mint Proust Bergotte-ja Vermeer képén a kis sárga foltot.

A „tettető” képek anyagszerű, testszerű létezése: megkerülhetetlen tény; mint ahogyan a testi létezés megannyi „tettetését” sem tudjuk leleplezni. Nem tudunk sem a falon függő festmény, sem a „valódi Leistikow” mögé nézni. A mindenkori szemlélő vonatkozásában minden kép, minden arc, minden test: megkerülhetetlenül ironikus felület, amelynek nincs mögöttes titka, pontosabban titkát nem mögötte, hanem rajta (benne) kereshetjük. Nádas műveinek képfelfogása és antropológiája, ha tetszik, kép-antropológiája,[94] vagys az önmagát kép*ben* és kép*ként* értelmező ember iránti – szövegszerű – kíváncsisága: bölcs

[94] Az összetett fogalom Hans Beltingtől való, aki szerint:
Az ember olyan, ahogyan a testben megjelenik. A test maga is egy kép, még mielőtt újraalkotnák a képben. (...) Az ember–test–kép háromszög *nem oldható fel, hacsak nem akarjuk elveszíteni mindhárom vonatkozási pontot.*
(Belting 2003, 104.)

és ironikus. Mindenre figyel, ami emberi, de semmit nem erőltet, ami már túlságosan emberi, vagyis az ember érzéki tapasztalatának mértékén túli volna.

*

A „valódi Leistikow” rendhagyó esetéhez hasonló, csak éppen ellentétes irányú, mivel a valóságtól (egy arctól) a művészet (egy festészettörténeti korszak) felé tájékozódó képtapasztalatról szól a 2005-ös regény *Le nu féminin en mouvement* című fejezetének zárlata, amikor is a haldokló férjéhez a fia szeretőjével taxin siető Erna asszony felidézi fiatalkori éveinek néhány emlékét.

A két párhuzamba állított idősík egyikén, a harmincas-negyvenes évek fordulóján a második gyermekét, Ágostot szoptató Erna érzéki kalandba bocsátkozik holland szállásadójuk lányával, Geertével, akinek gyerekkori nyúlszájműtéttől forradásos arcán tükröződnek „a tizenhetedik századi holland festészet (...) fedettebb vonásai”. (PT I, 241.) Tehát – miként Döhring különös Leistikow-élményében – itt sem valóságos képpel találkozunk, de még csak nem is annak „valódi” változatával, hanem egy festészettörténeti vagy vizuális korszak, egy méltán nevezetes művészeti stílus általános jegyeivel. Hiszen Geerte „arca, csontos és száraz alakja (...) nem egyetlen festő, hanem egy egész festészeti hagyomány élő modelljének” tűnik, amennyiben „a mindenre kiterjedő figyelmében és finomságában húzódik meg a harmincéves háború az összes iszonyával”:

> *Olyan, mint egy jótékony drapéria, mindazt elrejti az emberi természetből, amit beavatatlanoknak soha többé nem szabad látniuk. Vagy miként egy ránc,* gondolta hirtelen*, koromlepte barázda, mely égő fájdalmakról tanúskodik.*
>
> (PT I, 241. – kiemelés: B. S.)

A függőleges forradással megjelölt archoz fogható képzeletbeli festmény „jótékony drapériája” *egyrészt* „elrejti” a történelmi (és talán egzisztenciális) „iszonyatot”; *másrészt* „ráncai” révén „tanúskodik” is arról, amit „elrejt”; *harmadrészt* viszont, szintúgy „ráncai” jóvoltából, felhívja a figyelmet az „elrejtés” tényére, anyagszerűségére, azaz önnön festett voltára, festmény-mivoltára.

Elfedés és megmutatás egyaránt hozzátartoznak a tizenhetedik századi holland festészet „érzéki lényegéhez", materiális iróniájához, amely éppen ezért többféleképpen is értelmezhető. Hiszen – nagyon távoli párhuzammal – míg Hegel a „legröpkébb jelenségeket" ábrázoló festészeti látszatban (a „látszat mágiájában") is végső soron a holland polgárállam „nemzeti állapotát", az „élet vasárnapját", egyszóval a korszak eszméjét látta megnyilvánulni, (Hegel 1980, III, 98-101.) addig Nádas ugyanitt inkább a harmincéves háború „iszonyának" ironikus jellegű leplezését érzékeli és értékeli. Miként évtizedekkel később a fia kívánatos szeretőjével Bellardi taxijában együtt utazó Erna asszony is visszaréved egykori „naiv önmagára", valamint a második világháború „iszonyát" megelőző, „ártatlanságot tettető" évekre, és úgy látja, hogy a szoptatás, „a táplálás gesztusa új értelmet kapott a kéjben", amelyet az „óriási, húsos, erősen bordázott ajkú" Geerte adott „ball melle duzzadt bimbójának". (PT I, 238-242.)[95] A fiatalasszony Erna és Geerte között éppen az történik meg a csecsemő Ágost jelenlétében, ami az idős Erna és Gyöngyvér között csak képzeletben történhet a taxi hátsó ülésén, illetve ami Gyöngyvér és a felnőtt Ágost között – a megfelelő áttételekkel – ténylegesen is megtörténik Szemzőné cselédszobájának ágyán: a bármiféle gátlás nélküli erotikus-szexuális beteljesülés. Ugyanakkor Erna és Geerte titkos élvezetének teljessége – „Ez a közös titkuk." (PT I, 241.) – csakis utólag és áttételesen jelenhet meg: egyrészt a taxiutazás emlékező és érzéki árukapcsolásában (Gyöngyvér – Geerte), másrészt az irónia alakzatával helyzetbe hozott festészeti párhuzam révén (a tizenhetedik századi holland festészet – Geerte arca). Az „iszonyat" közvetett megtapasztalásának helye, az arc mint képfelület – és ez már a Nádas-regény teljes szövegfelületére is érvényes tanulság – éppen azáltal, hogy takar, hívja fel a figyelmet arra, amit takar. Így tehát a Geertével szerelmeskedő (vagy a taxiban Gyöngyvér hatására erre visszaemlékező) Erna áttételesen megfogalmazza a Nádas-próza

[95] A tizenhetedik századi holland festészet jelentős mestere, Johannes Vermeer egyik képén (Buckingham Palota, London) például egy férfit és egy nőt látunk a szerelmi témájú felirattal ellátott virginál mellett, miközben a háttérben részlegesen és homályosan feltűnik a *Római könyörületesség* című festmény, amelynek egyszerre épületes és érzéki tárgyában – Erna és Geerte erotikus kalandjának vizuális párhuzamaként – mintegy „új értelmet kap" a „táplálás gesztusa": Pero, a nemes lelkű lány a saját kebléből táplálja fogságba vetett apját, Cimont. A Nádas-regény ideforgatható szavaival:

Mintha nem élvezet, hanem nemes cselekedet lenne a sérült ajak szomjúságát csillapítani.

(PT I, 242.)

poétikai önismeretét, miközben „gondolkodással téríti el az érzékeit" attól, amit „közvetlenül érzékel":

De hiszen éppen azon gondolkodott, hogy miként képes egy korszak festészete eltéríteni önmagát az átélt rettenettől.

(PT I, 242.)

A műtéti sebbel megjelölt női arccal párhuzamos tizenhetedik századi holland festészet „drapériáján" megjelenő „ránc" – mint a művészet (képzőművészet *és* irodalom) létmódjára vonatkozó metafora – kettős szerepet tölt be, amennyiben egyszerre utal a csalfa ábrázolás „eltérítő" látszatvalóságán túli „rettenetre", valamint az ábrázolásmód saját valóságára: anyagszerű érzékiségére. A Nádas-próza anyagszerű enigmáját jelölő holland zsánerfestészet vizuális kétértelműségének, színlelve leplező iróniájának lehet remek példája Gerard Terborch két változatban ismert festménye (Rijksmuseum, Amszterdam; Staatliche Museen, Berlin), amely korábban a kép feltételezett morális anekdotájának (egy apa megszidja lányát az anya jelenlétében) megfelelő *Atyai feddés* címet viselte, ámde valójában, ma már tudjuk, a korszak háromszereplős bordélyképeinek (katona – kurtizán – kerítőnő) kedvelt típusába tartozik.[96] Jellemző, hogy az ironikus érzékenységű Goethe többek között éppen ezt a festményt (pontosabban Johann Georg Wille rézmetszet-másolatát) viteti színre épületes célzatú élőképként a *Vonzások és választások* főszereplői előtt, akik előbb-utóbb áldozatai lesznek a regény eleve élőképszerű, ceremoniális látszatvilága mögött zajló, többszörös tragédiába torkolló érzéki történetnek. Nézzük tehát a goethei képleírás egy-két jellemző szófordulatát, amelyek – a Terborch-műre vonatkozó háttértudás fényében – önkéntelenül is az ábrázolt jelenet látszatjellegére hívják fel a figyelmünket; vagyis arra, hogy a kényes témájú élőképben, valamint az élőkép (mint belső tükör) által képviselt teljes regényvilágban „a valóság (...) összekeveredett a látszattal", a tudható szenvedélytörténet a látható jelenettel,

[96] A képen látható fiatal férfi tehát nem apa, hanem katona, továbbá nem feddőn int a kezével, hanem pénzérmét kínál a szerelmi szolgáltatásért. Mint ahogyan az érzéki szaténruhában nekünk háttal álló fiatal nő sem pironkodó leány, hanem kurtizán. És persze az arcát pohárba temető asszony sem szerető anya, hanem haszonleső és elégedett kerítőnő. Nem is beszélve a szobabelső érzéki színeiről, a hatalmas baldachinos ágyról, valamint (az amszterdami változatban) az ártatlanság, a tisztaság védelmét szimbolizáló kutyáról, amely viszont éppen kifelé ballag a képből.

a történet érzéki és felforgató igazsága az épületes és kimért vizuális hazugsággal:

> *Lábát keresztbe vetve egy nemes lovagi atya ül, s* úgy látszik, mintha (scheint) *előtte álló lányának lelkiismeretére beszélne. A leány gyönyörű alak (...), de* mintha *egész lénye azt fejezné ki* (scheint anzudeuten)*, hogy ezután majd összeszedi magát. (...) ...ami pedig az anyát illeti,* mintha (scheint) *zavarát palástolná, egy pohár borba pillant, melyet éppen kihörpinteni készül.*
>
> (Goethe 1983, 291. – kiemelések: B. S.)

Látvány és jelentés között csakis a 'mintha' látszása (*scheinen*), az esztétikai látszat teremthet érvényes kapcsolatot: a kép (Terborch képe, Vermeer képe, Leistikow képe, Gyllenborg képe, vagy éppen a Nádas-próza bármelyik érzéki képe) úgy tűnik, 'mintha' ezt vagy azt jelentené, de sosem lehet azonosítani vagy ezzel, vagy azzal a jelentéssel. Úgy vagyunk hát a képekkel, mint a Goethe-regény élőképének nézői, akik féktelenül szeretnék szemből is megtekinteni a nekik háttal álló, csendesnek és szerénynek tűnő (*scheint*) lányt (akit egyébként – és nem véletlenül! – a regény egyik harsány és kacér szereplője, Luciane alakít); ámde hiába: nem pillanthatnak a kép látszatvalósága mögé. Miként a Terborch-festmény botrányos tárgyát öntudatlanul megsejtő Goethe sem számolja fel időnek előtte regényének csalfa látszatalakzatait, csupán figyelmesen és türelmesen végigköveti a többszereplős szerelmi tragédiát. És Nádas sem tesz egyebet, minthogy parádésan ironikus díszletek között hagyja felsejleni és – talán – beteljesedni a testben és történelemben való létezés huszadik századi „iszonyatát".

A képek, képfelületek látszatvalósága – miként a szövegeké **(II/2←)** – felszámolhatatlan, nem tudunk mögéjük kerülni; de beléjük sem, ahogyan arról az antik faliképpel szembesülő Thomas és a „valódi Leistikowval" találkozó Döhring esetei tanúskodnak. De vajon mennyiben változik a helyzet akkor, ha a vizuális művészeteken belül átlépünk a látszatelvű festészet köréből a jóval anyagszerűbb és valóságosabb építészet övezetébe? Hiszen az építőművészet – miként a színházművészet **(I/3←)** – mindig is térhez és testhez, az adott térben éppen mozgó testhez kötődik, vagyis szó szerint helyet biztosít az emberi test metaforikusan értett „templomának".

*

Művészet és valóság *Párhuzamos történetek*beli érintkezésének egyes szöveghelyein már nem alkotott vagy látott képekről van szó, amelyek *előtt* állunk – mint Bergotte a Vermeer-festmény, Thomas az antik falikép és Döhring a „valódi Leistikow" előtt –, hanem olyan épített terekről, amelyekben *benne* vagyunk, mégpedig mindenestül; testünkkel és tudásunkkal, vágyainkkal és érzelmeinkkel, neveltetésünkkel és kultúránkkal. Mint Madzar és Szemzőné a pszichoanalitikus rendelővé átalakítandó Pozsonyi úti lakásban. Nem mindegy tehát, milyen építészeti adottságok, elképzelések és megvalósulások koordinátarendszerében élnek – mozognak, beszélgetnek, szeretkeznek... – a regényszereplők, hiszen a *Párhuzamos történetek* „építészeti utópiái" mindig szoros kapcsolatban állnak „az ember testi létezésének utópiáival". (Csordás 2005.)

Az 1920-as években épült Pozsonyi úti lakás leírásának fontos előképe vagy párhuzama: a tizenkilencedik század utolsó harmadában Demén Samu által saját magának tervezett és kivitelezett Oktogon téri bérház, amely jóval később majd otthont ad az építész regénybeli utódainak, Erna asszonynak, Ágostnak és Kristófnak. Az „úri ház" tervezője Hauszmann Alajosnál diplomázott a pesti műegyetemen, majd később, külföldön szerzett tapasztalatok nyomán, bátran elutasította a „korszak szellemét". (PT I, 67.) A budapesti bérpaloták egyszerre (kívülről) reprezentatív és (belülről) szűkös jellegével szemben ő „bőkezűen gazdálkodik a térrel", amennyiben a klasszikus görög építészeti arányoknak megfelelő „kényelmes és kiegyensúlyozott", azaz élhető épületeket tervez – mint amilyen az Oktogon téri ház. (PT I, 68.) A „tereivel tékozló" épületet később az utópisztikus „modernizációs reményeknek" (Csordás 2005.) kiszolgáltatott Demén örökösei a „magasabb jövedelem határozott reményében (...) átalakíttatták", azaz „proletarizálták", lévén a tágas lakások és helyiségek felaprózásával megfosztották az emberléptékű teret saját „érzéki lényegétől": a tágasságtól, a levegősségtől, a fénytől. (PT I, 74.) Egyébként az építészeti hanyatlásfolyamat fokozhatatlan formája: az *Emlékiratok könyve* hetvenes évekbeli szerelmi történetében perifériára szorított – „...nem, arra ne!..." – berlini „új lakónegyedek (...) kedélytelen sivárságának (...) minden személyességet nélkülöző kényszeres elve", amely „az embert, az építészet nyelvén szólva, munkavégző állatnak tekinti, és a szükséges pihenés, a szaporodás és az utódnevelés igen körülhatárolt céljai szerint, élettelen betondobozokba szinteli". (EK, 329.)

Mint ahogyan az átalakított Oktogon téri lakástér átfogó építészeti tulajdonsága is: a „diszfunkcionális üresség"; (Forgách 2002.) mely üresség Nádas-féle leírása viszont igencsak telített – saját térbeliséggel (és időbeliséggel) rendelkező – szövegtestet eredményez. De visszatérve a tartalmas leírás építészetileg kiüresített tárgyához: a Demén-ház egészének „proletarizálása" ellenére az udvar „tébolyultan sárga" keramitburkolata érintetlenül megmaradt. Visszfénye még a hatvanas években is betölti a félemeleti házmesterlakást:

> *Igaz, az első emeleti körfolyosó elfogta a napfényt a házmester félemeleti lakásától, de ezzel együtt nem volt sötét, s főleg nem volt barátságtalan. Az udvart burkoló fényes, sárga kerámia visszfénye ugyanis megtöltötte a konyhát és a két szobát. A napfény soha nem érte el, mégis erős fényt, átható színt kapott. A helyiségek mennyezetén most is hol felragyogott, hol meg elhalványodott* a tébolyultan sárga*, ahogyan vonultak odafenn a felhők.*
>
> (PT I, 72. – kiemelés: B. S.)

Hasonló módon világítja meg a *Párhuzamos történetek* legutolsó mondataiban az útkarbantartó Bizsók István lakókocsiját a Duna víztükre által felvert reggeli napfény:

> *Ebben a kocsiban világosabb volt, mint az odaátiban, kicsi ablaka a vízre nézett, a folyó tükre a mennyezetre verte föl a fényt, amit a párákban fölkelő naptól kapott.*
>
> *Sötét foltok reszkettek benne, a nyárfák leveleinek könnyű árnyai.*
>
> (PT III, 692-693.)[97]

A regényzárlat szokatlanul, sőt provokatívan idilli képében a ragyogó reggeli visszfényben reszkető „sötét foltok" a nyárfalevelek

[97] A lakókocsi terének közvetett megvilágítását Bán Zsófia párhuzamba állítja Nádas *Mélabú*-esszéjének ama szöveghelyével, ahol a romantikus festő, Caspar David Friedrich *camera obscura*-szerű drezdai műtermének szintúgy áttételes megvilágítottságáról van szó – amiről egyébként Georg Friedrich Kersting képe jóvoltából tudhatunk:

> *Nádas szerint Kersting képének tanúsága az – s itt a* tanúság *meglehetősen hangsúlyos szó –, hogy (...) Friedrich műtermét valójában nem a fény, hanem az Elba tükréről felverődő* visszfény *világítja meg.*
>
> (*Az anatómia melankóliája*, in: Bán 2008, 19.)

„könnyű árnyaira" utalnak – mégpedig a „szabadság lélegzetének" ritmusa szerint élő, vagyis a természetnek kiszolgáltatott, annak értéksemleges törvényszerűségeit elfogadó ember vonatkozásában. Ellenben a Demén-féle budakalászi téglagyárból származó keramitkocka-burkolat „tébolyultan sárga" fénye – anélkül, hogy tételszerűvé élesedne – leginkább a városi épületekben élő emberek változatosan közös „tébolyát", a modern ember, a modernség, a huszadik századi történelem „tébolyát" képviseli vizuálisan. Noha mindkét fény természetes forrása a nap, ámde az áttételesség közegei már részben különböznek. A házmesterlakás közvetítő felületei: az udvari burkolat és a mennyezet; Bizsók lakókocsijáé: a Duna vize és a mennyezet. Tehát mindkét esetben a belső térbe, a mennyezetre érkezik a közös eredetű visszfény – csak éppen máshonnan: az Oktogon téri épületben az egyszerre külső és belső térből, az udvar síkjáról; a lakókocsiban a teljeséggel külső felületről, a folyó tükréről. A többszörös áttételesség, a természetes fény csakis közvetett (a Demén-ház esetében a „tébolyultan sárgáról" a falakra verődő) jelenléte érzékelhető a Pozsonyi úti ház felfokozott tértapasztalatában is.

Az *Egy vadonatúj civilizáció* című fejezet – a korábbi épületleírásra emlékeztetve – a Pozsonyi úti lakás hatvanas évekbeli állapotával indít, azaz Ágost és Gyöngyvér hosszú-hosszú cselédszobai szeretkezésének tágabb helyszínével, amely csak nyomokban, elsősorban a „ragyogás hiányával" emlékeztet a harmincas években Madzar Alajos által a Bauhaus és De Stijl szellemében átépített és berendezett rendelőre. Hiszen például – a nyilas időszak vandalizmusa következtében – hiányoznak az egyedi készítésű bútorok, amelyek eredetileg „értelmet adtak a csupasz fénynek". (PT II, 148.) Noha már Madzarnak is meg kellett küzdenie a lakás kedvezőtlen adottságaival: „a funkcionalitás és a geometrikus szervezettség" nemzetközi stílusát „szemérmetlenül kihasználó", mivel pusztán „a képmutatásból és a dekoráció imádatából" fakadó, egyszerre térbeli és mentális szűkösséggel. (Az épület

A visszfény vizuális tapasztalatának szépirodalmi párhuzamát fedezhetjük fel Nádas regényében:

> *Hiszen a regény egyik központi gondolata éppen a kimondhatatlan dolgok kimondásának, ábrázolásának problematikája, melynek éppen a visszfény az egyetlen lehetséges eszköze, s megoldása. (...) Vagyis a visszfény nem más, mint a kimondhatatlanra vonatkozó emberi szókép előállításának eszköze és egyben előfeltétele. (...) Innen a regény lerázhatatlanul erős vizuális hatása.*
>
> (*Az anatómia melankóliája*, in: Bán 2008, 19-21.)

arányai és szerkezeti megoldásai érzéki módon tükrözik a fokozatosan fasizálódó Magyarország korszakos és térségi szűkösségét, amely elől Madzar, miként számos európai építész, közöttük mestere, Mies van der Rohe, Amerikába menekül.) A magánemberként is „átláthatóságra és egyszerűségre", továbbá „tiszta minőségre" törekvő Madzar szakmai felfogását „a korszak új építészetének kollektív puritanizmusa és személyes aszkézisre támaszkodó esztétikája" határozza meg, és nem „a felettébb igénytelen és kicsinyes tervezők és beruházók nyerészkedési vágya". (PT II, 153.) A Moholy-Nagy László, Breuer Marcel és Alvar Aalto figuráiból összegyúrt Madzar[98] éppúgy szemben áll a kisszerűséggel társuló dekoratív reprezentáció korjelenségével, mint egykoron Demén Samu, noha „építészeti utópiája lényegesen szerényebb célkitűzésű", amennyiben már nem a tér építészeti megteremtésére, hanem „az építészetileg elrontott tér humanizálására vonatkozik" (amelyet később a nyilasok brutálisan dehumanizálnak). (Csordás 2005.) Ráadásul Madzar – Mies van der Rohe tanítványaként – már nem a klasszikus épületek (Demén által vallott) geometrikus alapértékeire, hanem a funkcionalista és technicista építészeti modernizmus vegytiszta dogmáira épít; ahogyan arról Szemzőnének is beszél – egyfajta mentalitástörténeti tabló előterében:

> *A klasszicizmus óta az első építésznemzedék, mondta a szükségesnél hangosabban, amelynek nem a reprezentációban, nem a dekorativitásban kéne megfogalmaznia önmagát. Az építészet nem stílus, de ezek itt ebben a tévedésben élnek. (...) A huszadik század fogalmazási módja a szerkezet, a struktúra, maga az organizmus. (...) Ezeknek a szerencsétleneknek, hogy történelmi hasonlattal éljek, azt kellett volna megoldaniuk, amit a márciusi ifjúság sem tudott megoldani. Személyes arányokat teremteni, befejezni a polgári forradalmat. Amit itt csinálnak helyette, az nekem, megbocsát, nagyon felemás és tisztázatlan.*
>
> (PT II, 161.)

Az épület kényszerű adottságaival szembesülő Madzar megpróbál figyelni a ház „szívhangjaira" és „visszhangjaira", a „vízvezetékek reszketéseire" és a „csatornák gurgulázásaira";[98] meg persze arra az „erős, telített fényre", amelyet elsősorban a Pozsonyi úti keramitburkolat „őrült sárgája" közvetít a lakásba. (PT II, 159.) Építészeti krédója – külvilágra nyitottság és belső tágasság organikus egysége – ezúttal csakis a természetes fény közvetett és átváltozott formái révén érvényesülhet. A tiszta helyzeteket kedvelő Madzar pusztán Szemzőné iránti tisztázatlan szenvedélye miatt vállalkozik az összetett feladatra, amelyben a nyomasztó dekorativitást kellene egyfajta „műfogással" (PT II, 155.) átfordítani valamiféle élhető funkcionalitásba. Az önmagára záruló reprezentáció lakásnyi színpadát „kitárni a külső világra". Ténylegesen élhető térré tenni a látszatteret. Művi eszközökkel átértelmezni az eleve adott művi helyzetet, amely egyébként a Pozsonyi úti házak majd' mindegyikére jellemző:

> *Imitálták a kitártságukat vagy leplezték a bezártságukat.*
>
> (PT II, 154.)

Így tehát alkata és kedve ellenére, ugyanakkor Szemzőné erotikus-érzelmi hatása alatt, Madzarnak valamiféle ironikus „műfogással" kellene kijavítani az épület eleve ironikus szerkezetű hibáját: színlelt kitártságát *és* leplezett bezártságát. Úgy méghozzá, hogy leleplezése során érvényes valósággá – látszatvalósággá – váljon az érvénytelen hamisság. Hiszen csakis a valós bezártság építészeti elfogadása és értelmezése árán születhet meg a látszólagos kitártság lehető legőszintébb (vagy legkevésbé hazug) formája. A természetes fény közvetett felhasználásának gyakorlati esztétikája így működőképessé teheti az idealista Madzar építészetelméleti purizmusát, redukcionista utópiáját.

Az utópisztikus látásmód önkritikája tükröződik az *American dream* című fejezetben, amikor is Madzar végképp elköteleződik a Pozsonyi úti lakás átalakítása mellett, minek során, a közvetlen fényeken kívül, leginkább a három közvetett fényforrásra épít: a Duna „mozgékony és könnyű visszfényére"; a Palatinus-házak bádogtetőiről „visszaverődő, súlyosabb fénytömegre"; valamint az „utca őrült

[98] Nádas Péter közlése alapján.

[99] A ház belső „szívhangjait", a nyilas időszak rombolásának „visszhangjait" hallja a hatvanas években az albérlő Gyöngyvér is, miközben hajnalban meztelenül gyakorol Szemzőné zongoráján:

> *Az elpusztított emberek és tárgyak eleven lelke szólalt meg a koranyári éjszakában, s ő készséggel ment utánuk a hangjával.*
>
> (PT III, 7.)

sárgáját" esténként felerősítő, „kifeszített huzalokon lágyan kilengő sárgafényű lámpák (...) reflexeire". (PT II, 196-197.) A pszichoanalitikus rendelő szakmai célkitűzését szolgáló térélményt Madzar a külső és belső ablaktáblák átalakításának „műfogásával" (négyzethálósítással, opálosítással, horizontális és vertikális elcsúsztatásokkal) éri el:

> *Tompítani a közvetlen fényeket, ám semmiképpen nem kizárni a külvilágot, inkább behozni, közvetíteni az örökös változás helyi ritmusát.*
>
> (PT II, 197.)

Az építész alaposan manipulálja a közvetlen fényforrásokat, vagyis még inkább kihangsúlyozza a Demén-ház és a Bizsók-lakókocsi fény-visszaverődéseihez hasonló közvetett vizuális hatásokat; többek között megszűrve – mondhatni szublimálva – közvetíti a szereplők testi és lelki folyamatainak, szexuális és érzelmi „tébolyainak" vissza-visszatérő érzéki jelét, az utcakő „őrült sárgáját". Egyszóval, saját „tébolyának" fényében, Madzar az építészeti hamisság nyílt színrevitelével nem csupán a lakás eleve hamis terét váltja meg az immár igaz s így élhető látszatban, de a pszichoanalitikus nő iránti tiltott szenvedélyét, annak megannyi testi nyűgét is[100] – kézenfekvő pszichoanalitikus fordulattal – eltolja az alkotás síkjára:

> *A fények tökéletesen lefoglalták a figyelmét. Mintha az asszony iránt érzett heveny szenvedély csúszna át a fények iránt érzett szakmai szenvedélyébe.*
>
> (PT II, 195.)

Mint ahogyan az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* írójának „szakmai szenvedélye" is rálátást kínál a test „templomába" zárt modern ember változatos és összetett szenvedélyalakzataira. A Nádas-művek gazdagon foncsorozott szövegtükrei az érzéki prózanyelv „visszfényében" láttatják a testben való létezés csordulásig telt tapasztalatát, amely – láthattuk – jelen van a regények képleírásaiban és épületelemzéseiben is.

[100] Legyünk hát szolidárisak a ruha börtönébe zárt test börtönébe rekesztett építésszel:
Az alsónadrág szára a combjára feszítette a megmeredt faszát, ami miatt viszont visszatűrődött a fitymáról az előbőr. Be fog akadni...
(PT II, 163.)

Bibliográfia

Nádas Péter művei

CsV – *Egy családregény vége*, Pécs, 1993.
D – *Drámák*, Pécs, 1996.
E – *Esszék* (második, bővített és javított kiadás), Pécs, 2001.
É – *Évkönyv*, Budapest, 1989.
ÉFSz – *Az égi és a földi szerelemről*, Budapest, 1991.
EK – *Emlékiratok könyve*, Budapest, 1986.
HN – *Hátországi napló*, Pécs, 2006.
J – *Jelentés a grunewaldi évről*, Élet és Irodalom, 2005, 10, 7.
K – *Kritikák*, Pécs, 1999.
M – *Minotaurus*, Pécs, 1997.
P – *Párbeszéd*, Pécs, 1992.
PT I – *Párhuzamos történetek. A néma tartomány*, Pécs, 2005.
PT II – *Párhuzamos történetek. Az éjszaka legmélyén*, Pécs, 2005.
PT III – *Párhuzamos történetek. A szabadság lélegzete*, Pécs, 2005.
SH – *Saját halál*, Pécs, 2002.
TC – *Talált cetli* (második, bővített kiadás), *Pécs*, 2000.

Egyéb idézett szövegek

Angier, Carol: *The forest of impossible love*, The Independent, 1997, 7, 19.
Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika* (ford. Szabó Miklós), Budapest, 1987.
Bacsó Béla: *Határpontok. Hermeneutikai esszék*, Budapest, 1994.
Bacsó: *(Olvasási kísérlet)*, in: Rácz, 2007.
Bagi Zsolt: *A körülírás. Nádas Péter:* Emlékiratok könyve, Pécs, 2005.

Balassa Péter (szerk.): *Diptychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről. 1986-88*, Budapest, 1988.
Balassa: *Mindnyájan benne vagyunk. Nádas Péter művei*, Budapest, 2007.
Balassa: *Átkelés II. Lélekkertészet*, Budapest, 2009.
Balassa Péter, Kis Pintér Imre, Radnóti Sándor, Szegedy-Maszák Mihály, Vikár György: *Egy démonikus mű. Nádas Péter:* Emlékiratok könyve, Kortárs, 1988, 11.
Bán Zsófia: *Próbacsomagolás*, Pozsony, 2008.
Baranczak, Stanislaw: *An Unsentimental Education*, The New Republic, 1997, 7, 28.
Barthes, Roland: *Válogatott írások* (ford. Fodor István, Kelemen János, Miklós Pál, Réz Pál, Szántó Judit), Budapest, 1976.
Barthes: *A szöveg öröme* (ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor), Budapest, 1996.
Barthes: *Beszédtöredékek a szerelemről* (ford. Albert Sándor), Budapest, 1997.
Barthes: *Sade, Fourier, Loyola* (ford. Ádám Péter, Romhányi Török Gábor), Budapest, 2001.
Beck András: *Nincs megoldás, mert nincs probléma*, Budapest, 1992.
Belting, Hans: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok* (ford. Kelemen Pál), Budapest, 2003.
Bernáth Árpád: *Mi hároman. Bevezetés a petrisztikába*, in: Balassa, 1988.
Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence*, London, 1973.
Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction,* Chicago, 1961.
Boros Gábor: *Nagy fúga*, in: Balassa, 1988.
Böhm Gábor: *„...megosztani vele a test történetét...". A testi emlékezet nyelve az* Emlékiratok könyvé*ben*, Kalligram, 2002, 10.
Bryson, Norman: *Word and Image. French painting of the Ancien Régime*, Cambridge, 1981.
Cicero: *De oratore*.
Cixous, Hélène: *A medúza nevetése* (ford. Kádár Krisztina), in: Kiss, Kovács, Odorics, 1997.
Csordás Gábor: *En filigrane, en mouvement*, Élet és Irodalom, 2005, 12, 21.
Dalos György: *Es stockt der Atem beim Klang der Klarinette*, Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 1991, 12, 13.

Darabos Enikő: *A néma test diskurzusa*, in: Rácz, 2007.
Deleuze, Gilles: *Az irodalom és az élet* (ford. Takács Ádám), Vulgo, 2003, 1.
De Man, Paul: *Esztétikai ideológia* (ford. Katona Gábor), Budapest, 2000.
Déry Tibor: *A befejezetlen mondat I-III*, Budapest, 1963.
Didi-Huberman, Georges: *Confrontong Images. Questioning the ends of a certain history of art* (trans. John Goodman), Pennsylvania, 2005.
Dobos István: *Valaki figyel. Világkép és formaszerkezet*, in: Balassa, 1988.
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *A félkegyelmű* (ford. Makai Imre), Budapest, 1981.
Dyer, Richard: *The great Hungarian novel*, Boston Globe, 1997, 7, 9.
Eder, Richard: *In Search of Memories*, Newsday Books, 1997, 6, 22.
Engler, Jürgen: *Netzwerk der Gefühle*, Freitag, 1992, 1, 3.
Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*, 1986.
Esterházy: *Egy kékharisnya följegyzéseiből*, Budapest, 1994.
Fischer-Lichte, Erika: *A test megdicsőülése. A médiakor színháza* (ford. Molnár Klára), Vulgo, 2003, 3.
Flaubert, Gustave: *Érzelmek iskolája* (ford. Gyergyai Albert), Budapest, 1990.
Fodor Géza: *Szín – tér nélkül. Nádas Péter drámái*, Jelenkor, 1983, 7-8.
Fogarassy Miklós: *Rekonstrukció*, in: Balassa, 1988.
Forgách András: *Egy nyitány anatómiája*, Jelenkor, 2002, 10.
Foucault, Michel: *A szexualitás története I. A tudás akarása* (ford. Ádám Péter), Budapest, 1996.
Foucault: *A szexualitás története II. A gyönyörök gyakorlása* (ford. Albert Sándor, Szántó István, Somlyó Bálint), Budapest, 1999.
Freud, Sigmund: *Esszék* (ford. Bart István, V. Binét Ágnes, Linczényi Adorján, Vikár György), Budapest, 1982.
Frye, Northrop: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom* (ford. Pásztor Péter), Budapest, 1996.
Gahse, Zsuzsanna: *Kamera im Kußmund*, Die Welt, 1992, 2, 8.
Goethe, Johann Wolfgang: *Vonzások és választások* (ford. Vas István), in: *Válogatott művei. Szépprózai művek*, Budapest, 1983.

Graf, Hansjörg: *Die Gewalt der Gefühle*, Süddeutsche Zeitung, 1991, 12, 4.
Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969* (ford. Pályi András), Pozsony, 2009.
Győrffy Miklós: *„Az, és mégsem az”*, in: Rácz, 2007.
Haldimann, Eva: *An der Bruchlinie zwischen Ost und West*, Neue Zürcher Zeitung, 1991, 11, 28.
Hamburger, Aaron: *A boy's own story*, New York Blade, 1998, 1, 7.
Havasréti József: *Az agy-rém. Hajas Tibor munkáiról*, Holmi, 2006, 4.
Heffernan, James A. W.: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, London, 1993.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétikai előadások I-III* (ford. Szemere Samu, Zoltai Dénes), Budapest, 1980.
Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete* (ford. Bacsó Béla), Budapest, 1988.
Hoffman, Eva: *The Soul of Proust Under Socialism*, The New York Times Book Review, 1997, 7, 27.
Jastrzebska, Jolanta: *Körmondatos stílus a modern magyar prózában (Nádas Péter* Emlékiratok könyve *példáján)*, Magyar Nyelv, 1993, 1.
Johnson, Daniel: *A remebrance of things... at last*, The Times, 1997, 8, 7.
Károlyi Csaba: *Egymás tükörképei, avagy az önvizsgálat regénye*, Jelenkor, 1995, 7-8.
Károlyi: *„Mindig más történik ”. Interjú Nádas Péterrel*, Élet és Irodalom, 2005a, 11, 4.
Károlyi: *Ecce homo*, Élet és Irodalom, 2005b, 11, 18.
Keresztesi József: *A jéghegyről*, in: Rácz, 2007.
Kertész Imre: *Sorstalanság*, Budapest, 1999.
Kierkegaard, Søren: *Vagy-vagy* (ford. Dani Tivadar), Budapest, 1978.
Kis Pintér Imre: *Túl jón és rosszon*, in: Balassa, 1988.
Kiss Attila Attila, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv II*, Szeged, 1997.
Kosztolányi Dezső: *Pacsirta / Aranysárkány*, Budapest, 1989.
Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*, Budapest, 2008.
Kruschinski, Heike: *Im Tempel des Körpers*, Wochenend Journal, 1992, 2, 8.
Lévinas, Emmanuel: *Teljesség és végtelen* (ford. Tarnay László), Pécs, 1999.

MANN, THOMAS: *Halál Velencében* (ford. Lányi Viktor), in: *Művei II. Elbeszélések, Fiorenza*, Budapest, 1968.
MANN: *Zűrzavar és kora bánat* (ford. Sárközi György), in: *Művei II. Elbeszélések, Fiorenza*, Budapest, 1968.
MANN: *A megtévesztett* (ford. Lányi Viktor), in: *Művei II. Elbeszélések, Fiorenza*, Budapest, 1968.
MANN: *A varázshegy I-II* (ford. Szőllősy Klára), in: *Művei V-VI*, Budapest, 1969a.
MANN: *Doktor Faustus* (ford. Szőllősy Klára), in: *Művei VII*, Budapest, 1969b.
MARGÓCSY ISTVÁN (szerk.): *Margináliák. Kritikák több hangra*, Budapest, 2009.
MARGÓCSY: *Nádas Péter:* Párhuzamos történetek, in: Margócsy, 2009.
MÁRTON LÁSZLÓ: *Fekete Péntek, Katasztrófa-Kedd. Térey János:* A Nibelung-lakópark, in: Lapis József, Sebestyén Attila (szerk.): *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, Budapest, 2009.
MCGONIGLE, THOMAS: *Heady Hungarian Rhapsodies*, Book World, 1997, 7, 20.
MERLEAU-PONTY, MAURICE: *A látható és a láthatatlan* (ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond), Budapest, 2007.
MIHANCSIK ZSÓFIA: *Nincs mennyezet, nincs födém. Beszélgetés Nádas Péterrel*, Pécs, 2006.
MILLER, JAMES: *Michel Foucault szenvedélyei* (ford. Csengei Ildikó), Vulgo, 2000, 3-4-5.
MITCHELL, W. J. THOMAS: *A képek politikája* (ford. Dragon Zoltán, Horváth Gyöngyvér, László Zsuzsa, Milián Orsolya, Oroszlán Anikó, Rajnai Judit, Szécsényi Endre, Tóth Zsófia Anna, Zámbóné Kosic Larisa), Szeged, 2008.
NEHAMAS, ALEXANDER: *Nietzsche. Life as Literature*, Cambridge, Massachusetts–London, 1985.
NEMES NAGY ÁGNES: *Thomas Mann mint álarc*, Holmi, 1993, 7.
NÉMETH GÁBOR: *„Le kell vetkőzni, föl kell öltözni...". Beszélgetés Nádas Péterrel*, Jelenkor, 2006, 2.
NÉMETH: *Hassliebe*, in: Rácz, 2007.
NIETZSCHE, FRIEDRICH: *A tragédia születése* (ford. Kertész Imre), Budapest, 1986.
NIETZSCHE: *Ecce homo* (ford. Horváth Géza), Budapest, 1994.
NIETZSCHE: *Túl jón és rosszon* (ford. Tatár György), Budapest, 1995.

NIETZSCHE: *A vidám tudomány* (ford. Romhányi Török Gábor), Budapest, 1997.
NIETZSCHE: *Virradat* (ford. Romhányi Török Gábor), Budapest, 2000a.
NIETZSCHE: *Ifjúkori görög tárgyú írások* (ford. Molnár Anna), Budapest, 2000b.
NUSSBAUM, MARTHA C.: *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge, 1986.
OTTLIK GÉZA: *Iskola a határon*, Budapest, 1981.
PÁLYI ANDRÁS: *Képzelet és kánon. Esszék, kritikák*, Pozsony, 2002.
PERLEZ, JANE: *Winning Literary Acclaim. A Voice of Central Europe*, The New York Times, 1997, 9. 9.
PILINSZKY JÁNOS: *A mélypont ünnepélye. Próza I-II*, Budapest, 1984.
PLATÓN: *Összes művei I-III*, Budapest, 1984.
PROUST, MARCEL: *Az eltűnt idő nyomában I. Swann* (ford. Gyergyai Albert), Budapest, 1961.
PROUST: *Az eltűnt idő nyomában IV. Szodoma és Gomorra* (ford. Jancsó Júlia), Budapest, 2001a.
PROUST: *Az eltűnt idő nyomában V. A fogoly lány* (ford. Jancsó Júlia), Budapest, 2001b.
RADICS VIKTÓRIA: *Kritika helyett*, Holmi, 2006, 5.
RADNÓTI SÁNDOR: *A piknik. Írások a kritikáról*, Budapest, 2000.
RADNÓTI: *Az egy és a sok*, in: Rácz, 2007.
RADNÓTI ZSUZSA: *Nádas Péter világszínháza*, Jelenkor, 2002, 10.
RÁCZ I. PÉTER (szerk.): *Testre szabott élet. Nádas Péter* Saját halál *és* Párhuzamos történetek *című műveiről*, Budapest, 2007.
SCHELLER, WOLF: *Die wiedergewonnene Zeit*, Rhein-Neckar-Zeitung, 1992, 2, 15-16.
SCHLEGEL, AUGUST WILHELM, FRIEDRICH: *Válogatott esztétikai írások* (ford. Bendl Júlia, Tandori Dezső), Budapest, 1980.
SCHLEGEL, FRIEDRICH: *Az érthetetlenségről* (ford. Vámosi Pál), in: Salyámosi Miklós (szerk.): *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*, Budapest, 1981.
SCHLEGEL: *Studienausgabe. Bd 5: Kritische Schriften und Fragmente (1794-1818)*, Paderborn, 1988.
SCHOLL, JOACHIM: *Im Museum der Moderne*, Zitty, 1992, 3.

Schultz, Bruno Karl: *Taschenbuch der Rassenkundliche Messtechnik. Antropologische Messgeräte und Messungen am Lebenden*, München-Berlin, 1937.
Scott, Grant F.: *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hannover, London, 1994.
Selyem Zsuzsa: *Liaisons politiques dangereuses*, Jelenkor, 2006, 4.
Sterne, Laurence: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai* (ford. Határ Győző), Budapest, 1989.
Suleiman, Susan Rubin: *Blood Memory*, Village Voice, 1997, 8, 5.
Szávai János: *Opus magnum*, in: Balassa, 1988.
Szegedy-Maszák Mihály: *A megválaszolatlan kérdés*, Kortárs, 1986, 11.
Szilágyi Zsófia: *Hagyományon innen és túl*, Bárka, 2006, 3.
Szirák Péter: *Az ész reménye a sors ellenében. Nádas Péter prózájáról*, Jelenkor, 1995, 2.
Szirák: *A test végtelenbe nyíló könyve*, in: Rácz, 2007.
Takács Ferenc: *Test-világ*, in: Rácz, 2007.
Thomka Beáta: *Homíliák az* Emlékiratok könyvéhez, in: Balassa, 1988.
Vajda Mihály: *Szókratészi huzatban*, Pozsony, 2009.
Vári György: *„A modernitás projektuma”*, in: Balassa, 2007.
Waldenfels, Bernhard: *A normalizálás határai* (ford. Csatár Péter, Kukla Krisztián), Budapest, 2005.
Wehner, Aaron: *Too Many Notes*, The Boston Book Review, 1997, 7-8.
Wittgenstein, Ludwig: *Előadások az esztétikáról* (ford. Mekis Péter) Debrecen, 1998.

Névmutató

Aalto, Alvar 292
Ágoston, Szent 153
Alkibiadész 11, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 43, 44, 48
Alpers, Svetlana 272
Anderson, Sascha 27
Angier, Carol 161
Arisztotelész 11, 124
Bacsó Béla 170, 222
Bagi Zsolt 17, 130, 131, 132, 176, 177, 178
Balassa Péter 12, 13, 14, 15, 48, 52, 55, 58, 85, 132, 154
Balázs Béla 47, 48, 49, 50, 52
Bán Zsófia 100, 290, 291
Bánk, Zsuzsa 103
Baranczak, Stanislaw 80
Barthes, Roland 35, 36, 38, 42, 43, 44, 45, 64, 106, 119, 120, 161, 162, 206, 221
Bartók Béla 47, 48, 49, 50, 52
Bausch, Pina 17, 47, 49, 50, 56, 57, 58, 59, 62
Beck András 57
Beethoven, Ludwig van 52
Bellini, Giovanni 271
Belting, Hans 284
Benjamin, Walter 280
Bernáth Árpád 154, 170
Bloom, Harold 75
Booth, Wayne C. 171
Boros Gábor 134, 155
Böhm Gábor 193
Breuer, Marcel 292

Broch, Hermann 80
Bryson, Norman 272
Camus, Albert 102
Cervantes, Miguel de 199
Cézanne, Paul 264
Cholnoky László 156
Cholnoky Viktor 156
Cicero 24, 99, 105, 124, 152
Cixous, Hélène 206
Csáth Géza 71, 78, 156
Csordás Gábor 289, 292
Dalos György 75
Darabos Enikő 202, 203, 233, 238
De Man, Paul 189
Deleuze, Gilles 235
Déry Tibor 204, 212, 264, 265
Diderot, Denis 51, 189
Didi-Huberman, Georges 272
Diotima 23, 24, 26, 32, 33, 48
Dobos István 155, 156
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 216, 270, 271
Dyer, Richard 190
Edelsheim Gyulai Ilona 66, 105
Eder, Richard 80
Ehrenberg, Paul 81
Elkana, Yehuda 102
Engler, Jürgen 189
Erósz 17, 18, 22, 23, 28, 46, 47, 48, 85, 152
Esterházy Péter 14, 81, 127, 162, 204, 253
Faulkner, William 80
Flaubert, Gustave 80, 206, 212,219, 252, 264, 265
Fodor Géza 56
Fogarassy Miklós 129, 155, 161, 168, 172, 181, 182
Forgách András 290
Foucault, Michel 35, 36, 37, 40, 41, 42, 44, 46, 80
Freud, Sigmund 67, 68, 69, 80
Friedrich, Caspar David 290
Gahse, Zsuzsanna 81

Genet, Jean 71, 80
Goebbels, Joseph 214
Goethe, Johann Wolfgang von 69, 100, 118, 120, 164, 180, 210, 287, 288
Graf, Hansjörg 108, 138
Grosche, Hildegard 102
Grotowski, Jerzy 51, 54, 56, 59, 62, 63, 103, 120
Gyenes Imre 20
Győrffy Miklós 207, 219, 220, 237
György, Szent 181, 200
Hajas Tibor 17, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 75, 76, 77, 78, 82, 148
Haldimann, Eva 82, 83
Hamann, Johann Georg 85
Hamburger, Aaron 92
Hašek, Jaroslav 102
Hauszmann Alajos 289
Havasréti József 65
Heffernan, James A. W. 268
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 286
Heidegger, Martin 279
Hitler, Adolf 214
Hoffman, Eva 10, 80
Hoffmann, E. T. A. 206
Holbein, Hans 270
Homérosz 206, 268
Horthy Miklós 126
Jakobson, Roman 38
James, Henry 219
János, Szent 9, 10
Jastrzebska, Jolanta 181, 183, 189
Jézus Krisztus 10, 11, 120, 121
Johnson, Daniel 80, 167
Joyce, James 80
József Attila 71, 76, 78
Jukio, Misima 180, 181
Kádár Endre 156
Kádár János 126, 164, 168
Kafka, Franz 213

Kant, Immanuel 279
Károlyi Csaba 114, 129, 130, 155, 169, 182, 202, 207, 237, 252
Keats, John 268
Keresztesi József 224, 225
Kerouac, Jack 206
Kersting, Georg Friedrich 290
Kertész Imre 38, 43, 196, 211, 213, 264, 265
Keserü Ilona 103, 235, 269
Kierkegaard, Sören 99, 194
Kis Pintér Imre 12, 80, 85, 132
Kosztolányi Dezső 212, 264, 265
Kövendi Dénes 154
Krasznahorkai László 271
Kristeva, Julia 38
Kruschinski, Heike 192
Lautréamont, Comte de 71
Leistikow, Walter 199, 205, 206, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 288, 289
Lengyel László 105
Lengyel Péter 105
Lévinas, Emmanuel 148
Ljubimov, Jurij Petrovics 101
Magritte, René 64
Mann, Heinrich 214
Mann, Thomas 17, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 96, 97, 98, 100, 155, 156, 163, 164, 178, 189, 257, 258
Mantegna, Andrea 103
Mapplethorpe, Robert 76
Marais, Jean 126
Margócsy István 13, 15, 16, 58, 202, 203, 217, 219, 220, 221
Márton László 115
McGonigle, Thomas 80
Mendelssohn, Peter de 81
Mengele, Josef 214
Merleau-Ponty, Maurice 131
Mészöly Miklós 114, 216, 236
Mies van der Rohe, Ludwig 292

Mihancsik Zsófia 11, 18
Miller, Henry 80
Miller, James 42
Mitchell, W. J. Thomas 269
Moholy-Nagy László 292
Molière 194
Móricz Zsigmond 207, 212
Mozart, Wolfgang Amadeus 194
Musil, Robert 80, 83, 189, 199, 205, 207, 216, 225
Nehamas, Alexander 75
Nemes Nagy Ágnes 67, 68, 70, 72, 73, 74
Németh Gábor 58, 116, 218, 224, 234, 235, 239, 245, 246
Nietzsche, Friedrich 12, 14, 16, 63, 69, 75, 85, 101, 125, 138, 215, 217, 220, 235, 266, 274
Nussbaum, Martha C. 48
Ottlik Géza 162, 163, 205, 207, 215, 264, 265
Örkény István 211
Pályi András 51, 52, 53, 55
Panofsky, Erwin 272
Papp András 211
Perlez, Jane 80
Petri György 236
Pilinszky János 51, 56, 59, 62, 129, 282
Platón 11, 12, 17, 22, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 47, 48, 75, 87, 152, 203
Plutarkhosz 82
Pollock, Jackson 64
Pór Péter 20
Pringsheim, Katja 81
Proust, Marcel 17, 70, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 131, 156, 189, 216, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 284
Rácz I. Péter 15,
Radics Viktória 112, 120, 143, 204, 207, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 222, 223, 228, 230, 238
Radnóti Sándor 12, 13, 17, 20, 39, 41, 45, 58, 85, 132, 208, 214, 216, 229
Radnóti Zsuzsa 57
Rákosi Mátyás 164

Rezzori, Gregor von 103
Riefenstahl, Leni 116
Rimbaud, Arthur 167
Rousseau, Jean-Jacques 153
Sade, de 42, 43, 71, 80, 119, 120
Sándor Iván 20
Scheller, Wolf 80
Schlegel, Friedrich 99, 100, 180, 189
Scholl, Joachim 83
Schultz, Bruno Karl 227
Schwarzkogler, Rudolf 66, 76, 77
Scott, Grant F. 268
Selyem Zsuzsa 222, 259
Semprun, Jorge 211
Serrano, Sophia 102
Shusterman, Richard 279
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 99
Solohov, Mihail Alekszandrovics 164
Stendhal 189
Sterne, Laurence 189, 190, 199, 206
Suleiman, Susan Rubin 80
Süskind, Patrick 216
Swartz, Richard 105
Swift, Jonathan 116
Szávai János 80
Szegedy-Maszák Mihály 12, 85, 132, 163
Szilágyi Ákos 13, 202, 203, 221
Szilágyi Zsófia 202
Szirák Péter 203, 224, 273
Szókratész 11, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 43, 44, 47, 48, 75, 99, 100
Sztálin 108
Szüts Miklós 221
Takács Ferenc 207, 209, 214, 262
Tar Sándor 217
Telegdi Zsigmond 23
Terborch, Gerard 287, 288
Térey János 115, 211

Thanatosz 85
Thomka Beáta 155, 182
Tiziano, Vecellio 271
Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 97
Ungváry Rudolf 44, 78
Vajda Mihály 45
Vári György 13,
Verlaine, Paul 194
Vermeer, Johannes 270, 271, 272, 275, 276, 284, 286, 288, 289
Verschuer, Otmar Freiherr von 227
Vikár György 12, 85, 132
Wagner, Richard 69, 145
Waldenfels, Bernhard 47
Wehner, Aaron 166
Wells, H. G. 206
Wilde, Oscar 156
Wille, Johann Georg 287
Wilson, Robert 56, 59
Witkiewicz, Stanislaw Ignacy 101
Wittgenstein, Ludwig 269, 270
Woolf, Virginia 80
Xenophón 32
Závada Pál 212

szépen nyugodtan és komolyan tud beszélni. Ez önmagában is ritka (arról nem is beszélve, hogy nekem mennyire rokonszenves).

Kiemelném a szerteágazó irónia-elemzéseket Nádas rendhagyó iróniájáról, más szóval látszólagos iróniátlanságáról, a szent komolyságról, amely az irónia hiányának ironikus látszatával dolgozik. És sok fontosat mond el a megváltozott Nádas-mondatról (amely – mondjuk – nyers és tört és érzéki és így igaz (és „igaz", tenném hozzá)); már rég olvastam mondatokról ilyen élvezetes – mondatokat.

Bazsányi elemez, elhelyez, összehasonlít, tájékoztat, elmesél, újramesél, láttat és mögé láttat, vizsgál, kérdez, állít: örül. Az öröm vagy inkább az örülés, az örülő könyve ez. És ez háramlik az olvasóra; azt írja egy helyt, hogy a Nádas-könyvek vagy általában az ironikus szerkezetű szövegek mindig ironikus és figyelmes, azaz kíváncsi természetű, megengedő kedélyű, szabad lelkű olvasókra vágynak. Ez a könyv is ilyen olvasókat föltételez és talán teremt is.

Fontoskodva még megjegyezném, hogy a párhuzamosság nemcsak azt jelenti, hogy az egyenesek, a történetek nem találkoznak (legföljebb, nemde, a végtelenben, ami olyan szép gondolat, hogy a szív megszakad; és tényleg), hanem azt is jelenti, hogy ezek *egy* síkban vannak, vagyis igen erősen egymáshoz tartoznak, itt, most, a végesben. Erről a rendről is beszél Bazsányi, vagyis egyfelől arról az elképesztő gazdagságról és öntörvényűségről, ahogy Nádas a modern regény több évszázados eszmei és formai hagyományával bánik, másfelől, mifelőlünk, olvasók felől: nem csupán mondja, de hihetővé is teszi: Nádast olvasni jó szórakozás.

múlt könyvek

2010

9 789638 910400

2500 Ft