

BAZSÁNYI SÁNDOR

Történetek – műfajok

A véletlen szerepe a Párhuzamos történetek műfaji narratívájában

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 ironiája”. (PT II, 120.)

Nádas Péter 2005-ös regényének párhuzamosai, párhuzamos történetei sem érnek össze valamiféle célelvű, távlatos magasságból bonyolított ösztörténetben. 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 ironia, a schlegeli „folyamatos parabázis” révén változtatják is egymást. (*Philosophische Fragmente. Erste Epoche. II, 668*, in Schlegel 1988, 28.) 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 sodródznak, nem sodorhatók egybe.

És ha nagyon közel kerülnek egymáshoz, már-már találkoznak a párhuzamosok, ha tehát a végtelen közelségének illúzióját érezné az olvasó, akkor Nádas 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 nyomom követhetjük kettejük történetét, sőt családhistóriáját, vissza egészen a harmincas-negyvenes évekig, valamint találgathatunk, ki volna a regény szereplői közül a halott férfi, viszont a rendőri nyomozás története azzal ér véget, illetve marad abba, hogy Döhring és Kienast 1989 karácsonyának estjén beülnek egy étterembe beszélgetni... És ugyanez a félbehagyottság érvényes a regény valamennyi szereplőjét magában foglaló vagy érintő valamennyi történetszála.¹

Am ezek a történetszálak – néhány ritka kivételtől eltekintve – mégsem olyan arányosan, ritmikusan és kiszámíthatón, egyfajta vetésforgóelvben váltakoznak fejezetenként, mint az *Emlékiratok könyvében*. 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. Ráadásul az 1986-os mű szerkezeti elvét felüldöző 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 történetszálánk egyetlen közös nevezője: egy ellopott ruhadarab. A harmadik kötet utolsó két fejezetének váratlanságát, pofonszerű provokációját mintha megelőlegezné a második kötet náci haláltáborban játszódó zárófejezete (*Utolsó ítéletet*), 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). Nem is beszélve arról, hogy a *Párhuzamos történetek* írója kíméletlenül kerékbe töri az *Emlékiratok könyvének* legfeltűnőbb szerkezeti sajátosságát, a szerzői számítás elvét látványosan hordozó, kiegyensúlyozott, komótos, olykor pedáns bekezdésnyi körmondatformát.

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 Cervantestól kezdve): az egyenesvonalúságot, a célelvűséget, a kiszámíthatóságot, vagy ép-

¹ 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 fürdősfüú és a kövér jegykezelő eljövendő történetére, mégpedig egyetlenegy feszes és informatív bekezdésben. (PT III, 353.)

pen 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 abahagyható 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 történetiszálak *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 természetesen 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 szerkezet-szerzés; 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 nyálábja 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 kifulladás. A regényvilág kettős, szerkezeti és tematikus értelemben vett felszámolódása csakis azért lehetséges, mert az *Emlékiratok könyvének* írója leszámolt saját szerzői, történetyszerzői szerepének megannyi látványos előfeltevéssel, látszatértékével. Ami már az ő párhuzamos története. A regényforma párhuzamos története.

Mindennek ellenére, vagy mindezzel együtt, Nádas mindvégig kimeríthetetlennek tűnő poétikai-narrációs eszköztárból válogat – lefegyverző szabadsággal, sőt önkénnyel. Úgy méghozzá, hogy művében nyoma sincs semmiféle túlzó elbeszélői tudatosságnak. A regényszöveg ezúttal – szemben az *Emlékiratok könyvével* – már nem hajlik vissza önmagára, önnön létezőmódjának témájára. Az elbeszélőnek – szemben a korábbi regény névtelen emlékiratírójával – már nincsenek nyílt színre vitt műfaji vagy narratológiai 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 éppen hogy 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 szenttelenebb 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. (Károlyi 2005.)

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 tívútra 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 „rendszer-szerűségbe” vetett hit állandó megtörése („folyamatos parabázisa”) során újabb és újabb történetek, a történetek újabb és újabb aspektusai kerülnek teríték-

re. 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 lesbikus élménye). (Darabos 2007, 322.)

Ráadásul a szereplők változatosságukban is egységes „értelemteremtő törekvései” 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 dicséret szónoklatokat tartanak, vagy szórakoztató meséket mondanak, azaz szó szerint – a szavak erejével – erotizálják hallgatóságukat, és persze az olvasót is.)

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 rész-narratívák poétikus pótlékaként a káoszelvű szerkezet töredezett gerincét alkothatja.² 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 ideológikus-metanarratív szervezőelv után, akár pozitív, akár negatív értékhangsúlyokkal (miként az imént idézett Szilágyi Akos és Margócsy); ámde válasszuk inkább a kockázatosabb és talán izgalmasabb utat, azaz maradjunk meg a regényszöveg saját műfajváltozó-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 célelvű történetmondást helyettesítő műfaji

2 A „műfaj” szót (illetve a műfajiság szempontját) a továbbiakban a *lehető legtágabb értelemben* használom, csak hogy a *lehető legszélesebb látószöveget* nyithassam a regény szövegvilágára.

narratíva; mely narratív ívből ezúttal – stílszerűen, azaz véletlenszerűen – csupán az első és a harmadik kötet részíveit vázolom röviden.

*

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 *családrege*nyekre jellemző díszletek között ábrázolja a „polgári-úri neveltetés és személyiségesség” 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 családjáé. E fejezetben ráadásul – az egyre dúsabban örvénylő műfaji sokszínűség jegyében – olvashatunk egy rövid *építészeti elméleti traktátussal* spékelt *életrajzi betétet* az Oktogon téri ház egykori tervezőjéről és tulajdonosáról, a jelenlegi lakók felmenőjéről, Demén Samuról.

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 összezsínálja 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 *kém-történetfeleség* epizódjának tűnő ötödik fejezetbe (*Mindenki a maga sötétjében*), amely áttételesen felidézheti a Mág Bertalan-féle *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 prózateremtését (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 átszótt) hatalomképletének erotikus-szexuális háttérját kívánja átvilágítani – Musil *Törless-regényének* fénycsóvjával.

A hatodik fejezet (*A valódi Leistikow*) – miként az *Emlékiratok könyvének* antik falikép-fejezete – sajátos *képleírás*sá kerekedik: noha az ezredvégi németországi száiba tartozik, mégsem viszi előre a történetet, sokkal inkább rálátást kínál a Nádas-regény rendhagyó poétikájára. Innen nézvést a soron következő – már említett – hetedik fejezetet (*Döhring folytatásos álma*) értelmezhetjük egyfajta *álomképleírás*ként, amely ráadásul felfogható úgy is, mint a valós adatokkal dolgozó írói képzelet (éber álom) *allegóriája*, vagy mint Nádas bűjtatott *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 Groot-tal; pontosabban éppen *azt* olvassuk, mint ahogyan Erna asszony is éppen *azt* érzékeli újra. Mindeközben a térben és időben kitáguló taxiutazás felidézheti a regényirodalom *utazás-toposztát* (Homérosztól Sterne-ön át Kerouacig), azon belül mondjuk a *Bovaryné* híres bércocsi-jelenetét. A Pestről Budára tartó jármű 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.)³

A kilencedik fejezet (*Varázstükörben önmagát*) sajátos hangulatú, zárt terű *novellaszerűségében* visszatérünk az ifjú Döhringhez, aki egy berlini alsóneműboltba vetődve hirtelen – akárcsak a Leistikow-képre emlékeztető erdei tó partján – mintha egy másik világban, afféle mesebeli Tükörországban, E. T. A. Hoffmann varázslatos világában

3 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 nőnek kell *valahogyan* (még akár nem nő által is) megíródnia.” (Vö.: Cixous 1997.) Gondoljunk például arra, amit Roland Barthes mond az „örömszöveg” mellé állított „gyönyörűszövegről”, 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 házasevének azóta elfojtott leszbikus élményét.

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 kínzószerzásaikkal felszerelve kiszolgáltatták egymásnak magukat a férfiak”. (PT III, 452.) A látszat és titok kettősségét megjelenítő *boltbetét* tekinthető úgy is, mint a különös logikájú regényvilág *belső tükre*: zárt, sötét és titokzatos; tele tükröző felületekkel és – következésképpen – tükörképekkel.

A tizedik és tizenegyedik fejezetekben (*Titkos életének bejáratán; Az ész csöndes érvei*) bontakozik ki Ágost és Gyöngyvér szerelmi-erotikus regénye, mégpedig részben a *pornográf irodalom* szótárának lefegyverző újrashasznosításával, 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 „egyalami nincs meg; a szerelem”. (Radics 2006, 690.) A hiányelvű szeretkezés testi, lelki és gondolati folyamatainak együttmozg(at)ása során emlékezetes formában összpontosul a Nádas-próza alapkarakterre: „a testi-érzéki tapasztalat és fogalmi analízisének szinte rögeszmésen monoton egymásra íródása”. (Györfly 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 bölcséleti, antropológiai traktátusként” is olvasható. (Takács 2007, 301–302.) 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 Arvácska szenvedéstörténetének* kliséit ismerhetjük fel. A (műfajilag is) gazdagon rétegzett tizenegyedik fejezet kulcsfigurája az idős Szemzóné, 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 férfiakra (PT I, 429.) immár átvezet a szeretkezésessel és bridzspartival szintén párhuzamos homoszexuális rituálék helyszínére, az újlipótvárosi lakással szemben fekvő Margitszigetre, vagyis az első kötet „néma tartományát” talán szóra bíró második kötet „éjszakájának legmélyére”; mely „éjszaka” módszeres átvilágítása helyett most – ötletszerű ugrással – a zárókötet műfaji narratíváját követem.

A harmadik kötet beszédes címet viselő nyitófejezetének (*Anus mundi*) időket, tereket és eseményeket összefoglaló *szövegmontázs* „egy pillanatra egységbe fogja” a regény párhuzamos történet-szálaikat, „hogyan azután rögtön ki is adja magából, mégpedig szerteszt 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 anyyala; 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 kifejezett 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 szállban – 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 jövőndőbe, a másodikba”. (Radics 2006, 668.) Von der Schuer élettörténete olyan *típus- és társadalomrajz*, sőt *szatíra*, amely eszünkbe juttathatja például *Heinrich Mann (vagy Thomas Mann) ironikus prózáját*. Ráadásul a hatodik fejezetben bepillantást nyerünk az *iskolaregényeket* idéző érchegységi internátusba, ahol a fajelméleti kutatásoknak kiszolgáltatott gyerekek Hans von Wolkenstein és Kienast mögött (mellett) képletesen felsorakoznak a 20. század testben-lélekben megnyomorított gyerekei, köztük 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 pusztán 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 erő-

szak mélypontján) elszakad; mely 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, amelyekben áttörnek a(z) optimista vagy pesszimista humanizmust egyaránt semlegesítő) tragikus világlátás „eruptív kőzetei”. A regényszerkezet repedései – a plasztikus apollóni formát 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 fejezetekben a már ismert *szerelemi regény érzelmi és tárgyi kliséi* váltakoznak bizonyos *gyerekkori emléketételekkel* – mint Proust klasszikus művének egyes pontjain.

A Kristóf-számba 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 (*aisztheszisz*) 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 kimértséggű cselekedetekben nyilvánul meg, miként valamely természeti közegbe helyezett – Mészöly Miklós egyes műveire emlékeztető – *pogány rituáléban* vagy *misztériumjátékban*.

Az utolsó fejezet (*Szépségének szerelme*) éppen hogy Balter kudarcba fulladt idilljét váltja valóra a Bizsók István vezetete útkarbantartó munkások hétköznapijaiban. (Bizsók egyébként az árva Gyöngyvér nevelőapja volt, ráadásul a második világháború során katonaként elvetődött a pfeileni lágér 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 óriását”, aki tehát előítélet- és szorongásmentes természetességgel éli az életét, vagyis teljességgel megéli benne mindazt, ami neki adatott; látásmódja és életformája immár túl van jón és rosszon, nappali munkája és éji szenvedélye természetes egységében mintegy megvalósul a nietzschei nem-morális értelemben vett létezés telt minősége.

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 megannyi titkának összegező szimbólumaként, végleg titok marad. És így – a fejezetcím rejtélyét érintve⁴ – a Bizsók vezetése alatt dolgozó Tuba lesz a morális vagy más egyéb ideologikus értelmezéseknek *még nem* alávetett testi létezés „szépségének szerelme”, 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.

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 meghíusult idilljét követő zárófejezet – ironikusan helyzetbe hozott – idilljének látszattmegoldása,

4 Vö.: „*Szépségének szerelme* – kinek a szépsége? kinek a szerelme? s mi köze e szintagmának a fejezetben leírtak egészéhez?...” (Margócsy 2009, 266.)

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”.

Irodalom

Nádas Péter művei

- EK – *Emlékiratok könyve*, Budapest, 1986.
 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.

Egyéb idézett szövegek

- Barthes, Roland: *A szöveg öröme*, ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor, Budapest, 1996.
 Cixous, Hélène: *A medúza nevetése*, ford. Kádár Krisztina, in Kiss, Kovács, Odorics, 1997.
 Darabos Enikő: *A néma test diskurzusa*, in Rácz, 2007.
 Gyórfy Miklós: „Az, és mégsem az”, in Rácz, 2007.
 Károlyi Csaba: „Mindig más történet”. Interjú Nádas Péterrel, *Élet és Irodalom*, 2005, 11, 4.
 Kiss Attila Attila, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv II*, Szeged, 1997.
 Margócsy István (szerk.): *Margináliák. Kritikák több hangra*, Budapest, 2009.
 Margócsy István: Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*, in Margócsy, 2009.
 Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése*, ford. Kertész Imre, Budapest, 1986.
 Rácz I. Péter (szerk.): *Testre szabott élet. Nádas Péter Sajat halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Budapest, 2007.
 Radics Viktória: *Kritika helyett, Holmi*, 2006, 5.
 Radnóti Sándor: *Az Egy és a Sok*, in Rácz, 2007.
 Schlegel, Friedrich von: *Studienausgabe. Bd 5: Kritische Schriften und Fragmente (1794-1818)*, Paderborn, 1988.
 Szilágyi Zsófia: *Hagyományon innen és túl, Bárka*, 2006, 3.
 Takács Ferenc: *Test-világ*, in Rácz, 2007.