

Radics Viktória

## ANYÁNK RÓZSÁJA

INTERVENCIÓK<sup>1</sup>

### A METAFIZIKAI RENGETEG

Ahogy egyszer csak eláll a lélegzet vagy a szív – úgy szakad meg hirtelen egy-egy történet. A *vég-telenség* mellett (ami értelemszerűen egyáltalán nincs kimerítve, a könyv tehát rövid, a részekből további részletek és újabb pontok és azokból újabb irányvonalak következhetnének) a *megszakadás* lehetne a *Párhuzamos történetek* poétikájának kulcsszava. A fonál, a lélegzet, a szív vonzatával. A szakadások *nem* értelemszerűek. Mikor, hol, miért esnek meg? Azokon a pontokon, ahol elfogy az író végtelennek tűnő türelme, kiüresedik, kisémmiződik a tudata, vagy ahol egy erő beléfojtja a szót? Az ürbe vagy ismeretlen (netán ismerős) teljességbe vesznek a történetszálak? A halál totalitárius univerzumába? Vagy valami más létbe alszanak bele? Ahol egy történet meghal, ott vasfüggöny zuhan le, avagy a végtelenségbe vesznek az utak, s kitérül a tér?

A regény poétikájának kérdései egyúttal metafizikai kérdések. Például az elejéről, a végéről és a testről (a közepéről) faggatózóok. A testről, ami egyúttal lélek (és még annyi minden, például salak), mégsem identikus a kettő: elmozdulások esnek meg, kifícamodások (ízlésfícamok!) történnek, viadal zajlik köztük, bennük és általuk. Az ember szakadt médium; még restségében is nyugtalan és zaklató, a természet közönyét fölháborító, csorba komplexum és komplexus. A halálon túl aztán, az agónia lecsengtén, úgy tűnik, egyből megszűnik, illetve hátramarad másokra ez az *agon*.

A nádas műben munkáló emberpróbáló<sup>2</sup> türelem, mely a legparányibbtól a leghatalmasabbig, a pórusok szivárgásától a végtelenbe vesző Északi-tengerig bejárja

<sup>1</sup> Részlet egy stúdiumból, mely a regény metafizikai dimenzióját kutatja, a fogalom Merleau-Ponty-i értelmében, mely szerint a metafizika az abszolút individuális és az abszolút univerzális egybeesése, az egyéni és a kollektív csereforgalma. Losoncz Alpár segítségével így summázhatnám: a metafizika tárgya nem valamilyen éteri közeg, amelyben tiszta fogalmak meredeznek, hanem a mindennapi élet, a tapasztalat szokatlan, fura, felszakadó momentumai. Az így értett metafizika a rendszer ellentéte gyanánt létezik: ha a rendszer feladata, hogy egyneműsítsen, akkor a metafizika az élénk táruzó szokványosban rejlő szokatlant, idegent tárja fel. A metafizika éltető eleme a kontingenciához való hűség. Ez nem egy elkülöníthető tudás, steril látásmódus, amelyet el lehet raktározni és doktrinárisan közvetíteni, mivelhogy mindig feltételezi a paradoxonnal teli tapasztalattal való találkozást. Losoncz Alpár: *Merleau-Ponty filozófiája*. Máriabesnyő-Gödöllő, 2010. 232–250.

<sup>2</sup> Bagi Zsolt szerint Nádas *antihumanista*, és, más előjellel, Radnóti Sándor is így gondolja, én azonban szívesebben mondom azt, hogy *radikális humanista*. A *Párhuzamos történetek* regénykomplexuma

Európát, s a figyelem erejével összetartja a hosszú prózát, már-már vallási minőség, és abban a kiveszett hitben gyökeredzik, hogy a prózaművészet *létesít* és *kutat* egyszerre, és az az egyedülálló feladata a hegeli teleológiát be nem teljesítő, sőt egyenest értelmetlen világtörténelemben, hogy a humán mivoltot – ezt a kritikus és örök krízisben leledző faji minéműséget – minél több oldalról és aspektusból szemlélhetővé és vizsgálhatóvá, reflexió és élmény tárgyává tegye, továbbá rálátást biztosítson, azaz különféle kontextusokba helyezze. Ez a tárgyá tétele azonban csak úgy realizálható, ha a művész önmagán is végrehajtja a kifordítási műveletet, illetve még így sem, mivel a szubjektum-mivolt a szóban forgó tárgy (világ/ember) elidegeníthetetlen attribútuma. A festékben és fényben forgó tárgyaké is egyébként. Nádas Péter sebészien precíz írói eszközökkel elérte, hogy az egész feneette szubjektivitásunk a maga aporetikus kérdésességében rácsodálkozás és vizsgálódás, révület és reflexió, viszolygás és harag, netán szeretet tárgyaként állhasson előttünk. Anélkül, hogy ez a tárgyiasítás letagadná vagy elhazudná viszonyulásaink esetlegességét, emócionálisát, egocentrikus elfogultságát és tettetéseit.

A *Párhuzamos történetek* erőteljes folyamként gördülő szövegárama megragadja azt a sávot az emberi és az emberen túli (a hátborzongató idegenség) között, melynek percepciójára (ami aztán lehetővé teszi a recepciót) semmi más nem képes, csakis a művészet (valamint a filozófia). A *látás* e poétika és metafizika további kulcsfogalma. A látás alul- és fölülműlja a beszédet. Létezésünk *testi lényege*<sup>3</sup> rejlik abban az adottságban, hogy láthatunk és a világ visszanéz ránk (meg is tapogat bennünket), noha a jelenkorban (többnyire) már nincsen vallási parancs, mely az ebből következő kötelmeinkre figyelmeztetne: a *láthatatlan* figyelembe vételére, és így tovább... A látásban van egy olyan metafizikai minőség, mely elkerüli a beszéd rontását, ami pedig az emberi beszédből kioperálhatatlan, inherens, amiként ezt minden vallás jól tudja, s ami az irodalomban is sarok- és botránykő. Madzar Alajos is tudja ezt a *Párhuzamos történetek* legharmonikusabb pillanatában: „Kényszeríteni szeretne volna őt, még ne adják föl a reményt, sorsukat a beszéddel ne pecsételjék meg így.”<sup>4</sup>

---

lenyűgözött az emberi jelenség, a *conditione humaine* körül forog, szokatlanul elmélyül benne, és a műfaj legjellemzőbb jegyét (ezt az akár ironikus lenyűgözöttséget, az emberi sors fürkészését és faggatását) radikalizálja. Bagi Zsolt: *Helyi arcok, egyetemes tekintetek*. Budapest, 2012. 78. Radnóti Sándor: Az egy és a sok. In: *Testre szabott élet. Nádas Péter Sajat halál és Párhuzamos történetek című műveiről*. Vál. és szerk. Rác I. Péter. Budapest, 2007. 219–263.

<sup>3</sup> Bagi Zsolt így foglalja össze Merleau-Ponty fogalmát, a *testi lényeg*et: „A testi lényeg összezárt lényeg, amely nincs túl a létezésen, és maga mégsem létező, nincs túl a láthatón, és maga mégis láthatatlan, nincs túl a realitáson, ám mégis imaginárius. A testi lényeg olyan, »mint a csillagképek vonala«...” Bagi 2012. i. m. 105–106.

<sup>4</sup> „Kényszerítetek titeket, Jerusálemnek leányai / a vad kecskékre és a mezőnek szarvasira, / fel ne költsetek és fel ne serkentsétek az én szerelmet, / az míglen akarja.” (Énekek Éneke, 2,7. Károli Gáspár fordítása). Ld.: *Énekek Éneke*. Sajtó alá rend. és utószó: Komoróczy Géza. Budapest, 1969. 9. Kerényi Károly viszont pont ellenkezőleg fordítja Szent Jeromos latin fordítása nyomán: „Kényszerítlek benne-

Nádas elment a határokig, művészetközi határmezsgyére érkezett el: a filozófia, a líra, a képzőművészet és a zene birodalmaiból átrezegnek ide, a prózába bizonyos jellegzetességek, mint például a ritmus,<sup>5</sup> a fényjelenségek ábrázolása, a reflexivitás, a spekulálás és a nyelvi sűrítés. Mindazonáltal a szerző nem kívánta ennél is tovább feszegetni a próza határait, ami azt jelenti, hogy megmaradt az elbeszélésbe vetett bizodalma, mi több, rendkívüli módon kifinomította azt. Úgy, ahogy a katedrálisépítők is a bizalmukat, hitüket csiszolták tudássá, mesterséggé, művészetté, figyelemmé és türelemmé. Ameddig az elbeszélő művészet elmehet, Nádas addig elment, és ez a radikalizmus<sup>6</sup> nem lehet mindenki ízlése szerint való. Az ízléshatárokat nem csak feszegeti, hanem ki is dönti a kerítést. Úgy döntött, hogy dönt. (Azok a kritikusai, akik kétségbe vonják az ízlését, logikusan cselekszenek.) Elénk tárja (magát sem kímélve) a nem mindig guszthusos humán fenomént és katasztrófát, felemelkedésünket, bukásunkat többes számban, megannyi változatban. „A pusztítás és az enyészet térképét” – sok örömmel és kéjjel vegyest. Ezt a „térképet” Bellardi szemléli egy arcon (Ernáén) a kocsiiban a visszapillantó tükörben, percekkel a halála előtt. Háttal van tehát neki, így elnézheti az arc mását és absztrahálhatja. Az *arctérkép* Európa-térkép is, földrajzi és történelmi térkép, de a mentális bealkonyodás is lehet, ha nem épp egy agyérkatasztrófiáé. Nézzünk rá a szép Elisára!<sup>7</sup>

A pusztulással szembezegett aprólékos *műgond* – Nádas erről semmi pénzért le nem mondana, nála ennek nemcsak technikai értelme van, hanem szellemi is, és ennek a *po-etikai* parancsnak a képviselőjében rendíthetetlen, noha az ironiát ebben sem nélkülözi.<sup>8</sup> Vagy inkább rezzenetlen, mert senkire sem tukmálja rá, buddhista<sup>9</sup>

---

teket, Jeruzsálem leányai, / a vadkecskékre s a rétek szarvasaira, / föl ne riasszátok és föl ne keltsétek kedvesemet, / míg nem akarja!” Kerényi Károly: Az Énekek Éneke. [1941] In: Kerényi Károly: *Halhatatlanság és Apollón-vallás. Ókortudományi tanulmányok 1918–1943.* Budapest, 1984. 488.

<sup>5</sup> A regény prózaritmus (mondatok, bekezdések, fejezetek, a műégsz lüktetése) a *Párhuzamos történetek* lélegzete, a szöveg sajátos, egyéni lelete. Szembeötlő, hogy a nagyregény milyen sok mindent bíz a bekezdések ritmusára, s mennyire mozgalmassá teszi ezáltal a szöveget. A szerző, pontosabban személy szerint a Nádas Péter nevű halandó ebben a lélegzetritmusban van jelen legközvetlenebbül.

<sup>6</sup> Nádas Péter értelmiségi tudással is rendelkezik és ebből a pozícióból is gyakran szokott beszélni, írni. Olyankor a gondolkodásmód, a mondatszerkezet, a hanghordozás más módon, az absztrakció gyakran száraz és nem a radikalizmushoz vezető szenvedélyesség és indulat, hanem az egyenletesen distanciált megfontolás vezeti a tollát. Vannak aztán olyan esszéi is, ahol a kettőt, a művész és a közgondolkodó beszédmódját vegyíti. Intellektualitása tehát több forrású és többféleképpen nyilvánul meg. A szépprózában nem szakad el az érzékiségtől és a szenvedélytől/szenvedéstől/pátosztól, melyhez ironikusan is képes viszonyulni, meg romantikusan is, és még sok más módon.

<sup>7</sup> Nézzünk rá a szép Elisára! Ő a legszebb nő a regényben. Utoljára akkor találkozunk vele, amikor Szapáry Mária tolókcisztul belöki a liftaknába, és elnyeli őt a sötétség. A rilkei szentencia, miszerint a szép az iszonyú kezdete, Nádasnál részletesen kifejtett prózai igazságnak bizonyul. Elisa végzete példázattá is tömöríthető.

<sup>8</sup> „A mondat minősége az emberi életnél azért fontosabb” – írta legutóbb Mészöly Miklós kapcsán a *Litera.hu*-n, amit azért nem lehet készpénznek venni. [www.litera.hu/hirek/nadas\\_peter\\_a\\_negyedik\\_ut](http://www.litera.hu/hirek/nadas_peter_a_negyedik_ut)

szembeszegüléssel teszi a dolgát. Az irodalomba vetett bizalom azonban rég megrendült – nem építhet a folyékonyan-mesélős, (poszt)történetező, zavartalanul fikciós hagyományra. Hogy a kerek történetek kipukkannak és a hiányosak bizonyulnak teltebbeknek, erősebbeknek – ez a huszadik századi narráció ezerszer megvizsgált tapasztalata. A *Párhuzamos történetek*ben Nádas a *kutatás* (studium, Forschung, recherche) pontosságát és tárgyilagosságát vitte bele a narrációba, miáltal az általa írt fikció a nem-fikció partját mossa, az elbeszélés e tekintetben a víz és a part hullámvonalas sávját idézi fel: fikció és nem-fikció, tény és művészet nem különíthető el vonalzóval, és jó esetben egyik sem uralkodik el a másikon. Tévedés a *Párhuzamos történetek*et pusztán „roman”-nak tekinteni, amiként kortörténeti dokumentációnak vagy enciklopédiának sem vehetjük. Az elbeszélő művészet legfőbb karakterisztikuma, a fikcionalitása elszíneződésen esett át, a regény kemény tényeket hordoz, vagy a regényt hordozza a legvalóságosabb, noha megbontott és kibontott (mondhatni: dekonstruált) fakticitás. A tudományos érdeklődés (a felvilágosodás intenciója) legalább annyira jellemzi a könyvet, mint a képzelet teremtőerejére (az intuícóra, a mimézisre, a talányra) való misztikus művészi ráhagyatkozás.<sup>10</sup> A tudományok egyes adatai (az anatómiától a petrográfián és a meteorológián át a történettudományig) mészőlyien „bele vannak dolgozva” ebbe a prózába, miközben az alakok, a helyek és az idők inkább többé, mint kevésbé keresztülmentek a képzelet átalakító munkáján.

A rendkívüli türelemmel és egészen különleges figyelemmel megírt regényóriás mélyén egy másik imperatívusz is munkál, mely számolni kíván a kritikus-aporetikus emberi és világállapottal, a szeretet és a hit hiányával és azzal a tehetetlenséggel, amit a gyilkossággal és a bűnnel (árulással) való szembenézés képtelensége okoz. Híján vagyunk az erre vonatkozó vallási parancsolatoknak, tradicionális meghagyásoknak és humánus megfontolásoknak is; etikánk jószerivel nincs. Sem elméletben, sem gyakorlatban. A demokrácia etikája Magyarországon a szemünk előtt mond csúfosan csődöt. Az ember a huszonegyedik században etikai űrben vagy zúrban leledzik, eligazítás nélkül, és a tünetértékű krónikus szórakozhatnékja maga a zavar. Az emberi lény létformájának hovatovább nincs semmilyen metafizikai megalapozása, formátlansága pedig riasztó, mi több, pusztító is, olyannyira, hogy reflexből szemet muszáj hunyni fölötte.

Nem mintha Nádasnak ezzel a regénnyel kultúrkritikai, azaz épületes ambíciói volnának. Nem. A *Párhuzamos történetek* szerzője a szó nem-biográfiai értelmében az indulatainak és az intuícójának halálosan kiszolgáltatott<sup>11</sup> és azon csak szövegrővel felülemelkedő, törekeny, hermafrodita lény. Láttelelet azonban nyújt a regény. Mert a szerzője másrészt olyan magyar ember, aki, ezt egész írói habitusából kikö-

<sup>9</sup> Ez a jelző bizonytalan, további kutatásra szorul.

<sup>10</sup> Megkockáztatom azt a további tanulmányozásra váró kijelentést, hogy az egész Nádas-opus legmélyén egy különös szerelem pulzál, amiben minden irónia, paródia, travesztia ellenére marad valami kikezdetetlen – igaz, kezdeni sem lehet vele semmit, csak van, munkál és sugárzik.

<sup>11</sup> Akik a *Párhuzamos történetek*et ízléstelenséggel vádolják, azok ezt a kiszolgáltatottságot érzik és orrolnak meg miatta.

vetkeztethetjük, *nem kíván hozzájárulni a pusztításhoz*, semmifajta öléshez, kismimizéshez, elfulladásához – miért, miért nem,<sup>12</sup> ez lett, úgy vélem, tudatos életének credója. Nem utolsósorban a destrukció ellenében óhajt tükröt tartani, hogy vele együtt – aki számára az írásprocesszus derít fényt mindenféle – megnézhessük jobban, közelebbről, hogy hol tartunk, s mit tettünk az életünkkel, mit a másokéival. Miként arról Ágost narcisztikus nagyjelenete ironikusan, sőt parodisztikusan számot ad, a tükröződés még mindig az igazság kapuja és az erekció kezdete.

Sötétben maradunk ennek híján, *mindenki a maga sötétjében*. A *Párhuzamos történetek* a sötétséggel operál, azt csökkentti, vagy épp kutatja, mutatja – körülírja –, és ezáltal a fényre való kivezetés őseredeti, univerzális gesztusát gyakorolja. S hogy mennyire válunk közhelyessé, az az apró részleteken meg az aspektusokon, a nézőpontok váltogatásán múlik, valamint az érzelmi szemléleten és a hirtelen inverziókon. Az érzelmek vizsgálata – ami az egyik legkényesebb szellemi művelet – a regény fürdője, ahogy az analóg fotográfiának is fürdője az előhívó. A művelet alapvető. A műről való gondolkodás tengelyében helyezem el a következő „talált cetlit”: „Nézi magát. Nézem magam a tükörben. Nézem, hogyan nézi magát. Ülök az asztalnál. Elképzelem, mit látok a tükörben, ha nézem magam. Lássam, hogyan nézi magát.”

Ez a fragmentum, ha jobban megnézzük, ugyanúgy szól aspektusokról, mint érzelmekről. Ördögi körbe, az önreflexió *kárhozottságába*, a centripetális én-be zárva.<sup>13</sup> A tükörfény átfordul szellemi sötétségbe.

Nádas jószérivel platonistának is nevezhető, preszókratikusnak is talán, szellemileg mindenestre az antik idők homályos mélységeibe hatol, a politeizmusba. A monoizmus (zsidóság, kereszténység, buddhizmus) és az ugyancsak nagyon erőteljes felvilágosodás, illetve a tudomány-hit szellemi tendenciái külön-külön nem abszolútak benne; föl-fölmerülnek és alásüllyednek. A *Párhuzamos történetek* levisz a politeizmus mélyére, amit tényleg nem értünk mi, mai emberek, amiként a monoizmus mitologikusságára (képességének vs. semmijének sugárzó erejére) sem vagyunk fogékonyak immár. Annál inkább a benne lakozó erőszak-potenciálra.

Nem metafizikája, hanem *metafizikai rengetege* van ennek a regénynek, ahova belépni némi elszánást kíván – nem tudjuk, hova fogunk kilyukadni, és mit fogunk majd akkor *látni*. „Látta, amit látott” – olvassuk nem csak egyszer a regényben, például a legvégén, az utolsó legnyomatékosabb szöveghelyen, de nem tudjuk meg

<sup>12</sup> Nádas nemegyszer írt arról, hogy az apja öngyilkos lett, s hogy ennek mekkora kisugárzása van egész életére.

<sup>13</sup> „De épp erről van szó, ilyen az ember, ilyenek ezek az alakok, mivel énközpontú örületük foglyai, fatálisan elkülönítik a dolgokat, nem látják át a vonatkozások hálóját, csak azt érzékelik, amibe beleütköznek. Míg visszájára nem fordul az egész, ettől kezdve mindent magukra vonatkoztatnak, még mindig énközpontúan, még mindig kapcsolódás nélkül az egészhez...” Christina Viragh: A könyv, a szerzője, az akantusz és a fordító. *Párhuzamos olvasókönyv. Nádas Péter regényének forrásai és visszhangjai*. Szerk. Csordás Gábor. Pécs, 2012. 12. Ennek a fenomennek a nagy léptékű mása az *Emlékiratok* könyvében az „önmaga sötétségébe zárt dühöngő világ”.

pontosan, hogy mit. Visszfényt és játszi árnyakat – itt filmszakadás van, és magát ezt a szakadást érezni, *lát*ni még egyszer, utoljára.<sup>14</sup> Árnyékvilágba lépünk át – vagy az árnyékvilágból a fénybe?

#### A LÁBFEJ

Ki lép be az erdőbe? Döhring lép be, a Döhring fiú, ő áll hozzám időben a legközelebb, kortársam nagyjából. Ha jól számolom, a hatvanas években született, mostanság tehát az ötvenes éveibe lép, a regényben pedig huszonéves egyetemista. Én őt érzem magamhoz közel. Ez a diák zúrzavarban, dezorientáltságban szenved – szenved a szó szoros értelmében, hiába tanul pszichológiát és filozófiát, hiába akarna eligazodni a világban és magamagán, annál passzívabbá, neurotikusabbá, magányosabbá és zavartabbá válik. A tévedés jegyében él. Nincs világnézete, se hite, se vallása, se meggyőződése; alkalmazkodni, mimikrit játszani, azt elég jól tud, de nem leli örömét benne. Magánya nem szabad, hanem becsavarodott, nyomasztó, kényszerű magány. Ez a srác jószérivel semmit sem tud. Szorongós. Nem szerethető, nem ad rá lehetőséget. Nemi vágyai csatornafödél alatt áporodnak. Berzenkedik és gyűlölködik inkább, semhogy vágyakozna, s ez alól a viszolygás alól a családtagjai pláne nem jelentenek kivételt. A srác szeretet-deficitje és erotikus bénasága, ha jobban megnézzük, horribilis.

Belép Kienast is. Talán inkább ő a kortársam. A nyomozó kiválóan ért a szakmájához, professzionális kíváncsisága felélenkíti, és most, hogy a feladatul kapott hullának köszönhetően – egy regényes véletlen folytán – még szerelmes is lesz, még hozzá beteljesült szerelmes, jobban megnyílik előtte a világ, mint szokott. Professzionális érdeklődése egzisztenciálissá mélyül, és ismeretlen tétje kerekedik. Kienast kockáztat. Valami van a levegőben! Valamit tudnia kell, meg kell tudnia, s az enigma épp a szerencsétlen Döhring gyerek alakjában toppan elébe; valósággal belebotlik ebbe a rossz helyen álló „városi idiótába”.

Ha mind a kettő én vagyok, akkor saját magamba botlok; Nádas regényének ismeretében nincs mit furcsállni ezen. Az *én* mindenütt akadálya a megismerésnek, logikus – amennyit lát, annyit el is takar a világból az ember. Én vagyok a legnagyobb akadálya a saját boldogságomnak, anélkül hogy tudhatnám, miért. Az előrehaladásomnak. Mindannak, ami nélkülem (nem) lenne. A saját vakfoltomra esek. Ezért is tartom motómnak Nádas Péter következő mondását a *Szirénének*ből: „Pontosan olyan vagyok, amilyenek nem kéne lennem”. (Nos, ebben a mondatban a pontos a fontos.) De most nem rólam van szó, én nem én vagyok, hanem az egymást nyugtalanító Döhring és Kienast vannak a metafizikai rengeteg peremén, keresztezik egymás útját és hezitálnak.

Ahova pedig minden oldalról be lehet lépni. Kézenfekvő lenne például az egyik

<sup>14</sup> „A végén az óriással arra ébredünk, hogy a szereplők mind eltakarodtak. Egy útra kész lakókocsi, egy porhüvely ablakréséből egy új kezdetre látunk: mindenekelőtt egy fa árnyékára.” Markója Csilla: *Idegenbe téved. Párhuzamos olvasókönyv. Nádas Péter regényének forrásai és visszhangjai*. Szerk. Csordás Gábor. Pécs, 2012. 257.

legharmonikusabb és legokosabb szereplő, a székmeister Madzar Alajos lábával megtenni az első lépéseket. Aki szenvedni is tudott alaposan, csöndesen és jámborul: „Típorta a saját meztelen lábfejét, az egyiket a másikával. Nézte a saját undorító lábujjait, valósággal vonaglottak, mint harctéri hullában a férgek.”

A lecsüngő fej perspektívája ez. A két egymás típró lábfej ikonja a festészetből is jó ismerősünk, meg a szobrászattól is. Egy szobor boltozatos lábfeje megmozdul! Vonaglik a lábujjakban az első világháború – néhány évvel a második előtt –, beráng a gyerekkor.

Így van ez a *Párhuzamos történetekben*: az alakok egy-egy testrészét, sohasem az egészet, kinagyítva, mozgásban, részletesen látjuk. Madzarnak például a szemét nem, de a lábujjait és a farpofáját, azt igen. Az egész lényt, színről színre, soha.

Madzar Alajos, a tehetséges belsőépítész idejekorán elszelelt Amerikába, itt hagyván csapat-papot, Szemzónét és Bellardit, az anyját és Mohácsot, és aztán csak a réveteg, nagyon távoli, nem valami erős kisugárzású emlékeiben élünk. Meg is halt már rég, túl az Óperencián, ahol, gondolom én, jó művész, módos polgárember lett belőle.

Hanem egy második világháború végi jelenet lök be hátulról a sűrű erdőbe. Erdőnek látom most a két szemem elé táruló fűvet. A pozícióm tehát azé, aki hasra esik. „Lekerült a földre. Alig is érzekelte az ütéseket, arcát a hányadékba nyomták, bele, de erősebben érezte a fagyos talaj és a fű nedves, mindennél gazdagabb illatát. Jó ideig látta még a zöldet, csak a zöldet, a harsogó zöldet látta, semmi más, egy olyan eleven zöldet, amit egyébként még soha, s abban a pillanatban különösen nem láthatott.”

Ez a kép, a fűcsomóé, mely festészetileg az én szememben valahol Dürer és Cy Twombly között cirkál, a közlőről, túl közlőről látott fűzöldé a második kötet legvégén ugrik be vagy száll alá, mint egy függöny, a kínhalál pillanatában. Az élet zöld klorofillja „mindennél gazdagabban” illatozik ekkor; a szín, a lágy, nedvdús állag a télből ébredő talajon, meg a vad illat betölti a látóteret és az agyat. A szöveg itt egy pillanatra exponál, felrémlik a festészet és a természet megannyi zöldje, miközben azt mondja, hogy azt „látta” a Kramer – akinek a szemével nézek –, amit „nem láthatott”. Látta, amit nem láthatott.

Kinek a szemével? Fogalmam se lehet Kramer tekintetéről, aki egy tortúrákon keresztülment, messianisztikus-kommunista táborlakó volt Buchenwaldban, s akít ebben a minutumban éppen kegyetlenül – mit kegyetlenül! biblikus gonoszsággal! – agyonvernek. (Azt is tudjuk, ki veri agyon: egy német, a Döhring, az említett diák felmenője.) A rab közben epét hány. Kihányja a belét. Az undora alighanem totálissá fokozódik, és nincs belőle visszaút. Az undor közepette a szöveg mégis közli velem a közös zöldet, amiben mind részesülünk az élet napja és illata révén, s ami egy pillanat erejéig – mely pillanat azonban nem számolható se ki, se be, és aligha tartható számon –, túllicítál az evilági borzalmakon. Ez nem fizikai zöld, több annál... De mi? A szöveghely lüktetése valamit sugall.

Kramer esetében itt, ezen a ponton reményről csak inverz értelemben beszélhetnénk, hiszen ezen a végzetes hajlalon ő éppenséggel végképp elveszítette a társadalmi, a politikai és a személyes, szerelmi reményét is – mindenét elveszítette, az életénél is többet veszített el. Hogy ez a folyamat a hatalom szavára hogyan ment

végbe, ezt a drámát tárja elénk az elbeszélés. Kramer reményvesztése allegória. Mindannyiunk közös zöldje az, amit látunk és érzékelünk (vizionálunk, tapintunk, szagolunk, sőt hallunk), akkor is, ha épp nem látjuk a szemünkkel (vagy a szemüktől). Az ebben a szövegrészben feltáruló, egyszerre természetes és misztikus látásban<sup>15</sup> a szerelem lángja adja a szín-látás fényét: ez a láng itt most csúnyán, kínban és keserűségben ázva sistereg, míg nem a folyó szürke vizében kialszik, s vele alszik ama a „harsogó zöld” is. Amit a „kialvás” szóval illettem, az már nem látszik a szövegben – a határáig ér el a fantáziánk, s hogy aztán mi lesz a zölddel, a szerelemmel és az áldozatokkal, azt nem tudjuk, csak annyit, hogy elsodorja a tetemetek a víz.

Hány hasonló hullá hányódott akkortájt a folyókban.<sup>16</sup>

A lassú folyású Niers szakítja kétfelé őket. Korábban, vagy hét éve, a Dunában látott valami testet vergődni Madzar Alajos, és arra jutott, hogy fa korpuszt dobálnak a hullámok. Ez a regényrím, amihez még a Mohácson vidáman úszó férfitárost is hozzávehetjük, és hozzávehetjük még a Tiszába merülő kislányt is, aki Mózes Gyöngyvér volt, oly módon sokatmondó, mint a versrímeik.

Visszatérve azonban a Niers mellé, Buchenwaldba: a *Párhuzamos történetek* egyedülálló novellája ez, egy kerek darab, melynek főszereplői, Kramer és Peix, sehol máshol nem fordulnak elő a regényben, csak itt, ez egyszer és utoljára. A legkegyetlenebb, borzalmakba jócskán beáztatott szövegfelt ez a hasonló foltokban bővelkedő regényben, a legbrutálisabb gyilkosságok és halálképek, oszlások színhelye, és *ugyanakkor* a legélesebb szenvedélyű és leggyöngédebb, fulladozásban tetőző, a szó brutális értelmében halálos szerelemé.

A novella dokumentarisztikus fogantatású, az utólag közzétett szerzői bibliográfiában megtalálhatók a forrásai; a nevek közt, akiket említ, ismert személyek nevei szerepelnek, miként a helynév és az időpont is történelmi érvényű. Valószínűleg pontos a légy is a barakkfalán. Goethe tölgyfája legalábbis kulturálisan szentesített tény, csonkjá ma is látható Buchenwaldban. A tények és a képzelet szervesen összenőttek, az írói mesterség és a mély figyelem megkülönböztethetlenné érlelte őket; mindazonáltal fölöttébb fontos a dokumentáris igényesség regisztrálása. Ez itt nem közönséges novella! Anyaga a történelemé, annak sarából készült, és a szöveg öröme nem ment ki a slamasztikából. A tapintható szarból – ahogy azt Döhring érzékeli, amikor a tudatába szivárog, hogy az elődei között háborús bűnösök, gyilkosok vannak (elsőrendűen gyilkosok, s csak aztán áldozatok), s a tisztos német család vagyona megkérdőjelezhető tisztességű.

A szar a *Párhuzamos történetek*ben az egyik alap/meg/vető, jócskán taglalt, fontos matéria vagy elem, a szó szoros (brutális, obszcén) értelmében és durván metaforikusan is; kritikusi és erkölcsi mulasztás tudomást nem venni róla, regénybeli szerepe kutatásom egyik tárgya. Trágya.

<sup>15</sup> Tomas Tranströmer haikuja ide kívánkozik: „A fű talpra áll – / Arca, mint egy rúnakó / emléket állít.” In: Tomas Tranströmer: *A nagy talány*. Ford. Tillinger Gábor. Budapest, 2012. 65.

<sup>16</sup> Így volt a kilencvenes években a balkáni háborúk idején is. Anyám is látott a Dunában hányódó hullát.



Az *Utolsó ítéletet* című, a három kötetbe több szállal bekötött novellabetét rab férfitársai sokszoros gyilkosok, akik a lágerben gyilkosság áldozatai lesznek. (Lám, a regény krimi-indítása milyen szép transzformáción esett át, hogy kifejlődött!) Kramer az undorító „kápó” rangot viseli és véreskezű, illegális hívó kommunista, Peix pedig ifjú rablógyilkos, aki állati vadsággal képes ölni, ha kell, ha nem, ilyenek a beidegződései, ezt tanulta ebben a bűdös életben. Egymás iránti vonzalmuk nem egymás testének fizikai-szexuális „használása”, hanem őket magukat is (pozíciójukban) megrendítő, teljesen ártatlan és szenvedélyesen gyöngéd közelség. Olyan sorseseemény ez, mely túl van a tábori evidenciákon és a lágerlogikán – egy más típusú és minőségű történet, melyet a szöveg sző olvasó szemünk előtt. Ennek a durva emberek közti leheletfinom történetnek a minősége talán ezzel a fogalommal szignalizálható: *szent*. Egy árnyalaton múlik, hogy bejön-e. Nem sérthetjük meg – vagy megsérthetjük, ki hogy gondolja.

Két színnel szeretném most ezt a minőséget illuminálni: az egyik Peix kivételes, „tébolyultan bodrozódó”, „aranyló és vöröslő” hajkoronája Kramer és az elbeszélő szemükrében, mely szín a távoli torkolattüzek fényére és a barakkban izzó dobkályha oldalára rímel. A tűzfény glóriája ez egy bűnöző feje fölött. Mondhatom-e, hogy *lator*? Vagy hogy *a pokol fényei*? Vagy *a platóni barlang fényei*? Annyi biztos, hogy a próza *fényt derít*, ezeket a színeket látni, mind a három kötetben át követhetni őket. Évtizedekkel Buchenwald után „a városi éjszaka sárga és vöröslő visszfényeit” látja majd a Döhring fiú Berlinben a szobája mennyezetén, pokoli, szaros holokausz-álmából fölriadva.

A másik szín a fekete: „...a sötétségnek volt egy melegebben körvonalazott sötéteje, és a sötétségnek ez a másik minősége volt a másik.”

Mármint a másik ember, az ő testének melege, miközben a két férfi, az öregebb és a fiatalabb, éjszaka a deszkafalak között állnak kint a „csillagtalán, halálosan veszélyes sötétben”, és a sötétben sötét éket alkotnak, mivel úgy ölelik át egymást, hogy az ágyékuk ne érjen össze. Ezt az éket az éjszakában Alberto Giacometti szögvékony, remegő figuráihoz mérem képzeletben. S ez ver éket a regényéjszakába – mely most csillagtalán –, a legsötétebb helyre, ahol mindenki kegyetlenül pusztul, öl és/vagy hullik, és ahol az emberek irgalmatlanul „használják” egymást, mást nem tehetnek. *Másként nem tombolhatott*. A másik fontos szöveghely itt, amit nem mellőzhetünk, és a zöld fűvön ennek a nyoma is ott csillog, muszáj meglátni: *a hányás*. A regény metafizikai erdejében először is hányásra hágnak a fűvön. Kramer, miközben Peixét pucérra vetkőztetve és ütlege a szeme előtt fojtják vízbe, epét hány, öklendezik, „mintha az összes belső szervével együtt fordulna ki a saját torkán és a saját száján a saját fizikai állaga”. Azonnal Francis Bacon valamely test-föltépő festményét látom magam előtt, olyan hányást (s melyik nem ilyen), mikor elsősorban önnön magától, a saját *bel-étől* van éktelenül rosszul az ember, és úgy egyáltalában a testre ítélt *éntől*.

Meg a szörnyűségektől, amiket csinált, csinálnak vele s másokkal, és amit a novellában többé sajnós nem fog csinálni. Lehet, hogy az ember sajnálja, ha vége van a borzalmaknak, lehet, hogy megkönnyebbül. Kramer tudja, aki nem utolsó

sorban a Peix miatti fájdalmában öklendezik, Gregornak szólítja most őt magában, ami itt a táborban a leggyöngédebb intimitás jele. Kramer ebben a percben a halál küszöbén talán minden borzalmat és jóságot tud magáról, a másíkról, kettejükéről, úgy általában az emberről – ha ugyan tudásnak nevezhetjük ezt. Mindaz összejön és kifortyan itt, csomókban, amit mi három kötetben át különböző modulációkban és variációkban, részletezve, ilyen meg olyan hangfekvésekben, megszépítve, mindenféle érzésekkel olvasunk magunkról. Kramer hányása a regényben az egyik legfontosabb sűrűsödési pont.

Nem tudhatunk semmit a metafizikáról, amíg nem vagyunk rosszul a *humántól*, a híres *éntől*, az individualitás bendőjébe belegyömöszölt tudásanyagtól, hamis eszméktől és erőltetett hitvallásoktól. Az émelyítő fájdalomtól, látván, hogy mi történik mellettünk Gregorunkkal, s minék vagyunk (bűn)részesei és részint okozói. Hányás van a posztmodernen túli, nem-teológiai és nem játékból úzött metafizika bejáratában, mely nem megoldásokat kínál, hanem felszaggatja a régi kérdéseket és csak-csak faggatózik.

Ennek a hányásnak az állaga nem áll távol attól az állagtól, ami a *Párhuzamos történetek*ben több helyen le van írva, ez pedig a tetemekből kifolyt agy- és gerincvelő, a fos, a szar, a húgy, a megbüdösödött testnedvek állaga, ami itt, az *Utolsó ítéletet* során „boldog, szapora lángok” martaléka. Ez a jelzős szerkezet arra a nyihogás-szerű „rémesen néma nevetésre” felel, amit Kramer figyel meg a Peixe arcán. A koponya vigyora ez, amit a halál egyik maszkjaként ismerünk. A halált most emberek hozzák emberekre – itt Buchenwaldban ez a struktúra a honos és a törvényes.

A hányásnak alap/meg/vető jelentősége van itt, a második kötet legvégén, ahol a gyilkosok előre megfontolt szándékkal megcselekszik az *Utolsó ítéletet* a két egymásba szerelmes férfi fölött, akik az apa-fia és fiú-anya (Kramer az anyja arcát is felrémlelni látja Peixén), valamint a férfi-nő viszonylatokat is hordozzák (hiszen Peixnek nőies az ajka, a haja, az alkata). A kiöklendés megtisztítja Kramert (és a fulladozó Peixet is) a szerelmi fájdalomon kívül mindentől, ami ebben az életben rájuk és beléjük ragadt, s amire *nincs bocsánat*. Ez a fájdalom pedig a szerelmet tartósítja, egy számolatlan pillanattöredékekkel a halálon is túllendíti a szövegműben, meghosszabbítja abban az elementumban, ahol a szövegmű létezik, például most az én recepciómban és esetleg az Önökében is.

A fájdalom-lüktetésű öklendezésben a szerelem ezüst nyomvonalára bukkanunk. Mindjárt visszatérünk innen, a mélységes testi-lelki nyomorból egy órácskára Madzarhoz, a szép, okos, erős férfifigurához, de előbb vessünk egy pillantást arra a régi fényképre, melyet Nádas Péter a dokumentumai között őriz: harmonikus táncmozdulatokat tévő két meztelen férfitest van rajta kimerevített pózban egy folyó partján. Ha absztrahálunk, akkor ez a két névtelen férfiú Kramer és Peix, de Madzar és Bellardi is lehetne – a háborúban megnyomorított és a békeidőben pompásan föltáplált férfitest is: elvileg mindkét lehetőség fennáll. A történelem mutatója kileng, és a körülmények ide vagy oda szorítanak: ezeket az emberi érzéssel elborzasztóan véletlennek mondható *kilengéseket* is bemutatja számos verzióban a méltán nagy terjedelmű próza.

## ÁTKELÉS

Madzar és Bellardi békebeli szerelme Kramer és Peix háborús lágerszerelméhez mérhető. Amennyire sötétségben rettegő szerelem az utóbbi, annyira fényes és duzzadó energiától reszkető az előbbi, melyre majd a feledés éjszakája borul, noha a dunai alkonyi nap még harminc év múlva is felrémlik mindkettejük emlékezetében. Miközben Kramer és Peix véresre vert tetemét a Niers hánya-veti, Madzar és Bellardi lehető legelevenebb, izmos férfite a Duna hullámaival küszködik. A hajózást, majd a Duna átúszását Nádas az erővonalakra figyelve ábrázolja, áramvonalas (korabeli, hiszen 38-ban vagyunk!) avantgárd festmények villannak be, motorok, pompás izomkötegek, diadalmas testek, futurizmus.

Az én szememben az egész nagyregény legszebb jelenete ez az átkelés, a két férfi boldog, szerelmes percei (mint Krameré és Peixé a barakkfalak között), melyekre gyorsan ráborul a haragvás, sértettség és gyűlölködés üvegburája. Ez utóbbi („néma”, „pokoli”, „halálos”, „kölcsonös”, ezek Nádas jelzői ezen a szöveghelyen), a súlyos *ressentiment* szinte nem is belőlük jön, hiszen ők jószíval imádják egymást, hanem mintha a környező kultúrákból, a háborút már érlelő életvilágból sugározna rajtuk mint médiumokon keresztül. Belejátszik ebbe a homoszexuális szerelem és az osztálykorlátok áthágásának tilalma is. Amiket ők is elsajátítottak. És belejátszik a régóta elfojtott, traumatizálódott *bűntudat*,<sup>17</sup> amit a kis púpos Gottlieb-gyerek halálra kövezése miatt éreznek, ami pedig csak egy cinkos gyereksínynek indult. Noha anyaszült meztelenek és Madzar izmos farát, Bellardi guggoló combjait is látni, a szexualitás, az összetartozás szóba sem jöhet a két férfi, a báró és az asztalos fia között. Egyetlen tétova testi érintés beszél mindenért.

A Dunánál vagyunk, a vízben és a parton; a zátony, torlasz, gát, sziget és a víz áramlása allegorikusan is funkcionálnak – az emberi test, bár sodortatik, birkózik és ellenáll, mégis zátony inkább: akadály és süket tömeg, amiben torlódik a szó. A test Nádasnál paradox dolog: médium és torlasz – mint Jézus teste, *út* az Istenhez, ugyanakkor azonban *kereszt* is, ami elállja a közvetítés útját, és a katasztrófa lehetséges helyszíne. (Döhning emlegeti is a zátonyra futott gőzhajó allegóriáját.) A hírhedt nagy közönségs jelenetben a szeretők napokon és éjeken át gyömszölik egymás testét, mely azonban végül mégsem válik alkalmassá a közvetítői szerepre, s ők ketten tragikomikusan megfeneklenek a pisában.

A két barát javarészt hallgat, vonzalmuk, szeretetük alig is kap szót, s amikor igen, akkor hülyeségnek hangzik. Nem szexuális aktus, hanem kegyelmi aktus történik életük e rövid, annál jelentőségteljesebb idejében: nem egymással válnak egyé

<sup>17</sup> A *bűn* és a *bűntudat*, a bűn betokozódása az egész regénykomplexum központi komplexusa, a *Párhuzamost történetek* metafizikai dimenziójának szórt fényű, diszperzált fókuszpontja. Erről szól a regény, mondhatni némi túlzással. A bűnt Schelling filozófiailag úgy magyarázza, mint a princípiumok kiforgatását, inverzióját, és bevezeti a „fordított Isten” fogalmát, mely a bűnben az Isten helyére lép. Ebben a regényben is hasonló inverzió történik. (Schelling bűnértelmezéséről lásd: Tengelyi László: *A bűn mint sorseseemény*. Budapest, 1992. 55–65. )

- ez minden értelemben tilalom alá esik -, viszont egymásra borítják a világot, a napot, holdat, homokot, vizet, növényeket, fényeket, szelet. Ez a *szabadság lélegzete*, ez a kölcsönösség és kölcsönös részesedés/részesítés - s így konkretizálva, kirészletezve, emberi tagokra, elemekre, korra, kavicsokra lebontva, így válik csak érthetővé a frázis és az eszme.

A „szabadság lélegzete” és a boldogság (ami lehet fájdalmas is, hűvös is, nem okvetlenül olyan jó) valószínűleg szinonimák. A gyűlölet s a bosszúvágy a boldogságnak és a szabadságnak is szöges ellentéte, és a gyilkosság az a fölszabadító aktus, mely ezeknek a birkózó érzelmeknek és indulatoknak a rabságából kitor. Csakhogy nem a szabadságba jut ki, hanem a halálba fut bele. A halál és a szabadság projektív azonosítása az (ön)gyilkos érzécsalódása és rögeszméje. Bellardi meg is fogalmazza a (tév)eszmet: „a gyilkosságot adta nekünk szabadságul az isten”, de ő ellenáll a projekciónak, nem öl, szemben Ágosttal, aki - a regény is majdnem elhallgatja - megtette ezt. A gyilkos-áldozat összecsiszolás, ami olyasmi, mint a teljes napfogyatkozás, a *Párhuzamos történetek* metafizikájának kivizsgálandó gócpontja.

Bellardi legszívesebben gyilkolna, de pont a „szív” az, ami mégsem engedi meg neki ezt, és a szíve az, ami a végén (a *Szorul a hurok* fejezet végén) elviszi. Nem tudjuk, mi a szív, de agonisztikus terep, olyasmi, mint a paradoxonok „húsa”. - Bellardi Lászlót elég részletesen megismerjük a regényben gyerekkorától kezdve, utoljára a 33. fejezetben találkozunk vele (itt kap infarktust), s elmondhatjuk róla, hogy élete legnagyobb küzdelmét a saját szívével, közelebbről a gyilkolási (öngyilkossági) hajlamával vívta. Amikor a tündérszép felesége elhagyja, méghozzá egy nőszemély, egy bestia, egy „hírhedt leszbia” miatt, fülön csípi magában ezt a vágyat, az örült bosszúvágyat, mely a megalázottság, a szégyen, a sértettség, az undor és a csalódás mélyén kelt ki benne - abban a tenyészetben, melyben mindenki megmártózik, akit anya szült. Felfokozott szexuális képzelete megjáratta vele a féltékenység poklát, ezt a hamisítatlan *metafizikai bugyrot*, ahol barátságot kötött a gyilkosság indulatával és képzeletével. A féltékenység a szétválaszthatatlanul testi és lelki gyötrelmek, hasítások és projekciók magasiskolája; hogy Bellardi nem lett gyilkos, meglehet, csak a véletlennek (ha Elisa agyvérzése ennek nevezhető), illetve a kislány jelenlétének köszönhető - egy gyerek közvetlen jelenléte, nézése összeegyeztethetetlen a szexualitással töltött szerelmi gyilkossággal, az anya megölésével. (Mint tudjuk, a fasizmus később szántszándékkal áthágta ezt a tilalmat is; a holokauszt az emberi létformát meghatározó tabukat törölte el. A 90-es években a balkáni háborúban ez ismét megtörtént.) Ez még az apagyilkosságnál is súlyosabb bűnnek és tilalomnak látszik, magába az origóba döfött gyilkosnak, ahonnan semmi sem folytatható.<sup>18</sup> Peix meggyilkolásában - ahogy azt Kramer látja, akinek a szemében Gregor lányos arca az anyját is fölidézi -, egy jóvátételmentlen anyagyilkosság is megbújik.

<sup>18</sup> Amikor Kienastra ráhárul a nyomozás az ismeretlen hulla ügyében, éppen egy bonyolult *apagyilkosság* ügyében nyomoz. Ez csak nagyon mellékes szál, rojt csupán (nem egy ilyen *rojt* van a regényben), az olvasó számára azonban útmutató jel lehet (pláne, hogy a nyitó fejezet címévé van emelve), mely itt a nyomorult ödipális háromszöget és a kultúra-alapító ősgesztust jelzi.

Bellardi szíve tehát a bűn fészke, amelyből nem kél szabad madár, kél viszont pillangó – gondolok itt a nevezetes pillangó-effektusra –, mikor a szenvedés csúcspontjának és a megkönnyebbülésnek a csuklópontján tesz egy exkurzust. Magával ragadja a barátját, és amikor pucéran fölébe hajol a Duna-parton, feloldozza őt is a kínja alól. Ez egy teljesen váratlan történés (hirtelen séta, mondhatnánk Kafkával), igazán áll rá a „gratia” teológiai kifejezés. Madzar Alajos precízen fogalmaz: ennek az érintésnek „legalább tízévenként meg kéne ismétlődnie”. Mint a legvégén kiderül, Bellardi életének tényleg ez adott értelmet, más szóval olyan súlyt, lepkesúlyt, súlypontot, ami a lelkét a kárhozattól mégiscsak megmentette. Bellardi mégsem gyilkosként vagy gazemberként, hanem játékos és szerető emberként hal meg, aki minden meghurcoltatása és linksége ellenére egyszer nagyon szeretett, s aki egyszer egy láthatatlan „lebegő alakot” követett. (Egy anyalt.)

Be a zöldbe, ahova Kramer is beleveszett. Bellardi zöldje szintén hars, ezen túl „végtelenbe nyíló”. Zöld tengerfenékhez hasonlítja a szerző, és felmérhetetlen különbség van a két zöld között, hiszen Bellardié akkor szólal meg, amikor a szíve üt, s nem akkor, amikor az ő fejét ütik. Ezt a *felmérhetetlen differenciát* kellene a humanitásnak mint önreflexiónak, vagyis a magunkról való gondolatnak taglalnia, elemeznie, felfognia – mert nem mindegy.

Nyers erő működik mindkét esetben – ott pirkadat, itt alkonyat –, az ég üres. Felhőtlen avagy üres, vigaszszava mindenesetre nincs, hiszen ábrázata sincs, ikon-talan, absztrakt és néma. A testi-lelki fájdalom okozása és elszívése meg a boldogság okozása és elszívése egyaránt játszható skála – vagy mondjuk úgy: járható út – ebben a zöldben. Ezek nem párhuzamosok, hanem keresztezik egymást, és szinte minden regényalakban ott van valahol ennek a keresztnek a csomópontja, ha nem másutt, hát a vonagló lábujjakra sugárzó fájdalomban vagy a kegyetlen boldogságban. Végigzongorázhatnánk a közel száz alakon abból a szempontból is, hogy ki mennyit szenved és ki mennyire boldog, vagy egyszerre csinálja-e a kettőt; a *Párhuzamos történetek*ben gazdag szenvedés-katalógus található, és egy szűkebb boldogság-katalógus is.

Madzar és Bellardi mást se csináltak, csak duzzadó kedvű fiatalemberként átúszták a Dunát Mohácsnál. Ez nem allegória. Azonban épp a prózai ábrázolásnak, az átúszás beagyazottságának és pompás érzéki leírásának köszönhetően világos, hogy egy váratlan percben mind a ketten *átkeltek*, átevickéltek a tulajdon szenvedésükön, a kátyújukon, a szkepticizmusukon, megőrizvén a „maradék szeretetet vagy illúziót” és még valamit, amit Nádas Bellardiról szólva egy szenvedésábrázolás közepette így önt mondatba: „A tudatnak volt azonban még egy tiszta foltja, amivel felfogta legalább léte szép egészét.”

Ez a „szép egész” itt a kibicsakló „legalább”-bal tetézve ironikusan (szentimentálisan) vonatkozik a vitriolos fájdalomban sorssá érett életre, nemsokára azonban – miután Bellardi átkel – a „szép egész” naivan is felcsillan a régi barátságban. Ez az átkelés *csak együtt*, egyfajta kölcsönös tanúskodás, egyáltalán a *kölcsönösség* formájában történhetett – az elbeszélés legalábbis erős szükségszerűséggel ábrázolja az esemény közös minőségét (ami még akkor is fennáll, amikor elsodorja őket egymás-

tól az ár.) Miközben mégis megmaradt *mindenki a maga sötétjében* – vagy mégsem? mert egyszer összeért a két sötét? A szingularitás különleges ereje itt ez. A táncolás, hogy igen és mégsem és mégis, a táncolás a hullámokon az egész *Párhuzamos történetek* legérzékenyebb epizódjaira jellemző: így is értelmezhető, meg úgy is érthető, beteljesülésként és nem-beteljesülésként is; alighanem ez a kényes táncolás,<sup>19</sup> a fények e játéka nemcsak a mű sajátja, hanem olyan létminőség, amit a mű vissza-tükröz vagy „lefényképez”, mint Nádas az árnyakat. Madzar hübrisze épp a geometrikus fénytervezés lesz... Ő nem akart számolni a káosszal.

Bellardi azért rimánkodik magában, hogy „ne kelljen látni, amit nem is láthat” – mármint a két nő erotikus szerelmét –, mert „nem azt látja, amit érez”, hanem azt, amit a gonosz nők akarnak. Bellardit paranoia fenyegeti, miközben fetreng az irigységtől: a leszbikus pár azt tudja és élvezi, amit ő nem bír, ahol ő impotens. Irigysége veti poklokra. Nádas pokolábrázolása, nemcsak itt, egy Dantééval vetekszik, ám ennek a pokolnak a helye nem a másvilág, hanem a test, a kínszenvedést pedig éppenséggel a lélek, a fantázia okozza: a lelke kifacsarja, kínpadra veti a testemet, és fordítva. Ez az élmény végidőket kíván, eszkatológiai időt. Az okos Bellardi tudja is, hogy a lelke ezt az időt erőlteti, akarja, a legdurvább véget, az apokalipszist, mely az erejével majd mintegy kiprovokálja neki a ‘valami más’, ami nem az, ami van.

*Metafizikai vágyfantáziáknak* nevezem az ilyen projekciók (akarások) által kiszínezett valóságot. Ilyen vágyfantáziák úzik például Döhringet, amikor belekeveredik a nyomozásba, vagy Schuert, amikor fasiszta lesz – majd’ minden szereplőnél meg lehetne találni azt a pontot, ahol belendül a metafizikai projektív gépezet. Ez nem jelenti azt, hogy ezeknek a pontoknak nincs *metafizikai realitásuk*, van, valóban életünk tér-idejét fúrják meg, azonban az emberi akarat és képzelet zavarában menten rendezkedni kezd, és e mániájában meg a káosztól való féltében hamisít. Ezért nem akar Madzar beszélni, amikor ‘helyzet van’, egyáltalán semmit sem akar. Félti a szótól és a cselekvéstől a reményt, vagy azt, ami az idő méhében vajúdik. És a barátja megérti a csöndjét. (Ennek ellenpontjaként ugyanő túlbeszéli, túlképzeli a ‘helyzetet’ Szemzőné esetében.)

Bellardi „látta kívülről önmagát” amint szenved, mint a kutya, és ez az önreflexió növelte gyötrelmét, a szégyent.<sup>20</sup> A szégyenhez kell egy tekintet, mely lát minket. Bellardi vergődésében „lefényképezve” érzi magát, mintegy odaszögezve a padlóra, léte legaljára. Ez a szégyen akkor múlik el róla, amikor Elisa agyvérzést kap, tehát amikor a felesége, az ő másika kisül, szétég az agya, nem tükrözi őt többé vagy nem képzelheti róla, hogy tükrözi, és amikor Szapáry Mária vetélytársból elhagyott asszonnyá változik, ugyanolyan balekká, mint amilyen ő, a férj. Mintha ő felmentést kapna, miközben Elisa elítéltetik (s vele Szapáry), de az olvasó, aki más szemszögből is megismeri mindannyiukat, tudja, hogy ez az interpretáció önfelmentő és hamis. Metafizikai projekció, mely bűnösért és büntetésért, ítéletért és feloldozásért kiált.

<sup>19</sup> „Bizony mondom néktek, káosznak is kell ott lennie, hogy megszülethessen egy táncoló csillag.” Nietzsche Frigyes: *Im-igyen szóla Zarathustra*. Ford. Wildner Ödön. Budapest, 1908. 16.

<sup>20</sup> A szégyen égő köre a regény nagyon sok szereplője körül dereng, ez pedig nem más, mint a bűn holdudvara.

Bellardi intelligens, sejtí ezt, ezért beszélni akar, megmérettetni. Barátságában mégis nyílik számára egy olyan út – át a vízen – mely mély *megértés formájában kegyelemben részesít, szó nélkül*. Beszéd helyett olyan *hangképet*<sup>21</sup> kapunk, mely minden szó mögöttes tartományát illusztrálhatja: „Nagyon messziről, valahonnan a sziget bensejéből, a végtelen pusztaság felől olykor tehéncsorda kolompjainak halk szavát, máskor éles kis kutyaugatásokat lehetett áthallani, ideges terelőkutya csaholását. Legfőbbsképpen azonban a szabálytalan löketekben partra vetődő víz csobbanásait és lötybölődését hallották. Talpuk alatt a kövek, a kagylók és a kavicsok csikordulását. Olykor közeli loccsanást, amint egy menekülő hal kiugrik; felcsillant, majd szép ívben visszahullt. Meg egyenletesen szólt is az áramlás, miként egymáshoz dörgölődő selymek suhogása, amint a különböző minőségű és különböző hőmérsékletű víztömegek egymáson sodródtak el. A fűzek most inkább hallgattak felettük, néha egy magányos cseppenés.”

Elemek és állatok hangjai ezek, ekként a test, a *világtest* hangjai. Az emberi beszéd nem jelenik meg kedvezményezett, az igazságra méltó kommunikációs formaként – sehol a regényben –, az elbeszélő a verbális nyelvet alárendelt szerepbe helyezi, mint amivel más, fontosabb, nem csak emberi formákat és fenoméneket ábrázol, szemléltet, leír és körülír, kiemel.

Bellardi és Madzar mohácsi dunai kalandja a *Párhuzamos történetek* legfényesebb és legromantikusabb – romantikus iróniával dústított – epizódja, mely a nyárdélután melegében játszódik és alkonyfényekben úszik a Nap és a Hold között, felhőtlen ég alatt, mígnem belesüllyed a nyáréjszakába. Nem is közvetlenül értesülünk róla, hanem az agonizáló Bellardi László arcán átsuhanó árnyék vagy rándulás *írói* analízise visz vissza bennünket a háború előtti évekbe. Egy infarktus közepette merül fel az egyszerű történet, melyet az egyes részletek végtelenül finom kidolgozása tesz oly fantasztikussá.

Az egész romantika és posztromantika imádott szóképe és ikonja kap például különös fénypermetet abban a részletben, melyben Madzar, jó szokása szerint, az apai hagyományt követve, éjnek idején lehungyozza a gangról az anyja rózsáját. A szagról is említés történik, a dühödte férfi húgának szagáról és káromkodó indulatáról. A jelenet felettébb realiztikus, áthatóan az (szagkép!), nem szimbolikus indíttatású, hanem magából az aktus gyökeréből – a testben rejlő *realisból* – hajt ki a szubverzív és agresszív erotikus találkozás a rózsával, fittyet hányva a „józan és hazug életre”. Ez a trágár valóság az, amit az önelemző író „káosz” névvel illet, mely messze túlmutat az individuumon, bekapcsolódik egyfajta irdatlanságba, amit metafizikai dimenzióknak nevezek. Rajtunk múlik, látunk-e belé arcot, rózsát, ellentmondást, milyen minőségűnek érezzük és hogyan viszonyulunk hozzá – a sorsunk múlik ezen, s vele a másokéi, akiket magunkkal rántunk. Ezeket az összefüggéseket nem látjuk át. A regény az a műfaj, mely a sors- és bűnösszefüggések – csillagképek – megrajzolásával foglalkozik. Nádas ironikusan, parodisztikusan kezeli ezeket, különös rímfüzéreteket és érzéki konstellációkat, antropológiai leleteket kínál helyettük, melyek felfedezése és értelmezése ránk vár.

<sup>21</sup> Kutatásom egyik tárgya épp a regény szín-, hang- és szagképei.