

Forgács Éva

TÉRBE, FÉNYBE, IDŐBE

NÁDAS PÉTER SZÖVEG-KÉPEI

„A felvilágosodás vegytiszta esete vagyok”, mondta Nádas egy interjúban, és politikai esszéisztikája világosan illusztrálja is ezt az önjellemzést. Regényei és novellái azonban, hogy a drámákról ne is beszéljünk, legalább annyira szembemennek ezzel a felismeréssel, mint amennyire igazolják azt.

Egy sokat idézett előadásában Erwin Panofsky azt mondta a mozirol, hogy az „dinamizálta a teret”, hiszen a néző csak fizikailag ül egyhelyben, esztétikailag szüntelen mozgásban van, a kamerával együtt változtatja látószögét és távolságát, és számára nemcsak a tárgyak a térben, hanem maga a tér is mozog, elfordul, szétesik, át- és visszarendeződik. Ha ilyen sokat mondhatunk a filmről, hogyan írható le az író lényegesen nagyobb, szédítő szabadsága, aki térben és időben, látható és elgondolható, külső és belső dimenziókban mozoghat és mozgathatja az olvasót, a látás, képzelet, érzékelés és emlékezet zónáiban, nem csupán egyszerre mutatva fel a kint és bent világait, hanem összejátszásukat is demonstrálva? Nádas dialógusaiban a beszélők mást mondanak, mint amit gondolnak, egész múltjuk, homályba vesző körvonalú világuk löki ki a szavakat, amelyek végső ihletője a másik ember arcának a pillanatnyi látványa, a saját, és a másik egész élettörténetének a színjátékából éppen zajló jelenet, és a vele élethosszan vagy épp csak egy perce zajló játszma pillanatnyi állása. Minden felmerülő ellenkező nézettel szemben, a *Párhuzamos történetek* is racionálisan gondolkodó elme műve, amely elme ésszerű műveletek során át jutott arra a meggyőződésre, hogy az emberi lény, a világ, amelyben mozog, eme világ térbeli és időbeli kiterjedése csak részben befogható és átlátható. Részben valóban olyan, amilyennek azt a regény számos történelmi és fiktív szereplője nézeteinek ritka lucidusan megírt elemzése, a történelemből, az egyéni sorsok véletlenjeiből és az emberi kötődésekből, mélyen gyökerező vagy hirtelen érzésekből történő kifejtése mutatja. Nádas azonban nem misztikus, belátása a gondolkodás megtapasztalt, meggyőződéssé érett eredménye. Hiszen arról is meggyőződött, hogy rejtett szálakon a személyes történeteket „ismeretlen érzések, történelmi rímek, genetikai asszonáncok és még ismeretlenebb párhuzamok és megfelelések” alakítják.

Ezeknek a sokrétegű, mélybe vesző eredetű folyamatoknak és az emberi állag kielemezhetetlen bugyrainak lényeges és nagyon megfelelő ábrázolási eszköze, lehetősége a kép. Minden nagy író élt ezzel az eszközzel, ha különböző mértékben és intenzitással is. A szövegbe ékelődő, azt hirtelen megállító, és folyamatában megakasztó kép kitágítja az asszociációs mezőt, és többet közöl az olvasóval, mint amennyit a próza közölhet. Szavak mögötti légrétegeket mobilizál, s ily módon a kép a tudattalanhoz fordul. Azt pendíti meg az olvasóban, amit az nemtudva tud, nem

akarna tudni, s el is fordulhat tőle, hogy visszatérjen a szöveg világosságához. Musil regényében a testvérek, Ulrich és Agathe váratlan megjelenése egyforma kockás clown öltözékben egy villanás, amelynek a fényénél belelátunk a sorsukba, s amely többet mond, mint amennyit az elbeszélés azon pontján az író mondhat, vagy mondani akar. Halkabb és kevésbé hangsúlyos módon, más kifejeletű történetében Nádas sem mulasztja el leírni Szemzöné és Madzar ruházatának azonos anyagát, színét és mintázatát, amivel minden további részletezésnél világosabban jelzi zsigeri, *in der Wolle gefärbt* összetartozásukat, talán nem is szándékolatlanul idézve Musilt: „szinte mulatságosan hasonló volt öltözködésük minősége és jellege, aminek az volt a jelentése, hogy nem hasonlónak válnak, hanem most veszik észre, mennyire hasonlítanak.”

A *Párhuzamos történetek* első kötetének *Egy úri ház* című fejezete egy hangosképből, egy nagy lakásban kitartóan csengő telefon képéből indítja el az olvasót, majd mintegy százhusz évnyi időt járát be vele képről képre, a ház építésének a megidézésétől a ház részletes építészeti elgondolásának és megvalósításának, szerkezetének és látványainak a leírásáig, és tovább, a még eredetileg betelepített házmester figurájának s az ő, mint a Monarchia óta minden házmester, történelmi zug-szereplésének a rajzán átszöve, az építész egy unokája, s annak családja finom részletességgel felvázolt képeiig. Nádas, a fotográfus, a fényképezőgép objektívjének a pontosságával és a maga kaján elfogulatlanságával rögzíti a képeket. A hatvanas éveiben járó Lehrné öregedő teste, ahogyan kívülről látszik és ahogyan ő érzékeli; a benne élő komisz kislány képe, amin áttűnnek a Holocaust során meggyilkolt kislányának az arcvonásai; személye, mint autoritás képe, amit belülről már anginás rohamok ráznak meg, s mindez az érrendszer részletesen és precízen ábrázolt képein keresztül; mindeközben a csípőficamos házmester ziháló lépcsómászásának, a ház és az ő teste fizikai romlásának a képei az elűzhetetlen patkányok földszinti birodalmától a szélvihartól tépett tető felé; az unokaöcs szemével a második emeleti ablakból látott üres Oktogon az 1961. március 15-i rendőri készültséggel; öt ember belső filmjének a pergései, és e képek reduktív külső megjelenései illetve elleplezései az arcaikon és a szavaikban, miáltal az olvasó, mint a regény minden pontján, itt is folyamatosan regisztrálja a gondolatok elrejtésének, mások számára előadott színjátékká párolásának a gyakorlatát, amíg feljutunk a padlásra, hogy a hiányzó tetőcserepek képe mellett hirtelen szembesüljünk egy nagyot koppanó, a fejezet lezárásaként egészen új dimenziókat megnyitó képpel, azoknak a macskáknak a kötélén szikkadó tetemeivel, amely macskákat a házmester akasztott oda fel az idők folyamán.

Noha Nádas írásaiban minden szenzuális észleletnek, szagoknak, hangoknak, tapintásoknak, moccanásoknak, és látványoknak egyaránt szerepe van, a kép, mint rétegzett, elemzett látvány, mindig hiperrealista precizitással megjelenítve – csak hogy majd elmosódjék és elbizonytalanítson a tiszta kontúrok létezésében úgy általában véve – Nádas egyik legsajátabb írói tulajdona. Ha Esterházy az olvasóhoz végtelen modulációkban szóló hang, Nádas kimeríthetetlen kép. Leonardo írta a naplójába, hogy bizonyos benne, ha választásra kényszerülnénk, melyik érzékszervünkötől válnánk meg, bizonyos hogy a látást hagynánk utoljára, hiszen ez a legfontosabb: a látás nem csak érzékelés, hanem a tudás kapuja is. Amit alaposan megnézünk, azt

megismerjük. A látvány egyik sajátossága ugyanakkor, hogy „néma tartomány”, és mindaz, amit rejt, előhívható, illetve hívás nélkül is előjön. Ebben az értelemben bátorság egy látványra szegezni a tekintetünket – azzal a veszéllyel jár, hogy lassan meglátjuk, amit nézünk.

Nádas úgy néz az emberre, az emberi arcra, mint tudományos kutató. Mint olyan kutató, aki mögött sokezres mintavétel van, s bár nem érzéketlen arra, amit lát, nem is hatódik meg egykönnyen. Regisztrálja a legfelső réteget, a bőrt és a vonásokat, majd bejárja mindazokat a mögöttes tartományokat, amelyek e vonásokat kialakították, s tovább alakítják. A csendéletek és arcok a város és a táj közegében, az égbolt színei és fényei, naplementék, felhőket kergető szélviharok, egymással ellenkező irányba haladó vontatóhajók, köves mederben alázúduló vagy lassan hőmpolygó folyók közepette jelennek meg, s ezt a térbeli kiterjedést, a paralel zajló kozmikus és emberi események vízszintesét mindig keresztezi a történelemben beírt élettörténetek vertikálisa, az idő. Nádas képei a tér és idő tengelyei között világosan megjelölt pontokon helyezkednek el.

Az irodalomban a hiperrealizmus, a hűvösen tárgyilagos valóságghűség gyümölcsözőbbnek tűnik, mint a festészetben, mivel a leírt kép elmozdítható, és még leírása közben, a megválasztott szavak és a hangnem belejátszásával finomabban árnyalható. Nádas precizitás-igénye oda vezet, hogy képei beleégnek az olvasó emlékezetébe. A fekete esőfelhők között világító fehér fények a viharos égbolton Budapest felett, az ősidők óta meglévő köveken alázúduló víz a szépséges, sziklás német tájban amely, őshonos arisztokráciája közreműködésével egy eugenikai intézet botrányát is tartalmazza, a kert mélyzöldjei a *Családrege*ny kezdő képében: sokdimenziós aláfestések, a próza kiegészítései, annak a megjelenítései, ami szavakkal nem megbontandó, ami közegként vesz körül. Az, ami Georges Seurat szándéka és törekvése volt: magát a pusztát levegőt megfesteni. Annak a tudása, hogy maguk a tárgyak, világos körvonalakkal és érzékletes, pontos ábrázolásukkal csak az elvégzendő feladat felét jelentik, mert nem kiszakíthatók a légtérükből, a fények és árnyékok foltjaiban magáról hírt adó egyetemes, kozmikus lét tágabb, sejthető, de kiismerhetetlen közegéből. Nádas kitartóan foglalkozik a fények, égboltok, vizek, növények minél részletesebb, gondos leírásával. Ezek a képek adják ki azt a szövedéket, amitől a nem ismert is megjelenik a prózájában – paradox módon a képi elemek nem a pontosítás, hanem a kontúrok elmosásának a célját szolgálják, szembemennek a világosan artikulált verbalitással. Egyfelől értesülünk arról, mit beszél egymással három férfi egy uszoda öltözőjében, másfelől egyikük meztelensége, testi jelenlétének a túlsúlya hatja át a jelenetet és nyitja meg másféle tágasság felé, mint ami a dialógusaikból és az élettörténetük szabatos leírásából kiolvasható.

Vikár György írta egyszer az *Emlékiratok könyve* kapcsán, hogy Nádasnál két ember viszonya mögött mindig ott van egy harmadiknak a jelenléte, amely jelenlét érzékelhető, de nem megnevezett. Erre a rétegzettségre Nádas mindig igényt tart, a *Páthuzamos történetek*ben ki is mondja egy helyen Klára, Simon és Kristóf hármáról szólva, s a szövegeiben megjelenő erős vizualitás hasonló funkciót tölt be: minden személy, cselekedet, történés, nem-történés, nem-cselekvés mögött és körülött sűrű

levegő van, ami egy ponton egy kép emblemikus tömörségévé áll össze. Többnyire nem olyan ritkán és nagy erővel, drámaian beékelődő képeket látunk, mint Musilnál, hanem a szöveg egésze van teletűzdelve képekkel, újra meg újra rámutatva a könyv alaptételére, hogy a világban zajló folyamatokban sem kezdetek, sem végek, sem világos határvonalak nincsenek. Lehrné visszagondol egy fasorra, amelyiknek nem volt sem kezdete, sem vége, s több szereplő lát hasonló képeket maga előtt.

Talán mégis ki kell emelni egyet a sok közül: a ravaszul torzító, a test formáit szétkenő, hullámossá oldó tükör képét, amelyben a magával tisztába jönni képtelen Döhning pillantja meg magát egy fehérnemű üzletben, hogy a tükör sajátos kiképzésének jóvoltából testének „a combtól és a köldök között nem csupán éles, hanem erősen nagyított” képével szembesüljön. Ez a kép különösen erős és különösen a tudattalanra irányított. A fiú mintegy véletlenül, alsónadrág vásárlásának a legfeljebb tétova szándékával lépett be a boltba, ahol mintegy a démonai vetették rá magukat. A hullámzó tükörkép kizárólag arra a testtájra vezeti Döhning figyelmét, amelytől ő maga menekül. Egy férfiruhát és körömcipőt viselő „nőies fiú” az eladó, akire a „kiismerhetetlen nagyságú, lágyan derengő tér ismeretlen minőségű labirintusában” rábizza magát, a külvilágtól hermetikusan elszigetelt bolt „tompá csöndjében” ahol „alig hallható pszichedelikus zene szól”. A kép messze túlnő egy karakter megoldatlan problémájának az azonosításán. Nem csupán Döhning zavaros mélyvilágába világít be mintegy reflektorfényel, hanem egyúttal az egész elbeszélésfolyam egyik fő motívumára, a férfi anatómiára mutat, még hozzá erős nagyításban hozva azt, egyelőre, itt a könyv kezdetén, egy ruhadarabbal fedve, de ezt is időbe és térbe állítva. 1989-ben vagyunk, szofisztikált design és mérnöki pontossággal bemért pszichológiai ráhatások alakította high-tech berlini elitbolt terében, egy paraván mögött, ahol a vevő látszólag egyedül, valójában a vágyaival nála sokkal inkább tisztában lévő eladók prédájaként csodálkozik a trükkös tükörré. A kép ismét a regény alaptételére mutat: ebben a környezetben, „miként egy valódi álomban, nem lehetett rögzíteni, hogy minek hol van eleje, vagy milyen mélynek hol lesz vége.” A kép túlsugárzik a maga konkrét helyén és idején, sötét tónusaival és a hipermodernitás személytelenségének a mezében megmutatja azt a hideg és ellenséges, mélységesen tudatos, professzionálisan elsajátított közönyt, amelynek a kiismerhetetlen úrja a többségtől különböző embereket, például homoszexuálisokat körülveszi, s amelynek kiszolgáltatottak.

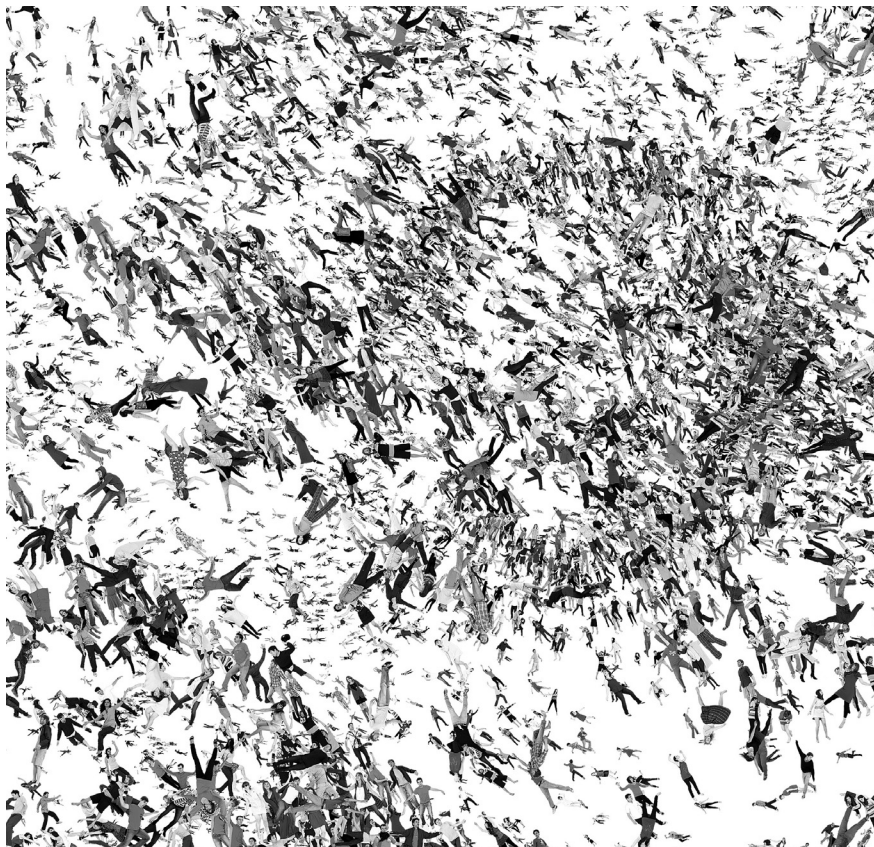
A legsűrűbben visszatérő kép a folyó, főként, bár nem kizárólag a Duna képe, budapesti lakásokban és a hidakról hallható, látható és érezhető jelenléte, kiszélesedése Mohácsnál, érzékelése magán a folyó testén lefelé haladó hajón utazva, Vácról és a Váccal szemben lévő faluból nézve, a partján, a vízében, a rajta átkelő kompról, tudva, hogy a folyam valahonnan jön és valahová tart, s bár ezek a pontok földrajzilag megnevezhetőek, a jelen folyamatos elúszása a vízen, a matéria szüntelen áramlása az idő megfoghatatlanságát vizualizálják. Vagy másképp, a Duna-parti faluból nézve: „Az időt a fény tüntette el magában...”. Ami, nem egy szereplő kíméletlen precizitással leírt brutális tetteit is illetően, a világ szemhunyasát is jelenti mindafelett, ami megtörténik, s aminek az ideje éppúgy elúszik, feloldódik, mint a jobb tetteké. A párhuzamos történeteket a víz viszi a hátán, és, hordalékként, a medrében.

Ezt a megfoghatatlan és szüntelen áramlást egyvalami próbálja - eredménytelenül - ellensúlyozni: az építés, az építészet. Az arányok, szerkesztés, anyagismeret kultúrája és művészete, amit ma korszerű technológiákkal, mint a berlini boltban, könnyen manipulatív terek képzésére használnak. Az öreg Demén rigorózus eszményei és a Bauhaus magyar követője, Madzar kezükben tartják a kulcsot, amivel az amorf és zagyva világ megregulázható, világos és értelmes terekre osztható. Demén épülete azonban egy lezúllott világban pusztul és koszlik, Madzar terveiből pedig alig marad valami a világegés után. Mégis, nemcsak a leírt munkáik, hanem a gondolataik képei is mérnöki értelemmel szövik át az indulatok, téveszmék, érzések, gerjedelmek rizomatikus kiterjedéseit, az értelem hálójának rasztereként vetülnek a regény - a világ - szabálytalanul domborzatos tájaira.

Nádasnak, akár a festőknek, vannak jól felismerhető vizuális kézjegyei, amelyek újra meg újra felbukkannak a szöveg tengerében. A regény világát a vállain tartó Óriás alakja, amely csak a legutolsó lapokon száll le mítikus magasából, variációira talál olyan párok rajzában, amelyek egyike nagytestű, fehérbőrű és magas, másika pedig kicsi, inas, sötétbőrű. A fürdőző nudisták, akikre Döhning rálát: egy vékony feketére barnult férfi és puha húsú, fehér óriás párja; a vékony fekete etióp lány és nagytestű fehér atlétanő partnere; vagy a Lukács uszodából az izmos kreol Rott André és a lusta, nagyteremtű Wolkenstein ilyen testi kontrasztok. Úgy jár rá Nádas keze ezekre a rajzokra, mint a festőknek bizonyos görbületű vonalakra. Ilyen rajz a „bőven termő barackfa” is, ami Nádas saját, szisztematikusan fényképezett vadkörtefáját idézi, különösen, mivel tulajdonosa a regényben is e fa kedvéért vásárolja meg a telket, amin a fa áll.

Ha kezdet és vég nem is, de összekapcsolódások, főként olyanok, amelyek az általuk érintett szereplők előtt is rejtve maradnak, bőven vannak a *Párhuzamos történetek*ben, amelyben, mint egy horgolásban, valamiféle szerkezet igenis van, és ha szélei nincsenek is a készülő anyagnak, hálózata, mintázata azért felfogható. A matematikában nem jártas olvasónak Pernecky Géza mutatta be részletesen a fraktálok képeit, amelyek egy-egy matematikai kód vizuális kibontásai, tovább-növései, szabályszerűség és véletlen alakította variációi. Nádas regényszerkezete ezekhez hasonló, hiszen pontosan megnevezett okokból fakadnak a történések, hogy azután öntörvényű, vagy más okokból fakadó más törvényszerűségek szerint alakuló mintát vegyenek fel. A véletlen, akár a fraktáloknál, csak a minta eltérítésében, továbbalakulásában játszhat szerepet, de nem egyeduralkodó.

A képzőművészet valamelyes ismerete meggyőz arról, hogy a kép legfontosabb információja a tere. A tér képi megjelenítése a legpontosabb jelentés a korszak gondolkodásáról, a világegyetemben elfoglalt helyünknek a magunk számára vizualizált fogalmáról. Erről mindenképpen van elképzelésünk, akkor is, ha csak ritkán gondolunk rá. Hogy a centrálperspektíva reneszánsz rendszer- és térfogalmát a modernizmus érvénytelenítette és kitörölte a festészetből, csak az első lépés volt. Nyilvánvaló, hogy a kozmikus térről más fogalmaink vannak a képernyő terének a valódi végtelent meggyőzően modellező virtuális tér-tapasztalatával magunk előtt. Az univerzumról folyamatosan változó tudásunk a jelen pillanatban, a populáris nyelvre lefor-



David O'Brien: Human Entropy, 2011 (részlet).

dított fizika álláspontja szerint túllépett az egyetlennek hitt, s e hitet nevében is tartalmazó Univerzum feltételezésén, és a valószínűnek tartott ősrobbanás óta tartó folyamatos térbeli tágulás, valamint az ellenében ható, feltételezett antianyag, a *dark matter* elméletéből kiindulva elvileg végtelen számú univerzumot hajlik létezőnek tekinteni - teret, amelyet a fizika e pillanatban inkább Polyversumnak nevez. Sem író, sem művész nem függetlenítheti magát a tudomány által számunkra közvetített, hipotetikusan éppen érvényesnek tartott kozmikus térképzetektől, nem mehetünk vissza az egyik oldalán lezárt perspektíva-doboz vonzóan szisztematikus rendjéhez. Nádas regényének is lényege a szerkezet, amely teret ad a felmérhetetlen idő- és térbeli kiterjedésnek. Az egyes karakterek szemszögéből látott, a maguk történelmi idejében és helyén fotonaturalisztikus és kortörténelmi pontossággal megjelenített képeket Nádas - nem kevés bátorsággal - behullani engedi a tágabb kozmikus kiterjedésbe, amelyről nem lehet nem tudnia, s amelynek a sodrása csillagtávokban is érzékelteti hogy a kezdetekről és végekről alkotott otthonos fogalmaink megértek az átértékelésre.