

szemle

Az akantusztelepítés esélyei

NÁDAS PÉTER: PÁRHUZAMOS OLVASÓKÖNYV

A *Párhuzamos olvasókönyv* az élőködőkönyv ritka típusát képviseli irodalmunkban: persze, az élőködés itt nem negatív értelmű, sokkal inkább afféle nem mindig kölcsönös haszonnal járó szimbiózisra kárhóztatottságot jelent, egy tetszik, nem tetszik, így van struktúrát. A kötet elválaszthatatlan a *Párhuzamos történetek*-től, ám itt nem a kommentár sokszor tudálékos vagy filológiai pepecselésbe merülő jellege érvényesül (ahhoz nem elég tudományos, és nem elég pepecselő), ennél a konvencionális viszonynál sokkal erőteljesebb együttlét ez: egy új, kissé idegen organizmus születésének lehetünk tanúi, mely nincs terhére annak, amit szípoloz, már-már meglenne egyedül, de azért csak ideig-óráig.

A könyvet Christina Virágh esszéje nyitja egy allegorikussá növelt (de nyitva hagyott) akantusz-példázattal, mely a jól ismert dunántúli mandulafa jól ismert problematikáját szituálja újra: a halhatatlanság szimbóluma, a római akantusz vajon megél-e a gomboszegi kertben. Az esszé leglényegesebb aspektusai azonban a fordíthatóság és az értelmezhetőség együttállásainak harmonikus kiméricskélésében vannak: a fordítás is kertészet, átültetés, mondhatnánk, szövegtelepítés és szöveggondozás, ám itt nincs igazi használati utasítás vagy telepítési útmutató. Virágh megfigyelése Karinthy Frigyes (anakronisztikusan azt mondanám: hálózatelméleti) lépcsőfok-elméletének játéktereiről a Nádas-figurák, párhuzamos sorsok egybekapcsolásának lehetőségeit teszi evidenssé: Karinthy szerint elméletben (Nádas szerint a gyakorlatban is) az emberiség összes egyede maximum hat lépcsőfok elérésével összekapcsolható. A létnek tehát ebben az értelemben nincs magánya: mindenki része a hálózatnak, ráadásul anélkül, hogy átlátná azt, legfeljebb a következő fázist képes belátni. A precizitás mániákus, épp ezért költői érvényű stigmáit, rajzolatait a regény testén Virágh a fordítás szemszögéből nézve a „kellemsen fordítható” minősítéssel illeti. Ez a kellem alighanem a szöveg szépségein élőködő permanens jelentésközpontúsággal függ össze: Nádas a nyelvet ezekben az esetekben csak úgy hagyja dolgozni, úgy fogja munkára, hogy ellenőrzött maradjon, kilengések csak az álomleírások vagy a képzelődések logikailag befoghatatlan ábrázolásaiban érvényesülnek. A szövegvilágot gyakran emblematikusan uraló kép pontos megrajzolásai ezek, a nyelv itt szinte egy műszaki rajz eszköztáráként funkcionál. Ebben a látszattechnikításban éled meg az a minőség, mely a ragyogóan kialakított barokk kertek látvány-monumentalitása mellett mégiscsak a lényeg: a meghittség zugainak elhelyezése a rendszerben, ahol az élet maga érzékeli a konstrukció belakhatóságát, ahol minden megtörténhet, ami intim. A regény

parkosítása részleteiben válik igazán érdekessé, de minden telepített növény önmaga biológiai meghatározottsága révén kerül a kertbe: annak a maximumnak a tudomásulvételével, ami csak fiziológiailag kihozható belőle, aminek a meg- vagy kinövése egyáltalán lehetséges. Ez a perspektíva, mármint a létezés elemeinek potenciális biológiai maximuma csak a potenciális paraméterek helyes megfigyelésén alapulhat. Ha nem azon alapszik, az veszélyes kihívás, mondhatni, poétikai kísérlet: az akantusz belenövesztése a magyar valóságba, mely olykor örömmel veszi tudomásul a különöst, a szépet, az új valóságot, de annak leíró reflektáltsága vagy létének differenciáltsága már nem igen hozza lázba.

Nádas Péter a regényírást „a kazuális gondolkodás cselédlányának” nevezi, melynek következménye a megtörténtség kultikus írásba öntésének rögeszméje. És innen valóban érdemesnek látszik visszahanyatolni a káosz antik felfogásaihoz: Nádas hajszálpontosan érzékeli azt az átmenetet, mely az „ásítóan üres tér” görög koncepciójától eljut Ovidius „nyers tömeg” felfogásáig. A matéria, az anyag belekerülése az alaktalanba mégiscsak feltételezi a lét valamiféle őseményét, ősképét. Ez a káosz máris „kazuális” lesz, a valami létének önmagára vetített perspektívája. Mintha tényleg egy ilyen perspektivikus kauzalitás szövegszerveződésének vagy szövegalkulásának emberi belátásokon alapuló lehetőségeit valósítaná meg maga a monumentális regény.

A kötetben szereplő interjúk a szerző által is preferált polgári regénytradíció felőli olvasat termékenységét látszanak előkészíteni, beleértve a lebontó, az ironikus, a parodisztikus gesztusokat is, de felbukkan itt az emberről, a létről való beszéd egy különös eredetiségmérőcnél való megmértetésének technikája is. E technika lényege talán az, hogy az irodalom java része valóban nyers tömeg, melyet egyazon sémarendszer alapján kísérünk meg elrendezni. Ezekben az elrendezésekben látszatra egy (az értelmezői és olvasói stratégiák egymást is megerősítő szemléletének köszönhetően) viszonylag belátható, vagy legalább részben megismerhető kozmosz jön létre, ám valójában ez nem más, mint az ásító üres tér. Nagyjából ide sorolható a populáris irodalom maga, mely a megerősítés koherenciájának, e koherencia makacsságának köszönheti összetartó erejét. Ezzel szemben ott a „káosz”, illetve a káosz perspektivikus leírása, azaz azok a művek, melyekből valami új keletkezhet és keletkezik, hogy aztán leszivároгjon, és addig koptassa a káosz anyagfoszlányait, mígnem újratermeli az úrt. Magas és populáris irodalom közt ezért nem lehet egység, csak az eróziós jellegből fakadó átjárás. Más szavakkal: alapjában véve művészet és alkalmazott művészet (ide tartozik a populáris irodalom, a lektúr, de az ún. szépirodalom nagyon jelentékeny része is) szembeállításáról van szó.

Radics Viktória esszéje a történetek szétszalazásának technikáját választja, mégpedig „anakronisztikus jellemtipológiába” bocsátkozva (Plutarkhosz is így teremti újjá a görög-római történelmet párhuzamos életrajzokká szálazva szét), a „posztmodern irodalomhoz nem illő módon történelmi, társadalmi viszonylatokat és jelentéseket” firtatva. Látható, hogy itt olyan irodalomelméleti bátorságról van szó, mely tudatában van a radikálisan szövegirodalmi megközelítés tarthatatlanságának, mihelyt a szöveg létmódja a befogadót létállapotának meghatározhatatlanságával

szembesíti. Nádas (szükséges) „maradisága” és az (egyébként szükségtelen) értelmezői magyarázkodás permanensen visszatérő elemei a párhuzamos szólásoknak. Nádas a felvilágosodás gyermeke, illetve az ebből fakadó következményeket tudatosító platonista, a jelentés elkötelezett híve („Legalább az én könyvemben ne legyen más jelentése a szavaknak, mint amit jelentenek”), a személyiség elsívárosodása („pornográf gépezetté” alacsonyodása) ellen fellépő, a görög karakterológia és a kollektív tudattalan ötvözője, a társaslélektan megszállottja, egy sor posztmodern fogalom és kategória (valóságfelfogás, szubjektumelmélet, stílusuralom, jelentésszóródás, a lacani analízis stb.) elutasítója, korrigálója vagy megkérdőjelezője. Ezzel a szereppel szemben kísérli meg meghatározni magát Darabos Enikő és Radics Viktória is, s míg az egyik állja a sarat, a másik átengedi a pálmát, mert részesülni akar abból a bámulatos logikával felépülő varázslatból, mely egy minden részletre kiterjedő virtuóz retorikájú meghittséget, bölcs intimitást indukál – és pedig a platóni dialógus eszköztárával. Nádas akkor is Platón dialógusait írja újra, amikor interjút ad: beszélgetőpartnerét egyszerűen rákényszeríti az írásra, az együtt gondolkodásra, íróit csinál belőle, és kimondatja vele azokat a kulcsszavakat, melyekre építeni tud. És dialogizál akkor is, amikor regényt ír: a teljes polgári regényhagyománnyal, a hagyományos szocializáció traumadiskurzusaival, vagy éppen a „rettenetes belső életet élő”, „fallikusan rögzült” „férfihordák” által gerjesztett kultúradestruáló energia hordozóival, áldozataival.

A káosz-felfogások nádasai modelljei mellé kíváncsoznak azok az alapmintázat-észleletek is, melyeket a kötet a regény szempontjából meghatározónak tart: ilyen alapmintázatot észlel Radics Viktória a gneisz geológiai leírásában, s e természeti rétegeltséget összejátszva a fajbiológus Schultze gipszmintáival bravúrosan állapítja meg, hogy „ha a gneisz a forma, akkor a szexuális, erotikus ágyéki-lágyéki rész a lágy és eruptív tartalom metaforája”. Darabos Enikő az esszenciális metafora helyett a regény metaalakzatát keresi, és találja meg Döhring álmában, mely a párhuzamosok közti átkötések egy jellegzetes technikájáról ad számot.

Szembetűnő a kötet össznarrációjában az az igény, hogy a női értelmezők szinte kivétel nélkül reflektálnak a saját női léttapasztalatuk és női egzisztenciájuk gyakorlati-vallomásos és elvárási rendjére: különösen így van ez a fallosz vagy a fallikus univerzum ábrázolási vagy értelmezői lehetőségeinek számbavételkor. Ez a nemi determináltság csak néhány megjegyzés erejéig működik, mégis szimptomatikussá válik. A Darabos-interjúban Nádas kíméletlenül, szinte agresszívan reagál erre a jelenségre: „A saját problémáit vetíti rá a szövegre” – veti oda, miután az interjú készítője a falloszt a „kritika tárgyaként” és tiltott „dologként” kezeli, miután az alany bámulatos esszéisztikus nyelven fejtette ki pár oldallal korábban, hogy „a görögök óta fallikus kultúrában élünk”, hogy a keresztény kultúra szimbóluma „egy letakart ágyékú férfitest”, a pornográfia pedig „a fallikus fecsegése”. Mégis ezek a nemi determináltságból is fakadó megnyilvánulások viszik előre és hozzák lendületbe a szöveg áramlását: hiszen ékes bizonyítékai annak, hogy az értelmező önnön létével értelmez, és testtel bír, önmaga szeméremérzetével küszködő személy.

Megfigyelhető, hogy minél vulgárisabbnak ható vagy elkerülhetetlenebb a vágy testi interakcióként való megnyilvánulási igénye, annál jobban misztifikálódik a test tudása, s annál evidensebben szüli létre önnön (kívülről sokszor nevetséges vagy bizarr) bálványait, fétiseit (lásd pl. a megtettesült falloszt, Priapus isten kultikus alakját). A test tudásszomjának kiszolgálása a stilizáltság ezeregy változatát hozza létre: a vágy játékeret akar teremteni a testnek és folyamatosan újra átélni, illetve korrigálni a tudást. A sokak által kárhoztatott, elburjánzó analitikus beszéd-mód talán ezt célozza és szolgálja (mintegy megkettőzve, párhuzamos énekké tévé minden egyes szereplő lényét). A szexualitásról való nyílt beszéd erkölcsi, szemérmességi, nemileg determinált tétjei azért csökkennek, mivel a test valós és vágyott igényeit sem lehet egy kompakt identitás részeként láttatni. A traumatikus exhibicionizmus kielégülési igénye helyett a hatalom mindenároni megtartásának preferálása válik fontossá, azaz magömlés helyett a lankadatlan erekció. A margit-szigeti szubkulturális performativitás a civilizáció peremének látszik, mégis ez tükrözi a legjobban, hogyan jön létre maga a kommunikáció, hogyan alakulnak ki a jelrendszerek, miként alakul ki a civilizáció, és az hogyan válik kommunikatív aktussá, hogyan koreografálja és tölti fel jelentéssel a létezését magát a maga primitívnek látszó egyértelműségével – és ez enyhén szólva is megdöbbentő felismerés lehet. Én nem látom ezt olyan radikális ellenvilágnak, ez lehetne az ovidiusi káosz maga, a matéria káosza: épp ezért sokkal inkább ezt tenném meg alapmetaforának vagy a regény metaalakzatának. A vizelei jelenetsor stációiba ugyanakkor Radics Viktória a „keresztre feszítés és a keresztről való levétel toposzainak” beleíródását észleli, a misztikus megszületését a véghetetlenül profánból, a „keresztény érzület ósdrámáját”. Ez részben egybehangzik Nádas fallocentrikus kultúraelméletének alapvonásaival is.

Test és én azonossága helyett Nádasnál a részhalmaz-viszony kerül előtérbe, pl.: „Nem ő félt, hanem a test félt helyette”. Sőt, eljutunk az én mint identitás felszámolásáig is: az ének csak performativitása lesz. A lelki folyamatok is testiek, saját traumafeloldása mellett ezért is keresi a fajbiológus von der Schuer is a „test funkcióinak magasabb rendű értékét”. Ezért tartja a Grált „az előnyös faji tulajdonságok titkos kódjának.” Schultze doktor játszadozásnak ható, ugyanakkor félelmetesen komoly méricskélései vagy a preparált szemek immár látás nélküli kollekciója mind a testből kikövetkeztethető, látszatra valamiféle szakrális igazság feltárásának igényét jelzik, miközben evidens az a lehetőség, hogy nincs is ilyen. E fejezet tükrében kissé ambivalensen szemlélem pl. a vizelei jelenet misztifikálódásának realitását is, és minden olyan értelmezői törekvést, mely tudatosan vagy öntudatlanul eltörpíti az elsődleges jelentést. Ugyanakkor világos az is, hogy a test megzabolázhatatlanul követ minden konvenciót, és a szocializálódás révén kijátszsa a természeti ösztönökből fakadó tudás érvényre juttatását. A test mint mesterséges alkotás jelenik meg a Horthy Mihály jóvendőbelijének Arno Breker szobrász műhelyében tett látogatását elbeszélő részekben: Horthy Mihály alakja egybeolvad más férfiakéival és műtárgyakéval Auenberg grófnő testiségétől rettegő tudatában. A test nem ismerése a test megsokszorozódásához vezet. A kultúra úgy jelenik

meg, mint közhely: ezt kiválóan példázza a Baltasar Graciánt kommentáló, „köpönyegforgató” Lehr professzor esete, aki a nagy spanyol erkölcsfilozófus barokk univerzuma szerint alkotta meg saját életét is – természetesen csakis retorikailag. A test azonban nem lehet közhely: talán épp ez a szocializációs folyamat alapelve, egyik maximája.

A homoszocialitás univerzumát (zuhanyzó, fajbiológiai intézet, idős hölgyek kártyapartija stb.) a homoszexualitás univerzumától csupán a hatalom és a hierarchia megkonstruálásának nyíltsági foka (kisebb-nagyobb vulgarizmusa) választja el. A nemek közötti szexualitás csődje is abban rejlik, hogy a sztereotip nemiség medikalizált identitássémáinak közhelyeit a szereplők gyakorta túljátsszák, vagy erőnek erejével megkísérlik az egykori traumák időközben bevallatlan stimuláló élménnyé vált szegmenseit újra létre idézni. S talán, egyelőre legalábbis úgy tűnik, az eddig elkészült befogadói olvasatokat és a szöveg közötti viszonyt is ily módon lehet modellálni.

Markója Csilla a tárgynak sokszor és sokfelől nekirugaszkodó, érzékeny esszéjének egyik központi vonulata a világgép-diskurzusokkal való leszámolás tényének regisztrálása Nádas alkotói módszerében. A regényalkotás folyamatát „vágyteli szabadságdiskurzusnak” nevezni valóban teli találat.

A kötetet jellemezve hiba lenne nem szólni annak albumszerűségéről: a fotók, illusztrációk, dokumentumfelvételek és a szövegek (illetve a regényszöveg) párbeszédéről. Ez a párbeszéd egy lehetséges modellt kínál a regény értelmezéséhez is: mindez részint a reflektáltság radikalizmusának művészetbe való átfordulását dokumentálja, másrészt épphoggy (tetszetős agresszivitással) a fikciót igazolja és korrigálja. A tizenöt oldalas olvasmányjegyzék egy olyan kiskönyvtárat reprezentál, melynek termei a tudás argumentáló, vitaképes és hagyományátörökítő jellegét sugározzák szerte, s ez mindenképpen optimista gesztus. Nádas az egyik interjúban kijelenti: „A próza nem magánszám”. A próza olyan szervesülés, mely nem egyéni teljesítmény, szinte fejlődése van, vagy ha nem is fejlődése, fejlesztése, mint a zenében: a próza platóni dialógus a hagyománnyal, a könyvtárral, a dokumentumokkal és a dokumentált tévképzetekkel. A magyar irodalom „a balsors pozíciójában a legmélyebb” – vallja Nádas, magától értetődően ehhez a diskurzushoz csatlakozik, ennek a diskurzusnak a könyvtárába csempész be újabb köteteket. Talán ezért is adódik az a (szerintem evidens) félreértés, mely a Németh Gábor-interjú egyik sarkalata lesz, miszerint Nádas „humortalan ember”. Nádas regényén a humor összes quintilianusi árnyalata nemcsak érződik, hanem brutálisan üt át a szöveg épp célba vett hagyománymintázatain. E mintázatok nemcsak egyes műfaji sémák (nevelődési regény, lélektani regény, katasztrófafilm, heroikus opera, pornográf novella stb.) terepein érvényesülnek, hanem pl. a mitológiai utalások áttételességében (pl. a három grácia átírása három férfivá, a beavatási rítusok poétikája) vagy a szöveg alakiségében, zeneiségében, látszatösszecsengéseiben. Nádas humorát a zenei humorhoz hasonlítanám: minden művészet humorát számba véve talán épp a zenében megbúvó humor és ironia a legkevésbé evidens a befogadók szélesebb rétegei számára. És ebben Nádas humora Wagner vagy még inkább Mahler humorával rokon.

Radics Viktória esszéjének számos felismerése közül nagyon termékenynek lát-
szik a tudás, illetve nem tudás és a szexualitás összekapcsolásából fakadó belátás,
mely szerint léteznek olyan elementáris dolgok, melyeket „csak az irodalom bá-
nyász”, azaz hogy az írásművészet tudástartománya végeredményben mankótlanít-
ható. Ez azzal a gyakorlattal száll szembe, mely az irodalmat csak a bölcséleti
rendszerek, a hermeneutikai, identitáselméleti stratégiák mechanizmusainak il-
lusztrálására alkalmas matériaként értelmezi – és ez jelen pillanatban az értelmezői
praxis szintjén radikálisnak is tűnhet. Mint az akantuszültetés Magyarországon. (*Je-
lenkor*)

CSEHY ZOLTÁN

Végtelen tükörjáték

TÉREY JÁNOS: TERMANN HAGYATÉKA

Térey János 2012-ben megjelent *Termann hagyatéka* című novelláskötetete (az al-
cím meghatározása szerint: *Novellák, 1989–2011*) az 1997-es *Termann hagyomá-
nyainak* újraírásaként, „átdolgozásaként” számos prózapoétikai kérdést felvet. Már
a két kötet egymáshoz való viszonya sem egyértelmű a kötetleírás és a címadás
alapján. A hagyományok hagyatékká válnak, ami jelentésszűkülést jelent abban az
értelemben, hogy a hagyomány már eleve magában hordozza a hagyatéka jelentést
is. Bár a címbeli változás következtében a *Termann hagyatéka* megkülönbözteti
magát az „alapkiadástól”, azzal, hogy nem lép ki annak lehetséges jelentésmezejé-
ből, egyszerre azt is jelzi, hogy e változás ellenére nem távolodik el teljesen tőle.
A kötetleírás és a könyvészeti adatok hasonlóan azonosulás és elkülönülés között
ingadoznak: a most megjelent kötet a (*Termann hagyományai* című) 1997-es
„alapkiadás” „második, javított és átdolgozott kiadásaként” nevezi meg önmagát,
ugyanakkor a copyrightnál csak a mostani kiadás éve, 2012 szerepel, ami pedig
éppen önálló státuszára utal. E mozzanatok már a könyv kézbevételekor felhívják
a figyelmet a két kötet ellentmondásos viszonyára, ennek következtében az olva-
só akaratlanul is a *Termann hagyományai* felől olvassa az új kiadást, az válik elvá-
rási horizonttá, az értelmező pedig megpróbálja feltárni a változásokat, a két szö-
veg összetett viszonyát. E kritika is erre tesz kísérletet, ezúton igyekszik körvona-
lítani a *Termann hagyatékának* jelentőségét és az életműben betöltött szerepét.

Egymás után olvasva a két szöveget első alkalommal az új kötet alapvetően az
ismerősség érzetét kelti, folyamatosan visszatérnek hangulatok, történetek, sőt
konkrét szövegrészek. Mégis összességében mintha nagyon más lenne, a szöveg
nyelvezetének, ritmusának, hangvételének és nézőpontjának a megváltozása már
az első olvasáskor érzékelhető. Emellett a novellák közötti koherencia erősebb és
a narráció is egységesebbé válik. (Erre Dérczy Péter is utal kritikájában: *Termann
egykoron és ma*. Műút, 2012. évf. 33. sz., 63.) Igaz, a kötet expliciten novellák gyűj-
teményeként határozza meg magát, e novellák mintha mégis szorosabb egységet