

# Egyszerre és egyik sem

NÁDAS PÉTER: RÉMTÖRTÉNETEK

Már a könyv borítóján is meglepő irodalomtörténeti kapcsolatokkal szembesül az olvasó, amennyiben Nádas prózájának helyét az uralkodó elképzelés a „próza-fordulat szerzői” és „elődei” (Ottlik, Mészöly) között jelöli ki, még hozzá meglehetősen problémátlanul, miközben az ajánlás a faluábrázolás különböző módozatait és a szegénységirodalmat is játékba hozva egy szociografikus irodalmi hagyományt mozgósít Móricz, Borbély Szilárd, Csalog Zsolt és Tompa Andrea megidézésével. Mindezt azonban óvatosan kell kezelnünk: habár a regénynek e hagyományhoz való kapcsolata segíthet rávilágítani a korábbi elképzelések felületességére, maga a kapcsolat is törékenynek mutatkozik a szöveg ismeretében. Hiszen amíg Nádasra *eddig is* jellemző volt a konkrét valóságábrázolás és a társadalmi vonatkozás igénye, addig a *Rémtörténetek* is olvasható különböző műfajok akár játékos kifordításaként, nélküli az ajánlásban említett szerzőkre jellemző képviselési jelleget, továbbá a társadalmi valóságot is elsősorban mint beszédmódok összessége láttatja. Valahogy ez az egyszerre többféle hagyományhoz/műfajhoz és a sehova sem tartozás kettőssége tűnik a regény legfontosabb tulajdonságának, amely az olvasás tapasztalatában is megnyilvánul: a különböző kódok egyszerre érvényesek és függesztődnek fel a csupán két nap baljós történetét elbeszélő könyvben. A kritikus érzése az, hogy jelen esetben a különböző címkéktől és a besorolás kényszerétől való távolságtartás járulhat hozzá a Nádas-próza gondolati és stílári jellegzetességének, valamint hatásmechanizmusának feltárásához. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy ne lenne érdemes a játékba hozott műfajok felől közelítenünk a szöveghez, csupán ezek korlátozott érvényességi körére is figyelmesnek kell lennünk.

Ami a faluábrázolást és a szegénységirodalmat illeti, valóban egy falusi környezetben járunk (Kisorosziban az 1960-as évek elején), ahol a szereplőket mindenkéltől saját – kimondott vagy belső – megszólalásai jellemzik. A tájnyelvi, legalábbis a köznyelvitől és a bevett irodalmitól eltérő beszédmódok beépítése egy szépirodalmi műbe, egyáltalán nyomtatásban való rögzítése mindig maga után vonja a hitelesség próbáját, amelyet a szöveg kétségkívül kiáll. A megszólalások „valódisága” nemcsak a mondatok szerkezetén és a szóhasználaton érhető tetten, hanem abban is, hogy az egyes beszélők egyéni módon szólalnak meg (pl. a „vénséges vén” Teréz visszatérő formulája a „herrgott úristenit” vagy az „anyjuk oltári hétszentségit” káromkodás). A regény ilyen többszólamúsága Piroska, a festő nagyapja hagyatékát rendező gyogyepedagógus-hallgató és Jónás atya, a katolikus pap felbukkanásával tovább erősödik, akik egyfelől a pszichoanalízis, másfelől az egyház nyelvhasználatát állítják a falu lakóinak megszólalásai mellé, vagy azokkal szembe. A falu lakóira egy nem reflektált/ellenőrzött és nem a ráció vagy a közös megértés felé mutató beszédmód jellemző, amelyet a kontrollálatlan agresszió és az elhallgatás kettőse szervez. „Ha meg ugyanarra gondolunk, akkor én azt mondom, jobb a hallgatás” [52.] – mondja ki éppen ezt a hallgatást az egyik beszélő anélkül, hogy világossá tenné, mit is hallgat el. Az ezzel társuló folytonos verbális agresszió azonban nem feltétlenül jelenti

a törődés és az odafordulás hiányát, csupán csak nincs eszköze a legtöbb szereplőnek az érzékenység és a belső folyamatok kifejezésére – jó példa erre Teréz mulatságos megszólalása is: „Menjél már, Róza, az anyád valagába, de előbb edd meg nekem ezt a maradék kis tejfölös bablevest.” [365.] Ugyanígy beszédes az a gyakran használt szerkezet is, amelyben tagadáson keresztül fogalmazódik meg az amúgy negáció nélkül is elmondható tartalom – „El sem merték mondani, hogy a holdfényben mit nem láttak ők a két szemekkel” [52.], „nincs annak, amilye ne lenne” [368.], „Ő nem fogja méreggel baszatni a méheit. Nehogy már ne lenne tőle aztán méreggel teli a méze.” [429.]

A beszédmódok ilyen virtuóz ütköztetése, amelyből szinte az egész könyv áll, egyfelől felhívja a figyelmet arra, hogy az ábrázolt világot is csak ezek a különféle megszólalásmódok építik fel, azaz nem eleve adott, de másfelől – sokkal inkább – ezeken keresztül válik felismerhetővé a szereplők gondolkodásmódja, vagy, Nádas előszeretettel használt pszichoanalitikus nyelvezetével élve, tudattartalmaik szerkezete is. Az agresszió nyelve például a másiktól való különbség, távolság és érzelmi kiszolgáltatottság félelmét mutatja, amely maga is távolságot és kiszolgáltatottságot szül; azaz az elszigeteltség nyelve ez, amelyet jól érzékeltetnek a tagadásként megfogalmazott mondatok, hiszen ezek mintegy grammatikailag is eltávolítják maguktól azt, amelynek a megszólalók valójában a közelségére vágnak. [Az életrajzi adatokon túl ezért is fontos, hogy Kisoroziban, azaz egy szigeten játszódik a cselekmény – a túlparttal való nehézkes, a részeg révészektől és az aktuális vízállástól függő kapcsolatfelvétel ily módon a szereplők közötti kommunikációs nehézségek mintája is lehet.] Nádas többször kifejtette, hogy ennek a reflektálatlan és kimondatlanságokra épülő, agresszív nyelvezetnek a visszatérését látja a hazai nyilvánosságban – meglehetősen adja művének aktualitását. Mindemellett ez a nyelv mégis egy közös nyelvként funkcionál, amely megteremti a maga [ha mégoly tisztázatlan és félelmekből felépített, de mégiscsak] közösségét – ahogyan az ezt kiaknázó politikai diskurzusok is. Sokatmondó, hogy pontosan erre nem képes a regényben a másik feltétlen megértésére irányuló jungiánis nyelvhasználat, amelyet a kiugró empatikus képességekkel rendelkező [„ezért akarom átérezni minden részletével egyetemben a másik ember érzékelési készletét” – 390.] Piroška karaktere képvisel: bizonyos szempontból ő még magányosabb, mint a falu lakói, mivel tisztában van saját félelmeivel és magányával. Sőt mintha önmagával is meghasonulna: míg Teréz problémátlanul, a megszólításból adódó távolságot figyelmen kívül hagyva szólítja meg magát belső monológjaiban, addig Piroška önmagát hangsúlyosan kívülről, egyes szám harmadik személyben írja le: „Mintha ez a mindenképpen éretlen, saját tudásánál jóval nagyobb öntudattal rendelkező Mirák Piroška nevű gyógyepedagógiai hallgató, aki én vagyok, eleve azt gondolná, mit gondolhatna mást, hiszen a létezésnek ez lenne a legősibb tudása önmagáról, hogy a világnak minden helyzetben szépnek, teljesnek, tökéletesnek, azaz eszményinek kéne lennie.” [390.] E gondolatban egyébként az egész Nádas-életmű egyik alapkérdéséhez jut el, miszerint „miként lehet szép a gonoszság” [392.], amelyből kitetszik az is, hogy e regény esetében sem különválaszthatók a morális és az esztétikai regiszterek egymástól, ami az irodalmi szociográfiák egyértelműbb és adottnak vett moralitásával szemben egy jóval összetettebb elképzeléshez vezet.

Az egyéni megszólalások mellett gyakran maga a falu beszél. Közös vélekedések, szófordulatok ékelődnek a szereplői szólamok közé, sőt néha magukba a

szólamokba is. Van úgy, hogy egy ilyen közösségi vélemény egy vita formájában jelenik meg – jelöletlenül hagyva, vagy még inkább bárki által betölthetővé téve a konkrét megszólalókat: „Nem is volt itt semmilyen református, meg tanítóság, a vitéz Okolicsányi vadászházának volt ez a házmesterlakása. / Úgy mondom, hogy eredetileg. / Ne mondd már, hiszen a reformtusok adták, amikor elvették tőle a házukat, és az öregebbik Okolicsányi még vitéz se volt, hanem báró. / Dehogyan adták a reformátusoknak, a község kapta....” [456.] Ezt a közösségi hangot erősíti, hogy a rejtélyes narrátor megszólalásai is szinte kizárólag többes szám első személyű nézőpontból történnek („nálunk”). Mindez egy újabb hagyományként a mikszáthi elbeszéléseket hozza játékba – az anekdotikusság adomázó kedélyességét azonban az emberi gonoszság és kiszolgáltatottság rémtörténeteinek személytelen leírására cserélve. A közösségi megszólalás mellett a narrátor gondtalanul képes közvetíteni a különböző tudattartalmakat és a hozzájuk kapcsolódó beszédmódokat is. Ez a mindentudás ismeretelméleti problémához vezethet – ha olyan lényeges, hogy ki miként, honnan szól meg a szövegben, ha az egész regény a különböző megszólalók polifóniájaként jön létre, akkor miért ennyire nehéz egy valós figurát társítani a magát a szöveget alakító és közreadó hanghoz? Vagy az életrajzból kiindulva a Kisorosziiban élő íróat kell elképzelnünk, aki egyszerre járatos a lélektan, a vallás, a gazdálkodás stb. nyelveiben? Akkor viszont honnan tudhatunk meg ennyit a szereplők belső tartalmairól? Nem hiszem, hogy van megnyugtató válasz ezekre a kérdésekre, és mintha a szöveg sem lenne érdekelt ebben: hiszen éppen egy ilyen szabad, rögzíthetetlen narrátor szükséges a történetesíkok és a regiszterek közötti gördülékeny váltásokhoz.

Mert nem csak a szereplők és „a falu beszél” – a szöveg nagyon tudatos és művi-művészi szerkesztésmódja is szembetűnő az olvasás során. Mintha a narrátor a háttérbe vonulna, és saját pozíciójának kidolgozása helyett a szöveg dramaturgiaként vagy szerkesztőjeként lépne fel. Munkája mindenképpen hatásos és meggyőző – és az eddigi Nádas-prózához képest jóval átláthatóbb. Az olvasó jobban érti, látja a dramaturgiai fogásokat, minden eddiginél világosabban tárul elénk a szöveg szerkezeti felépítése, ami csak részben írható a terjedelem számlájára [vagyishogy ezúttal nem egy, a nagyregény kereteit is szétfeszítő nagyregénnyel van dolgunk]. A legfontosabb szerkezeti-dramaturgiai megoldásoknak az alábbiak tűnnek. Egyrészt ide tartoznak a szereplői tudatok és történetesíkok közötti gyakori váltások, amelyek hol belesimulnak a narráció menetébe, hol éles visszaugrásként egy korábbi jelenethez [a cselekmény jelenéhez] térnek vissza. Az utóbbira példa egy hosszabb kitérő Jónás atya és Mariska, a templom körül tevékenykedő mindenek kapcsolatról, amely maga is több anekdotikus jelenetet foglal magában, majd az ezt követő visszaugrás Imre pentaculumára: „Ekkor váratlanul és igen erősen felmordult a Bolog Imre előtt.” Ehhez hasonló az a váratlanság is, amellyel visszavált a narráció a cselekmény jelenére, mintha az „ekkor váratlanul” formula magára az eljárásra is vonatkozna. Más esetekben finomabb az átvezetés: „ugyanekkor”, „ugyanígy” cselekszik valaki a faluban, mint az éppen elmesélt figura – és innentől máris az ő szemén keresztül látjuk és az ő beszédén keresztül halljuk a történeteket. Ugyanilyen fontos technikája a szövegnek a cselekmény jelen ideje és egy iteratív jelen közötti mozgás: legtöbbször észrevétlen a váltás aközött, ami „általában történik” és a baljós napok konkrét eseménysora között. A regény nyitó jelenetében Róza és Teréz közös kapálásáról ilyen gyakran ismétlődő jeleneteken

keresztül kapunk hírt, amelyek legtöbbször más rendszeres vagy egyedi múltbeli esemény elbeszélése számára is alapot teremtenek, így kisebb-nagyobb kihagyásokkal követik egymást: a 26. oldalon Róza kapójáról van szó, amelyet „*mind* megcsinált az apja”, mégis *mindig* kinevetik miatta; a 29. oldalon arról, hogy Teréz hogyan szokott bosszankodni azon, hogy Róza nem kapálja meg rendesen a szőlőtöveket („*Néha* nem azt mondta ennek a Rózának a vénség, hogy a tükénél hagyta el, ami nálunk a szőlőtékét jelenti, hanem azt mondta, a tőkénél.” – 32.), a 38. és 41. oldalon arról, hogy Róza miként szólítja Terézt („*Amikor* a Róza szólt hozzá...”; „Ezzel a terézkedéssel, a bolond szavát bármennyire nem lett volna szabad komolyan vennie, mégis *minden alkalommal* alaposan megforgatta őt”), és így tovább, míg a 46. oldal arról értesít, hogy a szokásostól eltérő módon („*De most* az egyszer”) Teréz nem tudta magában tartani haragját, ami elindítja közöttük a cselekmény jelenében játszódó párbeszédet, amelyhez csak a 74. oldalon térünk vissza („*Ahogy így* haladtak előre ebben a hosszú buckában, miközben álló nap mindketten csak fújták, fújták, mondták a magukét a szomjúságról, szájaltak a boros vízről, az ivásról és a kibaszott Istent még az égről is lehozták, egyszer csak a vénség, mintha a Rózát rosszul hallaná.”).

Az eseménysorok, az idősíkok és a tudattartalmak közötti ilyen váltások a regiszterek közötti átmenetekkel egészülnek ki. Sok esetben egyetlen oldalon belül jutunk el a választékos, poétikus megfogalmazástól (pl. „elővigyázatosan gyöngéd és szigorú elutasítás” – 74.) a vulgaritáshoz („a halál nagy faszát” – 74.). De hozható példa arra is, amikor egy megrázó erejű szereplői mondatot egy hűvös narrátori hang ellenpontozása követ: „Leszarom én, érti, leszarom én az én anyámat. / Talpuk alatt a színes kövezet ugyanúgy, miként a csillár, egymásba font Dávid-csillagos mintázatokból volt összerakva” [291.] Mindezek a váltások adják a szöveg ritmusát makroszinten (mikroszinten ez – Nádasra igen jellemző módon – az egybefűzött és a mondathatárral elválasztott gondolatok váltakozásából adódik), valamint a jelenetek (és motívumok – pl. az analízis és a gyónás; a visegrádi hegyekről visszaverődő visszhang és Jónás atya fejében visszhangzó gondolatok stb.) párhuzamosságát eredményezik; filmnyelven szólva az egész elbeszélés „párhuzamos vágásokból” épül fel. Mindez a regény nagy részében egy óriási késleltetést jelent; csak gyűlnek a baljós előjelek, fonódnak össze a sorsok, amelyekről a narrátor sem mulasztja el előre jelezni, hogy kizárólag tragédiával végződhetnek. Az ilyen prolepszisek és a feszültség fokozása, valamint a lassúság, a minden részletre egyaránt figyelmes narrátori szerkesztés ráérőssége egyszerre jellemző a könyvre; míg nem a végkifejletet elhozó, szintén párhuzamos cselekményelemekből létrejövő nagyjelenet egyre inkább felgyorsul, és pár oldal alatt beteljesíti a beígért tragédiát három főbb szereplő halálával.

Ezeket a dramaturgiai „fogásokat” azért is volt érdemes kicsit közelebbről vizsgálnunk, mert ezek mutatnak rá arra, hogy a regény milyen erősen rájátszik különböző műfaji hagyományokra. Hiszen nemcsak egy valóban hatásos és izgalmas olvasmányt hoz létre ez a váltásokra és párhuzamosságokra támaszkodó szerkesztés, hanem mindezen eljárások látványossá tétele, előtérbe állítása a gótikus horror, de akár a krimi műfaji sémáit is mozgósítják, vagyis inkább erősítik, amennyiben a cím és egyes motívumok (a halálmadár, a kísértetek, a kolostor) ezt amúgy is megidézik. A hosszú késleltetés, az előjelek felsorakoztatása, a szereplői viszonyok egyre összetettebb kidolgozása (amely viszonyokban mindenki „gyanús”, nem abban az értelemben,

hogy ki a tettes, hanem hogy ki lesz az áldozat] mind ebbe az irányba is mutatnak. Miközben ez a séma sem realizálódik hiánytalanul, és egyre kevésbé „a rejtély” megismerése motiválja az olvasást, hanem az odavezető széles kitérők. Hasonló játékot űz a *Párhuzamos történetek* berlini szála is, amely egy klasszikus krimi kellékeit vonultatja fel már a mű első lapjain (rejtélyes hulla a parkban, furfangos nyomozóval), és végig fenn is tartja a nyomozás izgalmát, miközben egészen másról van szó, mint egy hagyományos értelemben vett bűnügyről – a történelmi traumákból származó átöröklött lelkiismeret-furdalásról.

A regény eléri azt, hogy a különböző kódok egyszerre fejtsek ki a hatásukat: a szociográfia hitelessége; az antropológiai elemzések mélysége; a rémtörténet izgalma és rejtélyessége; a megszólalás mikszáthi-közösségi jellege egyaránt érvényes – miközben éppen ezek írják felül egymást, és mutatnak rá arra, hogy csak mint a szöveg akár paródiába forduló kulisszái működnek a regényben. A szociográfiát éppen az antropológiai nézőpont zárójelezi, míg mindkettőt a gótikus horror műfaji jegyeire való rájátszás, amely jegyeket viszont az elbeszélés szociografikus jellege szorítja a háttérbe. Ez a mozgás maradandó olvasmányélményt eredményez, hiszen egyszerre több pozíció felvételére sarkallja az olvasót, és megengedi mindegyik fenntartását egészen a könyv végéig. Sőt, az irodalmi játék (amelyet tovább erősít, ahogyan arra többen felhívták már a figyelmet, hogy mintha az egész regény a *Párhuzamosok* utolsó, a többi cselekményszáltól némileg független fejezetének újrajrása volna, miközben maga is alkalmaz egy ilyen, az aktuális történetekből kimutatató zárlatot) és a perifériára szorultaknak hangot adó szociografikus vállalkozás nemcsak kikezdi egymást, hanem szerves egységet is alkot – ismét a morálisan elkötelezett és az esztétikai megközelítések kölcsönhatását példázva. [*Jelenkor*]

SZEMES BOTOND

## Kötéltánc

TÓTH KRISZTINA: *A MAJOM SZEME*

Tóth Krisztina második regénye, *A majom szeme* saját világot teremtő, önálló alkotás, de a 2013-as *Akvárium* hypertextusának, egyfajta átíratának is tekinthető, mivel a természetszerűen meglévő különbségek ellenére is nyilvánvaló, ahogy átfogóan rájátszik elődjére. Mindkét regény a kronológia felbontására épül, tér- és időkoordinátáik diktatorikus, elnyomó rendszert körvonalaznak (a kommunista múltban, illetve az elképzelt jövőben); eltérő mértékben bár, de lényegében minden szereplőjük az épp regnáló rezsim kiszolgáltatottja, vesztese, vagy azzá válik; mindkettőben egyformán hangsúlyos az anyaság elutasítása vagy éppen traumatizálása (lásd a szülőnek alkalmatlan Klári mamát és a majdani anyaszerepében szintúgy kudarcot vallani látszó Vera nevű lányát az *Akvárium*ban; az új könyvben pedig a szülésnek a gondolatától is irtózó gyermektelen Giselle-t, a csecsemőjéről 19 évesen lemondani kényszerülő nővérét, Herminát, valamint a drogos fiát elvesztő kémiatanárnőt); közös az egy-