

Pastiche és test – az *Emlékiratok könyve* hagyományviszonyai¹

„a szemlélet tárgya nem tévesztendő össze
a tárgy megmunkálásának eszközeivel”

(Nádas Péter)

Szerző és elbeszélő funkciók

Az *Emlékiratok* könyvének jelen sorokban kibontakozó értelmezése abban az értetlenkedésben leli eredetét, mely a regény mottója kapcsán támadt bennem, amely mottó viszont a test mediatizáltságának és a korporealitás nyelvi rétegeinek vizsgálatakor megkerülhetetlenné teszi magát az interpretáció számára. A kritikai recepció többnyire úgy fogalmaz, hogy Nádas regényének mottója János evangélistától való, és úgy hangzik: „Ő pedig az ő testének templomáról szól vala”. Ennek megállapítása után a regény elemzője jellemzően ebben a bibliai passzusban véli megragadni Nádas írói vállalkozásának „programját”² vagy éppen hatalom és individualitás szembenállásának központi alakzatát³, melynek kérdésköre elvezethet „az európai regény nádas kritikájáig”⁴. A mottó tehát a szerző alkotásmódszertani elveinek kinyilvánításaként értelmeződik – egy olyan regény esetében, teszem hozzá, mely legnyilvánvalóbban talán a szerzőség mint autoritás lebontásában érdekelt.

A nyolcvanas évek recepcióját sok esetben felülíró kilencvenes évek újraolvasó gyakorlata sem hoz e tekintetben fordulatot, ilyen értelemben nem meglepő, hogy Görözdi Judit 2012-es szaktanulmánya „a fabulálás törvényszerűségeinek az eliminálása”⁵ és érvénytelenítése felől olvassa a mottót, mely illetéknéppen nem egyéb, mint a testi észleletekhez forduló „szerző” „módszerének” alátámasztása.

A mottót tehát a kritikusok nagy többsége láthatóan a szerzői intenció, legfeljebb a regény eredettörténetének a vonzáskörében tartja. Sári B. László 2004-re datálható doktori disszertációjában azonban felbukkan egy lábjegyzet, mely a Nádasnak tulajdonított auktoriális intencióval együtt a kritikusok e megközelítésmódját is erős kritikával illeti. Problémafelvetésének legitimációját a recepció agonális etikája szellemében elhelyező Sári B. azt írja, hogy „[a] szexualitás és a politikum kapcsolatánál Nádas – és a kritika – számára sokkal fontosabb a test egyfajta szentsége, melyet elsősorban a regény mottója alapján szokás

¹ A szerző a tanulmány megírása idején Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesült. A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

² SZÁVAI János, „Opus magnum”, *Új Írás* 26, 12. sz. (1986): 121–124, 123. Illetve BS. 187.

³ ERDŐDY Edit, „Az *Emlékiratok* könyvéig. Nádas Péter műveiről”, *Vigilia* 2. sz. (1989): 106–112, 112.

⁴ KÁROLYI Csaba, „Egymás tükörképei, avagy az önvizsgálat regénye (Az *Emlékiratok* könyve újraolvasása)”, *Jelenkor* 38, 7–8. sz. (1995): 648–663, 659.

⁵ GÖRÖZDI Judit, „»Illetékességet nyerni önmagunk fölött«. Az *Emlékiratok* könyve mint identitásnarratíva”, *Alföld* 63, 5. sz. (2012): 82–99, 94.

értelmezni”⁶. Kultúrkritikai hangütésében, mely a maga idején szinte egyedülállónak mondható a magyar kritikában, fontos és értelmezendő viszonyként láttatja irodalom és politika kapcsolatát – különösen a homoszexuális identitás politikai stigmatizációjának értelmezését illetően. Helyenként indulatos – és szerintem igazságtalan – bírálata nemcsak a kritikát, hanem a szerzőt is e kiélezett viszony felelős átgondolásának és szóvá tételének elmulasztásával, valamiféle gyávasággal vádolja, amikor az *Emlékiratok* könyvét „a személyesség és a politikum radikális kettéválasztásának”⁷ eszképzismusával jellemzi. Azt írja róla, hogy „Nádas a nyilvánvalóan politikai eszméket is csak saját személyes kontextusában hajlandó értelmezni, s eközben eltekint ennek a kontextusnak a társadalmi beágyazottságától, s nem hajlandó ennek a tapasztalatnak a kudarcából levonni bizonyos, a társadalmiság és az egyén viszonyára vonatkozó következtetéseket”⁸.

Sári B. értelmezésének súlypontjait egyáltalán nem szeretném minimalizálni, és bizonyára vissza is térek még rá, de nem mehetünk el szó nélkül amellett, hogy a regény recepciójában a kultúrkritikai megközelítésnél sokkal nagyobb súllyal esik latba a narratológiai szempont. Többek között Gérard Genette transztextualitás-teóriája, mely a „paratextus” megnevezést használja minden olyan „üzenet” kapcsán, mely körbeveszi a művet: a cím, alcím, fejezetcím, elő- és utószó, mottó, illusztráció stb. Jóllehet Genette az architextus vizsgálatát célzó 1979-es könyvében azt írja, hogy a paratextualitás „elsősorban megválaszolatlan kérdések tárháza”⁹, ezeket a kérdéseket pár évvel későbbi kötetében újra előveszi, és például a mottó esetében „peritextusról”¹⁰ beszél, amikor elkülöníti azoktól a marketing üzenetektől, melyek egy könyv megjelenését követik (pl. interjúk, prospektusok, reklámplakátok), melyeket az „epitextus” szóval illet. Felbukkan viszont könyvének bevezetőjében az a túlságosan is relativizáló kijelentés, miszerint „minden kontextus paratextust képez”¹¹, jó strukturalistaként azonban nem kíván mélyebben belemenni az általa vázolt keretek között egyébként értelemszerűen adódó felvetés elemzésébe, mely a paratextus fogalmát megnyithatná akár a Sári B. által szorgalmazott kultúrkritikai vizsgálódások felé is.

Genette kijelentése merész gondolattársításokra adhat okot, melyek értelmében a Nádas-regény mottójának kritikai fogadtatása – és erre a különbségre nem érzékeny Sári B. László testpolitikai elemzése – a regény által szubvertált kortárs biopolitikai viszonyok szélesebb értelemben vett paratextuális hatásairól való hallgatás nagyon is jelentésszerű aktusaként értelmezhető, mely „a test egyfajta szentségének” hangsúlyozása által próbálja fedésben tartani a testkép politikai „zajait”. Mondhatnám úgy is, a mottó peritextusa kapóra jött a kritikának, hogy ne kelljen felügyelet és hatalom biopolitikai vonatkozásairól értekeznie, ugyanakkor a bibliai diskurzus depolitizáltságába kapaszkodva mégse hagyja szó nélkül a mű szubverzív erejét¹². De ami a recepció legtöbbet elemzett narratológiai érdeklődését illeti, az mégiscsak a szerzőség és a narrátori funkció viszonyrendszerének értelmezésében válik világossá.

⁶ SÁRI B. László, „Történetiség és érzékiség az Emlékiratok könyvében”, in SÁRI B. László, *A hatyú és a görény*. 102–149, (Pozsony: Kalligram, 2006.), 130. Kiemelés tőlem: D. E.

⁷ SÁRI B., „Történetiség és érzékiség”, 128.

⁸ Uo., 145.

⁹ GÉRARD GENETTE, „Transztextualitás”, ford. Burján Monika, *Helikon* 42, 1–2. sz. (1996): 82–90, 85.

¹⁰ GÉRARD GENETTE, „Introduction to the Paratext”, *New Literary History* 22, No. 2. (Spring, 1991): 261–272, 263–264.

¹¹ GENETTE, „Paratext”, 266.

¹² Bár a test politikai szabályozottságát csak 1989-ben említi Erdődy Edit Vigilia-beli kritikája.

A testiség szempontját egyenesen elemzése középpontjába helyező Bagi Zsolt *A körülírás*¹³ című könyvében a Genette által tematizált kettőség, a *showing* és a *telling* narrációtechnikai kérdéskörén belül is szemügyre veszi az *Emlékiratok* könyvének narrátori funkcióját. Noha az „események narratív bemutatásának” e két módjára hivatkozó elméletek egyáltalán nem használnak világos és következetes terminológiát¹⁴, nagy vonalakban felvázolható milyen címkék és kategóriák mentén értelmezhető szembenállásuk. Klauk és Köppe összefoglalója, mely a szakirodalom áttekintésével kívánja tisztázni a terminuspár körüli homályt, úgy tematizálja a *telling* fogalmát, mint a „diegetikus elbeszélés” riportszerű, párbeszédet mellőző irodalmi narrációtípusát, mely a narrátor erőteljes jelenlétét feltételezi, és olvasójában a *ki beszél?* kérdését erősíti fel. A *showing* viszont a „mimetikus elbeszélés” narrációtípusát fedi, melyben a narrátor nem tart nagy távolságot a bemutatott eseményektől, emiatt az olvasó úgy érzi, maga is szemtanúja az eseményeknek, és a *mi történik?* kérdése válik meghatározóvá a dialógusokat is bőven elővonultató eseménysorozatban. Noha Bagi gondolatmenete finoman szólva is hiányos, amikor Genette Proust-elemzése kapcsán beszél a *showing* vs. *telling* szövegmodalitásairól és a narrátor szempontját teszi a diskurzus uralásának illetve uralhatatlanságának sarokpontjává. Az a narrációtípus, melyben a narrátor hangsúlyosan jelöli saját jelenlétét, a *telling*-típusú elbeszélésmód, míg a *showing* a különböző szereplők megszólalásaként szerveződő narrációformát jelöli.

Kérdés mostmár, hogy mi a helyzet Nádas nagyregényének narrátoraival, és milyen kapcsolatba állítható velük a regény mottója? Tényleg Nádas sajátítja ki magának a biblikus beszédhelyzetet, vagy pedig a regény fikcióján belüli szerző pozicionálja így magát?

A narrátor jelenléte és távolléte kapcsán Bagi, aki maga egyébként élesen elhatárolódik a narratológiai módszertől¹⁵, a narráció e két fenti módozatát említve utal „az elbeszélés kézbentartása vagy uralása” tekintetében Nádasal szemben megfogalmazott gyakori „vádra”¹⁶. A „vádat” magát nem, csak a szerző nevét és tanulmányát idézi fel Bagi, amikor egy lábjegyzetében rögzíti, hogy Kulcsár-Szabó Zoltán írására gondol, melynek narratológiai szempontrendszerét mint „Nádas prózájának pontosabb megítélése” felé való elmozdulást látja, „[a]z irány kijelölésének elismerése mellett azonban lényegében egyetlen fontos interpretációs javaslatával”¹⁷ sem tud egyetérteni.

Kulcsár-Szabó Zoltán példás alapossággal vizsgálja az „implicit szerző” alakzatait Nádas regényében, és éppen ezért kissé értetlenkedve lehet fogadni azt a megjegyzését, miszerint az elbeszélő(k) anticipálnak valamiféle, „ha nem is mindentudó, de a reflektor-szerepeket mindenképpen teljesen kontrolláló, így az esztétikai kommunikáció »felügyeletére« igényt tartó narratív attitűdöt, amely e történetmondások alapvető jellemzője lesz”¹⁸. Miközben ugyanis a tanulmány szerzője körültekintően értelmezi az „én széttöredezettségének makro-szerkezeti tapasztalatát”, úgy látja, hogy a regényben működő „emlékezetformák” „egy olyan

¹³ BAGI Zsolt, *A körülírás* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005).

¹⁴ Erről bővebben lásd Tobias KLAUKS – Tilmann KÖPPE, „*Telling vs. Showing*”, Paragraph 12, in Peter Hühn et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*. (Hamburg: Hamburg University: 2014), hozzáférés: 2020. 03. 03, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing>.

¹⁵ De legalábbis azt állítja, hogy „a narratológia eszközeivel képtelenség az irodalmi nyelv specifikumát megragadni”, amire sokkal nagyobb esély ad szerinte a fenomenológia szótára. Lásd BAGI, *A körülírás*, 131, 87.

¹⁶ Uo., 62.

¹⁷ Uo.

¹⁸ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Az emlékező regény: Nádas Péter: *Emlékiratok* könyve”, *Alföld* 45, 7. sz. (1994): 54–67, 58.

»autokratikus« elbeszélői funkciót jelölnek ki, amelynek perspektívája elsősorban önmagára irányul»¹⁹. A kritikus megfogalmazása alapján arra lehet gondolni, hogy a regény emlékeztetőpoétikája cáfolja azt a szerkezeti töredezettséget, melyet egyébiránt felépítésében működtet. Bagi számára viszont akinek az az alaphipotézise, hogy a regényben adott egy olyan szövegjellemző („a körülírás vetemedése”), mely „a testiség átlátszatlanságának maximumát vezeti be a regény nyelvébe”, s amely által „a regény nyelve az idegennek kitett nyelv”²⁰, értelemszerűen nem tartható az „autokratikus” elbeszélő Kulcsár-Szabó által vélelmezett instanciája.

Azt gondolom, akik a mottóban Nádas célját, módszerét, programját, fixa ideáját akarják látni, egy erőteljes, „autokratikus” elbeszélő funkcióval számolnak a regény értelmezése során. Én viszont a totális *showing* felől kívánom megközelíteni, mely az irónia feloldhatatlan ambivalenciájában tartja a szerzőség autokratikus instanciájának elvét, nem mondja azt se, hogy nem, de nem foglal állást amellett sem, hogy igen²¹. Olvasatom abba az „irányba” szeretné mozdítani a recepciót, egy olyan irányba, ami az *Emlékiratok* könyvét a pastiche vonzáskörébe helyezi, mely terminusként szórványosan jelen van ugyan a kötetet körbevevő „interpretációs közösség” horizontjában, célzottan mégsem vizsgálta senki, mit kezd Nádas kötete az így feltárolt szövegjáték jelentéslehetőségeivel. A következő oldalak tehát a pastiche-ban feltárolt kritikai esztétika felől szeretnék megmutatni, hogyan távolodik el Nádas regénye az imitált elődök nyelvétől és stílusától a korporealitás szöveghatásainak köszönhetően, hogyan mozdul el a stílusimitációtól és az hommage-tól egy sajátosan új forma és nyelvszemlélet felé, mely nem jelzi parodikus távolságtartását, viszont a test alakzatának kidolgozásában megalapozza a saját „kritikai esztétikáját”.

Pastiche – jelentés, műfaj, történet

A pastiche nagyon izgalmas változáson ment át a művészeti diskurzusból való bekerülése óta, azaz amióta a 17. századi francia *beaux arts* diskurzusában az olasz „pasticcio” metaforikus átvételeként kezdték használni. Ingeborg Hoesterey a *Postmodern Pastiche* című könyvében azt írja, hogy „[a] »pasticcio« eredetileg egy különböző összetevőkből álló masszát jelentett – kotyvalékát húsnak, zöldségnek, tojásnak és más variálható összetevőknek. Átvitt értelemben a »pasticcio«-t a kora reneszánsz egyik alacsonyabbrendű festészeti műfajára használták olasz művészeti körökben és olyan »eklektikus festményt jelölt, mely különböző technikák és stílusok keverékéből« jött létre. A pasticcio egy hangsúlyosan imitatív festmény volt, mely a nagy művészek stílusát szintetizálta, igen gyakran a csalás szándékával, vagyis azért, hogy a nézőket és a patrónusokat megtévevse»²².

¹⁹ KULCSÁR-SZABÓ, „Az emlékező regény”, 59.

²⁰ BAGI, *A körülírás*, 63.

²¹ Erre utalhat Bazsányi Sándor a „prezentáció” (*showing?*) és a „reprezentáció” (*telling?*) eljárásainak szembeállításával a „*testének temploma...*” című kötetében, ahol Nádasnak Mannhoz és Prousthoz való viszonya kapcsán beszél arról, hogy „»prezentáció« és »reprezentáció« között esetenként nem teljesen egyértelmű a kapcsolat [...] időnként ironikus jellegű zavar támad a kétütemű rendszerben”. Bővebben lásd BAZSÁNYI Sándor, „*testének temploma...*” *erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában* (Miskolc: Műút, 2010), 85.

²² Ingeborg HOESTEREY, „Postmodern Pastiche. A Critical Aesthetic”, *The Centennial Review* Vol. 39, No. 3 (Fall 1995): 493-510. 493. Az angol szakirodalmat saját fordításomban adom meg: D. E.

A terminus körül kibontakozó parttalan kritikai diskurzusban, mely nem egyszer éles vitahelyzeteket és konfrontációkat is jelez²³, sokan sokféleképpen próbálják meghatározni, mit jelent a terminus. Az *American English Heritage Dictionary* szerint „olyan mű vagy stílus, mely különböző forrásból kölcsönzött részletekből, összetevőkből vagy motívumokból áll”²⁴. A *Magyar etimológiai szótárban* a „pasticcio” szócikkénél azt olvashatjuk, hogy „más művész stílusában készült hamisítvány”²⁵. Van, aki stílusimitációnak tartja²⁶, mások stílusnak²⁷, de kortárs elemzői közül egyesek „az önreflektivitás sajátos formájaként”²⁸ fogják fel, míg van, aki „a művészi kifejezés egy műfajaként”²⁹ tartja számon.

Mielőtt a szó művészet- és eszmetörténeti jelentéseit részletezném, meg szeretném említeni, hogy a magyar irodalomkritika mélyrehatóan nem foglalkozott a pastiche-jelenséggel, legfeljebb pár töredékes Genette-fordítás erejéig. Angyalosi Gergelynek viszont van egy 1986-ban megjelent írása, mely a terminust nemcsak címmé emeli – *A pastiche mint interpretáció* –, hanem hosszabban is foglalkozik a működésével, legalábbis Márai Sándor egyik műve kapcsán³⁰. Miután Angyalosi a szó elsődleges jelentését megadja, forrás említése nélkül jelzi, hogy a szó „kínos, zűrzavaros, kibogozhatatlan szituációt, elhibázott vállalkozást” is jelent, feltételezi, hogy „átvitt értelmű, esztétikai vonatkozású előfordulásai esetén is pejoratív jelentése van”³¹. Elemzésében felhívja a figyelmet arra, hogy az értékelésében bekövetkezett változás azt az ívet írja le, melynek során egyszerű iskolai gyakorlatlappusból „fontos esztétikai és ezzel együtt morális probléma” lesz³². Valószínűleg a romantika autoritás-felfogásából és zseni-kultuszából kibontakozó eredetiség-elvű művészetelmélet által örökített elvárásrendszer kontextusában.

A huszadik század kritikai elméleteiben viszont a pastiche újra érdekes átértékelődésen megy keresztül, hiszen egyes elméletírók valósággal „kritikai esztétikát”³³ látnak működésében, mások pedig „a szubjektum és a történeti narrativitás összeomlásának »szkizofrén« szimptómáját”³⁴ vélik benne felfedezni. A közbeeső két évszázadban pedig – ahogy Angyalosi írja – „[a] pastiche-ról szólván a XVIII. és a XIX. században is általában megkülönbözteti a szakirodalom az »igazi« vagyis empátián, beleélésen alapuló utánczást az egyszerű majmolástól, amely csak a külsőségek átvételét jelenti. Magát a műfajt azonban nagy

²³ Erről bővebben lásd Margaret A. ROSE, „Post-Modern Pastiche”, *British Journal of Aesthetics* 31, No. 1. (January 1991): 16–38.

²⁴ Lásd erről az *American English Heritage Dictionary* „pasticcio” szócikkét, hozzáférés: 2020. 02. 11., <https://ahdictionary.com/word/search.html?q=%20PASTICCIO>.

²⁵ Lásd erről a *Magyar etimológiai szótár* vonatkozó szócikkét, hozzáférés: 2020. 02. 11., <https://www.arcanum.hu/en/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-etimologiai-szotar-F14D3/p-F3534/pasticcio-F3623/>.

²⁶ Fredric JAMESON, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. (Duke University Press, 1991), 18.

²⁷ Hal FOSTER, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. (Seattle – Washington: Bay Press, 1985), 127.

²⁸ Richard DYER, *Pastiche: Knowing Imitation*. (London and New York: Routledge, 2007), 92.

²⁹ HOESTEREY, „Postmodern Pastiche”, 493.

³⁰ ANGALOSI Gergely, „A pastiche mint interpretáció – Márai Sándor: *Szindbád hazamegy*”, *A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei* 18, 69. sz. (1986): 329–346.

³¹ ANGALOSI, „A pastiche mint interpretáció”, 329.

³² Uo.

³³ Lásd Ingeborg HOESTEREY az előzőekben idézett tanulmányának címét.

³⁴ “In short, pastiche and textuality may be symptoms of the same »schizophrenic« collapse of the subject and of historical narrativity — as signs of the same process of reification and fragmentation under late capitalism.” FOSTER, *Recodings*, 132.

egyöntetűséggel továbbra is »genre mineur«-nek, vagyis másodrendűnek tartják»³⁵. Mivel a szerző az irodalmi pastiche „műfaját”³⁶ vizsgálja, amikor Márai kapcsán „főleg a szerzői szubjektum státuszának mérlegelésével”³⁷ foglalkozik, értelmezését elsősorban a huszadik század hetvenes éveitől kezdődő és az intertextualitás mibenlétét firtató irodalomelméleti vita főbb kérdésköreibe köti bele. Szélesebb kontextusban megfigyelhető azonban, hogy a modern vs. posztmodern művészetfilozófiai karakterét vizsgáló kritikai elméletek a nyolcvanas években veszik elő a fogalmat, mely az imitáció, a mimikri, a szimuláció, a paródia és a szatíra jelentésköreiben mozogva válik az elemzések központi terminusává, mintegy önmagába sűrítve az adott művészi gyakorlat lényegét.

Jameson posztmodern-kritikájában a pastiche negatív színben tűnik fel, amikor azt olvashatjuk, hogy az „akárcsak a paródia – egy különleges, egyedi, idioszinkretikus stílus imitációja, egy lingvisztikai maszk, halott nyelven való beszéd. A paródiától eltérően azonban ez a mimikri egy semleges gyakorlat, mely mentes annak minden távolabbi motivációjától, a szatirikus indíttatástól, a nevetéstől és bármilyen meggyőződéstől, miszerint az ideiglenesen kölcsönzött, abnormális nyelven kívül létezne még valamiféle egészséges nyelvi normalitás”³⁸. Soraiból kiérezhető, hogy a pastiche a paródiával szemben valamilyen elszegényedést, ellaposodást jelent, és Jameson ezt meg is erősíti, mikor a továbbiakban azt írja, hogy a pastiche „üres paródia”, „egy valamiképpen kiürült ironia gyakorlata”³⁹.

Jamesonhoz hasonlóan Linda Hutcheon 1985-ös elmélete is a paródia működését láttatja gazdagabbnak és izgalmasabbnak. Egy 1978-as írásában⁴⁰, melyben kifejezetten az irodalmi paródia jelenségét vizsgálja, Hutcheon elsőként azt az előítéletet szeretné felszámolni, melynek hatására a paródia a humor és a gúny szöveghatásaival fonódott össze. Írása elején felhívja a figyelmet arra, hogy a szó szótári jelentései a nevetésszerűség tételben [*mocking*] adják meg a paródia lényegét, és ezzel állítja szembe a saját értelmezését, melynek kiindulópontját úgy fogalmazza meg, hogy „nem úgy tűnik, mintha a modern paródia célja a kifigurázás vagy a destrukció lenne. A paródia azt feltételezi, hogy az új mű távolságot tart a parodizált háttérszövegtől, és ezt a távolságot ironikusan jelzi”⁴¹.

1985-ös könyvében a paródia mint „a háttérszöveg interpretációja” értendő, amikor Hutcheon úgy véli, hogy „amikor paródiáról beszélünk nem csak arra utalunk, hogy két szöveg valamilyen módon kapcsolatba kerül. Egy másik szöveg (vagy konvenciósorozat) parodizálásának intenciójára és ennek az intenciónak a tudatosítására is gondolunk, valamint arra a képességre, hogy felismerjük és értelmezzük a háttérszöveget a paródiához való

³⁵ ANGVALOSI, „A pastiche mint interpretáció”, 329.

³⁶ Uo., 342.

³⁷ Uo.

³⁸ “A pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists.” JAMESON, *Postmodernism*, 18.

³⁹ “Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs: it is to parody what that other interesting and historically original modern thing, the practice of a kind of blank irony [...]”. JAMESON, *Postmodernism*, 18.

⁴⁰ LINDA HUTCHEON, “Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody”, *The Canadian Review of Comparative Literature* 5, No. 2. (Spring 1978): 201–211.

⁴¹ “[T]he modern use of parody [...] does not seem to aim at ridicule or destruction. Parody implies a distance between the backgrounding text being parodied and the new work, a distance usually signalled by irony.” HUTCHEON, “Parody Without Ridicule”, 202.

viszonyában”⁴². A gúny, a humor, a nevetségessé tétel alacsonyabbrendűnek láttatott műfaji jegyeit Hutcheon paródia-elméletében felváltja a másik szöveghez való interpretatív viszony hangsúlyozása, mellyel – azt mondhatnánk – Hutcheon a pastiche felé közelíti a paródia fogalmát, bár ő maga kitart amellett, hogy az előbbi, imitatív jellegén túl, nem érdemel különösebb figyelmet⁴³.

Másként közelíti meg a kérdést Gérard Genette, aki a pastiche-t egyenesen egy „paródiafajta”-ként említi a *Palimpszesztek* című írásában, ám ugyanakkor nem mozdítja ki a „stilisztikai imitáció” jelentésköréből⁴⁴. Ő Hutcheonhoz hasonlóan úgy véli: a szatíra és az ironia konnotációit hordozó paródiával szemben „a pastiche sokkal semlegesebb és inkább technikai jellegű terminusnak tetszik”⁴⁵. Ugyanakkor francia irodalmi példákkal alátámasztva két formát javasol a hipertextuális eljárások későbbi kutatásai számára: a heroi-komikus pastiche-t, melyet úgy jellemez, mint ami „stilisztikai imitáció segítségével egy nemes textust hoz létre, s azt egy vulgáris témára alkalmazza”⁴⁶; illetve említ egy „komoly imitációt”, melyet a *forgerie*, az irodalmi hamisítás⁴⁷ számára tart fenn, de nem fejt ki bővebben⁴⁸.

A nyolcvanas-kilencvenes évek kritikai elméleteinek *modern = paródia / posztmodern = pastiche* túlságosan is leegyszerűsítő képletét Margaret A. Rose próbálja cizellálni a *Post-Modern Pastiche* című írásában. Rose levezeti, hogy Jamesonnál számolnunk kell egyfajta „mesterséges megkülönböztetéssel, mely amellett próbál érvelni, hogy a paródia modern, a pastiche posztmodern”⁴⁹, ugyanakkor rámutat, hogy e tekintetben (bármit is állítson) Jameson nem az építészet nyelvéből merít ihletet (noha a posztmodern építészet jellegzetességeiben kívánja megragadni a művészeti stílus jellemzőit), hanem sokkal inkább Baudrillard elméletéből, aki maga is a paródiában látja a modernitás fő művészeti karakterét. Rose kritikájának tétje, hogy a fogalmakat kiszabadítsa abból az ideologikus mátrixból, melynek megfelelően bizonyos korok jellegzetes művészi gyakorlataként ragadják meg, ezért hangsúlyozza, hogy ezek tulajdonképpen „eszközök” [*devices*], és hogy „sem a pastiche-ról, sem a paródiáról nem lehet elmondani, hogy kizárólag posztmodern lenne, ugyanakkor különböző posztmodern művekben különböző posztmodern célokra *használhatók* vagy nem használhatók”⁵⁰.

Az általam szemlézett angolszász szakirodalom tanúsága szerint a kétezres évek kiteljesítik azt a „karriert”, amit a műfaj a kritikai elméletek kontextusában a hetvenes évektől kezdődően befutott. Ingeborg Hoesterey már a 2001-es *Pastiche Cultural Memory in Art, Film,*

⁴² “When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to parody.” Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. (London and New York: Methuen, 1985), 22.

⁴³ Erről bővebben lásd HUTCHEON, *A Theory of Parody*, 33, 38.

⁴⁴ Gérard GENETTE, „Palimpszesztusok”, ford. KÁLAI Sándor, *Vulgo* 1, 1. sz. (1999. június): 74-82, 74.

⁴⁵ GENETTE, „Palimpszesztusok”, 77.

⁴⁶ UO., 76.

⁴⁷ UO., 80.

⁴⁸ Ilyen elemzésekről állítja Sanna Nyqvist, hogy a strukturalisták többnyire imitatív intertextuális eljárásnak látták a pastiche-t, és leginkább a forrásszöveghez való közelségük volt számukra mérvadó. Bővebben erről lásd Sanna NYQVIST, *Double-Edged Imitation. Theories and Practices of Pastiche in Literature* (Helsinki: Nord Print Oy, 2010), 88–102.

⁴⁹ “[A]n artificial distinction between parody and pastiche which tries to argue that parody is modern and pastiche is post-modern.” ROSE, “Post-Modern Pastiche”, 29.

⁵⁰ “[N]either pastiche nor parody can be said to be exclusively post-modern, but they can be used in post-modern works for a variety of post-modern purposes, or not used at all.” ROSE, “Post-Modern Pastiche”, 29.

Literature című könyve előmunkálataként felfogható *Postmodern Pastiche: A Critical Aesthetic* című tanulmányában a „művészi kifejezés egy műfaja”-ként [*a genre of artistic expression*] értelmezi. Egy viszonylag gyors történeti kitekintés után a szerző világossá teszi, hogy dialogikus jellege miatt válhatott a pastiche a posztmodern művészetek esztétikai termelésének központi alakzatává. „A művészi hagyomány súlyos archívumával való konfrontációja során a posztmodern író, vizuális művész, építész, zeneszerző azáltal veszi tudomásul ezt a múltat, hogy kölcsönöz belőle, különösen a klasszikus archívumból.”⁵¹ Azt, hogy a terminus negatív megítélésétől egy sokkal pozitívabb felfogás felé mozdult el, a magas kultúra tekintélyének megingásával, illetve a popkulturális kifejezésmódok a művészetelméleti diskurzusban való egyenjogúsításával magyarázza. Nézete szerint a kritikai elméletek nemcsak a vizuális kultúrára voltak nagy hatással, hanem a filmre és az építészetre is, és ez „egy olyan pastiche-stílus kialakulásához vezetett, mely episztemológiai programként meghaladja a paródia és a travesztia hagyományos irodalmi pastiche-jainak tipikus kódjait”⁵². Ennek az „episztemológiai programnak” hangsúlyosan emancipatorikus jellege van, amennyiben kulturális identitásunkat intertextuálisnak tételezve újraírhatja az évszázadok alatt marginalizált, atipikus identitások kulturális kódjait. E kritikai erőt – melyet egy másik írásában egyenesen „ideológiakritikainak” nevez⁵³ – a következőképpen definiálja: „A pastiche mint művészet nem állítja, hogy ő maga kultúra lenne, mint a modern művészet, de »allegorikus töltete« kultúráról szóló művésszé teszi”⁵⁴.

A kétezres évek újraértékeléseinek sokat hivatkozott szerzője a *Pastiche: Knowing Imitation* című könyv szerzője, Richard Dyer, aki összművészeti szemléletű megközelítésével – mint tréfálkozva írja – „megpróbálja megmenteni a pastiche-t a posztmodernről”⁵⁵. Miként a könyv címe is jelzi, számára elsősorban az intencionáltság fontos, hiszen „a pastiche azt akarja, hogy pastiche-ként értsék azok, akik olvassák, nézik vagy hallgatják”⁵⁶, és nagyon erősen elkötelezett a forrásszövegének, olykor éppen csak megkülönböztethető tőle⁵⁷. Értelmezésére mindenesetre nagyon jellemző a szándékoltság hangsúlyozása, s ilyen értelemben „azt, hogy egy művet pastiche-nak tartunk-e vagy sem, egy sor kontextuális és paratextuális utalás, szövegmarker és esztétikai ítélet kell, hogy megelőzze”⁵⁸. Sanna Nyqvist kiemeli, hogy a posztmodern elméletekkel szemben Dyer a pastiche fogalmát az érzelmi bevonódással [*emotional engagement*] és nem az elidegenedéssel hozza összefüggésbe, amikor már könyve elején leszögezi, hogy „megszüntette a nyugati esztétikák nagy szakadékát, a pastiche az öntudat és az érzelmi kifejeződés egységét bizonyítja, s mint ilyen lehetőséget ad a történetiség

⁵¹ “Confronted with the vast archive of the artistic tradition, the postmodern writer, visual artist, architect, composer consciously acknowledges this past by demonstratively borrowing from it, particularly from the classical archive.” HOESTEREY, “Postmodern Pastiche”, 496.

⁵² “The influence of critical theory in the visual arts, including architecture and film, has led to the emergence of a pastiche style as epistemological program that transcends the codes of parody and travesty typical of traditional literary pastiches.” HOESTEREY, “Postmodern Pastiche”, 500.

⁵³ Ingeborg HOESTEREY, “From Genre Mineur to Critical Aesthetic: Pastiche”, *European Journal of English Studies*, 3:1, (1999): 78-86, 86.

⁵⁴ “Pastiche as art does not insist that it is culture, as modernist art did, but its 'allegorical impulse' makes it art about culture.” HOESTEREY, “Postmodern Pastiche”, 502.

⁵⁵ DYER, *Pastiche*, 131. “[I]s trying to rescue pastiche from postmodernism”.

⁵⁶ DYER, *Pastiche*, 3. “Pastiche intends that it is understood as pastiche by those who read, see or hear it.”

⁵⁷ Bővebben lásd DYER, *Pastiche*, 54.

⁵⁸ “[T]he case for any given work being considered pastiche has to be made through a combination of contextual and paratextual indications, textual markers and aesthetic judgment.” DYER, *Pastiche*, 4.

érzésének reflektálására”⁵⁹. Dyer elemzései azt jelzik, hogy az irodalom, az építészet, a design és a zene ágazatai mellett milyen gazdagítón tud hatni a populáris filmek értelmezésében is az ily módon értett művészi gyakorlat.

Az itt vázolt történeti áttekintés azt a folyamatot követi, miként vált a *pastiche genre mineur*-ből kritikus művészi gyakorlattá, és semmiképp sem szeretné fejlődéselvűnek láttatni magát. Azt szerettem volna jelezni, hogy a terminussal kapcsolatos művészetelméleti diskurzus, amit J. B. Foster egyenesen „terminológiai aknamezőnek”⁶⁰ nevez, miként sajátítja ki saját teoretikus és ideologikus céljainak megfelelően a fogalmat, melynek erőteljesebb hagyománya mégis leginkább az irodalom területén van. Műfajisága is elsősorban az irodalomban van, és „ez a médium-specifikus perspektíva különbözik a széles értelemben vett kulturális jelenségként értett posztmodern *pastiche*-felfogástól, mely a művésztől az architektúráig, filmtől az irodalomig, reklámtól az ipari designig terjed”⁶¹ – írja könyvében Sanna Nyqvist. Bevezetőjében a szerző azt írja, hogy „az irodalmi *pastiche* kétélű imitációs forma: miközben feltámaszt egy korábbi stílust, arra törekszik, hogy megkérdőjelezze ennek a stílusnak a státuszát és értékét”⁶², egyszerre hat tehát úgy, mint *hommage* és mint *kritika*, mely nemcsak az eredetiség, a saját stílus és az autoritás egységeként értett szerzőség intézményét kérdőjelezi meg, hanem a recepciót is zavarba hozza, amikor a forrásszöveg (vagy -stílus) egyértelmű felismerését elbizonytalanítja, de legalábbis sokkal nehezebbé teszi, mint például a paródia.

Ezt a megközelítést szeretném érvényre juttatni akkor, amikor az *Emlékiratok* könyve *pastiche*-jellegének imitativ vonatkozásait – paratextuálisan is jelzett – Mann-Proust *hommage*-ként fogom értelmezni, mely nem kifejezetten egyedi forrásszövegekre hagyatkozó imitációként értendő, hanem sokkal inkább stílusimitációs kérdésként. Ugyanakkor az *hommage* „nemes textusát” a test alakzata olyan radikális kritikával kezdi ki, mely egyszerre kérdőjelezi meg a felélesztett regénykonvenciók kanonikus helyét és státuszát, és nyitja ki a szöveget egy – akár politikai hatékonysággal működtethető – emancipatorikus test-olvasat felé, melynek lehetőségét azonban az individualitás regénybeli kritériumainak feltárásába merülő olvasatok vagy elmulasztottak, vagy személyre szabott belső cenzúrájuk, azaz a homoszexualitás tabujának nyomására inkább nem akartak észrevenni.

A mottó olvasatai

Ahhoz, hogy bármit mondhassak a regényről⁶³, kénytelen vagyok a történetszálakat – már amennyire lehet – egymás mellé simítani, ha másért nem, akkor azért, mert a recepcióban is

⁵⁹ “The reason for being interested in [pastiche] is that it demonstrates that self-consciousness and emotional expression can co-exist, healing one of the great rifts in Western aesthetics and allowing us to contemplate the possibility of feeling historically”. DYER, *Pastiche*, 4.

⁶⁰ John Burt FOSTER, “Parody, Pastiche, and Periodization: Nabokov/Jameson”, *Cycnos* 12, No. 2. (1995): 109–120, 109.

⁶¹ “This medium-specific perspective differs from the postmodern conception of pastiche as a cultural phenomenon in a general sense, extending from art to architecture, film to literature, advertisements to industrial design.” NYQVIST, *Double-Edged Imitation*, 8.

⁶² “Literary pastiche is a form of imitation that cuts both ways: while it resurrects an earlier style, it also tends to question the status and value of that style.” NYQVIST, *Double-Edged Imitation*, 9.

⁶³ Nádas Péter, *Emlékiratok* könyve (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.) A továbbiakban: EK.

számos félreolvasás fut⁶⁴ párhuzamosan egymás mellett, és sehol nem olvastam olyan interpretációt a regény kritikai fogadtatásában, mely megpróbálta volna Nádas drasztikusan fragmentált regényének történetét rekonstruálni. A szövegközpontú irodalomértés és az önreflektív szöveg eszménye a nyolcvanas-kilencvenes években a testpolitikai paratextus vizsgálatával együtt a történet kritikai rekonstrukcióját is érthető módon zárójelbe tette – az elsőt a realista szöveghagyomány által felértékelte referencialitás mint az irodalom „külpolitikája” elleni lázadás igényével, az utóbbit az irodalmi szöveg retorikai és poétikai megformáltságát előtérbe helyező törekvései által. Hadd álljak most mégis ellen ennek a kimondatlan diszkurzív tiltásnak, és hadd láttassam a regény szerző szerepbe bújtatott szereplőit, akik különböző irodalmi műfajok stílusához írnak *hommage*-t, *pastiche*-t, helyenként paródiát, de mindenképpen olyan súlyos és több szinten zajló metatextuális utalásokat áramoltatnak, melyek a szerzőség, a fikcionalitás, a metareflektív struktúra, a *showing* és a *telling* egymásba nyíló útvesztőibe vezetik bele műolvasatainkat.

A regényben kibomló történet tehát a következő: a Rákosi korszakban kamaszodó névtelen elbeszélő berlini ösztöndíjas időszakának végén, a teljes lényét megrázó Melchior-szerelem élményeitől üzötten, a háborgó tenger és a szélvihar erejére bízva magát épp azon a helyszínen – azaz egy heiligendammi viharban – határozza el, hogy regényt ír, ahova főhősét, Thomas Thoenissen helyezi. Ennek a regénynek a megírása, mint „egy nagyon távoli és minden jelentőség nélkül való remény” (EK. 80.) még életben tartja⁶⁵, és valóban, haza is érkezik Magyarországra, ahol gyerekkori barátja jóvoltából egy kis, Duna-parti faluban lel menedékre. Itt írja meg regényét, aminek befejezését már a heiligendammi rendőrségi fogdában kigondolja⁶⁶.

A névtelen elbeszélő regényében a századfordulós tengerparti környezetbe helyezett Thomas Thoenissen a narrátor-főszereplő, aki egy nappal a harmincadik születésnapja után elhagyja szülővárosát⁶⁷, hogy Heiligendammra érkezvén elkezdje emlékiratait. Thomas Thoenissen apja „nyomorult hajlamának” (EK. 28.), vagyis pedofiliájának írásbeli feldolgozása egyfelől saját jegyesével, Helenével való viszonyának átgondolására készteti, másfelől állandó vonatkozási alapot képez a tengerparti üdülő libertinus társaságában (Wohlgast kisasszony, Gyllenborg, Hans, a szobainas) szerzett élményei és anarchizmusa megélése során. A szobainas megöli a fotóival zsaroló (EK. 439.) Gyllenborgot, a rendőrség kiszáll a hotelbe és nyomozni kezd, Thoenissen pedig menekülése előtt Wohlgast kisasszony testében még egyszer átéli a gyönyör – Gyllenborggal élvezett – „titkos örömeit”. A névtelen elbeszélő regényének utolsó soraiban pedig Thoenissen elhagyja Németországot, és sorsa „a ködös téli éj” (EK. 449.) sötétjébe vész.

⁶⁴ Az egyik legérdekesebb ezek közül Erdődy Edité, aki Klaus Diestenwieg (sic!) személyében jelöli ki a névtelen elbeszélő regényének elbeszélő-főszereplőjét (azaz Thomas Thoenissen helyett őt nevezi ki narrátornak). Bővebben erről lásd ERDŐDY Edit, „Színház a regényben”, *Újhold-Évkönyv* 1. sz. (1988): 397–408, 401–402.

⁶⁵ Bár nem igazán eldönthető, hogy a megírandó regény vagy Magyarország diktatorikus korszakának valamikori berekesztődése képezi meg ezt a remény-darabkát a „hazatérésben”. És akkor még mindig nem beszéltünk arról, hogy Nádas *Hazatérés*-esszéje hogyan hatol be címével a regény egyik belső terébe.

⁶⁶ A könyv végére illesztett *Szökés* című fejezetből megtudjuk, hogy a vihar után a heiligendammi szálloda portásának feljelentése miatt börtönbe zárják, és itt már el is dönti, hogy a szobainas fogja megölni Gyllenborgot, akit zaklatott lelkiállapotában Melchior alakmásként idéz meg a „barátom” szóban (EK. 524.).

⁶⁷ A regényben használt földrajzi nevek arra engednek következtetni, hogy a német-lengyel határon fekvő Görlitzet tartja szülővárosának (EK. 27.).

A Duna-parti menedékben kezdi el írni a névtelen elbeszélő az emlékiratait is. Annyit mindenképp tudunk, hogy regényének végét már a heiligendammi börtönben kigondolja, de ez nem garancia arra, hogy miként Dobos István írja, „regényét korábban írja”⁶⁸, mint emlékiratait. Annyi bizonyos, hogy „fejben megvolt” a regény vége, de könnyen lehet, hogy regényét emlékirataival egyidejűleg írta. Ez utóbbiról azonban biztosan el lehet mondani, hogy két időszak eseményeit dolgozza fel: a közelmúltbeli Melchior-szerelem értelmezése a heiligendammi vihar után elkezdődik, amikor a névtelen elbeszélő visszatérve a hotelbe még nem tudja, hogy a portás feljelentette, és a rendőrség úton van érte. Beáll a tükörbe „az önérzékelésnek is legmeggyőzőbb helyét” bámulva (EK. 78.) testi származása és szellemi azonossága kérdéseire keresi a választ, majd „testem szemlélésébe merülve úgy maradtam” (EK. 80.). Ez az „úgy maradás”, a test egy hosszan kitartott mozdulata adja meg a Melchior-szerelem tartamát, mely Thea színművészeti dilemmájában leli meg tükörképét, s így általa nemcsak az írás-színjátzás, hanem a férfi-nő, homoszexualitás-heteroszexualitás fogalompárja is tükröződik egymásban. A saját nemiszervének tükörképébe merülő névtelen narrátor ebben a kitartó szemlélésben jelzi, hogy önnön testének történeteként látja a Melchior-szerelem életeseményét, amit ugyanakkor a Rákosi korszak gyerekkori háttértörténete árulásokkal, torz megalomániával, az érzelmi biztonság megteremtésének még csak az esélyét sem ismerő familiáris viszonyokkal ellenpontoz.

Azt, hogy a heiligendammi viharból hazatérő névtelen elbeszélővel mi történik Magyarországon, gyerekkori barátjának, Krisztiánnak a visszaemlékezéseiből ismerhetjük meg. Ő az, aki a repülőtéren ráismer, és mivel teljesen életképtelennek bizonyul, elviszi nénikéihez ebbe a Duna-parti kis faluba. Tőle tudjuk meg, hogy három évet töltött még ott (EK. 513.), mígnem egy napon motorosok halálra gázolják a vízparton.

Elbeszélését a halála utáni harmadik évben kezdi Krisztián, mikor a rendőrségi nyomozás semmilyen eredményre nem vezetett (EK. 515.). Aznap, amikor a faluba érkeznek, Krisztián nénikéi elmesélik, hogy „két falubeli fiú fölakasztotta magát. [...] Szerencsére fölfedezték és levágták őket a kötélről. [...] Egyetlen kötéllel csinálták. [...] Állítólag ugyanabba a lányba voltak szerelmesek” (EK. 511-512.). Miközben a Krisztián által megmentett névtelen elbeszélő életének mozaikdarabkáit rakosgatja (regénnyé, illetve emlékirattá) a falusi ház magányában, a helyi pap hatására „életében először, úrvacsorát vett” (EK. 517.). Megtérésében az a fiatalember lesz társa és fogja ezt követően elkísérni sétáira, aki a falubeli szóbeszédből kirajzolódó dráma egyik szereplője, és aki Krisztián visszaemlékezéseiben újra és újra felbukkan.

Noha nincs leírva, az olvasónak az a „vékonyka gondolata” (EK. 515.) támad, hogy egy végzetes szerelmi háromszög okozza a névtelen elbeszélő halálát, hiszen a két jóbarát kimondott-kimondatlan, de a falusi közösségben mindenképp tiltott homoerotikus vonzalmát tápláló indulatok örvényébe kerülve lesz féltékenységből elkövetett emberölés áldozata: az életben maradt két fiú közül az egyik (aki megnémult a páros öngyilkossági kísérletben) féltékenységből megöli az alvó férfit, mert azt hiszi, szeretője lett barátjának. Az érvényben levő nemi kódokat pedig Krisztián szavai a legpontosabban vissza is adják, amikor azt írja róluk, hogy „[k]ét hímnemű vadállat, akikben a természetadta szerelem érzete gyöngébbnek bizonyul, mint az embertárstól kapható barátság igénye” (EK. 516.).

⁶⁸ DOBOS István, „Valaki figyel”, *Alföld* 38, 5. sz. (1987): 63–72, 65.

Richard Dyer szerint annak eldöntésénél, hogy egy műalkotás olvasható-e pastiche-ként vagy sem, kiemelten számít a művet körülvevő paratextuális utalásrendszer megléte vagy hiánya. Ami az *Emlékiratok* könyvét illeti, bőséges paratextuális jelzést kap az olvasó: nemcsak a mű holdudvarában idézett esszék foghatók fel ekként, hanem maga a mottó is. Bazsányi Sándor „a regény keletkezéstörténetét dokumentáló”⁶⁹ szövegeknek nevezi azokat a Nádas-esszéket, melyek hatással voltak a recepció szinte minden olvasatára. Három ilyen esszéről van szó: a *Hazatérés*, az *Ein zu Weites Feld* és a *Thomas Mann naplói*ról címen megjelent írásokról, melyek világossá teszik, milyen forrásszövegekkel számol a regény, melyik az a stílus, amivel pastiche-ként élénken foglalkozik. Számomra azonban az esszék „dokumentarizmusánál” sokkal zavarbaejtőbb a mottó funkciójának bizonytalansága, és tulajdonképpen ez az a forgáspont, ami körül az értelmezésem szerveződik.

Tény azonban, hogy a „test templomának” biblikus ideologémiájával a regény paratextuális környezete csak látszólag könnyítette meg az olvasók dolgát, akik többnyire a szerző, Nádas Péter nagyszabású tervének képletét látták benne, megfedezve arról, hogy a regény narrációtechnikai szétszabdaltsága nemcsak a szerzőség intézményét, hanem a mű egységességére vonatkozó olvasói elvárást is felfüggeszti. Ennek felismerésével egy olyan olvasatra tennék javaslatot, mely a mottót a fikción belül tartja, azaz a regényen belüli szövegek mottójaként értelmezi mint a névtelen elbeszélő nagyon is szignifikáns jelmondatát. Ha viszont így értjük, vagyis mint a névtelen elbeszélő megtérésének ideologémiáját, amellyel el akarja leplezni a heteroszexuális normarendszer felől értett „szabálytalanságát”, bevonva ezt a test szentségének képmutató mázával, akkor fonák módon Nádas regénye megint csak az *hommage* gesztusát ismétli, kifordítva, hiszen írói kísérletként ugyanazt a testről való hallgatást iterálja, amit Thomas Mann naplói kapcsán Nádas a szerző stílusának kifogásolható jellemzőjeként leplez le. Mintha a mottó lenne az a varázsajtó, mely hol a pastiche-ba, hol pedig a paródiába nyitja bele az értelmezést.

A 80-as évek recepciójában Dobos István emeli ki a névtelen elbeszélő megtérésének fontos körülményét⁷⁰, és a mottót az elbeszélő szerepkörében értelmezi. Érdekes azonban, hogy Dobos észrevételét a recepció nem interiorizálta oly módon, hogy az a regény fikciós világának kritikai szemléletében is megmutatkozzon, a „test templomának” fennköltségét és szentségét, mint említettem, valamilyen okból többnyire Nádas szerzői intenciójának aspektusaként értették. Hosszas elemzést igényelne, ha sorra venném, ki hogyan értelmezte a regény mottóját, legyen elég itt most a Dobos Istváné mellett a regény fogadtatásának másik meghatározó olvasatát létrehozó Balassa Péter elemzésére kitérnem pár szóban.

Az előzőekben már említettem, hogy Dobos számára az elbeszélő megtérése hangsúlyos szerepet kap a szöveg elbeszélésviszonyainak értelmezésében. A narrátor és a mottó viszonya kapcsán pedig ezt olvashatjuk dőltén szedve kritikájában: „A »testének templomáról« szóló, regényében felépített történetét lerombolja, hogy emlékiratában három év múltán a hiteleset fölépítse, miként a bizonyosságot adó Jézus három nap alatt a negyvenhat évig épült jeruzsálemi”⁷¹. Ami azt jelenti, hogy Dobos a mottót a fikció részének tekinti ugyan, viszont regény vs. emlékirat hitelességének sarokkövévé teszi, vagyis a „testének templomát” olyan gondolatalakzatként értelmezi, mely az emlékirat műfajában megtalált hitelesség művészi

⁶⁹ BAZSÁNYI, „...testének temploma...”, 129.

⁷⁰ „Az Istenhez megtért emlékiratíró saját eltévelyedését elemzi, hogy elnyerje a kegyelmet” – írja Dobos István 1987-ben. Lásd DOBOS, „Valaki figyel”, 71.

⁷¹ Uo., 67. Kiemelés az eredetiben.

erejét állítja. Túl azon, hogy értelmezése – kimondatlanul, de határozottan – fiktív és dokumentarista műfajok hierarchiáját állítja, Dobos értelmezése nem ad releváns választ arra, hogy ha ez így van, akkor miért őrzi meg mégis az elbeszélő regénye történetét?⁷²

Az is zavarba ejtő, amikor az elbeszélő megtéréséről írva azt állítja, hogy „[a]z Istenhez megtért emlékiratíró saját eltévelyedését elemzi, hogy elnyerje a kegyelmet, tehát *a lét értelmét transzcendens támasz nélkül kereső embert mutatja be*”⁷³. A mondata arra utal, hogy Dobos amolyan Szent Ágoston-i vallomástételként tekint a névtelen elbeszélő szövegeire, elsősorban az emlékiratára, melynek ily módon az a feladata, hogy a bűnös múltat a kegyelem elérésének célzatával elemezze, vagyis hitelességben felülmúlja saját regényének művészi teljesítményét. Legalábbis Dobos szerint. A kritikus meglátásait követve a homoszexuális vágy nem egyéb, mint a bűnös múlt egy alakzata, melyet az emlékirat „eltévelyedésként” reflektál.

Dobos olvasatát részben tényleg indokolhatja az a retorika, mely kizárólag heteroszexuális aktusokhoz rendel a regényben Isten-közeli élményeket. A megtérés kegyelmében részesülő névtelen elbeszélő ilyen nézőpontban mind regényét, mind pedig emlékiratait az isteni megbocsátás tudatában írja a Duna-menti kis faluban. Ez tükröződik vissza abban a retorikai döntésben, melynek hatására az általa megkreált Thomas Thoenissen jegyesével való szeretkezését úgy reflektálja, hogy „Isten tenyerén ülhattünk akkor, ott” (EK. 65.). Hasonlóképpen lesz vallásos szemlélete „áldozatává” az emlékiratban a Theával átélt csók, melynek hosszú, élettani leírása Isten önszemléletének teofániájában tetőződik: „mintha az egymásba forduló szájbarlangok sötétjében Isten egyik szeme Isten másik szemébe tekintene” (EK. 428.). Dobos számára azonban mindez szépen belesimul a kizárólagos erkölcsi normaként elgondolt normatív, heteroszexuális szerelem magasztos gondolatába, és a test nagyon is anyagi reprezentációja, mely a leírásokat következetesen a magasztos jelentésrétegét kikezdő, szubverzív korporeálitás szemléletében tartja, számára nem képez aggályokat és nem tekintendő másnak, mint a múlt tévedésének. Még akkor is, ha Thoenissen számára Isten a jegyese „mellének kemény bimbója” (EK. 65.) közvetlen szintaktikai kontextusában jelenik meg.

Értelmezésemben azonban épp ez a hangsúlyos korporeálitás szubvertálja azt az ideologikus nyelvhasználatot, mely a regény elbeszélőjének vallási szemléletéből adódik, és éles kritikát gyakorol a prousti, Thomas Mann-i stílus retorikai reziduumai fölött anélkül, hogy megképezne egy „felettes szintet”, egy olyan au(k)toritást, mely irányíthatná ennek a szövegműködésnek a mozgását. Úgy értelmezem test és pastiche viszonyát, mint ami az irónia „forgóajtájában” tartja az olvasatot, és a befogadóra bízva, melyik szövegkijáraton hagyja el a regény területét.

⁷² Hacsak nem olvasható mindez a *Hazatérés* azon passzusaira tett homályos utalásként, amikor Nádas beszámol arról, hogyan semmisíti meg a regény „Urtextjeként” emlegetett történet-kezdeményét. Lásd JÁNOSSY Lajos, „30 éves az Emlékiratok könyve II. Beszélgetés Nádas Péterrel”, *Litera* (2016. június 3), hozzáférés: 2020. 02. 17, <https://litera.hu/magazin/interju/30-eves-az-emlekiratok-konyve-ii.html>.

⁷³ DOBOS, „Valaki figyel”, 71. Kiemelés az eredetiben.