

SZOLLÁTH DÁVID

# Cselekményfordulatok és egyéb narrációs klisék a kortárs magyar prózában

(Esterházy, Krasznahorkai, Bodor és Nádás)

szollat.david@abtk.hu  
ORCID: 0000-0002-5554-1299

HELIKON

Plot Twists and Other Narrative Clichés in Contemporary Hungarian Fiction.  
(Péter Esterházy, László Krasznahorkai, Ádám Bodor and Péter Nádás)

## Abstract

The excitement of a novels' plot development is usually not the main factor by which great works of modern fiction are appreciated. Plot twists, red herrings, suspense, cliffhangers – all the narrative devices and tricks used to arouse interest and deceive the reader's or spectators' expectations are nowadays mostly among the tools of popular literature, mainstream movie and TV series. It is all the more surprising that in some of the works of the most prestigious contemporary Hungarian writers we can find the plot clichés mentioned above, including unexpected plot twists. These are used ironically or parodically, but are nonetheless effective. The dramaturgical devices of the plot serve two purposes in the examined works: they are used to dynamize the texts (to bind the reader's attention) and to integrate the structure of otherwise fragmented or polyphonic work. The four novels examined in the following study belong to two different types. In Esterházy's *The Glance of Countess Hahn-Hahn* (1992), the integrative role of the plot is partial (it only covers part of the work), while in the other three novels (László Krasznahorkai: *Satantango*, 1985, Ádám Bodor: *The Sinistra Zone*, 1992, Péter Nádás: *Horror stories*, 2022) it is comprehensive. In the former case, plot clichés are decorative, in the latter three they are structural and indispensable.

Keywords: plot, plot twist, cliffhanger, suspense, contemporary Hungarian fiction, Péter Esterházy, László Krasznahorkai, Ádám Bodor, Péter Nádás

*Helikon* 69 (2023) 3  
DOI: 10.57226/Hel.2023.3.4

*Műhelyes barátainknak*

## 0. BEVEZETÉS: KÉT ÉRV

*A cselekmény ellen*

Mint tudjuk, a cselekmény szinte mindig banális. A szerelmi háromszögek-nél, az udvari intrikáknál és a bosszúdrámáknál nincs unalmasabb. Jó, hatásos cselekményt kitalálni szakma, nem művészet. Ezt a kreatívírás-szemináriumok, a forgatókönyvíró segédletek és a dramaturgoktatás is visszaigazolják, és a „script doctor”-ok is jól tudják ezt. A fordulat, hatásos történeteket manapság a tömegkultúra, a média, a politikai kommunikáció szakemberei dobják be a köztudatba, az írók jó ideje nem azt tekintik elsődleges feladatuknak, hogy műveikben eredeti történetek invenciózus cselekménnyé alakításával nyugözzenek le. A fordulat, a késleltetés, a cliffhanger és a többi hasonló narratív funkció – vagy egyszerűen szólva *cselekményklisé* – ma már többnyire üzleti kérdés, ritkán esztétikai.

Így van ez az oktatásban, a magyartanárok évfolyamról évfolyamra nagy erőfeszítéseket tesznek annak érdekében, hogy a tanulók megértsék, a műértelmezés nem a cselekmény ismertetése (és nem is a szerzői életrajzok felmondása), hanem valami más. És így van ez az irodalomkritikában is, amely a cselekményt az irodalmi mű legkevésbé innovatív szintjének tekinti. A cselekmény indokolatlan alulértékelésére Peter Brooks *Reading for the plot*<sup>1</sup> című nagy sikerű könyvében már az 1980-as években felhívta a figyelmet.

A cselekmény konzisztenciája, érdekessége, izgalmassága alacsonyabb rendű, tömegkulturális kritériuma lett a narratíváknak, irodalmi művek esztétikai értékelésében alig van szerepe, ott az elbeszélés milyensége, a nyelv gazdagsága, a stílus kidolgozottsága és a többi magasabb iskolázottságot igénylő, szubtilisebb szempont a döntő. Brooks mégis azt mondja, hogy mindezek ellenére a cselekmény a logikai elsőbbség.

<sup>1</sup> PETER BROOKS, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992).

*A cselekmény mellett*

Az ember narratív állat, egyetlen kultúra sincs meg hatásos történetek nélkül, semmit sem tudunk magunkról elmondani vagy megérteni, ha nem beszélünk el történeteket, felhasználva a cselekményszövés legalapvetőbb elemeit. Mint a strukturalista narratológia kiáltványszerű megfogalmazásában Barthes írta, az elbeszélés minden időben és mindenhol, minden társadalomban jelen van, nem volt még nép elbeszélések nélkül, és minden embercsoportnak, osztálynak megvannak a maga elbeszélései.<sup>2</sup> Mindennapi életünk eseményeit is történetek formájában dolgozzuk fel. „Észlelési viszonyunk a világgal azért normális, mert bízunk a történetekben.”<sup>3</sup> Azaz történetek nélkül valószínűleg képtelenek lennénk értelmezni egyéni és társadalmi valóságunkat. A történeteket pedig rendszerint úgy hozzuk létre, hogy eseményeket valószínűsíthető logikai kapcsolatok alapján cselekményekké formálunk. (Egy példa: futótűzként terjed a hír, hogy Mari és Peti az esküvő előtt egy hónappal felbontották az eljegyzésüket. A barátok különbözőképpen cselekményesítik az eseményt, hogy a *váratlan fordulatra* elfogadható magyarázatot találjanak: Mari végre rájött, hogy Peti szélhámós; Peti megértette, hogy Mari csak a pénzére hajt; Marinak inkább Feri tetszik; Peti fejét elcsavarta Kati stb.)

A cselekmény tehát banális, mégis alapvető.

A kortárs magyar próza annak ellenére alkalmazza a cselekményfordulatot, a cliffhangert, a késleltetést, az olvasó félrevezetését és még néhány hasonló cselekményklisé, hogy ezeket többnyire alacsony presztízű narrációs eszközöknek tartjuk. Igaz, a prózai művek nagyobb része (az itt elemzett négy regény bizonyosan) ezeket többé-kevésbé ironikusan használja, ám az említett narrációs eszközök még így is hatékonyak.

Az alábbi négy elemzés közül az első jóval hosszabb a többinél. Ennek pusztán az az oka, hogy az Esterházy-mű kommentárja közben három közbeiktatott kitérővel gyorstalpaló módon próbálom áttekinteni a fordulatokkal és cselekményklisékkel kapcsolatos segédfogalmakat, és ezekre a kitérőkre a többi három elemzésnél már nem volt szükség. A fogalomtisztázásban az elemzett műveken kívül különböző teoretikus és irodalomtörténeti források, írói, drámaírói és forgatókönyvírói tanácsadókönyvek, valamint narratív művek befogadói tapasztalatai is segítségemre voltak.

<sup>2</sup> Roland BARTHES, „Introduction à l'analyse structurale des récits”, in *L'Analyse structurale du récit*, Points 129 (Paris: Éd. du Seuil, 1981), 7.

<sup>3</sup> Umberto ECO, *Hat sęta a fikció erdejében*, ford. Gy. HORVÁTH László és SCHÉRY András (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002), 184.

1. A *HAHN-HAHN GRÓFNŐ PILLANTÁSA*<sup>4</sup>

A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* öt fő műfaji összetevő keveréke. Egyrészt dunai *útirajz*, másrészt Közép-Európa-témájú *esszéregény*, amely ügyesen kihasználja, hogy a hercegi és grófi Esterházy-családok történelmi „működési területe” részben lefedte a tárgyalt régiót. Az így bekerülő anekdotikus anyag – harmadrészt – erős *családtörténeti-önéletrajzi* karaktert ad a műnek. A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* negyedrészt *metaregény*, hiszen a könyv önmagának afféle „work-in-progress” monitorozása is. A poétikai önreflexió ironikus dialógus formájában jelenik meg az „utazó” (elbeszélő) és a „bérlő” (olvasó) közötti levelek és táviratok formájában. Ezekben szórakoztató módon ismerhetünk rá a kifigurázott, sztereotip olvasói elvárásokra, amelyeket az Esterházy-próza érvényteleníteni vagy legalábbis megkérdőjelezni kíván. Kérdéses például, hogy a tájleírásoktól viszolygó elbeszélő képes-e „rendes” dunai útleírás elkészítésére, noha az olvasónak nagy igénye volna rá (à la Jókai vagy à la Verne). A teljesítmény elvárások miatt kerül elő a dialógusokban a posztmodern – Esterházy recepciójában egy ideig fő vitakérdésként szereplő – problémája: „Maga posztmodern! / Anyád!” (245).

A mű önreflexív témakörei közül számunkra most a legfontosabb a *szerkezeti integrálás* poétikai kérdése. Ahogy Esterházy monográfusa fogalmaz,

[...] Esterházy ezúttal a lineáris kibontakozású epikai forma szabályait tekinti mérvadónak. Mert bármilyen összetett is a mű alaki szerkezete, számos jel utal arra, hogy a mű összeegyeztethetetlen kaotikusságával. Közép-Európa egységbe foglalhatatlan sokarcúságával itt olyan írásmód szembesül, amely nagymértékben támaszkodik az elbeszélés integráló eljárásaira is.<sup>5</sup>

Az elbeszélő abban bízik, hogy a *Lefelé a Dunán* alcímbe foglalt útiterve a folyó földrajzi egyértelműségével kijelöli a lineáris narratívát, azaz izomorfia alakul ki a tárgy és megírása között (hasonló izomorfia illúzióját kelti a mű az Esterházy-családtörténet és a régiótörténet között). Azonban ebben csalódnia kell, hiszen a folyónak már a forrása sem egyértelmű (lásd az „eredet” fogalmának dekonstrukcióját), azután állóvízszerűen lelassuló szakaszok, torlaszok, forgók és holtágak adódnak (például „Nelly-holtág”). Világossá válik,

<sup>4</sup> A használt kiadás: ESTERHÁZY Péter, „Hahn-Hahn grófnő pillantása”, in ESTERHÁZY Péter, *Könyvek*, 211–397 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1993).

<sup>5</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1996), 227.

hogy sem a folyó (útirajz), sem a régió (esszé), sem a családtörténet (történelmi és önéletrajzi anyag), sem az önreflexió (metaregény) nem képes a művet valamilyen koherens narratívában integrálni, ezek ugyanis legfeljebb az asszociációkat korlátozó tematikus keretek, de egymást is relativizálva egyik sem tud központi narratív szervezőelvvé válni. Maga az integráció elvárása is tarthatatlannak tűnik. Itt jut szerephez az ötödik műfaji minta, a *kalandregény*, a narratív integrációra vagy annak legalább a látszatára ugyanis egyedül a Roberto-cselekményszálnak van esélye ebben az Esterházyra jellemző módon parádésan dezintegratív, nagy szabadságigénnyel széttartóra írt műben.

Roberto kalandor- vagy kópéfigura, többféle irodalmi előkép segítségével megközelíthető. Kissé hasonlít Kosztolányi csibész alteregójára az *Esti Kornél*-ban, aki rosszba viszi az elbeszélőt. Ő az idősebb férfirokon, aki nagyvilági életre tanítja, na meg arra, hogy hagyja el végre az imádkozást, és megmutatja a világot a naivitását lassan elvesztő kamasznak. Cinikus, szellemes, provokatív, Faust Mefisztójának és Madách Luciferének kicsinyített mása. Lehetne 19. századi regénytradíciók értelmében vett *különc*, az arisztokrata elit „forrófejű”, tagja – Robertónak is megvan a maga vizionárius Duna-terve –, akinek az a főtevékenysége, hogy „kilóg a sorból”.

Esterházy volt annak a prózaírói hullámnak a védjegye, amelyikkel a történetközpontú, ok-okozatiságon alapuló (metonimikus) történetmondású, realista-mimetikus regényírás naivnak tételezett korszakát úgymond kinőtte a magyar próza, és átlépett a fragmentált, szöveggözpontú, metaforikus, intertextuális, posztmodern narráció korszakába. Az elbeszélő ifjúkorából felidézett Roberto-cselekményszál ehhez képest szinte kizárólag kulisszahasogató dramaturgiai kliséket vonultat fel: késleltetés, cliffhanger, az olvasó félrevezetése, kaland és izgalom, végül váratlan fordulat. Persze játékosan-parodisztikusan él ezekkel a cselekményklisékkel, ám ezek meglátásom szerint még így is hatékonyak, sőt, ironikus formájukban duplafedelűen szórakoztatóak, és annak ellenére is dinamizálják az olvasást, hogy a tipikus Esterházy-olvasó nyilvánvalóan nem a fordultatos cselekményért olvassa kedves írója könyveit, értve, hogy nem kell a regény úgynevezett cselekményét túl komolyan venni.

Lássuk tehát a közhelyekből összeállított Roberto-cselekményszálat. A regény mesés-anekdotikus nyelvi kóddal indít: „Volt nekem egy távoli, titokzatos és fantasztikus nagybátyám, akit mindenki csak Robertónak hívott, mint ha olasz selyemfiú lett volna... stb.” (213) Az első fejezetben Roberto rögtön családi kalamajkát okoz („növeli a káoszt”). Mi csak a botrányt látjuk, annak kiváltó okát nem: az elbeszélő apja dulakodva kitudskolja Robertót a házból az

éjszaka közepén. Minden jel arra mutat, hogy a kalamajka bizony házasságtöréssel lehet kapcsolatos, tekintve az apa zordságát, Roberto selyemfiúságát, valamint az anya (sokatmondó?) hallgatását, de a szöveg nem ír le semmit, csak gyanút kelt, majd jókora cliffhangerrel zár az utolsó mondat: „Arról csak hallgattam, amit az ajtórésben láttam”. (214)

A másfél oldalas első fejezet klasszikus *narratív borog*, bármelyik filléres melodráma kezdődhetne így. Az anekdotikus hang, az inszcenírozás, és az, amit Robert McKee forgatókönyvíró-guru kifejezésével „kiváló incidensnek”<sup>6</sup> nevezhetünk, azt ígéri, hogy ez a különös, excentrikus figura lesz történetünk főszereplője, akire a szemlélődőbb alkatú elbeszélő fiatalabb korából visszaemlékezik. (Ez a narratív keretezés sok regényből ismerős lehet, lásd például ahogy Marcel Swannra emlékezik Proustnál vagy ahogy Nick Carraway felidézi Gatsbyt Fitzgeraldnál stb.) Nem ez történik, Roberto *álfőszereplő*, mivel az elbeszélő személye a fejezetek során fontosabbá válik. A Roberto-cselekményszál kibontását érdemes ezek után a fordulat felől visszatekintve nézni, onnan, amikor a 19., *Le città invisibili – A láthatatlan városok* című fejezetben kiderül, hogy Roberto beszervezett ügynök volt.

Innen visszanézve azonnal látszik, hogy nem ott volt a történet igazi fordulata, ahol ezt a regény tartalomjegyzéke jelezte. A regény hárommal korábbi, 16. fejezetének a címe ugyanis *A bécsi fordulat*, amelyben Roberto – miután az akkor még 13 éves elbeszélővel mindenféle furcsa konspiratív feladatot elvégeztetett – eltűnik. Persze fordulat ez is, de nem ez a legfontosabb a regényben. Itt érdemes kitérni a fordulatok mennyiségének és a köztük lévő *rangkülönbségnek* a kérdésére.

## 2. ELSŐ KITÉRŐ: A FORDULATOK SZEKVENCIÁI

Az, hogy egy mű mennyi fordulatot bír el, függ a terjedelemtől, a műfajtól és a korszak konvencióitól. Arisztotelésznél a fordulat (*peripeteia*) az eposzok és a tragédiák cselekményének egyaránt alkotóeleme, és mivel a tragédiák belső időtartama egyetlen nap, az eposzoké pedig meghatározatlan,<sup>7</sup> ebből levezethető, hogy a tragédiákba csak egyetlenegy fordulat fér bele, míg az eposzokba több is.<sup>8</sup> A drámaírók ezt köztudottan nem tartották be, lásd Shakespeare

<sup>6</sup> Robert McKEE, *Story: A forgatókönyv anyaga, szerkezete, stílusa és alapelvei*, ford. JAKAB-BENKE Nándor és ZÁGONI Balázs (Kolozsvár: Filmtett Egyesület, 2011), 143–162.

<sup>7</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Budapest: Magyar Helikon, 1974), 14.

<sup>8</sup> BÉCSY Tamás, „Gondolatok a tragédia eredetéről”, *Irodalomtörténet* 70, 1. sz. (1989): 3–37, 10–11.

ötfelvonásos darabjait, amelyekben olykor felvonásonként több fordulat is van. McKee felvonásonként egy fordulatot javasol, de egy nagyfilmben szerinte három a minimum, kevesebbel unalmassá válik, hat fölött pedig ellaposodnak a fordulatok.<sup>9</sup> A mű hossza az epikában is szempont, novellába értelem-szerűen ritkán érdemes több fordulatot belezsúfolni, és természetesen a regiszter is fontos a fordulatok gyakorisága szempontjából. Az ifjúsági kalandregények, a szappanoperák, a bosszúdrámák olykor gátlástalanul sok fordulatot képesek használni, ilyenkor többnyire el is vész a fordulatok hatása, mechanikusakká, kiszámíthatókká válnak.

A fordulatok száma tehát változó, ami itt szempontunkból fontos, az az, hogy ha több fordulat van egy műben, ezek nagy valószínűséggel nem lesznek egyforma jelentőségűek. Nehéz ugyanis elképzelni, hogy több fordulat is *döntő* legyen, kell lenni rangkülönségnek. Számtalanszor találkozhatunk azzal, hogy a mű közepének kedvező fordulata csak átmeneti, mert a mű végén bekövetkező szerencsétlenség eltörli annak hatását. És ennek az ellenkezőjére is van számtalan példa, a pikareszkek, kalandregények, akciófilmek stb. során bekövetkező kedvezőtlen fordulatok (vagyonvesztés, fogságba esés, rabszolgaság, a szerelmesek elszakadása) csak átmenetiek, mert a nagyszerű happy end végül mindenért kárpótolja a hőst. Akár a pozitív, akár a negatív irányú narratív sémát tekintjük, igen gyakori, hogy az utolsó, mindent eldöntő fordulat fényében az előző fordulat(ok) pusztán késleltető hatású, a bonyodalom-generáló *álfordulatnak* bizonyulnak. Épp ilyen kedvező álfordulat a *Meggyeskert* (régén *Cseresznyeskert*) 4. felvonásának elején a jó hír, mely szerint egy gazdag rokon pénzt küld, hogy a nevére megvásárolják, ezzel megmentse a birtokot. Mint kiderül, szó sincs pozitív végkifejletről, a küldött pénz kevés, a parvenü Lopahin fogja megvenni a birtokot a negyedik felvonás végén, a család szét-hullik, és a meggyfákat kivágják. A horror és a thriller műfajok kedvelői tisztában vannak vele, hogy a műközépi kedvező fordulat voltaképp nagyon is baljós, a megkönnyebbülést hozó jelenet hatása valószínűleg átmeneti lesz, pusztán azért illesztették be a forgatókönyvbe, hogy aztán még ijesztőbb szörnyűségek következzenek.

A többfordulatos szerkezet gyakran leírható a *dramaturgiai dialektika* segítségével.<sup>10</sup> Az első fordulatok tézis–antitézis jellegű, ellentétes helyzeteket teremtenek, amelyeket a zárófordulat szintézise halad meg. Erre jó példa Boccaccio

<sup>9</sup> McKEE, *Story...*, 170–73.

<sup>10</sup> Ez az elgondolás sokat köszönhet EGRI Lajos, *A drámaírás művészete: Az emberi mozgatórugók kreatív értelmezésének alapjai*, ford. KÖBLI Norbert (Budapest: GABO, 2022) című művében kifejtett dialektikus drámaírói módszertanának, noha Egri cselekményfordulatokról alig ejt szót.

*Dekameronjának A sólyom feláldozása* címmel híressé vált darabja (5. nap, 9. novella). Az első fordulat kedvező. Giovanna végre meglátogatja Federigót, aki hosszú évek óta epekedik utána, és már mindenét eltékozolta a reménytelen hódítási kísérletei során. Egyetlen megmaradt kincse imádott sólyma, ami a megélhetését is biztosítja, mert azzal jár vadászni. A második fordulat – rögtön az első után – kedvezőtlen. Federigo, hogy ne maradjon szegényben, épp amikor a szerencse végre rámosolygott, feláldozza imádott madarát, hogy meg tudja vendégelni Giovannát, ám pechjére Giovanna épp a sólymot akarta elkérni tőle, hogy beteg kisfiának kedveskedjen vele. Végül (utolsó fordulat) sok idő elmúltával Giovanna mégis Federigót választja férjéül, mert eszébe jut, mekkora áldozatra volt képes érte. Nagyon hasonló Hemingway *Az öreg halász és a tenger*. Miután Santiago két nap, két éjjel küzdött a nagy hallal, sikerül kifárasztania és leszúrnia (kedvező fordulat), ám csak nagyon rövid ideig élvezheti a győzelmét, mert jönnek a cápák (kedvezőtlen fordulat), akik – az öreg újabb hősies küzdelme ellenére – csontvázig lecsupasztják csodálatos zsákmányát, sőt, még a halászszerszámaikat is elveszti. Az emberi teljesítőképesség határáig jutott Santiago szinte a halálán van, de partot ér, és a falujában hősként tisztelik (kedvező fordulat). Boccaccio esetében a happy end záró cselekményfordulattal, Hemingwaynél pedig egy „erkölcsi győzelem” típusú zárlattal jutunk el az ellentéteket szintetizáló nyugvópontra, arra a tanulásra, hogy „a kitartás, az önfeláldozás elnyeri jutalmát”. Mindkét esetben a *költői igazságszolgáltatás* didaktikai gesztusát<sup>11</sup> érzékeljük a záró cselekményfordulat mögött. Esterházy regényéhez visszatérve, az „utolsó fordulat mindent visz” logikája érvényesül ezúttal is, a *Bécsi fordulat*, Roberto eltűnése csak késleltető hatású, a későbbi, fajsúlyosabb fordulat fényében.

Mindez persze nem új, hanem nagyon hasonlít ahhoz, amit Propp a mese morfológiájaként írt le. A felszínen nagyon különböző szereplőkkel és eseményekkel játszódó mesék sokaságának cselekménystruktúrája visszavezethető azonos szekvenciákra, vagy ahogy Propp hívja, „menetekre”. A „menet” képlete nála a következő: A károkozástól/hiánytól → közbeeső funkciókon keresztül → házassághoz, jutalomhoz vagy más megoldásértékű funkcióhoz jut el a hős.<sup>12</sup>

Érdeemes megfigyelni a fenti példák alapján, hogy a fordulatok egymás után következése nemcsak azt valószínűsíti, hogy a következő fordulat felülírja

<sup>11</sup> SZABÓ Judit, „A »véletlen« fordulat kvázi csodája: Költői igazságosság és narratív magyarázat”, *Helikon* 67 (2021): 469–481.

<sup>12</sup> Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 91.

az előzőt, hanem azt is, hogy azzal ellentétes irányú is lesz. Természetesen elképzelhető, hogy pozitív fordulat után pozitívabb, majd még pozitívabb fordulat, negatív után még negatívabb jöjjön, és van is ilyenre példa. Heinrich von Kleist Kohlhaas Mihályja mindig egyre rosszabb helyzetekbe kerül. Ám a cselekményfordulatnak mégiscsak az a feladata, hogy egy szituációt alaposan megváltoztasson, tehát nagyobb az esélye annak, hogy a mindenkori következő fordulat ellentétes irányú lesz. Odüsszeusz kalandjainak például ez az alapritmusa: jósorsból balsorsba, majd balsorsból jósorsba. A váltakozó fordulat-szekvencia, a feszült és statikus helyzetek cserélgetése egyszerű módja a befogadás dinamizálásának. Azonban az alapritmustól olykor el kell térni, hogy ne legyen kiszámítható a fordulatok egymásutániséga. A sorozatos azonos irányú fordulat már egyre jobban igényli az ellenirányú fordulatot, ami ehhez mértelen hatáson is képes. Ez úgy is felfogható, hogy a cselekményszerkesztés két alapléte közül az egyik, a késleltetés ideiglenesen felülírja, visszatartja, de ezzel elő is készíti a másikat, a fordulatot. (Árvácska Mórícznál egyre rosszabb és rosszabb helyzetbe kerül, majd a végén felgyújtja a házat; Robb Stark szemtelenül fiatalon minden csatát megnyer, hogy aztán annál kegyetlenebb véget érjen a vörös nász-epizódban.<sup>13</sup>)

Talán azért is ritkább az egyirányú fordulat-szekvencia, mint a váltakozó, amit McKee mond a kérdésről. Megfigyelése szerint ha több egymás után következő fordulat azonos irányú, akkor azok rontják egymás hatását: ha tudod, hogy a hősöd végül bukni fog, nem lehet a film utolsó előtti fordulata kedvezőtlen, mert azzal a végső bukás hatását kisebbiti. „Amikor az érzelmi tapasztalat ismétlődik, akkor a második esemény ereje meglehetősen csökken.”<sup>14</sup>

Akárhány fordulatot is iktatunk be a narratívába (lásd sokévasos képregény- vagy tévésorozatok), egyszer véget kell érnie a cselekménynek, és az *utolsó fordulat* szükségképpen felül fogja írni a korábbiakat. Épp ezért láthatjuk, hogy olyan sok mű a végére tartogatja a legnagyobb fordulatát. Több cselekményszál párhuzamosan futtató műveknél ugyanakkor nem ritka, hogy a fő cselekmény zárófordulata előbb következik be, mint a mellékszálak zárófordulata. Tehát érdemes a „zárófordulat mindent visz” konvencióját nem műre, hanem a cselekményszálra érteni. Lásd a *Hamletet*, ahol a nyolc haláleset közül – nem számolva a darab előidejében meghaltakat (id. Hamlet, id. Fortinbras és Yorick) – hat az utolsó jelenet véres crescendójában következik be, gyors egymásutánban. Szigorúan véve mégsem Hamlet halála az utolsó,

<sup>13</sup> *Game of Thrones*, III. évad, 9. rész: *Castamere-i esők* (2013), r.: David NUTTER, forgatókönyv: David BENIOFF és D. B. WEISS. J. R. R. MARTIN regénye alapján.

<sup>14</sup> MCKEE, *Story...*, 176.

Rosencrantz és Guildenstern nyilvánvalóan jelentéktelenebb haláláról – mint afféle „még elvarrásra váró szárlól” – később értesülünk.

Az utolsó fordulat döntő jellegére bizonyítékkal szolgál az egyik leginkább hatásvadász forgatókönyv-klisé, a cliffhanger, amikor azt afféle ráadásfordulatként használják. Ilyen például a *Prometheus*<sup>15</sup> zárójelenete: mondhatatlan küzdelmek árán győzött a hősnő, a hatalmas mészárlás egyetlen túlélője, valamint segítője, egy sporttáskába tett robotfej, és végre megmenekültek, de az utolsó kockában kimászik egy alien a tervező holttestének mellkasából, azaz a gonosz még koránt sincs legyőzve. Ebben az esetben a ráadásjelenet úgy szólván visszaél „az utolsó fordulat mindent visz” szabályával, hiszen semmi mást nem csinál, mint hogy elveszi a happy end-jelennettől annak művet lezáró érvényét, blőd módon hatástalanítja a nyugvópontot, és azt sugallja, a látott film csak epizód volt: nem „the end”, hanem „to be continued”. Mindezt abból a nyilvánvaló megfontolásból teszi, hogy a nézők a folytatásra is megvegyék majd a jegyet. A *Hahn-Hahn grófnő* esetében az imént említett cliffhanger („Arról csak hallgattam, amit az ajtórésben láttam.”) ugyanezt a hatáskeltő eszközt használja, csak nem a mű, hanem az első fejezet végén: az olvasó lapozzon tovább, kezdjen bele a második fejezetbe is. Vagyis az Esterházy-regény esetében az Alien-előzményfilmnél szociokulturálisan sokkal nagyobb presztízsű kulturális termék (lásd: „posztmodern próza” vs. „hollywoodi kultúrsemét”) hozza az olvasót hasonló helyzetbe – ennek kétségtelenül megvan a maga iróniája.

### 3. MÁSODIK KITÉRŐ: A FORDULAT VÁRATLANSÁGA ÉS INDOKOLTSÁGA

A fordulatnak egyszerre kell váratlannak és megalapozottnak lennie. Arisztotelész *Poétikájának* az a kitétele máig is mérvadó ennél a nehezen teljesíthető kettős követelménynél, miszerint akkor keltenek félelmet és részvétet a tragédiában bekövetkező események, „ha várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek”.<sup>16</sup>

Bolonyai Gábor és Hajdu Péter a következőképpen magyarázzák Arisztotelész szavait:

<sup>15</sup> *Prometheus*, r.: Ridley SCOTT, forgatókönyv: Jon SPAIHTS és Damon LINDELOF, 2012.

<sup>16</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 24.

De hogyan lehet váratlan és következhet az előzményekből egyszerre? Talán úgy, hogy az eseményekben működik ugyan a kauzalitás, de a befogadó olyan csoportosításban, válogatásban, olyan módon értesül az eseményekről, hogy a bekövetkezendő fordulatot valószínűtlennek, valami egészen mást pedig valószínűnek lát. A fordulat utólag átrendezi a szempontokat, és kiderül, mi volt valójában a valószínű vagy szükség-szerű, és hogy ami korábban valószínűnek tűnt, az valójában valószínűtlen volt.<sup>17</sup>

A fordulatot tehát elő kell készíteni, fel kell építeni, és ebben kulcsfontosságúak az előjelek vagy pontosabban az olvasó „beetetése”. (Íme, még egy, a horgászat területéről vett narratológiai szakkifejezés a „narratív horog” mellett; a „beetetést” egyébként maga Genette is használja: „amorces”).<sup>18</sup> A fordulat hirtelen tempóváltással is jár, hiszen az előkészítés többnyire időigényes, a félrevezető jelek elhelyezése megerősítő motívumismétléseket kíván, a fordulatot valóban előkészítő jelek elhelyezése pedig hangsúlytalan, említésük futólagos, rejtett. A befogadói figyelem irányítása és elaltatása tehát időigényes, míg a fordulatok jellemzően gyorsak.

Mindez valószínűleg nem csupán a tragédiára (és az ott megcélzott katarzishatásra) érvényes. Egészen bravúros például az *In Bruges* című vígjáték<sup>19</sup> első fordulata. Minden jel arra mutat, hogy Ray (Colin Farrell) meg fog halni. Ezt két előzmény is valószínűsíti. Egyrészt láttuk, hogy Ray öngyilkosságra készül, mert nem tudja feldolgozni, hogy korábbi melója során véletlen lelőtt egy gyereket, úgyhogy be is szerezte a szükséges fegyvert, és már épp halálra szántan fejének szegezi a pisztolyt. Másrészt Ken (Brendan Gleeson) is megkapta a kilövési parancsot Rayre, ő is elhatározta magát – hiszen a profi bérgyilkosok világában nincs barátság –, becserkészi Rayt, a körülmények is épp ideálisak, az üres parkban szemtanúk sem fognak zavarni. És itt jön a komikus, ugyanakkor mélységesen humánus fordulat. Amikor lepuffantaná, észreveszi, hogy Ray is le akarja löni magát, erre megesik rajta a szíve, és nem hogy nem süti el a fegyverét, hanem még Ray öngyilkosságát is megakadályozza. Noha kétfelől is várható volt, hogy Ray ebben a jelenetben így vagy úgy meg fog halni, mindezek ellenére megmenekülése sem tűnik indokolatlannak, ez a kimenetel is elő volt készítve, mert láttuk, hogy Ken szánja a magát emésztő Rayt, így *váratlannak, mégis természetesnek tűnik*, hogy megkönyörül rajta.

<sup>17</sup> BOLONYAI Gábor és HAJDU Péter, „A Poétika újraolvasása”, *Helikon* 48 (2002): 3–17, 10.

<sup>18</sup> Gérard GENETTE, *Discours du récit*, Points Essais (Paris: Seuil, 2007), 69.

<sup>19</sup> *In Bruges (Erőszakik)*, r. és forgatókönyv: Martin McDONAGH, 2008.

Hasonló történik a *Habn-Habn grófnő* esetében is. Még ha talán nem is olyan hatásosan, mint a McDonagh-filmben, és egyes olvasók feltehetőleg hamarabb rájönnek a megoldásra (hogy Roberto ügynök), mint amikor ezt a felismerést a narratív design időzíteni kívánta. (Igaz, talán ez is hozzátartozik a regénybeli cselekményklisék ironikus természetéhez.) Mindenesetre amikor Robertóról kiderül, hogy beszerzett ügynök volt, akkor az olvasó utólag átrendezi az addigi információkat. Ha eddig arra számított, hogy Roberto pusztán nőcsábász-mivolta, szélhámosága miatt kerül majd bajba (ezért kellett eltűnnie a 16., *A bécsi fordulat*-fejezetben), akkor most, a fordulat felismerése arra készíti, hogy „átrendezze a szempontokat” a fejében, és információk másik csoportját tekintse előjeleknek (például hogy Robertónak volt dolga az ÁVH-val, hogy konspiratív feladatokkal bízta meg a kamaszfiút stb.), sőt, bizonyos eddig is előjelnek tekintett információkat átsoroljon, másként értelmezzon (például hogy a férfiak – az elbeszélő apja és Adalbert bácsi – nem féltékenységből, hanem Roberto áruló mivolta miatt kezelték megvetéssel). Az utóbbi megoldás (ugyanazon előjelértékű információk átsorolása) különösen hatásos, mert gazdaságosabb módja a fordulat előkészítésének. Az olvasónak a fordulat pillanatában bekövetkező szemléletváltása lehet – ha nem is feltétlen a tragédiák katarziséhoz fogható, de mégiscsak – felismerés-rejű élmény, hermeneutikai pillanat, amire az olvasó fogékony, és amire az író még akkor is építhet, ha – mint Esterházy – ironikusan használja a cselekménykliséket.

Ezért mondtam korábban, hogy érdemes a fordulattól visszafelé rekonstruálni a cselekmény felépítését, mert a felismerés pillanata dönti el, hogy mely addigi cselekményelemek lesznek azok az előjelek, amelyek a fordulat pillanatában visszamenőleg aktiválódnak a befogadói emlékezetben, és melyek azok, amelyekről kiderül, hogy hamis előjelek voltak. Az utóbbiak különösen fontosak, ebbe a csoportba tartoznak például a „whodunit” krimik gyanúba kevert ártatlan figurái, a „red herringek” (újabb halas kifejezés), akiknek legfőbb szerepe a figyelem elterelése.<sup>20</sup> Ha az olvasást, filmnézést befektetésnek tekintjük (pénzt és időt szántunk az adott könyvre, mozira stb.), akkor ez a lélektani értelemben vett jutalom pillanata: a jól előkészített fordulat elégedettséggel tölt el. Ebből az is látszik, hogy furcsa, fordított lélektana van a narratív fordulatnak, hiszen az olvasó jellemzően akkor elégedett, amikor rájön, hogy

<sup>20</sup> Az angol szóképforrása az lehet, hogy a kutyák szaglását érdemes megzavarni egy jó bűdös hallal, hogy ne vegyék észre a besurranó tolvajt. Dan Brown *Da Vinci kódjában* szellemesen „Arringarosa bíboros”-nak nevezik ezt a narratív funkciót betöltő szereplőt, akinek neve a „red herring” körülbelüli olasz fordítása.

ravaszul becsapták, félrevezették (mint a kutyákat a büdös heringgel), és akkor elégedetlen, ha furfangosabbnak bizonyult a cselekmény intenciójánál, és idő előtt rájött, hogy „ki a gyilkos”, vagy hogy Roberto viselkedésének az a magyarázata, hogy ügynök.

Roberto szerepeltetésével tehát kétféleképpen vezeti félre a regény az olvasót (már ha az hagyja magát). Az egyik az, amit láttunk (Roberto nem azért bukik el, mert szélhámos, hanem azért, mert ügynök), a másik az, hogy Roberto főszereplő volna. Nem az, ez hamar nyilvánvalóvá válik, sőt, a regény második felében már alig szerepel. Csak szerkezetintegráló és olvasást dinamizáló funkciójára volt szükség, ezért is mondhatjuk, hogy a cselekményszál integratív hatása részleges.

Van még egy cselekményépítési trükk, amelyre eddig nem tértünk ki, pedig az olvasásdinamikához tartozik. Roberto mozgása kalandtörténetek és akciófilmek hőseire gyakran jellemző megoldással kétfelől is biztosított. Egyszerre hajtja őt előre a célja, és vannak nyomában üldözői. James Bond-filmek vagy Spielberg néhány mozija juthatnak eszünkbe: Indiana Jones hajszolja a kincset, de sosem pihenhet meg, mert üldözik a nácik. Ugyanígy a *Kapj el, ha tudsz*<sup>21</sup> briliáns csekkhamisítója mindig épp csak egy lépéssel előzi meg a nyomozót. Robertóról is menet közben derül ki, hogy szeszélyes felbukkasainak, eltűnéseinek magyarázata az, hogy üldözik.

Roberto a felidézett ifjúkori cselekményszál mozgatója, és ez – bármennyire ironikus is a jelenléte – elég ahhoz, hogy dinamizálja az olvasást, ez az a narratív energia, ami a szellemes, de széttartó fragmentumokat is mozgásban tartja. Nem véletlen, hogy a szál kivezetésével (a 16. rész, *A bécsi fordulat* után eltűnik Roberto, majd csak kétszer kerül elő a neve, a 19. fejezetben, és a legvégén, a 25.-ben) határozottan csökken a regény olvashatósága. Igaz, ehhez az is hozzájárul, hogy az esszéisztikus részletek is megsokasodnak, az utazó pedig a Duna „szegény”, délkeleti szakaszára ér, kevesebb lesz a történelmi és családtörténelmi anekdota és több az idézett szakirodalom.

#### 4. HARMADIK KITÉRŐ: A FORDULAT ÉS A MEGISMERÉS KAPCSOLATA

A fordulat arisztotelészi kritériumaihoz tartozik a felismerés (*anagnorisis*) is.<sup>22</sup> Egy kulcsszereplőről kiderül valami lényegi, Oidipusz rájön, hogy nem az, akinek hitte magát, Hamlet rájön, hogy anyja apjának gyilkosával hál.

<sup>21</sup> *Catch Me, If You Can*, r.: Steven SPIELBERG, forgatókönyv: Jeff NATHANSON, 2002.

<sup>22</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 36–38.

Ez – ha nem is kötelező, de – széles körben használt alkatrésze a cselekményfordulatoknak, sőt, sztenderd krimifordulat lett belőle: a jófiúról kiderül, hogy rosszfiú, a gyanúsítottból lesz az áldozat, a brutális bérgyilkosról kiderül, hogy az önfeláldozásig önzetlen (*Léon, a profi*),<sup>23</sup> a pity bűnözőről, hogy ő a mindenkit átverő zseni (*Közönséges bűnözők*),<sup>24</sup> hogy a főgonosz a főhős apja (*Csillagok háborúja – A birodalom visszavág*).<sup>25</sup>

Surmelian arra hívja fel a figyelmet, hogy ezek alapján – és megint a fordulattól építjük fel visszafele a cselekményt – műve eltervezésekor érdemes az írónak abból kiindulnia, hogy mit *nem tud* a főszereplője, hogy lássa előre, az útja során mire fog rájönni.<sup>26</sup> Ezt a logikát felismerhetjük számos Bildung-történet, dezillúziós regény (*Elveszett illúziók, Bovaryné*), a „coming of age” forgatókönyvek narratív tervében. Megismerés és fordulat viszonya reciprok: a legjobb fordulatok felismerésen alapulnak,<sup>27</sup> a leghatásosabb felismerések pedig azok, amelyek felfordítják a szereplő világát.

Roberto fordulata is a figura teljes átértékelődésével jár, hiszen nem megbocsátható gyengeségei, zavaros nőügyei miatt, hanem eltitkolt, szégyenletes ügynök-mivolta miatt – bukott el. Ebben az értelemben a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* visszamenőleg, az életmű lezárulta után a *Harmonia Caelestis–Javított kiadás* könyvpár előzményének, főpróbájának tűnik. Az 1992-es könyv még parodisztikusan használta az ügynök lelepleződésének cselekménykliséjét, a *Javított kiadás* esetében ez a könyv döntő, nélkülözhetetlen hatáselemévé vált, azt ugyanis könnyen el tudjuk képzelni, hogy a *Hahn-Hahn grófnőről* valaki érvényes értelmezést közöljön anélkül, hogy említene az ügynök posztumusz lelepleződésének cselekményfordulatát, ám a *Javított kiadás* esetében ugyanezt már nehezen tudnánk elfogadni.

A jól megcsinált cselekmények felfoghatók úgy, mint a kauzális szükség-szerűség szerkezetei, mint logikai összekapcsoltság és intenció tervei,<sup>28</sup> vázlati, mint szükségyszerűségre és valószínűségre alapozott teherbíró szerkezetek, amelyek képesek a széttartó (lazán egymás mellé rendelt) elemeknek az összetartására. Akkor is, ha nyilvánvalóan klisékből áll az adott cselekmény, sőt akkor talán még inkább, mert egy típusforgatókönyv, egy narratív minta

<sup>23</sup> *Léon*, forgatókönyv és rendezés: Luc BESSON, 1994.

<sup>24</sup> *Usual Suspects*, r.: Bryan SINGER, forgatókönyv: Christopher McQUARRIE, 1995.

<sup>25</sup> *The Empire Strikes Back*, r.: George LUCAS, forgatókönyv: Leigh BRACKETT és Lawrence KASDAN, 1980.

<sup>26</sup> Leon SURMELIAN, *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969), 117.

<sup>27</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, 26.

<sup>28</sup> BROOKS, *Reading for the plot*, 5.

közhelyessége azt is jelenti, hogy ezer változatban kipróbálták, azaz garantál-  
tan hatásos. A cselekmény Esterházynál afféle protézis, művileg beépített váz-  
szerkezet, kölcsönvett mechanika, amely mozgatja az ok-okozatiságot egyéb-  
ként elutasító, mellérendelő logikájú szöveget. Hatása többé-kevésbé integratív  
(ez olvasói megítélés kérdése, szerintem csak a regény elején integratív), funk-  
ciója azonban valójában *álintegratív*. Az alább következő három példában is  
ironikus, azonban *teljes értékű* lesz a cselekményelvű műintegráció.

### 5. A SÁTÁNTANGÓ<sup>29</sup>

Itt is van álfőszereplő, az első fejezet alapján ugyanis azt hihetjük, Futaki kö-  
rül zajlanak majd az események. A kiinduló incidens: a sikkasztási terv körüli  
konfliktus, ehhez jön vígjátéki színező elemként egy megúszott inflagranti  
(Schmidt nyit rá Futakira és Schmidtnére). Futaki nyertese mindkét helyzet-  
nek, övé Schmidtné, részt kap a pénzből. Később aztán kiderül, hogy a telep  
nyomorultjai között is neki van a legkisebb szava. Futaki csak figyelemeltér-  
lés, „red herring” volt, a pénz sorsát nem ő, és nem is a telepiek fogják eldön-  
teni, hanem a náluk magasabb szinten játszó Irimiás.

Mindez azonban csak a nyitány, a *Sátántangó* talán legzseniálisabb drama-  
turgiai fogása a *várakozás* végletes felcsigázása lesz, „Krasznahorkai anyagfor-  
málásának egyik döntő vonása a sejtetés, előre vetítés, előkészítés...”<sup>30</sup> A ti-  
zenkét fejezetből álló regényben az elsőnek már a címe is az, hogy *A hír, hogy  
jönnek*, de csak a hatodik utolsó mondatában, azaz pontosan a szerkezet felénél  
érkezik meg Irimiás, akire addig folyamatosan vártak a telep lakói. A jó előre  
behangozott központi figura *késleltetett felléptetése* jól ismert cselekményklisé,  
amelynek kiváló példája a magyar prózatörténetből *A vörös postakocsi*. Krúdy  
regényének első két fejezetében sokféleképpen emlegetik a híres Alvinczi  
Eduárdot, a batár tulajdonosát, azaz a szöveg kiválóan előkészíti a terepet  
Alvinczi bombasztikus bemutatásához a harmadik fejezetben. Ennél is el-  
nyújtottabb a kezdeti késleltetés a *Tartuffe*-ben, ahol a címszereplő okozta bo-  
nyodalom már javában zajlik, mire a harmadik felvonás második jelenetében  
(öt felvonásos a darab) Tartuffe végre személyesen is színre lép, és az így fel-  
épített belépő komikai hatása persze kirobbanó. Ezt a cselekménykliséjét viszi

<sup>29</sup> A hivatkozott kiadás: KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó* (Budapest: Magvető Könyv-  
kiadó, 1985).

<sup>30</sup> BALASSA Péter, „A csapda koreográfiája: Krasznahorkai László: *Sátántangó*”, in BALASSA  
Péter, *A látvány és a szavak: Esszék, tanulmányok, 1981–1986, 182–200* (Budapest: Magvető  
Kiadó, 1987), 184.

az abszurditásig az abszurd színház, hiszen a címszereplő kopasz énekesnő ugyan „szenzációsán” érdekesnek tűnik a cím alapján (hogyan lehet egy énekesnő kopasz?), ám nem lép színre, épp csak említik Ionesco darabjában, Beckett Godot-ja pedig, mint tudjuk, sosem érkezik meg. És persze ugyanezt a poént játssza el Hahn-Hahn grófnővel Esterházy is, akiről semmit nem tudunk meg, csak azt, hogy félszemű.

A késleltetés Krasznahorkainál mesterien eltűzött, ugyanakkor ironikus. A biblikus utalások sokaságából (lásd Irimiás próféta-névét; a jó előre bejelentett örömhírt, hogy a halottnak hitt Irimiás újra eljön; a *Feltámadunk* fejezet-címet stb.) világossá válik, hogy a késleltetés és a telepiek felfokozott hangulata a messiásvárás paródiája. Ehhez hozzájárul, hogy az olvasó rögtön a második fejezetben, azaz jóval Irimiás nagybelépője előtt megérti, hogy a telepiek megváltója közönséges szélhámos, és át fogja verni őket. Az olvasó már ekkor felkészül rá, hogy a pozitív fordulat, amire annyira várnak, nagyon is kétséges.

Amire azonban nincs igazán felkészítve az olvasó, és feltehetőleg váratlan fordulatként éri, az Estike öngyilkossága az ötödik fejezetben. Ez a regény első részének *valódi, tragikus* fordulata, az eddigi fanyar humorú, ironikus helyzetekhez képest az elhanyagolt, megalázott kislány patkánymérges öngyilkossága lesújtó, drámai. Nem véletlen, hogy Irimiás hat fejezetre elnyújtott érkezésével ellentétben ez rendkívül gyors, egy fejezetben van összesűrítve, a fordulat a korábban említett tempóváltással jár.<sup>31</sup>

A *Sátántangó* első felében tehát két fontosabb fordulat van: 1. Estike öngyilkossága, 2. Irimiás és Petrina érkezése. Az első kétségtelenül negatív, a második pozitív, bár az olvasó tisztában van vele, hogy csak a hisztériás telepiek tekintik annak. A „következő fordulat mindent visz” korábban tárgyalt elve itt is érvényes, és különösen tanulságos látni, hogy a hamis fordulat képes felülírni az igazit. Azaz Irimiás demagóg szónoklata a hetedik (vagyis a regény sajátos számozása miatt a 2/VI.) fejezetben szégyentelenül átírja a valóságot, a fake news-korszak politikai kommunikációját előlegezve. Irimiás a kislányuk halálát okozó Horgas családot felmenti, felmagasztalja, sőt a Horgas fiút kitüntetően maga mellé emeli, a többiekben viszont, akik vétlenek voltak, lelkiismeret-furdalást kelt. Irimiás beszéde bravúros retorikai manipuláció, a kislány halálából kovácsol politikai tőkét, és azt a hamis képet kelti a telepiek-

<sup>31</sup> Estike fejezetében egyébként kicsiben megismétlődik az *egész regény* fő cselekménye: ahogy Irimiás becsapja a telepieket, kicsalja a pénzüket és filléreket ad nekik vissza alamizsnaként, úgy a Horgas fiú egy fél Balaton-szelettel vásárolja meg kishúga bizalmát, majd becsapja a „pénzfa” meséjével, ellopja összekuporgatott kétforintosait, végül közömbösen hagyja, hogy Estike megegye a mérget.

ben, hogy Estike miattuk halt meg, de Irimiás megbocsát, csak bízzanak benne, és minden jóra fordul.

A második részben is folytatódik a váltakozó fordulatszekvencia. A nyolcadik (2/V.) fejezet exodusában a nép vonul az „ígéret földjére”, de elfáradnak és csalódnak a lepusztult Almássy-majorban, ahova Irimiás beszédén fellelkesedve elzarándokoltak, ez kedvezőtlen fordulat (a továbbiakban így jelölöm: f ↘). Megint Irimiás érkezése fordít a helyzeten. Amikor az ő „száguldó” teherautóján elhagyják a telepet, úgy érzik, lám, mégis kimenekíti őket a nyomorból (f ↗), az olvasó persze látja, hogy Irimiás spiclihálózatot épít belőlük, tehát kihasználja őket (f ↘). Mind az első, mind a második részben a telepiek abban a hiszemben vannak, hogy kedvezőre fordul a sorsuk, de az olvasónak világos, hogy az általuk megélt happy end hamis. A regény pozitív fordulatai ironikusak, a negatívok nem, azok nagyon is valóságosnak, érvényesnek tűnnek. A regény zárófordulatában azután kiderül, hogy a második fejezetben megismert doktor írja magát a regényt, amit olvasunk, a doktor füzetébe bepillantva a *Sátántangó* első mondatait látjuk viszont. Ez minden itt tárgyalt fordulattól különbözik, hiszen ez nem cselekményfordulat, hanem (metaleptikus) elbeszélésfordulat. A maga idejében mindenekelőtt ez volt az a sajátossága a regénynek, amelynek köszönhetően a posztmodernhez lehetett sorolni (lásd Esterházy: „a posztmodern kelgyó enfarkába harap”). Számomra ez a szöveg csináltságára reflektáló, antimimetikus elbeszélésfordulat a cselekményfordulatokhoz hasonló klisészerű műfogásnak tűnik, azoknál valamegyest talán szofisztikáltabb, ám fontos szerepe van, amire rögtön visszatérek.

A regény egészén végigvezetett váltakozó fordulatszekvenciához hasonló, az olvasást dinamizáló ritmust figyelhetünk meg az egyes fejezetek jelenetezésében is: dinamikus és statikus szakaszok váltakoznak, amelyeket kisebb fordulatok választanak el egymástól. Az első fejezet jelenetvázlata következők:

**EXPOZÍCIÓ:** (Telep-nyomor, reggel, furcsa harangszó) Futaki és Schmidtné ébrednek.

### 1.: ÉRKEZIK SCHMIDT

→ inflagranti-izgalom (Futaki lopva kioson, aztán zörget, mintha most érkezne)

→ sikkasztás-ügy, alkudozás: konfliktus

→ megállapodnak: harmadolják a zsákmányt, lecsillapodnak a kedélyek

## 2.: ÉRKEZIK HALICSNÉ

- izgalom, hogy lebuknak
- a pénzt gyorsan eldugni (komikus), Schmidt és Futaki elbújik (utóbbi másodszer: börleszk)
- újra nyugalom: ezt megúszták, Schmidtné kimagyarázta a helyzetet

## 3.: IRIMIÁS és PETRINA ÉRKEZÉSÉNEK HÍRE

- ez megint mindent felbolygat, átrendeződnek az erőviszonyok
- Schmidtné és Futaki maradni akar, ketten fölényben Schmidttel

Mindez teljesen megfelel Egri Lajos a jelenetek háromszakaszos felépítésére vonatkozó dramaturgiai receptjének (*crisis/climax/resolution*).<sup>32</sup> A jelenetek közt gyors viszonyváltozások (Futaki először bújik Schmidt elől, aztán fölénybe kerül), a konfliktus tétje (kié a pénz? kié a nő?), valamint a beharangozott Irimiásék keltette várakozás mellett különösen ironikus az, ahogy a szöveg a teljes kilátástalanság világában klasszikus vígjátéki dramaturgiát alkalmaz a figyelem felkeltésére. Ennek a világnak a bemutatása döbbenetet vagy empátiát volna hivatott kiváltani, a dramaturgia viszont szórakoztató, olykor egyenesen nevetető. Ugyanezt látjuk később is, a dinamikus/statikus helyzetek ütemes váltogatása a regény alapritmusa lesz, például a negyedik és a hatodik fejezetben a kocsmába érkező egy-egy új vendég bolygatja fel az el-elpilledő társaságot.

A *Sátántangó*ban nemcsak az egyes fordulatok ironikusak, a mű magának a fordulatnak a fogalmát is ironizálja. Ebben a determinált világban ugyanis nem lehetséges pozitív fordulat, abban csak a reménykedő, megtéveszthető emberek hisznek. A pozitív fordulatok művisége más stílusú, mint az Esterházy-féle posztmodern irónia, itt nem szétszórt fragmentumokat kell összefogni kölcsönzött cselekményvázalattal, mert a *Sátántangó*ban minden rész, minden szerkezeti elem klasszicista módra kiszámított. A világ determináltsága a formai zártsággal analóg. A *Sátántangó* tudatosan felépített cselekménye, pontos szerkesztése példaszerűen integratív művet mutat, sőt, az „önfarkába harapó kígyó” metalepszise is az elbeszélő világ zártságának és determináltságának jelzése. Az eddigi segédfogalmaink alapján ugyanis az utolsó fordulat a külsőnek (heterodiegetikusnak) hitt elbeszélő önleplezéseként értelmezhető: felfedi magát, ő a leépült, ablakon kukkoló alkoholista doktor, ő is része ennek a tökéletesen megválthatatlan világnak, azzal azonos minőségű és állagú, aki a továbbiakban nem tesz úgy, mintha felette állna. Ennyiben a *Sátántangó*

<sup>32</sup> EGRI, *A drámaírás művészete*, 307.

utolsó fordulata *anagnorisis*, másnak hittük az elbeszélőt, mint aki, és csak most jövünk rá, ki is ő valójában.

## 6. A *SINISTRA* KÖRZET<sup>33</sup>

Ha – a recepció konszenzusával ellentétben – lehetséges ezt a művet regénynek, nem pedig novellaciklusnak olvasni, akkor az jelentős részben a fejezeteken (a novellákon) végigvezetett cselekmény integratív hatásának köszönhető.

Az álfőszereplő ezúttal Borcan ezredes. Az első fejezetben vázolja fel portróját az egyes szám első személyű elbeszélő, és nagy vonalakban elmondja sorsát, bukását. A második fejezetben a vázlatosan már ismertetett történet elejére ugrik, hogy belekezdjen annak részletes kifejtésébe. Felidézi, hogy hogyan érkezett meg Borcan ezredes világába, hogy milyen próbának vetette őt alá az ezredes, és hogyan fogadta őt bizalmába azzal, hogy munkát és új nevet adott neki. Annál nagyobb a meglepetés, hogy az ezredes – már a legelső mondatban beígért – bukása az elbeszélésidőben is nagyon hamar bekövetkezik.<sup>34</sup> Az ábrázolt világban betöltött vezetői helyét Coca Mavrodin ezredes veszi át, főszereplői funkcióját pedig, (ahogy Robertoét Esterházynál) az én-elbeszélő, és a továbbiakban az ő boldogulásáról szól a cselekmény. Borcan ezredes zavarórepülést végzett, de epizodistának bizonyult, emlékezete is kikopik lassan, a nyolcadik fejezetben (tizenöt fejezetből áll a mű) említik utoljára.

Az első fejezet a *Sinistrá*ban is tökéletes olvasófogó narratív horog. Szinte bekezdésenként újabb és újabb meglepetések érik az olvasót, aki nem tudja, hová került. Például a csonttollú madarakat kell figyelni Sinistrán, mert mindig a nyomukban jön a furcsa láz, „amit ki tudja, miért, tunguz náthának neveznek”. (5) Az ezredes nagyon vár egy halat, de hiába, és amikor az elbeszélő végre átveszi egy vörös hajú idegentől, akkor a bekezdés ezzel a „sokatmondó” mondattal zár: „De Borcan ezredes akkor már nem élt”. (7) A cliffhanger hasonlóan van időzítve, mint Esterházynál az „[a]rról csak hallgattam, amit az ajtórésben láttam” mondat, és hasonló a funkciója is.

Ahogy Roberto esetében láthattuk, az Andrej-cselekményszál dinamizálása is kétfelől biztosított. El kell érnie a célját (Béla Bundasian kimenekítése), ám eközben túl kell élnie ezt a rendkívül veszélyes, nehezen kiismerhető he-

<sup>33</sup> A használt kiadás: BODOR Ádám, *Sinistra körzet: egy regény fejezetei* (Budapest: Magvető Kiadó, 1992).

<sup>34</sup> A *Verhovina madarai*ban Borcan ezredes ottani alakváltozatának, Anatol Korkodus brigadérosnak a beígért halálára 140 oldalon keresztül készülünk. A *Sinistra* és a *Verhovina* kezdőmondata egyaránt a *Száz év magány* híres felütését idézi fel.

lyet, Sinistrát. Őt nem üldözik, hanem figyelik. Már Borcan is mindent tudott róla érkezésekor, Coca is mindent tud róla. Inkognitóját őriznie kell, sosem szabad elárulnia magáról semmit, mégis mindig pontosan tudják, mik a szándékai. A titok kliséje is ironikus – például egy komikus jelenetben, amikor szokása szerint az ablakon át végzi a dolgát, véletlenül levezeli az ott rejtőző megfigyelőjét (55) –, Sinistrán senkinek sincsenek titkai.

A fordulat ironikus használata jellemző Bodorra is. Andrej veszélyes és embertelen világba került (ahol például a politikai ellenfeleket fertőző betegnek tekintik, karanténba zárják, megmérgezik, elégetik őket stb.), ám ő a várakozások ellenére folyamatosan emelkedik, kiállja a próbákat, és a kedvezőtlen politikai fordulatokból is sorra jól jön ki. Ironikus, hogy ebben a rettenetes világban voltaképp lehet boldogulni, és ironikus, hogy az olvasó az embertelen hatalom amorális szolgáljaként karriert befutó, és egyre piszkosabb munkákat elvállaló főhős boldogulásáért szurkol.

A regényben kimondottan sok fordulat van – tekintsük át a cselekményt kiemelve a fontosabbakat.

Azt már láttuk, hogy a kiinduló incidens Borcan ezredes bukása és Coca Mavrodin hatalomátvétele. Andrej számára Borcan bukása kedvezőtlen fejlemény (f ↘), ugyanis alatta már elért bizonyos megbecsülést. Az első fejezetekben úgy néz ki, hogy az ezredessel ő is bukik, ahogy a régi garnitúra emberei (például Vili Dunka, Severin Spiridon). Andrej mégis megússza, majd a negyedik fejezet lesz az áttörés. Coca először kiutasítja (f ↘), de kap még egy megbízást (próbatétel). A próbatétel sikeres teljesítése (f ↗) után mégis elküldi Coca (f ↘), jönnek is érte szürke gúnárok az éjszaka közepén, sőt Coca is megjelenik személyesen, de váratlanul közli, hogy meggondolta magát, Andrej mégis maradhat (f ↗). Hamarosan kap bizalmi feladatot (Mustafa Mukkerman ellenőrzésénél kell asszisztálnia – 5. fejezet), majd lakást, új állást (segédhatalnok), sőt megkapja álmai nőjét, a „parázs cinege” Elvira Spiridont is (f ↗). A hatodik fejezetben újabb pozitív fordulatok után, elégedetten kérdezi magától Andrej: „Mit akarsz még? hiszen mindent elértél. Heversz elnyúlva, Elvira Spiridon bársony fenekével az öledben. A tetőre érteztél, fiam.” (64) A hetedik fejezetben tovább emelkedik Andrej szerencsecsillaga. Használt altiszti egyenruhát kap, Coca kisasszony „most már sokra tartja” (67, f ↗). Újabb megbízást kap (próbatétel), a rezervátumba kell mennie, Bebe Tescovina és Géza Hutira megfigyelésére. Ezzel célja közelébe jut (f ↗), ugyanis a szigorúan őrzött rezervátumban van a fogadott fia, Béla Bundasian, és eddig esélye sem volt, hogy bejusson oda. Az abszurd karriertörténet töretlenül folytatódik. A rezervátumban a lehető legjobban helyezkedik, a nyolcadik fejezetben a fő-

medvész (Oleinek doki) bizalmi embere lesz (f ↗). A 10. fejezetben teljesíti Coca még egy (utolsónak ígért) próbatételét, Adam Wargotzkit kell levadásznia. „Találja meg nekem ezt a fertőző beteget [...] és akkor megígérem, fogadott fiával együtt elmehet innen” (115), mondja neki Coca (f ↗). A sikerszeriát azonban újabb politikai fordulat zavarja meg (hiszen a sok pozitív fordulatra kell már negatív is), és a 12. fejezetben az a rendszer is összedől, amelynek Coca a helyi képviselője (f ↘). Tiltakozás az utcákon, kijárási tilalom, felfegyverzett bányászok érkeznek, emberek eltűnnek, meghalnak (Coca Mavrodin jégtömbbe fagyott holtteste). Andrejnek ezt is sikerül megúsznia (f ↗). Ezután viszont jön két igen súlyos, az irreálisan hosszan kitartott pozitív fordulat-szekvenciával sokáig késleltetett, és így megnövelt jelentőségű negatív fordulat. Sem Béla Bundasiant nem sikerül kimenekítenie Andrejnek (f ↘), mert az nem akar vele menni, végül benzinnel felgyújtja magát, sem szerelmét, Elvira Spiridont nem tudja elszöktetni (f ↘), akit otthagyt meztelenül az út szélén, és egyedül megy el Mukkerman kamionjával. Ez volna tehát a szomorú vég. Ám a műnek kettős befejezése van. A tragikus fordulatokat pedig az „utolsó fordulat mindent visz” elve alapján felülírja Andrej megmenekülése. (Ez nem fordulat, mert már előre tudtuk.) Görög útlevéllal a zsebében, szabadon és vagyonosan tér vissza évekkal később, karrierje az emigrációban is töretlen. Ez a végkimenetel hasonlóan ambivalens, mint Irimiás sikere a *Sátántangó*-ban: az igazi fordulatok tragikusak, a pozitív fordulatok hamisak, mert csak árulás vagy csalás árán lehetségesek.

### 7. A RÉMTÖRTÉNETEK<sup>35</sup>

Nádas Péter legutóbbi regénye több szálon futó történet, amelyben nincs értelme álfőszereplőről beszélni. Várnagy Teréz a mű legtöbbet szereplő figurája, saját gazdagon kifejtett cselekményszállal és a végén fordulattal, de a regény nagyjából harmadánál, némileg meglepő fókuszváltással, más szereplők kerülnek előtérbe (Piroska, Bolog, Misike, Fabiusné, Jónás atya). Így Teréz elveszíti főszereplő-státuszát, azonban mégsem nevezhető álfőszereplőnek, mert saját történetének teljes értékű főhőse marad. A fő bonyodalom és a nagy finálé a regény második felében hangsúlyosabbá váló Bolog–Piroska és az azal komplementer Misike–Piroska történetszálon következik be, de rögtön ezután lezárul Teréz története is. A regény a narratív design mesterműve, amely a fordulatok „gazdaságában” az eddig emlegetett példák közül leg-

<sup>35</sup> NÁDAS Péter, *Rémtörténetek* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2022).

inkább a *Hamletet* követi: hosszú előkészítés után az utolsó jelenetben gyors egymásutánban hullanak a fontos szereplők. A 464 oldalas *Rémtörténetek* három főbb és számos mellékszála a 435–451. oldalak közti alig húszlapos szakaszon zárul le négy halállal, amit már csak egy rövid postludium követ. Ezek a számok valamelyest érzékeltetik a tempóváltás hirtelenségét is. A nagy finálé után visszatekintve úgy tűnik, mintha a szerteágazó regény a sok kitérőjével, a párhuzamos szálaival azért íródott volna, hogy a zárlat nagyon sűrű és valószínűtlen eseménysorát előkészítse, legapróbb részleteiben is valószínűvé és hihetővé tegye.

Álfszereplő nincs a *Rémtörténetek*ben, viszont nem maradunk olvasó-félrevezető fogás nélkül, mivel van klasszikus értelemben vett „red herring”-figura. Ugyanis szinte bizonyosan Bolog lesz az olvasó gyanúsítottja. „Minden jel arra mutat”, hogy ő fogja bántalmazni Mírak Piroskát, a fiatal, szép, okos, de kissé még naiv gyógypedagógus-hallgatót. Lássunk néhányat az ezt a kimenetelt valószínűsítő félrevezető jelek közül: Bolog rendkívül erős, azonban szellemileg enyhén visszamaradott. Pária, nincs apja, mert anyja a falu prostituáltja, akinek a testét a kocsmába járó férfiak felváltva használják. Bolog amennyire érinthetetlen, épp annyira vonzó is sok nő számára, ugyanis tökéletes férfiszépség. Persze senki nem megy a közelébe, viszont álmodnak róla. Veri az anyját, és félő, egyszer még megöli. Egy idő után egy gyanús sátánista „barát” befolyása alá kerül, majd feltehetőleg megszállja az ördög. Amikor Jónás atya exorcizálja, akkor nem a saját hangja szól belőle, az atya latin mondataira pedig értelmesen válaszol. Ez a minden tekintetben roppant veszélyes ember a fiatal és szép Piroskát lesi éjjelente, fantáziál róla, amióta meglátta meztelenül fürödni a többi úrilánnyal a Dunában. Állatkínzással próbál neki imponálni, egy fulladozó kiskutyát hajigál a vízbe. Piroska az okosság és a naivitás keveréke, gyógypedagógus-hallgatóként „szakmailag” érdekli Bolog, eközben nem veszi észre magán, hogy a férfi rá is hatással van, és azt sem méri fel, hogy mennyire veszélyes egyedül, bikiniben állni a félelmetes, bivalyerős félkegyelművel szemben egy olyan faluban, ahol az asszonyoknak nem illik fürdőzni, legfeljebb ruhában és a férjük jelenlétében.

Az itt sűrítve reprodukált, a regényben természetesen szétszórtan közölt előjelek ellenére Bolog nem elkövető lesz, hanem áldozat. A gyilkosság eszköze – mint egy igazán furfangos krimiben – a faluban újabban megtelepedett afrikai lódarázs-kolónia, Bolog gyilkosa pedig a Höss nevű mellékszereplő lesz. A gyilkosság a regény több száz oldalon előkészített, az arisztotelészi követelménynek megfelelően *váratlan* fordulata. Az imént sorolt, bőségesen adagolt hamis előjelekre épített olvasói várakozás (ideális esetben) a fordulat

pillanatában összeomlik, és a memóriájában aktiválódnak az ezt a kimenetelt előkészítő, de kevésbé explicit előjelek, így a mégoly valószínűtlen gyilkosság (afrikai lódarazsakkal célzottan ölni!?) sem tűnik annak, teljesül a *peripeteia* második arisztotelészi követelménye is. Az afrikai lódarazsakat ugyanis (afféle csehovi pisztolyként) korábban már Teréz is emlegette, megtudtuk, hogy Höss méhész, megvan tehát a szakértelme a gyilkossághoz, így már összeáll a kép. Végül teljesül az *anagnorisis* arisztotelészi követelménye is, Höss híresen „nagy természetű” férfi, aki testfelépítése, erős fizikuma miatt hasonlít is Bologra, sőt, Teréz utal rá, hogy valójában lehet azt tudni, még ha nem is beszélnek róla, hogy Höss Bolog apja, csak nem vette a nevére, nem ismeri el. Így a drámai fordulat minden hagyományos követelménye teljesül: Bolog gyilkosa saját apja.

Misike öngyilkosságának fordulata Höss gyilkosságánál is váratlanabb. A toloszékhez kötött, mozgássérült kamaszszeni életének talán eddigi legboldogabb pillanatában öli meg magát, de az olvasó az első meglepődés után voltaképp belátja, hogy miért is volt észszerű a váratlan döntés, hogy miért *épp most* kellett kihasználnia az alkalmat Misikének, hogy egyedül hagyják a Dunaparton. Ennek az olvasói belátásnak a lehetővé tételéhez rengeteg részletről kellett előre gondoskodni a narratív designban, és a cselekményt „visszafelé olvasva” látszik, hogy ennek előkészítése rengeteg oldal megírását tette szükségessé. Piroskának *épp* el kell mennie, mert sürgetik az evezős barátai, Fabiusné *épp* nem ér vissza átvenni Misikét, mert feltartják barátnői. A hölgykoszorúkitérőre (413–426) mintha csak azért volna szükség, hogy megindokolja a valószínűtlen helyzetet, hogy a fiára mindig nagyon vigyázó Fabiusné *épp most* miért nem siethetett vissza Misikéért. A narratív tervezésnek arra is ügyelnie kellett, hogy a Duna-partnak ezen a szakaszán előre „elhelyezzen” egy kotrást, egy *épp ott* alattomosan mélyülő részt, amiben Misike kocsiszul el tud majd merülni stb.

Az imént komplementereknek neveztem a Bolog–Piroska és a Misike–Piroska szálakat. A két figura diagonálisan ellentétes. A csodálatos testalkatú, de csekély értelmű Bolog tökéletes ellentéte a mozgássérült, de csillogó eszű Misikének: az egyik a fizikai adottságok maximumát és az intellektuálisak minimumát kapta, a másik *épp* fordítva. Mindkét fiatal férfi vágyakozik Piroskára, és a lány alig szublimált viszontvonzódását mindkét kapcsolat nyilvánvaló lehetetlensége teszi érdekessé.

A regény végén afféle szimultán játékkal fonja egymásba a regény a két szereplő végjátékát. Néhány mondatonként váltogatja az egyidejű, de különböző helyszínen zajló események elbeszélését. (Ezt a technikát egyébként már

a *Párbuzamos történetek*ben is mesteri fokra vitte Nádas.) Bolog és Misike utolsó órája szinte percenkénti felbontásban van egymásra montírozva. A két ellentétesre szerkesztett figura utolsó jelenete is erősen kontrasztos, Bolog ugyanis a darázscsípésektől feldagadt nyelvével fulladozik, gyönyörű teste felismerhetetlenre torzult, agonizálva ordít az fájdalomtól, Misike pedig valósággal röpök a boldogságtól, örömeiben bekakál, megfürdetik, játszanak vele, csókot kap Piroskától. A szimultán játék haláluk után is folytatódik, egy kétoldalas szakaszon (448–450) a legtöbb mondat úgy is érthető, hogy Fabiusné gyászolja Misikét, meg úgy is, hogy Jónás atya Bologot, aki őt Piroska mellett egyedül szerette és „kisfiának” tekintette. A következő lapokon a regény lezárja a Terézsálat is, először Róza, a segítője megy Dunának, majd Terézt is megölik szellemei. (Az ő cselekményszálaik ismertetésére, elemzésére már nincs itt mód, noha tovább bonyolítják az egyébként is összetett végjátékot.)

A *Sátántangó* elosztotta a mű folyamán a fordulatokat, a *Sinistra körzet* teli volt velük, a *Rémtörténetek* – mindent egy lapra feltéve – az összes fontos fordulatát a végére tartalékolta. Nádas „szimultán játéka” emlékeztet arra, ahogyan Shakespeare sűríti össze, fűzi egymásba a *Hamlet* utolsó jelenetében a különböző, jól előkészített cselekményszálakat. Gertrud, Claudius, Laertes és Hamlet halála gyors egymásutánban következik, de a jelenetben még annál is több fordulat és felismerés van, mint ahány halál. A különböző szálak rendkívül komplex módon érnek össze és úgy vannak egymásba szőve, hogy a néző gyakorlatilag percenként essen egyik ámulatból a másikba.

Krasznahorkai, Bodor és Nádas ennyire tudatosan szerkesztett, kauzalitás-elvű regényeit olvasva látható, hogy nagyon-nagyon messze vagyunk a „szöveg írja önmagát” kilencvenes években népszerű elképzelésétől.

## 8. INTEGRATIVITÁS, CSELEKMÉNYKLISÉK ÉS EGYÉB KLISÉK

Esterházytól nyilvánvalóan nem az életmű csúcásáról választottam az elemzett példát, Nádas legutóbbi regényének megítélése pedig még alakuló folyamat. A példasor összeállításában érzékelhető aránytalanság tehát vállalt esetlegesség, semmiképp nem burkolt célozgatás, rangsorolás. Egyrészt demonstrációs célokból viszonylag rövid, könnyebben elemezhető elbeszélő mű kellett, másrészt a tipológiai különbség érzékeltetésére is szükség volt. A cselekményklisék mind a négy regényben ironikusak, de csak az utóbbi háromban integratívak. Vagyis ezekben az esetekben valóban rajtuk áll a mű szerkezete. Ha a *Hahn-Hahn grófnő*ből kivennénk a Roberto-cselekményszálat, legfeljebb

kevésbé lenne szórakoztató könyv, és bizonyára veszítene olvasmányosságából is. De megmaradnának a töredékességükben is szellemes útijegyzetek, esszé-forgácsok, poétikai önreflexiók és anekdoták. Az utóbbi három mű viszont szétesne. A *Sátántangó* feltehetően nem érte volna el a nemzetközi sikerét, a *Sinistra körzet* megmaradna novellaciklusnak, a *Rémtörténetek* pedig a *Pár-buzamos történetek* „falusi témájú” utánlövése volna, széttartó fejezetekkel és történetszálakkal, lazán összefüggő epizódokkal.

A három utóbbi regény esetében egyébként nem csak a cselekményklisék kapcsán figyelhető meg, hogy előszeretettel használják a populáris regiszterben gyakori, az ironikus keretezés nélkül bizony könnyen hatásadásnak tekinthető eszközöket. Megtaláljuk bennük a *kísértetiesnek* eredetileg a fantasztikus irodalomra és a gótikus regényre jellemző népszerű kellékeit, amelyek manapság bármelyik vámpíros sorozatból ismerősek lehetnek. Mindhárom izolált helyen játszódik: a telepen, a határövezetben, a szigeten, de mindegyik térstruktúrájában van egy *még izoláltabb zárvány*, ami még elhagyatottabb (a romos major a *Sátántangó*ban), ahová még nehezebb bejutni (a rezervátum és az „állami medvézet” a *Sinistrá*ban), és még misztikusabb (a parókia kabinete a *Rémtörténetek*ben). Nádasnál és Krasznahorkainál holtak kísértetei és angyalok járnak az emberek közt, de Bodornál is vannak csodák (Bebe Tescovinának világít a szeme a sötétben, Borcan ezredes bőr esernyője denevrékként repked stb).

Ha mindez nem lenne elegendő az olvasó érdekességekre és izgalmakra fogékony figyelmének lekötéséhez, mindhárom regény előszeretettel vonultat fel lecsúszott, szellemileg vagy testileg sérült embereket, éppen úgy, ahogy régen a vásári „freak show”-kban. Krasznahorkainál ilyen az alkoholista, saját mocskában élő doktor, a falu prostituáltja, a lányait futtató Horgasné vagy Telekes, az állatias hím. Ugyanezek a típusok Nádasnál is megvannak, itt Bolog az „állatias hím” és mit ad Isten, ennek az ügyefogyott óriásnak törpenövésű az anyja, a szigeten ő, Törpike, a falu kurvája. Van még egy-két állatias hím (például Höss, Pásztor), van Misi, a szuperintelligens mozgássérült fiú, az epilepsziás, mocskos szájú Róza, a falábú villanyóra-leolvasó, a Tourette-szindrómás dáma, továbbá vannak az ördög által megszállt nyomorultak, sátánisták stb. A freak show dolgában azonban Bodor túltesz mindenkin, természetesen nála is van törpe (Gábiel Dunka), nyálát csorgató, szőrrel borított nő (Connie Illafeld), 600 kilós kamionos (Mustafa Mukkerman) és vannak szexjátékszerként használt ikrek (a két Hamza Petrika), akik – hogy teljes legyen a repertoár – ráadásul albínók is. Természetesen mindháromban van nyomorúságos vagy bizarr szexualitás, sok erőszak és vér. Ugyanakkor mindhárom műre

igaz, amit Szilágyi Márton a *Sinistráról* megállapított: „Az egyes sorsok abnormitása azonban vissza van vezetve egy eredendő abnormitásra, a cselekvény ezért nem lesz rikító és abszurd.”<sup>36</sup>

A három utóbbi szerző a cselekményszöveg olvasófogó mesterfogásai (váratlan fordulat, narratív horog, cliffhanger, red herring stb) mellett gyakorlatilag magától értetődő módon – és Esterházy itt kiemelt regényénél bátrabban, magabiztosabban – nyúlnak a populáris narratívák teljes közhelykészletéhez. Egészen meglepő látni, hogy az a nyelvi, stilisztikai invenció, eredetiség, az az egyedi látásmód, ami Bodor, Krasznahorkai és Nádás életművét a kortárs irodalom élő klasszikusává emelte, „elbírja”, hogy prózájuk nyitott maradjon a közhely, a klisé, a giccs irányába, és átvegyen blőd hatáseltű eszközöket is anélkül, hogy ez műveiket esztétikailag kompromittálná.

<sup>36</sup> SZILÁGYI Márton, „A tárnicsgyökér fanyar illata: (Bodor Ádám: *Sinistra körzet*)”, in SZILÁGYI Márton, *Kritikai berek*, JAK 81, 112–122 (Budapest: József Attila Kör–Balassi Kiadó, 1995), 121.