

DOI: 10.15774/PPKE.BTK.2019.009

Doktori (PhD) értekezés

Miklós-völgyi Zsolt József

(2019)

Miklósvölgyi Zsolt József

A nádas tér

A Párhuzamos történetek térpoétikája

Doktori (PhD) értekezés

Témavezető: Dr. Bazsányi Sándor, egyetemi docens

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar

Doktori iskola vezetője: Dr. Hargittay Emil, egyetemi tanár

(2019)

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	5
1.1 A disszertáció célkitűzése.....	5
1.2 A disszertáció módszertana	7
1.3 A disszertáció elméleti kontextusa: a térpoétikától a „téri fordulatig”	8
1.4 A disszertáció szerkezeti felépítése.....	10
1.4.1 Építészportrék (Demén Samu és Madzar Alajos)	10
1.4.2 Az építészeti kísérteties problémája.....	12
1.4.3 Várospoétikák (Mohács-Berlin-Budapest)	14
1.4.4 „Eltérő terek” (Margitsziget)	15
1.4.5 A „tökéletes élet” laboratóriuma (A wiesenbadi internátus)	17
2. Építészportrék a <i>Párhuzamos történetek</i>ben	18
2.1 „...egymás kölcsönös allegóriái...”	18
2.1.1 „...mintha letapogatná a benne tartózkodók helyzetét és lelki állapotát...”	20
2.1.2 „Nem kívülről befelé, hanem belülről kifelé építkezett.”	27
2.2 Madzar Alajos és a Pozsonyi úti rendelő	35
2.2.1 „...a világszemlélet és az ebből folyó társadalmi rendszer kifejezője.”	35
2.2.2 „...az egyik a másik által miként megfogható...”	39
2.2.3 „...e szerzetesi utópia hatása alatt...”	44
2.2.4 „...átlátható keretek, rések, kereszteződések, csíkok, csomópontok...”	52
3. A <i>Párhuzamos történetek</i> kísérteties térpoétikája	64
3.1 „...elkülönült életek labirintusa...”	64
3.2 „...jártam már ebben a házban...”	67
3.3 „Mint aki múltat és jelent összenyit, áramoljanak egymásba.”	71
3.4 „...a dolgok igazi, benső szerkezetét kutatva...”	81
4. Párhuzamos városok	86
4.1 “...hogy közelebb hozza egymáshoz a könyvtárat és a világot.”	86
4.2 „...az írói képzelet terméke és semmi más...”	88

4.3	“...a boldogtalanság helyi léptéke...”	91
4.4	“...a szabadság ábrándja be volt kerítve...”	93
4.5	“...az igények kielégítésében igen messzire mennek...”	98
4.6	“...nem az építési, hanem a rombolási kedvük...”	104
5.	Az érzékiség titkos földrajzai a <i>Párhuzamos történetekben</i>	110
5.1	„Van egy másik életem.”	110
5.2	„...az értelmetlen vágyak topográfiája...”	119
5.3	„Mintha etnológiai terepmunkába merülne...”	126
6.	A nemzetszocialista biopolitika színterei a <i>Párhuzamos történetekben</i>.....	132
6.1.	„... megtévesztésükre szánt látszat...”	132
6.2.	„Egy olyan hely, ahol megcsinálják a tökéletes életet.”	139
6.3.	„...a helyszín kivételes atmoszférikus nyomása...”	144
7.	Konklúzió	154
8.	Irodalomjegyzék	159
8.1.	Nádas Péter művei	159
8.2.	Felhasznált irodalom:	160
9.	Függelék.....	170
9.1	A doktori értekezés összefoglalása.....	170
9.2	Summary of the Doctoral Thesis.....	172

1. Bevezetés

1.1 A disszertáció célkitűzése

A doktori értekezés Nádas Péter 2005-ben megjelent, *Párhuzamos történetek* (Jelenkor Kiadó, Pécs, 2005) című regényének térczpontú elemzését kívánja nyújtani. A disszertáció elsődleges célja, hogy a regény eddigi kritikáinak és esztétikai olvasatainak szempontjait, s így a nádas életmű értelmezéstörténetének egészét, lényegesen új megközelítésekkel gyarapítsa. A *Párhuzamos történetek* nem csupán Nádas Péter írói munkásságának, de a kortárs magyar és európai irodalom egészének csúcsteljesítménye, amely ugyanakkor a bevett esztétikai és irodalomelméleti értelmezési szempontok felülvizsgálatára is felszólít. A doktori értekezés kiinduló hipotézise szerint a mű eddigi recepciótörténete jobbára a regény elbeszéléstechnikai újszerűségeire, testfilozófiai-antropológiai látásmódjára, történelmi, politikai és világnézeti témavilágára, vagy a korábbi Nádas-szövegek összefüggésében történő elhelyezésére összpontosított. Jelen doktori értekezés azonban arra vállalkozik, hogy ezen értelmezői szempontokon túl elsősorban a regény világából, retorikai és narratív felépítettségéből is következő, átfogó építészeti és térpoétikai szempontok szerint elemezze Nádas Péter regényét.

A dolgozatot kettős látásmód jellemzi. Egyfelől a *Párhuzamos történetek* megfellebbezhetetlen esztétikai egyediségének alárendelt *műértelmezés* kritikai nézőpontja. Másfelől viszont az önmagára monokulturális diskurzusmezőként tekintő irodalomtudományos beszédmód fellazításának igénye, amely a társművészetek és kapcsolódó tudományterületek perspektíváival kívánja gyarapítani az irodalomértés bevett szempontrendszerét. Az előbbi látásmódot tehát elsősorban *szoros olvasatként* [*close reading*], vagyis az irodalmi szövegek *fenomenalitására* (a szöveg által kiváltott hangulatokra, érzetekre, asszociációkra) és *szövegszerűségére* (a mű grammatikai, mondatpoétikai, retorikai és narratív felépítettségre) együttesen fogékony értelmezési módszerként határozhatjuk meg. Az utóbbiról viszont, Balassa Péter Nádas-monográfiájának – az értekezés szándéka szerint kulcsfontosságú – gondolatát idézve, a következő mondható el: „Az elmélet, a gondolkodástörténet nem annyira az irodalmi szöveggel való foglalataskodás intern problémájaként jelenhet meg itt, hanem a Nádas-mű saját és sajátos filozófiai kérdészmódjának, a szerző nyilvánvaló bölcseleti érdeklődésének, olvasmányainak horizontján.”¹ Vagyis az értekezés során az egyes művészet- és tudományközi párhuzamok és

¹ BALASSA Péter, *Nádas Péter*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1997. 12-13.o.

utalások e szempont figyelembe vételével, tehát mindvégig a regény „saját és sajátos filozófiai kérdezésmódjának” síkján maradva rugaszkodnak el, vagy éppen közelítenek túlságosan is rá az adott műre. Miként Balassa Péter könyvében, és a jelen értekezés számára iránymutatónak mondható Nádas-értelmezésekben általában, úgy e dolgozat fejezetei során is elsősorban „Nádas Péter művészete adja fel a teóriának kérdéseit és nem az – önmagának.”²

² Uo.

1.2 A disszertáció módszertana

Ezzel együtt a disszertáción belül, módszertani szempontból, három főbb értelmezési irány különíthető el egymástól. Az első típus magát a regényt kívánja önmaga irányába, vagyis *befelé* megnyitni, hogy olyan rejtett szövegösszefüggéseket, egymást keresztező narratív csomópontokat és párhuzamokat tárjon fel, amelyek így felszínre hozhatják a *mű saját terének* alapvető szerkezetét. Ebben az esetben tehát a legfőbb cél, hogy a szöveg egyes részei, térben és időben szétszórt „eseményszigetei”, egy-egy meghatározott térpoétikai szempont mentén léphessenek egymással dialógusba.

A második típus a *Párhuzamos történetek*hez tematikusan kapcsolódó egyéb Nádas-művek (regények, esszék, memoár) irányába kívánja megnyitni a regény világát, ám korántsem a monografikus kutatás teljességre törekvő ambíciójával, mint inkább az életmű egyes momentumainak a térpoétikai elemzés szempontjából történő újraelrendezésének igényével. Mindez azt is jelenti, hogy az életmű egyéb vonatkozó szövegei felé tett értelmezői gesztusok mindig a *Párhuzamos történetek*ből indulnak ki – és oda is kívánnak visszatérni.

A harmadik típusú értelmezéstechnika a regény széleskörű művészeti, történeti és bölcséleti tájékozottságán felbátorodva, egyfelől az elemzett szövegrészek értelmezését gazdagító, Nádas irodalmi munkásságával és/vagy a regény tematikus világával érintkező irodalmi, építészeti, képzőművészeti, filmes párhuzamok irányába szeretné felnyitni a regény világát. Másfelől a regényben elbeszélte események, korszakok, helyszínek, kulcsfigurák történeti hitelességét és hangulati elevenségét megalapozó dokumentumokat közreadó, 2017-ben megjelent *Párhuzamos olvasókönyv* nyomain haladva, az egyes szövegrészek térpoétikai vizsgálatát, a műben előforduló tematikák sokféleségéből adódóan, különböző határtudományok szempontjaival kívánja gazdagítani.³ Így kerülhetnek például a két világháború közötti Budapesten játszódó lakásátépítési jelenetekről szóló részek elemzése a korszak urbanisztikai kihívásait bemutató építészeti szaksajtóból, vagy a korabeli lakhatási diskurzusok kutatásaiból származó vendégszövegekkel összefüggésbe. Hiszen ezeken keresztül a doktori dolgozat szövegelemzése a regényíró Nádas alkotói módszertanának és széleskörű tájékozottságának nyomvonalain haladva próbálják meg kiszélesíteni a mű lehetséges értelmezéshorizontjait.

³ NÁDAS Péter, *Párhuzamos olvasókönyv* (Szerk. CSORDÁS Gábor), Jelenkor Kiadó, Budapest, 2017.

1.3 A disszertáció elméleti kontextusa: a térpoétikától a „téri fordulatig”

A disszertáció Nádas Péter regényének térpoétikai elemzésén keresztül egyúttal az irodalmi térről, pontosabban a tér irodalmi ábrázolhatóságának problémájáról általában is igyekszik teoretikus belátásokkal szolgálni. A műelemzések azonban nem elsősorban a fizika és geometria tudománya által vizsgált absztrakt térrel, és nem is az építészet mérnöki tereivel kívánnak foglalkozni, hiszen a térpoétikai vizsgálódás elsősorban az irodalmi nyelv élményekkel és érzelmekkel telített képzeletbeli helyeket hivatott feltárni. Amint arra Gaston Bachelard 1957-ben megjelent, *A tér poétikája* című munkájában is felhívja a figyelmet, a természettudományok elsősorban csupán az egynemű, mennyiségileg tagolható, kitüntetett irányoktól mentes absztrakt térrel foglalkoznak.⁴ Ezzel szemben a hétköznapi tapasztalat azt mutatja, hogy az emberi élet valódi terei minőségileg eloszló, élményekkel és érzelmekkel telített terek, amelyeket kitüntetett pontok, irányok, és helyek tagolnak. Az irodalmi szövegek által megjelenített terek vizsgálata tehát nem a hétköznapi tapasztalaton túli, elvont tereket, hanem a költői képzelet révén megjelenített és „átélt tereket” (Bachelard) kívánja feltárni.

A dolgozat, az irodalmi szövegek térpoétikai szempontú vizsgálata mellett, egyúttal az úgynevezett „téri fordulat” kultúratudományos diskurzusába is illeszkedik.⁵ A „téri fordulat” (a huszadik század elejének filozófiai gondolkodásában végbemenő „nyelvi fordulathoz”, valamint a posztmodern korszak „képi fordulathoz” hasonlóan) olyan átfogó tudományos szemléletváltást jelent, amely a társadalom- és bölcsészettudományok diskurzusán belül a helyekről és terekről szóló interdiszciplináris kutatások előmozdítását célozza. A „téri fordulat” tudományközi diskurzusának egyik közvetlen előzményeként szokás tekinteni Michel Foucault *Eltérő terek* című tanulmányára, amelyben a francia filozófus jelenlegi korunkat, az idő képzeletét által uralt tizenkilencedik századhoz képest, a „tér korszakának” nevezi. Foucault szerint ugyanis a kortárs

⁴ Gaston BACHELARD, *A tér poétikája* (Ford. BEREZKI Péter), Kijárat Kiadó, Budapest, 2011. A *térpoétika* diskurzusának legfontosabb magyar nyelvű szakirodalmához lásd: SZENTPÉTERI Márton és TILLMANN J.A. által szerkesztett *Helikon Irodalomtudományi Szemle 2010/1–2. Térpoétikák* számát; továbbá MORAVÁNSZKY Ákos, M. GYÖNGY Katalin (szerk.), *A tér. Kritikai antológia*, TERC, Budapest, 2007; valamint ÁDÁM Anikó, RADVÁNSZKY Anikó (szerk.), *Térérzékelések, térértelmezések*, Kijárat, Budapest, 2015. A téma jelentősebb nemzetközi szakirodalmához egyebek mellett lásd: Barbara PIATTI, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2008; Bertrand WESTPHAL, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, (Translated by Robert T. TALLY Jr.), New York, Palgrave Macmillan, 2011; David SPURR, *Architecture and Modern Literature*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012.

⁵ A „téri fordulat” interdiszciplináris diskurzusának nemzetközi szakirodalmához lásd: Barney WARF, Santa ARIAS (ed.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London, 2009.; valamint Jörg DÖRING, Tristan THIELMANN (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, 2008 transcript Verlag, Bielefeld, 2009.

világ immáron „nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára”.⁶ A világról alkotott reprezentációk tehát többé már nem annyira időben eloszló, lineáris narratívákból, hanem sokkal inkább térbeli viszonylatokban megképződő nyelvi-gondolati formákból állnak. A „téri fordulat” diskurzusai tehát nem csupán elvont filozófiai és természettudományos problémaként, vagy az építészeti tervezés gyakorlati terepeként tekintenek a térre, hanem sokkal inkább a kettő kereszteződésében létrejövő szociális, pszichológiai és nyelvi konstrukcióként, amelyben hatalmi kijelentések, tudományos diskurzusok keverednek a térre vonatkozó személyes vágyakkal, érzetekkel és élményekkel.

A doktori értekezés tehát ezen elméleti megfontolások összefüggésében szeretné Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényét elemezni. A tervek szerint a dolgozat a Magyarországon éppen kibontakozó térközpontú irodalom- és kultúratudományos diskurzust kívánja gyarapítani. A disszertáció ezen felül az első olyan magyar nyelven született, tudományos igényű értekezésnek is tekinthető, amely a térpoétika és a „téri fordulat” diskurzusai szempontjából dolgozza fel Nádas Péter munkásságát.⁷

⁶ Michel FOUCAULT, *Eltérő terek* (Ford. Sutyák Tibor), In. Uő., *Nyelv a végtelenhez – Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 147-148.o.

⁷ Nádas Péter regényének térpoétikai szempontú vizsgálatához lásd: BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, „... olykor egyetlen műfogás...” (Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*), In. Uő. *Kettős vakolás*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013.323-370.o.; valamint: BAGI Zsolt, *Az emlékezet ellen. A hely körülírása a Párhuzamos történetekben*, Élet és Irodalom, LVIII. évfolyam, 49. szám, 2014. december 5.

1.4 A disszertáció szerkezeti felépítése

A doktori dolgozat a fentebb vázolt módszertani és elméleti kereteken belül kívánja teljesíteni a témavázlat bevezetésében lefektetett célkitűzéseket. A most következő fejezetekben a disszertáció alapvető szerkezeti felépítése, az egyes fejezetek főbb szempontjai, valamint a fejezetek sorrendjéből következő logikai felépítés kerül bemutatásra.

1.4.1 Építésportrék (Demén Samu és Madzar Alajos)

A disszertáció első, *Építésportrék a Párhuzamos történetekben* című, tézisértékű fejezete a regény két, térpoétikai szempontból (is) központinak tekinthető, Demén Samu és Madzar Alajos építészek regénybeli karakterét, valamint az általuk tervezett épületek leírásait kívánja elemezni. A regényidő történeti logikája szerint a tizenkilencedik század végi Budapesten alkotó Demén Samu, valamint a két világháború közötti időszakban aktív modernista építész, Madzar Alajos portréit bemutató első tanulmány legfőbb célja, hogy bemutassa a regény alapvető térpoétikai problémáit, a műben megjelenő legfontosabb építészeti alkotásokat és tervezőket, illetve az általuk képviselt korszakok és világnézeti iskolák legfőbb irányait. A fejezet emellett kitér az építésportrék által megjelenített építészeti, tervezésméleti, művészet- és társadalomtörténeti kérdések elemzésére, valamint azok lehetséges párhuzamaira is a nádasi életművön belül. A disszertáció legelső fejezetében tehát az értekezés további fejezeteiben előforduló legkülönfélébb térpoétikai szempontok kerülnek bemutatásra, a tárgyléptékű belsőépítészeti leírásoktól, az épületeken és városnegyedeken át, egészen a nagyobb, tájléptékű leírásokig.

A fejezet további célja, hogy a két építész portréjának elemzésén keresztül bemutassa a *Párhuzamos történetek* egyik központi elbeszéléstechnikai újítását, amely a cselekmény, szereplők, helyszínek és a leírások tárgyai közötti nem-hierarchikus viszonyrendszer megteremtésén alapul. A regény narratív kötőelemeit vagy csomópontjait ugyanis nem csupán a karakterek egymást keresztező sorsainak logikája teremti meg, de bizonyos tárgyak, terek, épületek, atmoszférák, érzetek is legalább ilyen fontos kapcsolódási pontokat képeznek. Ezek a személyes sorsokon túlmutató kötelékek ugyanis a tárgyi környezetben, bútorokban, épületekben, a város érzéki terében rögzülve válnak a regény kohézióját megteremtő összefüggéshálóká.

Mindezen szempontok azonban már a doktori értekezés második fejezetének kérdésfeltevése irányába mutatnak, amelyben ezek a térbeli és tárgyi „kapcsolódási pontok” a Nádas-regény *kísérteties* térpoétikájának központi elemeiként kerülnek értelmezésre. Így tárva fel azokat a jellemző elbeszélői tudatsémákat, amelyek az egyenes vonalú elbeszélés logikájával

szemben a regény asszociációszerű átmenetekből, topologikus kapcsolódásokból építkező, nem-linerális szerkezetét teremtik meg.

1.4.2 Az építészeti kísérteties problémája

A disszertáció második fejezetében tehát elsősorban anyagokról, tárgyokról, minőségekről, érzetokról és hangulatokról lesz szó. Ahogyan azt az előző fejezet vázlatának lezáró gondolati egységében is láthattuk, a *Párhuzamos történetek* fikciós világán belül az egymáshoz képest térben és időben szétszórt „történetszigetek” gyakran nem a szereplők közötti viszonyrendszereken, mint inkább az őket körbevevő épületeken, tárgyakon, matériákon, illetve a bennük rögzült érzeteken és minőségeken keresztül kapcsolódnak egymáshoz.

Ebben a fejezetben tehát elsősorban a Nádas-regény azon építészeti térleírásait kívánjuk vizsgálni, amelyek a tizenkilencedik század végén kialakuló, majd pedig a századfordulós urbanisztikai diskurzusokban tetőző kísérteties [*Unheimlich*] tértapasztalat problémáit tematizálják.⁸ A fejezet legfőbb tézise, hogy a modernitás patológiájaként értett *kísérteties urbanitás* egyúttal a regény másik központi diskurzusát, a klinikai látásmód problémáját is érinti. Miként arra a századfordulós urbanitás pszichopatológiájáról szóló tanulmányában Anthony Vidler is felhívja a figyelmünket, az építészeti kísérteties diskurzusait javarészt az orvosi, környezetpszichológiai és higiéniai beszédmódok szempontrendszerei uralják.⁹ A disszertáció második fejezete tehát a regény kísérteties tértapasztalatokat tematizáló részeinek elemzésén keresztül voltaképpen azt kívánja meg bemutatni, hogy miként válhat egy-egy hangulat, ismerősnek tűnő atmoszféra, egyáltalán az otthonosság és az idegenszerűség egymással lényegileg összefüggő térélményei a *Párhuzamos történetek* nem-lineáris elbeszélésmódját működtető narratív kohéziós elvvé. Ugyanis ezek a kapcsolódási pontok teremtik meg azt a tágabb érzéki közeget, amelyekben a szereplők, helyszínek és események létrehozzák a hasonlóságok, párhuzamosságok, ismétlések, és ezzel együtt az eltérések és különbségek *kísérteties* összefüggés-hálóját. Mindez pedig majd ahhoz a térpoétikai belátáshoz vezethet el bennünket, hogy a *Párhuzamos történetek*ben nem csak a cselekmények történnek bizonyos terekben és tárgyak között, hanem inkább arról van szó, hogy az a sajátos szövegesemény, ahogy e terek és tárgyak

⁸ Sigmund Freud szerint a *kísérteties* tapasztalata a tudattalanban elfojtott lelki élmények kísértetszerű ismételt felbukkanását, vagyis az *ugyanannak* idegenszerű *másikként* való visszatértét jelenti a szubjektum számára. Vö. Sigmund FREUD, *Das Unheimliche*, In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V (1919). S. 297–324. Online: <http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> (Hozzáférés: 2018. május 29)

⁹ Anthony VIDLER, *Agoraphobia: Psychopathologies of Urban Space*, In: Anthony VIDLER, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Massachusetts, Cambridge, 2000. 25-50.o.

textuális-érzéki fenomenalitásukban *vannak*, ahogy tárgyvoltukban szóhoz jutnak, az maga a (nyelvi) történet.

1.4.3 Várospoétikák (Mohács-Berlin-Budapest)

Amint azt az első fejezetben összefoglalásában is jeleztük már, a disszertáció térpoétikai szempontú szövegelemzés fókuszja a tárgyléptékű belsőépítészeti leírásoktól kezdve az egyes épületekről, városnegyedekről szóló ekphrásziszokon át, egészen a nagyobb, tájléptékű leírásokig terjed. Ezek a léptékváltások azonban nem csupán a dolgozat egyes fejezetein belül variálódnak, de egyúttal az egyes fejezetek egymásutánosságát megteremtő szerkezeti felépítésében is visszaköszönnek. Ha ugyanis az első, tézisértékű fejezet elsősorban a regénybeli építészeti által tervezett épületek, enteriőrök és bútorok leírásaira koncentráls elsősorban, akkor a második fejezet már inkább az egyes épületeken túlnyúló általános környezeti, hangulati és térpszichológiai összefüggéseket tárgyalja. A harmadik fejezet pedig ehhez képest egy még tágabb építészeti léptéktípust, vagyis a földrajzilag, történelmileg és kulturálisan összetettebb nagyvárosok térpoétikai sajátosságait kívánja elemezni.

Amint azt a regényről írott kritikájában Radics Viktória is hangsúlyozza, a *Párhuzamos történetek* műfaji besorolás szempontjából igencsak vegyes képet, pontosabban az egynemű regényműfajok alapján felépített rendszertani követelményekkel szembeni ellenállást mutat, hiszen számos zsánertípus keveredik benne.¹⁰ Az egyik ilyen meghatározó, a regényben többszörösen felbukkanó, jóllehet uralkodóvá sohasem váló zsánerkód a *városregény* műfaja is. A regény városoétikai szempontú elemzésének középpontjában három, az elbeszélés dramaturgiai logikáján túl is sajátos identitással, vagyis elbeszélhető történettel és önálló térpoétikai státusszal bíró város áll: Mohács, Berlin és Budapest. Ezért a harmadik fejezetben e három város térpoétikai szempontból jelentős szöveghelyeit kívánjuk értelmezni, összevetve azokat mind a regény, mind pedig a nádas életmű egyéb vonatkozó városleírásaival.

¹⁰ RADICS Viktória, *Kritika helyett*, In. Holmi, 18. évf. 5. sz. 2006. <http://www.holmi.org/2006/05/251> (Hozzáférés: 2018.04.20)

1.4.4 „Eltérő terek” (Margitsziget)

A disszertáció negyedik és ötödik fejezete a regény két, látszólag zárványszerű, éppen ezért szerkezetileg sok szempontból összefüggő, pontosabban egymás antitéziseként működő terét kívánja elemezni. Mindkét térre jellemző, hogy olyan utópikus irodalmi terek, amelyek a fennálló társadalmi rend (legyen az elnyomó, heteronormatív politikai hatalom, vagy éppen tökéletesítendő biopolitikai realitás) térbeli rezsimjeit opponálják a regény világán belül.

Ennek megfelelően az értekezés negyedik fejezete a regény második és harmadik kötetében többszörösen visszatérő helyszínén, a budapesti Margitszigeten játszódó homoszexuális orgia-jelenet kibontakozását kívánja térpoétikai és térpolitikai szempontból elemezni. A regény központi figurájának is tekinthető Demén Kristóf narratív perspektíváján keresztül bemutatott margitszigeti éjszaka cselekménytere a normatív társadalmi terek homogenitását irritáló és ellentételező *eltérő tér*ként kerül értelmezésre e fejezeten belül. A *Párhuzamos történetek*ben megjelenített Margitsziget ugyanis nem csupán földrajzi és városépítészeti elszigeteltsége okán zárványszerű Nádas regényében, de egyúttal a napszakok természetes váltakozásának ritmusai szerint is tagolt. Az éjszakai és nappali viszonyok közötti ambivalencia ugyanakkor nem csupán a térbeli környezet egymástól társadalmilag is élesen elkülönülő „nézetmódjait” hozza létre a regény világán belül, de egyúttal Kristóf személyiségének önképét is megkettőzi.

Az *eltérő terekről* szóló írásában Michel Foucault kifejti, hogy a heterotópia nem csupán a normatív társadalom hierarchizált tereiből kiszoruló, fordított tér lehet, de egyszersmind „rá is íródhat” arra, hiszen „képes egyazon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni.”¹¹ Ezeknek az egymásra rétegződő, az egyazon fizikai térre redőként egymásra lapuló ellentér-szerkezeteknek az illusztrálására Foucault a forgószínpad teátrális térmetaforikáját használja, amely esetünkben az érzékiség színrevitelszerű nyelvi-térbeli kompozícióit is megidézik a margitszigeti események vonatkozásában. Darabos Enikő *A néma test diskurzusa* című tanulmányában felhívja arra a figyelmet, hogy a margitszigeti események voltaképpen a „teatralizált érzékiség” grammatikai és retorikai demonstrációját jelentik meg tematikus értelemben is, hiszen Kristóf számára „a margitszigeti homoszexuális színház nyelvként kezd el működni, e nyelv jelölői pedig nem mások, mint a kéjre szomjazó, felajzott testek, melyek kapcsolatrendszerük kibomlása során tulajdonképpen mondatokat,

¹¹ Michel FOUCAULT, *Eltérő terek* (Ford: SUTYÁK Tibor) In. Uő.: *Nyelv a végtelenhez - Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Latin Betűk, Debrecen, 1999. pp. 147-157.o.

felszólításokat, kérdéseket intéznek egymáshoz.”¹² A disszertáció utolsó előtti fejezete tehát ennek a fokozatosan kibontakozó „érzéki színháznak” a térpoétikai felfejtésére vállalkozik.

¹² DARABOS Enikő, *A néma test diskurzusa. A saját mássága mint az individualitás kritériuma Nádas Péter Párhuzamos történetek című regényében*, Jelenkor, 2007, 50. évfolyam, 4. szám, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1222/a-nema-test-diskurzusa> (Hozzáférés: 2018. május 11.)

1.4.5 A „tökéletes élet” laboratóriuma (A wiesenbadi internátus)

A disszertáció utolsó fejezete a regénybeli Margitsziget által megjelenített *ellentér/eltérő tér* koncepciójához képest a *Párhuzamos történetek* egy másik hangsúlyos társadalmi utópiáját, pontosabban annak térbeli megvalósulását kívánja elemezni. A regény harmadik kötetében kibontakozó, de utalásszerű formában már az előző két kötetben is megjelenő, a délnémet Wiesenbad közelében található középkori vadászkastélyból a két világháború közötti kialakított nemzetiszocialista eugenikai kutatóközpont, térpoétikai szempontból a regény egyik kulcsfontosságú helyszínének tekinthető. A doktori értekezés ötödik fejezetében a bentlakásos fiúiskolának álcázott wiesenbadi fajkutató intézetről szóló részek mellett a berlini Vilmos Császár Fajbiológiai és Örökléstani Intézet vonatkozó történeteszála, valamint annak legfontosabb helyszínei is elemzésre kerülnek.

A tanulmány fő célkitűzése tehát, hogy a regény világában ábrázolt náci fajhigiéniai eszmerendszer térbeli alakzatait az individuális és interszubjektív interakciókon túl, vagy még inkább azok *előtt* már eleve működő hatalmi-ideológiai diskurzusok képződményeiként értelmezze. A wiesenbadi internátus ugyanis a *Párhuzamos történetek* egyik központi térpoétikai problémájába, nevezetesen a kísérteties irodalmi tér kérdéskörébe visszacsatlakozó kulcsfontosságú szöveghely, hiszen azt a kölcsönös és kétirányú *áthatást* tematizálja, amely az építészeti terek konkrét fizikai struktúrája, illetőleg annak diszkurzív terét megszervező hatalmi nyelv között létesül. Éppen ezért a disszertáció utolsó fejezete a regény térpoétikai szempontból is releváns antropológiai látásmódjait kívánja elemezni: a klasszikus humanista nevelési eszményt túlfokozó *felügyelet*től, a természettudományos és politikai koncepciók által motivált „*higiénias obszerváción*” át, egészen a náciizmus *dehumanizáló* embertanainak szempontjáig.

2 Építészportrék a *Párhuzamos történetekben*

(*Demén Samu - Madzar Alajos*)

2.1 „...egymás kölcsönös allegóriái...”

Ha az építészeti hivatás művészeti megjelenítésére vonatkozó példák között kutatunk, Peter Greenaway 1987-ben bemutatott, *Az építész hasa (The Belly of an Architect)* című filmje valószínűleg az egyik legtalálóbb választás. A chicagói építész, Stourley Kracklite tragikus végzetű római megbízatásának történetén keresztül Greenaway kultikus filmje az építészeti professzió már-már parodisztikusan túlheroizált ábrázolását kínálja. A történet kiindulópontjában Kracklite figurája áll, akit az a megtisztelő felkérés ért, hogy Rómában, a Viktor Emmánuel- emlékmű grandiózus épületében kell építészeti bálványának, a 18. századi francia Étienne-Louis Boullée-nek nagyszabású kiállítást rendeznie. *Az építész hasa* tehát egyszerre építész portré és metaportré: Greenaway filmes portréja egy építészről, akinek filmbéli feladata egy másik építész szakmai portréjának elkészítése. Ebben a filmben valóban minden az építészetről, vagy méginkább az építészről szól: építész rendez kiállítást építésznek, a napnyugati kultúra építészettörténetének eleven építészeti díszletei közepette; itt építészetből van az ünnepi torta; építészetből vannak a társas kapcsolatok; az azokat aláásó intrikák; álló taps és ováció övezi az építészettörténet remekműveit és alkotóit. De még az építészfőhős Kracklite végzetes gyomorbántalmai is végsősoron mint teatrális építészeti-szobrászati probléma kerülnek bemutatásra, hiszen *Az építész hasában* még a kíméletlen rák sem az emberi altest sötét, kiismerhetetlen zegzugaiban (gyomor) terjed befelé, hanem plasztikus eidoszként (has), archaikus szoborként dudorodik kifelé. Vagyis, mint Greenaway-nél általában, úgy ezúttal is minden a művészet nárcisztikus hajlamait kifejező, olykor már az önparódia határát is súroló gesztusoknak, illetve e gesztusok esztétikai színrevitelének van alárendelve.

A különböző hivatások portréi (legyen az szakácsé, tolvajé, feleségé, szeretőjé, rajzolójé, vagy éppen építészé) a művészet önmeghatározás-igényeinek kifejeződéseiként köszönnek vissza Greenaway egyéb alkotásaiban is. Minden esetben olyan önreflexív alakzatokként, amelyek végsősoron magának az ábrázolás médiumának, vagyis Greenaway esetében a filmművészet allegóriáivá válnak. A metaportrék tehát, akárcsak Johannes Vermeer *A festészet allegóriája* című híres festménye, nem csupán egy-egy meghatározott szakma hiperbolikus ábrázolásai, de az ábrázolás tulajdonképpen tárgyán túl képesek megmutatni valamit az ábrázolás módjából, annak stratégiáiból, esztétikai konfliktusaiból is.

Az irodalmi „elbeszélés nehézségeit” (Ottlik Géza) allegorizáló portrék sűrűn előfordulnak a *Párhuzamos történetek*ben is. Nádas regénye a legkülönbözőbb hivatások gazdag katalógusát nyújtja, legyen szó nyomozóról, orvosról, hajóskapitányról, taxisofőrrel, fakereskedőről, titkosügynökről, textiltervező, pszichoanalitikusról, papról, vagy éppen építészről. Ezek a karakter- és mesterségábrázolások, amelyek hol éppen csak egy vázlatosan elnagyolt skiccben, hol precíz és részletgazdag portréba foglalva jelennek meg, kétségkívül a regény egyik központi problémájához, nevezetesen az ember antropológiai kiismerhetőségének kulcskérdéséhez kapcsolódnak.¹³ A különböző mesterségek és egyéb tevékenységi formák irodalmi ábrázolásának problémájában ugyanis voltaképpen a portré műfajának eredendő fiziognómiai kíváncsisága kapcsolódik egybe az antropológiai vizsgálódások kérdésfelvetéseivel. Nádasnál ez a filozófiai-antropológiai munkahipotézis azokra a sajátos illeszkedési pontokra kérdez rá, amelyek az antropológiai szempontból *egyedinek, esetlegesnek, különösnek*, illetőleg ezzel szemben *közösnek, archaikusnak, általánosnak* vélt minőségeket, vagyis az individuális és a kollektív életszférát kapcsolják egybe.

Éppen ezért is érdekes, hogy a regény talán legjobban kimunkált mesterségábrázolásai között két építész portréját is találjuk, amelyek így óhatatlanul is az egymással, illetőleg a regény térpoétikai, építészeti és urbanisztikai aspektusaival való összevetésre adnak lehetőséget. Jelen fejezet tehát ennek a két építésznek, Demén Samunak és Madzar Alajosnak a regénybeli karaktereit, alkotásaikat, tervezői hitvallásukat, esztétikai és ideológiai szemléletmódjaikat kívánja bemutatni. Az irodalmi „porté” műfaja tehát jelen esetben elősorban azoknak a szövegformálási eljárás módoknak az összességét jelenti, amelyek révén az építész karaktere, illetve a regény elbeszélőjén keresztül a szerző és szépírói mestersége egymás kölcsönös allegóriájává válnak.

¹³ A portré műfajának antropológiai, esztétikai és morális problémájához lásd: BACSÓ Béla, *Ön-arc-kép. Szempontok a portréhoz*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2012.

2.2 Demén Samu és a Terézkörúti ház

2.2.1 „...mintha letapogatná a benne tartózkodók helyzetét és lelki állapotát...”

Az épületek, tárgyak, materiák önálló életét és láthatatlan tartományának Nadas-féle irodalmi ábrázolásmódját remekül példázza a regényen belül a Demén Samu figuráját, és az általa tervezett Teréz körúti társasház történetét bemutató, *Egy úri ház* című fejezet. Különösképpen annak nyitánya, amelyben a lakás belső tereit, alaprajzát, főbb helyiségeit és változatos zezzugait a nappaliból támadó telefoncsörgés lehetséges akusztikai útvonalain keresztül térképezhetjük fel:

„Miért nem veszi föl már senki, hallatszott szinte ezzel egy időben az óriási nagykörúti lakás mélyéről egy követelődző női hang.

A fürdőszobából kiáltozott, s mivel fiatalos erejében immár alaposan megfogyatkozott, a világítódudvarokban, a cserépkályhák kürtőiben üvöltözö szelen és a mentőkocsik sívításán nem nagyon tudott átkiáltani. Vegyék már föl, valaki, a kutyafáját.

A telefont erre sem vette föl senki, holott rajta kívül még legalább hárman voltak a polgári kényelemmel berendezett, ápolt, s valamennyire a történelmi időkkel is dacoló, óriás lakásban.”¹⁴

A regény egyik központi helyszínének számító körúti lakás építészeti ekphrászisát Nadas elsőként a külső időjárás feltételek, atmoszférikus viszonyok részletes meghatározásával, illetve a lakástérképzetét a szirénázó rendőr- és tűzoltóautók megidézésével akusztikailag a város irányába kitérítő leírásával kezdi. A jelenetsorok részletező narrációja olyan filmszerű „snittekből” épül fel, amelyek ritmusát a lakás közepéből szóló telefoncsörgés monotóniája tagolja. Ez az ismétlődő motívum aztán nem csak a Demén-épület leírását keretezi majd, de a fejezet egészen végig vonul. Miként arra Forgách András a körúti ház fejezetéről írott *Egy nyitány anatómiája* című, a nádasi szövegtesthez érzékeny szorossággal tapadó esszéjében is utal rá, a lakás terei folyamatos elhalasztások révén, mintegy fokozatszerűen bomlanak ki előttünk. E „kibomlások” dramaturgiáját pedig voltaképpen a válasz híján feltartóztathatatlanul csörgő telefon keltette „elfojtott hisztéria” tagolja, amely egyébiránt „Nadas stílusvilágának klasszikussá stilizált eleme.”¹⁵

Amint azt majd a Madzar által tervezett újlipótvárosi pszichoanalitikus rendelő kapcsán is láthatjuk majd, a nádasi terek építészeti világát nem csupán változékony és intenzív optikai

¹⁴ PT. I. 50-51.o.

¹⁵ FORGÁCH András, *Egy nyitány anatómiája*, in. Jelenkor, 2002, 45. évfolyam, 10. szám, 1025.o.

viszonyok uralkodnak, de a hallás, tapintás és szaglás alapú érzetek is éppúgy meghatározzák. Nincs ez másként a körúti lakás leírásának esetében sem:

„A második emeleti lakás négy szobájából az ónosan felfénylő és elsötétülő Oktogonra lehetett kilátni, két további szobája pedig éppen úgy, miként a konyhából nyíló cselédszoba, a minden évszakban homályos belső udvarra nézett. Június közepe táján volt ugyan egy nap, amikor delente az udvari szobák egyikében megjelent egy vékonyka fénycsík a tojásbélyeg színűre festett falon, s ez a fénycsík napok múltával nem csak mindig újra megjelent, hanem egyre hosszabb és szélesebb lett, egyre korábban érkezett és egyre később távozott, ám augusztus közepén szinte észrevétlenül tűnt el. Az eltűnése olyan lett, mint egy nem evilágból származó jelzés, melyet csak kevesen értenek. Most azonban minden zúgott, csapdosott, füttyült és pattogott ezen az elsötétített udvaron, mintha a tetőcserepeken dobogna, a vörös márvány körfolyosók kovácsoltvas korlátait pendítené meg, a mélységben trombitálna. Ráadásul ebben a délelőtti órában, a begyűjtés és a takarítás idején, nyitva álltak a nagy, fehér szárnyas ajtók a lakásban, s ezért aztán jó szívvel egyikük sem állíthatta volna, hogy ne hallaná a csöngetést és az idősebb hölgy kiáltózkodását a kádból.”¹⁶

A telefoncsörgés által bejárat akusztikai útvonalak (amelyek az építészeti leírás narratív útvonalai is egyben) arra is alkalmasak, hogy azokon keresztül feltérképezésre kerüljön a lakás alaprajzi szerkezete, illetve abból következően a szereplők közötti érzelmi és hatalmi dinamikák is. Ez a diagramszerű leírástípus többek között diszkrét térhasználati szokásokat és tilalmakat, vagy éppen a lakást hierarchikusan és territoriálisan felosztó tulajdonosi szerkezetet is képes láttatni. A föl- és alárendeltségi rendszer csúcsán Dr. Lippay-Lehr István professzor és felesége, a házat tervező és építő Demén Samu építész unokája, Lehrné Demén Erna (Nínó), valamint fiuk, Lippay-Lehr Ágost (Ágó) állnak. A képzeletbeli rend csúcsától lefelé haladva azután a regény kulcsfigurájának is tekinthető Demén Kristóf (Demén Samu dédunokája és Demén Erna unokaöccse) következik, akinek gyámságáról a család hivatott gondoskodni. Ezt követi Ágost szeretője, Mózes Gyöngyvér, valamint a „budakörnyéki tót faluból származó” Bondor Ilona háztartási alkalmazott és kislánya. A Gyöngyvér és Ilona közötti kulturális és osztálybeli összefüggést erősíti a „távolai nyelvjárásaikból” kikövetkeztethető sorsközösségük is, amelyet a regény elbeszélője „vidékiségük titkos áramaként” nevez meg. Amivel egyúttal a városi és vidéki

¹⁶ PT.I. 51.o.

életformák képzetkörei közötti feszültségekkel gazdagítja a lakás amúgy is bonyolult hierarchikus rendszerét.

Az alá- és fölérendeltség szerkezetét a narrátor kettejük tudatmozgásának perspektívájából sokkal élesebben tudja láttatni, hiszen számukra a lakás jóval inkább tiltásokkal és megszorításokkal teli terület, jóllehet mozgástereik eltérő módon korlátozottak. Jól látható ez az alábbi idézetből is, amelyben a regény elbeszélője a házvezetónő és gyermekének térbeli kereteit és határait összegzi:

„Az örökké sötét cselédszobában éltek, és a háziak kívánságára meg kellett tiltania gyermekének, hogy a konyhából kilépjen. Mozgásterüknek ez volt a bűvös határa, a konyha. Amit a gyermek természetesen fölfogott, de miként fogadhatta volna el. Ő viszont nem csupán nem tudott úrrá lenni a dühödt határsértéseken, hanem a kisfiú lázadásai minduntalan leleplezték a saját készséges szolgáltságát. Nagyon nehéz volt kettőjüknek helyet találnia, s a nehéz órákban úgy tűnt, hogy a biztonságukért túl nagy árat kell fizetni. Az alig ötéves, felettébb élénk, hozzá hasonlóan sápatag kisfiú még a hallnak nevezett, pállott levegőjű, félhomályos átjáróban sem játszadoxhatott, ahol pedig az étkezések idején kívül nem tartózkodott senki.

Éles megjegyzéseket tettek, nem túrték. Jó lenne, Ilona, ha ezt a gyereket visszarakná a konyhába, szólt ilyenkor kellemetlen fejhangon a ház asszonya. Nem szeretném, ha itt valamit összetörne.”¹⁷

Gyöngyvér lakásbeli tartózkodásának pszichogeográfiáját ezzel szemben nem éles kontúrok, lehatárolások és tiltott zónák jelölök ki, vagyis mozgásában látszólag kevésbé korlátozott. És mégis, vagy talán éppen ezért, az ő térbeli jelenlétét sokkal inkább meghatározzák a *Raumangst* alakzatai, vagyis a térre vonatkozó bizonytalanság szorongásos tünetei:

„Jelenlétét nem nézték valami jó szemmel itt, s ezért a telefont inkább csak szükséghelyzetekben vette fel. Illetéktelen személynek, betolakodónak érezte magát, jogosan, mert annak is tartották, s egyre tisztázhatatlanabb lett a helyzete.

Nem volt innen hová elmennie, illetve nem érzett elég erőt a megkerülhetetlen elhatározáshoz.”¹⁸

¹⁷ PT. I. 51.o.

¹⁸ PT. I. 51-52.o.

Folytonos bizonytalanságban lebegő szociális és térbeli státusza ugyanakkor ki is élesíti Gyöngyvér figyelmét, territoriális érzékenységét. Valószínűleg ezért lesz az ő perspektívája a legalkalmasabb arra, hogy a telefoncsörgés útvonalai által írt képzeletbeli alaprajzi szituációt a lakóival együtt a maga totalitásában érzékelje:

„Figyelmével ismét bejárta az egész lakást, ahányszor fölébredt, éber érzékeivel haladt szobáról szobára, mintha letapogatná a benne tartózkodók helyzetét és lelki állapotát, s ebben a tevékenységében bizony volt valami nyersen állati.”¹⁹

Ez a topográfiai látásmód jellemzi a legtalálóbban a névtelen elbeszélő térpoétikáját is, ám nála a „nyersen állati” figyelem kiegészül a történelmi korszakok és társadalmi kódok iránti fogékonysággal is. Miáltal az építészeti stílusjegyek, térbeli arányok, funkciók és az abból következő térhasználati szokások egymásra torlódott archeológiai rétegek formájában kerülnek bemutatásra. A különböző idősíkok egyazon térbe történő összpontosítása mint elbeszélői technika, Gaston Bachelard azon gondolatát juttathatja eszünkbe, amely szerint „a tér ezernyi méhsejtjében sűrített időt tárol.”²⁰ Az *archeológiai* jellegű térpoétikai látásmód a *Párhuzamos történetek* esetében tehát elsősorban a pusztá *genealógiaként* értett történetiséggel, valamint az ehhez szorosan kapcsolódó térábrázolással szemben határozható meg. Nádas regényében ugyanis az egyes városok, terek, épületek, enteriőrök nem egyszerűen lienárisan elbeszélte történetek révén, tehát temporálisan, szekvenciálisan vagy éppen folyamatszerűen kibomló történeti tudat tárgyaiként tárulnak elénk. Ebben a térpoétikai paradigmában ugyanis a múlt és a jövő, a ténylegesen megtörtént és a lehetségesen megtörténhető események egy kitágított jelenként érzékelt panorámába sűrítődnek, anélkül azonban, hogy e közben megfosztódnának sajátos történetiségüktől. Az archeológiai jellegű nádas térábrázolások ugyanis azokra az urbanisztikai törésekre, szakadásokra, repedésekre világítanak rá, amelyet a huszadik századi történelmi kataklizmák ejtettek a város felszínén. A traumatizált város „pszichés lényként” történő értelmezésével, még pontosabban ezen antropomorfizáció rövid távon jelentkező korlátaival találkozunk Sigmund Freud *Rossz közérzet a kultúrában* című esszéjében is, ahol a „lelki élet fennmaradásának általános problémája” az archeológiai nyomokban gazdag Róma városának párhuzamán keresztül kerül bemutatásra.²¹ Nádasnál azonban a városi tér traumatizált felszínén e

¹⁹ PT. I. 57.o.

²⁰ Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, (Ford. BEREZKI Péter), Kijarat Kiadó, Budapest, 2011. 30.o.

²¹ Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, (Ford. LINCZÉNYI Adorján), In. Sigmund FREUD, *Esszék*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 333-335.o.

hegek és sérülések se nem történelmi egymásutániségként, ám nem is térbeli egymásmellettségként jelentkeznek, hanem a topologikusan kihajtogatott térként érzékelt elbeszélői jelenben újra és újra „kifakadnak”. Ezért is írhatja Nádas-monográfiájában Bazsányi Sándor, hogy „[ny]ugodtan olvashatjuk a *Párhuzamos történeteket* a rendszerváltás utáni lehetséges világok nem éppen legtökéletesebb, ámde kétségkívül legvalóságosabb változatának genealogikus igényű archeológiájaként.”²²

A különböző korszakok társadalmi berendezkedései, illetőleg azok építészeti lenyomatai azonban nem csak a közvetlen tárgyi és materiális környezet állapotán keresztül válnak „leolvashatóvá” a Demén-házról szóló fejezeten belül, de egyszersmind a helyiségek változó elnevezéseinek történetén, valamint a térkiosztások és berendezések rétegszerűen felfejthető morfológiáján keresztül is. Előbbire példa lehet a lakás legtágasabb helyiségének megnevezését övező szemiotikai bizonytalanság, amelyet „hol szalonnak, hol meg nappalinak neveztek a háziak”.²³ Utóbbira pedig az ebédlőként funkcionáló helyiség alább hosszabban is idézet, részletgazdag leírása szolgálhat példaként:

„Ez volt egyébként az egyetlen helyiség a lakásban, amely az idők változásáról és a körülmények kellemetlen szűkösségéről sok mindent elárult. Eredetileg nem volt más funkciója, mint hogy ezen keresztül közelítsék meg a mellék helyiségeket, a két hálószobát, az ebédlőt és a konyhát, amolyan belső folyosó, bár annál azért jóval tágasabb. Egy régebbi házirend szerint itt kellett állniuk a nagy fehérneműs szekrényeknek, és itt vasaltak. Néhány éve azonban tekintélyes méretű régi tálaló állt benne, s itt helyezték el a hozzá tartozó nagy ebédlőasztalt a szigorú székekkel. Még véletlenül sem mondták volna, hogy ez lenne most az ebédlő. Szükség és célszerűség nem tesz föltétlenül barátságossá az életet, s ezért nem is mondhatták. Hiába rejtette selyemdrapéria, hiába a homályosított üveg, a helyiség ablaka mégiscsak egy szűk világítódvarra nyílt, s ha állandóan csukva voltak is az ablaktáblák, a levegőt olykor átható csatornabűz, máskor idegen konyhák nem kevésbé tolatkó illata járta át; nem beszélve az idegen illemhelyekről, az idegen fürdőszobákból érkező kínos zajokról. Étkezés közben legfeljebb úgy tehetek, mintha mindezt nem éreznék, mondjuk nem hallanák, hogy valaki az elsőn nyög, nyom és rotyogtat, miközben ők kulturális témákról társalognak és élvezettel falják à point sültött *bifteck*jüket.”²⁴

²² BAZSÁNYI Sándor, *Nádas Péter*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2018. 413.o.

²³ PT. I. 51.o.

²⁴ PT.I.53.o.

Ez az idézet remekül példázza, hogy Nádas építészeti leírásai nem csak a kulturális és történeti emlékezet rétegesen feltorlódó nyomait tárják fel, de a különböző érzékszervi minőségek szinergiáját is éppolyan hangsúllyal ábrázolják. A fenti példa továbbá azt is remekül bemutatja, hogy e két aspektus között gyakran éppen az ironia retorikai alakzata ver hidat, amely köztudomásúlag az érzéki és értelmi szféra összjátékából keletkezik.

Az épület anyagszerű érzéki közege tehát a különböző korszakokból hátramaradt építészeti tárgyak kísérteties összefüggését is képes megrajzolni, miáltal az egyes építészeti elemek, sőt azok feltűnő hiánya is emlékezetpoétikai jelekké válnak. Hiányukban is aktív és érzéki nyomaiként egy olyan soha be nem fejezett múltnak, amelyek így folyvást a jelen színterületei között kísértének:

„Jó ideig nem is lehetett mást hallani, mint az impozáns bérház üregeiben, réseiben, csatornáin és nyílásain zenélő szelet. [...] Az egykor igazán előkelő kocsibehajtó mégis úgy hatott, mint egy pokolbéli szélcsatorna, ahová éppen tutulva megérkezik maga a sátán. Zörögtek, reszkettek, kalapáltak a szemetesedények fedőlapjai. A pokoli zajnak volt azonban banálisabb magyarázata. Fenn a kapuboltozat ívébe illesztett két üvegablakot azon az októberi éjszakán nyomta be a légnyomás, s ilyen súlyos, ütészálló üveget, hiába a házmaster minden elkeseredett fáradozása, azóta sem lehetett felhajtani a városban.”²⁵

A kocsibehajtó tere az *Egy úri ház* című fejezeten belül olyan építészeti és városarcheológiai képződményként kerül bemutatásra, amely előrelátó építészeti szándékok nyomait, e nyomok kulturális, társadalmi kódjait *üledékes formában* raktározza magában, hiszen azokat voltaképpen a tér funkcionális és materiális adottságaiból fejti fel az elbeszélő – és vele együtt az olvasó. A nádasai érzékelés- és érzékiségtanak megfelelően tehát az ember építészeti térről szerzett érzéki benyomásai mindig összetettebbek, és jóval több információt tartalmaznak, mint amennyit ebből az érzékelés képes felfogni. Olyan érzéki intelligenciáról, és annak az elbeszélőn keresztüli irodalmi ábrázolásáról van szó tehát, amely kulturálisan és historikusan – Nádas egyik kedvenc kifejezését idézve – „előformált”, éppen ezért közvetíthető, az épített környezet anyagszerű közegében rögzíthető, és így, amint azt az alább hosszan is idézett bekezdésben láthatjuk, többször is újra előhívható:

„Akkor még a lovas fogat volt az úri közlekedés eszköze, s Demén olyan behajtót tervezett, mely számolt a jóval nagyobb málhás kocsikkal is. A tébolyodottan sárga kerámiával burkolt, egészen enyhén domborodó kapubejárat értelmes, nemes arányait azok is érzékelték

²⁵ PT.I.62-63.o.

később, akik immár nem lovas kocsival közlekedtek, hanem automobillal, villamossal, gyalog vagy taxival. Látszott, hogy valaki a lehetséges mozdulatok zavartalanságát és kényelmességét számolta ki előzékenyen. Meg azzal is számolt, hogy a ló bizony vizek, ennek színe sárga, s valahogyan, valahová el kell csorognia. A víz és a vizelet elvezetésére szolgáló kis csatornanyílásokat, amelyek a kapubejárat két oldalán végigfutó szélesebb kőpárkányok alatt rejtőztek, most patkányok használták, éppen elfértek. Hosszú évek munkájával rágták át magukat a finoman kiképzett sárgaréz szűrőrácson, hogy feltűnés nélkül juthassanak a szemetesedényhez. Ezek a mára értelmüket veszített kőpárkányok viszont arra szolgáltak egykoron, hogy a fogatok lépcsőiről erre lépjenek le az érkezők, s a következő lépésüknek se kelljen megdöccennie. Amikor úgy számolt, hogy egyszerre akár mindkét oldalon ki lehessen tártani a fogatok ajtaját, és se az érkezőknek, se a kocsisoknak ne kelljen közben a falhoz préselődniük, akkor a méltóságukkal számolt. Jó ideje semmiféle fogat vagy automobil nem állt már be, ám a viselkedés méltóságának igényét megőrizték a tér arányai.”²⁶

Ez az archeológiai látásmód az építészeti tárgyakra rakódó történeti jelentésrétegeket mindig azok érzéki-anyagszerű valóságukkal együtt ábrázolja. A körüli épület összetett narratív nézetvetületekből álló képei ugyanakkor csupán az omnipotens elbeszélő szempontjai szerint válnak egymástól jól elkülöníthető síkkokká. Ez a részletezőtehetség és analitikus hajlam azonban mégsem válik sohasem parodisztikussá, hiszen a finoman kiadagolt ironikus elbeszélői alakzatok rendre megakasztják, illetve jótékonyan ellensúlyozzák azt. Így például a „lehetséges mozdulatok zavartalanságát és kényelmességét” kiszámoló precíz mérnöki figyelem méltatása egycsapásra a lovaskocsikat húzó jószágok vizeletének logisztikai gazdálkodásáról szóló leírásba fullad. Az állati eredetű ürülékek meghatározó építészeti minőségekként történő ábrázolása – és ironikus ellensúlyként való alkalmazása – egyébként a fejezet több pontján is visszaköszön:

„A többször égetett téglá elég jól állta a lövedékek ütéseit, bár követni lehetett a lövések ívét. Itt kiütött egy darabot, ott a téglá élet pattintotta le, amott meg belefűrődött a puha vakolatba. A vakolt felületeket vidám, napsütötte sárgával színezték, s akkoriban a vörösbarna téglaburkolat szelvényei valósággal lebegtek a könnyű párkányok között. Színeknek, lebegésnek mára nem maradt nyoma, az épület homlokzatának szelíd részleteit a szállongó por és korom szürkére mosta át, a profilokról, a frízeokról és a párkányzatról pedig hosszú, fehér csíkokban csorgott alá a mindennap újra megkövesedő galambszar.”²⁷

²⁶ PT.I.71-72.o.

²⁷ PT.I.69.o.

Az ironikus ellenpontozáson túl azonban itt egyúttal többről is szó van, hiszen e leírások voltaképpen a Demén-ház tervezéséről és kivitelezéséről szóló leírásokba, illetőleg egyéb külső környezeti és történelmi pusztítások, főként a két világháború, illetve az '56-os forradalom nyomainak elemzéseinek közé ékelődnek. Miáltal a körüti bérházat a tervezéstől, a kivitelezési munkálatokon át, a pusztulás szinte észrevehetetlenül lassú folyamatáig húzódó történelmi mezsgyén követhetjük nyomon. Az elbeszélő ezt a folyamatot ugyanakkor mégsem célelvű ívben, tehát egymásra lineárisan következő szekvenciákban, hanem egy kitágított, folyamatos jelenként érzékelhető archeológiai időtlenségben ábrázolja. De az elbeszélő az épületleírások során egyúttal számos léptékmódot is variál, akár egy bekezdésen belül is: az építészeti anyagok részletgazdag felbontású leírásától, a nagyobb mérnöki összegüggéseken keresztül, egészen az átfogó történelmi panorámáig. Ezek a tárgyirányult aspektusváltások így aztán egyre jobban tágítják, pontosabban folyamatosan újraakéretik a nádasi térpoétika műveleti területeit.

2.2.2 „Nem kívülről befelé, hanem belülről kifelé építkezett.”

Demén Samu építészportréjának részletes megrajzolásakor Nadas számos, építészettörténetileg is hiteles fogalom és szempontrendszer segítségével építette fel karakterét, amelyek közül az *arány* és a *térszervezés* alapelvei központi szerepet játszanak. Ahogy a névtelen elbeszélő szóló Deménről jellemzésének első mondatában rögtön megtudhatjuk: „A házat egy békétlen, összeférhetetlen ember építette, maga is vidéki, vagy legalábbis valaki, akinek az elméje nem városi lépték szerint működött.”²⁸ A részletes életrajzi leírásból azt is megtudhatjuk, hogy a jászberényi származású, gazdag zsidó kereskedő család legkisebbik és egyetlen fiú gyermekeként született Demén építészeti tanulmányait először Berlinben, majd ezt követően Bécsben, végül pedig hosszabb-rövidebb görögországi és itáliai tanulmányutak után végül a budapesti műegyetemen végezte. A karakter történelmi hitelességének bizonyítékaként azt is megtudhatjuk, hogy diplomáját az Osztrák-Magyar Monarchia egyik nagyrabecsült építészprofesszoránál, Hauszmann Alajosnál védte. Demén tehát, csakúgy mint majd pár évtizeddel később a regény másik építész figurája, Madzar Alajos is, széleskörű külföldi tapasztalatokkal rendelkező, világlátott, nemzetközileg is elismert mesternél tanult építészként ábrázolódik. Míg azonban az eredetileg mohácsi születésű, később Németországot és Hollandiát is megjárt Madzar teljes mértékig korszakos hős, aki a két világháború modernizmusának korszelleme szerint él és alkot:

²⁸ PT.I.63.o.

akárcsak a karaktere mintájául szolgáló Breuer Marcell, az Egyesült Államokba emigrál, hogy ott sikeres nemzetközi karriert fusson be. Vele szemben Demén Samu, bár szintén tehetséggel megáldott építész, azonban – Wesselényi-Garay Andor találó jellemzését idézve – „tehetsége koridegen”.²⁹ Nem véletlen hát, hogy élete végére karrierje kudarcba fullad. Bukása lehetséges okait elemezve az elbeszélő számos magyarázattal szolgál:

„Az ilyen emberre mondták, hogy rossz karakter, holott nem kevés dolog volt, melyben kiválónak bizonyultak a képességei. Tán azt nem tudta eldönteni, hogy hadakozzon és különködjön, avagy ellenkezőleg, minden közönséges és ostoba normának megfeleljen-e. Tulajdonképpen egész hosszú életében önmagával viaskodott, amihez persze mindig talált olyan tárgyat, amely jótékonyan elfedte örült egoizmusának nyers háborgását. Hol boldognak és boldogtalannak alárendelte önmagát, akárha tiszta önfeláldozás vezetné, olykor még undorítóan alázkodott is, hol meg a mindenkitől független, önfejű nagyurat játszotta.”³⁰

De a lehetséges okok között említhetjük e személyiségjegyeknek a társas érintkezések során játszott káros szerepét, környezete számára kellemetlenül ható vonásait is: elvishetetlen modorát; zavaró tájszólását; idegennyelvi tudásának hiányosságait, amelyek megnyerő és méltóságos küllemének auráját folyton aláásták. Bár a regényen belül nem kifejezetten súlyponti karakterként fordul elő, mégis legalább annyira kimunkált figurára, mint a több fejezeten keresztül is szerepeltetett, jóval összetettebb felépítésű Madzar.

Az arányokra, illetve arányosságra való hajlamosságát, mint tehetségének egyik központi tulajdonságát, a következőképpen összegzi az elbeszélő:

„Vízöntő jegyében született, s a természet végzetesen osztotta rá csillagképének teljes szerepkörét, ám sajnos semmi mást. A látvány embere volt, mindenhez értett, ami a látványhoz tartozott, tudta, mivel tartozik a harmóniának, mivel a diszharmóniának, jól ismerte a szimmetria és az aszimmetria mértékegységeit, kedvelte a szimmetriát, bár nem ragaszkodott hozzá, hiszen az arányok monotonijára ellenére volt. Mindezek az adottságok azonban nem úgy működtek benne, mint valami szerzett mérnöki tudás, hanem a zsigereit érintették, a zsigereiből táplálkoztak. Képzetlen sem volt, nála jobban mindezekkel a szó matematikai értelmében sem számolhatott senki. Bánni tudott továbbá a színekkel, formákkal, anyagokkal,

²⁹ BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY András, *Kettős vakolás*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2013. 256.o.

³⁰ PT.I.63.o.

vonalritmusokkal, ösztönösen érzékelt e komponensek kölcsönösségét és viszonyosságait, ahol azonban a vizualitás felségterülete véget ért, ott elveszett embernek számított.”³¹

Vizuális érzékenységének és térérzékének kifinomultságát ellensúlyozza az elbeszélő által többször kihangsúlyozott „botfúlúsége” is, amely az akusztikai térélményekkel zsúfolt építészeti leírások közepette kifejezetten sokatmondó fogyatékoság. A kifinomult hallóérzék hiánya azonban Demén esetében a beszédképesség technikai, illetve a társalgás intellektuális akadályaként jelentkezik. Botfúlúsága mintegy a test belsejének artikulálatlan, ám folyton háborgó mélységét képviseli annak felszíni formájával és arányos mozgásrendjével szemben: „Mozdulatainak nemessége kevesekkel feledtette, hogy csemcseg és csámcsog az étkezésnél. Egy szép test, amelyben valószínűleg soha nincsen csönd, és nem is kívánja a csöndet.”³²

Ezek az ellentmondásos tulajdonságok azonban nem csak a tervezőről, de éppúgy az általa tervezett körüti bérház épületéről is elmondhatóak. A körüti ház arányos, visszafogottan elegáns homlokzata mögött ugyanis, miként azt fentebb is láthattuk, változatos hangterek és szokatlan akusztikai események formálódnak. Ahogy arra tanulmányában Wesselényi-Garay Andor is felhívja a figyelmet, a „térnukleoszokként” feltáruló, egymástól elidegenített terek és lakóik ebben az építészeti (hang)térben voltaképpen a „falakon keresztül érintkeznek” egymással.³³ Így például, mialatt a Lippay-Lehr család a társadalmi státuszának megfelelő műgonddal étkezik, addig „valaki az elsőn nyög, nyom és rotyogtat”.³⁴ Vagy éppen Mózes Gyöngyvér „a kellesténél valamivel hangosabban élvezett, hogy Kristóf részesüljön belőle a szomszédos szobában”.³⁵

Bár a *külső* és *belső* terek közötti feszültségre (legyen szó akár az épület gépészeti-mérnöki, vagy az emberi test anatómiai tereiről) számos példa adódik a fejezetben belül, a térkomponálás építészeti eszményének vonatkozásában Demén, pontosabban az ő tervezői filozófiáját kihangsúlyozó elbeszélő mindenképpen az előbbi elsődlegességét hangsúlyozza:

„Építményein nyoma nem volt a bántó végleteknek. Nem kívülről befelé, hanem belülről kifelé építkezett. Akárha előbb látná az udvart, mint a homlokzatot, előbb látna akár egyetlen szobát, s ennek arányaihoz rendelne minden mást, és soha nem fordítva. Meggyőződésévé, mi több, rögeszméjévé vált, hogy a lakóház vagy a lakótér akkor szerencsés, amikor alaprajza a

³¹ PT.I.66.o.

³² PT.I.66.o.

³³ BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, *Kettős vakolás*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2013, 259.o.

³⁴ PT.I.53.o.

³⁵ PT.I.58.o.

görög templomhoz hasonlóan a megnyújtott téglalap, egyes helyiségei ellenben csaknem szabályos négyzetek. A tértől azt kívánta, hogy bensőséges maradjon, gyöngéd és meghitt legyen, ne fojtsa bele az emberbe a kívánságait, de nagyravágyását se táplálja, ne kapassa el. A helyiségek magassága az alaprajz méreteit követte. Amiből nem csak az következett, hogy nem tervezhetett túlságosan nagy szobákat, mivel nem kívánhatott értelmetlen belmagasságot, hanem az is, hogy a helyiségeket csaknem egyformára kellett méreteznie, s ezek végül a kiszolgáló helyiségeknél sem lehettek jóval nagyobbak.”³⁶

Amikor tehát Demén az épített térnek az antikvitásig eredeztethető eszményi arányait teszi meg tervezési alapelvül, akkor egyúttal az antik görög-római építészetnek és szobrászatnak az emberi test ideális arányait alapul vevő tradíciójához tér vissza. Ennek a szerteágazó tradíciónak az egyik legelevenebb (a középkortól a reneszánsz építészetelméleten át egészen Le Corbusier *Modulorjái*g lekövethető) hatástörténettel rendelkező írásos dokumentumát Vitruvius *Tíz könyv az építészetről* című alapvető munkájában találhatjuk. Vitruvius művének harmadik könyvében, az antik görög templomok arányairól szóló fejezetében a következőképpen foglalja össze az emberi test és az ideális templomtér arányai közötti megfelelés alapvető fontosságát:

„A templomok tervezése a szimmetrián alapul, amelynek elvéhez az építésznek a legszigorúbban kell ragaszkodniuk. Ez pedig az arányosságból jön létre, amit görögül *analógiának* mondanak. Az arányosság minden műben a tagok mértékegységének és az egésznek egymáshoz mérése, amelyből a szimmetriák rendje jön létre. Mert hiszen szimmetria és arányosság híján egyetlen templomot sem lehet ésszerűen tervezni, csak ha pontosan oly arányos, akár a jó testalkatú ember tagjainak szabatos rendje.”³⁷

Vitruvius felfogása szerint a természet úgy alkotta meg az emberi testet, hogy a részegységek közötti összefüggések éppen olyan arányban állnak egymással, mint ahogyan e részegységek más nagyobb egységekhez arányulnak. Így például az emberi arc egyes részei éppolyan arányosan épülnek egymásba, mint ahogy a fej arányul a test egészéhez. Ezek az arányszámokon alapuló

³⁶ PT.I.67.o. A *kint-bent* ellentétre mint a Demén-ház fejezetének, sőt a regény egészének meghatározó alapkonfliktusára hívja fel a figyelmet Forgách András esszéje is: „Ha akarom, az egész regény úgy is felfogható, mint a *kint-bent* lehetőleg teljes leírására tett kísérlet (ennyiben folytatja és kiteljesíti a klasszikus XIX. századi regény programját), illetve az egyikből a másikba (profánul: a szubjektívól az objektívba és viszont, a ténylegesből a csak elgondoltba, a zsigeriből az eszmeibe stb.) való átmenet folytonosságának, illetve szakadozottságának analízisére (vagy szintézisére) tett hatalmas próbálkozás. Ennek egyik központi metaforája vagy pillére az emberi test, amelyik, ha akarom, nagyjából úgy írható le, mint egy bámulatos *kint-bent* szerkezet, a *kint-bent* aranybányája, s a másik ilyen metafora a város.” FORGÁCH András, *Egy nyitány anatómiája*, in. Jelenkor, 2002, 45. évfolyam, 10. szám, 1024-1025.o.

³⁷ VITRUVIUS, *Tíz könyv az építészetéről*, (Ford. GULYÁS Dénes), Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1988. 71.o.

analógiák ugyanakkor nem csak egy adott szerveződés rész-egész viszonyának különböző léptéknézetein belül figyelhetőek meg, de éppúgy átültethetőek más szerveződési formákba is. Így például az emberi testről átvihetőek az antik görög isteneknek épített templomok térkompozícióiba is. E művelet elvi lehetőségét, miként arra Vitruvius is utal, elsősorban nem a geometrikus absztrakció művelete teremti meg. Az arányok átültethetőségének praktikus magyarázata szerint ugyanis az építőmesterek a tervezői munkálataikhoz szükséges mértékegységeket az emberi test tagjairól méretezték.³⁸

Amikor tehát az elbeszélő Demén Samu archaikus arányok iránti vonzalmát részletezi, akkor az építész jellemzését egyúttal óhatatlanul is becsatolja a *Párhuzamos történetek* központi antropológiai problematikájába, nevezetesen az emberi test kulturálisan és történetileg meghatározott politikai és poétikai diskurzusába.³⁹ Az emberi test ideális arányai azonban, miként azt a regény harmadik kötetének annabergi internátusában zajló, a disszertáción belül külön fejezetben is elemzett náci antropometriai kísérletek példája is bizonyítja, nem csupán térkomponálási alapelvként, de a test politikai és ideológiai kinevelésének célképzeteiként is fontos szerepet játszanak a *Párhuzamos történetek* világán belül.

De az arányosság építészeti problémája majd a két világháború közötti Pozsonyi úti történetzálon Madzar Alajos tervezési munkálatainak központi problémajaként is vissza fog köszönni. Ott azonban az idealitás célképzete a térérzékelést erősen keretező és torzító, a tervező számára nem kevés bosszúságot okozó *aranytalanság* felfedezésében fog döntő szerepet játszani, hiszen a helyiség rosszul komponált méretei Madzart, saját építészeti alapelveivel szembemelve, kínos „machinációra” fogja majd kényszeríteni:

„Ha csak húsz centivel magasabban lett volna a mennyezet, a közfalak mondjuk harminc centivel távolabb, máris nem lett volna ilyen kellemetlen a hangdoboz. A külső és a belső viszonyát nem tisztázták sem az építők, sem az építtetők, ami végzetes aránytalanságokhoz

³⁸ *i.m.* 73.o.

³⁹ Nádas az építészet kulturálisan előformált forrásaival szemben az ember antropológiai és fiziognómiai meghatározottságait, illetve az ezekből származó építészeti igényeit hangsúlyozza Batár Attila építésszel folytatott beszélgetésében is: „Számomra gyerekkorom óta az az építészet, amit az építészek lépcsőként nem tudnak megoldani. Lehet, hogy szeretnék megoldani, de nem tudják, mert az ember járásának ritmusát nem tudják követni, vagy nem is akarják, vagy csak nagyon ritkán követik, hanem egy látványt követnek, ami tulajdonképpen csak formaelv, és a formaelv biztosan nagyon sok mindennel kapcsolatban áll: tradícióval, kultúrával, festészettel, szobrászattal, de nem feltétlenül a lépcsőn járó ember ritmusával és fizikai képességeivel.” SZ. SZILÁGYI László (szerk.), *Batár Attila Láthatatlan építészet című könyvének bemutatója. Nádas Péter és Batár Attila beszélgetése*. In. Holmi, 2006.IV. <http://www.holmi.org/2006/04/batar-attilalathatlan-epiteszet-cimu-konyvenekbematatoja> (Hozzáférés: 2018.04.23.)

vezette őket. A funkcionalitás elvét arra használták, hogy leplezzék vele a saját napi nyomorúságukat és nyereségvágyukat, ami Madzart végtelenül felbőszítette.

Mintha az aránytalanságot tekintenék a dolgok megfellebbezhetetlen realitásának.

Ennél felelőtlenebb építészeti kijelentést el nem tudott képzelni.⁴⁰

A saját korának építészeti szelleméhez hű, éppen ezért a modernizmus bárminemű silány utáztatától irtózó Madzarral szemben, miként azt Wesselényi-Garay Andor írja: „Demén építészeti egója kettős: formálási manírjai szerint retrográd, az enteriőrökkel kapcsolatos elvei azonban forradalmiak”.⁴¹ Wesselényi-Garay teljes joggal látja Demén építészeti felfogásában a XX. század elején színre lépő építészeti generáció egyik fajsúlyos, az építészeti tereket felszabadító, majd azt a tervezés központi problémájának megtevő alapelvét megelőlegeződni. A térkomponálásnak ez a felfogása ugyanis, amely nem a korszakstílusok formaelveit, hanem magát az építészeti teret teszi meg a tervezés alapjának, nagyjából éppen a Demén és Madzar közötti építészettörténeti időszak meghatározó aspektusváltása. Ennek a váltásnak az egyik kulcsfigurájaként, s a regény fiktív építészettörténeti karaktereit mintegy a valóságban áthidaló tervezőként tekinthetünk a brnói születésű osztrák építésze, Adolf Loosra. A Loos névvel egybeforrt, *Raumplan* néven eredetileg egyik tanítványa, Heinrich Kulka révén köztudatba került koncepció kísértetiesen emlékeztet Demén építészeti gondolkodására is. A szisztematikus építészeti elméletként kidolgozásra soha nem került, és így főként csak a kevés megvalósult Loos-épület, illetve a számos papíron maradt terv és értekező szöveg révén visszafejthető építészeti elv korának uralkodó esztétikáinak kívánt hadat üzeni. Loos ugyanis az ornamentikus-dekoratív építészeti tendenciákkal (szecesszió, Art Nouveau) szemben, akárcsak a regénybeli Demén Samu, a racionálisan megszervezett belső térből koncentrikusan kiinduló tervezésményt kívánta megvalósítani. Adolf Loos építészete és *Raumplan*-konceptiója, főként az azzal számos ponton átfedést mutató le corbusier-i *Plan libre* gondolatával kiegészítve, az alaprajzi tervezés felszabadítását hozta el a XX. század elejének építészetében.⁴² A szabadon áramló alaprajzi tér azonban nem csupán Demén és Madzar tervezési eszményeként, de éppúgy az elbeszélő térpoétikai orientációját strukturáló alapelvként is működik a *Párhuzamos történetekben*.

⁴⁰ PT.II.159.o.

⁴¹ BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY András, *Kettős vakolás*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2013. 257.o.

⁴² A témakör átfogó elemzését nyújtja: May RISSELADA (ed.), *Raumplan Versus Plan Libre*, 010 Publisher, Rotterdam, 2008.

A Demén és Loos közötti lehetséges párhuzamok sorát tovább gazdagíthatja, egyfelől a dekoráció korszakos túlbujánzásától való közös irtózásuk, illetőleg az archaikus görög arányok és építészeti elemek iránti lelkesedésük.⁴³ Loosnál mindez talán az antik görög oszlopok iránti szakmai rajongásában érhető tetten, amelynek abszolút és félreérthetetlen betetőzése az 1923-ban Chicago városába tervezett *Tribune Tower* című, 122 méter magas, dór oszlopot formázó felhőkarcolója. Az utóbb megvalósításra nem került tervet egyébiránt Loos egyik rajongója, Aldo Rossi, az osztrák építész karrierjének abszolút csúcsaként értelmezi. A meg nem épült tervek életrajzi motívuma meghatározó Demén Samu építészeti karrierjében is, mert bár – ahogy az elbeszélő is írja – „[k]ényelmes, meghitt, nyugodalmas, masszív és derűs lehetett volna mindaz, amit megtervezett, ám épp a korszak szellemével nem volt egészen egyeztethető, s ezért is nem tudta kivitelezni; többnyire rajzon maradt.”⁴⁴ Demén *retrográd* és *forradalmi* építészeti elképzelések által feszített tervezői karrierjének talán egyetlen jelentősnek mondható Teréz körüti épületét az elbeszélő Budapest egyik hiányzó építészet- és stílustörténeti „láncszemeként” ábrázolja, amely a „klasszicizmus és az eklektika között helyezhető el”. Ennek a fikcionált történeti összefüggésnek a logikája értelmében a regénybeli „körüti ház” nem csupán egy félbe maradt karrier, de éppúgy a város egyik hiányzó építészeti korszakának regénybeli mementója.⁴⁵

A díszítményekkel szembeni szakmai ellenérzései azonban nem csupán Looshoz, de éppúgy a regénybeli kollégájához, a néhány évtizeddel később tevékenykedő Madzar Alajoshoz is rokonítják. Miként majd Madzarnak, úgy már Deménnek is az építészeti alapelveikkel szemben a pusztán „nyerészkedési vágyukat” követő befektetőkkel, és az ő igényeiket zavartalanul kielégítő kortársaival kell képletes harcot vívnia:

„Terveivel elsősorban a lehetséges megrendelőket riasztotta el. A kolléga urak által tervezett bérpalotákban valóban mások voltak a belső arányok. Miközben az utcai frontokon egyre magasabbra és nagyobbra nőttek a reprezentatív helyiségek, a szalonok, a dolgozószobák, a dohányzók és az ebédlők, a lakások udvari fertályán minden helyiség egyre szűkebb lett, sötét folyosók, kamrák, zugok, hurkák és benyílók, s ezeknek szükségszerűen ijesztővé váltak a belmagasságai. Az épületek udvari lakásaira pedig még ennyi sem jutott arányból, itt minden egymásra zsúfolódott, egymásba ért. Konyhából a szobák, abból meg az

⁴³ Ld. Johan VAN DE BEEK, *Adolf Loos – Patterns of Town Houses*, In: May RISSELADA (ed.), *Raumplan Versus Plan Libre*, 010 Publisher, Rotterdam, 2008. 57.o.

⁴⁴ PT.I.67.o.

⁴⁵ Uo.

ablaktalan alkóvok, a benyíló, a hálókamrák, a hátsó lépcsőházak fordulójában a közös illemhelyek, egyszóval a város átláthatatlan és tisztátalan sűrűje.”⁴⁶

A túlzó díszítményekkel szembeni averzió tehát a belső terek arányainak emberléptékű kiosztásával, illetve a „belülről kifelé” építkező térszemlélettel párosul Deménnél. Amely tulajdonságaival azonban saját korát előzi meg, de egyúttal annak a térézőkeny modernizmusnak a redukcionista építészeti alapelvét is megelőlegezi, amely a regény második kötetében Madzar Alajos építészetének lesz vezérmotívuma. Míg azonban Madzar számára lehetőség nyílik, hogy szakmai meggyőződéseit maradéktalanul megértő, azzal teljességgel azonosulni tudó megrendelő számára tervezhessen, addig Demén számára sem a szűkebb szakmai elismerés, sem pedig az építészeti meggyőződéseit üdvözlő klientúra nem adatott meg.

Azonban ami a regény tematikus síkján szakmai kudarcként ábrázolódik, az éppenséggel az irodalmi szöveg retorikai síkján mint esztétikai siker jelentkezik. Demén Samu Teréz körüli épületének leírása ugyanis kétségkívül a *Párhuzamos történetek* világának olyan mentális-narratív csomópontja, amelyben a regény térpoétikai érzékenysége tetőzik.

⁴⁶ PT.I.67-68.o.

2.2 Madzar Alajos és a Pozsonyi úti rendelő

2.2.1 „...a világszemlélet és az ebből folyó társadalmi rendszer kifejezője.”

Madzar Alajos regénybeli karakterének elemzését érdemes a két világháború közötti magyar építészet egyik kulcsfontosságú vitájának a rövid bemutatásával kezdeni. Az alábbiakban bemutatásra kerülő polémia, illetve annak kulcsszereplői, helyszíne, az abból kibontakozó korszak miliője ugyanis egyaránt kísértetiesen emlékeztetnek Madzar regénybeli megbízatásának kiinduló problémájára.

A *Tér és Forma* építészeti lap 1931/4-es számában a korszak meghatározó, nemzetközileg is elismert építész, Molnár Farkas, egy általa áttervezésre került lakás alaprajzi fogvatékosságai kapcsán vehemens kritikában marasztalja el a ház eredeti tervezőjét. Kioktató hangnemű bírálatából mindenekelőtt egy rendkívül határozott, az építészeti tervezés folyamatát átfogóbb társadalompolitikai összefüggéseiben látó és láttató építész karaktere rajzolódik ki. Olyan haladó szellemű, szociálisan elkötelezett tervező portréja, akinek tervezői látásmódja a távlatosabb, urbanisztikai léptékű építészeti kérdésektől, a legapróbb bútortárgyak elhelyezéséig mindent egyetlen összefüggő feladatként kezel. Ugyanakkor a szóban forgó alaprajz-vita nem csupán, illetőleg nem elsősorban két, világnézeti felfogásaikban és tervezői szemléletükben eltérő építészmérnök profilját jeleníti meg. A szakmai alapelveik felszíni különbségei mögött ugyanis jóval inkább a két világháború közötti Budapestet feszítő építészeti, várostervezési és ingatlanpiaci kihívások látszanak felsejleni. A rendszerszintű problémát Molnár ekként foglalja össze harcias írásában:

„Elmondottuk sokszor, hogyan származnak az összes lakáshigiéniái bajok, lakásfunkcióbeli elégtelenségek a rossz városrendezésből, az elszabdalt telkekből, a maradiasan merev szerkezeti princípiumokból és a korszerűtlen formalizmusból. Tudjuk, hogy az elpocsékolt anyag és a használhatatlan beépített térfogat miként nehezedik elviselhetetlen teherként minden lakásbérlőre. Mégis a magunkfajtat legtöbbször csak akkor hívják, mikor kész a ház, mikor már alig lehet segíteni.”⁴⁷

A fenti belsőépítészeti munkálat helyszíne egy olyan kétszobás újlipótvárosi bérlakás, amelyet eredetileg egy Tátra utcában található ötemeletes kislakásos bérlház egyik előnytelen zugában alakítottak ki. Molnár bírálatában megtalálhatjuk az 1920-as és 30-as évek „alaprajzi

⁴⁷ Molnár FARKAS, *A bérlakás lakhatóvá tétele*, *Tér és Forma*, 1931/4. 135.o.

reformokról” szóló építészeti vitáinak főbb motívumait. A fenti idézetben a némileg harsány „magunkfajta” jelző minden bizonnyal az „új építészet” mozgalmához kötődő építészeket, illetve az általuk képviselt modernista tervezői szemléletmódot hivatott jelölni. Ez az építészeti látásmód abban különbözik az előző generációk tervezői gyakorlatától, hogy a különböző tervezési feladatok léptékköreit rendszerszinten fogja össze, és így képes e léptékek közötti összefüggésekre is koncentrálni. Ezért köti össze Molnár a helytelen lakásfunkciók kialakításából, illetve a következtelen, építészeti át gondolatlan alaprajzokból adódó problémákat a telekbeépítési aránytalanságok és hiányosságok problémájával, hogy azután azokat az átfogóbb városépítészeti döntések, illetőleg a tágabb életmódbeli, társadalommérnöki, közegészségügyi kihívásokkal kapcsolja egybe. Ez a koncentrikusan, egyre nagyobb összefüggések irányába táguló mérnöki látásmód azonban ellentétes irányba is működik, hiszen egy helyiség tervezése nem állhat meg az alaprajzi kialakítás feladatánál, de a bútor- vagy tárgyléptékű problémákra is ki kell hogy terjedjen. Nem véletlen, hogy az átépítési munkálatok során Molnár Farkas különös hangsúlyt fektetett a berendezési tárgyak legapróbb részleteire, valamint a kivitelezésükhöz használat anyagok minőségére.⁴⁸ Ez a mindenre kiterjedő látásmód köszön majd vissza a *Párhuzamos történetek* Madzar Alajosának portréja esetében is.

Molnár esszéjéből világosan kiolvasható, hogy ezek a léptékváltások nem csupán az épített környezet fizikai méretarányai közötti összeköttetésekre, de egyúttal az azokat átható, lakhatás- és lakáspolitikai diskurzusok ideológiai „képzetköreinek” felépítésére is vonatkoznak. Miként arra tanulmányában Nagy Ágnes is rámutat, a korszak uralkodó lakhatáspolitikájának nyelvi sémái a korábban jellemző orvosi és higiéniai látásmódok biopolitikai nyelvezete helyett egyre inkább mérnöki térmetaforákban öltönek testet.⁴⁹ Szemben tehát az „élettér” (*Lebensraum*) 19. század végi, 20. század eleji, jellemzően szociáldarwinista társadalomelméletek által ihletett közegészségügyi és higiéniai szótáraival, valamint az ehhez kötődő térbeli felosztások alakzataival („terjeszkedés”, „zsugorodás”), a két világháború közötti Magyarország lakhatáspolitikáját egyre inkább a tömegtársadalom absztrakt, racionalizálható és racionalizálandó szerkezetének

⁴⁸ Így például a gardrós szekrények „koffer módra nyíló” fiókjában található zsebkendő- és harisnyatartó rekeszek kialakítására. Hiszen, miként azt kritikájában, legalábbis egy zárójel erejéig Molnár Farkas is fontosnak tartja megjegyezni: „a szoros és rendezett tartás meghosszabbítja a selyemharisnyák tartósságát”. MOLNÁR Farkas, *A bérlakás lakhatóvá tétele*, Tér és Forma, 1931/4. 136.o.

⁴⁹ NAGY Ágnes, *A népesség eloszlása a térben. A lakóter elosztásának képzetkörei a 20. század első felének magyar társadalmában*, Korall 15. évf. 58. szám, 2014. 69.o.

statisztikai, matematikai és műszaki nyelvezetei hatották át.⁵⁰ Az előbbi paradigmában inkább a függőlegesen tagozódó társadalmi renden belül (vagyis az osztályszerkezet absztrakt „építményében”) elfoglalt pozíció alakította a lakhatásfeltételek rendszerét. Ezzel szemben az utóbbi esetében inkább a számszerűsíthető igények felméréséből következő, jóval elvontabb „társadalmi mező” gondolata, valamint az annak megfelelő rendszerszintű urbanisztika szempontjai jellemezték a lakosság városi térben történő eloszlását megszervező nyelvet. Ebben az építészeti gondolkodásban a „modern lakás matematikai feladat” (Kozma Lajos), éppen ezért „az új alaprajz precíziós szerkezet” (Forgó Pál).⁵¹ Ebből következően az eddig főként egészségügyi és szociálpolitikai szakértők uralta diskurzustérben az építészek egyre nagyobb befolyásra igyekeztek szert tenni. Az új idők „új építész” tehát az építészeti modernizmus világszemléletének kifejezésére és széleskörű terjesztésére törekszik. Ehhez a törekvéshez pedig a különböző szakmai médiumok (napi sajtó, építészeti szaklapok, vitafórumok, stb.) valamint a társadalom szélesebb néprétegeit is megcélzó építészeti nyilvánosság megteremtésének igénye kulcsfontosságú szerephez jutottak. Mindezen folyamatok pedig szükségszerűen az építészeti professzió társadalmi küldetésének újraértelmezésével, vagy méginkább: felfedezésével jártak.

A két világháború közötti alaprajzi reformokról szóló építészeti vitákban is elsősorban ennek a pozíciókeresésnek a különböző megszólalásmódjai válnak kiolvashatóvá. A viták gyakran visszatérő alapkonzfliktusa, hogy bár a társadalmi, történelmi és technológiai változások hatására bizonyos korábbi életformák, szokások, társadalmi modellek elavulttá váltak, sem a lakáspolitikai diskurzusok, sem az építészeti szakma nem reagált megfelelően ezekre az átalakulásokra.⁵² A kritikai viták célja tehát mindenekelőtt a lakhatáspolitikai kérdésekre vonatkozó kompetenciák újraelosztása, másfelől a meglévő tervezői szemléletmódok átalakítása, felülírása. Az „új építészet” képviselőinek tervezői felfogását, komplex látásmódjának társadalomfilozófiai küldetéstudatát találóan fejezi ki Déznai Viktor megjegyzése: „A lakás az életmód, ez viszont a világszemlélet és az ebből folyó társadalmi rendszer kifejezője.”⁵³

⁵⁰ Im. 82.o.

⁵¹ Im. 75.o.

⁵² Ld. ehhez: NAGY Ágnes, *Az alaprajzi reform ideája az 1920-1930-as években*, <http://habitation.archivportal.hu/temak/az-alaprajzi-reform-ideaja-az-1920-1930-evekben> (Hozzáférés: 2017. február 9.) Továbbá az Országos Tudományos Kutatási Alap (OTKA) 105953. sz. „Lakás, ház, lakhatás Budapesten: épített formák és diszkurzív terek, 1870–1945” című kutatási projektjének vonatkozó dokumentációit a honlapon.

⁵³ DÉZNAI Viktor, *A lakás fejlődése az utolsó 100 évben*, Városi Szemle, 1932, 6, 821, idézi NAGY Ágnes: *i.m.*

Amikor tehát Molnár Farkas az Erdődy-lakás áttervezéséről szóló műleírásában fontosnak tartja megjegyezni, hogy „Erdődy Mihály és felesége, rádiógyárosok, korszerűen gondolkozó emberek [...]”, akkor egyfelől a haladáselvű építészeti modernizmus szemléletét, illetve az arra való fogékonyságot állítja önkénytelenül is szembe a régi idők meghaladottnak tűnő tervezői gondolkozásával.⁵⁴ Másfelől pedig a modern építészet társadalom- és emberképével, és az azzal szervesen összefüggő életmódbeli, fogyasztási és kulturális átalakulásokkal indokolja az alaprajzi átépítés mögötti tervezői döntését.

⁵⁴ MOLNÁR Farkas, *A bérlakás lakhatóvá tétele*, Tér és Forma, 1931/4. 135.o.

2.2.2 „...az egyik a másik által miként megfogható...”

Molnár Farkas kritikájából, illetőleg annak tágabb építészeti- és társadalomtörténeti kontextusából kiolvasható építész portéja nagy mértékben hozzájárulhat a regény Madzar Alajos figurájának megértéséhez. Ám ha Madzar karakterének lehetséges építészettörténeti előképét keressük, akkor kétségkívül az Egyesült Államokban világhírű karriert befutó Breuer Marcell figurája emlékeztethet bennünket leginkább a *Párhuzamos történetek* Bauhaus-építészére. Breuer második keresztnéve (Lajos, barátai és hozzátartozói becézésében: Lajkó) a regénybeli építész nevében (Alajos, becenevén: Lojzi) is egyértelmű utalásként köszön vissza.⁵⁵ De építészeti tanulmányai azonos helyszínei, vagyis a dessauai és weimari Bauhaus-iskolák is éppúgy a kettejük közötti párhuzamot erősítik, mint ahogy az egyetemi éveket követő karrierútjaik hasonlósága is. Tanulmányait követően, de még amerikai emigrációja előtt, akárcsak a regénybeli Madzar, Breuer is számos külföldi (egyebek mellett zürichi és londoni) tervezőirodánál dolgozott. Némi túlzással azt is állíthatjuk, hogy a regény mohácsi jelenetei, valamint a Madzar bútorterveiről szóló leírások a világhírű magyar származású Breuer előtti szépírói tiszteletadásaként is olvashatóak.

Madzar figurája ugyanakkor nem csupán a huszadik századi építészettörténet meghatározó alakjával, de éppúgy regénybeli megbízójával, a pszichoanalitikus Szemzőné Arnót Irmával is párhuzamba állítható. A regény egyik legemlékezetesebb részei közé tartozik az a több fejezeten keresztül bonyolódó, az 1930-as években játszódó történetes rész, amelynek során Szemzőné Pozsonyi úti pszichoanalitikus rendelőintézetének átépítését követhetjük nyomon. Miként azt már a Molnár Farkas által áttervezett Erdődy-lakás példájánál is láthattuk, úgy Madzarnak is előnytelen alaprajzi kiosztású újlipótvárosi lakást kell lakhatóvá tennie.

⁵⁵A Madzar név akusztikája által keltett sokrétű referenciahálózatról Nadas egy interjújában a következőképpen nyilatkozik: „Ráadásul a szerbek számára a madzar a magyarok gúnyneve, mint másoknak az oláh, a tót, a boche vagy a bozgor. Az európai népeknek ezek a kis véres játékaik. [...] És mondjuk Madzsar Alíz miatt a névnek egyértelműen baloldali és antifasiszta lett a konnotációja. Éppen ezért tetszik nekem, hogy ez az én Madzarom, aki különben elég derék ember, az antiszemitizmustól a kozmopolitizmusig mindenféle ellentétes tartalmú szellemi irányzatot összegyűjtve az agyában. Hívhatnánk éppen Balognak, a kínos szellemi determináción akkor sem változtathatók, zagyvál. De azért szerettem volna jelezni a névvel, hogy itt mindig többféle dolog van egy időben, és ha valaki tiszta képleteket kíván, akkor más tájakra kell utaznia, északabbra, és meglehet, hogy ott sem talál tiszta képletekre.” KÁROLYI Csaba, „Mindig más történik”. *Interjú Nadas Péterrel*, In. *Élet és Irodalom*, 2005. november 4. <http://nadas.irolap.hu/hu/%E2%80%9Emindig-mas-tortenik-%E2%80%9D-karolyi-csaba-interjuja> (Hozzáférés: 20018.04.21.)

A regény nem-lineáris elbeszélői technikájának köszönhetően a lakást számos idősíkon és építészeti nézetmódon keresztül térképezhetjük fel. Az egyenesvonalú történeti elbeszélés logikáját felszabdalo narráció értelmében ugyanis a Madzar által átépített lakást az olvasónak a regény tér topológiai rendjében szétszórva elhelyezett egységekből kell „újraépítenie”. Ennek megfelelően, a regényben előrehaladva mintegy utólagosan kaphatjuk meg a lakás kronológikus történetét: a két világháború közötti átépítéstől kezdve, a nyilas vézskorszak pusztításának nyomain át, egészen a 60-as évekig. Vagyis a regény nem csak tematikus szinten reflektálja a térformálás építészeti problémáját, hiszen e történet szálon keresztül voltaképpen az elbeszélői tudat térformáló gesztusai, vagyis a regény szövegszerű terei mutatkoznak meg. Ennek köszönhetően azonban a regényírás és az építészeti szakma mesterségeinek lehetséges párhuzamaira, valamint az irodalmi nyelv és épített tér összefüggéseire is ráláthatunk.

David Spurr amerikai irodalomtörténész *Architecture & Modern Literature* című könyvének bevezető tanulmányában olyan építészeti terekről szóló szövegeket elemez, amelyek bizonyos szempontból maguk is szövegépítményekként működnek.

Első példájában Homérosz Odüsszeiájának azon híres jelenetét idézi fel, amelyben Penelopé a hitvesi ágyuk építészeti kialakítására vonatkozó tesztkérdéssel teszi próbára a magát Odüsszeusznak kiadó különös idegent. A történet szerint közös hitvesi ágyukat Odüsszeusz évtizedekkel korábban saját maga ácsolta egy hatalmas olajfához, s így a hálótermet, végül pedig az egész házat e fa köré építette. Amikor tehát Penelopé arra kéri szolgálóját, hogy a közös hitvesi ágyukat kint a kertben ágyazza meg estére, Odüsszeusz azzal bizonyítja valódi kilétét, hogy az elmozdíthatatlan ágy által szimbolizált hitvesi kötelékükre emlékezteti feleségét. Homérosz szövegépítménye tehát a hitvesi ágy mozdíthatatlanságának képén keresztül nem csupán Odüsszeusz és Penelopé házasságának tartós alapját, de a köré szervezett ház alakjának megidézésével az *oikosz* stabilitását, s így az eposz világrendjét állítja helyre. David Spurr szerint ugyanis a hitvesi ágy horizontalitása, illetve az arra merőleges olajfa olyan szövegszerű alapstruktúrák, amelyek a ház bizonyosságát és oltalmat szolgáló antropokozmikus képének (újra)megerősítését, s így a patriarchális rend folytonosságának biztosítékát szimbolizálják. A hitvesi ágy alapszerkezetének képében záródik egybe Föld és Ég, és így voltaképpen az eposz egészét uraló elliptikus mintázatok (útrakelés, utazás, bolyongás, hazatérés) is ezen kép köré épülnek. Így válik a vízintes és függőleges tagolású szerkezet magának az epikus költeménynek a térpoétikai gyújtópontjává is, amelyben az építmény (*oikosz*) és nyelv (*logosz*) szférái

kapcsolódnak egymásba. Vagyis ebben az esetben egyszerre beszélhetünk építészeti és irodalmi *architektonikáról* is, hiszen Odüsszeusz asztalosi mestersége (*tekton*) és a költő Homérosz írástechnikája (*tekhné*) valójában egyazon struktúra létrehozásában érdekeltek.⁵⁶

Hasonló architektonikák feltárását végzi el az építész Madzar, a pszichoanalitikus Szemzóné, valamint kettejük nyomán áttételesen a mű omnipotens elbeszélője is Nádas regényének újlipótvárosi lakásátépítési történetfonalában. Hiszen az elbeszélő az átépítési munkálatok, illetve az azt előkészítő beszélgetéseik során folyamatosan a kettejük szakmája közötti áthidalásokat megteremtő alakzatokban beszélteti Szemzónét és Madzart:

„Nem tudták eldönteni, hogy beszélgetésük történeti és szociológiai tárgyánál nem fontosabb-e a személy, akivel a munkájukról beszélgetnek, illetve egyikük számára sem volt tisztázható, hogy milyen kapcsolatban állhat e két dolog. Hiszen nem csak Szemzóné értette a fiatal építész érveit, hanem Madzarnak is pontosan föl kellett fognia, hogy az asszony miért éppen itt óhajtja megnyitni analitikus rendelőjét, s mi az a munka, amit épp ilyen adottságok között, éppen ebben a rendelőben kell a gondjaira bízott emberekkel elvégeznie.

Mintha mindketten azt mondanák, hogy kóros vagy előnytelen adottságok közé kell benyúlniuk, hogy új lehetőségeket teremtsenek.”⁵⁷

Ám ahogy arra Wesselényi-Garay Andor is felhívja a figyelmet, a szövegarchitektonikák tematikus rétegein túl éppenséggel koncentrálhatunk a „szavak tektonikája és ornamentikája” által létrehozott „szövegesztétikum” saját minőségeire, valamint a mondatpoétika, illetve a bekezdések saját ritmusaira és architektúráira is.⁵⁸ Ezek ugyanis a regény azon pontjai/felületei, amelyek révén a szöveg saját tere mutatkozik meg.

⁵⁶ David SPURR, *Architecture and Modern Literature*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012. 6-9.o. Az *Architecture & Modern Literature* bevezetőjének másik, az írás és építés, szöveg és építmény összefüggéseire vonatkozó példája Erwin Panofsky *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás* című könyvének kiinduló problémáját idézi. Ebben a szövegében a művészettörténész Panofsky egyebek mellett Bonaventúra és Aquinói Szent Tamás szövegeinek retorikai felépítettségét a gótikus katedrálisok architektúráival veti össze. Arra a kérdésre keresve a választ, hogy kielégítő-e a „szintetikus intuíció” Panofsky-féle gondolata annak megvilágítására, miért produkál a skolasztikus gondolkodás és a gótikus építészet azonos szerkezetű mintázatokat, David Spurr az eredeti német szöveget franciára fordító Pierre Bourdieu *habitus*-fogalmát idézi. Bourdieu szerint ugyanis valójában a skolasztika intézményrendszerének „felépítettsége”, diszkurzív teresülései hozzák létre azokat az alapformációkat, amelyek aztán a korszak szövegepítményeit is uraló mintázatokká válhatnak. Vö. Erwin PANOFSKY, *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás* (Ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály), Corvina Kiadó, Budapest, 1986; továbbá: David Spurr, *i.m.* 18.o.

⁵⁷ PT. II. 150.o.

⁵⁸ BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, *Kettős vakolás*, Kalligram Kiadó, Budapest, 2013. 263.o.

A regény ezen pontján mintegy bő húsz oldalon keresztül követhetjük nyomon miként hozza létre az elbeszélő a Madzar és Szemzőné szakmája közötti lehetséges analógiák különböző változatait, amelyeket mindvégig a tervező és megbízó közötti társas érintkezés színpalái előtt zajló körülményes koreográfiákkal, és egyúttal az azokat folyamatosan megakasztó érzéki-erotikus viszonyrendszer intenzitásaival keretez. Ugyanakkor a lehetséges párhuzamok keresésével egyidőben a saját szakmai tevékenységüket megalapozó, ám azokon sokszor túl is mutató világnézeti álláspontok is kifejezésre jutnak. A különböző *tekhnék* lehetséges kapcsolódási pontjai azonban nem csupán a másik felmérését, de éppúgy a saját szakmai meggyőződéseik megerősítését is szolgálja, hiszen a másik szakmai nézőpontján keresztül voltaképpen a saját meggyőződéseikre szeretnének pontosabb rálátást kapni. Mindez nem elszigetelt jelenség a regény világán belül, hiszen a tipologizálás, a szereplők fizognómiai és pszichikai karakterológiájának összevetése eltérő formákban bár, de a mű számos pontján rendre felbukkan. A szereplőknek az összemérésre és összehasonlításokra való hajlamai ugyanis voltaképpen a *Párhuzamos történetek* egyik központi problémáját, nevezetesen az ember antropológiai kiismerhetőségének kérdését reflektálják. A regény első kötetében például a híres Lukács-fürdőbeli kabinjelenetben Rott André, Lippay Ágost és Kovách János szinte folyamatosan egymás testét és „lelki alkatát” vizsgálják:

„Lányok és nők között valószínűleg a lelki alkat különbözőségei játszanak nagyobb szerepet, az érzelmi finomszerkezet.

Férfiak és fiúk között a testi adottságok kormányozzák e titkos kis szereposztásokat, a durvább vagy legalábbis a láthatóbb jelek.”⁵⁹

Ez a látszólag ártatlannak tűnő, az öltözőkabin homoerotikus fülledtségében zajló férfibaráti méricskélés az elbeszélő hármójukra vonatkozó összevetéseivel kap baljós színezetet, hiszen Kovách János/Hans von Wolkenstein karakterén keresztül már itt is felsejlik ennek a tipologizáló antropológiai tekintetnek a regény harmadik kötetében megjelenő, az annabergi fajnemesítő központban testet öltő diabolikus gyakorlata.

Amikor tehát Szemzőné, vagyis az ő tudatműködését képviselő elbeszélő a Madzarral való összehasonlítás során egyúttal barátnőivel is összeveti saját „lelki alkatát” és hivatását, akkor valójában ugyanezt az antropológiai látásmódot működteti:

„Szemzőné a legszemélyesebb élmény, és a személyen túli, a tágasabb környezet adottságainak összefüggésére volt kíváncsi, a személyes múltra és a historikusra, mindarra,

⁵⁹ PT.I.143.o.

ami a történelmiben mitikus és mágikus, ami túl van az individuális életen és rítusként jelenik meg a cselekvésben vagy a beszédben. Végül is valamennyien hasonló dolgokra voltak kíváncsiak, és valamennyien hasonló dolgokat műveltek. Szapáry Mária a csupasz test és a drapéria, a mezítelenség és a leplezettség kapcsolatával foglalkozott, ezzel a kultúrtörténetileg igen mélyen és alaposan, de legalább ennyire álságosan dokumentált és kidolgozott témával. Mindketten azt kérdezték, hogy anyagukban mi az egyedi, mi az általános, mi a kollektív és mi az individuális, az egyik a másikban miként helyezkedik el, s az egyik a másik által miként megfogható, megformázható vagy megfogalmazható. Mert hasonló volt Dobrovan alapkérdése is, aki eredetileg a pusztá testét szerette volna kimenekíteni ebből az egész végzetesen előregedett, álságossága miatt fölösleges mozdulatokkal telizsúfolt világból, mely az érzékeit gúzsba kötözte.

[...] A náluk jóval fiatalabb Madzart egyikük sem ismerte ugyan korábban, ám a funkcionalitás aszkézisének azonos nyelvén, habár kétségtelenül különböző nyelvjárásaiban beszéltek.”⁶⁰

Vagyis a különböző mesterségek az *Egy vadonatúj civilizáció* című fejezet ezen pontján olyan hasonlóságokon alapuló tipológiákba rendezve tűnnek fel egymás mellett, amely egyfelől megágyaz a tervező és megbízója közötti bensőséges összhangnak, másfelől viszont árnyalja, illetőleg keretezi Madzar mesterségének sokrétű portréját.⁶¹

⁶⁰ PT. II. 152.o.

⁶¹ Ennek a portrénak az egyik leghangsúlyosabb, az építészet kézműves mesterségként értelmezett hagyományának a modernizmuson keresztüli visszaszivárgását, és egyúttal az architektonika fogalmának etimológiai rétegéhez is közvetlenül kapcsolódó tematikáját találjuk a regény *Telített talpfák* című fejezetében is. A regény ezen pontján – a Pozsonyi úti történeteszlál képzeletbeli meghosszabbításaként – Madzart mohácsi szülőházában, édesapja műhelyében, a Szemzóné rendelőjéhez készülő bútorszatok asztalos munkálatai közepette követhetjük nyomon. A mohácsi történeteszlállal a disszertáció két külön fejezetben is foglalkozik majd részletesebben.

2.2.3 „...e szerzetesi utópia hatása alatt...”

A regény Névtelen elbeszélője nyomán tudhatjuk, hogy Madzar a XX. századi építészeti modernizmus egyik legjelentősebb alakjának tanítványa, aki Nyugat-Európai tanulmányai és hosszabb hollandiai karriert követően, ám még az Egyesült Állomkba történő kiutazása előtt költözött átmenetileg vissza Magyarországra. A híres budapesti orvos Szemző és pszichoanalitikus felesége „baráti ajánlások” útján került kapcsolatba a tervezővel, s Dobsinai úti villájuk megtervezése és berendezése mellett, „mintegy mellékesen” kérték fel Szemzőné Pozsonyi úti analitikus rendelőjének áttervezésére. A regénybeli Szemző család olyan haladó szemléletű, nemzetközi kapcsolatokkal is rendelkező polgári családként ábrázolódik a vonatkozó történetzálon belül, amely nem csupán anyagilag képes megengedni magának egy efféle építész megbízását, de egyúttal a megbízatáshoz elengedhetetlen kapcsolati és intellektuális tőke birtokában is van:

„Annak a baráti körnek, amelyben ők mozogtak, közvetlen kapcsolatai voltak a korszak két nagy építészeti iskolájával, a Bauhaus-zal és a De Stijl-el, barátaiknak voltak barátai, akik Weimarban, Dessauban, Leidenben és Utrechtben tanultak és dolgoztak, de akár Alvar Aaltónál Helsinkiben vagy a tengeren túl, nagy chichagói és bostoni építészeti irodákban, még magánál Frank Lloyd Wrightnál is. A Pozsonyi úti pszichoanalitikus rendelővel a világlátott fiatal építész azonnal fölhívta magára a figyelmet, külföldi és belföldi építészeti folyóiratok ugyanis szívesen fényképeztették és remek cikkeket hoztak a munkáiról.”⁶²

A *Párhuzamos történetek* fikciós világának e történetzálatát a valóság irányába megnyitó adalékokkal szolgál Nádas 2017-ben megjelent *Világló részletek* című műve. A memoár második kötetében a gyerekkorára visszaemlékező szerző mintegy harminc oldalon keresztül meséli el édesapja legidősebb nővére és férje által építtetett Dobsinai úti családi villa történetét. Az 1933-ban elkészült ház a szintén Bauhauson iskolázott Beutum János tervei alapján építették, ám Nádas elmondása szerint a tervezési munkálatokból az eredetileg ötvösművész végzettségű nagynénje is kivette a részét. A Rendl Sándor ügyvéd és felesége megbízásából épült ház 1944-ben kobozták el a családtól, s az az ostrom ideje alatt rejtélyes okokból kiégett. A villát aztán 1946-ban, a megmaradt vázat követve, apróbb módosítások mellett felújították. Nádas visszaemlékezései a ház történetének ezen második életét követik nyomon, nagy hangsúlyt

⁶² *i.m.* 149.o.

fektetve a berendezés iparművészeti munkáinak részletezésére. A Dobsinai úti házról szóló visszaemlékezésekből egyebek mellett azt is megtudjuk, hogy „az ostrom utáni újratervezés a stílus avantgárd radikalizmusát félretette”, és helyette megbízó és tervező „a modernizmus szelídebb irányát követték”.⁶³ Így lesz például a ház eredeti berendezései közül egyedül megmaradt két karosszékből, amelyek „a holland építészeti iskola, a De Stijl nagy tervezője, Gerrit Rietveld radikális munkáit idézték”, ülő- és hátpárnákkal kényelmesebbé tett ülőalkalmatosság. Nádas többször is hangsúlyozza, hogy a Dobsinai úti ház tervében nem csupán a korszak uralkodó, haladó szellemiségű építészeti gondolkodása, de legalább annyira a benne lakók életmódjában tükröződő világnézeti irányelvek is visszaköszönnek. Az épület szerény léptékeivel párosuló magas színvonalú anyaghasználata, a kivitelezés minősége, továbbá a legapróbb részletekre kiterjedő, mégis csupán a legszükségesebbre korlátozódó tárgyi környezet átgondoltsága mind arról tanúskodnak, hogy a megrendelőknek „letisztult, majdhogynem végleges képük lehetett a saját életvitelükről.”⁶⁴

A ház határozott építészeti karakterét és iparművészeti stílusát azonban, legalábbis Nádas leírása szerint, nem elsősorban Beutumnak, mint inkább az író nagynénjének köszönheti. A megbízó és tervező közötti munkaviszony sajátos jellegét Nádas a következőképpen foglalja össze:

„Eszttétikai rigorozításában minden bizonnyal nem Eugenie nagynéném követte Beutumot, hanem Beutum követte őt. Beutum erősen kötődött ugyan a Bauhaus és a De Stijl funkcionális építészeti és belső berendezési iskolájához, de ő azért élete során sokfélét és sokféleképpen tervezett, hajlékony építész volt. [...] Megrendelőnek és építésznek ezért is lehetett zavartalan az együttműködése, ami aztán mégis háborúskodással zárult.”⁶⁵

Nádas elbeszélése szerint a tervező és megbízó közötti bensőséges szakmai viszony akkor ért botrányos véget, amikor a család egyik jó barátja, a tehetős vállalkozó Balassa Manó, mintegy Rendlék háta mögött felkérte Beutumot, hogy a Dobsinai utca végében építse újra a Rendl-villa másolatát neki, azzal az egy kikötéssel, hogy az eredetihez képest méretezzen mindent valamennyivel nagyobbra.⁶⁶ Nádas megjegyzi, hogy bár a „külső forma és a belső terek

⁶³ VR.II.280.o.

⁶⁴ VR.II.281.o.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ A Balassa-villa ezredfordulós felújításáról Beutum János unokája, az osztrák építész Christine Lenart írt nagyszerű cikket a német ARCH+ építészeti folyóirat számára. A Nádas részletgazdag leírását remekül kiegészítő írás egyebek mellett számos fotót és alaprajz-másolatot is közöl a villáról, amelyeknek köszönhetően izgalmas rálátás nyílt a Nádas-szöveg *térérzékenységére*, valamint a Beutum-terv építészeti minőségei közötti

összefüggései” a nagynénjéék villájában sikerültek „megkapóbbra”, mégis a Balassa-villa esetében hatnak meggyőzőbben, mivel „Beutum építészeti elképzelése [...] nagyobb léptékben érte el ideális arányait.”⁶⁷

Míg tehát a *Párhuzamos történetek* fikciós világán belül Madzar fő megbízatásáról, vagyis a Szemző-család Dobsinai utcai villájáról szinte alig tudunk meg valamit, addig az épület Nádas memoárjában a fikció és valóság közé vert ékként jut központi térpoétikai szerephez. A villaleírás soraiból azonban nyomon követhetjük azt is, miként alakul ki a szépíróban az épített terekhez és tárgyi környezethez fűződő kifinomult érzékenysége. Ahogy saját esztétikai érzékének archeológusaként maga is írja:

„Saját kis életemben ezek a tárgyak és anyagok jelentették a bevezetést az anyagiság avagy a tárgyiasság stilsztikájába, a Neue Sachlichkeit iskolájában számomra ez volt az alapozó tanfolyam.”⁶⁸

Ezért is lehetnek sokatmondóak a memoár azon részei, ahol Nádas azokat az illeszkedési pontokat teszi meg elemzése tárgyául a szövegében, amelyekben irodalmi, építészeti, képző- és iparművészeti érzékenységeinek rétegei egymásba érnek. Egyik ilyen beszédes hivatkozási pontja például amikor a nagynénjéék villájának modernista textilmunkáit készítő Szabó Éva iparművészeti formanyelvét irodalmi mesterének, Mészöly Miklósnak az írás- és gondolkodásmódjához hasonlítja:

„A homlokegyenest különböző helyekről vett motívumok egyenrangúsága még későbbi mesterem, Mészöly Miklós esztétikai szemléletét is kielégíthette volna. Nem tudom, hogy ismerte-e, de ezzel a szemlélettel nekem ez volt az első találkozásom, s amikor Mészöly írásaival találkoztam, akkor bizonyára ezért értettem a nyelvét.”⁶⁹

Nádas emlékiratainak ezen részei ugyanakkor arra is lehetőséget nyújtanak, hogy az itt felmerülő szempontokból „visszafelé” olvassuk a *Párhuzamos történetek* Pozsonyi úti átépítésről szóló jeleneteit. Az életrajzi vonatkozások és az irodalmi fikció egymást fedő momentumain túl ugyanis sokkal érdekesebb az életmű egyes teljesítményei közötti szövegszerű párhuzamosságokat

összefüggésekre is. Christine LENART, *Rekonstruktion der Moderne. Die Balassa Villa von Janos Beutum*, Archplus, Jg.42, Nr.194, 2009, S.2-5, Abb.

<http://www.archplus.net/download/artikel/3098/> (Hozzáférés: 2018.04.25)

⁶⁷ VR.II.281.o.

⁶⁸ VR.II.293.o.

⁶⁹ VR.II.291.o.

megfigyelni. A „világlátott” Madzar, csakúgy mint Rendl Sándorék, illetve az általuk felkért építész és iparművészek nem csupán szakmailag, ám világnézetüket tekintve is a modernizmus eljövendő társadalmi eszményének hírnökei. Ennek köszönhetően mind a memoárban részletesen bemutatott valós, mind pedig a regényvilág fiktív építészeti munkálatait olvasva átfogó képet kaphatunk a korszak uralkodó történelmi és világnézeti konfliktusairól.

Így például Szemzőné, bár Madzar Alajossal többé-kevésbé azonos ideológiai és társadalmi nézeti alapokon osztoznak, még jóval inkább kötődik a hagyományos osztálytársadalom kötött keretrendszeréhez. Pontosabban szólva az attól való elrugaszkodás igénye az építész karaktere esetében jóval látványosabb. Miként azt Szemzőné is megjegyzi, Madzart „nem köti be a származása abba a szoros családi és törzsi hálóba, ami őt láthatóan nem engedi el vagy nem engedi ilyen messzire.”⁷⁰ Itt voltaképpen tehát a korszak függőlegesen tagolt osztályszerkezetének absztrakt „építménye”, illetve annak nehézkedési ereje lesz az a tökesúly, amellyel szemben a Madzar figurája által megtestesített társadalmi, kulturális és térbeli mobilitás célképzete méginkább hangsúlyt nyer. A regény névtelen, időben mintegy retrospektív módon visszatekintő elbeszélője nyomán megtudjuk, hogy Mies van der Rohe magyar tanítványaként Madzart a nemzetközi építészeti mozgalmak azon tagjaihoz fűzik szakmai szálak, akik „érdeklődésük és élénk eszmecseréjük hálójával akkoriban befogták a fél világot, s azonnal dokumentáltak benne minden kis progresszív változást.”⁷¹ Nádas ezen a ponton az esztétikai azonosulás ellenére mintha mégiscsak távolságtartó iróniával közelítene a fiatal tervező által képviselt építészeti mozgalmakhoz. Erre enged következtetni a XX. század első felének építészeti modernizmusát jellemző „küldetéstudat” regénybeli ábrázolása is, amely a szöveg szintjén leginkább Madzar már-már parodisztikus elhivatottságában érhető tetten:

„Madzarnak azért is nehezebb esett volna kitérni a feladat elől, mert Szemzőné szándékaiban saját terveinek analógiáját fedezte fel, s így a silány építészeti minőség nem bosszúságként, hanem teljesen váratlanul kihívásként jelent meg előtte. A két kezével megteremtett új minőségek adják majd ki a vadonatúj civilizációt, s ezek a helyek legyenek bárhol a földön, lassan majd egybeérnek. Ennek a szerzetesi utópiának volt az elkötelezett híve, miként nemzedékének legjobbjai.”⁷²

⁷⁰ PT.II. 151.o.

⁷¹ PT.II. 148-149.o.

⁷² PT.II. 150-151.o.

A „szerzetesi” jelző révén Nádas itt bizonyára az építészeti modernizmus társadalmi programjából következő puritán életmódra utal, amely szinte már a középkori monasztikus kultúrák fegyelmezettségére emlékeztet. Ennek az utópisztikus eszmének a hívei, akárha valami egyetemes vallási szekta követői volnának, az egész világot magukhoz szeretnék téríteni. Madzar Alajos tehát annak a XX. század eleji összművészeti modernizmusnak a mozgalmához tartozik, amelynek tagjai „érdeklődésük és élénk eszmecserejük hálójával akkoriban befogták a fél világot, s azonnal dokumentáltak benne minden kis progresszív változást.”⁷³

Ez az utópisztikus építészeti és társadalmi gondolat a mozgalom kezdeti szakaszában a különböző kongresszusok, kiáltványok és folyóiratok nemzetközi szerveződésén keresztül csupán metaforikus értelemben hálózta be az egész világot. Egészen az 1970-es évekig kell majd várnunk ahhoz, hogy ez a radikális ambíció az Olaszországban tevékenykedő, firenzei székhelyű *Superstudio* építészeti látványterveinek egyik állandóan visszatérő motívumában, a Föld felszínét átfogó, rácsszerkezetű megastruktúrák képében konkrét építészeti formát öltjön.⁷⁴ Így például az *Il Monumento Continuo* című fantáziaterv-sorozat különös építményeiben, amelyek hálózatos felépítésű, egyszerre lebegő, mégis robusztus megjelenésű építészeti elemekként terpeszkednek a planéta felszínére. Ezek a hajmeresztő látványtervek akár annak a „vadonatúj civilizációnak” a tökéletes illusztrációi is lehetnének, amelynek helyei „legyenek bárhol a földön, lassan majd egybeérnek”.⁷⁵ Az Adolfo Natalini és Cristiano Toraldo építészek által alapított csoport megalomán struktúrái ugyanis voltaképpen annak az építészeti nagyravágyásnak a kifejlődött példái, amelyek csíra alakjukban már ott vannak a Madzar és kortársai által vízionált tervekben is. Annál is inkább, mivel a *Superstudio* tagjai a hetvenes évek technológiai optimizmusából merítkezve próbálták meg ismét helyreállítani a modernizmus utópiáiba vetett esztétikai és politikai bizalmat. Ugyanakkor a stúdió építészeti eszménye értelmezhető a különböző építészeti modernizmusok, illetve a Nádas-féle „szerzetesi utópia” gondolatának olyan későmodernista bírálataként is, amely az esztétikailag torzult, ideológiailag pedig kiüresedett modernizmus eredeti

⁷³ PT. II. 148.o. Nádas itt valószínűleg a mozgalom kezdeti szakaszának képviselőire utal, akik különböző magazinok hasábjain, nemzetközi kongresszusok és kiáltványok formájában kommunikáltak egymással. A XX. század építészeti modernizmusának egyik legfontosabb szerveződése az egyebek mellett Le Corbuiser által kezdeményezett, 1928-1959 között rendszeresen megrendezésre kerülő CIAM - Congrès Internationaux d'Architecture Moderne volt. A témakör részletes áttekintéséhez és kritikai feltárásához lásd: Eric MUMFORD, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, MIT Press, 2000. (Különös tekintettel Kenneth Frampton előszavát.)

⁷⁴ Jonathan GLANCEY, *Anti Matter*,

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/mar/31/architecture.artsfeatures>, (Hozzáférés: 2017.02.27)

⁷⁵ PT.II.151.o.

célkitűzéseire kíván visszatérni. Annak a radikális utópiának az eszményéhez, amely eredeti formájában sohasem valósulhatott meg.

Ennek a „szerzetesi utópiának” az egyik legkíméletlenebb, tehát voltaképpen akár Nadas szubtilis iróniájának harsány túlfokozásaként is olvasható, irodalmi kritikáját Tom Wolfe 1981-ben megjelent, *Bauhasból búgatóba (From Bauhaus to Our House)* című építészeti pamfletjében találjuk. Csipkelődő hanghordozású esszéjében Wolfe a Bauhaus, a De Stijl, illetve az 1932-ben Henry-Russell Hitchcock és Philip Johnson által a New York-i MOMÁ-ban megrendezett építészeti kiállítás katalógusszövegében egyszerűen csak „nemzetközi stílusként” aposztrofált irányzatok könyörtelen gúnyrajzát fogalmazza meg. Wolfe szövege egyebek mellett arra is alkalmas, hogy képzeletben meghosszabbítsa a Nadas-regény Madzarjának Egyesült Államokbeli kilátásait, amelyet az *American dream* fejezetcím-választás, illetve a fiatal építész bizonytalan előérzetei is megelőlegeznek: „Biztosan ebben is csatlakoznom kell, persze, ebben az egész amerikai álomban, folytatta, mert én sem találok majd ott magamnak olyan tiszta építészeti helyzetet, mint amilyenről ábrándozom [...]”⁷⁶ Wolfe könyve ugyanis a maga gunyoros (és bújtatottan konzervatív-patrióta) módján írja meg annak az építészeti korszaknak az ellentmondásokról sem mentes tengerentúli utóéletét, amely a Nadas-regény vonatkozó történetében még éppen csak kibontakozó félben van.

A Madzar révén megelevenedő „szerzetesi utópia” egyébiránt hűen tükrözi a Molnár Farkas alaprajzkritikájában már körvonalazott „új építész” figuráját is, hiszen annak legfőbb feladata, hogy az új társadalmi rendnek (Nadas szavaival: „vadonatúj civilizációnak”) megfelelő építészeti üzenetét terjessze. Ezt a missziót pedig mindenekelőtt a fennálló társadalmi és ideológiai rendnek, valamint az azokat leképező tárgyi és építészeti környezetnek a felszámolásával kell elkezdeni:

„Valamennyien e szerzetesi utópia hatása alatt alakították a sorsukat. Kiszórták szüleik minden kacsáját, megszabadultak minden fölöslegestől, átláthatóságra és egyszerűségekre törekedtek, tiszta minőségeket kellett létrehozniuk.”⁷⁷

A modernizmus szerzetesi aszkézisét, illetve az ebből következő puritán lakberendezési elvet Tom Wolfe is igyekszik változatos formában kifigurázni könyvében. Így lesz Wolfe-nál Walter Gropius híres mottójából vallásos áhitattal ismételt mantra. De ugyanebben a parodisztikus

⁷⁶ PT.II.194.o.

⁷⁷ PT.II. 151.o.

hangnemben írja le a „mindent nulláról kell kezdeni” modernista elvével túlazonosuló korabeli építésztanoncok képzeletbeli lakhelyét is, amelyet a Nádas-szöveggel való kísérteties hasonlóság okán érdemes hosszabban is idéznünk:

„Minden ifjú építész lakása; minden hallgató diák-odúja doboz volt, egyenes záródású szentély – és minden szentélyben egyazon bálvány. Látom lelki szememmel az undok kis nappalit a bérkaszárnya udvarra néző felében – a téglákra fektetett szekrényajtót és a szekrényajtóra fektetett, daróccal letakart matracokat ágy gyanánt.⁷⁸ A daróc ismétlődik még függönyként, a padlót azonban gyékény borítja, s a fonott mintáit ott hagyja reggel az ember meztelen talpán. A szobát csavaros-csuklós rajzlámpák alumínium félgömbjének falra vetített fénye világítja meg. A gyékény végében pedig ott áll... a barcelonai szék! Mies tervezte az 1929-es Barcelonai Kiállítás német pavilonjába. Platóni eszményképe volt a széknek, munkáslakásba beleálmodott rozsdamentes acél és bőr szerkezet, a 20. század legtökéletesebb bútorterve.”⁷⁹

A tárgyi világ felesleges kötöttségeitől megszabadulni igyekvő, az új társadalmi rend utópisztikus reményeibe vetett bizalmát tükröző lakberendezési elv azonban nem csupán a két világháború közötti cselekményszálban fordul elő a *Párhuzamos történetekben*. Hiszen a regény első kötetének ezredfordulós németországi cselekményszálán színrelépő Carl-Maria Döhring tehető nagynénjének lakását is hasonló szellemben rendezték be. A luxus divatházak világában dolgozó, szabadidejében műgyűjtő Isolde Döhring düsseldorfi apartmanjában a „mindent nulláról kell kezdeni” építészeti elve nem a második világháború előtti modernizmus, hanem éppenséggel a háborút követő korszellemét tükrözi:

“Azokban az években a jómódú emberek már jó ideje kiszórták a lakásaikból a korábbi évtizedekben fölhalmozott tárgyakat. Lecsupaszított terek maradtak. Amihez a mértéktelen háborús pusztítás is hozzájárulhatott, az elpusztult német városok. Üres, világítóan fehérre festett falak, csillogó padló vagy parketta, néhány világítótest, amelyek hideg, átható, klinikai fényeket árasztottak, néhány véletlenszerűen otffejtett bútordarab. A nagynéni sem hagyott meg mást a hatalmas ebédlőjében, mint a hosszú, csupasz asztalt, a kárpitozatlan és dísztelen székeket. Az újmódi kopárság bizonyára nem egyszerűen divat volt. Mintha immár nem annyira térben élnének az emberek, hanem időben. Akárha nem kötődnének többé semmihez olyan mélyen és bensőségesen, sem helyhez, sem tárgyakhoz. Helyek között repült, mindenütt

⁷⁸ Az eredeti angolban „monk’s cloth” szerepel, a Nádas-féle „szerzetesi utópia” monasztikus jelentésárnyalataira szintén remekül rímelve. Ld. Tom WOLFE, *From Bauhaus to Our House*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1981.60.o.

⁷⁹ Tom WOLFE, *Bauhasból búgatóba* (Ford. Bartos Tibor), In. Országépítő Magazin 1999. 3. Melléklet, 10.o.

dolga volt, de az időpont volt a mérvadó, szállodákban hált, egyszerre több helyütt volt nyaralója és lakása, ahol nem lakott és nem nyaralt.”⁸⁰

Ezen a ponton a regény elbeszélője egyetlen bekezdésbe sűríti a minimalista lakberendezési elv mögötti történelmi-társadalmi okokat. A nyugati világ ezredfordulós felső középosztályának „újmódi kopársága”, szemben a Madzar-féle modernizmus „szerves utópiájával”, valójában ideológiamentes stiláris elv csupán. Ez a minimalista lakásbelső már nem a Szemzőékhez és Rendlékhez hasonló megbízók tudatos döntésének eredménye, akik mintegy a saját lecsupaszított tárgyi környezetükön keresztül próbálják meg véghez vinni mindazt, „amit a márciusi ifjúság sem tudott megoldani. Személyes arányokat teremteni, befejezni a polgári forradalmat.”⁸¹ Itt a „klinikai fények”, „az üres, világítóan fehér falak”, illetve a festmények és bútorok egy világnézeti kiüresített építészeti dekorativitás jegyében lettek „véletlenszerűen otthelyezve.”⁸² Ugyanakkor a regényben a “mértéktelen háborús pusztítás” előtti és utáni korszakokból származó enteriőleírások közös vonása, hogy bár egészen más történelmi és világnézeti alapokon, de mégis a világos és átlátható térkomponálás eszméjét valósítják meg.

⁸⁰ PT. I. 36.o.

⁸¹ PT.II.161.o.

⁸² A téma aktualitását és továbbgondolhatóság lehetséges irányait vázolja egyebek mellett Chelsea FAGAN *Minimalism: another boring product wealthy people can buy* című pamflettje. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/mar/04/minimalism-conspicuous-consumption-class> (Hozzáférés: 2017. március 8.) Fagan legfőbb érve, hogy a minimalista designkultúra, különösen annak az internetes és nyomtatott design lapok által propagált változata, valójában a tehetősebb társadalmi csoportok privilégiuma. Állítása szerint ugyanis a „kevesebb több” elvének gyakorlatba ültetéséhez szükséges pénzügyi és kulturális tőke erőteljesen osztályhelyzet függő, amely nem a tárgyi felhalmozás minimalizálásával, hanem a megmaradt tárgyak fétisjelleget felerősödésével jár. Érdekes megjegyezni továbbá azt is, hogy ezen fétisjelleg kiemelt céltárgyai közé tartoznak a Bauhaus és az építészeti modernizmus mára már klasszikusnak számító, Le Corbusier, Breuer Marcell, Mies van der Rohe, és mások által tervezett designbútorok is.

2.2.4 „...átlátható keretek, rések, kereszteződések, csíkok, csomópontok...”

Az *átláthatóság* egyszerre optikai, építészeti és társadalmi eszméje, különböző formákban bár, de rendszeresen előkerülő térpoétikai alakzata Nádas Péter írásainak. Így például megjelenik az *Évkönyv* című esszéregény egyik hangsúlyos helyén, a Berlin előkelő, zöldfás negyedében, Grunewaldban kerékpározó elbeszélőjének történetében is.⁸³ Ebben a rögtönzött építészeti leírásnak is beillő bekezdésben a transzparencia többszörösen rétegzett hasonlat formájában fordul elő:

„S amint kerekkeztem úticélom felé ezen az árnyas utcán, amelynek két oldalán kisebb-nagyobb kertekben, tekintélyes hársak és magasra kopaszodott erdeifenyők között ápolt villák állnak, szokásomhoz híven benéztem. Persze nem föltűnően és nem is nagyon. Egyrészt, mert északon, ahol nem illik behúzni a függönyt, mert *átlátható életet* illendő vezetni, benézni sem illik, másrészt, mert ismertem már ezeket a házakat, *áttekinthető* szobáikat, figyelmemből tehát éppen csak kölcsönöztem valamennyit ennek a látványnak. [...] Inkább terem volt, mint szoba, ahová abban a pillanatban az óriási ablakon beláttam, egy régi, emeletes villaház földszinti terme. A nappali világosság ellenére égett a csillár, s az ovális, fehérrel terített asztalon, melyet legalább hat, magas támlájú szék vett körül, karos tartókban gyertyák is égtek.” (Kiemelések: M. Zs.)⁸⁴

De a transzparencia eszménye lesz Madzar építészeti hitvallásának központi eleme is, hiszen ahogy azt a Mohács felé tartó hajóút során gyerekkori jóbarátjának, Bellardinak is kifejti: „engem elsősorban, legfőképp és kizárólag az *átlátható* és *belátható* dolgok érdekelnek, nem a te feneketlen homályod és az álságos titokzatoskodásaid.”⁸⁵ (Kiemelések: M. Zs.) Nem véletlen tehát, hogy az *átláthatóság* célképzete lesz az általa áttervezett rendelő legfőbb vezérelve és építészeti anyaga is, amely nem melleleg tökéletesen egybevág Szemzóné szakmai meggyőződéseivel is. De persze mindez megfordítva is igaz, hiszen éppúgy állíthatjuk azt is, hogy a Szemzóné által osztott *átláthatóság* pszichonanalitikus célképzete lesz majd Madzar építészeti gondolatának alapképlete. Ez az építészeti gondolat ugyanis, amely az alaprajztól a tételválasztó

⁸³ A grunewaldi kerékpározás motívuma megjelenik a *Párhuzamos történetek* első fejezetében is, ahol a tanulmányai miatt Berlinbe költöző Carl Maria Döhring hosszú biciklitúrák során fedezi fel magának a várost. De ugyanez a Grunewald lesz a regény 1930-as évekbeli berlini szálának helyszíne is, itt viszont a nemzetszocialista párt elitjének kedvelt lakóövezetként bukkan fel ismét.

⁸⁴ NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Jelenkor, Pécs, 1989. 22-23.o.

⁸⁵ PT. II. 307.o.

elemeken át, egészen az egyedi bútorok tervezéséig mindent meghatároz majd, bizonyos értelemben az épített környezetet kívánja a terápia központi szervezőelvévé emelni:

„Magát a teret az udvar felől megnyitotta a fénynek, járja át, keltse életre a halott és botrányosan rosszul méretezett előszobát. Ehhez kiemelte a helyükről a konyha és a cselédszoba primitív ajtóabláit, négyzetes kazettákra osztott, opálüveges, felfüggesztett tolóajtókat szerkesztett helyettük. Az üvegezésen nem ismételte meg a háló motívumát, mely a belső szobák, a cselédszoba vagy a konyha dupla ablakán erős árnyjátékokat képezett, elnyúlt és megsokszorozódott a falakon, ám egy vékony, félbehagyott kerettel mégis jelezte az üvegen a szándékot. *Mintha* azt mondaná, nem lehet ugyan minden további nélkül benézni és kilátni mindenhová, de bizonyos feltételek között a tér mégsem áttekinthetetlen. Vannak átlátható keretek, rések, kereszteződések, csíkok, csomópontok, amelyek segítenek, s talán létezik egy szerkezet, amelyet megismerhetsz.”⁸⁶ (Kiemelés: M. Zs.)

A nádas térpoétika önmagyarázó hajlamai ezúttal is megfigyelhetőek, hiszen a térszervezési eszmény leírásai fokozatosan átcsúsznak, vagy méginkább kitágulnak egy olyan tartomány irányába, ahol azok egyszersmind a szövegformálási eszmény önreflexív alakzataivá is válnak. Ezt látszik nyomatékosítani az a *mintha*-struktúra is, ahol a térszervezés építészeti alapelve a szöveg önnön retorikus mivoltára is visszavonatkozatható térmetaforikává alakul. Ez a keresztirányú áthatás ugyanakkor mégsem zárja saját immanenciájába a tényelvet, hiszen a regény mondatpoézisének ritmikája mindvégig az érzéki szöveg és a reflektív nyelv köztességében marad.

Szakmai szempontból foglalkoztatja a reflektív és az érzéki szférák közötti szürke zóna Szemzónét és Madzart is. Kettejük hivatásának szempontrendszerei, ahogy az az alábbi idézetből is látható majd, az irányított fény és az előre programozott hangulatok közötti összjátékok kiaknázásában, valamint e két minőségnek a transzparencia eszméjében történő feloldásában érnek végérvényesen össze. Szemzóné a lélekelemzés gyakorlatának ezt a környezetpszichológiai célulvét maga is az *átláthatóság* és *világosság* duplafenekű metaforáiba foglalva összegzi Madzar számára:

„Bennem, tudja, van egy félbehagyott művész, s ezért szubsztanciális megoldások helyett mindig van egy felemás esztétikai ötletem, folytatta az asszony, mint aki kötelességszerűen mentegetődzik, önmagát azonban tényleg átlátja. De most kivételesen semmi másra nem

⁸⁶ PT. II. 198.o.

gondoltam, mint hogy a lélekelemzést kivihetnénk a fülledt félhomályból, ha nem is a napfényre, mert nem oda való, ott elvakul, de legalább a félárnyékba, levegőre. Elvileg szép és nemes elképzelés lenne.”⁸⁷

Szemzőné tehát a fényhatásoknak a pszichoanalitikus kezelések során betöltött szerepével nem teoretikus értelemben kíván foglalkozni, vagyis nem a fény metaforája, hanem a pszichofizikája érdekli.⁸⁸ Ezért is kívánja tudatos térszervezési program mentén az analízis közös szervezőelvévé emelni a fényt és annak hiányát is. A fény természetére vontakozó, kétértelmű metaforái tehát (“fülledt félhomály”, “napfény”, “félárnyék”, “elvakul”) valójában a terápia legfőbb eszközeivé válnak. Nem az érzékek lecsendesítésén keresztül próbál a páciensek tudatához hozzáférni, hanem éppen ellenkezőleg: az épített tér által manipulált érzetek révén egy irányított ambienciában rajzolja ki a terápia – és így a psziché kereteit. Így válik Madzar és Szemzőné precíz elképzelései kapcsán a rendelőlakás a modernista építészeti eszmény pátoszában fogant, a leírás alapján távolról Moholy-Nagy László esztétikai programját is felidéző, kinetikus fényinstallációvá. Ebben a hangulatgépezetben a külső világ légköri és fényviszonyai a belső enteriőr adottságaival kell hogy összhangba kerüljenek, hiszen itt a páciens lelki és fizikai élményeinek folytonos stimulációja és felfejtése zajlik. Ezek a fényjátékok azonban nemcsak Szemzőné pácienseit izgató jelenségek, de az optikai leírások érzéki tobzódása a regény olvasóját is valósággal megrészesítheti:

„Holott közben teljesen besötétedett.

Az utca örült sárgája viszont megmaradt, s ettől átalakultak a lombok árnyai.

Világos nappal a közvetlen fényeken kívül volt két közvetett fény. Ez a Pozsonyi úti ház ugyanis a Palatinus közzel szemben állt, amelyen át ki lehetett pillantani a Dunára. A víz mozgékony és könnyű visszfénye tartósan ott lebegett hát a szobák mennyezetén, amit ugyanakkor erősen elszínezett és áthatott a finn mintára épített házak óriási terjedelmű, bonyolult, részben bádoggal fedett tetőiről visszaverődő, súlyosabb fénytömeg.

Másként működött persze holdas éjszakákon.⁸⁹

⁸⁷ PT.II.193.o.

⁸⁸ A fénynek mint filozófiai metaforának szinte kimeríthetetlenül gazdag irodalma van az egyetemes szellemtörténeti hagyományban. Ebbe a gazdag tradícióba nyújt betekintést: Hans BLUMENBERG, *Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung*, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Auswahl und Nachwort von Anselm HAVERKAMP, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, S. 139-171.

⁸⁹ PT.II.196-197.o.

A lakás fényviszonyait meghatározó környezeti adottságok különböző irányított, szórt, derített és közvetett fényeit az elbeszélő tehát olyan sajátos optikai labirintusként írja le, amelyek napszakonként, sőt óránként is változó, kaotikusan érzéki anyagként találják meg struktúráló elvüket Madzar építészeti – és a regény nyelvi – közegében:

„Alkonyatkor e visszfényekhez még egy harmadik, közvetett fényforrás társult. Az örült sárga kerámiával kövezett útest fölött, a második emelet magasságában kifeszített huzalokon lágyan kilengő sárgafényű lámpák, és az éppen bomló lomboszat zöldjének reflexei. Mindez évszakonként és napszakonként változik. Éjjel sem volt pillanat, amikor a fénynek ne lettek volna játékaik idefenn. A környezet változékonyságának elemeit valamennyire el kellett volna egy materiában idegenítenie, hogy állandósíthassa, mintegy rögzítse a hatásukat.”⁹⁰

Az Újlipótváros hangulatát uraló dunai fénytükröződések visszatérnek Nádas egy másik híres építészeti leírásában is, amelynek középpontjában a Pozsonyi út képzeletbeli rendelőjétől néhány utcányira lévő, Nádas emlékirataiban „a pesti építészet kivételes monumentumaként” jellemzett református templom architektúrája áll.⁹¹ A *Világló részletek*ben található leírás, a Tóth Imre és Halászy Jenő által tervezett templom belső tereinek fényviszonyai, kísértetiesen hasonlít a *Párhuzamos történetek* elbeszélője által leírtakra. A Pozsonyi úti református templom meghatározó építészeti karaktere, ahogyan azt Nádas meggyőző részletgazdagsággal írja, a Madzar által képviselt haladó szellemű modernista építészeti irányzattal szemben az olasz fasiszta építészet, elsősorban Marcello Piacentini klasszicizáló monumentalizmusát idézi, jóllehet „reflektálatlanul”. Halászyék terve azonban nem csupán stilárisan idézi a modernizmusból táplálkozó, de azt ideológiailag és esztétikailag is kiforgató Piacentinit, de a szakrális teret egyúttal a „víznek, a szélnek”, vagyis a „természet erőinek adta át.”⁹² Az így kapott szabadon áramló, nyitott térről szóló leírásban azonban számos ponton visszaköszönnék azok az „építészeti feltételek”, amelyek az alig pár utcányira található rendelőintézet átépítési munkálatai során is meghatározóak:

⁹⁰ PT. II.197.o. Továbbá, ahogy arra Nádas-monográfiájában Bazsányi Sándor is felhívja a figyelmet, még egy harmadik szöveghelyen is visszaköszön, nevezetesen a *Párhuzamos történetek* utolsó mondataiban Tuba Duna-parti lakókocsijának ablakán keresztül besűrűdő reggeli visszfények elementáris képében. Vö. BAZSÁNYI Sándor, *Nádas Péter*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2018. 680.o.

⁹¹ VR. I. 476.o.

⁹² VR. I. 479.o. Nádas meggyőző, jóllehet szükségszerűen elnagyolt építészettörténeti megfigyelése szituatív jellegű, tehát elsősorban a Pozsonyi úti református templom elemzésének kontextusában értelmezendő. „Az olasz fasiszta építészet és a modernista mozgalmak átfogóbb esztétikai-politikai összefüggéseihez lásd: Diane Yvonne GHIRARDO, *Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building*, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 39, No. 2 (May, 1980), pp. 109-127

„A mennyezet kazettáinak mezőit égszínkékre, rácsszerkezetének bordáit éjkékre festették, s ezen fénylettek fel az ezüst csillagok. A fény a magasból érkezett, a templomhajó hosszanti falain, a karzatok felett elhelyezett tíz keskeny és magas, az építészet nyelvén szólva álló téglány ablakokon; erős nyalábban jött a fény a nyalábok lebegő porszemecskéivel. Az ének után a karzatok árnyékában megint csönd lett a visszfényektől teljes, folyamatos kivilágosodásban, elsötétülésben. Ne felejtjük el, a pesti síkságon vagyunk. A Duna vizének tükröződő tömegétől alig kőhajításnyira, ahol valósággal átcsapnak rajtunk a budai hegyekből alázuđuló szelek, s így járnak velük a felhők.”⁹³

Míg azonban a fenti leírásban a rácsos transzparencia-rendszereken keresztül megzabolázott fény a spirituális tér meghatározó alapanyaga, addig a Madzar által tervezett és sajátkezűleg kivitelezett klinikai térben – legalábbis a leírás tematikus szintjén – a pszichoanalitikus terápia legfőbb eszközeként működik. Ugyanakkor az olvasónak könnyen támadhat az az érzése, hogy a sorok és mondatok előrehaladtával a terápia építészeti eszköze egyre inkább a psziché nyelvi-térbeli metaforikájává tágul. Talán az alábbi idézetben lehet a legjobban megfigyelni azt a „vetemedési pontot” (Bagi Zsolt), ahol a regény elbeszélője finoman csúszkál az analízis térbeli közegének mentális, fizikai és nyelvi regiszterei között. Egyszerre jelezve az ezen tartományok közötti lehetséges átjárások útvonalait, és egyúttal hajlítva azokat vissza a regényre is vonatkoztatható önreferenciális alakzatszoportokká:

„Az analízis hosszan tartó, időigényes, nem belátható folyamat, s így a páciensnek és a terapeutának a szó minden értelmében egyfajta örökkévalóságba kell átlépnie. Előre csupán annyit lehet mondani, hogy a sajátos párbeszéd rítusát hetente ismételni fogják, ám a párbeszéd vége nem belátható. Olyan várkastélyba lépsz be, amelynek nincsen kijárata. Aki egyszer belépett, mindig más képet kapott ugyanarról. Miközben belső térérzete az analízistől egyre tágult, bár még mindig semmit vagy nagyon keveset látott önmagából, meghökkentően mozgékony képet kapott a kézzelfogható környezetéről.

Mintha nem is egy és ugyanazon környezet lenne, hanem három, négy, megszámlálhatatlanul különböző.

Holott minden hétnek azonos napján és ugyanabban az órában érkezett.

Szemzőné ujjongva fedezte föl, hogy munka közben a viselkedésével és a hangszínével önkéntelenül követi a fények és az árnyak eseményeit. Ez a figyelem nem engedte hozzá többé a saját rutinjához. Olyan esemény lett a fényből, ami a külső és a belső történések arányait, a

⁹³ Uo.

jelenbéli és a múltbéli históriához való viszonyulás intenzitását sem hagyta érintetlenül; lényeges akcentusokkal gazdagította, módosította, olykor talán irányította Szemzőné munkáját.”⁹⁴

Egyáltalán nem egyértelmű ugyanis, hogy a fenti idézetben szereplő „várkastély” képzeletbeli építménye a psziché képzeletbeli „kastélyára”, a Madzar által tervezett „klinikai térre”, netán mindkettőre egyszerre, s így egyszerismind magára a nádasi „szövegkastélyra”, vagyis a regény saját nyelvi terére vonatkozik-e valójában. Ráadásul a labirintusszerű várkastély térpoétikai alakzata, mintha éppenséggel ellentétben, de legalábbis feszültségben állna a fentebb már idézett gondolattal:

„Mintha azt mondaná, nem lehet ugyan minden további nélkül benézni és kilátni mindenhová, de bizonyos feltételek között a tér mégsem áttekinthetetlen. Vannak átlátható keretek, rések, kereszteződések, csíkok, csomópontok, amelyek segítenek, s talán létezik egy szerkezet, amelyet megismerhetsz.”⁹⁵

A „várkastély” sokértelmű képe azonban itt voltaképpen a változékony külső környezeti, és az ettől nyilvánvalóan elválaszthatatlan belső pszichikai állapotok összefüggéseit képviselő alakzat, amelyre aztán az építészet és pszichoanalízis racionális „rácsszerkezetei” együttesen rávetíthetők. Így teremtve meg azt az izgalmas, a Pozsonyi úti pszichoanalitikus rendelőt bemutató fejezet egészét mozgásban tartó feszültséget is, amely a mérnöki figyelem egzakt, racionalizáló jellege, illetőleg a bizonytalan környezeti-lélektani formák és minőségek között húzódik.

Az „átlátható keretek, rések, kereszteződések, csíkok, csomópontok”, valamint az azokon keresztül felsejlő „szerkezetek” egyúttal az *átláthatóság* térpoétikai alakzatainak működésmódjába engednek betekintést. A „szerkezet” feltárása, vagy méginkább: láthatóvá tétele egyébiránt az építészeti modernizmus egyik kulcsfontosságú programjának metaforája is. Mindezt

⁹⁴ PT. II.199.o. Az építészeti eseményként értett fényjáték gondolata visszatér Nádas egyik, Lucien Hervé építészeti fotográfiáiról szóló esszéjében is, ahol a magyar származású fényképész Le Corbusier épületeiről készített felvételei kapcsán így ír: „A világosság és a sötétség közé emelt tömeg fogalmát teszi láthatóvá. Ez az első nagy fotográfiai fölfedezése. A fény és az árnyék egy önálló statikai és stílári szerkezettel rendelkező építészeti tömeg felszínén jeleníti meg banális geometriai szenzációit. Képeinek feszültségét a természetes és a humánus különböző minőségeinek érintkezése adja. A feszültséggel pedig kijelöl és körülír egy mindeddig ismeretlen minőségű struktúrát, amelyet reflektált érzelmeként olvashatunk le a képről.” NÁDAS Péter, *Ha van Isten, akkor a geometriája*, In. NÁDAS Péter, *Hátországi naplók*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2006.187.o.

⁹⁵ PT. II.198.o. Ennél jóval konkrétabb, szintén labirintusként működő térpoétikai képződmény Umberto ECO *A rózsá neve* című regényének erődítményszerű könyvtáratnya.

a modernizmus emelkedett célkitűzéseit parodisztikusan túlaffectáló Madzar a következőképpen foglalja össze Szemzónének:

„A klasszicizmus óta az első építésznemzedék, mondta a szükségesnél hangosabban, amelynek nem a reprezentációban, nem a dekorativitásban kéne megfogalmaznia önmagát. Az építészet nem stílus, de ezek itt ebben a tévedésben élnek. Sem egyház, sem arisztokrácia nem akadályozza őket többé. Ez óriási dolog, visszavonhatatlan változás. A huszadik század fogalmazási módja a szerkezet, a struktúra, maga az organizmus. Amit az építészetnek valamilyen elv alapján azért meg kell szerveznie.”⁹⁶

A „szerkezet” és „struktúra” láthatóvá tételének építészeti ideálját karikírozza túl Tom Wolfe könyve is, amely így a Nádas-regény vonatkozó részeinek szövegi párhuzamaként is olvasható. Wolfe a *Bauhausból búgatóba* egy pontján a Louis Kahn által a Yale Egyetem kampuszára tervezett művészeti galériáról ír, amely az eredetileg 1864-ben, historizáló stílusban épült Street Hall épületéhez egy olyan közlekedő épülettel illeszkedik, amelynek külső homlokzatán a tervező az épület tartószerkezeti elemeit tette láthatóvá. Mindezt Wolfe a rá jellemző szarkasztikus stílusában így összegzi:

„Hogyhogy a toldaléknak semmi kapcsolata a meglévő épülettel? Hát nem fér a fejükbe? Nem látnak a szemüktől? Mik ezek a sávzatok? A megtoldandó épület szintjeit jelzik tovább a toldalékon. *Napvilágra hozzák a szerkezetet!* A szintek teljes negyedszázadig a falazat burkában senyedtek. Most azonban lerántjuk a leplet! *Leplezetlen lesz a teljes szerkezet.* A forma tisztessége, ha úgy parancsolják: szépsége csakis a leplezetlen szerkezetből következhet!” (Kiemelések: M. Zs.)⁹⁷

A „szerkezet” modernista ideálja tehát nem más, mint az áttetszőség vakfoltja, vagyis: *opacitás a transzparenciában*. Ezt a kettősséget Madzar egy elegáns építészeti gesztusban, az opálüveg anyaghasználatának segítségével rögzíti tervében. Az egymást félig-meddig fedő, rácsháló mintás homokfúvott opálüvegei ugyanis a teljes átláthatóságot strukturálják optikai látvánnyá. Ebben a gesztusban az építészeti modernizmusnak az a döntő mozzanata válik láthatóvá, amely a látvánnyá váló szerkezetet önálló esztétikai státuszra emeli. A szerkezet immáron nem csupán mentális ábra, amely a tervrajz virtualitásában létezik, de amely mint önálló esztétikai minőség az épületek érzéki valóságában is testet ölt.

⁹⁶ PT. II. 161.o.

⁹⁷ Tom WOLFE, *Bauhasból búgatóba* (Ford. BARTOS Tibor), In. Országépítő Magazin 1999. 3. Melléklet, 11.o.

Ez az esztétikai mozzanat a huszadik század építészetének és dizájnelméletének egyik meghatározó gesztusa tehát, amely a *rács* [*grid*] művészeti alapstruktúráként történő hasznosításában ér tetőfokára. Madzar belsőépítészeti munkálatainak egyik vezérmotívumává is ez a láthatóvá tett rácsszerkezet lesz, amely nem csupán szűri, tereli, és csillapítja a lakás fényviszonyait, de egyúttal ritmust is kölcsönöz nekik:

„A belső ablaktáblák felületén laza, négyzetes hálót hagyott, magukat a négyzeteket opálra maratta, a legfinomabb homokkal futtatta meg, sűrű opált kapott, míg a külső ablakok felületével pontosan fordítva járt el. Ezen átláthatók maradtak a négyzetek, ám opálra maratott négyzethálót kapott. A két hálórendszert úgy állította be, hogy ne fedjék le egymást pontosan, hanem egymáshoz képest horizontálisan és vertikálisan elcsúsztatta őket. Aminek két nagyon fontos következménye lett. Az ablakon így aztán nem lehetett kilátni, de aki elment vagy akár csak megmoccant az ablakok előtt, a külső hálón át kiláthatott, s nem láthatott ugyan mást, mint égre nyíló réseket, kéket, szürkét, felhőseket, ami nem volt több, mint egy váratlan villanás, felvillant a megnevezhetetlen külvilág. A külső ablaktábla hálója a közvetlen fényeket ellenben árnyként adta be, mintegy feltöltötte önmagával a maratott üveglapok közötti teret, s így aztán a jobbra csupaszon hagyott falakon tovább játszottak az égi reflexiókkal sűrűn telített árnyai.”⁹⁸

A Nádas által leírt ablaktábla-struktúrák művészettörténeti párdarabjait megtalálhatjuk már a XVII. századi németalföldi enteriőrfestészet egyik uralkodó motívumában, a külvilág fényeit megszűrő ablakrács-szerkezetekben is. Jacob Vrel, Pieter de Hoch, Johannes Vermeer, és számos egyéb kortársuk festményein is visszaköszön a külső világot a szobabelső intimitásától elkülönítő, de a kettőt vizuálisan össze is kötő ablakok négyzethálósan tagolt mintázata. Ennek a motívumnak a gyakori előfordulása a németalföldi festészetben minden bizonnyal a racionális megismerés mediatizált „látásrendszereit” (Martin Jay) evokálja a festményeken, különösen a korszak egyik közkedvelt zsánertémájának, az asztronómusokat és geográfusokat munkahelyzetükben ábrázoló képek esetében.⁹⁹ A megfigyelő és a vizuális tárgy közé ékelődő, a látványt és a látás folyamatát egyaránt struktúrázó négyzetrácsos optikai szerkezetek, amelyek Dürer híres metszeteitől kezdve, Peter Greenaway *A rajzoló szerződése* című filmjéig a művészettörténet számos pontján felbukkannak, elsősorban a módszeressé váló megfigyelő figuráját, és a tőle elválaszthatatlan

⁹⁸ PT. II. 197-198.o.

⁹⁹ Ld. Martin JAY, *Scopic Regimes of Modernity*, in: Hal FOSTER (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle WA, 1999. 29-50.o.

megfigyelési módszerek technikáit hivatottak megjeleníteni. De éppúgy értelmezhetőek a vizuális megismerés, vagy a Nádas-regény esetében az értéksemleges leíró nyelv önreflexív alakzataiként is.¹⁰⁰

Madzar üvegtábláinak rácshálós mintázata tehát nem csupán iparművészeti gesztus, de éppúgy a modern művészet egyik döntő momentumára történő hivatkozás is. Ez a művészettörténeti fordulat, ahogy azt Rosalind Kraus *Rácsok* című tanulmányában is kifejti, a koraújkor látásrendszereitől, a rács eszményén keresztül önmagát autonóm képsíkká szervező XX. századi absztrakt festészeti felfogásokig terjed.¹⁰¹ Kraus ugyanakkor többször is hangsúlyozza, hogy a huszadik század képzőművészeti, zenei, építészeti modernizmusainak „rácsai” nem a perspektivikus rácsháló, vagyis a reprezentáció filozófiai paradigmájának történeti meghosszabbításaként értelmezendők. A rácsok ugyanis, ha bármit is reprezentálnak a modernizmus művészetében, az nem más mint: „a külső világ határainak beépülése a mű belsejébe; a mű saját terének feltérképezése önnön keretén belül.”¹⁰²

Ugyanakkor Kraus állítását meg is fordíthatjuk, hiszen a modernizmus rácsai éppúgy a világ művivé projektálhatóságának eszközei is lehetnek. Így például Piet Mondrian 1942-43 között készül *Broadway Boogie Woogie* című festménye értelmezhető olyan absztrakt, kapcsolótáblaszerű rácsszerkezetként is, amely (a cím sugalmazása szerint) éppenséggel Manhattan utcahálózatának térképnézetében is megismétlődik, és vissza: a négyzethálós utcaszerkezet motivikája az amely Mondrian képein is megmutatkozik. De éppúgy igaz ez a Nádas-regény vonatkozásában is, hiszen a Madzar által tervezett és kivitelezett négyzethálós üvegtáblakon keresztül voltaképpen arra az Újlipótvárosra tekinthetünk rá, amely felülnézeti térképen szemlélve éppenséggel szabályos rácsstruktúrát képez a város kartográfiai felszínén.¹⁰³

¹⁰⁰ Vö. Johnathan CARY, *Techniques of the Observer*, MIT Press, Boston, 1992.

¹⁰¹ Rosalind KRAUS, *Grids*, October, Vol. 9 (Summer, 1979), 50-64.o.

¹⁰² KRAUS, *i.m.*, 61.o.

¹⁰³ Ahogyan azt György Péter *A sorozat, a rács, és a háló* című tanulmányában is írja: „A rács, tehát egy a természeti struktúrák feletti, absztrakt és virtuális norma, illetve rendezettség a térképészet és a perspektívatörténet példáján át tűnik elénk. A geometria által áthatott, újradefiniált világot a rácszat teszi értelmezhetővé, mérhetővé. A karteziánus rácszat, illetve a térképészetben használt vetületi rajzok által teremtett absztrakciók világképként való értelmezéséről van szó. Részben ezzel a jelentéssel, használattal függ össze a várostörténet paradigmája: az urbánus rácszatok, tehát a transzparens városok élményei ugyancsak a modern nagyváros élményeinek alapját jelentik. A modern térszerkezet maga is átlátható, amint a konkrét építészeti terveket is a transzparencia jellemzi. A sorozatokban előállított házak, kertvárosok vagy lakótelepek a modern építészet különféle tradícióiban egyaránt a rendezettség, átláthatóság és a demokrácia ígéretét jelenítik meg. A modern rácszatok egyszerre mutatják a panoptikon, tehát az ellenőrzöttség szimptomáit, amint az egyenlőség felszabadító hatását: a társadalmi osztályok térbeli elkülönültségének lehetetlenné tétele tagadhatatlanul megfelel a demokratikus utópiák hagyományának is.”

A rács ugyanis bár nagyon is racionális, csak éppen diszkrét határok és léptékek nélküli struktúra. Ez ugyanakkor egyúttal éppen az egyik fő erénye is, hiszen, miként azt a Superstudio csoport *Il Monumento Continuo* című munkája kapcsán is láthattuk, voltaképpen a végtelenségig ismételhető, bármelyik irányba variálható tulajdonságot eredményez. Ebben a szellemiségben projektálja vissza Újlipótváros térképészeti nézetére a mondriani festmények által megidézett manhattani rácsstruktúrákat Térey János is, aki a nádas térpoétika meghosszabbításaként olvasható esszéjében így ír a kerületről: „Az Újlipótváros a pesti East-Manhattan, amelynek kopottan is legelegánsabb avenue-ja a Pozsonyi út, s amelynek legelőkelőbb parkjában a második világháború kitörése után már nem épülhettek meg az ambíciózusan megálmodott felhőkarcolók.”¹⁰⁴

Ezek az egymásbavetíthető hálózatos struktúrák voltaképpen a gondolkodásnak, és így a prózaírói nyelvnek is az alapsémái, amely a *Párhuzamos történetek* nem-egyenesvonalú elbeszéléstechnikájának működésmódját is meghatározzák. Éppen ezért a rácsmintázat a Madzartörénetszál tematikus vonatkozásain túlnyúló tudatséma, amely lehetőséget nyújt arra is, hogy a regény saját lehetséges metastruktúráira, így például a narratív szerkezet ábráira, vagy éppen az elbeszélő „tudatmozgásai” (Bazsányi Sándor) által formált mintákra kérdezzünk rá.¹⁰⁵

Mindenekelőtt azonban adódik a kérdés: vajon a regény meghatározó tudatsémái valóban egy kifeszített rácsháló által tagolt, átlátható kereteből, sávós és síkszerű formákból építkező mintázatot képeznek-e? Egyáltalán térhatású képződményekként, vagy inkább reliefszerű síkalakzatokként, vagy sokkal inkább organikus formákból, topologikus gyűrődésekből, csatornákból álló domborzatként képzeljük-e el azokat? Mint ahogy teszi azt például Bagi Zsolt az *Emlékiratok* könyvének mondatfenomenológiai elemzése során, ahol arra hívja fel a figyelmünket, hogy a Nádas-regény egyes mondatpoétikai struktúrái olyan konjunktív szerkezetű, egymásból folyamatosan következő szövegfolyamként működnek, amelyeken belül ugyanakkor olykor a textuális folyásiránnyal ellentétes „törések” keletkeznek. Ezek a törésszerű „szöveges-események” azonban úgy akasztják meg a folytonosság érzetét, hogy nem szakítják meg azt. Ahogy azt Bagi maga is írja könyvében:

GYÖRGY PÉTER, *A sorozat, a rács, és a háló*, in. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1042/a-sorozat-a-racs-es-a-halozat> (Hozzáférés: 2017. március 28.)

¹⁰⁴ TÉREY JÁNOS, *XIII*. <http://www.szombat.org/politika/3423-terey-janos-xiii> (Hozzáférés: 2017. március 9.)

¹⁰⁵ Irodalmi párhuzamként említhető Paul AUSTER *New York-trilógiájának* városjárás motívuma is, amelyben történetmondás, városleírás, térkép, rajzolás elemei egyaránt a manhattani rácsháló alapsémái szerint építkeznek.

„Ha egy mondat állna ellentétben az előzővel, akkor a törés elválasztaná a kettőt, és izolálná őket egymással szemben. Így azonban bensőséges kapcsolatuk fennmarad, egymásba folynak, de megjelenik bennük egy *vetemedés* vagy *gyűrődés*, amely folytonosságban a megszakítottságot képviseli.”¹⁰⁶ (Kiemelések: M. Zs.)

A *Párhuzamos történetek* esetében azonban nem elsősorban mondatpoétikai szinten beszélhetünk gyűrődéses, avagy redőszerű alakzatokról, hiszen ennek a regénynek az uralkodó nyelvezetét sokkal inkább a szekvenciálisan egymásra következő, de egymástól tömörszerűen el is különülő bekezdések által kijelölt ritmika jellemzi. Ezekben a változatos ritmussorozatokon belül ugyanakkor gyakran a *cut-up* vagy *découpé* technikára emlékeztető módon összekevert, egymástól a regénytér és regényidő vonatkozásában látszólag távoleső eseményszigetek rendelődnek egymás mellé. Vagyis általában nem is annyira a mondatok szintjén (bár az elbeszélői tudatok aspektusváltásai gyakran éppen mondatokon belül történnek), mint inkább elbeszélés-poétikai értelemben beszélhetünk egymásra gyűrődő alakzatokról.¹⁰⁷ Míg tehát a tömörszerűen elkülönülő bekezdések feszes ritmusú szöveggépet eredményeznek, addig a távoli eseményszigetek úgy kapcsolódnak egybe a narráció szintjén, akár egy kendő két távoli sarka, amelyek a gyűrődés révén rendelődnek egymás mellé.¹⁰⁸ Ezeket a pontokat nevezi Bagi Zsolt a jelenlévővé váló múlt „betörési pontjainak”, amelyeknek azonban nincs sok közük az emlékezethez vagy a tudati asszociációkhoz, hiszen e betörések nem történeteket hoznak létre, hanem eseményekként jelentkeznek.¹⁰⁹ Vagyis nem a regény történetéből következően előre adott feltételek, hanem „eredmények”, amelyek létrehozzák a párhuzamosságok összetett rendszerét. A párhuzamosság ugyanis a regényben – miként azt Bagi is írja – azt jelenti: „egyszerre válni jelenlévővé, betörni a másik világába, és nem szünni meg idegennek lenni abban.”¹¹⁰

¹⁰⁶ BAGI Zsolt, *A körülírás. Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Pécs, 2005. 112.o.

¹⁰⁷ A *Párhuzamos történetek*ben a „vetemedés” alakzatának mondatpoétikai szintről az elbeszéléstechnika szintjére történő áthelyeződését Bagi Zsolt is észrevételezi: „Az idősíkok áthatják egymást és vetemedéseket okoznak egymásban. Az *Emlékiratok* könyvében a vetemedés a leíró mondatok megszakítottságát fordította át a körülíró mondatokká, amelyekben a tények nem önmagukban jelennek meg, hanem egymást áthatva (bár nem is elbeszélés-ként: hierarchikusan). A *Párhuzamos történetek*ben az idő viselkedik hasonlóan. A múlt-jelen-jövő nem kontinuum, mint az emlékezés számára, de nem is megszakítottság és különültség. A múlt az emlékezet folyamatosságában ugyan elfeledett, de képes betörni a jelenbe és hatással lenni arra.” BAGI Zsolt, *Az emlékezet ellen. A hely körülírása a Párhuzamos történetekben*, Élet és Irodalom, LVIII. évfolyam, 49. szám, 2014. december 5. <https://www.es.hu/cikk/2014-12-05/bagi-zsolt/az-emlekezet-ellen.html> (Hozzáférés: 2018.05.21.)

¹⁰⁸ Ld. ehhez: Michel SERRES, Bruno LATOUR, *Conversations on Culture, Science, and Time*, (Trans. Roxanne LAPIDUS), The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995. 57-66.o.

¹⁰⁹ BAGI Zsolt, *i.m.*

¹¹⁰ Uo.

A topologikus gyűrődéseket vagy „betörési pontokat” azonban gyakran nem csupán helyek, hanem tárgyak, érzetek, vagy hangulatok is létrehozhatják, mint például a Pozsonyi út korabeli burkolótéglái esetében, amelyekre Madzar rácshálós mintázatú ablakából kitekintve „látunk rá”. Ezek a sűrű sormintákban lerakott keramit burkoló elemek, amelyek visszfényei Madzar tervének meghatározó alapanyagává válnak, éppenséggel a regény párhuzamos építészportréjának Demén Samuját kapcsolják be a Madzar-szál történéseibe. A regény budapesti helyszínének több pontján is felbukkanó „őrült sárga” vagy „tébolyodott sárga” keramit burkolatok ugyanis, a regény világában legalábbis, éppenséggel Demén Samu budakalászi gyárában készültek:

„A Lukács uszodához vagy később a Pozsonyi út burkolatához ellenben ő szállította az őrült sárga kerámiát. Annyira önfejű volt, hogy inkább másokat szolgált ki. Egy életen át szégyenkezett, hogy nem lett nagy építész, hanem csak egy dúsgazdag építési vállalkozó, egy senki, akihez ragad a pénz, mert mások szája íze szerint dolgozik, és mindent rögtön elherdál. Budakalászon építette fel a téglagyárát, és onnan szállította mindenhová az őrült sárga tégláit, még Bécsbe is.”¹¹¹

Így válik a keramit téglá egyszerre Demén szakmai kudarcának jelévé, és egyúttal Madzar sikerének közvetett alapanyagává Nádas regényuniverzumán belül. Az „őrült sárga” keramit téglá remekül példázza, hogy a *Párhuzamos történetek* narratív kötőelemeit nem csupán az egyes szereplők egymást metsző sorsai teremtik meg, de bizonyos tárgyak, terek, épületek, atmoszférák, érzetek is legalább ilyen fontos kapcsolódási pontokat képeznek. Ezek a személyes sorsokon túlmutató kötelékek ugyanis a tárgyi környezetben, bútorokban, épületekben, a város érzéki terében rögzülve válnak a regény kohézióját megteremtő összefüggéshálókká.¹¹²

A most következő fejezet során éppen ezért ezeket a térbeli és tárgyi „kapcsolódási pontokat” a Nádas-regény *kísérteties* térpoétikájának központi elemeiként fogjuk értelmezni, feltárva azokat az elbeszélői tudatsémákat, amelyek az egyenesvonalú elbeszélés logikájával szemben a regény asszociatív átmenetekből, topologikus kapcsolódásokból építkező nem-linerális szerkezetét teremtik meg.

¹¹¹ PT.III.462.o.

¹¹² Nádas-monográfiájában Bazsányi Sándor még egy fokkal tovább merészkedik a hol „őrültként”, hol „tébolyultként” meghatározott sárga színű keramit burkolat kromopoétikai magyarázatában: „Ellenben a Demén-féle budakalászi téglagyárból származó keramit burkolat »tébolyultan sárga« fénye, anélkül hogy tételszerűvé élesedne, leginkább a városi épületekben élő ember, a modernség, a huszadik századi történelem »tébolyát« jelöli. BAZSÁNYI Sándor, *Nádas Péter*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2018. 621.o.

3. A *Párhuzamos történetek* kísérteties térpoétikája

3.1 „...elkülönült életek labirintusa...”

A most következő fejezetben anyagokról, tárgyokról, minőségekről, érzetokról és hangulatokról lesz szó. Ahogyan azt az előző fejezetben is láthattuk már, a *Párhuzamos történetek* fikciós világán belül az egymáshoz képest térben és időben szétszórta „történetszigetek” gyakran nem a szereplők közötti viszonyrendszereken, mint inkább az őket körbevevő épületeken, tárgyakon, matériákon, illetve a bennük rögzült érzeteken és minőségeken keresztül kapcsolódnak egymáshoz. Ezek a kapcsolódási pontok teremtik meg aztán azt a tágabb érzéki közeget, amelyekben a szereplők, helyszínek és események létrehozzák a hasonlóságok, párhuzamosságok, ismétlések, és ezzel együtt az eltérések és különbségek kísérteties összefüggés-hálóját. Ahogyan azt például a regény névtelen elbeszélőjének alábbi, a második világháborút követő időszíkon Szemzőné Pozsonyi úti lakásában élő Mózes Gyöngyvérrel szóló leírásában is láthatjuk, bár a szereplők gyakran képesek a tárgyi környezetben rejlő történeti tartalmak differenciált érzékelésére, ám azok jelentését és genealógiáját csupán egy rajtuk kívülálló narratív tudat képes felfogni:

„Itt volt vele az élete a megannyi korábbi életével és a legkorábbi életének emlékeivel. Egy élet, amelyet idegen falak, idegen illatok, olyan idegen tárgyak között töltött el, amelyeknek nem ismerhette a történetét, illetve az ő szemében a fennmaradt jeleknek egyszerűen nem volt történeti tartalmuk.”¹¹³

Vagy például, miként arra a Demén Samu és Madzar Alajos párhuzamos építészportréit bemutató fejezetekben már röviden kitértünk, a két építész regénybeli karakterét összekötő mediális tárgy éppenséggel azon „őrült sárga” keramit téglaburkolat lesz, amely a történet logikája szerint Demén Samu budakalászi gyárában készült, és amely a Madzar által tervezett rendelő fényviszonyait is meghatározza.

Az ehhez hasonló anyag- és tárgyközpontú összefüggésekre, amelyekre akár a regénytér narratív kohéziójának „kötőszöveveiként” is tekinthetünk, számos egyéb példát találunk a *Párhuzamos történetek*ben. Ugyanakkor, amint azt az alábbiakban a regény egyik vonatkozó történetszálának elemzése során is látni fogjuk, a nádasi prózavilág terei, tárgyainak és matériáinak leírásai nem csupán retorikai szöveghelyzetekként vagy narratív kohéziós elemekként funkcionálnak, de bizonyos összefüggésekben maguk is a regény kulcsszereplőivé válnak.

¹¹³ PT. II. 156.o.

A Madzar Alajos tervei nyomán átépítésre kerülő Pozsonyi úti rendelő történetfonalán, a regény elbeszélői logikájának megfelelően, a fiatal építész a rendelő bútorainak kivitelezési munkálatai szülővárosába, a történelmileg és mitikusan is jelentéstelített Mohácsra szólítják. A történet szerint Madzar saját szülőházába visszatérve, elhunyt édesapja asztalosműhelyében tervezi legyártani Szemzóné pszichoanalitikus klinikájának egyedi készítésű bútorait. A bútorgyártási munkálatok leírását gondosan előkészített városleírások, valamint a Madzar gyerekkorát és szülői házát bemutató szövegbetétek keretezik. A regény elbeszélője Madzar Mohácsát az „elkülönült életek labirintusaként” jellemzi, amely szeszélyes utcaszerkezetével, multikulturális hagyományaival együtt egy olyan változatos építészeti stílust követ, amelyben a „mediterrán józanság és könnyűség” jegyei a századokkal korábbi „elföldelt háborús kedély” nyomaival keverednek.¹¹⁴ A regénybeli város irodalmi geográfiájának uralkodó retorikai alakzata tehát a megszemélyesítés: „Mohácsnak halott a kedélye.”¹¹⁵ A leírás azonban a megszemélyesítés révén az értéksemleges várospoétikából az önvádló-önostorozó nemzeti történelem emlékhelyévé, irodalmi *lieu de memoire*-jává változtatja a regénybeli Mohácsot.¹¹⁶ Ezt a szemléletváltást vetíti előre a Mohács felé tartó dunai hajóút alatt Madzar és Bellardi között lezajló párbeszéd is, amely során az építész gyerekkori barátja egy titkos nemzetmentő társaság körébe igyekszik beszervezni. Mohács ebből a nézőpontból szemlélve tehát egy olyan emlékezetpolitikailag is túltelített antropomorf képződménnyé válik, amely alkalmassá teszi arra, hogy a nemzetsors történelmi tragédiáinak kicsinyített tükreként funkcionáljon:

„A falakon és a helyrajzon még átütött a korábbi kedélye, ám a török hódoltság óta alig, a szerb uralom kezdetétől pedig valószínűleg egyáltalán nem működött. A magyarok most már hiába foglalták vissza bárkitől, nem kerültek többé a birtokába. Ma kizárólag az ebek csaholásától hangos udvarokra zárva élt. Egyszerű lett volna azt mondani, hogy középkori pusztulásának emlékét viseli a mai napig a homlokán, egy olyan pusztulásét, amely később az önálló magyar királyság végóráinak lett a szimbóluma a magyar történelemben. Madzar azonban idegenből visszatérve úgy látta, hogy inkább fordítva van. Történeti poggyászával zárta magára a pusztulás minden korábbi előfeltételét.”¹¹⁷

¹¹⁴ PT. II. 241.o.

¹¹⁵ Uo.

¹¹⁶ Vö. Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája* (Ford. K. HORVÁTH Zsolt) <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html> (Hozzáférés: 2018.04.16)

¹¹⁷ PT. II. 241-242.o.

A regénybeli Mohács tehát önmaga kísértetvárosa, olyan idő- és tércsapda, amelyben a fantomszerű múlt folytonosan saját magára, önnön jövőhorizontok nélküli jelenébe zárja vissza az urbánus tudatot. Éppen ezért is írhatja esszéjében Wesselényi-Garay Andor, hogy „Mohács nem csak város, hanem a középkor maga: szerkezetében, tragédiájában, miliójében, és kézműves munkakultúrájában is. Akár Madzar szemhatárán Amerika, csak épp a másik irányban: hídfő az idő és térszakadékok túlnanján.”¹¹⁸

¹¹⁸ BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, *Kettős vakolás*, Kalligram, Budapest, 2013. 255.o.

3.2 „...jártam már ebben a házban...”

A *Párhuzamos történetek* várospoétikai látásmódjára jellemző, hogy a várost olyan többszörösen rétegzett palimpszesztként láttatja, amelyben az urbanisztikai tudattalanba visszahullott tartalmak továbbra is aktív módon kísértenek. A nádas várospoétika tehát olyan urbanisztikai *fantomológia*, amely a városi térre feltárandó történeti tartalmak poétikai archívumaként tekint.¹¹⁹ Ennek megfelelően a térpoétika feladata az volna, hogy a városi térben „elraktározott” történelmi traumákat a jelent zaklató fantomszerű tudattartalmakként regisztrálja. Ezt a kísérteties archeológiai látásmódot a mindent látó és halló elbeszélői tudat képviseli a regényvilágon belül: „Vannak azonban éjszakák, amikor a budapesti bérházak falai visszasugározzák az egykor beljükből dermedt hangokat.”¹²⁰

Ugyanakkor Nádas regényének kísérteties térpoétikája korántsem a romantika irodalmában közkedvelt kísértet- és horrortörténetek zsánerlogikája szerint működik.¹²¹ Nádas esetében a kísérteties urbanitás irodalmi problémaként történő ábrázolása sokkal inkább a modernitás világérzési alapját képező – Lukács György fogalmával élve – „transzcendentális hontalanság” (*transzendente Obdachlosigkeit*) korszakos élményéhez kapcsolódik. Ez a korszakélmény ugyanis Lukácsnál nem csupán olyan metafizikai-szellem-történeti tapasztalat, amely annak tragédiájából ered, hogy a modernizmus során a napnyugati kultúra az antik görögség önmagára záródó világtotalitását mint a szellem transzcendentális *oikoszát* elhagyni kényszerül, de egyúttal az első világháború nyomán megtapasztalt elidegenedés és otthontalanság tapasztalatának történelemfilozófiai és esztétikai diagnózisa is. Az oltalmazó, biztonságot (*Geborgenheit*) nyújtó otthon/haza (*Heimat*) elvesztésének tapasztalata ugyanis egyszersmind annak felismerése is, hogy a modernitás korában a szellem immáron bárhol otthonra lelhet, és éppen ezért mégsem lehet

¹¹⁹A *hantológia* vagy *fantomológia* fogalma Jacques Derrida neologizmusa, amely a filozófus *Marx kísértetei* című esszéjében került részletesebb kidolgozásra. A hantológia a „kísértet” és „ontológia” szavak összeolvadásából származó spektropoétikai fogalom, amely a nyugati gondolkodás azon sajátos történeti időérzését kívánja megnevezni, amely folyamatosan újratermeli a „rosszul időzítettség”, a „kizökkent idő” tapasztalatának fantomszerű alakzatait. Ilyen akronotópikus kulturális időtapasztalatnak tekinthető például az elmúlt utópiák nosztalgo-futurisztikus kísértetként történő visszatérései, de esetünkben a fogalom (a)temporális dimenziói mellett annak spaciológiai aspektusai is fontosak lehetnek, hiszen ahogyan azt Derrida is kifejti, a ’hant’ fogalom etimológiája a „gyakran látogatott hely” hurokszerű, elliptikus-térbeli jelentésárnyalatait is magában hordozza. Ld. Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei* (Ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán), Jelenkor, Pécs, 1995. A későkapitalizmus kortársi kultúrájának hantológiai értelmezéseihez lásd még Mark Fisher irodalmi, filmes és zenei tárgyú esszéit: Mark FISHER, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Alresford, 2014. A retro-futurisztikus nosztalgia kortárs építészetelméleti diskurzusához lásd: Douglas MURPHY, *Last Futures. Nature, Technology and the End of Architecture*, Verso, London-New York, 2016.

¹²⁰PT.III.40.o

¹²¹Vö. Anthony VIDLER, *The Architectural Uncanny*, MIT Press, Massachusetts, 1992.12.o.

otthon sehol sem igazán.¹²² Lukács számára ezért kerül a regény a modern irodalom műfajesztétikai hierarchiájának csúcsára. Ha ugyanis az ókorban a tragédia műformája volt a leginkább alkalmas arra, hogy kifejezze az antik görögség világtotalitását, akkor e teljesség elvesztését a modern regény nyitott formája képes egyedül érvényes módon tematizálni.

Nádas regénye ebből szempontból tekinthető egyfelől a „transzcendentális otthontalanság” modernista művének, amely térpoétikájában éppen a XX. század történelmi kataklizmáinak kísérteties nyomait tárja fel. De éppúgy olvashatjuk a modernizmus kritikájaként is, hiszen a regényvilág színpalái között a modernitás kisiklott/félresikerült utópiáinak fantomszerű árnyai kísértének. A szereplők maguk is olyan szobák, épületek, városnegyedek kulisszái között élnek, ahol valójában senki sem érzi/érezheti „otthon” magát igazán, hiszen az épületek falai és a tárgyai egy olyan kizökent jelenidő romjai csupán, amelyet a tragikus múlt és a sohasem volt jövő folyton visszatérő fantomjai zaklatnak. A nádas térpoétika tehát ennyiben nekromodernista archeológia, hiszen a regény mind formai, mind pedig tematikus értelemben a modernizmus tragikus torzóinak láttelekeként is olvasható.

A modernitás patológiájaként értett kísérteties térpoétika egyúttal a regény egy másik központi diskurzusát, a klinikai látásmód problematikáját is érinti, hiszen miként arra Anthony Vidler is felhívja a figyelmünket, az *Unheimlichkeit* századfordulós urbanisztikai diskurzusait javarészt az orvosi, környezetpszichológiai és higiéniai beszédmódok szempontrendszerei uralják. Így például a haussmanni Párizs ingatlanspekulációktól, demográfiai explóziótól és társadalmi anomáliáktól terhelt városépítészeti problémái a korabeli tudományos közbeszédén keresztül elsősorban különböző térfóbiák, illetve a városi terekhez köthető mentálhigiéniai eredetű betegségek (szorongás, depresszió, fejfájás, szédülés, szív- és érrendszeri panaszok) formáiban tematizálódnak.¹²³ Ezzel összefüggésben a *kísértetiesről* szóló korabeli reflexiók a századfordulós pszichoanalitikai diskurzusokban artikulálódtak a legkidolgozottabb formában. Így például Sigmund Freud vonatkozó kutatásaiban, aki szerint a kísérteties a tudattalanban elfojtott lelki élmények kísértetszerű visszatértét jelenti; *ugyanannak* a visszatértét mint idegenszerű *másik*.¹²⁴ A kísérteties tér felkavaró élménye számos formában előfordul a *Párhuzamos történetek*ben is, így

¹²² LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Budapest, Magvető, 1975. 519. o.

¹²³ Anthony VIDLER, *Agoraphobia: Psychopathologies of Urban Space*, In: Anthony VIDLER, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Massachusetts, Cambridge, 2000. 25-50.o.

¹²⁴ Sigmund FREUD, *Das Unheimliche*, In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V (1919). S. 297–324. Online: <http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> (Hozzáférés: 2017. július 24.)

például az alább hosszabban is elemzésre kerülő fejezetben, amely már a címében is egyértelműen az ismerős-ismeretlen ambivalens tértapasztalatát tematizálja: „*Jártam már ebben a házban.*”

A fejezet az 1956-os forradalom utáni Budapest egyik belvárosi bérházában játszódik. A titkos szerelmére váró Demén Kristófot a lépcsőházba lépve éri a felismerés, hogy az épület különös módon emlékezteti gyerekkorának egyik traumatikus helyszínére, egykori zongoratanárnőjének házára. A kísérteties építészeti leírás dramaturgiai és narrációs feszültségét éppen a bizonytalanság és eldönthetlenség érzésének dinamikája adja, hiszen Kristóf egyszerre metaforikusan és fizikai értelemben is a kísérteties tér határán, a régmúlta emlékeztető ismerős lépcsőház bizonyossága, illetve az azt folyamatosan aláásó, elhalasztó idegenszerűség köztes terében reked.¹²⁵ Ezt a felkavaró térélményt Kristóf a következőképpen összegzi: „Vagy mégis egy másik házban lennék. Gyerekként nem vettem észre, hogy a ház milyen kopott és szegényes. Időközben megváltoztak az arányok, s mintha egy másik házra hasonlítana, amely nem tudni, honnan, de nagyon régről ismerős.”¹²⁶

Ezt a tér- és időzavart a Kristóf szubjektív perspektívájából átmenetileg kitekintő mindentudó narrátor pontosítja a következő rövid mondatnyi bekezdés erejéig: „Mindössze tíz év telt el.” Ám a következő két bekezdésben, habár továbbra is a „mintha” átmeneti érvényű modalitásában, de ismét Kristóf azonosítja a pontos helyszínt, s azon keresztül az egykori és jelenlegi énje(i) közötti kísérteties-idegenszerű kapcsolatot:

„Vagy mintha valaki időközben elmesélte volna nekem élete történetét, s abból tudnám, hogy van egy ilyen ház, volt benne egy zongoratanárnő, volt egy kislány, aki a fenekén billegő, piros szoknyácskájában fölcsábított egy kisfiút a harmadikra, ahol aztán megtörtént a borzalom. [...] Furcsa módon én voltam ez a valaki, akinek megvoltak ezek a képei, amelyekre azóta sem gondolt, vagy ha gondolt, akkor jobbnak tűnt gyorsan felejteni.”¹²⁷

A helyszín pontos beazonosítása során azonban Kristóf számára a terek és események közötti bizonytalan összefüggést éppen a helyek megnevezéséül szolgáló fogalmi nyelv szilárdítja meg. A kísérteties tér leírása ezen a ponton ugyanis a hangulatok bizonytalan érzéki horizontjáról az ugyanezen térre vonatkozó tulajdonnevek mentális birodalmába csúszik át:

¹²⁵ Ez a különös tértapasztalat egyébként párhuzamba hozható Carl Maria Döhring (Kristóf regénybeli rokonkarakterének) *kísérteties* tértapasztalatával is, aki a regény első kötetében a grunewaldi erdőszégen kerékpározva hirtelen beleütközik a nagynénje lakásában függő Leistikow-tájkép valódi másába.

¹²⁶ PT. III.271.o.

¹²⁷ Uo.

„Most is azt a hat lépcsőfokot kellett elérnem, amelyek a földszintre fölvezetnek. Ebben a házban a hat lépcső miatt nem földszint volt a földszint neve. [...] Két tömzsi pilaszter között lehetett az örülten sárga kerámiával borított udvarra kilépni, s az egyik pilaszteren, régiesen metszett, kék betűkkel, ott állt egy fehér zománctáblán gyerekkorom legrejtélyesebb szava: *mezzanin*.”[Kiemelés az eredetiben.]¹²⁸

Kristóf számára tehát az újra megtalált kísérteties térben a helyszínhez kapcsolt különös szavak látványa és akusztikája szolgáltatja az ismerősség érzetének tartós kontúrjait. Azonban az *unheimlich* tér logikájának értelmében az ismerősként újra felfedezett hely mégsem szabadulhat meg teljesen az idegenszerűség aurájától, hiszen a térnek mindvégig marad egy olyan rejtett aspektusa, amely továbbra is a kísértetiesség pszichopatológiai forrásaként szolgál: „Ez volt a ház, semmi kétség. A csöndes és várakozással teli szorongás emléke szintén a házhoz tartozott.”¹²⁹

Azonban Kristófit az emlékezetmunkában a *mezzanin* szó ismerős akusztikája és látványa mellett a házhoz tapadt kísérteties történelmi stigma felidézése is segíti. Az idegenszerűségük révén ismerősként ható szavak és jelek rendszere ugyanis nem csupán az egzisztenciális szorongás privát, de egyúttal a történelmi traumák kollektív világába is visszavezetnek:

„Csillagos ház volt, a zongoratanárnőnek ki kellett belőle költöznie. Amikor az ostromnak vége lett, akkor visszaköltözhetett, mert már nem volt csillagos. Soha, senkitől nem merészeltem megkérdezni, hogy a csillagos ház mit jelent. A felnőttek hangjából kiéreztem, hogy a dolog ahhoz a mély rettenethez tartozik, amit éppen csak túlélünk, és sokan elpusztultak benne. Mint ahogy azt sem merészeltem megkérdezni, mit jelent a *mezzanin*.”
[Kiemelés az eredetiben.]¹³⁰

Demén Kristófit tehát az épület térben és időben történő beazonosítása során nem is annyira a hely atmoszférája, mint inkább az ahhoz rendelt szavak és jelképek szemiotikája igazítja el. A regény térpoétikájának egyik uralkodó vonása tehát egy olyan kísérteties archeológiai látásmódban ismerhető fel, amely a városi térben „elraktározott” személyes és kollektív traumákat a jelent folyamatosan kizökentő és felkavaró érzéki tartalmakként látatja.

¹²⁸ PT.III.271-272.o. A „kísérteties szivárgás” nádas tárgypoétikájának logikájára jellemző módon az udvar burkolata is minden bizonnyal a Demén Samu budakalászi gyárából való „örületen sárga kerámiából” készült.

¹²⁹ PT.III.272.o.

¹³⁰ Uo.

3.3 „Mint aki múltat és jelent összenyit, áramoljanak egymásba.”

A kísérteties térpoétikának köszönhetően tehát Nádas szövegeiben a város, vagy akár egyes épületek, sőt mint azt majd látni fogjuk, akár egyes bútorok vagy hétköznapi tárgyak is bármikor kiteríthető, kifordítható, szétszerelhető „emlékezetgépezetként” működnek. Ez az archeológiai látásmód tehát mindenütt felfejtésre váró tartalmakat sejt, a kitágított jelenben egymásra préselt nyomokat, amelyek maguk is további nyomokra utalnak. Így hozva létre a narratív tudat által összekötött téridő szigetek topológiai rendjét. Ez a topologikus elbeszélői tudat azonban nem magát a történeti időt, mint inkább a történeti idő egy bizonyos felfogását, a lineárisan és szekvenciálisan működő időtudatot kapcsolja ki.¹³¹ Ennek értelmében ugyanis az idő nem elmúlt, feledésbe merült, vagy „elhaladt”, „tovatűnt” események egymásutáni sorozata, hanem sokkal inkább kiszámíthatatlan alakzatokat formáló „átszivárgás”. Minderről Michel Serres az időről, térről és tudományról szóló, Bruno Latourral közösen jegyzett interjúkötetében a következőképpen ír:

„»*Sous le pont Mirabeau coule la Seine...* [A Mirabeau-híd alatt fut a Szajna...] – így folyik a klasszikus lineáris idő. De Appolinaire, aki sohasem hajózott, legalábbis édesvízen nem, nem tanulmányozta a Szajnákat elég alaposan. Nem vette észre az ellensodrásokat vagy a turbulenciákat. Igen, az idő valóban úgy folyik, ahogyan a Szajna, ha valaki jól megfigyeli. A Mirabeau-híd alatt áthaladó víztömeg közül nem mind folyik szükségszerűen a La Manche csatornába; számos apró erecske fordul visszafelé, Charenton irányába, vagy az árral szembe. [...] A szokásos elmélet feltételezése szerint az idő mindig és mindenhol lamináris jellegű. Merve geometriájú és mérhető, de legalábbis állandó távolságokkal rendelkező. Egy nap majd ezt fogják örökkévalóságnak nevezni! De ez se nem igaz, se nem lehetséges. Nem, az idő ugyanis turbulens és kaotikus módon folyik; az idő szivárog. A történelem elméletével kapcsolatos összes nehézségünk mind abból adódik, hogy az időről ilyen inadekvát és naiv módon gondolkodunk.”¹³²

Minden bizonnyal hasonló történelemfilozófiai és történetkritikai kétely motiválta Nádas Péter regényének elbeszéléstechnikáját is, hiszen a *Párhuzamos történetek* narratív tudatát is leginkább a perkolatív idő koncepciója jellemzi. Michel Serres szerint az átszivárgó idő éppen a laminárisan

¹³¹ Vö. Rob SHIELDS, *Cultural Topology: The Seven Bridges of Königsburg, 1736*, In. *Theory, Culture and Society*, Vol 29, Issue 4-5, 2012, p.43-57.

¹³² Michel SERRES, Bruno LATOUR, *Conversations on Culture, Science, and Time* (Trans. Roxanne Lapidus), The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995. p. 58-59.

értett áramlástan felfogásnak a kritikája, amely az időt a karteziánus geometria alapján számszerűsíthető, egyenlően eloszló, egynemű struktúrákból építkező szemléleti formaként képzelel. Az „átszűrődő”, „átszivárgó”, „keresztbe folyó” idő ezzel szemben inkább topologikus tudatforma, amelynek lényege éppen az, hogy bizonyos dolgok átfolynak rajta, bizonyos dolgok viszont „hátra” maradhatnak. Ráadásul ebben az esetben az átszivárgás nem csupán egyenes vonalú és párhuzamos irányú lehet, de éppúgy visszafelé vagy keresztirányba is fordulhat.

A regény kísérteties térpoétikájának legizgalmasabb pillanatai tehát éppen azok a részek, ahol az épített tér és benne a tárgyak az elbeszélés narratív sűrűsödési pontjaivá válnak, és így az eddig időbeliként érzékelt elbeszélői tudatfolyam térbeli összefüggésekké csomósodik. Ezeket a csomópontszerű narratív szövegeseményeket nevezhetjük Georges Poulet nyomán *lokálizációnak* is, aki – a Nádas írásművészetével számos ponton rokonítható – Proust térpoétikájáról szóló könyvében az emlékezet kaotikus örvénylését lehorgonyzó irodalmi terekről így ír: „Nem csupán gyermekkorának egy bizonyos korszaka az, amelyet a prousti lény csésze teájából feltűnni lát, de éppúgy egy szobát, egy templomot, egy szilárd topográfiai egészet is, amely többé már nem bolyong, nem hullámzik.”¹³³

A *Párhuzamos történetek* azonban nem csak az elbeszéléstechnika szintjén szolgál számos példával az „átszivárgó” narratív időtudat működés módjára vonatkozólag, de bizonyos szempontból az áramlástan alakzatok a regény egyik áttevődő kulcsmotívumainak is tekinthetőek. Minderről egyik interjújában Nádas Péter, a regényben többször előforduló futás-motívuma kapcsán, a következőképpen nyilatkozik:

„A futás maga is sodródás: az ellenállással foglalkozik, csak egy másik elemben. Az áramlás jele tudatos választás volt, és további hullámokat vet a regényben, helyük sem véletlen. Az áramlásnak és a közegellenállásnak sok minden alá van rendelve az ember életében. A véráramlástól a tudatáramig és a történelemig. Utóbbi az ellenállások és az ellenállások legyőzésének rendszere.”¹³⁴

Az áramlástan motívumok tehát visszatérő képei Nádas prózájának. A híres mohácsi Duna-átúszási jelenetei például a *Világlo részletek* hullám- és örvénytani leírásaiban is visszaköszönnek. A folyóátúszás hidraulikus alakzatai a *Párhuzamos történetek*ben aztán áttevődnek az édesapja

¹³³ Geoges POULET, *Proustian Space* (Trans. Elliott COLEMAN), The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1970.16.o.

¹³⁴ SZEGŐ János, *A szabadság lendülete. (Beszélgetés Nádas Péterrel)*, Hévíz, 24. évf. 4-5. sz. / 2016. 464.o

hajdani hajóács műhelyében dolgozó Madzarról szóló részekre is, ám itt már az egyenes vonalú elbeszélői időtudatot megtörő hasonlatként fognak kulcsfontosságú szerephez jutni:

„Amikor meg hazaért, először sarkig tárta a műhely kétszárnyú, óriás ajtaját, hogy fény és meleg járja át végre a hatalmas helyiséget, ahol az elkövetkező hetekben talán dolgozni fog. Miközben kitámasztotta ezeket a nehéz vaskeretbe foglalt, a napfényen átforrósodó tölgyfaajtókat, odabentről jeges hideg áradt rá, amitől még ünnepélyesebb lett a pillanat. *Mint aki múltat és jelent összesenyt, áramoljanak egymásba.* S látta maga előtt a délelőttöt néhány nappal a temetés után, amint az utolsó elkészült bárkát kitolják az udvarról a segédek.”

[Kiemelés: M.Zs.]¹³⁵

Ennek az átszivárgó időtudatnak az elbeszélői alakzatként történő működtetésére a regény harmadik kötetének *Anus mundi* című fejezetében is számos példát találhatunk. A második világháború után játszódó cselekményszálon Mózes Gyöngyvért követhetjük nyomon, akit a Pozsonyi úti rendelőben Szemzóné zongorája előtt ülve valósággal megszállnak a „háborús pusztítás” fantomszerű emlékképei. A szöveg elbeszélői logikájának értelmében azonban a kísérteties múlttal szembesülő emlékező narratív tudat pozícióját valójában nem ő, hanem a regény mindentudó elbeszélője képviseli. Gyöngyvér a történetzálon belül nem értelmezi, csupán érzékeli a feltoluló emlékek kaotikus áradatát, vagyis a regény narrátora voltaképpen rajta keresztül bírja szóra az önnön tragikus történetére emlékező épületet és tárgyi környezetet. Ezt a különös narrációs helyzetet erősíti fel az a montázsszerű elbeszélői mód is, amelynek segítségével az elbeszélő Gyöngyvér jelenetsoraival párhuzamosan három idősíkon keresztül „vágja be” a mohácsi műhelymunka, a Pozsonyi úti átépítés, valamint a rendelő nyilasok általi pusztításának jelenetsorait:

„Mózes Gyöngyvér ennek a hangnak az emlékére felneszelt, megemelte a fejét, letörölte a könnyeit és belefülett a néma éjszakába. A lépcsőház minden kicsi zajra visszhangozó üveghengeréből nem az emelkedő lift zaját hallja-e. Dobogást hallott, futva emelkedő csizmás és bakancsos léptek dobogását, ordítást, csörömpölést, mint amikor puskatussal vernek be egy ablakot.

Nézte, hová menekülhet el.

Azon a karácsony másnapi éjszakán, amikor egy nyilas suhancokból álló csoport rátört erre a házra, s mindenkit kihajtottak a havas utcára, úgy ahogy találták őket, Szemzóné a két fiával

¹³⁵ PT. II.340-341.o.

már régóta nem tartózkodott a lakásban. Madzar Alajos valaha igen kevés tárgyat helyezett el a térben, de Szemzónével a tárgyi igények minimalizálásában igazán könnyű dolga volt. A rusztikusan fröcskölt falakon a maratott üveglapokkal fedett, igen egyszerű világítótestek tompán nikkelezett armatúráit. Mózes Gyöngyvér pedig *csupa olyan hangot hallott a térben, amit valójában nem hallhatott.*” [Kiemelés: M.Zs.]¹³⁶

Ugyanakkor Gyöngyvér azért is tekinthető a regény térpoétikai szempontból archetipikus karakterének, mivel alkatilag a legközvetlenebb módon kötődik a *kísérteties/otthonatlan* idegenszerű tapasztalatához. Ebből a szempontból is sokat mondó a zongora előtt ülő, saját testét idegen, bensővé soha nem tehető hangok akusztikai médiumaként érzékelő Gyöngyvér öneszmélése is: „Hangzó tér vagyok [...]”¹³⁷ Ez az egyes szám első személyű mondatfelütés azonban csak látszólag körvonalazza a saját testétől elidegenedett szubjektum tapasztalatát, hiszen a „vetemedés” nádasi logikáját követő mondat második részében már a regény mindenlátó elbeszélőjének perspektívájából mintegy „kívülről” láthatunk rá a saját testében érzéki örömet lelő Gyöngyvérre: „[...] gondolta diadalmasan önmagáról, s imádta a saját feszes, mezítelen testét a borzadó bőrében.”¹³⁸ A vetemedés során megtörtént aspektusváltás tehát egyszersmind meg is töri az önnön testi mivoltát élvező Gyöngyvér narratív tudatának látszólagos egységét, hiszen épp e törés mentén válik megkettőzött személlyé, vagyis szó szerint: *perszónává*. Olyan önmagától elidegenített karakterré tehát, amelyen keresztül – *per-sonare* – más dolgok juthatnak szóhoz: „S az elpusztított tárgyak eleven lelke szólalt meg benne.”¹³⁹

A narráció logikájának megfelelően a mezítelenül zongorázó Gyöngyvér kísérteties testtapasztalata egyébiránt az Ágostonnal közös, a regény több kötetén is átvonuló szeretkezésjelenetének cselekménysoraiba illeszkedik. Miáltal e sajátos testtudat élménye közvetlenül is reflektálja a freudi pszichoanalízis egyik központi térmetaforikáját is, amely éppenséggel a kísérteties/otthonos-otthonatlan érzés ambivalenciáján alapszik:

„Ám a két felvilágosítás: hogy a nemiség ösztönéletét bennünk nem lehet egészen megfékezni, s hogy a lelki folyamatok magukban tudattalanok s csak tökéletlen s megbízhatatlan észlelet

¹³⁶PT. III. 38.o.

¹³⁷PT. III. 44.o.

¹³⁸Uo.

¹³⁹Uo.

útján jutnak el az énhez s vettetnek alája: tulajdonképpen azt az állítást jelenti, hogy az *én nem úr a saját házában.*” [Kiemelés: M.Zs.]¹⁴⁰

Gyöngyvér karakterének valódi ellentmondásosságát tehát éppen az a bizonytalanság jelképezi, miszerint saját „énje” nem úr a saját „házában”, vagyis hogy teste olyan önmagán kívüli eszmény csupán (a vágyott „fiszt” kiénekelni képtelen „hangzó tér”), amely kizárólag idegenszerűsége révén hozzáférhető számára.

A tulajdonosi szemléleten alapuló freudi térmetafora ugyanakkor nem csupán pszichológiai aspektusból képes megvilágítani Gyöngyvér szorongásos test- és tértapasztalatát, de egyúttal rávilágíthat az otthontalanság/kísértetiesség patológiáinak társadalomtörténeti, politikai és gazdaságfilozófiai vonatkozásaira is. Miként arra Anthony Vidler is felhívja a figyelmet Karl Marx *Gazdaság-filozófiai kéziratok 1844-ből* című művének elemzése során, az *Unheimlichkeit*ként értett *otthontalanság* problémája nem csupán a modernizmus metafizikai világérzéseként ragadható meg, ahogy azt Lukács állítja. Vidler szerint ugyanis a századfordulós urbanisztika diskurzusait uraló térpszichológiai tünetek mögött valójában továbbra is a korai kapitalizmus politikai és gazdasági folyamatai révén végbemenő városiasodás, illetőleg az attól elválaszthatatlan lakhatási diskurzusok megoldatlan problémái húzódnak. A kapitalista alapokon szerveződő korai urbanizáció történetét ugyanis kezdetektől a munka és az otthon életszféráinak erőszakos szétválasztása jellemzi, amely, miként arra majd később Friedrich Engels is felhívja a figyelmet 1872-ben írott *A lakáskérdéshez (Zur Wohnungsfrage)* című munkájában, létrehozza az osztálykülönbségeken alapuló lakhatási viszonyok igazságtalan diskurzusait.¹⁴¹ Marx szerint az igazságtalan lakhatási politika éppen az osztályhelyzetükből kifolyólag leginkább veszélyeztetetteket tartja a folyamatos szorongás forrásául szolgáló (egyszerre elvont, társadalmi, és konkrét, térpszichológiai) bizonytalanság állapotában:

„De a szegény ember pincelakása ellenséges valami,» idegen hatalomként magához kötő lakás, amely csak akkor adja oda magát neki, ha ő vérverítékét adja oda érte «, amelyet nem tekinthet honának – ahol végre azt mondhatná, itt itthon vagyok –, ahol éppenséggel egy *másiknak* a

¹⁴⁰ Sigmund FREUD, *A pszichoanalízis egy nehézségéről*, Nyugat, 1917. I. szám, Online: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00213/06499.htm>, Hozzáférés: 2017. július 17.

¹⁴¹ Friedrich ENGELS, *Zur Wohnungsfrage*, Spector Books, Co-published mit dem Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2013. Engels alapvető munkájának kortárs aktualitását remekül tematizálja a berlini Haus der Kulturen der Weltben *Wohnungsfrage* címmel 2015-ben rendezett interdiszciplináris kiállítás és a hozzá tartozó katalógus. Online: http://www.hkw.de/de/programm/projekte/2015/wohnungsfrage/wohnungsfrage_start.php, (Hozzáférés: 2017. július 17.)

házában, egy *idegen* házban lakozik, s ez a másik napról napra lesben áll és kidobja őt, ha nem fizeti meg a lakbért.” [Kiemelések az eredetiben.]¹⁴²

A Marx által leírt pincelakó „szegény emberhez” hasonlóan a regénybeli Mózes Gyöngyvér is a vidéki élet otthonos bensőségességét hagyja maga mögött, hogy a nagyváros szorongató és elidegenített tereiben élhessen. Ez a tér azonban csupán kísérteties idegenszerűségében tárulkozik fel számára, s ez odáig fokozódik, hogy idegen emberek kísértet járta házaiban szinte már maga is kísértetként kénytelen közlekedni:

„S mintha egyetlen metsző sikoltást, megint csörömpölést és zuhanást hallana. Az albérletekben jól megtanult a zajokon át fülelni, osonni a folyosókon, belefalni mások ételébe, észrevétlenül és nesztelenül használni idegen emberek tulajdonát. Törölközőt, a háziasszony vattáját, egy kis tealevelet, levesport, letörni a kenyérből, két szál cigarettát kicsippenteni a pakliból, húzni egyet a tejesüvegből. Nyomokat sem hagyni a tárgyakon.”¹⁴³

Gyöngyvér számára tehát a városi tértapasztalat a soha fel nem számolható otthontalanság és kísértetiesség érzéseinek forrása, amelyet a legtalálóbban az fejez ki, hogy az életterét uraló tárgyak szemantikáját (a gyerekkorának meghatározó lépcsőházát felismerő Kristóffal ellentétben) sem érzéki, sem pedig nyelvi szinten nem képes teljességgel elsajátítani:

„Egy élet, amelyet idegen falak, idegen illatok, olyan idegen tárgyak között töltött el, amelyeknek nem ismerhette a történetét, illetve az ő szemében a fennmaradt jeleknek egyszerűen nem volt történeti tartalmuk.

Megfeledkezett a plédről, amelynek a saját szótárában pokróc lett volna a rendes neve.

A tárgyak idegen nevét sem tudta megtanulni rendesen, s ezért ezek úgy jelezték az önálló létüket, mintha értelmetlen akadályok lennének. Nem foghatta fel a saját anyanyelvén, hogy bizonyos élethelyzetekben mi értelme lenne pokróc helyett plédet mondani, s a felfoghatatlan olykor gyűlölettel töltötte el.”¹⁴⁴

Első látásra tehát úgy tűnhet, hogy Gyöngyvér képtelen kulturálisan asszimilálódni a nagyvárosi terek idegenszerű környezetéhez és tárgyi világához. De talán éppen ezért is válhat tökéletesen alkalmassá arra, hogy felfokozott érzékein keresztül mégiscsak megsejtsen valamit, ha nem is az őt közvetlenül körbevevő világból, de legalább az azon túliból, amely „túl volt a tárgyak

¹⁴² Karl MARX, *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1977. Az idézet a megadott kiadás digitalizált változatából származik: <http://mek.oszk.hu/04500/04532/#> (Hozzáférés: 2017. július 17)

¹⁴³ PT.III.39.o.

¹⁴⁴ PT.II.156.o.

használati értékén, túl a tárgyak nevén és egzisztenciáján, túl a személyes érzelmeken.”¹⁴⁵ A felfoghatatlanságuk ellenére is eleven dolgok azonban nem egyszerűen hatással vannak Gyöngyvérre, de valójában éppen hogy rajta keresztül jutnak „szóhoz” a regény világán belül. A zongora előtt ülve saját testét „hangzó térként” érzékelő Gyöngyvér leírása a szöveg e pontján fokozatosan egy olyan bizonytalan tartomány irányába csúszik át, amelyben az akusztikai közegként megélt test, valamint az azzal közvetlen érintkezésben lévő tárgyi környezet narratív nézőpontjai teljességgel egymásba olvadnak. Azon a ponton ugyanis, amikor Gyöngyvérnek sikerül kiénekelnie a vágyott fisz-hangot a „féktelen gyűlöletéből kiemelve”, az egyes szám első személyű elbeszélés egyetlen rövid mondaton belül ismét az elbeszélő egyes szám harmadik személyű modalitásába vált: „Hozom magammal a gyűlölet hangjait, *gondolta* diadalmasan.”¹⁴⁶ [Kiemelés M. Zs.]. Ezt követően, az előző mondat belsejében történt nézőpont váltás logikáját továbbgörgetve, a következő mondat egy harmadik, jobb híján „tárgyközpontú” elbeszélői nézőpontnak nevezhető aspektussal is bővül, amely persze még részben Gyöngyvér akusztikai térként tárgyiasított testére is vonatkoztatható: „S az elpusztított tárgyak eleven lelke szólalt meg benne.”¹⁴⁷ Az ezután következő, egyetlen mondatnyi bekezdésben azonban már teljesen bizonytalanná válik, hogy a „mintha” grammatikai szerkezeten keresztül valójában kit is enged szóhoz jutni az elbeszélő: „Mintha azt mondaná, nem vagyok személy, nem vagyok csupasz szerkezet, hiába várom, hogy eleven emberek megszólítsanak, vagy ők bírjanak szólásra.”¹⁴⁸ Vajon a saját testét akusztikai „szerkezetként” megélt Gyöngyvér beszél még itt, vagy már a rajta keresztül megszólaló „elpusztított tárgyak” mint „eleven lelkek” jutnak szóhoz? A rákövetkező bekezdés a névtelen elbeszélő (Gyöngyvérnek tulajdonítható) megjegyzéseivel látszólag mintha elosztatná az előző mondat által keltett kételyeket: „Az egész nyomorúságos gyermekkorában abban telt el, hogy nem tudott beszélni. Emberek láttán benne ragadt a szó a félelemtől és a csodálkozástól. Nekem kell a nyomasztó teret megszólítanom.”¹⁴⁹ Ám az azt követő, immáron a két világháború közötti átépítési munkálatokat végigkövető történetekre váltó bekezdés végleg nyitottan hagyja a kérdést.

¹⁴⁵ Uo.

¹⁴⁶ PT.III. 44.o.

¹⁴⁷ Uo.

¹⁴⁸ Uo.

¹⁴⁹ Uo.

Az elbeszélés ezen a ponton ugyanis hirtelen Madzar Alajos bútortárgyakkal kapcsolatos dizájnfilozófiai alapelveinek kifejtésébe kezd:

„Madzar szobornak tekintette a bútorokat, s legfőképpen a széket. Rietveldet követte, aki szerint a székre ereszkedő ember számára világossá válik a dramatikus kapcsolat a testi érzete és a térben elfoglalt helye között. Mivel ezen sokat gondolkodott, halálosan felizgatták őt Szemzőné magyarázatai és ellenvetései. A székeknek tényleg pozitív értelemben kell a dramatikus viszonyt megragadnia.”¹⁵⁰

Madzar tervezéseméleti okfejtései tehát a széktervezési alapelvekről, valamint az ülőbútor és az emberi test lehetséges térbeli összefüggéseiről szólnak. Ezzel a narrációs gesztussal azonban az elbeszélő egyszersmind tematikus összefüggést létesít az előbbi, időben viszont a második világháború után játszódó, Madzar szakmai értekezésével párhuzamosan futó jelenetsorokkal is, amelyben a Szemzőné zongorája előtt meztelenül ülő Gyöngyvért követhetjük nyomon. Az elbeszélő ezen a szálon, mintegy Madzar bútortervezési ideáit is visszhangozva, különös hangsúlyt fektet Gyöngyvér térbeli pozíciójának, valamint a zongorához tartozó ülőalkalmatosság által kiváltott testi érzeteinek és járulékos ingerinek részletes leírására is:

„Fenekével élvezte a zongoraszék nyomott bőrkárpitjának hűvösét, habár a hűvös marhabőr érintése egy idő után ismét föltámasztotta a hólyagban a vizezés ingerét. Nem lett volna mit kicsurgatnia. Hólyagja vágyott volna rá, hogy a zongoraszék bőrét is jól összevizelje.”¹⁵¹

Gyöngyvér vizezési ingerének látszólag ártalmatlan leírása esetében azonban egyszerre metaforikus és tematikus értelemben is beszélhetünk a regény „átszivárgó” narratív időtudatáról, hiszen itt az elbeszélő a „csurgatás” és „csorgás” testi képzetek keresztül a nyilas osztagok által megnyitott fürdőszobai csapok és elárasztott lakás *thalasszális* rémképét is sejteti:

„Nem mozdult volna el, csak engedte volna ki.

A vizeletnek a zongoraszék bőrén meg kellett volna gyűlnie, s aztán a szék peremén átcsurognia.

Hallgatta volna a csorgását.

Látta, határtalan vizet látott kiömleni.

Megrettent az eláradás puszta vágyától.”¹⁵²

¹⁵⁰ Uo.

¹⁵¹ PT.II.157.o.

¹⁵² Uo.

A tárgyi környezet keletkezésének és pusztulásának ez az egyidejű narratív panorámába történő sűrítése kétségkívül a nádasi kísérteties tér- és tárgypoétika egyik meghatározó technikája, amely révén a lakás egykori berendezései akár hiányukban is az érzékelés tárgyát képezhetik. Így például az a zongoraszék, amelyet Madzar eredetileg még Szemzőék Dobsinai úti villájába tervezett, és amely a hozzá tartozó zongorával ellentétben már nem élte túl a nyilas terror pusztítását, a különböző téridő szigeteket összekötő narratív tudat révén mégiscsak megelevenedik ezen a történetzálon. Gyöngyvér ugyanis már nem a Madzar által tervezett zongoraszéken, hanem „[...] egy úrileányoknak készített zongoraszéken ült, amelyet a saját leánykorára emlékező Szemzőné jobb híján vásárolt meg az eltűnt zongoraszék helyett” egy pesti „ócskásnál”.¹⁵³ A nádas tárgyi- és térpoétika kísérteties látásmódja értelmében tehát a tárgyak hiányuk formájában is szerves részét képezik az épített környezetnek: „Az elhagyott tárgyak között a hiányzó tárgyak kísértő lelke szólalt meg a koranyári meleg éjszakában.”¹⁵⁴

A tárgyak, épületek és materiák kifejezésteli minőségeit a szereplők azonban csak érzékelni képesek, hiszen az azok közötti tér- és időbeli összefüggéseket az elbeszélő teremti meg:

„Számptalan oksági láncolat létezett a világban, s ezek nem voltak egymás számára beláthatóak, de nem maradtak egymás számára érzékelhetetlenek sem. Legfeljebb Gyöngyvér nem tudhatta e pillanatban, hogy pontosan mit érzékel, de erről más emberekhez hasonlóan megvolt a maga biztos hiedelme, hiszen volt egy egzakt érzete.”¹⁵⁵

Nádas regénye ebből a szempontból az *új tárgyiasság* (Neue Sachlichkeit) huszadik századi irodalmi mozgalmához kapcsolható, hiszen – ahogyan azt Seregi Tamás is találóan írja – annak egyik legfontosabb műfaji újítása, hogy „éppen azoknak a dolgoknak a történetét kívánja középpontba állítani, amelyek nem képesek cselekvő módon részt venni egy történetben, mégis tagadhatatlanul történetük van.”¹⁵⁶ A *Párhuzamos történetek* esetében a „középpontba állítás” egyúttal helyszínek, szereplők és tárgyak közötti nem-hierarchikus viszonyrendszert is jelenti, hiszen a leírások tárgyai nem csupán a szereplők egymáshoz fűződő szövevényes

¹⁵³ PT.II.157.o.

¹⁵⁴ PT.II.156.o.

¹⁵⁵ PT.II.157.o.

¹⁵⁶ SEREGI Tamás, *A művészetek rendszere és a regény elmélete* (Lukács György), In: SEREGI Tamás, *A jelen*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2016. 20.o. A 'Neue Sachlichkeit' műfajpoétikai és műfajpolitikai dimenzióit átfogóan tárgyalja: Sabina BECKER, Christoph WEIß (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 1995.

viszonyrendszereinek „háttereként” jelennek meg, de maguk is önálló esztétikai autonómiával bíró elbeszélhető valóságot alkotnak.

3.4 „...a dolgok igazi, benső szerkezetét kutatva...”

A regény *Telített talpfák* című fejezetében, illetve az ahhoz kapcsolódó további történetiszálak folyamán épp egy ilyen tárgyközpontú elbeszélhető valóság kibontakozására találunk példát. Madzar Alajos bútortervezési és kivitelezési munkálatainak mohácsi epizódjában az építész követhetjük nyomon, amint édesapja egykori beszállítójánál, a zsidó fakereskedő Gottlieb Ármin mohácsi fatelepén Szemzóné rendelőjének bútoraihoz keres megfelelő faanyagot. A történet szerint Madzar bontásból származó, nagy teherbírású, s éppen ezért minél régebbi faanyagot keres a letisztult vonalvezetésű modernista berendezésekhez. Szerencséjére a telepén kiváló minőségű, eredetileg vasúti sínek lefektetésére készített talpfákat talál, amelyet Gottlieb elmondása szerint egy bizonyos osztrák származású „Stipiczka semmeringi üzemében” készítettek külön magyar vasúttársaság megbízásából. A legendás alpokbeli faműhely Madzar számára sem ismeretlen, hiszen „Mies van der Rohe megbízásából maga is járt egyszer anyagot rendelni”, és úgy emlékszik, hogy ott „igazi kézműves munkát végeztek és nem gyártottak nagy szériákat.”¹⁵⁷

A történet leírásának uralkodó látásmódja azonban egy olyan folyamatos átmenetben és ráközelítésben ragadható meg, amely az építész eufórikus szakmai okfejtéseitől indítva, a megtalált anyag által kiváltott testi-érzékszervi szenzációkon át (a különös telítőanyag eredményezte szín, illat és textúra minőségei), egészen az anyagtechnológiai megfigyelések mikroszkopikus felbontásáig terjed:

„Főleg azonban a színével rendítette meg. Alaposan elsötétedett, az állaga viszont, legalábbis szemmel láthatóan, nem változott meg. Vagy talán gőzölték volna, s az első feltöltés után valamilyen adalékkal mintegy kimosták a kátrányolajat, megszártították, majd egy pneumatikus kazánban igen nagy nyomás alatt mondjuk kreozittal és valamilyen finomított olajjal töltötték föl. Nem elképzelhetetlen. Növényi olaj lehet. S így aztán a tömörsége, húsának minősége nem változhat többé, nem revesedhet, nem gombásodik. Bársonyos fekete penészként nem ül ki felületére a kátrányolaj.”¹⁵⁸

A leírás ugyanakkor nem merül ki a technikai részlet gazdag fejtegetésében, hiszen nem csupán az anyag fizikai és esztétikai minőségéről közöl aprólékos ismereteket, de egyúttal a talpfák megrendelésének átfogóbb történelmi és politikai háttértörténetét is az olvasó elé tárja. Ezzel párhuzamosan pedig az építőanyag megtalálásának örömétől ittas Madzart ezúttal kevésbé a

¹⁵⁷ PT.II.333.o.

¹⁵⁸ PT.II.332-333.o.

modernista építészet apologétájaként, mint inkább szakmája kézműves oldaláért lelkesedő szakértőként ismerhetjük meg. Mindez egyebek mellett arra is lehetőséget adhat számunkra, hogy karakterét a szépírói mesterségben jártas szerző regénybeli párhuzamának is tekintsük, hiszen ezek a leírások voltaképpen az elbeszélői nyelv esztétikai önélvezetének színreviteleiként olvashatóak. A leírás szintjén ugyanez elmondható a Madzarral egyébként grammatikailag sűrűn azonosuló narrátorról is, aki az építész felfokozott érzéki ingereiben és szakmai lelkesedésében egyúttal saját narratív szituáltságát, vagyis az ekphrászisz retorikai helyzetét élvezzi. Így például az ilyen és ehhez hasonló mondatokban is, amelyben bár a mondat alanya nyelvtanilag Madzarra vonatkozik, de valójában inkább már az elbeszélő narratív kompetenciái tematizálódnak: „Mintha nyomban húsában érezné a fát, és átélné különös sorsát.”¹⁵⁹ A fa „különös sorsát” ugyanis bár látszólag Gottlieb és Madzar párbeszédéből tudhatjuk meg, annak szövevényes eredetéről, illetve a nyilas terror okozta, jövőbeli pusztulásáról – a nem-lineáris elbeszélői logika révén – valójában a narrátor közöl háttérismereteket.

A rejtélyes eredetről azonban már a faanyag sajátos szerkezete és a szabványtól eltérő méretei is sokat sejtetnek, hiszen a különleges talpfák a zsidó fakereskedő telepére a vasúttársaság által kiselejtezett építőanyagként jutottak el: „Mert az egyik máglyát, tessék csak idehallgatni rám, nem a menetiránnyal szembeni jobb oldalon rakodták ki, ahogy meg lett nekik a mérnök által hagyva.”¹⁶⁰ A matéria sorsszerűsége a (fiktív) történelmi és (szubjektív) elbeszélői időhorizont összecsiszítását, tehát a narráció topologikus logikáját is reflektáló alakzatok formájában jelenik meg a leírásban:

„Úgy látta meg maga előtt a végzetet, mint a különböző irányokból igyekvő és különböző irányokba haladó régi földutak találkozását a nyitott nyári ég alatt.

Néha keresztezték egymást a régi földutak, máskor csupán érintették egymást, ismerősek voltak vagy teljességgel ismeretlenek.

Ezeken az elhagyott földutakon találkoztak a különböző égtájak felől érkező események, s amikor megvolt a találkozásuk, akkor egymásra közömbösen haladtak tovább.”¹⁶¹

Ezek a hodologikus térmetaforák azonban egyfelől a faanyag által a Dunán bejárt útvonalra, s így a regény fikciós geográfiáját meghatározó mitikus folyóra vonatkoztathatóak, másfelől viszont

¹⁵⁹ PT. II.332.o.

¹⁶⁰ PT. II.329-330.o.

¹⁶¹ PT. II.332.o.

a talpfák eredeti rendeltetésére is visszautaló képek. A vasúti társaság által kiselejtezett építési anyagok ugyanis, a *Párhuzamos történetek* kísérteties materializmusának értelmében, önmagukon hordozzák a huszadik századi történelmi események nyomait is, hiszen a szokatlan megmunkáltságuk és tartósságuk valójában egy titkos hadászati infrastruktúra tervét sejtetik:

„Talpfát Stipiczka nem csinál, minek csinálna talpfát, válaszolta a kereskedő engedékenyen [...], de ugye extra igények merültek fel vele. [...] Csapatszállításra, tetszik érteni, azt mondja, csapatszállításra kellett volna a vonalat alkalmassá tenniük. Meg is csinálták aztán a munkát.

[...] Nem akartak vele, ugye, fölösleges feltűnést. Most már tetszik érteni. [...] Ne lehessen belőle vádaskodás, hogy mi megsértettük volna a békeszerződésnek ezt a tételét.”¹⁶²

Az anyag saját, elbeszéléstechnikai értelemben autonómnak tekinthető története tehát végső soron a regény tágabb fikciós világának történelmi és földrajzi összefüggéseibe ágyazódik. Ezek a referenciák azonban nem a műből kivezető, annak történelmi hitelességét igazoló nyomok, inkább a szöveg érzéki valóságát gazdagító „valóság-effektusok” (Roland Barthes) csupán.¹⁶³

Az ekphrászisz retorikai helyzetében rejlő érzéki szövegörömnnek azonban nem csupán anyagtani leírások és a történelmi referenciák valóság-effektusainak egymásba kapcsolódásai lehetnek forrásai. Ebben a fejezetben ugyanis az önmagára visszahajló vagy önélvező szöveg esztétikai gyönyörei, mint a *Párhuzamos történetek* megannyi pontján, valójában a tárgyak és testek leírásának sikamlós egymásba csúszásában jutnak a csúcsra. Erre a sajátosan nádas szövegerotikára lehet példa az elbeszélő Madzar altesti higiéniájáról szóló okfejtése is, amelyet aztán a talpfákról szóló minőségtani megfigyelések érzékletes leírásával fon egybe. A leírások tárgyai közötti nézetváltások pontos rekonstruálása érdekében érdemes ezt a részt hosszabban is idézni:

„Mosdás közben ő maga sem merészelt volna benyúlni a feneke hasítékába, nemhogy a lukába. Nem is gondolt rá, hogy nem lenne szaros a gatyája, ha a fenekét kimosná rendesen. Nem volt rá anyai engedélye, s a kollégiumban épp elég baja lett vele.

Még érettségi után sem kapott a fitymájára sehonnan engedélyt.”¹⁶⁴

¹⁶² PT. II. 334-335.o.

¹⁶³ Vö. Roland BARTHES, *The Rustle of Language* (Trans. Richard HOWARD), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1989. 141-148.o.

¹⁶⁴ PT. II.339.o.

Az ezután közvetlenül következő bekezdés egyetlen mondatának elején a pénisz és a talpfa színére egyaránt vonatkoztatható kromopoétikai asszociáció jelenti azt a sajátos „vetemedési pontot”, amely mentén a szöveg szinte észrevétlenül átcúsúszik a faanyag minőségsztétikai leírásába: „Ez a *finoman mélylila*, amelyet az első pillantással csupán a leggyakorlottabb szem vehetett észre a tölgy sötétszürkével megfuttatott sárga felszínén, ugyanakkor halálos fenyegetést is jelentett.” [Kiemelés: M.Zs.]¹⁶⁵ A rákövetkező mondatokban e vetemedési pont immáron nem egy mondat belsejében, hanem két mondat között ismétlődik meg, hiszen míg az első mondat visszautal a Madzar higiéniai szokásairól szóló fentebbi részre, addig a második a talpfák anyagtani elemzését görgeti tovább:

„Nagy sokáig maga előtt is szégyenkezve tette meg, elfordult, amikor visszahúzta a makkjáról az előbőrt. Lehetett annak jele, hogy a víz mégis bevette magát a fa szerkezetébe, és most tovább dolgozik benne. Megvesz egy olyan anyagot, egy olyan anyagba szeretett bele a Szemzőné miatt, amelynek nem ismerheti a belső tulajdonságait.”¹⁶⁶

Itt tehát a regény szexuálfenomenológiai érdeklődésének központi problémáját képező pénisz elemzése a nyersanyagok mélyszerkezetének feltárásával kerül szövegbeli és tematikus párhuzamba. Felszínre hozva a *Párhuzamos történetek* egyik kulcsfontosságú művészetfilozófiai kérdését is, amely a valóság racionális feltárhatóságának és ábrázolhatóságának problémájára kérdez rá. A pénisz tehát voltaképpen ennek a végső soron kiismerhetetlen mélyszerkezetnek lesz a testfilozófiai rejtvénye a regényben, amely itt egyúttal morfológiai párban áll a „sugármetszetben” kettészelt faanyag belsejével is:

„Botrányosnak találta a természetet, hogy ilyen taggal ajándékozza meg az emberi hímeket. Mintha teste nyálkahártyától érzékeny, nyers bensejét fordították volna ki a napvilágra a követelődző istenek, egy olyan belső szervét csupasztították volna le, amelynek nem volt a test más felületeihez mérhető esztétikája.

Nem tudott másra gondolni, mint hogy sötétben tapogatva, a dolgok igazi, benső szerkezetét kutatva, az erekcióval a teremtés egyetlen kézzel fogható útmutatását érzékeli.”¹⁶⁷

A tárgyak, testrészek, matériák morfológiai összecsúszásán alapuló asszociációs láncolatok azonban a következő bekezdés nyitó mondatának elején további réteggel bővülnek: „Fedetlen

¹⁶⁵ Uo.

¹⁶⁶ PT. II.339-340.o.

¹⁶⁷ PT.II.340.o.

fővel áll Isten elé, még ez is eszébe jutott [...].”¹⁶⁸ A „fedetlen fő” fordulat itt szintén kétértelmű alakzat, hiszen ebben a kontextusban egyfelől visszautal arra a vallási-rituális előírásra, amelyet Gottlieb Ármin sért meg azzal, hogy hívő izraelitaként kalapja nélkül indult aznap fatelepjére. Másfelől utal arra a szégyenérzetre is, amelyet a fiatalkori Madzar érez az előbőr fedésétől megszabaduló erektált hímszerve láttán: „Nagy sokáig maga előtt is szégyenkezve tette meg, elfordult, amikor visszahúzta a makkjáról az előbőrt.”¹⁶⁹

A *Párhuzamos történetek* kísérteties térpoétikai látásmódjára jellemzően tehát a vitális testek, szervek és érzékek, valamint az „élettelen” materiák közötti konvencionális határok elmosódni látszanak, pontosabban egyaránt feloldódnak a regény egalitárius naturalizmusában. Ebben a naturalizmusban a testek sok esetben kíméletlenül tárgyszerűen, pusztán anyagiak, tehetetlen valóságukban vannak jelen, míg a materiák eleven, saját történetre és létmódra tesznek szert az elbeszélés során. Vagyis Nádas regényében a tárgyak, épületek, anyagok, érzetek és minőségek nem csupán a különböző „tér-idő-szigetek” narratív csomópontjai, de maguk is „cselekvő módon” vesznek részt a regény cselekményében. Mindez ahhoz a térpoétikai belátáshoz vezethet el bennünket, hogy a *Párhuzamos történetek*ben nemcsak a cselekmények történnek bizonyos terekben és tárgyak között, hanem inkább arról van szó, hogy az a sajátos szövegesemény, ahogy e terek és tárgyak textuális-érzéki fenomenalitásukban *vannak*, ahogy tárgyvoltukban szóhoz jutnak, az maga a (nyelvi) történés.

¹⁶⁸ Uo.

¹⁶⁹ PT.II.339-340.o.

4. Párhuzamos városok

(Mohács - Berlin - Budapest)

4.1 “...hogy közelebb hozza egymáshoz a könyvtárat és a világot.”

A brit festő Frank Budgen 1918 és 1919 közötti zürichi visszaemlékezései szerint barátja James Joyce az *Ulysses* írása közben egy alkalommal azt találta mondani, hogy készülő művében olyan pontos képet kíván festeni Dublin városáról, hogy ha az egy nap hirtelen eltűnne a Föld felszínéről, azt regénye alapján bármikor zavartalanul rekonstruálni lehessen.¹⁷⁰ Joyce prózája tehát, legalábbis szerzője szándéka szerint, nem csupán a modern regényirodalom egyik radikális megújításaként értelmezhető, de egyúttal olyan hiperrealista irodalmi földrajzként is, amely gyökeresen új fordulatot hozott nyelv és tér, város és szöveg irodalmi összefüggéseinek modernkori történetében. Az *Ulysses* szerzője ugyanakkor látszólag nem tesz különbséget a valóságos város szövegeként történő olvashatósága, illetve a fikciós próza városleírásainak valóságú geográfiként történő értelmezése között. Mindez olyan térpoétikai olvasatot jelent, amely ismeretelméleti szempontból a *reprezentáció* és reprezentált *valóság* közötti határt mindkét irányból zavartalan transzparenciaként képzelel el.

A közvetlen referenciális olvasat lehetőségén felbátorodva készíti az irodalomtörténész Joseph Nugent az *Ulysses* regényvilágának legkülönfélébb térképészeti, háromdimenziós, és egyéb új-média alapú vizualizációit is. Így például a 2012-es *JoyceWays* című térképalapú okostelefon alkalmazást, amely Joyce regényének térképészeti is beazonosítható helyszíneit térképes sétakalauzok narratívájába helyezi. A Bloomsday dublini eseménypontjait valós idejű térképészeti adatokkal összehangoló irodalmi térkép valójában a modernista városregény olvasójának “nézőpontját” keresztezi a digitális *flâneur* térgyakorlataival. Ezáltal hozva létre a *valóságos* és a Joyce által *fikcionált* Dublin köztes terében létrejövő térpoétikai hipervalóságot, amelyben zavartalan átjárás nyílik a fizikai környezet, illetve annak térképészeti, nyelvi és képi reprezentációi között.¹⁷¹

¹⁷⁰ Frank BUDGEN, *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and Other Writings*, Oxford University Press, Oxford, UK, 1989. 69. o.

¹⁷¹ Stephen ROSS and Jenterey SAYERS, *Modernism Meets Digital Humanities*, Literature Compass, 2014, Vol. 11 . 625–633.o.

Nugent legutóbbi, 2017-es *JoyceStick* című projektjével azonban még egy lépéssel tovább merészkedik a Joyce-regény fikciós tereinek lehetséges vizualizációjában.¹⁷² A videojátékok és építészeti tervezőprogramok grafikai világát idéző számítógépes alkalmazás az *Ulysses* világát az elbeszélés logikája szerint bejárható virtuális terekként szimulálja. Vagyis az előző, térképalapú városkalauztól eltérően nem a valóságos és fikciós Dublin földrajzi térképeit vetíti egymásra, hanem a regény fikciós (bár a valóságos várossal számos tekintetben megfeleltethető) tereit igyekszik *szimulálni*. Míg tehát az előző programja a regény fikciós városát, mint a valósággal megfeleltethető urbanisztikai komplexum mutatja be, addig a virtuális valóság-alapú videojáték éppenséggel megkettőzi a szimulációt. Ha ugyanis a Joyce-regényben megjelenített Dublint retorikai értelemben a valóságos város szövegbeli szimulációjaként határozzuk meg, akkor a szövegszerű város digitális környezetben reprodukált mását a szimuláció szimulációjának kell tekintenünk.

Mindazonáltal Nugent kísérletei remekül példázzák azt a térközpontú irodalomtudományos fordulatot, amely a szövegimmanens értelmezések hagyományaitól eltérően a valóságos és szövegszerű (vagyis szövegvalóságokban előforduló) terek lehetséges összefüggéseit kívánják feltárni. Ugyanakkor, amint arra Barbara Piatti is felhívja a figyelmet, a kihívás éppen abban áll, hogy ezen érintkezési pontok kutatása úgy tudja meghaladni a kizárólagosan szövegközpontú térpoétikai olvasatok előfeltevéseit, hogy egyúttal meg is haladja a pusztán ábrázoláselvű, a terekről szóló szövegeket valóságos terek reprezentációiként értelmező, mimézis-alapú művészetfilozófiai paradigmát.¹⁷³ A „valóságos” és „képzeletbeli” irodalmi földrajzok közötti viszonyrendszerek kritikai feltérképezésének irodalomtudományos gyakorlatát nevezi a francia irodalmár Bertrand Westphal *geokritikának* [*géocritique*]. Ennek az értelmezői gyakorlatnak a legfőbb küldetéséről a következőképpen ír könyvében: „Számos olyan elméleti modellre támaszkodva, amely a reprezentáció és tárgya közötti szakadékot igyekszik felszámolni, a geokritika célja, hogy felfedezze a határterületeket ezen, egymástól korábban elkülönített dimenziók között, hogy közelebb hozza egymáshoz a könyvtárat és a világot.”¹⁷⁴

¹⁷² Graham ELYSE, *Ulysses, The Video Game*, American Scholar; Winter 2017, Vol. 86 Issue 1, 17.o.

¹⁷³ Barbara PIATTI, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2008.

¹⁷⁴ Bertrand WESTPHAL, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces* (Translated by Robert T. TALLY Jr.), Palgrave Macmillan, New York, 2011. 169-170.o. [Fordítás M. Zs.]

4.2 „...az írói képzelet terméke és semmi más...”

A *Párhuzamos történetek*ről írott kritikájában Radics Viktória megállapítja, hogy a regény műfaji besorolás szempontjából igencsak vegyes képet, pontosabban az egynemű regényműfajok alapján felépített rendszertani követelményekkel szembeni ellenállást mutat, hiszen számos zsánertípus keveredik benne.¹⁷⁵ Az egyik ilyen meghatározó, a regényben többszörösen felbukkanó, jóllehet uralkodóvá sohasem váló zsánerkód a *városregény* műfaja is, amely elsősorban Mohács, Berlin és Budapest színtereinek leírásakor figyelhető meg. Ezért a most következő fejezetben a regény várospoétikai szempontból jelentős szöveghelyeit kívánjuk elemezni, összevetve azokat az életmű egyéb vonatkozó térpoétikai problémáival.

A Bertrand Westphal által a „könyvtár” és „világ” (vagyis esetünkben az irodalmi fikció tere és a valóságos környezet) szétválasztottságának nevezett szempont Nádas regényének értelmezésekor is fontos ismeretkritikai különbségtételként jelentkezik. Az értelmezési diszkréció szüksége éppen ott válik a leginkább tapinthatóvá, ahol a valóságos és a regénybeli város látszólag egymást tökéletesen lefedő téridő síkjai megrepednek, vagy éppen teljességgel szét is csúsznak. A fikció és valóság geográfiai rétegei közötti elcsúszásra kiváló példa a regény 1938-as újlipótvárosi eseményszálának egyik, a narráció szempontjából kevésbé fontos epizódja.¹⁷⁶ A történet e pontján az építész Madzar és a megbízó Szemzóné főszereplésével a Pozsonyi úttól, a Margit-hídon át, a Margitsziget bejáratáig terjedő, aprólékosan kidolgozott sétajelenetet olvashatunk. A sziget elején található „neobarokk szökőkútnál” megtorpanó sétaleírás egy ponton (az építész tudatmozgását kihangosító elbeszélő nyomán) a szigetbeli uszoda felé veszi irányát:

„Ne arra menjenek, mert ezen a parton túl szeles, hanem vágjanak át a Casinónál, és nézzék már meg, miként jelölték ki a Sportuszoda új toronyugró csarnokát, mert a héten a tervek szerint ki kell jelölniük.

Hajós Alfrédot hátha ott találja.”¹⁷⁷

Annak az uszoda-komplexumnak az irányába tehát, ahol a valóságban a Csonka Pál által tervezett műugró-komplexum már egy éve átadásra került. Ha tehát a direkt referencializálhatóság szempontjából értelmezzük ezt a tér- és időbeli szétcsúszást, úgy a regényt és annak szerzőjét a

¹⁷⁵ RADICS Viktória, *Kritika helyett*, In. Holmi, 18. évf. 5. sz. 2006. <http://www.holmi.org/2006/05/251> (Hozzáférés: 2018.04.20)

¹⁷⁶ Vö.: SMID RÓBERT, *Az alaprajz tapasztalata. Miért lehetséges a Párhuzamos történetek diagrammatikus olvasata?* In. Kalligram, XXIV. évf. 2015. március, 37.o.

¹⁷⁷ PT. II.168.o.

szigorú értelemben vett történeti hűség megsértésével vádolhatjuk. Ha azonban az ismeretelméleti különbségeket figyelembevevő irodalomértés felől olvassuk, úgy ez a szétcsúszás – függetlenül attól, hogy tudatos írói döntésként, vagy véletlen téridő-zavarként értelmezzük – éppenséggel rávilágít arra, hogy irodalmi szövegek vonatkozásában a fikció és valóság közötti bárminemű megfelelés maga is konstrukció, tehát látszatvalóság. Vagyis, miként azt Nadas a regény legelején maga is „sietve igyekszik” egyértelműsíteni: „az írói képzelet terméke és semmi más.”¹⁷⁸

A valóság és fikció közötti esetleges összefüggések és látszólagos megfelelések tehát maguk is irodalmi konstrukciók, éppen ezért mégiscsak megvan a maguk, még ha nem is a történelmi objektivitás mércéjével mérhető, mint inkább a retorikai és poétikai szempontok szerint értelmezhető szabályszerűségei. Így például a városregény műfajához és az irodalmi térábrázolások elemzéséhez mindenekelőtt az *ekphraszisz*, vagyis az irodalmi leírások alakzata felől érdemes közelítenünk. Ez a retorikai kategória építészeti leírások vonatkozásában a nyelvi ábrázolás és a térbeli formák közötti fordíthatóság, átjárhatóság problémáját veti fel.¹⁷⁹ Az ekphraszisz ugyanis elsődleges értelemben véve olyan irodalmi eljárás, amelyben egy másik művészeti ág (például képzőművészeti, zenei vagy esetünkben építészeti) műalkotása válik nyelvi ábrázolás tárgyává.¹⁸⁰ Másként fogalmazva, az ekphraszisz mint művészetközi párbeszéd retorikai kategóriája, egy korábban nem-nyelvi létmóddal bíró tárgy nyelvbe való átültetésének alakzata. Vagy éppen az átfordítás folyamatának nyelvi szimulációja. Gondoljunk csak Akhilleusz pajzsára Homérosz *Iliász*ában, amely az egyik legkorábbi irodalomtörténeti példa arra, hogy egy valóságban nem létező képzőművészeti alkotás miként válhat irodalmi leírás tárgyává. Az ekphraszisznak tehát mindig is van egy rajta *kívül* eső tárgya, amely adott esetben lehet akár *fikcionált*, tehát a valóságban csupán ezen irodalmi leírás révén megszülető alkotás is.

¹⁷⁸ PT.I.6.o. A kizárólag az írói képzeletnek köszönhetően létező irodalmi terek egyik par excellence példája Italo CALVINO *Láthatatlan városok* című regénye, ahol az elbeszélő kizárólagos szándéka szerint működtetett fikciós irodalmi földrajz nem csupán tematikus, de narrációpoétikai szinten is megjelenik, hiszen az elbeszélő-világutató Marco Polo által a regény folyamán leírt legkülönfélébb városairól a legvégén kiderül, hogy voltaképpen mindvégig saját szülővárosáról, Velencéről szóltak. Ld. Italo CALVINO, *Láthatatlan városok* (Ford. KARSAI Lucia), Európa Kiadó, Budapest, 2012.

¹⁷⁹ Vö. W. J. T. MITCHELL, *Spatial Form in Literature – Toward a General Theory*, in: *Critical Inquiry* Vol. 6, No. 3. (Spring, 1980), pp. 539-567.

¹⁸⁰ Az ekphraszisz kérdésének átfogó elemzését nyújtja többek között: W. J. T. MITCHELL, *Az ekphraszisz és a Másik* (Ford. MILIÁN Orsolya) in: *Uő: A képek politikája*, JATEPress, Szeged, 2008. 193-222. o.; továbbá: Gottfried BOEHM, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in: G. BOEHM und H. PFOTENHAUER (eds.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 1995.

Azonban az irodalmi művekben előforduló ekphrasziszok nem csupán esztétikai önértékkel bírhatnak, de éppúgy érinthetik a tér társadalmi, politikai, pszichológiai és hatalmi diskurzusait is. Gondoljunk itt például a különböző posztkoloniális irodalomértelmezési iskolák kiinduló hipotéziseire, amelyek az irodalmi szövegek értelmezésekor a terek kulturális és politikai gyarmatosítását egymással szorosan összefüggő folyamatokként gondolják el, vagyis az ekphrasziszhoz hasonló alakzatokat nem szövegimmanens nyelvi eseményekként, hanem a gyarmatosítás szimbolikus aktusaként értelmezik.¹⁸¹

¹⁸¹ Sara UPSTONE, *Spatial Politics in the Postcolonial Novel*, Routledge, New York NY, 2009.

4.3 “...a boldogtalanság helyi léptéke...”

A *Párhuzamos történetek* ugyanakkor folyamatos ellenállást mutat az ideológiailag előformált értelmezésekkel szemben. Mindezt jól példázza Nadas Péter válasza, aki egy interjújában arra a felvetésre, miszerint Mohács a regényben jelentős magyar nemzeti szimbólum, a következőképpen reagál: “Mohács ebben a regényben nem nemzeti szimbólum, hanem egy város.” [Kiem. M.Zs.]¹⁸² A regénybeli Mohács ugyanis elsősorban Madzar Alajos karakteréből „kinövő” helyszín, amely térben és időben is tágít az építész figurája által kirajzolt fikciós földrajzon. Ezért sem érdemes a Mohácsra vonatkozó ekphrásziszokat történelmi ítéletekként vagy nemzeti szimbólumokként értelmeznünk, hiszen azok folyamatosan visszakapcsolódnak Madzar egyébként is változatos, a disszertáció bevezető fejezetében már részletesen is elemzett portréjába. Madzar számára a város elrugaszkodási pont csupán, annak a vidékies, saját történelmi múltjának árnyéka mögül kitörni képtelen milliónek a megtestesülése, ahol “nem lehetett kétsége a boldogtalanság helyi léptékét illetően.”¹⁸³ Építészeti modernizmusának nemzetközisége voltaképpen ettől a provincializmustól való távolodási kísérletként is érthető, mely törekvés aztán mintegy visszafelé torzítja a városra vonatkozó későbbi ítéleteit:

“Urbánus érdeklődését ennek a sajátosan települt kisvárosnak a karakteréből merítette, idegenben mégis csupán a nagy vonalakra, a város szerkezetének szellemességére vagy a tágas ég alatt zajongó parti fecskék levegős hangjára emlékezett.

Arra a gyönyörre, amit a világban elfoglalt biztos hely és a szárnyalás szabadságának képze ad.”¹⁸⁴

Amint azt a dolgozat nyitó fejezetében is láthattuk, Madzar “urbánus érdeklődését” építészeti tanulmányai és tervezői praxisa során mélyítette szemléleti formává és világnézeti meggyőződéssé. A mohácsi jelenetek során, az elbeszélő részletező, ám folyamatosan Madzarra visszavonakoztatott városleírásai jóvoltából bepillantást nyerhetünk az építész urbánus szemléletének ősalakjába, valamint annak legkorábbi matériájába is:

“Tizenkét távol töltött esztendő távlatából nézve rá, most ellenben azt is sejteni kezdte, hogy hiába oly élénk és szellemes ennek a városnak az alaprajza, hiába a vallások és népcsoportok szerint szigorúan elkülönült, s így az egészen belül igen változatos építészeti stílusa, hiába oly

¹⁸² KÁROLYI Csaba, *Mindig más történetik, (Beszélgetés Nadas Péterrel)* Élet és Irodalom, 2005/44. november 4.

¹⁸³ PT.II.241.o.

¹⁸⁴ Uo.

harmonikusak a lakóépületek, a pajták, a magtárak és az istállók egymásra halmozott, ésszerűen és ritmusosan tagolt tömbjei, amitől a város képét bizonyos mediterrán józanság és könnyűség hatja át, ha egyszer mindezen kellemes alaptulajdonságai egy századokkal korábban elföldelt háborús kedélyt követnek.¹⁸⁵

Mindez azt is jelenti, hogy Mohács a regényben nem csupán városépítészeti, de egyszersmind történelmileg is olyan önmagába záródott formaként ábrázolódik, amely tökéletesen alkalmatlan terep arra, hogy ott Madzar megvalósítsa kora építészeti modernizmusának “szerzetesi utópiáját”. Ezt az ellentételezést pedig már a Mohács felé vezető, gyerekkori barátjával, a hajóskapitány Bellardival közös dunai hajóúttjuk, és az ott lefolyó beszélgetés is előkészíti, hiszen a Duna tereket és idősíkokat átkötő áramlástan képe Madzar számára a saját személyes múltjába való visszarévedés lehetőségét jelenti.

Mohács tehát valóban nem szimbólum, hanem egy *város*, jöllehet elsősorban az építész Madzar városa a regény világán belül. Vagy nevezhetjük olyan viszonyítási pontnak is, amelyhez képest a világlátott, németországi és holland tapasztalatokkal a háta mögött éppen az Egyesült Államokba emigrálni készülő, és így Budapesten csak átmenetileg tartózkodó építész karakterét kulturálisan és földrajzilag egyaránt tájolni tudjuk. Ugyanakkor amennyire viszonyítási pont az építész regénybeli karaktere szempontjából Mohács, annyiban igaz ez megfordítva is. A továbbiakban elemzésre kerülő Berlin és Budapest városaival szemben ugyanis Mohács olyan zárványszerű térpoétikai képződmény, amely Madzar vonatkozásában válik kulcsfontosságú helyszínné, ám e vonatkozásokon túlra nem mutat a regényben.

¹⁸⁵ Uo.

4.4 “...a szabadság ábrándja be volt kerítve...”

A bevezető fejezetben példaként elemzett, ám Nadas Péter szövegvilágáshoz közvetlenül is kapcsolódó digitális irodalmi *flâneurizmus*ként tekinthetünk Dunajcsik Mátyás alább bemutatásra kerülő projektjére, amely a szerző regényeinek berlini színtereit hivatott térképalapú interaktív gyűjteménybe rendezni. Így hozva létre a *Berlini tantörténetek*,¹⁸⁶ *Emlékiratok könyve*,¹⁸⁷ *Évkönyv*,¹⁸⁸ és a *Párhuzamos történetek*¹⁸⁹ berlini helyszíneinek térképes koordinátákkal, fotókkal és a megfelelő szövegrészletekkel kiegészített adatbázisát.

Ez a kartográfiai hipertextus egyebek mellett arra is alkalmas, hogy rámutasson azokra az a már említett „repedési” pontokra, ahol a Nadas-művek fikciós Berlinje és a valódi város egymástól eltér, pontosabban épp e szétcsúszó rétegeken keresztül egymással találkozik. Erre a kísérteties jelenségre Dunajcsik egyik találó példája az *Emlékiratok könyvének* azon jelenete, amelyben a Névtelen elbeszélő a heiligendammi szállodaszobájában, ébrenlét és álom között félúton, a berlini Senefelderplatz nyilvános vizeldéje előtt álló énjét vizionálja:

„[...] valamivel éjfél után, amint öreg barátnémtől, Natalja Kaszatkinától hazamegyek, de a Senefelder tér sarkán, a nyilvános illemhely előtt vártam, hogy odaérjek, s miközben felém csattogtak lépteim, eltűnőben, előbukkanóban, a fénytelen kis építmény a tér csupasz bokrai között valami zajt lihegne, szél csapkodta ajtaját, kinyílt és bezáródott, lélegzetem ritmusa szerint, és amint éppen kinyílt, beláttam: a kátránytól csillogó fal előtt magas férfi állt, és amikor végre odaértem, vigyorogva nyújtott egy szál rózsát nekem.”¹⁹⁰

A virtuális gyűjteménynek köszönhetően tehát el sem kell zárándokolnunk személyesen a prenzlauerbergi térhez, elég, ha csak térképes nézetmódban rákattintunk az adatbázisban a megadott szövegrészhez tartozó bejegyzésre, s a szöveghez rendelt, Dunajcsik által készített fekete-fehér városi fotográfiák jóvoltából meggyőződhetünk arról, hogy a valóságban e helyen nem egy „fénytelen kis építmény” áll, amelynek bejárati ajtaját a szél a lélegzet ritmusára ki-be csapkodhatná. Ehelyett ugyanis egy sajátosan berlini urbánus képződményt, a helyi

¹⁸⁶ <https://www.flickr.com/photos/tomdaedalus/albums/72157622502779402> (Hozzáférés: 2017-09-26)

¹⁸⁷ <https://www.flickr.com/photos/tomdaedalus/albums/72157622502755272> (Hozzáférés: 2017-09-26)

¹⁸⁸ <https://www.flickr.com/photos/tomdaedalus/albums/72157622502787506> (Hozzáférés: 2017-09-26)

¹⁸⁹ <https://www.flickr.com/photos/tomdaedalus/albums/72157622502764934> (Hozzáférés: 2017-09-26)

¹⁹⁰ EK. I.37. o.

szóhasználatban – alaprajzi formájára utalva – „Café Achteckként” becézett, nyolcszögletű nyilvános vizeldét találunk.¹⁹¹

De, ahogy azt már feljebb is jeleztük, a valóság és a fikció közötti elcsúszás is csak a lehetséges azonosságok művi jellegére, konstruált voltára hívják fel a figyelmet, melyet az idézett szövegrészben az elbeszélő az álom és ébrenlét közötti delíriumos állapotra való hivatkozással narratív szinten is tematizál. Miként az álom, éppúgy az azt leíró elbeszélés belső logikájának értelmében is szükségszerű, hogy az önmaga lélegzését még „távolról” érzékelő elbeszélő álmoképében a nyilvános vizeldén olyan ajtó legyen, amit a szél mozgat, és amelyen keresztül – akár egy lidérces David Lynch filmben – bepillantás nyílik a lilásan kék rózsát átnyújtó különös idegenre.¹⁹²

Dunajcsik térképes gyűjtése ugyanakkor arra is alkalmas, hogy Nádas regényeinek belső téridő szerkezetét, sőt a berlini helyszíneken keresztül a különböző művek egymáshoz való viszonyát is látassa. Felszínre hozva olyan, a szövegvilágok mögött megbújó kísérteties törésvonalakat, amelyek a város archeológiai tudatának néma nyomaiként íródnak be a valóságos és szövegszerű Berlin egymást átfedő világaiba. Ilyen például a két nagyregény, az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* Berlinjeit történetileg, mentálisan, és térben is kettészelő, jóllehet a regények tematikus szintjén inkább csak érintőlegesen reflektált berlini fal is, amelynek láthatatlan határvonala éppen az egyes művek helyszíneinek közös térképre helyezéséből válik egyértelművé. Míg ugyanis az *Emlékiratok könyvének* 80-as évekbeli regényszála értelemszerűen kivétel nélkül a fal keleti oldalán található helyszíneken játszódik, addig a *Párhuzamos történetek* mindkét berlini történet szála kizárólag a nyugati oldalon játszódik.

Míg tehát a nagyregények kimondatlanul is a fal mentén kettéosztott Berlin logikáját követik, addig a *Berlini tantörténetek* című esszé összeköti a világtörténelem – és így a két Nádas mű –

¹⁹¹ Az építész és vezető várostervező Carl Theodor Rospatt 1878-as tervei alapján készült nyilvános illemhelyek közül a mai napig harminc működik városszerte. A sötétzöld öntöttvas építmények egyik különleges alaprajzi sajátossága éppen az, hogy nyolcszöglet formáló falai közül az egyik, bejárat gyanánt némiképp előre tolva, meghosszabbítva, s két rövidebb, a belső falak egymással bezárt szögét lekövető lamellával kiegészülve, paravánt képez. Az így kapott konstrukció tehát gondosan védi a bejáratot mind az avatatlan utcai tekintetekkel, mind pedig a befújó széllel szemben. Vö. Michael HOLLENBACH, *Café Achteck – Die Geschichte öffentlicher Bedürfnisanstalten in deutschen Städten*, <http://www.deutschlandradio.de/archiv/dlr/sendungen/merkmal/292278/index.html> (Hozzáférés: 2017-09-26)

¹⁹² Mely álmokkép egyúttal távolról evokálja Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című regénytöredékében a főhős számára álmában megjelenő, utóbb a romantika központi szimbólumává vált “kék virág” képét is.

által kettészelt várost.¹⁹³ Az esszé fő tematikája a város kettéosztottságának építészeti, kulturális és történelmi eredői, valamint annak következményei. Ezeket az esszé hol kötetlen impressziók, hol pedig a történelmi számonkérés és végítélet hangnemében tárgyalja. Előbbire kiváló példa az esszé azon része, amelyben Nádas egy mozi látogatás élményének felelevenítésén keresztül a város nyugati szektorába tett első látogatását meséli el. Az elbeszélés középpontjában az a kulturális sokk áll, amelyet a keleti oldalról érkező író számára a film alatt folyamatosan hangosan vitatkozó, kabátjukat a ruhatárban le nem adó dekadens fiatalsággal, a '68-as generáció második eresztésével" történő első találkozása jelentett számára. A történelmi számonkérés hangnemére pedig a berlini fal drámai architektúráját felkavaró élességgel láttató bekezdés szolgálhat például:

"Vándor, az angol szektort most elhagyod. De milyen szektort hagyhattam volna el, ha egyszer ott állt a fal. Az én hazám ott volt a két fal között. A szögesdrótos, aláaknázott, jól belőhető senki földje volt az én otthonom. A figyelmeztető felszólítás beszélt az én igazi nyelvemen, hiszen a felszólítás értelme és jelentése között nem volt kapcsolat. Holt tér. Ahol nem működtek az európai gondolkodás alapszabályai, a szabadság ábrándja be volt kerítve. Ahol nem voltak tények, nem szelídíthettek meg semmit a kényelmes illúziók, nem volt reményteli és nem volt reménytelen."¹⁹⁴

Arról viszont, hogy az angol szektort elhagyva, majd a „szögesdrótos, aláaknázott, jól belőhető senki földjén” is átjutva a szabadság miféle „bekerekített ábrándjaival” is kell szembesülnie mind az esszéíró Nádasnak, mind pedig – a valóságosból a fikciós Berlinbe átcsúszva – az *Emlékiratok könyve* névtelen elbeszélőjének, érdemes a regény egyik híres sétaleírását hosszabban is idéznünk. Az alábbi bekezdésben a regény ismeretlen narrátora, Melchiorral közösen kifejlesztett, a totalitárius társadalmak paranoid pszichogeográfiáját tökéletesen ábrázoló sétamódszerüket mutatja be. A különös térgyakorlatok célja, hogy olyan egyéni útvonalakat rajzoljanak Kelet-Berlin térképészeti felszínére, amelyek tudatosan kikerülnek a városrész azon területeit, amelyeket a monoton ismétlődő, szürke panelházak elidegenedett urbánus tájképe ural:

„[...] kulturális ismereteink, kényszeres tradíciótiszteletünk és polgárinak nevezhető neveltetésünk szinte biológiai kényszerétől nyűgözve, finnyás ízléssel, esztétizálásra beállított

¹⁹³ Az esszé a *Valamennyi fény* című, Nádas Berlinben készített fotográfiáit is magukban foglaló kötetben olvasható. NÁDAS Péter, *Berlini töredékek*, In. NÁDAS Péter, *Valamennyi fény*, Magvető, Budapest, 1999. 207.o.

¹⁹⁴ Uo.

hajlamokkal, a romlás virágainak szépségétén, a fin de siècle stilsztikáján élőködő, félénk értelmiségi élvezkedéssel választottuk ki azokat a járatokat, melyek ebben a városban még egyáltalán alkalmasnak mutatkoztak valamiféle hagyományos értelemben vett sétára.”¹⁹⁵

Ez a körülményes sétaesztétika, miként azt a regény narrátora is megjegyzi, a mozgási szabadságában korlátozott urbánus szubjektum önámítása, amely éppenséggel csak tovább szűkíti lehetséges mozgásterét. A pártállami diktatúra központosított várostervezési eszményével szemben nosztalgiával és romantikus individualizmussal tiltakozó városi sétáló ezen térgyakorlatai egyszerre hasonmásai és antitézisei a kései kapitalizmus túlszabályozott urbanisztikájával szemben fellépő szituacionista téreltérítési taktikáknak. A Guy Debord és a szituacionista mozgalom tagjai által kifejlesztett *dérive* (sodródás, céltalan kószálás) városi taktikája ugyanis olyan tudatos eltévedésekre és spontán útvonalválasztásokra épülő térgyakorlatot jelent, amely a centralizált és távolról irányított kapitalista városszervezéssel szemben szeretné újra feltalálni a városi tértől elidegenedett szubjektum lehetséges pszichogeográfiáit.¹⁹⁶ Vagyis amíg Melchior és a névtelen elbeszélő a totalitárius rezsím által eleve körülkerített, térképészetileg lecsupaszított mozgástéren belül határolja tovább körbe magát, addig az utóbbi éppen a kapitalizmus hatékonysági szempontjai szerint túlracionalizált és túlmechanizált városi teret igyekszik fellazítani. Közös azonban mindkettőben, hogy a hatalom központi perspektívájából elosztott és kiszervezett urbanitás rendszerébe újfajta összefüggéseket, hálózatokat, csomópontokat és útvonalakat kíván rajzolni.

A regény névtelen elbeszélője ugyanakkor nem áll meg a szocialista várostervezés lélektelen funkcionalizmusának kritikájában, hiszen azt két bekezdéssel lejjebb a kelet-német politikai rendszer lakáspolitikája által propagált életmód-program, és az azt megalapozó dehumanizáló kommunista világkép bírálatává tágítja:

„Esti vagy éjszakai sétáinkon még véletlenül se tévedtünk az új lakónegyedekbe, ahol a kedélytelen sivárság nyers valósága, azon minden személyességet nélkülöző kényszeres elv nézhetett volna vissza ránk, mely az embert, az építészet nyelvén szólva, munkavégző állatnak tekinti, és a szükséges pihenés, a szaporodás és az utódnevelés igen körülhatárolt céljai szerint, élettelen betondobozokba szinteli; nem, arra ne! felkiáltással mindig olyan útvonalakat

¹⁹⁵ EK.II.83.o.

¹⁹⁶ Ld. Guy DEBORD, *Theory of the Dérive* (Ford. Ken KNABB), In. <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html> (Hozzáférés: 2018-02-05)

választottunk, ahol mégiscsak látható, érezhető, szagolható volt valami az elpusztult és egyre jobban lepusztuló, kifoltozott, elfeketedett, szétmálló személyességéből.”¹⁹⁷

Fontos megjegyezni, hogy az eredeti modernista építészeti utópia, amelynek itt már csak a silány megcsúfolását, vagyis a szovjet típusú államszocializmus által megvalósított, disztópikus változatát találjuk, a *Párhuzamos történetek* újlipótvárosi rendelőfelújítási jelenetsorai között válik majd irodalmi ábrázolás tárgyává Nádasnál. Így teremtve a két regény között olyan szövegekői átjárást, amelyet a huszadik század építészet- és társadalomtörténete mentén olvashatunk. Ennek köszönhetően ugyanis a félresiklott építészeti gondolat időben korábban született bírálata, valamint Madzar Alajos modernista „szerzetesi utópiájában” sűrűsödő esztétikai-világnézeti rekonstrukciója lép egymással párbeszédbe az életművön belül. De a szövegekői átjárhatóság nyomvonalai, mint azt már korábban láhattuk, a 2017-ben megjelent *Világló részletek* Pozsonyi úti református templom részletgazdag leírásának irányába is meghosszabbíthatóak. Nádas ugyanis ebben az építészeti leírásában a baloldali elkötelezettségű, nemzetközi modernizmus eszméje, valamint annak beteljesületlen, pontosabban kiüresített kelet-német megvalósulása mellett, Marcello Piacentini és az olasz *Novocento* megidézésén keresztül, a modernizmus nacionalista-fasiszta elhajlásának történetét is felvillantja.

¹⁹⁷ EK.II.83.o.

4.5 “...az igények kielégítésében igen messzire mennek...”

A „betondobozokba színtelt munkavégző állat” disztópikus képe, és az azzal szemben individuális szabadságharcot folytató szubjektum közötti feszültség nem a kommunista diktatúra kiépülésével lép színre, hiszen e konfliktusban éppúgy ott kísért a századfordulás kísérteties urbanitás ellentmondásossága is.¹⁹⁸ A századforduló során Európában kialakuló nagyvárosi kultúra Berlinben, miként arról egyebek mellett Walter Benjamin vagy Siegfried Kracauer vonatkozó írásai is tudósítanak, a weimari köztársaság ideje alatt jutott csúcsára.¹⁹⁹ Ennek a korszaknak az egyik emblemikus művészeti dokumentuma Walter Ruttmann 1927-ben bemutatott *Berlin. A nagyváros szimfóniája* című némafilmje, amelyről még ugyanazon évben Kassák Lajos a Nyugat hasábjain a következőképpen ír:

“A gyárak elnyelik a munkásokat, s a remízekből mint valami roppant állatok tisztán és fényesen előjönnek az elektromos szerkezetek, hogy szétfussanak, hogy magukba összegyűjtsék a munkára szorított életet, hogy halálra gázolják az együgyűeket és elfáradtakat hogy parancsoljanak nekünk és szolgáljanak minket, és ragyogjanak a napverésben. [...] Az ember, az állat és a gép csodálatos formái és mozgásai. Az organizmus és az organizáció.”²⁰⁰

Kassák tehát a modern nagyvárosi lét elszemélytelenítő vonását látja visszaköszönni Ruttmann filmjének Berlinjében, amely az embert, természetet és technológiát egyetlen jól szervezett “óriásgépbe” (Lewis Mumford) szervezi. Ezt az individuális érzékelés szintjét meghaladó szerveződést nevezi Bacsó Béla Berlin-esszéjében, Georg Simmel nagyvárosi kultúráról szóló gondolatai nyomán, a “személytelenné vált szellem formáinak”.²⁰¹

A *Párhuzamos történetek* vonatkozó, 1930-as évek Berlinjében játszódó történetszála azonban nem aknázza ki a város ezen aspektusában rejlő térpoétikai lehetőségeket, hiszen az Otmar Freiherr von der Schuer professzor igazgatta Vilmos Császár Fajbiológiai és Örökléstani Intézet köré csoportosuló jelenetek javarészt a várostól délnyugat irányba elhelyezkedő

¹⁹⁸ A “munkavégző állat” disztópikus képét gondolja tovább a német kísérleti filmes, Harun FAROCKI 2006-ban elkészült, *Arbeiter verlassen die Fabrik* című videómunkája is, amelyben a rendező tizenegy évtizednyi videóanyagon keresztül mutatja be műszakjukat befejező gyári munkásokat – a Lumieres fivérek 1895-ben bemutatott *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* című filmjétől, egészen a 2000-es évből származó felvételekig. <https://vimeo.com/59338090> (Hozzáférés: 2018-04-06)

¹⁹⁹ Vö. Walter BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000; valamint: Siegfried KRACAUER, *Straßen in Berlin und anderswo*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009.

²⁰⁰ KASSÁK Lajos, *Az abszolút film*, In. Kassák Lajos, *Éljünk a mi időnkben*, Magvető, Budapest, 1978. 130.o.

²⁰¹ BACSÓ Béla, „Nekünk ma Berlin a Párisunk”, In. Élet és Irodalom, LI. Évfolyam, 14. Szám, 2007. április 6. 17.o. Az esszé egyébiránt a Petőfi Irodalmi Múzeumban azonos címmel rendezett, *Magyar írók Berlin-élménye 1900-1933* alcímmel megrendezett kiállítás megnyitói szövegének írásos változata.

Dahlemben játszódnak. A történeteszművelés folyamán egyebek mellett az intézet közelében található Szent Anna templom, Schuer professzor villája, Arno Breker műterme, vagyis csupa olyan helyszín kerül bemutatásra, amely a náci párt arisztokrata, tudós, értelmiségi és művészeti elitjének exkluzív kulisszáit mutatja be. Ennek egyik legfőbb oka, hogy a dahlemi eugenikai intézetben és annak környékén játszó jelenetek a regény fikciós földrajzában valójában nem a *Párhuzamos történetek* további Berlin-leírásaiba, hanem a harmadik kötetben megjelenő délnémet fajkutató központ wiesenbadi jeleneteibe kapcsolódnak.

A Nádas-regény így tudatos térpoétikai döntésként takarja ki a korszak Berlinjének sajátos atmoszféráját. Azt a kicsapongó és eleven lüktetésű várost tehát, amelyet egyebek mellett Alfred Döblin híres városregényéből, az 1929-ben megjelent *Berlin Alexanderplatz*ból, vagy kortárs feldolgozásban Volker Kutscher 2007-ben megjelent *Der nasse Fisch* című bűnügyi regényéből, illetve az az alapján készült, 2017-ben bemutatott nagysikerű, *Berlin Babylon* című televíziós sorozatból ismerhetünk.²⁰² Így azonban a regény nem aknázza ki a weimari köztársaság Berlinjének egy másik, irodalom- és művészettörténeti szempontból is jelentős aspektusát sem, amely éppen a személytelenné és mechanikussá váló kísérteties urbanitás ellentereiben burjánzik. A reprezentatív beruházásokkal, grandiózus infrastrukturális fejlesztésekkel és a bürokrácia funkcionális tereinek kiépülésével párhuzamosan ugyanis Berlinben megjelennek a kicsapongó, dekadens individualitás kultuszát éltető alternatív kultúra és éjszakai élet legkülönfélébb színterei is: éjszakai klubok; kocsmák; bordélyházak; a legkülönbözőbb szexuális szubkultúrák titkos kulisszái; vagy éppen a korszak avantgárd művészeinek kávéházi körei. Mindezek öröksége tovább él aztán a második világháború utáni Nyugat-Berlin ellenkulturális színtereiben, onnan pedig átöröklődött az újraegyesített város identitáskultúrájába is, s ez viszont, mint azt alább látni fogjuk, már megjelenik a Nádas-regény kétezres évekbeli történeteszművelésében. A *Párhuzamos történetek* fikciós földrajzából tudatosan kitakart, a tisztátalan promiszkuitással azonosított Berlin tehát ideiglenesen bár, de az előkelő külvárosokba és az ősi német vidékekre „szorítja ki” a nemzetszocialista faji utópiák színtereit.

Ugyanakkor a városnak ez a dekadens oldala, még ha nem is kitüntetett tematikaként, de Nádas regényeiben mégis több ponton visszaköszön. Így például, ahogy arra Urbán Bálint az *Emlékiratok könyvének* kelet-berlini szexuális heterotópiáiról szóló tanulmányában is felhívja a

²⁰² Ld. Alfred DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2013; Volker KUTSCHER, *Der nasse Fisch*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2007.

figyelmet, “Melchior és az elbeszélő kapcsolatának lehetőségében [...] ott érezhetjük a város affinitását a nem normatív szexuális gyakorlatok és kapcsolatok irányába.”²⁰³ Ez az affinitás, amely a kelet-német kommunista diktatúrában játszódó regényben még csupán az értelmiségi és művész körök zártkörű kulisszáin belül, illetve privát terek intimitás-utópiáiban ölthet formát (vö. Melchior tetőtéri szobájának térpoétikáját), addig a *Párhuzamos történetek* kétezres évekbeli eseményszálán már a város pszichogeográfiájának szerves részét képezi.

Az első kötet *Varázstükörben önmagát* című, Carl Maria Döhring perspektíváján keresztül kibontakozó cselekményszála a nyugat-berlini Wittenberg tér mögötti, látszólag ártalmatlan fehérnemű üzletben játszódik. A városkörnyéki biciklis felfedező túráit követő esősebb napok egyikén Döhringet ezúttal a város elegáns bevásárló negyedében található fehérnemű boltba vezeti kíváncsisága. A nagynénje előkelő, Fasanen utcai lakásától nem messze található, “a város legdrágább fehérneműsének” számító üzletét az elbeszélő szinte már a kortárs dizájn magazinok belsőépítészeti leírásait parodizáló részletességgel elemzi:

“Ívekbe és hullámvonalakba hajlított kecses pultokat, szeszélyesen elrendezett paravánokat lehetett sejteni a puha sötétben. Hajlított felületű, óriás tükrök csillogtak fel a mélyén. Miként egy valódi álomban, nem lehetett rögzíteni, hogy minek hol van eleje, vagy milyen mélynek hol lesz a vége. Grafitszürke, süppedékeny padlószőnyegen haladtak egy távoli pult felé, fekete volt a mennyezet. Rejtett forrásokból néhány szúrófény világított.”²⁰⁴

Ahogy azt a további leírásokból megtudhatjuk, a gondosan válogatott bútortárgyak és belsőépítészeti elemek a hatalmas helyiség egészét uraló, pszichedelikus háttérzenével és precízen komponált világítástechnikával egészülnek ki. A hatáselemek összjátékának köszönhetően az üzlethelyiség szinte meditációs terek, vagy még inkább kortárs művészeti galériák hangulatát idézi. Utóbbi párhuzamot a térben elhelyezett, különös installációk is csak tovább erősítik: „Fehér, meztelen gipsztorzók ültek, álltak, heverték a fények ovális tócsáiban.”²⁰⁵

A nagyvonalúan kialakított bolthelyiség atmoszférájának leírásával a regény elbeszélője szinte drámai túlzással igyekszik egyértelműsíteni az olvasóban, hogy ezúttal nem egy hétköznapi alsónemű szaküzletről van szó, hiszen “[...] e helyen inkább a legkivételesebb igények szerint

²⁰³ URBÁN Bálint, *A szexualitás heterotópiái az Emlékiratok könyvének Kelet-Berlinjében*, <https://apokrifonline.wordpress.com/2014/02/15/urban-balint-a-szexualitas-heterotopiai-az-emlekiratok-konyvenek-kelet-berlinjeben-tanulmany/> (Hozzáférés: 2018-04-06)

²⁰⁴ PT.I.248.o.

²⁰⁵ Uo.

készült fehérműt árusítanak, s az igények kielégítésében igen messzire mennek, mondhatni nincs határ.”²⁰⁶ [Kiemelés: M. Zs.] A sejtelmesen túlfogalmazott üzletfilozófia azonban jelen esetben nem csupán metaforikus túlzás, de szó szerint is értelmezendő. Az olvasó erre vonatkozó esetleges gyanúját az első kötetben még csak olyan homályos jelek táplálhatják, amelyek végső megerősítést majd csak a harmadik kötetben, Kienast nyomozó bűnügyi következtetéseinek egyik kulcsfontosságú bizonyítékként kerülnek megerősítésre. Ilyen óvatlan jelek például az üzlethelyiség távoli pontjaiból, vagy „még azokon is túlról” beszüremkedő különös férfihangok, amelyeket Döhring itt még csak szinte mellékesen, a nagynénjére vonatkozó saját gyerekkori erotikus fantáziáinak, és egy képzeletében távolabbi, zátonyra futott gőzhajó fantáziaképének²⁰⁷ keveréke miatt szinte alig érzékel:

“Ugyanakkor olyan érzete támadt, mintha ebből a nagy, sötét térből, amelynek nem volt többé kijárata, valamilyen másféle emberi hangokat is kihallana. A zene mögül jött elő, a pendülések között talált utat magának. Egy férfi csiklandós nevetésére lett figyelmes. Ennek előtte még soha nem figyelte meg, miként futnak és szárazódnak egymás mellett a legkülönbözőbb gondolatok, érzetek és a legkülönösebb történetek. A rövid nevetésre egy másik férfi jóindulatú brummogása válaszolt.”²⁰⁸

Ezek a szokatlan távoli hangok Kienast nyomozói munkálatainak (és egyúttal a regény) előrehaladtával a harmadik kötetben, azon belül is *A boldogság fűszere* című fejezetben találunk egyértelmű magyarázatra. Ebben a fejezetben a nyomozó tanúvallomás reményében keresi fel a Düsseldorftól nyugatra, a német-holland határhoz közeli erdőségben lévő, a regény több idősíkján is felbukkanó pfeileni családi házukban időző Carl Maria Döhringet. Kienast ekkorra már számos olyan kompromittáló bizonyítékkal rendelkezik, amelyek a regény nyitófejezetének bűnügyi

²⁰⁶ PT.I.246.o.

²⁰⁷ Úgy látszik, hogy ennek a látszólag jelentéktelen gőzhajónak, illetve egyáltalán a nautikus létmetaforáknak fontos helye van a nádas életművön belül, hiszen az nem csupán a Döhring életét jellemző metaforaként funkcionál a regényben, de a két világháború közötti korban a Mohács felé tartó, Bellardi kapitány és Madzar közötti beszélgetés helyszínéül is szolgáló, dunai gőzhajó konkrét képében is visszaköszön. A *Világló részletek* borítóképének Izland partjain zátonyra futott rozsdás halászhajója pedig immár Nádas saját életének létösszegző metaforájaként jelenik meg: „Literáti-Nagy Ferenc képeinek nagyon jó helyük van a könyvem borítóján. A megfeneklett izlandi halászhajó én vagyok.” KUCZOGI Szilvia, *Nádas: imbecillisek vagyunk, és azok is kívánunk maradni*, <http://nepszava.hu/cikk/1127916-nadas-imbecillisek-vagyunk-es-azok-is-kivanunk-maradni> (Hozzáférés: 2018-04-10) A hajótörés, illetve egyéb vonatkozó nautikus létmetaforológiák filozófiai értelmezéseihez lásd még: Hans BLUMENBERG, *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok* (Ford. HIDAS Zoltán), Atlantisz Kiadó, Budapest, 2006.

²⁰⁸ PT. I.253.o.

helyszínelése során a Tiergartenben talált ismeretlen hulla és Döhring között egyértelmű összefüggést sejtetnek:

„Tudta róla már, hogy milyen márkájú parfümöt használ, s a parfüm minden valószerűség szerint megegyezik a halott férfi hasára és ágyékszörzetére felkenődött parfümmel. Tudta, hogy a speciális minőségű alsónadrágjuk márkája szintén megegyezik, s mindkét egyezés lehet persze merő véletlen is. [...] Járt a különös márkaboltban, ahol mindkettőjüknek eladták ezeket a slipeket, járt a bolthoz csatlakozó bárban és a bár alatt a hírhedt pincékben, ahol választékos és drága kínzószerszámaikkal felszerelve kiszolgáltatták egymásnak magukat a férfiak.”²⁰⁹

Vagyis a Kienast tudatmozgását kihangsúlyozó elbeszélő ezzel a következtetéssel egyértelműen Berlin egyik közismert pszichogeográfiai toposzát, a pincemélyi sötét kéjbarlangok képét idézi meg. Ezáltal kapcsolva be a város térpoétikájába a nem normatív szexuális közösségek azon rituális színtereit, amelyek, mint azt már fentebb láthattuk, egészen a weimari köztársaság időszakának Berlinjére vezethetőek vissza. A fehérenemű üzlet gondosan felépített védelmező álcája mögötti bár, illetve az abból lefelé nyíló pince képe tehát, ahol „választékos és drága kínzószerszámokkal felszerelt” férfiak szolgáltatják ki magukat egymásnak, minden bizonnyal egy olyan BDSM-klubot sejtet, ahol a látogatók különböző szexuális szerepjátékok (kötözés-fegyelmezés, dominancia-alávetettség, sadizmus-mazochizmus) változatos formáit gyakorolják. Ennek a szubkultúrának az irodalmi és más művészeti ágakban történő ábrázolásaira egyébiránt számos példát találhatunk.²¹⁰ Térpoétikai és kulturális földrajzi szempontból talán leginkább említésre érdemes művészetközi párhuzam Ulrich Seidl 2014-ben bemutatott, *A pincében [Im Keller]* című dokumentumfilmje, amelyben a rendező az osztrák néplélek pincemélyi terekhez kötődő, sokszor ellentmondásos viszonyát kívánja feltárni néhány család és baráti társaság szabadidős tevékenységének bemutatásán keresztül. A felkavaró dokumentumfilm egyik epizódján keresztül betekintést nyerhetünk egy vidéki osztrák házaspár szexuális szerepjátékokhoz

²⁰⁹ PT.III.451-452.o.

²¹⁰ Ld. Romana BYRNE, *Aesthetic Sexuality. A Literary History of Sado-masochism*, Bloomsbury, New York, 2015. Byrne könyve egybeként De Sade Márki, Friedrich Nietzsche, Georges Bataille és mások szövegeinek elemzésén keresztül azt a foucault-i tézist kívánja megcáfolni, miszerint a nyugati társadalmak kultúrái csupán a *scientia sexualis* tudásalakzatait hozták létre, miközben a keleti kultúrák az *ars erotica* legváltozatosabb gyakorlatait teremtették meg. Vö. Michel FOUCAULT, *A szexualitás története 1. A tudás akarása* (Ford. ÁDÁM Péter), Atlantisz Kiadó, Budapest, 1996. De kétségkívül a BDSM szubkultúra egyik legismertebb, ugyanakkor erősen torzító és leegyszerűsítő populáris irodalmi referenciájaként tekinthetünk E. L. JAMES *A szürke öven árnyalata* című regénytrilógiájára is.

használt pincebéli kulisszájába, illetve az évek óta gondosan begyakorolt és rendre megismételt szubmissziós úr-szolga rítusaik logikájába is.²¹¹

Erre a földalatti világra mint a bűncselekmény felderítésében játszott kulcsfontosságú helyszínre való hivatkozással az elbeszélő önkénytelenül is egy olyan társadalmi előítéletet, és egyszersmind térpszichológiai közhelyet hoz működésbe, amely e szexuális közösségek földalatti színtereit mint a „földfeletti”, heteronormatív társadalmat veszélyeztető deviáns tér stigmatizálja.²¹² Ez a térpolitikai és térpoétikai megbélyegzettség, noha ez a regényben tematikusan nem jelenik meg, de a nem normatív szexuális szubkultúrákhoz tapadt társadalmi deviancia képzetéhez társítja a betegség, tisztátalanság, perverzió és egyéb patológiás tünetek képeit is. Az itt csupán villanásszerűen sejtetett szexuális heterotópia lehetősége a regény egy másik, a disszertációban külön fejezetben is tárgyalt, a magyar kommunista diktatúra idején játszódó, Kristóf főszereplésével zajló margitszigeti orgiajelenetekben, valamint vele párhuzamosan Lippay-Lehr professzor alkalmi kalandozásain keresztül kerül részletes térpoétikai kidolgozásra Nádas regényében.

A *Párhuzamos történetek* berlini színtereiről azonban összességében megállapíthatjuk, hogy a városábrázolásokat is meghatározza a regény egyik központi, a valóság és látszat közötti, térben is leképződő dialektikus feszültsége. Látszat és lényeg, homlokzat és belső tér, pincemély és felszín, dekadencia és pedantéria, közönségesség és exkluzivitás, hatalom és szubjektum: ezek az ellentétek mind Nádas fikciós Berlinjének feszültségteli, s térpoétikailag változatos formákban kiaknázott fogalompárjai. Legyen szó akár a náci hatalomra jutás időszakának Dahlemjéről, amelyet a kifogástalanul karbantartott arisztokratikus miliók, illetve az azok paravánjai mögött készülődő diabolikus világnézeti és ideológiai szándékok közötti feszültség ural. Vagy éppen a kétezres évek Nyugat-Berlinjének jómódú, felsőközéposztálybeli élettereiről, amelyek közül időnként felsejlik a város fogékonysága az esztétikai szubverzió legváltozatosabb formái iránt.

²¹¹ A Seidl által bemutatott szokatlan házassági jelenetek egyébiránt a szintén osztrák író, Clemens J. Setz *Szerellem a Mahlstadtí Gyermek idején* című novelláskötetének egyik, *Világnézet* című elbeszélését is eszünkbe juttathatja, amelyben egy fiatal házaspár által az internetről rendelt szubmissziós ketrec keltette házassági bonyodalmakba pillanthatunk be. Ld. Clemens J. SETZ, *Szerellem a Mahlstadtí Gyermek idején* (Ford. HARMAT Tamás), Európa Kiadó, Budapest, 2012. 83-93.o.

²¹² Gaston Bachelardnak azon pszichonalitikai képét, amely a pince birodalmát a ház sötét, földalatti erővel paktáló részekén nevezi meg, az értekezés egy későbbi, a Wolkenstein-szállról szóló fejezetében kívánjuk elemezni, azonban érdemes már itt is előre jelezni, hogy a regény kétezres évek belüli Berlinjében játszódó pincevilága is ehhez a térpszichológiai képzetkörhöz kapcsolódik. Vö. Gaston BACHELARD, *The Poetic of Spaces* (Trans. Maria JOLAS), Beacon Press, Boston, 1994. 19.o.

4.6 “...nem az építési, hanem a rombolási kedvük...”

A Nádas-szövegek berlini színterei kapcsán már utaltunk arra a sajátos városarcheológiai látásmódra, amely a városi szövegtérre különböző történeti rétegek egymásra épülő poétikai archívumaként tekint. A huszadik századi történelmi kataklizmák feltárására irányuló régészeti látásmód a budapesti helyszínek leírásai során is legalább annyira meghatározó. Ezek esetében is elmondható ugyanis, hogy az urbánus katasztrófák kísérteties nyomainak jelenléte, illetve e jelek egymásra utaló rendszere lesz az a fejezeteket és idősíkokat áthidaló tudás- és elbeszélésforma, amely egyes helyek térpoétikai karakterét is meghatározza. Ez az archeológiai látásmód azonban nem csupán az építészeti leírás tárgyait, de a szereplők és események térbeli eloszlását is előformálja a regény világán belül. Nádas térpoétikájának egyik sajátossága ugyanis, hogy az épületeket, utcákat és tereket folyamatosan repedések, törések, szakadások és hiátusok mentén szétbontható, ám elbeszéléstechnikailag újfent összerakható idősíkokban láttatja. Említhetjük példaként a *Párhuzamos történetek*ből Szemzőné Pozsonyi úti rendelőjét, amelyet a névtelen elbeszélő bravúros narrációtechnikai megoldással egyszerre több, párhuzamosan futó idősíkban, a két világháború közötti tervezés időszakától a nyilas terror pusztításán át, egészen a kommunista diktatúra időszakáig láttat. Ez a sajátos térpoétikai látásmód mint urbanisztikai tudatforma azonban nem csupán konkrét fizikai terekben, de éppúgy a nyelv elvont közegében is létrehozhatja a kísérteties tér törésszerű alakzatait. Minderről Nádas a *Világló részletek* egyik passzusában a következőképpen ír:

„Budapesten az ember az ostromban halt meg, vagy az ostromot élte túl. Ezzel a szóval a budapestiek mintegy a természeti törvényszerűségek kategóriái közé emelték a háborút és a genocídiumot, azaz egy népcsoport szervezett és tömeges legyilkolását. Ostrom. Ez volt rá a főnév és a fedőnév. [...] Az ostrom olyan gyűjtőfogalom volt a budapesti nyelvben, ami még sokáig, nagyon sokáig historikus vízválasztóként működött.”²¹³

Berlin és Budapest modernkori építészettörténete tehát legalább annyira a pusztítások, mint amennyire az építkezések “historikus vízválasztókkal” tagolt történetei. Emlékirataiban Nádas azonban még egy lépéssel tovább merészkedik a két város közötti párhuzamosságokra vonatkozó spekulációjában, hiszen meglátása szerint Berlin és Budapest történelmeik során nem csupán elszenvedik a pusztítás, rombolás, eltörlés térformáló erőit, de építészeti tradícióik mintha maguk

²¹³ VR.I.450.o.

is ezen erők aktív alkalmazásának történetéből tevődnének össze. A Hild József klasszicista tervei nyomán 1830-ban átadott, majd az ostrom ideje alatt súlyos sérülést szenvedett Lloyd-palota kapcsán megjegyzi, hogy bár az épület számos szakvélemény szerint helyreállítható lehetett volna, romjait mégis elbontották, s helyére „méltatlanul ronda” épületeket terveztek. Ez a történeti anamnézis válik tehát e párhuzamos városok építészeti karakterét meghatározó elvévé is, hiszen – ahogy Nadas maga is írja – „Európának két olyan nevezetes városa van, ahol az építészeti állhatatosságot hírből sem ismerik. Budapesten és Berlinben az építészek bármit, mindent, akármit feláldoznak az aktuális igényekért, s így aztán *nem az építési, hanem a rombolási kedvük* adja meg a két város urbanisztikai kvalitását.”²¹⁴ [Kiemelés M. Zs.]

A pusztítás mint „urbanisztikai kvalitás” meghatározza Nadas könyveinek budapesti leírásait is, gondoljunk például a *Világló részletek* azon részeire, amelyben az író a túlélő gyermekkori perspektívájából írja le az ostrom napjait.²¹⁵ De gondolhatunk itt az életmű számos pontján felbukkanó, 1956-os forradalomról szóló leírásaira is, amelyek az *Emlékiratok* könyvében egyebek mellett Berlin és Budapest párhuzamosságait felerősítő térpoétikai szerepet töltenek be.²¹⁶ Azonban, miként arra tanulmányában Sári László is felhívja a figyelmet, a 70-es évekbeli történetzálon nem csupán narratív értelemben vetül egymásra Berlin és Budapest városa azáltal, hogy a névtelen elbeszélő és Melchior egyik berlini sétájuk alkalmával felidézik az 1956-os pesti, és az 1953-as berlini felkelések eseményeit egymásnak, de a kölcsönös visszaemlékezések folyamán, a felmerülő földrajzi nevek kísérteties összecsengése okán, gyakran a felismerésig egymásba fonódnak.²¹⁷ Így például egy véletlen atyai elszólás alkalmával a budapesti Marx térből a régies alakjában Berlini tér, a berlini Sztálin fasorból később Marx fasor lesz. De nemcsak a két

²¹⁴ VR.I.570.o.

²¹⁵ A „urbanisztikai kvalitásként” értett pusztítás mint építészeti probléma egyébiránt a kortárs építészeti elméleti diskurzusok egyik kurrens kutatási területe is, amely alatt nem csupán a pusztítás következményeire reagáló katasztrófaépítészet vagy poszttrauma-urbanisztika gyakorlatait értjük, hiszen itt elsősorban a pusztításnak mint építészeti eseménynek a megértésére irányuló kutatásokra kívánunk utalni. Így például a brit-izraeli építész, Eyal Weizman *forenzikus építész*ként nevezett kutatásaira, amelynek lényege, hogy igazságszolgáltatási eljárások során a legkorszerűbb digitális technológiák és építészeti kompetenciák segítségével rekonstruáljon másként nehezen feltárható térbeli eseményeket. Ld. ehhez: Eyal WEIZMAN, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York, 2017.

²¹⁶ Az *Emlékiratok* könyve lesz az a regény, amelyet Balassa Péter egy esszéjében, bár nem ez a „mű tárgya vagy közvetlen »eszmeje«”, mégis „1956 regényének” nevez. Ld. BALASSA Péter, *Közelítések az Emlékiratok könyvéhez: bevezetés egy elemzéshez*. In.: Uő. (szerk.): *Diptychon*. Budapest, 1988, Magvető, 157.o.

²¹⁷ SÁRI László, *Történetiség és érzékiség Nadas Péter Emlékiratok könyve című regényében*, In. Kalligram, XI. Évf. 2010/10. Online elérhetőség: <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2002/XI.-evf.-2002.-oktober-Nadas-Peter-60-eves/Toertenetiseg-es-erzekiseg-Nadas-Peter-Emlékiratok-koenyve-cimu-regenyeben> (Hozzáférés: 2018-04-12)

város utcaneveinek felcserélhetősége okán, de a vetemedés mondatpoétikai logikája értelmében olykor egy mondaton belül is egymásba gyűrődik a két város fikciós geográfiája:

„[...] még el sem érhattük az Alexander teret, mikor az én kivilágított villamosom már tehetetlenül megrekedt a masszaként sötétlő tömegben a Marx térnek azon a pontján, ahol a vágányok éles sikolyt hallatva, enyhe ívben ráfordulnak a Szent István körútra.”²¹⁸

A *Párhuzamos történetek* 1956-os történései ezzel szemben nincsenek ennyire összetett narratív és térképészeti redők közé csomagolva, hiszen itt inkább az eseményeket rekonstruálni igyekvő Kristóf, illetve az ő tudatmozgását kihangosító (olykor meghosszabbító) elbeszélőn keresztül láthatunk rá a katasztrófa sújtotta Budapestre. Ha a regény '56-os városleírásainak jellemző pszichogeográfiai mozgásirányait kellene meghatároznunk, akkor érdemes elsőként a légitámadásokkal kísért utcai küzdelmek elől a földalatti pincékbe menekülők alulnézetből ábrázolt leírásainak perspektíváját, mint függőleges térpoétikai orientációt, kiemelni.²¹⁹

Az 1956-os eseményekre elsőként a forradalom után öt évvel, vagyis az 1961. március 15-i napon visszaemlékező Kristóf elbeszélői perspektíváján keresztül láthatunk rá. A körüti lakás emeleti ablakából az utca többé-kevésbé helyreállított homlokzatait szemrevételező Kristóf az alábbi, térpoétikailag sokatmondó felütéssel kezdi visszaemlékezését:

„Mintha a föld mélye indult volna meg, minden egyszerre rengett, morajlott, robajlott, reszketett. Salétrom hullott a vakolatlan téglaboltozatról. S mindez legfeljebb úgy épült bele az életembe, hogy később nem szerettem a pincébe lemenni, de ha lementem, akkor sem jutott az eszembe, mert jobbnak látszott még e titkos szorongást is gyorsan elfelejteni.”²²⁰

A leírás ezt követően számos, a pincemély alulnézetéből megfogalmazott függőleges alakzatot tartalmaz. Így például az a különös optikai kép, amelyet a lakóház belső udvarára meredeken, periszkópszerűen fölfelé nyíló párhuzamos kürtők képződménye biztosít, amelyeken keresztül a fent zajló pusztításra nyílik közvetett rálátás:

“Az épület három emeletének magasából, az éjszakai égről verődött vissza a vörös lángolás.

²¹⁸ EK.II.

²¹⁹ A térképvetületeken ábrázolt földrajzi pontokon alapuló urbanisztikai látásmód helyett a vertikális orientáció jelentőségét hangsúlyozza a kortárs térelméleti diskurzusokban: Stephen GRAHAM, *Vertical. The City from Satellites to Bunkers*, Verso, New York, 2016.

²²⁰ PT.II.178.o.

Olyan volt, mint egy gigantikus árnyjáték, égi nyaldosás.”²²¹

A függőleges orientáció mellett azonban az ötvenhatos leírásokon belül megjelenik egy szintén hangsúlyos nézettípus is, amelyet Kristóf egy évvel a forradalom napjai után, a történeteket hasonló korú túlélő társaival közösen újra felidézve tudatosít magában. A történet logikája szerint 1957 nyarán a forradalmat túlélő, árván maradt gyerekek különböző baráti országok ifjúsági táboraiban üdülnek. Így történhetett, hogy Kristóf abba a wiesenbadi Wolkenstein-házba induló vonatra kerül fel többedmagával, amely a regény 1930-as évekbeli történetszálán a náci fajnemesítő internátusnak ad helyet. Kristóf a vonaton egy Pisti nevű, vele közel egykorú társával (akit a regény margitszigeti homoszexuális orgia-jelenetét előkészítő eseménysoraiban lát legközelebb viszont) beszél meg, miként verték át városszerte a pincék falait, s nyitottak „labirintust” az összenyitott földalatti terekből ötvenhat őszén a budapesti emberek.

A földalatti labirintusok képe, csakúgy, mint a regény kétezres évekbeli berlini történetszálán, szintén a „földszíni térrend” felfordulásából/kifordításából következő ellentér lesz. Ebben az esetben azonban a pincemély nem a normalizáló, túlfegyelmező társadalommal szemben önmagát felszabadító egyének utópikus színtereként, mint inkább a kollektív pánik és a túlélési ösztönök klausztrófób tereként képződik meg.

A pince tehát a ház „antropokozmikus képén” (Gaston Bachelard) belül azt a különös részt jeleníti meg, ahol az épület sötét, földalatti erővel paktál. A Demén Samu tervezte körüti ház függőleges tájolású térpoétikai nézetmódjában azonban nem csupán a pince földalatti „mélye”, de a padlástér által megtestesített „magaslat” is éppúgy az épület sötét energiáinak színhelyeként értelmezhető. Mindez a regény első kötetében olvasható, *Egy úri ház* című fejezet záró részében válik egyértelművé, amelyben a ház felügyelőjét, Balter Imrét követhetjük nyomon, amint az egész házat átjáró huzat útvonalát követve benyit a padlástérbe:

„[...] Lesújtó látvány tárult elébe. Hagyján, hogy sok cserép hiányzott, hanem olyan pontokon, ahová megfelelő létra vagy állvány híján fel sem ér. A hiányokon átszakadt az ég. A beeső fényektől felszakított sötét padlástérben különös rongyok vagy bőrök himbálóztak az örült légvonalban. Rend volt itt is, semmi fölösleges lim-lom, tökéletes volt a tisztaság.”²²²

²²¹ PT.II.179.o. A légítámadás elementáris képe a gyerekkorából származó legkorábbi nyelvi és vizuális emlékek meghatározó vonatkoztatási irányaként visszatér Nádas emlékiratának lapjain is: „Bácska, Baja, légmentes, vigyázz! Életemnek ez az első, összefüggő mondata, amit hibátlanul ki tudok mondani.” VR.I..80.o.

²²² PT. I. 90.o.

A nádas térpoétikára jellemző késleltetési dramaturgia, akárcsak a berlini kéjbarlang leírása esetében, úgy itt is a belsőépítészeti ekphrászis folyamán kibontott kísérteties térélmény fokozását szolgálja. A padlás gerendáiról lecsüngő „különös rongyok” és „himbálózó bőrök” baljós képeit ugyanis a regény elbeszélője csakhamar eloszlatja a teret uraló rend és zavartalanság pillanatnyi képzetével, hogy azután méginkább felerősítse a borzalom felkavaró térélményét:

Ezeket a dögöket is le kéne már szednem, morogta magában, és elindult az utcai front felé. A leghosszabb keresztgerendán, szorosan egymás mellett lógtak ezek a hosszú rongyok vagy bőrök, szám szerint öt, s csaknem egyformán hosszúak. Meg kellett kerülnie.

Nem rongyok voltak, nem bőrök, hanem csontjaikra aszalódott macskák. Ami Baltert közel sem lepte meg, hiszen a fölösleges macskákat ő szokta itt fölakasztani.”²²³

A padlástér mint az állatkínzások rituális színtere visszatérő térpoétikai motívum a magyar irodalomtörténetben is, elég ha csak Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényének *Felfelik* című fejezetére utalunk, amelyben Estike a házuk padlásterében kínozza és fárasztja az általa később megfajzott Micur nevű macskájukat.²²⁴ De épp így említhetjük Csáth Géza *Anyagyilkosság* című elbeszélését is, amelyben a főhős Witman fivérek a házuk padlásterében a „fájdalom misztériumának” privát színházát, egy valóságos állatkínzó műhelyet rendeznek be.²²⁵

Ahogy az a disszertáció utolsó, a *Párhuzamos történetek* 1930-as évekbeli Wiesenbad környékén játszódó fejezetében is látni fogjuk, a körüti úriház padlásterének térpoétikai párja a fajbiológiai kutatóintézet padlásszobájában berendezett antropometriai rendelőterem lesz, ahol Dr. Schultze a növendékek testrészéről vesz mintákat a náci eugenikai kutatások irányelvei szerint. Miként a pincék, úgy a két padlástér közötti összefüggés is a regény térpoétikájának azon vonását világítja meg, amely a különböző korszakok és fiktív földrajzi tájékok sokféleségén belül létrehozza a kísérteties azonosságok rendszerét, miáltal a borzalom tereinek helyi léptékű sajátosságain túlnyúló, kollektív térélmények tárulhatnak fel.

Végezetül fontos megjegyezni még, hogy bár a *Párhuzamos történetek* emblemikus budapesti helyszínei, pontosabban a térpoétikailag kidolgozottabb irodalmi terei (néhány utalásszerű kivételtől eltekintve) elsősorban a város pesti oldalán játszódnak. Azonban a regény fikciós Budapestjén belül találunk egy különleges, térábrázolás szempontjából (is)

²²³ Uo

²²⁴ KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2004. 128-146.o.

²²⁵ CSÁTH Géza, *Anyagyilkosság*, In. Nyugat, 1908. IX. szám, online elérhetőség: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00009/00207.htm> (Hozzáférés: 2018.05.28.)

zárványszerűnek tekinthető helyszínt, a várost földrajzilag és mentálisan is kettészelő Dunán található Margitszigetet, amely a város budai irányába hosszabbítja meg a térpoétikai képzeletet. A disszertáció következő, utolsó előtti fejezete részletesen is foglalkozik a regény margitszigeti helyszínével, valamint az ott kibontakozó események térpoétikai sajátosságaival. A város pesti oldaláról képzeletben a Duna és a Margitsziget irányába tájékozódó doktori értekezés tehát nem foglalkozik részletesen a nádasi életműben egyébiránt jelentős szerepet betöltő budai helyszínekkel, amelyek a korai elbeszélések és regények világától kezdve folyamatosan visszatérő terei Nádas prózáinak. Emlékezetes például a *Sanyika* című novellában társadalmilag és térbelileg szinte diagrammatikus sűrűséggel kidolgozott svábhegyi miliő, amely aztán az *Egy családregény vége*, majd pedig az *Emlékiratok* könyvének ötvenes évekbeli cselekményszálán, továbbra is a gyerekek társadalmi nézetmódjából dolgozza ki valóságos térpoétikai univerzummá a budai Svábhegy világát. A 2017-ben megjelent, *Világló részletek* című memoár óta pedig tudhatjuk azt is, hogy Nádas fikciós prózájának budai helyszínei sok esetben egyúttal önéletrajzi ihletettségek.

5. Az érzékiség titkos földrajzai a *Párhuzamos történetekben*

5.1 „Van egy másik életem.”

Az éjszaka legmélyén – Nádas Péter találó címválasztása a lehető legpontosabban jelöli ki regénye második kötetének térpoétikai, hangulati és tematikus csomópontját. Különösen pedig a kötetnyitó, *Margitsziget* című fejezet által gondosan megrajzolt, a regény egyik központi karakterét, Demén Kristófot végigkövető történetszál fikciós világának nagyon is valószínű topográfiáját. Ha igazat adunk Maurice Blanchot-nak, aki *Az irodalmi tér* című alapvető munkájának előszavában azt állítja, hogy minden irodalmi szöveg, minden könyv rendelkezik egy olyan kitüntetett ponttal, amely felé a mű összes többi része gravitál, akkor a *Párhuzamos történetek* esetében ez a bizonyos csúcspont éppenséggel nem *fent*, egy képzeletbeli építmény tetején, hanem éppenséggel azzal ellentétesen: *lent/bent* – „az éjszaka legmélyén” keresendő.²²⁶ Még pontosabban a Kristóf „tudatmozgásán” (Bazsányi Sándor) keresztül feltáruló regénybeli Budapest Margitszigetjének egyik eldugott nyilvános végében zajló homoerotikus orgiajelenetében. A fejezet ennek a blanchot-i értelemben vett szövegszerű epicentrumnak a térképészeti, térelméleti, és térpoétikai feltárását, továbbá az orgiajelenet, illetőleg annak előkészületeit és utójátékát szervező érzéki földrajz elemzését kívánja elvégezni.

Miként a cím-, úgy a helyszínválasztás is precíz és tudatos: a regényben megjelenített, ám a valóságos Budapesttel számos, térben és időben is pontosan visszaellenőrizhető átfedést mutató város térképészeti felszínének mintázatait követve a Pozsonyi út álmodernista urbanizmusát ezúttal a várost térképészetileg, mentálisan, sőt bizonyos tekintetben társadalmilag is kettészelő folyó kellős közepén elhelyezkedő, cseppformaszerű sziget alakzata ellentételezi.²²⁷ A Duna által kettészelt város sűrűszövésű, sokszorsan egymásra redőződő térpoétikai formációihoz képest a sziget korszakfüggetlen képe első látásra szinte idillikus hatású. Olyan zárványjellegű természeti képződmény, amely bár az idők során egyre jobban belesimult a város térképészeti rendjébe,

²²⁶ Maurice BLANCHOT, *Az irodalmi tér* (Ford. HORVÁTH Györgyi, LŐRINSZKY Ildikó, KICSÁK Lóránt, NÉMETH Marcell) Kijárat Kiadó, Budapest, 2005.

²²⁷ Ennek a térképszeti, urbanisztikai, sőt társadalmi kettészeltségnek a térpoétikai kiaknázására Nádas regénye mellett többek között Térey János alkotásaiban körvonalazódó Budapest-(tér)képek szolgálhatnak tökéletes példaként. Térey, legalábbis az *Asztalízene* című drámájától kezdve a *Protokoll*, illetőleg *A legkissebb jégkorszak* című verses epikáiban rendkívül változatos formákban használja ki a város Duna általi kettéosztottságát mint tematikus, retorikai, vagy éppen narratív szervezőelvet. Az *Átkelés Budapesten* című, részletgazdag irodalmi földrajzzal operáló verseskötetében pedig már a címadás és borítókép választás explicit gesztusaival is jelzi e kétszertű geopoétika iránti költői mániáját.

domesztikált és esszencializált természet-maradványként mégis őriz magában valamit a vadon kaotikus, formátlan jellegéből, embertelen ökológiájából. Ez a térpoétikai képzet az alkonyat beálltával aztán csak méginkább felerősödik, mondhatni: akkor kel önálló életre igazán; egyszerre a város szívében, ám *eltérő térként*, egyszersmind el is különülve attól. Ahogy azt a fejezetről szóló tanulmányában Nemes Z. Mórió is írja, a regénybeli Margitsziget nappali helyként olyan „polgári kiterjedés”, amelyet a város „ideológiai és urbanisztikai diskurzusai” felügyelnek, ám az éjszaka beálltával e „szemantikai kötőelem” fellazul, s így a sziget képzeletben eloldódik a város két partjától.²²⁸ A regénybeli Margitsziget tehát az éjszaka és a sötétség beálltával szövegszerű zárványként záródik magára. Hiszen amíg nappali fényben az ugyanezen szigeten, jóllehet a regényidő kronológikus rendjének értelmében a két világháború között itt sétáló és körülményes munkamegbeszélésükbe belefeledkező Szemzőné és Madzar Alajos kölcsönös érzéki felindultságukat a polgári élet átlátható díszletei és drapériái mögé kénytelenek fojtani, addig Demén Kristóf homoerotikus kalandjainak éjszakai földrajzát a sötétben felerősödő érzékei jelölik ki: „[...] úgy futott a valakik elől, mint a vadállat, kiélesedett érzékeire bízva önmagát, vakon vitte a lába.”²²⁹

Az éjszaka sötét érzéki földrajzával átellenben, ahogy a kötet második, a margitszigeti eseménysorokkal egy időben zajló, Szapáry Veronika és barátnői bridzspartiját leíró történetzsalát megnyitó fejezet címadása is jelzi: *A másik part*. Vagyis a második világháború utáni politikai rendszerben saját társadalmi helyzetét újra megtalálni igyekvő kártyázó hölgyek újlipótvárosi társasága, a polgári életvitel gondosan válogatott kellékeinek romjain. A regény e pontján Nádas mesterien ellenpontozza egymással szemben, illetőleg szövi egymásba a két part eseménysorait, miáltal a regénytér fikciós, bár a valósággal számos átfedést mutató földrajza révén a narratív szervezőelvet voltaképpen egy rendkívül tudatos, egyszerre dialógikus és dialektikus jellegű, a *túlpart* mítikus képe által vezérelt irodalmi térképészet határozza meg.

A Kristóf narratív perspektíváján keresztül bemutatott margitszigeti események olyan szocio-kulturális keretek között is értelmezhető, amelyben az éjszakai cselekmények helyszínei a normatív társadalmi terek homogenitásával szemben *eltérő térként* kezdenek el működni. A sziget tehát a napszakok természetes váltakozásának ritmusai szerint nyit kifelé a város irányába, vagy éppen záródik ideiglenesen magára. Az éjszakai és nappali viszonyok közötti különbségek

²²⁸ NEMES Z. Mórió, *Képkalkotó elevenség*, L'Harmattan, Budapest, 2015. 126.o.

²²⁹ PT.II.13.o.

ugyanakkor nem csupán a térbeli környezet egymástól társadalmilag is élesen elkülönülő „nézetmódjait” hozzák létre a regény világán belül, de egyúttal Kristóf személyiségének önképét is megkettőzi:

„Már az első éjszakán elhatározta, hogy világos nappal visszatér. Nappalra azonban teljesen elveszítették érvényességüket az éjszaka elhatározásai. Mintha nappal legfeljebb ornitológusként térhetne vissza erre a kutatási terepre a másik életéből, kaotikusan ordítottak, énekeltek, cserregtek, csipogtak és burukkoltak egymásnak a madarak, feleseltek. Nappal belelátna ugyan egy idegen ember tudatának titkos kamráiba, ott azonban nem lenne különösebb dolga senkivel és semmivel. Nappali fényben éppen azok tűntek el az előző napi élményéből, akik elvezethették volna valamilyen használható antropológiai felismeréshez. Nem fűződött hozzá közvetlen érdeke, s ezért nappalra vadidegen lett éjszakai önmagának. Abban az életében nem érinthette meg ennek az életének az igényeit. Vagy valamelyik életét le kellett volna cserélnie a másikra, hogy létezésének egésze ne lehessen ily szövevényesen hazug, egyetlenné változtatni át a kettőt.”²³⁰

Amint arra Michel Foucault is felhívja a figyelmet *Eltérő terek* című tanulmányában, a heterotópiák nem csupán a normatív társadalom hierarchizált tereiből kiszoruló ellenterek lehetnek, de egyszersmind „rá is íródhatnak” azokra. Hiszen a heterotópia „[...] képes egyazon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni.”²³¹ Ezeknek az egymásra rétegződő, az egyazon fizikai térre redőként egymásra lapuló ellentér-szerkezeteknek az illusztrálására Foucault a forgószínpad térmetaforikáját használja, amely esetünkben az érzékiség színrevitelszerű nyelvi-térbeli alakzatait is megidézik a margitszigeti események vonatkozásában. Darabos Enikő *A néma test diskurzusa* című tanulmányában is felhívja arra a figyelmet, hogy a margitszigeti események voltaképpen a „teatralizált érzékiség” grammatikai és retorikai demonstrációját jelenítik meg tematikus értelemben is, hiszen Kristóf számára „[...] a margitszigeti homoszexuális színház nyelvként kezd el működni, e nyelv jelölői pedig nem mások, mint a kéjre szomjazó, felajzott testek, melyek kapcsolatrendszerük kibomlása során tulajdonképpen mondatokat, felszólításokat, kérdéseket

²³⁰ PT. II. 15-16.o.

²³¹ Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, (Ford: SUTYÁK Tibor) In. Uő. *Nyelv a végtelenhez - Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Latin Betűk, Debrecen, 1999.147. o.

intéznék egymáshoz.”²³² Ennek a fokozatosan kibontkozó „homoszexuális színháznak” a dramaturgiai felfejtése lesz Kristóf legfőbb feladata: felismerni a testi gyönyörre felkínált testrészek, felszólítások, füttyök, parázsló cigaretták szemantikáinak színpadiasságát, és azok változékony rendjében elhelyezni magát – nem csupán mint néző, de egyúttal mint aktív szereplő. A margitszigeti történetyszál nyilvános végében zajló központi orgiajelenet válik aztán e „homoszexuális színház” drámai tetőpontjává, amelynek eseménysorai nem csupán dramaturgiailag, de éppúgy retorikai felépítettségüket tekintve is a színpadravitel esztétikai alakzatai szerint figuráltak. Mely színrevitelszerű térpoétika kétségkívül a margitszigeti nyilvános végé fülledt sötétjében, erektált falloszaikkal sorfalat álló orgiaszereplők térbeli formáját metonimizáló „falanx” szóképében jut csúcsára:

„Csakhogy abban a pillanatban, netán még az előbbiben, amikor indult volna, hogy az éjszaka legtitkosabb háborújába indul férfiak között elfoglalja kijelölt helyét a falanxban, jelenlétével pedig mintegy betöltse a várakozási idő foghíját, mintha széllokés mozdította volna el, megindult, felbomlott a sorfal.”²³³

A „falanx” ez esetben persze értelmezhető egyfelől ironikus archaizmusként, de éppúgy jelentheti az egymásra vonatkozó férfitestek olyan elvont térbeli alakzatát is, amelyben a katonai kötelélek férfifantáziái homoszexuális vágyprojekciókkal csúsznak össze. Radnóti Sándor a *Párhuzamos történetekről* szóló kritikájában jegyzi meg, hogy Nádas regényvilágának antropológiai-testfilozófiai diskurzusával termékeny rokonságot mutat Klaus Theweleit *Férfifantáziák (Männerphantasien)* című óriásműve, amelyben a német irodalomtörténész, korabeli szövegkorpuszokon keresztül mutatja be az I. világháborútól a náci Németországig terjedő időszakot meghatározó maszkulinitás-diskurzusokat. Kutatása során Theweleit, mint azt Radnóti is írja, egyebek mellett kifejezett hangsúlyt fektet „a férfitársakkal való szolidaritás erőteljes erotikus motiváltságára”, valamint a katonai társadalom férfitest-koncepcióit uraló *feszesség, keménység, páncélosság* képzetköreire.²³⁴ Theweleit munkájának első kötetében, különösen annak *A szerelem katonái* című fejezetében, rendkívül részletgazdagon rekonstruálja e sajátos testpolitikai diskurzust, amely egyúttal Nádas regényének egyik központi problémája is,

²³² DARABOS Enikő, *A néma test diskurzusa. A saját mássága mint az individualitás kritériuma Nádas Péter Párhuzamos történetek című regényében*, Jelenkor, 2007, 50. évfolyam, 4. szám, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1222/a-nema-test-diskurzusa> (Hozzáférés: 2017. május 11.)

²³³ PT.II.119.o.

²³⁴ RADNÓTI Sándor, *Az Egy és a Sok*, Holmi, XVIII. 06. 2006, 774-791.o

nevezetesen a testet szabályozó, fegyelmező, elnyomó ideológiák, illetőleg az ezzel szemben támadó vágykésztetések, szublimációk, szökéskísérletek mechanikáinak kérdésköreit.²³⁵ Egyik pontján a *Hans von Wolkenstein* fejezet náci fajnemesítő központ dehumanizált test- és világképével, másik végpontján pedig a margitszigeti homoszexuális orgia eltérő tereivel.²³⁶

A „falanx” kötelékének azonban van egy másik hangsúlyos eleme is, amennyiben meghatározott térbeli alakzatba, „harcászati formációba” tömöríti a margitszigeti orgia nézőit és résztvevőit. Létrehozva egy olyan sajátos porondot, ahol a testszínház szereplői és nézői közötti határ képlékennyé válhat, hiszen a dramaturgia legfőbb dinamikáját éppen a két szereptípus közötti átjárhatóság lehetősége nyújtja. Némi túlzással Kristóf margitszigeti eseményeit egy olyan sajátos tendencia kibontakozásaként is értelmezhezjük, amelyben az önmagát látványa tárgyától mesterségesen elkülönítő „kukkolda metafizika” (Theodor W. Adorno)²³⁷ megismerő szubjektuma „belemerül” az erotikus testek fizikai színházába, hogy ott saját szerepét megtalálva önmagát – társai segítségével – mint vágyszubjektum szabadíthassa fel. Ebből a szempontból a cselekmények tetőpontjának helyet adó nyilvános vécé olyan többszörösen kifordított, a karteziánus színház kétosztatú logikáját felszámoló orgiaszínházként is értelmezhető, ahol csupán pódium, illetve a passzív néző és aktív szereplő dialektikáját a vágyak interszubjektív eksztázisán keresztül meghaladó résztvevők vannak. Ebből a perspektívából tekintve a homoszexuális orgia regénybeli jelenetsoraiban a Margitsziget a szó szerinti *obszcenitás* területévé válik.²³⁸ A városi színtér olyan fonákjává tehát, amely a polgári létmód paravánjai által kitakart városi tudattalant engedi színre lépni, és ahol a normatív társadalom „engedelmes testjeinek” elfojtott vágyai állíttatnak színpadra.

²³⁵ Klaus THEWELEIT, *Männerphantasien, Band 1*, Piper Verlag, München, 2000.

²³⁶ Ezeket az ambivalens célképzeteket, vagyis a katonai férfifantáziákat domináló tér- és testképzetek erotikus potenciáljait, valamint a homoszexuális vágyszubjektumok késztetéseit keveri el egymással, és nagytípusú módon a finn képzőművész, Touko Laaksonen azaz „Tom of Finland” rajzain megjelenő férfi karakterek fantáziavilága is. Az 1940-ben katonai szolgálatba álló Laaksonennek éppen a hadseregben töltött ideje alatt alakul ki különös obszessziója az egyenruhás férfitestek látványa, valamint a sötétedés utáni eltávozások alkalmával az éjszakai városban partner után portyázó katonatársak érzelmi jelenléte iránt. Ez a motívum aztán folyton visszatérő elemévé válik grafikai világának. Miként azt vonatkozó esszéjében K. Horváth Zsolt is írja: „Laaksonennek és szexuális partnereinek tehát a sötétség volt legjobb barátjuk: az éj leple szabadítja ki (ideig-óráig) a maskulin testet a lélek-uniformis börtönéből.” Ld. K. HORVÁTH Zsolt, *Engedetlen testek a lélek uniformisában – Tom of Finland képei*, <http://tranzitblog.hu/engedetlen-testek-a-lelek-uniformisaban-tom-finland-kepei/> (Hozzáférés: 2017.05.17.)

²³⁷ A „kukkolda metafizika” (*Guckastenmetaphysik*) fogalmát Adorno *Negatív dialektika* című művében dolgozza ki. A fogalom a nyugati gondolkodás történetének azon sajátos aspektusát kívánja megnevezni, amely a megismerő „éni” mint transzcendentális tudat, mint *ego cogito* szubjektíválja a világ „ellenében”. Ld. Theodor W. ADORNO, *Negatív Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966. 140-144.o.

²³⁸ Vö. NEMES Z. Márió, *Képköltő elevenség*, L'Harmattan, 2015. 132-135.o.

Az eltérő terek e sajátos egymásra íródó, s egyúttal különböző társadalmi rítusokat és kódokat kijelölő jellegét a *Margitsziget* című fejezet – Kristófnak tulajdonítható – nyitó mondata is egyértelműsíteni igyekszik: „Van egy másik életem.” Mely tételmondat értékű regényfelütés egyébiránt kísértetiesen egybevág a '90-es évek New York-i queer közösségének mozgalmi manifesztumával is: „Queernek lenni annyit tesz: *egy másik életet vezetni*. [...] A periférián létről, önmagunk meghatározásáról; a nemi szerepek felforgatásáról, övalatti és szív mélyi titkokról; *az éjszakáról szól*.”²³⁹ [Kiemelés: M. Zs.]

Kristóf kukkolási hajlamai és visszatérés-geisztusai, miként a margitszigeti történetyszál egésze, a regénybeli karakterével számos ponton átfedést mutató Carl Maria Döhring berlini bókászásaira, különösen pedig a Wannsee környéki nudista strand felfedezésének epizódjára rímelnek. Sőt, a grunewaldi erdőségbe, vagy éppen a Tiergartenbe újra és újra visszatérő, a regény első kötetében színrelépő Döhring felfedezőútjai akár Kristóf éjszakai vágyföldrajzainak megelőlegeződéseként is értelmezhetőek:

„Másnap azonban már a reggeli futás közben elhatározta, hogy visszamegy és le fog vetkőzni. Úgy számította, hogy valamivel korábban kell odaérnie, mint az előző napon, s akkor biztosan ott találja őket.”²⁴⁰

Döhring első berlini felfedező útja során a Berlin délnyugati részén elhelyezkedő charlottenburgi lakásától, a város nyugati peremétől kezdődő Wannsee irányába tesz hosszabb kerékpáros körutat. A bonyolult tagoltságú terepen zajló kalandozásai során Döhringnek váratlanul különös élményben lesz része, ugyanis szabályosan „belegázol” a nagynénje ebédlőjében függő, a XIX. századi német festőművész, Walter Leistikow által festett tájkép valódi másába:

“Első berlini délutánján, amikor a süppedékeny és alattomosan hosszú emelkedőn végre felpedálozott, s a magas fenyőktől szegélyezett dombgerincre érve folytatni akarta útját, az ámulattól tátva maradt volna a szája, ha a kerékpárja is nem billent volna meg; a lendület ugyanakkor továbblökte, s ezért kis híján elterült. Ami kínos volt, mert többen látták, egy nő és egy idősebb férfi mindenképpen, s az ilyen jellegű ügyetlenkedések általában elég nevetségesek. Végül is két lábon maradt, markolta a kormányt, a pedálok azonban jól

²³⁹ „Being queer means leading a different sort of life. [...] It's about being on the margins, defining ourselves; it's about genderfuck and secrets, what's beneath the belt and deep inside the heart; it's about the night.” Idézi: Lynda JOHNSTON and Robyn LONGHURST, *Space, Place, and Sex. Geographies of Sexualities*, Rowman & Littlefield Publishers, Plymouth UK, 2010. 13-14.o.

²⁴⁰ PT.I.174.o.

összeverték és fölhorzsolták a bokáját, a sípcsontját és a vádliját. Fájt, élesen, de csaknem felkiáltott a csodálkozástól; ugyanis Leistikow festményében állt. Mindig azt gondolta, hogy ez csak egy kép. Soha nem gondolta, hogy tényleg van valahol a világon ilyen ég, van ilyen tükröződés, van ilyen világos, ilyen sötét.”²⁴¹

E szövegrész egyébeken mellett éppen azt mutatja be, miként torlódik egymásra Nádas regényében egy tájegység egészes élménye, az ugyanezen tájra vonatkozó vizuális reprezentáció (esetünkben olajfestmény) korábbi műtapasztalatán alapuló, az emlékezet terében a valódi festményről őrzött mentális képpel. Vagyis, hogy e meglévő műtapasztalat miként válik retroaktív módon elevenné az ugyanezen kép által ábrázolt táj valódi látványának hatására, és fordítva: formálja át e képmás tudata a valódi táj látványélményét. Ez az egymást felerősítő, kölcsönösen stimuláló és újrastrukturáló mű- és tértapasztalat lesz az, ami az atmoszféra felfokozódását eredményezi e fejezeten belül. Ez a kísérteties térélmény a különböző kép- és látványterek egymásba fonódásában, illetve azok nem-helyszerű terét megnevezni hivatott “Leistikow festményében állt” [Kiem. M. Zs.] fordulatban, majd pedig az azt kibontó, alábbi képleírás formájában jut csúcsára:

“A híres Leistikow optikai sajátosságai közé tartozott, hogy aki ránézett, úgy látta, mintha szabályos négyzet lenne, holott a kép szélessége és magassága között elég nagy volt a különbség. És ez volt az első, amit Döhring az eredeti helyszínen azonnal megértett a képből. A magasságot a gondosan megfestett, üres ég töltötte ki, a tiszta, felhőtlen, kristályos, tömött ég, a kép szélességét pedig az árnyaktól eltelt, súlyos föld, melynek mély torkából ólmosan és közömbösen bámult föl az égre egy moccsatlan tavacska tükre. És itt is ugyanolyan volt az ég, ugyanolyan volt az állaga, a mennyisége, s a kicsiny tó vizének moccsatlan tükre is ugyanúgy húzta le a súlyosan sötétlő mélybe, úgy rántotta magához a végtelenség levegős távlatát. Valószínűleg ugyanarról a helyről festette a képet Leistikow, ahol Döhring most megállt.”²⁴²

A fenti idézet nyelvi-stiláris dinamikáját a képleírás művészetközi határműfaján, nevezetesen az ekphraszisz retorikai alakzatán keresztül a Leistikow-festmény által ábrázolt, illetőleg a Döhring által megélt tájélmény leírásának végletes összefonódása teremti meg. Ezt az egymásba kapcsolódást leginkább az olyan, a közös tárggyal bíró, egymással szerkezetileg

²⁴¹ PT.I.161.o.

²⁴² PT. I. 161-162.o.

összefüggő, ám ontológiailag eltérő minőségeket egymásra vetítő, megfeleltetéselvű nyelvi fordulatok rögzítik, mint amilyen az *ugyanolyan, ugyanúgy, úgy*, sűrűn egymásra halmozódó határozó névmások használata. Döhring radikális tértapasztalata, mely reprezentáció és látvány e kísérteties egybecsengéséből keletkezett, éppen a tárgyirányult vagy tárgyiasító tudat diszkréciós képességét függeszti fel, amennyiben átszakítja az egymástól korábban elkülöníthetőnek vélt ontológiai kategóriák (reprezentáció, reprezentáló, reprezentáns) közötti, látszólag szilárdnak vélt keretfeltételeket. Miközben a képből látvány, a látványból pedig kép lesz, Döhring, legalábbis ideilenesen, a két világ közötti, felfüggesztett határvonal nem-helyén reked. Ez a fajta, a szó eredeti értelmében vett *panoramikus* élmény, ha nem is végérvényesen, de legalábbis átmenetileg beteljesíti a mindenlátás eszméjét kergető, a kép keretét szétrobbantani szándékozó, s ezzel együtt az imitált látványt a valóság felsőbbrendűsége alól felszabadítani kívánó több évezredes képi tradíciót is.²⁴³ A felfokozott atmoszférikus élmény egyúttal átmeneti térzavarral jár Döhring számára, hiszen e tóparti látvány túlságosan is otthonossá, és az ebből származó zavaron keresztül egyszersmind kísértetiessé is válik számára.

Azonban a Leistikow-festmény referenciális párhuzamaitól eloldódó tóparti táj leírása továbbra sem szabadul meg teljesen a képzőművészeti látásmód retorikai eszközeitől. Mert bár a „valódi Leistikow”, vagyis a grunewaldi tópart irodalmi tájképét a következő bekezdéstől kezdve nudista napozók és fürdőzők kezdik el megtölteni, a tájleírások sorozata továbbra is rendkívül festmény-, de legalábbis képszerű marad:

„Lenyűgözték őt ezek az egymás iránt közömbösséget tettető csupasz emberek. Egy olyan helyét fedezte föl a világnak, amelyet régről ismert, amelynek a valódiságára és a közelségére mégsem számított. Meglepetésként érte. Végre belátott egy önmagát kényszeresen ártatlannak és ártalmatlannak tettető ismerős kép mögé, ahol ugyan minden mozdulat vaskosnak, durvának, mi több, ocsmánynak mutatkozik, ám ezekkel a durva erővel egyelőre ő sem tud szembeszegezni mást, mint a saját tettetéseit.”²⁴⁴

²⁴³ Vö. BAZSÁNYI Sándor, „...testének temploma” (*Erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában*), Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2010. Döhring különös kép- és táptapasztalatának egymásrairódását, illetőleg a Nádas által leírt vizuális élmény látástörténeti és kultúrkritikai összefüggéseit remekül kontextualizálják: FÖLDÉNYI F. László, *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori művészetéhez*, Kalligram, Budapest, 2010.; valamint: Geroges DIDI-HUBERMAN, *Confronting Images, Questioning the Ends of a Certain History of Art* (Trans. John GOODMAN), Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005.

²⁴⁴ PT.I.162.o.

Ezek a – művészettörténetileg közvetlenül nem is referencializálható – leírások ugyanis távolról mégiscsak Cézanne *Fürdőzők*jének, vagy akár Matisse *La bonheur de vivre*-jének kontúrjait, vagy éppen a regény egy távoli pontjáról az építész Madzar és Bellardi kapitány közös fürdőzésének képszerű eseménysorait idézik. Hiszen a regény elbeszélője, Döhring elbeszélői optikáján keresztül, maga is folytonosan vizuális fogalmakkal közelít látása voltaképpen tárgyaihoz, pontosabban a képi reprezentáció különböző lehetséges rétegeivel hozza összefüggésbe azokat. Így például, amikor Döhring lefekvés előtt megpróbálja visszaidézni a történetet, csupán képszerű formában képes újra előhívni az eseményeket: „Aznap este, miközben álomba ringatta magát, meg kellett elégednie ezekkel a képekkel.”²⁴⁵

Ugyanakkor Kristóf margitszigeti felfedezőútjainak tematikus és esztétikai motívumaival közvetlen átfedést mutató, a kétezres évek Berlinjében játszódó Carl Maria Döhring-szál legfontosabb térpoétikai párhuzamosságát a testek felfokozott érzékisége, még pontosabban annak irodalmi ábrázolhatósága kötik egybe. A második világháború utáni Budapest homoszexuális szubkultúrájának titkos földrajzait felfedező Kristóf, illetve a Berlin környéki nudista strandok kulisszái közé véletlenül keveredő Carl Maria térélményeit egyaránt a megfigyelés területéhez fűződő vegyes viszony jellemzi.²⁴⁶ Ez az ellentmondásosság pedig voltaképpen az önmagát folytonosan a cselekményből kivonni igyekvő voayeurizmus, illetőleg ezzel ellentétesen, a cselekménytérbe belemerülő résztvevő pozíciója közötti feszültségből ered.

²⁴⁵ PT.I. 174.o.

²⁴⁶ A tájpoétika általános irodalomelméleti és irodalomtörténeti áttekintését nyújtja: Kurt-H. WEBER, *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*, De Gruyter, Berlin, Boston, 2010.

5.2 „...az értelmetlen vágyak topográfiája...”

Kristóf számára az éjszaka titkos földrajzait – és így a *Párhuzamos történetek* Margitszigetének térbeli kereteit – a vizuális ingerek hiányában felerősödő egyéb érzékszervek (tapintás, hallás, szaglás, ízlelés) jelölik ki:

„Nem messzire attól a széles és kavicsos sétaúttól, amely a kolostor romjait rejtő ligetet mintegy élesen elválasztotta a fűszeresen mély édességet árasztó rózsakertről, szintén voltak szennyezett helyek. Az éjszaka ösvényein végezték el nappal az emberek a dolgukat, illetve itt kakáltatták és pisáltatták a szükségükben toporzékoló és vonyító kölkeiket és kutyáikat, a nők pedig nagy szükségükben itt cserélték ki sietve az átvértett vattacsomóikat. Ha izgalmában nem veszítette el a szimatát, illetve szaglásának éberségét nem csökkentette egy váratlan érzelmi felindulás, akkor jó előre árulkodtak e romlott illatok.”²⁴⁷

A túlstimulált érzékek által kirajzolt terep tehát a higiénias tér társadalmilag konstruált képzetköreit is felfüggeszti, miközben az éjszakai tájba különböző ösvények, mezsgyék, csapások bonyolult térképe rajzolódik. Nem túlzás azt állítani, hogy a fejezet térpoétikájának legfőbb dinamikáját Kristóf folytonos mozgásai, és e mozgásokra vonatkozó érzéki szenzációi által kijelölt *hodologikus* nyelvi tér határozza meg.²⁴⁸ A regény e pontján ugyanis egy olyan sajátos téreszmény körvonalazódik, amely leginkább Otto Friedrich Bollnow *Ember és tér* című művében elemzett hodologikus terekre emlékeztet. Vagyis érzéki minőségekből és élményekből összálló útvonalakra, amelyek nem a geometria elvont gondolati terei, hanem a fenomenológia „megélt terei” (*Erlebter Raum*).²⁴⁹ Ezek a térszerkezetek tehát nem a társadalmi tér konstrukciói, hiszen valójában épp ezek tagolják majd a normatív és eltérő terek közötti viszonyrendszereket is. Az útvonalak ugyanis nem létrehozzák, csupán érzékileg struktúrálják a Margitsziget orgiasztikus színtereit. Csakúgy, mint a Bollnow által szintén részletesen elemzett „éjjeli és nappali tér” [*Tagsraum – Nachtsraum*] közötti minőségi különbségek, ugyanis az éjszaka itt nem csupán a mitopoétikus irodalmi fantázia vetítívászna, hanem egy újfajta érzékiség és érzekelés mód születésének közege. A nádasi „éjszaka legmélye” ennyiben döntő módon különbözik a címrokon

²⁴⁷ PT. II. 17.o.

²⁴⁸ Hasonló szerkezetű „hodologikus nyelvi térként” értelmezi Seregi Tamás *A jelen visszatérése* című tanulmányában Peter Handke híres Cézanne-regényének, a *Die Lehre der Sainte-Victoire*-nak a salzburgi erdőség útvonaleírását is, amelyben a szubjektum „testetlen, puszta kiterjedésként” valósággal beleoldódik a hodológikus térként felfogott tájegészben. Ld. SEREGI Tamás *A jelen visszatérése*, In. SEREGI Tamás, *A jelen*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2016. 46-47.o.

²⁴⁹ O. F. BOLLNOW, *Mensch und Raum*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1971. 191-199.o.

Louis-Ferdinand Céline regénye, az *Utazás az éjszaka legmélyére* éjszaka-metaforikájától, ahol is az éjjel sötétje az elszemélytelenedés térmetaforájává válik.²⁵⁰

Nádas Margitszigete ezzel szemben érzékileg jóval rétegzettebb fenomenológiai tér, amelyben az éjszaka és a nappal terei térpoétikai értelemben kölcsönösen kísértik egymást, átjárnak egymásba. Az éjszakai tér fiziognómiája azonban egészen más szerkezetű mint a nappali téré, jóllehet a tér általános fenomenológiája, miként azt Bollnow is írja, már mindig is az utóbbiból indul ki, azt tekinti kiinduló pontnak. A nappali tér a „látható tere” (*Sehraum*), amelyben nem csupán maguk a dolgok, de a közöttük lévő teret betöltő üresség mint volumen is láthatóvá válik. A nappali tér továbbá „szellemi» tér is, amely a fényen, fényességen, világosságon, bizonyosságon keresztül jellemzett.”²⁵¹ A fejezet által feltáruló margitszigeti éjszaka tájélményét, mint azt az alább idézett szakaszban is láthatjuk, elsődlegesen a mesterséges világító testek fénysávjai által megrajzolt sétányok, illetőleg az azok negatív kontúrjaiból következő, egybefüggő sötét tájfelületek, valamint az azokat keresztbeszelő ösvények közötti viszonyrendszer teremti meg:

„A távoli gázlámpák ingatag fényeitől foltosan remegő sötétség teli volt keményre taposott ösvényekkel, csapásokkal. Azok a férfiak léptek le az ösvényről, s iramodtak be a sűrűbe, akik szabad prédaként kívánták felkínálni a testüket, vagy akartak valakit, aki némán és készségesen felkínálja. Ez volt a hely egyik általános alapszabálya. Amikor este tíz után eltűntek a környékről a gyanútlanul andalgó szerelmesek, akkor nemsokára anyaszült meztelenre vetkőzött alakok csupasz tagjai virítottak a sötétség mélyén, ahová nem hatoltak el sem a gázlámpák fényei, sem a városi égbolt visszfényei.”²⁵²

A „hely általános alapszabályai”, tehát a homoszexuális orgia térérzékeny rítusai, valamint a park sötétedés után kicserélődő közönségének motívuma Szilágyi Gyula szociológus *Melegfront* című könyvében, egészen pontosan a *Placcok, korzók, meleg vizek* című fejezetében is visszaköszön. Szilágyi könyve, amely a résztvevő megfigyelő etnográfus beszédpozíciójából számol be a népligeti homoerotikus rituálékról, szinte szó szerint megismétli a *Párhuzamos történetek* névtelen elbeszélőjének helyszíni ismertetőjét, éppen ezért érdemes lesz az alábbiakban hosszabban is idéznünk:

²⁵⁰ Vö. NEMES Z., *i.m.* 129.o.

²⁵¹ BOLLNOW, *i.m.* 217.o.

²⁵² PT.II. 9.o.

„Kocogók és kerékpárosok, szerelmesek és kutyások lepik el a töredezett burkolatú úttesteket összekötő sétányokat. Július van, fullasztó hőség, és későn sötétedik. Szürkület után lassan cserélődik a közönség, elsősorban a nemek megoszlása változik. Hátizsákos, puha léptékű fiatalok sétálgatnak magukban a bokrok közötti tipegőkön, úgy tűnik, az esti szellőzködés mindennapjaik szerves részét képezi. Öltözetük laza, bő sportnadrág és egyszerű atlétatrikó: e viseletet nem csak az időjárás teszi indokolttá, célszerűségi szempontoknak is megfelel.”²⁵³

A Nádas-regény margitszigeti leírásai azonban nem csupán Szilágyi könyvének népligetbeli jelenetei felé, de Mészöly Miklós *Film* című városregényének egyik különös, többszörös elbeszélői áttételeken és homályos utalások formájában közölt, valószínűsíthetően állatkínzással egybefüggő szexuális rítusokról szóló leírásai irányába is meghosszabíthatóak. Az említett szövegrészt, amelyet – Bazsányi Sándor nyomán – éppenséggel akár a Nádas Margitszigetjének bestiális díszleteit megelőlegező rokonszöveggként is olvashatunk, Mészöly művének kameraobjektív-szerű elbeszélői látásmódja így ábrázolja:

„Olyan különös és valóban egyedülálló jelenet szemtanúi lehettünk a minap a mi gyönyörű Városligetünk egyik zugában, hogy egész pontosan – tudniillik a helyet – talán nem is akarnánk ezúttal megnevezni. [...] De annyi mégis közérdek talán, hogy szó essék róla, mi lehetséges a közvetlen szomszédságunkban, miközben szorgosan védjük az erkölcsöt, a két nem méltóságát, s valamilyen kötelező mértéket, ami még egy oktalan állattal szemben sem mehet feledésbe. [...] Vajon a mindannyiunk által kedvelt Stefánia út árnyas fái alatt sétálók és kocsikázók sejtik-e az ellentétet, ami a sétaút színes forgataga és a között adódik, amit a bokrok homálya fed? Vagy éppen azok, akik e fedező homályban képesek megfeleledkezni a már említett ízlésről és mindarról, ami vele együtt jár – ugyanúgy képesek kaméleon módjára tetszetős arcot is mutatni, és másokat megtéveszteni?”²⁵⁴

A Városliget azonban nem csupán Mészöly regényében lesz a közerkölcs megbotránkoztatását okozó obszcén rítusok színtere, hiszen a mű vonatkozó történetaszánál a Kristóffal egy háztartásban élő Lippay-Lehr professzor titkos szexuális kicsapongásainak

²⁵³ SZILÁGYI Gyula, *Melegfront*, Magyar Könyvklub, Budapest, 2002. 53.o. Szilágyi Gyula említést tesz Budapest nyilvános parkjairól mint a homoszexuális szubkultúra kitüntetettnek helyszíneiről, egyebek között a Gellért-hegyet, illetve a Margitszigetet is megemlítve. Nádas Péter egy interjú alkalmával maga is beszél arról, hogy a margitszigeti helyszínválasztás elsősorban narrációtechnikai döntés eredménye, amelynek célja, hogy a Duna által kettészelt várost, az innenső és a „másik part” dialektikus feszültségben, párhuzamos eseményeik pedig tépoétikai dinamikában tartsa. KÁROLYI Csaba, „Mindig más történik”. *Interjú Nádas Péterrel*, Élet és Irodalom, 2005. XI.18.

²⁵⁴ MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Magvető, Budapest, 2010. 131-132.o. Vö. BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, *Kettős vakolás*, Kalligram Kiadó, Budapest, 2013. 28-29.o.

helyszíneként is visszaköszön. Ennek köszönhetően aztán a Városliget és a Margitsziget egymás kölcsönös ikerpárjaként (is) működik a regényben. Vagyis e két helyszín szerkezetileg azonos térré válik a *Párhuzamos történetekben*, s így az azonosságok és különbségek rendszerére épülő kísérteties nádas térpoétika egy újabb esetét teremti meg a szövegvilágban belül:

„Lehr olykor a városligeti tónál kötött ki, ahol a platánok alatt jobbra nagy volt a forgalom. Ott találkozott egyszer élete legnagyobb inherens szerelmesével, akihez később az emlékezete olthatatlan szomjúsággal visszajárt. Amint óvatosan közeledtek a távolabbi sétány gázlámpáinak hol erős, hol pedig éppen csak derengő fényében, bizonytalanság szállta meg.”²⁵⁵

Lippay-Lehr professzort tehát, felesége unokaöccséhez Kristófhhoz hasonlóan, szintén az érzéki vágyak uralta „titkos élete” vezeti rendszeresen a Városligetbe, s ezt a hasonlóságot maga a regény elbeszélője is jelzi. Pontosabban a Városligetbe „olthatatlan szomjúsággal visszajáró” Lehr szexuális kalandjainak gyakori színterét, homályos utalások formájában bár, de félreérthetetlenül a regénybeli Margitsziggel vonja párhuzamba, mint olyan hellyel, ahol a különböző szexuális irányultságok területi határai megbomlanak:

„Talán nem szépnövésű nő, hanem nőies férfi. Ezzel óvatosan kellett bánnia a sötétben, nem volt veszélytelen. Voltak helyek a városban, ahol a különböző nemekre vonatkozó érdeklődés alapján szeparált területek határai bizonytalanná váltak vagy egyenesen összeértek és összecsúsztak. Bizonytalanság azonban egyikük léptét sem állította le. Ezeket a határaikat veszített helyeket Lehr professzor kényesen elkerülte.”²⁵⁶

A városligeti leírás során is jól látható az a térpoétikai látásmód, amely a regényben ábrázolt szexuális heterotópiákat különféle területekből, illetve az azokat határoló útvonalakból álló térbeli összefüggésekként írja le. Ezek az útvonalak és határterületek ugyanakkor, miként az a margitszigeti történetzálon is jól látható, mégsem éles kontúrokat, rögzíthető, visszakövethető és újra ellenőrizhető pontokat kölcsönöznek az éjszakai tájnak, hiszen e hodologikus nyelvi terek valójában Kristóf és Lehr eksztatikus vágyprojekcióit felerősítő és megjelenítő vetítívászonként funkcionálnak. Ezt a térszemléletet a Kristóf erotikus kíváncsiságát leképező és megjelenítő elbeszélői tudat által alkalmazott futás, rohanás, menekülés elliptikus motívumai tükrözik leginkább:

²⁵⁵ PT.III.310.o.

²⁵⁶ PT.III.310-311.o.

„Rohanás közben pedig végképp nem igazodott ki a csapások, utak, ösvények bonyolult rendszerén, ami valójában nem volt más, mint az értelmetlen vágyak topográfiája, a dédelgetett fantáziák és a hiábavaló kívánságok lenyomata ezen a mocskos földön. Ha látna mindent, ha átláthatná létezésük egész rendszerét, akkor persze megértené.”²⁵⁷

A léptékfüggő elliptikus térszerkezetek azonban a *Párhuzamos történetek* budapesti leírásainak térképészeti látásmódját általában is meghatározzák, hiszen például a regénybeli Margisztiget is felfogható egy olyan hurokszerű térpoétikai képződményként, amely viszont képzeletben a Margit hídtól, a szigeten keresztül, a Kristóf hajnali öngyilkosság-kísérletének helyet adó Árpád hídon át, egészen a Pozsonyi útig rajzolt, s így magába záródó ívre is rácsatlakozik. Ekként rajzolva ki azt az egyszerre tér- és szövegbeli *relevanciakörnyezetet* (Alfred Schütz), amely a regény szerkezeti terén belül amúgy a térben és időben egymástól távoli eseményszigeteket összefüggő, léptékérzékeny térképészeti vetületbe foglalja. Ez a fikciós városföldrajz ugyanakkor, bár rendkívül pontosan visszaellenőrizhető és beazonosítható terekben mozog, mégsem racionális szerkezet. Hiszen ez a térpoétikai látásmód elsősorban az emberi test köré, pontosabban az emberi testre íródik. A környezet változatos atmoszférái, hangulatai, illetve a testi késztetések, ingerek és érzetek szférái tehát sohasem választhatóak le egymásról, hiszen a *Párhuzamos történetek*ben test és környezet sohasem éles kontúrok mentén különülnek el egymástól, hanem folytonosan egymásba érnek, átjárnak egymásba.

A futás ennek a testre és a test köré íródó ökológiai világnak lesz az emblémája a regény világában, többszörösen visszatérő és áttevődő térpoétikai motívumként, amelyet már a regény nyitójelenetében a berlini Tiergartenben futó Döhring példája is megalapoz.²⁵⁸ A futás összetett testi, környezeti és hodológiai élményének kifejtését azonban mégsem a regényben, hanem az *Évkönyv* című esszéregény emlékezetes futás-leírásában találjuk a nádasi életművön belül:

„De teste van az útnak is, s nem kevésbé változékony kedélyű, mint a miénk. És van teste a levegőnek, mely útnál és embernél változékonyabb. A futásban a testem csupán egyik szereplője az elemi találkozásnak. [...] Ez a táj a lelki életem. *Nem túlzás azt állítani, hogy a föld történetében működöm, helyesebben együtt működünk, s valóban abból az elemből gyúrtak, amelytől elrugaszodom.* Ezekre a kivételes futásélményekre, természetükből

²⁵⁷ PT.II.15.o

²⁵⁸ Ld. ehhez Szegő János futásról szóló interjúját Nádassal: SZEGŐ János, *A szabadság lendülete. (Beszélgetés Nádás Péterrel)*, Hévíz, 24. évf. 4-5. sz. / 2016. 464.o

²⁵⁸PT. II.340-341.o.

adódón, csak visszamenőleg emlékezhetik értékelő módon az ember. [...] Mert a jó futások után nem az élményemre emlékezem, hanem az útra. Ha a futás ilyen kivételes állapothoz juttat, akkor ezeknek az útszakaszoknak a képe minden más emlékemnél élénkebben áll és marad előttem.” [Kiemelések az eredetiben.]²⁵⁹

Demén Kristóf margitszigeti jeleneteinek futás-motívumai azonban nem csupán Nádas *Évkönyvének* esszébetétjét tükrözik vissza a *Párhuzamos történetek* világába. A „mocskos földbe” írt „hiábavaló kívánságok lenyomata” és „értelmetlen vágyak topográfiája” a regény harmadik kötetében megjelenő Varró lelkész unokájának mezítlábas tóparti sétájában válik ornamenszerűen önmagába csavarodó – Wesselényi-Garay Andort idézve –, „rítusos ösztön-architektúrává”. Hiszen a saját lábnyomába újra és újra belelépő, egyébiránt a Carl Maria Döhring és Demén Kristóf figuráival rokonkarakter Dávid egy szinte kényszeresen elliptikus hodológia szellemében mélyíti el a partvonal ívére és a saját testére együttesen vonatkozó tájélményét.²⁶⁰ Dávid hipnotikus tóparti sétája egyúttal a regény mottójául választott, akár térfilozófiailag is értelmezhető, parmenidészi töredék („Közös az ahonnan elindulok: ugyanoda érkezem.”) konkrét irodalmi ábrázolása is a szövegvilágon belül:

„Pontosan a maga nyomába lépett, egészen pontosan; oly erős volt e különös szenvedély, a halványodó nyomokban folytatni az útját a kerek tó körül, hogy talán soha nem vétette el.”²⁶¹

A sár „alantas anyaga” (Georges Bataille)²⁶² mint az építészeti és ökológiai tudás médiuma megjelenik a *Évkönyv* másik híres, építészeti kontextusban (is) sűrűn idézett pontján, Nádas gombosszegi házának átépítését leíró fejezet „sártapsztásos” jelenetsoraiban is:

„Amint megtettem az első mozdulatokat, s kenni kezdtem a tenyeremmel a finom, de idegen illatú sarat, a tenyerem csúsztatása alatt éreztem meg azt az ismeretlen kezdetet, amely ezt a szénapadlást évekkel, évtizedekkel ezelőtt rendesen és szakszerűen fölszarazta. Miként egy őskori lelet. Csúszott a tenyerem a tenyerének negatívján. Tenyerem párnája tenyerének helyére illeszkedett. Libabőrös lettem e régvolt tenyérpárna érzékelésétől. Mentem utána. Előtte még a szomszédaimat faggattam, miként kell csinálni, de tőle tanultam meg, aki előttem

²⁵⁹ NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989.222-230.o.

²⁶⁰ BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, *Kettős vakolás*, Kalligram Kiadó, Budapest, 2013.256.o.

²⁶¹ PT. III. 604-605.o

²⁶² Georges BATAILLE, *Base Materialism and Gnosticism*, In: Georges BATAILLE, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, (Trans. and edited by Allan STOEKL), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

megcsinálta. A tanulásnak ilyen mélységesen mély élményével még soha nem ajándékozott meg a sors.”²⁶³

A nyomkövetés eksztatikus mámora Kristóf margitszigeti felfedezéseinek is egyik meghatározó motívuma, hiszen számára is a sötét tájban kiélesedő, és így a környezetet közvetlen közelségébe vonzó tapintóérzéke válik az erotikus tapasztalatok legfőbb érzéki közegévé. A margitszigeti események uralkodó tértapasztalata tehát a kicsapongó vágyaktól űzött Kristóf végnélküli száguldása a sötét éjszakában, amelyben viszont nem a dolgok közötti távolság, hanem a közelség testi-térbeli érzetei válnak meghatározóvá. Ebben a kettős léptékű érzéki térben ugyanakkor Kristóf a maga módján mégiscsak létrehozza azt az egyedi, csak rá jellemző útvonalát, amely révén felfedezheti önnön testi késztetéseit az egymás ellenében és egymásért küzdő vágyszubjektumok rituális rendjében.

Az „éjszaka legmélye” azonban, miként azt Wesselényi-Garay is megjegyzi, nem csupán térpoétikai absztrakció, de „nagyon is valós hely: a vizelde meleg sötétje”.²⁶⁴ Olyan építészeti és urbanisztikailag is jelentéstelített tér, amely a regénybeli éjszakai Margitsziget „legmélyebb pontjaként” éppen hogy a Kristóf főszerepeltetésével láttatott érzéki földrajz drámai tetőfoka és epicentruma, ahol túlfűtött érzéki kíváncsisága beteljesülésre, konkrét irányok nélküli térbeli kicsapongásai pedig, még ha csak pillanatok erejéig is, de végre cél- és nyugvópontra lelhetnek.

²⁶³ NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989. 96.o.

²⁶⁴ BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, *Kettős vakolás*, Kalligram Kiadó, Budapest, 2013.261.o.

5.3 „Mintha etnológiai terepmunkába merülne...”

Az éjszaka beálltával a regénybeli Margitsziget azonban nem csupán felfüggeszti a társadalmi tér szabályozó diskurzusait, de egyúttal létre is hozza az azokból való kitörés lehetséges szökésvonalait. A zárványszerű park ideológiai és térbeli körbekerítettsége ugyanis e térszerkezet külső burka csupán, hiszen jelen esetben a eltérő terek alakzatai valójában nem a hatalom ellenében, hanem *befelé*, a heterotópia belseje irányába gazdagítják a teret. Éppen ezért lesz sokatmondó az a sajátos elbeszélői pozíció, amely Kristóf Margitszigetre vonatkozó térpoétikai látásmódját „etnológiai terepmunkába” merülő, magát a „szigorú törzsi szabályok” között ki nem ismerő „kutatóként”, nappali énjét pedig „ornitológusként” írja le. Az elbeszélő tárgyiasító térnarratívája ugyanis magát a megjelenített teret olyan tudományos panoptikumként ábrázolja, amelyben a fegyelmező társadalom tereiből kiszorult csoportok kaptak helyet. A tudományos megfigyelésekre jellemző elidegenített figyelemtípusok a *Párhuzamos történetek*ben egyáltalán nem egyedülállóak, hiszen Kristóf néprajzi és madártani látásmódjai párhuzamba hozhatóak Kienast nyomozó bűnügyi, Schultze doktor fajelméleti, vagy éppen Szemzőné pszichoanalitikus nézőpontjaival is.

A margitszigeti eseményekbe testileg és érzékileg belemerülő Kristófon keresztül tehát ennek a külsőként értett panoptikus nézetmódnak a fokozatos felszámolódását követhetjük nyomon. Mindezt szövegtechnikailag a regény elbeszélője és Kristóf egyes szám első személyű narratív tudatműködése közötti nézőpontváltásokkal érzékelteti a regény szerzője. A történet előrehaladtával a Kristófon „keresztül” megképződő elbeszélői tudat, a regény mindentudó elbeszélőjének természettudományos látás- és láttatásmódjával szemben, éppenséggel fokozatosan felszámolja a különféle létformák közötti szilárd határokat (így például: „Az volt az első értelmes gondolatom, hogy a fekete hajú óriás alakult át fekete kutyává, a sátán kutyája, s akkor valójában megőrültem.”). Vagy éppen forgatja fel a különböző létformákhoz kötődő higiéniai és esztétikai normákat („Búzlótt, minden biztonnyal emberi szart evett.”).²⁶⁵

A kutyákról szóló szépirodalmi meditációk korántsem előzmény nélküliek Nádas prózájában, elég ha csak az *Évkönyv* idevágó, Május című fejezetére gondolunk, amelyben Nádas berlini főbérője által rá bízott kutyájáról ír hosszan. Többek között az alábbi, a fenti idézethez kapcsolódó gondolatokat:

²⁶⁵ PT. II.98-99.o

„Neki egy kicsit emberré kellett válnia, nekem egy kicsit kutyává, ám se neki nem volt szabad az embert imitálnia, se nekem a kutyát. Mert akkor megint csak azt az egyenrangúságot vesztettük volna el, amit éppen a játékban harcoltunk ki egymásból és egymásnak. Nem hiszem, hogy Clausewitz, Kutuzov vagy Nelson nagyobb fölényrel és világismerettel mutathatott pálcájával a térképre, kijelölve az ellenség gyöngé pontjait, mint ez a kutya tette velem. Nem támadta e gyöngé pontokat, hanem mutatta: ezt most megtehetném. Ugyanakkor gyöngéd figyelemmel kivárt: most védekezz, nem itt, ott véd magad.”²⁶⁶

A nádas szövegvilágok kutya-motívumaira egyebek mellett már Balassa Péter is felfigyelt monográfiájában, így például a *Sanyika*, vagy a *Bárány* című korai elbeszélésekben, vagy például a *Biblia* kutyagyilkosságának, illetve az *Emlékiratok* könyvének gyerekkori jeleneteiben felbukkanó megfigyelésekre, amelyeket Balassa „élővilágra fordított különleges figyelem” működés módjának egy jellegzetes eseteként értelmez Nádas írásaiban. Mint írja, mindez a „mindenkori figyelem, az érzékek odafordulása, a jó és a rossz nem a morális értelem által vezérelt tisztánlátásának művelete”.²⁶⁷

Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a *Párhuzamos történetek*ben Kristóf átalakuló nézőpontja korántsem pusztán „lefokozódást” jelent valamiféle korábban magaslatinak vélt ontológiai pozícióhoz képest, hiszen itt az állattá válás motívuma éppígy tekinthető a regény lét- és értékhierarchiák felszámolását hirdető, jóllehet a felvilágosult humanizmus emberközpontúságát meghaladó antropológiai ajánlataként is.²⁶⁸ Kristóf „belemerülő” látásmódját ugyanis éppígy értékelhetjük „antropológiai képlékenységet” (Nemes Z. Márió) eredményező, pozitív nyelvi-ideológiai mozzanatként is, amely leginkább Gilles Deleuze és Félix Guattari híres Kafka-tanulmányának „szökésvonal” fogalmát juttathatja eszünkbe:

„Állattá lenni, azaz pontosan mozgásba lendülni, szökésvonalat rajzolni, annak teljes pozitívításával, átlépni a küszöbön, olyan intenzitásra tenni szert, amely már csak önmagában ér valamit, rálelni a tiszta intenzitások világára, amelyben a formák, de a jelentések, a jelölők

²⁶⁶ NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989. 65.o. elbeszélések

²⁶⁷ BALASSA Péter, *Nádas Péter*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1997. 22-24; 125-126.o.

²⁶⁸ A határozott kontúrok nélküli, poszthumanista ontológia lehetőségeihez, a kutya és ember „kohabitációjának” filozófiai megfontolásaihoz lásd: Donna Jeanne HARAWAY, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and the Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003. A higiénia társadalomtörténetéhez lásd: Mary DOUGLAS, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London, 2003.

és a jelöltek is felbomlanak, nem formált anyagot, deterritorizált áramlatokat, nem-jelentő jeleket keltve.”²⁶⁹

Deleuze és Guattari azonban nem mitológikus vagy metaforikus lényekként, inkább az önnön formájukból, az őket megnevező hatalmi kifejezések és jelölők fogságából kitörő szubjektumokként tekintenek Kafka állataira. Ez lesz az a mozzanat, ahol a nádas és karkai szövegvilágok, immáron sokadjára, termékeny párbeszédbe lépnek egymással. Bazsányi Sándor *Szakáll, hártya, pata... (Kafka-zörejek Nádas Péter prózájában)* című esszéjében elemzi a két életmű közötti lehetséges együtthathatóságok motívikus, tematikus és esztétikai rétegeit, különös tekintettel a két írói életművet összekapcsoló, a közkeletű testideálok társadalmi kódjait lebontó testi elváltozások iránti kölcsönös irodalmi fogékonyságukra, és annak szöveges rokonpéldázataira.²⁷⁰ A két szerző közötti szövegpárhuzam egyik oldalán Nádas *Emlékiratok könyve* című regényének elbeszélőjéhez a Heiligendamm felé tartó vonat kupéjában alkalmi útítársul szegődött Stollberg kisasszony kezeinek egyszerre „állatias”, mégis erotikusan vonzó deformáltága:

„Dermedten, elfulladt lélegzettel bámultam rá az állati látványra, mert mindkét kezén, teljesen arányosan alkotta ilyenné a természet! csupán négy ujj volt, ám olyaténképpen, hogy a középső ujj és a gyűrűsujja mind a két kezén egyetlen hatalmas, lapos és különösen halvány körömben végződve összeforrt, és azt kell mondanom, hogy e sajátos torzulás nemhogy nem lepett meg, igazat kellett adnom a felügyelőnek! nemhogy nem undorított, hanem inkább vonzó, bár kegyetlen magyarázatát adta annak a törekenyen és sérthetően érzékeny szépségnek, amit közös utazásunkon már órák óta, titkon és megbabonázottan figyeltem, lestem, s nem tudtam megfejteni.”²⁷¹

Ebben a különös vonzalmat okozó testi elváltozásban Franz Kafka *A per* című regényének azon híres jelenete köszön vissza, amelyben a regény elbeszélője, K. számára Leni felfedi saját kezének különös elváltozását:

„Van valami testi hibája? – Testi hibája? – kérdezte K. – Az – mondta Leni –, nekem ugyanis van egy ilyen kis hibám, nézze. – Szétnyitotta jobb keze középső és gyűrűsujját. A két ujj közt

²⁶⁹ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Kafka – A kisebbségi irodalomért* (Ford. KARÁCSONYI Judit), Qadmon Kiadó, Budapest, 2009. 27.o.

²⁷⁰ BAZSÁNYI Sándor, *Szakáll, hártya, pata... (Kafka-zörejek Nádas Péter prózájában)*, Tiszatáj, LXVI. Évfolyam 1. Szám/ 2012. Január. 102-109.o.

²⁷¹ EK. 280-281.o.

csaknem a legfölső ujjpercig ért az összekötőhártya. K. a homályban nem vette rögtön észre, mit akar mutatni neki a lány. Leni ezért odavonta K. kezét, tapogassa meg az ujját. – Milyen játéka a természetnek – mondta K., s amikor megnézte a lány egész kezét, hozzátette: – Milyen bájos karom! – Leni némi büszkeséggel nézte, ahogy K. csodálkozva újra és újra szétnyitotta és összecsuksa ezt a két ujjat, míg végül futó csókot nyomott rá, és elengedte.”²⁷²

E különös motivikus átfedés pedig, amint azt Nádas 2003 őszén Prágában a Kafka-díj átvételekor mondott beszédében is írja: „[a]kárha Kafka-parafrázis lenne, holott variáció kettőnk életének közös témájára.”²⁷³ Ennek a két, egymásra felelő szövegvariációnak a „közös témáját” pedig kétségteljesül Nádas ünnepi szövegének kísérteties címe jelöli ki legpontosabban: „*az ember mint szörnyeteg*”. Mely feladvány Hölderlin híres Szophoklész-fordításának látszólag csupán filológiai, valójában radikális lét- és embertani kétségeket felvető fordítástechnikai kihívását, vagyis a görög eredetű *deina/deinos* szónak a német *Ungeheuer*re történő átfordításából következő, kétértelmű jelentésmozzanatát is felidézi. Ez a kétértelműség ugyanis egy olyan antropológiai nyitottságból tekint rá az „emberi állapotra”, amelyben a *rendkívülivé* és *szörnyeteggé* válás lehetőségmozzanatai anélkül vannak egyaránt jelen, hogy feltétlenül kizárnák egymást. A deformálódott kéz karkai és nádasai motívuma ugyanakkor rokonítható Georges Bataille azon gondolatával is, amely az emberi nagylábujjat egyszerre tekinti az állati vagy szörnylét maradványának, és ugyanakkor a kétlábra álló, a földtől az ész irányába nyújtózó, s így az animális világból kiemelkedő emberi állapot ígéretének is, amely épp e kettősége okán lehet az erotikus csábítás és érzéki „mássá válás” vágytárgya.²⁷⁴

Az emberi állapot és az állatvilág közötti térközpontú összefüggéseket vizsgálja Peter Sloterdijk *Az emberpark szabályai* című írása is, amely a margitszigeti események elemzéséhez is számos izgalmas szemponttal szolgálhat. Sloterdijk esszéje, amely egyúttal Heidegger *Levél a humanizmusról* című munkájának ellenszövegeként is olvasható, az európai humanizmus hagyományának ókori alapító szövegeiben rendre megjelenő „pasztorális mozzanatokot”

²⁷² Franz KAFKA, *A per*, (Ford. Szabó Ede), <http://mek.oszk.hu/07100/07123/07123.htm> (Hozzáférés, 2017. május 18.)

²⁷³ NÁDAS PÉTER, *Az ember mint szörnyeteg*, Élet és Irodalom, 2003. 44. Szám.

²⁷⁴ Georges BATAILLE, *The Big Toe* (Trans. by Allan STOEKL, with Carl R. LOVITT and Donald M. LESLIE, Jr.), In: Georges BATAILLE, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, UMP, Minneapolis, 1985. Bartók Imre nyomán tovább is merészkedhetünk az elváltozott emberi kezek poétikai ígéretének megnevezésében: „Ezért is jelenthetik azok az ujjak, melyek között még ott feszül az úszóhártya, a szabadság ígéretét, a víz szabadságát, egy ember előtti, az emberhez méltóbb élet esélyét. Ezért jelenti a szabadságot egy csecsemő vagy Leni keze.”²⁷⁴ BARTÓK Imre, *How the Hand Handles It [A kéz és kezeltjei]*, Technologie und das Unheimliche, Vol. 4. „Base Matters”, 2016. 48.o.

vizsgálja. Ezen felfogás szerint ugyanis az ember olyan „politikai állat” (Arisztotelész fogalmával: *zoon politikon*), amely „nyájakba terelve” és „körbekerítve” tenyészt ki önmagát. Ahogy azt Sloterdijk írja, az ember akárhol is él, mindig parkokat hoz létre maga körül. Legyenek azok városi, nemzeti, vagy éppen ökoparkok, az embernek mindenhol a viselkedését kormányzó szabályokat kell létrehoznia a maga számára.”²⁷⁵ Az efféle szabályalkotási és körbekerítési mintákat nevezi Sloterdijk „antropotechnológiáknak”. Az emberré válás, vagy méginkább: „emberré tenyésztés” műveleteinek tehát, amelyek egyúttal szükségszerűen létrehozzák a felosztás, elkülönítés, és bekerítés társadalmi téggyakorlatait is.²⁷⁶

A bekerítés terméveletei Nádas regényének Margitszigete esetében ráadásul kétirányúvá is válnak, hiszen e tér egyszerre olvasható a túlszabályozó társadalmi rend tereként (Sloterdijk metaforájával: „emberparkként”), és az azzal szemben megképződő „eltérő térként” is, amelyben az előbbi rend kifordítása és átirása megy végbe.²⁷⁷ A leírás szintjén mindez a Kristóf perspektívájából működő narratív tudat átalakulásában figyelhető meg, amely egyre kevésbé tudja az orgia résztvevőit és színtereit a fikciós világon belüli realitások megfelelő szintjeiben elkülöníteni. Ennek az elhomályosodó elbeszélő tudatnak a jeleként értelmezhető a „sátán fekete kutyája” is a margitszigeti éjszakában, aminek a képében a nyilvános vécé homoszexuális színházának főszereplői, az „Óriás” (Tuba János) és a „Bajuszos” (ifj. Balter Gyula), valamint az orgia utáni halálvágy érzete előlegeződik meg:

„Ezek ketten valójában vámpírok, s akkor nincsen többé vére, a velőt is kiszippantották a gerincéből, most pedig a halál történik.

Fekete kutyájuk volt az előhírnöke.”²⁷⁸

²⁷⁵ Peter SLOTERDIJK, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*. Suhrkamp, Frankfurt, 2008.

²⁷⁶ A szeparáció toposzfilozófiai alakzatainak nagyszabású analíziseiként tekinthetünk Sloterdijk főművére, a háromkötetes *Szférákra* is, amelyek a *buborék*, *gömb* és a *hab* metaalakzatain keresztül az elkülönülés architektúráit, politikai és esztétikai gyakorlatait elemzik. Ld. Peter SLOTERDIJK: *Sphären I - III*. Suhrkamp, Berlin, 1998-2004.

²⁷⁷ Az „embertelenítés” és „parkosítás” együttes spektakulumaként tekinthetünk a XIX. század végi és XX. század eleji „freak showk” antropotechnológiai gyakorlataira is, amelyek révén a kolonialista antropológiai diskurzusok tipológiai kategóriáin kívül eső emberek állatkertekben, cirkuszi műsorokban, stb. kerülnek bemutatásra. Ld. ehhez: Robert BOGDAN, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University of Chicago Press, Chicago, 1988. De éppúgy ide tartozik az az ausztrál jogalkotási gyakorlat is, amely az ún. „aboriginal” bennszülötteket, egészen az 1967-es alkotmánymódosításig, a nemzeti parkok és rezervátumok flórájának és faunájának részeként, s így jogilag nem szabad állampolgárokként, hanem állami tulajdonként tartotta számon. Ld. ehhez: <http://indigenoustrights.net.au/> (Hozzáférés: 2017. május 21.)

²⁷⁸ PT.II. 137.o.

A történet tematikus szintjén éppen ez a fekete kutya lesz az, aki majd a regény harmadik kötetének *Anus Mundi* című fejezetében üldözőbe veszi az orgia helyszínére rátörő rendőrök elől menekülő Kristófot, és így akarva-akaratlanul is megakadályozza őt az Árpád hídon eltervezett öngyilkossági kísérletében. Az Árpád híd kísérteties építménye, valamint a hídról magát levetni készülő Kristóf elhatározása egyúttal előre is vetíti a regény harmadik kötetének wiesenbadi viadukját, valamint a náci fajbiológiai intézet öngyilkos bentlakóinak tragédiáit is. Így kapcsolva egybe a regény világának két szövegszerű „zárványterét”, a margitszigeti éjszaka, valamint a bentlakásos iskolának álcázott annabergi vadászkastély színtereit is, hiszen mindkét történeteszálon a totalitárius társadalmak hatalmi diskurzusaival szembeni hiábavaló „szökésvonalak” kibontakozását követhetjük nyomon. Míg ugyanis Hans von Wolkenstein esetében a fasiszta fajbiológiai kutatás munkatársai, addig Demén Kristóf történetében a kommunista pártállami diktatúrát képviselő rendőrök lesznek a mindenkori elnyomó hatalom láthatóvá váló erői, akik „karanténba” terelik, ellenőrzik, fegyelmezik és megsemmisítik az uralkodó társadalmi rend tereiből kiszoruló deviáns egyéneket.²⁷⁹

A *Párhuzamos történetek* világában azonban valójában a margitszigeti történeteszáll jeleníti meg a leghatározottabb formában a szubjektum kitörési és önfelszabadítási kísérleteinek térpoétikailag is értelmezhető „szökésvonalait”. Ám ezzel együtt is kérdéses marad, hogy e szökésvonalak mennyiben tekinthetőek valóban tartósítható, hosszútávon fenntartható, akár a regény térpoétikáját is átértelmező szövegajánlatokként a nádasi szövegvilágon belül. Avagy inkább csupán átmeneti érvényű, urbanisztikailag és szövegszerűen is önmagára visszazáródó zárványokként érdemes tekintenünk a margitszigeti orgia színtereire. Olyan „ideiglenesen autonóm területként” (Hakim Bey), amelyre inkább a folyamatos áthelyezés, kitérés, eltűnés, a nyomok felszámolásának termévelei jellemzőek, amelyek éppen így válhatnak felszabadító jellegű, jóllehet tartóssá sohasem szilárdítható „szökésvonalakká”.²⁸⁰

²⁷⁹ Fontos megjegyezni, hogy a disszertáció a margitszigeti „homoszexuális színház” rituáléit, különösképpen pedig a központi orgiajelenetet alakító szubmisszív és domináns szerepjátékokat éppenséggel a szubjektum önfelszabadítási és önelsajátítási törekvéseit megteremtő lehetőségekként kívánja értelmezni, s ennyiben azokat éppenséggel a totalitárius társadalmak dominanciastruktúráival szemben helyezi el.

²⁸⁰ Ld. Hakim BEY, T.A.Z.: *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, <https://theanarchistlibrary.org/library/hakim-bey-t-a-z-the-temporary-autonomous-zone-ontological-anarchy-poetic-terrorism> (Hozzáférés: 2017. május 19.)

6. A nemzetszocialista biopolitika szinterei a *Párhuzamos történetekben*

6.1. „... megtévesztésükre szánt látszat...”

A *Párhuzamos történetek* elbeszélismódját szinte folyamatosan áthatja a regény mindentudó elbeszélőjének körültekintő, hűvösen távolságtartó figyelme. Ez az elbeszélői minőség, akár egy kamera objektívja, hol zavarba ejtően túlnagyítja, hol pedig a lehető legtágasabb panorámába foglalja elbeszélése tárgyát.²⁸¹ Olyan látás- és láttatásmódról van szó tehát, amely egyszerre analitikus, vagyis a dolgokat a maguk jól elkülöníthető sajátosságai szerint ábrázolja, de egyszersmind *érzéki* is, tehát a dolgok tulajdonságainak részletgazdagságára, azok érzéki megjelenítésének elevenségére is kiélezett. Erről a kíméletlenül éles, mondhatni elfogulatlan, tehát semleges észjárásról és irodalmi nyelvezetről írja egy esszéjében Bán Zsófia, hogy visszautasítja a „[...] távolságtartást (noha maga nagyon is távolságtartó), a hunyorítást, az elfordulást; szinte felpeckeli az olvasó szemét [...], és kényszerít a látásra, a nézésre, mi több, a tudomásul vételre.”²⁸² Nádas semleges regényírói nyelvezetről tehát voltaképpen ugyanaz elmondható, mint amit éppen ő ír Keserű Iona festményei kapcsán, miszerint alkotójuk a „semleges látás mestere”. Ahogy azt Nádas maga is írja:

„A semleges látásnak nincsen szüksége tolmácsra és fordításra. Festészete ezt a szintet szólítja meg, egyszerre a nyelv előttit és a nyelv utánit. Az archaikus éneket, akinek még soha nem volt szüksége beszédre, és a transzcendentális éneket, aki a teljesség reményében vagy a tökéletesség érdekében föladta a konvencionális beszédkényszerét. Saját éneemben még ez a szint áll a legközelebb az ő semleges látásához, mert nem zavarja meg a saját semleges látásomat a szabadműködésben.

Az értelemnek van olyan szintje, amely a semleges látásnak megfelel.”²⁸³

Amiként tehát Keserű képeit, úgy Nádas regényét sem tematikusan, inkább ábrázolás- és elbeszéléstechnikai értelemben jellemzi az a kérlelhetetlen látásmód, amelynek pillantásában,

²⁸¹ A fokalizáció narratológiai és tépoétikai összefüggéseihez lásd: Mieke BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto, 2008. 133-144.o.

²⁸² BÁN Zsófia, 2W: *Párhuzamos tekintetek*, http://www.coltempo.hu/katalogus/ban_zsofia.html (Hozzáférés. 2016. október 2.)

²⁸³ NÁDAS Péter, *Saját jel. Semleges látás Keserű Iona festészetében*, In: *Élet és Irodalom*, XLVIII. évfolyam 12. szám, 2004. március 19.

legyen szó az ember altesti készítetéseiről, vagy éppen az egyetemes történelem legsötétebb napjairól, szinte bármi képes vakító élességű, klinikai fényben elénk tárulni.²⁸⁴

Minderre a regényen belüli, időben a második világháborút megelőző németországi Annabergben és környékén, valamint a berlini II. Vilmos Császár Fajbiológiai Kutató Intézetben játszódó történetnél jobb példát nehezen találhatunk. A regénynek ezen a fonalán ugyanis nem csupán az elbeszélés minőségét jellemzi, de tematikus értelemben is központi szerephez jut a *klinikai látásmód* problémája. Amint azt a most következő, a disszertáció utolsó fejezetében is látni fogjuk, ennek a különös látásmódnak számos formája működik és keveredik a fejezeten belül: a klasszikus humanista nevelési eszményt túlfokozó *felügyelet*től, a természettudományos és politikai koncepciók által motivált náci *fajelméleti látásmódon* át, egészen a radikálisan *nem emberközpontú* világok szempontjáig. Jelen tanulmány ezeknek a lehetséges nézőpontoknak a regényrészleten belüli működésmódjait, azok szimbolikus-térbeli építményeit kívánja feltárni, a konkrét építészeti tárgyaktól, a tájleptékű összefüggések térpoétikai elemzéséig.

A fikció értelmében a történetnél központi helyszínül szolgáló wiesenbadi bentlakásos iskola a német nemzetszocialista hatalom kulcsfontosságú fajelméleti programjába kapcsolódó tudományos helyszín. Az intézet falai között a náci fajelmélet egyik legfontosabb területéhez, az úgynevezett „fattyúkutatósi” programhoz köthető vizsgálatokat folytatnak, hogy megfigyelhessék a fajtisztasági eszmény szempontjából ideálisnak tételezett nordikus fajtípushoz képest „alacsonyabb rendű”, nem-germán szülőktől származó fiúgyermek antropológiai sajátosságait. A regény e vonatkozó szálán azonban azt is megtudhatjuk, hogy az itt folyó vizsgálatok legfőbb tárgya, hogy a szülei beleegyezésével kiválasztott diákok testének leírható és mérhető jellegét rendszeresítse, így járulva hozzá a hasonló intézményekben párhuzamosan futó kutatásokkal összehangoltan a náci fajnemesítési program sikerességéhez. A szerző e regényrészleten belül egy történelmileg jól beazonosítható korszak légkörét igyekszik irodalmi eszközök segítségével megragadni. Mindez a már korábban is említett műfaji sokféleség gyanúját igazolja, hiszen e történetnél során a történelmi regény zsánerekódjait láthatjuk működni, amelyben számos, térben és időben jól beazonosítható helyszínt és szereplőt találunk. Így például a berlini Dahlem városrészben működő Vilmos Császár Fajbiológiai és Örökléstani Intézetet, valamint annak

²⁸⁴ Nem véletlen, hogy Nadas regénye sok tekintetben mutat tematikus átfedést Michel Foucault-nak a klinikai látásmód kialakulásáról szóló történeti-kritikai kutatásaival is. Vö. Michel FOUCAULT, *The Birth of the Clinic* (Trans. A. M. SHERIDAN), Routledge, London, 2003. xi.o.

igazgatóját, akit a regényben von der Schuer báróként szerepeltet Nádas, ám akit a történetírás Ottmar Freiherr von Verschuerként tart számon. De éppen így említhetjük a regénybeli von der Schuer doktor asszisztensét, az auschwitzi haláltáborok orvosaként a kegyetlen emberkísérletekért felelős Josef Mengelét is, aki viszont valós történelmi figuraként jelenik meg a fejezetben belül.

Az internátusnak álcázott fajbiológiai kutatóközpont épülete, amelyet a regény története szerint a fejezetcímét is adó, a mű egy másik pontján Kovách Jánosként is megjelenő Hans von Wolkenstein édesanyja, Thum zu Wolkenstein bárónő tulajdonol, szintén könnyen beazonosítható. A regénybeli bárónő, aki nem mellesleg tudományos szaktekintélyként maga is fontos szerepet tölt be a náci fajhigiéniai kutatásokban, jelentős bérleti díjért cserébe, személyesen bocsátja az intézet rendelkezésére a középkori vadászkastélyt. Az itt kialakított kutatóközpont tehát a klasszikus humanista nevelésmódot megtestesítő pedagógiai intézmény álcáját ölti. Olyan gondosan kialakított és igazgatott elitiskola képét tehát, amelyben a bentlakók többszörös értelemben is „megkülönböztetett” figyelemben részesülnek. Ahogy azt a regény mindentudó elbeszélője is megjegyzi:

“Mindazonáltal a lehető leghaladóbb és legmodernebb pedagógiai szemlélet szerint megszabott nevelésben részesítették ezeket a basztardokat. Amit legtöbben a megtévesztésükre szánt látszatnak tekintettek, egyébként igen helyesen, ám neveltetésük tudományos szintjét és minőségét nem lehetett nem komolyan venniük.”²⁸⁵

A wiesenbadi bentlakásos iskoláról szóló fejezetek tehát nem csupán a történelmi regény zsánerekódjait működtetik, de, ahogy azt a *Párhuzamos történetek*ről írt kritikájában Radics Viktória is írja, ez a történet a „[...] »iskolaregények« iszonyatos műfaji paródiája és tanulságaik összefoglalása” is egyúttal.²⁸⁶ Ebből a paródiából éppúgy kiolvashatóak Robert Musil *Törless tanulóéveinek* monarchia korabeli katonai fiúiskolájának színpalái, miként az azt mintaként vevő Ottlik Géza *Iskola a határon*jának helyszínei.²⁸⁷

Ez a sajátos álca a történet szintjén egyfelől “befelé”, az intézményben lakó növendékek felé, másfelől viszont “kifelé”, a külvilágot jelentő környező falvak irányába eljátszott mimikriként is funkcionál. De ez az elleplezéses alakzat éppúgy rávilágíthat arra is, hogy az intézmény

²⁸⁵ PT.III. 242.o.

²⁸⁶ RADICS Viktória, *Kritika helyett*, Holmi, 2006. Május <http://www.holmi.org/2006/05/251> (Hozzáférés: 2016. Szeptember 9.)

²⁸⁷ Ottlik regényére egyébiránt az egyik nevelőtanárra utal, de még inkább annak családi neve konkrétan is hivatkozásra kerül, hiszen Nádas regényében az *Iskola a határon* Schulzéként történik utalás.

valójában a felvilágosodás korának humanista nevelésezsményét téríti el és forgatja ki ideológiai céllal, hogy a náci fajnemesítési programjában megfogalmazódó embertelen világgépet érvényre juttassa. A humanizmus történetét az antik görög nevelési eszménytől [*paideia*], egészen a felvilágosodás korának *képzés* [*Bildung*] fogalmáig meghatározta az a képzet, amely az emberi jellemet, illetőleg rajta keresztül a világ egészét is, egyszerre *formálandó* és végletekig *tökéletesítendő* céltárgynak tekinti. Ezt a nevelésezsményt azonban végérvényesen beárnyékolja a *Párhuzamos történetek* vonatkozó fejezetén belül kibontakozó nemzetszocialista neveléspolitikai programja.

Arisztotelész *Poétikája* óta tudjuk, hogy az azonosságok rendszerén alapuló utánzás kategóriája központi szerepet tölt be nevelés a folyamatában. Az utánzás és a nevelésezsmény összekapcsolódására a regény 1930-as évekbeli németországi történetezészálán is számos példát találunk, ám itt leggyakrabban a fiziognómiai hasonlóságokra, valamint a *képzés* [*Bildung*] fogalmában rejlő kép- és szoborszerűség jelentésárnyalataira történő utalások formájában fordulnak elő. A szobrászati alakzatok ugyanis itt mindenekelőtt a náci fajhigiéniai szempontok szerint kiképzett arcvonástani tekintet működésmódjába engednek bepillantást. Emlékezetesek e szempontból *A bosszú szép angyala* című fejezet jelenetének jelenetsorai, amelyben von der Schuer professzorék vendégül látják Thum zu Wolkenstein bárónőt és barátnőjét, Horthy Mihály jegyesét, Auenberg grófnőt. A vacsora egy pontján a magyar grófnő a korszak híres szobrászánál, a nemzetszocialista kultúrpolitikában is befolyásos alkotónak számító Arnold Brekernél tett néhány nappal azelőtti műterem látogatásáról számol be díszes asztaltársaságának. A történet szerint Emmy Göring által szervezett látogatás legfőbb látványosságát Breker legújabb munkája, a barátjáról és kollégájáról, Albert Speerről mintázott mellszobor képezte, amely valósággal zavarba hozta Auenberg grófnőt:

“Az első pillanatban valószínűleg azt hitte, nem hitt a szemének, hogy a művész a büsztöt az ő vőlegényéről mintázta ilyen szerelmesen. Mert egyszerűen nem tud mást mondani, szerelmesen, holott egy ilyen büszt készültéről nem tudott. [...] Vagy ha nem róla mintázta, közelebb kellett a büszthöz kerülnie, valami gyanús volt [...], akkor talán a művész mintázta meg benne önmagát.”²⁸⁸

²⁸⁸ PT. III. 161-162.o.

Az egymásra préselődő hasonmások lehetőségébe beleszédülő paranoid pillantás itt kétségkívül a fajhigiéniai tekintet azon zavarára vonatkozik, amely a náci fajelmélet testeszménye, és az ezen eszményre vonatkoztatandó egyének fiziognómiai esetlegessége közötti ellentmondásból fakad. Ez a zavar kétségkívül visszavezethető a nemzetszocialista antropológia látásmódjának azon sajátosságára is, amely az egyéni test és az eszményített *néptest* [*Volkskörper*] között húzódik, hiszen, ahogy azt Nemes Z. Márió is megjegyzi, a fajtisztaság eszménye „eugenetikai szoborként” van bezárva a fajtisztá testbe. A fajhigiéniailag előformált tekintet zavarát tehát valóban az okozza, hogy a konkrét testet mindig a testpolitikai eszmény „érzéki látszásaként” próbálja meg látni, az viszont folytonosan „kitér” a szobrászati látásmód eszményítő pillantása elől. Ennek a zavarodott fiziognómiai látásmódnak az ironikus túlhajtása kétségkívül az a pont, amikor Auenberg grófnő Breker szobrában, annak elsődleges modelljén, Albert Speeren túl egyszerismind az alkotót, Brekert is felismerni véli, majd Speer és Breker kölcsönösen hasonló alakjában harmadikként saját vőlegényét, Horthy Mihályt, végül pedig e három egymásra vonatkozható férfi fiziognómiai hasonlóságában immáron magát a házigazdát, von der Schuert is tükröződni véli. A regénynek ezen a pontján ugyanakkor az arctani azonosságok és különbségek okának két, egymástól világnézeti teljesen különböző, szerkezetileg ugyanakkor megegyező magyarázatát kapjuk. Egyfelől ugyanis Auenberg grófnő az arcok közötti lehetséges alaki azonosságokat az *ad imaginem Dei* klasszikus teológiai érvével magyarázza:

“Mégis valamennyiüket meglepetésként érte, hogy ilyen hasonmása legyen valakinek, ez tényleg túlmegy minden emberi képzelőerőn. Talán kicsit figyelmesebben kéne olvasnunk a Bibliát. Vagy komolyabban venni. Mert ha valamennyien a Teremtő képére vagyunk formázva, ő így akarta, akkor nagy különbségek végül is nem lehetnek közöttük. S hogy a csudába ne lenne mindenkinek ennyi hasonmása egyaránt, gondolta magyarul, ami elég megvetően hangzott, s ezért az idegen nyelven inkább nem mondta ki. Megvetése azonban inkább abból származott, hogy sem a bolsevikok, sem a náci egyenlőségi eszméi nem voltak az ínyére, ez az egész rettenetes populizmus, amely közönségességével előntötte a társadalmakat.”²⁸⁹

Ezzel a leírással az elbeszélő Auenberg grófnő szinte alig kivehető, jóllehet a vacsorajelenet kibontakozásában mégis kulcsfontosságú, világnézeti különállását jelzi a fajtisztaság eszményére alapozott nemzetszocialista emberképpel szemben. Az ugyanis nem a Teremtő mintájára formált

²⁸⁹ PT.III.164.o.

emberkép keresztényi gondolatára, hanem az elvont és általánosított *néptest* [Volkkörper] “egységalkotó szuper-organizmusának” (Nemes Z. Márió) eszményére alapozódik. Ezt fejezi ki, többek között, Ernst Krieck *pánorganicitás* fogalma is, aki a náci Németország neveléstudományi szaktekintélyeként a Harmadik Birodalom biológiai alapozású világszemléletét a rész-egész kölcsönhatás gondolatára építi.²⁹⁰ Krieck elgondolásában ugyanis a birodalom olyan szerves egység, amelyben a nyelv, gazdaság, jog, társadalom, kultúra, vallás, tudomány és nevelés szférái, amelyek az állam fiktív „testének” egyes részeiként, a nép szerves egységének egyedi életkifejeződései. A „szerves egység” gondolata nem csupán jelképesen jelenik meg a nemzetszocializmus társadalmának intézményrendszereiben, közösségeiben és egyéneiben, hanem éppen hogy ez az elv alapozza meg létüket. Annyiban léteznek, amennyiben „szervülnek” a birodalom testébe, vagyis amennyiben saját szervességük és a birodalom szuperorganizmusa teljességgel tükröződnek egymásban. Ezért is szentelt Krieck különös figyelmet a „fajproblémának” (*Rassenproblem*), illetőleg kezdeményezte egy olyan „átfogó antropológia” megalapítását, amely képes egybekapcsolni a természettudományos és biológiai kutatásokat a társadalomtörténeti és politikai szempontokkal. Ezt a sajátos fajhigiéniai látásmódot Nádas a vonatkozó fejezetek sajátosan „látó” szereplőin keresztül, pontosabban az ő tekintetük elbeszélői tudattá formálása révén láttatja. Vagyis az irodalmi leírás semleges távolságtartó szituációjából, amelyet ugyanakkor mégiscsak egyfajta érzéki túlazonosulás is kísér. Kiváló példa erre Auenberg grófnő paranoid fiziognómiai pillantásának ábrázolása, amely tehát valójában olyan történetileg és politikailag előformált látásmód, amelyben egyfelől a náci fajhigiéniai eszmerendszer, illetve az azt megelőző természettudományos embertanok szempontjai, másfelől viszont az emberi test felméréséről szóló legkorábbi művészetfilozófiai értekezések tükröződnek.²⁹¹

Az emberi test elemzése és szobrászati formákra történő bontása ugyanis a nyugati művészet egyik meghatározó teljesítménye, amely már az ókorban is szoros összefüggésben állt az emberi test felméréséről folyó tudományos vizsgálódásokkal. E sokrétű történet egyik meghatározó mérföldköve a 18. századi svájci lelkész, Johann Caspar Lavater *Fiziognómiai*

²⁹⁰ Ernst KRIECK, *Nationalpolitische Erziehung*, <https://archive.org/details/Krieck-Ernst-Nationalpolitische-Erziehung> (Hozzáférés 2016. Október 19.)

²⁹¹ Minderről Kocziszky Éva *Az arc olvasása – Fiziognómia és vizuális kommunikáció* című írásában a következőképpen ír: “Az antropometria, ahogyan azt a görög szobrász, Polükleitosz az arányokról folytatott tanulmányai során elsőként gyakorolta, a test felmérése volt, még hozzá abból a célból, hogy a testen mérjék le az ember ideálképét.” KOCZISZKY Éva, *Az arc olvasása – Fiziognómia és vizuális kommunikáció*, In: Vulgo 2003/2. 80.o.

töredékek (1775) című munkája, amelynek kiindulópontja, hogy az ember “külső” fiziognómiai, illetve “belső” morális-lélektani tulajdonságai között szoros összefüggést vélelmezett.²⁹² Lavater kutatásainak alapját az emberi test, főként az emberi arc fiziognómiájának egymáshoz viszonyított felmérése és összehasonlítása képezte. Bár Lavater megfigyeléseinek tudományos hitelességét természetesen számos bíráló érte, kutatásai kétségkívül nagy hatással voltak az arctani megfigyelések tipológiai rendszerekbe történő egybefoglalására. Ennek a lavateri örökségnek a módszeresített változataként tekinthetünk a 19. század második felében megszülető *antropometriai* rendszertanokra is, amelyek elsősorban a francia kriminológus és antropológus Alphonse Bertillon nevéhez köthetőek. Bertillon fejlesztette ki ugyanis azt a bűnügyi adatfelvételi és osztályzási rendszert, amely a gyanúsítottak testének felmérésén és rendszeresítésén alapul, és amely elvezet a modernkori igazságügyi antropológia megszületéséhez.²⁹³

Az antropometriai módszertan lényege tehát, hogy az emberi test fizikai tulajdonságait hitelesített és szabványosított mérőszerszámok segítségével felmérje, fotografiai eszközökön keresztül rögzítse, illetőleg a mérési eredményeket adatbázisokba rendezze. Ezek a megfigyelési és mérési műveletek a *bekerítés, alárendelés, szétválasztás, hasonlóság* klinikai kategóriáira épülnek, és így egyszerre öltenek testet a tudományos megfigyelés konkrét, fizikai terében, illetőleg szervezik meg az ezen tereket igazgató elvont, hatalmi nyelvezetet. A *Párhuzamos történetek* wiesenbadi internátusban játszódó eseményei során ennek a kétirányú hatásnak a térpoétikai megjelenítését követhetjük nyomon.

²⁹²Johann Caspar LAVATER, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Bd. 1. Leipzig u. a., 1775.

http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/lavater_fragmente01_1775 (Hozzáférés 2016. október 21.)

²⁹³ Bertillon munkásságát később Francis Galton fejlesztette tovább, akinek a nevéhez az eugenika tudományterületének megalapítása is kötődik. Ld. BÁN Zsófia: 2W: *Párhuzamos tekintetek*,

http://www.coltempo.hu/katalogus/ban_zsofia.html (Hozzáférés. 2016. Október 2.)

6.2. „Egy olyan hely, ahol megcsinálják a tökéletes életet.”

A *Hans von Wolkenstein* című fejezetben ezt a hatalmi nyelvezetet működteti a növendékek megfigyelésére kiszervezett Schultze doktor is, aki az elbeszélő jellemzése szerint a “fajbiológiai mérések és mérés-technikák messzi földön híres szakembere”. A történet szerint Schultze doktor a középkori vadászkastélyból átalakított intézet padlásterében alakította ki rendelőintézetét, ahol a növendékeknek a legváratlanabb időpontokban kell megjelenniük vizsgálati célból. A padlás helyszíne, miként azt a regény *Egy úri ház* című fejezetének záró részében, a házfelügyelő által fellógatott döglött macskák felkavaró képében is láthattuk, térpoétikai szempontból többszörösen jelentéstelített tér a *Párhuzamos történetek* világában.

Ahogy azt Gaston Bachelard *A tér poétikája* című könyvében is írja, a ház olyan „antropozomikus kép”, amely a pince és a padlás ellentétes jellegű terei által kisarkított, függőleges tagolt képződmény. Ebben a térpoétikai szempontú megközelítésben a pince elsősorban a ház sötét, irracionális erővel szövetkező része, míg a padlás védelmet és menedéket nyújtó, értelemtelített képződmény, ahol „még a gondolataink is tisztábbak”. A padlásterben ugyanis, ahogy azt Bachelard hangsúlyozza, a csupasz gerendák, valamint a tetőszerkezet közvetlen közelségén keresztül az „asztalosok szilárd geometriája”, vagyis végső soron a ház egészének racionális szerkezete tárulkozik fel előttünk. Ebből a szempontból is érdemes elgondolkodni a Schultze rendelőjét uraló emberi csontvázak térpoétikai szerepéről, amelyet az alábbi részlet összegez találóan:

„A két életnagyságú csontváz ábrája ott függött előttük a rendelő falán. Számokkal voltak rajta kijelölve a test mérési pontjai. Az egyik ábra huszónhét ponttal, oldalnézetből, a másik ábra huszonnyolc ponttal, előlnézetből ábrázolta az emberi testet, Braus szerint.”²⁹⁴

Schultze szobáját minden bizonnyal a híres német anatómus, Hermann Braus által készített anatómiai ábrák díszítik tehát, amelyek így a látható szerkezetek révén testet öltő észszerűség bachelardi gondolatát jelenítik meg e szövegrészen belül. Ha ugyanis a padlásteren keresztül a ház racionális szerkezete mutatja meg magát, akkor ennek a szerkezetnek az alaktani párhuzama az emberi test felmérésének racionális álmát megtestesítő emberi csontváz lesz Schultze rendelőjében.

²⁹⁴ PT. III. 233.o.

A ház térpoétikai képének függőleges felosztása C. G. Jung azon gondolatmenetére épül, amely szerint a tudat egy olyan „óvatos emberhez” hasonlatos, aki a pince felől érkező zajok hallatán megijed, és ezért a padlástér oltalma irányába menekül, hiszen ott a félelmei racionális magyarázatra lelhetnek.²⁹⁵ A padlástérről szóló jungi gondolatot Bachelard tehát a költői képzelet által megjelenített terek egyik kulcsfontosságú alakzatává dolgozza át, így a ház felső része a bensőségességre vágyó költői képzelet oltalmazó terévé alakul át, ahol az végre nyugvópontra lelhet. Ugyanakkor, ahogy arra az építészeti kísértetiesről szóló könyvében Anthony Vidler is rámutat, a látszólagos otthonosságot sugalmazó padlástér egy csapásra a „borzalom közvetítő közegévé” [*vehicle of horror*] alakulhat.²⁹⁶ A viktoriánus kori gótikus regények gyakori térpoétikai motívumai például a borzalom tereiként működő padlásterek: a gyilkosságok és tragédiák színtereiként működő manzárdszobák; a lépcsőház tetejébe torkolló, állandóan kulcsra zárt ajtók; vagy éppen a tetőtérbe zárt „őrült nő” alakzata. Ebben az összefüggésben a padlásterek sokkal inkább a pusztító érzelmek és az örület színtereiként működnek, amelyek így inkább a mentális és térbeli bizonytalanság, valamint a kísértetiesről való tériszony képzetköreit jelentik meg.²⁹⁷

Schultze doktor padlástérbeli rendelőjének lehetséges művészettörténeti párhuzamaként említhető Anselm Kiefer 1973-ban Amszterdamban és Kölnben bemutatott *Padlásoképek (Dachbodenbilder)* sorozata is. Kiefer hatalmas méretű, elhagyatott padlástereket ábrázoló, a bibliai és germán mitológiai utalásokra épülő festményei a második világháború utáni német festészet meghatározó alkotásai, amelyek a történelmi emlékezet egyetemes problémáját a hiány szorongáskeltő tereiben viszik színre. Kiefer terei olyan paradox térképzetek festészeti megvalósulásai, amelyben a végtelenül elidegenedett *bensőségesség* keveredik a saját szerkezeti elemeire csupaszított belső tér bármelyik irányba sokszorosítható, szédítő mélységével. Ezt a különös térérzetet a padlástér gerendáinak monoton ismétlődő ritmusa mellett a képmező egészén szétáradó, rusztikus fafelületeket utánzó mintázatok baljós hullámozása is csak tovább erősíti. Ezek a kísértetiesen üres padlásterek ugyanakkor a háború utáni német társadalom légkörében olyan

²⁹⁵ Gaston BACHELARD, *The Poetic of Spaces*, (Trans. Maria Jolas), Beacon Press, Boston, 1994. 19.o.

²⁹⁶ Anthony VIDLER, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Massachusetts, 1992.36.o.

²⁹⁷ Vö. Fran PHEASANT-KELLY, *Secrets, Memory and Imagination: The Psychic Space of the Cinematic Attic*, In: Eleanor ANDREWS, Stella HOCKENHULL, and FRAN PHEASANT-KELLY (Ed.), *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*, Routledge, New York, 2016.

gyanús helyszínnek hangulatát is sugározzák, amelyek a „kollektív bűnök” elfojtott színtereiként kezdenek el működni.²⁹⁸ Nem véletlen hát, hogy Nádas padlástér-leírását akár Kiefer festményeinek kísérteties és fojtogató képtereinek irodalmi párdarabjaként is olvashatjuk:

„A padlástérben egyébként nem is volt más, mint a két rendelő, a gyengélkedő helyiségei, néhány örökké zárt ajtó mögött a szigorúan rendben tartott lomtárak és raktárak, ahová kizárólag a ház gazdasszonyának volt szabad bejárása. És a szokatlan csöndnek, ami itt mindenkit meglepett és azonnal megfogott. [...] Hallgatták a padló vagy a gerendázat recsenéseit, amíg Schultze tanár rendelője előtt állva várakoztak.”²⁹⁹

Schultze doktor padlástéri rendelője tehát olvasható egyrészt a ház racionális „felettes énjét” megtestesítő bachelardi térfantázia olyan túlfokozásaként, amelyben éppen a racionális megfigyelés elidegenítő eszménye válik a növendékekben támadó folyamatos szorongás és térfóbia kiapadhatatlan forrásává. Ezt a klinikai elidegenedést és kísérteties érzést pedig csak tovább fokozzák a rendelő berendezései, a „jéghideg mérőműszerek”, anatómiai segédábrák, és egyéb antropometriai mérőeszközök nyomasztó jelenléte. Másrészt a padlástér értelmezhető a fegyelmező és nevelő intézet térpoétikai nyúlványaként vagy bevezetőjeként is, ahol a nevelésszermény humanista álcája lepleződik le, feltárva az épület valódi építészeti és politikai motivációját, vagyis az engedelmes testek felmérésein keresztül megtestesülő fajnemesítés nemzetszocialista eszményét. Megjelenítve tehát az internátus terében azt a fajtisztasági utópiát, amelynek végső betetőzését a regényben a von der Schuer szakmai tekintélyét veszélyeztető Wolfram Sievers utódnemesítő programja képviseli:

„Sievers olyan házakat keresett az utódnemesítő intézményeknek, amelyek távol álltak mindenféle emberi településtől. Hiszen még ki sem építette hálózatát, amikor ezeknek az intézményeknek a nevét máris szárnyára vette a sötét népi fantázia. *Lebensborn*, maga a szó szülte az intézmény kétes hírét. Egy olyan hely, ahol megcsinálják a tökéletes életet.”³⁰⁰

A „tökéletes élet” laboratóriumának szövegszerű párhuzamát a növendékek által a vadászkastély udvarában lelkesen ápolt botanikus kert jeleníti meg. Ez a látszólag ártatlan tankert afféle térpoétikai kicsinyítő tükörként mutatja be a wiesenbadi fajnemesítési központot, amelyet a

²⁹⁸ Vö. DUNAICSIK Máttyás, NEMES Z. Márió, *Sebaldia. Megjegyzések a kísérteties urbanitásról W. G. Sebald műveiben*, In. <http://www.muut.hu/korabbilapszamok/020/seb.html> (Hozzáférés: 2017. 02. 16.)

²⁹⁹ PT. III. 232.o.

³⁰⁰ PT. III. 236.o.

fajbiológiai alapozású náci világkép hozott létre. Ebben a kísérteties laboratóriumi térben ugyanis diákok a fajhigiéniai kutatások alanyaiként „titkon az örökléstan kérdései vagy a saját lehetséges örökletes betegségek tüneteinek után nyomoztak a kézikönyvekben és a lexikonokban”. Ezzel pedig mintegy önkénytelenül is elsajátítják és alkalmazzák a nemzetszocialista fajelméleti kutatások tudományos szótárait és szempontrendszerait, amelyeket azután maguk is átültethetnek a botanikus kert gondozásának gyakorlatias tevékenységére:

„A spórák, a bibék, a beporzás, a keresztezés, s maguk e ritkán használt kifejezések is erős benyomást gyakoroltak rájuk, a szaporítás, az oltás, a gyökereztetés, a dugványozás és a szemzés, a tankertekben a melegágy, a vetés, a pikírozás, a palántálás és a kiültetés a hidegágyba, maga a szó, hogy hidegágy, az iskolázás, a téli és a tavaszi metszés, a csemetekert és az ágyás, a bakhátas és a fészkes ültetés.”³⁰¹

A botanikus kertek, legalábbis a reneszánsz óta, mindenekelőtt térbeli elkülönítéseken alapuló természettudományos kísérleti terepként, szelídített és háziasított természetmaradványként jelennek meg a nyugati kultúra történetében. Olyan ideológiailag túlsterilizált terekként tehát, ahol a formátlan sokféleségtől, vad, kaotikus burjánzástól megfosztott természet megfigyeléseknek és kísérletezéseknek rendelhető alá. Akárcsak a laboratóriumok, a koramodernitás másik hangsúlyos térmetaforái, a botanikus kertek is azt a külvilágtól elkülönített természettudományos enteriőrt testesítik meg, amelynek belsejében a természet tökéletesítése és újraalkotása történik. Olyan térbeli elbeszélés, vagy utópia-kísérlet tehát, amelyben mesterséges körülmények között „új életetek” hoznak létre. A Wolkenstein-fejezet botanikus kertje is hasonló kísérleti térként működik, hiszen mesterséges környezetében, az új fajok és új életlehetőségek kutatása közepette, a náci fajbiológia kísérteties ember- és természetképe keveredik egymásba. A botanikai modell ugyanakkor, amint arra Michel Foucault is felhívja a figyelmet, egyúttal tökéletesen alkalmas arra is, hogy egyrészt a „formák analógiájának alapelvét esszenciákat termelő törvényekké” fordítsa át, másrészt, hogy megteremtse a „betegségek világának ontológiai rendjét” – és ezzel együtt az egészség és tisztaság ideológiai kategóriáit.³⁰²

A tankert művelése a növendékek számára azonban nem csupán eszményített természetként jelenik meg, de egyúttal olyan metafizikai pótlékul is szolgál, amely alkalmas arra is, hogy rávilágítson a náci fajnemesítési víziók időléptékére és természetfelfogására is. A

³⁰¹ PT III. 231.o.

³⁰² Michel FOUCAULT, *i.m.* 7.o.

botanikus kert képében ugyanis feltárulhat az a sajátos gondolkodásmód, amely a természettudományok közül elsősorban a biológiai látásmódot teszi meg a nemzetsocialista világnézet középpontjának. Ezt látszik alátámasztani Fritz Donath és Karl Zimmermann 1933-ban megjelent *Biológia, nemzetsocializmus és az új nevelés* című munkájának azon állítása, miszerint „a nemzetsocializmus egy biológiailag megalapozott és biológiailag elgondolt világszemlélet.”³⁰³ Ebben az *életpolitikai* világszemléletben, amelynek középpontjában nem az ember, hanem annak véges létezésén túlra mutató *élet totalitás* eszménye áll. Az élet eszméjének végletekig hajszolt nemzetsocialista alapelve, amely a *népközösség* (*Volksgemeinschaft*), valamint az *életközösség* (*Lebensgemeinschaft*) valóságai között egyértelmű megfelelést feltételez, teljességgel kiveti magából a halál személyes valóságát. A „életközösség” létezésének időfelettségét ugyanis többé már nem valamiféle metafizikai valóság szavatolja, hanem az egyes ember biológiai esetlegességén túlnyúló „életegész” (*Lebenstotalität, Lebensganzheit*) alapozza meg. Mindezt Hans Schemm, a náci párt befolyásos tartományi vezetője egyik beszédében úgy fogalmazza meg, hogy a „nép nem csupán az, amely ma létezik, a nép egyszer mind az is, ami egykor létezett, és amelynek majd egykoron léteznie kell.”³⁰⁴ Ugyanez az ember nélküli vagy emberen túli idő- és világszemlélet köszön vissza a wiesenbadi internátus növendékeinek látszólag ártatlan botanikai szünetgyűléseiből is:

„Mindez szép volt, végtelenül egyszerű és időigényes, olykor tartós fizikai erőfeszítést, máskor elmélyülést és komoly figyelmet követelt. Elmélyítette a természet nagy folyamataival szemben a türelmüket és a bizalmukat, valamiként pótolta a vallást, hiszen nem csak az elkövetkező hétre, hanem a következő évre, akár következő generációk életére kellett ezekből a műveletekből kilátniuk.”³⁰⁵

³⁰³ Idézi: BOAZ NEUMANN, *Die Weltanschauung des Nazismus: Raum -Körper-Sprache* (Aus dem Hebräischen von Markus Lemke), Wallstein, Göttingen, 2010. 23.o. (Ford. M. Zs.)

³⁰⁴ Boaz NEUMANN, *i.m.* 24.o. (Ford. M. Zs.)

³⁰⁵ PT. III. 231.o.

6.3. „...a helyszín kivételes atmoszférikus nyomása...”

Hasonló „kilátást” biztosítanak a fejezet során szintén hangsúlyosan jelenlévő közzettani metaforák is, amelyek a fejezetet uraló történelmi időn túli geológiai „mély idő” birodalmát nyitják meg a térpoétikai képzelet előtt.³⁰⁶ A történet fikciós földrajza szerint a wiesenbadi bentlakásos iskolát és környékét a gneisz kőzet jelenléte uralja, miáltal a fejezet uralkodó tájélménye a földtörténeti idő nem emberközpontú léptékei irányába tágul. Ez a be- és lefelé nyíló képzeletbeli tér a „felszínen” zajló történelmi és politikai eseményeken túli világot sejtet, amit térpoétikailag az internátus környékén található ezüstbányákra tett utalások jelenítenek meg leginkább:

„Annabergben maga a templomhegy sem volt más, mint ennek a kőzetnek egy termőréteggel alig belepelt, masszív és igen nagy kiterjedésű tömbje. Az egész kisvárost megtartotta a hátán a gneisz. [...] Nem beszélve arról, hogy ebben a kőzetben ereszkedtek a föld mélyébe az ezüstbányák szűk és nedvességtől cseperésző tárnái, s odalenn a keskeny, vízszintes járatok végeérhetetlen labirintusa, ahonnan újabb sötéten tátongó tárnákon át lehetett lejutni az alsóbb emeletekre.”³⁰⁷

Az embernélküli világ mélységi távlatát a regény név nélküli elbeszélője olyan részletgazdag közzettani leírásokkal hangsúlyozza, amelyek leginkább a természettudományos ismeretterjesztő szakirodalmak nyelvezetét idézik. A kőzetek világának érzéki anyagszerűségére, a földtani alakzatok és formák életére fogékony irodalmi leírások szövegtechnikai értelemben első látásra csupán retorikai kitérésnek tűnhetnek:

„Ez az igen elterjedt, habár a felszínen közel sem mindenütt látható kőzet a szerkezetében uralkodó párhuzamosságnak köszönheti építészeti és bányászati karrierjét, hasíthatóságának. Palás szövetének többféle változata ismert, az ereszcíkos gneiszben szalagokban helyezkednek el a csillámok, a réteges gneiszben rétegek szerint váltakoznak egymással az elegy egyes részei, míg a rudas gneiszben függőleges sorokban, nyalábosan.”³⁰⁸

A szöveg ezen a ponton azonban, külön bekezdésben is kiemelve a váltást, a geológiai leírásból a regény címválasztását, felépítését és elbeszélésmódját is megvilágító, tehát önmagarázó irányt vesz. Ezt követően pedig, immáron az önmagára is visszavonatkoztatott

³⁰⁶ A geológiai „mély idő” [*deep time*] fogalma a 18. századi skót geológus, James Hutton munkásságához köthető, aki a földtörténeti korszakok kutatása során egyebek mellett a természeti idő és a történelmi szétváltságára mutat rá. Ld. John MCPHEEN, *Basin and Range. Annals of the Former World*, FARRAR, STRAUS & GIROUX, 1982. 77.o.

³⁰⁷ PT. III. 257.o.

³⁰⁸ PT. III. 259.o.

jelentésárnyalattal is bővülve, a kőzettani réteghasonlatok nem emberközpontú jellege kap nyomatékot:

„Ám bármiként legyen, a párhuzamosok mentén a kő szétbontható.

Legkevésbé az ember bontja meg. Hanem a szelek, a fagyok, a vizek, s így aztán azt lehetne mondani, hogy a bányászok legfeljebb a természetes repedéseknek mennek utána, mikor vésőikkel továbbrepesztik, hogy az erezetként elhelyezkedő ezüsthöz hozzájussanak.”³⁰⁹

A kőzettani leírások ugyanakkor pontosan megszerkesztett, párhuzamosan futó, olykor egymásba fonódó elbeszélői rendbe illesztődnek, miáltal a geológiai utalások a fejezet egészét átszövő, egymást kölcsönösen magyarázó alakzatok hálózataiba csatornázódnak be. A leírások tehát nem valamiféle központi történet kibontakozásából leágazódó, alkalmi szövegkitérések csupán, hanem egy gondosan kiszerkesztett elbeszélésmód hangsúlyos elemei. Minderről a legjobban akkor győződhetünk meg, amikor a gneisz kőzettani képei, valamint a Schultze doktor által időközönként a növendékekről készített ágyéki gipszminták leírásai egymásba ékelődnek. Miáltal az antropológiai kutatások gipszmintái, valamint a gneiszről szóló megfigyelések anyag- és szövegszerű párhuzamba kerülnek egymással:

“Vadonatúj módszer volt, s így nem is tudhatták, hogy valójában mi ez, vagy a speciális eredményekre kíváncsi vizsgálat közben mi történik. Ahhoz, hogy Schultze bizonyos kényes tagjaikról gipszmintát vehessen, hibernálnia kellett őket. A gipszmintákat szigorúan lepecsételt kis dobozokban, külön postán szállították Berlinbe, a Kaiser Wilhelm Institut Antropológiai és Fajbiológiai Intézetébe, az Ihne utcába. Ezeket az exponátokat nem Thum zu Wolkenstein bárónő, hanem a nagy gyűjtemény elkülönített részlegében Freiherr von der Schuer felügyelte.”³¹⁰

De éppen ilyen térpoétikai kapcsolat létesül a gneisz geológiai felépítése, valamint a „hibernáció” során a növendékek átélt tudatélmény térbeli leírás között is: „Valami furcsa sejtelemként maradt meg, bizonyára annak a helynek a közelében, ahol az agy a képzelet képeit rögzíti.”³¹¹ Vagyis a kőzettani és bányászati térfantáziák, illetőleg a tudat térszerű mélyszerkezete között sajátos alaktani kapcsolat létesül, amelyek így a Schultze doktor padlásbeli rendelőjének túlracionalizált fentjével szemben teremtik meg a másvilági mélység képzetét. Ez a „mélység”

³⁰⁹ Uo.

³¹⁰ PT. III. 255-256.o.

³¹¹ PT. III. 257.o.

azonban egyúttal egy sajátos alapnélküli alapot is jelent, „a valódi világ, a föld párhuzamaként”, miáltal, ahogy azt Bán Zsófia is írja esszéjében, voltaképpen az egész regény „geológiai alapozású” világgént jelenítődik meg.³¹²

A Schultze doktor által készített, és mint láttuk, a gneisz „óriásmetaforájától” elválaszthatatlan, lágyéki gipszminták motívuma a *Párhuzamos történetek* központi embertani kérdésvetésébe kapcsolja vissza a jelenetet, hiszen, ahogy azt Nemes Z. Mária is írja, „Nádasnál a pénisz nem egyszerűen egy biológiai ténytérítés, hanem az ember antropológiai kiismerhetetlenségének emblémája”³¹³ Vagyis a természettudományos mintavétellel éppen hogy e „kiismerhetetlenség” takaródik ki, hiszen a gipszlenyomatok által megtestesített, egyszerre fajhigiéniai és szobrászati eszmény, saját elevenségüktől, egyediségüktől, végső soron emberi mivoltuktól fosztja meg a növendékeket. Schultze esetében a fajelméleti indíttatású, elidegenített klinikai pillantás ugyanakkor nem csupán visszavonja az emberi lét lehetőségét a diákoktól, de a vizsgálat erejéig meg is semmisíti őket, hiszen a mintavételhez tetszhalott állapotba kell juttatnia a vizsgálat alanyait. Ezáltal a növendékek saját öntudatuktól megfosztott bábokká válva adhatják át magukat az „extrém obszerváció” önkényének. Ebben az összefüggésben a növendékek testének gipsszel történő beborítása akár részleges mumifikációként is felfogható, hiszen a klinikai vizsgálat eredménye „a fizikai test némasága, mely tetemként nyílik meg a fajhigiéniai eszme penetrációjának.”³¹⁴ Schultze elidegenített megfigyelői látásmódját a növendékek testi funkcióival szembeni erőteljes ellenérzései is csak tovább erősítik, amelyek leginkább egy működésképtelen, élettelen, bábszerű testeszmény igényét körvonalazzák:

„Fehérneműt egy héten egyszer cseréltek az internátusban, Schultze pedig erősen idegenkedett a szükségszerűen jelentkező testi kipárolgásoktól. Alig tudta a fiúknak megbocsátani, hogy a testi adataik hozzá vannak tapadva a szervi működéshez.”³¹⁵

Ez a kórboncnoki látásmód, amely egyszerre tekinti a vizsgálat tárgyának és akadályának a felméréndő testeket, a diákok szemszínének beazonosításához használt eljárás leírásában válik a leginkább könyörtelenné. A színmeghatározás folyamatához ugyanis a doktor először is egy legyezőszerű színskálát használ, amellyel „olykor megérintette a valódi szemgolyót”. Ezt

³¹² BÁN Zsófia: *2W: Párhuzamos tekintetek*, http://www.coltempo.hu/katalogus/ban_zsofia.html (Hozzáférés. 2016. Október 2.)

³¹³ NEMES Z. Mária: *Az ember lenyomata és a maradvány esztétikája*, Enigma, No. 70. 114.o

³¹⁴ Uo.

³¹⁵ PT. III. 241.o.

követően, az összehasonlítás céljából, csipesz segítségével egy speciális tároló rekeszből üvegszemeket emel a növendékek valódi szemei mellé. A leírás szerint a megfigyelés pontosságához Schultze érzéstelenítő és pupillatágító szemcseppet használ, amely azonban a megfigyelést hátráltató pislogást eredményez. A doktor ingerült reakciója egyértelműen leleplezi, hogy a fajhigiéniai kutatások szempontjából nézve az élettelen orvosi segédábra és a diákok valódi testi adottságai között nincs döntő különbség: „Nem piszkálsz, nem dörgölsz, különben a csipesszel veszem ki, kisfiam.”³¹⁶

Ezen a ponton érdemes megemlíteni, hogy a náci fajbiológia „higiénias obszervációjának” működéséről dolgozza fel Forgács Péter *Col Tempo – A W. Projekt* című installációja is, amely így a Nádas-regény vonatkozó fejezetének közvetlen művészetközi párhuzamaként is értelmezhető. Az 53. Velencei Biennálé magyar pavilonjába tervezett médiaművészeti alkotás az osztrák antropológus Dr. Josef Wastl, a bécsi Természettudományi Múzeum egykori igazgatójának 1939-1943 között végzett antropometriai kutatásainak archív anyagai köré épül.³¹⁷ Az installáció egyik központi eleme az a berendezett szobabelső, amely kísérteties „csodakamra” formájában mutatja be a fajbiológiai kutatásokban résztvevő Dr. Wastl munkakörnyezetét. Az installáció által megjelenített enteriőr szinte pontról pontra megjeleníti Schultze rendelőjének összes kellékét, így például a szemszín elemzések központi tárgyát, az üvegszemeket tartalmazó riasztó „börkazettát” is, amely így voltaképpen a Nádas-regény és Forgács installációja között közvetlen szöveg- és műközi kapcsolatot létesít:

„Fekete bársonnyal bélelt ágyukból üvegszemek néztek fel a mennyezetre. Öt sorban nyolc-nyolc üvegszem volt elhelyezve, s négy ilyen emeletet lehetett a kazettából egymás után kiemelni. Ami összesen százhatvan különböző színű és mintázatú üvegszemet jelentett. Az egyes szemek alatt fekete bársonyba mélyesztett parányi réztáblákon állt a szemszín száma és betűjelzete.”³¹⁸

A kiállítás és a regény fejezetének másik fontos, egymással szintén szervesen összefüggő motívumpárja az antropometriai mérésekhez használt gipszminta is. Mindez Forgács installációjában egyfelől a bécsi Természettudományi Múzeum 1998-ban előkerült, a múzeum egykori

³¹⁶ PT. III. 234.o.

³¹⁷ A biennálén debütált kiállítás Ernst Múzeumban bemutatott változatát Nádas Péter nyitotta meg. A megnyitó szöveg itt olvasható: NÁDAS Péter, *Az élveboncolás gyönyörei*, <http://www.litera.hu/hirek/nadas-peter-az-elveboncolas-gyonyorei> (Hozzáférés: 2017.06.02)

³¹⁸ PT. III. 233.o.

igazgatójának ideje alatt keletkezett, náci eredetű antropológiai gyűjtemény részét képező gipszmaszkok, kéz- és láblenyomatok, valamint az azokhoz tartozó fotografiai és mozgóképes dokumentációk formájában jelenik meg. De a gipszmintákra utalnak az amerikai szobrásznő, Luise McCagg saját elhunyt rokonairól és barátairól mintázott miniatűr maszkok is, amelyek azonban inkább egyetemes *memento mori*-vá esztétizálják a náci fajkutatás gipszöntvényeinek rettenetes valóságát. McCagg műveivel szemben sokkal világosabb betekintést enged a „higiénias obszerváció” működésmódjába, és így az antropometriai vizsgálatok során készített gipszmaszkok keletkezési körülményeibe, a Wastl-féle kutatások egyik alanyával, Gershon Evan túlélővel készült videóinterjú, amely a koncentrációs táborokban vett mintavételekről szóló archív felvételekkel egészül ki. Ahogy arra Bán Zsófia is felhívja a figyelmet a Nádas és Forgács művei közötti párhuzamokat vizsgáló esszéjében, „a foglyokról vételezett maszk egyúttal szimbolikus aktusnak is értelmezhető: a megjelölés egyúttal a megsemmisítés előrevetítése, önbeteljesítő jóslat.”³¹⁹ Vagyis a náci fajhigiéniai kutatásokat meghatározó embertelenség jelképe, amely azonban éppen azért lehet kegyetlen, mert nem élet és halál egymást feltételező valóságán belül működik. A nemzetszocialista világszemlélet ugyanis, olyan sajátos lételméleti alapra épül, amelyben az *élet* totalitásának radikális túlhangsúlyozása nem enged teret még a halál személyes valóságának sem.³²⁰

A nemzettest életképességének gondolatától megszállott fajhigiéniai tekintet, miként azt a *Párhuzamos történetek* Wolkenstein-fejezete is mutatja, úgy tekinti élettelen tárgyakká a vizsgált növendékeket, hogy közben nem csupán az élet, de a halál lehetőségét is megvonja tőlük. Ennek az ellentmondásos helyzetnek lesz a térpoétikai emblémája a fejezeten belül egy a „roppant érchegegyeségi táj” felé kifeszített viadukt is. Az intézetnek otthont adó kastély birtokán található völgyhíd már a fejezet nyitó szakaszában öngyilkosságok végzetes helyszínévé, és így a fajhigiéniai élettotalitásból való „kiszabadulás” egyetlen lehetséges tereként kerül bemutatásra. A híd szédítő mélységé és baljós tájéka ugyanis az intézet lakóit folyamatosan öngyilkos társaik tragédiájára, és így saját lehetséges sorsukra emlékezteti:

³¹⁹ Bán Zsófia: *Im*.

³²⁰ Az izraeli történész, Boaz Neumann szerint a fajelméleti alapozású nemzetszocialista világszemlélet az élet fogalmának fetiszizációjára épül, s ezzel magyarázza, hogy az ebből a világszemléletből kiszoruló társadalmi csoportok nem „haláltáborokba”, hanem, a hivatalos náci nyelvhasználat szerint ún. „megsemmisítő táborokba” [*Vernichtungslager*] kerültek. Vö. Boaz NEUMANN, *Die Weltanschauung des Nazismus: Raum -Körper-Sprache* (Aus dem Hebräischen von Markus LEMKE), Wallstein, Göttingen, 2010.

„A szabadesésre való késztetés láza olykor egyenesen felszökött, ragályként látszott terjedni a fiúk között. A viaduktról volt a legbiztonságosabb a mélybe ugrani. Mintha minden naptári évben szükség lenne élő áldozatra, hogy a többiek egy időre elrémüljenek és megfélemlenek a maguk vonzalmáról. Mintha az öngyilkosok a többieknek kínálnák föl szétroncsolt testüket. S hogy egyszer sikerüljön, ahhoz többeknek meg kell kísérelniük, s még többen készültek rá, hogy megkíséreljék.”³²¹

A híd térpoétikai képződményként egyúttal a „geológiai alapozású” regényvilágot felbontó kísérteties építmény is, amely a természettel szemben a technikai kísérteties eszményét jeleníti meg. A regény világán belül a délnémet érchegységi táj nem a természeti fenséges megjelenéseként, hanem sokkal inkább a mérnöki szemlélet által megmunkált területként ábrázolódik. Éppen ezért a Thum és Wolkenstein közötti „erdőségekkel”, „fatelepekkel”, „kis erdei vasúti vonallal” és a „wiesenbadi viadukttal” tagolt irodalmi táj sokkal inkább emlékeztet Johann Wolfgang von Goethe *Vonzások és választások* című regényében központi szerepet játszó kastélyparkra, valamint az azt övező birtokra, amely a hadászati térképészetben jártas Kapitány kezei között válik műveleti területté. Éppen úgy, ahogy a regény névtelen mindentudó elbeszélője által megjelenített Wolkenstein-birtok, amely inkább észszerűen tagolt mérnöki táj, semmint formátlan vadon:

„A tágas völgy tartozott hozzá a tavasztól őszi virágos mezővel, az egyes szakaszain szabályozott patakmeder, a zajongó vízesés és a meredélyek erdőségei, a fenyvesek és a tölgyesek, egészen föl a gerincig, az *Ochsensprungtól* a *Frauenholzig*, ahol a felhők közlekedtek. A tetőn aztán más erdőségekben vagy legelőkön és szántókon folytatódott a bárónó ősi birtoka, ám a telekkönyvben önálló helyrajzi szám alatt.”³²²

Ennek a mindent átható ésszerű tájésképnek a kíméletlen paródiájaként értelmezhetjük a növendékek fizikatanárának zavarba ejtő cinizmusát is, aki előszeretettel választja a gravitáció jelenségének bemutatására az öngyilkosságok helyszínéül szolgáló völgyhidat:

„Amikor megint megtörtént, akkor a fizikatanár, a Gruber másnap vitte őket a viadukthoz, hogy újból és újból elmagyarázza a szabadesés jelenségét. Néha többször, ahányszor megtörtént, minden alkalommal változatlan kifejezésekkel, mégsem unták meg. Valakinek

³²¹ PT III. 221-222.o.

³²² PT. III. 235.o.

akár sikerült, akár nem sikerült elintéznie önmagát, hanem csak örökre pórul járt az ostoba, Gruber mintha először magyarázna.”³²³

Az elbeszélő ezen a ponton az öngyilkossági kísérleteket elkövetők teste és a gravitáció törvényszerűségének kitett fizikai tárgyak közötti párhuzam ábrázolását a fizikatanár szinte perverz szakmai lelkesülésén keresztül ábrázolja, amely így a fajhigiéniai tekintet meghosszabbításaként is értelmezhető. Ennek a tudományos lelkesülésnek a cinikusan torz kifejeződése az a körülményeskedő buzgalom, amellyel Gruber a növendékeket is igyekszik bevonni a kísérlet bemutatásába. Így válik a viadukt és környéke a természettudományos bemutató színpadszerű látványelemévé, Gruber részvételen természettudományos látásmódja pedig Schultze doktor klinikai tekintetének párjává. A gravitáció lefelé ható erejének parodisztikusan túlhangsúlyozott és túlrészletezett természettudományos képe, valamint a völgyhíd szigorúan kisserkesztett, vízszintesekből és görbékéből álló építménye együttesen hozzák létre a gneisz összetett földtani rétegmetaforájával szembeni mérnöki tájékszmenyt:

„Általános törvény, hogy az adott test sebessége zuhanás közben egyenlő időközökben egyenlően változik. Gruber hitelesített mérési adatai szerint a wiesenbadi völgyoszoróban 980,839 centiméter per másodperc. Ha tehát a hitelesített ólomsúly elejtésének pillanatában a sebesség zéró, akkor a második másodpercben 980,839 centiméter per másodperc, a következő másodperc múltán viszont $2 \times 980,839$ centiméter per másodperc, s így tovább; t másodperc múltán $t \times 980,839$ centiméter per másodperc. Aztán már csak kevesen tudták követni a csinos és fiatal fizikatanár magyarázatát, miszerint a törvény közönséges szavakkal kifejezve azt jelentené, hogy a sebesség arányos az idővel, s így könnyen kiszámolható, hogy az adott időben adott sebességgel zuhanó test a földhöz csapódva milyen mértékű ellenállásba ütközik.”³²⁴

Ezt a racionálisan tagolt tájat ugyanakkor „minden ápoltsága és kivételessége ellenére” körbe lengi „valami baljós és végzetes.”³²⁵ Az elbeszélő ezt a kísérteties hangulatot a „helyszín kivételes atmoszférikus nyomásaként” írja le, szövegszerűen pedig Hans alábbi tájérzékelésében juttat csúcsára:

³²³ PT. III. 223.o.

³²⁴ PT. III. 223-224.o.

³²⁵ PT. III. 229.o.

„Néha úgy vette észre, mintha ebben az ártalmatlanul komor tájban és a rusztikusan megépített, vakolatlan épületben túl sok lenne a sárgásbarna, maga az épület anyaga lenne súlyos a földtől, ez az egész gneisz nevű csillámmal telített kőzet undorítaná. S maga a környezet vagy a családi história azért lenne rá nyomasztó hatással, mert itt minden hidegen kőszagú, nedvedzik és bőrszínű. Olykor hosszú hetekre beborult a tudata. Nem értette, miért itt kellett megszületnie, vagy miért is született meg egyáltalán. A sziklák, a támfalak, az épület északi és nyugati oldala egész nap könnyezett.”³²⁶

A légköri feltételek hangulati színezetekkel és hatalompolitikai jelentésekkel történő feltöltődésének irodalmi problémája kétségkívül kulcsfontosságú szerepet játszik Nádas regényében is. Az atmoszféra és hatalom problémája, miként arra egyebek mellett Gernot Böhme is felhívja a figyelmet, a politikai mező esztétizálódásának folyamatára vezethető vissza. Böhme elemzésében, miként Nádas regényrészletében is, e probléma éppen a huszadik századi totalitárius hatalmak, különös tekintettel a német nemzetszocialista politikai propaganda esztétikájának elemzésén keresztül kerül bemutatásra.³²⁷ A politika esztétikai színrevitele ugyanakkor csupán eszköz arra, hogy a nemzetszocialista egyedül érvényes valóságként kerüljön megerősítésre. Ez igény azonban nem egyszerűen csak az életvilág politikai megszervezését vezérlő célelv, de éppúgy a hétköznapi hangulatát, légkörét is átható valóság. Ezt látszik alátámasztani a náci párt propagandaminiszterének, Joseph Göbbelsnek a nemzetszocializmus utópikus léptékeit megvilágító gondolata is: „Reméljük, eljön egyszer a nap, amikor a nemzetiszocializmusról már nem kell beszélnünk többé, hanem az maga a levegő, amelyet belélegzünk.”³²⁸

³²⁶ PT. III. 229-230.o. Különös, hovatovább háborzongató belegondolni, hogy éppen ezekben az években, miként azt Thomas Bernhard a *Régi mesterek*ben írja, “a nevetséges, kispolgári, térdnadrágos náciölci” Martin Heidegger épp ugyanezen “idillikus tájtól” ihletetten, a Fekete-erdő oltalmazó vidékén, todtnaubergi parasztkunyhójában a “költői lakozás” ontológiai mélységeit kutatta. Thomas BERNHARD, *Régi mesterek* (Ford. HAJÓS Gabriella), Palatinus, Budapest, 1998.

³²⁷ Gernot BÖHME, *Atmosphäre: Essays zur neuen Aesthetik*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 2013. 43-45.o. Böhme ugyanakkor kifejti, hogy a politika esztétikai “színrevitele” nem csupán a totalitárius rendszerek, hanem magának a politikai hatalomnak a tömegmédiával és “kultúraiparral” (vö. Frankfurter-iskola) történő szövetkezésének a sajátossága. A hangulat szociológiai és társadalompolitikai vizsgálhatóságának elméleti és módszertani problémájához lásd: Heinz BUDE, *Das Gefühl der Welt. Über die Macht von Stimmungen*, Hanser Verlag, Berlin, 2016.

³²⁸ „Wir hoffen, dass einmal die Zeit kommt, dass man über den Nationalsozialismus nicht mehr zu sprechen braucht, sondern dass er die Luft ist, in der wir atmet.” Idézi: Walter DELABAR: *NS-Literatur ohne Nationalsozialismus? Thesen zu einem Ausstattungsphänomen in der Unterhaltungsliteratur des ‘Dritten Reiches’* In: Carsten WÜRMAN, Ansgar WARNE (Ed.), *Im Pausenraum des Dritten Reiches: Zur Populärkultur im nationalsozialistischen Deutschland*, Peter Lang Verlag, Berlin, 2008. 165.o.

A viadukt vízszintes alakjával szemben támadó szédítő mélység tehát voltaképpen a nemzetszocialista fajhigiéniai rezsimből kivezető egyetlen lehetséges „szökésvonal” irányát rajzolja ki az intézet lakói számára. Azonban a mélységbe zuhanó, pusztán fizikai tehetetlenségnek kitett test még saját végzetének beteljesítése pillanatában sem képes megszabadulni a fajhigiéniai pillantás ítéletétől. Az öngyilkosság végérvényesnek szánt gesztusa ugyanis egyfelől a fattyúgyermek életképtelenségére alapozott fajbiológiai előfeltevéseket igazolja vissza, és így önkényesen is beteljesíti a hatalom halálos ítéletét. Ezt támasztja alá a fejezet során csupán érintőlegesen kifejtett intézeti gyakorlat is, amelynek értelmében az öngyilkosok hulláját további boncolás és antropometriai felmérés céljából a lipcsei egyetem klinikájára szállítják. Mindez tökéletes antitézise Michel Foucault gondolatának, aki *A szexualitás történetében* az öngyilkosságot a biopolitikai hatalommal szembeni ellenállás egyetlen érvényes formájaként határozza meg.³²⁹ A *Párhuzamos történetekben* ugyanis a fajbiológiai alapozású világszemlélet értelmében az öngyilkosság csupán statisztikai probléma, amelyekre a fajnemesítés gondolatát beteljesítő természettudományos vizsgálatokat alapozni lehet. Az öngyilkosok ebben az értelemben nyomokká, maradványokká, az élet és halál ökonómiáján túl kirajzolt, „biológiailag megalapozott és elgondolt” nemzetszocializmus statisztikai adattömegévé lényegülnek:

„A tőlük nyert adatoknak be kellett kerülniük, minden adatnak meg kellett találnia a maga helyét, mert nem lehetett olyasmi, ami a várható kutatási eredmények szempontjából ne lett volna fontos vagy érdekes.”³³⁰

Ugyanakkor nem csupán statisztikai adatokká minősíti őket a fajhigiéniai eszmerendszer, de, ahogyan azt a viadukt környékén egyedül túrázó Hans alább idézett példája is mutatja, testi maradványaik eggyé válnak a gneiszből képzett táj közzettani világával:

„Amennyire a kő billenékenysége megengedte, előredőlt, egy pálcát emelt a víz fölé, valamit figyelt a kristályosan tiszta, vad áramlásaitól forrongó jeges víz alatt. Egy furcsa, sosem látott élőlényt a kövek között. [...] Egy halovány húsdarab, amelynek a víz talán a színét vette. Sziklaélen kiszakadt cafat az öngyilkos társuk teteméből. De lehetett vízbe fúlt meztelen csiga vagy egy feltépett rák húsa. [...] Gondolatban még odáig sem jutott el a meghatározásban, hogy

³²⁹ Michel FOUCAULT, *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*, Vintage Books, New York, 1990. 139.o

³³⁰ PT. III. 227-228.o.

önálló élőlénynek tekintse-e, egy élőlény hullájának vagy bármilyen felázott húsdarabnak, amely nem szabadulhat ki a kövek közül [...]”³³¹

A fenti idézetből is jól látszik, hogy miként a többi diákét, úgy Hans pillantását is teljességgel átformálja az intézetet uraló fajbiológiai szenvtelen látásmód.³³² Mindez egyúttal a személyiségalkotás kudarcát is eredményezi, hiszen a növendékek képtelenek a saját testükre vonatkozó, a fajhigiéniai tekintet felügyeletétől független nézőpontot elsajátítani. Ez az ideológiailag előformált testkép azonban nem csupán a saját, de a másik testére is vonatkozik, miáltal egy olyan paranoid testeszmény kezd el bennük működni, amelynek viszont születésüktől fogva képtelenek megfelelni:

„Bizonyos testi hipochondriától nyugözöttén figyelték magukat és egymást, akárha bármikor megjelenhetne rajtuk a titkos kór vagy a faji tisztátalanság más jele, amelynek a szülei párosodása miatt lettek a hordozói.”³³³

Miként azt a jelen tanulmány is igyekezett megvilágítani, a fajhigiéniai eszmerendszer úgy hozza létre az önszabályozó és önvádoló engedelmes testek rendjét, hogy a növendékeket egyszerre meghatározza, de egyúttal ki is utasítja a biológiai alapozású élettotalitás egyetlen érvényes valóságából. A *Párhuzamos történetek* második világháború előtti németországi történetszála tehát azt a kölcsönös *áthatást* ábrázolja, amely a testkép szorongásos tünetei, az építészeti kísérteties nyelvi alakzatai, valamint az azt működtető hatalmi struktúrák összefüggéséből jön létre.

³³¹ PT. III. 248.o.

³³² Miként azt Nemes Z. Mária is írja, ez az előformált látásmód „a higiéniai individuum-konstruálás szorongásos változata: a szubjektum megpróbálja elhelyezni magát és a többiekét a fajhigiéniai eszmerendszer tipológiai rendszerében, de problematikus fajminősége (mely a szubjektum hatókörén kívül eső fajhigiéniai »ósbűnként« integrálódik az egyén érzelmvilágába) miatt az Én-alkotási kísérlet már eleve negatív előjelű.” NEMES Z Mária, *i.m.* 110.o.

³³³ PT. III. 228-229.o.

7. Konklúzió

Amint az már a bevezető tanulmányban is megfogalmazásra került, a doktori értekezés legfőbb célkitűzése, hogy tudományos igénnyel, a kortárs irodalomelméleti és kultúratudományos diskurzusokkal, illetve a honi irodalomkritikai gyakorlatokkal összhangban, térpoétikai szempontból elemezze Nádas Péter 2005-ben megjelent, *Párhuzamos történetek* című regényét. A kiinduló feltevés szerint a magyar és nemzetközi Nádas-recepció ezidáig főként a regény testfilozófiai-antropológiai látásmódjára, történelmi, politikai témavilágára, vagy a korábbi Nádas-szövegek összefüggésében történő elhelyezésére összpontosított leginkább. A *nádasi tér – A Párhuzamos történetek térpoétikája* című doktori értekezésem arra vállalkozott, hogy ezen értelmezői szempontokon túllépve, elsősorban az épített terek és irodalmi szövegek összefüggésében elemezze Nádas Péter regényét.

A dolgozat megírása során mindinkább bizonyossá vált, hogy Nádas Péter műve nem csupán a kortárs magyar és európai regényirodalom egyik legnagyobb teljesítménye, de azt egyúttal olyan szellemi és esztétikai nyitottság is jellemzi, amely szükségszerűen megköveteli, hogy a róla szóló értelmezés is e nyitottságra, a szöveg saját, megfellebbezhetetlen esztétikai egyediségére tekintettel járjon el. Az egyes fejetek kidolgozása, valamint a regény folyamatos újra olvasása során az egyik tartósan visszatérő tanulsággá ugyanis éppen az a felismerés vált, hogy a mű látszólagos formai töredékessége nem befejezetlenségként értelmezendő. Vagyis a *Párhuzamos történetek* sem formai, sem tartalmi szempontból nem tekinthető lezáratlannak, mivel az egyes fejezetek történeteinek keresztül megjelenített sorsok, szereplők, tárgyak, terek sem lezárható valóságot képeznek. A befejezetlenség/lezáratlanság helyett ugyanis sokkal inkább érdemes az alkotót és alkotását egyaránt jellemző világnézeti nyitottságról beszélni.

Ez a sajátos nyitottság pedig elsődlegesen térélményként, a szöveg saját terének tágasságaként ragadható meg leginkább. Ez ugyanakkor felveti a disszertáció egyik központi értelmezési dilemmáját, amely az építészeti tervezés *fizikai*, és az azokról szóló szövegek *mentális* terei közötti összefüggések ismeretelméleti problémáját érinti. Éppen ezért a doktori értekezés másik, irodalomelméleti szempontból általánosabb érvényű célkitűzése, hogy rámutasson az irodalmi képzelet által létrehozott terek sajátosságaira. Az irodalmi szövegterek ugyanis, ahogy arra egyebek mellett Gaston Bachelard is rámutatott, sohasem racionálisan felosztott, egymástól jól elkülöníthető, lezárt struktúrák, hanem folyamatos átalakulásra nyitott nyelvi-mentális

képződmények.³³⁴ Vagyis elsősorban nem mennyiségi, hanem minőségi terek. Bachelard nyomán azonban egyúttal azt is állíthatjuk, hogy a minket körbevevő világ fizikai terei, valamint az irodalmi szövegek képzeletbeli terei csupán teoretikus szempontból különíthetők el egymástól, hiszen azok valójában folyamatos kölcsönhatásban vannak egymással.

Az értekezés másik fontos, az irodalomértésünk gyarapításán túli, átfogóbb feladata, hogy feltérképezze e kétirányú hatásviszony lehetséges következményeit. E hipotézis szerint ugyanis nem csupán a fizikai világ építészeti vagy természeti terei vannak hatással az irodalmi szövegekre, de mindez megfordítva is igaz, hiszen irodalmi művek radikális térpoétikai látásmódjai is éppúgy hatással vannak az építészetről, urbanisztikáról alkotott kollektív tudásunkra és társadalmi szemléletünkre. Ezért a disszertáció írása során mindvégig törekedtem arra, hogy a regény belső szempontjai, valamint az azokat értelmező irodalomtudományos nézőpontokon túl, egy átfogóbb kultúraelméleti és társművészeti látásmód is megjelenhessen. Mindez azonban mégsem azt jelenti, hogy az irodalmi tereknek ne lennének stiláris, retorikai, elbeszéléstechnikai, tehát kifejezetten szövegszerű, vagyis irodalomesztétikai szempontból is leírható tulajdonságai, ám ezek mindig csupán az adott mű esztétikai valóságára vonatkozott tulajdonságokként értelmezhetőek.

A doktori értekezés ennek megfelelően öt tanulmányértékű és -léptékű, önmagában is megálló fejezetből épül fel, amelyek egyfelől a *Párhuzamos történetek* eddigi műértelmezéseiből és kritikáiból álló diszkurzív mezőhöz, másfelől viszont a társművészetek és társtudományok perspektívái révén kitágított, honi irodalom- és kultúratudományos értelmezési gyakorlatokhoz kívánnak kapcsolódni.

Az egyes fejezeken átívelő, vagyis a dolgozat egészét meghatározó értelmezői látásmódot egyfelől a *szoros olvasás*, vagyis az irodalmi szövegek fenomenalitására (a szöveg által kiváltott hangulatokra, érzetekre, asszociációkra) és szövegszerűségére (a mű grammatikai, mondatpoétikai, retorikai és narratív felépítettségre) együttesen fogékony elemzői módszer kívánta jellemezni. A dolgozat ennek értelmében a regény belső, rejtett szövegösszefüggéseit, egymást keresztező narratív struktúráit, vagyis a mű saját terének alapvető szerkezetét kívánta feltárni azzal a szándékkal, hogy a szöveg térben és időben szétszórt „eseményszigetei” egy-egy meghatározott térpoétikai szempont mentén léphessenek egymással dialógusba. Az egyes fejezetek során, a *Párhuzamos történetek* mellett egyéb Nádas-művek (regények, esszék, memoár) is az elemzések szerves részét képezték.

³³⁴ BACHELARD, Gaston, *A tér poétikája*, (Ford. Bereczki Péter), Kijarat Kiadó, Budapest, 2011

Emellett azonban legalább ilyen hangsúlyos az egyes tudományos diszciplínák és művészeti praxisok beszédmódjai közötti átjárhatóság megteremtését célzó, Nádas regényművészetének lehetséges kulturális referenciáit feltáró szempontok működtetése az elemzések során. Vagyis a műelemzői szempontok által vezérelt fejezetek igyekeztek egyúttal folyamatosan kitekinteni a szöveg tematikus világával érintkező társművészeti és bölcséleti párhuzamokra is, így tágítva tovább a regény térpoétikai szempontból központi tekinthető kérdésvetéseit. Az alábbiakban e központi kérdések kerülnek összefoglalásra.

A disszertáció első fejezete a regény két, építészeti és urbanisztikai szempontból központi szereplőjéről, Demén Samu és Madzar Alajos építészekről szóló szövegrészeket elemezte és hasonlította egymással össze. A tanulmány tehát a Nádas-mű két fiktív karakterére, a tizenkilencedik század végén aktív Deménre, az általa tervezett körúti házra, valamint a két világháború közötti modernista építész Madzarra, és a terveit nyomán átalakított Pozsonyi úti rendelőre fókuszált. A két fő részre osztott fejezet elsősorban a regény alapvető térpoétikai problémáit, a műben megjelenő legfontosabb építészeti alkotásokat és tervezőket, illetve az általuk képviselt korszakok és világnézeti iskolák legfőbb irányait foglalta össze a tárgyléptékű belsőépítészeti leírásoktól, az épületekről és városnegyedekről szóló részekeken át, egészen a nagyobb, tájléptékű leírásokig. A fejezet ezen felül kitért az építészportrék által megjelenített építészeti, tervezéseméleti, művészet- és társadalomtörténeti kérdések elemzésére, valamint a nádasi életművön belüli lehetséges párhuzamokra.

A disszertáció második fejezete ezzel szemben elsősorban a regény anyagokról, tárgyokról, minőségekről, érzetéről és hangulatokról szóló leírásait elemezte. Az első fejezet konklúziója szerint ugyanis a *Párhuzamos történetek* fikciós világán belül a térben és időben szétszórta „történetszigeteket” gyakran nem a szereplők közötti narratív viszonyrendszerek, hanem sokkal inkább az őket körbevevő épületek, tárgyak, materiák, illetve a bennük rögzült, tehát narratív szempontból közvetített érzetek és minőségek kapcsolják egymáshoz. Ebben a fejezetben tehát elsősorban a Nádas-regény azon építészeti térleírásai kerültek elemzésre, amelyek a tizenkilencedik század végén kialakuló, majd pedig a századfordulós urbanisztikai diskurzusokban tetőző kísérteties [*unheimlich*] tértapasztalat problémáit tematizálják. A fejezet legfőbb tézise szerint a modernitás patológiájaként értett *kísérteties urbanitás* nem csupán a regény legfőbb térpoétikai tematikáját, de egyúttal a szöveg uralkodó retorikai és elbeszéléstechnikai alakzatait is meghatározza.

A harmadik fejezet ennek megfelelően a nádasi kísérteties térpoétika működését urbanisztikai léptékben kívánta elemezni. Ehhez pedig a regény fikciós földrajzának három meghatározó városáról, a mohácsi, berlini és budapesti helyszínekről szóló szövegrészeket kívánta elemezni. A tanulmány fő tanulásága, hogy a *Párhuzamos történetek* városai az elbeszélés dramaturgiai és retorikai logikájában betöltött szerepükön túl narratív identitással, vagyis önállóan elbeszélhető történettel bírnak. Miáltal a mű egyik jellegzetes, jóllehet uralkodóvá sohasem váló zsánerkódja a városregény műfaja lesz, amely így a huszadik század első felében kialakuló „új tárgyiség” [*Neue Sachlichkeit*] irodalmi mozgalmához és esztétikai felfogásához kapcsolja a regényt. A tanulmány a városregény műfaja mellett kitér az irodalmi térábrázolások retorikai eljárás módjára, vagyis az építészeti leírások alakzatsportjaira is. Ez a retorikai alakzat az ekphrasisz egy sajátos esete, amely elsősorban a nyelvi ábrázolás és a térbeli formák közötti fordíthatóság, átjárhatóság mediális problémáját veti fel. Az elemzések során a Nádas-féle várospoétikák vonatkozó szövegrészein keresztül az építészeti ekphrasisz legkülönbözőbb esetei kerültek bemutatásra, kitérve az egyes városleírások lehetséges irodalmi és bölcséleti referenciáira is.

A negyedik fejezet ezzel szemben a regényben többszörösen visszatérő helyszínén, a budapesti Margitszigeten játszódó homoszexuális orgia-jelenet kibontakozását elemezte térpoétikai szempontból. Ebben a tanulmányban a margitszigeti éjszaka cselekménytere a normatív társadalmi terek homogenitását irritáló és ellentételező *eltérő térként* került értelmezésre. A fejezben bemutatásra került, hogy a *Párhuzamos történetek*ben megjelenített éjszakai sziget nem csupán földrajzi és városépítészeti elszigeteltsége okán válik zárványszerűvé Nádas regényében. Az éjszakai és nappali Margitsziget nem csupán a térbeli környezet egymástól társadalmilag is élesen elkülönülő „nézetmódjait” hozza létre a regény világán belül, de egyúttal a kulcsszereplőt Kristófot megjelenítő narratív tudatot is megkettőzi. Az *Éjszaka legmélyén* kötet cím által sugallt térpoétika nyomán a regénybeli Margitsziget tehát olyan építészeti és urbanisztikailag is jelentéstelített térként került bemutatásra, amely éppenhogy a *Párhuzamos történetek* érzéki földrajzának drámai tetőfokaként és epicentrumaként értelmeződik.

A disszertáció utolsó fejezete a regénybeli Margitsziget által megjelenített *ellentér/eltérő tér* koncepciójához képest a *Párhuzamos történetek* hangsúlyos társadalmi disztópiáját, pontosabban annak térbeli megvalósulását elemezte. A regény harmadik kötetében kibontakozó, de utalásszerű formában már az előző két kötetben is megjelenő, a délnémet Wiesenbad közelében található középkori vadászkastélyból a két világháború között kialakított nemzetiszocialista

eugenikai kutatóközpont térpoétikai szempontból a regény egyik kulcsfontosságú helyszínének tekinthető. A doktori értekezés ötödik fejezetében a bentlakásos fiúiskolának álcázott wiesenbadi fajkutató intézetről szóló részek mellett azonban a berlini Vilmos Császár Fajbiológiai és Örökléstani Intézet vonatkozó történetiséje, valamint annak legfontosabb helyszínei is elemzésre kerültek. A disszertáció utolsó fejezete tehát azt a sajátos narratív látásmódot igyekezett feltárni, amely a regényen belül a fajhigiéniai eszmerendszert mint az önszabályozó és önvádoló engedelmes testek rendjét létrehozó világkép ábrázolta. A *Párhuzamos történetek*ben ugyanis a wiesenbadi bentlakásos fiúiskola lesz e világkép legfőbb nyelvi és térbeli megtestesülése, éppen ezért az utolsó tanulmány azt a kölcsönös *áthatást* kívánta elemezni, amely az építészeti kísérteties nyelvi alakzatai, valamint az azt működtető hatalmi struktúrák összefüggéséből jön létre.

Végezetül fontos megjegyezni, hogy a disszertáció által megvalósított elemzői szempontok további lehetséges kutatások irányait is igyekeztek felvázolni. Az egyik elképzelhető folytatása e kutatásoknak a teljes életmű térpoétikai feltárása volna, amely a korai prózakísérletektől a nagyobb regények, drámák és építészeti tárgyú esszék, interjúk irányába tágított, monografikus igényű munka formáját ölthetné. A másik, legalább ennyire ígéretes kutatási irány a nádasi szövegterekkel rokon magyar és idegennyelvű prózai művek összehasonlító olvasata lehetne. A huszadik századi magyar regényirodalomból elsősorban Déry Tibor, Mándy Iván, Mészöly Miklós és Lengyel Péter munkásságaival, míg idegennyelvű szerzők közül W.G. Sebald vagy éppen Marcel Proust műveivel történő összehasonlító elemzések szolgálhatnának izgalmas tanulságokkal a nádasi térpoétikai kutatásokat illetően.

8. Irodalomjegyzék

8.1. Nádas Péter művei

NÁDAS Péter, *Az élveboncolás gyönyörei*, <http://www.litera.hu/hirek/nadas-peter-az-elveboncolas-gyonyorei> (Hozzáférés: 2017.06.02)

NÁDAS Péter, *Az ember mint szörnyeteg*, *Élet és Irodalom*, 2003. 44. Szám

NÁDAS Péter, *Berlini töredékek*, In. Nádas Péter, *Valamennyi fény*, Magvető, Budapest, 1999.

NÁDAS Péter, *Emlékiratok könyve, I-II kötetek*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2003.

NÁDAS Péter, *Évkönyv*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989.

NÁDAS Péter, *Ha van Isten, akkor a geometriája*, In. NÁDAS Péter, *Hátországi naplók*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2006.

NÁDAS Péter, *Párhuzamos olvasókönyv* (Szerk. CSORDÁS Gábor), Jelenkor Kiadó, Budapest, 2017.

NÁDAS Péter, *Párhuzamos történetek, I-III kötetek*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2005.

NÁDAS Péter, *Saját jel. Semleges látás Keserű Ilona festészetében*, *Élet és Irodalom*, XLVIII. évfolyam 12. szám

NÁDAS Péter, *Világló részletek, I-II kötetek*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2017.

8.2. Felhasznált irodalom:

- ÁDÁM Anikó, RADVÁNSZKY Anikó (szerk.), *Térérzékelések, térértelmezések*, Kijárat, Budapest, 2015.
- ADORNO, Theodor W., *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966.
- BACHELARD, Gaston, *A tér poétikája*, (Ford. Bereczki Péter), Kijárat Kiadó, Budapest, 2011.
- BACHELARD, Gaston, *The Poetic of Spaces* (Trans. Maria JOLAS), Beacon Press, Boston, 1994.
- BACSÓ Béla, „Nekiünk ma Berlin a Párisunk”, In. *Élet és Irodalom*, LI. Évfolyam, 14. Szám, 2007. április 6.
- BACSÓ Béla, *Ön-arc-kép. Szempontok a portréhoz*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2012.
- BAGI Zsolt, *A körülírás. Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Pécs, 2005.
- BAGI Zsolt, *Az emlékezet ellen. A hely körülírása a Párhuzamos történetekben*, *Élet és Irodalom*, LVIII. évfolyam, 49. szám, 2014. december 5.
- BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto, 2008.
- BALASSA Péter, *Közelítések az Emlékiratok könyvéhez: bevezetés egy elemzéshez*. In.: Uő. (szerk.): *Diptychon*, Magvető, Budapest, 1988,
- BALASSA Péter, *Nádas Péter*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1997.
- BÁN Zsófia, *2W: Párhuzamos tekintetek*, http://www.coltempo.hu/katalogus/ban_zsofia.html (Hozzáférés. 2016. október 2.)
- BARTHES, Roland, *The Rustle of Language* (Trans. Richard HOWARD), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1989.
- BARTÓK Imre, *How the Hand Handles It*, *Technologie und das Unheimliche*, Vol. 4. „Base Matters”, 2016.

BATAILLE, Georges, *Base Materialism and Gnosticism*, In. Georges BATAILLE, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, (Trans. by Allan STOEKL, with Carl R. LOVITT and Donald M. LESLIE, Jr.), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

BATAILLE, Georges, *The Big Toe* (Trans. by Allan STOEKL, with Carl R. LOVITT and Donald M. LESLIE, Jr.) In. Georges BATAILLE, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

BAZSÁNYI Sándor, WESSELÉNYI-GARAY Andor, *Kettős vakolás*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2013.

BAZSÁNYI Sándor, *Nádas Péter*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2018.

BAZSÁNYI Sándor, *Szakáll, hártya, pata... (Kafka-zörejek Nádas Péter prózájában)*, Tiszatáj, LXVI. Évfolyam 1. Szám/ 2012. Január.

BAZSÁNYI Sándor, „...testének temploma” (*Erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában*), Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc, 2010.

BECKER, Sabina; WEIß, Christoph (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 1995.

BENJAMIN, Walter, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000.

BERNHARD, Thomas, *Régi mesterek* (Ford. HAJÓS Gabriella), Palatinus, Budapest, 1998.

BEY, Hakim, T.A.Z.: *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, <https://theanarchistlibrary.org/library/hakim-bey-t-a-z-the-temporary-autonomous-zone-ontological-anarchy-poetic-terrorism> (Hozzáférés: 2017. május 19.)

BLANCHOT, Maurice, *Az irodalmi tér* (Ford. HORVÁTH Györgyi, LŐRINSZKY Ildikó, KICSÁK Lóránt, NÉMETH Marcell) Kijárat Kiadó, Budapest, 2005.

BLUMENBERG, Hans, *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok* (Ford. HIDAS Zoltán), Atlantisz Kiadó, Budapest, 2006.

BLUMENBERG, Hans, *Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung*, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Auswahl und Nachwort von Anselm HAVERKAMP, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.

- BOEHM, Gottfried, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in: G. BOEHM und H. PFOTENHAUER (eds.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 1995.
- BOLLNOW, O. F., *Mensch und Raum*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1971.
- BOGDAN, Robert, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University of Chicago Press, Chicago, 1988.
- BÖHME, Gernot, *Atmosphäre: Essays zur neuen Aesthetik*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 2013.
- BUDE, Heinz, *Das Gefühl der Welt. Über die Macht von Stimmungen*, Hanser Verlag, Berlin, 2016.
- BUDGEN, Frank, *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and Other Writings*, Oxford University Press, Oxford, UK, 1989.
- BYRNE, Romana, *Aesthetic Sexuality. A Literary History of Sodomasochism*, Bloomsbury, New York, 2015.
- CALVINO, Italo, *Láthatatlan városok* (Ford. KARSAI Lucia), Európa Kiadó, Budapest, 2012.
- CRARY, Johnathan, *Techniques of the Observer*, MIT Press, Boston, 1992.
- CSÁTH Géza, *Anyagyilkosság*, In. Nyugat, 1908. IX. szám, online elérhetőség: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00009/00207.htm> (Hozzáférés: 2018.05.28.)
- DARABOS Enikő, *A néma test diskurzusa. A saját mássága mint az individualitás kritériuma Nádas Péter Párhuzamos történetek című regényében*, Jelenkor, 2007, 50. évfolyam, 4. szám, <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1222/a-nema-test-diskurzusa> (Hozzáférés: 2018. május 11.
- DEBORD, Guy, *Theory of the Dérive* (Ford. Ken KNABB), In. <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html> (Hozzáférés: 2018-02-05)
- DELABAR, Walter: *NS-Literatur ohne Nationalsozialismus? Thesen zu einem Ausstattungsphänomen in der Unterhaltungsliteratur des 'Dritten Reiches'* In. Carsten WÜRMAN, Ansgar WARNE (Ed.), *Im Pausenraum des Dritten Reiches: Zur Populärkultur im nationalsozialistischen Deutschland*, Peter Lang Verlag, Berlin, 2008. 165.o.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Kafka – A kisebbségi irodalomért* (Ford. KARÁCSONYI Judit), Qadmon Kiadó, Budapest, 2009.
- DERRIDA, Jacques, *Marx kísértetei* (Ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán), Jelenkor, Pécs, 1995.
- DÉZNAI Viktor, *A lakás fejlődése az utolsó 100 évben*, Városi Szemle, 1932, VI.
- DIDI-HUBERMAN, Geroges, *Confronting Images, Questioning the Ends of a Certain History of Art* (Trans. John GOODMAN), Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005.
- DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2013.
- DÖRING, Jörg; THIELMANN, Tristan (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, 2008 transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- DOUGLAS, Mary, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London, 2003.
- DUNAJSIK Mátyás, NEMES Z. Márió, *Sebaldia. Megjegyzések a kísérteties urbanitásról W. G. Sebald műveiben*, In. <http://www.muut.hu/korabbilapszamok/020/seb.html> (Hozzáférés: 2017. 02. 16.)
- ELYSE, Graham, *Ulysses, The Video Game*, American Scholar; Winter 2017, Vol. 86 Issue 1.
- ENGELS, Friedrich, *Zur Wohnungsfrage*, Spector Books, Co-published mit dem Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2013.
- FAGAN, Chelsea, *Minimalism: another boring product wealthy people can buy* <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2017/mar/04/minimalism-conspicuous-consumption-class> (Hozzáférés: 2017. március 8.)
- FISHER, Mark, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Alresford, 2014.
- FÖLDÉNYI F. László, *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori művészetéhez*, Kalligram, Budapest, 2010.

FOUCAULT, Michel, *A szexualitás története 1. A tudás akarása* (Ford. ÁDÁM Péter), Atlantisz Kiadó, Budapest, 1996.

FOUCAULT, Michel, *Eltérő terek* (Ford. SUTYÁK Tibor), In. Uő., *Nyelv a végtelenhez – Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Latin Betűk, Debrecen, 1999.

FOUCAULT, Michel, *The Birth of the Clinic* (Trans. A. M. SHERIDAN), Routledge, London, 2003.

FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*, Vintage Books, New York, 1990.

FORGÁCH András, *Egy nyitány anatómiája*, in. Jelenkor, 2002, 45. évfolyam, 10. szám

FREUD, Sigmund, *A pszichoanalízis egy nehézségéről*, Nyugat, 1917. I. szám, Online: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00213/06499.htm>, (Hozzáférés: 2017. július 17)

FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche*, In. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V* (1919). S. 297–324. Online: <http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> (Hozzáférés: 2018. május 29)

FREUD, Sigmund, *Rossz közérzet a kultúrában*, (Ford. LINCZÉNYI Adorján), In. Sigmund FREUD, *Esszék*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981.

GLANCEY, Jonathan, *Anti Matter*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/mar/31/architecture.artsfeatures>, (Hozzáférés: 2017.02.27)

GHIRARDO, Diane Yvonne, *Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 39, No. 2 (May, 1980), pp. 109-127

GRAHAM, Stephen, *Vertical. The City from Satellites to Bunkers*, Verso, New York, 2016.

GYÖRGY Péter, *A sorozat, a rács, és a háló*, in. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1042/a-sorozat-a-racs-es-a-halozat> (Hozzáférés: 2017. március 28.)

HARAWAY, Donna Jeanne, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and the Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.

HOLLENBACH, Michael, *Café Achteck – Die Geschichte öffentlicher Bedürfnisanstalten in deutschen Städten*,

<http://www.deutschlandradio.de/archiv/dlr/sendungen/merkmal/292278/index.html> (Hozzáférés: 2017-09-26)

JAY, Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, in. Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle WA, 1999.

JOHNSTON, Lynda; LONGHURST, Robyn, *Space, Place, and Sex. Geographies of Sexualities*, Rowman & Littlefield Publishers, Plymouth UK, 2010.

KAFKA, Franz, *A per*, (Ford. Szabó Ede), <http://mek.oszk.hu/07100/07123/07123.htm> (Hozzáférés, 2017. május 18.)

KÁROLYI Csaba, „Mindig más történik”. *Interjú Nádas Péterrel*, In. *Élet és Irodalom*, 2005. november 4.qw

KASSÁK Lajos, *Az abszolút film*, In. Kassák Lajos, *Éljünk a mi időnkben*, Magvető, Budapest, 1978.

K. HORVÁTH Zsolt, *Engedetlen testek a lélek uniformisában – Tom of Finland képei*, http://tranzitblog.hu/engedetlen_testek_a_lelek_uniformisaban_tom_finland_kepei/ (Hozzáférés: 2017.05.17.)

KOCZISZKY Éva, *Az arc olvasása – Fiziognómia és vizuális kommunikáció*, In. *Vulgo* 2003/2.

KRACAUER, Siegfried, *Straßen in Berlin und anderswo*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009.

KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2004.

KRAUS, Rosalind, *Grids*, October, Vol. 9 (Summer, 1979.)

KRIECK, Ernst, *Nationalpolitische Erziehung*, <https://archive.org/details/Krieck-Ernst-Nationalpolitische-Erziehung> (Hozzáférés 2016. Október 19.)

KUCZOZI Szilvia, *Nádas: imbecillisek vagyunk, és azok is kívánunk maradni*, <http://nepszava.hu/cikk/1127916-nadas-imbecillisek-vagyunk-es-azok-is-kivanunk-maradni> (Hozzáférés: 2018-04-10)

KUTSCHER, Volker, *Der nasse Fisch*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2007.

LAVATER, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. Bd. 1. Leipzig u. a., 1775.

http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/lavater_fragmente01_1775 (Hozzáférés 2016. október 21.)

LENART, Christine, *Rekonstruktion der Moderne. Die Balassa Villa von Janos Beutum*, Archplus, Jg.42, Nr.194, 2009, S.2-5, Abb.

LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Budapest, Magvető, 1975.

MARX, Karl, *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1977.

MCPHEEN, John, *Basin and Range. Annals of the Former World*, Farrar, Straus & Giroux, 1982.

MÉSZÖLY Miklós, *Film*, Magvető, Budapest, 2010.

MITCHELL, W. J. T., *Az ekphraszisz és a Másik* (Ford. MILIÁN Orsolya), In. Uő: *A képek politikája*, JATEPress, Szeged, 2008.

MITCHELL, W. J. T., *Spatial Form in Literature – Toward a General Theory*, in. *Critical Inquiry* Vol. 6, No. 3. (Spring, 1980)

MOLNÁR Farkas, *A bérlakás lakhatóvá tétele*, Tér és Forma, 1931/4.

MORAVÁNSZKY Ákos, M. GYÖNGY Katalin (szerk.), *A tér. Kritikai antológia*, TERC, Budapest, 2007

MUMFORD, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, MIT Press, Cambridge, MA, 2000.

MURPHY, Douglas, *Last Futures. Nature, Technology and the End of Architecture*, Verso, London-New York. 2016.

NAGY Ágnes, *A népesség eloszlása a térben. A lakótér elosztásának képzetkörei a 20. század első felének magyar társadalmában*, Korall 15. évf. 58. szám, 2014.

NAGY Ágnes, *Az alaprajzi reform ideája az 1920-1930-as években*,
<http://habitation.archivportal.hu/temak/az-alaprajzi-reform-ideaja-az-1920-1930-evekben>

(Hozzáférés: 2017. február 9.)

NEUMANN, Boaz, *Die Weltanschauung des Nazismus: Raum -Körper-Sprache* (Aus dem Hebräischen von Markus LEMKE), Wallstein, Göttingen, 2010.

NEMES Z. Márió: *Az ember lenyomata és a maradvány esztétikája*, Enigma, No. 70

NEMES Z. Márió, *Képalkotó elevenség*, L'Harmattan, Budapest, 2015.

NORA, Pierre, *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája* (Ford. K. HORVÁTH Zsolt) <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html> (Hozzáférés: 2018.04.16)

PANOFSKY, Erwin, *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás* (Ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály), Corvina Kiadó, Budapest, 1986.

PHEASANT-KELLY, Fran, *Secrets, Memory and Imagination: The Psychic Space of the Cinematic Attic*, In: Eleanor ANDREWS, Stella HOCKENHULL, and FRAN PHEASANT-KELLY (Ed.), *Spaces of the Cinematic Home: Behind the Screen Door*, Routledge, New York, 2016.

PIATTI, Barbara, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2008.

POULET, Geoges, *Proustian Space* (Trans. Elliott COLEMAN), The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1970.

RADICS Viktória, *Kritika helyett*, In. Holmi, [18. évf. 5. sz. 2006.](http://www.holmi.org/2006/05/251)

<http://www.holmi.org/2006/05/251> (Hozzáférés: 2018.04.20)

RADNÓTI Sándor, *Az Egy és a Sok*, Holmi, XVIII. 06. 2006, 774-791.o.

RISSELADA, May (ed.), *Raumplan Versus Plan Libre*, 010 Publisher, Rotterdam, 2008.

ROSS, Stephen; SAYERS, Jenterey, *Modernism Meets Digital Humanities*, Literature Compass, 2014, Vol. 11 .

SÁRI László, *Történetiség és érzékiség Nádas Péter Emlékiratok könyve című regényében*, In. Kalligram, XI. Évf. 2010/10.

SEREGI Tamás *A jelen visszatérése*, In. SEREGI Tamás, *A jelen*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2016.

SEREGI Tamás, *A művészetek rendszere és a regény elmélete (Lukács György)*, In. SEREGI Tamás, *A jelen*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2016.

SERRES, Michel; LATOUR, Bruno, *Conversations on Culture, Science, and Time*, (Trans. Roxanne LAPIDUS), The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

SETZ, Clemens J., *Szerelem a Mahlstadti Gyermek idején* (Ford. HARMAT Tamás), Európa Kiadó, Budapest, 2012.

SLOTERDIJK, Peter, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Suhrkamp, Frankfurt, 2008.

SLOTERDIJK, Peter, *Sphären I - III*. Suhrkamp, Berlin, 1998-2004.

SHIELDS, Rob, *Cultural Topology: The Seven Bridges of Königsburg, 1736*, In. *Theory, Culture and Society*, Vol 29, Issue 4-5, 2012, p.43-57.

SMID Róbert, *Az alaprajz tapasztalata. Miért lehetséges a Párhuzamos történetek diagrammatikus olvasata?* In. *Kalligram*, XXIV. évf. 2015. március

SPURR, David, *Architecture and Modern Literature*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012.

SZEGŐ János, *A szabadság lendülete. (Beszélgetés Nádas Péterrel)*, Hévíz, 24. évf. 4-5. sz. / 2016.

SZENTPÉTERI Márton, TILLMANN J.A. (szerk.), *Helikon Irodalomtudományi Szemle 2010/1–2. Térpoétikák*

SZILÁGYI Gyula, *Melegfront*, Magyar Könyvklub, Budapest, 2002.

SZ. SZILÁGYI László (szerk.), *Batár Attila Láthatatlan építészet című könyvének bemutatója. Nádas Péter és Batár Attila beszélgetése*. In. *Holmi*, 2006.IV.

<http://www.holmi.org/2006/04/batar-attilalathatatlan-epiteszet-cimu-konyvenekbemutatoja>

(Hozzáférés: 2018.04.23.)

TÉREY János, XIII. <http://www.szombat.org/politika/3423-terey-janos-xiii> (Hozzáférés: 2017. március 9.)

THEWELEIT, Klaus, *Männerphantasien, Band 1-2.*, Piper Verlag, München, 2000.

UPSTONE, Sara, *Spatial Politics in the Postcolonial Novel*, Routledge, New York NY, 2009.

URBÁN Bálint, *A szexualitás heterotópiái az Emlékiratok könyvének Kelet-Berlinjében*, <https://apokrifonline.wordpress.com/2014/02/15/urban-balint-a-szexualitas-heterotopiai-az-emlekiratok-konyvenek-kelet-berlinjeben-tanulmany/> (Hozzáférés: 2018-04-06)

VAN DE BEEK, Johan, *Adolf Loos – Patterns of Town Houses*, In. May RISSELADA (ed.), *Raumplan Versus Plan Libre*, 010 Publisher, Rotterdam, 2008.

Kurt-H. WEBER, *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*, De Gruyter, Berlin, Boston, 2010.

VIDLER, Anthony, *Agoraphobia: Psychopathologies of Urban Space*, In. Anthony VIDLER, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Massachusetts, Cambridge, 2000.

VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny*, MIT Press, Massachusetts, 1992.

VITRUVIUS, *Tíz könyv az építészeztől*, (Ford. GULYÁS Dénes), Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1988.

WARF, Barney; ARIAS, Santa (ed.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London, 2009.

WESTPHAL, Bertrand, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, (Translated by Robert T. TALLY Jr.), Palgrave Macmillan, New York, 2011.

WEIZMAN, Eyal, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York, 2017.

WOLFE, Tom, *Bauhasból búgatóba* (Ford. Bartos Tibor), In. Országépítő Magazin 1999. 3. Melléklet

WOLFE, Tom, *From Bauhaus to Our House*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1981.

9. Függelék

9.1 A doktori értekezés összefoglalása

A doktori értekezés Nádas Péter 2005-ben megjelent, *Párhuzamos történetek* (Jelenkor Kiadó, Pécs, 2005) című regényének térközpontú elemzését kívánja nyújtani. A disszertáció elsődleges célja, hogy a regény eddigi kritikáinak és esztétikai olvasatainak szempontjait, s így a nádasi életmű értelmezéstörténetének egészét, lényegesen új megközelítésekkel gyarapítsa. A *Párhuzamos történetek* nem csupán Nádas Péter írói munkásságának, de a kortárs magyar és európai irodalom egészének csúcsteljesítménye, amely ugyanakkor a bevett esztétikai és irodalomelméleti értelmezési szempontok felülvizsgálatára is felszólít. A doktori értekezés kiinduló hipotézise szerint a mű eddigi recepciótörténete jobbára a regény elbeszéléstechnikai újszerűségeire, testfilozófiai-antropológiai látásmódjára, történelmi, politikai és világnézeti témavilágára, vagy a korábbi Nádas-szövegek összefüggésében történő elhelyezésére összpontosított. Jelen doktori értekezés azonban arra vállalkozik, hogy ezen értelmezői szempontokon túl elsősorban a regény világából, retorikai és narratív felépítettségéből is következő, átfogó építészeti és térhoétikai szempontok szerint elemezze Nádas Péter regényét.

A dolgozatot kettős látásmód jellemzi. Egyfelől a *Párhuzamos történetek* megfellebbezhetetlen esztétikai egyediségének alárendelt *műértelmezés* kritikai nézőpontja. Másfelől viszont az önmagára monokulturális diskurzusmezőként tekintő irodalomtudományos beszédmód fellazításának igénye, amely a társművészetek és kapcsolódó tudományterületek perspektíváival kívánja gyarapítani az irodalomértés bevett szempontrendszerét. Az előbbi látásmódot tehát elsősorban *szoros olvasatként* [*close reading*], vagyis az irodalmi szövegek *fenomenalitására* (a szöveg által kiváltott hangulatokra, érzetekre, asszociációkra) és *szövegszerűségére* (a mű grammatikai, mondatpoétikai, retorikai és narratív felépítettségre) együttesen fogékony értelmezési módszerként határozhatjuk meg. Az utóbbiról viszont, Balassa Péter Nádas-monográfiájának – az értekezés szándéka szerint kulcsfontosságú – gondolatát idézve, a következő mondható el: „Az elmélet, a gondolkodástörténet nem annyira az irodalmi szöveggel való foglalataskodás intern problémájaként jelenhet meg itt, hanem a Nádas-mű saját és sajátos filozófiai kérdezésmódjának, a szerző nyilvánvaló bölcséleti érdeklődésének, olvasmányainak horizontján.”[1] Vagyis az értekezés során az egyes művészet- és tudományközi párhuzamok és utalások e szempont figyelembe vételével, tehát mindvégig a regény „saját és sajátos filozófiai kérdezésmódjának” síkján maradva rugaszkodnak el, vagy éppen közelítenek túlságosan is rá az

adott műre. Miként Balassa Péter könyvében, és a jelen értekezés számára iránymutatónak mondható Nádas-értelmezésekben általában, úgy e dolgozat fejezetei során is elsősorban „Nádas Péter művészete adja fel a teóriának kérdéseit és nem az – önmagának.”[2]

[1] BALASSA Péter, *Nádas Péter*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1997. 12-13.o.

[2] Uo.

9.2 Summary of the Doctoral Thesis

The dissertation aims to conduct a spatial-centered analysis of Péter Nádas *Parallel Stories*, published in 2005 at Jelenkor Publishing, Pécs. The main goal of this dissertation is to enrich the reception and aesthetic readings of the book with novel approaches that would also introduce new aspects of the reception of his oeuvre. *Parallel Stories* is not only a highlight of Nádas' works, but also that of contemporary Hungarian and European literature. It also prompts us to review our traditional aesthetic and theoretical methods of interpreting literature. According to the central thesis of my dissertation, the foregoing reception of the book focuses mostly on the novelty of its narrative techniques, its body-philosophical and anthropological aspects, its historical, political and ideological themes, and its relations with Nádas' earlier books. This dissertation, however, aims to analyze the book according to complex architectural and spatial-poetical aspects that derive from the rhetorical and narrative structure of the book.

The viewpoint of the dissertation is twofold. On the one hand, it advocates the viewpoint of aesthetic interpretation that subsumes itself of the indisputable uniqueness of *Parallel Stories*. On the other hand, the analysis cultivates a mellowing of the scientific parlance of literary analysis that considers itself a monocultural field of discourse. Therefore our method seeks to enrich the traditional aspects of literary analysis with the perspectives of related scientific fields and related arts. The first viewpoint can be defined as close reading that is centered on the phenomenality (the moods, sensations and associations triggered by the book) and the textuality (the grammatical, sentence-poetical, rhetorical and narrative structures) of the analysis. The latter aspect however can be described most adequately with a quote from Péter Balassa's Nádas monography that is central to this dissertation: "Here the theory and the history of thought is not really the internal problem of dealing with literary works; rather the problem appears on the surface of the unique philosophical questioning method of the book and on the apparent horizon of the author's philosophic interests and his previous readings." [1] This means that in the dissertation the artistic and interdisciplinary parallels and allusions will diverge or approach the text according to these aspects that are based on this "unique philosophical questioning." Just as in Balassa's book and in the standard interpretations of Nádas that are central for this dissertation "the questions to the theory are given by Nádas' art and not by the theory itself." [2]

[1] BALASSA Péter, *Nádas Péter*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1997. p. 12-13.

[2] Ibid.