

18. Philippe Lalander, *Contingency and Desire. The Ritual Construction of Masculinity in a Right-Wing Political Youth Organisation = Among Men. Moulding Masculinities*, szerk. Søren Ervø – Thomas Johansson, Routledge, New York, 2016, 172.
19. Lucy Delap, „Be Strong and Play the Man”. *Anglican Masculinities in the Twentieth Century = Men, Masculinities and Religious Change in Twentieth-Century Britain*, szerk. Lucy Delap – Sue Morgan, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2013, 119.
20. Herbert Sussman, *Victorian Masculinities. Manhood and Masculine Poetics in Early Victorian Literature and Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, 14.
21. Ez Maureen Moran kifejezése. Moran, *Catholic Sensationalism and Victorian Literature*, Liverpool University Press, Liverpool, 2007.
22. Ruth Mazo Karras, *From Boys to Men. Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2003; Richard Kaeuper, *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001; Ian Watt, *The Myth of Modern Individualism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
23. Watt, *The Myth of Modern Individualism*, 22.
24. Sussman, *Victorian Masculinities*, 146. Sussman többek között J. A. D. Ingres és J. E. Millais festményeire hivatkozik.

MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT

„Mint aki múltat és jelent összenyit, áramoljanak egymásba”

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK KÍSÉRTETIES TÉRPOÉTIKÁJÁRÓL

A *Párhuzamos történetek* várospoétikai látásmódjára jellemző, hogy a várost olyan többszörösen rétegzett palimpszesztként látatja, amelyben az urbanisztikai tudattalanba visszahullott tartalmak továbbra is aktív módon kísértenek. A nádasi várospoétika tehát olyan urbanisztikai *fantomológia*, amely a városi térre feltárandó történeti tartalmak poétikai archívumaként tekint.¹ 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 beléjük dermedt hangokat.”²

Ugyanakkor Nádas regényének kísérteties térpoétikája korántsem a romantika irodalmában közkedvelt kísértet- és horrortörténetek zsánerlogikája szerint működik.³ Nádas esetében a kísérteties urbanitás irodalmi problémaként történő ábrázolása sokkal inkább a modernitás világérzési alapját képező – Lukács György fogalmával élve – „transzcendentális hontalanság” (*transzendental 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 *oikos*zát elhagyni kényszerül, de egyúttal az első világháború nyomán megtapasztalt elidegenedés és otthontalanság tapasztalatának történelemfilozófiai és esztétikai diagnózisa is. Az oltalmazó, bizton-

ságot (*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 otthon sehol sem igazán.⁴ 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 a 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 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 torzójának 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 szempontrendszerai uralják. Így például a haussmanni Párizs ingatlanpekulációktól, demográfiai explóziótól és társadalmi anomáliáktól terhelte városépítészeti problémái a korabeli tudományos közbeszéden keresztül elsősorban különböző térfóbiák, illetve a városi terekhez köthető mentálhigiéniai eredetű betegségek (szorongás, depresszió, fejfájás, szédülés, szív- és érrendszeri panaszok) formáiban tematizálódnak.⁵ 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*.⁶

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 „emlékezetgépzetekként” 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 történelmi időt, mint inkább a történelmi idő egy bizonyos felfogását, a lineárisan és szekvenciálisan működő időtudatot kapcsolja ki.⁷ Ennek értelmében ugyanis az idő nem elmúlt, feledésbe merült, vagy „elhaladt”, „tovatúnt” események egymásutáni sorozata, hanem 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 Szajnát 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. Merev 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.”⁸⁸

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 értett áramlástan felfogásnak a kritikája, amely az időt a karteziánus geometria alapján számszerűsíthető, egyenlően eloszló, egynemű struktúrákból építkező szemléleti formaként képzelel el. Az „átszűrődő”, „átszivárgó”, „keresztbe folyó” idő ezzel szemben inkább topologikus tudatforma, amelynek lényege éppen az, hogy bizonyos dolgok átfolyanak 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 *lokalizáció*nak 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.”⁸⁹

A *Párhuzamos történetek* azonban nem csak az elbeszéléstechnika szintjén szolgál számos példával az „átszivárgó” narratív időtudat működéséről, vonatkozólag, de bizonyos szempontból az áramlástan alakzatok a regény egyik áttevődő kulcsmotívumainak is tekinthetők. Minderről egyik interjújában Nádas Péter, a regényben többször előforduló futás-motívum kapcsán, a következőképpen nyilatkozik: „A futás maga is sodródás: az ellenállással foglalkozik, csak egy másik elembe. 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.”¹⁰

Az áramlástanai motívumok tehát visszatérő képei Nádas prózájának. A mohácsi Duna-átúszás jelenetei például a *Világló részletek* hullám- és örvénytani leírásaiban is visszaköszönnek. A folyóátúszás hidraulikus alakzatai a *Párhuzamos történetek*-ben aztán áttevődnek az édesapja 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 kitémasztotta 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 összenyit, áramoljanak egymásba.* S látta maga előtt a délelőttöt néhány nappal a temetés után, amint az utolsó elkészült bárkát kitolják az udvarról a segédek.” (II/340 – 341, kiemelés: M. Zs.)

Ennek az átszivárgó időtudatnak 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 szembe-sülő emlékező narratív tudat pozícióját valójában nem ő, hanem a regény mindentudó elbeszélője képviseli. Gyöngyvér a történet szálon belül nem értelmezi, csupán érzékeli a feltoluló emlékek kaotikus áradatát, vagyis a regény narrátora voltképpen rajta keresztül bírja szóra az önnön tragikus történetére emlékező épületet és tárgyi környezetet. Ezt a különös narrációs helyzetet erősíti fel az a montázszerű 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 már régóta nem tartózkodott a lakásban. Madzar Alajos valaha igen kevés tárgyat he-

lyezett el a térben, de Szemzónével a tárgyi igények minimalizálásában igazán könnyű dolga volt. A rusztikusan fröcskölt falakon a maradt üveglapokkal fedett, igen egyszerű világítótestek tompán nikkelezett armatúráit. Mózes Gyöngyvér pedig *csupa olyan hangot hallott a térben, amit valójában nem hallhatott.*” (III/38, kiemelés: M. Zs.)

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 sokatmondó a zongora előtt ülő, saját testét idegen, bensővé soha nem tehető hangok akusztikai médiumaként érzékelő Gyöngyvér öneszmélése: „Hangzó tér vagyok”. (III/44) Ez az egyes szám első személyű mondatfelütés azonban csak látszólag körvonalazza a saját testétől elidegenedett szubjektum tapasztalatát, hiszen a „vetemedés” nádasí logikáját követő mondat második részében már a regény mindentudó elbeszélőjének perspektívájából mintegy „kívülről” láthatunk rá a saját testében érzéki örömet lelő Gyöngyvérre: „[...] gondolta diadalmasan önmagáról, s imádkozta a saját feszes, mezítelen testét a borzadó bőrében.” (uo.) 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 személylé, 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.” (uo.)¹¹

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, 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 tudatlanok s csak tökéletlen s megbízhatatlan észlelet útján jutnak el az énhez s vetetnek alája: tulajdonképpen azt az állítást jelenti, hogy az *én nem úr a saját házában.*”¹² (kiemelés: M. Zs.)

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 tapasztalatát, 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 *otthonatlanság* problémája nem csupán a modernizmus metafizikai világérzésekként ragadható meg, ahogy azt Lukács állítja. Vidler szerint ugyanis a századfordulás 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.¹³ 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 házában, egy *idegen* házban lakozik, s ez a másik napról napra lesben áll és kidobja őt, ha nem fizeti meg a lakbért.”¹⁴

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 kísértetjárta 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 kicsippteni a pakliból, húzni egyet a tejesüveg-ből. Nyomokat sem hagyni a tárgyakon.” (III/39)

Gyöngyvér számára tehát a városi tértapasztalat a soha fel nem számolható ott-hontalanság és kísértetieség 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 élet-helyzetekben mi értelme lenne pokróc helyett plédet mondani, s a felfoghatatlan olykor gyűlölettel töltötte el.” (II/156)

pen 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 használati értékén, túl a tárgyak nevéen és egzisztenciáján, túl a személyes érzelmeken.” (uo.) 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.” (III/44, kiemelés M. Zs.) Ezt követően, az előző mondat belsejében történt nézőpontváltás 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.” (uo.) Az ezután következő, egyetlen mondatnyi bekezdésben azonban már teljesen bizonytalanává 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.” (uo.) 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 eloszlatná 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.” (uo.) Ám az ez utáni, immáron a két világháború közötti átépítési munkálatokat végigkövető történetűsíkra váltó bekezdés végleg nyitottan hagyja a kérdést.

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 Szemzóné magyarázatai és ellenvetései. A székeknek tényleg pozitív értelemben kell a dramatikus viszonyt megragadnia.” (44.)

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 Szemzóné

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 ingereinek részletes leírására is: „Fenekével élvezte a zongoraszék nyomott bőrkárpitjának hűvösét, habár a hűvös marhabőr érintése egy idő után ismét föltámasztotta a hólyagban a vizelés ingerét. Nem lett volna mit kicsurgatnia. Hólyagja vágyott volna rá, hogy a zongoraszék bőrét is jól összevizelje.” (II/157.)

Gyöngyvér vizelési 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 keresztlől 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 pusztá vágyától.” (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 történet szálon. 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”. (uo.) A nádasi tárgy- 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.” (II/156.)

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.” (II/157.)

Nádás 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.”¹⁵ A *Párhuzamos történetek* esetében a „középpontba állítás” egyúttal helyszínek, szereplők és tárgyak közötti nem-hierarchikus viszonyrendszert is jelent, hiszen a leírások tárgyai nem csupán a szereplők egymáshoz fűződő szövevényes viszonyrendszereinek „háttereként” jelennek meg, de maguk is önálló esztétikai autonómiával bíró elbeszélhető valóságot alkotnak.

JEGYZETEK

1. A *hantológia* vagy *fantomológia* fogalma Jacques Derrida neologizmusa, amelyet *Marx kísértetei* című esszéjében dolgozott ki részletesen. A hantológia a „kísértet” és „ontológia” szavak összeolvadásából származó spektropoétikai fogalom, amely a nyugati gondolkodás azon sajátos történeti időérzékét kívánja megnevezni, amely folyamatosan újratermeli a „rosszul időzítettség”, a „kizökkent idő” tapasztalatának fantomszerű alakzatait. Ilyen akronotopikus kulturális időtapasztalatnak tekinthető például az elmúlt utópiák nosztalgo-futurisztikus kísértetekként 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 kortárs 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.

2. Nádas Péter, *Párhuzamos történetek III.*, Jelenkor, Pécs, 2005, 40. (A továbbiakban a főszövegbeli hivatkozások erre a kiadásra vonatkoznak.)

3. Vö. Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, MIT Press, Massachusetts, 1992, 12.

4. Lukács György, *A regény elmélete*, Budapest, Magvető, 1975, 519.

5. Anthony Vidler, *Agoraphobia. Psychopathologies of Urban Space = Uő., Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, MIT Press, Massachusetts, Cambridge, 2000, 25–50.

6. Sigmund Freud, *Das Unheimliche, 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>

7. Vö. Rob Shields, *Cultural Topology: The Seven Bridges of Königsburg, 1736*, Theory, Culture and Society, 2012/4–5, 43–57.

8. Michel Serres, Bruno Latour, *Conversations on Culture, Science, and Time*, ford. Roxanne Lapidus, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, 58–59.

9. Georges Poulet, *Proustian Space*, ford. Elliott Coleman, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1970, 16.

10. Szegő János, *A szabadság lendülete. Beszélgetés Nádas Péterrel*, Hévíz, 2016/4–5., 464.

11. Bagi Zsolt az *Emlékiratok* könyvének mondatfelméleti elemzése során arra hívja fel a figyelmünket, hogy a Nádas-regény egyes mondatpoétikai struktúrái olyan konjunktív szerkezetű, egymásból folyamatosan következő szövegfolyamként működnek, amelyekben 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. Vö. Bagi Zsolt, *A körülírás. Nádas Péter: Emlékiratok könyve*, Jelenkor, Pécs, 2005, 112. A *Párhuzamos történetek*ben a „vetemedés” alakzatának a mondatpoétikai szintről az elbeszéléstechnika szintjére történő áthelyeződését egy későbbi esszéjében Bagi is észrevételezi: „Az idősíkok áthatják egymást és vetemedéseket okoznak egymásban. Az *Emlékiratok* könyvében a vetemedés a leíró mondatok megszakíttóságát fordította át a körülíró mondatokká, amelyekben a tények nem önmagukban jelennek meg, hanem egymást áthatva (bár nem is elbeszélésként: hierarchikusan). A *Párhuzamos történetek*ben az idő viselkedik hasonlóan. A múlt-jelen-jövő nem kontinuum, mint az emlékezés számára, de nem is megszakíttóság és

elkülönültség. 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, 2014. december 5. <https://www.es.hu/cikk/2014-12-05/bagi-zsolt/az-emlekezet-ellen.html>

12. Sigmund Freud, *A pszichoanalízis egy nehézségéről*, Nyugat, 1917/1. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00213/06499.htm>

13. 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

14. Karl Marx, *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*, Kossuth, Budapest, 1977. Az idézet a megadott kiadás digitalizált változatából származik: <http://mek.oszk.hu/04500/04532/#>

15. Seregi Tamás, *A művészetek rendszere és a regény elmélete (Lukács György)* = Uő., *A jelen*, Kijárat, Budapest, 2016, 20. 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*, J. B. Metzler, Stuttgart–Weimar, 1995.

