

Wesselényi-Garay Andor

## „MADZAR SÚLYOS EMBER VOLT”

BAZSÁNYI SÁNDOR IRODALMÁR MEGJEGYZÉSEIVEL

Az építészek irodalmi – de akár filmi ábrázolása – gyakran történik bizonyos toposzok, olykor klisék mentén. Ayn Rand *Ősforrásának* főszereplője, a Frank Lloyd Wrightról mintázott Howard Roark például *par excellence* hős. Alakja végérvényesen összefonódik a modernizmus amerikai térhódításával és fokozatos emancipációjával. Roark hajlíthatatlan és elpusztíthatatlan; a lemondást és a rombolást egyaránt egyenes gerinccel vállaló hős. Már-már könnyfakasztóan giccses, mégis elementáris alakja: máig nem halványuló apakép az amerikai építészhallgatók számára. Roark figurája éppoly meghatározó, mint amennyire megismételhetetlen. A modern építészet magányos szabadságharcosa, nem pusztán egy stílus, hanem egy életmód utópiája is táplálja nimbuszát. A szerep, amelyet ekkor az építészet magára vállal, olyannyira megbonthatatlan, örökérvényű és egyértelmű, hogy azt csak egy Roark-féle jellem képviselheti: árnyalása szükségtelen, újabb karakter felléptetése elképzelhetetlen. Az építészeti modernizmustól éppúgy elválaszthatatlan a hős, mint a büntető, Pantokrátor-építész figurája. Egyetlen rajzával világokat emel és sorsokat dönt, ami cseppet sem túlzás Oscar Niemeyerre gondolva, akinek meggyőződése volt, hogy képes lenne olyan lakást tervezni egy fiatal párnak, amelyben rövid időn belül elválnak.<sup>1</sup>

Az ötvenes évekkel kezdve – a modern mozgalom belső kritikájától elválaszthatatlanul – az építész személye, szerepe is lassan átalakul: tompul a doktrínák éle, szelídülnek a manifesztumok. A posztmodern formatombolásain kiélt lelkiismeretfurdalást a regionalista törekvések másnapos büntudata követi, mígnem – Rem Koolhaas-szal szólva – az ezredfordulóra megkötik az építészek a maguk fausti paktumát. A társadalom szempontjából korábban eminens szerepüket politikai és üzleti prominenciára cserélve elvesztik kulturális súlyukat, amikor a szalonok ünnepeltjeivé válnak.

Ezt a dinamikát persze nem könnyű az építész szépirodalmi párhuzamával, pontosabban annak változásával bemutatni. Érdekes képviselője ennek a folyamatnak Michel Houellebecq *A térkép és a táj* című regényében a főhős, Jed Martin apja. A kiábrándult és halálosan beteg építész karaktere kissé elnagyolt, jóllehet típusos képviselője a Roarkot követő – de fiatalkori álmaiban mélységesen csalódott, még a

---

Bazsányi Sándor:

<sup>1</sup> Ha teszük, szellemes, ha tetszik, diabolikus gondolat. Attól függ, eszünkbe idézi-e Thomas Mann Cipolláját, netán a *Mario és a varázsló* keletkezésének korszakos körülményeit. Mindenesetre van benne igazság. Hiszen Madzar és Szemzőné szerelme is csak abban a lakásban foghat meg, amelyben történetesen megfogant. Sőt csak abban a napszakban (összingerületi pillanatban) dőlhet el a közös sorsuk, amelyben végül is eldőlt.

posztmodern előtt diplomázó, de már csak a retromodern után nyugdíjba vonuló architektusnak. Arra kényszerítettett, hogy többszörösen át- és újjáértelmezze építészeti egzisztenciáját; olyasféle kérdések szagatják, amelyek pár évtizeddel korábbi pályatársaiban nem, így Madzar Alajosban sem merülhettek fel. Houellebecq építész kettős életet él; fia csak a halála után találja meg hely és megbízó nélkül alkotott fantáziaterveit. Mindez persze szépírói túlzás; inkább lenne igaz egy festőre, mint egy nagyon is tárgyias problémákkal szembesülő, építkezésről építkezésre rohanó építészre. Madzarék korszakában is léteznek persze fióktervek; ezek azonban csak a helyre, a lehetőségre, az 'akárholra' várnak, hogy végre felépülhessenek: bé-változatuk, alternatívájuk nincs, elképzelhetetlen. Ekként fel is épülnek: akárhol, bárhol és mindenhol létrehozva a huszadik század legnagyobb utópiáját.

Akárhogy is legyen: a Madzar Alajos – vagy ahogyan gyerekkori szerelembarátja, Bellardi hívja: Lojzi – generációját vezérlő, a visszatekintő szemhatáron felette monolitikus hit a kizárólagosságban, a szerkezet és a funkció egységében, a világ építészeti általi megjavíthatóságában és – különösképp Paul Scheerbartra gondolva – az ember megváltoztathatóságában, jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy klisévé tömörödjön a korszak építészkepe.<sup>2</sup> Épphogy a 'modern építész' toposzának ismeretében üdítő Madzar Alajos finom rétegekből felépülő személyisége.<sup>3</sup>

Madzar – a fenti személyiségklisé cáfolataként – távolról sem múlt nélküli: úgy érzi, hordoz magában valamit Mohács történetéből, a pusztulásához vezető tudatalan, de mégiscsak létező előfeltételekből: „A katasztrófa élménye, a megrázkódtatás nem engedte látni, hogy mi vezette a korábbi katasztrófához a várost.” Mohács antropomorf jellemzése – nem pusztán „kedélytelen”, hanem „halott kedélyű”; „száját soha többé nem tudta szóra nyitni, szemét nem hunyta le”, „belemerevedett az éberségbe és az elutasításba” – akár Madzar mentalitására vonatkozó (ön)leírás is lehetne. Ő azonban tudatosan hártja el azokat a kellemetlenül tolakodó gondolatokat, amelyek a sorsát és karakterét mintegy metonimikusan azonosítanák a városával. Moháccsal szembeni, természetesen rendkívül fékezett habzású indulata ugyancsak célelvű: fél, hogy a város mentalitásából valamennyit emigrációjába is magával vinne, márpedig „egy sérült utópiával” nem fog érvényesülni Amerikában. Nekik ugyanis nem Mohács kell. Félelme persze alaptalan: Mies van Rohe tanítványaként, a hollandiai évekkal a háta mögött, indokolatlannak tűnik a félelem egy olyan kontinensen, amelynek szűk művészetpártoló köre – a modern utópiába visszavonhatat-

<sup>2</sup> Amit persze jócskán felerősít a műfaji helyzet, az tudniillik, hogy ez a fajta építészkepe többnyire tézisregényekben vázolódik.

<sup>3</sup> Igen, Nadas nagyon nem tézisregény-szerző. Regényeinek nem tézise, hanem teste van. Vagy ha tézisekre, tézisszerűségekre bukkanunk bennük, akkor se feltétlenül az értelmünkre hallgassunk, hanem az érzékünkre, vagyishogy igyekezzünk érzékelni a szereplők szájába adott vagy fejébe ültetett tézisek elbeszéléstechnikai szövegkörnyezetét, áttételes és feltételes jelentésértékét, tényleges helyi értékét. Fontos például, hogy legalább annyi mindent megtudunk a Szemzónével beszélgető Madzar testi tapasztalatairól és állagáról, mint építészeti gondolatairól és rögeszméiről.

lanul beleszerelmesedve – épp ezekben az években adja át a legfontosabb fakultásait az egykori Bauhaus-professoroknak.<sup>4</sup>

Mégis, ésszerűtlen félelme okán tűnik talányosnak az otthonosság, amellyel Madzar visszatér a szülői házba; a természetesség, ahogy elfoglalja apja műtermét, ahogy munkásruháit hordani kezdi: nem csak a modern, de a mindenkori ’képzett’ építész számára is feloldhatatlan esztétikai konfliktus, amikor tanulmányaiból hazaérve újra szembesül szülei és gyerekkora tárgyi környezetével.<sup>5</sup> Benne azonban nem a házak, a berendezés vagy bizonyos részletek láttán tör fel az építész dac: Bellardi összeesküvő ajánlatát meghallva nyúl efféle megerősítéshez. Madzar megbonthatatlan építészeti önazonosságát tanúsítja a jelenet, amikor belső háborgásában, hivatását pajzsként maga előtt tartva hárítja Bellardi felkérését. Nem erkölcsi, etikai – részben ezek is, hisz mélységesen felháborodik azon, hogy Bellardi számon tartja: jelenleg zsidó megrendelőnek dolgozik –, hanem rendkívül tárgyias szemlélete szólal fel barátja ellenében:<sup>6</sup> „... engem elsősorban, legfőképp, és kizárólag az átlátható és belátható dolgok érdekelnek...”; „... tárgyakkal és anyagokkal foglalkozom...”; „Mégiscsak épületeket emelek, amelyeknek meg kell állniuk, vagy éppen székeket csinálók, nem roghatnak össze a súly alatt.” Madzar a szakmája okán helyezi fölébe magát az összeesküvőknek: „közöttetek még csak építőmester sem kívánok lenni”; és akárha egyetlen pillanatra is argumentummá válhatna az építészet egy titkos társaságról szóló beszédben, elhangzik a megsemmisítő érv: „anyagról formáról, szellemről, építkezésről, szakismeretről nektek nincsen fogalmatok.”

Egyszerre utópikus és tárgyias szemlélete ugyanakkor nem akadályozza Madzart abban, hogy a középkori kézműves-hagyományok folytatójaként saját kezével készítsen bútorokat Szemzőné rendelőjébe. A fát, egykori céhmester módján, maga választja Gottlieb Ármin mohácsi fatelepén. Bútorai szobrok: akár egy preraffaelita művész, személyes kifejezőerejük megtalálására törekszik; a kanapé tervezésénél a formaadás helyett az ellazult emberi test ideája érdekli és biztos benne, hogy székét és foteljét eltérő, de jól beazonosítható személyiség típusok választják majd.<sup>7</sup> Ahogy apja szerszámaival dolgozik, ahogy a folyondárral benőtt műhelyt egyáltalán alkal-

<sup>4</sup> Nádasnak épp ez a kettő kell: Mohács és Amerika (háttérben Budapesttel és Hollandiával), pontosabban azok építészettörténeti szempontból is kiaknázható feszültsége, illetve harmadik elemként a modernizmus utópiáját illető ironikus távlat (például az egyik fejezet címadásában: *American dream*).

<sup>5</sup> Sőt, a „mindenkori építész” behelyettesíthető lehet a mindenkori értelmiségivel is. Mert hiszen a Lengyel József vagy Jancsó Miklós-féle *Oldás és kötés* sebész hőse lehetne akár építész is, aki a történet végén hazatér apja falusi házába, az emberléptékű házba (mint Oravecz Imre utóbbi könyveinek hőse Szajlára). De gondolhatunk bátran Sarkadi Imre *Elveszett paradicsomjának* orvosfigurájára is...

<sup>6</sup> Ugyanakkor ez is valamiféle etika: szakma-etika, az anyag, a tárgy iránti figyelem, sőt alázat etikája. Amennyiben az etika legtágabb jelentése: arra figyelek, mégpedig annak legsajátabb szempontjai szerint, amivel éppen foglalkozom – akár alkalmilag (mondjuk valamelyik utamba kerülő embertársam tettének megítélésekor, de nem elítélésekor), akár hivatásszerűen (teszem azt építészként).

<sup>7</sup> Nem véletlenül választotta Nádas a regénybeli építész és bútortervező egyik mintájául Breuer Marcellt, a *Bauhaus*-kolléga Kandinszkijról elnevezett Vaszilij-szék alkotóját.

massá teszi a munkára: jelzés. 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.

Budapestet, Mohácsot és Amerikát mint jelen-, múlt és jövő-szimulakrumokat köti össze a gőzhajó, amely motívumként – számos rím és ismétlés mintájára – kétszer is megjelenik a regényben. Különleges alsóneműje vásárlása közben először az ifjú Döhringnek tűnik fel lezárt szemei mögött egy ósrégi gőzhajó. A szexussal és a vággyal átítatott freudi képben „valamilyen kopár és napsütötte tájon, csupasz sziklák között, kivénhedt, elrozsdált testű gőzhajó igyekezett a szűk és sekély folyamagyban fölfelé”. „Nevetséges” és „idétlen” igyekvése, ha úgy tetszik, fallikus küzdelme, korai magömlésként pedig célbaérés előtti megfeneklése: talányos előhangját jelenti Madzar mohácsi útjának. A Döhring gyerek útja szimbolikus és kudarcos, Madzaré ugyanakkor tárgyias és sikerrel kecsegtető. Döhring hajója igyekvés a beteljesülhetetlen vágy felé, Madzaré pedig menekülés attól. Vágyviszonylatban jelenik meg mindkét gőzös, ám e szimbolikus töltetű jelentéstartalmakon túl is föltűnő, hogy a hajó az egyetlen tér, ahol Madzar jól érzi magát. Pontosabban: nincsenek olyasfajta erkölcsi és érzeti aggályai, mint amelyek rátörnek akár Mohácson, akár a Pozsonyi úti lakásban. A hajó folyamatosan ringó padlója ellenére Madzart nem fogja el az a bizonytalanság, amely rendre rátör az üres rendelőben: a hajó számára a tárgyias gondolkodás csúcса; egy bizonyos igényre adott, a természeti erők által évezredek alatt tökéletesre csiszolt megoldás. A hajó – nem csak Madzar, hanem a legtöbb építész számára archetípus; formává üledett funkció, a tökéletes lakógép, amelynek esztétikája kevésbé a stílusban, semmint a célelvű formában rejtezik.<sup>8</sup> Bizonyára rengeteg szépírói megfontolás támogatta Madzar hajóra szállítását, csakhogy ezzel a motívummal egy olyasfajta technikai eszköz emelkedik kizárólagossá környezetében, ami további pontokon illeszti alakját a ‘modern’ építész figurájához: például Le Corbusier-hez és annak hajó-imádatához.

Nádas mintha rejtett utalásokat tenne más építész(eti) jelenségekre is: a berlini haláleset (gyilkosság?) ügyében nyomozó Kienast úgy érzi, hogy „több lett volna a kevesebb” azokból a képességeiből, amelyek tönkretették végül életét. A Mies van de Rohét idéző modernista csatakiáltás mellett – talán csak szövegbe írt Rorschachtesztként – mintha felsejlene Frank Lloyd Wright alakja is: a németországi történetben az örökléstan tudósok beszélgetése során felmerül Milton Bradley neve: „hatalmas koponya” „nagy tudós” és „elragadó ember”, aki feleségével „egy hangosan zúgó hegyi patak fölé emelték wyomingi nyári házukat”. Pecsétszerű kép: nehéz más-

<sup>8</sup> És mennyi rendhagyó erotikus ígéret „rejtezik” Le Corbusier futurista-költői szóhasználatában: a ház mint „lakógép”, a szék mint „ülőgép”... Hiszen mozgó-érző emberek élnek a „lakógépben”, az „ülőgépben” pedig hús-vér emberek ülnek. Gép és ember, ember és gép – embergép... Embergép az ülőgépben... Az emberi bőrt burkoló ruha, amely súrlódik a bútorformát burkoló anyaghoz... Vagy éppen a zongorázó Gyöngyvér meztelen fenéke a Madzar által tervezett szék bőrhuzatán...

ra gondolni, mint Frank Lloyd Wright vízesésházára. Hasonlóképpen csábító építészeti elgondolni a regény végén felléptetett Dávid öntudatlan térmozgását: „... valahová belépett, valahová kitért, ahonnan nem kellett többé visszatérnie...” A lelkész unokája rítusos ösztön-architektúrát végez: a tóparton körbe-körbe járva, újra és újra a saját lábnyomába lépve, talpának ornamentikájával jelöli meg a helyet. Meglehet túlzás ekkora ívet rajzolni, mégis, Dávid személyével értelmezhető alakzatba rendeződnek az egyes építészszerepek. Demén Samu akadémikus racionalizmusától Madzar kézműves, tehát szükségképp érzéki funkcionalizmusán keresztül jutunk el az építészet nélküli építészet szüprémájához, a tisztán érzeti nyomhagyáshoz. A hármójuk közötti rejtett csuklók sem hiányoznak: Madzar térszemléletét Mies van der Rohe csatolja Demén Samu megkésett klasszicizmusához, Frank Lloyd Wright pedig a táj érzetéhez.

A regény kevésbé súlyos, de rendkívül plasztikusan megformált alakja a tizenkilencedik század második felében élt, és az Oktogonra néző Teréz körüli házat tervező Demén Samu. Figurája a vizuális érzékenység és botfúlóság kettősével jellemezett: „... egy szép test, amelyben valószínűleg soha nincsen csönd és nem is kívánja a csöndet...” Demén korba ágyazottsága éppily kettős. Optimizmussal teli időszak születt; az építészet pedig a kor szakmája. A *Macskakő* című Lengyel Péter-regényben oly érzékeny megfestett budapesti *boom* idején alkot, munkái mégis javarészt papíron maradnak. Tehetsége koridegen: remek udvarházakat tervez, ugyanakkor nincs tisztában azzal, hogyan kell egy városi bérlakást megkomponálni. Dísztelen, az eklektika és a klasszicizmus közötti stílusmezőn landoló épületei nem vesznek részt a kor darwinista modorversenyében: házaik inkább idéznek görög templomot, semmint bérpalotát. Komponálási elvei – a normakövetés értelmében – azonban csak részben ‘klasszicisták’: Demén valamilyen kezdeti funkcionalizmust képvisel akkor, amikor a házakat belülről építi: „... akárha előbb látná az udvart, mint a homlokzatot, előbb látna egyetlen szobát, s ennek arányaihoz rendelne minden mást és nem fordítva...” Meggyőződése, hogy az alaprajzok és lakóterek ideális formája – a görög templom elrendezését követve – a téglalap, az egyéb helyiségek pedig a négyzet. Demén a kor szokásrendjét elutasítva, a geometria egyesítő erejével szünteti meg az egyes szobák – és azok használói között lévő – méret- és értékhierarchiát. A tér legyen bensőséges, gyöngéd és meghitt, „ne fojtsa bele az emberbe a kívánságait, de nagyravágását se táplálja” – antropológiai rendeltetéselvűség ez; az abból körvonalazódó bizonytalan funkcionalizmus inkább vonatkozik egy általános szerepre, semmint egy bizonyos használatra.<sup>9</sup> Noha a geometria spekulatív útján jut el felismeréséhez, sejtései egy másik korban, eltérő helyszínen is igaznak tűnnek: a Pozsonyi úti lakásban Madzar úgyszintén a méretekre vezet vissza fiziológiás érzetként jelentkező bizonytalanságát.

<sup>9</sup> Nem inkább a használat szerepére? Mert vajon lehet-e beszélni az építészetben a szerepről a használat szempontja nélkül? És vajon mi volna a szerepe a használatnak? Persze WGA csupán annyit mond, hogy „inkább” (a szerep), „semmint” (a használat).

Demén építészeti egója is kettős: formálási manírjai szerint retrográd, az enteriőrökkel kapcsolatos elvei azonban forradalmiak. Akkor emeli tervezésmetodikai alap-pá a terek problémáját, amikor még a fogalom sem létezik a mai értelmében. Habitusának összetettsége mégsem törésként, hanem egymásba fogazott kerek szerkezeteként – akárha okként és okozatként – tárul fel: nem megy a fejébe, miért költenek megbízói a homlokzatokon burjánzó eklektikus „értelmetlenségekre, amikor ugyan-ebből a pénzből megfizethetnék a kényelmes és kiegyensúlyozott teret”. Másfél évszázad mélyéről felsóhajtott, máig érvényes mondat; az építészeti gyakorlat napi keserveinek állandó kísérője.

Demén Samu térelvűsége, de fél évszázaddal később Madzar Alajos – látszatra doktriner – rendeltetés-központúsága sem azonosítható azzal a funkcionalizmussal, amelyről manapság oly sok szó esik, és amelyben oly bizonytalanul keveredik célelvűség és ésszerűség. Madzar puritanizmusa általános célelvűségről mozdul el, hogy megtalálja végül a megismételhetetlen enteriőrt, azt a különleges építészeti műfogást, amely *abban* a Pozsonyi úti lakásban képes elrendezni az analitikus rendelő funkcióját. Demén viszont az egyes terekhez rendelt reprezentációs értékek negligálásával, Madzarénál némiképp akadémikusabb posztulátumokat követve jut el az általánosabb értékszintet meghatározó, ugyanakkor nem feltétlenül meggyőző-déses antropológiai térkonceptiójához. Deménél a tér a testből következik; Madzar-nál a testért jön létre. Demén öntudatlan funkcionalista, de éppily tudat nélküli Madzar regionalizmusa is: freudi azonosulása a hellyel nem más, mint kreatív adaptáció. A Pozsonyi út őrült sárga reflexei fordítják bizonytalanosságát ‘csinálásba’. Teste később is szeizmográf: rajzai önkéntelenül is erőszakosakká válnak, amikor a bútorokat skiccelve felidézti Bellardi ajánlatát. „Tömött lelke” ellentmondásokkal teli: kerülné, hogy bútorai szerelmi vallomásként hassanak, mégis azzá lesznek, amikor félkész állapotukban először mutatja meg Szemzőnének.

Demén és Madzar pozícióinak tükörszerkezetét<sup>10</sup> – mindketten magasabb osztálybéli, gazdagabb nők szerelmét találják meg – csak erősíti a díszítéssel kapcsolatos viszonyuk: Demén ódivatú konzervatívként, Madzar pedig elhivatott forradalmárként – időben tehát két irányból – kereteznek egy ornamentikába fülő korszakot. Deménnek már, Madzarnak pedig még nincs helye Magyarországon; előbbi a szakmáján kívül talál megélhetést akkor, amikor a Pozsonyi utat borító keramikokockák gyártásába kezd, utóbbi az országot és vele kulturális kötöttségeit hagyja el, amikor Amerikába emigrál. Demén szégyelli azt, amit elért, hogy csak gazdag építési vállalkozó lett; Madzar szégyelli azt, amit itt hagy, hogy Mohács valamit mentalitásából beléültetett.

A két építész csatlakozva eltérő térkonceptiója távolról sem csak eszköz a jellemük ábrázolására: az általuk létrehozott enteriőrök tükrözve alakítják – alakítva tükrözik – az ott megforduló figurák érzelmi viszonyait, szerelmi cselekvéseit. Demén

<sup>10</sup> Vagyis Demén építészeti szimmetriaelvét képezi le Nadas a két építész „pozícióinak tükörszerkezetével”, amelyet ezúttal WGA tovább tükröz.

térképzésének finom egalitarianizmusa elválaszthatatlan a helyiségek additív, mellérendelt kapcsolatából (ki)következő, a Teréz körút lakóit összefűző lélektani szálaktól. Demén építészeti agglutinációjának rímszerkezeteként az itt élők viszonya sem pusztán hierarchiamentes, hanem elidegenített, nukleáris.<sup>11</sup> A szereplők élete, sorsa kapcsán folyamatosan felmerülő magány- és hiányérzetek – nem feltétlenül tudatos – foglalat a Teréz körúti lakás, amelyet hosszan kitartott jelentként mutat be a csengő telefon és azt sokáig fel nem vevő öt lakó. És miért is vennék fel? Miért változtatna bármelyikük is az adott napszak, kényszerek, vagy épp fiziológiás körülményeik által rájuk szabott cselekvéseken? Miért is tennék ezt, amikor az azonos fontosságú terekben Gyöngyvér migrénje éppoly fontos, mint Ilona napi teendője; éppoly fontos, mint a házat építő Demén Samu unokájának, Ernának az anginás rohama, vagy mint Kristóf megszállottsága, katatóniás dermedtsége, amelyből szabadulni képtelen, miközben a szemközti kávézóban dolgozó plátói szerelmét bámulja. Terekhez kötött, mellérendelt magány ez, amelynek határait jó darabig nem töri át a kórházban haldokló Lehr István állapotáról tudósító telefoncsöngés. A térnukleusokként megjelenő szobák akár fel is cserélhetőek: nem véletlen, hogy Demén Erna többször is haragos szavakkal emlékezteti házvezetőnőjét arra, hogy száműzze a kisfiát a cselédszobába.

A lakók itt falakon keresztül érintkeznek: Gyöngyvér gyakran élvez a kelleténél hangosabban csak azért, hogy meghallja azt a fal túlsó oldalán fekvő Kristóf; ugyancsak a falakon keresztül, elidegenítő magázódással társalog a vele egykorú Ilonával is. Az egymásmellettséget meghatározó falak akkor is léteznek, amikor nincsenek ott: a magány, a szabdaltság megrendítő jelenetében végzi Gyöngyvérrel azonos térben, tőle mégis elérhetetlen távolságban Ágost a himnikus maszturbációját. Közös szobában vannak, ám mégsem *ugyanott*: sem a tér, sem ők nem alkalmasak arra, hogy együtt legyenek.

Túlzás lenne azt állítani, hogy a Pozsonyi úti, csak fragmentumaiban fennmaradt enteriőr térszervezési vagy pszichológiai tükörhelyszíne lenne a Demén-féle lakásnak. A Pozsonyi úti lakás hideg, előszobája botrányosan kicsi, terei átgondolatlanok; nem erkölcsi, hanem üzleti alapokon sajátítja el és szükségképpen meg is hamisítja a modern építészeti szerkesztési elveit. Itt mégis megtörténnek – ha csak pillanatokra is – bizonyos egymásra és magára találások;<sup>12</sup> Gyöngyvér és Ágost között a négynapos, epikus szeretkezésük után itt omlanak le a falak; itt lépnek át olyan határokat, amelyek létéről korábban nem is tudtak. Itt győzi le végül Madzar a lakással kapcsolatos belső ellenállását; az illumináló fények hatására a *helyszínen*, és nem a rajzasztal mellett találja meg azt az építészeti műfogást, amely megoldja az enteriőr

<sup>11</sup> Noha ők már a korrumpált (nyerészkedési vágyból átalakított) épület lakótereiben élnek, beszélgetnek, szeretkeznek stb.

<sup>12</sup> A test (és a lélek) él és élni akar – minden körülmények között, akármilyen építészeti környezetben. Érdekes párhuzam, hogy az *Emlékiratok* könyvének végleges terve éppenséggel egy panelházban, vad építkezészajban – vagyis nem éppen eszményi építészeti közegben, lakótérben – fogant meg. Az más kérdés, hogy a regényt Nádas már jórészt Kisorosziban írta.

problémáját, a falak és a padló kavargó bizonytalanságát. Madzar elutasítja a klinikai sterilitás képzetét azért, hogy a betegeket ne erősítse meg betegségük tudatában, hogy képesek legyenek rálátni a tönkretett sorsukra. Nemes, rendeltetéselvű megközelítése narratív, illusztratív eszközöket elutasítva teremt olyan belsőt, amely a psziché felderítésének analógiájaként enged látni bizonyos belső szerkezeteket. Akár az analitikus Szemzőné hitvallása is lehetne Madzar felismerése: „... nem lehet ugyan minden további nélkül benézni és kilátni mindenhová, de bizonyos feltételek között a tér a lélek mégsem áttekinthetetlen. Vannak átlátható keretek, rések, kereszteződések, csíkok, csomópontok, amelyek segítenek, s talán létezik egy szerkezet, amelyet megismerhatsz...” (beszúrás: WGA) Psziché és enteriőr tökéletesen fedő képeit festve követi itt a forma a funkciót, elválaszthatatlanná téve a lélekről és a belsőről folytatott beszédek: „Olyan várkastélyba lépsz be, amelynek nincsen kijárata. Aki egyszer belépett, mindig más képet kapott ugyanarról. Miközben belső térézete az analízistól egyre tágult, bár még mindig semmit vagy nagyon keveset látott önmagából, meghökkenően mozgékony képet kapott a kézzelfogható környezetéről.” A regény geometriai súlypontján elhangzó, az olvasót kizárólag ekkor tegező mondatok<sup>13</sup> szöveggé teszik a *dolgot*; nem pusztán illusztrálják tér és rendeltetés azonoságát, hanem – nyelvi kompozitumként – végül magává a *dologgá* válnak.

A *Párhuzamos történetek* kapcsán nem csak a vágy, az egyes jellemek, hanem a különböző terek tipológiája is felállítható. Pontosabban feltűnő, hogy Nádas – a városleírásoktól függetlenül – mily gyakran gondolkodik terekben, olyan helyekben, amelyek kevésbé topográfiaiak és a legkevésbé sem metaforikusak: inkább antropológiaiak. Élvezete előtti pillanatokban Ágost „olyan térbe ért, amely már nem volt benne sem az emlékezet, sem a képzelet idejében”; saját hangját hallja „magában”, akárha egy zengő térben. Szerelmi cselekvése során érzi – újabb tértípusként – „milyen hosszú utat tesz meg a nő hüvelyében”. Nem pusztán metaforikus, hanem valódi téralakzatként jelenik meg saját – talán mindkettejük – tudata, esetleg a nő hüvelye, amikor „alvadt vérszínű barlangként” tekint önmagára. Ágost úgy érzi, „valamit végre ellenőrizetlenül hagyott magában.” Az énről való mindenkori közbeszéd természetesen számtalan, a testről mélységi szerveződésként árukkodó fordulatot dolgozott ki, amelyek javarészt ösztönösen használjuk, ám Nádas esetében – a könyv testközpontú tárgyalásával teljes harmóniában ennél többről, a test – ragozással folyamatosan hangsúlyozott – térszerű kitágításáról, újraértelmezéséről van szó: Gyöngyvér ajkát „a szájába kellett volna *venni*”, (kiemelés: WGA) hogy Ágost legyűrje ujjongását; Kienast és az ifjú Döhning második találkozásánál az előbbi még egy epilepsziás rohamra is hajlandó lenne, csak hogy kifordítsa a másik figyelmét „magából”; (kiemelés: WGA); Szemzőné barátnője, a szlovák Dobrován Izabella, akivel Szapáry Mária lakásán, Huber Margit társaságában ismerkedhetünk

<sup>13</sup> Az egyes szám második személyű általános („tegező”) alany használata természetesen vonatkozatható az olvasóra, vagy éppen bárkire, bármelyik emberre, akinek van lelke – és képzelete, azaz el tudja képzelni a lelket valamely kijárat nélküli várkastélyként.





XLI. Nádas Péter: Önarckép Gombosszegen, a ház átépítése közben, 1985.  
Zalaegerszeg, Deák Ferenc Megyei Könyvtár, Nádas-gyűjtemény.  
© HUNGART



XLII. Nádas Péter: Munkaasztal egy régi kisoroszi házban, 1969.  
A Valamennyi fény című kötetből, Steidl Verlag, 1999.  
© HUNGART



XLIII/1 Nadas Péter: Íróasztal a kisoroszi bérelt szobában (Hősök tere 23.), 1971.  
Zalaegerszeg, Deák Ferenc Megyei Könyvtár, Nadas-gyűjtemény. © HUNGART



XLIII/2. Nadas Péter: Dolgozószoba az Andor utcában, Budapesten, 1974.  
Zalaegerszeg, Deák Ferenc Megyei Könyvtár, Nadas-gyűjtemény. © HUNGART



XLIV. Nádas Péter: Íróasztal a kisoroszi faházban, 1983.  
A Valamennyi fény című kötetből, Steidl Verlag, 1999.  
© HUNGART



XIV. Nádás Péter: Dolgozószoba, Käuzchensteig, Berlin, 1982.  
Zalaegerszeg, Deák Ferenc Megyei Könyvtár, Nádás-gyűjtemény. © HUNGART



**XLVI. Nádas Péter: Dolgozószoba a Tárnok utcában.**  
A Valamennyi fény című kötetből, Steidl Verlag, 1999.  
© HUNGART



XLVII. Dolgozószoba Gombosszegen, 1995.  
A Valamennyi fény című kötetből, Steidl Verlag, 1999.  
© HUNGART



**XLVIII. Dolgozószoba Gombosszegen, 2012.**  
Felicides Ildikó felvétele.



meg, „a kelleknél valamivel tágabb térben” képezi a magánhangzókat, ami túl is lép a test akár hangzó dobozként történő értelmezésén. A testben a dolgoknak helyük, terük van, a test téralakulat.<sup>14</sup> Kristóf sorsfordító, margitszigeti homoszexuális fantáziálása során a test „mélyéről” kilövellő spermáról fantáziál.

A térrel kapcsolatos, hatalmas léptékváltásokat végző külső és belső viszonyok okán válik értéktényezővé a test térbe vetettsége, esetleg a tér test általi uralma. Gyöngyvérrel bonyolódik vitába Szapáry Mária lakásán Szemzőné és a lány énektanára, Huber Margit. Huber reménytelen néembernek tartja a lányt, akinek védelmében Szemzőné utolsó érveként hangzik el, hogy viszont „meg tudja magával tölteni a teret.” Kétli mindezt Huber Margit, amikor kijelenti: épphogy a szenvedély pillanatban válik nyilvánvalóvá, hogy a lánynak „nincsen tere, nincsen mélysége”, miközben Ágost épphogy a lány terébe, a mélységébe akar hatolni együttlétük során. Végül egy rendkívül transzcendens – jóllehet máshol játszódó jelenet tesz pontot a vita végére. Vannak éjszakák, amikor „a pesti bérházak falai visszasugározzák az egykor beléjük dermedt hangokat”. Négy idősík torlódik egymásra a Pozsonyi úti lakás sötétjében, amikor a zongoránál ülő és a fiszt próbálgató Gyöngyvér egyszer csak hallani kezdi a nyilas suhancok tombolását. Fültanúja lesz annak, ahogy az utcára dobálják Madzar bútorait, hallja, ahogy megnyitják a csapokat, és hallja, ahogy az elpusztított tárgyak eleven lelke szólal meg benne. Gyöngyvér ráébred borzadó testének fizikai küldetésére és féktelen bosszúszomjából, gyűlöletéből emeli ki a fiszt, amire képtelen volt az énekórán. Igaza lesz Szemzőnének: Gyöngyvér nemhogy betölti a teret, hanem maga válik – a saját hangját magában, mint zengő térben halló Ágosthoz hasonlatosan – „hangzó térré”, és ebben a térben hüvelyke: hely, újabb „végtelenített belső tér”, ahol Ágost mégsem tud, pedig szeretne, mert nincs „hova” mélyebbre hatolni.

Kristóf férfiszexuális kalandjának majdhogynem önfelszámoló csúcspontja – a második kötet metaforikusnak ígérkező címére cáfolva<sup>15</sup> – éppily konkrét térben, egy nyilvános vizeldében jön el. Az „éjszaka legmélye” nagyon is valós hely: a vizelde meleg sötétje, „ahol a porcelánra cseppen a víz”.

Persze éppily fontosak az építészeti- vagy térhasonlatok: Ágost utolsó pillanatban elkerült, elodázott élvezete leomló falú szakadék; a *másik* eksztatikus arcába pillantva pedig olyan érzés fogja el, mintha tükörfolyosóba lépne: az ember a saját eksztázisát pillantja meg benne. Ágost és Gyöngyvér szerelmi élvezetének tetőpontja pedig metafizikai táj: „egy utolsó lépcsőfok, egy sima tető”, amely „a mélyszürke égbolttá ér”.

Nádas testretorikája nem pusztán az arról való beszéd módozataival, hanem annak tér-szerű megjelenítésével válik igazán különlegessé.<sup>16</sup> És ez a megjelenítés

<sup>14</sup> Ahogyan az *Emlékiratok* könyvének *János-evangéliumból* vett mottójában áll: „... testének temploma...” A Nádas-féle tértapasztalat „antropológiai” rétegében lehet nagyon szoros köze egymáshoz a testbe zárt embernek, az ember által épített vagy lakott épületnek, valamint az ember által írt (épített) vagy olvasott (belakott) szövegnek.

<sup>15</sup> Vagy nem is annyira „cáfolva”, mint inkább komolyan véve a tényt, hogy a metafora: olyan jelentéssel bír, amelynek éppenhogy érzéki beágyazottsága adja a létmódját.

nem csak az emberire, hanem az anyagira is vonatkozik: Madzar alig várja, hogy megérkezzenek a Gottliebtől vásárolt minta-uszadékfák, hogy azokat „felnyitva” a „bensejükbe” pillanthasson, hogy végre megláthassa, milyen mélyen itatta is azt át az ismeretlen eredetű telítő anyag. Madzar az adatok, jelenségek sűrűjébe, mélybe bukni próbál azért, hogy megtudja: a környezetében lévő tárgyak közül „funkciója szerint mihez mi tartozik, tisztázza egymáshoz tartozásuk oksági összefüggéseit, beléjük hatoljon, képzetével a részletek bensejébe”. A tárgyak viszonylatában, a világ-egyetemben lévő személyes és személytelen rendszerek kapcsolatában, működésük emberi hasonlatosságában vagy különbözőségében keresi Istent: „...szerette volna felfedni, miként vannak egymásba rakva a teremtés tárgyai.” Amiért erre képtelen, az saját tárgyas gondolkodása, szigorú empirizmusa és nagyon is építészese léte. Bellardival való beszélgetésük során gondolatai akaratlanul is visszasiklanak a rendelőhöz. Amint tekintete barátja arcán vándorol, felmerül Madzarban, hogy „talán mégis minden érzés pusztán illúzió, a másik ember az illúzió. / S akkor hiába kísérletezem, hogy ebben a pszichológiai rendelőben minden a végsőkéig tárgyas legyen.” A munkájától csak egy időre elszakadni képes, gondolataival láthatatlan tengely körül pörgő, monomániás alak belső beszéde.

A *Párhuzamos történetek* kapcsán is felmerülhet, hogy annak bizonyos részletei kevésbé leírások, mint inkább enteriőrök vagy városnegyedek textuális rekonstrukciói. A szövegszerző újjáépítések során az olvasói és írói képzetek többé-kevésbé átfedésbe hozhatóak – akár a valósággal is. Rendkívül összetett, szavaknak igencsak ellenálló világelem gravitál ekkor a nyomtatott oldalakra, ám ezek a szövegtömbök hajlamosak leválni a történet, a cselekmény egyéb szóhalmazairól. Az eltérő szépírói koncepcióknak megfelelő, eltérő műfogásokkal betömődött, betapasztott repedések, esetleg törések, rosszabb esetben pedig döccenők mentén történik az, amit az irodalom [elmélet?] [tudomány?] [történet?] is észlel[hetet]t akkor, amikor önálló műfajként határozta meg ezeket a szövegtípusokat. Nádasnál azonban szó sincs repedésről, legföljebb – Bagi Zsolt terminusát segítségül hívva – vetemedésről. Tematikai, tartalmi és stilisztikai folytonossággal vetemednek Nádasnál a szövegfelületek építészeti, térrelméleti, esetleg helytipológiai, ám ezek hatása – amennyiben képesek vagyunk elszakadni attól a nyilvánvaló metaforától, hogy a *Párhuzamos történetek*et valamiféle hatalmas, kápolnákkal bővített, helyiségekkel szabdalta, ámde mégis egyterű oszlopcsarnoknak tekintjük – nos, akkor ezeknek a szövegvetemedéseknek a hatása sem térbeli, hanem esztétikai. Nádas ekphrasziszai nem az esetleges újraértelmezhetőség, netán térbeli és anyagbeli összefüggések szerint megkomponáltak; inkább szerveződnek az alkotójuk által képviselt írásmű-

<sup>16</sup> Mint József Attila *Ódája*, amely egyszerre szól az ábrázolt test teréről, és az ábrázoló nyelv vagy nyelvtest teréről. A Nádas-próza nyelvteste lefordítja, vagy sokkal inkább a saját közegében életre kelti a regényben érintkező emberek testnyelvét; Ágost és Gyöngyvér, Madzar és Szemzőné testnyelvét. Ebben a prózában a gondolatokat közlő nyelv: a test nyelvének meghosszabbítása, azon belül vagy a testi érzetek epifenoméne, vagy azok fenomenális párja, vagy egyszerre mind a kettő.

vészeti elvek mentén. Ezért aztán hiába fut a tekintet döccenőmentes folyamatossággal az enteriőr részleteken, hiába vélünk bizsergetően erős, mi több: *igaz* képeket a szavak mögött, nem ellenőrizhetőek tárgyias valójukban Demén, Madzar, de Nádas homlokzatai sem. Nem egészen egyértelmű, hogy Demén rigorózus szerkesztési elvei melyik helyiségcsoportnál váltanak téglányról négyzetre: a főhelyiségeknél?, a lakószobáknál?, vagy ahogy a regényben elhangzik: általában a szobáknál? Hasonlóképp nehéz elképzelni, hogyan is nézhet ki a Teréz körüti ház homlokzata. A *Párhuzamos történetek* leírásai gyönyörűek, de építészetiileg bizonytalanok. Nádas szövegtárgyai – tárgyszövegei – rendre kibújnak a látvány, az újjáépítés terhe? igénye? alól; térbeli és funkcionális törvények helyett illeszkednek az irodalom szabályrendszeréhez. Az illeszkedés módja nem pusztán a helyesen alakított magyar mondat, hanem annak abszolút szépsége. Radics Viktória nagy ívű, jellemtipológiai elemzésének egyik megállapítására támaszkodva: az építészeti részletek bemutatásánál a szövegesztétikum, a szavak tektonikája, ornamentikája váltja ki a nyelvi miméziszt, amelynek hiányában olykor nehézkes *értelmezni* Nádas részleteit. Ekphrasziszainak elbűvölő *irodalmi* ereje helyettesíti ezt az értelmezési igényt. Ezek a szövegek olysfajta – olvasónként bizonyára különböző – belső képeket hívnak elő, amelyek relevanciájához, budapesti érvényességéhez, és hangsúlyozom: igazságához ugyanakkor nem fér kétség. Ez az olvasóként mélységesen átélt hitelesség, az ismerősség érzete azonban nem pipiskedő anyagleírás, hanem a mondatokba és bekezdésekbe fordított ritmus és ornamentika eredménye.