

„...A SZABADSÁG ÁBRÁNDJA BE VOLT KERÍTVE...”

Nádas Péter Berlinjéről

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 lehetne.¹ Joyce prózája tehát, legalábbis szerzője szándéka szerint, nem csupán a 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 modern kori történetében. Az *Ulysses* szerzője ugyanakkor látszólag nem tesz különbséget a valóságos város szöveggé történő olvashatósága, illetve a fikciós próza városleírásainak valóság-hű geográfiaiaként történő értelmezése között. Mindez olyan térpoétikai felfogást sejtet, amely ismeretelméleti szempontból a *reprezentáció* és reprezentált *valóság* közötti határt mindkét irányból zavartalan transzparenciaként képzei 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* gyakorlataival. Ezáltal hozva létre a *valóságos* és a Joyce által *fikcionált* Dublin köztes térében létrejövő térpoétikai hipervalóságot, amelyben zavartalan átjárás nyílik a fizikai környezet, illetve annak térképészeti, nyelvi és képi reprezentációi között.²

Nugent legutóbbi, 2017-es *JoyceStick* című projektjével azonban még egy lépéssel tovább merészkedik a Joyce-regény fikciós tereinek lehetséges vizualizációjában.³ A videojátékok és építészeti tervezőprogramok grafikai világát idéző számítógépes alkalmazás az *Ulysses* világot az elbeszélés logikája szerint bejárható virtuális tereként 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 komplexumot mutatja be, addig a virtuális valóság-alapú videojáték éppen-séggel megkettőzi a szimulációt. Ha ugyanis a Joyce-regényben megjelenített Dublint retorikai értelemben a valóságos város szövegbeli szimulációjaként határozzuk meg,

¹ Frank Budgen: *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and Other Writings*, Oxford University Press, Oxford, UK, 1989. 69.

² Stephen Ross and Jenterey Sayers: *Modernism Meets Digital Humanities*, *Literature Compass*, 2014, Vol. 11. 625–633.

³ Graham Elyse: *Ulysses, The Video Game*, *American Scholar*; Winter 2017, Vol. 86 Issue 1, 17.

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 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 a pusztán ábrázoláselvű, a terekről szóló szövegeket valóságos terek reprezentációiként értelmező, mimézis-alapú művészetfilozófiai paradigmán is túllép.⁴ 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 modellel 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.”⁵

Nádas Péter szövegvilágához közvetlenül is kapcsolódó digitális irodalmi *flâneurizmus*-ként tekinthetünk Dunajcsik Mátvás néhány évvel ezelőtti kartográfiai projektjére, amely a szerző regényeinek berlini színtereit hivatott térképalapú interaktív gyűjteménybe rendezni. Így hozva létre a *Berlini tantörténetek*,⁶ az *Emlékiratok könyve*,⁷ az *Évkönyv*⁸ és a *Párhuzamos történetek*⁹ berlini helyszíneinek térképes koordinátákkal, fotókkal és a megfelelő szövegrészletekkel kiegészített adatbázisát.

Ez a kartográfiai hipertextus egyebek mellett arra is alkalmas, hogy rámutasson azokra a „repedési” pontokra, ahol a Nádas-művek fikciós Berlinje és a valódi város egymástól eltér, pontosabban épp e szétcsúszó rétegeken keresztül egymással találkozik. Erre a sajátos 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 barátnémtól, 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.”¹⁰

⁴ Barbara Piatti: *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2008.

⁵ Bertrand Westphal: *Geocriticism. Real and Fictional Spaces* (Translated by Robert T. Tally Jr.), Palgrave Macmillan, New York, 2011. 169–170. [Fordítás M. Zs.]

⁶ <https://www.flickr.com/photos/tomdaedalus/albums/72157622502779402> (Hozzáférés: 2017-09-26)

⁷ <https://www.flickr.com/photos/tomdaedalus/albums/72157622502755272> (Hozzáférés: 2017-09-26)

⁸ <https://www.flickr.com/photos/tomdaedalus/albums/72157622502787506> (Hozzáférés: 2017-09-26)

⁹ <https://www.flickr.com/photos/tomdaedalus/albums/72157622502764934> (Hozzáférés: 2017-09-26)

¹⁰ Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*, I. kötet, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2003. 37. (A továbbiakban az EK rövidítés erre a kiadásra vonatkozik.) Vö. Dunajcsik Mátvás: *Ex Libris, Élet és Irodalom*, 2009. november 27.

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 szóhasználatban – alaprajzi formájára utalva – „Café Achteck”-ként becézett, nyolcszögletű nyilvános vizeldét találunk.¹¹

De, ahogy azt már fentebb is jeleztük, a valóság és a fikció közötti elcsúszás is csak a lehetséges azonosságok művi jellegére, konstruált voltára hívja 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 álomképében 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.

Dunajcsik térképes gyűjtése ugyanakkor arra is alkalmas, hogy Nádas regényeinek belső tér-idő-szerkezetét, sőt a berlini helyszíneken keresztül a különböző művek egymáshoz való viszonyát is láttassa. 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* nyolcvanas évekbeli regényszála értelemszerűen kivétel nélkül a fal keleti oldalán található helyszíneken játszódik, addig a *Párhuzamos történetek* mindkét berlini történetszála kizárólag a nyugati oldalon.

Míg tehát a nagyregények kimondatlanul is a fal mentén kettéosztott Berlin logikáját követik, addig a *Berlini tantörténetek* című esszé összeköti a történelem – és így a két Nádas-mű – által kettészelt várost.¹² Az esszé fő témáját a város kettéosztottságának építészeti, kulturális és történelmi eredői adják, 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 ereszté-

¹¹ Az építész és vezető várostervező Carl Theodor Rospatt 1878-as tervei alapján készült nyilvános illemhelyek közül a mai napig harminc működik városzerte. A sötétzöld öntöttvas építmények egyik különleges alaprajzi sajátossága éppen az, hogy nyolcszöglet formáló falai közül az egyik, bejárat gyanánt némiképp előretolva, meghosszabbítva, s két rövidebb, a belső falak egymással bezárt szögét lekövető lamellával kiegészülve, paravánt képez. Az így kapott konstrukció tehát gondosan védí 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)

¹² Az esszé a *Valamennyi fény* című, Nádas Berlinben készített fotográfiáit is magában foglaló kötetben olvasható. Nádas Péter: *Berlini töredékek*, In Nádas Péter: *Valamennyi fény*, Magvető, Budapest, 1999. 207.

sével” 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.”¹³

Arról viszont, hogy az angol szektort elhagyva, majd a „szögesdrótos, aláaknázott, jól belőhető senki földjén” is átjutva a szabadság miféle „bekerített ábrándjaival” is kell szembesülnie mind az esszéíró Nádasnak, mind pedig – a valóságosból a fikciós Berlinbe átcúsúzva – 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 tradícióiszteletünk és polgárinak nevezhető neveltetésünk szinte biológiai kényszerétől nyugözve, finnyás ízléssel, esztétizálásra beállított hajlamokkal, a romlás virágainak szépészetén, a fin de siècle stilsztikáján élösködő, félénk értelmiségi élvezkedéssel választottuk ki azokat a járatokat, melyek ebben a városban még egyáltalán alkalmasnak mutatkoztak valamiféle hagyományos értelemben vett sétára.”¹⁴

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 nosztalgiaival és romantikus individualizmussal tiltakozó városi sétáló térgyakorlatok egyszerre hasonmái 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.¹⁵ Vagyis amíg Melchior és a névtelen elbeszélő a totalitárius rezsim által eleve körülkerített, térképészeti 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 kiszerve-

¹³ Uo.

¹⁴ EK. II. 83.

¹⁵ Lásd Guy Debord: *Theory of the Dérive* (Ford. Ken Knabb), <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html> (Hozzáférés: 2018-02-05)

zett 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 keletnémet politikai rendszer lakáspolitikája által propagált életmódprogram és az azt megalapozó dehumanizáló kommunista világgép 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 nyelvéen 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 választottunk, ahol mégiscsak látható, érezhető, szagolható volt valami az elpusztult és egyre jobban lepusztuló, kifoltozott, elfeketedett, szétmálló személyességből.”¹⁶

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 jelensorai között válik majd irodalmi ábrázolás tárgyává Nádasnál. Így teremtve a két regény között olyan szövegekői átjárást, amelyet a huszadik század építészeti- 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 a 2017-ben megjelent *Világló részletek* Pozsonyi úti református templom részletgazdag leírásának irányába is meghosszabbíthatók. Nádas ugyanis ebben az építészeti leírásában a baloldali elkötelezettségű, nemzetközi modernizmus eszméje, valamint annak beteljesületlen, pontosabban kiüresített keletnémet megvalósulása mellett, Marcello Piacentini és az olasz *Novocento* megidézésén keresztül, a modernizmus nacionalista-fasiszta elhajlásának történetét is felvillantja.

A „betondobozokba szintelt munkavégző állat” disztópikus képe és az azzal szemben individuális szabadságharcot folytató szubjektum közötti feszültség azonban nem a kommunista diktatúra kiépülésével lép színre, hiszen e konfliktusban éppúgy ott kísért a századfordulós kísérteties urbanitás ellentmondásossága is.¹⁷ 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.¹⁸ 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:

¹⁶ EK. II. 83.

¹⁷ 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 a műszakjukat befejező gyári munkásokat – a Lumières 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)

¹⁸ Vö. Walter Benjamin: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján*. Ford. Berczik Árpád, Márton László, Szitás Erzsébet. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2005; valamint: Siegfried Kracauer: *Straßen in Berlin und anderswo*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009.

„A gyárák 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.”¹⁹

Kassák tehát a modern nagyvárosi lét elszemélytelenítő vonását látja visszaköszönni Ruttman 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”.²⁰

A *Párhuzamos történetek* vonatkozó, 1930-as évek Berlinjében játszódó történet szála azonban nem aknázza ki a város ezen aspektusában rejlő térpoétikai lehetőségeket, hiszen az Otmar Freiherr von der Schuer professzor igazgatta Vilmos Császár Fajbiológiai és Örökléstan Intézet köré csoportosuló jelenetek javarészt a várostól délnyugati irányba elhelyezkedő Dahlemben játszódnak. A történet szála folyamán egyebek mellett az intézet közelében található Szent Anna templom, Schuer professzor villája, Arno Breker műterme, vagyis csupa olyan helyszín jelenik meg, 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 játszódó 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 az 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.²¹ 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 legkülönbözőbb szinterei 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 szintereiben, onnan pedig átöröklődött az újraegyesített város identitáskultúrájába is, s ez viszont, mint azt alább látni fogjuk, már megjelenik a Nádas-regény kétezres évekbeli történet szálán. A *Párhuzamos történetek* fikciós földrajzából tudatosan kikapart dekadens Berlin tehát ideiglenesen bár, de az előkelő külvárosokba és az ősi német vidékekre „szorítja ki” a nemzetszocialista faji utópiák szintereit.

¹⁹ Kassák Lajos: *Az abszolút film*, in: Kassák Lajos: *Éljünk a mi időnkben*, Magvető, Budapest, 1978. 130.

²⁰ Bacsó Béla: „Nekünk ma Berlin a Párisunk”, *Élet és Irodalom*, 2007. április 6. 17. Az esszé egyéb-iránt a Petőfi Irodalmi Múzeumban azonos címmel rendezett, *Magyar írók Berlin-élménye 1900–1933* alcímmel megrendezett kiállítás megnyitászövegének írásos változata.

²¹ Volker Kutscher: *Der nasse Fisch*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2007.

Ugyanakkor a városnak ez a dekadens oldala, még ha nem is kitüntetett témaként, 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 figyelmet, „Melchior és az elbeszélő kapcsolatának lehetőségében [...] ott érezhetjük a város affinitását a nem normatív szexuális gyakorlatok és kapcsolatok irányába”.²² Ez az affinitás, amely a keletnémet kommunista diktatúrában játszódó regényben még csupán a zárt értelmiségi és művészkörök kulisszáin belül, illetve privát terek intimitás-utópiáiban ölthet formát (lásd Melchior tetőtéri szobájának térpoétikáját), a *Párhuzamos történetek* kétezres évekbeli eseményszálán már a város pszichogeográfiájának szerves részét képezi.

Az első kötet *Varázstükröben önmagát* című, Carl Maria Döhring perspektíváján keresztül kibontakozó cselekményszála a nyugat-berlini Wittenberg tér mögötti, látszólag ártalmatlan fehéreneműüzletben játszódik. A város környéki biciklis felfedező túráit követő esősebb napok egyikén Döhringet ezúttal a város elegáns bevásárlónegyedében található fehéreneműboltba vezeti kíváncsisága. A nagynénje előkelő, Fasanen utcai lakásától nem messze található, „a város legdrágább fehéreneműsének” számító üzletét az elbeszélő szinte már a kortárs dizájnmagazinok 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 szűrőfény világított.”²³

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.”²⁴

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 készült fehéreneműt árusítanak, s az igények kielégítésében igen meszsziire mennek, mondhatni nincs határ.”²⁵ [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 majd csak a harmadik kötetben, Kienast nyomozó bűnügyi következtetéseinek egyik kulcsfontosságú bizonyítékként nyerneek végső megerősítést. Ilyen óvatlan jelek például az üzlethelyiség távoli pontjaiból, vagy „még

²² 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)

²³ Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*, I. kötet, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2005. 248. (A továbbiakban a PT rövidítés erre a kiadásra vonatkozik.)

²⁴ Uo.

²⁵ PT. I. 246.

azonon 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 fantáziaképének²⁶ keveréke miatt szinte alig érzel:

„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.”²⁷

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 erdőszéligben 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 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 valószínűség szerint megegyezik a halott férfi hasára és ágyékszórzetére 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.”²⁸

Vagyis a Kienast tudatmozgását kihangsúlyozó elbeszélő ezzel a következtetéssel egyértelműen Berlin egyik 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 vezethetők vissza. A fehéreneműület gondosan felépített védelmező álcája mögötti bár, illetve az abból lefelé nyíló pince képe tehát, ahol „választékos és drága kínzószerszámokkal felszerelt” férfiak szolgáltatták ki magukat egymás-

²⁶ Úgy látszik, hogy ennek a látszólag jelentéktelen gőzhajónak, illetve egyáltalán a nautikus létmetaforáknak fontos helye van a nádas életműben, 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.

²⁷ PT. I. 253.

²⁸ PT. III. 451–452.

nak, minden bizonnyal egy olyan BDSM-klubot sejtet, ahol a látogatók különböző szexuális szerepjátékok változatos formáit gyakorolják. Ennek a szubkultúrának az irodalmi és más művészeti ágakban történő ábrázolásaira egyébiránt számos példát találhatunk.²⁹

Erre a földalatti világra mint a bűncselekmény felderítésében játszott kulcsfontosságú helyszínre való hivatkozással az elbeszélő önkéntelenül is egy olyan társadalmi előítéletet, és egyszerűen térszociológiai közhelyet hoz működésbe, amely e szexuális közönségek földalatti színtereit mint a „földfeletti”, heteronormatív társadalmat veszélyeztető deviáns teret stigmatizálja.³⁰ Ez a térpolitikai és térpoétikai megbélyegzettség, noha ez a regényben tematikusan nem jelenik meg, 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 másik, a magyar kommunista diktatúra idején játszódó, Kristóf főszereplésével zajló margitszigeti orgiajeleneteiben, valamint vele párhuzamosan Lippay-Lehr professzor alkalmi kalandozásain keresztül térpoétikailag kidolgozottabb formában is megjelenik Nádas regényében.

A *Párhuzamos történetek* berlini színtereiről azonban összességében megállapíthatjuk, hogy a városábrázolásokat is meghatározza a regény egyik központi, 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, felső középosztálybeli élettereiről, amelyek közül időnként felsejlik a város fogékonyasága az esztétikai szubverzió legváltozatosabb formái iránt.

²⁹ Lásd Romana Byrne: *Aesthetic Sexuality. A Literary History of Sadomasochism*, Bloomsbury, New York, 2015. Byrne könyve egybek mellett de Sade, Friedrich Nietzsche, Georges Bataille és mások szövegeinek elemzésén keresztül azt a foucault-i tézist kívánja megcáfolni, miszerint a nyugati társadalmak kulturái 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.

³⁰ Említésre érdemes Gaston Bachelard-nak az a(z) – egyébiránt C. G. Jung-ra visszavezethető – térszociológiai gondolata, amely a pince birodalmát a ház sötét, földalatti erőkkel paktáló részeként nevezi meg. Vö. Gaston Bachelard: *The Poetic of Spaces* (Trans. Maria Jolas), Beacon Press, Boston, 1994. 19.