



AZ ALAPRAJZ

Miért lehetséges a Párhuzamos történetek diagrammatikus olvasata?¹

TAPASZTALATA

Első pillantásra talán furcsának hathat, milyen kapcsolata lehet a diagramoknak Nádas magnum opusával, holott, amennyiben a diagramot az erővonalak produktív interakciója szülte entitásként határozzuk meg, amely nem pusztán reprezentál, de maga is működik és termel,² akkor a kritikusok által egybehangzóan a test regényének kikiáltott *Párhuzamos történetek*nél a szenzuális spektrumnak a felvázolása történhetnék akár diagrammatikusan is. Tudniillik az ugyanazon érzék különféle diszpozíciója okozta eltérő tapasztalatokból alkotott metszet képes lehet egybekapcsolni a szereplőket, azok bármerre járjanak is egy-egy idősíkban. A halál köti össze Gyöngyvér és Kristófot (ahogy Kristóf hallgatja Gyöngyvér élvezetét a szomszédban, illetve, ahogy Kristóf margitszigeti gondolatait a me-revedésről mint alakulási folyamatról majd Gyöngyvér hallja meg a Pozsonyi úton), az ízlelés Ágostot és Kristófot (Ilona rizses csirkéjén keresztül), a tapintás és a belső folyamatok komplementer természete pedig Demén Ernát és Szapáry Máriát (míg előbbi részletes analízist készít bélbántalmairól és hízásáról, addig utóbbi a meztelenség és a leplezettség kultúrtörténetével tudományos alaposággal foglalkozott), és így tovább. A szöveg tanúsága szerint azonban a szereplők többségének örökös készenlétben állnak, hiszen vannak kiélesedett érzékei, a *paideia* állapotában osztozva,³ így pedig hangoltságukban nem sok kü-

lönbség mutatkozik. Valamennyi karakter az érzékelés megfelelő pillanatára vár a regényben, ám pont ez az ugrásra kész beállítódásuk tolja el időben szüntelenül a szenzuális tapasztalat lehetőségét, mint ahogy „Szemzóné [...] azóta is látni akarta, mit hoz a kikerülhetetlen pillanat, amely mindig elérkezik”.⁴ A szereplők ugyanis túlzottan készségesnek mutatkoznak arra, hogy a szomatikus impulzusokat a lehető legteljesebben befogadják. Ezáltal olyan interpretációs praxisokhoz folyamodnak, amelyeknek a produktumként születő diskurzusok éppen a tisztán szenzuális takarják el előlük, ezzel pedig a karakterek készenlétük szülte saját aktusaikba fojtják bele vágyott részesedésüket a saját vagy másik test érzékeléséből.⁵

Mivel a regény egyes szereplőinek a testi és érzéki tapasztalat felé tanúsított attitűdjei nem válnak el egymástól annak köszönhetően, hogy saját érzékeik állandó kiélezettsége összekapcsolódik egyfajta túlzott hajlandósággal az olvasásra és a szomatikus rögeszmés jelszerűsítésére, ezért felmerülhet, hogy a *Párhuzamos történetek* diagrammatikus olvasatának célja inkább abban jelölhető ki, hogy az elbeszélés, a szereplők és az olvasó interakcióját az egyes tényezők autonómiáját biztosítva mutassa be. Tehát olyan praxisként tekintsen az elbeszélésmódra, amely maga tettelesen járul hozzá a művészettörténeti, építészeti, illetve biopolitikai⁶ szövegek integrálásával a szenzuális tapasztalat elleplezéséhez, vagyis az átejtés techniká-

jaként viselkedik annak érdekében, hogy a befogadót a szereplőkéhez hasonlatos olvasásmódra bírja rá. A diagrammatikus olvasás így nem cselekményszálak összekapcsolásában lenne érdekelt. Abban már sokkal inkább, hogy azt a pórséget, primer szenzuális tapasztalatot, amelyet a regényben inherens teoretikus diskurzusok és azoknak a recepció által végrehajtott kibontása inkább eltakar, semmint kézzelfoghatóvá tesz, a geometriai térnek a gyakorlatba vett térbe hajtásával, az alaprajzon húzott vonal tisztaságának heterogenitása révén érje tetten. Éppen ezért azok a pontok érdeklők, ahol az elbeszélés „túlnyúlik” a szövegen azzal, hogy olyan praxisról ad textuálisan tanúbizonyságot, amely extratextuális elemek manipulációját lehet képes megvalósítani, ezzel képezve egy modellt a szövegen belül és annak számára. Percepció és emlékezés (utóbbi mint a textuális eltolás retroaktív mozzanata), valamint az ember és a tárgyak közötti interakcióknak az interszubjektív viszonyokkal szembeni különbségéhez a modellt pedig leginkább a madzari építészeti elgondolásoknak a regényre vonatkoztatásában lehet azonosítani. Ily módon megmutatni az alaprajz tapasztalatát annyit tesz, hogy a szöveg saját fikciós keretén túl is érvényes gesztusegyüttesét működés közben vizsgáljuk, alapot szolgáltatva a szövegimmanens olvasatoknak; topológiára építve a tropológiát.

A vizsgálódás legmarkánsabb kérdéseként tehát az jelentkezik, mi a diszkurzív interferenciák funkciója, és ennek érdekében kell ellent tartani annak a nyomásnak, amelyet a szöveg az elméleti horizontnak történő túl könnyelmű felkínálkozása fejt ki. Kockázattalva, persze, hogy a gyanú által vezérelt, a regénybeli eltolások tettenérésére koncentrált interpretáció maga sem biztos, hogy elkerüli a kudarcot, már csak azért sem, mert nézőpontjából fakadóan talán éppen ez konstruálja meg a szöveg által valójában nem érvényesített átejtést, végső soron saját olvasatát szabotálva, és ezáltal eltávolodva a tárgyától, hiába vállalkozik annak szoros olvasatára; megszakíthatatlan körben forgásba fordul. E nézőpont ugyanis arra alapozná legitimitását, hogy valahányszor a regényben konfrontáció történik, amikor utat törne magának a tiszta szenzualitás, tehát mindazon szöveghelyekenél, amelyek esetében ténylegesen a test regényének állítaná be magát a *Párhuzamos történetek*, a szereplőket kényszeresen megrohanják az emlékek, s mikorra azok elbeszélése a végére ér vagy csak felfüggesztődik, tehát amikor az elbeszélő visszatér ahhoz a cselekményszálhoz, ahonnan az emlékezés eredeztethető, a feszültség már meg is szűnt (gondoljunk Erna és Gyöngyvér taxizására⁷ vagy Ágost, André és Hans ölelkezésére a Lukács fürdőben). Ez az eltolás transznarratív, mivel az eleve emlékezett szinteken is megvalósul, az emlékezés funkcionalitásához hoz-

záadva annak történeti megalapozottságát: akár etimologizálásról, akár művészettörténet és hadtörténet egymásra vetítéséről, akár eszmetörténetről van szó.

a két part

– percepció és emlékezés
textuális aktusai

A regényben Szemzóné legalább annyira metafigurája a pszichoanalitikus diskurzusnak, amennyire konszenzus kíséri, hogy az utolsó előtti fejezet, az *Egy bőven termő barackfa* egyfajta mise en abîme-ja a szöveg struktúrájának. Érdeklődési körének középpontjában természetesen a személyes élménynek és a személyen túlnak az egymásra hatása áll úgy a térben található tárgyak, a miliő alapján, mint az egyéni múlt és a történelem szintjén (PT II 152). És már első megjelenésekor remekül modellezi is ezt az interakciót, amikor – miközben Ágost behatol Gyöngyvérbe – ő a kesztyűit próbálgatja, melyek rásimulnak ujjaira; Darabos Enikő vélhetőleg ez alapján kapcsolja össze az *étouffe* vagy *doublure* lacani ‘bélés’ fogalmával a szöveg egyik kardinális, a szereplőket alakító tapasztalatát.⁸ Anélkül, hogy most részletesebben belemenénk az *Object Relations Theory* Melanie Klein, majd Lacan által végrehajtott kritikai reappropriációjába, érdemes megjegyezni, hogy a regényben megjelenő számos vágytárgy (az emlő Erna és Geerte, a fallosz Kristóf és Gyöngyvér, a hang Gyöngyvér, a fonémák Hans és Dobrovan Izabella, illetve a nyitott magánhangzókkal beszélő Erna és a Geerte torkáról legördített mássalhangzók esetében) nem pusztán azért lehet részleges, mert egy olyan teljesség elemeként szituálódik, amilyenek a testet gondolják el általában, hanem mert csak részben áll ki azért a funkcióért, melyet a szubjektum elvárna tőle.⁹ Márpedig a kesztyűknek itt éppen olyan artefaktumoknak kell lenniük, melyek megnyitják az emlékezés lehetőségét. Szemzóné elméjében ugyanis minden egyszerre él, s ez a szimultaneitás képtelenné teszi a felejtésre, lévén az emlékkonstrukciók számára inkább térbelileg rendeződnek el, felépítményekként. Mivel ennek köszönhetően mesterségesen kell kieszközölnie a felejtést, a kesztyűk elrakása olyan eseményé válik, mely eltereli a figyelmét arról, hogy azok egyáltalán léteznek; hozzátartozóival ellentétben a kesztyűk átvesszelték a nyilasterrort. Az elbeszélő és Szemzóné így a kesztyűk felett feszülnek egymásnak: utóbbi tehát éppen annak érdekében pakolja el őket, hogy általuk

a télre koncentrálnon, míg előbbi számára a kapcsolatot megteremtése marad feladatként a szándékos nem emlékezés és a mesterséges felejtés egymás mellé helyeződése révén, kijelentve, hogy nyáron hurcolták el az analitikust két fiával együtt (PT I 340).

Az éntörténet és a történelem diskurzusának egymásba játszása teszi lehetővé, hogy az érzékelés és az emlékezés hagyományosan elválasztott rendszerei között a regényben mégiscsak működhessék valamifajta átmenet, amelyre a szöveg felfűzi narratíváját. Szemzóné háritó mechanizmusa szembekerül az elbeszélőével, mivel előbbi arra a tapasztalatra irányul, mely csak testileg befogható, ennél fogva motorikusan artikulálódik, mint a szortírozás vagy a behatolás (akár egy kesztyűbe is). Mindezt annak érdekében, hogy az aktus ne mutasson túl a percepció horizontján, azaz hogy az annak másik végpontján elhelyezkedő szenzorikus tapasztalaton. Azon, tudni illik, hogy Szemzóné érzi a kesztyűk anyagát a bőrén (PT I 339), miközben a hozzá kapcsolódó emlékeket kizárja. Ezért bírhat jelentőséggel, hogy Szemzóné mindig „örölt”, és üresen „emészttet” az elbeszélő szerint (PT 340), valamint bőrgyógyász férjétől kezdve Szapáry Márián keresztül Dobrovanig csupa olyan ember vette őt körül, akik alapvetően és több szálon kapcsolódtak a testhez. Ez azonban nem eredményezi a múlttól való teljes szabadulását, tekintve, hogy azok az emlékek, melyekről percepciója túlterhelésével kívánja elvonni figyelmét („ne vonatkozhasson arra, amit nem tartott volna illendőnek vagy helyesnek tudomásul venni” (PT I 340)), éppen a szomatikus aktusaiban térnek vissza, a régi beidegződések szülte rutin révén. A regény szereplőinek időbe ágyazottsága ennek megfelelően nem a szöveg befogadása által konstitutív temporális olvasói tapasztalattal lép interakcióba, hanem azzal a mechanisztikus, diszkretizáló, fizikai – Demén Erna esetében pedig a bomló test fiziológiai idejének a kipárolgások segítségével történő – méréssel, amelyet a hagyományos narratológiák többsége mesterséges tényezőnek, ezáltal pedig idegennek tartott az elbeszéléstől.¹⁰ Az elbeszélő jelen időben mechanisztikus aktusok sorozataként enaktált múltnak¹¹ a tudattalan tudással való azonosítása bár továbbra is fenntartja a diskurzus elleplező aspektusait,¹² egyben arra is lehetőséget biztosít, hogy Szemzóné karakterén és analitikus praxisán keresztül analizálhatóvá váljanak a szöveg narrációs gesztusai. Emlékezés és érzékelés Szemzóné esetében ugyanis nem a tudattalan eminens faktorának tekintett elfojtásban kapcsolódik össze, mivel percepcióját a pszichikuma nem úgy módosítja, hogy ne jelenjenek meg benne a látottak, hanem „valóságosan nem látta és nem hallotta, amit nem hallhatott és nem láthatott” (PT I 340). Az ebben a mondatban megjelenő chiazmatikus inverzió azt a regény által al-

kalmazott elbeszélői technikát is színre viszi,¹³ amely az emlékezés narratív természetét satírozza rá valamennyi szenzuális aktusra: meglehet, Szemzóné emlékezni nem akar, viszont a percepciótól, legalábbis annak audiovizuális formájától, el van zárva, hiszen amit nem hallhatott, azt nem is látta és fordítva. Ehhez a támogatást egyrészt rendelőjének tranzitjellege nyújtja, ennyiben pedig az emlékezet instanciája által hozzáférhetővé rendelt események következménye lehet az orbánhegyi villa kényszeres feladása, illetve az eredetileg rendelőnek készült Pozsonyi úti lakásnak jogilag nem, de a bútorok szintjén megvalósult lakótérre válása. Másrészt pedig az a képessége járul hozzá az emlékezés meghiúsulásához, hogy annak imaginárius processzusait az analitikus figurája rendre patológikus folyamatokká alakítja. Látszólag egy keresztmetszet Szemzóné élete, szinkrón processzusok összessége egyik végpontjánál az örökös tegnapal, melyet még hangsúlyosabbá tesz az a látencia, hogy férje nem a vézskorszakban halt meg, hanem utána néhány évvel. A másik végpontként pedig az a statisztikai megokolás szolgál, mely szerint „akik a pusztulásból mégiscsak kimenekültek” (PT I 341), azoknál kimutatható, hogy halálukban része volt a nyilasterrornak, így felfüggesztve a maradék holnapot. E két lehetetlenség közötti átmenet manifesztálódik Szemzóné bútoraiban, s ez teremt feszültséget azzal, ahogyan nyilatkozik az emberről mint „átlátható, mechanikusan működő” szerkezetéről, ami csak „[a] többiekkel együtt válik komplikálttá” (PT I 340), hiszen a „*Sozialgeschichte*” nem additív módon jelenik meg – például az albérlővel való együttélésben –, hanem a szerkezet individuális működésébe épül be.¹⁴ A személyes – akár fiziológiailag értett – múlt, melyre Szemzóné materializáló tendenciáival esküszik, és az azt átszövő társadalmi kapcsolatok akármennyire külön történetiséggel bírnak, és akármennyire kevésszer érintkezzenek is, általuk az egyén soha nem pusztán interakcióba lép a történetivel,¹⁵ hanem ahogy a bútorok helyének változása – mint a Dobsinai úti villából a rendelő előterébe történő átszállításuk – alakítja magának a térnek a funkcióját, úgy az események sorozata is rajtahagyja a nyomát ezeken a tárgyakon, éppen az mozdítja el őket eredeti helyükről. Szemzóné pedig egy olyan tranzakció révén őrzi meg villája feletti tulajdonjogát, melynek keretében átadja a bérleti jogot egy ávos családnak, így az ottani bútorok egy homogén térbe kerülnek át („mindegy, hogy hová és hogyan lépsz be” (PT I 341)) – ahogyan a szöveg az effajta pesti lakásokról nyilatkozik), ahol azoknak a helyiség méretéhez és arányaihoz nem illésük indítja be a érzékelés révén az emlékezést, ahogyan ez a narrációban a vézskorszak elbeszélésével le is csapódik majd. Ez a tér pedig csak látszólag alapszik a funkcionalitáson és a geometri-

án, mivel ezt a hatodik emeleti lakást valójában nem az individuális szükségleteknek és a személyes aszkézis kollektivizálásának az építészeti diskurzus alkotó sémába foglalása húzta fel (PT II 153), hanem a tervezők és beruházók közötti legalább ennyire szimbolikus tranzakciók, melyeknek Szemzöné is kénytelen volt domináns materializmusa ellenére vagy pontosan annak érvényesülése érdekében behódolni. Ugyanis a valóságosan megragadható anyaggal való munka produkciójaként születő legnehezebb, legvaskosabb bútorok, melyek felépítik és betöltik a (rendelőben otthontként) *szimulált* teret, ellenállnak ezeknek a – csak papíron létező és végső soron a bútorok megmentése érdekében történő – átviteleknek; hiába szállítják a bútorokat máshova, azok nem adaptálódnak – a pusztán szimbolikus, interszjektív relációkba került szereplőkkel ellentétben. Tehát az interperszonális szerződés viszonyok horizontja nem konvergál az érintett tárgyak valódi nehézkedésével, ormótlanságával, holott azokat lenne hivatott manipulálni; miközben a regényalakok egymással való interakciói során érvényesülhet e szimbolikus dimenzió kötelező ereje, az anyagiságon már nem talál fogást, és ez a disszonancia a szereplők múltja és a bútorokba íródott történelem különbségében is érvényesülni látszik. A társadalmi praxisok és perszonális interferenciák által birtokba vett térrel ellentétben egy olyan absztrakt mező¹⁶ kezdi el koordinálni Szemzöné életét, melyet a regény valamennyi olvasója kénytelen megalkotni annak érdekében, hogy a szereplők egymáshoz képesti viszonyait befogja. A szöveggel kötött szerződés ekképp semmiben nem különbözik attól, amit a tervezés és kivitelezés elkülönítésében felbukkanó grafikai kapcsolat mutat meg,¹⁷ utat nyitva egy olyan olvasatnak, mely Szemzöné figuráján keresztül a regényalakok közti diagrammatikus természetű relációkat azzal a térrel és a benne elhelyezkedő tárgyakkal azonosítja, melyek ütemezik magukat a viszonyokat. Ugyanakkor Szemzöné érzéketlensége sem nem intencionális, tekintve, hogy a szándékos önmegtévesztés illuzórikussága a regényben nem terjed ki a nehézkedő bútorokra, sem nem konszenzuális, hanem személyének szomatizáló, szó szerinti-esítő, patologizáló természetével áll összefüggésben: azzal, hogy „nem *szimulálta* a süketet vagy a vakot” (PT I 340) [kiemelés tőlem – S. R.], alapvetően félretájolja magát. Az olvasói pozíció helyes koordinálása viszont ezt a kisiklást korrigálhatja, amennyiben a geometriai dimenziót nem kizárólag absztrakciónak vagy pusztán redukciónak tekinti, mint inkább annak feltételeként, hogy az alaprajz szimultán perspektíva-pluralizmusa¹⁸ interakcióba léphet a produktumként kialakult térrel. Egy ilyen, a sík és a tér egymásba éérésére koncentrálnó nézőpont érvényesítésével állapítható meg a különbség Szemzöné emlékezősala-

pú percepciója és Gyöngyvérnek a regényben egyedülként autentikus (a nyilasterrorra) emlékezős akta között. Utóbbi eseménynek olyasformán lehet katalizátora a bútorok kiállása a rendelő teréből, mint ahogy a hegyek kicsúcsosodnak egy terepasztalon. Szintén a síkok közötti metszéspontokon alapuló megkülönböztetés indukálhatja továbbá a narratív sémák vektorikus működését, mely a szemzönéi kiindulóponttól mutat a szakasz másik végén álló metafigurához, Madzar Alajoshoz, ezzel a regény alaprajzán belül egy metszetet alkotva.

Szemzöné két imaginárius időbeli végpont közé sűrített örökös átmenetével szemben Madzar az architektonikust mutatja fel. Érzékszerveivel leltárba veszi a különféle tárgyakat úgy, hogy egyszerre hatoljon beléjük, feltárva azok funkcióját, oksági viszonyait, ugyanakkor kívül maradván csak megfigyelő legyen, és ne önmagához képest határozza meg azokat (PT II 222). Madzar úgy szemléli a tárgyakat működésükben, ahogyan azok kialakítanak egy magasabb rendű szerkezetet, mint az embereket, ellentétező Szemzönét, aki viszont az embert igyekezett objektívizálni. Nehéz nem észrevenni a metafikciós gesztust, az elbeszélésre vonatkozó reflexiót ebben az eljárásban. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy Madzar mániákus enciklopedizmusa, kényszeres rendezése, szortírozása egy nagyobb egész megalakítása érdekében (PT II 222) szintén Szemzönével szemben határozódik meg, akinél a pakolás céltalan tevékenységgé vált, azaz hogy funkciója éppen az elfunkciótlanságban érhető tetten. Mivel Madzar kényszeressége egy pszichoanalitikus rendelő kialakítása közben indul be, ezért lehet ő egyszerre Szemzöné megbízottja és páciense. Páciense, mert kettejük ütköztetése mutatja meg a legitisztáiban a regény patológikus narratívájának kvintesszenciáját: amikor Madzar a mohácsi hajóúton Szemzönére gondol, rögtön – a regény befogadói attitűdjétől sem idegen módon – egy közös mechanikus alap szerint köti össze holland feleségével, annak rutinja ismeretében képzelettel el, hogy Szemzöné abban a pillanatban éppen mit csinálhat. Ezzel egyúttal visszagondol rotterdami éveire is, ottani boldogtalan házasságára, melyben „a rosszhiszemű és kicsinyes *számítás* [volt] az úr” (PT II 227) [kiemelés tőlem – S. R.]. Kapcsolódva a már a Pozsonyi úti lakás tervezőit és kivitelezőit összekötő kicsinyességhez, ebbe az emlékezős akta azonnal belejátszik az építészeti-szakmai diskurzus: a személyes aszkézis, mely Madzar sajátja és karakterének alapja, éppen funkcionalitása miatt működhet csak ökonomikus dinamizmusban. Bár az ennek keretein belül végrehajtott *leszámolás* a szenvedéllyel, vagyis a gazdaságosságának a többi szempontot felülíró elve alapján kifejtett önmegtartóztatás illeszkedhet az alaprajzon húzott vonal tisztaságához

(PT II 227), a saját helyzetére történő reflexiót mégsem biztosítja. Az eukleidészi geometria egyenes vonalai és egyszerű formái az alaprajz mezején ugyanis inkább korlátozásokat vezetnek be.¹⁹ Madzar csak Szemzőné rendelójének kialakításakor válik képessé arra, hogy megszabaduljon tévképzetétől, mely szerint az egyenes vonal valami egységes, homogén és önmagába zárt entitás lenne.²⁰ Ugyanis miközben már Rotterdamban sem állnak össze az építészeti rész kérdések a Madzar által áhított egészé (PT II 226), azok megoldhatatlan feladványt sem alkotnak a narráció szintjén, hanem hasonlóan a Pozsonyi úti rendelő ablakfedő paneljeihez, elzárják a lehetőségét az érzelmeiről és a szenzualitásról való beszéd elől: „Az asszonyt egy szempillantás alatt felejtette el. Legfeljebb fitymájának csőre ragadt bele a bizonyos első kis spermacseppből az alsónadrágjába [...]” (PT II 197) – e mindent eltakaró, gazdaságossági szempontok szerint megképződő építészeti diskurzusrétegek csak néha csúsztathatók úgy el, hogy látszódjék alóluk valami szomatikus.

panelek között a rést – a topológia temporalizációja

A többi szereplővel ellentétben Madzar – Szemzőnének a mindenfajta „mágikus jellegű kötődés[től]” mentes és „bronznál súlyosabb és szárnyalni fog” (PT II 151) megállapításai alapján – azonban nem mitikus vagy mágikus okokból rendeli alá magát egy rendszernek. Az önreflexióra való képtelensége, az elbeszélő ez irányú kijelentését elfogadva, abban jelölhető ki, hogy betegesen egészséges (PT II 224). Az individuum alapműködésekként értett érzékelést és emlékezést moduláló mágikusság hiányának következtében képtelenné válik arra, hogy bármi olyat fel fogjon, ami nem személyes tapasztalatból fakad; a szigorú empirizmus és a neurózis lehetősége nála nem kiüti egymást, hanem összekapcsolódnak, ezzel lényegében a pszichoanalízis metafigurájának utalva ki nemcsak önmagát, de – a narráció egyik gyűjtőpontjaként – az elbeszélést is. Az üres Pozsonyi úti lakás emiatt válhat Madzar számára egyfajta fétis-tárggyá, míg Szemzőnének a lakásról való lemondás szó szerint véve e tárgy megalkotásává, hiszen a munka csak az után indul be, hogy ráejti kesztyűs kezét Madzar karjára (PT III 72). 1938-ban az üres Pozsonyi úti lakásban állva Szemzőné azzal a kesztyűvel indítja el a munkát, mely később a vészkorszak tanúja lesz a narrátor szövegében (hogy „milyen jól

jött volna neki egy pár kesztyű” (PT I 340)). Ezen az aktuson keresztül ruhazza át egyben a tulajdonát is, ami pontosan inverze annak, ahogy férje halála után az orbánhegyi villának a tulajdonjogát akarta megtartani, miközben magáról a lakhatásról lemondott, és a (hivatalos iratokon továbbra sem lakásként szereplő) Pozsonyi úti rendelőbe költözött. A kalkulálhatatlan jövő beíródására nyitott tárgy, a kesztyű, mely Szemzőnének már beindította a szortírozást az emlékezés elkerülése érdekében, „ismét” kategorizálást, méréseket indukál, ám ezúttal Madzar részéről. A tárgyakat azonban Madzar olyan potenciális relációk összességékként kezeli,²¹ amelyeknek használatbavétele biztosítja a rálátást az ember saját helyzetére (PT III 44), ezzel megnyitva a regényben azok hatásmezejének érvényesülését. Ez eredményezheti a „dramatikus” kapcsolatot az érzékelés és a térben elfoglalt helyzet között, így az érzékelt testről az érzett test impulzusaira és rezdüléseire irányítva a figyelmet.²² A funkcionalitás aszkézisének (PT II 152) geometriai szinten jelentkező dominanciája a tervrajzok révén tehát olyan rezonátorként kezd el működni Madzar karakterének köszönhetően a bútorokban, amely egyenesen az elbeszélői diskurzusban eredményez vákuumot, beindítva azzal a percepción túli test öntudatlan emlékezését Gyöngyvérnél. A szövegben ezt az unikális emlékezési aktust, melynek kulcsmondata a „Hangzó tér vagyok” (PT III 44), Madzar és Szemzőné interakciója keretezi.

A Gyöngyvér pokróckereséseként induló rekonstrukcióval, mely az *Azok ketten* és az *Anus mundi* fejezetekben történik, párhuzamosan és számos áttételen keresztül (Vay Elemérnek a kormányzó számára tett szolgálata, Szemzőné munkája Nussbaum professzor alatt, Gyöngyvér skálázása) bomlik ki Madzar szövege. Következésképpen láthatóvá téve a sajátos komplementer, inverz chiazmust Szemzőné és Madzar, vagyis a narráció két gyűjtőpontja között: adott egy olyan analitikus, aki unikális időben dolgozik, és a szubsztanciális megoldások helyett felemás esztétikai ötletekkel áll elő (PT II 193), mégis jobb realitásérzékkel bír, mint egy neurotikus építész, akinek a Mohácsra utazás visszatérés a gyermekkorba, de aki materiális technikáival mégiscsak képes befolyásolni a „külső és belső történések arányait, a jelenbéli és a múltbéli históriához való viszonyulás intenzitását” (PT II 199). A pszichoanalitikus Szemzőné által a mitikussal egybekapcsolt, sőt egymást kölcsönösen megalapozó, mechanikus működésnek az emberi természetéről a narrációs gesztusokra történő transzpozíciójára pedig szintén Madzar hívja fel a figyelmet azzal, hogy a tér elrendezésével megnyitja a lehetőséget Gyöngyvér és a bútorok interakciójára. Ez az aktus ugyanis olyan anthropotechnikai horizontban megy végbe, ahol az egyes ágensek diszpozíciója nem kü-

lönbözők egymástól,²³ ekképpen az egy metafikciós gesztusnak is érvényt szerez. Vagyis Madzartól eredeztethető, hogy a szöveg reflektál arra a jelenségre, amely a *Párhuzamos történetek* recepciójában számos csapdahelyzetet teremtett:²⁴ a könyv lapjain nem élő szereplőkkel szembesülünk, pusztán textuális effektusok és materiális tényezők összjátéka állíthat elénk olyan aktánsokat, melyek a regénytérben nem különböznek a tárgyaktól, lévén maguk is papírmásék tinvál bevonva. Madzar munkája ezért lehet a fikció önleleplezésének kulminációja:²⁵ a tervezőfolyamatai által demonstrált sajátos referenciális viszonyok, vagyis az alaprajzot és a bútorokat összekötő modell a regény egészére hatással bír. Ezzel képes felmutatni a szövegben alkalmazott elbeszélői technika diagrammatikus természetét, amelyet abban azonosíthatunk, hogy a narráció által előre kijelölt útvonalon nem pusztán a szereplők kényszerülnek végigmenni, de az olvasónak sem hagy sok lehetőséget a regény arra nézvést, hogy ettől az instanciától függetlenül alakítsa ki értelmezését, mivel ezt maga a narráció totalizálja önolvasásában: a *Párhuzamos történetek* ugyanis ahelyett, hogy különböző nyomvonalak alkotta szálakból csomózná össze szerkezetét, előzetesen már csomópontokat²⁶ alakít ki, melyeket egymáshoz kapcsol.

Az erre történő reflexió megtétele érdekében célravezetőbb ezért azt nem a hétköznapokban veszélyesnek bélyegzett viselkedésmódok biztonságos reprezentációs terepeként vagy ideológiák exemplumaként olvasni,²⁷ hanem annak gyakorlataként tételezni, ahogyan két egymástól nem különböző entitás relációba képes lépni egymással, akár Gyöngyvér és a zongoraszék tárgyalandó interakciójaként, akár magának a kapcsolatba lépés aktusának a bemutatásaként értjük ezt. Egy ilyesfajta eminens eseményt keretez egyrészt az elbeszélés két metafigurájának egymásba fordulása, először az ambiguis fokalizáció („Szemzőné szemében ő valamilyen erőset, nyakaszt, őseredetit jelenthetett ehhez a nyámnnyila és bizonyára impotens Tonio Krögerhez képest” (PT III 44)), majd a legalább ennyire eldönthetetlenül egyaránt Szemzőnére vagy Madzarra is vonatkoztatható, és az artikuláció szempontjából akár a narrátorhoz, akár Madzarhoz rendelhető „az archaikus embert testesítette meg a képzeletében” kijelentés révén, egészen az „Amilyen nem vagyok, gondolta önmagáról, soha nem is voltam” referencializálhatatlan felismerésig. A már említett mohácsi hajóút pedig, ahol Madzar Szemzőné szólamat igyekszik megkonstruálni, Gyöngyvér emlékezési aktusának másik szegélyeként szolgál. A látvány és az illatok ismerőssége, ott összekapcsolódva a felejtésre való képtelenségével, mindenfajta misztikus tapasztalatot ellehetetlenít Madzar számára, így amikor a vízben látott feszüle-

tet észreveszik a hajósinással, akkor megszakítja a fiú testéről való elmélkedését (PT II 231), és valamifajta transzcendentális élmény átadása helyett az elbeszélés jól bevált fogásával szembesíti az olvasót: a kapcsolatot megtartja a keresztrel Mayer családtörténetén keresztül – szülei jehovisták voltak, várták a végítéletet –, azonban azt közönyve magyarázatának szolgálatába állítja, a fiú testére, annak felnyírt tarkójára, a meredt vállaira kiterjesztve. Vagyis a szomatikus itt újfent csak azért kerül görcső alá, hogy egy szereplő saját tónusát karakterizálja a mitizált alapokra helyezett múltjával; Madzar saját nagyapja hajóépítési szokásain kezd gondolkodni. Ez a fajta eltolás, megszakítás és hártás az egész elbeszélésmód metatrópusa, legfőképpen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a testet mint katalizátort szolgáltató hajósinas vezeti majd azt a nyilasbrigádöt, amely a Pozsonyi úti lakást ki-pakolja (PT III 40).

Az ennek tulajdoníthatóan elhurcolt és szétdarabolt bútorok szülte hiány alakítja majd a rendelő terét, így csodálkozhatunk-e azon, hogy amikor Gyöngyvér kimegy a szobából takarót keresni Ágostnak, és a Pozsonyi úton az orbánhegyi villa bútoraiba ütközik, akkor nem ismeri ki magát (PT II 156)? A szövegben ekkor nyílik ugyanis esély a percepción túllépő test megmutatkozására, hiszen Gyöngyvér éppen arra a zongoraszékre ül le, melyet *nem* Madzar tervezett (PT II 157). Saját magát kezdi hangolni a ráhallgatásában, hangjával kísérve a vézskorszakból hallatszódó dúlást, ezzel teljesítve be testének fizikai küldetését.²⁸ A hangzó tér textúráját alkotó szenzorium és az annak kereteként szolgáló szomatikus ritmus azonban csak úgy képes valódi elbeszélői gesztussá alakulni, hogy kapcsolatba lép a grafikus hagyományos dimenzióján túlnőtt,²⁹ az alaprajzból kidomborodó elemekkel, a bútorokkal. Miközben a Madzar által kialakított világítás funkcióját veszítette, és a szobában található egyetlen világítótest is csak azért ég, hogy elriassza a betolakodókat (PT I 36), hogy visza ne jöjjenek a nyilasok, Gyöngyvérnek sikerül saját testén keresztül megvalósítania azt a már említett madzari relációegyüttest, mely esetében nem a térbeli, hanem a történeti kontinuitás felszabdolásával eredményezheti, hogy minden, ami eddig csúszásban volt, a helyére került.³⁰ Bár a Madzar által kialakított fény-árnyék játék biztosította ún. optikai ritmusnak³¹ a testre gyakorolt hatása a lány emlékezési aktusában már nem érvényesülhetne, az építész által telepített viszonyok még rezonálnak, azok látens effektusai hatnak ebben a térben. Gyöngyvér ugyanis annak köszönhetően válhat saját szubjektivitását feladva hangzó térré, hogy az eredeti zongoraszékét az ablakon kidobták a nyilasok, azt a példányt pedig, amelyre ő ráült, Szemzőné néhány évre rá vásárolta. Így a szék „nem adhatta át magát sem a nosztalgiá-

nak, sem a katasztrófának, sem a személyes élet kis tragédiáinak, még a finom bánatnak sem adhatta át magát” (PT III 44), hanem éppen a másik eltűnése, annak aktív hiánya révén válik magát interakciókra felkínáló ágenssé.³² A szöveg ugyanis a bútoroknak nem az anyagát vagy méreteit, hanem az azok hiányában is fellépő, mégis azokból fakadó rezonanciát tekinti a legsajátabb és legmaradandóbb tulajdonságnak. Ebben pedig, a mágneses mezőhöz hasonlóan,³³ mind az élő, mind az élettelen test osztozik emanációja révén. Gyöngyvér „hangzó tér”-sége a hiányzó bútorok szülte vákuummal egyazon tárgyisági szinten tárja fel egy egyedülálló szenzuális diszpozíció lehetőségét: éppen az oda nem illésük és tolokódásuk okozta zavar indít meg a test érzékelésében olyasfajta bomlást, melyben a tér geometriai formáit Gyöngyvér nem látja, hanem azok a bőrén kezdenek rezonálni.³⁴ Ennél a hiánynál, ahol Gyöngyvér szövege „számtalan oksági láncolat” lehetőségével számol (PT II 157), az elbeszélői diskurzus ennek ellentétét kezd ragaszkodni a szinguláris történeti kauzalitásához. Utóbbi egyrészt utal a kifejezetten a Pozsonyi útra tervezett bútoroknak a nyilasok általi elkobzására, másrészt arra, hogy a Dobsinai úti villa robosztus bútorai nem adaptálódtak a rendelő teréhez, mint inkább nekifeszülnek annak, örökös átmenetet, tranzitot hozva létre. Azonban a narrátor ismét csak ahhoz a Madzarhoz válik hasonlóvá, aki az anyagi kultúra képviselőjeként mindössze megteremteni tudja a materiális alapját az emlékezetnek, és felkínálni a szöveget az ahhoz a vonalak és tárgyak összjátéka felől közelítő olvasatnak. Ezzel ellentétben Gyöngyvér az alaprajzot már a tárgyaknak a távollétükben kifejtett hatásával³⁵ szinkronizálja; így kerülhet minden a helyére. Az üres helyek feltöltés(ének sikertelensége) így viszont éppen nem egy békés kooperációban kulminálódik a narrátor és Gyöngyvér szövege között,³⁶ hanem rávilágít arra, hogy az irodalmi térben a narráció számára általánosan kiszabott feladatnak, mely szerint annak a hiányzó tárgyakat kellene az olvasó elé állítania,³⁷ milyen mértékben képtelen megfelelni az elbeszélés.

A regénynek ugyanis egyedül e passzusaiban jelölhető ki az az esemény, amelyben a történeti diskurzus nem az emlékezés eltolását hivatott megvalósítani a testre fókuszálással, hanem a szenzuális tapasztalaton keresztül mutatódik fel a történeti elbeszélés mód pertinenenciája. Ellentétben Ágost azon kijelentésével, hogy a dédapja építette a Lukács fürdőt, vagy Madzar és Szemzőné kirándulásával a Margitszigeten, ahol meg akarják nézni a – szövegen kívül már évek óta épülő – Hajós Alfréd Uszoda alapkövetését, a gyöngyvéri aktus által felidézett történeti esemény nem referencializálható, legfeljebb a narratív keretlehetőségek azt vonatkoztatni, ezzel az alaprajzként ér-

tett regény elemei között mégiscsak egy extratextuális elemet keresztül teremtve kapcsolatot. Holott ilyen bravúrra még az elbeszélés metafigurájaként kezelt építész sem volt képes a tér kialakításakor. A szék, „az elhagyott tárgyak között a hiányzó tárgyak kísértő szelleme” (PT II 156), Gyöngyvér percepciójában maga az uszadékfából készült bútorok a hiánya, csupán fordított előjellel: a nem uszadék-, hanem talpfából készült eredeti szék anyaga megegyezik azon vasúti sínekével, amelyek asszisztáltak a zsidók elhurcolásához (PT III 48). Így amikor Gyöngyvér a vészkorszak visszhangjaira hallgat rá a Pozsonyi úti tranzit térben (PT III 43), akkor az elbeszélés nem tud belefördülni a mérnöki-építészeti diskurzusba. Nemcsak azért, mert nincs többé a helyén az eredeti szék, hanem azért is, mert annak hiányával Gyöngyvér maga alakított ki kapcsolatot. Azonban éppen a történeti hátteret feltáró narratív digresszió elmaradása miatt, illetve a tárgy történelmileg motívált hiánya által válik e helyen nagyon is pertinenssé, hogy a zongoraszékek milyen fából készültek.³⁸ Ezért lehet azok lappangó, emanatív tere még mindig aktív, lehetőséget nyújtva Gyöngyvérnek, hogy az így keletkező mezőből vonja ki és konstruálja meg saját idejét.³⁹ Szemzőné kiút nélküli, örökösen eltolt végű analíziseivel szemben ugyanis Gyöngyvér olyan helyzetidőt tapasztal meg,⁴⁰ mely hasonlóan az alaprajz elemeinek egymáshoz arányulásához, csak relációkkal rendelkezik. A geometriai vonalak és szögek síkja itt nem absztrakció, hanem az a póreség, amelyért a regény eredetileg kiállna, ha az elbeszélés nem törekedne annak folytonos diskurzív elleplezésére. Ez a tapasztalat azonban egyértelműen különbözik attól a Margitszigeten szereshetőtől, mely mindenki tudatosítja, hogy a „behatolás pillanatától [...] már nem őt akarták, hanem valami olyasmit, amit bárkin keresztül megközelíthettek volna, akinek van ritmusérzéke [...]” (PT II 23). Ameddig ott még Kristóf ki-tüntetett E/1-es szövege is alá kell vetnie magát a mindent objektíváló olvasási mechanizmusok működésének annak érdekében, hogy a fiú elnyerhesse helyi értékét⁴¹ és „individuummá” válhasson a nyilvános illemhely interperszonális kódrendszerében, addig Gyöngyvérnél azt látjuk, hogy éppen a tárgyiság relációi által biztosított ritmus vezet olyan individuális tapasztalathoz, amely nincs többé beszorítva az elemek egymáshoz aránylása révén megkonstruált horizontba, még akkor sem, ha éppen azon alapul.

Ahogy Szemzőné az adásvételi szerződések interszubjektív viszonyai és a bútorok interakciói (kiállításuk a rendelő teréből) elkülönültek egymástól, úgy Gyöngyvér emlékezési aktusa azt tette világossá, hogy a szereplők múltja és a tárgyak által rögzített történelem is kiüti egymást. Utóbbiról a krónikásként posztulált elbeszélői szubjektivitás képtelen

számot adni, ahhoz csak a gyöngyvéri tapasztalaton keresztül lehetséges hozzáférni, tehát amennyiben sikerül az előttünk kiterülő narratív panelek között rést ütni, hasonlóan ahhoz a mozgáshoz, mely lehetővé teszi, hogy kilássunk a csúsztatott hálón (PT II 198). A tárgyak a beírandó történelem hordozóivá válva ürességet hagynak maguk után, melynek feltöltésével nemcsak az elbeszélés, de a regényalakok is kényszeresen megpróbálkoznak. Ezek a feltöltési kísérletek történő emlékezéseknek vannak beállítva, melyek viszont kivétel nélkül eltolásokba, hátrításokba fordulnak, így valójában nem többek, mint történelmi dis-

kurzusba ágyazott építészet, pszichoanalízis, ideológia stb. Amikor a végtetekig feszül az a gyöngyvéri tapasztalat, hogy „mi fájjon valamin, amit soha nem éltél át” (PT I 319), akkor a valódi aszobjektív és nem eltoló, hanem panelcsúsztató emlékezés pillanata érkezik el. Ez úgy adja ki az alaprajz tapasztalatát, mint a tárgyak a ritmust: a Pozsonyi úti lakásban elhelyezett bútorok rajzolta erővonalak interakciójából fakadó számtalan oksági láncolat felülírja azt a személyes történelmet, amely az elbeszélés (interszobjektív) viszonyépítő aktusai miatt szüntelenül megakadni látszik a regényben. ■ ■ ■

JEGYZETEK

- Jelen szöveg egy hosszabb tanulmány részleteit tartalmazza.
- A diagrammatikusnak a Deleuze és Guattari által megfogalmazott azon lehetősége veti az olvasatot, mely szerint a diagram már rendezett jelrendszer egyes elemeihez hozzáférve képes azokat még rendezetlen, nem formalizált, *potenciális* természetükben megragadni (vö. Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, 181f.). Bár a szerzőpáros elsősorban a de- és reteritorizáció dinamikájával hozta ezt összefüggésbe (ld. Deleuze Foucault-könyve), e szemlélet irodalmiszöveg-olvasásban történő alkalmazhatóságának is utat nyitottak (pl. a Kafka-könyvben).
- Vö. Martin HEIDEGGER, *Az alap tétele*, Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2009, 29.
- NÁDAS Péter, *Párhuzamos történetek*, Jelenkor, Pécs, 2005, II, 147. A továbbiakban a főszövegben: (PT kötetszám oldalszám)
- Ahogy a *Párhuzamos történetek* szereplői elemzéseikkel és diagnózisaiikkal távolítják el maguktól a szenzuális tapasztalattal való szembeesülést, nagyon hasonló ahhoz, amire de Certeau átszabta a görög *métisz* kifejezést. Ez ugyanis a metaforák és álarok használatán keresztül szüntelen eltolásban lévő, végül pedig saját aktusában eltűnő temporális gyakorlat, melyet de Certeau az elbeszélői narrativitás egyik praktikus aspektusával azonosít (Michel de CERTEAU, *A cselekvés művészete: A mindennapok leleménye*, I, Kijárat, Bp., 2011, 105.). Ez a kapcsolat-teremtés azért is nagyon produktív lehet jelen dolgozat számára, mert a szereplők explicit értelmezéseit közlő narráció saját maga által bevezetett diskurzusainak modulatív potenciálja ebből a nézőpontból válhat feltárhatóvá.
- Ét utóbbihoz ld. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az élet politikája: Eugenika, fajhigiéna* = Uő., *A gondolkodás háborúi: Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Bp., 2014, 118–152.
- A Forgách András által dramatizált jelenetben (*Szorul a hurok*) ez a diszkurzív technika iterativitással váltódik át a színpadon, vagyis ugyanazon cselekménysort tekinthetjük meg az előadás során egy-egy szereplő (Erna, Gyöngyvér és Bellardi) nézőpontjából. Attól függően, hogy melyikük kerül így „reflektorfénybe”, bővül a darab addig kimaradt monológokkal és párbeszédekkel.
- DARABOS Enikő, *A néma test diskurzusa: A saját mássága mint az individualitás kritériuma Nádás Péter Párhuzamos történetek című regényében* = *Testre szabott élet: Nádás Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, szerk. RÁCZ I. Péter, Kijárat, Bp., 2007, 345.
- Lacan Merleau-Pontyval ellentétben nem pusztán a test teljességéhez képest határozza meg a tárgyakat részlegesnek, de attól leválaszthatóknak is gondolja őket (Jacques LACAN, *Écrits*, Seuil, Paris, 817). Bár a tárgyak számát a vágytámogató vagy vágyfenntartó (objet petit a) pozíciójába helyezhetőségük alapján négyre korlátozza (vö. Uő., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Séminaire XI [1964])*, Association Freudienne Internationale, Paris, é. n., 287.), a belátásai, melyeket az Object Relations Theory kritikai vizsgálata révén nyert, kiterjeszthetők és visszavetíthetők a klasszikus elmélet tárgyaira is.
- Vö. Paul RICOEUR, *Narrative Time*, *Critical Inquiry* 7.1, 175.
- Vö. Roy SCHAFER, *Narration in the Psychoanalytic Dialogue*, Uo., 36.
- DE CERTEAU, *i. m.*, 96.
- Míg de Certeau elméletében a regény túlmutat a pusztá dokumentumstátuson, így maga szolgáltat saját praxisával végrehajtási mintákat (Uo., 103.), addig a *Párhuzamos történetek* történetkezelési eljárás módja nem az *is-is*, mint inkább éppen a de Certeau által is említett cinkosságok révén, a Szemzőnén keresztül artikulált *sem-sem* mintáját követi: sem a történeti elbeszélés mint újramondás, sem pedig a szereplők szenzuális dimenzióban végrehajtott cselekedetei mint a szöveghorizont dinamikus bővülése nem érvényesül a regényben.
- Az alap ilyesfajta heterogenitása individuum és kollektíva, illetve éntörténet és társadalomtörténet viszonyainak nem újabb megsokszorozásához, hanem egymásra fonódásához vezet (Bruno LATOUR, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford UP, Oxford, 2005, 96.). Az asszemblázsba rendeződés okozta automatizmus olyan új aktánsként lép fel, mely egymásra redukálhatatlanná alakítja a viszonyokat (vö. Uő., *The Pasteurization of France*, Harvard UP, Cambridge (MA), 1988, 191.). Fonák módon, ennek a típusú szemléletnek a szöveg működése szintjén történő megvalósulása okozhatja azt a kényszeres kapcsolatkonstrukciót, melyet az olvasó valósít meg az egymással soha nem találkozó szereplők között motívumok és tárgyak segítségével, azokat a feltételezett közös tapasztalat forrásaiként tüntetve fel: ennek az attitűdnek a parodisztikus metafigurájaként értelmezhető Szemzőné. A diagrammatikus megközelítés, mely kapcsolat felvázolása helyett inkább az elbeszélés és a karakterek interakcióinak spektrumát próbálja felvázolni, immunis arra, hogy a regény által mindenképpen eleve kalkulált és felkínált, de végre nem hajtott elrendezéseknek rendelje alá az interpretáció kimenetelét.
- Pontosan úgy, ahogyan nem rendelhető alá az ugyanazon múlt különféle perspektívából el-

- mesél történetei egyetlen láncszerű újramondásnak (SCHAFER, *i. m.*, 53.), mivel az aktuális narráció ugyanúgy alakítja a történetet valós időben, ahogyan tették azt az azt megelőzők, melyektől függetlenül nem lehetséges azt újra elbeszélni.
- 16 Henri LEFEBVRE, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991, 86.
- 17 Nelson GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis (IN), 1976, 122.
- 18 Paul VIRILIO, *The Lost Dimension*, Semiotext(e), New York, 1991, 70.
- 19 Vö. Mario CARPO, *The Alphabet and the Algorithm*, The MIT Press, Cambridge (MA) – London, 2011, 34.
- 20 Vö. Tim INGOLD, *Lines: A Brief History*, Routledge, London – New York, 2007, 161.
- 21 E relációk biztosítják a tételrendezés időnek nekifeszülő inzisztenciáját, mely lényegében az építészetben megjelenő energiaként értelmezhető. Vö. Luis FERNÁNDEZ-GALIANO, *Fire and Memory: On Architecture and Energy*, MIT Press, Cambridge (MA), 2000, 65.
- 22 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hangulat – hangoltság – történet = Az olvasás labirintusában: Tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára*, szerk. BEDNANICS Gábor – HANSÁGI Ágnes – VADERNA Gábor, Historia Litteraria Alapítvány – Ráció Kiadó, Budapest, 2013, 173.
- 23 Vö. Peter SLOTERDIJK, *Du mußt dein Leben ändern: Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2009, 350.
- 24 Például a deklasszállódott státusz alapján az *Emlékiratok könyve* és a *Párhuzamos történetek* szereplőinek összekötése (vö. BAZSÁNYI Sándor, „... testének temploma...”: erotika, irónia és narráció Nadas Péter elbeszélő prózájában, Műút, Miskolc, 2010, 112.) vagy a regény antropológiai érdeklődésének bizonyításául az állatok szerepeltetésének érvként felhozatala (vö. KÁROLYI Csaba, *Ecce Homo*, Élet és Irodalom, 2005. november 18.) olyan értelmezői gesztusok, melyek belesznek abba a hibába, hogy antropomorfiázzák azt, amit a regény maga is „csak” textuális aktusokként állít be.
- 25 Az alaprajz vonalainak a fikcióra kiterjesztése jelentkezik abban a tételrendezési potenciálban és hibridításban, amelyek a diagram sajátjai (Sybille KRÄMER, *Punkt, Strich, Fläche: Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik = Schriftbildlichkeit: Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, szerk. Uő. – Eva CANCEK-KIRSCHBAUM – Rainer TÖTZKE, Akademie Verlag, Berlin, 2012, 90.). A diagrammatikus megközelítésmód ezért tekinthető úgy a regényre mint elbeszélői gyakorlatra, mert az egyszerre mond és mutat, miközben e működés feltételei folytonosan reflektálnak az azokat előállító textuális gesztusokra. A *Párhuzamos történetek* Madzarja így a vonalak vezette tervezői munkával válhat egy ilyen típusú olvasás előfeltételévé.
- 26 A csomó és a történet (*knot és plot*) napjainkban megváltozott diagrammatikus konstellációjához ld. INGOLD, *i. m.*, 75.
- 27 Ellentétben azzal, ahogy azt Bazsányi gondolja: BAZSÁNYI, *i. m.*, 42.
- 28 VÁSÁRI Melinda, *Latencia, hangulat és atmoszféra*, Prae 2013/3, 114.
- 29 Vö. Brian ROTMAN, *Becoming Beside Ourselves: The Alphabet, Ghosts and Distributed Human Being*, Duke UP, Durham – London, 2008, 27.
- 30 VÁSÁRI, *i. m.*, 114.
- 31 Vö. KEPES György, *A látás nyelve*, Gondolat, Budapest, 1979, 47.
- 32 Vö. LATOUR, *Reassembling the Social*, *i. m.*, 79f.
- 33 Vö. KEPES, *i. m.*, 20.
- 34 Vö. VIRILIO, *Negative Horizon*, *i. m.*, 27.
- 35 LATOUR, *Reassembling the Social*, *i. m.*, 80.
- 36 Ahogyan például Vásári gondolja: vö. VÁSÁRI, *i. m.*, 116.
- 37 Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, 31.
- 38 E viszonyok diagrammatizálódását mutatja, hogy az azokat felvázoló praxis kevésbé logikai műveletek mentén képes kibontani olvasatát (vö. Matthias BAUER – Christoph ERNST, *Diagrammatik: Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, transcript, Bielefeld, 2010, 131), mint inkább az elbeszélői szöveg (gyöngyvéri katalizátorának) tételrendezésében a relációk dinamikus-energetikai aspektusával akadolga a szövegben. Így ugyanis csak a saját időbeli műveleteit (megelőzőtség, visszacsatolás, retroaktív konstrukciók) a szövegben ugyanúgy azonosító olvasatnak az önmagára tett reflexiója nyit lehetőséget a szöveg által színre vitt temporális viszonyok kirajzolására.
- 39 Lyotard bizonyos értelemben az ilyen technikákra használja a *technologos* kifejezést, hiszen azok nem pusztán mechanikus rutinra, hanem a saját feltételekre emlékezés eseménye révén kibontakozó reflexiókra épülnek. Vö. Jean-François LYOTARD, *The Inhuman: Reflections on Time*, Stanford UP, Stanford (CA), 1991, 52.
- 40 Vö. KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 173.
- 41 Bazsányi a nyilvános WC-ben játszódo fejezet tárgyalását követően mondja ki általános érvényűnek szánt megállapítását arról, hogy „a szavak is megkapják sajátos helyi értéküket, alkalmi jelentésüket a mondat, a bekezdés, a fejezet tagolásában” (BAZSÁNYI, *i. m.*, 118.), közben azonban nem veszi észre, hogy éppen ennek a kódrendszernek a szereplőkhöz hasonló módon esik áldozatul akkor, amikor szövegolvadás helyett filozófiai asszociációkra hagyatkozik. Ahelyett, hogy ellenszegülve a mindent elrendező textualitás kényszerítő instanciájának, meglátná azt a kiterjesztési lehetőséget a fragmentált nyelvi elemekkel végezhető műveletekben, amellyel a saját olvasási ösvény a narráció által előre lefektetett útvonalakat át-szeli (vö. INGOLD, *i. m.*, 91. és 94., valamint jelen tanulmány 14. lábjegyzetével).

Smid Róbert: Az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport tudományos segédmunkatársa. Főbb kutatási területei a pszichoanalízis médiumarcheológiai diskurzusa és az irodalom kartografikus kultúrtechnikái.