

Wesselényi-Garay Andor

„...vakolattal borított – s így nem látható – festmény...”

Mészöly Miklós *Filmjéről*

„Utca a Moszkva tértől *keletnyugatra*” (kiemelés: BS) – szól az 1973–74-ben részint Budapesten, részint Nyugat-Berlinben írt *Film* legelső mondatának legelső fele. A nem létező földrajzi irányt – és talán a hetvenes évek Magyarországnak saját

tos mentális állapotát, egyidejű kelethez láncoltságát és nyugatra fürkészését – jelölő szóösszetétel képtelensége máris bevezet minket Mészöly Miklós prózafikciójának kellős közepébe: a térbe rekesztett idő, a várostérbe zárt történelem nyomatékosan művi eszközökkel végrehajtott felmérésének rendhagyó szövegeseményébe. A feltérképezés technikáját a képzeletbeli kamera tér- és időbeli mozgása, pontosabban e vizuális mozgás nyelvi szimulációja szolgáltatja.

A hetvenes évek úgynevezett prózafordulatának emblemikus érvényű művében Mészöly látványosan szakít a hagyományos epika egyenesvonalúságának, ok-okozatiságának, sőt célirányultságának makacs munkahipotézisével, a moralizáló vagy didaktikus, netán propagandisztikus s így hamis, olykor konzervatív-futurista (*Az elsodort falu*), olykor modernista-aktivista (*Felelet*) narratívák terhes, sőt nyomasztó örökségével. A változatos módokon elkoptatott, mondhatni korrumpált epikai előfeltevésektől szabaduló próza immár másként próbál viselkedni, azaz másként tekint saját magára és a világra; mi több, részben vagy egészben önmagáról beszél, önnön létezés- és működésmódjának mikéntjéről, fenomén voltáról. Mészöly írásmódja például hangsúlyosan anyagszerűvé,<sup>1</sup> azon belül térszerűvé válik, esetenként, miként a *Film*ben is, egyenesen városzerűvé, amennyiben nem csupán ábrázolja a választott városrészt, jelen esetben a budapesti Csaba utcát és környékét, hanem megteremtí annak szövegszerű párhuzamát.<sup>11</sup> Akárcsak Wittgensteinnél a nyelv szövete, amelyet úgy érzékelhetünk, mint valamely „régí várost”, mint „zegzugos térséget utcácskákkal és terekkel, régi és új házakkal, meg olyan házakkal, amelyekhez különböző korokban építettek hozzá”. De gondolhatunk akár a „rossz közérzet kultúrájáról”

értekező Freud „fantasztikus feltételezésére” is, miszerint „Róma nem emberi lakóhely [volna], hanem pszichés lény, [...] hosszú és tartalmas múlttal, amelyben tehát semmi sem pusztult el, ami egyszer létrejött, amelyben az utolsó fejlődési fázisok mellett mind a korábbi többiek is még tovább léteznek”; így például „a Palazzo Caffarelli helyén ismét állna a Capitoliumi Jupiter temploma anélkül, hogy ezeket az épületeket le kellett volna bontani”... Ámde a képtelen városvízió, ha nem is feltétlenül „rossz közérzetű”, de némileg rossz lelkiismeretű ötletgazdája azon nyomban hozzáfűzi, hogy mivel „ugyanaz a tér nem visel el kétféle kitöltést”, ezért Róma-hasonlata is leginkább olyan „céltalan játszadozásnak” bizonyul, amelynek egyedüli értelme, hogy megmutatja, „milyen nehéz megbirkoznunk a lelki élet sajátosságainak szemléletes ábrázolásával”.

Nos, ha tetszik, Mészöly éppen ilyen „céltalan játszadozásba” fog akkor, amikor a városmajori Csaba utcán felfelé haladó idős házaspár életének színhelyét, e hely többféle időbeli „kitöltését” igyekszik „szemléletesen ábrázolni”, mégpedig látványosan nem a térben zajló történetek egyenesvonalú elbeszélésével, hanem a személyekhez kötött történeteket és egyúttal a helyi történelmet magában foglaló tér – valamiféle réteges emléknymotér vagy kiterjedt palimpszeszt-öveget – hálózatszerű megjelenítésével. Miálta a városrészhez kötődő egyéni vagy közösségi történetek egyre inkább azonosossá válnak a városrész saját történeteivel, az utcák és épületek szerkezet- és funkcióváltásainak folyamataival. A térben rögzült történettöredékek archeológusi kiemelése során – Mészöly 1973-as Warhol-esszéjének szavaival – az „epikai [...] értelmező egyszerűsítések” üresen hagyott helyére lép a „kamera személytelen, szemponttalan, egyenrangúsító ereje”, amely már nem az elbeszélés hitelesítő (hangulati-valóságábrázoló) díszleteként használja a városteret. A fiktív kamera nem mesél el semmit a legeslegelejétől a legeslegvégéig, pláne nem rangsorol és értékel,<sup>iii</sup> csupán rögzít és láttat;<sup>iv</sup> minek következtében a nevezetes mészőlyi „közérzet” vizuális megfelelője ezúttal a városrészt pásztázó kameramozgást leképező tekintet lesz, amely tehát nem megragad és elemez, hanem ráközelít és elidőz.

Az elbeszélés – legalább Ottlik *Iskolája* óta – megspórolhatatlan nehézségei így logikusan vezetnek az olvasás tagadhatatlan nehézségeihez. Balassa Péter például egyenesen a „*Film passiójáról*” beszél, azaz a „forma önmegkínzásáról, önnön szenvedéstörténetéről”; mely „passiónak” természetesen a befogadó is részese lesz, amennyiben a hagyományos, egyenesvonalú és célirányult olvasásmód helyett kénytelen az egymással lazán összefüggő motívumokat körkörösén újra- és újraolvasni. Mintha egy részben ismert város teljességgel ismeretlen negyedében bolyongana, amely magán

71  
Új Forrás 2011/6 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Gary Andor:  
„...vokolatral borított – s így nem látható – festmény...” – Mészöly Miklós filmjéről

hordozza az elmúlt – és részben elfeledett – idők egymásra rétegződő nyomait.<sup>9</sup> Ráadásul a zegzugos regénytér két meghatározó és párhuzamos történetfélesége között nem érzékelhetünk semmiféle biztos kapcsolatot; mint ahogyan az egyes történetek külön-külön is csak töredékesen, nem pedig időrendbe zabolázva jutnak az olvasó tudomására. Az 1972-ben a Csaba utcán botorkáló Öregember „váratlan tikkélése” éppenséggel „*utalhat*” egy hatvan évvel korábbi eseményt idéző „emlékképre”, amely „*talán* éppen ezekhez a napokhoz kapcsolódik” (kiemelések: BS) – noha nem egészen a vajtai Silió Péter tragédiába torkolló történetének időpontjához, az 1912. május 23-i tüntetés napjához, hanem az év „egyik augusztusi délutánjához” („három hónappal a véres tüntetések után”). A két 1912-es időpont ugyan viszonylag közel esik egymáshoz, ámde teljességgel nem fedik egymást; az egyetlen közös mozzanat: a helyszín, a budai városrész. A feltételesen és homályosan egymásra vonatkoztatott történéseket, az idős házaspár hetvenes évekbeli sétáját és a vajtai gazdálkodó 1912-es hányattatását (kiegészülve feleségének mesészerű vándorútjával) az elbeszélő nem az epikusan fejlesztett időkezelés, az ok-okozati kapcsolatok vezéregyenese mentén, hanem a retorikusan felépített térkezelés szövegtechnikájával ábrázolja – részlegesen, amennyire a fikatív kamera mozgása, a fikció logikája engedi.

Mészöly művében tehát nem önmagukban teljes, továbbá egymással szorosan összefüggő történeteket olvasunk, hanem térbeli átfedéseket és párhuzamokat érzékelünk – ami viszont mégiscsak valamiféle időbeliséget eredményez: a különidejű térbeli mozgások egymást erősítő s így telített időtapasztalatát. Az epikusság maradványa: a séta (az idős házaspár), a menekülés (Silió) vagy a mesés vándorlás (Silióné) időseménye a térben, a város rizomatikus jellegű, ámde történelmi mélységeket is sejtető téralakzatában. Más szóval, a regény formaelve, az idő nem vész el, csak látványosan átalakul, azaz hangsúlyosan a térben jelenik meg, jobban mondva bújjik el (tudniillik az épületek és utcaszerkezetek felszínén és mélyrétegeiben); miáltal az olvasóból egyre inkább néző lesz, aki előtt ráadásul nem szimbolikus súlyú és telítettséggű látványok, hanem szolid városszerkezeti alakzatok tárulnak fel. És így a városi szövetben ábrázolt mozgások vagy utazások térképészeti követése során a többnyire széttartó történetekből csakis azokat a zárványszerű, mondhatni zárt architektúrájú részleteket ismerhetjük meg, amelyek valamiképpen elhelyezhetők a térképen, azaz valamely adott tereptárgyhoz, épülethez vagy városszerkezeti egységhez, e térbeli elemek időbeli rétegeinek valamelyikéhez rendelhetők.

A budapesti városrész 1972-es állapotának homlokzati elemei, építészeti-urbanisztikai részletei magukon, illetve magukban hordozzák a korábbi idők megannyi emléknymát, emlékeztető jelét, miáltal jókora értelmezendő feszültségtér nyílik a történet vagy történelem különböző pillanatai és

eseményei között.<sup>vi</sup> Így például a közös (szöveg)térbe rendezett hetvenes évekbeli Csaba utca és az egykori szőlőskertek párhuzamos, sőt egyidejű megjelenítése nyomán, az egyazon tér többféle időbeli kitöltése jóvoltából nem tudjuk nem érzékelni urbanitás és ruralitás, civilizáció és bestialitás (és nem idill!) tartós feszültségét. A téridő-palimpszesztes módszeres 73 felfejtése során a városrész egyre vadabb mélyrétegei (erőszak, gyilkosság, emberirtás...) tárulnak fel, amelyeknek majd feltűnnek a térben távolabbi párhuzamai is, mint amilyen például a Városligetben zajló, foszlányosan ábrázolt – szó szerinti – bestialitás, valamiféle állatkínzással egybekötött szexuális játék (amely bő harminc évvel később még vadabb hullámokat ver a részben Mészöly prózáján iskolázott Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényének infernális margitszigeti szövegrétegében). Mintha Mészöly elbeszélője (fiktív kamerája) arról is tudósítana, hogy miből lesz egy város, miből épül fel a városi kultúra: az önmagában bestiális természet következetes megműveléséből, azaz *natura* és *colere* tartós együttállásából.

Ahogy egyébként az írás sem más, mint a természetes-összetönös közlésvágy módszeres kidolgozása, azaz *natura* és *doctrina* (valamint *exercitatio*) kultúrateremtő és -formáló gyakorlata. Sőt esetenként, miként most is, a poétikus frászmód nyelvi összetettsége teszi egyáltalán lehetővé a civilizált létezőt, a városi kultúra tér- és időbeli összetettségének megismerését, olvasói tapasztalatát. Lévén a Mészöly-próza felszíni és mélyrétegei, elbeszélés-technikai és jelentésbeli vonatkozásai hasonlóképpen szerveződnek, mint az általuk, bennük ábrázolt városrész felszíni és mélyrétegei, tárgyi és történelmi vonatkozásai; pontosabban: itt és most, Mészöly *Film* című regényében a szövegszerűen olvasható város éppen hogy a városszerűen bejárható szöveg jóvoltából létezik. A regényszöveg csakis önnön városszerű megjelenítésével együtt ábrázolhatja magát a városrészt – annak tér- és időbeli szövegszerűségét. A várostest lebonthatatlanul ráépül a szövegtestre, vagy ha tetszik, a szövegtest letörölhetetlenül magára írja a várostestet. A térképészeti pontosságú területábrázolás során már-már történészi igényességgel méretik ki a folyton változó városrész létezésének tulajdonképpeni közege: az idő, a történelem. Lajstromozzuk hát röviden a várostérben rögzült időket, amelyek leginkább négy fő típusba sorolhatók.

A Budapesten és Nyugat-Berlinben 1973–74-ben megírt regény saját ideje nagyjából megegyezik (1) a Csaba utcai 1972-es történetesrész többször is hangsúlyozott „má”-jával és „most”-jával; amihez képest a városrészlethez kötődő minden egyéb időpont „egykori”-nak és „valamikor”-nak tűnik. Ilyen „egykori” esemény elsősorban (2) a pesti oldalon hatvan évvel korábban

Új Forrás 2011/6 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Gáray Andor:  
„...vokolatral borított – s így nem látható – festmény...” – Mészöly Miklós *Filmjéről*

kirobbanó május 23-i tüntetés, amely egyúttal Silió tragikus végű történetének kezdőpontja, és amely homályosan érintkezik az Öregember valamelyik 1912-es augusztusi emlékképének eredetével, és persze Silióné budai bolyongásának idejével. A várostér emlékeztető helyei és nyomai mentén

74 az 1912-es évtől kétfelé tájékozódhatunk az időben: előre és hátra.

Így például értesülünk (3) számos elkövetkező időről – 1912-től egészen a hetvenes évek elejéig: (a) a városmajori 1914-es emlékmű felállításáról; (b) IV. Károly 1916-os hadseregszemléjéről az akkor „volt” Bosnyák Kaszárnyában; (c) az 1918-as őszirozsás forradalomról, amelynek során éppen e kaszárnya kerítésén átmászva szökdöstek a „fezes bosnyák katonák”; (d) az 1919-es proletárdiktatúra idején a Vérmezőn papírvászon borítású Martinovics-emlékművet avató május 1-i ünnepségről; (e) a városmajori templomot megrongáló második világháborús bombázásról; (f) a férje tetemét kutató Silióné budai útvonalával szemközi Duna-part történelmi emlékezetének legiszonyosabb fejezetéről, az 1944-es nyilas emberirtásról; (g) az egykori Sax-féle préház helyén álló magánvilla ötvenes évekbeli államosításáról; (h) a tizenégyes hősi emlékmű 1952-es átalakításáról, vagyis a „reakciós időkre emlékeztető csendőrsapka” kicseréléséről; valamint (i) egy „pár éve”, mondjuk a hatvanas évek végén történt autókarambolról, amelynek áldozata a városmajori templom „harminc éve kibombázott ablakozataikat” készítő, velencei származású Andrea Brentano Cimerola. De hasonlóképpen kitágul az idő (4) a továbbra is egy-egy adott városszerkezeti ponthoz köthető, ámde „még hatvan évnél is régebben” játszódó eseményekkel: (a) a korabeli Városmajort ábrázoló rézkarc 1867-es dátumának történelmi pillanatával; (b) a kiegyezéskori kép keletkezését tizenhét évvel megelőző aradi kivégzések időpontjával; (c) a városmajori parkban eltemetett 1848–49-es hősök küzdelmének idejével; (d) a szabadságharcot elindító tavaszi forradalom nevezetes március 15-ével, amikor is Silió történetének kezdőhelyszínén, a múzeumlépcsőkön „(állítólag) Petőfi szavalta a Talpra magyart”; (e) a vérmezei emlékmű által megidézett Martinovics-féle összeskűvés idejével; valamint (f) a regényben megemlített városrészek legtávolabbi pontjához, Rákosmezőhöz rendelt szimbolikus mohácsi esemény dátumával.

A gazdagon ábrázolt történelmi idők városszerkezeti rétegződésének közege és minőségi garanciája: a Mészöly-próza jellegzetesen térszerű, sőt ezúttal városszerű szöveg-hálózata.

\*

A nyitómondatok pontos tárgyjelölésével együtt máris megnevezetik a regény átfogó szerkezeti elve: az „összehasonlítás”; mi több, azonnal és látványosan megmutatkozik e poétika jócskán szofisztikált logikája („...neheztjük az összehasonlítást...”), amelynek köszönhetően az alábbi párhuzamos gondolatmenetben a közös térbe terelt távoli időpontok vizuális kapcsoló-

dásának szó szerinti tagadása mégiscsak valamiféle közvetett állításba torkollik – a tagadó szóbahozatal evidens ábrázolóereje révén: „Utca a Moszkva tértől keletnyugatra (...) Ügyelünk rá, hogy *semmi ne* emlékeztessen az egykori szőlőskertekre, prэшázakra...” (kiemelés: BS) Továbbá a „Buda-pest bombázására” utaló fordulat részként érzékletesen képviseli a **75** *Film* egészét, a várostérben megjelenő történelem, vagy éppen a térben nyomokat hagyó idő ábrázolásának átfogó igényét. Így például az „eredeti ragyogását” az öntözőkocsi vizétől visszanyerő rigómaradvány olyan – a regény durva vagy tragikus eseményeit előrejelző – baljós „relief” lesz, amely csupán jelenbeli („piszkosbarna”) síkvoltában utalhat egykori („fekete”) térbeli létezésére; mint ahogyan a Mészöly-regény is csak a szöveg térképszerű *síkján* beszélhet a városrész valós *térbeli* tagoltságáról és *időbeli* kiterjedéséről. (A kvázi-műalkotásként láttatott s így véglegesített madártetem későbbi párhuzama lehet a sajátosan koreografált, már-már performanszértékű gyilkosság valamiféle brutális szabadtéri plasztikát idéző végeredménye: a halott Sax Simon – mintegy végleges helyére került – feje a malomkő tengelyfuratában.) A térbeli alakzatként megjelenő idő „reliefjének” szomszédságában tekinthetjük az alábbi mondat látványát akár a teljes szöveg egyfajta vizuális allegóriájának is: „A park fából azokat mutatjuk, melyeknek a törzsvastagsága kilencven, de legalább nyolcvan évnek felel meg.” A leírás révén itt pontosan arra nyílik rálátásunk, amit a valóságban közvetlenül nem láthatunk, aminek ábrázolására csakis a fikcióteremtő nyelv képes – amennyiben az eltelt időt jelölő „törzsvastagság” éppenséggel vizuális rokonságba kerül a fák rejtett évgűrűmetszetével, organikus „reliefjével”, mely képzeletbeli térmetszet vagy metszetter tárgy: az idő.

A „nehezített” körülményekbe ágyazott „összehasonlítás” poétikájának jegyében a „mai” városrész tereptárgyai csupán utalhatnak arra a „valamikor” városrészre, amelyet – többek között – egy korabeli ábrázolás másolata, mondhatni az eredeti látvány másolatának a másolata révén ismerhetünk: „Az étterem ruhatára mellett – szerencsénkre – egy várostörténeti rézkarc másolata szemlélteti, hogy még hatvan évnel is régebben milyen volt ez a táj. Kissé primitíven felfogott, romantikus Landschaft, a bécsi metsző ízlése szerint.” A térábrázolás vizuális áttételei egyfelől elérhetetlenül távolinak mutatják a történelmi időt, másfelől viszont beszédhelyzetbe, szövegközébe is hozzák az időben távoli események térbeli nyomát, az egykor volt jelenlét hiányának a jelét, vagyishogy a hiány jelének a jelét: az étterem falán függő, kétes esztétikai értéket hordozó másolatképet. Mint ahogyan a Trombitás utca sarokházának falfestménye is csak utalhat a múltra, az utcanévadás elmúlt idejére. Ráadásul a „trombitát tartó férfi

Új Forrás 2011/6 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Gary Andor:  
 „...vokolatral borított – s így nem látható – festmény...” – Mészöly Miklós filmjéről

ábrázoló freskó” – a regénybeli leírás idejében – még csak nem is látható: „Ennek emlékét őrzi a ma vakolattal borított – s így nem látható – festmény.” Mi több, a hiányzó festmény által idézett egykori időre vonatkozó gondolatmenet maga is idézet – az 1919. május 1-i ünnepre 1972-ben visszamenetleg emlékező Dr. Massány Tibor várostörténeti leírásából. Olyan többszörös áttételű utaláshálózatban tájékozódunk tehát, amelyet az építészeti és alkalmazott művészeti nyomok vagy azokkal egyenértékű vizuális minőségek (mint amilyen az ellapított madártetem) tesznek beláthatóvá – mind térben, mind pedig időben; hiszen az időbeli távlat tágítja és rétegezi a tér tapasztalatot, és fordítva.

Az időnek kiszolgáltatott tér tapasztalat vagy -ábrázolás hasonlóképpen részleges és áttételes formájával találkozunk a kivégzett férje holttestét kereső Silióné „homályos elképzelésében [...]”, pontosabban megkésett elképzelésében” is, amelyet az özvegy Budapestről alkot az „Ábraképekkel Tarka História Magyarországon” címet viselő, az ügyvéd által később „mosolyogtató kalauzként” emlegetett „öreg városi kalendárium” alapján. A feleség sajátos – mitikus avíttóságában megragadó – látásmódját szimulálja, azaz ahogy a városkép megjelenítésének eleve hiányos és torz voltát (a megjeleníthetőség nehézségeit) nyomatékosítja a fiktív kamera ars poetica öntertelmezése: „Nem célunk, hogy Siliónénál igényesebbek legyünk, sőt, éppen arra kell törekednünk, hogy ne legyünk tájékozottabbak nála. Tehát mi is úgy képzeljük, magyarázzuk az öltözködéstől még mindig kimerült Öregasszonynak, hogy a sírt Óbudán kell keresni, Aquincum környékén...” A fiktív kameramozgás többes szám első személyű elbeszélője nem kívánja meghaladni semelyik szereplő – most éppen Silióné – Budapestre vonatkozó részleges tudását és esetleges látásmódját. Hiszen a terület (város vagy városrész) látványa csakis a töredékes voltukban egyenrangú változatok valamelyikében tárulhat fel – az éppen adott pillanatban, az éppen adott pontról, az éppen adott szemlélőnek; még akkor is, ha ez kizárólag az „egyenrangúsító” kamera jóvoltából lehetséges.

Az ábrázolt városponton történő időbeli mozgás gyakran vezet térbeli elmozduláshoz; például az elbeszélő egyik jellemző gesztusában, amely a „mai” Városmajor „valamikori” vizesárkától kalauzol el minket a Vérmezőig. A mozgás oka és irányvonala (a „bővízű árok”) ugyanakkor nem látszik, ámde a nyelv mégiscsak jelölheti – és jelöli is – annak hiányát: „Ajánlatunk lényege körülbelül ez: ahol ma a városmajori park húzódik, valamikor bővízű árok húzódott, ami nagyobb esőzésekkel rendszeresen kiöntött a Vérmező irányába, s ez az árok ma is megvan még, csak föld alá süllyesztve.” (kiemelések: BS) Vagy nézzük a „mai étteremsarok” tájolásának összetett téridő-szerkezetét, amelynek íve az időben (1912. május 23-án) és térben (a pesti oldalon) egyaránt távoli esemény megidézésével bontakozik ki, mégpedig a térben közeli

helyet egykoron kitöltő épület funkcióváltozásai nyomán – először 1972-től 1912-ig, majd onnan vissza, a második világháborút megelőző időszakon át az ötvenes évekig, és tovább: „Így azt is elfogadhatjuk tényként, hogy a mai étteremsarok a véres tüntetés idején meglehetősen közel eshetett Sax Simon pesti kötélverő szőléjéhez; s hogy a préháza kicsit följebb állt, 77 a kétszintes magánvilla helyén, amelyet 1950-ben államosítottak, s rövid ideig a kerületi Magyar Nők Demokratikus Szövetségének a székháza volt.” (kiemelések: BS) A dúsan rétegezett utcaleírás valamivel későbbi szöveghelyén a mai követségi épület egyik eleme kerül térbeli fedésbe az egykori szőlőskert malomkövével, amelynek elhelyezkedése sajátosan leképeződik az 1912-es gyilkossággal közel egyidejű bírósági tárgyalás laboratóriumi tereben, majd végül a leírással egyidejű 1972-es utcakép egyik épületének a falán: „(A malomkő valamelyik követségi lámpaoszlop helyén állhatott, a »csirkóra« metszett fák között.) [...] Ahol [Silió] ült (illetve áll most), azt jelöli meg a malomkő helyének, a terem bal hátsó sarkát pedig, amerre a préház fekszik; csak persze sokkal messzebb. Így a mai topográfia szerint is világos, hogy az utca, amelyiken az Öregemberrel és Öregasszonnyal haladunk, a préház irányából vezet a malomkő felé. Ezt a pontoskodó elrendeződést fel is rajzolhatjuk a régi fiú-árvaház falára, ahol éppen megállunk pihenni...” Az egyik „topográfiai” időréteg utal a másikra, az egyik „pontoskodó” szövegmozzanattól következik a másik...

Budapest nagyobb léptékű városrajzától tehát fokozatosan jutunk el a szűkebb regénytér egyre kisebb léptékű helyszínrajzáig: a „valamikori” Musztafa pasa körúttól (a „mai” Múzeum körúttól) a Városmajor „valamikori” szőlőskertjein (a „mai” Csaba utcán) át Sax Simon „valamikori” préházának malomkövéig (a „mai” követségi lámpaoszlopig). Ráadásul a regény vége felé újra kitér a tér, mégpedig Silióné mitikus-balladai vándorlásának jóvoltából, amelyet viszont fordított időrendben, a zsákutcajellegű végállomás, Aquincum felől ismerünk meg, ahol is egy hajnali körútvégző rendőr ráakad az alvó özvegyre és gyerekeire. Az aquincumi romokhoz vezető mesés vándorút hőse, a Vajtáról gyalog elinduló és „útközben válogatás nélkül minden templomba betérő” Silióné „végig a Duna mellett halad, és a mai Budafok irányából közeledik a főváros felé, majd a régi Tabánt érintve igyekszik Óbuda felé, s így még ő is kaphat ízelítőt abból a keskeny házsból, ami a Gellérthegy aljában a Rudas fürdőtől a Sárosfürdőig húzódik”. (kiemelések: BS) A térbeli haladást jelölő tereptárgyak egyúttal időbeli értéket („mai”/„rég”) hordoznak, mely várostörténeti távlatokról a továbbiakban is rendszeresen kapunk jelzéseket: „Valamilyen kerülővel érinti a mai Mártírok útját (a mártír-múzeum akkor még csak városrendezési tervekben szerepel), s így a mai Moszkva teret is

Új Forrás 2011/6 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Gáry Andor:  
 „...valamikor borított – s így nem látható – festmény...” – Mészöly Miklós filmjéről

megközelíti, sőt valószínű, hogy betéved a városmajori parkba...” (kiemelések: BS) A budai oldal „akkori” és „mai” állapotainak időbeli távolsága – egyúttal a regény távolságelvű időtapasztalatának alapszerkezete – változódik újra a mitikusan ábrázolt s így nyomatékosított térbeli távolságban, amely Silió történetének pesti és Silióné vándorlásának budai helyszínei között húzódik, mintegy a folyóval kettéosztott város térmetaforájával jelölve a házaspár tragikus szétszakítottóságát: „Az ügyvéd szerint Budát végig *nem* hagyja el, nem megy át Pestre, így a Múzeum körutat se látja, ahol az attak lezajlik.” (kiemelések: BS) Silióné budai útvonala egyrészt a Duna mentén középtengelyesen letükrözi Silió hányattatásának pesti színterét, másrészt rálátást is enged a pesti oldalra, annak városszerkezeti változásaira, valamint az építészeti-urbanisztikai változásokkal képviselt huszadik századi történelemre, akár annak legsötétebb időszakára is – először (1) a városkép feltételes megjelenítésével, majd (2) a megjelenítés tagadó módú visszavonásával, és végül (3) állító módú részletezésével: „[1] Ha Silióné arra számít, hogy látni fogja a városfalat, ami Pest déli oldalán kezd épülni, a Só utca sarkán, a Duna-part közelében, ahol egy piszkos kincstári épület is helyet kap (csak eredetileg szükség-járványkórház, korábban lutheránus eretnek-fogda) – [2] akkor a legszélő rondellát *sem* találja már a helyén, [3] *ahonnét* a fal továbbhúzódik, átvág a Zöldfa utca 44. számú házon, és a mai Kecskeméti utcánál (amerre Silió sebesülten elhagyja a tüntetés színhelyét), úgy metszi a Múzeum körutat, hogy mindjárt el is kanyarodik a Duna felé a lövöldeházig, ahol a jól biztosított »golyófogó« nem észak-déli, hanem kelet-nyugati irányban terül el, párhuzamosan a Dunával, körülbelül ott, ahol 44-ben (1944) a kivégzések egy részét is végrehajtják, s a hullákat a vízbe lökik.” (kiemelések: B. S.) Mint láthatjuk, a szereplő térben és időben határolt s így részleges látásmódját termékenyen kiegészíti a fiktív kamera – egyébként szintúgy részlegességet mímelő – beszédmódja.

Mindenesetre, a budai oldalon maradó és haladó Silióné érinti a *Film* legszűkebb helyszínét, azaz „megközelíti” a „mai Moszkva teret”, majd aztán „betéved a városmajori parkba”, amely természetesen „egészen más, mint ahogy egy kalendárium nyomán a budai erdőségeket elképzelni lehet” – vagy mondjuk az özvegy „mosolyogtató kalauzához” fogható éttermi rézkarcmásolat „primitíven felfogott, romantikus *Landschaftja*” alapján lehetne. Ezen a ponton, a hetvenes évekbeli idős házaspár és Silió történeteinek közös térbeli metszetében az elbeszélő hosszabban idézi a Csaba utcai villa alagsorában lakó Öregasszony egykori emlékeit, majd visszatér Siliónéhez. A zárványértékű s így hangsúlyos „városmajori kitérőnek” ráadásul kettős jelentése és helyi értéke van: egyrészt Silióné szó szerint megszakítja útját (azaz feltehetően megpihen a hús lombok alatt), másrészt az elbeszélő is megnyit egy retorikus kitérőt (*digressiót*) az egykori városmajori golyógurftól

játékról. A szofisztikált regénybeszéd tehát az egyszerre tematikus és retorikus „kitérő” jövőtárból önmagán jeleníti meg a tárgyat, vagy ha tetszik, a tárgyan önmagát. Mint ahogy a *Film* egészében is az ábrázoló szövegtest és az ábrázolt várostest közös valóságát, egymást átható, egymásra íródó anyagszerűségét csodálhatjuk. A férje tetemét kereső özvegy 79 végül felkapaszkodik a „mai Rózsadombra”, ahonnan – a teljes regényszöveg kitüntetett magaslati pontjáról – szabadon átlát Silió korábbi bujkálásának és gyilkosságának helyszínére, de ellát saját útjának tévesen feltételezett végcéljáig is, Óbudáig, valamint a pesti oldalon egészen Rákosmezőig, „ahol nyolcvanezer sátor is elfér, bár a »végzetteljes« mohácsi események óta már nem kerül sor nagyobb gyűlésre”. Az özvegy mítikus bolyongásának történetét (részben fordított sorrendben) közlő szövegíró végén, a *Film* valamiféle kronotopikus kilátópontján a regénybeli tér és idő egyaránt kitágul – a várost kettészelő folyó mentén Óbudától egészen Rákosmezőig, valamint a városszerkezet és -topográfia történelmi változásai nyomán 1912-től egyenesen 1526-ig.

Silióné tehát „mindet látja”, és vele együtt mi is. Ő azonban – mítikus szerepköréből fakadóan – „makacsul tovább keresi a kivégződombot”, amelyről viszont mi pontosan tudjuk, hogy nem létezik. Mészöly regényének olvasója immár nem keres semmiféle „kivégződomb”-szerű magaslati helyet, azaz nem tételez fel semmiféle határozott végcélra az elmesélt történetek valamelyikében, továbbá nem jelöl ki semmiféle rendszerező középpontot az ábrázolt városrészben, annak tér- és időbeli szerkezetében. Egészen egyszerűen – miként Wittgenstein a nyelv „régii városában”, vagy Freud a „céltalan játszadózásuképpen” elképzelt Rómában – elidőzik benne.

\* A jegyzeteket készítette: WGA

<sup>1</sup> A kortárs magyar építészeti úgynevezett anyag-fordulata – ha nem is áll feltétlenül tartalmi párhuzamban Mészöly írásmódjának változásával – mintegy a *Film* megjelenése után tíz évvel, 1983-ban indul el. Török Ferenc edelényi temploma utóbb mérföldkövé válik e folyamatban, ahogyan az akkori legfiatalabb generáció programszerűen, szinte monomániás figyelemmel fordult a természetes anyagokban rejtőző texturalitás és taktilitás minőségei felé. A napi rutin viszonylag hamar túllépett a matéria inherens tulajdonságainak hangsúlyozásán, és rendkívül összetett erkölcsi értékke emelte elsősorban a téglát, illetve a terméskő alkalmazását. Az építés anyagszerű fordulata – a kézműves kultúra felelevenítésével – nem csak az ekkorra végérvényesen korrumpálódott-iparosított építés kritikáját jelentette, hanem a környezeti illeszkedés sikerrel kecsegtető stratégiáját is ígérte. A földből az emberi kéz által vetett, majd tűzben kiégetett téglát nem pusztán anyaggá vált, még kevésbé burkolattá, hanem a házat a földhöz, a saját születési helyéhez rögzítő kapocsá. A falazat *per definitionem* „a földből nőtt ki”, így nem volt meglepő, hogy az ekkor induló és idővel a hazai építészeti legeltérőbb léptékeit is átjáró anyagfétis – némi egyszerűsítő túlzással – a regionalizmus gyűjtőfogalmában kanonizálódott az új millennium idejére. Mindez a pozíciót, vagyis a hely és a ház közös fenomenéjére vetett tekintet irányát is megváltoztatta. Míg a modern paradigma az épületet a tér irányából szemlélte, vagyis a házat a helyétől voltaképpen független univerzális igényekre adott válasznak, a tömegformálás funkcionális és képletszerű

következményének tekintette, addig a regionalista fordulat a tömegem kívülre, a tájba helyezte a tervezői pozíciót. Ugyanis az épület külső, testszerű megközelítése, az épület ágensként történő 'viselkedése', valamint e viselkedés vizsgálata és értékelése nélkül elképzelhetetlen volt a kontextusától függő 'helyforma' megtalálása. Ez a külső, a hátra mint testre vetődő tekintet természetesen nem adta fel a modernizmustól örökölt térparadigmát, pusztán kiegészítette. (A funkciók mibenlétének radikális átértelmezése a múlt század kilencvenes éveiben következik be. Az egyes rendeltetések a konkrét házak problémájától elszakadva, alapvetően új politikai és értelmezési keretbe illeszkedve válnak visszavonhatatlan urbanisztikai tényezővé. Az új várost többé nem utcák és teleszervezetek, hanem kellékként jelentkező funkciók alakítják.)

80

<sup>18</sup> Kérdés persze, hogy valós-e a párhuzam, vagy pusztán analógiák szerint értelmezhető. A kortárs irodalom város-részletei, pontosabban e részletek – BS szavaival élve – 'vad', 'épfítészes', esetleg 'direkt' olvasatai vezetnek ahhoz a rutinhoz, ahogyan az építészeti rendszert átlapozzák azokat a szövegrészleteket, amelyekben frók 'téreképeskednek', meghozva így az igazságtalan verdiktet: a város az város, a szöveg pedig mégiscsak szöveg; a kettő közelítése egymáshoz nem több, mint pusztá analogia, érdekes, de a gyakorlat tekintetében természetesen párhuzam. Platonikus álláspont ez, amely az *Állam* Homérosz-kritikáját a kompetenciák kérdésévé élezi: mit ér a költő, ha mégoly csodálatosan is írja le Trója ostromát, amikor maga képtelen egy hadsereg vezetésére? Ez a kérdésbe rögzült, felette merev álláspont kevésbé az elutasításból, mint inkább az építészeti abszolút műfaji autonómiáját hangsúlyozó álláspontból fakad, és éppily kíméletlenül utasítja el az építészethez jóval közelebb álló műfajokat is. Az építészeti mibenlétének kérdése körül paradigmátikus módon eltérő válaszok csapnak össze akkor, amikor a rajz kapcsán merül fel a műfaj önérvényességének határa. A modernista doktrína szerint a skicc, a kéz grafikai ösztönmozdulata ugyan hordozhatja a későbbi épület ideáját, ám ennek műfaji igazolását csakis a megvalósult épület jelentheti. Ebben a folyamatban az építészeti rajz műfaji önértékkel nem rendelkező, absztrakt jelekbe fagyasztott utasítássorozattá válik az építőmester számára. A hazai építészeti előző lábjegyzetben jelzett anyag-fordulata azonban gyökeres változást hozott az építészeti rajz kultúrájában is. A nyolcvanas évek elejétől a legfiatalabb generáció minuciózus türelemmel fejlesztette ki azokat a grafikai fogásokat, amelyekkel az anyag mégiscsak ábrázolhatóvá vált a maga lerajzolhatatlan taktilitásában. Az építészeti rajz nem maradt pusztá látványterv vagy kivitelezési útmutató, hanem – a *Film* Budapest-vonatkozására emlékeztető módon – az épített valósággal párhuzamosan létező, sőt folyamatos kapcsolatban álló műfajjá erősödött, megtörve így azt a kizárólagosságot, amely szerint csakis a ház képviselhetette az építészeti elsődleges médiumát. A tény, hogy Janáky István felfogása szoros kapcsolatot tételezett a rajz és a megépítendő épület szépsége között – és a közös esztétikai platform okán az épület vált a rajz ábrázolatává –, egyúttal az építészeti műfaji expanzióját is jelentette. A tervezésben jelentkező anyag-fordulat tehát kiegészült az építészeti terv grafikai fordulatával, továbbá olyan rajzi kultúrát teremtett, amely éppen akkor vált taníthatóvá és kanonikussá, amikor a számítógépek megjelenése ezt a manuális készségként is megmutatózó problémát végérvényesen levette a napirendről. Amikor tehát BS arról ír, hogy Mészöly *Filmje* megteremt a város szövetszerű párhuzamát, óhatatlanul a szavakból szótt, illetve kétdimenziós építészeti cseppet sem paradox fordulatairól szóló diskurzusokhoz illeszkedik – az irodalomértés irányából.

<sup>19</sup> A regény 'legsúlyosabb' helyszínén a kamera egyenes vonalú, oda-vissza mozgást végez, a Maros utcai kereszteződésnél azonban lassú svenekkel tágtítja a fizikai teret. Az étteremszobák körbefordulva elidőzik a teniszpályák előtt álló klubépület architektúráján. Ekkor hangzik el az elkepezhető legsúlyosabb kritika, amely egy épület kapcsán megfogalmazható: „álcázott minikrematórium”. Az emberi történelem legborzalmasabb funkció-hasonlatán túl Mészöly a ház technikai minőségét is felfüggeszti akkor, amikor rámutat, hogy a tető beton vízköpője állandó töcsáz hat létre az alatta elhelyezett szikkasztók körül. A klubépület elutasítását – talmi jellegét – csak fokozzák a különböző hanghatások: míg az Árkay-templom felől a Palestrina-kórus hangjai érkeznek, addig a klubból a *Jézus Krisztus Szupersztár* szól szalagos magnóról. Komplex képi és hangzásbeli narratívát teremt így a kamera, aminek eredményeként masszív érték szerkezet épül a valóban csúnyácska, de leginkább lelketlen klubépület köré. Hasonló narratív potenciálja van azoknak a – Mészöly *Filmjében* persze majdhogyanem önitonikus távolságtartással kezelt – pillanatoknak is, amikor a városmajori nyilas-vérgengzések lehetséges szemtanúinak emlékeit firtató kamera immáron tökéletes csendben

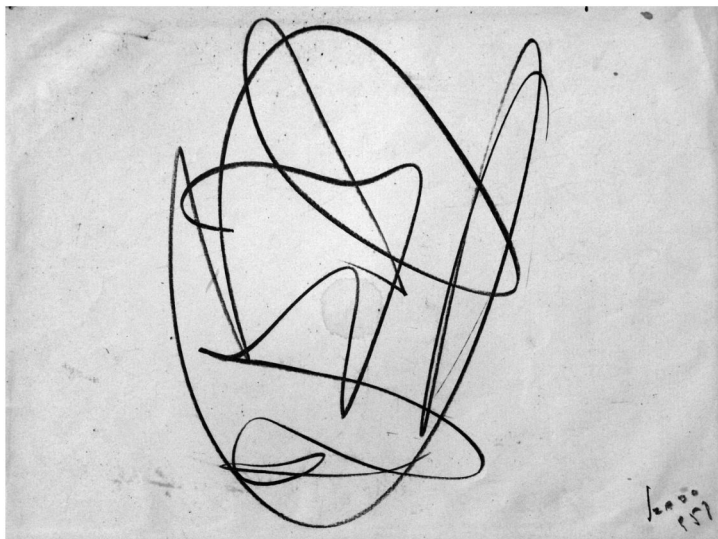
mutatja a némára zárt ajkakat. Számomra ez lesz a Kádár-kori elhallgatás és amnézia rendkívül kritikus képi szimbóluma; éppen ezért nehezen tudom valamely értéksemleges stratégia következményének tekinteni.

<sup>iv</sup> A látátság szövegfordulatokon keresztül megmutatkozó igénye, valamint a látással rekonstruált város a topográfiai pontoskodás ellenére is *Mészöly* városa marad. Ez magyarázhatja a zavarba ejtő pillanatot, amikor a kamera szecessziósnak tűnteti fel az öregek otthonát, noha valójában – a földszinti kő mellvéd és az emeleti kovácsoltvas korlát egyetlen részletétől eltekintve – manzárd-tetős, a francia eklektika stílusjegyeit keverő épületről van szó. A szecesszióról felhalmozott belső tudásunk inkább – de csak termékeny félreértésként – a szemközti Kós Károly-villát azonosíthatná az öregek otthonaként; ám végül a szomszédos követségi épületre vonatkozó utalások lökik a házat a 'saját' helyére. Az ortodox építésztekinetet ugyan a rekonstrukció botlásaként könyvelné el a leírást – ne feledjük, a művészetben maga a kategória egyben vélemény és ítélet! –, de habozna mindezt hibaként felróni. A magyar kultúra irodalomcentrikussága, az tehát, hogy irodalmi szövegeken keresztül szembesülünk legfőbb sorskérdéseinkkel, a sokadik helyre számúzte a képzőművészetet és a kortárs építészteket. Gyengítette annak lehetőségét, hogy a bennünket körülvevő tárgyhalmazon keresztül éljünk át néhány, a létünket alapvetően meghatározó tapasztalatot. Elfogadva az irodalom dominanciáját: az öregek villája *tényleg* szecessziós; intellektuális erőfeszítésünk inkább arrafelé konvergálnak, hogy úgy lássuk ezt a házat, ahogyan Mészöly is látta, és ahogyan a szövege látatja velünk. A megértés vágya így kevésbé a szecessziós stílus-taxonómia felidézésére, mint inkább az író szempontjainak megértésére irányul. Az efféle – elfogadom: kisebbségi – retorika feloldódik a város újranevezésében, egyfajta irodalmi városjárásban, csak hogy saját görcsössége helyett szóhoz juttassa a szövegváros és az aktuális város termékeny eltéréseinek és azonosságainak polémiáját. Akár egy Warhol-szita: a széleken félrenyomott színek jelzik a kompozíció valódi mélységét. Mészöly tekintete és az olvasó tekintete úgy vetül egymásra, hogy a jobb és a bal féltékes látások együtt képezik a város – meggyőződés, hogy a történelmivel azonos jelentőségű, ámde mégiscsak – személyes kulturális tereit.<sup>iv</sup> A látátság szövegfordulatokon keresztül megmutatkozó igénye, valamint a látással rekonstruált város a topográfiai pontoskodás ellenére is *Mészöly* városa marad. Ez magyarázhatja a zavarba ejtő pillanatot, amikor a kamera szecessziósnak tűnteti fel az öregek otthonát, noha valójában – a földszinti kő mellvéd és az emeleti kovácsoltvas korlát egyetlen részletétől eltekintve – manzárd-tetős, a francia eklektika stílusjegyeit keverő épületről van szó. A szecesszióról felhalmozott belső tudásunk inkább – de csak termékeny félreértésként – a szemközti Kós Károly-villát azonosíthatná az öregek otthonaként; ám végül a szomszédos követségi épületre vonatkozó utalások lökik a házat a 'saját' helyére. Az ortodox építésztekinetet ugyan a rekonstrukció botlásaként könyvelné el a leírást – ne feledjük, a művészetben maga a kategória egyben vélemény és ítélet! –, de habozna mindezt hibaként felróni. A magyar kultúra irodalomcentrikussága, az tehát, hogy irodalmi szövegeken keresztül szembesülünk legfőbb sorskérdéseinkkel, a sokadik helyre számúzte a képzőművészetet és a kortárs építészteket. Gyengítette annak lehetőségét, hogy a bennünket körülvevő tárgyhalmazon keresztül éljünk át néhány, a létünket alapvetően meghatározó tapasztalatot. Elfogadva az irodalom dominanciáját: az öregek villája *tényleg* szecessziós; intellektuális erőfeszítésünk inkább arrafelé konvergálnak, hogy úgy lássuk ezt a házat, ahogyan Mészöly is látta, és ahogyan a szövege látatja velünk. A megértés vágya így kevésbé a szecessziós stílus-taxonómia felidézésére, mint inkább az író szempontjainak megértésére irányul. Az efféle – elfogadom: kisebbségi – retorika feloldódik a város újranevezésében, egyfajta irodalmi városjárásban, csak hogy saját görcsössége helyett szóhoz juttassa a szövegváros és az aktuális város termékeny eltéréseinek és azonosságainak polémiáját. Akár egy Warhol-szita: a széleken félrenyomott színek jelzik a kompozíció valódi mélységét. Mészöly tekintete és az olvasó tekintete úgy vetül egymásra, hogy a jobb és a bal féltékes látások együtt képezik a város – meggyőződés, hogy a történelmivel azonos jelentőségű, ámde mégiscsak – személyes kulturális tereit.

<sup>v</sup> A helyszín költőiségét, szerkezeti összetettségét jómagam kevésbé az aktuális 'látható' és az egykori 'leírt' egymásra vetítésében, mint inkább valamely itt felejtett s így zárványjellegű maradvékter felfedezésében látom. Az öregek villájánál balra fordulva, a feltöredező aszfalt átadja a helyét egy murvás csapásnak, amely feltárja a „rákkórház” és a Maros utca közé zárt egykori – mára „elvadult” – szőlőskertek területét. Itt megszűnik a város, sőt egy ponton a Gyógyfű utca is jószerivel

82 járhatatlan csapássá változik, és olyan világba vezet, amely ősfás ligetével, költői épület-jeleneteivel, az önkéntelen építés töredékes házeleteivel kívül rekedt mindazon az urbanizáción, ami egy sarokkal lejjebb már a város élhetetlen örületét jelenti. Míg a Mészöly-mű időben eltérő térsíkjainak elementaritása az összehasonlíthatatlanság minőségéből következik, addig a regényinspirálta városjárás – az emlékezeten kívül rekedt terület felfedezésével – a más-hollét élményét kínálja. Az a tán sosemvolt Pestbuda terület el ezen a pár hektáron, amelyet előtűnik tényleg csak Sax Simon vagy Silió Péter láthatott.

<sup>vi</sup> Számomra kétséges, hogy mindez a részletek tekintetében igaz lenne; épp ellenkezőleg, azon az állásponton vagyok, hogy urbanisztikai részletek híján éppen hogy a történelem, vagyis bizonyos múltbéli események tudása eredményezi az egyes területegységek folytonosságát. Nem véletlen, hogy az enigmatikus gyilkosság olyan helyen zajlik, amelyet 'történelem' híján – hacsak a Magyar Nők Demokratikus Szövetsége egykori székházának szerepeltetését nem tekintjük annak – nem lehetne a szövegtérhez kötni. A BS által említett folyamatosság ugyan átélethető a markáns városi provizóriumként, urbanisztikai 'romként', archeológiai leletként megjelenő ősfás ligetben, de a terület feltárását, egyetlen szövegutaláson kívül, sem Mészöly, sem a kamera nem végzi el. Magam rendre elbizonytalanodom Mészöly (szöveg) helyeinek – meglehet – fájdalmasan vad és direkt megközelítése során; e lábjegyzetek szándéka mégiscsak ama öröm és izgalom kifejezése volna, amely az 'okoskodó' konfrontáció helyett az ábrázolt területeknek éppen a regény felőli 'újraolvasását' eredményezi. A *Filmben* való elmerülés ugyanis nem csak az olvasói-értelmezői pozíció felvételét jelenti, hanem a szöveg topográfiai pontoskodása okán életre kelti a *flâneur* mára irodalmi toposszá üresedett figuráját is. Így tehát a Mészöly-regénytől ihletett új-millenniumi városjáró saját kreatív értelmezésében a gyilkosság éppen a tekintet és a történelem által át nem járt területre kerülne.



*Mára a terasz beépült. Ami korábban tér volt, az most test; ami korábban az épület finom visszametszésével létrejött városi hely volt, az mára aránytalan toldalék.<sup>1</sup>*

83

*Íves füstüveg, acélszerkezet és tolóajtó; lépéseket elnyelő padlószőnyeg, a látvány finom utalásai egy bizonytalan, leginkább talán keleties designra. Fekete fonott székek, sötétbarna asztalok. Árnyalatok a drapptól a bézsig, itt-ott bambuszimitáció, trópusi növényvilágot ábrázoló, a méregzöld tónusaiban sejlő tapéták, (majdnem) fapadló. Egy íves szobát persze – szerencsére – lehetetlen bútorokkal telezsúfolni, így az eredmény: tágas, szellős enteriőr.*

*Innen azonban nem indul többé vándorútjára a tekintet; inkább vonzza a szemet. Látvány és láthatóság eddigi jól mérlegelt rendje felborul; az enteriőrnek úgy válik részévé a város, hogy a bennülő mégis háttal fordít a kinti közösségnek. Különböző sorsok, eltérő egzisztenciák, megvalósult és elfelejtett álmok, éhség és teltség emelnek áthatolhatatlan falat e néhány milliméter üveg köré.*

*Privatizált látvány, privatizált tér egy ebéd áráért. Gulyást már nem lehet kapni, de krumplicevest kolbásszal még igen.<sup>2</sup>*

\*

Mészöly Miklós regényében az Öregasszony és az Öregember rendkívül rövid útvonalat járnak be. Mozgásuk lineáris,<sup>3</sup> Csaba utcai Odüsszeiájuk<sup>4</sup> a Moszkva térnél indul. A Városmajor utcánál az egykori fiú-árvaházat elérve visszafordulnak, a Maros utcai étterembe betérve pedig újra fölfelé visz az útjuk, csak hogy a Csaba utca végén álló egykori viláljukig vezessen sétájuk. Amennyire egyszerű ez az útvonal, olyannyira összetett az a budapesti tér, amelyet a regény elbeszélés-szerkezete bejár; amennyire lineárisnak tűnik e séta időbelisége – az elbeszélő tér bejárásának és alakításának megfelelően –, olyannyira töredezetten az éppen aktuális jelenek. Miközben elfogadom a regény által felkínált értelmezési keretet, hogy tudniillik tényleg filmről lenne szó, továbbá hogy az elbeszélő tér és idő interpretációját valóban képek sorozata tenné lehetővé, mégiscsak úgy vélem, hogy ennél pontosabb, találóbbs analógiák is találhatóak a szövegben felépülő tér értelmezéséhez.

E térszerkezet alakításának meghatározó elbeszélés-technikai eleme, hogy a regény elején Mészöly a tekintet irányát nem pusztán meghatározza, de az indulás helyét is definiálja. Némiképp szimbolikus, hogy a Moszkva térről – annak pusztá létén túl, és hogy onnan indulunk – egyetlen szó sem esik.<sup>5</sup> Még említés szintjén sem merül fel a regény befejezésekor bizonyára heroikus és felette aktív emlékként élő metró, vagy a köznyelvből tán épp a hetvenes

Új Forrás 2011/6 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Gary Andor: „...vakkolatral borított – s így nem átható – festmény...” – Mészöly Miklós *Filmjéneli*

évek elejére kikopó, a tér eredeti nevét argóként őrző kalefózás. Még csak utalás sem történik erre a furcsa, régi-új csomópontra, amely összeköti Pestet Budával, a hegyvidéket a síksággal.<sup>6</sup> A hetvenes évek elején – úgy a metróval,

84 mint a Moszkva tér csomópont-jellegének kialakításával – felszámolva ezzel egy olysfajta új identitás, mondhatni kronokulturális toposz kialakulásához, amelynek érzelmi, nosztalgikus többletét csak két évtized múlva fedezi fel az utókor.<sup>7</sup>

Ugyanez a Csaba utcára szegezett merev tekintet gátol abban, hogy tudomást szerezzünk a kissé távolabb fekvő, de a bel-budai városhorizontot akkor még meghatározó Ganz-telepről, amely a hetvenes években nem pusztán a dicső szocialista nagyipar egyik centruma, hanem az új munkás-paraszt-értelmiségi társadalmi rend homogén, történelem nélküli világának topográfiai illusztrációja. Az itt dolgozó munkásság jelentette a – nem csak – Kádár-kori szocializmus egyensúlyozó elemét, valamint az elvárt társadalmi heterogenitás zálogát, amely kellő súllyal képvisel(het)te a munkásságot egy olyan területen, amely hagyományait és legújabb kori közeljövőjét tekintve is inkább volt polgári, illetve újpolgári. (A szocialista nagyipar bel-budai fellegvárának működtetését távolról sem gazdasági érvek magyarázták, így a telep a város és a hegyvidék fejlődésével a hetvenes évekre egyfajta zárványnyá, klasszikus heterotópiává, a rendszerváltás idejére pedig – Ignas Solá de Morálesszel szólva – *terrain vague*-gá, maradékterületté vált.)

Ám a városi munkásság e központját nem említi az 1919. május 1-i felvonulásról Dr. Massány Tibor által írt és vendégszövegként beemelt részlet. Az ünneplők által bejárt helyek szövegszerű rekonstrukciójának – a szavakból kirajzolódó mentális térképnek – nem képezi részét az egykori gyártelep, ami pedig a leírás alkalmát és idejét tekintve akár elvárható is lehetne.

A Moszkva tér és a gyártelep elhallgatása, a tekintet fókuszának végtelenre, pontosabban történelmi távlatokra állítása határozza meg a regény 1912-es jelenidejében a gyilkosságért kivégzett Silió Péter nyughelyét kereső Silióné figuráját is. Amikor Silió Péter felesége a mű végén – Budafok irányából közelítve a városhoz – eljut a dr. Massány által is leírt Rózsadombig, ugyan szembefordul a regény cselekmény- és térgerincét jelentő Csaba utcával, tekintete mégis éppúgy átsiklik az egykori agyagbánya területén, mint ahogyan nem vesz tudomást a Ganz-telepről sem. Pedig az utóbbi kéménye nem pusztán tekintetének középpontjába esik, hanem az iparosodás elvéthetetlen szimbólumaként akkor még magányosan tornyosul az alant fekvő táj fölé.<sup>8</sup>

Legalább ennyire árulkodó, hogy Mészöly a Csaba utca végének leírása során – egy rejtélyes 'elszólás' révén – megakasztja a tekintetet, és így újabb hiányt hoz létre. Az Öregember és az Öregasszony otthonáról olvashatjuk az alábbiakat: „Számításunk szerint több mint negyven éve laknak a Csaba utcai

kaptató végénél egy szecessziós sarokvillában, ami valamikor az övek volt, de a háború és az államosítás óta csak az alagsorban bérelhetnek egy szobát. A villa még mindig romos. Az emeleti ablakok kis térre néznek, ahonnet a Virág-lépcső vezet *máshová (egészen máshová)...*” (Kiemelés: WGA)

Ez az „egészen máshol” a Ráth György utcai Bírák és Ügyészek 85 telepe – valóban egy másik kornak, értékrendnek a ki nem mondott helye. Ez volna az a „máshol”, sőt „egészen máshol”, ahová a Csaba utcai lépcső vezet; és e részben elmondott, részben utalásos „máshol”-nak volna tökéletes történelmi és társadalmi ellenpontja az a bizonyos ’máshol’ máshol, a Moszkva tér, de még inkább a Ganz Művek telepe. A polgári hatalom és a munkáshatalom – távolról sem szimbolikus – várai. A várjellegzet mindkettő esetében az átjárhatatlanság, a megközelíthetlenség és a térbeli transzparencia hiánya biztosítja. A Csaba utca Mészöly regényében nem pusztán egy helyszín, hanem éles mozdulatokkal – a csend, az elhallgatás eszközeivel – kimetszett, kimaszkolt tengely. Egyik végén az urbanisztikai törmeléként jelentkező Moszkva térrel, kicsit hátrébb a Ganz gyárral, másik végén pedig a valami „egészen mással”, a Ráth György utcai Bírák és Ügyészek telepével.<sup>9</sup>

A regénybeli területek kitakarása, emlékezettechnikai vakfoltra állítása, vagyis a mód, ahogyan Mészöly nem beszél – a regény topográfiai szörszálhasogatásai szempontjából még akár logikusan is megjeleníthető – helyekről, olyasfajta stratégiára enged következtetni, amely nem pusztán a látott, az utalásosan megjelenített és az elhallgatott helyek között tesz rendkívül markáns különbséget, hanem az egyes eltérő helytípusokhoz rendelt ugyancsak eltérő idő- és részletléptékek segítségével a városra folyamatosan támaszkodó, ámde attól némiképp független teret kíván létrehozni.<sup>10</sup> E stratégia szükséges velejárója a látszólagos montázstechnika, amely éppúgy teszi az időt és a helyszíneket egyenrangúvá, mint ahogyan az egyes részleteket vizuálisan átjárhatóvá. A montázstechnika következtében létrejövő mellérendelés – illetve az egész könyvet átható léptékváltás, valamint a léptékváltással együtt jelentkező átjárhatóság – érzékelteti például tájképként az Öregasszony inas nyakának mikroközeli részletét, vagy engedí áttűnni a városligeti vurstlíban kivágott leánykori árnyképet előbb az Öregasszony profiljává, majd igazolványképpé, végül pedig auschwitz-i fényképpé.

Az egyes helyszíneket bemutató, felsoroló, illetve elhallgató elbeszélés-technika tehát olyasfajta teret szel ki Budapestből, amely nem a saját jelenére, hanem valamiféle – nem feltétlenül idillikus, de mégiscsak utópikus – nem-jelen-levő állapotra vonatkozik.<sup>11</sup> Mészöly regényének összetett tértaaszatalata, vagyis a Budapest-helyszínek szerepe, illetve hiánya, a tekintet által pásztázott táj mesterséges idillje – bár könnyű volna épp a fentiek

Új Forrás 2011/6 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Gary Andor:  
„...vaktatalka borított – s így nem látható – festmény...” – Mészöly Miklós filmjéről

alapján kijelenteni – távolról sem nosztalgikus. Nem nosztalgikus okokból némák az egyes helyszínek, nem nosztalgikus okokból fehérek a regény olvasásakor elképzelt térkép foltjai. Értelmezésem szerint e térkezelés eredményeként olyasfajta lebegő, a város háromdimenziós lenyomatait 86 őrző, azaz testét ugyan lekövető, ámde attól elidegenített relief jön létre, amely a valódi várostest helyettesítésével a bejárt terek mintegy kétdimenziós modelljét hozza létre, színén a jelen, fonákján pedig a múlt helyszíneivel.<sup>12</sup> Mészöly szövege a város 'valódi' testének bejárása helyett ezt a kétdimenziós reliefet pásztázza. A szövegben megjelenő városlenyomatban a jelen elveszíti aktualitását, kortárs jellegét, és inkább a múlthoz kötődő történelmi és időbeli viszonyrendszerként, egyfajta vonatkoztatási pontként tűnik fel. Nem véletlen a felismerés: az idő bizony előre is haladhat, mint ahogyan Silióné tekintete előtt nem csak a múlt, de a jövő történelmi színhelyei közül is megjelenik néhány. Bizonyos helyszínek bemutatása, illetve elhallgatása tartja a jelent a múlt és a jövő között, mentesen bármiféle aktualitástól. Ez a relief-jelleg magyarázhatja a helyszínek éles határoltságát, valamint azt a benyomást, hogy a részletekben vitathatatlannul gazdag leírások ellenére a város nem jelenik meg valamiféle atmoszferikus és taktilis, a regény keletkezési idejének megfeleltethető közegként.<sup>13</sup> Mészöly Budapestjéből a szimbolikus kórusrészleteket leszámítva hiányoznak a hangok, a zajok; a csalókan pontos leírások ellenére sem Budapest a történet főszereplője.<sup>14</sup>

\*

A diszkréten köztos, de távolról sem átmeneti, hiszen valamiféle kontinuum részét képező jelen a szövegben elválik a múlttól; ám ez a különállás, elválás nem zárt időszakos bemutatásával, hanem fragmentált cselekmény- és térvezetésen keresztül valósul meg. E térkoncepcióban nem az lesz a lényeg, hogy a város, valamiféle kontinuum masszaként, fokozatosan változó, élő, lélegző testként alakul egyik állapotából a másikba; nem, ez a térkoncepció – egyelőre a Mészöly sugallta értelmezési keretnél maradva – éles, fekete-fehér, mikrorészletezettségű képek sorozataként, e képek heterogén halmozaként jelenik meg. A folyamatosság elutasítása olvasható ki Mészöly szavaiból, amikor így ír: „Ügyelünk rá, hogy semmi ne emlékeztessen az egykori szőlőskertekre, présházakra.” S ahogy folytatja: „Az udvarokon beton, kő, vasajtók, a Házkezelési Kirendeltség több éves sittkupacai, gömbvaskötegek, alumínium szeméttárolók: ezekkel neheztjük az összehasonlítást.” Ezek az apró, oda nem illő partikularitások rögzítik az elbeszélő jelenhez a teret, amely a túlrészletezett leírások ellenére is elveszíti hetvenes évekbeli aktualitását.

A kontinuitás és a nosztalgia párhuzamos elvetése, a városon belüli térszerkezetek szerves kapcsolatának elutasítása határozza meg a Városmajori templom bemutatását is. Az első modern templomként nyilvántartott,

a novocento stílusában emelt, enteriőrjében igazi *Gesamtkunstwerk* létrehozó alkotás nevesíttetlen marad. A tervezője, Árkay Aladár és a munkálatokat befejező fia, Árkay Bertalan különösen erős térbeli és időbeli kontinuitást adnak a Csaba utcának; nevük elhallgatása úgyszintén szakítást jelent a folyamatosság hagyományával.

87

A park szélén ugyanis nem pusztán az egyik művészettörténeti csúcsmélinkünknek tekinthető Városmajori templom, hanem a tőzsomszéd-ságában álló, alig egy évtizeddel korábban, 1922-23-ban épült katolikus templom is Árkay Aladár tervei szerint épült fel. A két épületet azonban egy világ választja el egymástól. A nagy templom az életmű modernit sűrölő, novocentizmusba érkező darabja, míg a kis templom az erdélyi népi építészet és a skandináv nemzeti romantika formavilágát ötvözi. A két templom által jelölt – korántsem egyedüli – stílusváltást a kor uralkodó irányzataihoz való alkalmazkodás diktálta. Árkay életműve mégsem az érvényesülésről szól; hiszen elkészítése során hitt abban, amit alkotott. Sokkal inkább arról a historizmustól a modernig ívelő kontinuumról mesélt, amelyet a századelőn akár egyetlen személy is képviselhetett.<sup>15</sup> Az utókor éppen ezt az alkotói kontinuumot értette félre, amikor a nagy templom vasbetonrácsba oldódó campaniléjét és a kis templomot íves árkádsorral kötötte össze, mintha egyetlen kompozícióról lenne szó. Noha ez nyilvánvaló tévedés, az árkádsor mégis az eltelt idő szimbólumává vált, és Árkay Aladár személyén keresztül valóban összeköti a templomokat.

E létező kontinuitás szempontjából is elgondolkodtató a hallgatás, amely Mészöly művében az Árkayakat övezi, különösképp annak ismeretében, hogy ugyancsak ő tervezte a Csaba utca végét kimaszkoló, a „máshová, egészen máshová” tartozó Bfrák és Ügyészek telepét. Hiszen a korstílus változásait tökéletes illeszkedéssel leképező életmű meghatározó, urbanisztikai jelentőségű darabjai fellelhetők a Csaba utcában, amely eleve a környék és a város időbeli folytonosságáról árulkodik. Ahogyan az Öregember és az Öregaszony a film főszereplőiként járnak, csoszogják végig a Csaba utcát, úgy a házak sziluettjei is mintegy jellemszereplőként rajzolják meg Árkay Aladár portréját.<sup>16</sup> Az építész nevének ‘elhallgatása’, a regény teréhez hasonló kitarakása azonban épphogy e folyamatosságot váltja át párhuzamos állandóságokra, montázsjellegű képfragmentumokra. Az Árkay-életmű Csaba utcára vonatkozó, nagyon is konstitutív fordulópontjai akár a folyamatosan átélhető történelem és a kontinuus hely exemplumai is lehetnének, ám – annak érdekében, hogy a regény bejárhassa a már említett városnyomat ‘állandóvá’ stilizált helyeit – az elbeszélő szükségképp siklik át a fenti partikularitásokon.<sup>17</sup>

Új Forrás 2011/6 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Garay Andor: „...valószínűleg borított – s így nem látható – festmény...” – Mészöly Miklós filmjéről

Az állandóra retusált képek kész voltát, a fizikailag is átélhető átmenetek elutasítását, vagyis a vágások további élezését szolgálja az is, hogy az öregek Csaba utcai Odüsszeiája úgy lesz részletes, hogy közben mi magunk – szereplőként, íróként vagy olvasóként – nem vagyunk jelen a térben.

88 Ha jelen lennénk, akkor feltűnne, hogy a Csaba utca kevésbé „keletnyugati”, mint inkább észak-keleti irányú;<sup>18</sup> ami, ha nem is intenzív, de jellemző metszetét adja a folyamatnak, ahogyan a belvárosi jelleg fokozatosan kül-, majd kertvárosivá, és végül „valami egészen mássá” oldódik. A Városmajor utca vonaláig uralkodó erőteljes, városias beépítés a Csaba utcai kaptató után megritkul, csak hogy először helyet biztosítson a nagy, ugyan még térfalat adó, de már hézagos beépítésű városias háznak, majd a kaptató végén, az öregek otthonához érve, a hegyvidéki villáknak. Pár száz méteren belül szakadozik fel a város; hirtelen vágások és váltások nélkül oldódnak belvárosi tömbök előbb sűrű beépítésű villákká, majd kertes házakká. Azonban Mészöly elbeszélői stratégiájának köszönhetően sem a regény szereplői, sem olvasói nem tapasztal(hat)ják meg e fizikailag is jól átélhető folyamatot. Pedig ritka alkalom, hogy egy város testén, egyetlen sarkon belül ennyire szemléletesen váljon az idő és a tér változása. A budai vár túlartikulált lakóház-felújításai például kevésbé a folyamatosságot, mint inkább olyan homlokzati panoptikum létrejöttét segítették, amelyben az Athéni Charta szellemében<sup>19</sup> megőrzött részletek szájbarágó didaxissal hoztak létre idő- és stílusszűrőményeket. Mészöly úgy ír – voltaképpen folyamatosan – a Városmajorról, hogy a térbeli kontinuitás többszínű elutasításával, a város provizórikus jellegét, a provizóriumok rendszerében történő értelmezését is felfüggeszti. A regény térkonceptiója hátat fordít az átmenetiségeknek – annak érdekében, hogy a változást, a *pantha rhei* mítoszát a képek állandóságára cserélje.<sup>20</sup>

A fekete-fehér, éles vágású képekként megjelenő topográfiai utalások egymás mellé állítanak múltat és jelent – pontosabban több eltérő idejű jelent –, amelyek leginkább töredezett heterogenitások halmazának látszanak. A regény különböző helyeinek egymásra nem vonatkoztatható voltát fogalmazza meg az alábbi mondat költői paradoxonja: „A park fáiból azokat mutatjuk, melyeknek a törzsvastagsága kilencven, de legalább nyolcvan évnek felel meg.” Az eltérő idejű jelenek illesztési pontjait sejtetnék a városmajori ősfák, melyek azonban kilencven éve, még csemeteként, egészen más helyre vonatkoztak, egészen más helyet *alakítottak*.

\*

Mészöly képeinek élességéhez, kontrasztjához nem általában az eltelt idő, hanem bizonyos korszakhatárok szükségeltetnek. A regény eltérő idejű jelenei – a már említett városrelief színén és fonákján – azt a hatvan éves intervallumot metszik ki, melyben tényleg lezajlott egy urbanisztikai korszakváltás.

A Kissvábhegy csak a tízes években kezd beépülni, a Csaba utca pedig még később, a húszas évek közepén. Minek következtében olyan urbanisztikai kontraszt nyílik az 'akkor' és a mindenkori 'most' között, amely talán soha többé nem képeződhet újra a 'most' és a 'jövő' között. Egy város alapstruktúráját<sup>21</sup> kevésbé a házak, azok stílusa és részletei, mint inkább az általuk közbezárt terek, végső soron pedig az alak és a háttér arányai határozzák meg. Noha az egykori telkek és kertek határait követő utcahálózat tekinthető egy város térbeli tudatalattijának, egyik legállandóbb összetevőjének, a drámai eltérést épphogy más elemek jelentik: az alak-háttér arányok megváltozása, a tájra és az égre rajzolt présházak testként megjelenő sziluettje, a jelenlegi Csaba utcán az immáron összeérő háztetek által képezett új háttér előtt megjelenő öregek alakja. Az egykori elő-, és peremvárosok helyén megjelenő gigantikus lakótelepek tragédiája épp abban áll, hogy nem pusztán az eredeti alak-háttér viszonyokat, a térhasználat módját írják felül, hanem a város tudatalattiját jelentő utcaszerkezetet is felszámolják. A mindenkori város térszerkezete által felvetett kérdések és a térszerkezetet csak látszólag alakító házak stílusa alapvetően eltérő síkokon jelennek meg. Remekül illusztrálja ezt a műfajában és történetében fejlethető, városreprezentációs stratégiájában azonban a Mészöly-regény vonatkozó részleteivel szoros párhuzamot mutató film, az *Aeon Flux*, amelynek története 2400 körül játszódik Bregna városában. Az elképzelt, utópisztikus város díszleteit valós németországi, javarészt berlini épületek és enteriőrök alkotják. Kulcskérdés, mennyire lehetnek alkalmasak a kortárs építészet mégannyira utópisztikus, avantgárd darabjai arra, hogy csokorba fogva egy nem is olyan közeljövőbeli város alakító elemeivé váljanak? A film térstratégiája bebizonyította a kérdés helytelenségét. A rendező, Kary Kusama ugyanis nem az épületek vitathatatlanul 'modern', jóllehet nagyon is huszonegyedik századi részleteire bízta Bregna utópikus reprezentációját, hanem a köztes terek háttérére, amelyen ezek a házak alakként – jóllehet sűrítve – megjelen-  
tek. A város folyamatossága ugyanis legkevésbé utcahomlokzatainak részleteiben, sokkal inkább térstruktúrájában él tovább. A létező házakat új térszövetbe ágyazva, a filmben a részletek *déja vu*ján túl egy még soha nem látott város kelt életre. Mindez persze azt is jelenti, hogy nem pusztán egy 2400-as évbéli Bregna gondolható el a huszadik századi építészeti avantgárral berendezett, sosem látott városként, de egy négyszáz évvel ezelőtti barokk házelemekből újrakomponált mai együttes is hasonló utópiaként írható. Ahogyan mondjuk a Chirico-képeken rögzített metafizikus városrészek sem a megjelenő tárgyak stilisztikai jellegzetességeiről szólnak, hanem a városi tárgyakat befogadó térről, úgy a Mészöly-mű városrészeiben is

az alakokat befogadó háttér drámaian eltérő jellege állítja párhuzamba a két Budapestet.<sup>22</sup>

90 Talán belátható: Mészöly Miklós filmje nem film, hanem sztroboszkópfényben felvillanó képek sorozata, amelyből bizony hiányzik az időbeliség és az átmenetek dinamikája, vagyis éppen az a két elem, amelyek pedig a filmet filmmé tennék. Mészöly városa konstans város, pontosabban két konstans Budapest, melyeket nem egy film, hanem képek, gyakran textuális térképek írnak le, ámde ezek között nincs átjárás, sem műfaji, sem dinamikai értelemben. A két konstans Budapest között, az elbeszélői technikát át- és átszövő pontoskodás ellenére sincs kapcsolat. A város leírására tett kísérlet ugyanis nem jár együtt annak textuális olvashatóságával. Szöveghelyek mutatnak rá bizonyos helyszínek azonosságára, a házak és a malomkövek a leíró topográfia segítségével keresik helyüket egy térképen, amely látszólagos pontossága ellenére sem feleltethető meg akár az író, akár az olvasó mentális térképének.

Sax Simon háza, a malomkő, Silió Péter pihenőhelye ugyanis nem köthető utakhoz, szélekhez, határokhoz, övezetekhez, csomó- és jelzőpontokhoz; ilyenek ezen a területen nincsenek.<sup>23</sup>

Ezért lesz ironikus némiképp a malomkő helyzetének rekonstrukciós kísérlete, amelynek során így szól Silió Péter a bírósághoz (Mészöly pedig az olvasóhoz): „Ahol ült (illetve áll most), azt jelöli meg a malomkő helyének, a terem bal hátsó sarkát pedig, amerre a préház fekszik; csak persze sokkal messzebb. Így a mai topográfia szerint is világos, hogy az utca, amelyiken az Öregemberrel és Öregasszonnyal haladunk, a préház irányából vezet a malomkő felé.” Nem, cseppet sem világos. Mészöly egy ma már rekonstruálhatatlan pozíciót bonyolít tovább azzal, hogy az olvasót még viszonylagosabb térhelyzetbe, a bizonytalan méretű és tájolású tárgyalóterembe vezeti, amivel persze vissza is vonja a helyek azonosíthatóságára tett – persze ki nem mondott – ígéretét. A verbális kísérlet, amely a helyek rögzítését tűzné célul, a tárgyalótermi jelenettel az elvonatkoztatás<sup>24</sup> olyasfajta magasságaiba emelkedik, amely felveti: a pontoskodó szörszálhasogatás nem a helymeghatározást, hanem az egymásnak nem megfeleltethető, párhuzamos Budapest-képek<sup>25</sup> megrajzolását célozza. Így válik sikeressé a stratégia, amelynek során hely és hely, múlt és jelen képei átmenet nélküli, éles vágások sorozataként hozzák létre a már korábban is említett fragmentált, mozaikszerű közeget.

A város olvashatóságára tett textuális erőfeszítés – annak ellenére, hogy Mészöly tekintete (különösen a Csaba utcai helyszínek esetében) viszonylag kicsiny területet fog be – szükségképp kudarcra van ítélve. Egy város olvashatóságát és átadhatóságát ugyanis tényleg olvasó és író mentális térképeinek közös metszetei kínálhatják.<sup>26</sup> A regény elején bejárt terület túl

kicsi (ráadásul ma már bejárhatatlan) egy efféle térkép elkészítéséhez, ami persze lehetővé teszi, hogy a múlt és a jelen képeit sikeresen rendelje egymás mellé, mégpedig kölcsönös felismerhetetlenségükben, egymásra vonatkozathatatatlanságukban.

Képek, történetzilánkok, korok és helyszínek gyűrődnek egy- 91  
másra az Öregasszony kontyát kitöltő papírgömbölyegen olvasható  
szavakban: „...ral pasa török külügyminiszter és kísé nna báli szépségek  
díszes koszorúja a mi Tengerünk nádas övezte alkonypírfjában felav Kumria  
rác apáca Szarajevóban Kérdéses anarchista-czoczialista ral pasa és kísé  
megszűn folytat újra.” A Mészöly által felkínált analógiát erősíti egy  
másik, úgyszintén megvilágosító felgyűrődés, ahol is a papírgömbö-  
lyegen olvasható szavak helyett immár a teljes történet redőződik:  
„Találomra az Öregasszony méltatlankodó pillantását választjuk kiin-  
dulásul, mikor az öntözőautó után néz, majd ahogy visszafordítja a  
fejét, s már nincs rajta szemüveg, viszont éppen belenyúl a parázsba,  
de már nem onnét húzza vissza a kezét, hanem az Öregember derekáról,  
mikor a teraszlépcsőre fölsegíti, aki nyomban el is indul, csak nem  
a ruhatár felé, hanem az iskola fala mellől vissza, lefelé (inercia),  
maga mögött hagyva az aszfaltszürkébe vesző tócsát, az emeleti  
ablaksort, a kihallatszó lármát, amit végsőzóra a csoportosulás szó-  
foslányai szakítanak félbe, és a pincér bekötött keze, jelezve a patt-  
helyzetet, hogy a cerckóf (talán valami eddigiénél is rosszabbtól tartva)  
nem engedi megoldani a kötést, és még jobban összehúzza magát,  
épp fordítva, mint a nyúl, ahogy egyre hosszabb lesz Sax Simon kezé-  
ben, s ahogy össze is mérjük mindjárt az aranyhórcsög hosszával és a  
viaszosvászonéval, amit az Öregemberről húzunk le a hullakamrában,  
bár ott sem őt találjuk alatta, hanem az alvó Siliót, mikor a hajnali nap  
már félig megvilágítja az arcát, és a két pacskeres lábat (a kötélver-  
rőt), ahogy a malomkő tetejéről, kissé vé-alakba merevedve az arca  
fölé lelóg, miközben néhány szarbabuk csírreg a fákon, amit szintén  
nem Silió hall már (ha ébren volna), hanem az Öregasszony, akit a lá-  
togatásunk végén úgy fogunk megpillantani a karosszékben, hogy ritkás haja  
a válláig lebomlik, kezét az ölében kulcsolja össze, lába mellett nagy, széttört  
tengeri kagyló, arcán kihűlt elrédés, akár egy mosoly (vagy mosoly váz-  
lata), ami még Opheliát is eszünkbe juttathatná, ha el tudnánk tekinteni a  
jellegzetesen óbudai csengésű Füeg Jakab névtől, akinek a műhelyében ké-  
szült a círádás ablakrács, s ami teljesen véletlenül ötlük a szemünkbe (a név),  
mikor már magunk is fáradtan nézünk ki a kertbe, ahol már ébrednek a feke-  
terigók, és gyanútlanul csipkedik a szárnytollaikat, mielőtt még intézkednének  
a halottbejelentőben az Öregasszony elszállításáról... És így tovább, míg bele  
nem ununk. Természetesen nem ununk bele. Csupán igyekszünk megérteni,

Új Forrás 2011/6 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Garyy Andor:  
„...vokolatral borított – s így nem látható – festmény...” – Mészöly Miklós filmjéről

hogy ha valóban mindegy, vajon miért teljesen mindegy, hogy így függenek-e össze a dolgok vagy másképp, úgy alapjában véve.<sup>27</sup>

*A tér, amelyen Mészöly végigvezeti az olvasót és főhőseit, nem pusztán lenyomat a város sebészi pontossággal kimetszett részéről, hanem olyan sík, amely a színén a jelen, fonákján a múlt helyszíneit őrző relief újbóli és újbóli hajtásából, gyűréséből majd „lemezvékonyra” lapításából keletkezik. A kamera nem Budapest utcáit pásztázza, hanem az Öregasszony kontyát tartó papírgömbölyeg módjára meggyűrt, múltat, jelent és helyszíneket egymás mellé hajtó, közel varratmentesre simított lemezt. Noha e felgyűrt relief részleteiről képek sorozataként kapunk beszámolót, a struktúra, amelyről az éles vágású, fekete-fehér 'némaképek' készülnek: az aktuális Budapesttől némiképp eltávolított, topográfijában nem a felismerhetetlenségig, hanem az elbizonytalanító összezavarásig hajtogatott, mélységmentes felület.<sup>28</sup>*

Nem a városon, de nem is a térképen, hanem ezen a felületen vezet Mészöly az öregeket és az olvasót; csak hogy végül – miután elismerte a vállalkozás lehetetlenségét, a város leírhatatlanságát, pontosabban itt és most le-nem-írt voltát – segítségül hívja a filmbeli rendezőt<sup>29</sup>, aki a fiúárvaház falára vetett illusztráció segítségével győzköd minket jó szándékáról, a helyek beazonosíthatóságáról. Az ígéret azonban csalóknak bizonyul: illusztráció nem készül, egyetlen rajz sem képes egyenesen karcolni az egymásra torló idő és helyszínek redőire. A regény vége felé pedig Mészöly végleg elengedi az olvasó kezét: „Lehet, hogy az egész topográfiánk hamis? Mi igaz mégis belőle? Lehet, hogy ahol most járunk, és ahogyan járunk, ugyanígy eshet valamilyen más megítélés alá? Nem lepődhetünk meg, ha egy pillanatra mi is úgy érezzük, hogy hiábavaló a pontoskodásunk, és hiába ütöttünk réseket, a fal fal maradt.”<sup>30</sup>

\* A jegyzeteket készítette: BS

<sup>1</sup> És valóban, miért ne lehetne továbbírni a városrész történetét, mégpedig a Mészöly-regény 'egykor és most' logikáját, szembeállító észjárását követve? Ha már egyszer úgyis eltelt újabb harmincöt év a hatvan évvel korábbi eseményekre utaló 1972-es történet óta. Valószínűleg egy építész, most (és inentől kezdve) WGA, nem tudja nem így, nem kívülről, nem a külső valóság felől, nem referenciálisan és vadul olvasni a regényt, a regény belső valóságát. (Ez a dolga, ez a valóságirányult vadság.) És tulajdonképpen milyen jó (nekünk, nekem), hogy így olvas. Hogy – a referencialitás engesztelhetetlen ágenseként – érdekesítő párbeszédbe állítja a regény saját (kimódolt) valóságát a mi saját (épített) valóságunkkal. Hiszen a budapesti Városmajorban játszódó regény elsődleges referenciája értelemszerűen – a budapesti Városmajor. Nincs tehát baj a referenciális olvasásmóddal, ha tényleg elsődleges és meggyőző vonatkozási mezőt választ; és persze ha méltányos marad a választott referencia kiindulópontjával, mondhatni viszont-referenciájával, magával a regénnyel.

<sup>2</sup> Íme máris a regényben ábrázolt városrész történetét továbbkövető s így referenciális olvasat egyik járulékos gyümölcse: a Mészöly-regény leírásához tárgyában igazodó, ámde műfajában azzal nem dörén vetélkedni akaró épületleírás. Tulajdonképpen két külön alfaját láthatjuk az *ekphraszis* tágon értett (a képekről épületekre és városi terekre kiterjesztett) műfajának: az egyik az alkalmanként

elméleti-bölcséleti meditációkba is bocsátkozó szépíró; a másik a szépirodalmi ajánlatokat vagy kihívásokat nem elkerülő, sőt ellenkezőleg, sóváran kereső építészé, építészetkritikusé. A gulyás és a kolbászos krumpfli leves az étlapon jól megférnek egymás mellett – csak ne öntsük össze a kettőt.

<sup>3</sup> Csak éppen a lineáris mozgást követő elbeszélés nem lineáris; sőt, ha jobban megnézzük, az elbeszélés nem is elbeszélés, hanem leírás.

<sup>4</sup> De vajon szerencsés itt ez a metafora, hogy „Odüsszeia”? Nem lopakodik-e vajon vissza ezzel (a retorikus ornemens jóvoltából óhatatlanul megnyíló heroikus távlattal) mindaz, amitől Mészöly éppen hogy távolodni látszik, tudniillik a hagyományosabb epika – hogy úgy mondjam – egyenesvonalúságának Szkillájja és célirányultságának Kharübidiszé?

<sup>5</sup> Nohát, itt kezdődik az, amire a leginkább érdemes – muszáj! – figyelni WGA szövegében. Hiszen az építész egyre látványosabban kezd majd nem arra figyelni, ami a regényben figyelemre méltó, azaz látható, olvasható. Ehelyett mindinkább arra összpontosít, ami nem látható, nem olvasható, azaz *nincs* a regényben, vagy éppenséggel vakfoltja a regénynek. Látni fogjuk: a Moszkva tér, a Ganz-telep és az Árkay-épületek tengelyszerűen elnyújtott Bermuda-háromszögének precíz felrajzolásával WGA tényleg izgalmas rálátást kínál – a Mészöly-mű ábrázolt tárgyára mindenképp, és talán magára az ábrázolásmódra is, az ábrázolásmód *saját* vakfoltjaira. A Moszkva tér például tényleg úgy van benne a regényben, hogy mégis benne. Nincs-voltában *van* (az értelme). És hogy ezt – azt tehát, ami nincs-voltában van – mi is lássuk, szükségünk van a szakavatott tekintetre, továbbá a szakavatott tekintet méltányos gazdjára. Akinek persze óvatosnak kell lennie: úgy kell beszélnie a regény vakfoltjairól, hogy azért mégiscsak a regényről beszéljen, vagy legalábbis a regény vonatkozásában beszéljen mindarról, ami szerinte hiányzik a regényből – mégpedig, amennyire csak lehet, ne a normatív számonkérés, hanem a megengedő leírás hangfekvésében. Gondolom, ez a műfaji kihívás, az egyszerre szakmai és etikai feladat súlya jót tesz az embernek, annak az embernek, aki építész és olvas, aki építészként olvas.

<sup>6</sup> De milyen szempontból köti össze? Talán a felszín alatti tömegközlekedés-technika szempontjából? (De akkor meg már miért nem a Pest-Buda-határhoz közelebb fekvő Batthyányi tér?) Merthogy egyébként a város két felét a Duna köti össze – és választja el. A valóságban is, és a Mészöly-regényben is. Persze WGA, teljes joggal, a Moszkva térről leginkább mint valamiféle szimbólikus vagy érzületi összekötő pontról beszél.

<sup>7</sup> Az utókor emlékeztetchnikájának, sőt -politikájának működését, az emlékező közösség kollektív lelki háztartását ezúttal az építészetkritikus tartja karban – a Mészöly-regény sajátos továbbgondolása, kvázi-továbbírása révén.

<sup>8</sup> Itt az olvasó egyenesen átveszi a szereplő helyét. A Rózsadombról már nem a férje holttemét kutató Silióné néz a regénybeli városrészre, hanem az építészetkritikus WGA az egykoron valóságos városrészre – ami persze ugyanúgy fikció, mint Mészöly regénye: abban, ami sosem volt (tudniillik a *Film* fikciójában), azt meglátni, ami ugyan valaha volt, de már nincs (tudniillik az egykori Városmajort). A hiperaktív olvasó nem csak *másé* látja azt, amit a regény (szereplője) látványként kínál, hanem egyenesen *mást* lát helyette.

<sup>9</sup> Itt már tényleg kezd határozottan kirajzolódni egy vadonatúj narratíva vadonatúj koordináta-rendszere, WGA alternatív várostapasztalatának topográfiai kerete, mégpedig a regénybeli Csaba utca fiktív tengelyének egyszerre tér- és időbeli – nem kevésbé, csak másképpen fiktív – meghosszabbítása révén: a Ganz-teleppel megtámasztott Moszkva tértől egészen a Bírák és Úgyészek telepéig.

<sup>10</sup> Mint ahogyan WGA is valamiféle „független teret kíván létrehozni”: a várostól részben elforduló Mészöly-regénytől részben elforduló, miáltal a városhoz teljességgel visszaforduló építészetkritikus leírás terét.

<sup>11</sup> Eszerint – a regény vakfoltjaira összpontosító építészetkritikus szerint – megragadható volna a város „saját jelene”? De vajon van-e, lehet-e „saját jelene” egy városnak a valóságban, illetve a város bármely ábrázolt párdarabjának valamely alternatív valóságban? És egyáltalán, van-e a mindenkori leírástól független, úgymond valóságos valóság; és ha – *horribile dictu* – nincs, lehet-e mégis különbséget tenni a Mészöly-féle és a WGA-féle leírások párhuzamos városai között, mégpedig a valóságos város „saját jelenéhez” való hűség (vagy hűtlenség) alapján?

<sup>12</sup> Igen, talán ez volna a lényeg: a minőségi fordítás (nem le-, hanem átfordítás) ténye; hogy itt ép-penséggel a többdimenziós valóság kétdimenziós szimulakruráról, a város valóságának óhatatlan meghamisításáról van szó – ami egyrészt, a valóság felől tekintve, jókora elszegényítés; másrészt viszont, a szépirodalmiság felől nézve, tagadhatatlan gazdagodás. Egyszerre veszítünk és nyerünk tehát – a rév és a vám ősi közhelyének értelmében. A külső valóság, a dokumentálható városkép vonatkozásában a *Film* olyan zárt szöveglaboratóriumnak, valamiféle öntörvényű zárványszerkezetnek bizonyul, amelynek tere és ideje: teljességgel valóságos – csak éppen a saját fiktiiv rendszerén belül kell látnunk és értelmeznünk azt. Mert például hogyan is nézne ki, ha valaki bőszen számon kérné az *Avignoni kisasszonyok* című Picasso-képen az avignoni kisasszonyok (egyáltalán, bármiféle kisasszonyok) három-, sőt négydimenziós báját – ahelyett, hogy arra figyelne, amire pedig lehetne, kellene figyelnie: a kétdimenziós kubusvetületek *saját* figuratív bájára.

94

<sup>13</sup> Mint ahogyan a regény is valamilyen „atmoszferikus és taktilis” (azon belül nyelvi) közeg volna, csak éppen nem három- vagy négydimenziós, mint a valóságos városrész, hanem – mondhatni – kétdimenziós, mint egy festett városkép, könyörtelenül síkba egyengetett veduta. A *Film* úgymond kétdimenziós nyelvi közegében, sajátos „reliefjében” – apacuka fundaluka! – hangsúlyosan csak az van, ami van; és viszont, ami nincs, az tényleg nincs.

<sup>14</sup> Vagy legalábbis nem a valóságos(nak gondolt, vélt, mondott, láttatott...) Budapest.

<sup>15</sup> A kulturális-ideológiai narratívát (a „polgári hatalom” és a „munkáshatalom” úgymond „történelmi és társadalmi ellenpontjait”) leképező térvízió mellett – végre helyett? – végre kezd körvonalazódni a Mészöly-regényben kitakart, vagy legalábbis nem láttatott építészeti-épitészettörténeti narratíva („a historizmustól a modernig ívelő kontinuum”) térszerkezete, amely viszont WGA legsajátabb ügyének tűnik.

<sup>16</sup> WGA továbbra is tántoríthatatlan következetességgel olvassa egymás mellé vagy egymásra a Mészöly-regény Csaba utcáját és a valóságos Csaba utcát. A Mészöly-regényben kitakart városkép és -történet egyre izgalmasabb zugaiba vezet minket.

<sup>17</sup> Itt WGA már nem csupán egymás mellé tereli a kétféle Csaba utcát, a regénybelit és a valóságosat, hanem össze is veti azokat egymással; sőt mintha némiképp rosszallaná a tényt, hogy Mészöly utcája nem akar olyan lenni, mint az övé, hogy Mészöly elbeszélője nem időzik el az építésztkritikai által hangsúlyozott – nem melleleg a törésekkel tagolt valós városkép folytonosságát hordozó – „partikularitásoknál”.

<sup>18</sup> Még akkor is, ha nem a nehezen értelmezhető „kelet-nyugati” iránymegjelöléssel, hanem a szim-bolikus akusztikájú „keletnyugat” fordulattal találkozunk a Mészöly-regény legelső mondatában. Egyébként a későbbiekben, Silióné utazása kapcsán, Mészöly végre helyesen használja a tájoló ki-fejezést, amely így már nem a képtelen irányjelölő, csupán a pesti oldal „nem észak-déli, hanem kelet-nyugati” kiterjedésű „golyófogó” falának térbeli elhelyezkedését.

<sup>19</sup> Ha jól értem, akkor ezen a ponton a makacs alaptermészetű modernizmus átfogó rendszeretéről, univerzális, mi több, uniformalizáló „szelleméről” van szó.

<sup>20</sup> A referenciálisan olvasó építész itt már tényleg nem a regény saját terét nézi; pontosabban egyfelől kénytelen azt nézni, ámde másfelől szíve joga, sőt foglalkozásából fakadó kötelezettsége mindezt úgy nyugtázní és elkönnyvelni, hogy szavai alapján még akár szomorúnak is gondolhatnánk – amiat, hogy a Mészöly-regény a saját fejlesztésű fiktiiv „képek” kedvéért „háta fordít” az urbanisztikai szempontból elsődleges fontosságú valós „átmenetiségeknek”.

<sup>21</sup> Most végre egyenesben megkapjuk WGA építészti-épitésztkritikusai hitvallását, amelyhez ráadásul, elegendően, ha nem is a nem-filmszerű *Film* úgymond esztétikai minőségéhez fogható, ámde még-iscsak filmes példát választ. És mintha Kary Kusama – általam nem ismert – filmjével éppenhogy azt lehetne büntetlenül megtenni, amit Mészöly *Film*jével meg semmiképpen nem lehet: pusztá ilusztrációként használni.

<sup>22</sup> Nem is beszélve a WGA-féle leírás Budapestjének történelmi és szociográfiai tagoltságú térszerkezetéről, valamint a tagolt térszerkezet emlékezzetchnikai dimenzióiról. Tényleg sokat tanulhatunk belőle.

<sup>23</sup> Pontosabban a valóságban, a valóságos Budapesten nincsenek. Itt, Mészöly prózafikciójában nagyon is vannak.

<sup>24</sup> Noha az „elvonatkoztatás” fordulatát éppenséggel ki lehetne cserélni – mondjuk – az „áthelyezés” szóra; hiszen itt nem valamilyen adott térből „vonatkoztatunk el” valamilyen nem-adott nem-térbe, hanem a szöveg egyik ábrázolt teréből lépünk át a szöveg másik ábrázolt terébe; és ezt meg persze az teszi lehetővé, hogy olvasóként előzetesen már – vetünk egy nagy lélegzetet és – átléptünk a mi valóságos térünkől a regény fiktív terébe.

<sup>25</sup> Ahogyan például Esterházy Péter is szaporítja a párhuzamos Budapesteket a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című könyv egyik fejezetében – a „láthatatlan városokat” szaporító Italo Calvino nyomán.

<sup>26</sup> Miért? Nem létező városokban nem érezheti magát otthon az olvasó? Dehogynem; akkor is, ha a nem létező város történetesen még csak elmosódó nyomain sem őrzi a létező város jól ismert helyszíneinek; és akkor is, ha a nem létező város nyilvánvalóan a létező város múltján és topográfiáján élőszködik. Tulajdonképpen minden író – nyíltan vagy titokban – élőszködik; Mészöly a budapesti Városmajoron, Esterházy egyszerre Budapesten és Calvino regényén, az olasz író viszont már nagyon sok mindenben, sokféle „láthatatlan” városi és irodalmi modellen... És teszik mindezt az olvasó kedvéért, az olvasó otthonosságérzetének felkeltése végett. Végző soron a szépirodalom ezt a tapasztalati lehetőséget kínálja nekünk: rendezkedjünk be bátran a szöveg idegenségében, csak hogy utána valahogyan másként láthassuk saját megszokott, talán túlságosan is megszokott világunk ismerőségét. Miért ne járulhatna hozzá a Budapesten élőszködő Mészöly-regény a mi változó Budapest-képünkhöz? Miért kellene feltétlenül előzetes Budapest-képünk külső normája felől olvasni a regényt. Miért ne fogadhatnánk el a regény belső normáját?

<sup>27</sup> A regényrészlet hosszan (és vélhetően jókora élvezettel) idéző WGA tényleg elégedettnek tűnik; hiszen kárpótolta őt a Mészöly-szöveg gazdag „redzete”, a motívumok réteges „felgyűrődése” – mindazért, amit korábban, az olvasás első, referenciális körében hiányolt a *Film* város történeti és -társadalmi topográfiájából. Eljutott végre az olvasás legbelső, igazán intim körébe. Otthon érzi magát a regényterében, jól elvan a szöveg anyagszerű, érzéki valóságában. Boldog. Vagy legalábbis az egyik legtermészetesebb emberi érzés, az öröm árad szét testében és lelkében. Akár még az egykori Európa Kiadó dalszövegét is dúdolhatná hozzá: „Egy turista mit tehet? / Örül neki, hogy itt lehet...”

<sup>28</sup> Igen! Ennél messzebbre a lelkiismeretes és méltányos építészettitikus alkalmi Mészöly-olvasóként nem is mehetne. Hiszen már átlépett a saját valóságos városából, annak rekonstruált múltjából a *Film* saját városába, annak múltat ábrázoló és értelmező *jelenébe*. Hálás köszönet érte, és persze jogos elismerés. Megérdemli.

<sup>29</sup> De van ilyen, hogy „filmbeli rendező”? Muszáj az elbeszélő többes szám első személyét ennyire antropomorfizálni? Vajon nem éppen *erről* szól a regény személytelen kameramozgása: a technika mögötti humán erőforrás hiányáról? De talán az emberi alak tulajdonítás igénye nem másról árulkodik, mint a kezdettől érzékelhető referenciális olvasásmódról, sőt hajlamról. Az igényről, hogy mindenképpen legyen valaki – de ki? – a mindig valamit – de mit? – pásztázó kamera mögött. És ha lehet referencializálni az ábrázolt városrészletet, márpedig miért ne lehetne, akkor ugyanúgy lehet antropomorfizálni az elbeszélés grammatikai alanyát. Jól van ez így. Ahogyan WGA Mészöly Városmajor-regényét olvassa. Ahogyan – építészettitikusként – olvas.

<sup>30</sup> WGA azonban rést ütött a lebonthatatlan (ontológiai szilárdságú) falon, amely az ő városa és a Mészöly-regény városa között húzódik; a kellőképpen kitágított résen keresztül immár mi is átnézhetünk – akár innen oda, akár onnan ide. Attól függően, hogy éppen hol vagyunk: a regényen belül, olvasóként (netán irodalomkritikusként), vagy a regényen kívül, városlakóként (mondjuk építészettitikusként).

Új Forrás 2011/6 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Gary Andor: „...valószínűleg borított – s így nem látható – festmény...” – Mészöly Miklós *Filmjéről*