

Bazsányi Sándor

„...OLYKOR EGYETLEN MŰFOGÁS...”

WESSELÉNYI-GARAY ANDOR ÉPÍTÉSZ MEGJEGYZÉSEIVEL

„Eredetileg...” - indítja Nadas Péter *Párhuzamos történetek* című regényének elbeszélője a különböző idők átívelő történetmondásba ágyazott épületeírását Lippay Lehr Ágost és Mózes Gyöngyvér 1960 nyarán zajló többnapos szeretkezésének színhelyéről: a harmincas évek derekán épült, ám kiszáradt pszichoanalitikus rendelővé átalakított, majd 1944 karácsonyán a nyilasok által feldúlt, és végül az ötvenes években tartósan elszürkült Pozsonyi úti lakásról.

Nem mintha „eredetileg” minden olyan eszményi lett volna.¹ Ellenkezőleg. A Mies van der Rohe-tanítvány Madzar Alajos által 1938-ban szemrevételezett Pozsonyi úti lakás „építészeti adottságai közel sem voltak kifogástalanok”. Hiszen az újlipótvárosi Bauhaus-övezetben található házat nem „a korszak új építészetének kollektív puritanizmusra és személyes aszkézisre támaszkodó esztétikája” határozta meg, hanem „a felettebb igénytelen és kicsinyes tervezők és beruházók nyereszkes vágya”. (Egyébként az átalakítandó lakást magában foglaló épület egyik mintáját [Pozsonyi út 23.] a környéken több házat is jegyző Hámor [Hamburger] István tervezte 1937-ben.) A magyarországi Bauhaus fontos csomópontjának számító városrészbe helyezett épület a Madzar tudatmozgását követő elbeszélő beállításában már eleve: az utópisztikus távlatú építészeti modernizmus kiüresített torzképe, paródiája.² Az ideálisat mímelő reális. A szellemi nyitottságot képviselő térbeli nyitottság - szimuláci-

Wesselényi-Garay Andor:

¹ A lakás botrányosan kicsiny előszobája kapcsán, még Madzar felléptetése előtt hangzik el az ítélet: mintha a magyar építészek *általában* képtelenek lennének tisztességes fogadóterek tervezésére. Mintha a lakótelepekről megfogalmazott későbbi kritikák előhangja lenne ez a megállapítás.

² Miközben ez a negyed tényleg nem Bauhaus. Madzar utópisztikus alapállása azon elutasító hangok meglepően pontos foglalata, amelyeket a kortársak hallattak a Szent István parki együttes és általában az újlipótvárosi beépítések kapcsán ál-modernnek, ál-Bauhausnak bélyegezve azt. A visszatekintő szemhatáron csak utóbb felnemesedő, kétségtelenül spekulációs szempontok szerint is épült együttes többek között a homogenitása okán is válhatott napjainkra Pest majd hogyanem egyetlen, önálló identitású locusává. Noha a város valóban független a házainak problémájától, továbbá az is tagadhatatlan, hogy Molnár Farkas és Déman Pál egyaránt kikérte magának, hogy ezt a lakóegyüttest modernnek nevezzék, leszögezve, hogy ezek a házak inkább divatosak, semmint korszerűek, mégiscsak a korabeli divat-bauhaus egységes modora okán beszélhetünk ma önálló hangulatú városnegyedről, 'Lipóciáról'. A Pozsonyi út alsó szakasza és a Szent István parkkal kapcsolatos korabeli vélekedések hasonlatosak lehetnek az ezredforduló utáni első évtized lakópark-építészetéhez, amelyben úgyszintén üzleti tényezővé, ingatlanfejlesztési kategóriává vált a 'Bauhaus-stílus'.

ója. Vagyis zártság. Kijózanító példája annak, hogy mivé lesz a két világháború közötti magyar valóságban az, ami Európában „eredetileg” tökéletesnek, emberhez méltónak indult, vagy legalábbis tűnt, hogy annak indult. Miként Madzar szenvedélyes mentalitástörténeti vádbeszédében olvashatjuk: „A klasszicizmus óta az első építésznemzedék, mondta a szükségesnél hangosabban, amelynek nem a reprezentációban, nem a dekorativitásban kéne megfogalmaznia önmagát. Az építészet nem stílus, de ezek itt ebben a tévedésben élnek. Sem egyház, sem arisztokrácia nem akadályozza őket többé. Ez óriási dolog, visszavonhatatlan változás. A huszadik század fogalmazási módja a szerkezet, a struktúra, maga az organizmus. Amit az építészetnek valamilyen elv alapján azért meg kell szerveznie. Ezeknek a szerencsétleneknek, hogy történelmi hasonlattal éljek, azt kellett volna megoldaniuk, amit a márciusi ifjúság sem tudott megoldani. Személyes arányokat teremteni, befejezni a polgári forradalmat. Amit itt csinálnak helyette, az nekem, megbocsát, nagyon felemás és tisztázatlan.”³

De már a „márciusi ifjúság” közvetlen utódainak egyike, a nagy tekintélyű Hauszmann Alajosnál diplomázott regényfigura, Demén Samu is kudarcot vallott a korszak dekoratív és reprezentatív historizmusát tagadó, egyúttal a klasszikus görög építészeti arányokat idéző kísérletében, pontosabban annak huszadik századi utóéletében: az általa tervezett és épített Oktogon téri ház „kényelmes és kiegyensúlyozott”, sőt „tereivel tékozló” lakásai hamarosan – a haszonelvű örökösök jóvoltából – felaprózódtak, azaz „proletarizálódtak”. A *Párhuzamos történetek*-beli Demén-ház sorsa tehát előrevetíti a huszadik század meghatározó építészeti fejleményeit.⁴ Ebben a történeti összefüggésben a dekorativista historizmustól elforduló funkcionalista modernizmus már a legelején, a harmincas években jelezte azt a folyamatot, amelynek tagadhatatlan csúc-, vagy inkább mélypontja: a szocialista modernizmus geo-

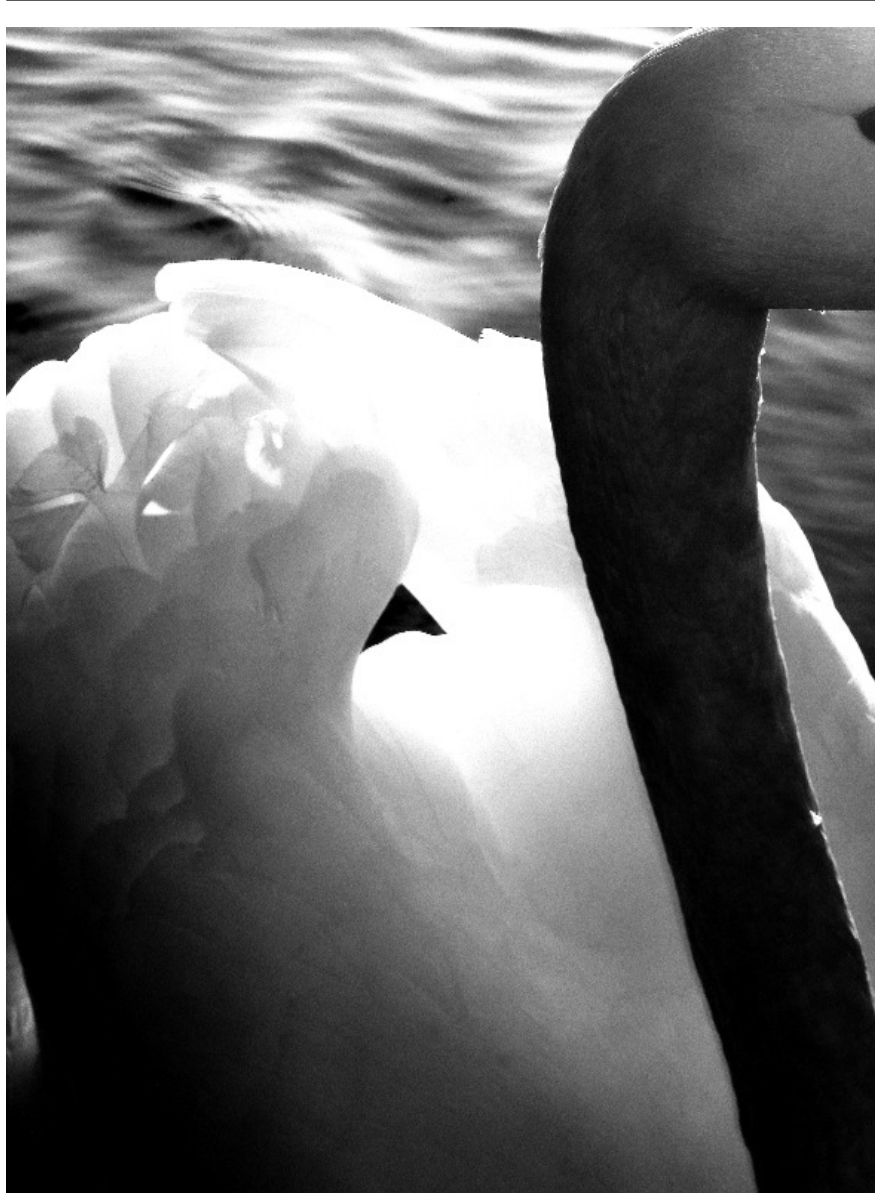
³ BS idéző-technikája nem csak a regénytesttől választja el a részletet, hanem a regényhóstitól is a hűvös karaktert. Pusztán e monológot hallva, esetleg megbízóként elképzelve Madzart, a mindenkorai építész végletesen irritáló, profetikus és nagyképu figurája sejlík fel, aki ahelyett, hogy egy bizonyos, nagyon is létező problémán gondolkodna, a saját hangjába, a gondolataiba szerelmesedve mondja fel a mániáit. BS esszéjének – különösképp a rá jellemző tapintattal szigetelt – irodalmi süketzobájában válnak ordítóvá Madzar gondolatai, amelyek a regény polifonikus, már-már dodekafon oratóriumában csak magányos szólamok. Ez a szöveggörnyezetéből kivágott részlet azonban meglepően rávall a vélt szellemi felsőbbrendűségének elefántcsonttoronyából, az alant fekvő tájra némi megvetéssel pillantó építész karakterére. Aki nem csak a szerkezet, az építés, hanem a társadalom és a lélek mérnöke is: kíméletlen prognózisa nem érzeteken, hanem mentalitástörténeti elemzésen nyugszik.

⁴ Jőmagam kevésbé látom ezt ennyire megjósolható folyamatnak, mindez pusztán a visszatekintő szemhatáron ennyire vonalszerű: a történelemben természetesen nem létezik a „ha”, de ha elképzeljük, hogy nem következik be a második világháború pusztítása, akkor az is nagyon valószínű, hogy a japán metabolizmus mintájára ma múzeumokban építjük újjá a szocialista lakás enteriőrjeit, és ezeket a születésük pillanatában elfojtott, kecsgetető kísérletként siratjuk. Pasarét és a budai hegyvidék zöldellő lankáin pedig kétfajta, egyenlő relevanciával fellépő historizmus vívja a csatáját: a lejtőre adaptált, kósiánus népi-szecessziós *palota* és a modernista *kastély*.

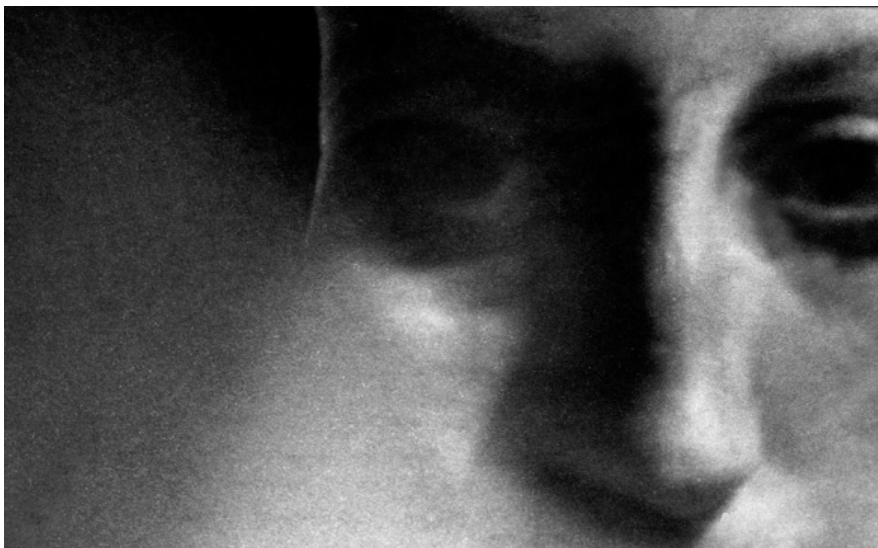
metrizált uniformizmusa – „Lakhatatlan, kiáltják, lakhatatlan!” –; így például az *Emlékiratok* könyvében emlékezetesen nyomatékosított kelet-berlini „új lakónegyedek (...) kedélytelen sivársága”, amely a „munkavégző állatnak” tekintett embert „a szaporodás és az utódnevelés igen körülhatárolt céljai szerint, élettelen betonbozokba szinteli”. És jó, ha szem előtt tartjuk, hogy az *Emlékiratok* könyvét és a *Párhuzamos történeteket* író Nádas ugyanúgy a modernizmus örökségével, azon belül Proust és Thomas Mann (vagy éppen Kafka) poétikai ajánlataival gazdálkodik, mint a németországi Bauhaus és a hollandiai De Stijl vegytiszta elveit valló, ráadásul éppen a „nemzetközi stílus” kiépülő fellegvárába, a távoli Amerikába készülő Madzar.⁵ Míg a huszadik század első felének építésze a modern stílust kiüresítő, alaposan elrontott épület hatodik emeleti lakásának átépítésére vállalkozik, mégpedig nem kevés ellenkezés után, addig az ezredforduló szépírója a modern regényforma törmelékeiből kénytelen építkezni.⁶

⁵ Nem szabad azonban elfelejteni azt, hogy Madzar számára a modernizmus nem örökség, hanem napi feladatként, az életvitel szintjén is megvalósítandó utópia, kizárólagos és megkerülhetetlen realitás. A fellegvár metaforája pedig – jóllehet igaz – nem egyéb, mint egy hatalmas és végtelenre tárult préri közepén égre meredő tútorony; kilátójában Mies van der Rohéval, Breuer Marcellel, Philip Johnsonnal és Walter Gropius-szal. A Louis Sullivannel eredő, de – Tom Wolfe szerint – az európai modernekért elárult amerikai hagyomány pedig 1954-ig, a Guggenheim múzeum felépítéséig darvadozik e torony árnyékában.

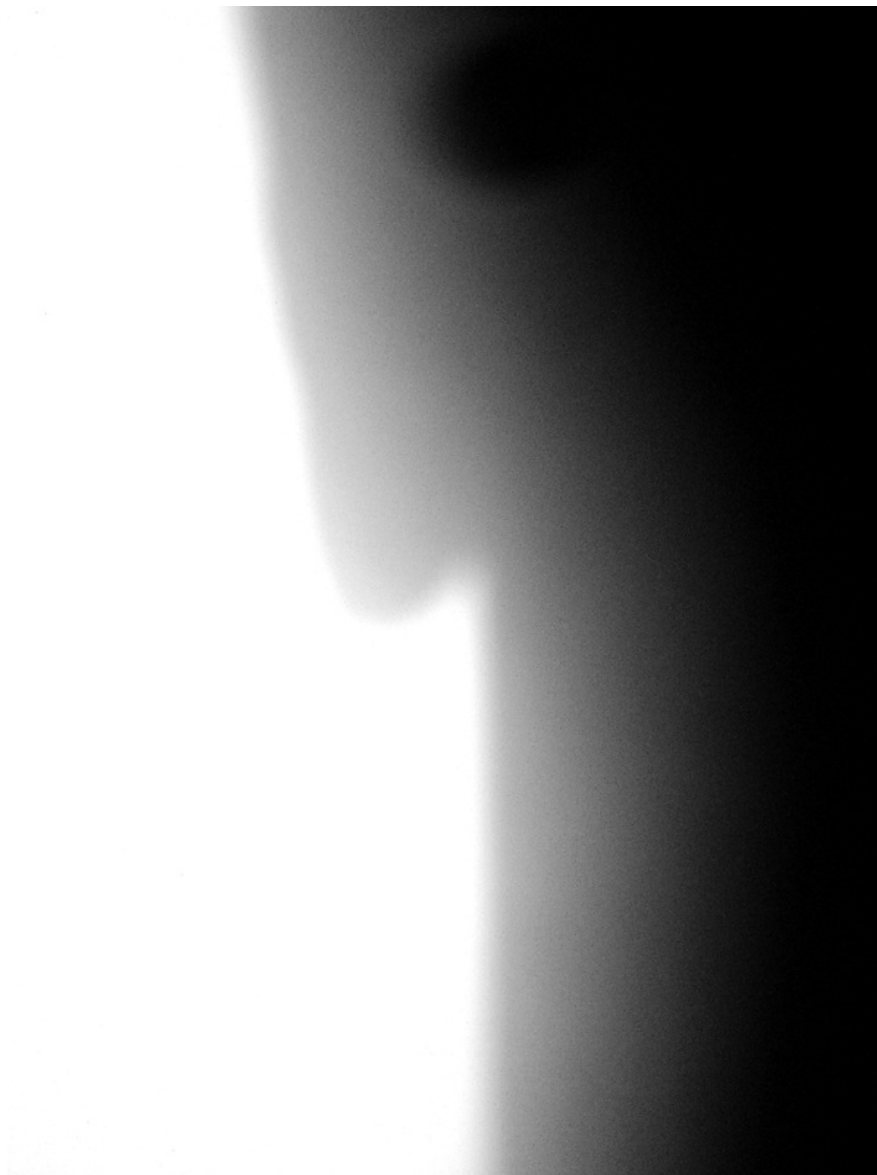
⁶ A műforma, illetve annak megválasztása szempontjából jóval könnyebb helyzete van egy építésznek, mint egy általa a műfajuk abszolút autonómiájáért irigyelt festőnek vagy szépírónak. Az egyes műformák – vagy funkciók – építészeti változása rendkívül lassú: eltűnésük, újrafelfedezésük és esetleges átalakulásuk a legkritikább esetben válnak a tervező kompetenciájává. Míg közhelyszerű, semmitmondó, ráadásul nem is feltétlenül igaz az építészetet a társadalmi gondolkodás tükrének tekinteni, addig a funkció – a műforma – változása mégiscsak meglepően pontos képet fest az éppen aktuális viszonyokról. Míg a stílusváltozások kapcsán csak bizonytalan megállapítások tehetők korszakokra és korakaratra, addig bizonyos konkrét rendeltetések, mint a várak megszűnése és kastélyvá válása, később a városi paloták megjelenése és eltűnése, végül a szuburbiai villa újjáéledése éppúgy elválaszthatatlan a társadalmon belül lezajlott mozgásoktól, mint ahogy a sédtető gyár és a sztaniolcsarnok vizuális ellenpontokká tömörödött rendeltetései az ipar épp aktuális helyzetétől. Akárhogy is: rendszerint nem az építész kezdeményezőkéességéhez fűződnek az új funkciók, és talán a hozzájuk rendelt formák sem feltétlenül kreatív döntés, mint bizonyos hagyományokhoz való illeszkedés következményei. Rendkívül érzékletesen tanúskodnak erről az új burgenlandi borászatok, amelyeket zavarba ejtő közelségük ellenére is egy világ választ el itthoni testvéreiktől. Az átlagépítész a legkritikább esetben gyöttri magát a lakás vagy a múzeum mibenlétének, a műforma újjáélesztésének a problémájával; a rendeltetéseket megtermékenyítő új ötletekkel rendszerint a megbízók állnak elő. Egy elhivatott dizájnernek már több fejtörést okoz a tárgy mibenléte, ugyanis annak tényleg nincs értelme, hogy *ugyanazt* a fogkefét még egyszer megtervezze valaki. Philippe Starck ezért nem is vállalja olyan tárgy készítését, amelyre szerinte már nincs szükség. Egy hazai szépíró gyötrelmes feladata lehet ugyanakkor az, hogy – Szilasi László egy TV-interjúját idézve – a műfaj újjáértelmezése mellett teremtsen lehetőleg új nyelvi hagyományt is.



XXV. Markója Csilla: Hattyú. Berlin-Grunewald, Halensee, 2011.



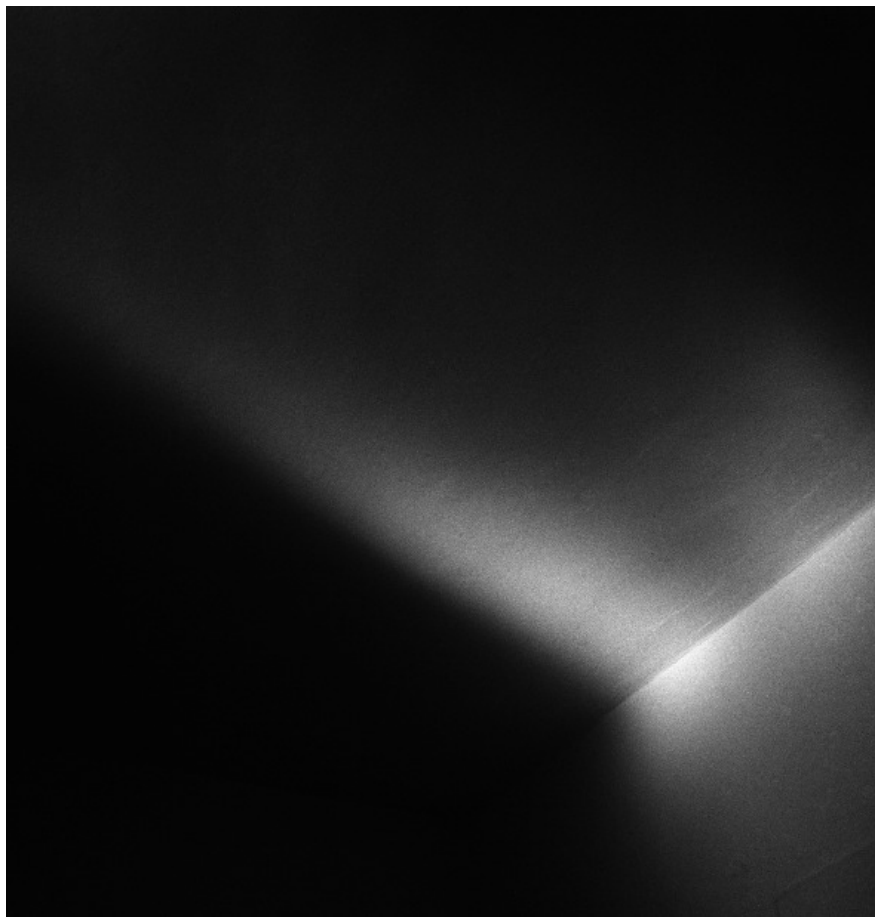
XXVI. Felicides Ildikó: Ének 11., 2001.



XXVII. Felicides Ildikó: M6, 2011.



XXVIII. Nadas Péter: Mágikus fény, 2002. Világó részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



XXIX. Nádas Péter: Fénycsík, 2003. Világó részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



XXX. Önarckép szélharanggal, 1999. Világító részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



XXXI. Ablak az ajtón, 2002. Világító részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



XXXII. Teáscsésze a kerti asztalon, 2000. Világító részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



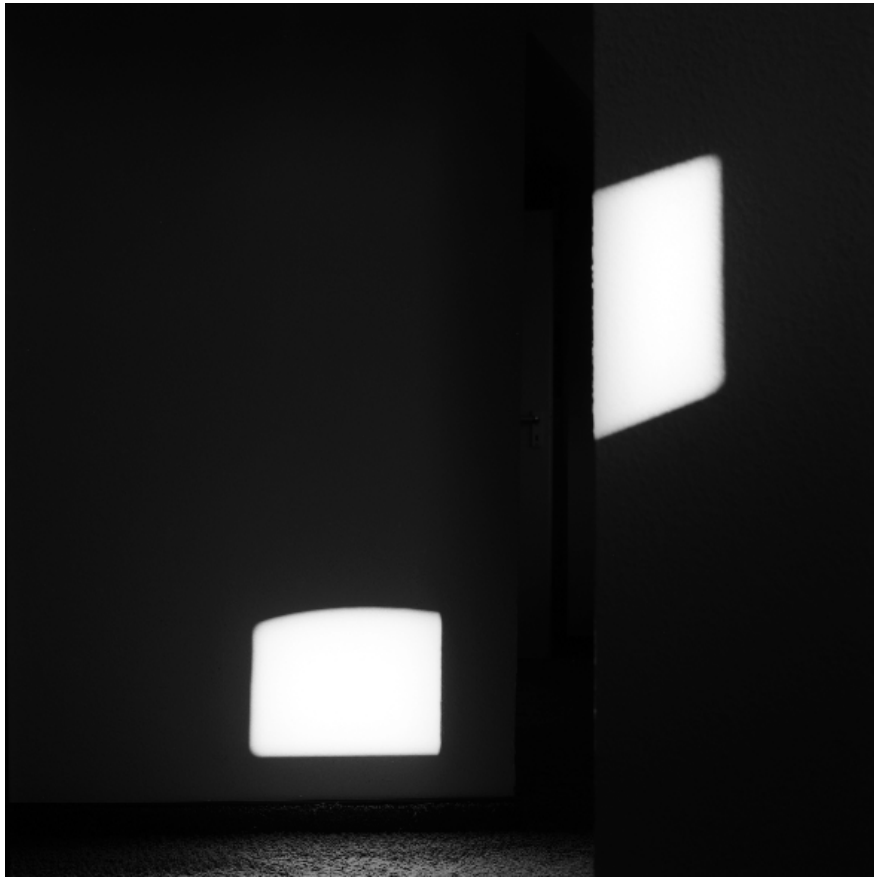
XXXIII. Teáscsésze a kerti asztalon, 2000. Világító részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



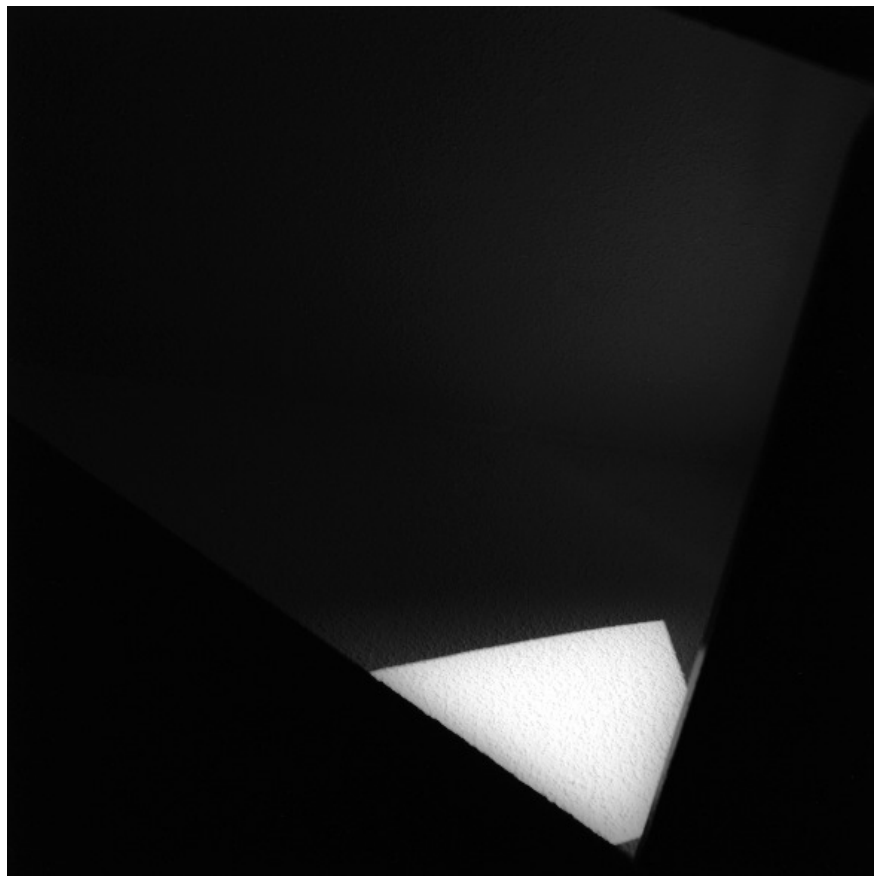
XXXIV. Tetőablak, 2002. Világó részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



XXXV. Tetóablak geometriája 1., 2003. Világó részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



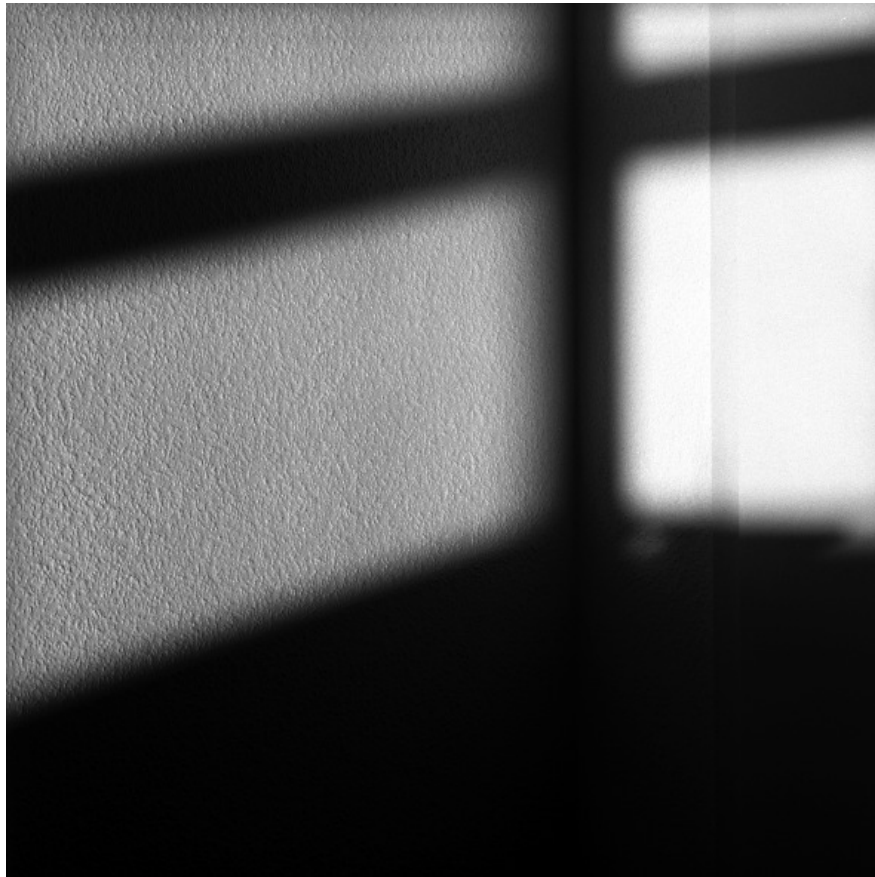
XXXVI. Tetóablak geometriája 2., 2003. Világó részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



XXXVII. Tetóablak geometriája 3., 2003. Világító részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



XXXVIII. Ablak a kettős árnyékával, 2003. Világító részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



XXXIX. Ahogy a nap halad, 2003. Világító részletek sorozat.
A Lichtgeschichte című kötetből, Nimbus Verlag, 2012.
© HUNGART



XL. Czeizel Balázs: Idóminta 70.

© HUNGART

A tizenkilencedik és huszadik századi regényforma elemeit kritikusan újrahasznosító Nádashoz hasonlóan, a modern építész, egyáltalán az építész, mindig bizonyos adottságok szerint dolgozik. Még akkor is, sőt akkor igazán, ha a tökéletesre vágyik.⁷ Lévén a tökéleteshez képest a tényleges mindig csak részleges. Az építésznek éppen hogy a részlegességet kell egészként, az elérhetetlen egész érvényes pótlékként megjeleníteni. Látni fogjuk: a külvilágra nyitottság és belső tágasság kettős elvét valló építész ezúttal kénytelen lesz elfogadni, hogy a szűk utcára nyíló szűk lakásban a közvetlen és természetes fényforrás helyett inkább a közvetett és művi fényhatásokra számíthat.⁸ Azaz csakis a külső (utcára nyíló) megoldatlanság belső (lakástéri) értelmezésére vállalkozhat. És ha kissé távlatosabban gondolkodunk az építészeti modernizmusról, például a modernizmus úgymond posztmodern fordulatáról, ha tehát a posztmodernt nem a modern tagadásaként, hanem értelmezéseként látjuk, akkor annak egyik meghatározó (ha nem is leglátványosabb) belátása: nincsenek vegytiszta és ideális terek, csak eklektikus és reális (és nem melleleg lokális) terek. Nincsenek tökéletes megoldások, csak tényleges adottságok, korlátozott lehetőségek, részleges megvalósíthatóságok.⁹ Más szóval, az embert, az ember testét nem megváltja az építész, hanem élhető, azon belül érzékelhető, mégpedig minden egyes érzékszervünkkel érzékelhető, azaz teljességgel megtapasztalható teret biztosít neki. Ahogyan például az éppen Nádas által faggatott építész, Batár Attila is vallja *Az emberi tér* című kötetének *Szinesztézia*-fejezetében: „... nem egyedül a szemnek kell tervezni, mert nemcsak arról van szó, hogy például az arányokat figyelembe véve milyen (...) épületek kelljenek, és hogy ezek hogyan kapcsolódjanak egymáshoz, hanem hogy hogyan lehet megmozgatni összes érzékszervünket.” Az öt külső érzékszerv hagyományos hierarchiáját felforgató, vagy legalábbis demokratikusan újragondoló Batár gyakorta hivatkozik a *Párhuzamos történetek*-ben hangsúllyal szerepeltetett Pozsonyi úttól nem is túlságosan távoli „tunnel”-re, amely a Podmaniczky utcával határolt városi övezetből vezet minket a várostestbe hasító vasúti rendező kietlen síkja alá. A regényíró által „nyelvművészeknek” nevezett építész *Láthatatlan építészet* című kötetének alábbi érzékelés-leírása – persze csak a szükséges stílári és

⁷ Ez a tökéletesség persze mindig csak valamilyen kontextusban értelmezhető; ezért tűnik rendkívül boldog, önfeledt figurának a modern építész, aki a tökéletesség mércéjeként jelölheti meg a korszak számára leginkább kifejező épületét, az új korszak gótikus katedrálisát.

⁸ Egyszóval: Madzarnak a várost, a jelenlegi, létező várost kell elfogadnia. Ami Pest esetében szemmel láthatóan nem megy, viszont épp ily szemmel láthatóan nem okoz nehézséget Mohácson. Pontosabban: Mohácsot még áttételesen sem az utópia irányából szemléli, mint ahogy teszi azt a Pozsonyi út környékén.

⁹ Rendkívül csábító mindezt így látni; aminek megvan az előnye is, mégpedig az, hogy ugyanazon folyamat részeként tűnnek fel a posztmodern hullámaként értelmezett mai, késő modern, transzmodern vagy neomodern irányzatok is. Csábító továbbá azért is, mert magyarázza azt, hogy az első, 1980-as Velencei Építészeti Biennálén, a Paolo Portoghesi kurátorságával rendezett, *expressis verbis* posztmodern Strada Novissimán miért is fér meg oly békésen egymás mellett Robert Venturi és Rem Koolhaas; Hans Hollein és Frank Gehry.

narratív áttételekkel – még akár Nádasnál is szerepelhetne: „A nyirkos falat kitapintva nedves lesz a tenyerünk. Súroljuk a rücskös falat, fájdalmat érzünk. A szél végigsüvít, érzi a hátunk, fázunk. A fal penetráns szaga irritálja az orrunkat. Megmozgatjuk izmainkat, dobantva megyünk végig a lemezeken, és miközben talpunk érzékeli felszínüket, kinetikai élményt élünk át. A hangdobozaknától és a falak visszhangjától felelősödik a zaj (...). Fények a tunnel bejáratainál, míg a neoncsövektől árnyak a falon.”

Fény, hang, hő, felület, szag, sőt íz (amennyiben a „fal penetráns szagának” érzete az orrjáraton át a garattal érintkező szájüregbe is eljut) – mind-mind hozzátartoznak egy épület teljességének megtapasztalásához.¹⁰ Az épített tér összetett (szinesztéziás) tapasztalati közegének megteremtője, az építész, így például a *Párhuzamos történetek*ben szereplő Madzar is, ugyanúgy érzékeli a fényt, a hangot, a hőt, a felületet, a szagot és az ízt, mint azok az emberek, akik majd ott élnek, akik tehát élhető teret várnak tőle.¹¹ Mint ahogyan a pszichoanalitikus Szemzóné is a szakmájának leginkább megfelelő tér (váró- és fogadószoba) megteremtését várja az építész Madzartól. Mi több, az analitikusnő egyik hasonlata olyan „várkastélyként” láttatja a lélekelemzés folyamatát, amelynek „nincs kijárata”. (Szemzóné itt éppoly képszerűen fogalmaz, mint néhány évvel korábban Freud, aki a „lelki élet sajátosságainak szemléletes ábrázolásához” alkalmazta képtelen városhasonlatát a különböző történelmi idők építészeti elemeit egyszerre megjelenítő Rómáról.) Az egyaránt felvilágosult-modern Szemzóné és Madzar közös célja, hogy „a lélekelemzést kivigyék a fülledt félhomályból”, hogy tehát tiszta és áttekinthető (*clara et distincta*) teret hozzanak létre. És miközben mindketten az emberi testre és lélekre méretezendő lehetséges térre, annak érzékelhető arányaira figyelnek, óhatatlanul belekerülnek a közös intellektuális elképzelésük és érzéki vágyuk szerint alakuló valóságos térbe – testestül és lelkestül; vagyis mindenestül, amije csak van az érzékelő és érző embernek. A két utópisztikus léptékű szakma eltérő nemű képviselőinek közös – erotikusan mélyített – térelképzelését és -tapasztalatát csakis egy harmadik szakma képviselője révén érzékelhetjük; hiszen végső soron a regényíró teremt meg azt a zegzugos, ráadásul kijárat nélküli „várkastélyt”, valamiféle szövegútvesztőt, amelyben együtt bolyonganak a modernizmus ember- és társadalomképének elkötelezett szakemberek: az építész és a lélekelemző. Az embert befogadó épület és az embert mozgó lélek makacs utópistái. Testtel, mégpedig érző és vágyakozó testtel rendelkező férfi és nő.

¹⁰ Ez sokszor elméleti, matematikai lehetőség. Az ízlelést – ugyan csak kísérleti szinten – de bizonyos antropológiai, fiziológiás, hormonális térélmények próbálják helyettesíteni, igaz, egyelőre csak installációk szintjén. A Diller & Scofidio, Tetsuo Kondo és a Transsolar mesterséges felhői, a Décostered & Rahm *Hormonóriumja*, vagy Philippe Rahm *Emészthető Golf-áramlata*, a képzőművészet irányából pedig James Turrel fényterei, vagy Olafur Eliasson térfoglalásai jelzik, hogy a kortárs művészeket is foglalkoztatja ez a probléma, de a – nem csak Batár Attila szövegeiben megjelenő – érzeti komplexitás álma még beteljesíthetetlen.

¹¹ Ebbéli képességeivel lesz Madzar – ha öntudatlanul is – de a regionalista építész Christian Norberg-Schulz-i prototípusává.

A korszak szellemiségét megtestesítő Moholy-Nagy László, Breuer Marcel és Alvar Aalto figuráiból összegyűrt Madzar hajlíthatatlan lényéből (Nádas kedvelt szavával: alkatából) fakad a világos és engesztelhetetlen szakmai hitvallás: az építészetben nincs helye a funkció nélküli „dekorációnak”, a funkcionalitás „imitációjának”, vagy éppen az „imitáció (...) feldíszítésének”, egyszóval a funkcionalizmusnak tűnő haszonelvűségből fakadó dekoratív imitációba burkolt „szimulációnak”. Annak a torz gyakorlatnak, hogy az építészetben semmi sem az, aminek látszik. Noha az építészet csakis az kellene, hogy legyen, ami: funkcionálisan és esztétikusan elrendezett anyag a térben. Jóllehet a „szimuláció” is lehetne éppenséggel az, ami: a valóság látszatának a valósága. A látszat saját valósága. Látszatvalóság. Az „imitált kitartás” és „leplezett zártság” ellentéte helyett: kitárt, azaz leplezett zártság – ami a nyitottság ezúttal egyedül lehetséges foka. Persze az épület egészének dekorációja elsősorban a korszak hamis önképét mutatja (a szimuláció szintjén), mint ahogyan a funkcionalizmus imitációja meg a haszonszerzés pőre vágyát leplezi (a disszimuláció síkján). Legalábbis addig, amíg Madzar át nem értelmezi a teremtett látszat és a leplezett érdek viszonyát; ami valamiféle pillanatnyi nyugvópontot jelent a huszadik századi modern építészet hanyatlástörténetében, a Bauhaustól a lakópanelig. A Pozsonyi úti lakás átépítésével foglalkozó fejezetek címeinek (*Egy vadonatúj civilizáció; American dream*) útmutatása nyomán talán megkockáztathatjuk: a „vadonatúj civilizáció” vegytiszta utópiája, a teljes „kitartás” munkahipotézise bizony kivitelezhetetlen – a harmincas évek Budapestjének építészeti valóságának „zártságában” legalábbis; de még az utópisztikus ígéret Amerikája is előbb-utóbb, az ezredfordulóig terjedő regényidőbe ágyazott események egyik lehetséges (meg nem írt) „párhuzamos történeteként” – álomnak bizonyul. Mint ahogyan a tizenkilencedik század végén tiszta lappal induló Demén Samu klasszikus arányokat megvalósító Oktogon téri épülete (*Egy úri ház*) is áldozata lesz a torz fordulatot vett huszadik századi modernizmus kibontakozó térkorrupciójának. Mint minden utópia, úgy Madzar építészeti utópiája is kudarcra van ítélve. Legfeljebb az eleve vesztes helyzet megítélése változhat, és változik is: az építész először nem vállalja el a lakás átalakítását; majd kisvártatva úgy dönt, hogy mégis elvállalja; csak hogy néhány nap múlva visszalépjen; de aztán végül csak elvállalja – nem utolsó sorban Szemzőné iránti szenvedélye miatt.¹² Még ha ez a pusztító erejű szenvedély (Freud úgy mondaná: *Todestrieb*) munka közben át is alakul a tervezés és kivitelezés építő jellegű szenvedélyévé (*Lebenstrieb*). Madzar csakis annak árán tud, legalábbis átmenetileg, megmenekülni a sötét szerelmi szenvedélytől, hogy feladja világos szakmai hitvallását, hogy valamely tisztátalan „műfogáshoz” folyamodik. Hogy tehát alkalmazza a kristálytiszta építészeti eszmét az adott – egyáltalán nem eszményi – körülményekhez. Nem megvalósítja, hanem korrumpálja az utópiát.¹³

¹² Nemcsak nagyképű, de hisztérikus is. Lásd: 3. lábjegyzet.

¹³ BS gondolatmenete, illetve Madzarnak az építészeti műfogással kapcsolatos viszonya érdekes fénytörésbe helyezi az utópia és a kreativitás viszonyát. A két dolog, vagyis az építészeti utópia iránt érzett elragadtatás és az alkotóképesség mintha nem feltétlenül járnának kéz a kézben; mi több, Madzar

Ráadásul – mi több, elsősorban – az építészeti modernizmus történeti összefüggésébe ágyazott Pozsonyi úti helyzet nyitottságát szépen leképezik Nadas mondat-szerkezetei; például az építész tartós tétovázását értelmező Szemzóné alábbi gondolatmenetének színrevitelében: „Szemzóné mindezzel szemben azt állította, hogy a historikus adottságokat ugyan nem változtathatja meg, de olykor egyetlen műfogás elegendő, hogy a működés belső feltételei megváltozzanak, s ezek a változások aztán erősen visszahatnak a környezetre, legalábbis elvileg.” (kiemelések: BS)

Az „elvileg” kilátásba helyezett „műfogás” végül gyakorlatilag is érvényesnek bizonyul: Madzar a lakás egyedül hasznosítható építészeti elemére, a fényre támaszkodva elvégzi a szükséges „imitációt” vagy „üres machinációt”, vagyis azt, amiért „mindenki mást megvetne”. A Bauhaus eszméjén és gyakorlatán nevelődött építész a harmincas években még megkötheti az értelmes, mivel elveit értelmező kompromisszumot, amely a későbbiekben, a nyilas pusztítás után már nem lesz lehetséges – ahogyan a Pozsonyi úti lakás cselédszobájának hatvanas évekbeli albérlője, Mózes Gyöngyvér is látja (pontosabban érzi, az elbeszélő meg látta szereplője érzését): „A háborús pusztítás olyan nyomokat hagyott, amelyeket ma már senki nem értelmezett, és az elvégzendő művelethez sem keresett többé senki műfogást.” Az elrontott épületen végzett „műfogás” eredményének elpusztítása után – nincs továbbvezető út. Legalábbis építészeti szempontból nincs. Ugyanakkor a lakás terében mégiscsak élnek, beszélgetnek, szeretkeznek az emberek (az idős Szemzóné, a törekvő Gyöngyvér és a flegma Ágost); akik tehát nem a modernizmus megvalósult utópiájában léteznek, de még csak nem is a valamiféle „műfogással” megjavított valóságban, hanem a teljességgel elrontott valóságban, e valóság nagyon is valóságos tereiben, most éppen a magánlaktól rendelővé, majd újra magánlakká alakított Pozsonyi úti lakásban. De térünk vissza az épület történetének tartós, a regényidőben 1944 végétől 1961 tavaszáig

ódkodásában a kettő mintha kizárná egymást. Madzar utópiája ugyanis nem saját utópia, hanem néhány nagymester által felépített rendkívül vonzó, azonosulásra csábító álom, amely nem értelmezést, interpretációt, hanem azonosulást kíván. *Devotio* kiszorítja *Creatiót*; a hit átveszi a gondolkodás, az alkotás szerepét; a meggyőződés helyettesíti a kísérletet, ami szükségképp magában hordozza az utópia bukását, végleges korrumpálódását. Ami persze nem az idea alkalmazhatatlanságának, hanem a közép-szer törvényszerű megjelenésének következménye. A modern építészet elvei ugyanis távolról sem pusztán elvek, hanem jól bevált és könnyen elsajátítható szerkesztési fogások sorozatai is; nem véletlen, hogy legújabb kori reneszánsza néhány röpke év alatt a pesti lakópark-építészet üzlet-orientált fellegvárait is bevette. Amikor Madzar „műfogásként” látja tevékenységét az orvosi rendelőben – amely egyrészt nem az –, akkor elveitől függetlenül, mégiscsak az adott körülmények által feladott talányra keres és kap kreatív megoldást. Az építészeti műfogás a részéről épp az lenne, hogy *tabula rasát* teremtvé nekiállna a modern, utópisztikus rutinok szerinti tervezésnek. Ahogy egyébként szeretné. Ahogy mindig szokta. Ahogy számára ideális. Ahogy azt annyian tették akkor és teszik ma is. Ehelyett az üres – Szemzóné által épp elhagyott – lakásban gondolkodni kezd, az utópia ekkorra már igenis létező ikonográfiája helyett hoz létre addig nem létező belső képeket; kialakít egy *helyet*, amely korábban nem létezett.

terjedő mélypontjáról a még éppen lehetséges „műfogás” alkalmazásának zárványjellegű pillanatához, Madzar 1938-as lakás-átalakításához.

Az elrontott lakást újragondoló építész csakis a tér összetett fényviszonyaira támaszkodhat: „A fény volt az egyetlen, ami ért valamit.” A közvetlen nappali fény mellett Madzar két közvetett fényvel számol, a Duna „mozgékony és könnyű visszfényével”, valamint a Palatinus-házak bádogtetőinek „súlyosabb fénytömegeivel”, amelyeket este felvált az utca keramitjának „őrült sárgáját” megismétlő utcai lámpák fénye, illetve annak árnyjátéka a fák lombjaival. Egyébként az Oktogon téri „úri házat” tervező és kivitelező Demén Samu budakalászi üzeméből származó keramitlapokkal burkolt Pozsonyi út „őrült sárgája” vizuális kapcsolatban áll a keresztutcákon át megmutatkozó Margitsziget éjszakai fényeivel, amelyek hozzájárulnak a sötét lombok alatt zajló homoszexuális rituálék démonikus pompájához – ami persze, a „párhuzamos történetek” tükörpoetikájának értelmében, hatással van a Duna pesti oldalán zajló eseményekre is, így például a Szemzőné lakásában szeretkező Ágost és Gyöngyvér hatvanas évek eleji történetére, amely viszont párhuzamban áll Madzar és Szemzőné harmincas évekbeli történetével, azon belül az erotikus körülményekbe ágyazott lakás-átalakítás folyamatával...

A megrendelőjébe szerelmesedett építész tehát bátran manipulálja a közvetlen fényforrásokat, azaz felerősíti a közvetettség érzéki tapasztalatát – leglátványosabban talán a belső és külső ablaktáblák opálásával és négyzethálósításával, valamint a geometrikus minták horizontális és vertikális elcsúsztatásával. Minek következtében „az ablakon így aztán *nem* lehetett kilátni, *de* aki elment vagy akár csak megmoccan az ablakok előtt, a külső hálón át kiláthatott”, miáltal áttételesen és részlegesen „felillant a megnevezhetetlen külvilág”. (kiemelések: BS) Ahogyan a huszadik századi festészet geometrikus absztrakciójának rácsozatai nem olyan ablakok, amelyek a külső valóságra tárulnak, úgy a modernista építész rácsozott és opálásított ablaktáblái sem a külvilág fényeinek közvetlen beáramlását, a bel- és külvilág problémátlannak tűnő, ámde teljességgel hazug (dekoratív, imitált, szimulált...) vizuális kommunikációját szolgálják. Továbbá a „primitív ajtóablakát” helyettesítő tolóajtók is az álcázott hazugságot leleplező „machináció” másodlagos hamisságának látványosan művi térhatását erősítik: „Mintha azt mondaná, nem lehet *ugyan* minden további nélkül benézni és kilátni mindenhová, *de* bizonyos feltételek között a tér *mégsem* áttekinthetetlen. Vannak átlátható keretek, rések, kereszteződések, csíkok, csomópontok, amelyek segítenek, *s talán* létezik egy szerkezet, amelyet megismerhetsz.” (kiemelések: BS) Madzar olyan váratlan szakmai fogást, sőt furfangot alkalmaz, mint az okos lány a mesében, aki hoz is ajándékot, meg nem is. A lakását-építéssel megbízott építész be is engedi a fényt, meg nem is; ki is tágítja a teret, meg nem is; meg is szünteti a tér hamis voltát, meg nem is. Mintegy megváltja a lakástér színlelt kitartságát és leplezett bezártságát – az érvénytelen hamisság leleplezésének érvényes hamisságával. Ama bizonyos „műfogással”, amely a mesebeli okos lány csele mellett játékosan felidézi a „nagyapák illuzionizmusának” emberléptékű csalását: „Nézd kisfiam, a kisnyulacska itt szalad.”

A felkérésen hosszasan tépelődő Madzar nemcsak hogy teljességgel „tisztázatlannak” látja az elrontott Pozsonyi úti házat övező kulturális körülményeket, de

azonnal hozzá is fűzi: „*Tisztátalan*, s remélem érte, hogy elsősorban nem erkölcsi feltételekre gondolok.” (kiemelés: BS) A „tisztázatlanság” értelmi fogalma tehát átváltozik a „tisztátalanság” erősen érzelmi, sőt érzéki (és nem „erkölcsi”) szavává, amely talán arra is utalhat, hogy a lakás értelmezendő tere: egyszerre építészeti és emberi léptékű, intellektuális és erotikus szerkezetű. A megrendelő és a tervező egyaránt jelen vannak a megoldásra váró helyzetben, miáltal az átépítendő lakás az elfojtott s így heves érzelmeket hordozó testek közelségének érzéki terévé – „aurává” – változik: „Eddig mozdulatlanul álltak, a nyitott ajtón beszéltek át az egyik visszhangos szobából a másik üres szobába. Madzar közben még azt is megfigyelte, hogy a lakás fényei az alkonyatban sem kevésbé valószínűtlenek, s így aztán nem mondta meg, hogy milyen teoretikus kérdés izgatta volna délután. A fények tökéletesen lefoglalták a figyelmét. Mintha az asszony iránt érzett heveny szenvedély csúszna át a fények iránt érzett szakmai szenvedélybe. A vörösbe hajló, gyöngyházfényű ég; míg odalenn, a sárgán fénylő utca felett már égtek a sárga fényű lámpák a laza, zöld lombok között.”

És ahogyan az építész Madzar – a helyzethez illő fordulattal – szublimálja a pszichoanalitikus Szemzőné iránt érzett „heveny szenvedélyét” a tervezés síkján, úgy változik át a *Párhuzamos történetek* elbeszélőjének testi jelenségek iránti „heveny szenvedélye” a testszerű leírás szövegminőségévé – anélkül persze, hogy bármit is veszítene ábrázolóerejéből. Hiszen az érzékelő testeket láttató szöveg maga is: érzékelhető test, mégpedig „heveny szenvedéllyel” olvasható szövegtest; jelen esetben: a lakástérben mozgó, érző és kívánó emberi testek leírásának, vagyis a testszerű tér-érzékelés leírásának – ugyancsak testszerű prózája. Amennyiben például a Madzar és Szemzőné között zajló építészeti, irodalmi vagy kulturális tárgyú beszélgetések, mint az erotikus, sőt szexuális készleteket leplező álcatevékenységek, igencsak erotikusan szövődnek. Hiszen akár egyetlen mondaton belül is váltakoznak az elbeszélő által szóhoz juttatott szereplők tudat- és beszédszólamai; sőt olykor még az sem teljesen világos, hogy melyik szereplő beszél, a Madzar gondolatait és érzéseit tükröző Szemzőné, vagy fordítva; hogy beszélnek-e egyáltalán, vagy csak gondolkodnak; hogy gondolkodnak-e egyáltalán, vagy csak éreznek valamit, amiről viszont az elbeszélő gondol valamit, amiből ráadásul valamennyit el is mond nekünk, olvasóknak, akik... Mert például nem tudhatjuk, hogy az *American dream* című fejezet egyik legjátékosabb (fentebb már idézett) mondata, amely frappánsan jelöli a Madzar és Szemzőné között megnyíló erotikus örvénytapasztalat (átmeneti) szublimálását a lakás-átalakítás józan praxisában –, tehát nem tudhatjuk, hogy a kiemelt helyi értékű mondat vajon elhangzott-e, és ha igen, akkor kinek a szájából: „Nézd kisfiam, a kisnyulacska itt szalad.” Nem tudjuk, honnan, kitől jön a mondat, ámde látjuk, olvassuk, már-már tapintjuk a mondat játékos-erotikus testét – meg persze értjük is mindazt, amire vonatkozik. A szó szerinti értelmét is: az építészeti „műfogás” ötlete felett érzett gyerekes-szublimált örömet; meg a szó szerinti értelem által leplezett értelmét is: a két embert körülölelő érzéki-érzelmi kuszaságot, amelyre ugyanakkor játékos tisztasággal utal.

Az erotikus lüktetésű elbeszélésmód tükör- és hurokalakzatain keresztül bontakozik ki a regény jellegzetes(en provokatív) mondatpoétikája is, amely tagadhatatlan

feszültségben áll az *Emlékiratok könyve* (nem kevésbé provokatív) mondatpoétikájával. Mert míg a korábbi regény bekezdésnyi barokkos mondatai szépen felépítették saját látszatvalóságukat, dúsan ábrázoló stiláris teljesítményüket, addig a *Párhuzamos történetek* mondatai – noha ábrázolóerejük sem csekély (gondoljunk csak a margitszigeti homoszexuális rituálék provokatív megjelenítésére) – immár bátran lebontják ezt a stilizált látszatvalóságot, más szóval egyáltalán nem leplezik saját nyelvi valóságukat, önnön legsajátabb, mivel anyagszerű, sőt testszerű, következképpen megtörhető s így meg is tört (Nádas egyik interjúbeli fordulatával: „ortopéd jellegű” és „tartósan furcsa”) valóságukat. Így például az átépítendő lakástérben váratlanul összetalálkozó Madzar és Szemzóné közös jövőjét megpecsételő jelenet ábrázolása során („Talán ez volt a pillanat, mely eldöntötte a sorsukat.”) egyszerűen csak olyan szabálytalan egyeztetésű, mondhatni „ortopéd” mondatra bukkanunk, amelynek bármelyikük lehetne az alanya (aki lát), és bármelyikük a tárgya (aki látva van): „*Olyan* arcát látta e pillanatban, *amit* soha senki.” (kiemelések: BS) Noha a szövegösszefüggés alapján biztosan eldönthető, hogy a lakás ajtaján váratlanul belépő Madzar néz az ablaknál merengő Szemzónére, ámde az építész tekintetében megnyilvánuló vonzalom: kölcsönös. A felfokozott érzéki tértapasztalatban megnyilvánuló kölcsönösség összpontosul, testesül meg a grammatika síkján – a határozott alany és tárgy nélkül hagyott, ráadásul fülsértően deformált mondatban.

A két regényszereplő között szövődő érzékiség, vagyis egymás testi közelségének tartós érzékelése jócskán felerősödik a célirányult térérzékelés során, a lakás értelmezendő esztétikai terében, ahol tehát folyamatosan egymásba tükröződik építészeti elmélet, kulturális háttér, társadalmi hovatartozás, intellektuális szenvedély és testi érzet. Míg például Szemzóné, az „elkényeztetett úrinő” gyakorta „csöndesen és csípősen” fogalmaz, addig a „plebejus öntudatú” Madzar folyton „belepirul” az érzéseibe, vagy éppen dühében „elvörösödik”, és nem ritkán a „szükségesnél hangosabban” beszél – látszólag emelkedett építészeti elképzeléseiről, ám valójában csillapíthatatlan testi-lelki vágyáról. Testükkel érzékelik egymást, valamint az őket befogadó teret, az épített tér érzéki, sőt erotikus adottságait (mint amilyen az „őrijítő” sárga fény), vagy éppen hiányait és lehetőségeit. Építészet és erotika közös nevezője: a térérzékelés. Az érzékelt lakástér adottságainak szükségessége, a látszólagos „kitártsággal” álcázott „zárttság” hamisságára rímel a kifogástalan eleganciájú ruhába zárt férfítést állandó erotikus érzete: „Enyhén keményített, gondosan vasalt, fehér selyempuplin alsónadrágja, mely combközépig ért, lefogta a merevedését, mégsem akadályozhatta meg.”¹⁴ A tényleges „zárttság” és a vágyott „nyíltság” közötti feszült-

¹⁴ Noha a vágy szakma-független, a Madzar gondolatait rendre felülíró szexualitás, érzékeny testi lét tűnik valamelyest idegennek attól az építészektől, amelyet – legalábbis az általam ismert kollégák – önmagukról festeni igyekeznek. A mindenkori építészmongráfiák érdekes fejezete lehetne a tervezők szexuális kapcsolatos beállítottsága, de a ma építészenek képe ennél frusztráltabb. Különösen, ha munkáról van szó: létezik egy filmritkaság, amely Le Corbusier zlíni útját örököltette meg. Az őt fogadó cseh építészek tisztában voltak azzal, hogy Tomáš Baťa-tól mennyi munkára számíthatnak, Le Corbusier azonban joggal reménykedett abban, hogy komoly megbízásokhoz juthat az iparmágnástól. Az ebéd-

ségből táplálkozik Madzar felfokozott test- és tértapasztalata, erotikusan mélyülő ön- és térérzékelése.

Madzar kitartóan tapos a parkettán, hosszasan fülel a zajokra, harsányan kiáltozik az üres térben... Testének teljes körű érzékiségét mozgósítva ismerkedik a lakás és a ház belső terével, azaz élhető teret mímelő testével: az épület „szívhangjaival”; a vízvezeték „reszketéseivel”; a csatornák „gurgulázásával”; a lépcsőház „hallókörtjével”... Ámde az összes külső érzékszervét használó építész számára végül mégiscsak a látás, annak tárgya és közege, a fény marad az egyetlen olyan adottság, amelyből kiindulhat, amelyre építve átértelmezheti az elrontott lakást, csak hogy tompítsa a többi érzékszervet érintő, kellemetlen és rideg „ingerületeket”. Így hát a látás szellemi érzékszervét megszólító fényhatások „machinációja” vezethet csak ki a test szinte valamennyi érzékszervét gyötrő építészeti csapdából. Úgy tűnik, a test felszabadítását most éppenséggel a szellem irányítja, amennyiben a hagyományosan legszellemibbnek tartott érzékszervre ható (ráadásul nagyon gazdag spirituális metaforikával rendelkező) fény – jóllehet annak „műfogásokkal” manipulált s így irányított formája – mintegy átvilágítja, mondhatni racionalizálja az átgondolatlan s így zavaros teret; ami később jelentős mértékben és jó irányban befolyásolja az emberi lélek homályát átvilágítani szándékozó pszichoanalitikus munkáját: „Olyan esemény lett a fényből, ami a külső és a belső történések arányait, a jelenbéli és a múltbéli históriához való viszonyulás intenzitását sem hagyta érintetlenül; lényeges akcentusokkal gazdagította, módosította, olykor talán irányította Szemzóné munkáját.”

Madzar számára a Pozsonyi úti lakás átépítése hatalmas szakmai sikert hoz. Ráadásul a megújított térben Szemzóné szakmai elképzelései is maradéktalanul teljesülnek. Miközben kettejük szerelme, amely pedig a közös siker helyszínén fogant, eleve kudarcra van ítélve. És ahogyan Szemzóné családja (Auschwitzba szállított férje és két fia), úgy a lakás megújított tere (az építész által tervezett és gyártott bútorzat) is áldozatul esik a második világháború borzalmának. Az építészeti „műfogáson” alapuló sikertörténet átmeneti zárványnak bizonyul a komor regényvilágon belül. Ami az építész munkájából marad: a puszta hely. Az utólagosan megteremtett térjellegétől immár örökre megfosztott lakás.

közben és közvetlen utána forgatott film rendkívül árulkodó: míg a cseh kollégák ellazultan esznek, a snájdig Le Corbusier idegességében egyik cigarettáról a másikra gyújt. Lehet, hogy esetében nagyobb volt a tét, mint Madzarnál, de akár Eileen Greyhez fűződő, rendkívül ellentmondásos, férfi-nő harcoktól sem mentes szakmai kapcsolatát ismerve sem könnyű elképzelni, hogy a makkja hegyét az alsóneműjéhez ragasztó, bizonyos első spermacseppen morfondírozzon.