

Bazsányi Sándor–Wesselényi-Garay Andor

„ÉPÍTÉSZ MARADOK...” – „...A KORLÁTOLTSÁGIG ÉPÍTÉSZ VAGYOK”

Horváth Márton: „Holttengeri tekercek” –
Konrád György: „A városalapító”

BS:

„Építész maradok” – szól a LOBOGÓNK: PETŐFI 1949-es jelszaváról elhíresült kultúrpolitikus, Horváth Márton 1970-ben megjelent regényének vallomástevő hőse, a látását fokozatosan elveszítő Pálfi Károly, egyrészt önmagához, másrészt az olvasóhoz, mégpedig nem kevés pátosszal.¹ Ezzel szemben Konrád György 1973-ban megírt, először visszautasított, majd négy év múlva kisebb változtatásokkal napvilágot látott tudatfolyamregényének beszélője immár tartós öniróniával ellenpontoszza a teljességgel kipusztíthatatlan pátoszt: „...a korlátoltságig építész vagyok.” (Kiemelés: BS.) Ugyanakkor mindkét regényszereplő egyaránt a szocialista típusú építészet és városfejlesztés hatvanas évek végi, hetvenes évek eleji zsákutcájában érzi magát – igencsak kellemetlenül. Ámde míg a HOLTTENGERI TEKERCEK építész csupán ügyetlenül eljátssza a szocialista paradigmán belüli tudat- és stílusváltást, addig A VÁROSALAPÍTÓ rezignált mérnök hőse mintha már egyáltalán nem hinne a paradigmán belüli változtatásban, a paradigma érvényes humanizálásában, az emberarcúvá szabható-kozmetikázható szocializmus hangzatos építészeti rögeszméiben.

A méltán elismert 1969-es regényben, a LÁTOGATÓ-ban szépirodalmilag feldolgozott gyámhatósági munkától elbúcsúzó Konrád a hatvanas évek második felében immár a városszociológia felé fordul, aminek kettős következménye lesz: egyrészt A VÁROSALAPÍTÓ, másrészt a Szelényi Ivánnal írt szakmunkák sora, köztük AZ ÚJ LAKÓTELEPEK SZOCIOLÓGIAI PROBLÉMÁI című 1969-es kötet. A szerzőpáros soron következő, AZ ÉRTELMSÉG ÚTJA AZ OSZTÁLYHATALOMHOZ címet viselő 1974-es szamizdatkönyvében bőven szó esik az értelmiségről mint a „transzcendencia hordozójáról”, miszerint az értelmiség „immanens érdekei” lényegében azonosak volnának bizonyos „transzcendens értékekkel” – még akkor is, ha a valóságban többnyire (vagyis inkább mindig) a „transzcendencia és történeti meghatározottság konfliktusát” érzékeljük. A kínos „konfliktus” tudatosított formáját az utószóíró Konrád a „saját társadalmi kategóriájához” való „ironikus viszonyban” látja, lévén az értelmiség „viszonylag legkevésbé jár rosszul a társadalmi újraelosztásban, és akármilyen ideológiai fenntar-

WGA:

¹ És ez a pátosz a mai napig körbelengi a szakmát: a barátommal tervezett első házunk felépítéskor, akkor, amikor végre emeletmagasságig nőttek a falak a földből, hirtelen igaznak tűnt minden, amit Makovecz Imre írt az építés drámájáról, mert tényleg dráma: tárgyvá szilárdulnak a rajzok, a jelkulcsokból nyelv lesz, a papír porlékony semmije ott áll megépítve előzmény és átmenet nélkül. Meghatározó élmény éppúgy, mint elhagyása, amelyről Kovács Bence ír netnaplójában: „...az építészek belterjes világa, gőgös önsanyargatása és gyermeki hite a dizájn általi megváltásban annak idején engem sem került el, és amikor lassacskán ráébredtem, hogy pályaelhagyásom nem csak ideiglenes kitérő, hanem visszafordíthatatlan leágazás, egy darabig sajnáltam, hogy én így kimaradok az üdőtörténetből. Ebből mára már csak annyi maradt meg, hogy a vízumkérő lapokon következetesen »építész«-nek titulálom magam, de összességében, azt hiszem, gyógyult vagyok, lejöttem erről a szerről, tudom, hogy ha anélkül halok meg, hogy nevemet viselné néhány száz köbméter beton, még nem von maga után feltétlen kárhatatot. Am mégis, akár egy leszokott dohányos, remegő orrcimpával szívom be az építészlet szagát, és persze irigykedem is...”

tásai vannak a kommunizmussal szemben, annak gazdasági-hatalmi apparátusában készségesen közreműködik, sőt osztozik a tereszzerű irányítás egész szellemiségében, vagy éppen maga alakította ki ezt a szellemiséget”. Következésképpen: „Az értelmiség pompásan ért ahhoz, hogy mítoszokat gyártson önmagáról.” Vagy éppen ellenmítoszokat. A mítosz vagy ellenmítosz egyik gyakori hőse, a szocialista értelmiség archetípusa: az építész, aki a dolgozó tömegek, pontosabban a dolgozó osztály számára teremti az ember úgynevezett – Marx által elnevezett – nembeli lényegének leginkább megfelelő munka- és lakóköörülményeket. Ez volna az alapmítosz.ⁱⁱ A valóság viszont kiábrándító. Szükség van hát a pőre valóságot leplező további mítoszokra, amelyeket az önértelmező értelmiség „gyárt” kellőképpen „pompás” módon saját magáról, azazhogy elkövetett vétkééről, vállalt vezekléséről és remélt megtisztulásáról. Horváth építészregénye is ilyen mítosz volna, különösen a Konrád-regény *ellenmítoszá*nak tükrében. Heroikus mítosz *à la* Horváth – ironikus ellenmítosz *à la* Konrád: egyazon történelmi patthelyzet két nagyon különböző ábrázolása, mégpedig két nagyon különböző ideológiai határfokon és esztétikai érvényességgel. Még talán azt is megkockáztathatjuk, hogy éppenséggel az ideológiák döntő különbségeiből következnek a szövegek szembeszökő esztétikai különbségei. Hogy míg a szkeptikus Konrád regénye, látványos túlírtóságával együtt, tényleg lebilincseli az olvasót,ⁱⁱⁱ addig az apologetikus Horváth könyve, minden okossága ellenére, vagy éppen hogy annak következtében, leginkább untatja.^{iv}

A VÁROSALAPÍTÓ beszélője tehát ironikusan látta az építész mint értelmiség helyét a „*transzcendencia és történelmi meghatározottság konfliktusában*”. Ironikus tudata: az úgynevezett hamis tudat (valamivel kevésbé hamis) öntudata, a torz történelmi-társadalmi ideológia jóformán egyetlen ellenszéruma vagy legalábbis csillapítószere. Érzékelhetően

ⁱⁱ És ennek az alapmítosznak a hiányában szenvedünk. Ma az építész nem hős, nem releváns értelmiségi, ahogy György Péter fogalmaz: nem kultúrlény. Hiányzik körülé az a szövegter, amely kontextualizálja valamelyest napi tevékenységét, amely akár a populáris kultúra alkalmi hőségévé teheti személyét. Amire azért vannak példák Európában: blogok indultak azért, hogy a filmek építészeti háttérét elemezzék, vagy bevezessenek a szakmagyakorlás, az építészeti lét – amennyiben ez nem túlzó kifejezés – hétköznapijaiba.

ⁱⁱⁱ Ez így igaz. Bár az is igaz, hogy nagyon nehéz lenne arra a kérdésre válaszolni, hogy miről szól A VÁROSALAPÍTÓ. Az áradó tudatfolyamot néhol megtörő, lecövekeltő betétek, így az elhunyt kedves halála, a kínvallató története, a földrengés sújtotta város kenderfüstös képe, a tengeri utazás során rögzített, talán a Meteorák kolostorait megfestő oldalak és persze a programbeszéd az, amely leginkább rögzül az emlékezetben, ám többszöri olvasás után is komoly kihívást jelent összefoglalni a regényt. Talán erre utalhat Bán Zoltán András tanulmánya, a MEGHALT A FŐTÉSZ, amely felveti: nem jelenthetett releváns különbséget, a művészt nem érintette az első hivatalos kiadásból kihagyott néhány oldal: tán észre sem vették azok, akik korábban már olvasták a gépelt formában terjedő szamizdatpéldányokat is.

^{iv} Ez is igaz. Hosszú-hosszú tíz oldalakon nem történik semmi a Horváth-regényben, bár – és kár lenne tagadnom, zavarban vagyok, hogy BS értő kritikáját elfogadva írom az alábbiakat – a regény első tíz-egynéhány oldala nagyon „húz”. Irodalmárként bizonyára sokkal többet lehet Horváth szemére vetni, mint építészként, de a regény kifejezetten fordulatok részei közé tartoznak azok a történeti formált emlékek, amelyeket nem korrumpál ideológia vagy apologetika. Pálfi cellatársa, a majdhogynem főszereplővé emelt százados történetében kulcsfontosságú az a vadászat, amelyen egykori hadnagya, egy gróf meghívására vesz részt. A gróf parancsára azonban egy öreg vadászmeister 'megvadásztatja' a vendéget: célkeresztjében a szarvasbikával a százados lebénul, képtelen meghúzni a ravaszt, ám az öreg váratlan intimitással mögé lép, átöleli, és arcát az arcához szorítja, a kezén keresztül süti el a puskát és ejti el a nagyvadat. A jelenet rendkívül intenzív, legalábbis anyagszerű: a százados arcát karistoló borosta, a fülét csiklandozó lélegzet némiképp homoerotikus felhangokat is ad a jelenetnek. A százados az átélt élmény hatására előbb bosszúra készül, majd eldönti: akár árulással is pénzre szerez egy jobb élethez. A vadászjelenet füledet intimitása már-már Márait idézi, a szigorúan kopogó mondatok pedig mintha Rubin Szilárd hatásáról árulkodnának. Nem feltétlenül eredeti szerző Horváth, de néhány semleges zónaként maradt részlet arról árulkodik, hogy jó könyveket olvashattok.

másként szól hát a nagyon hasonló témára hangszerelt Konrád-mű ironikus alapdallama, mint a Horváth-regény patetikus és apologetikus áliróniája. A tudásszociológus Mannheim Károly szerint az önnön valós szerepét elleplező „hamis tudat” gyakran „idealizálja”, sőt „romantizálja” önmagát, továbbá bőszen „akarja” a nagyságot színlelő „mítoszokat”; minek értelmében „*hamis és ideologikus az a tudat, amelynek tájékozódási módja nem érte utol az új valóságot, és ezért azt voltaképpen elleplezi idejétmúlt kategóriákkal*”. Mint látni fogjuk, a Horváth-regény leplező mítoszteremtésének egyik „*idejétmúlt kategóriája*”, gondolati alakzata: az építész hős „*asszír*” vagy éppen – mérsékelten ironikus fordulattal – „*neoasszír*” magánhőbortja. Végül is, minden ötlete és fáradozása ellenére, a HOLTTEGGERI TEKERCEK szerzője, a *politikus*-író Horváth Márton töretlenül megmarad az adott tényállás – a szocialista társadalmi valóság – felülről való nézésének, sőt alakításának vagy legalábbis megmentésének, legrosszabb esetben megmagyarázásának ideologikus alakzatában. A VÁROSALAPÍTÓ című regény *szociológus*-írója viszont az értelmiségről szóló esszé utószavában emlegetett alsó nézőpontot választja: „*Azt hiszem, ez a demokratikus nézőpont, s az az igény, hogy alulról nézzük a társadalom épületét...*” Vagy éppen a „*társadalom épülete*” metafora eredetét, az építés, az építész, no és persze az építész helyzetét. Ami nem éppen könnyű – különösképpen az úgynevezett fordulat évét (1948) követő időszakban lerakott súlyos alapkövekre gondolva.

A meghirdetett kulturális forradalom nyitó időszakának hiperaktív főhőse: Révai József, aki a Lukács-vita és a Déry-vita feszes levezénylése mellett, valamint a színház- és filmművészetre vonatkozó pártálláspont kidolgozása és kinyilvánítása közepette természetesen időt és energiát fordít az építészeti ügyére is. A Magyar Dolgozók Pártja II. Kongresszusán, 1951. február 26-án mondott beszéde után nem sokkal, az április 24-i építészeti tanácskozáson határozottan kifejti a párt, pontosabban a párt által képviselt (képviseletet vélt vagy mondott) dolgozó és lakozó tömegek érdekét, miszerint az építészeti szocialista tartalomhoz úgynevezett nemzeti forma dukál, vagyis a nyugati modernizmus helyett a szovjet típusú klasszicizálás volna az üdvös, sőt üdvözítő út, természetesen a megfelelő magyarországi előképekre, például a XIX. századi nemzeti klasszicizmus építészeti formáira támaszkodva. Így tehát Révai az utóbbi (helyes) irányt képviselő Perényi Imre ellenében marasztalja el az előbbi (helytelen) irányt védeni és menteni igyekvő Major Mátét, többek között ilyesféle érvekkel: „*Miért nem elemezte Major elvtárs a szovjet építészeti gyakorlatát? Nem tudott semmit kiolvasni a taskenti, a jereváni, a leningrádi, a moszkvai épületekből? Az új, épülő moszkvai felhőkarcolókból, a Lenin-hegyen épülő új egyetem épületéből? Egy építész-történésznek és építésznek legalább annyira érdemes lett volna ezeket az épületeket elemeznie, mint amennyire érdemes elemezni Le Corbusier-t és a többieket.*”

^v De tanulságos egy másik bekezdés, amelyben Révai bölcs apaként tesz igazságot a civakodó gyerekek között: „*A vitában kitűnt, hogy Major elvtárs nézeteit senki sem támogatja. Megkértem az elvtársakat, hogy válaszoljanak arra: ha ez így van, ha Major Máté egyedül áll, és mindenki teljesen tisztában van azzal, hogy amit ő képvisel, az hamis, hogyan lehetséges, hogy ennek ellenére építészeti alkotásaink, új épületeink jórészt abban a szellemben készültek, amelyet ő képvisel? Ez a kérdés nem utolsósorban Perényi elvtárs címére szólt. Mindenesetre feltűnő, hogy ő szemben áll Major elvtárs irányzatával, vezeti a magyar tervépítkezéseket, és ezekből a tervépítkezésekből túlnyomóan burzsoá-modernista épületek születnek. Önkéntelenül felmerül a kérdés: ki felelős ezért?*”

Horváth regényének érdekessége, hogy Pálfi és fiatal munkatársa, Tibor vitájában előbbi szöveghelyesen sajátítja el Gerő levelének egy fordulatát, aki időlegesen Major mellé állva azokat az építészeti ostorozza, akik fölötté pragmatikus módon aggatnak „*empire vagy klasszicista maltert a tervezett házra, és kijelenti: Ha nekik ez jó, nekem is jó!*” A sorokból mintha Ivánka Andrásnak – a zseniális, Győri Orvostovábbképző Központ késő modern épülete tervezőjének – az alakja sejlene, aki rutinként, szakfogások sorozataként tette maga számára átélhetővé és elviselhetővé a szocreál fél évtizedét.

Márpedig az építészeti modernizmuson, vagyis „*Le Corbusier és a többiek*” munkáin nevelődő, majd a szovjet mintát, azaz „*a taskenti, a jereváni, a leningrádi, a moszkvai épületeket*” követő magyar szocialista (magyar és szocialista) építészeti eszmei tartalma óhatatlanul tovább korrumpálódik az elkövetkezendő években, az ötvenes évek historizáló szemantizmusától egészen a hatvanas–hetvenes évek nem kevésbé szemantikus modernizmusáig, az előre gyártott vasbetonelemekből épített lakótelepek (az A. E. Bizottság Békásmegyer-dalának találó fordulatával: „*rabszolgatelepek*”) máig ható valóságáig.^{vi}

Az évtizedes formakísérletek során elhasznált építészeti eszme pislákol az egykori kultúrharcban jelentős szerepet vállaló Horváth Márton kései regényében is, vagyis az emberarcúnak nevezett szocializmus, mondják, legvidámabb barakkjának társadalmi látszatvalóságát tényleg méltóképpen ábrázoló, mivel keresztül-kasul ideologikus, émeletítően apologetikus és szájbarágóan példázatos irodalmi látszatvalóságban. Egyébként a roppant sikeres és tartós politikai látszatvalóság, a Kádár-rendszer ceremoniális fényű megszületését, az 1957. május 1-jei felvonulást ábrázolja Spiró György ironikus regénye, a 2010-es TAVASZI TÁRLAT – hangsúlyosan érintve a képzőművészet témáját. Horváth 1970-es műve viszont nem csupán érinti, hanem egyenesen ügyként kezeli az építészeti témáját (tematizálja az építészeti ügyét). És Konrád sem tesz mást, csak éppen másként. Sommás egyszerűsítéssel: a HOLTTENGERI TEKERCSEK moralizáló énelbeszélése és a TAVASZI TÁRLAT ironikus külső ábrázolása között, vagyis a két nagyon különböző prózai hangfekvés által meghatározott sáv valamelyik közbülső értékén szólal meg A VÁROSALAPÍTÓ ironikus belső monológja.^{vii} És míg a Horváth-regény hőse lényegében töretlenül hisz a – valahol (de hol?) mégiscsak emberarcú – szocializmus átforgalmazásában, azon belül az építészeti modernizmust eleinte elutasító, majd felhasználó kollektivistá urbanizmus jövőjében, addig a Konrád-mű beszélője már nem lát semmiféle kiutat. A VÁROSALAPÍTÓ vidéki főépítésze jóval élesebben s így kíméletlenebbül lát, mint a HOLTTENGERI TEKERCSEK nem csupán szervi értelemben vak építészmérnöke.

*

A látását fokozatosan elveszítő, miáltal tervezői munkájának érzéki-anyagi közegétől egyre inkább eltávolodó Pálfi megpróbál két irányban is tájékozódni. Egyrészt – és ez teljesen logikus – befelé fordul, azaz régi emlékeit idézi, továbbá rögeszmés gondolatait rendezgeti. Másrészt viszont – nem teljesen meglepő módon – kifelé is tapogatózik,

^{vi} Nagyon óvatosnak kell lennünk ezekkel a megállapításokkal, mert ez rendkívül problémás örökség. A vitában érintett, még élő építésznemzedék legnagyobb alakjai, így Zalaváry Lajos is, máig ható traumaként emlékszik a beszédre, miközben ő és nemzedéktársai, ma épp az emlékezet perifériájára száműzött, de saját korában jelentős szakemberként számon tartott Farkasdi Zoltán éppoly zseniálisat alkotott „szocreálban”, mint „modernben”, és ez éppúgy igaz Szrogh Györgyre (Budapest Körszálló – Csepeli Rendőrség), mint Pintér Bélára (Hilton Budapest – Tolna Kultúrház) vagy Szendrői Jenőre és Lauber Lászlóra. BS-nek – noha kritikának szánja – igaza van viszont abban, hogy az építészeti szemantikus. Tán tömegessége miatt, de ha belegondolunk, éppúgy szemantikus az újlipótvárosi Bauhaus, mint a Lipótváros klasszicizmusa, netán az Erzsébetváros eklektikája. Ráadásul rendkívül eltérő pozíciók mentén kell értékelnünk a város, illetve a ház problémáját. Az egyik a környezet alakításáról, a másik az individuális művészeti tetről vagy épp hiányáról mesél. A lakótelepek szemantizmusa minőségileg más, ugyanis azok sikerrel számolják fel mind a város, mind a ház hagyományát.

^{vii} Kulcskérdés persze, hogy elhelyezhető-e a Konrád–Horváth koordináta-rendszerben – még ha egyetérték is BS esztétikai bírálatával – Spiró regénye. Azt hiszem, nem. Spiró megengedhet magának egy olyan hangot, amely a hetvenes évek elején, a prózafordulat előtt még nincs, nem létezik; viszont van akkor egy hallókészülék, amely előértelmez és jelentéssé tesz minden leírt szót. Ettől a hallókészüléktől zeng *akkor* félelmetes akusztikával az IKSZEK, és lesz hiányában kevésbé súlyos – vagy maró – például a FELESÉGVESZÉNY.

mégpedig szó szerint: helyettesíti az egyik külső érzékszervét egy másikkal, a látást a tapintással. Úgy tűnik tehát, hogy a vak építész képes megőrizni érzéki kötődését mindahhoz, amivel eddig is szoros kapcsolatban állt. Mohón tapogatja a hullámos pauszpapíron megfeszülő tusvonalakat – feltéve, ha nem tükörsíma fénymásolatot kap kézhez. Mint ahogyan az anyagi-épített valóságban is csak a tapintóérzékére támaszkodik: „...*a Várban van egy pár régi ház, régi ismerősök... Megkeresem a kapuikat, a bronzkopogatókat, és megsimogatom az ablakok párkányzatát. De hát ez csak olyan szakmai kedvtelés...*” (Kiemelés: BS.) Más szóval, azaz csipetnyi túlfogalmazással: ideológia. Vagy legalábbis ideológiai gyökerezettségű – amellettsz szentimentális ízű – „*szakmai kedvtelés*”. Amolyan előre eltervezett, irányított érzékelés. A szocializmus láthatatlan eszméjének ideologikusan elkötelezett építész nem is annyira érzékel, mint inkább kidolgozza az érzékelés ideológiáját, hogy azután ahhoz szabja az érzékelés gyakorlatát.

A „*szakmai kedvtelésen*” iskolázott érzékelés keretein belül a pauszpapíron húzott tusvonal nem válik a valóságos, jobban mondva megvalósulandó épülettel analóg anyagi valósággá, inkább csak ürügyül szolgál a voltaképpen anyagidegen reflexiónak. Mint az érzékeléstani DIOPTRIKÁ-t író Descartes-nál a rajz, amely szerinte nem más, mint a kép, a látvány racionális alapszerkezete. Minek nyomán a művészettörténeti hagyományban is kiemelt jelentőségű rajz vagy tervrajz (*disegno*) csupán felhívja a figyelmet arra a valamire, ami az érzékelés végső célja, sőt tulajdonképpen értelme.^{viii} Ami tehát, ha már elértük, tökéletességében meghaladja, sőt felszámolja magát az érzékelést. És amihez egyébként közvetlenül, a gondolkodás (*cogitatio*) által is eljuthatnánk. De amit jobb híján az érzékelés (*sensatio*) úgymond kerülő útjával is elérhetünk. Kinek mi adatott. Miféle belső vagy külső képesség. Aki világosan és tagoltan (*clare et distincte*) el tudja gondolni az adott dolog lényegét, akár nyugodtan be is hunyhatja a szemét. De ne maradjon ki a jóból az sem, aki nem elég rátermett az érzékelés nélküli tudáshoz. Aki lát, az a szemével boldogul. Aki meg vak, az a kezével, vagyis a látást helyettesítő tapintással. A nem érzékelhető, csak elgondolható végcél szempontjából tulajdonképpen mindegy is, melyik érzékszervünket használjuk, miféle részleges érzékelés felől jutunk el az átfogó gondolathoz. A kéz is csak szem, és a szem is csak kéz – a gondolat magasából tekintve. Miként a descartes-i látásmodelltel elemző Maurice Merleau-Ponty summázza sarkosan: „*A látás karteziánus modellje a tapintás.*” A racionalista érzékelélmélet egyik távoli és torz mutációját tapasztalhatjuk Horváth regényében. A vak építész egykori látását ugyan *kiváltani* látszik a tapintás, ámde valójában: a fogyatékos érzékelését *felváltja* a bőséges reflexió, mégpedig annak vastagon ideologikus változata. Mindeközben ott sajog a csillapíthatatlan fájdalom, amely talán nem is annyira testi, mint inkább ideológiai vakságból vagy legalábbis jókora vakfolttal dolgozó csőlátásból, azaz a modernizmus építészeti utópiáját a szocializmus vagy kommunizmus üdvtörténeti összefüggésébe átültető szándékból, sőt programból fakad: „...*valahogy fájdalmas volt, hogy nem tudom összevetni a valóságot azzal, ami bennem élt*”. Akár látja a testi szemével, akár nem, a valóságos épület úgysem lehet azonos a tökéletes társadalom makulátlan tagjainak eszményi életkörülményeket biztosító – csak éppen soha meg nem épülő – épület-

^{viii} Ez a vélekedés elutasítja az alig egy emberöltővel korábbi, a manierizmusban meghatározó neoplatonikus rajzértelmezést, amely szerint a *disegno*, vagyis a rajz isteni jel, a művész alkotó tudata pedig az isteni lényeg mása. Frederico Zuccaro egy római palota terveire írt anagrammája – IL DISEGNO E UN SEGNO DI DIO – a rajz neoplatonikus értelmében nem *ábrázolás*, hanem az *idea leképezése*. Ami persze – látszólag – nincs is oly messze Descartes álláspontjától.

tel. Az építészeti lehetetlenség feldolgozásának vagy inkább elhárításának módja: a szellemi vakságot álcázó testi vakság megélésének fals heroizmusa.

„*Nem iszom, és nem adom fel a harcot*” – vallja hát büszkén Pálfi a tervezőhivatal megrendült igazgatója előtt. A tántoríthatatlanul vitális, vagyis a szocialista embertípus dinamikus eszményének tökéletesen megfelelő pátosz persze jóval ironikusabb formában is megnyilvánulhat, és olykor meg is nyilvánul; például akkor, amikor az igazgató zongoristahasonlatát („*Az arcodat magasra emelled, mint egy zongorista játék közben*”) a vak építész ekként kommentálja: „*Megfagyott muzsikus, szóltam közbe, mert nem szeretem a pátoszt.*” A rezignált humor ugyanabból a szellemi, közelebbről kulturális, sőt kultúrpolitikai közegből fakad, mint mondjuk a hatvanas évek legeslegelején keletkezett Sarkadi-művekben (A BOLOND ÉS A SZÖRNYETEG, OSZLOPOS SIMEON, ELVESZETT PARADICSOM) felbukkanó típushősök önmarcangoló cinizmusa, amely mérsékelten maradandó formát ad a szocialista társadalmi valóságban helyét nem találó – máshol viszont nem is kereső – értelmiség tartós szerepzavarának.

Az „építészet mint megfagyott zene” XIX. századi toposzára vonatkozó hasonlat némiképp eredetibb változatának tűnik Pálfi gondolata az „*asszír építésről*”, aki tapogatható agyagtáblákra karcolja a terveit: „*Nem leszek öngyilkos. Építész maradok. Asszír építész.*” Vagy legalább „*neoasszír*” építész. És ahogyan például Fernando Arrabal AZ ÉPÍTÉSZ ÉS AZ ASSZÍR császár című drámájának legvégén az elvadult szigetre vetődő asszír császárt felfalja az építész, úgy a Horváth-regény építésze is magába emészti az asszír-ságot, amely ezúttal már nem test, mint a spanyol születésű francia szerző kifejezetten színházi rituáléra, vagyis a test hangsúlyos jelenlétének akciósorozatára hangszerelt 1965-ös darabjában, hanem ideológia, mégpedig mérsékelten költői határfokon. Mert hiába ragaszkodik Pálfi körömszakadtáig az önmagáról és szakmájáról alkotott eszméhez, miszerint „*csak épületekkel tudja kifejezni a gondolatait az építészetről*”, ha egyszer ezek a testesülendő „*gondolatok*” úgyszólván elsikkadnak – egyrészt az ő (és persze az őt beszélgető szerző) ideologikus elkötelezettsége, másrészt a korszak társadalmi-mentális valósága miatt. Ebben a közegben az „*asszír építészként*” dolgozó vak Pálfi iskolaterve nem válósulhat meg úgy, ahogyan azt korábban a viaszborítású rajztáblára karcolta.^{ix} A megépített általános iskola főkapuja mellé rögzített táblán viszont ott áll a tervező építész neve. Amikor tehát Pálfi a tanulóktól kölcsönként kalapáccsal darabokra töri a névtáblát, akkor képletesen megsemmisíti az „*asszír*” vagy „*neoasszír*” ideológia viaszborítású rajztábláját is. A rendhagyó tervezés anyagi-szellemi valóságát kíméletlenül felülírja a kivitelezés társadalmi valósága, miáltal a vak építész menthetetlenül az általa képviselt vak ideológia foglya marad. A kettős értelemben vett vakság – a regénybeszéd egyik későbbi visszaemlékezése során – már megelőlegeződik a fiatal építészkollégával folytatott eszmei vitában is, amelyben Horváth a Pálfi sorsával képviselt építésztársadalom 1956 utáni állagát ábrázolja. A munkáscsaládból származó Tibor szerint Pálfi csupán „*szemináriumi választ*” ad az eldöntendő kérdésre, miszerint a „*rendszer emberi arculatának*” tükrében vajon a „*kulturális vezető*” a „*szocializmust szolgálja vagy a művészetet*”: „*A szemináriumi válasz nem segít rajtam. Hogy az ellentét természetesen feloldható, minden kor tükröződik*

^{ix} Szinte elképzelhetetlen műveletnek tűnik Pálfi helyzetében házat tervezni, de mégsem az: Carlos Mourão Pereira portugál építész 2006-ban veszítette el látását, de karrierjét nem adta fel. Magyarországi látogatása során rendkívül pontosan tapintotta ki az egyes modelleken az épületek fő tereit, a ház funkcióját, a szerkezeteket. Meggyőződéssel vallja, hogy nem csak érez, de lát is: helyzete okán azonban természetesen nem vizsgálja az anyagok érzékelése és tapintása, az építészeti taktilitás felé.

a saját művészetében, estébé. | – Ez rossz szemináriumi szöveg – mondtam. Addig érvényes, amíg a művészetet összecseréljük a propagandával. Minden jó művészetben van olyan mozzanat, mely az adott korban feloldhatatlan. A kornak kell megváltozni ahhoz, hogy később feloldható legyen. Ehhez segít a művészet, ez társadalmi szerepének a lényege. Ilyen minden forradalmi művészet, és ilyené kell válnia elsősorban a szocializmus művészetének...”

Szép kis álvita, telis-tele álkétélyekkel és álmegegyőződésekkel. Tényleg, mint amilyen egy esti iskola gazdaságpolitikai szemináriuma lehetett valamikor a hatvanas–hetvenes években. Nem szól semmiről, csak úgy tesz, mintha szólna valamiről.^x Az önmagába kunkorodó dialektikus-utópisztikus szemlélet tényleg rossz végtelensége, sematikus Möbius-szalagja: „szemináriumi szövegre” válaszoló „szemináriumi szöveget” cáfoló „szemináriumi szövegre” következő „estébé”...

Milyen fájó lehet egy valódi építésznek olvasni ezeket az anyag- és környezetidegen szavakat – az építészetről, amelynek tárgya aztán tényleg nem a megannyi rombolás árán épülő dialektikus jövőben keresendő, hanem a mindenkor adott jelenben. Nem a materiára vonatkozó ideológiában (a dialektikus materializmus valamelyik alkalmazott változatában), hanem a puszta materiában. Rajzban, szerkezetben, téglában, habarcsban. Vagy éppen betonban – mondhatnánk a HOLTTEGGERI TEKERCSEK egyik vitáját olvasva, amikor is a fiatal építész érvel Pálfi szocialista modernizmusának „üvegimádata” ellenében: „Engem csak a konkrétumok érdekelnek, folytatta. Egyes idegen nyelveken konkrétan nevezik a betont, igazuk van. Miért szégyelled a betont?...”

Szégyellni a betont és imádni az üveget, vagy imádni a betont és mellőzni az üveget – bármit jelentsenek is ezek a technikai lehetőségek az építészeti saját világában, itt, Horváth regényében leginkább csak: szavak; a szocialista modernizmus ideológiáját színre vivő, vagyis a példázatos és apologetikus regényakarás szolgálatába állított szavak.

*

Konrád regényakarása, vagyis inkább regényének tényleges működése már jóval izgalmasabbnak tűnik. Még akkor is, ha A VÁROSALAPÍTÓ hőse lényegében ugyanazt a XX. századi szocialista építészpályát futja be (korai vakhittel, későbbi börtönvekekkel, még későbbi rehabilitációval), mint a HOLTTEGGERI TEKERCSEK Pálfija. A kidolgozott szöveganyagot nem érzékeljük fülsértő módon példázatosnak, lévén dermesztően zárt, lefegyverzően autisztikus logika – és annak megfelelő retorika – szerint épül fel. A mozdulatlan beszédhelyzet és a zaklatott beszédmód igencsak emlékeztet a klasszikus tudatfolyamregények nyelvi és szemléleti állagára, Joyce-tól Canettin át egészen Thomas Bernhardig. Ráadásul Konrád második regénye sokkal inkább az elbeszélő tudatában játszódik, és jóval kevésbé a tudat által láttatott történetekben – ahogyan a néhány évvel korábbi LÁTOGATÓ-ban még tapasztalhattuk. Ugyanakkor a regényműfajtól elvárható dologi bőség epikai elrendezésének tartós hiányát többszörösen kárpótolja a retorikus nyelvi bőség. Már ha egyáltalán kívánunk élni az elbeszélő által kibocsátott kárpótlási szövegkötvénnyel. Már ha nem fáradunk bele a több száz oldalas építészmonológba, amelyben éppenséggel nyomon követhetjük a Horváth-főhős térségi és korszakos ro-

^x Akárcsak a „nagy építészeti vitát” a hatvanas években követő kiüresedett purparlék. Szalai András szavaival: „A hatalom számára csak a vita ténye – lám megengedett! – volt fontos: annak, ami a vitákban elhangzott, felszínre került, nemigen volt fogantatja. Pedig folyt a vita családi házakról (1960–1961), egy utópisztikus terrortól, a szalagházról (1965), a késleltetett városfejlesztés társadalmi konfliktusairól és a hazai urbanisztikáról (1967–1971), a falusi és magánépítkezésekről (1969–1977), melyek mind a társadalom és az építészeti elmélyülő problémáival foglalkoztak.”

konának agyműködését – a lázas hitvallások, a még lázasabb hitetlenségmegvallások, az érzelmes vagy rezignált emlékidézések és gondolatfutamok bőséges áradásában, továbbá az építész apára, az autóbalesetben meghalt feleségre és a lázadó fiúra vonatkozó életrajzi adalékok körítésével.

A vidéki kisvárosba, szülővárosába, száműzött építész megtestesíti, jobban mondva megszólaltatja a mindenkori városrendezés rossz lelkiismeretét, a túlhajszolt városutópia és a tényleges városvalóság összeütközésének hagyományos képletét, amelynek emlékezetes előképei: Alberti álma az ideális reneszánsz városról, Fourier falanszterterve vagy éppen Haussmann megvalósult Párizsa; de még inkább a XX. századi modernizmus nagy formátumú elképzelései, közöttük Le Corbusier VILLE RADIEUSE-e vagy Oscar Niemeyer Brasíliája. Sok esetben az építész álmát megelőzi s így lehetővé teszi valamely természeti vagy történelmi katasztrófa, egyfelől például az 1871-es chicagói tűzvész (amelynek következménye, a rendezett új városkép máig érvényes mintát adott a budapesti Csikágónak) vagy az 1879-es szegedi árvíz, másfelől meg Berlin, Drezda és Varsó második világháborús lerombolása. Nem is beszélve a szovjet iparvárosok mintájára tervezett Leninvárosról és Sztálinvárosról, amelyek ráadásul, szemben mondjuk Albert Speer Berlinjével, meg is épültek...

A Konrád-regény utópisztikusan megváltandó tere: „*Igazolhatatlan, ésszerűtlen város, rendetlen, zsúfolt, anarchikus.*” Az organikus(an kialakult) városvalóságot kívánja a „*korai szocializmus*” építészé kiigazítani, azaz lecserélni a „*rétegezett társadalom sugaras-körgyűrűs szerkezetét*”, az „*évszázadok egyenlőtlenségét*” hordozó városképet – valami nagyon másra: „*...új nagyvárost építeni, amelynek azonos értékű övezeteiben már nem különülnek el utálkozva a társadalmi állásuk szerint egyenlősített családok*”. A „*környezetbe foglalt történefilozófia*” lelkes robotosaként a „*vidéki főépítész*” lényegében – saját meglátása szerint – ugyanolyan munkát végez, ugyanúgy a rendszer szolgálatában áll, mint mondjuk a „*fegyőr*” vagy a „*filozófus*”. A szocialista típusú várostervezés eszméje, továbbá a városrendezés erőszakos gyakorlata nyílegyenesen vezet a valóságos városon kísérletező építészeti utópia csődjéhez; és persze a városi főépítés saját szakmai csődjéhez, aki tehát végül belátja, hogy ő maga: „*bábu*”, nem pedig a „*fejldés karmestere*”; olyan valaki, aki „*beavatkozása kényelmével*” cseréli fel „*az egész város érdekét*”, akinek tehát „*egyenlősítő óhajából*” végül „*egyenlőtlenségek módosult rendszere*” jön létre. Az eredmény pedig egyszerre szomorú és abszurd: „*...a társadalom nem ház, nincsen hozzá tervrajz, s így talán csak az építkezés épül*”. (Kiemelés: BS.) Éppúgy, mint Kafka megvilágító erejű elbeszélésében, A KINAI FAL ÉPÍTÉSÉ-ben, ahol az értelemmel be nem látható, követhetetlenül gigantikus építkezés egyetlen értelme: az építkezés maga.

Végül is a XX. századi történelem nyomait magán viselő kisváros engedelmes terep-asztalává simul a „*városalapító*” tudattal rendelkező főépítész megannyi kollektivistá elképzelésének, majd persze – továbbra is többes szám első személyben megfogalmazott, ámde személyesen végigszenvedett – kétségének: „*...bár fogalmaink egyszerű rácszatát ráerőszakolhattuk a terepre, egyre kétségesebben néztük egymást, s csak lengedeztünk tétlenül a zavaros makett fölött, mert végül is, minek tagadjuk, tetszett nekünk ez a város...*” A város végérvényesen magán viseli a „*tárggyá vált képzelethiány megannyi különönc ábráját*”, és így élő (voltában is halott) példája lesz a belátásnak, miszerint „*egy város, amit a jövőnek építenek, lakhatatlan, és csak a tervezők hóbortos jelenéről*” árulkodik. Maradandó tükrévé csiszolódik (és persze foncsorozódik) a „*forradalom ironikus tandrámájának*”, amelyben „*az értelmiség főszereplő*”. A Konrád-regény mérnöke már nem – vagy csak nagyon távolról – rokona az 1930-as években a „*város peremén*” a szocializmus álmát dédelgető költőnek, tudniil-

lik annak a József Attilának, aki magát „*az adott világ / varázsainak mérnöke*”-ként ábrázolja, mivelhogy: „...*tudatos jövőbe lát / s megszerkeszti magában, mint ti / majd kint, a harmóniát*”. Ámde jól tudjuk, ráadásul szintúgy tőle, azahogy egy másik József Attilától, hogy „*ügyeskedhet, nem fog macska / egyszerre kint s bent egeret*”. A „*kint*” dolgozó munkásosztály és a „*bent*” tervező értelmiség álomszerű viszonya mintegy rémálommal változik a Konrád-regény beszélőjének zárt tudatműködésében: az építőmunkások és építésvezetők kényszerűen követik a „*rendparti bürokrata*” utasításait, aki viszont már nem a jelen „*varázsainak mérnöke*”, hanem „*egy nyitott jövő ügynöke, jövőbe lendülő függvénygörbék mágusa és egy poros eszmébolt öngyűlölő zsidárusa egy személyben*”. Itt már tényleg a valóságos szocializmus „*tervező tudása igazgat*” – mégpedig az egykori „*fortélyos félelem*” mintájára.

A VÁROSALAPÍTÓ beszélője tehát a szocialista paradigmán belül szembesül a modern építészet mindmáig ható veszélyeivel; mely veszélyek érvényesnek tűnnek a szerző egyik 2001-es írásában is, amely A VÁROS MINT MŰEMLÉK címet viseli, és amelyben Konrád visszaemlékezik a várostervező intézetben szociológusként eltöltött nyolc évre, és többek között levonja az általános érvényű tanulságot a „*szerénytelen, jellegtelen és részletszegény*” tervek alapján épített szocialista házigyári lakótelepekről: „*Az államszocializmus kísértésbe vitte az építészeket, módot adva arra, hogy egész városrészeket vagy akár városokat tervezzenek. Ma már csak kapitalista megalománia van, de ilyen is van elegendő. Minél nagyobb, annál sívárább. [...] Minél nagyobb, annál tagolatlanabb, annál szabványosabbak az egyes elemek. Minél nagyobb a mű, annál kevesebb figyelem jut a részletekre, nincsenek megköltve, közömbösek, nem hordoznak önálló esztétikai üzenetet az épületen belül, úgy, mint a mondat vagy a bekezdés a regényen belül.*” (Kiemelés: BS.)

Különös, hogy az államszocialista vagy kapitalista „megalomániát” 2001-ben határozottan elutasító Konrád 1973-as regényében az olvasó igencsak „megalomán” mondatokra és bekezdésekre, azaz hosszan tekergő, önmaguk köré hurkolódó, ironikus szenvedéllyel bujgató, már-már alaktalanná duzzadó szövegalakzatokra bukkan. Úgy tűnik, hogy a „megalomán” államszocialista valóságra irányuló indulat az adott pillanatban kénytelen volt maga is „megalomán” formát ölteni. Az aránytalanság iránti elkeseredés a hetvenes évek első felének magyar valóságában nem tudott nem aránytalan módon megnyilvánulni. Ugyanakkor mégiscsak lenyűgözi az olvasót a „*Nem akarom a várost...*” – „*Baloldali várost akarok...*” tüköralakzatának érzelmi feszításként kibontakozó városmonológ, amely hanghordozásában emlékeztethet Márai Casanova-könyvének dús Velence-himnuszára, vagy mondjuk Woody Allen életpályányi New York-vallomására, vagy éppen a hangsúlyosan 2001 szeptembere után játszódó Spike Lee-film, AZ UTOLSÓ ÉJJEL elkeseredett New York-ikermonológjára. De nézzünk ezúttal egy rövidebb mondatot Konrádtól: „*Gyakorlom a helybenlét erotikáját, emeld a kezed, suttogom, s áldd meg a várost könnyörtelenül, úgy, ahogy van, az egészet.*”^{xi} A város „egészének” változatosan szenvedélyes érzékelése ugyanakkor nem magában a városban, annak közösségi valóságában zajlik, hanem az egyszemélyes városszerűségben, a monologikus és monomániás tudat-aktustérben. A „*városalapító*” végül csak megalapítja a saját városát, igaz ugyan, hogy csupán szövegvárosát. Azon belül kiépít megannyi „*zegzugos térséget utcácskákkal és terekkel, régi és új házakkal*” – a nyelvet városhoz hasonlító Wittgenstein sokszor emlegetett gesztusának értelmében, az általános érvényű hasonlat egyik lehetséges példaként.

^{xi} Szégyen és gyalázat, de bevallom: ezt a mondatot nem értettem. Ki a beszélő? Kinek mondja? Megannyi kérdés, amelyet nem válaszolt meg sem a jelenet filmszerű elképzelése, sem a szoros, metaforikus olvasás túlértelmező kísérlete.

A HOLTTENGERI TEKERCSEK hősenek ideologikus alapozottságú érzékelésével szemben A VÁROSLAPÍTÓ építésze érzékileg felfokozott test-, lakás- és várostudattal rendelkezik, azaz mintegy a tudatán, tudatmozgásán belül szimulálja a tér érzetét: „*Felveszem tudatomra ezt a várost...*”, „...*magamra húzom ezt a viseltes, de még használható testet* [ti. a lakóházat]...”,^{xii} „*Testem körül egy túlzásfolt lakás...*”, „*Testem körül egy halott asszony múzeuma ebben a lakásban...*”, „*Mert testem folytatása, táguló lakásom...*”, „...*bőröndömben és arcom ráncában viszem magammal városomat...*” A Konrád-regény lakhatatlannak tűnő városa így tehát mégiscsak lakhatóvá válik – a „városlapító” tudat számára. És persze az átmeneti városalakók, az olvasók számára is.

WGA:

Az 1970-ben megjelent HOLTTENGERI TEKERCSEK: énrégény; ám annak ellenére sem ön-életrajz, hogy az elbeszélő Pálfi Károly és az író Horváth Márton sorsa több ponton is egyezik egymással. Az utóbbi Schiller Mártonként született egy budai, nagypolgári régiségkereskedő családban. 1926 és 1931 között a Műegyetem építészhallgatója volt. Tanulmányait a mozgalom miatt szakította félbe; labkbersztrájkokat szervezett, röpcédulákat terjesztett, a *Vasas*, majd a *Szabad Nép* című lapok szerkesztője is volt. Illegális kommunista tevékenységéért többször is letartóztatták, a legutolsó alkalommal – közvetlenül a háború vége előtt – Németországba internálták. Szökése a marhavagonból, a börtönévek emlékei, a mozgalmi munka, az illegálitásban eltöltött időszak, az újjáépítés, majd a forradalom utáni kiábrándulás dramaturgiai fordulatokként illeszkednek a regényhős Pálfi Károly életébe is. Pálfi a „történelemben élő”, a „történelmet” alakító tanú, sorsa elválaszthatatlan a huszadik századi magyar történelem főbb eseményeitől – a Tanácsköztársaságtól vagy az ’56-os forradalomtól.

Csoóri Sándor hetvenötödik születésnapjára írott tanulmányában Tamás Gáspár Miklós a „*kommunista dezillúziós irodalom*”¹ részeként határozza meg Horváth regényét, és ugyanide sorolja Sarkadi Imre A GYÁVA ÉS OSZLOPOS SIMEON, SÁNTA FERENC HÚSZ ÓRA, DARVAS JÓZSEF RÉSZEG ESŐ, SOMOGYI TÓTH SÁNDOR PRÓFÉTA VOLTÁL, SZÍVEM, MOLDOVA GYÖRGY AZ ELBOCSÁTOTT LÉGIÓ, CSURKA ISTVÁN KI LESZ A BÁLANYA? ÉS KERTÉSZ ÁKOS MAKRA című műveit. Tamás Gáspár Miklós szerint idetartoznak még Szilvási Lajos népszerű lektúr-regényei is, amelyek az úgynevezett „*reformellenes*”, nosztalgikus irodalom körét bővítették. „*Némelyek – folytatja gondolatmenetét – »szocializmus«-nak hitték és neveztek azt, ahová*

^{xii} Szerintem itt tényleg a testről van szó, amelyet Konrád leválaszt a „lélekről”, a „tudatról” vagy a „szellemről”: számára az ember idea, nem pusztán hús, csont és bőr; ezek halmaza leginkább az öregedés, a műszaki avulás miatt nyomasztja.

¹ Jó kis kategória. Engesztelhetetlenül ironikus. Épp most olvasom Vajda Miklós személyes portréját Abody Béláról, aki – ilyen-olyan okoknál fogva – egykor alaposan feldicsérte Horváth könyvét; például az alábbi formulával: „*A szépíró Horváth Márton megszületett, joga van képzelete kibontott szárnyain, csupán a művészi igazság kötelezettségétől terhelten, szabadabban, messzebbre röpkölnie.*” A költői képet negyven év múlva így írja tovább a Kádár–Aczél-rendszerhez dörgölődző Abodyra emlékező egykori barát: „*Szerencsénkre Horváth Márton e felszállási engedély birtokában sem röpködött messzebbre képzelete kibontott szárnyain.*” De nézzük Vajda saját meglátását a szépíróként tetszelgő, tévedéseit és bűneit szerepjátékosan megvalló s így mintegy megszüntetve megőrző kultúrpolitikus művének (módjával) összetett helyi (és nem esztétikai) értékéről: „*Hogy [...] a bizonyára kínos gyónásnak esztétikai formát próbál adni, merész, de sikertelen művelet. Annak idején »az éneklő kutya«-szindrómának tekintettük: nem azt kell nézni, hogyan énekel, hanem hogy egyáltalán énekel. Föltehető ösztinteségén kívül ez is megkülönbözteti a volt főnökök és cimborák (Rákosi, Péter Gábor, Farkas Vladimir, Marosán György és mások) vallomásaitól. Azok nem énekelnek, hanem hazudnak erősen szelektív memóriáról tanúskodó mentegetőzéseikben.*” Hát igen, attól függ, milyen szempontból nézzük, illetve olvassuk Horváth könyvét. A Rákosi-diktatúra és a Kádár-rendszer fenntartóinak állagbéli különbségeit mérlegelve vagy az immár demokratikus világ olvasójának tetemes kínjai felől. Én mondjuk az utóbbi helyzetből látom a HOLTTENGERI TEKERCSEK-et.

visszavágytak, mások »a magyar nép«-nek [...], de az biztos, hogy a »szocializmus«-nak nevezett málló vakolat alól kiütköző kapitalista jegyek moralizáló bírálata volt a közös lényegük.”

Emlékezés- és elszámolásalakzatok mentén szerveződik Horváth regénye(?), memóriája(?) is. A múltfeltárás életrajzi motívumokkal is tektonikussá tömörített talapzatán hangzik fel egy fiktív építész egyszerre hangos és önellentmondásos belső beszéde: egy szólam, amelyben a fals hangok is olykor izgalmas megfigyelésekre támaszkodnak. A HOLTTENGERI TEKERCSEK lineáris felépítésű: a gyerekkortól a regényidő jelenéig ívelő történetet az elbeszélői helyzet okán keretezik, illetve szakítják meg azok a rövidebb betétek, amelyek posztmodern metaszöveggé válnak tárgyalják a könyv születésének körülményeit.² A regény rendkívül önreflexív:³ számtalan alkalommal foglalkozik az önvád és a szembenézés, továbbá az emlékezés és az írás mibenlétével. Horváth látszólag kíméletlen önmagához, ám a regény többször bonyolódik szimpla hazugságokba. Különösen szembeűnő ez, amikor a felszabadító szovjet hadsereget a szerző olyan Gulliverhez hasonlítja, aki „*csakis ott tapos, ahol feltétlenül szükséges*”. Horváth programként tűzi maga elé a tárgyiaságot, hogy elkerülje a képes beszédet, szövege azonban mégsem „igaz”. Takarékos mondatok köröznek tárgyuk felett, ám mintha a szerző sem lenne tisztában azzal, mi is az, amiről szólniuk kellene.⁴

*

Pálfi Károly – Horváth életének lenyomataként – építészhallgatóból lesz az ellenállás tagja, majd börtönévei után ugyanott, az ellenállásban folytatja tevékenységét. A háború alatt megszökik a német fogságból, és az új rendszer építője lesz. 1956 ugyanolyan sokként éri, mint rengeteg párttársát, így kapcsolatait felhasználva – „*minden megmaradt befolyását latba vetve*” – elintézi, hogy visszakerüljön eredeti hivatásához, az építészethez.

A regényhős az üldözöttség, az életveszély és a börtön mélyéből emelkedik fokozatosan a hatalom csúcsára, felemelkedése azonban bűnbe viszi. Bűnének mibenléte, kiábrándultságának oka viszont rejtve marad. Szándéka a számadásra nemesnek, az eszközül választott elbeszélői technika akár rafináltnak is tűnhet: Pálfi modellje maga az író; és viszont: Horváth fiktív hőst farag önmagából, hogy identitásait összegyúrva egyszerre legyen alkalmas a rendszerből kilépő, de azt változatlan lelkesedéssel építő karakter(ének) irányítására, továbbá a bűnbánat helyének „hiteles” elfoglalására. A történelemben élő, azt alakító politikus hős lelép, hogy átadja helyét egy másiknak, az építésznek: „*Házakat akarok építeni, egy év múlva beköltözhető házakat, nem az emberiség, hanem néhány tucat pesti család részére... Épületeket akarok formálni és nem történelmet. Érzéki módon építem a szocializmust, egészen szó szerint véve.*” Bármily megkapó is Pálfi

² Ez azért kissé túlzásnak tűnik. Miért volna posztmodern jellegű egy olyan elbeszéléstechnikai megoldás, amely éppenséggel igencsak vaskos modernista ideológia, tudniillik a szocialista modernizmus szolgálatában áll? (Posztmodernkedünk, elvtársak, posztmodernkedünk?...) Persze, a forma szintjén, teszem azt Makovecz Imre épületei is posztmodernnek tűnhetnének – ha nem tudnánk, miféle organikus elképzelés jegyében fogantak. De vélhetjük akár úgy is, hogy olykor, mondjuk Makovecz egyes épületei látán, a modern középtengelye mentén tükrözi egymást premodern és posztmodern – legalábbis a modern utáni befogadónak. Aki ugyanakkor nem tekinthet el a minőség kérdésétől; tudniillik attól, hogy azért egy bizonyos szintet meg kell ütnie egy alkotásnak ahhoz, hogy nyugodt lélekkel nevezhessük egyes formái jegyeit posztmodernnek. Érzésem, illetve ízlésem szerint Horváth regénye, ellentétben Makovecz alkotásaival, nagyon messze van ettől a minőségtől.

³ De hogyan lehetne önreflexív egy olyan szöveg, amelynek beszélője következetesen kerüli a szembenézést önmagával, önnön illúzióinak teljes kiüresedésével? A tulajdonképpeni önreflexió nem pusztán technika volna, hanem mozgékony beállítódás, nem az illúzió fenntartását, hanem leleplezését szolgálná, vagy legalábbis felhívna a figyelmet a leplezés tényére.

⁴ Tehát akkor mégsem eléggé önreflexív.

humanizmusa és szerénysége, ő is tisztában van új küldetésének heroikus jellegével:⁵ „*Arányokkal, a tömegek és a vonalak harmóniájával akarok hatni, és a lakások célszerűségével.*” Appendixként fityeg azonban a funkcionalizmusra utaló néhány szó: Pálfi az építészet-re nem (csak) szolgálatként, hanem hatásmezőként, instrumentumként (is) tekint, és – Konrád György „városalapítójára” gondolva – ezzel koránt sincs egyedül.

Horváth tehát hőst farag Pálfiból, hogy ütköztethesse a számára egyedül releváns kérdésekkel: mi történt? ki tette? kiért tettük? Személyes élményeiből bomlik ki a közösség múltja, és így a mozgalom kritikája szükségképpen párosul a lelkiismeret-vizsgálat szigorával, az önmarcangolás pszichológiailag indokolt egyoldalúságával. Mindez azonban nemcsak lehetővé, hanem szükségszerűvé is teszi az újabb hőspozíció felvételét: az építész és a mérnök ebben a korban ugyanis *par excellence* hős. Nemcsak a Le Corbusier és Oscar Niemeyer által képviselt pantokratorszerepe miatt, hanem tetteinek eredményeképpen is: városokat emel, és folyót szabályoz, mocsarat csapol, és hidat épít, lakáshoz juttatja a nincsteleneket, és ipart teremt az agráriumból. Nem csak a célja, de a nyelve is közös a forradalmáréval: mindketten „*a tonnák, köbméterek, ipari eredmények nyelvét*” beszélik. Mindenki épít, mindenki mérnök: „*a költők a lélek mérnökei*”, „*a politikusok a társadalom mérnökei*”, „*aléptímeny nélkül nem lehet házat építeni, de az ember a feléptímenyben lakik, magában a házban*”.⁶ Közhelyszerűen elrendezett világ ez, amelyben szükségképp felüti fejét a kétely.

*

Pálfi az 1956-os forradalom után megmaradt befolyását latba vetve eléri, hogy visszahelyezzék a saját szakmájába. Vélhetnénk, hogy ilyen fordulatra csak papíron kerülhet sor, de ismer hasonló példát az építészettörténet: a svéd Sigurd Lewerentz huszonöt évre fordít hátat szakmájának, hogy életének utolsó szakaszában drámaian szép alkotásokkal térjen vissza az építéshez. Horváth hőse persze távolabbról érkezik: a világháború vége óta eltelt tizenegy év hatalmas változásokat hozott a kor építészetében. Lezajlott a tervezőirodák államosítása, tündöklött, majd aláhullott az államstílussá emelt szocreál, de ugyanennek az évtizednek az elején, a „még nem – már igen” történelmi helyzetében épült fel a MÉMOSZ-székház, amely egy szinte sosem volt modernizmust idézett egy olyan időszakban, amelyre már az irodalmi nagystílusként meghatározott szocialista realizmus vetett árnyat. A nyílt konfrontációra a Horváth által is megidézett 1951-es, úgynevezett nagy építészeti vita alkalmával került sor, amelyben a modern építészet és megszemélyesített képviselője, Major Máté nem pusztán a vádoltak padjára került, hanem ott – Szalai András szavaival – „*tévelygőként bűnösnek találtatott az új építészzel együtt*”. Ez a vita – noha máig szűnni nem akaró trauma a legidősebb építészgeneráció életében – pusztán vonatkoztatási pontként jelenik meg Horváth regényében: a szerző elkerüli a mélyfúrást, mintha félne a didaktikus retorikai színpalak mögé pillantani. A korszakra jellemző tárgyalásmód ez, amelyet rendkívül pontosan illusztrálnak Simon Mariann építészettörténész kutatásai is. Simon a korszak építészetelméleti vitáit vizsgálva hatalmas írásbeli anyagot fésül át, mégis csekély leszűrhető tartalomra bukkan a gigantikus retorikai alakzatok mögött.⁷

⁵ Csak éppen a „heroikus jelleg” torz voltával nincs tisztában.

⁶ A József Attila-féle metaforikus beszéd az „*adott világ varázsainak mérnökéről*” immár fülsértőn csörömpölő aprópénzre váltódik. A „*gyönyörű képességeinket*” dicsérő költői hitvallásból nyúlós ideológiai maszlag lesz.

⁷ Nincs ez másképpen Horváth regényében sem – ahogyan azt WGA is látja –: az öngazolás retorikáját nem mélyíti az ön- és korszakelemzés etikája.

Ez az építészettörténetileg is kimutatható retorikai sematizmus jellemzi olykor Pálfi építészetmegnyilatkozásait is. Érezheti ezt Horváth is, ami viszont megmagyarázza azt a tudálékos göröcsöt, amellyel a szövegszerkezet szempontjából teljesen indokolatlan helyeken igyekeznek tanúsítani, hogy Pálfi mégiscsak belül van a szakmáján, mi több, igazán el sem hagyta azt. Mindehhez persze szükséges az élmény, az építészeti szerelemaktus, amely utólag és előre is hitelesítheti a hős építészvénáját: eredetmítosz helyett azonban csaknem kínos giccsbe fordul a jelenet, amelyben a hatodikos gimnazista először találkozik az építészettel: „*A pesti Duna-partról néztem a Gellérthegy árnyképét a sötétvörös, esti égen. A hegy épületté változott, betonhéjjal fedett, hatalmas csarnokká. Szelíd hajlással simult a tájba, mint egy csordultig telt, békét és termékenységet sugárzó női mell. [...] Pár méterre egy kislány figyelt rémülten. | – Maga is látja? – kérdeztem mosolyogva. | – Mit? | Nem feleltem, csak néztem titokzatosan. | – Nem látja a szeretetet? A túlsó parton van a temploma. Ha átjön velem a hídon, megtaláljuk.*”

Horváth igyekezete, hogy megjelöljön egy építészeti ősélményt, érthető, mi több, szükséges is ahhoz, hogy Pálfi karakterét a későbbiekben az elhivatottság tengelyén tudja mozgatni. E zavarba ejtő jelenet mégis felveti, hogy efféle élményben a szerzőnek nem volt része, pusztán elképzelte azt. Horváth pozíciója a mindentudó elbeszélő: *emlékezés és tudás* retorikai ívei nem záródnak körré, a mindentudás anakronizmusa utólag gyárt emlékeket, és teremt ezzel bizarr szövegrészeket.

Ahogy az emlékezés masszívumán elcsúszik a fiktív építész léte, úgy lökődnek ki a történetből az – úgyszintén időtörő tudásként – odakényszerített építészfilozófiai implantátumok. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy Horváth–Pálfi egynemely megfigyelése ne lenne kifejezetten inspiráló. A szerző a természettől való végleges elszakíttottság következményeként tekint az építészetre, és ebből a meglátásából fejt ki személyes üvegimádatát. Horváth nem a scheerbarti fiziológiai megváltás, netán a bauhauslerek társadalmi elhivatottsága, esetleg a corbusiánus napfényimádat miatt szavaz az üvegre, hanem ezzel az anyaggal véli újraértelmezni ember és természet megbomlott kapcsolatát. Komoly szellemi erőfeszítéseket tesz annak érdekében, hogy Pálfit olyasfajta karakterként láttassa, aki soha, egyetlen percre sem szűnt meg építésznek lenni, továbbá hogy saját építészeti műveltségét a történetészálhoz fűzze; ezért nem is az egyes tudások ténye, hanem azok egyidejű tapasztalata, a párhuzamos élmények képzete hiányzik a sorokból.

Az „új ember” számára megteremtendő új építészeti különösen alkalmas a szerző és alteregója számára, hogy valamiféle viszonyítási pontként, origóként szerepeltessék az általános építés folyamatában. További prózatechnikai döccenőkhöz vezet azonban, hogy az építészeti „nagyobb” és „magasztosabb” erők derivátumaként jelenik meg. A szöveg nem köti össze a praxist és a teóriát: Pálfi nem képes kellő dinamikával – vagy hitelességgel – mozogni a művész és a társadalommérnök között. És ha mégis megpróbálja, akkor vagy testidegen szövegbetétek születnek,⁸ vagy az építészeti önlényegűségével kapcsolatos gondolatai válnak sematikussá: az üveg jó, Le Corbusier még jobb. Megmosolyogtató illusztrációja lesz mindennek, ahogyan a főhős Lenin művei mellett egy Corbu-kötetet olvas a börtönben. A francia mester apafigurává emelése kis túlzással kortünet, a regény terében pedig enyhe mánia: alternatíva nélkül köti egyetlen emberhez a modern építészeti ethosát. Ez a klisé olyannyira meghatározó, hogy felmerül: a

⁸ Ilyen ideologikus és apologetikus előfeltevéshez nem is akad másmilyen nyelv; illetve ilyen nyelven csakis így, csakis ilyen előfeltevések bilincseiben lehet írni. Zsák a foltját, és folt a zsákját.

panelek mögött nincs és tán sosem is volt olyan építészeti idea, amely Pálfit mélyebben motiválná.

Ez tűnik a legkézenfekvőbb magyarázatnak, hogy sem ő, sem pedig az igazgatója nem képes eldönteni: cirkuszi mutatvány volt-e vakon végzett tervezési munkája, vagy a megvilágosult tervezői akarat heroikus teljesítménye. Mi végre az 1951-es kirohanása a modern ellen, ha úgy tűnik, sosem is tudott a bűvköréből szabadulni? Magyarázata a klasszicizmusról, a főúri barokkról és a lipótvárosi bérkaszányákról több mint zavaros. De az sem eldöntött, melyik az igazabb gondolat: a fiatal kolléga, Tibor ellenkezés nélkül hagyott megállapítása arról, hogy Pálfi ízig-vérig építész maradt, vagy a csendben mormolt vallomás: „Valaha építész voltam, egy életen át mással foglalkoztam. Néha azért eszembe jutott a szakmám.” (Kiemelések: WGA.) Miközben Horváth folyamatosan azzal kedveskedik önmagának és főhősének, hogy mégiscsak vérbeli építész, a dacos manifesztumokon túl mintha épp ebben nem lenne oly biztos; ami fel is függeszti karakterének legitimitását, súlytalanná teszi érveit. Mintha ezeket az ellentmondásokat hitelesítené a fiatal kolléga, Tibor szájába adott kérdés: „Hogyan lehet egy emberben ennyi hideg és forró együtt, és sosem keveredik langyossá?” Pálfi karaktere azonban nem összetett vagy ellentmondásos, hanem zavaros: építészeti identitásában több mint bizonytalan. Tiborral való vitái során nem megy bele a szakmájába; ide-oda pattogó érvei és ellenérvei a frázisok szintjén maradnak. Modern vagy szocreál; üveg vagy fal: csupa dichotómia. Ennek alternatívájaként a Tibor által felvetett – talán a beton brut, talán a plasztikus regionalizmus előfutáraként is értelmezhető – építészet lehetősége nem érinti meg Pálfit. A recepciójában betonplaszticitásként értelmeződő architektúra már előreveti az iparosított építészeti árnyát, ehhez azonban, a csendes lemondáson túl, már nincs Horváthnak érdemi hozzáfűznivalója: „...meg nem épített munkáim vesznek körül, és most ez a kölyök kideríti, hogy kár is lett volna megépíteni. Isten veled, Corbusier”.

*

Pálfi beilleszkedése az új munkahelyén nem zökkenőmentes: tevékenységét – ejtőernyősként – a fiatalabb generáció idegenül szemléli. Tervezőirodai karrierjének utolsó szakaszát furcsa, az elhullás, a profetikusan megdicsőülés, majd az újbóli aláhullás dinamikája jellemzi. Karrierjének – és életének – utolsó szakaszában éri a felismerés, hogy gyógyíthatatlan zöld hályogja miatt, akár egy görög tragédiában, meg fog vakulni. Vakságát előbb csalással, színjátéssal leplezi, majd karrierjének rövid, szalmalángszerű fellángolását követően a végső magányba vonul, hogy mérlegre tegye életét. A mérleget ő maga tartja, ám a számvetést – újabb hőszerepként: vaksága okán – nem írásban, hanem magnóra diktált monológként végzi el. A halkán surrogó tekercek érzéki élménye adja a regény címét: HOLTTENGERI TEKERCEK.

A könyv eleje lektúrszerű feszültséggel ábrázolja azt a folyamatot, ahogy Pálfi lassan megvakul, majd vakságában késői építészeti sikereket ér el. Ez után a rendkívül feszes, kifejezetten fordulatossá szakasz után⁹ Horváth átadja magát a történelemben élő ember emlékezéseinek. A gyermekkor felskiccelése után nagy időugrással következnek a börtönévek: meghatározó alakja ezeknek az oldalaknak Pálfi cellatársa, a besúgó százados,

⁹ Hogy megbecsüli WGA azt a keveset, amit kap. Igazán hálás olvasója lett Horváth könyvének – már amennyire hálás lehet egy olvasó Horváth könyvének. Persze WGA nem csupán olvasó, ő építészként olvas – néhol elfogadóbban (lásd a fenti megállapítását), néhol viszont jóval kritikusabban, mint az építészethez szakmailag nem értő, úgymond irodalmi olvasó (lásd a megelőző bíráló bekezdéseket).

akinek története úgyszintén a könyv legjobb részei közé tartozik.¹⁰ Horváth a kollaboráns figuráján dolgozza ki azt a valamit, amit szocialista humanizmusnak is nevezhetnénk, és amit később szerelme, Juli kapcsán már *expressis verbis* megfogalmaz: „...*nincs az az ember, aki fontosabb lenne az embernél...*” Horváth humanizmusprogramja teljeseedik be akkor, amikor a hatyúdalként megépült főmű egy iskola lesz; és ugyanez a program oldja fel a legfelsőbb szint rajztermének talányát is. Pálfi emlékezetében: „...*a tervezés idején nagy vitáim voltak a kollégákkal, mert ragaszkodtam a felső világításhoz az északi falra elhelyezett, szokványos idomvasablakok helyett. Hogy miért, talán majd ezt is elmondom egyszer*”. A rajzterem ugyanis nem pusztán egy terem, hanem az „új ember” temploma: térbeli tisztelgés egy ifjúkori emlék, egy tervek és egy eszme előtt. Ahogyan írja: „...*az új embernek akartunk mi, pelyhedző építészek lakásokat sokat építeni. De mit tudtunk róla?... Tudtuk az új ember gondolkodását, érzéseit, erkölcsét, ismertük a lakását, de a titkot a szívünkbe rejtettük.*” A titok a szívből a papírra kerül, amikor egyik társával KOLHÁZ-at terveznek az egyetemen. Egy alkalommal Pálfi a vázlatok között egy tizenkettedik emeleti, ablaktalan szoba rajzaira lesz figyelmes: „*Előttem volt a titokzatos helyiség hosszmetrete és perspektivikus rajza. Tágas terem, magasabb, mint a többi. Ablak nélkül, felső világítással... egy tágas terem, ahol időnként... egyedül lehetnek... Lehetünk...*” Egy templom, amelynek „*nincs ablaka, ami szétszór a világba. A felső világítás kütágit. Az ovális alaprajz a Föld pályáját idézi a Nap körül. Kozmikus...*” Ez a kozmikus templom épülne meg közel harminc évvel később a Kővágó utcában, ez a terem tetőzné be Pálfi humanista küldetését, ám amikor rájön, hogy felülvilágító helyett csak a szokásos északi ablakok épültek meg, szembesülni kénytelen azzal, hogy ez a kudarc sem pusztán építészeti, hanem egzisztenciális. Elvész az ember a történelem fogaskerekei között, miként elvérzik a tervre húzott vonalakon is. Akár az „idea” bukásaként is tekinthetnénk Pálfi szakmai összeomlását, ha nem tudnánk: 1979-ben épp fiatal építészek kezdeményezésére épül fel az egyik miskolci lakótelep közepén a Kollektív Ház, amely egyszerre vált rendkívül jelentős építészeti műhellyé és közösségi lakómodellé.¹¹

*

Horváth Márton könyve kerüli a képes beszédet, mégsem igaz. Konrád György regénye, A VÁROSALAPÍTÓ: metaforák szinte kibogozhatatlan halmaza, állításai mégis igaznak tűnnek. Horváth *elképzeli* egy építész esetleges hétköznapjait, Konrád művét *valós kutatás* előzi meg: a Szelényi Ivánnal közösen jegyzett AZ ÚJ LAKÓTELEPEK SZOCIOLÓGIAI PROBLÉMÁI című felmérés.

Szerelmi vallomás és gyűlöletbeszéd, vádirat és védőbeszéd, program és helyzetjelentés Konrád műve a városról, amely a kultúra bölcsője és sírja, utópia és disztópia, idea és testi valóság egyszerre: „*Barázdált kőtenyér, nézhető idő, elnémithatatlan izgatóbeszéd a csöndre hajló térben, mentegetőző történetírók forgószínpada.*” Gigantikus szóhalom, hatalmas freskó; egyes jelenetei akvarellként folynak egymásba, amelyen nem választható el

¹⁰ De nem volna elég a sima középfok? Nem „legjobb”, csak egyszerűen 'jobb' (vagy 'kevésbé rossz')? Persze, ha nincs ló, jó a szamár is; de azért mégsem a legjobb. És noha éhes disznó tényleg makkal álmodik, aki korpa közé keveredik, azt bizony felfalják a disznók. Ugyanakkor, kár volna tagadni, több nap, mint kolbász. Miként sok lúd is disznót győz. Így tehát: ki a kicsit nem becsüli, a nagyot nem érdemli, a nagyot nem kapja. Legalábbis nem Horváth könyvétől.

¹¹ Nem tudom megállni, hogy ezen a ponton ne idézzem fel gyerekkori benyomásomat: a panelelemből épített egyszintes miskolci Kollektív Ház a tízemeletes panelházak szomszédságában egyszerűen elkülönült, másrészt bele is simult a korszak építészeti és mentális közegébe. Ráadásul a lakói nyitottak voltak a tágabb kollektíva felé is; így például rendszeresen beengedték a brutális játszótéri beton pingpongasztalokon edzett gyerekeket (köztük engem is), hogy játsszanak a Kollektív Ház szép zöld fa pingpongasztalán.

egymástól alak és háttér, lévén minden egyszerre, azonos időben történik („...*ami megtörténhet, többnyire megtörténik, annyi város van és annyi esemény...*”), és amelyben a történekek egyszerre fontosak és érdektelenek. A pannó közepén a várostervező: apja építész, fia úgyszintén. Az egyik még nem, a másik már nem képes az ő tervezési elveivel azonosulni, ezért szükségszerű magányos: egyetlen társa a város, amely nem különálló intézményként, tőle független jelenségként, hanem testének részeként, aurájának legkülső rétegeként jelenik meg. Lengyel Péter CSERÉPTÖRÉS-ében Bárán János egyszerre ül a kabátjában és a város terében; de a „*városalapító*” is ruhaként veszi fel a tudatára a várost („...*felöltöm testem, állásom, családomat, magamra kanyarítom ezt a lakást, ezt a várost, szájam-ba veszem közhelyeimet...*”),¹² hogy onnan végül szavak, mondatok, szövegek rétegeként hámozhassa le azt. A városmetszetek áttetsző hámrétegekként alkotnak szövegbőrt egy testen, amely állandó és ismerős, és amely térbeli Rorschach-tesztként emlékeztet a mindenkori városra: kinek-kinek a saját városára. Konrád túlhalmozó, metaforáktól redőzött szövegszövetének visszatérő mintája a város és a ház antropológiai értelmezése. Mint az én körül minden, úgy avul a ház, a város és az állam is egyszerre a testtel: „...*a gondtalan üzemelés után karöltve jönnek nyavalyái: tartófalai megroppannak, díszei elmállanak, egyre dohosabb, fűthetelenebb...*” Naponta vesszük tudomásul az erkölcsi és műszaki értékcsökkenést. Az elmúlás érzetét persze azonnal követi az elvágyódásé: „...*bár jó darabig még lakható, ideje kisiklanom belőle*”. A testből, a városból és a lakásból is, mely utóbbi egy autóbalesetben elhunyt asszony múzeuma. És nemcsak metaforikus értelemben: „*Cementes ponyvát terítettek alá, jobb halántékából szívárgó vérével a cement megköttött...*” Látszólag értelmetlen áldozat: az aprócska tárgyakká kövesedett halál Kőműves Kelemen balladáját idézi; az egykori asszonytest sötétvörös betondarabkákká rögzül, akként, ahogyan a városépítő teste tágul várossá, kizárólag „*dinamittal helyesbítendő tévedések*” rendszerévé.

Az építészet hatalmát, a tér megtörésének, felszakításának képességét Konrád és Horváth csakis dinamittal látja korlátozhatónak; ez azonban hű képet fest az építéssel kapcsolatos közös attitűdjükről, arról a végsőnek tekintett állapotról, amely cselekvéseik eredményeként alakul ki. Talán tudománytalan megállapítás, de a történeti építők egyszerre építettek az örökkévalónak és az elmúlásnak, miközben a legcsekélyebb lelkiismeret-furdalást sem mutatták akkor, amikor elődeik házaikhoz nyúltak; és talán az sem zavarta őket, hogy sejtették: előbb-utóbb az ő házaik is az enyészetéi lesznek. Építés és elmúlás ciklusában a klasszicizmus emeli kultusszá a romállapotot – különben miért festené meg romként Sir John Soane a Bank of England épületét –, amely polarizálja is a műemlékekkel kapcsolatos viszonyt. John Ruskin a megőrzés és konzerválás mellett kardoskodik, míg Eugène Viollet-le-Duc a kor- és szerkezethű felújítás mellett tör lándzsát.¹³ E két paradigma csatározása, egymás ellenében kifejtett dinamikája határozza meg a mai napig a műemlékekkel kapcsolatos álláspontokat, miközben egy percre sem vitatja a tényt, hogy minden házból – ha előbb el nem bontják – idővel rom lesz. A csakis „*dinamittal helyesbítendő tévedés*” fordulatában rejlő mérhetetlen önbizalom egyszerre

¹² Mint Pilinszky AGONIA CHRISTIANÁ-jának szintúgy virrasztó lírai énje: „*Szellővel, folyóival / Oly messze még a virradat! / Felöltöm ingem és ruhám, / Begombolom halálotmat.*”

¹³ Érdekes továbbá, ahogyan a klasszikus *ekphraszisz* művelői szembesülnek a romosság megkerülhetetlen tényével, mondjuk a fanyalgó Lord Byronnal ellentétben a Parthenón-márványokat lelkesen üdvözlő Keats, aki ráadásul maga is romos, pontosabban roncsolt formájú, széttört alakzatokba torkolló verset ír arról, mit érez az Elgin-márványok nézése közben (ON SEEING THE ELGIN MARBLES): „*So do these wonders a most dizzy pain, / That mingles Grecian grandeur with the rude / Wasting of old time – with a willow main – / A sun – a shadow of a magnitude.*” Radnóti Miklós fordításában: „...*Ez itt a fájdalom csodája már, / hogy összeforr: mit vén idő harap, / görög fenség – tajtékos tengerár, / a nagyság órnás árnya és a nap.*”

táplálkozik a vasbeton-technológiából és a tévedhetetlenségből. Pontosabban abból a hitből, hogy a történelem végére értünk, elértük a célt, megszületett az új ember, akinek jól tudjuk igényeit, és így a számára emelt házak elbontására nincs, nem lehet szükség. Egy végállapot, a beteljesült történelem zárójelenetének díszlete épül, amelynek alternatívája el nem képzelhető, ezért tényleg az örökkévalóságnak építendő. A „*dinamittal helyettesíthető tévedés*” vagy a „*térbe nőtt és [...] jóvátehetetlen tervrajzok*” fordulata korrigálhatatlanná teszi a döntést, amely tehát nem szorul helyesbítésre: megszünteti az időt, hisz megszűnt a történelem is – állandósággá simul a házak ciklikus élete. A dacban azonban most is ott a kétely: az egykori építészforradalmárok számára mélyen megrázó, tragikus élmény lesz, ahogyan az új idők új szelei bontani kezdik házaikat, és ha nem is dinamittal, de vésővel helyesbítik a tévedéseket.¹⁴

Különösképpen erőssé válik ez a kétely az apa emlékének megidézésekor: az általa tervezett házat a „*góg faragta*” tömörre, „*természetes, hogy még repesz sem érte*”, mintha az apa és a vele együtt letúnt kor építészetének nem lenne szüksége a dacos magabiztatásra: természetes módon élnek korukban, tévedés lehetősége fel sem merül bennük, hiszen saját hagyományaikból, nem pedig ideákból építkeznek. Az apa figuráját a magabiztos öntudat jellemzi: ellentétben a fiával, nincs szüksége arra, hogy folyamatosan a hatalom szózatait mormolja: biztonsággal képviseli őt a kultúrába ágyazott háztett. A „*városalapító*” önnön fontosságából táplálkozó gőgje viszont rávetül a fiához fűződő kapcsolatára, amely úgyszintén függ a várostól: „*Csak akkor szabad, ha én nem vagyok, és ha barátaim sincsenek, ezt a várost én építettem, vagy szétrobbantja, vagy elmegy belőle, vagy épít rajta ő is egy kicsit.*” Azonban Konrád hőse – ellentétben Horváthéval – valamit megsejt a tévedések nyomán. Hiába hiteti el magával, hogy képes beépülni a városba, és a zárt terek kapcsolataival a polgártársak viszonyait is módosíthatja, ha egyszer kénytelen lesz belátni, hogy a város az erősebb: „*...végül is apróhíreivel ez a vidéki város épült belém, mert világom lett, s elválasztott a világtól...*”

Akár egy önmagát faragó Pygmalion vagy a tükörképétől szabadulni képtelen Nácisz: a város és a prózai én tökéletes átfedésben marad, metonimikus kapcsolatuk már-már önfertőző lesz. Nem véletlenül fogalmazódik meg az óhaj: „*...eltolnám magamtól ezt a várost mindenestül, tárgyaival és embereivel...*” Menekvés azonban nincs, test és tárgy önmaguk kölcsönös lenyomatává válnak: „*...elutazhatom bárhová: bőrdömbben és arcom ráncában viszem magammal városomat, akár egy jellemhibát, beleöregedtem, kaparhatom, nem tudom magam megkülönböztetni tőle*”. Hasonlóképpen, ahogy a városépítő egygőyé válik teremtményével, úgy lesz egyre inkább lényszerű a város is, amely „*elhanyagolt, mogorva, ideges, dönteni szűkül, néven nevezni fél, fogadkozásait elfelejti, törleszkedik a sikeresebbekhez, utánozza és gyűlöli őket*”. Mindez megszűli a csömör és elutasítás alakzatait is, a felhangzó elégedetlenség szólamát: „*...unom már sértődött önáltatásait, körmönfont elméleteit a meghunyászkodásra, tisztelgését valóságnak hitt téveszméi előtt; és ezt a kidolgozott vesszőfutást pöffeszkedő iskolakerülésből, sunyi bosszúból, acsarkodó szólásmondásokból, amellyel tanárait megleckézteti*”.

*

Előbb teremődik lény a városból, mint hogy a szavak megszónék azt; a szavak pusztán elmesélik a testté, ágenssé lett várost, és illesztik Konrád szövegét egy építészeti és egy irodalmi hagyomány metszéspontjára. A VÁROSALAPÍTÓ – és ezt meglepő aktualitása,

¹⁴ Akár lebontják valamely költséges eljárással, akár meghagyják pénz híján a használatuktól fosztott vasbeton épületeket (lakótömböket, raktárakat, műemlékeket...), egyképp szomorú; az első esetben a tudat, a második esetben a látvány is.

legfőbb tézisének változatlan érvényessége igazolja – éppúgy urbanisztikai tett, mint ahogy irodalmi: nincs olyan mérnöki szakma, nincs az építészetnek olyan ága, amely annyira program-, azaz szövegfüggő lenne, mint az urbanisztika.¹⁵ A diszciplína maga egy válságtünet: akkor jön létre, amikor a város problémává, megoldandó helyzetté válik. Ennek feltárása, bemutatása *per se* irodalmi eszközökkel történt, és ez még akkor is igaz, ha a westminsteri dómot tervező Augustus Welby Northmore Pugin KONTRASZTOK című művére gondolunk. Pugin traktátusa rendkívül szemléletesen állította egymás mellé a középkori (gótikus) és a klasszicizáló (ipari) város képeit, ám ezek *nem* rajzként, *hanem* az egymásmellettségükből és az összehasonlíthatóságból eredő narratívaként fejtették ki hatásukat. Ugyanezt az irodalmi hagyományt hangsúlyozza – igen, már megint itt vagyunk – Le Corbusier is, aki Zolát, Balzacot, Fourier-t, Considérent-t és Proudhont tekinti a nagy urbanisták előfutárainak: ők „*nem fogtak ceruzát a kezükbe*”, ők „*a gondolat kifejtésében működtek közre*”. A Balzackal elinduló, majd az Athéni és Déloszi Kartákkal folytatódó urbanisztikai szövegesemények sorába illeszkedik tehát A VÁROSALAPÍTÓ, amelyet tehát nyugodt szívvel tekinthetünk városépítési tettnek. Ahogy egy ház – bizonyos komplexitáson túl – nem építhető fel terv nélkül, úgy egy város sem képzelhető el szövegfogódzók nélkül. Ez tehát az urbanisztika irodalmi hagyománya. De úgyszintén Le Corbusier végzi el az építészeti hagyomány kanonizálását is, és teremti meg az urbanista mítoszt A VÁROSTERVEZŐ, AZ ÉPÍTÉSZEK FEJEDELME című tanulmányában. Azzal, hogy Corbu minden mérnöki cselekvés abszolútumaként határozza meg a várossal való foglalatosságot, olyan privilegizált helyzetet biztosít a szakma képviselőinek, amely már önmagában is hitelesíti mindazt a hatalmat, amellyel A VÁROSALAPÍTÓ-ban Konrád felruhazza névtelen hősét, és amely az 1990-es évek traumatikus veszteségérzete után húsz évvel mintha ismét erősödne. Egyáltalán nem tűnik túlzónak a mondat, amely az árvíz sújtotta falu jövője kapcsán elhangzik: „*Ha az áradat elvonomul, a lekaszált vályogfal helyére kőház kerül, kitisztítjuk a kutakat, magasabbra húzzuk a gátat, új almafát ültetünk, betonverandán isszuk az újbort, csodálkozunk, ha farkast látunk, s az íj vitrin csipkés polcain parókás-frakkos porcelán úrfiak hegedülnek a lassú nyár vágyódásait. Majd fognak gyűlölni, akik most szeretnek, mert telkiükből egy járdányit leszelek, új házukat magasított kőlapra állítatom, majd kinézek semlegesen erre a falura a kocsablakból...*”

Végül kristálytisza intonációval szólal meg a felsőbbrendűség: „*...vigasztalásra nem szorulnak, berendezkednek a csapásban; állami rendszámú kocsimban ülök, ezt a falut majd megtervezem, nehéz lesz kedvük szerint*”. A hatvanas években ez a közlés nem több, mint pusztán tény; a kilencvenes években elveszett illúzió, egy szebb és termékenyebb múlt emléke; e sorok írása közben pedig – a Magyarországon 2010 környékén bekövetkezett katasztrófákra gondolva – beteljesült prófécia.

Az efféle elszólások és a szerep által kínált lehetőségek ellenére – elvégre „*minden tervezés hatalomgyakorlás, valaki mellett, valaki ellen, néha pedig csak vaktában*” – a „*városalapítót*” nem a hatalom érdekli; sokkal inkább foglalkoztatja a terv, a tervezhetőség mi-benléte. Konrád határozott neoplatonizmussal tekint a városépítészetre, a tervet nem pusztán alak- és formaadásként, hanem a jövő mérhetővé tett formájaként látja. A tervező tudás izgatja; számára „*a terv nem hatalomgyakorlás: a közjó megvalósítása*”; nem a hatalom, hanem a tervezés mentén kerül a „*városalapító*” a társadalommérnök szerepébe, amelyet persze kellő iróniával kezel: „*Mi, tervezők vázoljuk föl a jövőt, még nem tudni pontosan, milyenre, de annak, aki a jövőt szereti, bennünket is szeretnie kell, s ha nem: lássa*

¹⁵ Eszerint ha irodalmi szöveg is Konrád műve, műfajilag leginkább a retorikus és patetikus építészetmani fesztáncok sorába illeszkedik, azok igencsak feldúsított, regényszerűvé stilizált változatoként.

következményeit.” Rendkívül pontosan látja, hogy nem a személy, hanem a terv jelenti a rendezőerőt, amely persze túllép a tárgyán, legyen az város vagy gazdaság; mi több: a terv hozza létre az ént is – „Tervezek: tehát vagyok, terveimmel tapogatom a világot, minden vonással tervrajzomon áthatásítom a kétely arcát, s elbizakodom, védekezniem kell terveim engem is elfoglaló hatalma ellen.” A „városalapító” rendkívüli ígérete azonban nem a terv felmagasztalása, hanem a tervező archetípusának meghatározása lenne. A már említett metaforaalakzatok miatt kissé nehéz követni, hogy miért is lesz Mózes az első tervező – a szentély felépítése okán persze tekinthető annak: egy korábban ismeretlen funkciójú épület emelkedik sátor formájában a sivatagban –, Krisztus pedig az ellentervező, aki „nem tervezi a többieknek a jövő városát, kilép a munka és erőszak történelméből”.¹⁶

Konrád tervbűvölete az elragadtatás, az ámulat, az ironia és a kritika szólamain keresztül jut el a borúlátó jövődőlésig: „Stratégiai, biológiai, ipari és várostervezők: a század végére mi leszünk a világ zsarnokai.” A jóslat ezúttal nem következik be: a posztmodern urbanisztika megjelenése, a közösségi tervezés elterjedése magányossá, szerepfosztottá tette az építészt: szociológus, közgazdász, antropológus és a gazdasági földrajzos mellett pusztán egyvalaki a csapatban, sőt a generalista szerepét sem tarthatja meg. Nem a tudása vált avítottá, hanem a világ változott meg körülötte: formák helyett rendeletet alkot; művészi vénáját monografikus kutatásokban éli ki.

Nemcsak a „városalapító” karaktere, hanem az általa képviselt szerep is értelmezhetetlenné vált a késő posztmodern városfejlesztési paradigmákban; mégis, Konrád észszeje¹⁷ megőrzött valamit eredeti aktualitásából, lévén képes arra, amire Horváth nem: releváns programot alkotni a városról. Talán emiatt is kínálkozik a felvetés, hogy A VÁROSALAPÍTÓ-t és a HOLTTENGERI TEKERCSEK-et mint alakot és háttérrel értelmezzük; de ez esetben elmosódna az a rendkívül fontos tény, hogy tézisében, programjában a Konrád-mű a mai napig érvényes. Noha közel egy időben születtek, mégis egy világ választja el a két művet egymástól; és ez a legapróbb részletekig is nyomon követhető: Konrád műve konkrétumokat sejtető, de zavaros szóhalom, Horváthé képek nélkül írja le a semmit; az előbbi lírikus szövegterében éppoly idegenül hatnak a prózai történetbetétek, mint az utóbbi ideologikus retorikájában az építészeti részletek. Horváth konkrét, Konrád sejtető; az előbbi irányított, az utóbbi inkább tekervényes – programja viszont máig érvényes. Konrád három hatalmas blokkban foglalja össze ars poeticáját: (1) a városról, amelyet nem akar, (2) a városról, amelyről képzelődik és (3) a városról, amelyet óhajt. (1) „Nem akarom a várost, ahol lepusztult vagy félbehagyott falak között tilalmi táblák kergetik a gyalogost... nem akarom a várost, ahol minden úgy marad, ahogy van... nem akarom a várost, ahol annyira összehúzó magam, nehogy rám szóljanak, hogy végül ezért szólnak rám, ahol a gyengédség tolakodás, a gyávaság béke, a beszéd összeesküvés, s szeretned kell azt, ami van, mert mást nem is lehet...” (2) „Olyan városról képzelődöm, ahol a cselekvés axiómája a változtatás, jogom van környezetemre, nem én vagyok érte, nekem udvarol a város, s rólam csak velem megalkudva lehet dönteni...” (3) „Baloldali várost akarok... Ahol a várostervezés szabadságharc a tagolatlan, süketnéma tér ellen...”

Akárha programként érvényes urbanisztikai tett.

¹⁶ Krisztus nem tervez épületet vagy várost, lévén Ő maga az épület és a város. Az Ő „testének templomáról” beszél az Evangélium, Ő volna tehát a „szegletkő”, sőt a „Mennyei Jeruzsálem”.

¹⁷ Tehát akkor WGA nem regénynek, hanem esszének látja A VÁROSALAPÍTÓ-t. Talán éppen ez a műfaji fordulat menti meg Konrád művét attól, hogy félresiklott regénynek tűnjön – persze nagyon más értelemben, mint Horváth műfajilag egyáltalán nem bizonytalan, csak éppen: bűn rossz regénye.