

A „tethelyen” Mészöly Miklós Film-jében

A regény térváltozatainak vizsgálata (részlet)

P. NAGY ÉVA

Korunk művészete „üldöző” művészet – mondja Mészöly: „Eljárás, tárgyalás, ügy, tettenérés, kivizsgálás, felgöngyölítés – nagyjából ilyen szögekre vagyunk kifejlesztve... Alapmagatartásunk a dolgok peresítése.... A lélektani háttér bizonyosan az, hogy elveszett vagy legalábbis megrendelült egy fajta bizalom – az égbe, a földbe vetett bizalom? – s a világ ellenségesebb lett... A tettenérés hajsolásával kárpótoljuk magunkat azért a barátságosabb világért, ami helyett egy ellenségeset választottunk...” (1)

Az üldözés, a hajsza *Az atléta halála* (1966) és a *Saulus* (1968) című regényekben központi motívumként szerepelt, a valóság tettenérésének szándéka alakította a *Pontos történetek, útközben* (1970) ténytudóságát, tárgyiasságát; az elbeszélő-Kamera személyes személytelenségét, a látvány filmszerű megjelenítését.

A *Film* (1976) forgatókönyv egy alakuló filmhez s egy formálódó regény végső változata. A Kamera a lehetséges (és a lehetetlen) térbeli pozícióiból méri fel a képzeletbeli film színhelyét, szereplőit.

Itt is a tethelyen vagyunk, ahogy Mészöly művészetében általában mindenhol. Itt is nyomozunk, kutatunk. Utközben. „Addig folytatjuk, ameddig nyersanyagunk van, bárkibe, bármibe kerül is. Végigmenni akarunk.” (2)

Végigmenni az Öregasszony és az Öregember mindennapi sétájának útján s a Kamera által irányított, körülhatárolt téren.

A Kamera msot a két öreg utolsó sétáját szuggerálja-rögzíti lépésről lépésre, pillanatról pillanatra. Ezáltal térben és időben is más dimenzióba kerül kettejük mindennapi csoszogása, s az életről a halálba tartó vánszorgássá alakul át.

A Kamera „az agónia s a halál kéjlesője” – állapítja meg *Balassa Péter* (3). Kíméletlen játékot űz az Öregemberrel és az Öregasszonnyal. Mikroközletről láttatja az amnéziás Öregember torz fintorait, izomgörcsét, fulladását s az Öregasszony életbe visszahívó groteszk „csókját”.

Meglesi a múltó pillanatok mozdulatait, kinagyítja, megállítja a felvételeket. Ha szükségét érzi (találomra), eltünteti őket a fényben vagy a sötétségben.

Visszafelé forog: „Mindig a következményből kell átlépnünk az előzménybe, a jövő időből a jelen időbe... Majd utána, azonnal újra mutatjuk a jelenetsort normál időrendben, mintegy célozva rá, hogy a két változat végső értelmén úgyse tudunk változtatni.” (4)

Majd technikát változtat: az az ötlete támad, hogy egyszerre rögzítse őket előlről és hátulról, mintegy közeledőben és távolodóban „(az egy kameránkkal; ami ugyan lehetetlen, de a szándék mégis fontos), és lehetőleg úgy, hogy miközben mindkét irányból egyszerre lassítunk rájuk, a kép is egyidejűleg adja az elejüket és a hátuljukat. Nem mintha valami újdonságot várnánk ettől, csupán az eddigiek tanító célzatú összegezését, reményt vagy az ellenkezőjét, de legalábbis valami határozottabb állásfoglalást. S elképzelhető, hogy éppen így érhető el a kölcsönös leleplezés, amikor már mindegy, hogy innét vagy onnét; és cserébe ők is úgy érezhetik, hogy mi is a képességeink határához értünk, hiszen ugyanazt látjuk szemből, mint hátulról.” (5)

A kölcsönös kiszolgáltatottság játékterében történik már a heccelés. Az Öregasszony és az Öregember, de a Kamera is lehetőségei végső határáig jut el.

A rendőrautó reflektorfényében „mind szoborszerűen állunk... S mintha nem is lehetne lényegi különbséget tenni köztük; legfeljebb annyit, hogy az alakzaton belül, amibe véletlenül odarendeződünk, más-más élőkép-mozdulatot képviselnek. Külön-külön még elképzelhető, hogy valamelyik fázisban megállítható a folyamat – összepergetve azonban megmásíthatatlan, hogy végre is hajtódjék.” (6)

A „rendezés tere” – a konkrét tér és idő dimenziójából kiszakadva – a „végrehajítás terévé” alakul át elkerülhetetlenül.

Itt már „történülnek” a dolgok, tőlünk függetlenül. S ez már „meghalad bennünket”, ahogy meghalad az is, hogy az Öregember halála után az Öregasszony végleg lemond a szemüvegről, s vakcin tapogatózik a szobában.

Az Öregasszony halála sem ránk tartozik már: „...bármennyire is erőltetjük, hogy az utolsó pillanatig kitartsunk, minden igyekvésnek és érdeklődésnek megvan a maga határa... Amikor felriadunk... az Öregasszony feje a karfára csúszva lóg. Vagyis közben történt meg. Tekercsünk visszapergetésénél csak annyit tudunk megállapítani, hogy az Öregasszony feje váratlan élénkséggel megemelődik, a rácsos ablak felé fordul, s ezzel ki is mozdul a képzmezőnkől, csak a fél válla marad a képben, mintha hosszan lehajolna valamiért. A többi nyilván csak találgatás lehetne.” (7)

Ez már „meghalad valamennyiünket”, mint ahogy az is, hogy Silió a tárgyaláson „semibe vesz időrendet, közvetlen okokat, szabadságot, akasztófát, s nem tesz látványos különbséget egy tétova elmosolyodás és egy pontosan irányzott kalapácsütés között”. (8)

Silió lázadása is „meghalad minket”, ami egyetlen, nagyerejű mondatában sűrűsödik össze: „Madárfos vagyunk mind a Sió-patakon.” (9) S „mégse feltétlenül mindegy, hogyan függenek össze a dolgok; ha valóban így érezzük.” (10)

Nem mindegy, hogy az Öregember éppen az Öregasszony aggódó gondoskodását érzi, csak az ő segítségére, támaszára várhat, s hogy az Öregasszony konok küzdelme is véget ér az Öregember halálával, s megadással várja az elkerülhetetlent.

Mint ahogy nem mindegy az sem, hogy Silióné a két gyermekével milyen kiszolgáltatottan, mégis makacsul, elszántan bolyong Budán, hogy férje kivégzőhelyét megtalálja.

S nem mindegy az sem, hogy a képzettársításokkal, képzeletszülte jelenetekkel s történelmi események dokumentumszerű felidézésével milyen emberi történelem mutattatott meg ezen a tájon: állatheccként, passióként vagy véres passzióként, játékként „igazolódik”-e az.

A Kamerát tehát az író a „mindentudó narrátor” szerepkörébe helyezi, aki nemcsak azt látja, ami elé kerül, hanem rejtélyes kapcsolatokat teremt különböző történés-mozzanatok, talált motívumok között, magyarázza, értelmezi a gesztusokat, mozdulatokat; feltételez, ráfog, gyanúsít.

Rendkívüli tájékozottságot árul el a hely történelmében. Magabiztosan sétál a pillanatok s az évszázadok, évezredek útjain, helyszínein. Nyomoz, kutat, részleteket nagyít ki, villámgyors vágásokkal és lassított felvételekkel évszázadokat vonultak fel, és pillanatok, mozdulatokat állít meg. Kíméletlenül, kegyetlenül leleplez mindent.

A rendező-Kamera fehér-fekete technikát alkalmaz, mely a lényegkeresés (értelemkeresés) „rögeszmés vállalkozását” jelzi.

Tud és tudni vél bizonyos dolgokat, pontosságra és pontosításokra törekszik. Dokumentumokat és szemtanúkat sorakoztat fel a történetek, a látottak igazolására. A tények s a számba vett dolgok halmaza azonban csak a „kétséget szilárdítja”. „Végül is: az okok végtelenek és a tények lehetséges száma (esete; Wittgenstein) véges” – fogalmazza meg Mészöly *A pille magánya* című esszéjében. (11)

Hitelességre és objektivitásra törekszik a pontosításokkal, helyesbítésekkel és viszonyításokkal, csak hogy az objektivitás jelzője – Mészöly szerint – az esetlegesség és kiszámíthatatlanság lett.

A Kamera is a tanácstalanságát, a kétségeit hangoztatja. Feltevésekre, találgatásokra hagyatkozhat csak. A narrációban a kérdő- és zárójelek árulkodnak a bizonytalanságról.

A rendező-Kamera önmagával is ellentmondásba keveredik. Kijelenti például, hogy

nem célja tájékozottabbnak látszani Siliónénál, vagy több alkalommal is hangsúlyozza, hogy „a dolga az Öregember és Öregasszony”, mégis mindenről tudni és tudósítani akar; véleményeket idéz, beszámolókat közöl, mellékmotívumokat bont ki.

Az Öregasszonyról és az Öregemberről azonban csak találgatással, ráfogásokkal állíthat (feltételezhet) nem hitelesíthető adatokat, információkat. Az amnéziás Öregember, akivel Silió történetét közlik, csak egy-két bizonytalan, megtévesztő jelzést ad. S a halálba készülődő Öregasszonyban is hiába keresik az azonosulás, a részvét legapróbb jelének megnyilvánulását Silióné sorsa iránt.

A Silióra vonatkozó adatok szintén hiányosak. Silió maga is csak részlegesen emlékszik vissza a történetekre.

Az író szemléletmódjának alapmotívumaival találkozhatunk ebben a műben is: a keresés, üldözés, tettenérés kíméletlen hajszájával; a „rögeszmés” motívumkereséssel, a részletek egymáshoz illesztésére, egészszé formálására irányuló elszánt vállalkozással, s mindennek a kétségbe vonható értelmével, kétes eredményével.

A tettenérés színhelye – helyszínelés

„Utca a Moszkva tértől keletnyugatra, enyhén emelkedik, keresztezi a Városmajor utcát, meredek kapaszkodóval folytatódik tovább. (12)

A regény kezdő mondata a központi színteret rajzolja meg pontosan-pontatlanul. Budán vagyunk tehát, a Moszkva tértől „*keletnyugatra*” elterülő utcán. Balassa Péter utal rá, hogy az indító szöveg „a központi kétség-szilárdítás légkörét” teremti meg mindjárt... (13)

Az indító színhelyen számbavett térelemek: az udvarokon „beton, kő, vasajtók, a Házkezelési Kirendeltség több éves sittkupacai, gömbvaskötegek, alumínium szeméttárolók: ezekkel *nehezítjük az összehasonlítást... Ügyelünk rá, hogy semmi ne emlékeztessen az egykori szőlőskertekre, présházakra.*” (14)

A Kamera az „ideiglenesen” szilárd, masszív térelemeket – a mostanit és az egykorit – kinyilvánított szándékkal igyekszik elhatárolni egymástól, hogy majd a későbbiekben a látványosan kreált kapcsolatokkal, hasonlításokkal, azonosításokkal rombolhassa le a prolongált szándéka, tárgyilagos közlése hitelét.

A rendezés, a Kamera beállítása metszi ki a téből a láttatni kívánt részleteket: „Ahol az utca emelkedni kezd, kilátást biztosítunk a templomra... megfelelő világítással két egymás fölött nyíló ablakot emelünk ki a betonszürkéből, és hagyjuk felfényleni. Olyanok így, mint két nyilvánossá tett célpont.” (15)

A *Film* megjelenített képsorában a távoli és mikroközeli felvételek váltják egymást folyamatosan, melyek a *tettenérés térségét* jelölik ki.

A „felvétel” indító színhelye tehát a Moszkva téri lépcsős felüljáró. Panoráma háttérként a metróállomás, a piperereklám-oszlop: „Nehezen rendeződő tér, átmeneti bódék és terelőjárdák családias zűrzavarával.” (16)

„Az idő *nyolc óra körül* lehet, vagy valamivel több. Az indítás óta *másfél óra* telt el, s *körülbelül háromszáz méter* van mögöttünk. *Ennél kevesebb*, amit még meg kell tennünk, egy enyhén, majd egy erősen emelkedő útszakaszt.” (17)

A Moszkva tértől a Csaba utcai kaptató végéig, az öregek lakásáig.

Ötszáz méteres séta két óra alatt. Körülbelül. Mondhatnánk. Ha lenne egyáltalán értelme az effajta számításnak. A séta, a vánszorgás itt ugyanis küzdelem-küszködés az egyre hosszabbnak tűnő úttal s a gyorsan fogyó idővel. Végső erőfeszítés az „útközbeniség” megtartásáért, a konkrét tér és idő megragadásáért. A Kamera sugallta történetek, feltételezések is, amelyekre az Öregembertől vagy az Öregasszonytól várják a választ, az *itt és most*, *itt és egykor* létezés körébe próbálják bevonni az amnéziás, néma öregeket. Csakhogy az Öregember ataxiás rángásaival már a konkrétan érzékelhető téridőn kívül tapogatja az utolsó métereket, hogy hamarosan egy más dimenziójú világba érkezzen. S néhány nap múlva (utána) az Öregasszony is.

De előbb még végig kell járniuk a kijelölt utat. Meg kell állniuk az étterem mellvédje mellett. Az étterem falán szemügyre kell venniük a rézkarcot s a vécé-előtér törött ablakából a hátsóudvart.

Rések és kilátások: perspektívák – a Kamera beállítása szerint:

„Amit az Öregasszonyból láthat, nem lehet több, mint egy elmosódó kivágat. A teraszra nyíló üvegfal táblái végig nyitva; bent, a hosszúkás étteremben perspektivikusan keskenyednek az asztalok abrosznégyszögei.” (18)

„... s ott már mi segítjük fel egy alacsony sámlira (az Öregember a vécéablaknál), hogy jobban lásson. A tetők és fák között találunk egy keskeny rést, ahol a dombgerincig zavartalan a kilátás.” (19)

„A terasz mellől egyformán ellátni a tenispályák klubépületéig, a másik irányban a Vérmező-sarok dísztelen, inkább 0 kilométert jelző kőlapjáig.” (20)

A panorámaképek nyugalmát, idilljét mindig megbontja a térrész asszociálta történelem. Az étterem vécéablakából például: „Látjuk a második világháborús megfigyelőbunkert s azt a szakadékszerű mélyedésbe épített házat, amely 50-től 56-ig a belügyi elhárító szervek egyik vallató stábjának adott szállást.” (21) A terasz mellől pedig a Vérmező-sarok „panorámája” nyílik meg előttünk.

Mészöly művészetében – hangsúlyoztuk már – mindig a tetthelyen vagyunk. Nyomozunk, kutatunk. Az ismétlődő „helyszínelés” ezért válik fontos motívummá a mű szövegében. Elsődleges funkciója az, hogy a két párhuzamosan és váltakozva megelevenedő történelem között (Silió és az öregek) a kapcsolatot folyamatosan fenntartsa, s hogy a jelenbeli eseménysor színterét mélyítse a korábbi topográfia jelzéseivel, tágítsa a legkülönbözőbb időrétegekből felbukkanó történelmi asszociációkkal. *A mai s az egykori topográfiák állandóan egymáshoz viszonyíthatnak; egybevillannak, néhol túlságosan is pontosan összevágznak, máshol pontatlanul körvonalazódnak:*

„Így mai topográfia szerint is világos, hogy az *utca*, amelyiken az Öregemberrel és Öregasszonnyal haladunk, *a présház irányából vezet a malomkő felé*” (22). „*A malomkő valamelyik követségi lámpaoszlop helyén állhatott...*” (23)

„Ahol állunk, *már nincs túlságosan messze az egykori gyümölcsöstől és szőlőskerttől, ahol Silió Péter a Malomkőre leült...*” (24)

A narráció a helyszínelés aggályoskodó pontosságával rajzolja körül a villát a következő szövegrészben különböző időkben definiált térelemek segítségével: „Ha ma akar-nánk a helyszínelés pontosságával mindezt földidézni, így rögzíthetnénk a helyzetet: a magánvilla, ahol rövidebb ideig a Magyar Nők Demokratikus Szövetsége székel, már árnyékban van; vagyis a hajdani Sax Simon-féle présház.” (25)

Máshol a pontosság, az objektivitás helyett a képzettársítás teremt kapcsolatot a mai és az egykori térrészlet között: „Noha tudjuk, hogy a Nagy Anna vendéglő nem pontosan itt állt, mégis eszünkbe fog jutni Silió leírása a vendéglő udvaráról...” (26)

Meghatározó színterek

Az Öregasszony és az Öregember otthona a Csaba utcai szecessziós sarokvilla. Több mint negyven éve laknak itt. Valamikor az övék volt, „de a háború és az államosítás óta csak az alagsorban bérelhetnek egy szobát. A villa még mindig romos.” (27)

A pusztuló ház mélyedésben épült. Körülötte élő vadon, a kert és a fák tenyészete élő tetőzetet alkot az öregek szobája felett: „mintha zöld akváriumba süllyedt volna a vasrácsos ablak és kilátás.” (28)

A kert lejtős oldalán túl még elvadultabb a táj: „...ez már csakugyan dzsungel; csupán a közepe táján vöröslik egy kisebb tisztás... egy hajdani magán-tenispálya, két vaskampós oszlopán pöttyös kendő, kombiné, és egy szétvert fejű sikló szárad.” (29)

Ház a burjánzó vadon, dzsungel közepén. Idilli, romantikus környezetet is jelezhetne, de a romos, pusztuló, földbe süllyedt alagsori ablakból (alsó kameraállásból) mindez inkább ijesztővé válik. A magukra hagyott tárgyak kétsége – bizonytalansága – sivársága s a szétvert fejű sikló brutális bizonyossága – jelenvalósága a *tehetetlen kiszolgáltatottság s az erőszakosság helyszínévé* változtatja.

S „felmerülhet a gondolat, hogy Silió Péter valahová ide ereszkedett le, nem messze Sax Simon szüllejétől.” (30)

S nagyjából ezen a színhelyen történik majd a gyermeklány bestiális megerősakolá-

sa, amiről Silió számol be, s itt történik meg a gyilkosság is (Sax Simon a nyulat üti „lágyan” agyon az aknaverő kalapáccsal, Silió pedig Sax Simont).

A romos villa mellett „zavarba hozó ellentét”-ként az *amerikai követség* elegánsan, nagyvonalúan kialakított tere: mértániasan tagolt előudvar, egzotikus díszfákkal és tárgyakkal hivalkodó környezet. A bejárat melletti, világító lámpabúrasor az épület „készenléti” nagyvonalúságához tartozik hozzá.

Az *öreges szobája* kicsi, zsúfolt: „A járatok olyan keskenyek, hogy inkább nehéz, mint könnyű elesni itt: ...A kopások pontosan mutatják az egykori és hátralevő járkálások térképét...” (31)

Az ablakon rács: „Talán a rács teszi, hogy a szoba világításában van valami nyomottan nyugdíjas és fegyintézeti.” (32)

A *börtön, cella, rács* motivikus ismétlődésére és jelentésbeli gazdagságára figyelhetünk a műben. A központi motívum – *rács* – jelentésének magyarázata az írói szemléletmódról is árulkodik.

A régi zöld bársonyterítőn „A ritkulások között jól kivehető a felvető szálak sűrű *rácsozata*. Ez a majdnem képletszerű, elemi látvány a lényegyet nyomozó metszetek egyik utolsó állomására emlékeztet: *rács*, amire a bársony előbb szosz-szálai vannak rádolgozva, mintegy a *rácsba* kapaszkova. A dolog technológiája nyilván azt akarja biztosítani, hogy a bársony bársony legyen, s olyannak mutassa magát, mintha szó se lenne másról. De az ilyen titkolózás ebben a szobában már rég nem időszerű. Még azt is megtehetjük a hamisítás veszélye nélkül, hogy olyan beállításokkal adunk térbeliséget a szobának, ami nem kendőzi el: *celláról* van szó (ami különben franciául szellemesen *sejtet* is jelent). *Sejt, rácsokkal. Cella, rácsba bedolgozva. Rácsozat*, ami az átmeneti takarásokon áttör... Megelégszünk a kertre néző *ablakráccsal*, a *rács árnyékának* a rögzítésével, *ahogy mindenbe beleeszi magát.*” (33)

A *cellaszoba szűkített változatai* a már mozdulatlan, moccanatlan testhelyzetre kényszerítő térrészek:

Az Öregasszony „Összekulcsolt kézzel ül a kád szélén, és a félig nyílt ajtó *ikon-résébe kereteződik*, mintha ő is valamilyen kivágat volna”. (34)

„...bent ül a *szekrényben*, kicsit esett vállal, ölbe tett kézzel”. (35)

Mindkét kép a mozdulatlan „bekereteződést”, a végső, testet körülölelő „teret” asszociálja.

A *cella, ketrec, rács* tehát központi térelemként, motívumként bukkan elő újra és újra a regény szövegében. A szekrényben ülő Öregasszony s a „Symphoniás ládában” talált cerkófmajom képe párhuzamba állítható.

A *ketrecbe* zárt vérecek az állatheccek „főszereplői-áldozatai”.

Silióné Budán keresi a kivégződombot:

„Az utálatos állatheccek, a sajátosan magyar -amfiteátrumok- színhelyét azonban sehol sem találja, csak bizonytalanul tudja, hogy nem voltak nagyobbak negyven lépésnél, körbe három elhelyezkedő páholysor, minden páholy három rőf széles...” (36)

A *heccelés legjellegzetesebb színtere pedig a bozót, vadon, liget*. Az öregek otthonát körülvevő vadon rímelő motívumként, jellegezetes térrészletként kerül elő a korábbi helyszínelések során.

A Világ 1912-es évfolyamából kivágott csonka oldalon olvashatjuk a *Városligeti epizód – milyen tanulsággal?* című szöveget. A cikk írója a *liget buja, bokros sűrűségében* („*magyar tropicus*”) meglesett szexjelenetből és a hírhedt ketrecek láttán jut arra a „szörnyűséges” megállapításra, „hogy fővárosunk némely helyein újra divatba kezdenek jönni azok az undorító *állatheccek*”. (37)

Dr. Massány Tibor közlése alapján az 1919. május 1-jei ünnepségről értesülünk, melynek színhelye a *Vérmező* volt.

Az étterem ruhatára mellett látható *várostitörténeti rézkarc-másolat* azt szemlélteti, „hogy még hatvan évnél is régebben milyen volt ez a *táj*...”

„Családias lombú fák, ligetes lankák, tisztások, elszórva néhány szőlőskert és esztétikusan düledező ház, szelíd gyümölcsösök, a fák között őz és egy fölemelt lábú nyúl.” (38)

„És mégis. Hitelesen úgy kell elképzelnünk az akkori az ezerkilencszáztizenkilences

Városmajort, hogy az alakuló utcák szomszédágában a domboldal még hosszabb ideig megőrizte Landschaft jellegét; ha nem is olyan gemütlich módon, ahogy a kiegyezés-ko-rabeli metsző (hetvenkét évvel azután, hogy a Kamarilla Martinovicsot és társait a füg-getlen magyar bírósággal halálra íteltette; és tizenhét évvel az aradi tizenhárom kivég-zés után) megnyugtató képet igyekezett rajzolni a – megbékélt lázadók – fővárosáról.” (39)

Minden itt történik: Sax Simon présházánál és a Csaba utcai sarokvillában, a város-majori zsidó szeretetotthonban és a hullakamrában; a kettrecekben és cellákban.

Minden itt történül, ezen a színhelyen: a Moszkva tértől a Csaba utca végéig, a Város-majorban, a liget bokraiban és bozótjaiban, a Vérmezőn, a szőlőkben s a malomkőnél, a Vilmos császár úton, a Duna-parton; Budán, Óbudán és Pesten.

Silióné is a városmajori kitérő után „a dr. Massány által említett Trombitás-ház mellett kapaszkodik fel arra a dombgerincre (mai Rózsadomb), ami szembenéz velünk, a Csaba utcával, Sax Simon szöllejével, az azóta eltűnt malomkővel, s innét nemcsak Ó-Buda felé lát el, hanem a pesti oldalra is, Rákosmező felé, ahol nyolcvanezer sátor is elfér, bár a -végzetteljes- mohácsi események óta már nem kerül sor nagyobb gyűlésre, melyen -tartósabban azt választhat a nép, amit akar- (mondja egy angol utazó).” (40)

És Silióné egy hatalmas épületet is lát a Duna partján („császári” alkotás), aminek a szűk *cellaszobái* is bizonyítják az előrelátást, hogy „az újítások elégedetlenséget fognak szülni, s az épület már előre gondoskodik állambörtönről...” (41)

Minden itt történt, ezen a tájon: az utálatos állatheccek, Martinovicsék és az aradi ti-zenhármak kivégzése, a megbotránkozást kiváltó szexjelenet, a május 23-i véres tünte-tés, a május elsejei népünnepély, a Duna-parti kivégzések, az öregek lemészárlása, Si-lióné bolyongása, Sax Simon, a kislány, a nyúl, a feketeherceg, a sikló erőszakos pusztulása, Silió gyilkolása és mézga-simogatása, a cerkóf elvetélése, a Boda-husár lovának meg-sebzése, az Öregasszony és Öregember csoszogása, halála: a „*sajátosan magyar am-fiteátrumok*” színhelyén.

Vagy talán mégsem *itt* (és mégsem *így*)?

Mindez csak feltételezés?

Hiszen a dr. Massány által említett Trombitás út „emlékét őrzi a ma vakolattal borított – s *így nem látható* – festmény”. (42)

S „a hely, ahol állunk, *körülbelül egybeeshetett* a dr. Massány által *nem említett földes-űttal...*” (43)

S „a mai étteremsarok a véres tüntetés idején *meglehetősen közel eshetett* Sax Simon pesti kötélverő szöllejéhez...” (44)

És Silióné *sem találja* a „sajátosan magyar amfiteátrumok” színhelyét, mégis makacsul hiszi, hogy megvan valahol az a vesztőhely, kivégződomb, amit keres.

Az aggályoskodó pontoskodással végrehajtott helyszínelés eredményét (a mai étte-rem és az egykori Nagy Anna vendéglő, a követségi előudvar s a Silió által említett ma-lomkő, a villa körüli vadon s az egykori szőlőskertek, Sax Simon présháza és a sarokvilla stb.) kétségbe vonja a régi fiú-árvaház falán olvasható dátum: 1886.

„Ha az évszám igaz, *hitelesen cáfolja a szintén adatszertű és hiteles tájat* (helyesebben, zugot és rejtekhelyet), ahová silió az attak délutánján valóban elmenekült.” (45) Mindez hiányzik ugyanis a Silióra vonatkozó adatok közül.

„*Lehet, hogy az egész topográfiánk hamis? Mi igaz mégis belőle? Lehet, hogy ahol most járunk, és ahogyan járunk, ugyanúgy eshet valamilyen más megítélés alá? Nem lepődhetünk meg, ha egy pillanatra mi is úgy érezzük, hogy hiábavaló a pontoskodásunk, és hiába ütöttünk réseket, a fal fal maradt.*”

A tetthely, a színhely rekonstuálása kétséges, mint ahogy az a múltban megtörtént, a most történő s a később bekövetkező is.

A nyomozás, kutatás, tettenérés kétes értékű. Marad a feltételezés, a bizonytalanság: talán *itt* és *így* történt/történhetett.

S marad a tény, amelyet Silió védője fogalmaz meg: „a bestialitás – factum.” (47)

S a tetthely is létezik mindig valahol. Silió számára a Sió-patakon és Sax Simon szö-lőjében, az Öregasszony és Öregember számára a Csaba utcán és a sarokvillában.

Mi pedig elgondolkozva legfeljebb annyit tehetünk mindehhez – esetleg az éppen föl-

röppenő és üritő rigó ürügyén –, „hogyan igen, sicambria (a mai Ó-Buda) egy virágzó római város, néhány meglepően modern vízvezeték-berendezés, a tisztartó házának a tűzfalán pár befalazott, feliratos kőlap, egy jó karban levő izzasztó, tizenkét rőf hosszú és tíz rőf széles. Azonkívül újabb, most keletkező romok is, mint a nemrég épült selyemgyaré, ami nyolcadik éve nem üzemel, csak omlik... Bár mégis ámítás inkább, hogy annyi értékes emlék marad meg sicambriából. Mindenesetre ami van, maradt van maradni fog, az tényleg nem ámítás, az csakugyan tartós lehet, ha szerencséje van – mondjuk majd biztábban”. (48)

JEGYZET

- (1) *Mészöly Miklós*: A tágasság iskolája. Budapest, 1977. 259-260. p.
- (2) *Mészöly Miklós*: Film. Budapest, 156-157. p.
- (3) *Balassa Péter*: Passió és állathecc. *Mészöly Miklós Filmjéről és művészetéről*. In.: Észjárások és formák. Budapest, 1985. 58.p.
- (4) *Mészöly Miklós*: Film, 118.p.
- (5) Uo., 200-201.p.
- (6) Uo., 114., 143.p.
- (7) Uo., 220-221.p.
- (8) Uo., 108.p.
- (9) Uo., 157.p.
- (10) Uo., 120.p.
- (11) *Mészöly Miklós*: A pille magánya. Pécs, 1989., 73.p.
- (12) *Mészöly Miklós*: Film, 5.p.
- (13) *Balassa Péter*: i.m., 77.p.
- (14) *Mészöly Miklós*: Film, 5.p.
- (15) Uo., 5-6.p.
- (16) Uo., 36.p.
- (17) Uo., 17.p.
- (18) Uo., 150-151.p.
- (19) Uo., 111.p.
- (20) Uo., 14.p.
- (21) Uo., 111-112.p.
- (22) Uo., 57.p.
- (23) Uo., 54.p.
- (24) Uo., 53.p.
- (25) Uo.,
- (26) Uo., 110.p.
- (27) Uo., 17.p.
- (28) Uo., 29-30.p.
- (29) Uo., 30.p.
- (30) Uo.,
- (31) Uo., 86.p.
- (32) Uo., 176.p.
- (33) Uo., 87., 88.p.
- (34) Uo., 136.p.
- (35) Uo., 140.p.
- (36) Uo., 36.p.
- (37) Uo., 136.p.
- (38) Uo., 21.p.
- (39) Uo., 24-25.p.
- (40) Uo., 215.p.
- (41) Uo.,
- (42) Uo., 23-24.p.
- (43) Uo., 85.p.
- (44) Uo., 25.p.
- (45) Uo., 193.p.
- (46) Uo.,
- (47) Uo., 170.p.
- (48) Uo., 217-218.p.