

KUTASY Mercédesz

A geometria és az emberkéz

(Földényi F. László: *Az eleven halál terei*. Jelenkor, 2018)

Az eleven halál terei című kötet témája a szabályos, geometrikus szerkesztés és az embertelenség, a totális kontroll közti, szűkségszerűnek látszó összefüggés. Azonos címmel korábban is megjelent a szerzőtől egy esszé,¹ ám ahogyan a 2015-ös szöveg rövidebb a 2018-as kötethez képest, úgy a benne tárgyalt művek köre is szűkebb: Földényi itt még nem elemez épületeket vagy városterveket, eszmefuttatásának középpontjában Francesco di Giorgio Martini *Építészeti veduta* című festménye és Giorgio de Chirico metafizikus képei, valamint irodalmi szövegek, köztük Kafka, Shakespeare, vagy épp az „eleven halál” kifejezést kölcsönző Keats szövegrészletei állnak. Az esszé központi gondolata az említett „eleven halál”, amelyet a szerző az élet és az élet hiányának összemosódásaként határoz meg, és a melankóliával rokonít (*Hévíz*, 347) — és egyedül az esszé legvégén, afféle kitekintésként jelenik meg egy valódi épület: annak a krematóriumnak a kéménye, amelyben Franz Kafka legkedvesebb hűgát, Ottlát Auschwitzban kivégezték.

A tavaly kiadott kötetben ezzel szemben valódi épületekről (jórészt különféle diktatúrák építményeiről) is szó esik, valamint előkerül számos terv: a leghíresebb közülük a Panoptikon, a tökéletesen gazdaságos és kontrollálható börtön, amelynek mintájára később elmeegógyintézet és iskola is épült, továbbá a francia forradalmi építészek tervei. Úgy tűnik, itt is beigazolódnak, amit az imént láttunk: egy geometrikusan szerkesztett városterv vagy -részlet képes akár egyszerre megmutatni a tökéletesség lehetőségét és a börtönbe vetettséget, ha azonban megvalósul, kivétel nélkül valami kérlelhetetlen és fenyegető gondolat megtestesülésévé válik.

A napokban alkalmam volt a madridi Fundación Mapfre kiállításán egymás mellett látni Malevics három emblemikus művét, a fekete négyzetet, a keresztet és a kört, és erről megint eszembe jutott az *Az eleven halál terei* című kötet. Amióta először elolvastam, azóta nyugtalanít ez a kis kötet, és Malevics képeit nézve arra is rájöttem, miért. Szubjektív reflexiók következnek néhány Földényi-témára.

1. Szabályos vs. szabálytalan

Földényi esszéfolyma olyan, mint Simonetta Vespucci haja: gomolyog, hullámszik, szinte észrevétlenül jutunk Francesco di Giorgio Martini *Építészeti látképétől* a birodalmi építészetig, Kafkán át de Chiricóig, és ahogy Simonetta kibomlott hajú arcképeben Földényi fölfedezni véli a hisztériát és a halál közeledtét, úgy nyomja rá a kötet bravúros lezárása a vizsgált korpusz egészére az eleven halál definícióját.

Pedig itt, a madridi kiállításon látom az ecsetvonásokat Malevics szigorúan geometrikus festményén. A kép a hagyományos festészet végét hirdeti, mégis, ha elég közel állok, észrevehetem, hogy a négyzet széle helyenként girbegurba, az ecsetnyomok apró javításokról tanúskodnak. Ha közelről nézem, Francesco di Giorgio Martini *Építészeti látképének* háttere is hasonló: bár az épületek csakugyan olyan világot tárnak elénk, ahol nincsen ember, és nincs mozgás, a háttérben mégis hullámszik a tenger, és a hajók vitorlája dagad. Megkockáztatom, a jobb oldalié majdnem úgy fodrozódik, mint Simonetta Vespucci haja. A nyitott spaletta, a jobb oldali csenevész fakorona számomra nem egy büntetett nyomát, a kiporszívózott emberi jelenlétet mutatja meg, inkább kimondottan szimpatikus kikacsintás: az építészeti rajzok műfaji sajátossága, hogy nem vagy csak alig ábrázolnak embert, hisz céljuk az épületek arányainak, egymáshoz és a tájhoz való viszonyának modellezése. Ehhez képest mégis megmozdul, pedig lehetne akár teljesen steril, mint amilyennek Malevics képeit látjuk, ha csak a könyvek kicsinyített reprodukcióit nézzük.

A szabályos, szimmetrikus kompozíció és a középpontos perspektíva kétségtelenül egyetlen nézőponthoz szögezi a nézőt, és lehetetlenné tesz mindenfajta mozgást, de vajon ez volna az eleven halál?

2. Az eleven halál

Földényi az „eleven halál” kifejezést Keatstól kölcsönzi, de hasonló szóösszetételeket idéz Michelangelo tollából („[k]ívül az időn, mely e sírba zár, / jobban riaszt a létbe visszamennem, / mint itt maradnom, mert oda születtem / halálommal, hol meghalt a halál” — 11), valamint Kafkától („halálos élet” — 27) is. Ami a szöveges példákat illeti, az eleven halál elsősorban tematikusan ragadható meg, a magányra vágyással (Kafka), az élet és a halál közötti bolyongással (Gracchus), a dolgok idegenként érzékelésével, vagyis egyfajta kívülállással, távolsággal (de Chirico) rokonítható. Stílárisan, úgy tűnik, a rövid mondatok, felsorolások jobban kedveznek neki, mint a jelzők és az anekdotázó beszédmód.

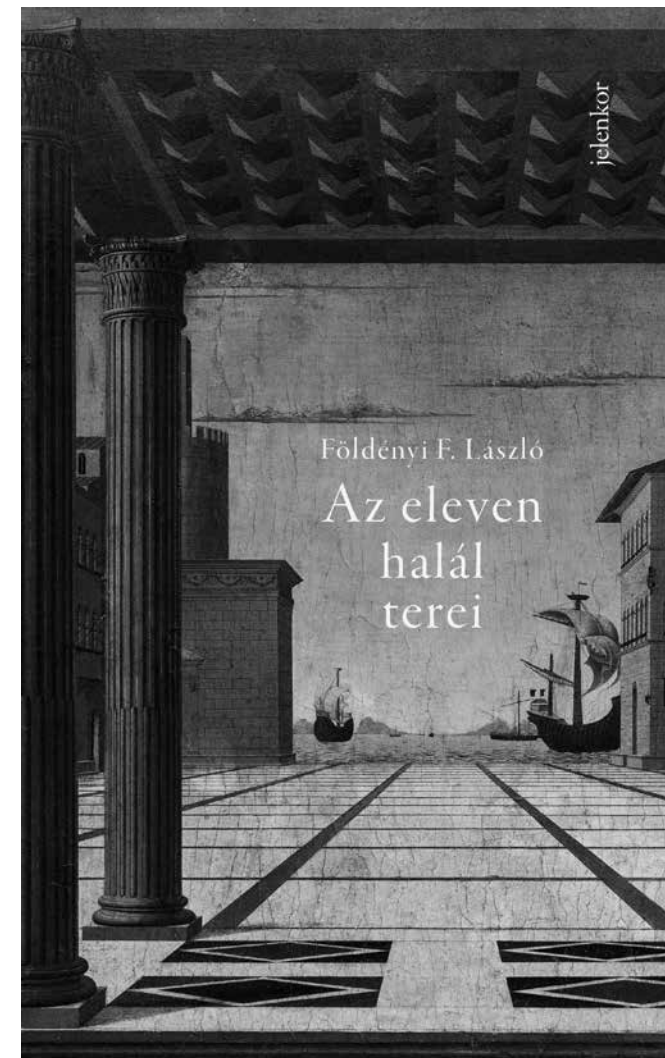
Ami az eleven halál vizuális ábrázolásait illeti, jellemzően geometrikus alakzatokból, középpontos perspektívával szerkesztett tereket sorol a szerző, közös bennük, hogy jobbára nem ábrázolnak embert, vagy ha mégis, az nem jut jelentős *cselekvő* szerephez a képen, inkább ő is afféle személytelen, statikus díszletelem.

A kötet egyik fontos tézise, hogy az említett példák jelentős része, vagyis a szabályos, geometrikus építészeti tervek a Mennyei Jeruzsálem ábrázolásaira vezethetők vissza. Minél szabályosabb egy sokszög, annál szorosabb a kapcsolata a Tökéletességgel, a földi hatalom pedig gyakran kölcsönzi a különféle vallások ábrázolásaitól az eszközeit. A formák meglehetősen változatosak: mozarab *beatusok*ban a Mennyei Jeruzsálem általában a síkba kiterített négyzet alakú erőd, az árkádok alatt az apostolokkal, a középső négyzetben pedig Agnus Dei ábrázolással, Szent Ágoston nyomán pedig a körbe írt alakzatok terjednek el, amelyek aztán hamarosan megjelennek az ideális városok tervein (ld. pl. Filarete Sforzindáját). A geometrikus rend a tökéletességet hirdeti, vagyis éppúgy alkalmas megjeleníteni mindazt, amit az égi tökéletességről gondolunk, mint azt, amit egy magától elbizakodott földi hatalom kíván állítani saját vélt nagyszerűségéről. A geometria előre vetíti a rendet — ugyanakkor, mint Foucault sokat idézett művéből látjuk, a kontrollt is lehetővé teszi. Földényi fontosnak tartja megemlíteni, hogy a francia forradalmi építészek terveivel egy időben születik meg a méter mértékegysége (47) —, a reneszánsz építészet mértékegysége ugyanakkor a *braccio*, amely egy ember alkarjának hosszával egyenlő, vagyis az így létrehozott épületek emberléptékűek, szemben a monumentális építészet alkotásaival, amelyeknek kifejezett célja, hogy hatalmasak legyenek, sokkal nagyobbak, mint az ember, és épp a méretük által semmisítsék meg, vagy nyűgözzék le azt, aki a területükre téved.

Mitől válik tehát halálossá egy tér? Mitől lesz fenyegető, mitől kezd el belőle szívárgogni az „eleven halál” — és ellenkezőleg, mitől telik meg élettel? Elegendő kritérium a geometria? Vagy a méret? A perspektivikus ábrázolás? A kihaltság?

3. A geometria és az üresség

A geometria összekapcsolja az ideális városterveket az arab építészettel: ha az ember Észak-Afrikában vagy Andalúziában jár, lép-



ten-nyomon olyan épületekbe botlik, amelyek a legkisebb részletükig, szinte fraktálszerűen geometrikus alakzatokból épülnek fel — mégis sejtjük, hogy ezek nem tartoznak, nem tartozhatnak az „eleven halál terei”-ként megnevezett kategóriába. Vajon mi a különbség? A színek bizonyára szerepet kapnak: a reneszánsz a vonalat preferálja, az ideális várostervek, perspektivikus városábrázolások gyakran visszafogott kromatikájú, szürkés-kékes tónusok közt tartott képek, szemben az arab téglapítészeti öröksével, az égetett csempék élénk színeivel. De nem csak ez: az arabok a szabályos befoglaló formán belül szándékosan vétenek a geometria ellen, ahogy a szőnyegszövők is mindig beleszőnek egy hibát a legtökéletesebb szőnyegbe is — „csak Allah tökéletes” —, és valóban sejtethető, hogy a tökéletesség hajszolása, még ha építészeti tervekről van is szó, rabságba taszít, a szabadság alapvető jellemzője pedig az, hogy lehetőségünk van hibázni.

Aztán ott az építészeti rajzokra jellemző kihaltság: ha elvágunk egy gondolatkísérletet, és egy ideális várostervet befűvesztünk, mindjárt nem olyan gyászos az élénk táruló kép. Földényi

¹ FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: *Az eleven halál terei*, *Hévíz*, 2015/4–5, 345–357.

is említi a növények, az élőlények szinte kínzó hiányát — ugyanakkor az élőlények jelenléte sem garancia az elevenségre, emlékezünk csak a kötet végén elemzett Kafka-szövegre.

Amikor festményeket elemez, Földényi akkor is a képek ki-
halságáról beszél — és a festményeken csakugyan nem látunk embert. A megépült birodalmi városokban azonban valahogy úgy élnek és mozognak az emberek, mint az argentin képzőművész, Horacio Zabala egyszemélyes börtöncella-terveiben: akár ott vannak, akár nem, semmiképpen nem látszanak. A különbség csupán annyi, hogy Zabala estében azért nem, mert az egyszemélyes betonbörtön nem ad rá lehetőséget (kívülről nem lehet belelátni, odabent pedig a rabon kívül senki sem fér el), a birodalmi városokban pedig a város roppant méreteivel jelentéktelenné, szinte láthatatlanná zsugorítja, és ezáltal semmisíti meg a lakóit. Elképzelhetjük ugyan, ahogy Magnytogorszkban emberek szaladgálnak az utcán, Földényi megemlíti a nürnbergi *Zeppelintribüne* utóéletét, a szétszórt szemetet és az eldobált óvszereket, vagyis az emberi élet nyomait, és elképzelhetjük a Szovjetunióban Bereznyiki városát, amelyet rabok tízezrei építettek — de a nem emberi léptékre szerkesztett geometria csakugyan nyomasztó. Földényi azonos kritériumok alapján vizsgálja ezeket a hatalmas léptékű terveket a francia forradalmi építészek munkáival —, azonban úgy látom, hogy az eleven embereknek szánt városterveket talán mégsem szerencsés például Boullée Newton-síremlékével közös szempontrendszer mentén elemezni, hiszen rendeltetésük szögesen eltér, még akkor is, ha előbbieket elsősorban a kontroll építményei. Mert bár a birodalmi építészet célja az egyén megsemmisítése, Boullée síremléke épp az egyéni teljesítményt emeli nagyra, a hatalmas gömb a kristálytisza gondolatot jeleníti meg — ráadásul a halál eszméjével jól megfér az épület hűvös kíméletlensége. Felügyeletről ugyanakkor ebben az esetben nincs szó, hiszen nincs kit felügyelni benne.

4. Perspektíva vs. mozgás

Wendy Steiner említi, hogy amikor a reneszánsz idején a festők felfedezték a középpontos perspektívát, egyszersmind hosszú időre eltörölték a képi narrációt.² Míg a középkori freskók és táblaképek alkalmasak voltak arra, hogy az idő múlását, ezáltal pedig egymást követő történéseket jelenítsenek meg, a középpontos perspektíva megállásra készítette a nézőt. A középkori festmény *par excellence* helye az épület (templom) belseje, az itt ábrázolt *történetek* pedig azáltal válnak valóságosan is történetté, hogy egy-egy alak (szereplő) ismétlődik rajtuk. Mivel a vizuális narrativitás egyik kritériuma az, hogy az alakokat a festő viszonylag valószerű térbe helyezze, az azonos alak ismétlődését csak az magyarázhatja, hogy feltételezzük: az azonos térben immár különböző időpillanatoknak lehetünk tanúi. Amikor tehát a ravennai San Vitale templomban Ábrahám egyetlen mozaikon kétszer is megjelenik, tudhatjuk, hogy a kép bal és jobb oldalán ábrázolt események között hosszú évek teltek el. És bár az épület tömbjét, formáját egyetlen pillantással is áttekintheti a néző, az

épületet díszítő festményciklusok „elbeszéléséhez” végig kell járnia, vagyis a befogadó saját mozgásával is hozzájárul a narráció megteremtéséhez.

Földényi azonban csupa olyan festményt elemez, amely perspektivikusan ábrázolja a teret, ezek a képek pedig, ahogy a 22–27. oldalon kifejti, szerkesztésüknel fogva a néző helyét is kijelölik a kép túloldalán. A néző nem mozog, a képen nincs ismétlődő szereplő, sőt valójában semmiféle szereplő sincsen — ez önmagában elegendő, hogy a festmény, amely Norman Bryson szerint *természeténél fogva* a hiány (az idő hiányának) megtestesítője,³ képtelenné váljon a narrációra, hisz ahhoz nélkülözhetetlen volna, hogy egymást követő és egymással ok–okozati viszonyban lévő cselekmények sorát lássuk. Ha tehát az eleven halált az időtől való megfosztottsággal rokonítjuk (76), Bryson meghatározása szerint minden festményben jelen kellene lennie, hisz a kép önmagában a hiány hordozója.

Elképzelhető tehát, hogy a képek vitathatatlan kihaltságán túl a melankólia abból fakad, hogy a festő kísérletet sem tesz a narratíva megidézésére. Steiner — Lessing nyomán — termékeny pillanatnak (*pregnant moment*) nevezi azt, amikor a festő egy kivetített pillanat (tetőpont) segítségével érzékelteti a cselekvéssor be nem mutatott előzményeit és következményeit, vagyis úgy idézi meg a vizuális narratívát, hogy közben elismeri: eszközei nem elégségesek hozzá, ezért csak valami időtlen örökévalóságot mutathat be. Ehhez azonban *aktív* szereplőkre van szükség, akiknek a cselekvései közül kiragadható a legjellegzetesebb. Szereplő nélkül nem idézhető fel a mozgás (illúziója sem), vagyis a szereplő nélküli kép alkalmatlan a narrációra. Szereplő természetesen nem csak ember lehet, ahogyan az ember sem tekinthető minden esetben szereplőnek. Ezt láthatjuk abban a Kafka-szövegben is, amelynek újraírásai Földényit foglalkoztatják. *Az eleven halál tereinek* 72. oldalán a korábbi (1917. január–februárban keletkezett) szövegváltozatot idézi, és azt mondja róla, hogy „a de Chiricóra jellemző metafizikus melankólia” árad belőle:

Két fiú ült a rakpart kőfalán és kockázott. Az emlékmű lépcsőjén, a kardjával suhintó hős árnyékában újságot olvasott egy férfi. A kútnál egy kislány töltötte meg edényét. Gyümölcsáros hevert a portékája mellett, kibámult a tengerre. Kocsma mélyén, üres ajtó- és ablaknyíláson át két férfit lehetett látni, előttük bor. A kocsmáros elöl ült egy asztalnál és bóbiskolt. A kikötőbe, mintha a víz felett jönne, halászcónak lebegett be.” (Tandori Dezső fordítása, id. Földényi, 72)

A kihaltság, a melankólia okát azonban nem elegendő abban keresni, hogy a szövegtörödékekben leírt látvány hasonlít arra a perspektivikus, sok üres térrel komponált képeslapra, amelyet Kafka 1913-ban küldött a testvérének Rivából. Jorge Luis Borges *A*

² Wendy STEINER: *Pictorial Narrativity* = Uő: *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*, Chicago–London, University of Chicago Press, 1988, 7–42.

³ Norman BRYSON: *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, xvi.

költői mesterség című kötetében említi, hogy bizonyos témák kedveznek a költészetnek: a távolság, az idegenség rendszerint az esztétizált szépséggel kapcsolódik össze. Borges számára ilyen, egyértelműen költői motívum a hold, és ugyancsak költői hatást érhetünk el, ha a saját nyelvi tradícióinkhoz képest idegenszerű szintaxist használunk (például keleti szövegek szó szerinti fordítása esetében). Bizonyos, hogy Borges listájához hozzátehetjük a tengert, a kikötőt, a hajót; az is bizonyos, hogy 21. századi európai kultúránkban a tenger felé bámuló, statikus alakok szinte automatikusan idézik a német romantika, főként Caspar David Friedrich közismert festményeit. Ami a leírásban említett szereplőket és azok tevékenységeit illeti, szinte mind túlmutat önmagán, és egyikről sem mondható el, hogy egyedi, dinamikus cselekvést végezne, olyasvalamit, amitől valami *felé* halad a cselekmény. A kockázó fiúk játszanak, és a játék gadameri értelemben kiszakítja őket a valóságból: nem ők játsszák a játékot, hanem az játssza őket, az esemény elkerülhetetlenül beszippantja, afféle hermeneutikai börtönbe zárja ezt a párost. Nincsenek a valóságban, de mégis ott vannak, a kőfalon ülnek a tenger és a város határán, és olyasmivel foglalatostkodnak, ami félig élet, félig fikció. A hős szobra megidézi a múlt egy darabját, de a fizikai valóság, a szobor, csak árnyéka annak, aki a múlt része; a szobor árnyékában ott az olvasó férfi — vagyis a férfi árnyéka, mert ő is másutt van, a könyvlap túloldalán, hisz olvas. A kislány a kútnál vizet tölt: itt is van meg ott is, arca tükröződik a víz felületén. A gyümölcsáros romantikus gesztussal a tengerre bámul, a kocsmában üres ajtó- és ablaknyíláson át látjuk a borozókat, mintha egy másik valóságban, másik térben lennének, miközben a bor hatására bizonyára fel is tárul majd előttük egy másik valóság. A kocsmáros alszik — ő is odaát van. Vagyis ebben a rövid szövegrészletben nem csak a tér szerkesztésében keresendő a kihaltság oka. A szigorú geometrián túl költői a téma, a szereplők pedig, akik semmiféle viszonyban nincsenek egymással, mindösszesen annyi a közös bennük, hogy ugyanazt az üres városi teret lakják, statikus tevékenységeket végeznek, ráadásként pedig olyanokat, amelyek ablakot nyitnak számukra egy másik világra. Azt gyanítom, ha a képen felsorolt alakokat Riva kikötőjéből egy másik háttér elé tennénk, a leírásuk még mindig elég lenne a kihaltság és a melankólia megidézéséhez. Kétségtelen azonban, hogy geometrikus kikötővel hatásosabb.

5. Az ember és a dolgok

Azt hiszem, *Az eleven halál tereinek* korpusza a már említett gondolat mentén valóban két, jól elkülöníthető részre oszlik, mégpedig arra a két részre, amely a 2015-ös esszét a 2018-as kötettől megkülönbözteti. A képek és a monumentális építészet esetében egyaránt jelen van a tökéletességre törekvés, a szigorú, szabályos geometria. A lépték azonban nagyon más, és ez az elkészült művek természetét is meghatározza. A diktatúrák geometrikus épületeiből vagy a francia forradalmi építészet tervrajzaiból nem csak a szabályosságuk okán „szivárog valami olyasmi, ami kikezd

mindent, és halálossá teszi az életet” (88) — ha így volna, a reneszánsz palazzókból is szivárogna —, hanem elsősorban a méretük, embertelen léptékük miatt: mert tervezőjük elhitte, hogy lehetséges az emberfeletti embernek, Magnytogorszk hőseinek vagy épp a Harmadik Birodalom kiváltságosainak tervezni. El akarta hitetni, hogy ezekben az épületekben óriások laknak, akik nagyobbak, tökéletesebbek, mint mi; egyszóval, akik mellett a mi emberméretű életünk semmissé, jelentéktelenné válik.

A festmények, Francesco di Giorgio Martini vagy de Chirico képei ugyanakkor nem megsemmisítik az embert, hanem az ember nélküli világot mutatják meg. Azt a világot, ahol nincs cselekvés, nincs narráció, nincs idő — ugyanakkor én nem csak a Földényi-féle „eltűnt élet”-et (10), „kozmiikus közöny”-t (9) látom bennük. Úgy gondolom, szükségtelen az ember jelenlétét vagy épp jelen nem létét, életét vagy halálát számon kérni ezeken a vásznanon, mert nem elsősorban erről szólnak. Ezek a képek a térről szólnak, a dolgok helyéről, a dolgokhoz képest a néző helyéről; olyan világot mutatnak be, ahol a tárgyak, az épületek remekül megvannak nélkülünk is. Még csak az sem lényeges, hogy valaha volt emberi élet nyomát mutatják be. T. S. Eliot azt írja, „És minden mindig most van. Szavak rugaszkodnak / Megpattannak s néha megtörnek, a teher alatt, / A feszítéstől, megcsúsznak, kisiklanak, tönkremennek, / Pontatlanságba enyésznek, helyükön se maradnak, / Nyugton se maradnak”.⁴ A kifejezés tehát az, ami a dolgok időtlen nyugalma megtöri; mintha semmi sem változna, csak a folyamatos kísérletezgetés, hogy valahogy rögzítsük azt a valamit, amiben élünk. Szavakkal, amelyek sokszor nem találnak célba, vonalakkal, amelyeket enyészpontokba csomózunk, hogy garantáltan pontosak legyenek, hogy a dolgok rendjét mutassák.

Mi vagyunk azok, akik azt képzeljük, a rendszerbe, szabályok közé erőltetett valóság jobban megragadható, mint a szabálytalan; és ezek a képek ezt a kínos erőfeszítést engedik láttatni: „minden mindig most van”, akkor is, ha megfestem, és akkor is, ha nem, akkor is, ha ott vagyok, és akkor is, ha egyáltalán nem létezem. Jorge Guillén írt egy verset egy karosszékéről, az a címe, hogy *Beato sillón* (*Boldog fotel*). Nem történik benne semmi, nincs benne senki, csak egy gazdátlan szempár: nem tudjuk, kié, a szerző azt mondja, „los ojos”, „a szem”; nem tudjuk, általánosság-e vagy inkább abszolútum? Ez a szem mindenesetre nem lát (hiszen az az időben történné), hanem *tud*, eleve, régtől fogva, valami folyamatos jelen időben. A ház megerősíti a karosszék jelenlétét, a változatlan pillanat felmagasztalja. Embernek nyoma sincs. „El mundo está bien hecho”, vagyis „a világ rendben van”, ez mégis a konklúzió. Az embertől függetlenül vagy az ember ellenére, minden elfuserált próbálkozásunk dacára, hogy tökéletesen, szabályosan ragadjuk meg a dolgok megfoghatatlan rendjét.

⁴ T. S. ELIOT: *Burnt Norton I.* = Uő: *Négy kvartett*, ford.: Vas István; elérhető: <http://mek.oszk.hu/00300/00378/00378.htm>.