



LAJTA KONTÉNERES HULLADÉKKEZELŐ  
gondolatnapló  
2022 január  
Gácsi Zsuzsi



## Bevezető

A hulladékkezelő alapgondolata olyan, többnyire ipari épületeknek, és ezzel együtt olyan emberek által mindennap használt munkatermeknek, helyeknek a felfedezéséből, megfigyeléséből indult ki, amelyek valamilyen oknál fogva kívül rekedtek az épített környezet és így többnyire a társadalmi tér sűrűsödésén, meleg burkán is. Magányos, nagy épületek ezek, amelyek idegenül állnak a tájban termőföldek, mezők, szántók szomszédságában. Ennek a kívül állásnak legtöbbször maga a nagyon speciális funkció az oka, a bennük zajló ipari, mezőgazdasági tevékenység túl hangos vagy bűdös, esetleg léptéktelenül nagy, vagy valamely láthatatlan gazdasági logika, telekviszony helyezi őket ennyire magányos építészeti pozícióba. Ezek az épületek esetlenül, és véletlenszerűen, tervezetlen módon állnak a tájban, olykor félszegen kúsznak közel egy-egy falu határához. Elhelyezésüket nem igazán indokolja sem tájolás, sem bármiféle viszony, egy önkényesen kijelölt négyzet saját koordinátarendszerébe alakítják belső világukat, idegenségük környezetükben kirívó, hiszen rendeltetésükből, léptékükből, természetükből adódóan idegenek az őket körülvevő tájtól. Az, hogy ilyen mértékig nincs kapcsolat a környezettel, létrehoz egy erős, objektumszerű idegenséget, amit a „semiben állás” mozzanatával tudtam leginkább leírni.

A Lajta hulladékkezelő tervezésénél ez az éles határ épület és környezete között, ez a semmiben állás volt az alap kérdés. Az épület, noha embertelen és ijesztő, nem próbálja meg feloldani a funkció és a környezet közötti feszültséget, belecsitítani a tömeget a tájba, mert egy olyan tevékenységnek ad otthont, ami önmagában áll már távol attól a világtól és léptéktől, amibe belekerül. Sokkal inkább a másik oldalt, a társadalmi lét meleg paplan narratíváját feszegetné, ahol egy ilyen épületnek valójában nincs hely fenntartva, régen lemondtunk arról, hogy ezekre teljes magyarázatot találjunk. Olyanok, mint a rendrakás során helyet nem talált, de ugyanakkor szükséges tárgyak, amelyeket azután félig öntudatlanul rejtünk el valamely fiók mélyére, vagy a szekrény alá.

A magányosság, az idegenség, az abszurd léptéktelenség, a semmiben állás fogalmával próbáltam a tervezés során megbarátkozni, és a háttérbe szorításuk helyett arra helyezni a hangsúlyt, hogy a velük való viszony hogyan mozdítja ki az embert biztonságosnak tűnő világából, milyen tágabb perspektívákat nyit ki, és mit is jelent a táj és ez a benne álló idegen hulladékkezelő együtt, hogyan tudja egy épület szinte teljes mértékben belülről megfogalmazni önmagát. Hiszen voltaképp valahol ez a léptéktelenség a mi léptéktelenségünk is, ez az idegenség a mi idegenségünk is, és ez a semmiben állás, ez is a sajátunk.

Az alábbi gyűjtés azoknak a szövegeknek, épületeknek, gondolatoknak a halmaza, amelyek ennek a semmiben állásnak, az idegenségnek és az éles határnak a körbejárása kapcsán segítettek, illetve az épület tervezésénél hozott döntések magyarázatául szolgálhatnak.

## GYŰJTÉS

A diplomatervet a tájban ilyen magányosan álló ipari és mezőgazdasági üzemek felfedezésével kezdtem. Nem a legikonikusabb, vagy a leginkább semmi szituációban álló üzemeket kerestem, sokkal inkább egy számomra ismerős térség üzemeit kerestem fel.



CUMIGYÁR, VASKERESZTES



MEZŐGAZDASÁGI ÜZEM, SZELESTE





MEZŐGAZDASÁGI ÜZEM, VASSZILVÁGY



SERTÉSFARM, PUSZTACSÓ





HULLADÉKKEZELŐ, HARASZTIFALU

A SEMMI, A SEMMIBEN ÁLLÁS

## Bartis Attila: A nagy erg

A hágón innen az utolsó férfi azt mondta, ez a helyes út. Azért elővettük a térképet, hátha nem értette a kérdést pontosan, mert tulajdonképpen nem volt miért értse. Mi van, ha téved? Ha el-tévedünk, miközben ránk sötétedik? Ha valami romos műemléknél kötünk ki, aminek története van. Vagy olívaültetvényen, amit kutyák őriznek. Vagy fogadóban, ahol a fogadóssal ismét alkudozni kell. De úgy tűnt, többé-kevésbé érti, hová szeretnénk jutni. Yes, yes, there is the nothing, bólogatott kis gondolkodás után, és mutatta, hogy még tíz kilométer, legfönnebb tizenöt.

Mondom, a hágón innen még biztosak lehettünk benne, hogy odaát már a semmi van. Vagy, ha nem is rögtön a hegy mögött, mindenesetre valahol arrafele, a közelben. Tényleg nem lehet több, mint tizenöt kilométer. Maximum húsz, mert a helybéliek egy kicsit mindig szépítenek. A térképészek meg mindent elnagyolnak, de akkor se több huszonötnél. Jó bakancsokkal, még ha néha megállunk is, már éjfél előtt ott vagyunk. És onnan azért biztosan másképp látni a dolgokat.

Mert ahol semmi nincs, onnan föltétlenül tisztábban látja az ember a dolgokat. Az egészszet, egyben. Nincs ez túlmisztifikálva, vannak helyek, ahonnan a dolgokat másképpen látni. Persze, lehet, hogy nem tisztábban, jobban, de mindenesetre másképp, és néha az sem kevés.

Abban már induláskor megállapodtunk, hogy ezért megyünk. Legalábbis valami ilyesmiért, egyébként nincs értelme. Elgyalogolni a semmiig és vissza, csak úgy, ráadásul éjszaka, önmagába véve értelmetlen. Az ilyesmitől bizonyos kor után már tartózkodik az ember.

Abban is megállapodtunk, mit tekintünk semminek. Például azt, ahol már nincs út, így nincs az út szélén villanyvezeték. Nincs térerő, katonai támaszpont vagy helyközi járat. Nincs szántó, legelő vagy olajfaliget. Folyó sincs, lehetőleg még időszakos se - bár ha nagyon muszáj, egy száraz folyómeder még elfogadható, csak legyen egyértelműen száraz.

Semmiképp nincsenek a távolban lámpafények, nem hoz a szél hangot, nem rúgunk eldobott nejlón-flakonba. Mindet összeadva: ameddig ellátunk, nincs sehol ember, de nemcsak átmenetileg, hanem egyáltalán. Így, persze, Isten sincs. Ezt jelöli is a térkép, nagy, fehér foltok jelzik, melyek azon részei a szárazföldnek, ahol nincs Isten. Nos, a semmit illetőleg körülbelül ez a minimum.

Arról kétségtelenül vitáztunk, hogy pontosan mi is történjék, ha már odaértünk. Én azt mondtam, az ilyesmi ott derül ki, egyelőre még itt fekszünk egy utószezonárú szállodában. Tavaly a Harmadikkal már megpróbáltuk, akkor autó is volt, mégse jutottunk szinte semeddig, vagyis lehet, de nem láttuk, mert vaksötét volt. Ha most a teliholdnál mégis eljutunk oda, akkor valószínűleg majd megyünk, egyre beljebb, legalábbis addig a pontig, ahonnan még visszajuthatunk.

A Másik félt, hogy, amint mondom, majd megyek egyre beljebb, és nem számolok se viharral, se futóhomokkal, se skorpióval, mert úgy szoktad, azért nézd csak meg az életed, abból pedig elegendem van, hogy ismét én legyek a kerékkötő, a gyáva, egyszerűen csak vissza akarok jönni, mert lehet, hogy nem látszik, de nekem igenis van miért.

Nekem meg abból van elegendő, ahogy ácsorogsz a szélén, azért nézd csak meg az életed, meg abból, hogy simán levakmerőzöl, mielőtt egy lépést is tettünk, hogy ismét én vagyok, aki téged belerángat, nagyon kérek, egy kurva példát mondj, egyetlenegy, amikor nálad úgy igazán vakmerőbben mertem bármit is, szóval te se beszélj velem úgy, mintha nekem már minden mindegy volna, mert lehet, hogy nem látszik, de nekem is van miért.

Hajnalra végre megállapodtunk, hogy majd nem alszunk skorpiók között, cserében viszont kilenc liter vizet viszünk egyetlen éjszakára, mert alapjában véve ugyanúgy félünk mind a ketten, még ha mástól is. Aztán egy taxival, egy komphajóval, meg két ócska busszal alkonyatra valahogy eljutottunk addig a férfiig. Yes, yes, there is the nothing, bólogatott, mint aki pontosan érti, és elmutatott a hágó fele.

Kiléptünk, amennyire tudtunk, hogy még napvilág jussunk fel a hegygerincre, mert odafentről hátha látszik már a semmi. Lehet, hogy még húsz-huszonöt kilométer, de az sokat segít, ha az ember látja. Arra valahogy nem is számítottunk, hogy odaát, ahol a térkép szerint már majdnem nincsen Isten, napnyugtakor még szól a müezzín.

Igaz, a Harmadikkal hajdan méhészeket láttunk ugyanerre. Vagyis alig pár hágónyival odébb. Méhészek, mondtam, de nem hallotta, az útra figyelt. Aztán meg nem akarta elhinni, de ilyenkor az ember azért fékez és visszafordul, hátha.

A kanyar után tényleg ott állt a két úrruhás férfi, éppen füstölték a kaptárakat. Kérdeztük, a méhek honnan gyűjtik a virágport. Hát innen, a virágokról, mondta az idősebb, és körülmutatott a kőtengeren.

Azért azt ők is elismerték, hogy nem könnyű. Elszívtunk egy cigarettát, kérdezték, miért jöttünk ide, mondtuk, hogy a Nagy Erget szeretnénk látni, de lehet, hogy nem sikerül, már alkonyodik, és reggelre vissza kell vinni az autót. Valójában egészen mást kellett volna mondanunk, de azt nehezebb lett volna elmutogatni. Meg hirtelen valahogy szégyellte is magát az ember két sivatagi méhész előtt. Na mindegy, az akkor azért más volt.

A hágón ránk sötétedett. Aztán pásztorkutyák jöttek. Felvettünk néhány követ, rutinból, bár tudtuk, ha úgy alakul, ez sokat nem ér. Aztán az út szélén egy férfi motort szerelt, a köveket ledobtuk, mert még félreértheti. Visszaköszönt, amikor ráköszöntünk, és szerelt tovább, de a völgyben utolért. Kérdeztük, erre kell-e menni, kérdezte, hova, és nevetett.

A második falu azért nyugodtan rajta lehetett volna a térképen. A harmadiknál elágazott az út. Egy tábla jelezte, hogy valahol lesz még egy útelágazás, ahol egy másik tábla majd segít.

A hold két felhőre tégen kellett átkínlódja magát, az alsó már elérte a villanydrótokat. Szikráztak a vezetékek, aztán szép lassan nyirkos lett a föld is. Valahol a hágó fölött egy felhő folyamatosan világított, kicsit olyan volt, mintha az Úristen ott tényleg elakadt volna, bár ez valószínűtlen, hiszen mi átjutottunk.

Azt már tudtuk, hogy a Nagy Erget nem fogjuk megtalálni, de valami mégis kellett, ahonnan vissza-

Az utolsó pihenő óta már tulajdonképpen ezt kerestük. Pedig lehet, hogy tényleg csupán lépések lettek volna hátra.

Az ember azt hinné, mindössze belátás kérdése, és bárhol meg lehet fordulni, de nem. Kell valami megnevezhető, ameddig eljutott. Ahonnan újraindul, még ha vissza is. Mondom, azt tudtuk, hogy a semmit nem fogjuk megtalálni, de jó lett volna legalább valami.

Végül két villanyoszlop között került egy folyómeder, többé-kevésbé száraz. Persze, jobb lett volna a semmi, de egy tikkadt folyómeder azért mégiscsak valami. Leültünk, még hét és fél liter volt a kilenc literből. Eszembe jutott, de aztán rájöttem, hogy ez folyónak elég kevés.

A hágón innen az ember még azt hitte, hogy a semmi jól felismerhető. Meg, hogy majd onnan szépen rálát az egészre. Aztán ott ül, és szinte olyan, mint minden, ami van. Szinte valóságos. Igen, tulajdonképpen ezért kezdtünk visszarohanni. Mondom, rohantunk, pedig kutyák se voltak. Csak a kettő nehogy összefolyjon.

Eddig tizenkétszer meséltem az Úristenről. Lehet, hogy egyszer sem, másrészt viszont mégiscsak megpróbáltam. Mert mi más szólhatna az Úristenről, mint az életünk. De úgy illett, hogy a semmiről szóljon a legutolsó. Nem a képletes, hanem a szó szerinti, kisbetűs semmiről, ami az Úristennel ellentétben, persze, nincs.

## A móló végén. Nagy Dénes megnyitóbeszéde a 18. Verzió

„A móló végében állok. Teljesen egyedül. A nap lemenőben. Fúj a viharos hideg szél. Elöttem a háborgó és örvénylő tenger sötétsége és kopársága. Az ég lassan egybefolyik a vízzel. Teljes félhomály uralkodik már.

Csak a hangok maradnak, ahogy a hullámok a móló cölöpeit verik kegyetlenül, a deszkák és kötelek egymásnak feszülése és recsegése.

Rám ereszkedik a teljes káosz. És ahogy ebbe belekerülök, egyre inkább körülölel a sötétség, világossá válik számomra, hogy az a sötétség, amit mindig is elnyomni akartam magamban az valójában az én legdrágább szövetségese.”

Ezt Samuel Beckett élte át 1946 áprilisában Dublinban, amikor a második világháború vége után évek bújkálását követően először utazhatott haza Írországba meglátogatni az édesanyját. Ő akkor 40 éves volt, pont annyi, mint én most.

A háború mély hatást gyakorolt rá, mint egyébként szinte valamennyi kortársára. Évek óta nem tudott írni sem, tele volt kétséggel és félelemmel, azt érezte, hogy nincs mit mondania.

Ez a pillanat az alkonyati móló végén állva megváltoztatta az életét. Ahogy az ürességbe nézve, teljes elkeseredésben, rádöbben arra, hogy erről az ürességről kell beszélnie és vallania minden erejével.

Egy ember, akire valahogy visszavonhatatlanul hatni kezd a pillanat, a pillanatban megtapasztalt valóság, az itt és a most, és aki elkezd belépni ebbe a valóságba. Akit ellenállhatatlanul behúz ez a pillanat, mint egy fókuszba rántja bele, de reflektálni még nem képes rá, még nem tudatosodik mi történik vele, de elkezd hatni rá. Belül ordít, kívül még néma.

Beckett arra jött rá, hogy az elveszettséggel és keserőséggel teli érzéseit úgy kell formába ültetnie, hogy ezt a káoszt, ezt a fragmentált valóságot ne felszámolja és leegyszerűsítse, hanem elfogadja. Egy olyan formát kell létrehozni, amely meggyőz minket arról, hogy a dolgok kaotikussága és kiismerhetetlensége nem más, mint ami. A dolgok azok, amik. Nem utalnak másra, többre, nem utalnak valami relytélyes egészre.

Annak az élménye, hogy a világ nem egy egybefüggő igazság, hanem sok igazság törmeléke.

És a feladatunk az lehet, hogy kilépve kényelmes toronyszobánkból mi is törmelékekké váljunk.

Hogy mi is ennek a tapintható valóságnak a részeivé legyünk.

És a legszorongatóbb helyzetben is nyitottak és szabadok maradjunk erre az itt és most, a szemünk előtt létező valóságra.

Megszállottan és felszabadultan örüljünk ennek jelenlétnek.

Ahol kapaszkodókat keresünk egy labirintusban,

ami tele van félhomállyal, szagokkal, titkokkal,

mintha egy zezzugos barlang belsejébe vezető szűkülő járaton haladnánk előre?



2021 van. Itt vagyunk Európa peremén, egy megosztott, kicsi európai országban, egy világjárvány kellős közepén.

Tele bizonytalansággal.

Nem értjük, nem tudjuk, mi merre megy, meddig tart.

Találgatni talán lehetne, de a magabiztosság, a tettetett profizmus már nem hiteles, és inkább riasztóan hat ránk.

Valaminek vége van? Vagy csak most kezdődik el igazán?

Amit most érzünk, vajon egész életünkben így lesz, és együtt kell élni vele?

Vagy csak átmeneti időszakról van szó?

Milyen világban fogunk élni?

Mi a teendő?

Egy olyan helyzetben érezzük magunkat, ahol nem tiszta, mi vár ránk.

Egyfajta sötétséget ugyan érzékelünk magunk körül, ami talán folyamatosan közeledik is, de biztosak nem lehetünk az ítéletünkben. Tehetetlenek és erőtlenekek vagyunk. Titkon bízunk csak benne, hogy valahogyan majd csak túléljük ezt a kényelmetlen időszakot, és minden visszatér a rendes, kiszámítható kerékvágásba. És ebbe a reménybe kapaszkodunk, ahelyett, hogy tudomásul vennék, és elfogadnánk a jelent.

Beckett beengedte azt az ismeretlent, amit mi mindenáron kontrolálni, megtervezni, uralni akarunk. Azt hisszük, hogy a tervezés és a kontroll a kényelmünk, egészségünk, karrierünk záloga. Ugyanakkor a rabjai is vagyunk, nem tudjuk elengedni, és elidegenít mindentől.

A legkézenfekvőbb példa az ismeretlennel való találkozásra, amikor a másik emberre, egy ismeretlen emberre, egy ismeretlen arcra nézek.

Egy arc, ami kiismerhetetlen, egyszeri és konkrét. És amelynek jelentését nem lehet megfogalmazni, mert bármit is mondok róla, az csupán részleges és közhelyes marad.

Ahelyett, hogy azonnal véleményt formálnék róla, oly módon nézni a másikat, azzal a tudással, hogy egy nap meg fog halni.

Megérezni a másik létezését, az időnek való kitettségét. Azt a létezést, ahogy az állatok, a csecsemők, vagy ahogyan a nap létezik.

Ez a nézőpont nem arról szól, hogy kinek van igaza, ki a vesztes és ki a győztes. Nem azt mutatja meg, hogy miben különbözünk, hanem, hogy miben vagyunk egyek.

A filmkészítés egy út, egy utazás számomra, amely lecsupaszít, amely segít kilépni a kényelmesből, ami szembesít saját világom szűkösségével, és állandóan arra kényszerít, hogy nyitott maradjak a másokra, az ismeretlenre.

A filmezés a világ megismerésének egyik útja, amely a találkozások, felfedezések közben alakul, állandó önreflexió révén változik. És ennek az utazásnak, útnak a legfontosabb része, az embert újra és újra elöntő kétely.

Egy ilyen utazásnak a végén bizonyosságokra nem lehet jutni. A megismerésnek soha sincsen vége. Bizonyítani dolgokat nem lehetséges. Az út végén, csakúgy, mint az elején, minden bizonytalan. De mégis mi az, ami megváltozott? A tudás a világ megfoghatatlanságáról.

Az emberi szituáció végül is tragikus, de nem pesszimista – mondja Pilinszky János.

... de a tragédia természete mindig az, hogy ha szembenézünk vele, akkor ez a sötét Nap világít, ha viszont hátat fordítunk neki, elpusztít bennünket.

Pilinszky Rilkét idézve folytatja: rettenetes, hogy a tényektől sose jutunk el a valósághoz.

Tudniillik a tények befalazzák a valóságot. A művészet tulajdonképpen nem más, mint áttörni a tényeket és eljutni a valósághoz.

A móló végében állva nézzünk mi is szembe a sötét nappal. Mozdulatlanul és csendben. És jussunk be mi magunk is a tények mögötti valóságba.

A 18. Verziót ezennel megnyitom.

Nagy Dénes, 2021. november 9., Trafó

## Földényi F. László: Rejtélyes kötömbök (részlet a melankólia dícsérete c. könyvből)

I. Dürer meglátogatja Giorgionét a műtermében, és A vihar láttán mély melankólia vesz rajta erőt

Amíg éltek, nem hitték volna, hogy később minden lépésüket megpróbálják majd rekonstruálni. Fél évezred alatt mindent följegyeztek róluk; talán még olyasmit is, ami pedig nem is esett meg velük s amin ők csodálkoznának a legjobban. Egyvalamiről azonban eddig senki nem írt: kettejük találkozásáról. Pedig ennél fontosabb esemény kevés akadt az életükben. Dürer későbbi portréit és a színkezelését nézve kizárt, hogy ne látta volna Giorgione képeit. És hogy ne találkozott volna vele személyesen is – hiszen nem nagyon volt festő Velencében, akivel másfél év alatt ne ismerkedett volna össze. Mégis, e találkozást néma csend övezi a művészettörténetben.<sup>1</sup> Ami érthető: nincsen rá semmilyen adat. Ám ez önmagában nem cáfolja, hogy találkoztak volna. Mert igenis találkozniuk kellett – amire persze csak közvetett bizonyítékok hozhatók fel. Ezek ereje pedig meggyőzőbb, mint az a néma csend, ami a közvetlen bizonyítékok hiányát övezi.

Ha valahol, hát először a Fondaco dei Tedeschi épületében kellett találkozniuk, a Canal Grande mentén, pár lépésnyire a Rialto hídtól. Még hozzá 1506-ban, amikor már javában zajlottak a felújítási munkálatok, miután az 1318-ban emelt épület 1505. január 27-én leégett. Dürer ekkor 35 éves volt; Giorgione még nem érte el a harmincat, a barátja, Giulio Campagnola pedig, aki valószínűleg összeismertette őket, még csak 24. Dürer érthető módon inkább az idősebb művészek ismeretségét kereste. Mindenekelőtt természetesen Giovanni Belliniét, aki ekkor már 80 körül járt, s nem győzte csodálni a fiatal német képességeit, különösen ahogyan ez a haját meg a szőrmét meg tudta festeni. A többiek inkább féltékenyek voltak; mint egy levelében Dürer leírja, úton-útfélen ócsárolták ugyan, de közben titokban utánozták a technikáját. Sőt olyan is akadt, mint Marcantonio Raimondi, aki a hamisítástól sem riadt vissza, s Dürer-monogrammal ellátott metszeteket bocsátott áruba. Vasari szerint Dürer 1505 késő őszen kifejezetten azért érkezett Velencébe, hogy eljárást kezdeményezzen ellene. Érthető volt; Dürert megelőzte a híre. Amikor először járt Velencében, 1494 őszen, még senki nem ismerte. Most, másodjára viszont már messze földön híres festőként érkezett a városba. Még arra is figyelmeztették, hogy itáliai festőkollégái akár arra is vetemedhetnek, hogy féltékenységből megmérgezzék. De közben ő maga is tanult itáliai kollégáitól; ekkor készült festményei azt bizonyítják, hogy a velencei színkezelésnek, a coloritónak is mestere volt, rácáfolva a féltékenyekedőkre, akik elismerték ugyan, hogy jó metsző, de gyenge festőnek tartották.

Előzőleg a Fondaco dei Tedeschi épületében lakott, amely a német kereskedők velencei székhelye volt. Most, a második tartózkodása alatt, amely 1505 ősztől kisebb megszakításokkal 1507 elejéig tartott, pár lépéssel arrébb, egy svájci németnek, Peter Bendernek a drága és előkelő foga-

gadójában szállt meg, a Campo San Bartolomeón. Közben zajlottak a Fondaco felújítási munkái. Mivel a német kereskedők az általuk befizetett tetemes adók miatt Velencének nagy hasznot hoztak, a város becsben tartotta az intézményt és az épületet. Dürer a Fondaco templomába, a San Bartolomeóba szánt festményén dolgozott, A rózsafüzér ünnepén, aminek egész Velence csodájára járt; maga a dózse is felkereste Dürert a műtermében, hogy megtekintse a készülőfélben lévő festményt. Velence örült volna, ha Dürer végleg letelepszik itt; még életjáradékot is felajánlottak neki. Ha elfogadta volna, feltehetően ő készíthette volna el az újjáépített Fondaco freskóit is. Helyette a dózse, Leonardo Loredan két fiatal és persze olcsóbb festőt bízott meg a freskókkal: Tizianót, illetve Giorgionét, aki már korábban megfestette a dózse portréját, amely később elveszett. Bár a freskók csak 1508-ban készültek el, minden bizonnyal már jóval korábban nekiláttak a munkának. Kizárt, hogy Dürer ne találkozott volna velük, hiszen a Fondaco közeli templomába menet bizonyára rendszeresen betért a Fondacóba. Az egyik közös bejárás alkalmával találkozhattak, még a felújítási munkálatok alatt. Utána pedig talán egy közös ünnepi vacsorán. Az ilyenekre Dürer eleve úgyszólván hivatalos volt, de Giorgione is, aki, mint Vasari említi, alacsony származása ellenére részt vett az előkelőségek ünnepségein és összejövetelein, és zenével és énekkel fűszerezte azokat.

Így találkozhattak. Dürer és Giorgione. Meg a mindkettőjüknél fiatalabb Giulio Campagnola, aki mindig mindenben illetékesnek érezte magát, és akit ezért senki nem vett igazán komolyan. Dürer nem is tett róla soha említést. Igaz, Giorgionéről sem. Ha más nem, a fiatal Campagnola hozta össze kettőjüket. Ő is Dürer csodálói közé tartozott, egy metszetét le is másolta, más metszeteiben pedig Dürer motívumait használta fel. Dürer velencei tartózkodása alatt Campagnola készített egy metszetet, amelynek háttere egyértelműen Dürer tájképeire emlékeztet. Az előtérben egy szakállas férfi fekszik, jobb könyökére támaszkodva, mezítelen felsőtesttel, semmibe révedő tekintettel. Könyöke alatt egy nehezen meghatározható tárgy – párna? kötömb? halálfej? –, rajta a felirat: SATURNUS. A melankólia istene. A melankóliáé, amelyről persze Dürer már korábban is hallhatott. A melankólia Campagnola számára nem volt közömbös téma. Velencében ekkortájt terjedtek el a hieroglifák értelmezésével és magyarázatával foglalkozó könyvek, s ezeket Campagnola, aki latinul, görögül és héberül is olvasott, minden bizonnyal jól ismerte. Campagnola mutathatta be egymásnak Dürert és Giorgionét, akinek már ezt megelőzően beszélhetett a német művészről, és aki alighanem maga is behatóan tanulmányozta Dürernek azokat a műveit, amelyekhez hozzáférhetett.

Minden bizonnyal a Fondaco dei Tedeschi valamelyik termében találkoztak, vagy Dürer közeli szállásán. És legelőször talán a Fugger családról beszélgettek, amelynek elegáns terme volt az épületben. Giovanni Bellini már 1474-ben megfestette Georg Fugger portréját, Dürer pedig Velencében ekkor éppen Jacob Fugger megbízásából dolgozott A rózsafüzér ünnepe című festményén. Később pedig maga Giorgione is megfestette a Fugger család egyik tagjának a portréját – Vasari



Giulio Campagnola: Saturno

legalábbis beszámol egy ilyen képről –, s elképzelhető, hogy a Fuggerek talán éppen Dürer közbenjárására bízták meg Giorgionét.

E „hivatalos” találkozót követően kerülhetett sor a műterem-látogatásra. És mit pillantott meg Dürer elsőként fiatal kollégája állványán? Természetesen A vihart, amelyen Giorgione éppen ekkor dolgozott (lásd: borítókép). Talán már az utolsó ecsetvonásokhoz közeledett. Dürer pedig földbe gyökerezett lábbal nézhette. Mindenekelőtt persze a hiúságát érezte legyezgetve. A sötét hajú fiatalember és a gyermekét szoptató mezítelen nő hármasa nagyon is emlékeztetett arra a metszetre, amelyet ő maga készített tíz évvel korábban (A napkeleti bölcs és hitvесе), és amelynek Velencében több másolata is közkézen forgott. Az előtérben lévő bokor gallyait pedig, amelyek a mezítelen nő alsó testét elfedik, Giorgione – a művészettörténész Theodor Hetzer szerint – Dürernek a hat-nyolc évvel korábban készült Apokalipszis-sorozata (1496–98) egyik metszete alapján festette meg. A sűrű lombzatokban, amilyenekkel ekkoriban Velencében nemigen lehetett találkozni, délnémet kollégáinak, Altdorfernek vagy az idősebb Lucas Cranachnak a hatását vélte fölfedezni. Ám Dürert e feltételezhető kölcsönzéseknél is jobban lenyűgözhetette az a merészség, amellyel Giorgione a három figurát a tájba behelyezte. Ilyesmivel addig még nem találkozott. A perspektívát tanulmányozva forgatta már Leon Battista Alberti értekezését A festészetéről (1436), amelynek egyik alaptétele éppen az volt, amit most hiába is keresett: hogy egy képnek története (istoria) kell hogy legyen, amely az ábrázolt alakokat hitelessé és elevenné teszi, és össze is kapcsolja őket, úgy, hogy valamennyien egy jól követhető, a néző számára is érthető történet szereplőivé váljanak. S hogy a néző dolgát megkönnyítse, a festőnek egy olyan alakot is célszerű a szereplők közé elhelyezni, aki kitekint a képből, egyenesen a nézőre, s mintegy segít neki, hogy beléphessen a kép világába. Giorgione festményén azonban mindezt hiába kereste. A képen látható nő kinéz ugyan a nézőre, de inkább megnehezíti a dolgát; segít neki ugyan, hogy belépjen a kép világába, ám ott semmire nem talál egyértelmű magyarázat. Ha Dürer olvashatta volna Vasari jóval később megjelent életrajzát, egyetértett volna vele. Vasari is úgy találta, hogy Giorgione a képei alakjait saját csapongó fantáziájához igazította, s bevallása szerint nemcsak ő, de senki más sem érti, hogy ezeknek mi közük egymáshoz, s hogy az egész mit jelent. Dürer úgy érezhette magát A vihar láttán, mint három és fél évszázaddal később a párizsiak Manet Reggeli a szabadban című képét nézve, amely Manet velencei utazását követően született, amikor is valószínűleg látta Giorgione festményét, és amelyen szintén zavarba ejtően rejtélyes a figurák közötti kapcsolat.

Dürert lenyűgözte a kép szépsége. De minél jobban igyekezett megfejteni a titokzatos látványt, annál elveszettebbnek érezhette magát. Hiába is keresett előképeket a klasszikus irodalomban: semmilyen mitológiai történetet nem tudott felfedezni a látványban, nem talált egy mesét (favola), amit egy szála fel tudott volna fűzni, s a későbbi korok művészettörténészeitől eltérően valószínű-



leg nem is erőltette magát, hogy mindenáron belelásson valami olyasmit a festménybe, amit Giorgione talán nem is akart abba belerejteni. Allegóriát sem fedezett fel benne, s valamilyen filozófiai tanítás illusztrációját sem látta benne. Helyette sokkal inkább arra figyelt, hogy térben milyen hibátlanul van minden elhelyezve. És mégis, ez már nem a korábbi generációk matematikailag megszerkesztett tere, hanem egy szeszélyes, önkényesen szerveződő tér. A viharos égbolt, mintegy felülről, szabályosan aláaknázza a tér szerkezetét, a patak csobogó vize pedig, mint általában a víz, alulról csempész valamiféle meghatározhatatlanságot a térbe, s a végtelen képzetét kelti fel. Fantasztikus tér, mondhatta Dürer Giorgionénak. Vagyis a fantázia tere. Mert mégoly valósnak tűnjön is, ez a képzetnek a tere, amelyben úgy reális minden, hogy közben az egész mégis álomszerű. A „felettes én” körzője és vonalzója helyett a „tudatalatti” álmvilága érvényesül. A geometert felváltja a költő, aki immár csakis önmagára tud hagyatkozni. Egy istentől elhagyott tájban vagyunk, amelyben fölsejlik az, amit évszázadokkal később Nietzsche majd így fogalmaz meg: „Nem zuhanunk egyenesen előre? Vagy hátra vagy oldalt vagy minden irányba? Van-e még fönt, és lent van-e? Nem a végtelen semmiben bolyongunk? Nem érezzük az üres tér borzongató fuvallatát? Vajon nem lett-e hidegebb? Nem jön-e közelebb és mindegyre közelebb az ég?” (Nietzsche, 3. 481. o.) Persze itt még nem tartunk; a tér még telített, s egyelőre minden meleg. De a fájó hiányt, ami az egészből sugárzik, nehéz nem érzékelni. Dürer is azonnal megérezte ezt: minden olyan ismerős, miközben hiába keresni egy átfogó Értelmet.

A festményt nézve Dürerben alighanem először fogalmazódott meg élesen, mi is a melankólia. És eszébe juthatott a metszet is Szaturnuszról, amelyet Campagnola készített, aki talán szintén ott álldogált a műteremben. Ez az amúgy nem különösebben jelentős metszet annyira megragadhatta Dürer fantáziáját, hogy közel két évtizeddel később, 1526-ban maga is készített egy rajzot, amelyen egy férfi Campagnola Szaturnuszára emlékeztető pózban fekszik.<sup>2</sup> Igaz, a fejét nem támasztja a kezére, és semmi nem utal arra, hogy Szaturnuszhoz bármi köze lenne. Mégis, a kettő nem idegen egymástól, s Dürer talán nem is tudatosan idézte fel az egykor látott itáliai metszetet. De a melankólia sok mindent tud rokonítani, aminek pedig egyébként – a nem melankolikusok szemében – látszólag nincsen köze egymáshoz. Dürer ekkor már sok mindent olvasott a melankóliáról, még odahaza, hiszen Ficino leveleit 1497-ben éppen a keresztapja, Anton Koberger nyomtatta ki Nürnbergben, ahol ráadásul egy utcában is laktak. És talán ismerte Jacopo Sannazaro Arcadia című pásztorregényét is, amely röviddel korábban, 1504-ben jelent meg Nápolyban, de Velencében 1502 óta egy kalózküldés is közkézen forgott, és amelyben szó esik a „vad melankóliáról” („fiera malinconia”). Ez a vad melankólia árad Campagnola Szaturnuszának tekintetéből is: pillantása a semmibe réved, s attól olyan melankolikus, hogy a világ, amely elé tárul, töredékeire esett szét. Pontosabban ő lát mindent töredékesnek, ő az, aki nem találja az összhangot a dolgok között. Nincsen összefüggés, nincsen koherencia. „Minden darabokban, minden szétesett, / Minden töredék, minden esetleges” –

– írja majd az angol költő, John Donne jó száz évvel később.

Ezt a melankóliát érezhette meg Dürer Giorgione festményében. Kereste a történetet, de nem találta. Kereste az összefüggést a figurák között, de hiába. Minden mindentől elszigetelődött, megszűnt a dolgok között az összefüggés – legalábbis hiába kereste ezt –, és ettől szokatlanul éles kontúrokat is öltött minden. Úgy érezhette magát, mint évszázadokkal később Anna Karenina, aki számára, miután Vronszkij bevallotta neki a szerelmét, a világ egy pillanat alatt elveszítette addigi megbízhatóságát, a John Donne által említett koherenciáját. A vonatban ülve „percenként rátört a kétely, hogy a kocsi előre vagy hátra megy-e, vagy meg is állt egészen? Annuska van-e mellette, vagy egy idegen? Mi az ott az ülésen, bunda vagy valami vadállat? »Én vagyok ez itt? Én magam vagy valaki más?«” És a megrendült, de ettől fel is szabadult Anna Kareninához hasonlóan Dürer is azt érezhette, hogy „szörnyű volt átengednie magát ennek az önfeledtségnek. De valami vonzotta is felé; tetszése szerint adhatta át és tarthatta vissza magát.” (Németh László fordítása.) Mindeközben pedig nem tudott betelni a festőállványra helyezett Giorgione-kép szépségével. Így azután, Vasarival ellentétben, bizonyára nem rótt fel hibául a történet hiányát. És a későbbi évszázadok művészettörténészeinek sem akart példát mutatni, vagyis nem keresett megfejtést, nem próbált semmilyen magyarázatot ráerőltetni a képre. Nem akart belelátni semmit. Helyette élvezte a megfejthetlenségét. Lenyűgözte a titokzatosága, amitől az egész világ úgy szakadt darabjaira, mintha a képen látható villám sújtott volna bele. A hihetetlen csend és mozdulatlanság mögött megérezte a szétesést, aminek azonban mintha egy nem evilági célpontja lenne. A feltartóztathatatlan elmúlás, amit semmi nem tud kárpótolni vagy ellensúlyozni, nem szomorúsággal töltötte el, hanem melankóliával. Mint aki egy titkos tudás birtokába került.

A melankólia hatja át A vihart. Maga Giorgione tisztában volt a melankólia mibenlétével: ha valóban ő festette a londoni National Galleryben található, Tiszteletadás egy költő előtt címen nyilvántartott festményt, akkor ez a melankólia mély ismeretéről árulkodik. Bárki legyen is a festményen látható idős férfi, a melankólia hatja át a vonásait. A Castelfrancóban tartott nagy Giorgione-kiállításon (2009–2010) a festményt Száműzött Szaturnusz (Saturno in Esilio) címen állították ki, s a kiállítás kurátora, Enrico Maria dal Pozzolo 2009-ben megjelent Giorgione-monográfiájában a melankólia istenével, Szaturnusszal azonosította a szerinte korai, a 15. század végén keletkezett kép főszereplőjét. A viharban a melankólia ennél jóval rejtettebben, mégis áthatóbban jelenik meg. Dürer nem az egyes elemeiben, nem a színeiben, nem a figurákban, nem a háztetön álló kísérteties madárban bukkant a melankóliára, hanem a megmagyarázhatatlanságában. Megrendítő lehetett szembesülnie azzal, ahogyan egy nála fiatalabb festő, aki a mesterségnek éppúgy birtokában van, mint ő, ahelyett hogy megfelelni akarna s festői karrierre törekedne Velencében, beéri azzal, hogy a maga gyönyörűségére fest, hogy nem néz se jobbra, se balra, nem ügyel az elvárásokra, nem törődik a

a megbízókkal, nem hallgat Albertire, nem törődik még a nézőkkel sem, hanem egyes-egyedül arra a titokzatos belső univerzumra figyel, amely minden emberben ott rejlik, de amelyről a legtöbben igyekeznek nem venni tudomást.

Ez a melankólia univerzuma. Nincsen kezdete és nincsen vége, hanem parttalan. Minden mindennel összefügg benne, miközben semmi nincsen közvetlen kapcsolatban egymással. Az olyan nem-melankolikusok, mint Vasari, csak a hiányt vették észre, s ezért megfejtésekkel kísérleteztek – mintha bizony keresztretjtvény lenne a festmény. A melankolikusok azonban e hiányban egy belső sorsot fedeztek fel. És Dürer ezt a belső sorsszerűséget érezhette meg a kép láttán. A mindent ki-kezdő hiányt, a mindent lassan felemészítő elmúlást, ami mindent és mindenkit egymás sorstársává tesz. Ez gondoskodik arról, hogy minden magányos legyen, senki és semmi ne érezhesse azt, hogy lenne valaki, aki levenné a sorsa terhét róla. A melankólia univerzuma magára van hagyva; nincsen isten, aki felügyelné. Ettől olyan zárt, de ettől hat olyan szétesettnek is.

Mi sem érzékelteti ezt jobban, mint a festmény előterében feltűnően árválkodó romos falmaradvány, egy márványlappal, rajta két oszloptöredékkel. Jelenléte olyan indokolatlan, akár egy értelmezhetetlen talált tárgyé. Egy objet trouvé. Vagy mint egy ismeretlen világ palackposta üzenete. A teljességgel „más” ölt benne testet. Ettől hat hibátlanak, romos állapota ellenére. Ami minden szempontból különbözik a környezetétől, arra nehezen alkalmazható bármilyen mérce. Pedig hibátlanul illeszkedik a környezethez; úgy fogja körül a táj, mintha örök időktől itt állna. És mégis, a megmagyarázhatatlan ölt benne testet, kő és márvány formájában. Dürer arra gondolhatott, hogy ha egyszer isten visszavonulna a teremtésből, akkor egy ilyen építménytöredék jelezheti a legérzékletesebben a hiányát. . Ez a rom a hiányzó transzcendencia. A hiányzó istennek ez az emlékműve a romossága révén utal egy magasabb erőre, amely egykor még eleven lehetett, mostanra azonban visszavonult a világból. Ha jelen lenne, akkor a kép elemeit összerántaná, egybefüggő történetté kovácsolná őket. De ennek nyoma sincsen; nincsen történet, nincsen egy isteni elrendező elv. Pedig a romos oszloptöredék nagyon is alkalmas lenne ilyesmire: olyan hangsúlyos a jelenléte, olyan átható a látványa, mintha mindennek belőle kellene kiindulnia, s azután benne kellene végződnie. Ám éppen erre nem alkalmas. Centrum, amely éppen a középpont hiányát jelöli ki.

Dürer joggal érezhette úgy, hogy Giorgione Viharát nézve rátalált valamire. Miközben el is veszített valamit: a hézagtalan magyarázatba vetett hitet. Vagy legalábbis hogy ez lenne a legfontosabb. Kettejük találkozásának ez volt az igazi gyümölcse: Giorgione Vihara Dürer Melankólia-metszetében köszön vissza. Amikor pár évvel később, 1514-ben elkészítette Melencolia I. című metszetét, a melankóliának máig legismertebb képi megjelenítését, alighanem a velencei emlékei lebegtek a szeme előtt. Giorgione festménye, a romos falmaradvánnyal. És persze Campagnola metszete



Albrecht Dürer: Melencolia I., 1514

Szturnuszról. És mi sem volt kézenfekvőbb, mint hogy a kettőt összekapcsolja. Campagnolához hasonlóan ő is a melankóliáról készített egy metszetet. De óvakodott attól, hogy lekerekített, hézag-talanul fölfejtethető magyarázatot kínáljon róla. Nem akart pusztán allegóriát készíteni. Ismerte ugyan jól a melankólia mindmégannyi jelképét, otthonosan mozgott a képi jelképrendszerekben, de úgy gondolhatta, hogy ezek ellentétesek a melankóliával. Az allegóriák, a jelképek, az ikonográfiai összefüggések a világot a logika hálójába kényszerítik bele. A melankólia viszont arra figyelmeztet, hogy mennyire foszladozott ez a háló. Hogy a legésszerűbb magyarázatok is fölfeslenek valahol. Ahhoz, hogy a melankóliát érzékeltetni tudja, Dürernek a rá vonatkozó magyarázatok elégtelenségét is jeleznie kellett. S erre a Melencolia I. háttérében elhelyezett, szabályosan megfaragott, mégis szabálytalanul látszó hatalmas kőtömb, a polihedron tűnt alkalmasnak. A metszetnek ez éppoly megmagyarázhatatlan eleme, mint Giorgione festményén a faltöredék. Köteteket írtak a Melencolia I.-ről, nincsen olyan eleme, amelyet ne fejtettek volna meg. Kivéve a polihedront, amellyel a mai napig senki nem tud mit kezdeni. A polihedronhoz a Giorgione festményén látható falmaradvány adhatta az ihletet. Hasonlóan szabályosan megfaragott kőtömb, amely azonban mégis szabálytalanul fekszik a földön, szinte már bizonytalanul. Egy értelmezhetetlen tárgy, amely kissé eltorlaszolja a kilátást. Jelenléte roppant súlyos. És még sincsen senki, aki akár egy futó pillantásra méltatná: sem az előtérben ülő nőalak, sem a puttó, sem a kutya. Igaz, egymásra sem figyelnek. Éppúgy mindegyik a maga világába süpped bele, mint Giorgione képének szereplői. Ha meg tudnának szólalni, egyik sem említené a polihedront. Mint ahogyan Giorgione figurái sem vesznek tudomást a falmaradványról. Valamennyiük számára a világ olyannyira szétesett darabjaira, hogy aligha tudnának különbséget tenni a fontos és kevésbé fontos dolgok között. Nincsen rangsor, hiszen nincsen rend. De amit látnak, azt a rend hiányának sem lehetne mondani.

Túl renden és rendezetlenségen: ez a melankólia.



## II. Et in Arcadia ego. Egy szépen megfaragott négyszögletes sír

A romos építmény Giorgione A vihar című festményén olyan, akár egy palackposta. A 16. század legelején bedobták az európai kultúra tengerébe, s azután hol itt, hol ott tűnt fel, a legváltozatosabb formákban, amelyek némelyike néha nem is emlékeztetett az eredetire. Volt, hogy szabályosan megfaragott poliéderként jelent meg, mint Dürer Melencolia I. című rézkarcán, volt, hogy monolitiként, mint Stanley Kubrick 2001: Űrodüsszeia című filmjében, de még abban a kápolnában is órá lehetett ráismerni, amelyet Peter Zumthor épített Klaus testvér tiszteletére Köln közelében, Wachendorfban. 1995-ben azután az eredeti formájában is felbukkant. Nem megfestve, hanem plasztikaként. Nem messze attól a műteremtől, amelyből Giorgione útjára indította: Velencében, az éppen esedékes Biennálé magyar pavilonjában. Jovánovics György formálta újra, Részlet a Nagy Viharból címmel (tégla, cement, fa, gipsz, fém, 200×140×40 cm). A kortárs művészet seregszemléjének kaotikus kavargásában éppolyan rejtélyes és megmagyarázhatatlan volt ez a... síremlék? rom? töredék? emlékmű?, mint fél évezreddel korábban.

Mit keresett ott?

Az eredeti hasáb Giorgione festményén húsz-huszonöt sornyi lapos téglából épült, a szélei repedeztek, itt-ott kitört belőle egy darab. A tetején fehér márványlap, azon két félbetört oszlop; a hátsó valamivel alacsonyabb, mint az elülső, s amennyire meg lehet ítélni, a márványlapnak a legszélén áll – egy része talán a levegőben lóg. A hasáb jobb oldalán egy lépcsőfok, ugyancsak lapos téglákból rakva, amilyeneket a régi rómaiak is használtak. A hátsó, bal oldalán szintén kapcsolódik valami a hasábhoz, de nem látni pontosan. A festmény előterében álló fiatalember éppen eltakarja.

Csak találgatni lehet, hogy eredetileg mire szolgálhatott. Mert mostanra elveszítette a rendeltetését. Mostanra – vagyis arra az időbe zárt időtlen pillanatra, amelybe Giorgione A vihar világát bezárta, a három emberi alakkal, az állatokkal, növényekkel, házakkal és vizekkel együtt. Valamikor azonban szolgálhatott valamire. A leginkább oltárra emlékeztet. A görögöknek állítólag volt egy szentélyük, amelyet az Ismeretlen Isten tiszteletére emeltek. Talán egy hajdani szentély maradványa ez az építmény. Amit valamilyen áldozat céljából emeltek. Mi az áldozat? Az áldozat mindenekelőtt: lemondani valamiről, valami másnak, valami többnek, egy magasabb rendű célnak az érdekében. Vállalni egy pillanatnyi veszteséget egy későbbi nyereség érdekében. És mi a legfőbb veszteség? A halál. A legfőbb nyereség pedig ennek kiküszöbölése. Áldozatot hozni nem más, mint a lemondás kerülőútján jutni el oda, ahol semmiről nem kell lemondani. A legfőbb áldozat: az életből átlépni valahová máshová. Azt, hogy ott mi van, nem tudni. Az európai keresztény hagyomány ezt mindenestre az örök élettel társította. Ennek a szentélynek a romos jellege azonban azt sugallja, hogy az örök élet



nem sokban különbözhet az örök haláltól. S ekkor e szentély vagy oltár: síremlék. Nem egy konkrét személynek, hanem a remélt örök életnek a síremléke. Mintha ide lenne eltemetve mindaz a hit, remény és vágy, amit az ember a halhatatlanság és az örök élet iránt táplált. És mint síremlék az építészetnek egyszersmind őstípusa is.

Síremléket látott Giorgione építményében a művészettörténész Hans Belting is. A pásztor Daphnis sírjával állította párhuzamba, amelyet Vergilius énekelt meg az 5. eklogában, és amelynek sírfelirata így hangzott: „Én, ki az erdőkből hírem felvittem az égig, / Alszom alant, szép nyáj százszor szebb pásztorra, Daphnis.” (Lakatos István fordítása.) A vergiliusi hagyományt követve Jacopo Sannazaro 1504-ben kiadta Arcadia című, versben és prózában írott pásztorregényét. Giorgione minden bizonnyal olvasta Sannazaro művét, amely a velencei művészek körében ismert volt, mivel 1502-ben éppen itt adták ki egy kalózkiadását, két évvel az 1504-es „hivatalos” kiadást megelőzően, és négy évvel A vihar megfestése előtt. Az 1510-es években, igaz, már Giorgione halála után, Tiziano festette meg Sannazaro portréját, amely ma a velencei Akadémián látható. E portré alapján ítélve Sannazaro mélyen melankolikus lehetett. De nem annyira a mélabúja feltűnő, mint sokkal inkább az, hogy az ekkor már közel hatvanéves költő a festményen feltűnően fiatalnak látszik; mintha kilépett volna az időből, amely nem hagyta rajta a nyomát a vonásain. Sannazaro művében feltűnik egy szépen megfaragott, négyszögletes sír („bel sasso quadrangulo”), amely itt nem Daphnisnak a sírja, mint Vergiliusnál, hanem a tartózkodó és elutasító pásztorlányé, Phyllisé. A felirata, amelyről Sannazaro szerint „megdermed a szív” és amely „bánattal fojtogatja a keblet”, így szól: „Ő, ki mindig oly dölyfösnek és ridegnek mutatkozott Meliseo irányában, itt nyugszik sírba zárva, e hideg kőbe, szelíden és szerényen.” Nem alaptalan e négyszögletes építményben, amely Giorgione festményén feltűnően középponti helyet foglal el, miközben éppilyen feltűnően nem is árul el semmit önmagáról, síremléket látni. Nincs rajta felirat, mert oldalairól a márványburkolat, amely valamikor fedte, régen lehullott. Olyasvalakinek – vagy valaminek – a síremléke, aki – vagy ami – a neve hiányával van jelen.

„Et in Arcadia ego” – több mint száz évvel később Nicolas Poussin festett egy képet ezzel a címmel, és a síremlék ezen a festményen már feliratot is kapott. Árkádiában is ott vagyok – így lehetne fordítani ezt a nyelvtanilag hiányos mondatot, amelynek Erwin Panofsky szerint kétféle értelmezése lehetséges. Vagy a sírban nyugvó halott üzeni: „egykor én is Árkádiában éltem”, vagy maga a sír szól az őt körülállókhoz, mondván: „én, a halál még Árkádiában is jelen vagyok”. Panofsky ez utóbbi jelentést részesíti előnyben, míg mások, például Louis Marin a mondat hiányosságára figyelmeztetnek, és ezért tartózkodnak az egyértelmű fordítástól. Bárhogyan legyen is, Poussin meglehetősen hasonló szerkezetű síremlékét nézve nem zárható ki, hogy Giorgione képén a romos építményen valamikor szintén ez a felirat volt olvasható. S ha igen, akkor e különös építmény az elmúlást idézi meg. Fátyolként vagy lepelként ennek hangulata borítja be az egész jelenetet. A festményt ez teszi

mélyen melankolikussá.

Amikor Jovánovics 1995-ben térben rekonstruálta Giorgione romépítményét, akkor joggal lehetett ebben az új változatban is gyászemlékművet látni. Ráadásul előzménye is volt: az az emlékmű, amelyet Jovánovics néhány évvel korábban, 1989 és 1992 között tervezett az 1956-ban kivégzett magyar forradalmárok tömegsírjának a helyére, a budapesti Rákoskeresztúri Köztemetőbe. A hatalmas méretű, több részből álló emlékmű címe: Az 1956-os Mártírok Emlékműve a 301-es parcellában. Ennek az emlékműnek a szarkofágja és a rá elhelyezett „campanile” emlékeztet Giorgione építményére. Pár évvel később, amikor a Velencei Biennálé magyar pavilonjába elkészítette Giorgione építményét, Jovánovics már csak ezt a két elemet használta fel, s ezzel Giorgione romépítményét félreérthetetlenül egy síremléssel hozta összefüggésbe. A „rekonstrukció” során Giorgione építményét az „eredetinél” vastagabb téglákból építette meg: ezekből elegendő volt tizennégy sor, az oldalsó lépcsőhöz pedig három. Ezúttal a téglák is hófehérek, miként az egészet beborító lap, rajta a két oszloppal, amelyek gipszből lettek kiöntve. Az idő vasfogának semmi nyoma: a téglák csorbítatlanok, mindegyik ép és egész, és a két oszlop sincsen félbetörve, hanem a tetejük gondosan el van vágva. Ami Giorgionéhoz képest újdonság: az alapzat, amely Jovánovicsnál egy korhadt deszkákból készült forgóállvány. A szobrászok használnak ilyet a műteremben. A síremlékhez képest ez az állvány feltűnően kopott – pontosabban elhasználódott. Sok szobor elkészítéséhez használhatták. Ami a művészetre utal (a forgóállvány), az az elmúlást sugallja, aminek viszont az elmúlást kellene hirdetnie (a síremlék), az hibátlan és kikezdehetetlen.

Egy évvel később, 1996 őszén Jovánovics újra bemutatta a művet, immár Budapesten, egy nagyszabású kiállítás keretén belül. A kiállítást Hans Belting nyitotta meg, aki 1995-ben szintén ott volt a Velencei Biennálén. Saját elmondása szerint eredetileg nem tervezte, hogy felkeresi a magyar pavilont, de amikor a távolból megpillantotta Jovánovics művét az üvegablakon keresztül, földbe gyökerezett a lába. Alighanem ő volt a sok-sok ezer látogató között az egyetlen, aki felfedezte a művelencei utalását, s tudta, honnan került ide ez a plasztika. 1996-ban már ő tartott előadást e műről. Megnyitó beszédében a fehér színt a test és az árnyék felett aratott győzelemként könyvelte el. A fehér annak az állapotnak a színe, amelyben szerinte még nincsen törés a mű és az idea között. Az abszolútum eszméje rejlik a műben, mondta, amit azonban egyetlen mű sem tud beteljesíteni. E gondolatot tovább szöve a fehér szín tehát vékony, szinte láthatatlan határnak mondható, amely az eszmét és a valóságot úgy választja szét, hogy közben érzékelteti is az egymásra utaltságukat – engedi, hogy egyik a másikban feltűnjön, de kizárólag örökös, soha nem csillapuló vágyként. Ennyiben a mű szervesen illeszkedik Jovánovics munkásságába, akinek egész művészete kísérlet arra, hogy az érzékinek, vagyis láthatónak nevezett világ határait egyre kijebb tolja, mintegy meghódítva annak tartományát, amit láthatatlannak mondanak. Szabályosan kikényszeríti a láthatóságot abból,



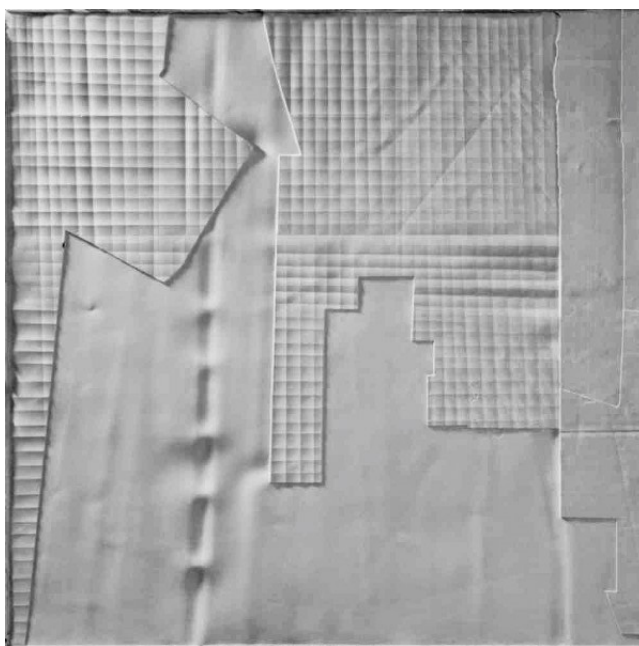
Jovánovics György: Részlet a Nagy Viharból,  
1995, 59. o.

amit láthatatlannak tartunk, ami pedig látható, azt addig sűríti, hogy végül a „láthatatlan” dimenziói is fölsejlenek benne. A „látszat”, amit egyébként a felszínnel szokás társítani, nála így tud végtelen mélységre szert tenni. Világraszóló találmánya, az ún. Jován-relief ennek legplasztikusabb megnyilvánulása: a vízszintesen szétterített gyűrött, sima vagy karcolt fóliadarabokra önti rá a gipszet, amely gyorsan megköt, s többé nem lehet rajta változtatni.

Magát a befejezett reliefet a szobrász is csak akkor látja, amikor az készen van. Előtte legfeljebb a negatívját látja, azt, ami a tojáshéj vékonyságú gipszréteg „túloldalán” van. Amíg azt látja, addig a művet nem látja; a kész művet nézve viszont azt nem látja, ami azt megelőzte. Ami látható, az a láthatatlant rekonstruálja, és viszont. Így születik meg a Jován-relief, amely minden esetben egy nagy drámának, a felmutatás és eltakarás, a leplezés és feltárás, a megnyílás és bezárulás drámájának a színtere. Ezt teszi a rekonstruált Giorgione-építmény is: úgy burkolja be a vihar rejtélyes rom-építményét, hogy látni engedi ugyan annak formáját és alakját, de őt magát mégis eltakarja.

A festményen látható „eredeti” a maga romos mivoltában egy titkot zárt magába. Jovánovics „restaurálta” a romot, de ezzel nem megoldotta a titkot, hanem még rejtélyesebbé tette. Lehetséges, hogy a hófehér szín az abszolútum eszméjét mutatja fel, de közben a gipsz arra a gipszre is emlékeztet, amellyel a törött végtagokat rögzítik. Fehérsége pedig a gézre, amellyel a sebeket bekötözik. Giorgione építményét Jovánovics begipszelte, bekötözte. Kész csoda, hogy nincsen átvérezve. Azzal, hogy befalazta, nem engedte, hogy tovább töredezzon. Az „eredeti” rom töredékességét egyfelől kijavította: eltüntette a repedéseket, a téglák málladozását. Másfelől azonban végérvényessé tette: a rom továbbra is rom, de „ép rom”. Im már nem egy eltűnt „egésznek” a megmaradt darabja, hanem olyasvalami, ami önmagában, a maga töredékességében végleges.

Giorgione „eredeti” romja olyan, akár az élet: töredékes, hiszen erőszakos szakadással kezdődik (születés) és hasonló szakadással ér véget (halál). De a romossága, töredékessége révén azt is sugallja, hogy valamikor kellett, hogy legyen egy Egész, ahová ez a töredék megtérhetett, amelybe beépülhetett, hogy ismét valami Teljességnek legyen a része. A 16. század elején ennek reménye még eleven volt, hiszen egy egész kultúra táplálta. Még akkor is, ha Giorgione talán már nem egészen hitt ebben. Festménye a hitnek ettől a repedezettségétől olyan mélyen melankolikus. A huszadik századra a repedések áthidalhatatlan szakadékká szélesedtek. Jovánovics Giorgione-romja a töredéket „hibátlanná” varázsolta, ám ezzel a mögöttes Teljességből is kiemelte. Ez az állítólagos oltár/síremlék soha nem volt és nem is lesz semmilyen szertartás része. A rom vált kizárólagossá. Nincsen Teljesség, mert egyedül a töredék teljes. Mintha maga az univerzum válna egyetlen jóvátehetetlen töredékké. És innen nincsen hová továbblépni, nincsen végítélet. Az élet és a halál immár nem egymást követi, hanem mélyen áthatja egymást.



Jovánovics György: Relief B. T. (Chopin),  
1983

Amikor Jovánovics a Kiscelli Múzeum hatalmas apszisterében kiállította a szoborként megformált Giorgione-építményt, akkor óriási méretben kivetítette mögé a festményt is. A lovag és a gyermeket szoptató anya fejét azonban – a digitális technika segítségével – két élő személy fejével helyettesítette. Egy váratlan pillanatban ezek megmozdultak és megszólaltak, úgy, mint Vergiliusnál a pásztorok Daphnis koporsója előtt. A következő párbeszédet lehetett hallani:

Férfi: Ez Giorgione VIHAR című képe.

Nő: Ez a VIHAR Giorgione képe.

Férfi: Ez a kép Giorgione képe, a VIHAR.

Nő: Az ott Jovánovics műve, a RÉSZLET A NAGY VIHARBÓL.

Férfi: Mint a RÉSZLET A NAGY GILLESBŐL.

Nő: Így kerül a VIHAR elé a NAGY.

Férfi: Építészet, Festészet, Szobrászat.

Nő: Romépítészet, Romfestészet, Romszobrászat.

Férfi: Építészetrom, Festészetrom, Szobrászatrom, CD-rom.

Nő: Bent a nagy templomtérben a NAGY HASÁB, a NAGY HASÁB. Olyan, mint mögöttem ez az épület. Olyan, mint mögöttem-fölöttem ez az épület.

Férfi: Meg mint a GARAMSZENTBENEDEKI ÚRKOPORSÓ.

Nő: Ezért kell elé a NAGY.

Férfi: Végül hátul reliefek. RELIEFEK.

Nő: Egyik se NAGY.

Férfi: Ez Giorgione VIHAR című képe.



Az újra és újra kezdődő, végtelenített párbeszéd éppolyan töredékes, mint az eredeti rom. Kevés információt kínál a festményről, és még kevesebbet magáról a hasábról. Helyette önmagába tér vissza, bezárul, s folytonosan ismétlődve úgy üti rá a megfejthetlenség pecsétjét a műre, ahogyan némely küldeményre ütik rá azt, hogy „KÉZBESÍTHETETLEN”. „Et in Arcadia ego” – a Halál Árkádiában is jelen van – egy síremlék formájában. A férfi és a nő pedig, akik megszólalnak, már életükben is halottak. Vagy legalábbis a halál színezi át azt. Sir Thomas Browne szavai illenek rájuk: „Amennyiben már akkor elkezdünk meghalni, amikor még élünk, s egy hosszú élet nem egyéb, mint meghosszabbított halál, úgy életünk összetétele igencsak szomorú; együtt élünk a halállal, s nem egyetlen pillanatban halunk meg.” (Browne, 148–9. o.)

Sir Thomas Browne 1658-ban írta ezt, nem sokkal azt követően, hogy Norfolkban 40-50 római kori urna került elő a föld alól. Browne mint orvos mindig is közel állónak érezte magához a halált. Vagy magát érezte közel a halálhoz? Hydriotaphia. Temetkezés urnákban című műve előszavában, amelyet az urnák feltárása nyomán írt, így vallott: mi sem természetesebb, mint az, hogy egyfolytában a halált vizsgáljuk, mi, orvosok, „akik az életet és a halált tanulmányozzuk, akik naponta látjuk a halandóság példáit, és akiknek mindenki közül a legkevésbé van szükségünk mesterséges mementókra, vagy ágyunk melletti koporsókra, hogy sírunkra emlékeztessenek” (Browne, 116. o.). Könyvében fejezetről fejezetre sorra veszi a régiek temetkezési szokásait, hogy végül az utolsó részben eljusson annak belátásához, hogy hiába is próbál emléket emelni magának az ember: nincsen az a sír, nincsen az az emlékmű, amely képes lenne örökre megőrizni a halott emlékét, hiszen nincs a világon semmi, ami halhatatlan lenne. Lesz egyszer olyan idő is, amikor minden elpusztul, s akkor senki és semmi nem emlékezik többé arra, ami volt, arra, amit egyszer Földnek hívtak. Persze akkor már nemcsak emlék nem lesz, hanem idő sem.

Jovánovics plasztikája a melankólia eleven koporsója. Browne-nak talán nem volt szüksége ilyesmire, hiszen tudta jól, miként hatja át egymást élet és halál. De akik makacsul szét akarják választani egymástól a kettőt, azoknak nem árt néha ilyesmit is látniuk. Giorgione hasábjá, Dürer polihedronja, Kubrick monolitja, Zumthor kápolnája, Jovánovics síremléke – megannyi memento.

### III. Dürer polihedronja: egy rejtélyes kötömb, amely akár el is szállhatna

Évek óta áll a polcomon egy képeslap, a könyveknek támasztva. Egy ötezer évvel ezelőtt készült egyiptomi szobor látható rajta: egy kalcit-alabástromból faragott pávián. Állítólag ez a legősibb egyiptomi állatplasztika, amely jelenleg a berlini egyiptomi gyűjtemény darabja. Az 52 centiméter magas szobor a predinasztikus időszak utolsó királyával, Narmerrel áll kapcsolatban. Az állat, akár egy ember, lábát felhúzva kuporog, pofáját előrenyújtja, s elmondhatatlan könnyel bámul maga elé. Ha képes lennék úgy nézni, ahogyan ő, bizonyára semmit se látnék: tekintetem mindenén áthatolva a semmire tapadna rá. Vagy lehet, hogy mindent látnék, miközben mindennek a semmisségét is látnám.

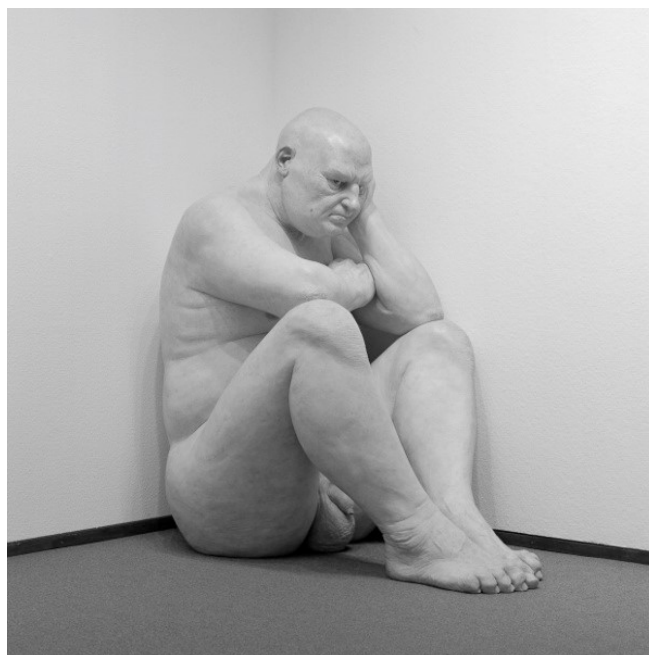
Bárhogyan lásson is, ez az állat semmiben nem különbözik egy embertől. Egyedül az hiányzik, hogy egyik mancsát fölemelje, térdére könyököljön, s fejét a tenyerébe hajtsa. S ezzel azt a tartást venné fel, amelyet immár évezredek óta a melankóliával társítanak.

Ötezer évvel később, 2000-ben az ausztrál származású londoni szobrász, Ron Mueck készített egy művet, Nagy Ember címmel. Az életnagyságúnál jóval nagyobb mezítelen figura hasonló tartásban kuporog, mint a pávián; két térdét ugyanúgy felhúzza, teste helyenként éppúgy megereszkedett, s bár nem előre mered, hanem maga elé, a tekintete nem különbözik a páviánétól. De ő már a térdére támasztja bal könyökét, s arcát a tenyerébe hajtja. S ettől kifejezetten archaikus benyomást kelt.

Sokan támasztották már öelőtte a tenyerükbe a fejüket. Ne csak Rodin Gondolkodója jusson az eszünkbe, reflexszerűen. Hanem mondjuk Van Gogh egyik utolsó festménye, a röviddel az öngyilkossága előtt készült portréja Doktor Gachet-ról. Vagy gondoljunk egy jóval régebbi szoborra Augustus császár korából: Aiász ül hasonló testtartásban, a görög hős, aki, miután érzése szerint jogtalanul megfosztották az elesett Akhilleusz fegyverzetétől, s azt Odüsszeusznak juttatták, megzavarodott, s végül, mint Van Gogh, öngyilkos lett. Aiász tekintete éppolyan kifejezéstelenül mered a semmibe, mint az akkor már több mint két és fél ezer éves páviáné, pillantásával nemcsak a teret, hanem az időt is felszámolva. Aiász az első nagy melankolikusok egyike: az Arisztotelész iskolájában összeállított ún. *Problemata Physica* Bellerophonész, Héraklész, Empedoklész, Platón, Szókratész és Lüszaandrosz mellett őt is a melankolikusok között említi, őrá is vonatkoztatva a híres-nevezetes kérdést: „Miért, hogy mindazok, akik kimagaslóak a filozófiában vagy a politikában vagy a költészetben vagy a művészetekben, melankolikusak?” (953a) Aiász tekintete nemcsak a környezetét teszi semmissé, hanem az azóta eltelt időt is. Amitől nem nehéz Ron Mueck figurájának a kortársára ismerni benne.



Pávián, kalcit-alabástrom, i. e. 3000 k.



Ron Mueck: Nagy Ember, 2000

Vagy éppen annak a női alaknak a társát látni benne, aki közel kétezer évvel később, Dürer 1514-ben készült metszetén tűnik fel: baljós tekintettel néz maga elé, bal könyökét szintén térdére támasztja s fejét a kezébe hajtja, másik kezében pedig körzött tart, amellyel kimérni készül valamit. Hogy mit, azt nem tudni – baljós tekintete semmire nem irányul. A metszet címe: Melencolia I. Dürer művét, amely minden idők legismertebb melankóliaábrázolása lett, Párizsban, a Petit Palais-ban is kiállították, 1933-ban. Az akkor ott élő 32 éves szobrász, Alberto Giacometti a friss élmény hatására gipszből elkészítette a metszeten látható, különös sokszögletű hasábot, tovább bonyolítva a melankólia amúgy is végtelenül szövevényes képi ábrázolásának a történetét. Ennek a hasábnak nincsen emberi alakja, így tenyere sem, amibe a fejét támaszthatná. Kizárólag tömege és súlya van, ami azonban nem kevésbé nyomasztó, mint Aiasz, Dr. Gachet, a Nagy Ember tekintete. Vagy mint az ősi páviáné.

Sok más jelképe is van persze a melankóliának, nem csak a tenyérbe hajtott fej. A repülő denevértől kezdve a gyűrűktől övezett Szaturnuszig bezáróan se szeri, se száma azoknak az ábrázolásoknak, amelyek mind a melankóliát próbálják érzékletessé tenni. Évszázadokon, sőt évezredekken keresztül jelképekkel próbálták tűhegyre szúrni a melankóliát, amely azután, akár egy lepkegyűjtemény darabja, a kedélyállapotok katalógusában végérvényesen egy számára kijelölt polcra kerül.

A melankólia egyik ismérve azonban éppen az, hogy érvénytelenné teszi az ilyesfajta besorolásokat. Örökösen új és új arcot ölt, s ettől besorolhatatlan. Éppúgy feltűnhet zsenialitásként, mint súlyos személyiségzavarként, elmebetegséggént csakúgy, mint kiegyensúlyozott kontemplációként, s nemcsak a levertség jellemezheti, hanem a látványos derű is. Megannyi egymással ellentétes vonás. És mégis, a melankólia, közös nevezőként, mindegyikben fel tud tűnni, anélkül hogy bármelyikkel kizárólagosan azonosulna.

Melankólia. Mindenki pontosan érzi, miről van szó. De megfejteni senki nem tudja, meghatározni pedig még kevésbé. Mégoly ravaszul és körmönfontan próbálják is a fogalmak hálójába zárni, mindehonnán kisiklik. Talán ezért döntött úgy Giacometti 1933-ban, hogy a Dürer-metszeten látható nyugtalanító hasábot formálja meg. A melankóliát akarta ő is tetten érni, de érezhette, hogy bármilyen jelképhez nyúljon, az, mivel megfejthető, inkább eltávolítja a melankóliától, semmint közelebb vinné hozzá. E hasáb, a polihedron azonban éppen a megfejthetetlensége miatt jelentett kihívást: nyilvánvaló, hogy bensőséges viszony fűzi a melankóliához, ám e viszony mégsem fejthető fel. Úgy jelképe a melankóliának, hogy közben éppen a jelképek alapvető ismervét kérdőjelezi meg – nevezetesen hogy meg kell és meg is lehet fejteni őket. E rejtélyes kötömb pontos számításokon alapuló szerkezete az emberi tudásról árulkodik, de közben az egésznek az értelmezhetlensége e tudást idézőjelbe teszi. Jól érezteti, hogy amit tudásnak nevezünk, annak határait olyasmi jelöli ki, ami a tudás számára hozzáférhetetlen.



Alberto Giacometti: Kubus, 1933



Albrecht Dürer: Melencolia I., 1514



Dürer rézkarca mélyen bevésődött az európai kultúra emlékezetébe: a melankóliának már-már közhe-lyszintű hivatkozási pontja lett. Sokáig úgy gondoltam, hogy bár ezzel a művével Dürer a melankólia bensőséges ismeretéről adott tanúbizonyságot, magát a képet mégis józan távolságtartás jellemzi. Mindent elmond a melankóliáról, de ő maga nem mondható melankolikusnak – ahogyan egyébként a kortársai magát Dürert sem tartották melankolikusnak. Mégis, minél tovább nézem a bal old-alon lévő, szabályosan megfaragott nagy kőtömböt, annál erősebb a meggyőződésem, hogy Dürer mégiscsak a melankóliától áthatva készítette el a rézkarcot. Nemcsak tudta, mi a melankólia, ha-nem érintve is volt tőle: 1512–13-ból fennmaradt egy rajza, amelyen mezítelenül ábrázolja önmagát, s jobb kezével a teste bal oldalán lévő lépre mutat, mondván: „a sárga pont, amelyre az ujj mutat, ott fáj”. A lép (spleen) a melankólia helye. E kőtömb a melankóliának nem egyszerűen jelképe, hanem elevenen lüktető megnyilvánulása. A szíve. E kőtömb a kép terébe belépve el is torlaszolja a kilátást, meg nem is. És ez nemcsak a kilátásra vonatkozik, hanem a kép egészének az értelmezésére is.

A metszet majdnem valamennyi eleme kielégítően magyarázható és értelmezhető ikonográfiailag – nem véletlenül született erről a képről több monográfia és tanulmány, mint a melankólia bármely más képi ábrázolásáról. A kőtömb kielégítő értelmezése és megfejtése azonban senkinek nem sikerült. Rosette-i kőként áll mindazok előtt, akik a melankóliával foglalkoznak. Sok mindent el lehet mondani persze róla. Egy pillanatig nem kérdéses, hogy az ábrázoló geometriával áll összefüggés-ben, s hogy a reneszánszban a geometerek egyik fő célkitűzése a teljesen, illetve részlegesen sz-abályos poliéderek megszerkesztése volt (Klinansky-Panofsky-Saxl, 463. o.). A legcsábítóbb ezért ezt a testet a geometriai tervezőképesség szimbólumának tartani (Böhme, 26. o.). Van, aki a geo-metrikus dekompozíció jelképét látja benne (Büchsel, 65. o.), és többen próbálkoztak is azzal, hogy a poliédront matematikailag is és geometriailag is rekonstruálják. Mindezek a kísérletek azonban a kőtömböt csupán leírták; a rendeltetését azonban ettől még továbbra is homály fedi.

A „megfejtésében” éppen ez a megmagyarázhatatlanság segít. A művészettörténészek közül tudomásom szerint egyedül Heinrich Wölfflin hajlott arra 1905-ben megjelent Dürer-monográfiájában, hogy a kőtömbben valami „megemészthetlent” lásson (Wölfflin, 256. o.). Más szavakkal: olyasmit, amire nem találni magyarázatot. Wölfflin nem félt bevallani, hogy kifejezetten kellemetlen érzéssel tölti el az, hogy az egész látványt nincs, ami körbefogja, nincsen kerete, ami zárttá tenné. Leon Bat-tista Alberti ezt úgy mondta volna: nincsen „története” (istoria). Ezt hiányolta Vasari a Viharból, s ezt vette észre Dürer Giorgione festményén második velencei tartózkodásakor. Wölfflin, sok későbbi értelmezőtől eltérően, nemcsak képrejtvénynek, megfejtésre váró hieroglifák tárházának látta Dürer metszetét, hanem „esztétikailag” is próbálta nézni. Felfigyelt például arra, hogy elenyészően kevé-s a merőleges vagy vízszintes irányvonal, a tárgyak furcsa összevisszaságban hevernek, a kép harmóniája pedig fölöttébb tisztátalan.



Albrecht Dürer: Önarckép, 1512–13 k.

Mit jelent ebben az esetben az „esztétikai” szemlélet? Azt, hogy úgy nézi a képet, hogy igyekszik minden olyan tudástól eltekinteni, ami nem a látványból magából következik. Wölfflin persze ennyire nem rugaszkodott el. De elemzését olvasva érezni az erre való hajlandóságot. Ne feledjük: az avantgárd megszületésének hajnalán vagyunk. 1905-ben írta a könyvét; s két évtizednek sem kellett eltelnie, hogy Marcel Duchamp vagy Kurt Schwitters meghirdesse az abszolút elfogulatlanságot és előítélet-mentességet, ami a művészet előfeltétele. De már száz évvel korábban August Wilhelm Schlegel is valami ilyesmit hirdetett meg: „Mikor kezdünk egyszer már a látás kedvéért is látni? Látásunknak mindig van valami egyéb célja... Kora gyermekkorunktól kezdve a szem használatát más érzékek észleleteivel és egy csomó következtetéssel kapcsoljuk össze, és ez annyira magától értetődővé vált, hogy azt hisszük, mindent közvetlenül látunk. Pedig alapjában véve mindarról, ami körülvesz bennünket, már amennyiben a megszokott dolgok körén belül maradunk, inkább a tudásunk, semmint a látásunk révén van tudomásunk. Pontosan ez a helyzet a hallással is. A festészet és a zene iránti tehetség ezért azon alapul, hogy az ember gyermekkorától kezdve nem engedi, hogy ezen érzékeit úgy szelídítsék meg és törjék igába, mint a háziállatot szokás, hanem hasznos alkalmazásuk mellett jogot formál azok szabad alkalmazására is, és az ebből következő élvezetre.” (Schlegel, 32. o.) Schlegel vagy később Duchamp vagy Schwitters intelme azonban jószereivel visszhangtalan maradt – legalábbis a művészettörténészek körében. Miként ezt az ugyancsak művészettörténész Leo Steinberg a szakma önkritikájaként megfogalmazta: a művészettörténészek körében általánosan elfogadott az az álláspont, hogy bármit ábrázoljon is egy kép, „a látványnak semmilyen értelmezése nem érvényes, amennyiben az értelmező nem tud felmutatni egy kortárs (vagy annál korábbi) forrást, ami ezt előlegezi vagy megerősíti” (Steinberg, 330. o.). Érthető, hogy Steinberg az amerikai absztrakt expresszionisták, Pollock, Willem de Kooning, Rauschenberg vagy Jasper Johns művészetét éppoly figyelemmel kísérte, mint az ikonográfiai szempontból oly gyümölcsöző késő középkori vagy reneszánsz művészetet. A látás felszabadítására törekedett.

A polihedron ilyen értelemben mondható felszabadító látványnak. Amit ma „művészetnek” nevezünk, az éppen ekkortájt született meg. A polihedron a vajúdás egyik pillanata: Dürer a metszetben elhelyezett egy elemet, amely kicsúszik a hermeneutikus összefüggések hálójából, és ellenáll az ikonográfiai értelmezésnek. Dürer egy kora 16. századi avantgárd gesztussal helyezte bele a metszet terébe. És minél tovább nézem e kötömböt, annál inkább már csak őt látom – a kép többi elemét ugyanis a látás perifériájába tolja ki. Ráadásul a képen belül sem irányul rá senkinek a pillantása: sem a félig alvó kutyáé, sem a puttóé, sem az angyalszerű nőé. Rejtélyes tárgyként pihen a talajon. Súlyos, de közben akár el is szállhatna, hiszen a bal széle mintha már fel is emelkedne a földről. Egy szabad entitás, amely befoghatatlansága miatt lenyűgöző. Vizuálisan olyannyira kilóg a képi környezetéből, annyira indokolatlan a jelenléte, és a mérete annyira nincsen arányban a metszeten látható többi tárgy méretével, hogy ettől a kép egésze is ellenáll mindenfajta végérvényes értelmezésnek. Még

akkor is, ha valamennyi elem külön-külön ikonográfiailag kielégítően megmagyarázható. Minden vele kapcsolatos kijelentés érvényes és megalapozott, és mégis, van a képben egy kompozíciós titok, ami e kijelentések alól kihúzza a talajt. Ezért is vonzza olyan ellenállhatatlanul a tekintetet évszázadok óta.

Nem a felhalmozott tárgyak ikonográfiai jelentése miatt melankolikus ez a kép, hanem különös, ikonográfiailag értelmezhetetlen kompozíciója miatt. Az egyes elemei a melankóliáról szólnak, s azt mintegy tárgyként mutatják fel. Ettől azonban a képnek magának nem kellene feltétlenül melankolikusnak lennie. Hogy mégis az, az a kötömbnek köszönhető. Geometriailag hibátlanul van megszerkesztve, mégsem tudni, mit keres a távoli tengerpart és az előtérben heverő szétszórt eszközök között. Olyannyira idegenszerű, hogy még az is kérdéses, vajon tényleg emberi kéz faragta-e ilyenné, s nem valami nem emberi akarat kristályosodott-e benne kőszerűvé. Günter Grass a melankólia 20. századi megjelenéséről írva úgy gondolta, hogy ha Dürer ma készítené el ezt a metszetet, akkor a kötömb helyére a hegeli dialektika diagramját helyezné, így utalva a feltartóztatathatlan haladásba és az abszolút szellemben vetett hit hiábavalóságára. Ám ez a magyarázat rövidre zárja a kötömb jelentését, hiszen azt sugallja, hogy a melankólia egyik forrása a tudásba vetett bizalom megrendülése. Természetesen ez is hozzátartozik. Ám a melankólia ennél jóval több is. A kötömb a ráció megnyilvánulása – Peter Schreiber pontos matematikai számítások alapján mutatja be, hogy Dürer miként szerkesztett át egy gömböt szögletes testté (Schreiber, 369–377. o.). Végső megfejthetlensége miatt azonban olyasmire is utal, ami túl van minden ráción. Nemcsak a hegeli abszolút szellem ölt benne testet, hanem olyasmi is, ami kívül van az abszolút szellem fennhatóságán – noha ez állítólag mindenre kiterjed. Tömör és telített, de teljességéhez a kontextus hiánya is hozzátartozik. Kizárólag önmagából érthető meg. És ha nem érthető, akkor éppen ez benne a meghatározó

A maga aránytalan méretével olyan, mint a Stanley Kubrick 2001: Űrodüsszeia című filmjében (1968) megjelenő, tompán fénylő fekete hasáb, a nevezetes monolit, amely a környező világhoz képest hasonlóképpen tökéletesen idegen és értelmezhetetlen test. Dürer poliédere is mintha egy idegen világból került volna ide.<sup>3</sup> De minél tovább nézi az ember, annál nyilvánvalóbb, hogy ennek a távoli világnak az ismeretlensége itt van a közelünkben. Sőt, teljes mértékben áthatja a mi világunkat is. Ha sokáig nézzük, a polihedronban akár a megnyíló ürességet is láthatjuk. Mintha matematikai számítások alapján egy tömbnyi adagot kimetszettek volna a világból, és a helyén az űr jelent volna meg. És ekkor a huszadik századi minimalista szobrok is fölsejlenek benne, amelyek szintén egyfajta negatív teret hoznak létre: ilyen David Smith némely szobra, ilyenek Donald Judd dobozai, Carl André, Richard Serra vagy Sol LeWitt plasztikái. Esztétikusak, érzékiek, de közben a világon belül megnyíló hiány „megtettesítői”. És persze ilyen Kubrick monolitja is. Valami olyasmi jelenik meg



Albrecht Dürer: Melencolia I., részlet

által, ami a világhoz képest teljességgel Más.

Ez a különös kötömb szabályosan rátelepszik az egész világra. Úgy, ahogyan egy hangulat is képes rátelepedni az emberre, aki azután egy darabig az egész világot ennek szűrőjén át tudja csak látni. És ennyiben a polihedron akár az előtérben ülő angyal kivetülésének – projekciójának – is mondható. Az ember bizonyos helyzetekben a szó szoros értelmében kötömbbé válik. Él, mozog, végzi a dolgát, a külvilág semmit nem vesz észre, de közben belülről olyan, akár egy kötömb: megszólíthatatlan, megmozdíthatatlan. Ugyanakkor ez a kötömbszerű állapot teszi képessé arra, hogy át is lásson a környező világon, megpillantsa annak tűnékenységét, esetlegességét, múltékonyságát, észrevegye a jelentéktelenséget, s különbséget tegyen a fontos és az érdektelen dolgok között. Az ember ilyenkor úgy érzi: pontosan ismeri és érzékeli a világot – de közben ekkor érzi a lehető legidegenebbnek magát. Ha erőt vesz rajta ez az idegenség, akkor a melankólia is úrrá lett rajta. Bárhol feltűnhet, anélkül hogy előzetesen hírt adna magáról. Megjelenik, mint egy idegen világ hírnöke, majd ugyanilyen indokolatlanul el is tűnik. De amíg jelen van, mindent magához hasonlít. A világot mintegy kivetkőzteti magából, és új, addig nem ismert fénybe állítja a dolgokat. Ekkor minden olyan természetesnek hat, hogy az ember nem is érti, hogy eddig miért nem így látott mindent. Úgy érzi, ez immár örökké így fog tartani. Azután váratlanul szertefoszlik az egész, a dolgok ismét a megszokott medrükbe terelődnek, s a korábbi különös, nem hétköznapi látásmódnak csupán az emléke marad meg.

Feldolgozhatatlan, hatalmas kődarab a melankólia. Olyan, mint Dürer polihedronja. Magyarázható, értelmezhető, végső soron azonban mégis megemészthetetlen, bekeríthetetlen. Olyan, mint a délibáb – minél jobban közelítjük, annál inkább távolodik. A szó szoros értelmében láthatóvá teszi azt, ami láthatatlan.



#### IV. Stanley Kubrick tovább faragja és csiszolja Dürer polihedronját

A lélek tud a legterhesebb lenni. Miközben neki kellene a legkönnyedebbnak és legszárnyalóbbnak lennie. A melankolikus számára alapvető élmény ez a kettősség. A melankólia folytonosan mozgásban van, nehéz tetten érni. Minden látszat ellenére emiatt erős, sőt erőszakos is. Ám ebből mit sem enged észrevenni, s a gyengeség, a passzivitás álarcát ölti magára. Szenvedélyként igázza le az embert, miközben az csak a bágyadtságot érzi. Tudással tölti el, amit ő hajlamos kiürültségnek érezni. Intenzív kötődést ígér mindenhez, az eredmény mégis a frusztráltság. Megtermékenyít, de közben meddővé is tesz.

Tárgyasítható-e hát az, aminek a megfoghatatlanság a lételeme? Alkotható-e róla megfelelő kép, szobor? Ábrázolható-e egyáltalán? Vagy a képtilalom rá is vonatkozik? Lehetséges, hogy a képtilalom ősi gondolata eleve a melankólia megnyilvánulása, és feltehetően az emberrel egyidős? Az ősi majomemberek akkor válhattak emberivé, amikor ráébredtek önmagukra, helyzetükre az univerzumban. Ez volt a melankólia születésének a pillanata. Tükröt kaptak, amelyben emberként ismertek magukra. A melankólia lehetővé tette számukra a reflexiót, ami nélkül nincsen tudás. A tudás mélyén pedig ott rejlik a világban elfoglalt kivételes helyzetünkről való tudás – a tudás a születésről és a halálról. A tudás halálos görbülete a melankólia. Olyan, akár az a csontdarab, amelyet Stanley Kubrick filmjében, a 2001: Űrodüsszeiában az ősi majomember először használt eszközként, hogy halált osszon vele.

Évtizedekkel ezelőtt, valamikor a nyolcvanas években láttam először a filmet. Ahogyan múltak az évek, úgy halványult előttem a történet, s a végén már nehezen tudtam összerakni a töredékekből, amelyek az emlékezetemben megragadtak. Később többször is meg kellett nézmem, hogy a történetet rekonstruálni tudjam. De teljesen még most sem értem. Miközben újra meg újra beszíppant, s minden alkalommal úgy hat, mintha vizuális kábítószer lenne. Ez annak is köszönhető, hogy Kubrick sokkal többet bízott a látványra, mint amennyit a filmrendezők általában szoktak. A 2 óra 40 perc hosszúságú filmben összesen 40 percnyi dialógus van csupán. Szinte némafilmnek is lehetne hát mondani, ha nem lenne olyan kitüntetett szerepe a zenének. A beszéd, valamint a szavakban elmesélhető történet helyett a zenének van meghatározó szerepe, s a képek is jobban igazodnak a zene dramaturgiájához, mint a szövegéhez vagy a történetéhez.

A monolit, ez a szabályos élékkel ellátott, hibátlanul megszerkesztett, tompán fénylő fekete hasáb, amelynek látványa a film legelső megtekintésekor kitörölhetetlenül belém vésődött, szintén a zene szülöttje. Úgy, ahogyan az egész film is egy nem látható, hanem csak hallható univerzumból bontakozik ki. Az első két perc negyvenöt másodpercben a koromsötétségen kívül semmit nem látni,

csak Ligeti György Atmosphères című művét hallani. Persze látvány ez is a javából. Mert a zene révén lélekben a minden elképzelésen túli ősuniverzumot látni. Hasonló történik A Rajna kincse elején is, ahol Wagner kívánságának megfelelően szintén teljes sötétségben kezd morajlani a zene, amely ott éppúgy az őskáosz megnyilvánulása, mint Ligeti zenéje. Kubrick filmjében a cím és a feliratok csak ezt követően jelennek meg, immár egy másik zeneműnek, Richard Strauss Imígyen szóla Zarathustrájának a hangjaira. Strauss a zenéjével Nietzsche Zarathustráját kívánta megidézni, amint ez éppen úgy dönt, hogy napfelkelte előtt leszáll az emberekhez. E zene hangjaira a filmben is a teremtés veszi kezdetét: egyetlen hosszanti tengely mentén a Holdat, a Földet és a Napot látni. Ezt követően tűnik fel az afrikai táj, a majomemberekkel, akik teljes kiszolgáltatottságban élnek. Létüket az örökös rettegés határozza meg – a világtól való szorongás már itt, az emberré válás előtt condition humaine-ként tűnik fel. Valamivel később – és ekkor már a tizenegyedik percnél tartunk – ismét hosszasan csak a zenét hallani. Ezúttal Ligeti Requiemjének Kyriéjét. És e gyászzenéből bontakozik ki azután a nevezetes fekete hasáb, ami egy reggel váratlanul ott áll a majomemberek barlangja előtt. Egy rekviemből, egy halotti miséből születik meg a monolit, ez a sztélé, amely a maga ragyogó feketeségében az emberiség hajnalán a születést és a keletkezést – vagyis az emberré válást – máris a halállal hozza összefüggésbe. De mégsem a halált idézi meg. Hibátlanul van megmunkálva, s ettől olyan tökély sugárzik belőle, hogy ez eltereli a figyelmet a keletkezésről és elmúlásról, a születésről és a halálról. Hibátlansága túlmutat az örökké változó földi világon – úgy, ahogyan a matematikai képletek és egyenletek is a földi létezésről független egyetemes törvények megnyilvánulásai. Ha sírkőre is emlékeztet, akkor csak annyiban, hogy a környező világ mulandóságára figyelmeztet, s arra, hogy van, ami ehhez a tökélyhez képest romlékony.

Kubrick eredeti elképzelése szerint a monolit egy tetrahedron lett volna, vagyis négy egyforma méretű háromszög által határolt test. Végül azonban lemondott erről, mivel túlságosan is a piramisokra emlékeztet, s ezzel egy hangsúlyozottan evilági tárgy benyomását keltette volna. Ő viszont kifejezetten egy nem evilági tárgy benyomását szerette volna elérni. A monolit, amelyre a végső választás esett, a maga hibátlan tökéletességével valóban nem illik bele a film semmilyen környezetébe. Kubrick ugyanakkor nem is arra gondolt, amire Arthur C. Clarke, akinek a regénye a film alapjául szolgált. Clarke könyvében a monolit egy távoli, idegen civilizáció üzenetét hordozza. Kubrick nem kívánt ebbe az irányba elindulni – feltehetően abból a megfontolásból, hogy ez éppolyan leegyszerűsítés lenne, mint ha Dürer melankólia-metszetének polihedronját valamilyen kézenfekvő értelemmel ruháznánk fel. A monolitot megfejtethetetlen Rejtélynek akarta meghagyni. Az ikonográfiai buzgalom persze a film értelmezőin éppúgy erőt vett, ahogyan Dürer esetében a művészettörténészekén is. Volt olyan, aki Lacan követőjeként fallikus jelképet látott benne, úgy gondolva, hogy a szereplők számára a monolit megértése jelenti a szimbolikus univerzumba való belépést. Akadt olyan is, aki a törvények könyvére ismert rá benne, amelyre azonban semmit nem írtak, s ennyiben az elvont



Stanley Kubrick: 2001: Űrodüsszeia

törvényt jelképezi. És olyan magyarázat is született, miszerint a monolit isten halálát jelenti.

Pedig a monolit lényege éppen az, ami Dürer polihedronjáé is, nevezetesen hogy nincsen rá semmilyen magyarázat. Hogy vele szembesülve az ember elnémul. Ahogyan a melankólia ellen nem használ semmilyen észérv, a monolit értelmezésére törekvő buzgalom is előbb-utóbb dadogássá válik.

A filmben négy ízben tűnik fel a monolit. Első alkalommal egy őskori barlang bejáratánál. „Az emberiség hajnala”: ezt a címet adta a rendező a film legelső részének. Olyannyira hajnalról van szó, hogy az ember még nem is született meg; félig-meddig még majom. Hordában élő majomembereket látni, minden öntudat híján. Egyik hajnalon arra ébrednek, hogy egy hibátlanul megformált, tökéletes lélekkel rendelkező, tompán fénylő hasáb áll a barlangjuk előtt. A látványától szinte hisztérikus állapotba kerülnek, s végül egyikük – filmbeli neve: Moon-Watcher – megérinti az ujjával. Azután amilyen rejtélyesen került oda a monolit, olyan rejtélyesen tűnik el röviddel később. A hatása azonban tartósnak bizonyult. Mintha negatív, láthatatlan levegőszoborként továbbra is ott kísértene a barlang szájánál. A hiánya révén hat tovább. És a tökéletes idegenség, amely belőle áradt, meghozta az eredményét. Amikor Moon-Watcher fölemel a földről egy csontot, egy montázs segítségével ezt a monolittal hozza összefüggésbe, s a következő percben már tudja is, mihez kezdjen vele: szétveri vele a lábánál heverő állati csontokat és koponyát. A szerszám születésének vagyunk szemtanúi. Az első alkalommal pedig, hogy használni kezdi, egy ellenséges majmot üt le, majd ver agyon, ez esetben tényleg vadállati módon. De ebben a pillanatban már nem állat. Az állat nem gyilkol, csak öl. A gyilkolás elválaszthatatlan a tudástól. A bűnbeesés eredménye mindkettő.

Nemcsak a szerszám születik meg ebben a pillanatban. Hanem az a felismerés is, hogy ölni jó. Nem egyszerűen szükséges vagy hasznos, hanem élvezetes. Nemcsak a túlélést segíti, hanem belső örömforrás is. Moon-Watcher, miközben a szerszámot első alkalommal használja, és leüti ellenfelét, majd a már földön heverő másikat egyre nagyobb élvezettel ütlegeli, a civilizáció első képviselője. Mert ebben a pillanatban született meg minden. Ha nem lenne gyilkosság, nem lenne civilizáció – a film első részét ez teszi olyan illúziótlanná. Évmilliókkal később Walter Benjamin ezt írta a történelemfilozófiai tézisei egyikében: „Nincs olyan dokumentuma a kultúrának, amely ne volna egyben a barbárságnak is dokumentuma.” (Benjamin, 965. o.) A kontextus azonban, amelyben ezt írta, azt sugallja, hogy Benjamin bízott ennek a kettősségnek a megszüntében: hitt egy olyan jövőben, ahol barbárság nélkül is létezhet majd kultúra. A történelem iróniája, hogy Benjamin, aki ebbe az ellentétbe belepusztult, olyasvalakinek adta át kéziratait megőrzésre, aki nem pusztult el, de Benjaminsnál illúziótlanabb volt: Georges Bataille-nak, aki a zsidókérdés kapcsán azt írta Sartre-nak, hogy az emberiséghez éppúgy hozzátartoznak a piramisok vagy az Akropolisz, mint Auschwitz és



Stanley Kubrick: 2001: Űrodüsszeia

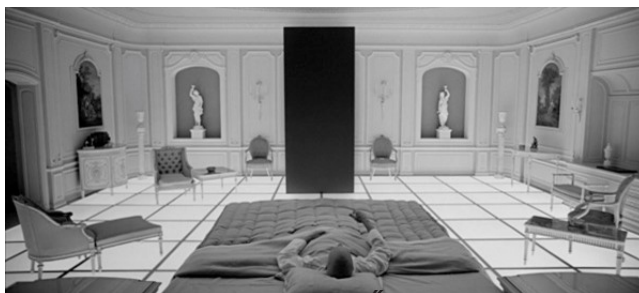
a gázkamra (Bataille 2008, 21. o.). Bataille gondolatát a monolitra vetítve: barbárság nélkül éppúgy nem létezik kultúra, ahogyan gyilkolás nélkül tudás.

A monolit melankolikus üzenet, amit a majomemberek a huszadik századi „magasan fejlett” utódoknál sokkal jobban megértettek: mégoly fejlettek és civilizáltak legyetek is majd valamikor, soha nem fogjátok megtudni, valójában kik vagytok, miért vagytok, mi veletek a létezés célja. E tudatlanságok vérként fogja folyamatosan átítatni a történelmeteket. A melankólia emberré tette a majmokat, akik számára a tanácstalanság lett a legnagyobb tudás.

Nincsen rá magyarázat, honnan került a barlang elé ez a monolit, és hová tűnt onnan. Egyvalamit tudni csupán: olyasmi jelent meg a földi világban, amit ennek lakói, legyenek majmok vagy magasan fejlett, civilizált emberek, soha nem fognak tudni teljesen megérteni. Az emberré válást segítette elő – de közben arra figyelmeztet, hogy a kérdésre, „mi az ember?”, maga az ember soha nem fog tudni kimerítően válaszolni. Ehhez saját hajánál fogva kellene fölemelnie magát – vagy pedig maga mögött kellene hagynia az emberi létformát. Amíg ember, addig a válaszai, mégoly mélyenszántók legyenek is, mindig részlegesek maradnak. A monolit ettől mélyen melankolikus jelenség: olyasminak a megtestesítője, amihez képest az ember mindig alulmarad. Jellemző módon amikor a filmben másodjára feltűnik, évmilliókkal később, immár a Hold egyik kráterében, ahonnan ismeretlen rádiójeleket sugároz a Jupiter felé, akkor az űrhajósok éppolyan értetlenül állják körbe, mint annak idején a majmok. Pontosan úgy tapogatják, mint elődjeik, s a kétféle csoport között csupán annyi a különbség, hogy amíg a majmok hisztérikusan ugrándoztak, addig az űrhajósok fegyelmezetten felsorakoznak a monolit elé, hogy egyik társuk fényképen örökítse meg őket. Emlék gyanánt. Ám ez a turistahorda nem sokban különbözik az őskori majomhordától.

Amikor harmadjára jelenik meg, akkor a Jupiter körül kering, mesterséges égitest gyanánt. A film alapjául szolgáló regényben (Arthur C. Clarke: 2001. Űrodüsszeia) a monolit a Holdról nem a Jupiterre, hanem a Szaturnuszra küldött jeleket, amely két évezred óta a melankólia bolygójának számít, és amelyhez ásványként az ólom van hozzárendelve. Először maga Kubrick is a Szaturnusszal akarta társítani a monolitot, és a harmadik feltűnésekor a Szaturnusz körül keringett volna, de végül nem sikerült a Szaturnusz színes gyűrűit úgy kivitelezni, ahogyan eredetileg szerették volna, s így váltottak át a Jupiterre (Wheat, 115. o.). A főszereplő, Bowman, aki a földi világot maga mögött hagyva magányosan száll az űrben, ezen áthaladva jut be egy olyan földöntúli dimenzióba, ahol kétséges, hogy egyáltalán meg tud-e maradni embernek. Amikor pedig negyedik alkalommal, utoljára jelenik meg, a hideg, egyszerre steril és mégis barokk szobában, az univerzumon túl, a lét és a nem-lét határán, akkor a magányos űrutazó egyidejűleg találkozik saját különböző korú hasonmásaival: ott áll egymással szemben a középkorú és az idős, valamint az idős és aggkori haldokló énje. A hal-





Stanley Kubrick: 2001: Urodüsszeia

Idokló ágya előtt ismét ott áll a monolit. Ám amikor az aggastyán – mint korábban a majmok vagy az űrhajósok – meg akarja érinteni, az megnyílik, kitágul, s fölsejlik benne Bowman mint magzat, amint egyre növekedve mintegy ellen-Földként kering az űrben.

Az ember soha nem képes kiszakadni önmagából. A film végén magzatként kénytelen újraszületni. A monolit: a csalfa ígéret záloga. Az ígéreté, hogy az Idegenség, a Másság képes rést ütni a világunk burkán, hogy azon átlépve kijussunk oda, ahonnan visszanézve megláthatjuk az itteni földi világot a maga tiszta valóságában, színről színre. Az ember legősibb vágyai közé tartozik ez. Platón barlanghasonlata óta az ember folyamatosan próbálkozik, hogy a világot ne csak földi dimenziói szerint érzékelje, hanem a teljességet lássa. Kubrick monolitja ennek hiú ábrándjára figyelmeztet. Amíg az ember ember, soha nem lesz képes kiszakadni a szűkös korlátai közül – a legtöbb, amire tudásként szert tehet, ennek hiábavalósága.

A 2001: Űrodüsszeiában az aggastyán magzatként születik újjá, a kényszerű körforgás kiszolgáltatottjaként, amely elől nem menekülhet. A monolitnak pedig nyoma veszett – hogy később talán újra feltűnjön, akár a filmvásznon, akár a valóságban, hogy az embert saját kényszerű bezártságával szembesítse. E felismerés pillanatai a legfelemelőbbek, de a legnyomasztóbbak is. Nem csoda, hogy egy súlyos, fekete kötömb jelképezi őket. Üres síremlék, kenotáfium. Telnek az évek, de a lét nem múlik

SZEMÉT

Nemes Z. Márió: A szemét bujasága (részlet a Strike magazinban megjelent írásból)

„A szemetet szeretni nem kell félnetek” – lehetne ez a mottója ennek a rövid írásnak, bár a szemetet utálni könnyebb. A szó holdudvara rendkívül tág, de elsősorban mégis valami elvetendőre utal. Valamire, ami távozásra kényszerül, illetve kényszerít. Itt rögtön a tér problémájával találkozunk, hiszem a szemét differenciát visz a térbe, ugyanis „kizárásra” invitál. A szemét kizáródik a térből, pontosabban hurkokat helyez el benne. Nem akarunk közösséget vállalni vele, tehát elmozdítjuk és/vagy elmozdulunk mellőle. Mert a szemét valami „rég”. Valami, ami kikerült az emberi használatból, vagy magából az emberből, de emlékeztet a korábbi együttélésre, emiatt (is) nyomasztó. A szemét valami (el)múlt, ami épp a jelennel való ambivalens viszonya folytán nem létezhet közelünkben...”

## Látogatás a Szervíz Trans Kft.-nél

A Szervíz Trans Kft Budapest 17. kerületében működik egy ritkásabb ipartelepen. Alapvetően Budapest teljes területéről szállítja el a konténereket, amelyekben építési törmelék, bontásból származó hulladék van. A cég 25 éve működik, igazodva az aktuális szemét kezelési áramlatokhoz. A 90-es években a tulajdonos, Szappanos László örökölt egy konténeres autót, azzal kezdte meg eleinte saját maga a konténerek szállítását, ekkor még csak egyszerűen lerakóba, semmilyen módon nem dolgozták fel a hulladékot. Később, amint a hulladékválogatás, hulladékfeldolgozás egyre inkább előtérbe került, a Szervíz trans Kft is kiformálta annak lehetőségét, hogy a konténeres hulladék is válogatásra kerüljön, bár mint azt Szappanos László megjegyzi, ebben az inert hulladékban sokkal kisebb a hátszél, a támogatás, mint a szelektív hulladékfeldolgozásban.

Bár az éves hulladékmennyiség pontos számát, ami ide érkezik nem tudtam megjegyezni, de döbbenetesen sok. A Szervíz Trans Kft. három műszakban, 0-24 órában dolgozza fel az ideérkező hulladékot, csak karácsony környékén van leállás.

Az egykor egy konténeres autóval és 5 konténerrel kezdő vállalat mára jól kinőtte magát, 25 konténeres autóval és több mint 1000 konténerrel szállítják a szemetet, a cég 120 embert foglalkoztat.

Szappanos Lászlótól rögtön kapok is egy jó tanácsot ez ügyben: Valójában mindegy, hogy az ember mivel foglalkozik (fel is hoz egy példát, a jó barátja például műanyag kötelek gyártásába csapott bele), ha az van egy kis érzéke a bizniszhez, fel tud építeni egy ilyen vállalkozást. Persze, azért jó feszült és stresszes ez a világ, emiatt kell folyamatosan növekedni, csak ez tudja azt a fajta piaci mozgásokból eredő folyamatos idegőrlő változáshoz szükséges kellő igazodást biztosítani.

A beérkező hulladék mivel konténeres hulladék, emiatt elvéve tartalmaz csak szerves hulladékot, alapvetően inert, építési hulladék, törmelék, fa, műanyag, fém, papír, fólia, gumi. A folyamatba bekerülő anyag tehát nem kezd el bomlani, a biológiai és kémiai reakciók veszélyességétől itt nem kell tartani, annál inkább a portól. A válogatás során olyan mennyiségű por keletkezik, hogy ipari párástókkal zajlik a pormegkötés, és még így is felmerült, hogy a cégnek költöznie kell a területről, mert nehezen tudják megakadályozni, hogy a por a szomszéd telepre átszálljon.

Az egy kupacba tett hulladékot először markológépek válogatják. A kupacból kihúzzák a nagyobb darab fákat, fémekeket, ezek aztán a megfelelő helyre kerülnek. A maradék, kisebb frakciójú hulladékot azután homlokrakodók egy átalakított kőrostára helyezik, ami rázás segítségével eltávolítja a törmelékből a port. A por mint nyersanyag szintén értékesítésre kerül. A maradék, kisebb frakciójú, portalan hulladéokra ezután már csak a kézi válogatás vár. Egy lábakra állított szendvicspanel dobozban válogatják ki ebből a hulladékból a műanyagot, papírt, fémekeket, míg a folyamat végén tiszta törmelék keletkezik.

A válogatás során 15%-ban hasznosíthatatlan anyag keletkezik, ez lerakásra kerül. Ezen kívül minden keletkező anyag eladásra kerül. Bár a nagyobb mennyiségű fa, műanyag, gumi, fém, papír is értékes alapanyag, a cég fő terméke a tiszta, minősített sít. Ezt jelenleg utakhoz, területrekultivációkhoz használják.

Az, hogy milyen anyag kerül kiválogatásra és melyik kerül csak lerakásra az változó és pusztán az értéke dönti el. A fóliák kiválogatása például indokolt lenne, hiszen ezt az anyagot újrahasznosítják, Magyarországon Sümeg mellett van is egy üzem, aki ezzel foglalkozik, de mivel az messzebb van, és a fólia alapvetően könnyű anyag, nem éri meg oda elszállítani, így lerakásra kerül. Nincs ebben semmi széplelkűség, csak bizniss megint.

Ott jártamkor szemerékelt az eső, de a munka nem állt meg. Az üzem egy körülbelül 8000 négyzetméteres területet foglal el. Ennek nagy része egy betonlapokkal burkolt placc, itt is, ott is ilyen, olyan kupacokkal, gépekkel. Mint megtudtam az üzem területének burkolata az egyes villamos sínpaneljeiből készült, egyszerűen csak lefordították őket, az aljukon még mindig ott van a sín. A bejáratnál itt egy viszonylag nagy csarnok, ebben javítják a gépeket és a konténereket, a többi fedett tér egymásra rakott öltöző, étkező és tárgyaló konténerekből tevődik össze. A cég adminisztratív részlege nem itt működik, illetve a konténereknek és a konténeres autóknak is külön telephelye van. A terület leintenzívebb része a körülbelül 1700 négyzetméteres katlannak nevezett udvar. Ideérkezik be a nyersanyag, itt történik a válogatás teljes egésze. A katlant körülbelül 5-6 méteres fal veszi körül. A falban kis fülkékben ülnek az ipari párásítók, most nem dolgoznak, szemerékelt az eső, és a pára miatt amúgy sem igen száll a por, csak a sár gyűlik az udvaron mindenhol. A katlan szinte csurig van szeméttel. Két excavátor megállás nélkül válogatja a szemetet. A sarokban sárga mellényben három munkás áll. A gépek által kiválogatott nagyobb darabokat helyezik el egy homlokrakodó kanalába. A katlan másik végén, egy áthatolhatatlan szemétkupac túloldalán megállás nélkül dolgozik a kőrosta, egy homlokrakodó egy nyergesvontatóba pakolja a kész törmelékét, a gépek pittyognak és zúgnak, a szemét dübörög. A válogatóban éppen ügyeletes emberek fejükre húzott kapucniban jönnek vissza a cigiszünetről. Milyen kegyetlen lehet itt nyolc órában a futószalag mellett szemetet válogatni, még éjszaka is.

Elmenőben még megkérdezem, hogy hogyan kerülnek el, hogy ne legyen baj abból, hogy a munkások és a gépek egy munkaterületen, egy munkafolyamaton dolgoznak. A válasz a szeparált, szakaszos munkavégzés, a sárgamellény, és az elválasztott munkafolyamatok. Ugyanakkor, teszi hozzá a cégvezető, történt már ebből baj. Kiderül, hogy azt a kedves munkást, aki az előbb odaköszönt nekünk, egyszer egy munkagép véletlenül nekitolta valaminek, majdnem ott maradt, de már jól van, és még mindig itt dolgozik.



Szervíz Trans Kft. telephely



HATÁR

## Ekler Dezső: A Háború megnyerhetetlen – Barna Bettina „HatárHáz” című diplomatervéhez

Botrány, persze. Kettévágni egy falut. No meg egy országot. Elfogadhatatlan. Barbárság. Az igazi botrány mégsem ez, hanem hogy nem akarjuk tudni, látni, hogy miért is van mindez, hogy egyáltalán miként lett ez lehetséges. Mióta is használunk útlevelet? – kérdezném a diákoktól. Meg kötelező személyi okmányokat? Igen, helyes a válasz: az első világháború első éveitől. Ma már meglepőnek tűnhet, hogy azelőtt szabadon jöhettek és mehettek a világ polgárai. Ady Endre Párizsba, a megélhetés nélkül maradt hazánkfiat Amerikába, szabadon. Az összeurópai háború első éve hozta a „technikai meglepetést”, ahogy Paul Virilio írja. Hiába volt a logisztikai túlhatalom valamennyi szemben álló fél részéről, a háború megnyerhetetlennek mutatkozott. Hiába tudták frissen épült vasútjaikon milliószámra frontra vinni a fiatal férfiakat meg az egyre nehezebb fegyvereket, meg a lőszert, a kötszert, az izgalommal várt geopolitikai mérkőzést a politikus és katona urak nem voltak képesek többé maguk lejátszani. Ehhez most már az egész társadalom kellett. A gazdaság egésze és a teljes populáció ereje. A civil társadalmat tehát militarizálni kellett. A gyárakból hadiüzemet, a nőkből gyári munkást, majd hadiözvegyet kellett csinálni, a gyermekeknek kisdédóvót, katonai mintára. S ha valaki tovább akart állni, távozását biztonsági kockázatnak nyilvánították, s az idegenek jelenléte is annak minősített. Párizsban kezdték összefogdosni és internálni, mint ellenséget, az ott lébecoló idegen művészeket, a határokat őrizni kezdték, majd lezárták. Az európai hatalmak szinte egy időben túsul ejtették saját nemzetüket. A háborút így vélték megnyerhetőnek.

Tévedtek. Mifelénk nemcsak a háborút, de részben a nemzetet is elvesztették. A túszejtés olyan jól sikerült, hogy a társadalom nem kis hányadát zsákmányként, a megszerzendő hadtáp-készségek részeként kellett átadni... Nem folytatom. Ma már ez nem számít botránynak, még ha barbárság is, akárhogy vesszük. A botrány már csak az, hogy még most sem értjük, miért lehetséges ma is mindez. A fiatalokra vár, hogy feltegyék a kérdést: miért vagyunk ma is az államok túszejtői? Miféle háborút is akarnának velünk megnyerni? Nem volna-e figyelmeztető jel, hogy a kényszerű fogyasztói létbe, azaz a haditársadalom szolgálatába belefáradt populáció rohamosan kihalni látszik, mint a rabságban tartott állat, melynek nincsen már elég kedve utódot nemzeni? A fiatalok, ha látni nem is, érezni talán érzik, hogy a nagyapáinktól örökölt háború megnyerhetetlen. A 20. század logisztikai meglepetése után (most) a 21. század demográfiai bomlása fogja ezt megmutatni. A túszejtők menekülnének, ha máshova nem, akár a nemlétbe is. Barna Bettina érzékenyen és okosan tapint rá életünk e fájdalmasan botránnyos pontjára. Amit művel, régebben úgy mondtuk volna, civil építészet. Vagyis a hadi építészet ellentettje. Félő azonban, hogy mára civil lehetőségként nagyjából annyi maradt a társadalom számára, mint ez a repedésszerű határsáv a két állam határa között, amelyre Bettina jó érzéssel rátalált. Amit itt látunk, talán inkább szociális építészetnek kellene hívnunk, ahogy a fiatalok szeretik ma mondani, ha az együttérző hozzáállásról beszélnek. A 10 méter széles határsáv építészeti értelmezésében Barna kollégánőt ez a részvétellel teli hozzáállás vezeti.

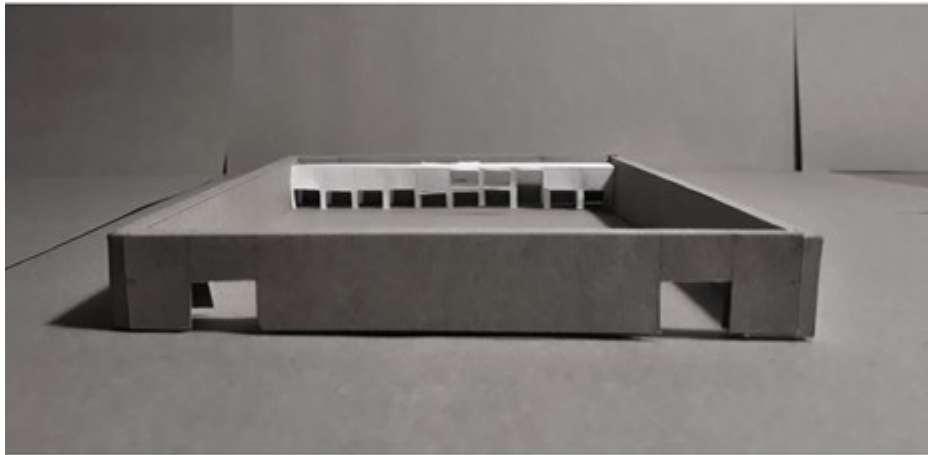
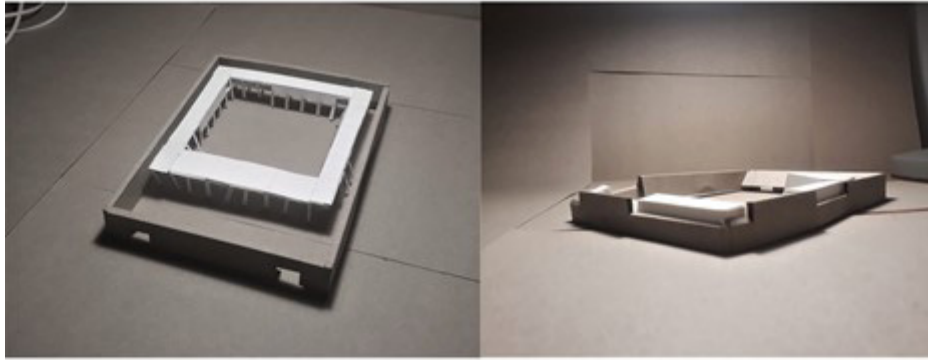
Az emberi közösség elfogadhatatlan és feldolgozhatatlan szétszakítottságát értelmezi, és a lehetőségek szerinti orvoslás módját keresi. A kaland nem várt felfedezésekkel jár. A drótkerítések közé zárt mezsgye, amit nyomok ültetésére szántanak akár naponta, magában véve elgondolkodtató. Alakjáról, „vonalvezetéséről” messziről süt, hogy vonalzóval húzták. Cikcakkjainak merev esetlegessége ma is felidéri a toll hegyét, mellyel cinikus nemtörődömséggel végighúzták a tájon. Azért ilyen széles a sáv, mert a térképre húzott tintavonal méretes nagyítása. Voltaképpen az absztrakt vonal-semmi megvalósult mása, a semmit nagyító metafora. A katonás bürokrácia a rajzolatához nagyvonalúan még hozzátette, ha már ilyen széles a toll nyoma a valóságban, legyen a mérete a rend kedvéért pontosan 10 méter. A 10 méternyi senki földje alighanem metafora, a tájon átrobogó vonalóriás képe. Se nem Szlovákiáé, se nem Ukrajnáé. Repedés a térképen, a senkié. S mert a honukat vesztett magyarok a szó szerinti senkiháziak itt, gondolhatnánk, hogy a zóna a magyaroké. Ha odafigyelünk, jól látható, ahogy a széthasadó térkép alól a régi Magyarország földje tűnik elő. Egy álombeli út hazafelé. Álombéli? Hiszen ha valaki elindulna, elindulhatna rajta, mint a határőrök dél nyugat felé, valóságosan Magyarhonba érkezne... Megint csak nem folytatom. Bettina a gigantikus tintavonal írjének egy darabját teszi láthatóvá három dimenzióban. Jól érzékeli a különös hely metaforikus természetét. A vonalszerű hasábforma épület falait hajszállra a határvonalakra illeszti, kitöltve ezzel a monumentális vonal tinta-testét. A HatárHáz és az épülettettestből továbbfutó udvarok is a képzeletben hazavivő államközi hasadékot telítik étellel. Ide engedi be, a vámosok mellé, a magyarokat együtt lenni. Erős morális és formáló tehetségre vall, hogy a HatárHázat, bár határátkelőnek épül, nem elsősorban összekötő kapuként, hanem elválasztó falként meri megfogalmazni. Hát még az, ahogy az egészet monumentális drótkerítések közé zárja, a valóságban és képzeletünkben is felnagyítva a szögesdrót kerítés képét, amit akár a 20. század esszenciájának gondolhatnánk. Ezen a gigászoknak szánt kerítésen nyit kaput, akárha várfalon tenné. Kérdéssé fogalmazva: vajon melyik fél az, aki a kapuhoz kintről érkezik, s melyik, aki a látogató lakja: Az épület többi elemét és térhasználatát, helyesen, a külső látvány metaforikus fogalmazásából vezeti le. A hosszfalak nyílásai és a lépcsők is a nagyított drótkerítés hálógeometriájának lesznek alárendelve. A végfalakon a csoportos együttlétek helyiségei nagyméretű nyílásaikkal a senki földjére nyílnak. A határkapu két oldalára szervezi a hivatalnokok és katonák helyiségeit, s a kilátást, értsd átlátást nyújtó emeletre helyezi a látogatók tereit. Az innen nyíló látvány privilégiuma ez idáig csak az őrtornyok „lakóit” illette. Ahogy az épületből kifutó udvarok felszántott sávja is őrzőik terrénuma volt eddig. Ám mostantól szabad sétaterek lesznek a magas dróthálók között, ahol egyenesen kívánatos lesz nyomot hagyni. A belső kissé zsúfolt, bár ez a rigorózus határőrizeti technológiának tudható be. Ezek a helyek rendszerint ilyenek, ez a természetük. Jó, hogy az emelet tágasabb. A vasbeton szerkezetek jól illenek a hely szelleméhez, bár ha igazán szociális építésztként s nem a hivatalos hadtápi részeként értelmeznénk a feladatot, vályogból, favázzal talán még jobb volna. A szerkezeti megoldások, amennyire kivehető a rajzokból, helytállóak, elmélyült és lelkes munkáról vallanak.

Az emberi közösség elfogadhatatlan és feldolgozhatatlan szétszakítottságát értelmezi, és a lehetőségek szerinti orvoslás módját keresi. A kaland nem várt felfedezésekkel jár. A drótkerítések közé zárt mezsgye, amit nyomok ültetésére szántanak akár naponta, magában véve elgondolkodtató. Alakjáról, „vonalvezetéséről” messziről süt, hogy vonalzóval húzták. Cikcakkjainak merev esetlegessége ma is felidézi a toll hegyét, mellyel cinikus nemtörődömséggel végighúzták a tájon. Azért ilyen széles a sáv, mert a térképre húzott tintavonal méretes nagyítása. Voltaképpen az absztrakt vonal-semmi megvalósult mása, a semmit nagyító metafora. A katonás bürokrácia a rajzolatához nagyvonalúan még hozzátette, ha már ilyen széles a toll nyoma a valóságban, legyen a mérete a rend kedvéért pontosan 10 méter. A 10 méternyi senki földje alighanem metafora, a tájon átrobogó vonalóriás képe. Se nem Szlovákiáé, se nem Ukrajnáé. Repedés a térképen, a senkié. S mert a honukat vesztett magyarok a szó szerinti senkiháziak itt, gondolhatnánk, hogy a zóna a magyaroké. Ha odafigyelünk, jól látható, ahogy a széthasadó térkép alól a régi Magyarország földje tűnik elő. Egy álombeli út hazafelé. Álombéli? Hiszen ha valaki elindulna, elindulhatna rajta, mint a határőrök délnyugat felé, valóságosan Magyarhonba érkezne... Megint csak nem folytatom. Bettina a gigantikus tintavonal írjének egy darabját teszi láthatóvá három dimenzióban. Jól érzékeli a különös hely metaforikus természetét. A vonalszerű hasábforma épület falait hajszállra a határvonalakra illeszti, kitöltve ezzel a monumentális vonal tinta-testét. A HatárHáz és az épülettettestből továbbfutó udvarok is a képzeletben hazavivő államközi hasadékot telítik étellel. Ide engedi be, a vámosok mellé, a magyarokat együtt lenni. Erős morális és formáló tehetségre vall, hogy a HatárHázat, bár határátkelőnek épül, nem elsősorban összekötő kapuként, hanem elválasztó falként meri megfogalmazni. Hát még az, ahogy az egészet monumentális drótkerítések közé zárja, a valóságban és képzeletünkben is felnagyítva a szögesdrót kerítés képét, amit akár a 20. század esszenciájának gondolhatnánk. Ezen a gigászoknak szánt kerítésen nyit kaput, akárha várfalon tenné. Kérdéssé fogalmazva: vajon melyik fél az, aki a kapuhoz kintről érkezik, s melyik, aki a látogató lakja: Az épület többi elemét és térhasználatát, helyesen, a külső látvány metaforikus fogalmazásából vezeti le. A hosszfalak nyílásai és a lépcsők is a nagyított drótkerítés hálógeometriájának lesznek alárendelve. A végfalakon a csoportos együttlétek helyiségei nagyméretű nyílásaikkal a senki földjére nyílnak. A határkapu két oldalára szervezi a hivatalnokok és katonák helyiségeit, s a kilátást, értsd átlátást nyújtó emeletre helyezi a látogatók tereit. Az innen nyíló látvány privilégiuma ez idáig csak az őrtornyok „lakóit” illette. Ahogy az épületből kifutó udvarok felszántott sávja is őrzőik terrénuma volt eddig. Ám mostantól szabad sétaterek lesznek a magas dróthálók között, ahol egyenesen kívánatos lesz nyomot hagyni. A belső kissé zsúfolt, bár ez a rigorózus határőrizeti technológiának tudható be. Ezek a helyek rendszerint ilyenek, ez a természetük. Jó, hogy az emelet tágasabb. A vasbeton szerkezetek jól illenek a hely szelleméhez, bár ha igazán szociális építésztként s nem a hivatalos hadtápi részeként értelmeznénk a feladatot, vályogból, favázzal talán még jobb volna. A szerkezeti megoldások, amennyire kivehető a rajzokból, helytállóak, elmélyült és lelkes munkáról vallanak.

## Lajtabánság

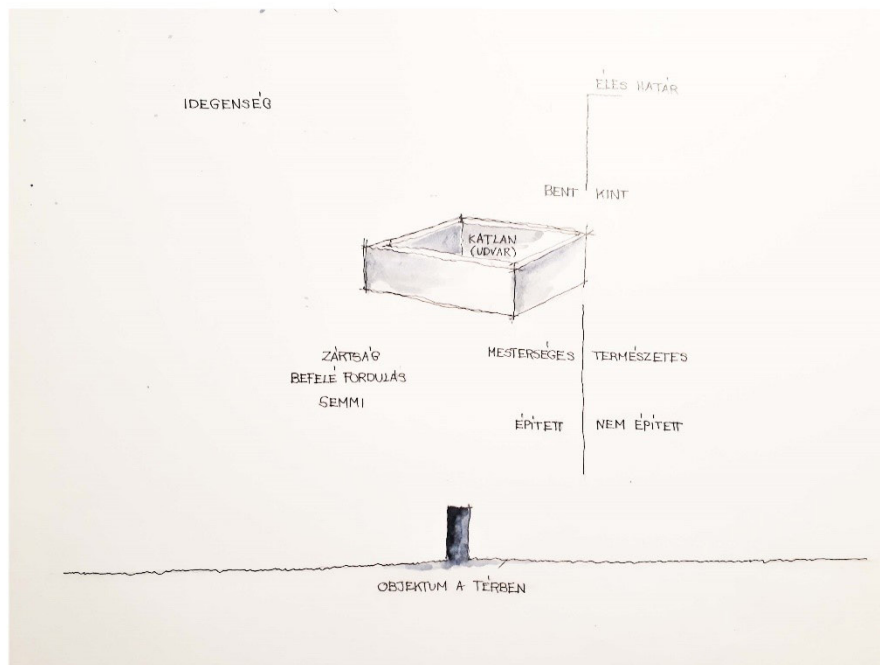
A Lajtabánság, vagy akkori nevén Nyugatmagyarország 1921 október 4. és 1921. november 5. között létezett független állam volt, amelynek létét azonban senki nem ismerte el. A független állam a Burgenland területén jött létre a Trianoni döntést követő felkelés során. Vezetője Prónay Pál volt, központja Felsőőr, Oberwart volt. Az állam egy hónapig élt a mai Burgenland területén. A Pornóapáti és Beled környéki határszakasz azon a területen fekszik, ahol ez az állam száz éve létrejött.

KATLAN, ÉLES HATÁR



TÖMEG VÁZLATOK





KONCEPCIÓ LAP

Induljunk ki abból a lehetetlen kérdésből, amely gyakran felmerül az emberben, ha tervez: miért kell olyan házakat építeni, amelyek olyanok, mintha mindig ott álltak volna? Dolgozgatva, segítő munkahipotézisként tartalmaznak tűnik a feladvány, szóban kimondva viszont roppant sekélyes. Célként kitűzni meg végképp badarság, hiszen olyan ház, amely mindig van, nincsen – már csak azért sem, mert előbb-utóbb minden ház elpusztul. Ráadásul az olyan ház, ami csak olyan, mintha mindig ott állt volna, még gyengébb ötlet, mert igazából csak hasonlítani akar valamire, ami egyébként nincsen. Szóval simlis az ötlet, még ha elsőre kimondva roppant tetszetős is. Amiért mégis érdemes foglalkozni vele: ha vonzó feltevés, akkor valami kell hogy legyen a mélyén, s ami ott van, talán használható lesz. Gondolatkísérlettel próbálkoznék tehát. A három alapszöveg, amelyet prédául hoznék Borgestől, Huxley-től és Heideggertől, kísérteties módon egy ponton fut össze. Az írások mondandója hasonló. Mindhárman a teljes, a metafizikai valóság felsejlésének pillanatairól írnak. A közös pont egy sajátos élmény: a mindennapokból való kiemelkedés, az idő kikökenésének pillanata. Még különösebbé teszi a dolgot, hogy a konkrét fizikai állapot, ahova ezek az urak eljutnak, sajátos térbeli helyzethez kapcsolódik: mindhárom esetben egy adott falhoz és ennek a falnak sajátos, fény általi megvilágítottságához. Határhelyzetekről van szó, ahol az időtlenségnek sajátos, illuminatív állapota áll elő, egy fallal és az arra vetülő fénnel kapcsolatban. Érdemes hát belebújni a szövegekbe, mert a felvetett kérdést az önismeret irányába terelik. Mindhárom arra utal, hogy a fenti örökkévalóság-probléma nem kívül, hanem belül keresendő. Pontosabban: ha a „halhatatlanság” kérdését firtatjuk az építészettel kapcsolatban, a probléma gyökerét valahol az önmegváltás hívásában fogjuk meglelni.\* Ha megengedik, Borgest kezdem olvasni: az örökkévalóság fogalmáról szóló dolgozatának utolsó fejezetét.\*\* Az örökkévalóság története filozófusokat, teológusokat sorakoztat föl, Platónról Szent Ágostonon át Schopenhauerig történetileg tekintve át a fogalom körét. Utolsó fejezetként biggyeszti oda saját örökkévalóság-elméletét, a filozófiai dolgozat végére borge-si csavarintással egy irodalmian szubjektív emlékezést:

„Szeretnék itt beszámolni egy élményről, amelyben egyik este volt részem: kalandnak nem nevezhetem, mert ahhoz túl tűnékeny s elragadtatással teli az a semmiség (...) Így emlékszem rá. Az előtt a bizonyos éjszaka előtt, délután Barracasban voltam: nemigen szoktam ezt a helyet felkeresni, s maga a távolság is – meg amit később bejártam – különössé tette azt a napot. Estére nem volt semmilyen tervem; minthogy tiszta éjszaka volt, vacsora után kimentem sétálni és emlékezni. Nem akartam semmilyen irányt szabni a sétának; a lehető legszélesebb teret hagytam a valószínűségnek, nehogy – az egyetlen lehetőség választásával járó – előrelátással korlátozzam a várakozást. Annyira, amennyire csak lehetséges, sikerült elérnem azt, amit céltalan sétálásnak szoktak nevezni (...) azokba a negyedekbe jutottam, amelyek nevét mindig szívesen felidézem, s

amelyek tiszteletet ébresztenek a szívemben. No nem a városnegyedemet – gyermekkorom pontos terét – akarom így feltüntetni, hanem a még ma is titokzatos környéket: azt a mezsgyét, amelyet teljesen csak szavakban ismertem – a valóságban alig –, s amely egy kor határa és mitológiája. Ezek a közelmúltat idéző utcák az én szememben az ismert világ fordítottját, hátoldalát jelentették, s róluk szinte éppolyan mértékben nem volt tudomásom, mint ahogy semmit sem tudunk házunk föld alatti alapjáról vagy saját láthatatlan csontvázunkról. A séta egyszerre csak egy utcasarokra sodort. Beleszippantottam az éjszakába, miközben teljesen elcsendesedve abbahagytam a gondolkodást. Az amúgy sem túl bonyolult látványt a fáradtságtól még egyszerűbbnek találtam. Önnön tipikussága tette oly valóságútlenné. Alacsony házak sorakoztak az utcán, amely először szegénység benyomását keltette, de aztán nyilvánvaló boldogságról árulkodott. Egyszerre volt nagyon szegény és nagyon szép. Egyetlen ház sem tolakodott az utcára (...) A járda lejtősen csatlakozott az úttesthez; az út maga ósagyagból volt, a még fel nem fedezett Amerika földjéből (...) A homályos, egyetlen föld fölé emelkedő, rózsaszínű fal láthatóan nem fogadta be a holdfényt: saját, belső fényét szórta (...) Elméláztam azon az egyszerűsége. Azt gondoltam – nyilvánvalóan hangosan –: ez harminc éve pontosan ilyen volt (...) abban a már szinte szédítő csöndben semmilyen zaj nem hallatszott, csak a tücskök – ugyancsak időtlen – zenéje. Az ezernyolcszázvalahányban vagyok közönséges gondolata egyszerre csak átcsapott néhány tapogatózó szóba, majd horgonyt vetett a valóságba. Halottnak éreztem magam, olyan volt, mintha elvontan érzékelném a világot: az a tudással átjárt, megfoghatatlan félelem töltött el, amely a metafizika legnagyobb igazsága. Nem hittem, nem én, hogy eljutottam az Idő még elképzelhető vizeire; inkább azt gyanítottam, hogy megtaláltam felfoghatatlan örökkévalóság szavunk néma vagy nyomaveszett jelentését...”

Kiemelnék néhány mozzanatot. Borges a múltbeli és jelenbeli pillanat egybevágóságát hozza elénk. Gyermekkora térbeliségének képéről mint egyfajta rövidzárlatról számol be, amely váratlanul idéződik fel és sül ki a jelenben. Halottnak hiszi magát, mert váratlanul éri az élmény, egy olyan helyzetben, amely kiiktatja őt az idő és a megszokások folyamából.\* Az illumináció legtisztább pontján rózsaszín falat lát, mely nem fogadja be a holdfényt, „saját belső fényét szórja”. Földútról is szó van, amely a felfedezetlen Amerika földje. Mindez együtt az örökkévalóság értelmének sejtéséhez vezet. Heidegger A földút\*\* című írásában ugyancsak gyermekkori élményekről szól, helyek idéződéséről. Németesen megdolgozott élményleltár ez, az elmúlt időből visszavett pillanatok sűrítménye, szándékoltan rövidzárlatszerű képek egymásra halmozásával kisserkesztett időtlenség-vízió. Csak részleteiben idézem. Gyermekkori falusi környezet földútra fölfűződő képei sorakoznak benne, ezeket általánosítja bizonyos pontokon. Például az öreg tölgyfa képében – mint tudjuk, Kampis Miklós tanár úr kedvelt passzusa:\*\*\* „...a tölgyfa keménysége és illata egyre észlelhetőbben kezdett beszélni arról a lassúságról és állhatatosságról, amivel a fa növekszik. Maga a tölgy mondta, hogy egyedül az ilyen növekedésben alapozódik meg az, ami tartós és gyümölcsöző; hogy növekedni

annyit tesz: megnyílni az égbolt tágasságának, és ugyanakkor a föld sötétjébe gyökerezni; hogy minden tenyészet csak akkor gyarapodik, ha az ember megfelel a tágas ég elvárásainak és ugyanakkor megmarad a hordozó föld oltalmában...”

Ez Heidegger. És az a bizonyos rész a vége felé:

„...Ehnriedtől visszafordul az út a kastély udvarának kapuja felé. Keskeny szalagja átvezet az utolsó dombon, s a lapályon keresztülágva jut egészen a városfalig. Tompán fénylik a csillagok világánál. A kastély mögött a Szent Márton templom tornya magasodik. Lassan, szinte tétovázva ül el a tizenegy óraút az éjszakában. Az öreg harang, melynek kötelein gyakran forróra dörzsölődtek a gyermeki kezek, remeg a nagykalapács ütései alatt, melynek furcsa-komor kinézetét senki sem fejtheti. Az utolsó ütéssel a csend még csendesebbé válik. Elér mindazokhoz, akik két világháború során időnek előtte áldozattá lettek. Az egyszerű még egyszerűbbé vált. A mindig Ugyanaz megütökött és felold. A földút biztatása most teljesen világos. A lélek szól? A világ szól? Az Isten szól? Minden ezt mondja: lemondani abba, ami Ugyanaz. A lemondás nem vesz el. A lemondás ad. A lemondás az egyszerű kimeríthetetlen erejét adja. A biztatás otthonossá tesz egy hosszantartó eredetben.” Nehéz szöveg. Ő is tereket idéz gyermekkorából, amelyek legfontosabb jellemzője, hogy változatlanok, legalábbis visszaidézett képként a leírás és a gyerekkor ideje között feszülő szellemi térben. Ha az ember ma földutat lát, s a földút mellett öreg fát és ott házat, falat, akkor felszínesen ezt gondolja: ez régóta ugyanígy van. Diófa délutáni napfény súrolta fal előtt, földút mellett – a változatlanságnak és mulandóságnak közhelyszerű élményét hozza.\* Heidegger ezzel él, és Borges is ezt idézi fel. Vajon miért? De nézzük Huxley-t! Közismert dolgozata, Az érzékelés kapui\*\* miatt tévesen a kábítószer-élvezet pártolójának könyvelik el, holott nem a kábítószer, hanem – művelt angolként – a metafizika híve volt. A peyoteevő boldog indiánokról ír, akik szélsőségektől mentesen tudnak élni, mert vegyi vakációik révén rendszeresen részesülnek a személyesen túli világ látomásaiból. Mondandóját illusztrálандó, meszkalinos állapotáról számol be. (Ez ugye megfelelne Borges halálhoz hasonított illuminatív helyzetének és Heidegger óceáni érzésének – Freuddal szólva.) A meszkalin\* hatása hol erősödik, hol gyengül. Itt olvasható az elhíresült eset, mikor Huxley drogos kábulatában autót lát és nevetőgörcs fogja el:

„Nagy, világoskék autó állt a járdaszegély mentén. Ahogy megpillantottam, roppant jókedv kerített hatalmába. Micsoda önteltség, micsoda képtelen önelégültség sugárzott e tükörsimára dukkózott, domború felületekről! Az ember a tárgyat saját képmására teremtette – vagy inkább kedvenc regényhősének a képmására. Annyira nevettem, hogy arcomon végigcsorogtak a könnyek.”

S egy bekezdéssel később:

„Kezdett eloszlani a meszkalin hatása: de a kertek virágai továbbra is a természetfölöttiség szélén remegtek, a mellékutcák borsfái és szentjánoskenyérfa most is jól láthatóan valami szent ligetnek voltak részei. Éden váltakozott Dodonával, Yggdrasil a misztikus Rózsával. (...) A varázslat csak

akkor kezdett újra működni, ha új lakónegyedbe fordultunk be, és két ház sor között siklottunk el. Itt az épületek különleges ocsmánysága ellenére is olykor meg-megújult az érzékfölötti másság. Téglakémények és zöld műanyagtetők parázlottak a napfényben – az Új Jeruzsálem törmelékeiként. És hirtelen megpillantottam, amit Guardi láthatott, és (micsoda összehasonlíthatatlan tehetséggel!) oly gyakran megfestett vásznain. Egy stukkózott falat, amint árnyék dől át rajta; tiszta, de felejthetetlenül szép, üres, de a lét összes jelentésével és misztériumával van telítve. A Kinyilatkoztatás elhalványult, és a másodperc töredéke alatt elenyészett. A kocsi továbbgördült; az idő is ismét újabb megnyilatkozását tárta fel az örökkévaló Abbeliségnek. Az azonosságon belül különbözőség van. De semmiképpen sem az összes Buddhák szándéka, hogy a különbözőség különbözőn az azonosságtól. Az ő szándékuk teljesség is, és elkülönülés is. Például ez a vörös és fehér pelargóniasor – egészen más volt, mint az úton száz yardnyira föntebb lévő stukkózott fal. De mindkettőnek ugyanaz volt a »vansága«, ugyanaz volt mulandóságuk örök jellege.”

Eddig az idézetek. Mindenkinek kell legyen hasonló élménye. Például mikor édesanyád a rolót hézagossra hagyta, s a reggeli fény a réseken a félhomályos szobába jutott, és fénypászmákat rajzolt a légtérbe, ahol a csendes por a fénycsíkokon gravitált, és ez elgondolkodtatott a mulandóság „örök jellegén”. Feledtetvén és egyszerre rögzítvén az álom és ébredés közti űrben az esti fal felé forduló kétségbeesést, melyben – először tudhattad – senki nem segíthet: eszmélésedet, hogy meg fogsz halni egyszer. Érezted, a reggel fénypászmákban szálló por egyeteme sem nem vigasztal, sem nem ríkat többé. Nekem ez úgy volt, hogy a fal előtt láthatóvá váló fénypászmában ment a por fölfelé, és ha ezt tartósan néztem, akkor észleltem, hogy a szememet nedvesítő folyadék pöttyei belül lefele mennek. És egyszerre tudtam észlelni azt, ami kint furcsa módon állandó a fény és a fal képében, és hogy közben belül viszont telik az idő, és ezáltal mulandó mindez. S ahogy ezt figyeled, érzed, hogy te is változó és mulandó vagy, hisz látod, amivel látsz, s közben tudod is mindezt. Normális gyereknél, úgy gondolom, jellegzetes, bár komplikált élmény, amit ez a sajátos térbeli észlelés fixál.\* De miért mindig a fal? Valószínűleg azért – Borgesnél és Huxley-nál is –, mert a fal határol, s mint ilyen, aktiválója lehet emberi korlátoltságunkat kivetítő mulandóság kontra örökkévalóság-élményünknek, egyszerűen alkalmas mivolta miatt. S mivel ez tipikusan így történik, vajon nem ezért társul-e az építészethez az időtlenség képzelet? Azon belül is elsősorban a falhoz, az arra vetülő, mulandó fények és árnyékok interpretációjában? Az úthoz Heideggernél, Lao-cénél is az életpálya, az önépítés képe kapcsolódik. Az út a sors metaforája, mert a személyiség épülését leképező, mozgást megtestesítő archetípus. A kapu, a nyílás a falon, a beavatódás életdramaturgián belüli lépéseit képes megtestesíteni, azokat írja le. (Lásd erről Makovecz Imre elveit, akinél kitüntetett szerepet kapott a bejáratok szakralitása, éppen az élet állomásainak megtestesítőjeként.) A fal a határoltság metaforája. Ehhez az építészeti archetípushoz ez a fajta határelmény társul, és nem más.

Ha tehát az örökkévalóság kontra mulandóság inverz fogalmainak képzetét, benyomását fölidéző

építészeti megnyilvánulásokra gondolunk, akkor zárt, nagy kiterjedésű, egységes falfelületekre kell gondolnunk. Nem áttört, hanem kevésbé lyukas falakra, várfalra, egyiptomi falra, kőfalra, zárt utcáshoz közelebbi. Erre a célra nem alkalmasak a nagy, üveggel borított, lábakra állított homlokzatok. Ezek nem képesek földidézni az örökkévalóság határélményét. Arra is alkalmatlanok, hogy a személyiségépítés útján haladáshoz kapcsolható élményeit aktivizálják. Arra is, hogy a beavatódás határon átlépését földidézzék, mert ahhoz legalább kapu kell. (Nagy valószínűséggel az üvegfalok általában véve alkalmatlanok bármilyen komoly dologra. Tükrözésre igen, ami persze megint sajátos probléma: az álomé, a tudattalané, a hamis ráismeréseké stb.) Lám, kint, hegyen, erdőben járva mennyire szereti az ember a támfalakat, romokat. Szeret a közelükbe menni, mellettük lenni (lásd az egész rom-romantikát). Vajon miért? Mert az ember alapélményei közé tartozik határoltságának tudata, testi és szellemi értelemben is. Egészséges alkatú ember egzisztenciális tudata határainak tapasztalásából épül. Ameddig ő terjed időben, térben éberségben, s ahonnan már nem ő van. S csak ha ezzel rendbe jött, akkor léphet tovább (valamely kaput kinyitva) oda, ahol már a nem-ő is ő, mert akkor már el tudja viselni azt, ami ezzel jár, hogy ő sem ő... Nos, a falak ezen határoltság metaforái. Ezért szeretünk falakat építeni. Nagy, hosszú, magas, tömör falakat, hogy tudjuk magunkat, meg hogy aztán áthatolhassunk rajtuk. A határélményt kell kiépítsük magunkból. A megtermelt élményt építjük magunk köré, hogy ez aztán sugározza (a reá vetülő fény által) belső világunk realitását. Ezért működik, amiről szó volt.\* A belső élményrendnek megfelelő, azt nem sértő, nem sürgető, talán csak készítő módon kellene tudnunk ezért építeni. Ahogy Borges és Heidegger írja, az egyszerűségnek, a csendnek, az emberi lélekrezdülések csendjének és egyszerűségének, mondhatni légységének megfelelően. Hogy a belső vetülhessen ki, és hogy a kinti (és a még kintebbi) a belsőt építse és kondicionálja. Talán megfogható minőségbeli kérdés ez – bár ugyancsak sikamlós, mert olyasmiket kapcsolunk itt össze, amit nem szabadna, mert normatív, követelményként tilos megfogalmazni. Mégis, itt van valami... Hogy miért nem szabad összekapcsolni? Például mert azzal a veszéllyel járnak, amit a mai szofisztikált építészeti elképzelések is felvetnek, lényegében hasonló, ám hidegen, intellektuálisan kiagyalt irányultsággal. Azért hibáznak, mert azon az elképzelésen alapulnak, hogy az időtlenség geometriailag és stílusosan kipárolható a történeti építészetből – most nagyon leegyszerűsítve a dolgot. Ez a „cool” építészet, vagyis a posztmodern és a kontextualizmus. A világnak csak a felét veszik, a fizikait, a geometriával és ízléssel kirostálható tartós formakészletet, mondván: olyan szép, olyan állandó, hogy már-már örökkévaló. A fenti gondolatkör viszont, ha merjük rávetíteni az építészetre, a belső emberi dramaturgiához kapcsolódik. Semmi köze tehát stílushoz, műtörténethez, semmi köze esztétikához. Roppant vékony szálon függ, és talán nem is igaz. Egy pillanat, egy fal, melyre a fény sajátos módon érkezik, az árnyék bizonyos módon rávetül, s ez metaforikusan idézi énünk határoltságát, és felkelti vágyunkat, hogy önmagunkon túlra emelkedjünk. Semmi többről nincs szó. Személyes vonatkozással bővítve a „vágyak eme kifejezőmódját” – ahogy Borges végül az örökkévalóság fogalmát aposztrofálja –:

ez az otthonosság érzete. Mióta házakat bütykölök, azóta nem hagy nyugodni, hogy miként kapcsolódik mindez a gyermekeimhez, miként tudhatnék a házaimmal otthonosságot teremteni, ahogy nekik szeretném. Például a tokaji nagy borház hosszú, semleges, sárga falaival, amelyek „hozzák” az otthonosságnak ezt a fajta érzetét, amelyről szeretném, ha gyermekeimnek is meglenne (kivált, ha sikerül diófát ültetni eléjük). Az az érzésem, hogy mivel nekem is volt, ezért az embernek jár ez, ilyen egyszerűen szólva. Az eszem ilyen irányba mozog, a saját élményeim efféle archetípusokhoz kapcsolódnak s az otthonosság érzetét keltik bennem. Alkalmasnak tűnnek arra, hogy az ember biztonságosan épüljön általuk. Ezért ilyeneket kell csinálni.\* Heidegger, Huxley és Borges végül is nem mondanak mást, mint hogy az embernek jár az örökkévalóság-„sejtelem”, a világ személyes énbörtönön túli teljesség-látomása, még ha azt magunk alkotjuk is, és – többek közt – falakkal építjük magunk köré. „Szenvedélyeinkben az emlékezés az időtlenség felé hajlik. Egyetlen képbe sűrítjük a múlt minden sikerét” – írja Borges. A falakkal (is) emlékezünk – tehetnénk hozzá –, olyanokkal, amelyek olyanok, mintha mindig olyanok lettek volna.