

Részlet Krasznahorkai László művéből:

„...a nap ebben a pillanatban pontosan a feje fölé ért, semmiféle enyhítő sarok, beugró, tető, vájat nem mutatkozott sehol, sem itt, sem távolabb, nyíl-

48 Bazsányi Sándor

– Wesselényi-Garay Andor

„...MIKÖZBEN

ITT VAN AZ

AKROPOLISZON...”

Krasznahorkai László:

Fenn az Akropoliszon

egyenesen, függőlegesen, akadály, nélkül zúdult le a fény, így tehát egyáltalán nem volt árnyék az egész Akropoliszon, bár ekkor ezt sem tudta még, ezért elővett, mert más nem volt nála, egy használt papír zsebkendőt a farmere zsebéből, széthajtotta, a szeme elé tette, de balszerencséjére még a papír zsebkendő fehérje is irritálta, ezért aztán a tenyerét szorította a sze-

mére, s úgy ment előrébb, abban bízva, hogy na, azért előbb-utóbb csak eljut valahová, valami pihenőhelyre, vagy bárhová, ahová behúzódhat, és megpihentetheti a szemét, s ment előre, ment tovább, az Akropoliszon, ahová gyerekkora óta a legjobban vágyott, s ahol most, mint hamarosan kiderült, mindössze ő tartózkodott, meg, egy német házaspár a távolban, a Parthenonnál, azok bezzeg, gondolta, felkészültek, mindkettejükön trópusi sisakféle ellenzővel, az arcukon széles, sötét szemüveg, a hátukon hátitáska, amiből, éppen amikor rájuk pillantott, húztak elő egy literes ásványvizes palackot, aminek következtében azonnal kínzó szomjúságot érzett, de ez ellen aztán végképp nem tehetett semmit, mert itt – minden reménye ellenére – semmiféle, turistahelyeken megszokott büfé, vagy üdítőárus, vagy efféle nem működött, egyszerűen *nem volt az Akropoliszon semmi, csak az Akropolisz*, de akkor már nagyon szenvedett, eljutott az egykori Athéna-szobor helyéig, s az Erechtheion felé vette az irányt, de mint a vak, a lábával tapogatva maga előtt az utat, mert felnézni, vagy akárcsak felpillantani, az most már egyáltalán nem volt lehetséges, csorgott a könny mind a két szeméből, és akkor még nem kezdtek el fájni, mivel a fájdalom csak akkor kezdett rá, amikor már kifogytak a könnyei, mintegy elsírta mindet, mire az Erechtheion Karyatidáig ért, ahová bemenni – különösen erről, a déli oldalról – természetesen nem tudott, még csak a tekintetével megérinteni sem a Karya-belieket, mert a mellvéd magasra nyúlt, a Karyatidák így elérhetetlenek, kétségbeesve nézett tehát körül, a szemeiben csípett a fájdalom, a szikla felszínen hatalmas nagy darab faragott kövek heverték erre-arra, valószínűleg a Dörpfeld-templom,

vagy az Athéna-oltár maradványaiként, ki tudja, honnan, mindenesetre eny-nyit sikerült az alatt a pillanat alatt felfognia, amíg fel merete nyitni újból a szemét, de akkor mintha valamelyik isten a magasban egy kis időre megkegyelmezett volna neki, mert elvezette a Karyatidák mögé, az Erechtheion délnyugati homlokzatához, s ott megpillantott egy fát, egy fa, 49 istenem, sietett oda rögtön az Akropolisznak ez a vak rajongója, csak amikor odaért, és a törzséhez vetette a hátát, és megpróbálta felnyitni a szemét, semmi nem változott, mert a szemét felnyitni itt sem bírta, a fa ugyanis csak egy kis fügefácska volt, egy kicsike, csenevész, szinte egészen kiszáradt fácska, egy vékony törzsecske, és fent a vékony ágak olyan lenge, lepkehártya-szerű koronát tartottak, amelyen akadálytalanul jött keresztül a fény, s amikor hitetlenkedve nézett körbe a lábai körül, hogy még eme ágacsok vékony árnyékait sem látja, akkor értette meg, hogy amiért jött, az az ő számára láthatatlan marad, ő, gondolta keserűen, nemcsak azt nem fogja megtudni soha, hogy mekkorák a méretek az Akropoliszon, de soha nem is fogja látni az Akropoliszt, miközben itt van az Akropoliszon – ám az istenek nem a fácskát jelölték ki neki vigaszként, hanem az Erechtheion északi homlokzatát, ott ugyanis, akkorra, a nap úgy fordult odafönn az égen, hogy az előtér árnyékban maradt, fejvesztve rohant be oda tehát, a német házaspárt már ott találta, ők vígan voltak, a férfi épp filmet cserélt a gépben, az asszony pedig egy hatalmas gyrost evett, kövérek voltak, és az arcbőrük szinte kicsattant az egészségtől, ezeket bezzeg kedvelik az istenek, jegyezte meg magában ő nekiszomorodva – nekiszomorodva és hálátlanul, hisz azért végül is olyan helyre ért, ahol fájdalomtól elgyötört semeit azért mégis megpihentethette, s egyáltalán, ahol kinyithatta ezeket a szemeket, igaz, az Óparthenon oszlopdobjain kívül nem látott, innen velük semmit az úgynevezett Akropoliszból, ahová egész életében vágyott, mert háttal volt az egésznek, na, de hát ez mégiscsak képtelenség, gondolta aztán, amikor magához tért, és sehogy sem akart beletörődni a dologba, a németek elmentek fényképezni a Parthenon felé, ő azonban maradt, mert tudta, mi következik, ha kilép az Erechtheionnak ebből az enyhet adó prosztasziszából, talán aludnia kellene, gondolta, megvárni, amíg a nap jelentős utat megtesz odafönt, s megváltoznak a fény- és árnyékviszonyok idelent, viszont rögtön tudta azt is, hogy az ötlet rossz, mert úgysem bírná sokáig víz nélkül, erre nem, pontosabban erre sem számított, hogy ide vizet is kellett volna hozzon, nekidőlt a falnak, Kallikratészre gondolt, és Iktínoszra, akik megépítették, aztán Pheidiászra, aki a maga hatalmas aranyozott elefántcsont Athéné-szobrával értelmet adott neki, s a falnak döntve a hátát elképzelte, hogy közelebb lép a Parthenonhoz, sőt, egyenesen hogy odaáll a Parthenon

Új Forrás 2011/10 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Garay Andor: „...:mlközben itt van az Akropoliszon...”
Krisztnahorkai László: *Fenn az Akropoliszon*

csodálatos oszlopaihoz, a tökéletes dór-ión-oszloprendhez, és belegendolt a pronaosz, a naosz és az opisztodomosz terébe, és belegendolt, hogy amikor ezt itt mind megépítették, a templom még a hit területe volt, a Panathénaia helyszíne és célja, és megfeszítette a lüktető agyát, hogy képzelőere-
50 jével egybefogja, egyben lássa, s így őrizze meg önmagának, búcsú-
zól, a nyugati világ legszebb épületét – meg még arra gondolt, hogy tulajdonképpen sírnia kellene, hogy itt van, és még sincsen itt, sírnia, hogy amiről álmodott, azt elérte, és mégsem érte el.”

BS*:

A 2009-ben megnyílt athéni Új Akropolisz Múzeum legfelső egységének téglatelest alakú üvegdoboza úgy van elforgatva az épület tengelyén huszonhárom fokkal, hogy térbeli párhuzamba kerüljön a közeli Akropolisz központi építményével, a Parthenonnal, annak oszlopokkal tagolt téglatestével. *[Elérkezett hát e kétévezeselek történetében a talán előre sejthető pillanat, amikor BS építészeti elemzéseibe bocsátkozik, én pedig – mint ahogyan olvasható lesz a saját szövegemben – prózapoétikai bibelődésekbe kezdek.]* Minek köszönhetően a Bernard Tschumi által tervezett épület harmadik szintjén érdekes tükörjátékba bocsátkozhatunk: belül látjuk mindazt, amit kívül hiába keresnénk; tudniillik a Parthenon márványdíszeit – töredékek és gipszmásolatok formájában, az antik templom oszlopsorfeletti részét leképező s így mesterséges domborműszalagon. *[Rengeteget lehet(ne) beszélni arról, hogy jót tesz-e vagy sem ezeknek a szobroknak, hogy eredeti kontextusukból kiszakítva, mesterséges közegben jelennek meg; csak hogy ez a diskurzus két okból is kiüresedni látszik. Azon túl, hogy számtalan darabnak töredékes volta miatt már nincs helye a Parthenonon, még az is egyértelművé vált, hogy a szabad levegő elpusztítaná ezeket a tárgyakat. De értelmetlen ez a beszélgetés a hatás irányából is. A timpanonon elhelyezett szobrok ugyanis – a Parthenonon megjelenő többtucat optikai korrekció mintájára – a talajszinti nézetre lettek komponálva. A múzeum terében, szemmagasságban elhelyezve válik szembeötlővé némely darab nyújtott, lefelé forduló, aránytalannak tetsző alakja.]* A vékony rácsokkal osztott északnyugati üvegfalon át pedig egyenesen a belül szimulált épülethomlokzat hiányos eredetijére, a Parthenonra látunk, amely ugyan évezredek óta áll a saját helyén, ámde egykori díszeitől teljességgel megfosztva.

A külső valóság monumentális épülettorzója egyfelől tényleg megragadó látvánnyá lényegül, másfelől menthetetlenül átváltozik valamiféle művi alakzattá; még akár – Alberti klasszikus útmutatása nyomán – le is festhetnénk, hogy mit látunk a múzeum négyzetrácsosan tagolt ablakán át. *[Kényszerű kompromisszuma ez a szerkezeteknek. A felső üvegdoboz hovatovább mégsem monitor. Kevésbé ablak a világra, mint inkább a transzparencia afféle gesztusa, amely azt és csakis azt szolgálja, hogy a tárgy, a Parthenon, amely nincs ott, látványában mégiscsak ott lehessen. A látványkapcsolatok egyszerű, jól lehet tompára koptatott eszköze ez, amely kívülről nyeri el igazán az értelmét: mindezen transzparencia okán sem válik Tschumi épületéből a Parthenonnal felelő ikon.]* A modern rácsforma vizuális

szerepköréről értekező művészettörténész, Rosalind Krauss szerint az egyes festményeken ábrázolt „ablakosztások geometrikus intervenciója” arra hívja fel a figyelmet, hogy csakis az adott, azaz festett (részben áttetsző, részben opálos) síkfelületen keresztül láthatjuk az ábrázolt külső tér éppen ki-metszett részletét. (Legyen szó akár Vermeer, akár Friedrich, akár 51 Magritte ablakábrázolásairól, vagy akár az úgynevezett geometrikus absztrakt festők [vak]ablakszerű rácsozatairól.) Hasonlóképpen, az Új Akropolisz Múzeum harmadik szintjének rácsozott üvegfalán át is valamely síkszerű látványt, vagyis *képet* kapunk a külső világról. Hiszen a látogató számára a valóság most csakis az lehet, ami belül van a múzeumon. A valóság nagyobbik, kívül rekedt része pedig egy időre zárójelbe kerül, az osztásokkal tagolt ablakfelület vizuális fikciójának, vagy legalábbis síkszerű kompozíciójának zárójelébe. (Az épület külső tájolása és belső szerkezete egyébként határozott kultúrpolitikai üzenetet hordoz: a technikailag tökéletesen felszerelt múzeum teljességgel alkalmas arra, hogy végre az eredeti helyükhöz lehető legközelebb eső térbe kerüljenek a külföldön őrzött Parthenon-márványok; elsősorban a tizenkilencedik század legelején Lord Elgin jóvoltából – és John Keats örömeire – a British Múzeumba került, úgynevezett Elgin-márványok.) *[Különösképpen határozott ez az üzenet a kariatidák installálásával. Az Erechteion déli homlokzatán egykor megjelenő hat pillér közül itt ötöt állítottak ki. A baloldali középső oszlop helye üres; a hiány beszédes: az a darab jelenleg jogszerűen is a British Múzeum tulajdona.]* Így tehát a külső térbeli valóság mintegy átváltozik belső síkszerű látvánnyá. Más szóval megtörténik a visszafordíthatatlan médiumváltás. Éppúgy, mintha csak valamilyen könyvben találkoznánk az akropoliszbeli Parthenon képével, vagy akár leírásával. Nem véletlenül beszél egy interjúban Tschumi az Új Akropolisz Múzeum épületének szövegszerű „narratívájáról”, amelyen – vagyishogy a művészettörténeti korszakok szerint tagolt többszintes múzeumtéren – úgy sétálhatunk végig az archaikus kortól a római korig, „mintha könyvet olvasnánk vagy filmet néznénk”. *[Remekül oldja az egyes szintek időbeni rétegzettségével járó didaxist az 'Archaikus Galéria', amelynek terében az ősi szobrokat úgy helyezték el, mintha azok a látogatók tömegéhez tartoznának.]*

*

Immár korántsem metaforikusan, hanem szó szerint „olvasunk könyvet”, azaz lépünk át az irodalom közegébe akkor, amikor fellapozzuk Krasznahorkai László *Seiobo járt odalent* című kötetének *Fenn az Akropoliszon* című írását. „Odalent” – „fenn”: az első viszonyzó arra utal, hogy egy istenség (a halhatatlanság gyümölcseit őrző Seiobo) az emberek közé ereszkedett; a második pedig arra, hogy egy halandó (az elbeszélésbeli magyar utazó) az

istenek tiszteletére emelt épületek magasába törekszik. És nagyon nem mindegy, hogyan létesül, vagy éppen nem létesül, kapcsolat a fent és a lent, az isteni és az emberi között: fentről lefelé vagy lentről felfelé. Az előbbi változatot leginkább kegyelemnek hívjuk, illetve alázatnak. Az utóbbit

52 többnyire hiú váagnak, becsvágnak, illetve a kegyelem hiányának. A Krasznahorkai-elbeszélés – mint valamely történetbe ágyazott épület-ekphraszisz – a második változat látványos kudarcát példázza; azt, hogy mire elégséges, és mire nem, az isteneknek szentelt épületre vonatkozó vágy, ha annak gazdája óhatatlanul és tagadhatatlanul – ember. Túlságosan is ember. Törekvő, egyúttal törekeny, sőt nevetséges, noha azért önmagán, ha nem is önfeledten, de keserűen nevetni képes ember. Az elbeszélés hőse egyfelől csakis közvetett, vagyis a modern turizmus körülményei által meghatározott s így korlátozott viszonyba kerülhet a klasszikus épületcsoporttal – tulajdonképpen éppúgy, mintha üvegfalon keresztül nézné azt. Másfelől meg igencsak közvetlenül, azaz a testén (az égő szemén, a kiszáradt torkán, a sajtó lábán...) tapasztalja meg ezt a közvetettséget, a közvetlen tapasztalat hiányát. A hiány közvetlen tapasztalatát.

Ha tetszik, Krasznahorkai elbeszélése: a klasszikus ekphraszisz-helyzet dús paródiája. [*Érdekes, én kevésbé a parodisztikus elemet, esetleg az iróniát olvastam e sorok között. Mindez persze könnyen lehetett annak következménye, hogy a hétköznapi olvasó szeme el-elbődlik Krasznahorkai láncmondatain, amelyek egy idő után tényleg versként olvashatók. A BS által vélelmezett irónia, amelyet, hangsúlyozom, nem tudok sem cáfolni, sem megerősíteni, inkább utólagos igazolásként, felmentésként, ha úgy tetszik megbocsátásként hatottak rám a saját, úgyszintén mérhetetlen fizikai energiát felemészítő Akropolisz-élményeimet illetően. De gondoljunk csak bele: Krasznahorkai hősének Akropolisz-tapasztalata éppily könnyen hasonulhat az átlagműveltségű olvasó első Krasznahorkai-tapasztalatává. És ugyanez, a műalkotásról történő leapttanás tapasztalata ismétlődhet meg a vájtszemű olvasó első kortárs építészeti élménye során.*] Ironikus visszája annak az egzaltált testi-lelki állapotnak, amelyben például a Seibo-kötet C[h]risto morto és Gyilkos születik című írásainak hősei találják magukat. Miként Dosztojevszkij Miskin hercege Holbein Halott Krisztusa előtt, vagy Proust Bergotte-ja Vermeer Delft-látképe előtt, akként az előbbi Krasznahorkai-szöveg szereplője egy Bellininek tulajdonított Krisztus-kép, az utóbbié pedig Rubljov Szentháromság-ikonjának másolata elé kerülve rendül meg – tartós, sőt végzetes érvénnyel. De ugyanilyen mélységű befogadói tapasztalat nyílik az immár épületekről szóló Távoli felhatalmazás és Az isei szentély újjáépítése című darabokban is. Az előbbi épületleírás tárgya: az andalúziai Alhambra, amely évszázadok óta „ott áll céltalanul és értelmetlenül, és senki nem érti ma sem, mire fel áll ott”; benne ugyanis „csak önmagában képviseli minden udvar és terem önmagát, és önmagában képviseli ugyanakkor a hiánytalant, a teljes Alhambrát”. Az értelmét feltörhetetlenül önmagába záró épületcsoport az ember számára – megfeythetetlen, ámde lenyűgöző. Míg például a japán

szentély folyamatos újjáépítésének szakrális kultúrája, működő valósága teljességgel feleslegessé tesz bármiféle kérdést, netán kételyt, bármit, ami embervoltunk korlátozott voltából fakadna.

Az ember által létrehozott jelentős alkotás egyfelől, valamint az alkotás nagysága által megalázott ember másfelől – e két egymást hevítő gyújtóponttal meghatározott térben zajlanak tehát a *Seibokönyv* szövegeseményei, amelyek az úgynevezett Fibonacci-számok kumulatív logikája szerint következnek egymásra; amennyiben a számsor minden egyes tagja megegyezik az előző két számjegy összegével: $1 \rightarrow 2 \rightarrow 3 \rightarrow 5 \rightarrow 8 \rightarrow 13 \rightarrow 21 \rightarrow 34 \rightarrow 55 \rightarrow \dots$ A mérnöki igényességű kötetszerkezet jóvoltából olyan imaginárius, a végtelenségig bővíthető épületszerkezet képe bontakozik ki előttünk, mint amilyen Borges bábeli könyvtára, vagy egy tetejére állított piramis... Vagy éppen a *Távoli felhatalmazásban* leírt Alhambra; vagy a *Gyilkos születik* című írásban szereplő épület alkotójának, Antoni Gaudínak be nem fejezett, mert talán igazán be sem fejezhető, lévén organikusan burjánzó Sagrada Famíliaja. [Nem szabad ugyanakkor figyelmen kívül hagynunk, hogy ezek a párhuzamok, metaforák igencsak eltérőek. Kérdéses, hogy léteznek-e, létezhet-e olyan rendszer, vonatkoztatási alap, amelyben – még ha csak metaforaként is, de – ennyire eltérő épületek, tárgyegyüttesek szerepelhessenek egymás mellett. Borges bábeli könyvtára ugyan hatalmas, repetitív, de mégiscsak: véges méretű építmény, a benne fellelhető bizonyos – jóllehet felfoghatatlan nagyságú, azonban – véges számú könyvvel. A Sagrada Familia organikussága sem feltétlenül azonos egy nyitott mű struktúrájával, bár kétségtelen tény: Gaudí alkotásmódszere, épületméretű szobrászata eltér Le Corbusier 'tervmániájának' zártágától. Mindezzel együtt az irigység beszél belőlem: BS szövegében szembetűnő könnyedséggel – és ami fontosabb: megvilágító erővel – épülnek házak a legváltozatosabb retonkai alakzatokba, aminek fordítottjára, például a térszervezés metaforamentes poézisére, költészeti inspirációjára elvélve találhatunk csak példát.] A klasszikus arany-metszés arányait leképező szerkezeti számmisztika azt sugallja, hogy minden egyes írás tapasztalata magában foglalja a megelőző írások tapasztalatát, és egyúttal bele is foglaltatik a rákövetkező írások tapasztalatába. [Mindez jól nyomon követhető az egyes elbeszélések ismétlődő motívumaiban, amelyek szoros követése ugyanakkor nem lehet azonos valamely matematikai rendszerrel. Pontosabban: akár az építészet, de az irodalom is képes megkapaszkodni egy olyan interpretációs mezőn, amely a matematika eszközeivel igazol bizonyos összefüggéseket, mi több, ezen a bizonyos értelmezési mezőn esetleg önmaga is matematikává válik. Manipulatív példája ennek a piramisok méretrendjéből kiolvasható pi-érték, amely kellő bűvészkedés után egy telefonfülke adatiból is kinyerhető. Az aranymetszés, a Fibonacci-számsor a legkülönbözőbb – természeti és művi – alakzatok szerkesztési elveként jelenik meg. Le Corbusier Modulorja hasonló alapokon komponált, mint az egész Akropolisz dinamikus szimmetriája; ami jelzi: az aranymetszéssel bejárhatatlanul széles út nyitható a zene, a hegedű-csiga, a fülkagyló és általában az anatómia irányába.] Ebben az összefüggésben az Akropolisz-elbeszélés központi épületét, az

Új Forrás 2011/10 – Bazsányi Sándor – Wessselényi-Gáray Andor: „...miközben itt van az Akropoliszon...”
Kiasznahorakai László: Fenn az Akropoliszon

arany metszés-arányú Parthenont nyugodtan tekinthetjük a teljes kötet architektúra egyik belső tükrének, szerencsés építészeti metaforájának. Még akkor is, ha az írás szerencsétlen hőse sajátosan elmellőzi a görög klasszika építészeti remekét. Az arany metszés logikáját érvényesítő kötetben 54 ábrázolt, és egyúttal azt leképező, mivel szintúgy az arany metszés logikáját követő épület szemlélője összemérhetetlenül kisebbnek és jelentéktelenebbnek bizonyul annál, amire néz, amire nézne (de nem látja a vakító naptól) – akárcsak Pilinszky *Gótikájának* „csúszó-mászója”, aki nézi, hiába nézi az őt meghaladó „romolhatatlan, veszendő tökélyt” (a szimbolikusán lángoló „napot”). A kötetegész átfogó összetapasztalatának, az ember alkotta, ámde embert meghaladó nagyság heroikus átélésének (és nem megértésének, pláne nem megragadásának) komikus visszaját érzékelhetjük néhány szövegben; így például a szintén arany metszés-arányú milói Vénuszt csodáló teremőr monomániás monológjában (*Hová nézel*), vagy éppen az Akropolisz-elbeszélésben. Ezekben a parodisztikus jellegű írásokban a *Seibo járt odalent* szerzője a kötetszerkezeten belül mintegy ablakot nyit a saját teljesítményére, azaz kritikai rálátást kínál mindarra, ami pedig számára a legfontosabbnak tűnik; amiről tehát feltartóztathatatlan és engesztelhetetlen hévvel, a Krasznahorkai-próza hosszúmondatainak jól ismert retorikájával szól – a Fibonacci-számsor feszes láncára fűzve – az elbeszélésfűzér minden egyes darabja, és így persze annak megbonthatatlan egésze is.

A paródián belüli további paródiának – a paródia paródiájának – tűnik a kövér német turista-házaspár szerepeltetése, akik túltrajzolt formában ugyanazt a célt követik, amelyre az elbeszélés hőse is törekszik: feljutni az Akropoliszra, elérni az Akropoliszt, kipipálni végre az Akropoliszt – csak éppen nem látják a vállalkozás kudarcát, a vállalkozás lehetetlenségéből fakadó kudarcot. Mert míg a magányos utazó a vakító délelőtti naptól nem látja a helyet, ahol pedig van, addig a mindenféle praktikus turistakellékkel (napszemüveggel, szalmakalappal, vízespalackkal) felszerelt házaspár meg éppenséggel nem nézi, hanem fényképezi a helyet, nem megéli, hanem dokumentálja a helyzetet. [*Harmadik archetípusként pedig ott van a jegyzetfűzetébe lázasan firkáló építész, aki rajzaival tanulja meg a helyet. Nem túlzó a rajzról mint birtokbavételről nyilatkozni: Goethe Vonzások és választások című regényében Eduard akkor érzi igazán sajátjának és megismertnek a birtokait, amikor barátja, a kapitány elkészül végre a felmérési rajzaival.*] Közvetett módon vannak csak jelen, illetve valójában nincsenek is jelen az Akropoliszon. Csakhogy ennek a hiánynak ők, turista voltukból fakadóan, nem lehetnek a tudatában. Nem úgy az elbeszélés hiperérzékeny hőse; aki – heideggeri zsargonnal mondva –, ha nem is tulajdonképpeni módon van jelen, de legalább *kevésbé* nem-tulajdonképpeni módon nincs jelen ott, ahol pedig történetesen tényleg ott van: „...arra gondolt, hogy tulajdonképpen sírnia kellene, hogy itt van, és még sincsen itt, sírnia, hogy amiről álmodott, azt elérte, és mégsem érte el.”

A kudarcot persze meg lehet magyarázni *pragmatikusan* is: hősünk rossz időpontot választott, és nem hozott magával megfelelő turista-felszerelést. Ámde *lényegi* magyarázattal is szolgálhatunk: nem lehet csak úgy lerohanni egy jelentős épületet; sőt nem is lehet közünk *valójában* ahhoz az épülethez, amelyik az igazságát éppenséggel nem kinyilvánítja, hanem magába zárja; mivel olyan (időben és szellemiségben) távoli s így idegen kultúrát képvisel, ahová nekünk már nincs átjárhatóságunk. [Akárcsak Michael Podro művészettörténész felfogása: *nem érthetjük meg igazán a műalkotásokat anélkül, hogy bele ne helyezkednénk, alá ne merülnénk abba a korba, amelyben születtek. Az Akropolisz ellenállhatatlan vonzereje épphogy abban áll: úgy érezzük, hogy ismerjük a periklészi demokráciát, emlékezünk még arra a bölcsőre, amelyből az európai építészeti kultúra – és társadalmi alapszerkezet – cseperedett. Meg akarjuk érinteni azokat a köveket, amelyeken egykor Periklész keze simított; jární akarunk ott, ahol egykor Aphasia járt; vagyis Krasznahorkai hősével együtt mi is látni akarjuk azt, amit a görögök láthattak mondjuk 2520 évvel ezelőtt.] A mi saját kultúránk helye: a múzeum, vagy a múzeumi típusú tér. [Miközben ezek az arányosságok a jelen időben, de eltérő földrészek között is megjelennek: a mi beszélgetéseink helye a piazza, a városi tér, az amerikaiaké a gyorsétterem. A mi egzisztenciánkat leginkább kifejező tér az otthon, a lakás, az amerikaiaké a gépkocsi.] Mondjuk az athéni Akropolisz turisztikai tere (mint az Új Akropolisz Múzeum külső tükre), amely nem lehet azonos az Akropolisz (egykori) kulturális helyével. A múzeumi-turisztikai térbe ugyan bármikor beléphetünk – erről szól a kövér német házaspár sikere; a kulturális helybe viszont nem – erről meg a magányos magyar utazó kudarca árulkodik. A mintegy nyílt sisakkal (kalap, napszemüveg és vizespalack nélkül) érkező tragikomikus hős számára nem adatik meg a részleges siker; cserébe viszont szembesülhet a teljes kudarc részben elkésérítő, részben felemelő, egyszóval saját esetleges emberi mivoltából kiszólító – transzcendens – tapasztalatával, amely átfogó és végérvényes: „...nem a mai nap az, amikor ő bármibe belekezdhet, és nem is a következő, mert nincs nap már őelőtte, amiként nem is volt soha, mert nincs és nem volt nap, amikor itt azon a mészkövekkel ravaszul megrakott feljárón ő sikerrel járhatott volna...” Nem véletlenül gázolja halálra valamivel később egy teherautó az Akropolisz lábánál: az ember által vezérelt jármű tulajdonképpen csak beteljesíti a folyamatot, amelyet már visszafordíthatatlanul elindított az embert megalázó szikla-épitmény.*

Az útikönyvekben is rögzített menetírányt követő, azaz a Propylaia felől közelítő utazó el sem éri az épületegyüttes központi darabját, a Parthenont. Mindössze az Erechtheion árnyékos oldaláig jut el, ahol is lehunyja megkínzott szemeit, majd átadja magát előzetes ismereteiből táplálkozó képzetének, sőt képzeletének: „...a falnak döntve a hátát elképzelve,

hogy közelebb lép a Parthenonhoz, sőt, egyenesen hogy odaáll a Parthenon csodálatos oszlopaihoz, a tökéletes dór-ión-oszloprendhez...” Tulajdonképpen csak azokat a könyvszagú ismereteket mondja fel magának, amelyeket bizonyos (népszerűsítő vagy tudományos) művészettörténeti leírásokból szerezhetett korábban; [Ez igaz; feltűnő ugyanakkor az a takarékoság, amellyel Krasznahorkai ebben az elbeszélésében adagolja az ismereteket. Az Akropolisz mögött rengeteg ismert történet lappang, a kariatidák eredetével kezdve, és az építéstörténettel befejezve. Ettől a történetről elválaszthatatlan az a pillanat is, amikor a perzsa háborúk mementójaként hagynák meg romként a hegyhátan korábban álló építményeket. Mindez kevésbé az olvasó, mint inkább az utazó szempontjából talányos: az ugyanis nem derül ki, hogy a vágyon kívül milyen egyéb ismeretei lehetnek a helyről. Ha nem is tudja agyában újraépíteni az együtttest, a néhány tényleg papírizű szakkifejezésen túl vajon melyek azok a részletek, adatok, történetek, amelyeket ismer? Épphogy e bizonytalanságok teszik megfoghatatlanná – esetleg szeszélyű? – az eredeti szándékot: látni az Akropoliszt. Mert legyen a szándék mégoly emelkedett is, azért tudni lehet: mi mégsem azt látjuk itt, amit a görögök láthattak mondjuk 2520 évvel ezelőtt.] és ehhez a részben vizionárius, részben intellektuális munkához tényleg nem volna szüksége arra, hogy ott is legyen a helyszínen. Márpedig ott van. És éppen ebből a látványos ellentmondásból fakad az épületleírás rendhagyó bája: az autopszia (saját szemmel látás) nélküli épületleírás – az épület közvetlen közelében. (A szereplő tulajdonképpen ugyanúgy nincs jelen az ábrázolt Akropoliszon, mint az elbeszélő; vagy a szerző; vagy az olvasó.) A vakító Parthenon elől az Erechtheion árnyékába húzódó hős minden erejével azon van, hogy „képzelőerejével egybefogja, egyben lássa, s így őrizze meg önmagának, búcsúzóul, a nyugati világ legszebb épületét”. Kívülről befelé menekül, a napégette mészkődombról a művészettörténeti ismeretekből, filozofikus elképzelésekből és ködös elvárásokból összeálló lelki táj bensőségébe („a pronaosz, a naosz és az opisztodomosz terébe”); mely erőfeszítés komikuma abban rejlik, hogy mindeközben éppenséggel a képzelgés valós tárgyán, az Akropoliszon van; és mégis ott. Nem látja azt, ami pedig a szeme előtt van. És nem csak azért, mert égnek a szemei. Egyszerűen képtelen feldolgozni és elfogadni a tényt, hogy a napszitta mészkősziklán épült Akropoliszon tényleg nincs „*semmi, csak az Akropolisz*”. [Nagyobb megütközés lenne, ha ott más is volna. Elég csak a kiábrándító mobil vécék, bizzarúrok, palacsintázók, szuvenírboltok és büfék illúzióromboló kalyibáira gondolni.] Hogy az épületegyüttes így, kopár és romos voltában pontosan csak azt jelenti, amivel azonos; nem többet, de nem is kevesebbet. Hogy számára – számunkra – az Akropolisz már csakis így, ebben a radikális hiányalakzatban, a bármiféle többletjelentés hiányának anyagszerű valóságában, fenomenális anyagiságában létezik („egyszerűen *nem volt az Akropoliszon semmi, csak az Akropolisz*”). Vagy legfeljebb árnyékvető tereptárgyak semleges hordozójaként. Vagy esetleg lefényképezhető látványosságként. [Rengeteg szó esik a műalkotással történő találkozás mikéntjéről, érzetéről, élményekről; miközben lehetséges, hogy több figyelmet kellene szentelnünk az egyéb

stratégiákra, a cselekvés különböző módozataira. Állandó vizsgálódás tárgyát képezi az, hogyan szól hozzánk, mit ad nekünk a műalkotás, miközben adósk maradunk annak megválaszolásával, mi vajon mit adhatunk a helyhez, esetleg – távolról sem fizikai értelemben – mit vehetünk el attól akarattal, tettel? Hogyan lehetünk aktívak, kreatívak egy olyan helyzetben, amelyben – tűző nap ide, elvakított tekintet oda – a hely, mozszerű élményt nyújtva, végül is kiszolgál bennünket. Méltán lehet kárhözhatni a fotózással pusztán dokumentálásra törekvő turistát, de ez legalább kísérlet valamilyen tetterre, egyfajta aktivitásra a szemlélet mellett.] De semmiképpen sem valamely mély és telített – már-már misztikus – belső tapasztalat külső hordozójaként. A sok-sok éve dédelgetett vágy tárgya továbbra is – a vágy tárgya marad. Illetve a be nem teljesült vágy fokozatosan átváltozik lemondássá.

Az elbeszélés kezdetének külső körülményekre, vagyis a melegre, a tömegre, a taxizásra vonatkozó elkeseredett szólama („köpök Athénra”) a rövid és hiábavaló kísérlet után („legalább az Akropoliszt”) végül átfogó ítéletté erősödik („köpök az Akropoliszra”). Az elbeszélés hőse végletesen csalódik az Akropoliszban, pontosabban az Akropoliszra irányuló előzetes elképzelésében, a szakrális és/vagy magas kultúra megváltóerejébe vetett maka cs hitében; minek következtében végül lemond az élet magasabb rendű értelméről is. És mivel az életjával hétköznapiabb értelmét már nem hajlandó vagy nem képes elfogadni, sem a kövér német házaspár fáradhatatlan iparkodását, sem a Szintagma téri étterem „kedves naplopóinak” bölcs semmittevését, tényleg csak egyetlen megoldás – a legvégső – kínálkozik számára. Ha nem is váltja meg őt az Akropolisz, de nem engedi csalódottan továbbélni sem. Ezt a végzetszerű belátást hozza tudomásunkra keresetlen szenvtelenséggel az elbeszélő a zárómondatrészen pontoskodó és fokozatos ismétlésalakzatában (mely nagyobb periódus nem melleleg az architektúrális aranymetszés arányait mutatja): „... ő meg az örömtől, hogy voltaképpen ő itt már egy kicsit otthon van [...] gondolkodás nélkül nekiindult a sűrű forgalomban a terasz felé a túloldalon, s azonnal elütötte, egy szempillantás alatt halálra gázolta a belső sávban egy nagy sebességgel közlekedő teherautó.” (kiemelés: BS)

A magányos utazónak már az Akropolisz megmászása előtt is „elege van a világból, vagy önmagából, vagy mind a kettőből”, és éppen ezért „afféle búcsúzásnak” szánja athéni útját, még ha nem is tudja pontosan, voltaképpen mitől kíván búcsút venni. Mindenesetre, az Akropolisz épületegyüttese előtt állva, óhatatlanul mérlegre teszi mindenét. És el is veszíti mindenét. (Éppúgy, mint a Vermeer-festményt szemlélő Bergotte, az önnön teljesítményével elégedetlen író Proust regényében.) Többek között, és leginkább, kénytelen megválni az Akropoliszal kapcsolatos hiú ábrándjaitól, majd végül hiábavalóan ábrándos életétől. Ámde mérhetetlen csalódása után, hirtelen halála előtt még egy esély

nyílik előtte, amely egyúttal kiváló lehetőség volna arra, hogy végre nevéssen önmagán, önnön túlzó elvárásain és szenvedélyein: „...e rettenetes és rettenetesen nevetséges nap után semmi nem volt olyan nevetséges, mint arra gondolni, mennyire akart ő itt ma reggel valamit, mennyire nevetséges volt itt ez az egész akarás...” Továbbá eljátszik a gondolattal, hogy leül a reggel megismert asztaltársasághoz, „és miután előadja, nem fukarkodván az önironikus megjegyzésekkel, mi történt vele odafent, saját maga is részt vesz az általános derűtségben, hogy hogy is lehet valaki ennyire idióta, hogy eljön Athénba nyáron, aztán az első nap felmászik a legnagyobb napsütésben az Akropoliszra, és aztán csodálkozik, hogy nem látott semmit az Akropoliszból”. Az egyetlen napot felölelő nevelődési történet csúcspontja lesz ez a pillanat: a csalódott, sőt rezignált hős végre képes lemondani arról, amit korábban, nem is sokkal korábban, még a legfontosabbnak tartott. Képes nevetni mindazon, amit korábban, nem is sokkal korábban, még olyannyira lényegesnek vélt. Képes kimozdulni a fenséges épületegyüttes titkát faggató görcsös lelki helyzetből. Képes végérvényesen kibillenni az épület-ekphraszisz hagyományának nyílegyenes pályájáról.

Ez marad tehát az ő utolsó fikciója: a kudarcba fulladt Akropolisz-látogatás ironikus hangvételű meséje. Az elmaradt heroikus épületeírás ironikus szimulakruma. Ám végül ez a terve is, lévén ugyanolyan terv, mint a megelőző (és az összes többi azt megelőző), kudarcba fullad. A szereplő szándékolt iróniáját felülírja az elbeszélő rafinált iróniája, amely végül – az utolsó sorokban – látványosan átváltozik a tragikus emberi létezés egészét átfogó iróniává. A szó szerint gyilkos irónia fenomenális visszaja, architekturális szimbóluma: az Akropolisz.

*A szögletes zárójelbe tett, kurzivált kommentárokat készítette: WGA

WGA*:

Tér és idő. Einstein óta kozmogóniai közhely; kapcsolataiban kiüresedett, jól bejáratott fordulat; kölcsönös illusztráció és metafora. Azonban új tartalmakkal töltődik fel a Piazza San Piétróhoz közelítve, majd azt végigjárva: a mozgástól elválaszthatatlan folyamatként összpontosul a figyelem először a Szent Péter katedrális kupolájára, csak hogy Bernini térsorában, a Piazza Obliqa kereszt-tengelyéhez érve, elterelődjön a tekintet Maderno terjengős homlokzatáról. Időben lezajló tapasztalat, amelyben a valós léptékek helyét az illúzió veszi át, ám végül a homlokzat közvetlen közelébe érve önmaga méretévé emelkedik a székesegyház. [Sokféle (de legalább kétféle) történet rakódik itt egymásra: felül a térbeli együttes bejárásának története, alatta a térbeli együttes megépítésének története – és mindez persze a rögtönzött példázat szövegtörténéseinek szolgálatába állítva.]

A fenti, időben zajló tértapasztalat fordított alakzataként illusztrálja az időt térrel Márton László: „...az I. világháború az még itt van valahol a lakóházunk küszöbe táján, a negyvennyolcas szabadságharc ott van valahol az utca végén, nem látszik jól, de valami dereng; a középkor azonban már messze kívül esik a horizonton, az ókor pedig másik földrészen van.” 59

Metaforikus és fizikai értelemben is olyan *helyen*, amely utcai ruhában nem látogatható, a *flâneur* bóklászásával fel nem fedezhető, sétákra nem csábít; ahová ha akarnánk sem érkezhetnénk városlakóként, csupán turistaként. Az Akropoliszt bejárni térváltás: beavatkozás a hétköznapi testi létbe, az aura afféle metamorfózisa, amelynek hiányában a vállalkozás szinte törvényszerűen kudarcra ítéltetett. Az Akropolisz ugyanis nem itt, hanem máshol van. [Hiába érvel olyan ékesen Martin Heidegger a „sziklatalapatán tornyosuló” görög templom auratikus értékéről, miszerint az „ott-állón egy világot nyit fel, és egyben visszaállítja a földre azt, ami otthonos alapként csak ekként szolgálhat”. Nem; igaz van WGANak, a görög templom nem áll „ott”, noha egykoron minden bizomnyal „ott” állt. Most ellenben itt áll: Heidegger szövegének imaginárius színpadán. Nem is beszélve arról a – nem is aprócska – szépséghibáról, hogy a germán nép történelmi küldetésében (elsősorban filozófiai megfontolásokból) bízó Heidegger fent idézett előadása A műalkotás eredetéről éppen azokban az időkben hangzott el, amikor a nürnbergi náci gyűléseken a (többek között hagyományos építészeti hóbortjairól is elhíresült) Führer mindenféle örültségről szónokolt; 1935. szeptember 11-én történetesen a német építészet és a klasszikus görög építészett analógiájáról: „...mik lettek volna a görögök Athén és az Akropolisz nélkül [...]; mi lett volna a mi középkorunk templomok és katedrálisok nélkül?” A görög templomról (mint „a műalkotás eredetének”, azaz „igazságának” csúcspéldájáról) érkező Heidegger előadása egyébként két hónappal később, 1935 novemberében hangzott el.]

Akár az első fonográfok egyikével rögzített, rabszolgák dúdolta munkadal: a felvétel vájt fülűekhez szól; karcos, élvezhetetlen, csaknem hallgathatatlan. Mégis ezekből a felvételekből, az itt rögzített dalamokból táplálkozik a blues és a rock éppúgy, mint az egyes szekvenciáit újrahasznosító kortárs elektronikus zene színe-java. Hasonlóképpen, persze az időben távolabb vesző tradícióként tekinthetjük változatlanul élőnek az antikvitás építészetét. Mi több, létezik olyan nézőpont, ahonnan az európai építészet története nem tűnik egyébnek, mint olyan klasszicizáló főhagyománynak, amelyen a gótika, az expresszív barokk, a szecesszió, az organikus mozgalmak és általában a biomorf építészet: termékeny, de pusztán alkalmi gyűrődések. [Noha mondjuk a posztmodern érában mindezen történeti stílusok és formák, tartozzanak akár a tekintélyes fősodorba, akár a kalandra csábító mellékágak valamelyikébe, egyaránt: egyenértékű, semleges jelentésű, szabadon felhasználható elemkészletek. Éppúgy, mint a nagyon különböző idejű és műfajú szövegek kombinatorikus újrahasznosításának posztmodern irodalmiságában.] Az építészeti formát absztrakt és racionalizálható történeti örökségként kezelő klasszika,

valamint a természetre egyszerre adottságként és inspirációként tekintő 'szerves' hagyomány kettőssége persze a dualitásokba bonyolódó nyugati gondolkodás eredménye. E kettősséget azonban nem csak hogy nem érintette a modern építészet forradalma, hanem – Le Corbusier és különösen Mies van der Rohe számos alkotásával – sokkal inkább illeszkedett a klasszika hagyományához.

60 Mely hagyomány a múlt század hetvenes éveitől megváltozott formai köntösben, de változatlan vehemenciával éreztette hatását. A klasszika folyamatosságát illusztrálják a grécizáló posztmodern építészet vadhajtásai, amelyek egyik legvadabbika hét törpe kariatida-átiratként tartja a timpanont a Disney-épület homlokzatán.

Megannyi giccs, idézet és referenciák rafinált hálózata után jelenik meg a peripterosz motívuma a marbachi Modern Irodalmi Múzeumon. David Chipperfield eszköztelen épülete az ezredfordulón abban a Németországban folytatta a klasszika hagyományát, ahol ezek a részletek a nyilvánvaló örökség ellenére sem lehettek pusztán építészeti, esetleg magától értetődő eszközök. A Harmadik Birodalom – és általában a diktatúrák – építészeti ízlése sokáig vetett fenyegető árnyat a klasszika elemkészletére, így elképzelhetetlen lett volna itt a Modern Irodalom Múzeumát akár húsz évvel korábban felépíteni. A hagyomány azonban, amely Mies van der Rohe Farnsworth vilóját és a berlini Új Nemzeti Galériát egyaránt a Schinkel által tervezett Altes Museumhoz kötötte, erősebbnek és élőbbnek bizonyult, mint ahogyan a diktatúrák klasszika-korrupciója után sejteni lehetett. [*Bármennyit is üvöltözött tehát a „klasszika-korrupciót” mintegy elindító nürnbergi pártgyűlésen Adolf Hitler (Heidegger ihletett egyetemi előadásával közel egy időben) a majdani Harmadik Birodalom klasszicizáló építészetéről, ha egyszer jóval erősebbnek bizonyult a tényleges építészettörténeti „hagyomány”. Noha ennek belátásához, és még sok minden máshoz is (a „múlttal való megbirkózás” megannyi részfeladatához) – igaza van WGA-nak –: idő kellett. Miként ahhoz is idő kellett, hogy Quentin Tarantino 2009-ben játékfilmet forgathasson a Hitlert és vezérkarát halomra gyilkoló, bosszúszomjas amerikai zsidó különítményről. Ahogyan a nagy Heinrich Wölfflin mondta: nem minden korban lehetséges minden. Azazhogy csak bizonyos korokban lehetségesek bizonyos dolgok. 1935-ben lehetséges birodalmi építészetéről szónokolni. 2009-ben pedig lehetséges vicces filmet forgatni a komikus Hitlert szítává lövő brutális zsidó katonáról és társairól, a „becstelen brigantyról”.]*

E hagyomány legelején áll – illetve nem áll – az antikvitás építészete, megismételhetetlen remekével, az Akropolisszal. Egy olyan együttessel, amelyhez nehéz volna elfogulatlan, ártatlan szemmel közelíteni; hiszen a klasszicizáló európai hagyományhoz, például Grossstadt belvárosának múzeumokkal és bankokkal ékesített tájképéhez szokott szem e helyütt 'csak romokat' lát. Bejárása kétséges vállalkozás volna még az olvasmányokkal felkészített elme számára is; lévén a szavak terében érzelmileg is monumentálissá dagadó *temenosz* szükségképpen: hely- és tapasztalat nélküli. Mindez

azonban nem jelent tudásnélküliséget. [Tudjuk, de nem tesszük. Sok mindent tudunk a görög klasszikárról, de például nem kívánjuk újratehermenteni azt. Nem akarunk semmiféle (a Harmadik Birodalom világpolitikai ambíciójával történetesen egyidejű) „második kezdetet” alapítani, mint annak idején Heidegger. Legfeljebb saját korunk prasnya állapota miatt „korszerűtlennek” érezzük, sőt hirdetjük magunkat, mint egykoron (a Harmadik Birodalom proto-ideológusai által csúnyán kisajátított) Nietzsche. De például – az újraalapítás hiú vágya nélkül – el is játszhatunk az antik hagyománnyal, mint mondjuk Joyce. Vagy árnyalhatjuk a képet, mint T. S. Eliot; aki szerint az igazi klasszikus nem Homérosz, hanem Vergilius, aki közvetítette nekünk, azaz működő hagyománytörténebe ágyazta a homéroszi örökséget. Elvégre – Hans-Georg Gadamer klasszikus-fogalmát idézve – klasszikus az, ami minden korszakban tud valamit mondani, mégpedig magának a korszaknak, a korszak valamelyik képviselőjének (Homérosz Joyce-nak).]

A klasszika formarendje, az egyes oszlopfajták arányrendszere Vitruvius könyvének újrafelfedezésével vált a legkülönfélébb építészeti traktátusok központi problémájává. A tizenharmadik században a *gothic revival*al először csak megtörő, majd John Ruskin és az Arts and Crafts-mozgalom színrelépésével a tizenkilencedik századra hátterbe szoruló vitruviánus gondolkodásrend azonban hatalmas, széles körben publikált, szabatos grafikával előadott nyomatokon keresztül is fenntartotta azt a képi műveltséget, amelynek középpontját jelölte az eredeti környezetből kiszakított timpanonos elrendezés, az oszloprend, és általában az antik – görög és római – templom. A mintarajzokkal és a klasszicizáló hagyományú építéssel olyasfajta tárgysorozat jött létre, amely az időben visszafelé haladva vált egyszerre autentikussá és töredékessé. [Fontos meglátás: autentikusság és töredékesség nem zárják ki egymást. Sőt. Térey János Szerény javaslatát idézve: „Szabad volt-e megbolygatni / a rom-Drezda örökálmát? / Azt mondom, istenkísértés / újra fölállítani / régi tornyát Siloámnak, / ha le kellett dőlnie.” Nevezhetnének ezt a beállítódást bátran 'Pompeji-paradigmának': nem beleavatkozni, csak megőrizni. Ahogyan egyébként Krasznahorkai egyik elbeszélésének restaurátor hőse vallja: az „alkotás eredeti szellemét” jobban szolgálja az „állagmegőrzés”, mint a „felújítás”, mely utóbbi cselekedet valójában – minden látszat ellenére – „meghamisítás”. Ezt nem érzékelt az Aegina-márványokat Rómában kiegészítő Thorvaldsen, ámde nagyon is érzékelt az Akropoliszról elhozott Elgin-márványok „felújítását” nem javalló, Rómából érkező szakember, Canova. És érzékelt az Aegina-márványokat őrző müncheni Glyptothek hatvanas évekbeli igazgatója, Dieter Ohly, aki elindította a Thorvaldsen-féle restauráció derestaurációját. Most nem beszélve, csak félénken gondolva a derestaurációval rokon restitúció (vagy deakvizíció) fogalmára, illetve problémájára: hol a tulajdonképpeni (vagy legkevésbé nem-tulajdonképpeni) helye az Elgin-márványoknak (vagy Parthenon-márványoknak)? A British Múzeumban vagy az Új Akropolisz Múzeumban?]

Az eredetiség és a fizikai integritás időben széttartó minőségei teszik azonban bizonytalanná a határt, ahol még éppen élményszerű a ráismerés. [Élményszerű például, ha érezzük a kifakult freskón, annak kék vagy arany színein az elmúlt idők nyomát, illetve nyomhagyó szellemét. De vajon mit csodálunk

valójában a restaurátor munkájából fakadó tiszta arany és kék láttán? A restaurált freskón nem az egykori aranyat és kéket látjuk, hanem azok homlokzatvakolatszerű utáztatát, amely elfedi a közben eltelt időt, azaz teljességgel ismerőssé vagy – ami ugyanaz – teljességgel idegenné teszi az idegenségében is részben már ismerőset. Amennyire szeretem, szereti a szemem, a késő barokk templomok meg-

62 *kopott sárgáját, annyira idegenkedem, menekül a szemem, a friss és vakító sárgától.*] A gótikus katedrális teste és tere egyaránt elementáris erővel szakad a látogatóra; az időben távolabbi emlékeknél az *otlét* élményének fizikai eksztázisa szelődül szellemi gyönyörre, majd megnyugtató felismeréssé, végül pedig – az Akropoliszhoz hasonló nagyon távoli romterületeken – a *látott* és a *tanult* figyelmes összevetésévé. Az élmény helyét átveszi az elégedettség, amely a szavak és a rajzok igazságát a részletek, a tér és a hely töredékes valóságaival veti össze. Az *emlékezés* fejben és szemben egyszerre zajló tevékenysége volna ez, amely gyakran rendeli a tapasztalatot az absztrakt tudás mögé, sőt az utóbbival gyakran be is bugyolálja az előbbit. A szavak, tények és tárgyak cserebomlásában létrejövő felhő egy ideig árnyékot vet a helyre, eltakarja a szikrázó napot. Krasznahorkai László utazójától azonban teljességgel megvonatott a tekintet és a tudás, a – nem csak testi – *felkészültség* páncélja. Pőrén, vakon áll a térben és időben egyaránt távoli fennsíkon, az Akropoliszon. Nem-tudása: szükségszerű. A könyvek ugyanis – ahogyan *Az isei szentély újjáépítése* című elbeszélésben a toryoo vallja – „más emberek tapasztalatai”. Az akropoliszi utazónak viszont nem lehet másoktól származó könyvtapasztalata; [*Noha eléggé könyvszagú ismereteket tolmácsol az elbeszélő a szereplő Akropolisz-látogatása során. De lehet, hogy éppen ez volna az elbeszélés Parthenon-leírásának legfőbb bája: a könyvszagú ismereteken túli tapasztalat iránti vágy működése – éppenséggel a könyvszagú ismeretek mágikus jellegű elősorolásának formájában. És ezt nem lehet nem (szándékolt vagy szándékolatlan) iróniának látni.*] ez ugyanis kérdéssé tenné útjának értelmét. Mindez kiszolgáltatja a vakító fénynek, a semmi látásának, ami eltakarja előle az Akropoliszt.

Krasznahorkai utazójának kudarcra több párhuzamot is előhívhat. A történetben és a bukásban ellenpontként visszhangzik Hamvas Béla eksztatikus leírása az aigina Aphaia-szentélyről; és talán homályosan, de megengedhető asszociációkkal tükröződik benne Hendrick Goltzius Herkulesmetszete is. Egyfelől Goltzius – az utazóval ellentétben, aki belehal a vállalkozásába – itáliai látogatása során kigyógyul kezelhetetlennek vélt tüdőbajából, másfelől korának turisztikai csúcsmlékéről, a Farnese Herkulesről hátulnézetben készített metszete, önálló ikonográfiát teremtve, ironikus felhangot ad a szobrot övező korabeli áhítatnak. [*És nem kevésbé ironikus a Krasznahorkai-elbeszélés hősnéinek helyzete: ő ugyan nem hátulról közelít (mint a metszetcészítő Goltzius a Farnese Herkuleshez), ámde folyamatosan mintegy alulnézetből, vagyis az esetlegességeknek (taxinak, melegnek, szomjúságnak, fáradtságnak, fájdalomnak; és legfőképpen a kövér német házaspár torz, de igaz tükrének...) kiszolgáltatott ember állapotából tekint a szó szerint és szimbolikusan is föléje magasodó*

Akropoliszra.] Az Akropolisz persze csak nyugatról, a Propülaia felől, vagy felülről látható. Előbbi a látogató, utóbbi a tervelvasásban gyakorlott építész privi-
légiuma. [Nem mintha az építés olykor ne lehetne látogató.]

*

63

Az idők felett álló eleven és kiapadhatatlan építészeti tudás forrása lesz az athéni *temenosz* Charles-Édouard Jeanneret számára, aki 1911-ben a Dunán – Magyarországot, Romániát és Bulgáriát érintve – utazik Isztanbulba. Onnan Athén felé fordul, és az Akropoliszon végigbolyongott négy hét után Rómán keresztül tér haza Svájcba. Útinaplóiból, jegyzeteiből, majd a későbbi kiáltványaiban vissza-visszatérő elemzéseiből kiderül: az Akropolisz romjai között eltöltött idő számára is sorsfordító élmény. Szövegmorzsái felfoghatók a Krasznahorkai-elbeszélést meghatározó kudarcélmény szilánkos tüköralakzatának, a 'termék' tökéletessége felett érzett, kéklángon égő elragadtatásnak, amely alapvetően befolyásolta további karrierjét. A két szöveg gyakran dialógusként illeszthető egymás mellé: „Szemem, kezem, ujjaim négy héten át tanulmányozták, járták keresztül-kasul az oszloplábazatokat, a fejezeteket, gerendázatokat a szerteszórt párkánydarabokat. Kezek és ujjak? Hát van jobb szerszám érzékelésre, megértésre és értékelésre?” Az emléket anyagként, érzékiségként, testi kapcsolatként is megérteni kívánó zseni szavai éteri magasságban szárnyalnak az utazó szenvedései felett, aki „megfeszítette a lüktető agyát, hogy képzelőerejével egybefogja, egyben lássa, és így őrizze meg önmagának, búcsúzóul a nyugati világ legszebb épületét”. [Hát igen, jókora fesztávú s így tényleg nagyot csattanó ollót nyitott WGA: a modern építészet (egyik) atyafigurája, aki csak profitál, ráadásul még érzékel is – szemben a totális kudarcba bilincselte utazóval, aki ráadásul még csak nem is érzékel. Mindenesetre WGA érzékeli a párhuzamos helyzetekben rejlő lehetőséget az összevetésre, van érzéke az összevetés dramaturgiájához.]

Az ottlét gyötrelmét csalfán enyhítő pillanat az utazó számára, amikor az egyik isten – megkegyelmezve az Akropolisz vak rajongójának – elvezeti őt egy csenevész fához. Vallási élmény adatik azonban Jeanneret-nek: „Kinyilatkoztatott számomra a párkánytagozatok ívelésének nagy misztériuma. Nem végeztem Akadémiát, hogy végigjárjam a kötelező tanulmányokat, de ezután soha nem tudnék oda belépni.” A nagyapja nevét csak később felvevő Le Corbusier számára építészeti beavatás, sorsfordító élmény az út, és nem is túloz a felidézése során. A fényképezés terjedő divatjának hátat fordítva veti papírra expresszív toll- és szénrajzait a *temenosz* épületeiről: a Propülaiairól, Niké Apterosz templomáról, a Parthenónról és az Erechtheionról. Ezeket a házakat rajzolva, az ujjai-
val tanulja, a kezeivel sajátítja el az Akropoliszt, hogy később a helyszíni

Új Forrás 2011/10 – Bazsányi Sándor – Messeliényi-Garay Andor: „...:mlközben itt van az Akropoliszon...”
Krasznahorkai László: Fenn az Akropoliszon

diagramokat elemezve jusson a felismerésre: a görög építészet – hasonlóan a rómaihoz vagy az egyiptomihoz – „a kockák vagy a hengerek, a gömbök építészete”. [És ugyanezt a belátást: az antik formai hagyományhoz való modern kubista-konstruktivista,

64 *nem pedig klasszicizáló ideologikus-historikus viszonyulás következményeit látjuk a WGA által korábban hivatkozott Chipperfield-féle marbachi Modern Irodalmi Múzeum épületén is.]*

Az utazót vakká teszi itt a fény, ám Le Corbusier-t épp itt, a tűző fényben vezeti el a mészköfelületekre rajzolt árnyékok és reflexek játéka a tételhez: „Az építészet a megvilágított tömegek értő, tökéletes és csodálatos játéka.” Albigens őseinek dualisztikus világszemlélete éppúgy érződik e sorokban, mint a belőle következő, igencsak meglepő, de logikus következtetésben: „Építészet a telefonfülke meg a Parthenon is.”

Le Corbusier érteni akarja ezt a szépséget; tudni, tervezői gyakorlatában pedig alkalmazni [Milyen szép is ez: tudni és alkalmazni. Ahogyan az „univerzális hermeneutika” huszadik század végi protagonistája, Gadamer vallja – persze nyakig állva a megelőző századok hermeneutikai örökségében, vagyis a folyamatos hermeneutikai munkára szoruló hermeneutikai hagyományban: megértés (subtilitas intelligendi), értelmezés (subtilitas explicandi) és alkalmazás (subtilitas applicandi).] kívánja a hatást: az érzelem számára a meghatározott elemek kapcsolatából születik. A helyhez fűződő harmóniát árasztó kapcsolatból, a plasztikai rendszer hatásából, a gondolat egységéből.

Mindebből az abszolútummá emelt, kozmikus érvényű építészetből – az Óparthenon oszlopdobjain kívül – semmit sem lát az utazó. Nem fogja fel, hogy „a derékszögek finoman tagolt gazdag panorámát eredményeznek”, hogy „a látvány – szembeszökő, mozgalmas, nyugtalanító, megsemmisítő, és az egész tájon uralkodik”. [Noha mondjuk az Akropolisz-elbeszélés olvasóját bőven kárpótolja a Le Corbusier-féle lelkesültség nem kevésbé lelkesült visszaja, a hiány megtapasztalásának magával ragadó retorikája, az egykori „ellenállás melankóliájának” ismerős hangfekvése, Krasznahorkai egyik korábbi esszéjének műfaj-meghatározásával: az elbeszélő „szomorú himnusza a kultúrához”, mely szomorúságba ezúttal jókora cseppnyi ironia is vegyül.] Nem láthatja – hiszen az Erechteion északi prosztíloszánál menedéketelve, háttal ül az Akropolisznak –, hogy az épületek egyensúlya nem elnagyolt, hiszen „a Pireusztól a Pentelikonig terjedő csodálatos táj határozza meg. A terv távoli nézetre készült. A völgyet követő axisok és a derékszögek nagy rendező keze munkájáról tanúskodnak. [...] Az épületek a bonyolult tervekben egyetlen síkká tömörülnek.”

Csak hogy a terv nem absztrakció, önmagáért való grafika, esetleg a szemnek tetsző elrendezés; a szem ugyanis nem a terv fölött, hanem a tervben, az általa képviselt valóság – az utazó esetében pedig a vágy – síkján, azaz szemmagasságban van. „A szem messze ellát, és mint egy megzavarhatatlan lencse mindent észrevesz, azt is, ami a szándékon és az akaraton túl van. Az Akropolisz tengelye Pireusztól Pentelikonig, a tengertől a hegyekig tart. [...] Dicsőséges építészet: az Akropolisz hatása a látóhatár széléig terjed.” A kozmikusá növelt kompozíció az utazó számára láthatatlan, és talán

felfoghatatlan: „... nem csak azt nem fogja megtudni soha, hogy mekkorák a méretek Akropoliszon, de soha nem is fogja látni az Akropoliszt.”

*

Nem az Akropolisz mint kultúrtörténeti idea, hanem a *hely* sújtja, taglózza, veti le hátáról a *Fenn az Akropoliszon* című elbeszélés főhősét. A „köpök Athénra” – „köpök az Akropoliszra” ikerfordulataiban rejlő dacos elutasítás nem marad(hat) következmények nélkül. Véget kell hogy érjen az élet, amely az élményt várva már korábban elemelkedett saját idejétől: „... megállt az órája még a repülőgépen idejövet, mert elfelejtett benne elemet cserélni, most meg már... minek, gondolta, nem elég, hogy itt vagyok!?” És véget is ér akkor, amikor meghíusul a gyerekkori álom, az Akropolisz pedig vakító lát(ogat)hatatlanságban marad.

Kevésbé a művészet és műalkotás transzcendens lényegének megismerhetetlenségéről, mint inkább a test kudarcáról olvasható e sorokban; fizikai gyarlóságunk olyasfajta élménye volna ez, amellyel kimondva-kimondatlanul rengetegen szembesülhettek a görögországi romterületeken. Krasznahorkai utazója úgymond emlékezi, de nem látja az Akropoliszt; előzetes képei, a méretek elképzelhetetlensége azonban már nem teszik lehetővé, hogy az agyába is építse az együttest. A találkozás banalitása, az autopszia – kiábrándító kisszerűsége okán is drámai – kudarc azonban nem a méretek, hanem a hőség, a vakítóan tűző napfény következménye. Itt és most nem uralkodik a szellem a testen, [Kérdés, mi történt volna akkor, ha az elbeszélés hőse a kövér német házaspárhoz hasonló turista-profizmussal közelítette volna meg az Akropoliszt; vizespalackkal, kalapban és napszemüvegben. Ámde egy utazó sosem viselkedhet úgy, mint egy turista; ahogyan hősünk frappánsan meg is fogalmazza az étterem teraszára tervezett beszélgetés – tragikusán meghíusult – fikciójában: „...az Akropolisznak napszemüvegben már semmi köze az Akropoliszhoz...” A test turista szellemű védelme ellen beszél tehát a testi kényelemre fittyet hányó (ugyanakkor annak hiányától mégiscsak szenvedő) utazó szelleme – utólagosan, az elképzelt étterembeli beszélgetés során. És így végső soron mégsem a test, hanem a testet (az időjárásnak) kiszolgáltató szellem marad alul az Akropoliszon.] nem győzi le a művészetpártoló lelkesedése a vakító napfény kínját, egynézetű délibáb marad a homályos szélű gyerekkori emlék. [Miféle gyerekkori emlék? Nem inkább vágykép? Ámde akár emlékkép, akár vágykép, ha egyszer egyképp: kép. Olyan belső dimenziókkal rendelkező mentális minőség, amely ugyanakkor a többdimenziós külső valóság megerősítésére vár. Ebben a tág értelemben tényleg gyerekké („homályos szélű gyerekkori emlék” hordozójává) lesz az, aki emlékezik vagy vágyakozik, aki tehát az emlék- vagy vágyképek puha és sötét szenvedélyének rabjává lesz; mint a szülőföldjét megéneklő Petőfi Sándor, akinek – „Gyermek vagyok, gyermek lettem újra, / Lovagolok fűzfásipot fűjva...” – nyugtalan madár módjára „helyrül-helyre röpköd gondolata”, így tehát „minden régi kedves helyet bejár” (mivel: „Cserebogár, sárga cserebogár!”)...]

Uj Forrás 2011/10 – Bazsányi Sándor – Wessselényi-Garay Andor: „...:mikorben itt van az Akropoliszon...”
Krasznahorkai László: *Fenn az Akropoliszon*

Az Akropolisz építészeti-irodalmi megjelenítésének radikális újraértelmezése során a kudarc, a frusztráció és a beteljesületlenség tengelye határozza meg a csúcsemlékről való beszédet. Az enhuziasztikus, illetve körzős-vonalzós *ekphrasiszok* alternatívájaként megjelenő, az 66 emésztő bánat és csalódás hangulataival meghatározott elbeszélői mód felvet további lehetőségeket is; mondjuk azt, hogy a kultúra efféle cövekeiről ne csupán a polgárpukkasztás vagy a dühös dac, hanem az érdektelenség, a passzív elutasítás retorikai alakzataival is nyilatkozhatunk. Az építészeti kánon szükségképpen lesz egyúttal irodalmi kánon; mégpedig abban az értelemben, hogy értékei és csúcspontjai, a miértek és az összefüggések megkapják, nem csak rajzi, hanem szövegszerű értelmezésüket is. Az együttmozgó építészeti és irodalmi kánonra példa lehet a már említett *Az isei szentély újjáépítése* című elbeszélés, amely a magyar nyelven egyelőre hozzá nem férhető épületeírások helyett akár építészettörténetként is olvasható. [Tagadhatatlan, hogy Krasznahorkai prózája jó ideje elvégez olyan fontos járulékos feladatokat (a távol-keleti, kínai és japán kultúrák magyarországi megismertetésével; de előtte meg a dél-alföldi magyar valóság megjelenítésével), amelyek viszont könnyen elfedhetik a szövegek tulajdonképpeni feladatát, a saját poétikai érték megteremtését. Nem tudunk hát nem valamiféle kettős mérce szerint közelíteni Krasznahorkai könyveihez. És ugyan folyton ezzel a kettős mérccel vagyunk kénytelenek olvasni, ám nem feltétlenül meghasadt tudattal, sokkal inkább: a tulajdonképpeni (esztétikai) és a járulékos (ismeretgyarapító) mozzanatok együttes mérlegelésével.]

Az építészettörténeti szövegekben persze nem keveredhet a valóságértelmező fikció és a valóságidegen imagináció; ami viszont nem jelenti azt, hogy láthatatlanul, mintegy mellékesen ne fonódnának eltérő eredetű elbeszélések a történeti leletek köré, ami kimondatlanul ugyan, de irodalmi kánonná is teszi az építészeti. Az építészettörténetet alkotó narratív háló majd' összes csomópontja feltételezi a szépírói eszközöket, így a fikciót is, [Mint ahogyan mindenféle történet – történelem, eszmetörténet, filozófiatörténet, irodalomtörténet, művészettörténet, építészettörténet... – csakis narratívaként, azaz elbeszélő történetként létezik; legalábbis számunkra, az éppen adott történet(mondás) hallgatói vagy olvasói számára. Szükségünk van tehát a WGA által hivatkozott Márton kritikai beállítódására, a kihagyezett figyelemre az óhatatlanul fikcióteremtő történetmondás narratív és retorikai szépségei iránt; mindarra tehát, amiről Hayden White alapvető módszertani munkája is szól, amelynek beszédes címe: Metahistory.] amennyiben – ismét Márton Lászlót idézve – fikciónak tekintjük „a tények válogatását és csoportosítását, a különböző szegmentumok sorrendjének meghatározását, annak eldöntését, hogy egy történet mondjuk hol kezdődik és hol fejeződik be”. Hozzátehetjük: ilyen fikció még a szempont (az értelmezés), az érzet és a tekintet is.

Az irodalmi és az építészeti kánonok műfajukban eltérő tárgy- és szövegalkulatai mögött tehát rendszerint hasonló szándékok állnak: a *ház kiválasztása* és a saját megoldásait *elbeszélő szöveg* mögött egyaránt sejlenek

a példázat és lelkesültség lélektani szerkezetei. Drámaian eltér azonban ettől a hagyománytól a *Fenn az Akropoliszon* fájdalommal telített élménye. (Ami nem jelenti azt, hogy az elbeszélés ugyanakkor ne lenne felettébb, csaknem a közhelyességig példázatos; és ezt a hely térbeli adottságai csak tovább erősítik. A fenn és a lenn valós topográfiai helyzeteihez kötődnek az alábbi toposzok: a magány és a társaság; a szent és a világi; a csend és a nyüzsgés; a vakító fény tapasztalatnélkülisége és a nagyváros nyúgja; a vágyott, de meg nem kapott és a kéretlenül elszenvedett; az áhított és az elutasított; a transzcendens nagyszerűség és a kisszerű vég...)

67

Krasznahorkai költői erejű kánontépése, a tárgy- és szövegkanonok közötti eltérés – amely drámai leszámolás a hely és az emlék összefonódó kultuszaival, a mítosszal, miszerint az ottlét *élménye* szinkronba állítható volna a tárgy *jelentőségével* –, nos mindezek ellenére elképzelhetetlen az, hogy az Akropolisz kihulljon a tankönyvekből. Elképzelhető azonban olyasféle értelmező nyelv – az építészeti irányából: antikanonikus alakzat –, amely lesegítheti ezt a mészköszobrot a talapzatról, amelyre az elragadtatás retorikai eljárásai emeltek. Krasznahorkai utazójának ön- és létfelszámoló nem-tapasztalata, továbbá ennek nyelvi dokumentálása: fájdalmas, iróniamentes lehetőség az Akropolisz köré épült nyelvi kulisszák megbontására. [*Ami viszont nem zárja ki a „nyelvi kulisszák” iróniamentes „megbontásán” túli iróniát. Ama kényszerű belátás iróniáját, miszerint „az Akropolisz köré épült nyelvi kulisszák megbontása” maga is nyelvi alakzat, mi több kulissza – továbbra is az Akropolisz körül.*]

Ugyanis mindmáig Le Corbusier szavai, tervei és térképei tapadnak a legtöbb építész Akropolisz-élményéhez. Ez viszont sohasem lesz mérhető ahhoz az élményhez, amelyet az akkor még névtelen művész érzett. Az ugyanis nem pusztán látogatás volt: az Akropolisz és a modern építészet találkozása zajlott le akkor.

* A szögletes zárójelbe tett, kurzivált kommentárokat készítette: BS