

**BS\*:**

„Magasságos Örökkévaló!” – kiált fel, mégpedig egymás után kétszer is, a római születésű és zsidó származású Uri a *Fogság* harmadik, Alexandriában játszódó könyvének legelején, miközben kíváncsian és lelkesen behajózik a Krisztus utáni első század multikulturális világvárosába. Majd, vilámgyorsan levonva a tanulságot, így szól a júdeai hajóskapitányhoz: „Ez a város való nekem.” Mire a kapitány nevetve: „Ez a város mindenkinek való.”

Bazsányi Sándor – 63

Wesselényi-Garay Andor  
„ÓRIÁSI VÁSÁR-  
CSARNOK EZ...”

Spiró György: *Fogság*

Az olvasó pedig együtt nevet a kapitánnyal, hiszen óhatatlanul kívülről látja a lelkes Urít, az ő egyszemélyes lelkesedését az egyébként „mindenkinek való” város iránt. Spiró György olvasmányos s így jóformán „mindenkinek való” regényének hőse tulajdonképpen makacsul végiglelkendezi a majd’ kétszáz oldalas Alexandria-könyv kétharmadát – egészen a várost felforgató zsidópogrom kitöréséig, amikor is a parttalan lelkesültség átvált tartós borzongásba („Megborzongott. / Háború lesz.”). A harmadik könyv legvégén, a Keleti Kikötőből való távozásakor a vaksi Uri „hunyorogva visszanéz” a búcsúzkodó víziójában behavazottnak tűnő városra, amelyben tehát „hűvös volt a reggel, de nem hideg, ám mintha mégis ellepte volna az egész csodavárost valami fehéres, csöndes, végleges, halálos”. Ahogy korábban a lenyűgözöttség kerítette hatalmába az utazót, úgy most Uri valamilyen nyugtalanító érzés fogságába kerül.

Uri a regényben egyébként is többszörös „fogságban” van – szó szerinti és átvitt értelemben is. Hiszen azon kívül, hogy az emberöltőnyi időt felölölő, mechanikusan fordulatot történet fogaskerekei közé szorulva olykor fizikai voltában is rabságba esik, és hogy eleve foglya a testének, teste megannyi kényszerének (a fokozódó rövidlátástól a szexuális kíváncsian át az ürítkezési kényszerig), foglya lesz egyúttal a regény műfaji és elbeszélés-technikai keretfeltételeinek is. Foglya lesz a Krisztus korában játszódó kaland-, utazás- vagy fejlődésregény műfaji kliséinek; a műfaji körülményeket megteremtő szerzői akaratnak; a történelemre és az emberi létezésre vonatkozó szkeptikus szerzői világlátásnak; a korabeli műveltség, a gazdag tárgyi és szellemi kultúra színrevitelét erőltető szerzői szándéknak... [*Nem feltétlenül idegen ez Spiró szellemi alkatától. Több esszéjében is kifejti: egy író dolga az, hogy átadja szövegeiben mindazt, amit tud a világról. Valahol itt húzza meg az irodalom és nem-irodalom közötti határt*

is: azok a művek tekinthetők irodalomnak, amelyek elvezetnek e mélyen átélt tudáshoz, léttapasztalathoz. Olyannyira lenyűgöz ez a szándék, hogy kínomban, amikor az egyik tanítványom a tervezés-korrektúra során (ez olyan, mint egy szeminárium, csak közös beszélgetések helyett inkább hasonlít a fülbegyónáshoz) nekem szegezte a kérdést, hogy miért is nem jó az a kalyiba, amelyet a papírra

64 *tákol, és most azonnal magyarázom meg, mi a jó építész, nagy hirtelenjében Spiró fenti gondolatához nyúltam]* Foglya lesz továbbá az alkalmi város- és épületterítés, mint tágan értett *ekphraszisz*, megannyi műfaji követelményének, leginkább az egyik nagyon könnyen önműködővé váló szemléleti-stiláris alakzatnak: a csodálkozás, a lenyűgözöttség, a lelkendezés – már-már turistaretorikájú – érzelmi állapotának. Utazásai során Uri elcsodálkozik például a szürakuszai Áron római mintára csatornázott, vízöblítésű árnyékszékkel rendelkező házán („... az est folyamán háromszor is hosszasan ücsörgött az ovális agyagülökén...”). De ugyanúgy ámulatba ejtik az organikus véletlenszerűségeket kiküszöbölő, megtervezettségében „hideg, barátságtalan” Kaiszarea „pompás épületei, hatalmas palotái és villái, amelyek a legszebb görög stílusban épültek”. [Mindezen csodálkozás, lenyűgözöttség és lelkendezés mintha az ésszel felfoghatónak, az adattal rögzíthetőnek, a tényeknek szólna. Annak, hogy többbe került Kaiszarea odalenn, mint amennyi látszik belőle idefenn; szól továbbá a vízre kötő cement Plotius által keresett, de mára feledésbe merült titkának, vagy a Via Appia részletesen ismertetett építéstechnológiájának. Az a hatalmas és imponálóan mélyvízű szövegterengő, amelyen Spiró felkészülésként átúszott, persze majd-hogynem megfullasztja a regény szereplőit; ajkukról szinte ki sem fogy a sok okosság. BS kritikája kapcsán felmerül a kérdés: vajon mit lehet kezdeni az efféle tudásanyaggal a regényművészet műfajában? Hagyja ki a szerző? Szántsa jobban a szerzői sorok közé? Nyúljon intertextekhez, ahogyan Szilasi László teszi a Szentek hárfájában? Az vízszint idegen lenne a történelmi zsánertől... Lenne esetleg egy műfaji határ, amelyet elérve az adatok, a tények már felszámolják a regény autonómiáját? Megszűntetik az egységét? Hús-bavagó kérdés ez például annak, aki úgy dönt, megírja az építész regényét. BS szavaiból arra a következtetésre jutnék, hogy egy építész erre nem lenne képes.] (A grécizáló építészeti stílust tükrözi vissza a regény első negyedének egyik kaiszareai beszélgetése során tett poétikus ígéret gyakorlati beváltása a regény utolsó negyedében: a Plotius által Ostiában emeltetett, görög oszlopokon álló zsidó imaház.) Továbbá nem titkolja Uri a bámulatát Nagy Heródes jeruzsálemi palotája láttán sem; és persze a Templomén sem, amelynek megannyi részletét „hunyorogó szemmel” figyeli, miközben Pilátus katonái – alkalmi és néma idegenvezetői – alaposan körbekalauzolják az épületen. Az erődszerű jeruzsálemi Templomban – „Erőd ez a templom...” – Uri megintcsak kettős fogságba kerül: egyrészt örei, másrészt érzései fogságába; mely kettős kötöttség a kis és a nagy, a lent és a fent, a törekeny és a masszív, az emberi és az architekturális közötti testi, de még inkább lelki feszültségek térélményében összpontosul: „...felnézett a Templomra: innét, az aljából látni csak, mennyire hatalmas.” És ugyanilyen érzelmi helyzetben, lelki béklyóztottságban találja magát Uri a korabeli Alexandria megannyi épülete láttán, amelyek egyik leghatalmasabbika: a „Bazilika”.

Miként a regényben ábrázolt épületek jelentős többségénél, úgy itt is egy ma már nem létező építményt láthatunk – Uri szemével. A vaksi főhős épületleíró lelkesültsége pedig éppenséggel az elbeszélővel szövetkező szerző fáradhatatlan közlésvágyát képviseli. A *Fogság* egészére is jellemző lelkes taxonómia, vagyis a történelmi tények, tudnivalók fáradhatatlan halmozása a pikareszkszerű történetvezetés egyre táguló övezetében, jelen esetben az alexandriai zsinagóga rekonstruálható részleteinek katonás elősorolása – nem mást szolgál, mint a nem jelenlevő, mivel elveszett, architekturális egész verbális visszaperlését; az *ekphraszisz* műfajának mindenkori vágyát, hogy tudniillik a leírás lépjen a létezés helyébe, azazhogy kezdjen el maga is létezni. Ez a vágy nagyjából háromféle helyzetben működhet: (1) lehet az ábrázolás tárgya létező, azaz megtekinthető, mint Victor Hugo Notre-Dame-ja; (2) lehet nem-létező, azaz képzeletbeli, mint Kafka kastélya; (3) és lehet már-nem-létező, azaz csakis korábbi – többé-kevésbé pontos – leírásokban és ábrázolásokban fennmaradt, mint a Spiró-regényrészlet alexandriai zsidó imaháza. [Bizonyára eltérő prózatechnikákat feltételeznek az eltérő alapanyagok is. Csatlakozva BS strukturalista megközelítéséhez: (a) követheti a szerző az épületjáró főhős tekintetét, mint Spiró Fogságában; (b) posztmodern citátumerdőbe veszhet a ház kapcsán fellelt dokumentumok újrairásával, mint Szilasi Szentek hárfájában, és helyenként a Fogságban; (c) mondatokra fordíthatja a képet, mint Lengyel Péter Cseréptörésében, Macskaköjében, és oly sokanknál általában; d) esetleg szavakká gyúrhatja a vonalakat, mint Böll Biliárd fél tízkorjában.]

Az *ekphraszisz* írója mindhárom esetben arra törekszik, hogy megjelenítse a szükségszerűen nem jelenlevő épületet. Más szóval megkísérli kiváltani a dolog saját szemmel látásának, autopsziájának hiányát az – úgymond – illuzórikus autopszia, a beleélés, egyfajta 'beleérezkelés' hiperaktív minőségével. De talán érdemes röviden felidézni az autopszia szabályosabb, azaz valamely jelenlevő tárgyra irányuló formáit. Radnóti Sándor például két változatot különböztet meg az ókor tárgyi kultúrájához viszonyuló Winckelmann-nál: egyrészt az adott műtárgy „közövel és ólmos színtezővel” végzett technikai felmérését; másrészt „az eszményi mű eszményi befogadójának” poétikus, vagyis „az enhuiziazmus, vagy egyenesen az eksztázis állapotát” előidéző beállítódását. [Szerintem Spiró közelebb áll a közös-vonalzós technikához. Továbbá kétkem, hogy a Fogság épületleírásai feltétlenül az olvasó lelkére hatnának. Amikor Uri „megrendül”, „megborzong”, az pusztán tudósítás egy állapotról, amelyben nem feltétlenül osztozik az olvasó. Ráadásul abban sem vagyok biztos, hogy feltétlenül a BS által említett duális oppozíció mentén értelmezhető az a tekhné, amellyel Spiró nyúl az építmények problémájához. Érdekes lehet felidézni a Kémjelentés-kötet Domb című novelláját, amely a Fogsághoz készített film ostiai forgatásáról számol be. Már leáll a kamera, amikor Spiró észreveszi, hogy a helyszínen levő domb nem természeti képződmény, hanem az imaházhoz csatolt egykori szálloda rommaradványa. Röpké számítását végez, hányan

is fordulhattak meg itt évente, de ezt az adathalmazt nem az épület, hanem a zsidó háború utáni helyzet jellemzésére használja fel. Nem tudom, mennyiben eltérő a véleményem, de számtalan nyoma van annak – például a Messiásokban Ram beszélgetése a londoni kocsmában, a Fogságban a Templom udvarára rekonstruált mészárszék, mely utóbbi kapcsán a Szélgjegyzetekből értesülhetünk arról, hogy

66 egyetlen kutató sem mert elképzelni ide efféle funkciót (noha valahol a közelben kellett leőlni az áldozati állatokat)... –, tehát számos nyoma van annak, hogy Spiró nem pusztán a szöveg-szerűsítés céljával, hanem igencsak kreatív rekonstrukció-lehetőségként tekint az ekphrasziszra. Ennek során azonban kevésbé a hatást, mint inkább az intellektus leleményét, az önmagukban is lenyűgöző tényeket, és különösképpen a rejtett összefüggéseket hangsúlyozza. Ezért lesz elég neki a körző és a vonalzó, ezért nem lesz szüksége arra az elragadtatásra, amelyet például Goethe érez a strasbourg-i székesegyház kapcsán. És ha belegondolunk, Szilasi László is hasonlóképpen tömöríti adattá Makovicza beszámolóiban az árpádharagosi Nagytemplomot.] Nos, ha ezek volnának a Winckelmannban megtestesülő modern befogadó autopsziaigényének antik épületekre is kiterjeszhető alapformái, akkor tényleg úgy tűnik, hogy a Spiró-regény illuzórikus autopsziát megcélzó elbeszélője éppenséggel a technikai részletek fáradhatatlan lejegyzésével próbálja előcsalogatni a feltűnően modern karakterű főhősből – és persze az olvasóból is! – ama bizonyos „entuziasztikus”, sőt „ekszztatikus” lelkiállapotot. [Ez persze vagy sikerül, vagy nem. Ha nem is folyamatosan, de legalább a Templom megpillantásakor elvárható lett volna az ekzztatikus állapot. Az efféle illuminációnak bizonyára nem kedvez, ha a régóta látni vágyott ház még mindig állványzattal borított; de ha Uri valóban az Isten közepének tartja Jeruzsálemet, akkor ezt az együttest semmiképpen sem házként kell (ene) felfognia. Márpedig éppen ez történik.] Ami Uri esetében vitán felül sikerül is neki; hiszen az épület szemrevételezése során a főhős – miközben egyre „közelebb lép”, sőt „közelebb hajol” a látható (még akár meg is tapintható) részletekhez – folyamatosan „megborzong”, „elámul”, „belefeledkezik a látványba”...

No de mi lesz azzal a regényolvasóval, aki az autopszikus részletekben tobzódó technikai leírás ellenére, vagy éppen hogy annak köszönhetően, nem tud eljutni a főhős emelkedett lelkiállapotáig? Mint például az ábrázolt korszak kutatója, Zsengellér József, aki ezúttal kritikusként – a Fogságban található „szentföldi leírások pontatlanságainak” lajstromozása, mondhatni a regényírói taxonómia szaktudósi taxonómiája során [Ez pedig az ítések felelőssége. Regényként vagy taxonómiaként, esetleg az igazság tükréeként kell-e olvasni a történelmi tárgyú szöveget? Az ostiai imaház építése például cselekménytechnikai okokból kerül a regény lapjain harminc évvel korábbra; a zsidó háborúban híressé vált Maszadáról pedig hasonló megfontolások nyomán nem történik említés. Ez a könyv – akárhonnán is nézzük – hatalmas univerzum. Részleteiben, kishal módjára cincálni, esetleg megrágalmazni, nagyon könnyű; mérete okán csábít a legeltérőbb értelmezésekre. A regényt működtető, BS által fenntartásokkal fogadott, „könnyen önműködővé váló szemléleti-stiláris alakzatokhoz” hasonlóan, az értelmezőnek is rendelkezésére állhatnak mindazok az elemzési eljárások, amelyeken egy esszét fárasztó állhatatossággal végighajtva, azaz realisan lehet olyan következtetésre jutni, amelynek viszont már talán a könyvhöz sincs köze. Nem feltétlenül érzem jól magam akkor, amikor

építészeti anomáliákat kérek számon a regényen, jöllehet a Bazilika kapcsán felmerül néhány. (Más kérdés persze, hogy egy igazán nagy formátumú alkotás integritását nem érinthetik az efféle 'arbitz-kekeckedések'.)] – kitér az alexandriai szakrális épület megnevezésének kérdéses voltára: „A szóhasználatban [...] megütközést keltő az alexandriai nagy zsinagóga esetében a következetes nagybetűs »Bazilika« megnevezés. A Talmudban három helyütt olvashatunk arról, hogy ez a zsinagóga bazilika-stílusban épült, de hogy a zsidók ezt így nevezték volna, akár még Alexandriában is, azt kétkem, Philón is mindenütt a *szünagógét* használja. Ráadásul a mai olvasó számára félrevezető képzettársítást ad, felidézve a keresztény katedrálisokat.” [Ez azért nem egyszerű szó, építések is gyakran kevernek. A „bazilika” fogalma mögött viszonylag rövid időn belül változnak úgy az építészeti, mint a köznyelvi tartalmak. Már a kifejezés is sokatmondó: a szó görög, jelentése: 'királyi'. Róma építészetében viszont egy építészeti funkció meghatározására, a nyilvános csarnokok jelölésére kezdték használni. A Forum Romanumon az egykori Basilica Sempronia helyén, Julius Caesar által felépített Basilica Iulia úgyszintén három irányból nyitott építmény volt, pár évtizeddel Uri utazása előtt fejezték be, és – ívtámaszos szerkezetét leszámítva – hasonlíthatott is az alexandriai együttesre. Az első századra tehát oszlopcsarnokként, esetleg falakkal körbevett, önmagába fordított görög templomként, de középen feltétlenül nyitott épülettípusként is rögzül a nyilvános csarnok funkciója. Bonyolítja a képet, hogy az építészettörténet a bazilikális szerkezeten a főhajók kiemelését érti. Amire a világítás miatt volt szükség. Míg az oldalhomlokzatokon képezett nyílások elegendő fényel látták el a mellékhajókat, addig a főhajó sötétben maradt, ragyogásáról a kiemelő falszakaszba vájt ablakok gondoskodtak. A bazilika tehát éppúgy 'elrendezés', mint ahogy funkció és szerkezet is egyszerre. A kora keresztény templomépítéssel, így a San Pietro Vecchio is átveszi a mellékhajós elrendezést egy jóval későbbi példától, a Basilica Maxentiustól, amely már elszakad a Basilica Iulia vagy az alexandriai Bazilika nyitott, csarnokos szerkezetétől, és – a későbbi hosszaházis templomokat megelőlegezve – zárt, de még mindig nyilvánosan látogatható házként épül fel.] Mely „félrevezető képzettársítás” ráadásul jócskán idegen is volna a regény historizáló-materialista világfestésétől, azon belül szkeptikus-ironikus kereszténységábrázolásától. És noha a nagybetűs jeruzsálemi Templom rendszeres felemlegetésével óhatatlanul versenyhelyzetbe hozott alexandriai épületre vonatkozó s így szintén nagybetűs „Bazilika” [Miközben e két háznak nincs két azonos eleme, amelyek alapján egyáltalán összevethetők lennének. A Templom tömszerű, a „Bazilika” áttört; az előbbi monumentális, az utóbbi jelszerű; az zárt, ez nyitott; amaz testszerű, emez térszerű; az első a palota által képzett térbeli hortus conclusus közepén áll, a második pedig a városi szövet szerves része.] kifejezés tényleg csak a funkcionális formára (stílusra) utal, jogosnak tűnik a kérdés, hogy vajon egy korabeli zsidó hívhatta-e „Bazilikának” az „imaházként is használatos vásárcsarnokot”. Spiró szerint: miért ne. Kritikusa szerint: aligha. Talán az ilyesféle kényes pontokon válhat egészen világossá, hogy a *Fogság* tudálékos elbeszélője elsősorban nem a főhős, hanem a szerző tudatmozgását (és szóhasználatát) követi; miáltal

a fentihez hasonló vitás helyeken már nem is annyira magáról a szövegről, annak poétikai milyenségéről van szó, mint inkább a szerzői és olvasói tudatok, sőt tudások összeütközéséről, netán versengéséről. Láthattuk: a jókora többletismerettel vagy sajátos érzékenységgel rendelkező szaktudós olvasó nem feltétlenül azt kapja a római császárkor első századi kultúrájának tárgyi és szellemi gazdagságát felvonultató regénytől, amire számít; amennyiben alapvető bajai lehetnek bizonyos *részletbeli* pontatlanságokkal (például az épületleírás szóhasználatával, annak egyetlenegy nagybetűjével). Ami persze nem zárja ki, hogy a szerzői tudástól (vagy legalábbis alapos tájékozottságtól) *egészében véve* lenyűgözött, mivel nem szaktudós olvasó számára meg a hellenisztikus épület ábrázolásának egyéb aspektusai tűnjenek fontosnak. Mondjuk az, hogy mennyire magára ismerhet a modern műbefogadói érzület Spiró antik hőséneke viselkedésében; ahogyan Uri csodálkozik, és ahogyan hangot ad a csodálkozásának, vagy ha úgy tetszik, hangot kap hozzá az elbeszélőtől.

A Rómában felnövekvő Uri álmétkodó hajlamát már eleve meghatározza ifjúkorának szűkebb építészeti-urbanisztikai környezete, a Tiberius-kori birodalmi öntudatot tükröző monumentalitás, amely szinte kikényszeríti a tartós csodálkozással egyivású fogékonyságot a méretek, a méricskélés, a versengő összevetés iránt – mondjuk a római zsidó közösség felől tekintett, noha saját szemmel egyelőre még nem látott jeruzsálemi Templom és alexandriai zsinagóga esetében: „... azt is kihallották az alexandriai zsidók szávaiból, hogy ők ott Rómában szégyellhetik magukat, amiért nincs egy olyan hatalmas, a jeruzsálemi Templommal *vetélkedő* imaházuk, mint Alexandriában a Bazilika...” (kiemelés: BS) De már magában Jeruzsálemben is jócskán tagolt lehetett az építészetében is megnyilvánuló zsidó vallásosság – ahogyan *Az apostolok cselekedeteinek* egyik mondatából tudhatjuk, amelyben megkülönböztetve szó esik „a libertinusok [római származásúak], cireneiek, alexandriaiak, kilikiaiak és ázsiaiak zsinagógáiról”. (6: 9) A zsidó szakrális épületek alkalmi összeméricskélése később egyenesen az ókori (diaszporikus vagy birodalmi) kultúrák közötti építészeti-urbanisztikai harccá kerekedik, elsősorban Jeruzsálem, Alexandria és Róma között, amely ráadásul végigvonul a regény teljes szerkezetén. [*Uri természetesen folyamatosan összeveti az egyes városokat: Kaiszareában nincsenek véletlen által létrehozott szabálytalanságok, mint Rómában; Jeruzsálem nem csak Rómával összevetve, hanem vidéki száműzetéséből visszatérve is kicsinek tűnik. Visszapillantva a városra viszont úgy érzi: a „Túlhan” és Róma keveréke sejtik fel szemei előtt.*] Nézzük röviden: az első könyv (*Rómától Jeruzsálemig*) fent idézett megjegyzésében körvonalazódó versenyhelyzet fokozódik tovább a második könyv (*Júdea*) részletes Jeruzsálem-leírásában, csak hogy látványosan kiteljesedjék a harmadik könyv (*Alexandria*) átfogó igényű városrajzában; miáltal a multikulturális hellenisztikus központ építészeti pompája markánsan szembeállítatik az imperialista

államigazgatási központ urbanisztikai csúcsteljesítményével; mely utóbbi város végül, az utolsó könyvben (*Róma*) fényes győzelmet arat: míg a keleti tartományokat (Jeruzsálemet és Alexandriát is) háborúk pusztítják, addig a Nero- és Vespasianus-kori császárvárosban egymást érik a hatalmasabbnál hatalmasabb – a mai Róma turisztikai arculatát meghatározó (lásd például: Colosseum) – építkezések. [Szinte kegyeletsértő győzelem ez, ha egyáltalán. Kétséges, hogy egy római zsidó győzelemnek tekintené a Colosseum felépítését: a házat ugyanis a zsidó háború során Rómába hurcolt zsidó rabszolgák építettek szinte kizárólag azokból a kincsekéből, amelyeket a Templomból, annak lerombolása során raboltak el. Különösképpen ányalja a Colosseum szerepét a tény, hogy a keresztényüldözések idején itt tépetik majd szét országnokkal azokat az őskeresztényeket, akiknek többsége a Rómába hurcolt zsidó rabszolgákból lett az új vallás követőjévé.] Így tehát a regényszerkezet zárt logikáján belül sem diadalmaskodhat a városok közötti versengésben Alexandria, a főhős csodálkozásának töretlen tükrében hatásosan megjelenített – átmenetileg győztesnek tűnő – egyiptomi kikötőváros. És noha a zsidók hite szerint „Templom csak egy van, a jeruzsálemi”, Uri később mégiscsak azt hallja kaiszareai vendéglátójától, hogy „ezt csak az alexandriai zsidók nem hajlandók tudomásul venni”, ráadásul „a maguk legnagyobb imaházába, a Bazilikába a luvavot és az etrogot [holmi piaci árukat] pofátlanul beviszik”. Rendületlenül folyik hát Spiró regényében a kulturális, azon belül építészeti küzdelem Róma és Alexandria, illetve Róma és Jeruzsálem között; de még Alexandria és Jeruzsálem között is. Mindenesetre, a három ókori város imaházszempontú összemérése a regény legelején egyfelől megelőlegezi Uri későbbi épülettapasztalatait (Jeruzsálemben és Alexandriában), másfelől kijelöli a hiányt (Rómában), amelyet majd a császárváros melletti Ostiában emelt zsinagóga tölthet csak be sajátosan a regény vége felé: „Uri elcsodálkozott, ilyen nagy zsidó imaházat még nem látott az alexandriai Bazilikát kivéve, de az vásárcsarnoknak épült.” És visszatérve a „vásárcsarnoknak épült” alexandriai zsinagóga lelkes méricskéléséhez: noha „a város közepén, a főutcán állítólag még nagyobb piac van, a legnagyobb a görög világban”, a „Bazilikában” működő piachoz képest „a jeruzsálemi legnagyobb piac” is csak „falusi kótyavetye színtere”. Az alexandriai zsinagóga: piac voltában, piaci szempontok szerint – tényleg a legnagyobb.

„Óriási vásárcsarnok ez a Bazilika voltaképpen” – foglalja össze benyomását Uri az alexandriai imaházról, amelynek leírt pompája hangsúlyosan a leíró személy lenyűgözöttségében válik láthatóvá. Az egymást tükröző tárgyi és alanyi összetevők azonban könnyen változhatnak; azaz bármikor károsulhat az anyagi állag, illetve mérséklődhet a belső szenvedély. Nézzünk először egyetlen példát az épületleírás tárgyi oldalán. A „Bazilika” északi

bejárata előtt álló tömör arany karosszékek, hiába vívják ki Uri lajstromozó csodálatát – „Meggzámolta őket: hetvenegy.” –, végül úgymint áldozatul esnek a későbbi zsidóellenes zavargásoknak: „A hetven[!] aranszéknek már nincsen meg az aranyozása, leverték és ellopták a görögök!” A főhős le-  
70 kendező templomleírása így végül nem lesz más, mint: a pusztulásra ítélt tárgyi gazdagság csalóka megfestése, valamiféle előzetesen összeállított veszteséglista. A leírás alanyi oldalának változását pedig jól példázza az eleinte csak „nézegető” Uri belső „késztetése”, hogy „majd istentisztelet idején” leüljön a szószéktől nyugatra található padosor kitüntetett helyeinek valamelyikére; hiszen „úgy érezte: az a tiszte, hogy meghódítsa Alexandriát.” És ez a vágya később be is teljesedik: helyet foglalhat végre „az alabarkhosznak [*Felette ironikus, ahogyan Uri az alabarkhosz tisztségéről mélyázik: „Az valami nagyon nagy rang lehet”, miközben egyértelmű, hogy a mindentudó szerző tiszttában van a jelentésével. Észrevehető prózapoeitikai döccenés, amikor fakó szócikként találkozunk e tudással: „Az alabarkhosz fővámszedőt jelent, a Niluson szállított minden vámját ő szedeti be és ő is fizeti be a római államkincstárba.”]* és bővebb családjának fenntartott első nyugati sorban”; mely kitüntetés viszont a pogrom idején éppen hogy veszélybe sodorja az alexandriai zsidóközösségbe immár beilleszkedett hőst. Mert hát hiába válaszol Uri büszkén egy ismeretlen férfi kérdésére („– Te szoktál az alabarkhosz mellett ülni a Bazilikában? / – Én.”), ha egyszer ugyanez a kiváltság néhány nap múlva már vádként irányul ellene: „– Az alabarkhosz kéme! – mondta valaki. – Mindig ott ül velük a Bazilikában!” Egyvalami azonban biztos: a római születésű zsidónak muszáj valahol helyet, mégpedig jó helyet találnia Alexandriában – akár a zsinagóga nyugati padosorának első sorában, vagy akár a Fárosz-szigeti zsidó csillagászok tornyának panorámás árnyékszékén. Lévéni Uri mindkét helyen ugyanúgy lelkesedik, ugyanúgy jubilálja Alexandriát. Zsigeri vágya éppúgy, éppolyan érvénnyel vonatkozik az óriási „vásárcsarnokra”, mint a meghittebb zugok valamelyikére, bármelyikére: „Istenem, sóhajtotta Uri [...], bárcsak kerülne egy bódé számomra ebben a csudavárosban!”

„Micsoda város ez, Magasságos Örökkévaló, micsoda város!” – olvashatjuk tehát a zsinagógalátogatás másnapjának reggeli árnyékszékjelenetében arról a városról, amely nem sokkal később a zsidók elleni gyűlölet és erőszak helyszíne lesz. Ugyanakkor az eufória egyelőre még csak tovább fokozódik, például Uri *gümnaszion*beli látogatása során (a kuplerájokról most nem is beszélve): „Ha eddig csodálatos volt Alexandria, hát ettől kezdve még csodálatosabb.” A töretlenül kibontakozó lelkesedés azonban előbb-utóbb, a zsidókat sújtó pogrom felé mutató események jóvoltából mégiscsak megtörik: [*De hisz ez természetes: e változásnak nincs tartalmi kapcsolata Uri jellemfejlődésével – ha már olyan sokan nyilatkoznak a Fogság kapcsán fejlődésregényről –, hanem pusztán reakció. Még ha maga Frank Gehry tervezne egy új Fradi-stadiont, akkor is utálnám a házat – amennyiben MTK-, esetleg*



Újpest-szurkolóként kellene végigülnöm ott egy meccset. Uri Alexandria iránti lelkesedése inkább a helyek és a jellemváltozásai közötti kapcsolat szempontjából lehet érdekes. Ez az egyetlen hely, ahol ambíciói támadnak; ahol azt érzi, hogy lehet valaki; ahol – ha ideig-óráig is, de mégiscsak – viszonylagossá, átjárhatóvá válnak fogságának határai. Nem lehet véletlen, hogy éppen itt, ebben a városban vesztí el a szüzességét; hogy az alexandriai fürdőkben fedezi fel a testiség olyan új tereit, ahonnan nem kényszer, hanem saját döntése hatására vonul vissza, amikor felvételét kéri a gümnaszionba.] „Valami büzlik Alexandriában.” És így Uri felhőtlen városvíziója villámgyorsan mintegy a visszájára fordul – többek között a retrospektív elbeszélői nézőpontot sugalló költői kép jóvoltából: „Különös érzése támadt: ez a csodás Alexandria, ez a hatalmas, tüneményes város mintha nem volna valós, mintha márványból és gránitból emelt, leronthatatlan épületeiben az elmúlás férgei munkálkodnának szorgosan, s mintha e kőben élősködő, láthatatlan szúk, az Idő férgei, már megtették volna a magukét, csak egy közepesen erős északi fuvallat kell a kikötőből, és az egész tünemény összeomlik.” [Mint ahogyan az összes város ebben az időben, és még később is Európában, átlagosan harmincven évenként összeomlik. Tűzvész és népvándorlás, háború és dögvész; esetleg maga a természet követeli vissza az embertől azt, ami az övé. A technika védőbástyái őrzik ma Velencét éppúgy, mint Manhattant, Hollandiát éppúgy, mint a pisai campanilét. A pogrom után a visszatekintő elbeszélői nézőpont ismét összeforr Uri jövendölésével: „Alexandria a példa, dívatot teremt. Ahol csak jelentős zsidó kisebbség él, azt így fogják kivégezni.” Miközben Uri kérdésére: miért nem szeretik az egyiptomi görögök az alexandriai zsidókat, Szótadész csak annyit képes válaszolni: mert túl sokan vannak. Majd kis tünődés után hozzáteszi: „Ha nagyon különbözöttek tőlünk, jobb lenne talán. De hát pont olyanok vagytok, mint mi. Ez a baj.”] A zsidó Uri végül „boszszút akar állni” az őt be nem fogadó városon, aminek egyik lehetséges formája, hogy a kezdeti naiv lelkesedését felváltó tanácstalanság – „Mit keresek én Alexandriában?” – után egyszerre csak zavaros „sejtelemként”, hamis „képzelményként” tekint a több száz évvel korábbi hellenisztikus varázsát már csak hiú fikcióként őrző városra. A korábban lelkes Uri a képzelt vagy egykori Alexandriával – mintegy arra hivatkozva (emlékezve) – győzi le a valóságos és jelenbeli Alexandriát. Innen nézvést persze jókora ironikus fénycsóva vetül korábbi lelkesedésére, lelkes épületleírására, sőt annak tiszteletet parancsoló tárgyára is. A nagybetűs „Bazilikára” – mint érzelmi fikcióra.

Az alexandriai zsinagóga „tüneményként” végül éppúgy „összeomlik”, azaz méltóságát veszíti, mint maga Alexandria – és nem csak Uri szemében (szimbolikusan), hanem a szeme előtt is (ténylegesen): „Megszentségtelenítették az összes zsidó imaházat! Nincs hol imádkozni többé! A Bazilikában állították fel a legnagyobb császárszobrot, nagyobb, mint Augustusé a Szebasztionban.” Uri később immár „a kirabolt, szeméttel lepett Bazilika mellett” kénytelen szomorúan elvánszorogni, amely így előképe lesz a jeruzsálemi

Templom néhány évtizeddel későbbi – az egyre gyorsabb időritmusú regény végén röviden megemlített – kirablásának és földig rombolásának.

Ha az épület sorsa: a pusztulás, akkor az épületleírás dolga: a pusztulás méltó előkészítése. [*Gyönyörű, gyönyörű gondolat.*]

72

\*A zárójelbe tett, kurzivált kommentárokat készítette: WGA



## WGA\*:

Amikor Nagy Sándor lett a világ ura, Deinokratész, a makedón építész elhatározta, hogy kihallgatást kér az uralkodótól. Bizott ügyességében és elképzeléseiben, felkerekedett hát, hogy személyesen találkozhasson a királlyal. Az udvaroncok emberségesen fogadták, de ajánlólevelei segítségével sem tudott túljutni rajtuk. Megelégetve a várakozást, Deinokratész maga vette kezébe sorsát. Nagy termetű, tekintélyes arcú és jó alakú ember volt. Bizván a természet eme adományaiban, mezítelenre vetkőzött, testét olajjal kenté be, fejére nyárfa koszorút tett; bal vállát oroszlánbőrrel fedte be és jobbában bunkót tartva járult a király széke elé, amikor az bírászkodott.

E szokatlan látvány magára vonta Sándor figyelmét; maga elé rendelte őt. Deinokratész bemutatkozott és előadta tervét: Athosz hegyét alakította volna egy férfi szobrává, egyik kezében hatalmas várossal, a másikon pedig áldozati csészével, amely a hegyből eredő folyók vizét összefogva, vízesést zúditott volna a tengerbe. Sándornak tetszett az ötlet, csakhogy nem voltak földek a város környékén, ezért ellátása csak tengeri szállítással lett volna lehetséges. „Úgy vélem – mondta –, hogy ha valaki arra a helyre vinne telepeseket, kétségbe vonnák józanságát.”

Noha Sándor elvetette a helyet, Deinokratésznek állandó helye lett mellette. [Ha a fantasztikus épületnek nincs is „helye”, azért a birodalmi építésznek mégiscsak ott a biztos „helye” az uralkodó közelében. Így hát az épület valóságos térben való elhelyezésének tekhnéjét felváltja a nem-valóságos térben való elhelyezés tekhnéje, ami végső soron nem más, mint: az uralkodó környezetének valóságos terében elhelyezkedő udvari építész tekhnéje. És hogy ebből az udvari szövetségből mi sül ki, hogy tehát mennyi valósul meg mondjuk az Adolf Hitler által felfogadott birodalmi főépítész, Albert Speer makett-Berlinjéből – szerencsés vagy szerencsétlen (kinek szerencsés, kinek szerencsétlen) csillagállás dolga.] Az építész Egyiptomba is követte a királyt, és amikor itt Sándor figyelmes lett egy természettől védett kikötőre, kiváló piachelyre, körül pedig a termékeny gabonaföldekre és a Nílus hasznára, neki adott parancsot a róla elnevezett Alexandria felépítésére. A város határait – Spiró György Fog-sága szerint – Sándor tűzte ki futtában, a katonai felszerelést ledobálva.

\*

Az efezusi Artemiszion építését végző Deinokratész valós személy; a fantasztikumba hajló tervről Vitruvius is beszámol. A találkozás mikéntje kettős parabola. Kétezer évvel megelőzve a Philip Johnson által költött Mies van der Rohe-parafrazist: *architect is a whore*, példabeszéd a leleményről, amellyel egy építész eladhatja magát, továbbá felmentés az öregséggel eltorzult arcú Vitruvius számára, amiért könyvét, nem pedig személyét ajánlja az imperátor, Augustus figyelmébe. [Az udvari építészből udvari író lesz – még akkor is, ha építészeti író. Victor Hugo emlékezetes fordulatát alkalmazva: ez (az irodalom) elpusztította amazt (az építészetet).]

A *De architectura libri decem*ben megírt építészettörténeti 'faktumok' is különös erővel láttatják: a világra vonatkozó tudásunk textuális, szövegekre utalt; az igazság nem egyéb – Márfai Molnár Lászlót idézve –, mint „korábbi, mások által alkotott szövegekre vonatkozó értelmezés nyomán újabb textusokban testet öltött újabb jelentés”. [A csak szövegekben (vagy képi ábrázolásokban) létező épületek: vagy nem valósultak meg, vagy már nincsenek meg. Létük eleve vagy idővel áttevődött a teleirt papírra (vagy megfestett vászonra, auktorizált nyomatra, megvágott celluloid szalagra stb.), és azon keresztül az olvasó (vagy néző) képzeletébe (vagy képzetébe).]

Éppúgy illusztrálják mindezt a krónikások szövegei, mint a hitelesség igényével írott történelmi nagyregények, így Spiró György *Fogsága* is. [Még ha nem is feltétlenül ez, tudniillik a történelmi hitelesség volna a Spiró-regény legfőbb érdeme, hanem a hitelesség szempontjának arányos súlyozása az akár még a történelmi – vagy csak egyszerűen valamilyen történelmi korban játszódó? – regény műfajába is sorolható szépirodalmi alkotáson belül.] A műben egymástól elválaszthatatlan rétegekként hajlanak egymásba a szöveget alakító, valamint a szereplők hangján artikulálódó tapasztalati és szerzői tudások. A belőlük táplálkozó, eltérő értelmezési hagyományokra lehet példa az alexandriai Bazilika pusztán egyetlen, bár kulcsfontosságú eleme, a sztoát alakító háromemeletnyi magas oszlopok „gyönyörű görög” fejezete. Mert milyen is lehetett ez az oszlopfő? Dór?, jón?, esetleg korinthoszi? Aeol nem, az túlzottan archaikus. Toszán sem, az ugyanis tájidegen. A római építészet egyetlen új motívummal, a jonika és a korinthoszi rendek házasításával képzett kompozit oszlopfőkkel gyarapította a támaszok elemkészletét; erre viszont aligha illene a „görög” jelző. [Nincs tehát baj önmagában a mérsékelten alliteráló jelzőhalmazással („gyönyörű görög”), csak éppen az adott szövegösszefüggésen belül ütik egymást az egyes szavak jelentései. Aminek meglátásához persze kell az építész szeme.]

A görögöknél a domináns rend a dór volt, Kis-Ázsiában viszont az uralkodói pompával, a felvonulásokkal járó ünnepi tengelyességet támogató jonika vált főmotívummá. Az esztergált forgástestként megjelenő dór oszlopoknak nem volt iránya, a jellegzetes csigamotívumból szerveződő jón fejezetnek azonban két eltérő nézete – ekként 'főhomlokzata' is – adódott. Ezt ki is használták a tengelyek jelölésére. Ebben a bazilikában azonban nem voltak irányok. A körbefutó kettős oszloposor miatt úgy nézhetett ki, akár egy görög templom, amelyből tetőtül felejtették ki a szentélyt. Kézenfekvő lenne tehát mégiscsak a donikát elgondolni főmotívumként.

Talányos azonban a szó: „gyönyörű”. [És még csak most jön a java: a „görög” szó után a „gyönyörű” jelző, amely a magyar nyelvben színönimája annak a szónak, amelyről oly sokan oly sokat mondtak és írtak az esztétika történetében, és amelyről így nyilatkozik Wittgenstein 1938-as cambridg-i esztétikatörténeti előadásai legelején: „Ha csak a mondatok nyelvi formájára figyelünk, akkor egy olyan szó használata, mint a szép, sokkal könnyebben vezet félreértéshez, mint más szavak általában.” Vagy legalábbis sokkal könnyebben vezet erős értelmezésekhez – mint majd láthatjuk is WGA

elemzésében.] Hiszen a dór rendhez társított jellemzők kevésbé az efféle érzelmi szépséget, mint inkább – igencsak széttartó szempontokként – a kompozíció tektonikai logikáját, továbbá férfias jellegét emelték ki. [Kénesz metaforika. Itt WGA Vitruvius nyomán egyenesen a szépről és a fenségesről értekező Edmund Burke maskulin érzületű különbségtevését követi, miszerint a női(es) forma leginkább: szép, azaz kecses és kívánatos; ellenben a férfi(as) alak egyenesen: fenséges. Minekután még akár így is láthatjuk a mindenkor szövegértelmező műfaji alaphelyzetét: szép tárgy – fenséges gondolat. Jelen esetben: nőiesen „gyönyörű görög” épületelem – férfiasan távlatos építészeti elemzés. De csitt csak; hiszen a két-pólusú képlet ragadós. Bármikor válhat egy férfiasan fenséges értelmezés valamely nem kevésbé férfiasan fenséges értelmezés nőiesen szép tárgyává...] A donika maskulin olvasatát Vitruvius adja akkor, amikor a férfi testét határozza meg a formaegyüttes eredetüül, az építészettörténet az erőjátékok illusztrációjaként nyilatkozik a formáról. A hadmérnök ugyan a férfitest szépségéről beszél, a teoretikus a tiszta forma puritánságáról; kétséges azonban, hogy Uri – Spiró György – ennek alapján tartaná „gyönyörűnek” a fejezeteket.

Az interferáló hagyományok hasonló példája olvasható a jón oszloprend különböző keletkezés-mítoszaiban is. Vitruvius a női test arányaihoz köti a kompozíció karcsúságát, a hajfonathoz a fejezetet, az aláhulló stólához pedig az oszlopvázatokat. Ez rendben is volna, csakhogy a leplek redőit mímelő kannelúrák eredetmagyarázataként éppily valószínű a növényekből kötegelt őszoszlopok egykori nádredőit idézni. Miközben persze változatlanul érvényes a látvánnyal, az észleléssel kapcsolatos értelmezés. Egy henger ritmusosan rovátkolt epidermiszén ugyanis gazdagabb a fényárnyék hatás; a reflexek játéka adja az igazán testszerű látványt. A rész és egész közötti termékeny ellentétek teszik az általában vett dolgot valójában dologszerűvé. Akár egy egyenes fal: csak keményebb és falszerűbb attól, ha textúrájában felsejlik a téglamintázat. [Spiró regényének „termékeny ellentéte” talán így nézne ki: az építészeti (és persze más egyéb: történelmi, eszmetörténeti, művelődéstörténeti, teológiai stb.) részletek egyfelől önmagukban hordják „téglamintázat”-jellegű dokumentumértéküket, másfelől hozzá is járulnak a hatalmas ívű narratív egész „falszerű” kiépüléséhez.]

Hiába díszes tehát a jonika, nem valószínű, hogy annak rendjében építették volna a zsidó Bazilikát. Legkézenfekvőbb a korinthoszi fejezetekre gondolni – talán Spiró is ezt teszi, amikor azokat „görögként” jellemzi.

Erősítik mindezt a Nagy Heródes által építtetett második templom gréko-román részletei, amelyek feltűnő – írnam: posztmodern, de ilyen akkor még nincs [Illetve retrospektív értelemben van, vagy olyan, mintha volna. Amennyiben a modern önmagába zárt diója tulajdonképpen olyan diótörőbe, sőt egyenesen harapófogóba kerül, amelynek egyik pofája a posztmodern, a másik meg a premodern. A két szerszámopfa pedig tökéletesen, olykor az összetévesztésig illeszkedik egymáshoz – máskülönben a harapófogó nem tehetné azt, ami a dolga:

harapni, szorítani... Gondoljunk csak például arra, ahogyan Esterházy Péter A tizenhét hattyúban, annak archaizáló nyelvvel visszanyúl a posztmodernből a modernen át a premodernbe; vagy ahogyan a posztmodern 'intertextuális' klímájában meghonosítja a modern eredetiség-toposz kritikájaként működő premodern másolásgyakorlatot, akár annak legprovokatívabb formáját is: a jelöletlen

76 idézőtechnikát. Most nem beszélve a posztmodern építészet premodern elemeket újraszamosító idézőtechnikájáról.] – feszültségben állnak a Templom tömbszerű, egyiptomi hagyományokat követő tömegével. Akárhogy is értékeljük: a részletazonosságoktól eltekintve, amelyeket a *Fogság* főszereplője egyébként sem lát, hatásában, testi valójában is drámaian eltér a Templom attól az építészettől, amelyet Uri Rómában megismerhetett.

\*

Az együttes(ek)nek mégisincs hatása Urira. Noha megrendülten veszi tudomásul apja döntését, és a könnyek is kicsordulnak szeméből a gondolatra, hogy eljut Jeruzsálembe – mert lehet ugyan Róma a nagyvilág közepe, de Jeruzsálem az Istené –, a térnek, a Templom oltárának hétszeri körbejárása mégsem hat Urira. Legalábbis nem oly mértékben, mint ahogy első, az utazás kapcsán feltörő gondolatai alapján feltételeznénk.

Ez a távolságtartás éppúgy táplálkozik a rövidlátásából adódó érzéketlenségéből, [*Fontos megjegyzés; még akkor is, ha az olvasónak olykor az lehet a benyomása, hogy az elbeszélő hol kihasználja Uri vakságát, vagyis kreált hőse egyik meghatározó adottságát, hol meg úgy tesz, mintha főhőse mindent tisztán és részletesen látna. Másképpen mondvá: mintha olykor hagyná Urít látni, és persze beszélni mindarról, amit lát; olykor meg mintha átvinné tőle a szót – és a látást/látatást. Persze ez a különbségtétel pusztán technikai szempontnak, másodlagos műhelyitoknak tűnik, ha elfogadjuk WGA másik fontos meglátását: Uri akkor sem látja a dolgokat (épületeket), amikor azok előtt áll, hanem előzetes, leginkább olvasmányokon (vagy szóbeli közléseken, mendemondákon, netán képzelgéseken) alapuló tudását mozgósítja. Az olvasmányaira támaszkodó főhős és a szintúgy komoly olvasottságúnak tűnő elbeszélő közötti munkamegosztás jellege, az ábrázolás- és elbeszélés-technika belső arányainak kialakítása a szerzőtől függ – mindezek megítélése pedig az adott olvasótól. WGA igazán megértő és elfogadó olvasónak tűnik.] mint az ugyanide visszavezethető olvasásszeretetről: Uri nem a látvány, hanem az olvasmányélményei alapján építi feljő előre a jeruzsálemi környezetet, és amikor megérkezik, majdhogyan ismerős térként tekint a városra. Az építészethez kötődő, inkább szemlélődő, semmint illuminált viszonya, a mások szeméin keresztül megismert szövegvalóságot a térbeli helyzettel összevető, ám változatlanul a textusokba zárt tapasztalata rendkívül fontos, ámbár ki nem mondott regénytechnikai felismerésen alapul, mégpedig azon, hogy a hely – vele az építészet és a tér is – megismerhető lehet szövegekből, leírásokból is. [Sőt, számunkra már csakis így, szövegáttételeken (vagy azokon alapuló vizuális ábrázolásokon) keresztül ismerhető meg a Krisztus után 70-ben – tehát még Uri életében – lerombolt jeruzsálemi Templom.] A tér és a látvány csak igazolják Uri olvasmányélményeit. [És az olvasóét is; amennyiben mi utólag azt olvassuk, hogy Uri miként látja mindazt, amit előzőleg olvasott. Csak az látható tehát, ami írva vagy olvasva van*

*a szöveg - világszerű! - börtönében.]* Ha nem így lenne, Uri annak ellenére megrendülne a Templom oltáránál, hogy a háttérben az épület még mindig állványzattal borított. Reakciói azonban csak kíváncsiságot tükröznek.

Az emberi drámák iránt érzett fájdalmas közönyét, fásultságát persze tökéletesen indokolja az élmény, amelyet Seianus gyermekeinek lemészárlása jelentett már a regény legelején. A tér és a közötté lévő távolságot magyarázhatja vaksága. Azonban a megrendülés hiánya, amelyet a templom előtt érez, a szemlélődő *flâneur*t engedi felsejleni. Különösképp hangsúlyossá lesz ez a szerep, amikor anyját, hűgát és feleségét, Hágárt kalauzolja körbe a számukra ismeretlen Rómában. *[A könyvember flegmatikus idegenvezetőként bolyong a valóságos várostér valóságos épületei között.]*

És ez távolról sem életidegen helyzet: az építészeti tudás képek, rajzok és szövegek formájában öröklődik, halmozódik, s ugyan ezen médiumok segítségével válik elsajátíthatóvá. Uri reakciója – noha erről részletesebb beszámolóval nem szolgál Spiró – azzal a csendes álmélkodással lehet rokon, amelyet a tanult és a (meg)látott finom egymásra illesztésekor érez legtöbbszörünk. A csalódás is itt, a képzet és a valóság között támadt repedésben verhet gyökeret. Uri azonban nem csalódik, nem csalódhat; olvasmányjaiból tényeket, és nem képzeteket sajátít el, *[Tényeket, ámde először csak képzetként, majd később persze – jó esetben – fogalmi tudásként.]* A tér pedig rossz szeme miatt nem nyílik fel előtte. Nem házak, hanem városi együttesek, amelyek igazán hatnak rá – vágyai, lelkesedései pedig csak Alexandria kapcsán támadnak. (Izgalmas persze, hogy Jeruzsálemet Uri kicsinek véli. Ez a kicsinység azonban úgyszintén többértelmű; értelmezhető akár Róma irányából, és következménye annak is, hogy vidéken Uri idővel „megtanul látni”; csalódásnak viszont a fenti értelemben sem lehet nevezni.)

Kaiszareába érve azonnal felfogja a város hippodamoszi szerkezetét, a négyzettrácsos utcahálót. Uri kihalt, itáliai fürdőhelyhez hasonlatos csendes, álmos városként látja Kaiszareát, és nem is mulasztja el összevetni azt a római „Túlán” zezugos, várszerű jellegével: „Hideg, barátságtalan város. Itt nincsenek sikátorok, véletlenszerű ki- és betüremkedések, tulajdonosi okokból megtörő, kígyózó vonalak.” Majd, mintegy ítéletet mondván a történelem összes urbanisztikai kísérlete fölött, így zárja belső beszédét: „Ezt a várost tervezték. Ez a város nem is él.” Amikor a dombtetőre érnek, Uri különös ürességet tapasztal a gyomrában: „Volt ebben a csöndes, halott, birodalmi városban, a római helytartó székhelyében valami fenyegető, amit máshol nem érzett. Nem lehetett jó soruk a zsidóknak Nagy Heródes uralma alatt, aki ezt a várost kitalálta.” Összefonódik ok és okozat; nem tudni, hogy Uri rosszérzését a néptelen utcák komor hangulata, esetleg a tervezettségé okán fenyegetővé váló terek

okozzák, vagy pusztán olyannyira eltér ez a környezet a „Túlnantól”, hogy azt nehéz hirtelenjében feldolgozni. Beteljesült vágyával Alexandriába érve azonban már nem jelent számára problémát a tömbaszter mérnöki jellege.

78 Életteli a város, ennek azonban nincs köze a tervezettséghez, sem az utcaháló geometriájához. A ’tervezettség = élettelenség’ toposzából persze nem lehet nem kihallani a huszadik századi urbanisztika rémtetteinek kritikáját, [Egyébként is szokás a Spiró-regény egyes szövegrétegeit, részleteit aktualizálva olvasni.] ám ez a kritika éppen Uri Alexandria-élménye során veszíti el érvényét – és válik visszamenőleg is Kaiszarea kapcsán légüressé.

Kaiszarea és Alexandria eltérő fogadtatása nem lehet érv a tervezettség vagy spontaneitás vitájában, sokkal inkább árulkodik az elkülönülő vagy keveredő városfunkciók érzettapasztalatainak pontos megfigyeléséről. Akár egy kertvárosban, Kaiszarea-ban az utca nem tér, és nem is csatlakozhat a földszintekhez, mert olyan nincs: a privát és a publikus terek fenyegető-fárasztó kíméletlenséggel válnak el egymástól. Alexandriában – mint minden jól működő nagyvárosban – a térfalak transzparenssek, átjárhatók, a földszintek elhagyják az utcát, hogy köztérjellegüket a nyilvános fürdők, kocsmák, üzletek és piacok helyeire is kiterjesszék. Nem geometria, hanem használat; hiszen Velence festői en kanyargó síkatorai éppily kihalttá lesznek, amikor nagyobb, egybefüggő lakónegyedekbe fordulnak; nem a tervezettség, hanem az egyes terek átjárhatósága képezi Kaiszarea és Alexandria között a fő különbséget. Ennek a tömeggel folyamatosan át- és újraöblített, falaktól független utcaternek – mely teret először Giovanni Nolli ábrázolta térképén a Rómába érkező zarándoktömeg kalauzolására –, nos e földszinti térömlenynek válik szerves részévé a zsidó Bazilika.

És ezt korántsem könnyű Uri beszámolója alapján újjáépíteni. Egy helyütt ugyanis drágaköves mesterek árulják a portékáikat a dupla oszlopsoros épület *boltíve* alatt, ami némiképp elbizonytalanító. A görög és a római építési rend is következetes volt az alapelemek tekintetében. Így oszlopokra gerendát fektettek, pillérekre pedig ívet terheltek. Az ellentétes geometriák egyidejű feszültségére lehet példa az egyik, de a másik kompozíció is. Csak később, a Colosseum homlokzatán – az arról elnevezett motívumban – békülnek egymás mellé: a fél- és áloszlopokról induló gerendák intarziaként olvadnak itt a pilléreken nyugvó ívközök felületére. Lehet, hogy nem oszlopokat, hanem pilléreket díszítettek a zsidó Bazilika „gyönyörű” görög fejezetei? Vagy fordítva: nem is voltak ott boltívek? Csalfa árnyék téveszthette meg a rövidlátó Urít?

Az olvasott és az értelmezett valóságok közé gyűrődő redőre lehet példa a Máté által elképzelt ostiai imaház is. Amikor az ötletet hallván Plotius, a delegáció építész tagja a levegőbe kezdi rajzolni az elrendezést, annak ellenére is elvész az olvasó, hogy látja, hallja, érzi és olvassa: abban a térben



mindketten ott vannak. [És később mégis megvalósul az ostiai imaház – ha nem is a valóságban, de Spiró regényének lapjain mindenképpen.]

Ezek az észrevételek távolról sem a hitelesség vizsgáztatását, netán kérdőre vonását célozzák; inkább a történelmi környezet ábrázolás-technikai kihívására Spiró által válaszként adott és működtetett prózatechnika szoros olvasásának eredménye. [Lehet a regényt szorosan olvasni ókortörténészként, művészettörténészként, eszmetörténészként, teológusként... És még akár irodalmárként is.] A 'hiteles' történelmi regények téri környezetei, az időbe szórt szövegekből felépített, majd oda visszaírt mégoly töredékes tudások – szerzőként és olvasóként is – rekonstruálhatók, csakhogy ez távolról sem egyszerű művelet; feltételez valamilyen műfogást, amely a fikciót is a hitelesség téri-cselekménybeli keretei között tartja. Ennek remek prózatechnikai fogása, hogy Uri nem lát jól; így olyasfajta részletéről sem tud beszámolni, amelyek mára esetleg szöveggént is elporladtak. (A Templom oltárát körbejáró és közben csaknem *flâneur*ként szemlélődő Urít ugyancsak ez, a rövidlátás kulcsfontosságú, regényműködető *tekhnéje* menti meg vesztétől és gördíti egyúttal tovább a cselekményt.)

\*

Történelmi regények kapcsán vizsgálva építészeti és irodalom viszonyát, épphogy a hitelesség igénye vezet bizonyos, Spiró művétől talán független sejtésekhez. Ezek egyike a házak, illetve az ábrázolt környezet tényjellegéből fakad; e tényszerűség és történelmi beazonosíthatóság – a történelmi regény mint zsáner [A történelmi múlt és a regényforma alkalmi nászából születő zsánerek száma több is lehet, mint egy: 'történelmi regény', mint Móricz Erdély-trilógiája; 'történelmi korban játszódó regény', mint Mészöly Saulusa; 'áltörténelmi regény', mint Háy János Dzsigerdilenje; 'áltörténelmi álregény', mint... No, ez utóbbira igencsak nehéz volna nyugodt lélekkel példát mondani. Hiszen a „regény” szó még a „történelem”-nél is nehezebben definiálható; következésképpen szinte lehetetlen megmondani, hogy mihez képest volna valami nem igazi, csak „ál”.] – szükségképp tartja a szöveget olyasfajta elbeszélői vágányon, amely természetesen lemond arról, hogy hangulatfestő, szimbolikus tényezőként, esetleg a korszellem vetületeként láttassa a házakat. A 'hitelesség' kívánalma a legismeretlenebb építészeti együttesre helyezi a legnagyobb terhet: ennek hihető rekonstrukciója határozza meg a regénytáj koloritját, részletességét, az elbeszélői fókusz irányát és élességét. Ami általánosságban: elnagyolt táj, néhány pontos és rendkívül gazdag részlettel.

Különleges – és írnám: éppoly homályos, mint Uri látása – a szerzői tekintet, [És talán nem csak hogy „éppoly homályos” a két tekintet, de ugyanaz homályos: a szerzői tudást képviselő elbeszélő tekintete sok esetben azonossá válik a szereplő homályos látásával – és talán nem csupán metaforikusan.] amely aprólékos gonddal pásztázza a kétezer évvel

ezelőtti vidéket. E tekintetet írja le Spiró, amikor a Templom udvarán lezajlott vizsgálat után Urít egy hivatalnok fogadja. Miután a fiatal ember tömören ismerteti vele a további sorsát, Uri kutatva néz az arcába, és azt veszi észre,

80 Nem Urít nézi, az embert, hanem a feladatát.

Spiró sem az építészetet, hanem annak tényét írja meg.

Emberszabású báb ez a hivatalnok.

Épületszabású makettek a leírások.

Urinak a Templom felé vezető útján – az épületbejárás kedvelt, ekphrasztikus alakzataként – nem a saját mégoly homályos képeit olvassuk, hanem a *szertő* tekintetét követjük, midőn az a komplexumról készített, ötvenes léptékű modell *fényképrészletein* vándorol.

Nem a hangulat, az atmoszféra, hanem a térbeli tények – amelyek olykor technikai talányok (Nagy Heródes kikötője Kaiszareában), esetleg építéstechnológia leírások (a Via Appia építéstörténete) –, vagyis az archeológia rögzítése a cél. *[Ezen a ponton válhatnak el a regény különböző érdekelttségű olvasói: azok, akik kulturális ismeretekre vágyanak, és azok, akik kalandos történetbe göngyölt szövegcsomagokra; vagy esetleg azok, akik – a dolce et utile ősi (és igaz) közhelyének értelmében – sóváran keresik az archeológiai tudásfelhalmozás úgymond esztétikai többletét, tudniillik azt a többletértéket, amiért éppen Spiró regényét olvassák, csakis azt olvashatják, és nem valamely történettudományi szakmunkát.]* Különösen árulkodó e tekintetben Uri jeruzsálemi bebörtönzése: amikor felébred, végigtapogatja a falakat, otthoni szokásának megfelelően meg is szagolja a köveket, csak hogy erről a tapasztalatról, az illatról, a mozdulat élményszerűségéről nem kapunk beszámolót. Nádas Péter *Évkönyvét* idézve elgondolkodtatónak tűnik ez a hiány: a parasztház vályogtapasztásának javításakor érzéki kapcsolat jön létre – nem csak Nádas tenyere és a fal, hanem a falat egykoron simító parasztember tenyere között is. Uri 'vaksága' kapcsán is feltűnő az érzet(ek) hiánya: élményeket befogadni csak korlátozottan képes a szemével, a többi érzékszervével pedig – úgy tűnik – nem is akar. Spiró sem élmények halmazaként – olyanja ugyanis nem lehet –, hanem makettként szemléli és ábrázolja a környezetet; a tér éppúgy a történelmi keret része, mint a jól datált esemény.

E keretek között a *hely* mégoly plasztikussága és színösszege hasonló a 3D filmek térbeliségéhez, egy megelevenedő terepasztal keretbezárt animációjához. Ahogy ezt Uri gimnáziumi társa, Apollónosz mondja: az igazi tér, az összefüggések az ő szemei mögött vannak.

\*

Uri – nem antropologizált személyiségmásként, hanem térbeli helyzetét tekintve –: Spiró György szellemi, textuális tükörképe. Mindketten zárt világban élnek; akár leírva, akár elolvasva, de a szövegek nyitják fel azt a határtalan univerzumot, amelybe belépnek az olvasás, illetve az írás aktusával. Uri és

Spiró szövegterei azonosak; az egyik „túlnani” odúját, a másik dolgozószobáját hagyja el, amikor a betűk tengerébe zuhannak. Szerzőt és szereplőt az elbeszélés tere rendez azonos helyre, és ez különösképpen igaz lehet azokra a történelmi regényekre, melyek – Spiró művéhez hasonlóan – archeológiai pontossággal rekonstruálják a befogadó kort és teret. A környezet, a regénytáj, úgy is, mint tapasztalati alapanyag Uri számára, és úgy is, mint elsajátítandó tudáshalmaz a szerző számára, közel egyforma távolságra van mindkettőjüktől; Spiró számára az idő, Uri számára pedig vakasága okán. A történelmi regény zsánere nem csak a fenti – és nem feltétlenül csak a *Fogság* kapcsán felsejlő – térparadoxonnal lett megtermékenyítve, hanem sejtetni enged további korrespondenciákat is. Spiró több előadásában, interjújában, de a *Fogság* széljegyzeteiben is nagy ívű összefüggést feltételez bizonyos prózai műfajok és a közösség, így a szerző, rendelkezésére álló földrajzi tér között: „... micsoda világba született bele Jókai és Mikszáth, és mi volt Móricz nagy problémája Trianon után. [...] Egyszerre nagyok lenni és igazat írni a húszas évektől már nem lehetett [...], de ha valaki még mindig a lelki nagyságot akarta ábrázolni, kénytelen volt a korabeli Magyarországról képzeletben emigrálni a történelembe, vagy máshová. Erről szól az *Erdély-trilógia*.” Majd később tézissé tömörítve: „A kismemzeti állapot általában nem kedvez a nagyprózának és a drámának...” Programszerű illusztrációja [*Ez a kéttagú kifejezés vajon most dicséret vagy elmarasztalás?*] mindennek a *Fogság*, amelynek megírása során – a cselekmény és a geográfia értelmében is – az európai kultúra horizontján valaha létezett legnagyobb térbe emigrál Spiró.

\* A zárójelbe tett, kurzivált kommentárokat készítette: BS