

A tudományos diskurzusban és a közbeszédben egyaránt megszilárdult a 20. század második felére tehető térbeli fordulat (spatial turn) fogalma. Foucault és Bourdieu hatalom és tér összefüggését vizsgálták: azt a folyamatot, ahogy

56 Szabó Csanád

A CSONKÍTÁS TEREI – TISZTÁN LÁTVA

Földényi F. László: *Az eleven halál terei*

egy autoritás, hatalmi szerv birtokba veszi és saját politikájának megfelelően formálja meg/át a teret. Földényi F. László is hasonló nézőpontból beszél *Az eleven halál terei* című kötetében, annyi különbséggel, hogy elsősorban a tereket ábrázoló művészeti alkotásokat ve-

szí górcső alá. Így a hatalmi/társadalmi mező mellett az ezekkel szorosan összefüggő képzőművészeti és irodalmi diskurzus kerül fókuszba, amit, habár hasonló metafizika mozgat, mint a hatalom téralkotását, mégis más vezérel: a reflektáló- és reprezentálókészség, a metafizikai mozgások színrevitele. Nem a leuraló, hanem a kritikai gondolkodás.

Földényi az építészet, a képzőművészet és az irodalom területéről emeli be tanulmányának tárgyait, a szétválasztás ezen művészeti ágak között történik. Az építészet kerül szembe a képzőművészettel és az irodalommal, ugyanis az építészet tűnik a legalkalmasabbnak, hogy a hatalmi érdekek vagy az adott gondolkodásmód ideológiájának megtestesítője legyen. Az építészet képes legjobban demonstrálni az ideológiákat, az épületek tekinthetők az elnyomó attitűd végrehajtóinak, mivel egy belső nézőpontot feltételeznek. Ezzel szemben a festészet külső nézőponttal dolgozik, mivel a befogadó *csak* látványként tud rá tekinteni, konkrét értelemben nem tudja bejárni az ábrázolt világot – jelen esetben az ábrázolt tereket. Így az építészeti tereket ábrázoló festészet sokkal inkább képes megjeleníteni az ideológiákhoz viszonyuló kritikai attitűdöt, a reflexió terepe lesz a demonstráció ellenpárjaként. Ugyanez érvényes az irodalomra is, ami talán még alkalmasabb a kritikai hozzáállás közvetítésére. *Az eleven halál terei* ezt a diskurzust teszi láthatóvá, ez a művészeti ágak közötti kölcsönhatás, feszültség a fő narratíva. Az első részben bemutatott példák az ideológiaállítást képviselik (a francia forradalmi építészettől a totalitárius államok építészetéig), míg a második részben Giorgio de Chirico festményei és Franz Kafka szövegei kerülnek középpontba.

Francesco di Giorgio Martini 15. század végén készült *Építészeti látkép* című festményén egy város részlete látható, ahol „olyan hibátlanul van elrendezve minden, mintha nem is emberek építették volna ezt a várost, hanem

egy isten tervezte volna ide. Ronthatatlannak és romolthatatlannak látszik; nincs az a természeti katasztrófa, nincs az a vihar, földrengés vagy árvíz, amely bármit is változtatni tudna ezen a városon.” Az ideális város rendezettsége, tökéletessége látható ezen a festményen, viszont emberinek, organikusnak nyoma sincs ebben a vízióban. Legalábbis ábrázolva nincs, ugyanis a legárukodóbb emberi vonás az emberi jelenlétet nem ábrázoló, a térbeli elrendezés hibátlanságára törekvő perspektíva, amelyből a „világgal szembeni elégedetlenség olvasható ki”, a nagyon is emberi utópiaalkotás kényszere. Így a materiálison mindig átüt a metafizikai: az ideális képzete, amelynek létrehozására a terek rendezői törekszenek, de amely megvalósulni nem tud, mivel ez a rendezettség az élet megerőszkolását, a teljesség elvesztését jelenti.

Földényi tehát a teljesség és a csonkítottság, a szabad és a leláncolt, organikus és materiális fogalmakat állítja szembe egymással, amiből a kötet tételmondata tevődik össze: egyedül a halál válik élővé, a halál elevenedik meg a csonkított látásmód tereiben. Giorgio Martini festményén nincs más, ami élő, csak az élettelenység – a halotti mozdulatlanság járja körbe a mértanilag tökéletesen megszerkesztett város terét. De mi az a csonkítás, amelyből egy ilyen tér fenti metafizikája keletkezik? Földényi erre egy újabb ellentétpárt vezet be: a teljes és a perspektivikus látását. A perspektivikus látás egyik első előfutáraként hivatkozik a Martini-festményre, mivel Martini „a konkrét valóságtól elrugaszkodó ráció hálóján át kezdte nézni a valóságot, [...] nem a maga teljességében, pulzáló elevenességében, folytonos amőbaszerű változékonyságában, hanem örökös kivágások és metszetek sorozatában”. Ez pedig a látótér beszűkülését vonja maga után, a „csőlátás” egyeduralgoló gondolkodásmóddá válását, ami Földényi szerint a modern ember világtapasztalásának elsőrendű formája lesz.

Ez a kultúrkritikai hozzáállás a kötet narratívájának kiindulópontja, amelynek definiálása után kezdődik a történeti ív felrajzolása. Ez a történeti ív hézagosnak mondható, ugyanakkor viszont a narratíva belső logikája szerint nagyon következetes. Hézagos, mivel Földényi a példákat szinte csak a felvilágosodás és a 20. századi totalitárius államok korából választja ki: a leggyakrabban a francia forradalmi építészet (amelyben a forradalmi jelző nem az 1790-es évek forradalmát, hanem a felvilágosodás eszméinek radikális építészeti megjelenítését jelenti) és a nemzetszocialista Németország épületei, tervrajzai kerülnek egymás mellé mint a csonkítás kontinuitásának jelölői. Így nem kap az olvasó magyarázatot, hogy a barokk térkezelésében hogyan nyilvánul meg vagy fojtódik el a felállított narratíva, hogy a 19. századi nyugati kultúrkör miként viszonyult a felvilágosodás vizuális és térbeli reprezentációihoz – miközben Földényi nem árnyalja annyira a modern ember

definíciójának hatókörét, hogy indokolt lenne egyes eszmetörténeti korokat nem figyelembe venni. Azonban egyértelművé teszi a felhozott példák szoros kapcsolódását: nem hagy kétséget az olvasóban afelől, hogy a felvilágosodás és a totalitárius államberendezkedések lényeges elemei között való-

58 ban folytonosság állítható fel. A Foucault-nál is sokszor előforduló Panopticon börtönépület világítja meg legjobban ezt az összefüggést: „a Panopticon az [...] önfegyelemnek az eszköze: a végső cél nem az, hogy a börtönőr hatékonyan felügyelje a rabokat, hanem hogy ezek akár börtönőr nélkül is engedelmesen, önként vessék alá magukat a rabságnak” – annak ellenére, hogy a Panopticon a 18. század végi börtönkörülményekhez képest kifejezetten rabbarát intézmény lehetett. Földényi továbbá a Panopticon mindent látó központi szemének analógiájához sorolja a digitális társadalom globális összeköttetését is, amely szintén alapvetően pozitív céllal rendelkezik, viszont az egyének közötti távolság felszámolásának technikája ugyanúgy magában rejtje a teljes kontroll lehetőségét is. A kontrollét, ami kapcsolat a felvilágosult abszolutizmus, a totalitarizmus és a globalizáció között. Az uniformizálás ebben a narratívában nem az emberek közötti különbségek eltörlésének, az egyenjogúság és egyenrangúság megvalósításának pozitív kicsengését veszi fel, hanem az organikus és változékony élet, a teljesség ellen elkövetett erőszak melankóliáját.

Az *eleven halál terei* nyitva, vagy kritikusabban fogalmazva: figyelmen kívül hagyja azt a kérdést, hogy meg lehet-e jeleníteni a teljes életet; nem definiálja, hogy maga a reprezentáció természete egyenlő lenne-e a perspektivikus látással. Földényi kijelöli a „csőlátás” kezdetét a Giorgio Martini-festmény kapcsán, de nem tisztázza, hogy ez milyen értelemben végpontja a „teljes látás” korszakának, hogy a művészeteken belüli paradigmaváltás történik-e. Mert hogyan is igazolható az a feltevés, miszerint a modern/újkori (a modernség terminus használatát sem árnyalja Földényi) előtt az ember még élt a teljes látás képességével, ha nem a kulturális reprezentációkból, építészetből, festészetből, irodalomból? Erre a látásra nem kapunk példát a kötetből. Földényi felállít egy dichotómiát, amelynek negatív tagját eszme- és művészettörténetileg alátámasztja – azonban a másik oldal, az *eleven élet* tere reflektálatlanul marad. A kötet történeti narratívája abban az értelemben a levegőbe építkezik, hogy előzményét nem tárgyalja: minden bizonnyal a modern embert a perspektivikus gondolkodás jellemzi, de módszertanilag számos ponton rezeg a lécs az ilyen nagyléptékben általánosító, dichotomikus gondolkodáson nyugvó történeti ívek alatt.

A kötet második felében kerül terítékre az a kritikai attitűd, amely választ ad arra a kérdésre, hogy ebben az embertelenített, sterilen tökéletes térben milyen formában jelenik meg az emberi reakció, reflexió. Ezt a formát testesíti meg az egész Földényi-életműben kiemelt pozíciót elfoglaló *melankólia*.

A perspektivikus látásmód hozadékaként jelenik meg a melankólia, amely adekvát észlelési, tapasztalási módja lesz a halott terek materialitásából sugárzó anyagon túliságnak. Földényi F. László szerint a 20. századi festő, Giorgio de Chirico képein a „láthatatlan válik láthatóvá, a megfoghatatlan megfoghatóvá. De Chirico a fizikaiban mutatja fel a nem-fizikai- 59 kait. Nem kisémmizi azt, ami »reális«, hanem kibontja benne mindazt, amit »földi« szemmél egyébként nem látni”, illetve „amit de Chirico megfest, azt mind ember alkotta meg. Mégis, a terei olyanok, mintha élő ember még soha nem látta volna őket”. De Chirico látását Földényi a schopenhaueri „tisztá látás” fogalmával jellemzi, ami azt jelenti, hogy de Chirico képei olyan perspektívát képviselnek, amelyben az ember mintha először pillantaná meg az elé táruló világot, minden korábbi tudását elfelejtve arról – így tárulkozik fel a szemlélt dolgok lényege. Ez a kitérülködés a „metafizikai absztrakció”: az a folyamat, ahogyan a fizikai világ valami önmagán túlra mutatóvá alakul át; az „ébremléti álom” pedig a melankólia – az állapot, amelyben a látás történik. Értethetővé válik az *Építészeti látképpel* való párhuzam: de Chirico melankolikus képein ugyanaz az embertelen világ jelenik meg, mint Giorgio Martinién, annyi etolódással, hogy de Chirico nem megalkotja ezeket a tereket, hanem beléjük helyezi a hiányzó emberi perspektívát – melankóliája így értelmezhető a megelevenedő halál tereire adott válaszként. Franz Kafka pedig ezt a melankolikus világot írja le, s így „az utak összeérnek, a terek egybefolyanak. [...] Az élőhalottak láthatatlan tömege népesíti be ezt az utópikus városi teret. Kafka elbeszélésében Gracchust egy olyan kétemeletes házba viszik be a hordágyán, amilyen Giorgio Martini festményén is látható.”

Az eleven halál terei a teljességről lemondó és az eleven halál metafizikáját érvényesítő perspektivikus látás építészeti, festészeti, irodalmi megjelenéséről egyaránt beszél – ilyen módon teszi láthatóvá a művészeti ágak egymásba íródottságát, reflexiók láncolatát. A kötet az ideális város kérdésével kezdődik és a koncentrációs táborokkal végződik. Ezen a széles skálán válik láthatóvá a bemutatott terek közös nevezője: az, ahogyan a pusztán fizikai világ átalakul egy önmaga konkrétóságán túlmutató jelentéssé, mintha a tér alaptulajdonsága a metafizikaivá válás lenne, miközben ez kötődik leginkább az anyagisághoz. Illetve ahogyan ebbe az ember nélküli térbe az emberi perspektíva mégis benéz a tisztán látás melankóliájában, amiben feltárul a halál elevevége. A fő kérdés eldöntését pedig Földényi az olvasóra bízta: ráismer-e magára e pillantásban? (*Jelenkor, Bp., 2018*)