

21. *Rbeingold*, 4., [mellékszöveg].
22. *Ngy*, 63., [mellékszöveg].
23. *Götterdämmerung*, Vorspiel, 65–80. verssor.
24. *Ngy*, 228–229.
25. *Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd* III/16. A továbbiakban ezt a drámát a *H* rövidítéssel idézem. *Nl*, 439.
26. *H* III/16; *Nl*, 435.
27. A Nornák a másik két részben is fellépnek, itt a nyitó és a záró rész áll a fókuszban.
28. *H* III/16; *Nl*, 435.
29. *H* III/16; *Nl*, 438.
30. *Uo.*, 439.

31. Az 1976-os bayreuthi ünnepi játékok keretében előadott *Ringet* szokták így nevezni. A Patrice Chéreau által rendezett és Pierre Boulez által vezényelt előadás maradandóan meghatározta Wagner főművének interpretációját. 100 éve az első teljes előadás után a Chéreau-*Ring* újra megszabta az értelmezési keretet azáltal, hogy Wagner akkori (pozitív értelemben veendő) utópikus-politikai gondolkodását vette figyelembe, s így politikai-filozófiai mítoszként olvasta a tetralógiát, amelyet korábban sokszor egyszerűsítő nacionalista és ideológiai kontextusba helyeztek. A Chéreau-i rendezéshez részben hasonló lipcsei (1973–1976, rendező Joachim Herz) és berlini (1984–1985, rendező Götz Friedrich) *Ring*ek újdonságaikkal a mű értelmezését gazdagító színreviteleket nyújtottak.

32. Foucault, Michel: *L'imagination du XIXe siècle*. In: *Uő.: Dits et écrits 1954–1988. Tome IV, 1980–1988*. Szerk. Daniel Defert és François Ewald. Paris, Gallimard, 1994, 111–115., itt 115. Ld. még uo.: „[I]ls l'ont fait apparaître comme la toute proche mythologie qui nous domine aujourd'hui. Donner à cette imagination du XIXe siècle – dont nous sommes encore si profondément marqués et blessés – la grandeur redoutable d'une mythologie.” („[Wagnert] ama hozzánk legközelebb álló mitológiaként tüntették fel, amely minket manapság dominál. Ennek a 19. századi imaginációnak – amely minket még mindig ugyanolyan mély sebként jelöl – [lehet] adni egy mitológia ijesztő nagyságát.” [Ford. S.K.]

33. Ford. S.K.

BAZSÁNYI SÁNDOR – WESSELÉNYI-GARAY ANDOR

„A nehézkedés örökbecsű emlékműve...”

TÉREY JÁNOS: MIASSZONYUNK

BS:

„Azt mondom, istenkísértés / újra fölállítani / régi tornyát Siloámnak, / ha le kellett dőlnie” – szól határozottan Térey János *Szerény javaslata*. Súlyos állásfoglalás – egy nem kevésbé súlyos üggyel kapcsolatban. Hiszen a *Drezda februárban* című verseskötet harmadik ciklusában olyan műveket olvashatunk, amelyek jóvoltából az 1945. február 13-án a brit Királyi Légierő csapatai által lerombolt szászországi város három nagyon különböző idejére látunk rá: a bombázás előtti, az éppen bombázott és a bombázás utáni Drezdára; mely legutóbbi idő ráadásul még tovább tagolható: az újraépülő Drezda szocialista és posztoszocialista korszakaira. Kérdés tehát, és nem csak Téreyé, vagy a Térey-versek olvasójáé, hanem mindenkié, aki komolyan veszi az utóbbi száz év európai, azon belül német történelmét, az első világháború utáni időszakról a náci uralom örületén át a berlini fallal szim-

bolizálható kettéosztottság évtizedeit követő újraegyesítésig, és tovább... –, tehát kérdés: miféle lehetőségünk van arra, hogy a bombázás utáni időből visszanyúljunk a bombázás előtti időbe? Továbbá mit kezdünk magával a bombázás idejével? Miként ismerjük fel az iszonyatos február 13-i törésalakzattal megjelölt város történelmének – ámde és mégiscsak – folytonosságát? De vajon hogyan lehet a folytonosság része a törésalakzat? Hogyan lehet, lehet-e egyáltalán, humanizálni, vagyis az élhető város részévé tenni az ember- és életellenes történelmi bűn nyomait? Fel kell-e számolni az építészeti és kulturális foghíjakat? El lehet-e tüntetni az éles töréseket, be lehet-e tölteni az ásító hiányokat? És legfőképpen, szabad-e mindezt? Vagy éppenhogyan jelentéssel kellene felruháznunk a teljességgel fel nem számolható törés- és hiányalakzatokat?

Mert lehet például regényt írni a város elpusztításáról, ahogyan a Drezda-túlélő Kurt Vonnegut tette *Az ötös számú vágóhíd* című 1969-es művében. De lehet mondjuk heroikus-romantikus látványfilmet is forgatni belőle, ahogyan „a pokol napjai” alcímet viselő *Drezda rendezőjétől*, az 1961-es születésű Roland Suzo Richtertől láthattuk pár éve. Nagyon úgy tűnik, hogy már-már az Auschwitz-témájú művek (Adorno által kihegyezett) dilemmájához fogható etikai s így poétikai nehézségek merülnek fel akkor, amikor valaki arról próbál számot adni, vajon mi köze van, mi köze lehet Drezda törésekkel tagolt időinek – történelmi és várostörténeti korszakainak – egymáshoz. (Gondoljunk csak gyors párhuzamként egyfelől Kertész Imre kivételes remekművére, másfelől meg Koltai Lajos vizuális klisékből összeálló filmjére, valamint a két alkotás közötti óriási szemléleti és minőségi különbségre; noha éppenséggel mindkettő ugyanazt a makulátlan címet [*Sors-talanság*] viseli.) A szóba hozatal, azon belül a műfajválasztás és hanghordozás összetett kérdéskörével találja szemben magát a *Drezda februárban* szerzője is, mely kérdésre – költőhöz méltó – kimerítő választ ad.¹ Az alaposan tagolt és réteg-zett válasz szépirodalmi mélységei és magasságai egyúttal igencsak tágas építészeti-urbanisztikai dimenziókra nyílnak.

Hiszzen a második világháborúban porig rombolt, majd a szocialista időszakban részlegesen és torzan újraépített (egyesek szerint² így másodszor is lerombolt) Drezda 1989 után kitüntetett szimbolikus helyévé, ha tetszik, ideológiai terepasztalává vált az egyesített Németország, sőt az új Európa önértelmezésének, múltfeldolgozásának és emlékezetpolitikájának. A valóságos léptékű terepasztal pedig meglehetősen eklektikus képet mutat. Találkozhatunk ugyanis a városban például a barokk vagy barokkizáló múlt megmaradt vagy újraemelt építészeti elemeivel, többek között Gottfried Semper tizenkilencedik századi operaházával. De mondjuk a szintúgy Semper nevéhez köthető – az 1938. november 9-i Kristályéjszakán a nácik által elpusztított – régi zsinagóga helyén 2001-ben enyhén megcsavart betonkubus épült (a Wandel Hoefler Lorch + Hirsch terve nyomán) – érvényes formai tükrében a közeli szocialista lakótelep-kubusnak; valamint közvetlen szomszédságában a náci időszak kiemelt építésze, Heinrich Wolff által még 1928-ban tervezett Reichsbank modernista épületének; továbbá határozottan elkülönülve az elpusztított, majd újraépített barokk városmagtól, nem utolsósorban a 2005-re pontosan rekonstruált Frauenkirche emblematiszta súlyú épületétől. A zsinagógára és a protestáns templomra vonatkozó építészeti döntések a különböző időben elkö-

vetett történelmi bűnök (a holokausztot megelőlegező náci épületpogrom és a brit légierő által végrehajtott háborús pusztítás) különböző felfogású értelmezéseit képviselik. Az építészettörténész Mark Jarzombek szavaival: míg az egyik épület, a historikus városképet uraló Frauenkirche, a „gyógyulás”, addig a másik, a historikus városképtől elidegenített új zsinagóga, a „trauma” üzenetét hordozza.³ Nem is beszélve például a zsinagóga és a keresztény templom urbanisztikai feszültségét színre vivő történelmi városrésztől délre eső területen, az egykori Leninplatz szomszédságában, vagyis a szocialista modernizmus maradványait és a posztoszocialista-posztmodern korszak építészeti jelenségeit egyaránt felvonultató övezetben emelt ezredvégi mozicentrumról, a Coop Himmelb(l)au által tervezett UFA-Palast dekonstrukciós formájáról, amely megépülésekor óhatatlanul ironizál a Frauenkirche éppen zajló rekonstrukciós ajánlatával – bármennyire is elválasztja őket a hatvanas években a város megrongált szövetébe hasított, ráadásul többsávós Wilsdruffer (korábban Ernst Thälmann) Strasse.

Mindenesetre, a két szakrális rendeltetésű épület üzenete egyaránt érvényesnek mondható; az új zsinagógáé is, és az újraépített protestáns templomé is. Noha mondjuk a „gyógyulás”-elvű építészeti elképzelés még akár – de nem feltétlenül! – olyan kemény szavakkal is illelhető, ahogyan a zsidó, keresztény és iszlám vallások építészeti bemutató 2007-es pannonthalmi kiállítás katalógusában áll, miszerint „a stabilitás és törekenység, maradandóság és átmenetiség (...) között feszülő ellentét mélyére hatoló” drezdai új zsinagóga architektúráls radikális látványosan cáfolja az újraépített Frauenkirche rekonstrukciós vágyát, amely „egyfajta hamis kontinuitást és joggal megkérdőjelezhető állandóságot sugall”. (Egyébként a protestáns templom vadonatúj homlokzatába – miként az újragondolt zsinagóga-épület kerítésébe – beépítették az egykori kormos téglákat is, amelyekhez persze idővel majd részlegesen hozzászürkül a teljes épület; miáltal a használatban végre teljességgel önmagává, saját történetének tényleges részévé válhat a jelenlegi Frauenkirche.) Miként *A canalettoi pillantás* című Térey versben is csak a „nosztalgias” ragaszkodik dőrén ahhoz, ami már nincs, és nem is lehet soha úgy, ahogyan volt egykor. Ahogyan például egykor a velencei vedutafestő Antonio Canaletto unokaöccse, Bernardo Bellotto látta és ábrázolta az Elba parti várost. Térey az „eltörött egész” nevében, az „Ulbricht-barokk és Honecker-panel” (mondjuk az 1969-es Kulturpalast) hamissága ellenében próbálja meglátni a várost arról az imaginárius pontról, „ahonnan / egésznek mutatkozik a maradék” (*Apám Szászországban*). A Drezda-versek költője a két *eleve* rossz lehetőség, a pusztulás fatalizmusa és az újraépítés vitalizmusa közül hangsúlyosan az előbbire, a pusztulásra, annak már-már jubilatív elfogadására voksol. És már a ciklusnyitó darab (*Beutazom Drezdába*) után azonnal következik a törmelékeny „maradékként” hagyott architektúrális városemléma „egészére” vonatkozó vers: a *Miasszonyunk*. Persze a valóságos templomrekonstrukciót magában foglaló, ezredfordulós Drezda teljességgel más képet mutat: a több évtizednyi népi demokratikus korszakban értelmezetlen romként, valamiféle tétova emlékhelyként meghagyott (tulajdonképpen magára hagyott) Frauenkirche újraépítése mintegy szimbolikusan jóváteheti a múltat – a második világháború örökségét is, beleértve az előzményeket, elsősorban az 1938-as Kristályéjszakát; és a szocialista időszakét is. (A rekonstrukatív jóvátétel sajátos,

ha tetszik, ironikus aspektusának tűnik, hogy az újraépítendő templom tervezését – miként a bilbaói Guggenheim Múzeumét is – egy olyan francia számítógépes program segítette, amelyet éppenséggel harci repülőgépek előállítására céljából fejlesztettek.)

Végül is, a rekonstruált Frauenkirche tevékenyen illeszkedhet a jócskán eklektikus városképbe, amelyben tehát egyaránt jelen van: a történelmi barokk vagy neobarokk (Semperoper); a klasszikus modernizmus (Reichsbank); a szocialista modernizmus (Kulturpalast); a posztszocialista modernizmus (új zsinagóga); valamint a posztmodern (UFA-Palast).⁴ A turisztikailag egységes „képeslap-városokhoz” (például Graz, Prága...) nem vonzódó, ámde a „lórúgás erejű meglepetések” (*Mi lett volna, ha*) urbanisztikai sokszínűségére (például Varsó, Königsberg...) foggékony Térey ezúttal, *Miasszonyunk* című versében hangsúlyosan múlt időben teszi szóvá a megválthatatlan történelmi és várostörténeti tapasztalatot, miszerint – megintcsak a programadó *Szerény javaslat* engesztelhetetlen retorikájával –: „Drezda nincsen, / és kimondhatatlanul / jól van, ami van.” Ugyanakkor joggal figyelmezteti Heike Flemming a Drezda-kötet olvasóit arra, hogy a megannyi rombolásnyom, közöttük a Frauenkirche-rom, emlékező megőrzésére vonatkozó költői ajánlat – éppúgy egyébként, mint a történelmi törésekre vak „újjáépítés-eszme / tavaszi élethazugsága” – „nem megvalósítható vagy igaz, mert nem felel meg az építészet lényegének, amely az állandó változás”.⁵ A valóságos város él és élni akar. Élni akarja a maga törésekkel tagolt, folytonosságot mímelő, eklektikusságában is organikus huszonegyedik századi életét. A drezdai Óvárosba vezető utcák „befalazását”, a pusztulás történetetlen konzerválását, vagy ha tetszik, mitizálását szorgalmazó költői „javaslat”, tehát – kell-e mondani? – nem szó szerint értendő.⁶ Ha meg olvasóként komolyan vesszük a metaforát, akkor, amennyiben úgy gondoljuk, bátran áttörhetjük a Térey által emelt falakat. Végül is, kizárólag a versekben körvonalazódó s így imaginárius Drezda „befalazásáról” – vagy éppen a falak olvasói-értelmezői lebontásáról – beszélhetünk. Térey alternatív Drezdájáról. Az ő saját „pazar hamisítványáról”. Az átfogó igényű „canalettói pillantás” immár *eleve* hazug, így tehát *törvénytörően* költői változatáról (amely tehát nem melleleg harsányan ellenzi a valóságban újraépítendő „pazar hamisítvány” egyáltalán nem-költői, a versek keletkezésekor éppen folyamatban levő programját). Többek között arról, hogy a *Drezda februárban* költője 2000-ben nem a Frauenkirche jelenéről vagy jövőjéről beszél, hanem történelmi múltjáról. A múltidéző költemény saját jelenében a Frauenkirche tényleg „nincsen”, viszont az nagyon is „jól van, ami van”: a nyelvi alkotás maga, az öt szakaszból felépülő *Miasszonyunk*. A valóságban zajló „nosztalgias” (vagy gyógyító) építészeti rekonstrukció helyett – a versnyelv valóságába zárt, rezignált (a traumát mélyítő) retorikai konstrukció. Mint ahogyan a Drezda-kötet egésze sem gyógyít, sokkal inkább traumatizál, vagy ha tetszik: traumatizálva gyógyít. Kérlelhetetlenül mögéje pillant a szocialista vagy posztszocialista(-historizáló) kulisszáknak. Visszatisztít a romokig. Visszarombol. Nem rekonstruál, hanem *dékonstruál*, azaz, végső soron, mégiscsak (elhagyva a kifejezés negatív jelentésű előtagját): konstruál. Mintegy, a költészet jövőtábol, rombolva épít.

A cím (*Miasszonyunk*) óhatatlanul feminin melléköngéje ellenére Térey nem tekinti a maskulin jellegű megítélésvágy tárgyának a Frauenkirchét. Tehát nem olyan (biblikusan színezett) „vőlegényi izgalommal” néz a vers ’menyasszony’-tárgyára, mint *A canalettoi pillantás* legvégén, ahol is a költemény vásznán visszavonhatatlan érvénnyel kifeszül az „egyetlen / lehetséges sziluett”. Inkább meghagyja a templomot a maga fenomenális voltában – a „nehézkedés örökbecsű *emlékművének*”. (kiemelés: BS) (Az pedig tényleg csak mellékes kérdés, hogy feminin jellegű fenoménnek tekintjük-e a templomot, vagy éppen hogy a feminin-maskulin kettősséget látványosan meghaladó fenoménnek.) Térey döntése jóvoltából valamiféle alázatos emlékműállítást olvashatunk, öt retorikai fokozatban. Az elpusztított épület helyett az egykori épületet ábrázoló s így helyettesítő nyelvi emlékművet.⁷

Az öt szakaszból álló vers első négy egységében két eseménysor fut párhuzamosan, mégpedig egymást váltogatva: a templom építésének és használatának története (1 és 3); valamint Drezda bombázásának története (2 és 4). Az ötödik részben a két szál összeér, hiszen itt az 1945-ös bombázás tárgya immár kizárólag: az 1738-ra megépült Frauenkirche. De akár tükrözéselvű keretes költeménynek is tekinthetjük a *Miasszonyunkat*, hiszen míg az első szakasz a templom építéséről szól, addig az utolsó annak lerombolásáról, mondhatni az építés fordítottjáról. Mint ahogyan a valóságban 2005-re befejeződő újraépítés meg a lerombolás fordítottjának, azaz fizikai és szimbolikus jóvátételének tűnik. Tulajdonképpen minden konstrukció, rekonstrukció vagy dekonstrukció valamilyen mesterségbeli tudást és gyakorlatot (*tekhnet*) igényel, azaz valamilyen határozott program jegyében, valamilyen kifinomult technika segítségével történik. (Ki ekével, ki kalapáccsal, tollal, vagy akár a rózsa illatával, csak építsen, építsen...) A kifinomult technikát igénylő alkotás jelen esetben: az építés visszájának, a rombolásnak a költői ábrázolása. Térey megépíti a lerombolt homokkő épület nyelvi emlékművét.⁸ (Nem kalapáccsal, de nem is a rózsa illatával, hanem tollal.) A valóságos Frauenkirche elpusztításával, pontosabban a pusztítás költői elbeszélésével párhuzamosan, azt helyettesítve, felépül a *Miasszonyunk* című vers. Azon belül kiépül annak keretes szerkezete: az építés ábrázolása mint alap (1) – a rombolás leírása mint zárókő (5). De kiépül a párhuzamosan váltakozó egységek rendszere is: a nyelvi architektúra egyik oldalnak pillérsoraként a Frauenkirche két évszázadnyi története (1 és 3); a másik oldal pillérsoraként a brit légiflotta drezdai bombázásáról szóló beszámoló (2 és 4); a pillérsorokon nyugvó boltozatként pedig a Frauenkirche bombázásának és pusztulásának megörökítése (5). És nem utolsó sorban felépül a teljes nyelvi építményen belül minden egyes számozott rész is, amelyek éppolyan tagoltak és zártak, mint a kupolával fedett Frauenkirche. Vegyük tehát sorra a szakaszok kupolacsúcyszerű zárlatait.

(1) A templom építését ábrázoló szakasz a „semmiféle előképpel” nem rendelkező, hiszen szülővárosát sosem elhagyó építőmester, Georg Bähr tragikus halálának – a *Hrabal könyve* című Esterházy-regény ulmi katedrálisának tornyáról lezuhanó pallérfiú⁹ esetét idéző – költői képbe *torkollik*:

*1738. március 30-án, mikor már helyére illesztették a kupola zárókövét,
egy állványról lebukva szörnyet halt a mester.*

(2) A légitámadás szakszerű elindításáról beszámoló részt az „időjárási viszonyok káprázatos összjátékára” rímelő, mivel hajszálpontosan kidolgozott haditerv szerint megvalósuló, így tehát tényleg „pontosan” kivitelezett nyitótalálat – nem kevésbé „pontosan” kihegyezett retorikus elhelyezése zárja:

*... oda tudják ledobni, abová azt eleve szánták:
az Elba partján álló sportstadion gyepére.*

(3) A templom megpróbáltatásokkal teli történetét elmesélő szakaszt – egyúttal a „nehézkedés örökbecsű emlékművéről” szóló költemény hangsúlyos középpontját, gravitációs súlypontját – a szikár hasonlatokkal („Wertheim-szekrény”; „feltörhetetlen, kőből való szelence”) nyomatékosított nagyság ellenállóerejének példázata *koronázza*:

*Drezda 1760-as ostromának idején a porosz ágyú-
golyók egyszerűen lepattantak a kupola kőkockáiról.*

(4) A légitámadás kibontakozását és befejezését végigkövető rész terminologikusan kiépített vágánya („bombázókötelék”; „háztömbbontó légiaknák”; „gyűjtőbomba”; „tűzfészek”; „orkánszerű szél”...) egészen a „kényszerleszállás” végpontjáig *fut*:

*A pilótáknak nincs idejük körözni. Utolsó csöpp
üzemanyagukat felhasználva térnek vissza honi
reptereikre, néhány gép kényszerleszállást hajt
végre a francia tengerparton.*

(5) A templom összeomlását láttató zárószakasz retorikája a késleltetés nyelvi eszközeivel kellőképpen helyzetbe hozott statikus térbeli-vizuális nagyságot egyfelől (az ábrázolt valóság síkján) térben kiterjedő időbeli-akusztikus nagysággá, másfelől (az ábrázolás saját közegében) a költői nyelvben megörökített hangzó jelenséggé *változtatja*:

*... Az óriási robaj még a viszonylag
távol eső kerületek utcáin is hallható volt.*

A „nehézkedés örökbecsű emlékművéből” tehát végül „óriási robaj” lesz, mégpedig tartós érvénnyel. A költeményt így akár felfoghatjuk a tagolatlan „robaj” muzikálisan tagolt utórezgésének is. A térbeli tömeget képviselő *látvány* pusztulásából fakadó időbeli *olvasmány* szakszerű kiépítésének. Nem is beszélve arról, hogy a Frauenkirchét végül is nem a harci gépek rombolják le, hanem mintegy önmaga pusztítja el önmagát – saját belső (a külső iszonyatot belülre összpontosító) feszültsége révén. Így tehát Georg Bähr páratlan alkotása nem a bombázás során,

azaz „nem húshagyókedd éjszakáján / semmisült meg”: „Végzete 1945. február 15-én, a bombázás / *harmadnapján*, a délelőtti órákban *teljesedett be*.” (kiemelések: BS) *Tertia die* és *consummatum est*. Térey költeményének veretes retorikájában, tudatos szóhasználatában hátborzongatóan egymásra íródik – mégpedig hangsúlyosan fordított sorrendben! – a két jelentős evangéliumi pillanat: a kereszthalálé és a feltámadásé; csak éppen itt a szenvedéstörténet „beteljesedése” húzódik el „harmadnapig”. A halálra következő feltámadás, vagyis a pusztulásra következő újraépítés ezúttal elmarad.

A versnyelv technikususa – Térey – mindig is vonzódott az architektúrális nagysághoz, hiszen számos művében megjelenik a monumentalitás kultusza, vagy éppen a monumentalitás pusztulásának méltó rögzítése; ami így logikusan vezet a rögzítés saját monumentalitásához. A drezdai Frauenkirche mellett ilyen épületek: a *Paulus* című verses regény lebontásra váró königsbergi betonépületének ikertornya (párhuzamban a New York-i Kereskedelmi Központ pusztulását megörökítő vers [*Az ikrek gyászbeszéde*] leomló tornyaival); *A Nibelung-lakópark* című drámai költemény terrorista Hagenje által felrobbantott wormszi Notung-torony; az „eget öklelő” Chrysler-torony a *Protokollban*... És míg az utóbbi verses regény hőse, Mátrai Ágoston „némán hódol a Függőlegesnek”, addig Térey a némaságot beszédes kultusszá változtatja.

Ez a költői átváltozás – Rilke úgy mondaná: „fordulat” (*Wendung*) – következik be a *Miasszonyunk* című versben is: amiként a Frauenkirche végzete csak a bombázás „harmadnapján (...) teljesedett be”, akként Térey öt retorikai-szerkezeti fozatban teljesíti ki költeményét, azaz terjeszti ki a romba dőlt építészeti „Függőleges” szépirodalmi síkját. Metaforikusan mondvá: először állhatatos alázattal összegyűjti, majd találékonyan, a maga markáns elképzelése szerint, elrendezi a törmelékeket.

BS JEGYZETEI

1. Ez a válasz olyannyira kimerítő, az álláspont, amelynek alapján született, olyannyira hajlíthatatlan, hogy Térey a vátesz költő szerepébe helyezi önmagát. A *Paulus* jóval megengedőbb passzusai azonban mintha elmozdítanák ebből a pozícióból a költőt ént, mintha szakítanának azzal a hagyománnyal, amelyben a magyar költő – Spiróval szólva – belehalni kénytelen a gondolataiba.

2. Térey szerint is kettős csapást szenvedett a város. Nem csak a Drezda-ciklus, hanem e tekintetben a *Paulus* állásfoglalása is egyértelmű: „Körút ott van, ahol házak állnak, / Azonban a drezdai Ring: / Házak nyoma, s az ingajarat / A puszta *Nichst* körül kering. / – Kettős csapás – mondja Kemenszky –, / Churchill s Ulbricht dühét mi menti? – / Semmi – nyugtázza Paulus...”

3. A zsinagóga feletti ikonoklaszta megjelenése leginkább a hiányra, az ott nem létre reagál: elképzelhetetlen tapintatlanság, a múltat elhazudó bűn lenne – lett volna – az egykori Semper-épület újjáépítésének puszta ötlete is.

4. Különösen a Drezda-kötet irányából merülhetnek fel kételyek a Coop Himmelb(l)au épülete kapcsán. Az irodára ekkortájt jellemző dekonstruktivista formálás létjogosultsága, etikai pozíciója rendkívül bizonytalanná válik annak ismeretében, hogy Drezdában már lezajlott 1945-ben a nagy ’dekonstrukció’. A Frauenkirche mnemotechnikai eszközként meghagyott romja ugyanis nem csak a háborúra emlékeztetett, hanem rendkívül furcsa fénytörésbe is helyezte a késő-posztmodern építészet dekonstruktivista áramlatát. A modern halálát Charles Jencks, a posztmodern szellemi atyja a Pruitt-Igoe lakótelep 1973-as felrobbantásához köti, így építészetteoretikusok nem véletlenül tartják a World Trade Center elpusztítását olyan keretes szerkezetként megjelenő korszakhatárnak, amelyet az összeomló épületek képein túl a két komplexumot tervező Minoru Yamasaki személye is erősít. Épületeinek füst-

ből előtörő csontváz-torzója 1973-ban a CIAM – Modern Építészet Nemzetközi Kongresszusa – által kidolgozott lakótelep-építési elveket érvénytelenítette, 2001-ben pedig visszavonhatatlanul illegitimmé tette a dekonstruktivista építészet ikonográfiáját is. Noha ebből a szempontból még nem vizsgálták az UFA-center és a Frauenkirche romjainak kapcsolatát, meggyőződésem, hogy a WTC-vel azonos viszonyrendszerben is értelmezhető a két épület.

5. Zavarba ejtően általánosító, olyannyira semmitmondó megállapítás ez, amelynek akár az ellenkezője is igaz. A Frauenkirche esetében – különösen annak ismeretében, hogy a tűzvész után azonnal elkezdődött a kőfragmentumok osztályozása, gyűjtése – az újjáépítési láz korántsem új keletű. Táplálója pedig az építészeti környezet megváltoztathatatlanságába vetett hit, az igény, amely a Drezda-imágót a változtathatatlan és kizárólagosnak tekintett városkontúrral kívánja azonosítani. E képrekonstrukciós kísérlet szükségképpen metszi ki a szocialista éra építészetét a várostestből, és szünteti meg az építészeti normalitást, vagy ha úgy tetszik, a hétköznapi történetiség tárgyi emlékeit. Mely emlékeket természetesen nem kell szeretni, egykori létüket viszont hiba lenne tagadni. Flemming Térey költészete kapcsán kéri számon a változás étoszát, miközben a szemei előtt zajlik a gigantikus kísérlet a megváltoztathatatlanságra, az állandó, egyetlen és kizárólagos rekonstrukciójára.

6. Miközben érthetnénk akár szó szerint is. Térey 'katasztrotópiája' meglepő otthonossággal illeszkedne azokhoz az új urbanisztikai tér- és helytípusokhoz, amelyek leírásával antropológusok, filozófusok és építészetteoretikusok az elmúlt évtizedekben jelentkeztek. Michel Foucault *heterotópiái* – a környező szerkezetektől eltérő, önálló logika szerint felépülő területek; Ignasi de Solà-Morales *terrain vague*-ja – a természeti katasztrófák vagy funkcióváltások, így az összeroppanó ipar során magukra hagyott maradványterületek; Alan Berger *dross-cape*-je – a szeméttérületek; de Marc Augé plázák, parkolók kapcsán született 'nem-hely'-ei afféle tértípusokat rögzítenek, amelyek a hétköznapi érték- és értelmezési mezőn kívül helyezkednek el. Térey katasztrotópia-javaslatja ugyan Drezda kapcsán körvonalazódott, de korántsem egyedülálló, irodalmi eset; láthatjuk például Pripjatyban, Nicosiában és legújabbban Fukushimaiban is.

7. Friedrich Achleitner szerint egy romos műemlék a hanyatlás révén gyakran jobban megközelítheti azt az ideáltipikus formát, mely a valóságos épülettéstől bizonyos távolságot rögzítve áll. Nem véletlenül jut arra a következtetésre, hogy „a valóban örökérvényű épületek valószínűleg azok, amelyek elpusztultak”, vagy tegyük hozzá: esetleg meg sem épültek. Kritikus kérdés azonban, hogy nekünk mint utókoroknak honnan van, honnan lehetséges *tudomásunk, tudásunk* erről az elpusztult, vagy meg sem épült házról? BS gondolatmenete szerint az irodalmi mű, a szöveg helyettesítheti nyelvi emlékműként a házat; az építészeti tudásfelhalmozás és -átadás viszonyrendszerében viszont a rajz, a kép válik a ház legfőbb médiumává. A képek hiánya tesz rendkívül talányossá számtalan elpusztult emléket, így Salamon templomát is, csak hogy ez a képhiány nem igaz a Frauenkirche esetére. Tekinthető pusztulás-emlékműnek Térey ciklusa, ám az inkább feszül a *volt* és a *nincs* közötti törésalakzatba, inkább vonatkozik a városra és a tűzvészben odavesző lelkekre, mint egyetlen épületre.

8. Pontosabban: a rombolás, az összeomlás pillanatának épül itt nyelvi emlékmű. Jóllehet erőteljes romkultusz körvonalazódik Térey következő művében, a *Paulus*ban, ehelyütt semmi jele nem olvasható annak, hogy Térey akár nosztalgiával, akár romantikus érzelmekkel viseltetne a pusztulással született új tárgyhalmaz iránt.

9. Solnessre (is) gondolva, az építő(mester) archetipikus halála nem feltétlenül a zuhanás, hanem a test megtöretésével a mitikus építésáldozat megismétlése. Éppúgy igaz ez Daidalosz fiára, Ikaroszra, mint a canterburyi székesegyházat építő Guillaume de Sens-re, akiről Gervasius krónikája így tudósít: „midőn az ötödik év kezdetén állványokat készített elő a nagy boltozat boltozásához, lábai alatt hirtelen eltörték a gerendák, s vele együtt eső kövek és fák között földre zuhant.” Eltérő tragédiák, ám hasonló példázat mentén illeszkednek egymáshoz Gaudí és id. Janáky István történetei; előbbit a Sagrada Família építkezésére tartva üti el egy villamos, utóbbit a Miskolci Egyetem tervei felett hanyatlik holtan rajzasztalára. Persze heroikus kivételek is ismeretesek: William Walker bűvár, aki hetvenkét méteres mélységben, több mint öt éven át, a koromsötét vízben napi hat órát dolgozva egyedül alapozza alá a winchesteri katedrális, elkerüli a fenti végzetet; a munka befejezése után hat évvel hal meg spanyolnáthában.

WGA:

Wittgenstein a *Filozófiai vizsgálódások*ban bemutat egy rendkívül egyszerű nyelvet, amelyen *A* építőmester és *B*, a segédje beszélnek egymással. Ebben a nyelvben „*A* építményt emel építőkövekből; ehhez kockák, oszlopok, lapok és gerendák állnak rendelkezésére”.¹ A néhány építészeti alapelemmel és platóni testtel azonosított nyelv metaforája válik urbanisztikai léptékűvé akkor,² amikor a későbbiekben a saját nyelvünkről így ír: „Nyelvünket olybá tekinthetjük, mint egy régi várost: mint zegzugos térséget utcácskákkal és terekkel, régi és új házakkal. Meg olyan házakkal, amelyekhez különböző korokban építettek hozzá; s az egészet egy csomó új előváros öleli körül, egyenes és szabályos utcákkal és egyforma házakkal.” A nyelv és a város e metaforikus azonosságát elfogadva, W. G. Sebald az *Austerlitz* című regényében nem pusztán megismétli a wittgensteini metaforát, hanem a nyelv és az építészet kölcsönös egymásra vetítésével elbeszéli címadó hősnének identitászavarát is: „Ha egy régi városnak tekintjük a nyelvet, utcák és terek szövevényes rendszerével, otthonokkal, melyek régmúlt időket idéznek, lebontott, szanált és újjáépített negyedekkel, kijebb és kijebb tevődő külső kerületekkel, akkor én magam olyan emberre hasonlítottam, aki, sokáig távol lévén, már nem ismeri ki magát ebben az agglomerációban, aki nem tudja mire való a megálló, mi a hátsó udvar, az útkereszteződés, a körút vagy a híd. A nyelv egész felépítése, az egyes részek szintaktikai kapcsolódása, a központosítás, a ragozás és végül még a megszokott dolgok neve is, minden áthatolhatatlan ködbe burkolózott.”³

A Maurice Blanchot elméleti munkájával (*Az irodalmi tér*) is támogatott képzet, mely szerint a szöveg városszerűen bejárható, persze kölcsönös, kétirányú kapcsolat. A város is tekinthető palimpszesztusnak, újraírt kódexlapnak, amelyen az írás legfelső rétege alatt felsejlenek a korábbi írások vonalalakzatai. A város és a szöveg térszerű kapcsolatát – némi megkötéssel – Térey János is elfogadja: „...kedvemre van a verseskönyv városként való elképzelése. Bár, lássuk be, *a könyv főutcáján álló épület, a vers*, önmagában, sokkal szubtilisabb és éteribb valami, hogy minden elemében előre tervezhető legyen...” (kiemelés: WGA).

Csakhogy egy házzal sem feltétlenül van így: az építészeti alkotás tervezhetősége önmagában nehezen értelmezhető, ritkán megvalósuló idea. Olyasfajta minőség, amely rendre csak utólag, a megvalósulás krízisei, kompromisszumai és tévedései során válik nyilvánvalóvá. Egymás mellé helyezve az írást és a tervezést: utóbbi gyakran hasonlít egy előszóban elmesélt – esetleg diktált – könyv sorsához. A beszédet az adott műfaj belső törvényszerűségei szerint valaki – nem is feltétlenül a tervező-író – szabad kézzel leírja, esetleg legépele. A kézirat azonban módosul, mielőtt nyomdába kerülne: az olvasószerkesztő szerkezeti változtatást javasol, a korrektor kihúzza bizonyos szavakat, a nyomdász pedig mondatokat hagy ki. Elmarad egy-egy fejezet, a korrektúra-példányból esetleg kitépnek néhány oldalt. Némely történeteszlál így elvarratlan lesz, a rögtönzött javítgatások során pedig monológra vált néhány párbeszéd, és még az is elképzelhető, hogy a *mesélő* kedvenc hőse hal meg, mire megjelenik az első kiadás. Szomorúbb esetekben pedig műfajt vált a könyv: a szűkszavú dráma epikusan áradó mondathalommá lesz. Persze az is megtörténhet – és ez a szerencsésebb eset –, hogy az egyik melléksze-

replő önálló életre kel, és öntörvényű cselekedeteinek sorával módosítja a történetet. Ez következett be például a Térey János *Protokolljában* is megénekelte – „Széli-rány szerint mozgó, színes szemcsés / Ikonokkal ékes üveglamellák”-kal díszített – Lánchíd hotel építéskor, amikor az alapozás során feltárt középkori vízpumpa jelentősen átalakította a pinceszint elrendezését. Az építészeti tervezés és tervezhetőség tehát: idea. Eltérése az irodalmi tervezhetőség ideájától pedig drámai élességgel világítja meg a két műfaj nem csak magyarországi autonómiái közötti különbséget.⁴

Természetesen létezik, létezh^{et} az épület olyan állapota, amely kizárólag a papírra vetett jelekből bontakozik ki. De létezh^{et} olyan, a papírtól úgyszintén eltérő állapot is, amely már kevésbé a fenti idea korrumpálódásáról, mint inkább az építészet közösségi jellegéről mesél. Gaudí a kivitelező munkásokra bízta a Güell park mellvédjének díszítőrészeit; Turi Attila a budakalászi Faluház építésénél a helyiek bevonásával gyűjtött anyagot a homlokzatburkolathoz, miáltal a padláson őrzött pecsétes téglák, kőfragmentumok és spóliumok organikus gesztus eredményeként, meg-nem-tervezetten találták meg helyüket az új épületen – ha úgy tesszük, Turi a helyszínen rajzolta végső, másoktól kapott vonalait a házra. Vannak persze különbségek az építészeti és irodalmi újrafelhasználás között, és ezek egyikeére épp Térey hívja fel a figyelmet: „A város fölhasználja elbontásra ítélt házainak tégláit, és új házak falaiba építi be őket. Kérdés, beszélhetünk-e igazi recyclingról a vendégszövegek esetében, hiszen ezek a sorok tovább élnek régi életüket az eredeti helyükön, meg, úgy mond, 'vendégségben' is megélnék. Nem eltűnnek tehát, hanem megsokszorozódnak”.⁵ Térey felvetése a végletekig igaz, amennyiben a szövegrészlet mint a szónál vagy betűnél jóval összetettebb szerkezet, válik irodalmi alapanyaggá, és kerül párhuzamba mondjuk a téglával. Kevésbé éles ez az ellentét a nagyobb építészeti alakzatok, a klasszikus oszloprendek, a peripteroszok, a timpanonok, vagy egy-egy alkotóra jellemző formakomplexumok és a vendégszövegek összevetése esetén. Ebben az esetben az irodalom mintájára tekinthetők sokszorozódó, térbeli vendégszövegeknek Makovecz Imre vagy Paolo Portoghesi motívumai, Balázs Mihály görög katolikus templomai, de akár egy kortárs, mégoly minimalista modorban előadott villa alaprajzi képlete is, amely hangsúlyozottan a népi építészet hagyományait folytatja térrendszerével. A vendégszövegek és a vándorló építészeti motívumok közötti alapvető különbség kevésbé a sokszorozhatóságban, sokkal inkább a diakronitásban, illetve a távolságtartó irónia befogadói hiányában rejlik. Esterházy Péter szövegelsajátító technikájának⁶ nincs kitüntetett időbeli iránya; kortársak és nagy elődök részletei egyaránt fellelhetők műveiben.⁷ Az építészeti vendégmotívumok azonban jobbára történeti példákából erednek. Az egyidejű formainspirációk befogadásmódja ugyanis gyakran terhelt a plágium, esetleg a norma- vagy stíluskövetés vádjával. Az Ashton Ragat McDougall építésziroda által jegyzett Ausztráliai Nemzeti Múzeumon megjelenő formacitátumok között például nemzetközi botrányt okozott a Berlieni Zsidó Múzeum kontúrídézete. Daniel Libeskind plágiummal vádolta az ausztrál triót, miközben Canberrában a holokausztra utaló építészeti 'vendégszöveg' célja az volt, hogy felhívja a figyelmet azokra a bűnökre, amelyeket az egykori telepések követtek el a helyi őslakosság ellen.⁸ Hasonló szándékkal kerültek a homlokzatra a Braille-írás motívumai, ame-

lyek között például a 'sajnáljuk', illetve a 'bocsássátok meg a népirtásunkat' fordulatai is szerepeltek. Az Ausztrál Nemzeti Múzeum könyvében – utalva a korábbi hasonlatra – ezeket a szavakat végül hibajavítóval tették olvashatatlaná. A Braille-motívumos táblák ellentmondásosabb darabjait a jeleket értelmezhetetlenné tevő ezüstkorong burkolattal fedték el.

Az építészetet és az irodalmat kölcsönösen egymásra vetítő metaforák illetve párhuzamok komoly hányada táplálkozik tehát a posztmodern kompilálási gesztusok azonosságából, műfajtól független, mégis kánonként visszatérő ösztönmozdulataiból. Az építészeti szerkezetek és a városi térstruktúrák, valamint a nyelv – illetve az irodalom – megvilágító egymásra vonatkoztatása azonban nem csak a részletek, hanem nagyobb, akár műegészrt érintő egységek tekintetében is vezethet meglepő együtthangzásokhoz.⁹ Akárcsak két olyan tárgy, amelyek anyaga, sűrűsége, formája és felülete is eltér, úgy vet azonos árnyékot Szilasi László *Szentelek hárfája* című regénye és a Vanna Venturi-ház.¹⁰ A Robert Venturi által tervezett épület – az építészeti összetettség és ellentmondás preposztmodern tézisdarabjaként – monumentálisnak tűnik, miközben egy kicsi épület; szimmetriát sugall, miközben homlokzati elemei inkább dinamikus egyensúlyt alkotnak; hosszú épületet sejtet, miközben terei könyöktengelyes megközelítéssel kis mélységben tárulnak fel.

Hasonlóképpen tűnik Szilasi regénye 'intellektuális kriminek', miközben nem az; esetleg helytörténeti monográfiának, pedig nem az; tűnhet benne igazságtételnek a templomáthelyezés, miközben nem az. Talán még elvontabb azonosságok mentén vetül egymásra a Drezda-ciklus *Miasszonyunk* című verse (is) és a csillaghegyi evangélikus gyülekezet békásmegyeri temploma, Pazár Béla, Magyarai Éva és Polyák György alkotása.¹¹ Jóllehet ennek belátásához a nem-értés, talán a kétely pozícióinak elfoglalása is szükséges. Egy olyan helyzet felvétele, elfogadása, amelyben nem kulturális evidencia az építészet, amelyben tehát Pazárék műve érdektelennek tetszik, és amelyben nem látszik folyamatosnak az a hagyomány, amelyben viszont Téreynek ez a verse líraként lenne azonosítható. Szinte illegitim felvetés, de úgy vélem, Térey verse és Pazárék épületegyüttese egyaránt arra a határra helyeződtek, amelyen túl az értelmezést áhító – mitől vers? mitől építészet? – kérdések dübörögnek. Utóbbira Pazár Béla – Hans-Georg Gadamer gondolatmenetét követve – maga adja meg a választ: „A műalkotás a maga pótolhatatlanságában nem pusztán értelemhordozó – mintha az értelmet más dolgokra át lehetne ruházni. Ellenkezőleg: a műalkotás értelme azon alapul, hogy a műalkotás jelen van.” Gadamer gondolatát fűzi tovább Pazár szövege: „A jelenlét megvalósítása, valóságos és magasabb értelemben is az építés minden bizonnyal egyik legfontosabb feladata. A jelenlétet olyan épületek őrzik meg, amelyeknek inkább egyfajta belső jelentésük van. Ezek a szükségszerűen elvonatkoztatásra törekvő jelentésvárás számára – amely tehát szemiotikai értelemben jelet vagy ikont vár – sokszor érdektelennek, sőt gyakran egyenesen barátságatlanak, sivárnak minősülnek. Megvalósulásuk e mechanizmusból következően kevésbé törvényszerű, talán inkább véletlenszerű. Az ilyen épületek az előző értelemben inkább szimbólumok, így nagyon nehezen, vagy egyáltalán nem megfejthetők. Bizonyos értelemben megmenekülnek az értelmezés feldolgozó mechanizmusától, s éppen így őrződ-

nek meg.” Pazárék ’érdektelen építésze’ kivonja magát a jelentésadás és olvasás szorító öleléséből, és olyan mezsgyére kerül, ahol – hangsúlyozom, bizonyos (magas)kultúrán kívüli szempontból – ’építészetként’ sem könnyen értelmezhető. Ugyanebből a szempontból éppily nehezen olvasható ’versként’ Térey ciklusa. A két művet a másként-el-nem-képzelt jelenvalósága vetíti egymásra: Csillaghegyen a legegyszerűbb építőanyagok, a sokszor kárhozott Tüzép-ablakok az építészeti valamilyenség börtönéből kiszabadulva rendeződnek megbonthatatlan egységbe; Téreynél köznapinak tetsző mondatok és szavak a rímbörtönből és a versformából kitörve, tartalmi tagolással szerveződnek verses formába. Ezekben a sorokban glaciálissá tömörül az a nyelv, amelyről úgy érződik, akár előszóban is hangozhatna; amelyről úgy tűnik, akár a *Wikipédia* ismeretlen szerzője is írhatta volna. A csillaghegyi komplexum: beton, cserép, fa és tégl; ajtó ablak, fal, és tető. Térey ciklusa: felesleges jelzők és határozószavak nélküli kijelentő mondatok; gesztusoktól mentes, szikár, pusztán önmagukra vonatkozó (építészeti) elemek.¹²

Térey versciklusa éppoly relevánsnak tűnik az emlékezésről és emlékeztetésről, továbbá a nagy történelmi eseményekről és az azoknak kiszolgáltatott emberi sorsokról szóló beszélgetésekben, mint ahogyan végszónak tekinthető egy építészeti vitában is.¹³ Térey költői magabiztossággal, visszavonhatatlan érvénnyel foglal állást a *rekonstruálni vagy megőrizni* máig tartó, összeurópai kérdésében. A ciklus záródarabja, a *Szerény javaslat*¹⁴ megfellebbezhetetlen ítéletet mond a jelenleg is tartó újjáépítési tervekről:

*Szabad volt-e megbolygatni
a rom-Drezda örökálmát?
Azt mondom, istenkísértés
újra fölállítani
régi tornyát Siloámnak,
ha le kellett dőlnie.
Köveit számlálni vétek,
és visszaemelni őket
az eredeti magasba
nem szabad.
Az újjáépítés-eszme
tavaszi élethazugság –
a bűnöző képzelet,
hiszen a tanúnak, s összes
ivadékainak úgyis
szembe kell majd nézniük
magával a csőddel. Ami
egyszer leomolhatott,
maradjon az anyaföldön.*

*Ha van eszük, befalazzák
az Óvárosba vezető*

*utcák, rések, bejáratát,
és kizárják örökre
a vérkeringésből azt,
ami a körutak között
– a kénköves pokol helyén –
mégis megmaradhatott.
Oda többé nem dugja be
kerek orrát a villamos. –
És mert csönd van, én kimondom:
Drezda nincsen, és kimondatlanul
Jól van, ami van.*

Érdekesen visszhangzik ugyanez a határozottság a Drezda-ciklust követő, *Paulus* című kötetben. Az első fejezetben a rendszergazda Pál, barátjával, az építész Kemenszkyvel utazik Drezdába. A drezdai Ringen megállva így beszélgetnek:

*– Kettős csapás – mondja Kemenszky –,
Churchill s Ulbricht dübét mi menti? –
Semmi – nyugtázza Paulus –,
De van Reichsbank és Rathaus.
Hét röpké év, s újból fölépül
A Miasszonyunk temploma.*

Noha nem Térey beszédét halljuk, mégis úgy tűnik, mintha gyökeresen megváltozna a lírai én: nyoma sincs annak a majdhogynem dühös elutasításnak, amely a Drezda-ciklus záró hangját jellemzi.¹⁵ A *Drezdában* ugyan visszavonhatatlan argumentumként jelenik meg Térey tézise, álláspontja mégsem lehet érv az európai építésetpolitikát napjainkig feszítő vitában. Úgy tűnik, ez a vita Térey számára nem – vagy legalábbis nem úgy – létezik, mint ahogy sorainak első olvasata alapján vélnénk, mint ahogy abban a műemlékvédelemmel és restaurációval foglalkozó közösségek és építészársadalmak részt vesznek. Álláspontját leginkább a *Paulus* zárófejezetéhez választott Wittgenstein-motó világíthatja meg: „Az építészet valamit megörökít és megdicsőít. Ezért nem létezhet építészet ott, ahol nincs mit megdicsőíteni.”¹⁶ Az újjáépített Frauenkirche legfeljebb önmaga emlékét dicsőíti, a saját korára vonatkozó tapasztalat és történeti hitelesség már szükségképp hiányzik a falakból és a szerkezetekből. Hiányzik az a belső tudás, amelyet Szentkirályi Zoltán a barokk forma objektivitásaként jelöl meg. Szentkirályi szerint „a művészi formát a művész akaratától, tudatától függetlenül, objektíve, három tényező határozza meg döntő mértékben:

1. A korra jellemző világkép, amely a természettudomány eredményeire támaszkodva törekszik arra, hogy az ismert világ minden jelenségének összefüggő, egységes értelmezését adja.

2. Az ember történetileg kialakult, de hosszú idő távlatában lényegében változatlanak tekinthető pszichofiziológiai adottságai.

3. A témán keresztül, közvetve, a társadalmi viszonyok.”¹⁷

Ebben a gondolatmenetben a Frauenkirche kupolája illuzionisztikus freskók nélkül, pusztán az architektúra és a térképzés segítségével jeleníti meg a polgárosodással mozgásba lendülő társadalom, valamint a kopernikuszi világgéppel mozgásba lendülő világ és természeti tér végtelenjét. Függetlenül attól, hogy ki menyire azonosul a forma objektivitásának tézisével, továbbá az építészeti téralakítás fenn ismertett, világnézet-szempon-tú – ekként felette zárt – pályájával,¹⁸ Szentkirályi gondolatmenete adhat választ a Drezda-ciklus elején elhangzó burkolt kérdésre is. Georg Bähr ugyanis egyszerű ácsmester volt, aki – úgy beszéltek – sohasem tette ki a lábát Drezdából, következésképpen munkája során semmiféle előkép nem lebeghetett a szeme előtt. Hogyan építhette meg hát mégis a kőharangot?

Le Corbusier szerint az építészet „olyan rend mértékét adja, melyet a világegyetem rendjével összhangban levőnek érzünk.” Előképek hiányában a világegyetemnek ez a rendje, a barokkot olyannyira általánosan meghatározó világgép vezet Georg Bähr ácsmester kezét, amikor a végtelen és mozgásban lévő természet ideáját építi épületébe.¹⁹

A Le Corbusier és Szentkirályi által is képviselt gondolkodásrend – elbizonytalanítva annak érvényességi határait – persze alkalmas lehet arra, hogy a megbékélés, az egyesült Európa színpala előtt igazolja az újjáépítés tényét. A Frauenkirche által megjelenített korakarat²⁰ ekként nyer(het) legitimációt akár a barokk, akár az ezredfordulós építésben; ami azonban nem érinti a ház mint szerkezeti és materiális tudások történelmi hitelességét. Georg Bähr leleménye, a kupola, „a nehézkes örökbecsű emlékműve” véglegesen elvesztette mnemotechnikai státuszát, amikor 1945. február 15-én már nem bírta ellenállni a tűznek; mint ahogy az építészettörténet máig egyik legnagyobb statikai talánya, Brunelleschi firenzei dómkupolája is örökre megszűnne, ha bármilyen oknál fogva elpusztulna. Nem arról van szó, hogy ne lehetne újjáépíteni a geometriájában egyébként rendkívül egyszerű – az úgynevezett 'vaknyolcadokból' álló – kolostorboltozatot: az építési mód megismételhetetlen. Legyen szó akár a habarcsmentes drezdai kőharangról, akár Brunelleschi leleményéről, talányos építéstechnika emlékét őrzi mindkét kupola: történelmi hitelességüket nem a forma vagy a geometria, hanem Brunelleschi és Georg Bähr enigmatikus leleménye őrzi. (Georg Bähr fogadalmában, hogy a Frauenkírchét egyetlen darab fa fölhasználása nélkül építi fel, bizonyára szerepet játszott a nagy előd, Brunelleschi bravúrja, aki nehézállványzat nélkül falazta fel a hatalmas szerkezetet.)

Térey haragos voksa a romesztétikára elutasítja az Akropolisz koráig visszanyúló rommentőkre tapadt öntetszelgő kulturális mázat, az esztétizálás, a romként megtartó megőrzés alapvetően hazug aktusát. Mert ne feledjük, a rommentő sohasem átmeneti állapot, a természetes és teljes pusztulás útjának egyik tetszőleges és folyamatosan változó pillanata, hanem annak egyetlen, hatalmas energiákkal megőrzött és fenntartott állapota. A rom ebben az értelemben: funkció, mi több, küldetés; rendeltetéselvéből fakadóan pedig bizonyos formai és esztétikai elvek szerint rendeződő tárgyalakulat, amely a használatlaltal, a körülmozgással és az idővel épp mnemotechnikai potenciálját veszíti el.²¹ Térey éppúgy elutasítja a nosztalgiát, mint ahogy szerény javaslatára sem irányul pusztán a rommentő meg-

őrzésére. Lehet, hogy az emlékezetnek – Jan Assmannal szólva – térre van szüksége, ám ezt a teret Térey szerény javaslata bezárná, tiltott területté, pripjatyi-csernobili zárt övezetté változtatná. Drezda mint katasztrotópia ekként válna hasonlósá Nicosia lakatlan, a pusztulásra könyörtelen fájdalommal emlékeztető semleges zónájához, vagy Pripjaty atomszennyezett övezetéhez. A túlélő – írja Térey – sohasem jóhiszemű. Biztos benne, hogy ami történt, jövátéhetetlen. A jövátéhetletlen hazudja el az új Frauenkirche, a jövátéhetetlenre emlékeztet Csernobil. A van és a nincs közötti drámai ontológiai különbséget a hagyományos urbanisztikai térhelyzetek idővel elmosás, ezért Térey katasztrotópiájában „Drezda nincsen, és kimondatlanul / Jól van, ami van.”

Térey számára Drezda: palimpszesztus. Kódexlap, melynek eredeti írását kiégették, elszenesedett maradványait csákánnyal vakarták, hogy helyére göbös kézzel markolt filctollal skribáljanak viszolyogató ákombákot. A Drezda-ciklus ekként válik az eredeti pergamenre terített hártavékonyaságú papírrá, amelyen Térey lehetőfinom kalligráfiája nem érinti, inkább védi az elgyötört városlap-testet.

WGA JEGYZETEI

1. A Szent Ágoston-féle nyelvkepzelést parodizáló nominális kőművesnyelv Wittgenstein szerint valahol félúton van a tagolatlan indulatszavak és a tagolt mondatokból álló kijelentések között. Mint Tarzan funkcionálisan takarékos közlései: „Tarzan szeret Jane.” Milyen hosszú út vezet a szerelmi érzést jelölő indulatszótól az alapérzést bőségesen körülbeszélő szerelmi költészetig. Vagy éppen a „szép” indulatszóként való használatától („Hű, de szép!”) az esztétika kifinomult diskurzusáig (Kant: „Azt, hogy valami szép-e vagy sem, nem úgy állapítjuk meg, hogy...” – ahogyan arról Wittgenstein is töpreng 1938-as esztétika tárgyú előadásában.

2. Nagyon úgy tűnik, hogy az építészeti alapanyagoktól az épített városképig vezető léptékváltás többnyire valamiféle metaforikus jégen történik, amely bizony, ha nem elég vastag és teherbíró, könnyen beszakadhat. Mint ahogyan sokak alatt be is szakad – persze csak akkor, ha az adott metafora, mint az építészet és az irodalom kapcsolódását megjeleníteni kívánó szókép, katakrézissé, azaz képzavarrá vékonyodik. Nem hiába tartózkodik a metaforikus gesztusokra fogékony WGA az építészet és az irodalom metaforikus egymásra csúsztatásától. Noha erős bennünk a késztetés (valamiféle velünk született ösztönkészítés) arra, hogy kapcsolatot lássunk vagy teremtsünk egymástól nagyon, sőt nagyon-nagyon távoli dolgok között. Mert micsoda örömök léteznek! Gondoljunk csak a Szojuz és az Apolló űrhajók legendás kapcsolódását ábrázoló fotóra a hidegháború oldódásának idejéből; vagy éppen Lautréamont esernyőjének és varrógépjének találkozására a szürrealisztikus költői képzelet boncasztalán...

3. És ha máshol nem is, de a nyelvi-kulturális elveszettség, otthontalanság metaforikus ábrázolásában, vagyis az irodalmi nyelv fenomenális idegenségében bizonyosan otthon van Sebald – mint oly sokan mások is, Franz Kafkától Thomas Bernhardon át Agota Kristofig vagy éppen Kertész Imréig.

4. Ahogyan a Duna-parti épület pincszintjének elrendezése során a középkori vízpumpa külső szempontja belsővé válik, úgy határozza meg olykor a külvilág politikai valósága az irodalom belügyeit, és változik például a külső cenzori hatalom belső öncenzúrává, az íráspraxisba már eleve beépített szemponttá – akár még olyan parodisztikus formában is, ahogyan Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című 1986-os kötetének egyes darabjaiban tapasztalhatjuk. Miközben a szintűgy 1986-os Nádas Péter-regényben, az *Emlékiratok könyvében* – akár a lektorok lustaságából, akár a rendszer-változás előérzete miatt – immár a „forradalom” szó vonatkozik arra a véres történelmi zárványra, amelyet akkoriban hivatalosan „ellenforradalom”-nak vagy (egyre inkább) „sajnálatos esemény”-nek illett (kellett) nevezni.

5. Ugyanakkor az irodalmi művekben tapasztalható szövegromlás jelenségét óvatosan kapcsolatba hozhatjuk az elpusztult vagy megrongálódott épületek kérdésével: mit kezdünk a mintegy szövegtörredékeként magukra hagyott épülettörredékekkel? A nagyon bonyolult, csakis az adott lokális történelmi-társadalmi körülmények gondos mérlegelésével körüljárható kérdésre Drezdában két nagyon külön-

bőző választ kapunk: míg a Frauenkirche pontos rekonstrukciója során a lerombolt épület kormos kövei megtalálták (ha legtöbbször nem is eredeti) helyüket a szerkezet egészében, addig az egykori Semper-féle zsinagóga egyes kövei (emlékezetpolitikai és -poétikai érvénnyel) beépültek az új zsinagóga kubusát övező kerítésbe.

6. Nem lehet, hogy szerencsésebb volna, legalábbis a gondolatmenet jelen pillanatában, a keményebb 'szövegkisajátító' szó?

7. De van úgy is, hogy Esterházy süllyedőfélben levő irodalomtörténeti korszakokat vagy elfeledett irodalmiság-formákat emel be a „szépirodalomba”, például a már létező szövegekkel gazdálkodó középkori *compiler* (lásd a *Függő* Kosztolányi-idézeteit) vagy éppen az alázatos *scriptor* (lásd Ottlik *Iskolájának* egyetlen lapra történő lemásolását) figuráinak szó szerint filológusi, azaz a nyelvvel barátságosan, már-már szerelmesen bíbelődő ethoszát.

8. Az építészeti vagy irodalmi plágium vádjának legerősebb cáfolata lesz, ha kimutatjuk az értelmezés, vagyis az értelmezhető összefüggés *tényét*, amely ráadásul, lévén tény, már eleve megmutatja magát. És ezen a ponton Esterházy már tényleg nem pusztán *kisajátít*, hanem – ahogyan WGA fentebb írta – *elsajátít*.

9. Ahogyan a retorikai hagyományban, vagy éppen Vitruviusnál is áll: a beszédmű mint architektúra, illetve az épület mint jól felépített szónoki beszéd.

10. A WGA számára nagyon fontosnak tűnő Szilasi-regény és a híres Venturi-épület analógiája nem nyilvánvaló hasonlóságokon alapul, lévén ilyenek nincsenek, hanem bizonyos látásmódbeli megfeleltethetőségeken. A mérész megfeleltetés érvényessége pedig az értelmezés érvényességén áll vagy bukik – illetve állna vagy bukna, ha nyílna most erre szövegtér. És így a lehetséges összehasonlító értelmezés szükségszerűen sovány, de ízletes pótlékát kapjuk WGA-tól dióhéjban.

11. Hopp, ez talán még inkább meglepő párhuzam; amely viszont – látni fogjuk – az elvi általánosság szintjén megállja a helyét. Már ha elég nekünk az elvi általánosságok szintje. Mert persze az is érdekes lehet, ha az építészet és az irodalom – nem csupán metaforikusan csengő – analógiája szorosabb szálakon (motívumok, funkciók vagy akár ideológiák szintjén) is megfeszül. Mondjuk, azaz félig-meddig viccesen mondva, érdekes volna megépítve látni – *A pármái kolostort*, az *Érzelmek iskoláját*, vagy éppen az *Anna Kareninát*. Vagy mondjuk József Attila *Ódáját*.

12. Igen, voltaképpen ilyen egyszerű volna minden. Az építészet is, és az irodalom is. És erre olykor oda-odafigyelnek az építészek és az írók is. Gondoljunk csak a drezdai új zsinagóga letisztult geometrikus formájára, meg persze Térey éppen szóban forgó versére. Vagy például Jovánovics György 1956-os emlékművére, vagy éppen Tandori Dezső legelső kötetének immár klasszikus *Koan*jaira.

13. Legalább olyan szorosnak tűnik a kapcsolat irodalom és emlékezetkultúra között, mint a közönséget, vagy ha tetszik, magát a közösséget nagyobb felületen érintő építészet esetében. Noha mondjuk Kertész Imre Nobel-díja – legyünk derűlátók, vagy legalábbis hivatalból képmutató írástudók – ugyancsak jót tett a honi emlékezetkultúra ápolásának, vagy legalábbis az ápolás ápolásának.

14. A cím jelzője („szerény”) szerencsésen utal a mindenkor költemény eredendő nem-propagandisztikus létmódjára, továbbá aláhúzza az éppen adott főnév („javaslat”) jelentését. Térey verse tehát nem „ítélet” (ahogyan WGA szövélyasztása alapján még akár gondolhatnánk is), hanem alternatív ajánlat, vagyis „javaslat”, mégpedig „szerény”, lévén költészet. Ámde hatásos is, lévén költészet. Addig érvényes, amíg olvassuk; meg persze utána is, amennyiben a Drezda-kötet egyik-másik „javaslata” – a szükséges áttételek érvényesítésével – szempontjává válhat a drezdai újraépítések kritikai megtérsítésének. Mint ahogyan afféle „szerény javaslatnak” tekinthetjük Margaret Atwood *Penelopeia* című regényét is, amelyben női szempontból, a hosszú-hosszú évekre magára hagyott Pénelopé igencsak nehéz helyzetéből látjuk Odüsszeusz (vagy a hozzá hasonló derék férfiak) hősi hóbortját. De mondjuk a római Vergilius eposza sem olyan töretlen fényben látatja az ithakai férfiú tagadhatatlanul ütöképes tulajdonságait (elsősorban ravaszágát), mint a görög Homéroszé.

15. Meg egyébként is: az utóbbi években Térey költészete mintegy klasszicizálódott, azaz elfogadóbb természetű, derűsebb hangú és – *horribile dictu* – humanistább látásmódú lett. Az újabb versek lírai énje már-már mosolyog. Mosolyogva nyugtázná talán még azt is, hogy mások, felelős városgazdák, nem úgy döntenek, ahogyan ő döntene, döntött volna 2000-ben, a Drezda-kötet megjelenésének idején.

16. Noha máskor meg Wittgenstein éppenhogy az építészet póre funkcionalitásáról beszél, mondjuk egy ajtó magasságának „megfelelőségéről” (*correctness*). Még ha ugyanitt azt is mondja: „Egy gótikus katedrális azonban még véletlenül sem találunk megfelelőnek – egészen más szerepet játszik az

életünkben.” A kultúrát szemlélő filozófus tehát egyaránt, azaz ökonomikus igénnyel és nyitottsággal látja és látatja az építészet fizikai és szimbolikus dimenzióit.

17. Milyen iskolás meghatározás. De várjuk csak ki, hogyan váltja át WGA az építészeti teória nagycímletű értékpapírjait az épületelemző praxis aprópénzére.

18. Én például nagyon nem.

19. Ez most inkább „világkép” vagy „pszichofiziológiai adottság”, vagy esetleg valami sokkal misztikusabb adottság dolga volna?

20. A korszakos *Kunstwollen* ezúttal látványosan fuzionál az éppen (jó ideje, 1989 óta pedig még inkább) adott *Vergangenheitsbewältigung* égető feladatával.

21. Az emlékezés jóval több kell, hogy legyen, mint pusztá meghagyás vagy pontos újraalkotás: tudniillik értelmezés; azon belül persze lehet értelmezett meghagyás vagy újraalkotás.

