



s vajon képes volnék-e kúszni a nemzeti bensőségesség és cinkosság láthatatlan, föld alatti furataiban, ahol többnyire csak a bársony sötét a társam.

Evvel a fikcióval jártam a turisták ösvényeit, hogy dán vagyok, német és holland. Emlékszem, a hetvenes évek elején a nyugati látogatónak éttermi bonokat kellett kötelezően beváltania, és a nagynéném hátrahagyott bonjait (hisz értelemszerűen nálunk lakott és evett) mi ettük föl, és ehhez külföldinek kellett eladni magunkat. Emlékszem, nagyon udvariasan bántak velünk, ettünk a Rózsadomb étteremben, meg a Kárpátiában is. Apám volt a főbohóc, soha nem láttam olyan *biztosan vidámnak*, mint akkoriban, pedig akkor talán még mindig segédmunkás volt valahol...

A városok és a vágy. 5.

*Hat nap és hat éjszaka után az ember Budapestre érkezik. A fehérvárost a holdfény szabadon beragyogja, utcái gombolyagfonalként tekerednek. Alapításáról ezt beszélik:* az őskőkorszak embere után, akinek ittlétét több helyen, például a Remete-barlangban feltárt emlékek bizonyítják, a kelta-eraviscusok alapítottak telepeket a mai Budapest helyén. Történt, hogy ezek a kelta-eraviscusok egy éjszaka, mindahányan *azonos álmot láttak: egy asszonyt, aki rohan éjszaka egy ismeretlen városban, háttal feljűk, hosszú haja lobog, meztelen. Azt álmodták, hogy üldözőbe veszik. Körbe-körbe futottak, de mindannyian szem elől veszítették.*

A városok és a jelek. 4.

Álmukból ébredve elindultak megkeresni azt a várost; nem találták meg, de elhatározták, hogy fölépítenek egyet, amely olyan, amilyen az álombeli volt. Az utcák elhelyezésénél mindenki újra bejárta az üldözés közben megtett útvonalát; ott azonban, ahol elvesztette a menekülő asszony nyomát, másként rendezte el a tereket és a falakat, hogy a nő ne tudjon előle többé megszökni.  
*Ez lett Budapest városa.*

A karcsú városok. 3.

*Új emberek érkeztek más országokból, akik ugyanazt az álmot látták,* amelyet a régiek. A rómaiak a Krisztus utáni I. században érték el itt a Dunát. Ők Aquincumot építették föl a nő kedvéért (úthálózat, közművek).

A városok és a cserék. 2.

A népvándorlás hullámainak nyomására egyre jobban visszavonuló rómaiak helyét a hunok foglalták el. Majd Nagy Károly, majd a szlávok. Ez volt az az idő, amikor *az utcán járó-kelő emberek nem ismerték egymást, ha szembetalálkoztak, ezerféle dolgot képzelt a másíkról mindenki: találkozásokat, amelyek*

*létrejöhetnek közöttük, beszélgetéseket, meglepetéseket, simogatásokat, harapásokat.*

Ez volt a városnak az az ideje, amikor *senki nem köszönt senkinek.*

A városok és a szemek. 1.

A középkori Pest és Buda emlékhelyeit (román stílus), ahol az álombeli nő megfordult, elsodorta az 1241-es tatárjárás. Később a gótikában a Belvárosi templom szentélyrészén tűnt föl a szőke lobogó haj, a margitszigeti domonkos rendi apácázárda szigorú udvarán, később Zsigmond palotájában, mely egész Európa figyelmét magára vonta, később a török megszállás idején a fürdőikben látták, a Királyban, a Rudasban, az Imrében, illetve a rózsadombi Gül Baba-sírkápolnában, később a barokkban főként a Kriszt-házban (melyben ma a Százéves vendéglő működik), az 1838-as kora tavaszi árvíz idején a hős Wesselényi ladikjában, az eklektika idején Budapest legnagyobb középületein és bérházainak túlnyomó részén.

Az újabb s újabb korok (a munkásmozgalom kialakulásának ideje, a Horthy-korszak, a felszabadulás satöbbi) mind *fölsimertek valamit az álmukban látott utcákból, aztán oszlopcsarnokokat és lépcsősorokat helyeztek át, hogy jobban hasonlítsanak az üldözött nő bejárta útvonalhoz, és hogy ott, ahol eltűnt, többé ne tudjon menekülni.*

A korábban érkezettek nem értik, mi vonzza a későbbben érkezetteket Budapestre, *ebbe a rút városba, ebbe a csapdába.*"

**BS:\***

Esterházy Péter prózájától nem kell elvárunk semmi különösöt.<sup>1</sup> Egyik legutóbbi könyvének címével szólva: „semmi művészetet”. Semmiféle éjsötét mélységet vagy szemkápráztató magasságot. Semmiféle méltóságteljes küldetéstudatot, ólomsúlyú tétekre bálnasúlyú téteket halmozó vállalásokkal és teljesítésekkel. Ugyanakkor sekélynek sem kell tekintenünk írásmódját – legalábbis nem a szó hétköznapi értelmében. Ámde az *Esti Kornél énekének* – úgymond – mélyebb értelmében már igen. Hiszen a „mély sekélység” poétikája nyomán, bármiféle fölös elvárás híján, bátran láthatjuk Esterházy írásművészetét olyan szabadon bejárható síkságnak, no jó, dímbes-dombos, ám rendezett és gondozott tájéknak, ahol – tartós átmenetiséggel – kifejezetten jól, sőt otthonosan érezhetjük magunkat (mint a bártulajdonos Rick Blane a második világháború poklától elzárt Casablancában, vagy mint a *Casablanca* nézője a moziban, vagy éppen otthon a tévéképernyő előtt). És ha már kellőképpen, sőt tetszetősen rendezett a tájék, miért ne tekinthetnénk – ahogyan a szövegek szerzője, elbeszélője vagy hőse is

tekint – városként, városi térként az adott irodalmi műre,<sup>ii</sup> az irodalomra. Ahová, a „szépirodalom” igényesen urbanizált, azaz szigorúan „alany-állítvány” szerkezetű utcahálózatokkal tagolt övezetébe egykoron maga Esterházy csalogatott be minket (leginkább az 1986-os *Bevezetés a szépirodalomba* című szöveggyűjtemény maig érvényes szimbolikus gesztusával).

Ez a próza olyan alapvető érzületekre játszik rá, amelyek ismerősek lehetnek minden urbánus (értsd ezúttal szelíden és szó szerint: városlakó vagy városlátogató) számára.<sup>iii</sup> Lakni egy városban. Sétálni egy városban. Emlékezni egy város múltjára/múltjaira, vagy éppenséggel elfelejteni – igyekezni elfelejteni – azt/azokat. Megálmodni egy város jövőjét/jövőit. Elképzelni egy város alternatív valóságait – amelyek közül persze egyik sem tekinthető a lehetséges városvalóságok legtökéletesebbikének. Ugyanis nincs, nem lehet lényegi különbség a valóságos és a lehetséges városok között, amennyiben a lehetséges város ugyanúgy leírható és megismerhető helynek (*toposznak*) számít, mint a valóságos, nem pedig valamiféle nem-helynek (*ou-toposznak*), holmi légből kapott utópiának, égkék homályba vesző Felhőkakukkvárnak. Hasonlóképpen, az alternatív valóságokat szaporító irodalmi szövegek is ugyanúgy ismerős(nek tűnő), egymást támogató elemekből állnak, mint a városok.<sup>iv</sup> A történetek mint főutak és mellékutak, sétáló- és zsákutcák. A leírások mint terek, köz- és játszóparkok. A metaforák mint köztéri látványok, szobrok és emlékművek. Az alakzatok mint változatos küllemű és célú építmények, lakóházak és középületek, óvodák és iskolák, kórházak és paloták, börtönök és múzeumok, önkiszolgáló éttermek és könyvtárak...<sup>v</sup>

Ezeknek a városi vagy irodalmi helyeknek, elemeknek egyaránt van múltjuk (és persze jövőjük, a jelenükről nem is beszélve), továbbá számos párhuzamuk más városokban vagy szövegekben. Lévén egy valamirevaló szépirodalmi szöveg ugyanolyan gazdag 'intertextuális' hálózattal rendelkezik, mint amilyen kiterjedt 'inter- és multikulturális' közegbe ágyazódik minden egyes ténylegesen élő város. A kultúráközi viszonyokkal párhuzamos szövegek közötti kapcsolatok egyik gyakori, Esterháznál pedig kiváltképpen sűrűn felbukkanó formája: az egyenes (jelölt vagy jelöletlen) idézet – ahogyan éppenséggel a *Hahn-Hahn grófnő pillantásában* is olvashatjuk (egy feltehetően jelöletlen idézetben): „Die grellsten Geschichten sind Zitate, a legvadabb történetek: idézetek...” Miként a posztmodern építészet területén Charles Moore történeti stíuselemekből tákolja össze<sup>vi</sup> a New Orleans-i Piazza d'Italia eklektikus világát (vagy Makovecz Imre a piliscsabai campus főépületének, sajnos, építészettörténeti idézetekké széteső vízióját), akként a posztmodern prózában is felerősödik a vendégszövegek iránti mohó igény.<sup>vii</sup> Akár elméletileg, ahogyan arról Borges morfondírozik a *Pierre Ménard, a „Don Quijote”*

szerezője című elbeszélésében. Akár gyakorlatilag, ahogyan mondjuk Esterházy írja újra, mégpedig szó szerint, elejétől a végéig, Danilo Kiš *Mily dicső a hazáért halni* című novelláját (pontosabban annak magyar fordítását). Vagy ahogyan a *Hahn-Hahn grófnő pillantásának* tizenkilencedik fejezete élőködkök szerkezetileg, illetve rövidebb-hosszabb idézetek formájában Italo Calvino *Láthatatlan városok* című városregényén (vagy regényvárosán).

83

\*

Mindkét író egy-egy már ismert várost fedez fel újra, mégpedig egyre újabb és újabb, vagy ha tetszik, egyre vadabb és vadabb aspektusokból. Az epikus ízű „lefelé a Dunán” alcímet viselő Esterházy-könyv Budapestről szóló fejezetének szépirodalmi előképében, a korábban keletkezett (úgymond eredeti) Calvino-műben a Kublai kánnal beszélgető Marco Polóról szépen-lassan kiderül, hogy mindvégig csakis egyetlen városról, hőn szeretett szülővárosáról, Velencéről mesélt – számtalan változatban, az ónnal kikövezt és hatvan ezüstkupolával megkoronázott Diomirától az „elrejtett” vagy „jövendő”, ráadásul az összes többi várost magában foglaló s így „igaz” Berenicéig. A *Láthatatlan városok* tetszetős sormintáját: a kilenc nagyobb fejezetből, azokon belül tizenegyszer öt kisebb egységből összeálló szerkezet leleményét kölcsönzi ki az olasz író műhelyéből a jókora felhasználói kedvvel megáldott Esterházy. És míg Calvino regényében csak fokozatosan derül ki, hogy Marco Polo kizárólag Velencéről beszél tizenegyszer öt (annyi, mint ötvenöt) változatban, addig a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* huszonöt részből szőtt Duna-narratívájából, e narratíva térképészeti pontosságú előrehaladásának sodrából, mégpedig e sodor adott pontján, ha tetszik, csúcspontján, vagyis a tizenkilencedik fejezet legelején azonnal világossá válik, hogy itt bizony a szépirodalomban – Velencéhez hasonlóan – már-már unásig megénekelte Budapestről lesz szó.

De hát éppen ez volna az irodalom (egyik) lényege: valami régit, valami ismerőset, valami megszokottat (esetleg meguntat) újként, idegenként, szokatlanként (sőt izgalmasként) látni; és fordítva: észrevenni az ismeretlenben az ismerőset. Mint ahogyan nem kell feltétlenül elutaznunk sem – Esterházy *Bevezetésének* fordulataival szólva – „a helyről, ahol vagyunk”, ahhoz, hogy valami teljességgel újban legyen részünk; elég csak másként tekintenünk ugyanarra, ugyanarra a városra. Hiszen az egyik Calvino-féle „láthatatlan város”, Zemruda formája, elképzelt valósága is leginkább attól függ, „hogyan milyen hangulatban van, aki nézi”.<sup>viii</sup> De még csak város sem kell ahhoz, hogy érvényes városapasztaletunk legyen; bőven elég hozzá – miként Marco Polo látja – „egy saktábla a saját, pontosan meghatározható bábuival”. Vagy egy térkép. Vagy egy alaprajz. Vagy egy szövegfelület.

Új Forrás 2011/7 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Garay Andor: „... ebbe a rútvárosba, ebbe a csapdába.” – Esterházy Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*

Az utazó, amint Velence főterén Velence térképébe mélyed. Vagy Canaletto valamelyik Velence-vedutájának reprodukcióját szemléli. Vagy Ruskin Velence-könyvét olvassa. Nem az élő valóságot bámulja tehát, csupán a holt jeleket búvárolja.<sup>ix</sup> Miként egykoron Petrarca a *Mont Ventoux* csúcspan

84 Szent Ágoston *Vallomásait*. Vagy mint Michel Houellebecq 2010-es regényének Michelin-térképeket csodáló és fényképező hőse, a festőművész Jed Martin, aki azért választja a „táj” helyett a „térképet”, mert abban felleli „a világ modernségének, a tudományos megértésnek és technikának a leglényegét”.<sup>x</sup>

A tatár kán és Marco Polo kommunikációs játékának mintájára, azt mintegy túllícitálva, Esterházyánál sajátos távolsági kapcsolat szövődik a Duna-út dokumentálására szerződést kötő Bérlő és Bérlemény között, amelynek egyik leggyakoribb változata: az irodalmi beszéd többszörös áttételességére, mentális-materiális közvetítettségére, alapvetően művi közegére utaló táviratforma. E közegben rendre nyilvánvalóvá válik: „*Hiáavaló kísérlet volna, nemes lelkű Megbízó (Bérlő), leírni neked, hogy a nyelv milyen magas bástyafalával körülkerített város Budapest [Calvino regényében: Zaira].*” Azonban a város nyelvi megragadására vonatkozó elbeszélés-technikai „kétség” és „kétségbevonás”, sőt „kétségbeesés” mégiscsak jókora nyelvi bőséghez vezet; ahogyan például a zabolátlan fikcióteremtő kedvről árulkodó Calvino-könyv alábbi – Esterházy által felhasznált – retorikai akciójában is tapasztalhatjuk, amelyben (1) a nyitómondat szépségszisztemének (2) feltételes megfordításából bomlik ki a tényleges leírás egyfelől (3) frappánsan hátrító, másfelől (4) terjengősen kifejtő nyelvi pompája: (1) „*Hiáavaló kísérlet volna, nemes lelkű Kublai, leírni neked, milyen a magas falakkal körülkerített [a nyelvi reflexiót továbbfokozó Esterházyánál: »a nyelv milyen magas bástyafalával körülkerített«] Zaira városa [Budapest]...*” – (2) „*Elmondhatnám, hány lépcsőfokból állnak a lépcsőzetesen épült utcák...*” – (3) „*... de máris tudom, hogy mindezzel semmit sem mondanék. Nem ilyenmiből áll ez a város...*” – (4) „*... hanem a terjedelmének méretei és múltjának eseményei közötti kapcsolatokból: abból, hogy milyen magasan függ a talaj fölött egy utcai lámpa és csüng alá egy felakasztott bitorló lába...*” (kiemelések: BS)

A városleírást éltető kétely működik a kisebb szövegegységek már legelső címsorozatában is – mind Calvinónál, mind az őt követő Esterházyánál (egyébként a regények nyitó- és zárófejezetei egyaránt tíz-tíz egységből állnak, a közéjük eső fejezetek pedig mindig ötből):<sup>xi</sup> (1) *A városok és az emlékezet. 1.* – (2) *A városok és az emlékezet. 2.* – (3) *A városok és a vágy. 1.* – (4) *A városok és az emlékezet. 3.* – (5) *A városok és a vágy. 2.* – (6) *A városok és a jelek. 1.* – (7) *A városok és az emlékezet. 4.* – (8) *A városok és a vágy. 3.* – (9) *A városok és a jelek. 2.* – (10) *A karcsú városok. 1.* Mint láthatjuk, (1-2) a távlatos

ígéretet hordozó „emlékezet” két egysége után azonnal megszólal (3) a „vágy” hangja; sőt egyenesen párbeszédbe is bocsátkozik egymással (4–5) a várost megőrző „emlékezet” mentális ereje és a városra vonatkozó „vágy” érzéki minősége; csak hogy utána kellőképpen elbizonytalanodjunk (6) a várostárgyra ugyan utaló, ámde attól mégiscsak távoli „jelek” csalfa közegében, sőt végképp fennakadjunk (7–8) az „emlékezettel” szövetkező „vágyat” kisiklató (9) tartós „jel”-használat masszív közegellenállásán; ámde végül csak eljutunk (10) a város fenomenális „karcsúságának” tiszta leírásához. Magához a tárgyhöz: a városleíráshoz.

De nézzük mindenekelőtt a „jelek” által hordozott kétely szólamát – a Calvino-regény sivataggal övezett Tamarájáról: „A szem nem dolgokat, hanem dolgok alakzatait látja, amelyek más dolgokat jelentenek...”; „Az árucikkek, amelyeket az eladók mintának a pultra helyeznek, szintén nem saját mivoltukat, hanem más dolgok jeleit képviselik...”; „Hogy a jelek e sűrű burkolata alatt milyen is valójában a város, mit tartalmaz vagy rejteget – az utazó anélkül hagyja el Tamarát, hogy ezt megtudta volna.” A tárgy megismerését csak látszólag könnyítő, valójában inkább nehezítő, sőt ellehetetlenítő, miáltal a tárgy igaz „mivolta” helyett pusztán önmagát mutató, sőt felmutató (auto-epideiktikus) „jelek” kitüntetett formái: a „nevek”. A „nevek” persze csak látszólag nevezik meg azt, aminek a megnevezésére pedig használjuk őket; ahogyan *A városok és a név* című sorozat első darabjában olvashatjuk – egyfelől a Calvino-regény mitikus világában: „Ezért a lakosság mindig azt hiszi, olyan Aglaurában él, mely csak az Aglaura névre épül, és nem veszi észre a földön épülő Aglaurát.”; másfelől az Esterházy-könyvfejezet történelmi-térségi tágasságában: „A szimmetrikus négy épület a hajdani November 7. téren (ma Oktogon) Szkalnitzky Antalt (1873) dicséri. [...] ...az Andrássy út 60-ban volt az Államvédelmi Hatóság... mije is? Hauptquartierja.”

És ha már a városismeretet – az ismeretre törő „vágyat” – elbizonytalanító „jelek” talán legfontosabbikánál, a „névnél” tartunk, érdemes hangsúlyozni, hogy nem véletlenül viselnek Calvino „láthatatlan városai” mindig valamilyen egzotikus női nevet. Mint ahogyan az Esterházy-regény férfiúi Bérleménye is „harmadosztályú táncosnőnek”<sup>xii</sup> láttatja Budapestet a „jelekről” szóló, vagyis a „vágy” tárgyának érzéken fátyolozott s így megfejthetetlen „titkát” körüljáró fejezetben, amely törvényszerűen torkollik valamiféle szemiotikai szkepszisbe: „Ehhez a nőhöz tényleg nincs közöd, nyugodtan bujdokolhatsz tovább.” És az sem véletlen, hogy a Calvino-regény harmadik fejezetét újrahasznosító szövegegységekben Esterházy jórészt *A városok és a vágy. 5.* című alfejezetből idéz, amelyben a városalapítók ál-mában megjelenő meztelen asszony üldözésének története nyomán rajzolódik

ki a város (Zobeide, illetve Budapest) térbeli szerkezete. (Meg egyébként is, a fejezet egésze fokozott mértékben hemzseg az izgatóan öltözött vagy egyenesen ruhátlan női figuráktól, akik folyton fürdőznek vagy csábítanak, vagy csak egyszerűen, érzéki módon léteznek.)

86 Az idő – az álombeli nő üldözéstörténetének, azaz a város erotikus-mitikus történelmének ideje – örök, vagy legalábbis tartós nyomokat hagy a térben. A város tere fokozatosan azonossá válik a saját történelmével, illetve a nyomokat hagyó történelem teljes egészében átváltozik térére – ami persze végső soron a tér bejárásának (olvasói) időtapasztalatát eredményezi. Városjárás vagy könyvolvasás (vagy városkönyv-olvasás) közben. Calvino és/vagy Esterházy városkönyveinek olvasása közben. A Calvino-féle „láthatatlan városok” és a Bérlemény által leírt Budapest-variációk sétaszerű olvasása közben; mely szellemi sétára csábító városok közül az utóbbiak nem tűnnek kevésbé fiktívnek – azaz „láthatatlan” voltukban láthatónak –, mint az előbbieik. Hiszen, summázza Kublai kán az olvasóra is érvényes szövegtapasztalatot: „Én mégis felépítettem gondolatban egy városmodellt, amelyből minden lehetséges [és – tehetné hozzá Esterházy – minden valóságos] város kikövetkeztethető.” Ahogyan Zobeide, úgy Budapest is egyenesen „kikövetkeztethető” a csakis „gondolatban” létező „városmodellből”.<sup>xiii</sup> Kezdetben van tehát a gondolat, és csak utána a tett, és persze a tett-hely. (Nem lehet ez másként a tervezőasztalnál ülő építész esetében sem: [megrendelő→] gondolat→kéz→rajz [→pénz] [→kivitelező]→ épület.)<sup>xiv</sup> A valóságban valóságos és a fikcióban valóságos (valóságosan fiktív) városok egyaránt a „láthatatlan” szerkezetű „városmodellből” születnek, legyen az akár „gondolati”, akár „égi”, vagy akár „föld alatti” (mint például Bersabea) – legalábbis Calvino és Esterházy fikciói szerint.

Calvino és Esterházy könyvei már-már úgy tükrözik egymást, mint a tópartra épült Valdrada és vízbeli tükörképe: „Nem történhet semmi az egyik Valdradában, amit a másik Valdrada ne ismételve, mert a város úgy épült, hogy valamennyi pontja megmutatkozik tükreben...” És noha a *Hahn-Hahn grófnő pillantásának* Budapest-fejezete tényleg „úgy épült”, hogy benne a Calvino-regény „valamennyi pontja megmutatkozik”, legalábbis az ötvenöt egységre tagolt szerkezet szintjén, ámde látványos eltérések is mutatkoznak. És nem is annyira az ábrázolt városok különbözőségei miatt, mint inkább az Esterházy-féle poétika fodrozódó vízfelületének (erősen foncsorozott tükrenek) jóvoltából. (Noha például *A karcsú városok*. 3. című tükörfejezetekben tényleg egymásra vonatkoztatható ikervárosokról olvashatunk: egyfelől – Calvinónál – a fedetlenül hagyott vízvezetékéből álló Armilláról; másfelől – Esterházynál – az „úthálózatai” mellett a „közműveiről”, például a vízhálózatáról ismert Aquincumról.) Míg Calvino regénye a Cloe nevű „láthatatlan városhoz” hasonló szerkezetben, valamiféle „áramkör”-szerű „kombinációk”

révén épül fel, mégpedig szerves egészként, addig Esterházy könyvfejezetében, miként a regény egészében is, inkább látásmódbeli megszakítottságokra és szövegtörésekre bukkanunk – már csak a jellegzetes „függő” mód egyik technikai következménye, a kurzíváltan kiemelt s így elidegenített idézetek sűrűsége miatt is. Nem is beszélve arról, hogy a *Hahn-Hahn grófnő pillantásának* tizenkilencedik fejezete nem igazán gyarapítja Budapestre vonatkozó városismeretünket; inkább csak afféle irodalmi bédekkernek tűnik – mondjuk egy dán (vagy lengyel) utazó számára. Ami nekünk, magyaroknak (budapestieknek) marad, és ez sem kevés: a szövegbe zárt város; pontosabban: a szövegbe zárt szövegváros; még pontosabban: a szövegbe zárt szöveg.

A saját öntörvényű szövegbörtönébe (de mondhatjuk éppen tataros szöveggertnek, illatozó florilégiumnak vagy buja *hortus clausus*-nak) zárt Esterházy – mint valami nekivadult kultúrturista – egyidejű alázattal és önkénnel sáfárkodik Calvino könyvével: noha mindig követi a fejezetszámozások sorrendjét, ámde teljességgel szabadon cserélgeti, változtatja vagy egyenesen elhagyja az alfejezetek egyes motívumait. Így tehát jókora többletjelentése lehet *A városok és a cserelek* címtípusnak, amennyiben nyomatékosan felhívja az olvasó figyelmét a *Láthatatlan városok* csereelvű (tükrözéses, ismétléses, variációs, fokozásos, cserebomlásos...) szövegpoétikáját túllicítáló Esterházy-mű szertelenségeire, a bátor, sőt vakmerő szerzői kedélyből fakadó (a túlzást is eltúlzó) túlzás poétikai sajátosságaira. A Calvinóval és Esterházyval mintegy közös árusító gyékényt fonó – olykor fantasztikus „bábéli könyvtárról”, olykor misztikus „körkörös romokról” értekező – Borges egyik jellemző elbeszélése szerint a „láthatatlan városokkal” rokon „*elágazó ösvények kertjéről*” szóló beszámoló maga volt „a kaotikus regény”, amelynek későbbi „újraolvasása” éppenhogy nem oszlatta, hanem csak még inkább „megerősítette ezt a feltevést”. Ráadásul Esterházy ezúttal nem csupán „újraolvasta”, de egyenesen újraírta Calvino „kaotikus regényét”; és így a *Hahn-Hahn grófnő pillantásának* tizenkilencedik fejezete nem lett más, mint az első fejezet cím csendes apai intésére – „Ne csácsogj. Növeled a káoszt.” – harsányan fittyet hányó fiú látványos gesztusa: az eredeti káosz további növelése. Esterházy regényének elbeszélője a káosztól óvó vér szerinti apa *helyett* a káoszt megalapító – városalapító – irodalmi apát választotta.

Ámde, végül is, az Esterházy-könyv Budapestje ugyanolyan zárt rendszer, ugyanolyan „rút város”, ugyanolyan „csapda” marad, mint Zenobia, vagy Calvino „láthatatlan városainak” bármelyike. Szépirodalom.

\*A jegyzeteket készítette: WGA

<sup>1</sup> Irigylésre méltó bátorság. Lehetséges persze, hogy pusztán arról van szó – miként Bán Zoltán András írja –, hogy „a Kritika megívta és győzedelmesen befejezte a Szabadságharcát, mára visszakerült az Irodalom világába, ma már nem külön Céh...” Amennyiben az irodalom szót e helyütt az építészettel helyettesítjük, kényszerűen kell belátnunk, hogy a kortárs magyar építészetkritika ma még fényévekre van attól, hogy egyáltalán Céhé válhasson. Ahhoz pedig, hogy az építészeti világába kerülhessen, nem pusztán annak általános intézményes elméletére, hanem a két médium közötti természetes kapcsolatok megtalálására is szükség lenne.

**88** <sup>11</sup> Az előző pontban említett mediális átjárhatóság szempontjából üdítő, ahogyan BS – óvatoskodó tartózkodásom (félelemem?) ellenére – térbeli alakzatokként, építészeti analógiákként tekint bizonyos szövegeseményekre, a városi és a szövegtáj bejárásához szükséges időbeliséget hangsúlyozva.

<sup>12</sup> Jóllehet, ezek az érzületek inkább alapulnak kollektív vágyakon, álmokon és ábrándokon, semmint a valóságon. Amikor Utazó szóba elegyedik a „sovány és sápadt” postáskisasszonnyal és randevút beszél meg vele a Duna partjára, akkor a találka a szöveg szerint ismerős, a valóságban azonban mégsem létező helyen zajlik. Pestnek és Budának ugyanis nincs Duna-partja. Budapest és a Duna kapcsolata ma sokkal inkább eszme, semmint valós, térbeli kapcsolat; tragikus emlék, hogy a Duna-part történelmünk legborzalmasabb pillanata okán vált iszonytatót, megbocsáthatatlan valósággá. A mai Duna-kapcsolat Budapest számára vágy: a város egyre szélesedő autótakkal, emeletmagas rakpartokkal fordított hátat a folyójának. Ekként Budapest, és azon érzetek legjava, amelyekről Esterházy – és őt interpretálva BS ír – inkább léteznek egy könyv lapjain, semmint a valóságban.

<sup>13</sup> *Ex nihilo nihil*. Ha az utópiáink is az emlékeinkből táplálkoznak, akkor a válsággá érett – utóbbi időben pedig akként elfogadott, sőt megszerettet – urbanisztika csak önmagából felfejtve, kövénként képes lerakni az utat Új-Arkádia felé.

<sup>14</sup> Az építészeti szabadságharcának, autonómmá válásának volt rendkívül fontos pillanata, amikor Bruno Zevi – Magyarországon pedig Szentkirályi Zoltán – a teret határozta meg az építészeti alapanyagaként. Különösen az olasz teoretikus Zevi üdvözölte a teret az építészettől elvitathatatlan és kizárólag arra jellemző matériaként, mígnem élete alkonyán a múlt század nyolcvanas éveiben volt kénytelen szembesülni e matéria demokratizálódásával, a szellem- és társadalomtudományokban akkortájt lezajló ‘térbeli fordulattal’. Akkor, amikor a tér kikerült az építészeti kizárólagos fennhatósága alól, úgy a tervezők, mint a teoretikusok új modellek felé fordultak. A mai napig kvantummechanika és biológia, matematika és fraktálméletek, filozófia és genetika, de mindenekelött társadalomtudományok inspirálják a nemzetközi praxis komoly hányadát. Hovatovább, irodalom és építészeti kapcsolata – az utóbbira vonatkoztatva – biztos, hogy nem a házak szövegként való olvashatóságával, a jelentésadással és -kereséssel valósulhat meg. Életképesebbnek tűnik a hely szellemének irodalmi toposzokon keresztüli elemzése, a szövegbe zárt írói tudás, tértapasztalat megismerése.

<sup>15</sup> Igencsak elítélő szóhasználat, BS-től, kritikáját azonban megannyi építész is osztja. A ‘posztmodern’ azonban úgy vált építészeti szitokszóvá, hogy a klasszicizáló-eklektikus túlkapasokra való hivatkozások elfedték annak tényét, hogy az elmúlt harminc év kortárs magyar építészetének színe-java majdhogynem programszerűen emelt referenciává bizonyos múltbéli típusokat. Az amerikai, végletesen vulgáris, klasszicista irányzatok meghonosodása helyett így váltak a tömegképzés eredőivé a ház – és általában a funkciók – őstípusai.

<sup>16</sup> Miközben persze Makovecz (is) határozottan kikéri magának e stíluskategóriát, és miért is ne tenné... Az építészettörténeti elemkészlet vonatkoztatási ponttá emelése helyett – formaszótárának ismeretében – a házain is olvasható (magán)mitológiai állításokra tesz ő kérésletet. Míg a modern mindenkihez kíván szólni, ám ezt olyan nyelven teszi, amelyet csak kevesek értenek, a posztmodern könnyed csevelyt, úgy tűnik, mindenki érti, utalásaival azonban mégiscsak a vájtszemű kevesekhez szól. Makovecz narratívája minőségileg különbözik mindkét stratégiától: formái cinizmustól mentes lélekgyógyításra vállalkoznak.

<sup>17</sup> És közvetlenül ezután: „Gyere, gyere, bárki vagy is, csinálj egy Budapestet” – zárul *A városok és a szemek*. 2. Esterházy-variánsa. A szabadság azonban, amellyel EP értelmezni és (újra)alakítani is kínálja a várost – amennyiben élnek vele –, olyasfajta képet is rajzol, amelyet látni nem feltétlenül kellemes. *A városok és a jelek*. 5. fejezetének gyönyörű logikai paradoxonja, hogy a Gerbeaud teraszán ülő csokornyakkendős urak azért sem az egykori monarchiát idézik, mert ők már nincsenek.

A 'nincs' okai azonban nem az időben, nem az enteriőrben, nem az emberekben rejteneznek, hanem – ezt Arthur Phillips Pestet 'csináló', *Prága* című regénye dörgöli kellemetlen éleslátással az orrunk alá – a pincérnő unott-undok arckifejezésében, a minősíthetetlen kiszolgálásban, a „lustaságban”, a „térdig érő, orrban nyitott, végigfűzős műanyag diszkócsizmában”.

- <sup>ix</sup> Mindig is a holt jeleket fogja búvárolni. Szükség van – Boris Groysszal szólva – a „textuális takaróra”, amely becsomagolja, átadja, értelmezi és értelmezhetővé teszi azt, amit látunk, legyen szó múzeumi tárgyról vagy városról. Majdhogynem megengedhetetlen az egyéni interpretáció, a város vagy a hely identitását alapjaiban megkérdőjelező, azt kikezdő egyéni vélemény, mert ez szavakban oldaná fel a város önazonosságát: a Duna ékköve, a Fürdők városa, a Duna fővárosa, a Vizek városa, Kelet kapuja, Kelet Párizsa...
- <sup>x</sup> A térkép diagram-jellege változatlanul megmarad. Magyarország pasztell-zöld puli-kontúrja, Horvátország hatalmasra tátott bézs krokodilszája nem pusztán formák, hanem vérzivataros múlt, kultúra és nyelv diagrammá tömörödött konstruktumai. Ezek lebontását végzik el a műhold-térképek és a navigációs eszközök, amelyek a határokon és kultúrákon átívelő utazás ígérete, az átélés mítosza helyett távolságra és kanyarodási irányokra redukálják például a Budapest-Dunauenschingen útvonalat. Esterházy Duna-útja sem határátlépéséről, hanem olyasfajta köztes állapotról szól, amelyben a folyó a kultúra. A benne való elmerülés alakítja át a vonatkoztatási rendszereket. Író és olvasó egyetlen, a hömpölygő folyóval együttműködő, ezért mégiscsak rögzült pozíciója emeli lassan vonuló panorámává a kulturális földrajzot és alakítja térré a történelmet, amelynek középpontjában mi vagyunk.
- <sup>xi</sup> Hisz egy-egy ékkel valahogy el kell indítani, és be is kell fejezni a falazást: az első tíz egység teremti meg azt a pozíciót, amelytől végre – legalábbis látszólag – visszafelé lehet számolni az egyes szakaszokat.
- <sup>xii</sup> A táncosnő-hasonlat ki nem fejtettsége okán is elkerülhetetlenül támad az olvasóban az érzés, hogy a regény Budapest-részlete inkább önérvényes szövegkonstrukció, mint egy város textuális lenyomata. Megjelenése után húsz évvel ez a részlet nem veszített aktualitásából, lévén húsz évvel ezelőtt sem lehetett különösebb aktualitása. Ez a Budapest-próza az akkori mindennapok suta és esetlen térhelyezetei, kifacsart emberi viszonyai felett – amelyek az elmúlt évtizedekben sokkal többet változtak, mint ez a szöveg – ellebegve hozza létre otthonos Budapest köz-helyét. A táncosnő-hasonlat eufemizmus is irodalmi, semmint város-élmény; és Esterházy elhatározása, hogy turistaként – hozzájuk hülyülve – járja végig a város helyeit, szándék marad, pillantása nem vetül olyan helyekre, részletekre, amely módosítaná e túlon túl is kényelmes otthonosságot.
- <sup>xiii</sup> A modell, az univerzális modell áhítása természetes igény, csak hogy mihelyst megtalálni véli ezt Kublai, Marci Polo újfent elbizonytalanítja meséivel. Ha ez a modell mégis létezik, akkor sokkal inkább az univerzum lesz, mind Marco Polo, mind a kortárs urbanisztika tapasztalatában. E modell-óhajtás nem más, mint egy válság tünete, azé a válságé, amely a modernizáció beköszöntével tudatosul – legkorábban talán Puginnal kezdve – mindenkiben, aki a városall foglalkozik. Ha igaza van BS-nek, és valóban „nincs, nem lehet lényegi különbség a valóságos és a lehetséges városok között, amennyiben a lehetséges város ugyanúgy leírható és megismerhető helynek (*toposznak*) számít, mint a valóságos, nem pedig valamiféle nem-helynek (*ou-toposznak*), holmi légből kapott utópiának, égkék homályba vesző Felhőkakukvárnak” –, akkor *tényleg* minden városról szóló írás egyben új modelljét is adja, nemcsak az adott perc, hanem a képzelet összes városának.
- <sup>xiv</sup> Noha e helyütt kritikus kérdés, hogy a gondolat milyen modell mentén formálódik: pragmatikus működési diagramként, a hely adottságait elfogadó érzékeny kontextualizmusként, esetleg stílusbarúrként, netán a divatot elfogadó térbeli tettként születik meg egy térsor, amelynek határaival szemben támasztott elsődleges, meglehetősen cinikus, elvárás az, hogy a ház ne dőljön össze, és ne ázzon be. Ha ezek után még szép is: az maga az építészet.

Az átmeneti városok. 1.<sup>1</sup>

Budapest olyan város, mely mindig félúton áll álmai és múltja között. 90 Lakóinak tekintete égbemagasodó darukra nyílik, s mikor befordulnak egy-egy sarkon, az utcákon a régi házak helyén romokat, parkolókat és félbehagyott építkezéseket találhatnak. Homlokzatok ablakai helyett neonposzterek néznek az utcákra, az építési állványokon reklámok hirdetnek egy jobb életet. E város gyárjai üresek, rozsdálló negyedekként konganak a peremeken, amelyeket egy szép új világ díszletei nőnek körbe lassan. Ebben a városban mindig éjszaka van vagy hajnal, esetleg alkony, de a delelő épp elmúlt; az időjárás és a napszakok változását az utcára tóduló tömeg, vagy az áradó Duna tartja fel egy-egy pillanatra. Ebben a városban minden évben eljő a pillanat, amikor a hiány oly fájdalmassá válik, hogy lakói újrarájzolják városuk sziluettjét; felhőkarcolókat, mesét és csodagazdagságot álmodva a Duna-partra. Az átmeneti város törvényeit napról napra írják; hol eddig házat építettek, ott másnap utat nyitnak, hogy új ösvényeket vágva lyukakat és tűzfalakat hagyjanak korábbi te-reiken. A város lakói emberöltőnként többször is újratanulják utcáik neveit, ezért itt virágzik a kartográfia tudománya.

A város vezetői készítették egyszer egy modellt a városról, ám azt hamar elrejtették, hogy emlékezniük se kelljen álmaik átmenetiségére, a fakockák állandóságára. Az átmeneti város számára az identitás csapda; mihelyst lakói megtalálni vélik, azonnal újakat akarnak helyette.

Ez a város az álom és az idea, a jelen és a jövő közötti gyűrődésben helyezkedik el. Élvezettel rombolja le magát, hogy álmainak megépítésével fokozódó keservvel sírjon múltja romjai felett; az átmeneti város úgy pörög-forog saját emlékezete körül, mint egy ócska vásári ringlispíl. A város lakói az utcákon nem házakat, hanem fényképeket látnak, amelyek fekete-fehérek és száz éve készültek.

Ha a mindenkor elképzelt város nem más, mint az álomra könnyedén feszíthető, ráncmentesen simuló bársony, akkor az átmenetek: a feltúrt utcák és toronydaruk, a kiásott gödrök és alagutak, az építési állványok és reklámok, de a jó vagy rossz idők sem mások, mint ezen a szakadás- és gyűrődésmentes bársonyon keletkezett alkalmi redők. A ritkán megvalósuló, inkább szertefoszló álmokkal érzett beletörődés simítja majd az átmenet redőit az ideális város új képszoletébe.

Az átmeneti város nem gyors és nem lassú; az átmeneti város: van.

Az átmeneti város az állandó és a folyékony városok között található.

\*

Jorge Luis Borges egyik sokat hivatkozott, alig féloldalmi gyöngyszemében az uralkodó elküldi a kartográfusait, hogy elkészítsék a Birodalom lehető

legpontosabb térképét. Az uralkodó azonban egyre tökéletesebb és részletesebb térképeket követel országáról. A térkép előbb akkora lesz, mint a trónterem, aztán akkora, mint a palota kertje, végül a Kartográfusok Kamarája akkora Térképet készít a Birodalomról, amekkora maga a Birodalom, és azzal pontról pontra egybeesik. 91

E fikciós esszé éppúgy szól a tudomány pontatlanságáról, illetve pontosság utáni vágyáról, mint a megismerés lehetetlenségéről és az időről. Plasztikus illusztrációja az *eredeti* és a *hamis* közötti határvonalnak, a *létező* és a *szimulált* kapcsolatának.<sup>2</sup>

Borges térképe és mindaz, ami alatta van, egyetlen megkérdőjelezhetetlen állandóságról tesz bizonyosságot. Olyan időnek és térnek ellenálló, kikezdetetlen entitásként jelenik meg, ahol a változás – akár csupán a lakosok életjelei híján – eleve kizárt. A térkép voltaképpen megállítja az időt. A térkép alatti város már nem város, hanem emberektől elzárt szent kerület, múzeum, amelynek legfényesebb kiállítási darabjai az utcák és a terek, a házak és a falak, vagyis végső soron önmaga. A Birodalmat – és benne a városait – lefedő térkép ugyanis egyszerre az *állandóság*, illetve a megváltoztathatatlanságába vetett hit, az időtlenség. Ami a térkép alatt van, nem más, mint az *Állandó város*.

A térképpel mint az állandóság mítoszával<sup>3</sup> szemben helyezkedik el az a valós idejű film, mely a nap huszonnégy órájában – a város köztereire helyezett kamerákon keresztül – az időt közvetíti. A térkép a valóságra simuló állandóság, a kamera a valóságtól távoli kukkoló. A térkép leír, a kamera észlel. A térkép összepréseli önnön tárgyát, vagyis a várost, a kamera épp ellenkezőleg, lélegezni hagyja azt és egy új médiumot, a filmet hozza létre észleletének emlékére. A térkép duplikálja s így kisajátítja a teret, miközben megszünteti az időt. A film duplikálja s így kisajátítja az időt, miközben megszünteti a teret. Miként a térkép, úgy a film is mentes az átmenetitől. A provizórikus ugyanis a folyamatosan változó és az állandó között helyezkedik el. Az egyik határát Borges térképe, a másikat pedig a város életéről forgatott valós idejű film jelenti. Borges térképe alatt megkövesedik az *Állandó város*, a *voyeurként* kukkoló kamera szeme előtt pedig megelevenedik a *Folyékony város*.

Az *Állandó város* archetípusa a nekropolisz, a műemléki múzeumváros – például Palma Nova; a *Folyékony város* archetípusa a folyamatos szerkezeti átalakuláson keresztülmenő keleti szuperváros – például Sencsen.

Az *Állandó város* nem az időben él, hanem az időfolyam egyetlen kiszakított pillanatában konzerválódott, és fordítva, konzerválta is az idő egy szegmensét. Az állandóság így nem érték, hanem fejlődésképtelenség. Változásképtelenség. Az állandóság itt nem norma, hanem olyan szellemi és téri

örökség, amely bénító kánonként szabja szűkre az elmozdulás irányait. Az *Állandó város*: halott.

92 A *Folyékony város* vibrál, saját nem létező múltja és áhított jövője között él a skizofrénné érlelt jelenben. A *Folyékony város* identitás nélküli szellem. Kísértet, mely folyamatosan oszcillál a módosuló jövőképek között.

Borges térképe épp az állandósága okán teszi feleslegessé az *Állandó város* változásának bárminemű vizsgálatát. Egy valósídejű film épp a folyamatossága miatt teszi lehetetlenné a *Folyékony város* bármely pillanatának megjelölését. Ha ugyanis mindig minden folyamatosan változik, akkor okafogyott e változásban, a homokként pergő időben megállítani egyetlen párányi szemet is. Ha minden változik, akkor az átmenetiség nem több, mint közhely, a mindennapi élet logikus következménye. A városkép provizóriumai ezzel szemben épphogy a természetes időfolyamot megzavaró változásokra, átmenetekre – vagyis magára az időre hívják fel a figyelmet. Az átmenetiség támpont; fizikailag is kijelöl egy pontot az örökkön áramló időben. Egy részük persze elmerül, belevész a történelem hátterébe, ami a provizórium megszokásához vezet. Megszokjuk a csúnya épületeket, hiszen együtt öregszünk a környezetünkkel. Nem szokjuk meg viszont a romokat, a felhagyott falvakat, a kísértetvárosokat, mindazokat a helyeket, ahonnan már elszállt az élet, mert ezek emlékeztetnek igazán arra, amire csak egy provizórium képes, az idő, vagyis a saját időnk elmúlására.

Az átmenetiség ugyan okozat, léte vagy nem léte viszont tendenciákat világít meg. A beállt, provizórikus helyzetektől mentes városok híján vannak a teljes spektrumon értelmezett városi funkciónak. Ennek két fő és ellentétes típusa a műemléki kirakatváros, illetve a vegetáló iparváros. Ha a meglévő provizórikus helyzetek a monolitikus állandóság következtében végérvényesen megszokottá válnak (félbehagyott iparvárosok), vagy a meglévő értékekre történő hivatkozással eleve törvények zárják ki a provizórikus helyzeteket (műemlék-városok), annak hiánya a *fejlődés* és *változás* hiányára reflektál.

\*

Az *Állandó város* térképszerű leírása és a *Folyékony város* filmszerű észlelete egyaránt felveti az interpretáció kérdését, hogy tudniillik milyen médium(ok)on keresztül lehet értelmezni ezeket a határhelyzeteket. Ez a médium mindkét esetben a szöveg, amely az *Állandó város* esetében epilógus, a *Folyékony város* esetében pedig kommentár formájában jelentkezik.<sup>4</sup>

Az *Állandó város* jelene, múltja, és jövője is *állandó*, ennek az állandóságnak pedig egyetlen szövegfajta, a múltból táplálkozó, de a jelent és a jövőt is értelmező *utószöveg* feleltethető meg. Az *epilógus* a mindenkor jelenben olvasható *történelem*, amely egyszerre utal a város konstans múltjára, jelenére és jövőjére.<sup>5</sup>

A Birodalom városában, az *Állandó városban* nincs idő, a jelen ugyanis egyet jelent a múlttal, miközben megszünteti azokat a cezúrákat, amelyek szükséges volnának a *ma*, a *tegnap* és a *holnap* megkülönböztetéséhez. Az *Állandó városban* a jelen és a jövő is olyan egységes múltba olvad, amely még most is tart. A jelen elszáll a térkép felett, a jelennek nincs 93  
élménye, csak a múltnak, ezt pedig a térkép rögzíti – már eleve rögzítette. Így válik a Birodalom városának jövője is múlttá, a múltja egyben jövővé, a jelennek összeolvadva: térképen rögzített *történelemmé*. Az *Állandó város* történelme szükségképpen egyre csak tömörül. Ahogy telik az idő, a történelmet leíró könyvtárak kötetekké, a kötetek egyetlen könyvvé tömörülnek, majd a könyv egyetlen fejezetté, a fejezet egyetlen bekezdéssé, a bekezdés végül egyetlen gépelt oldallá tömörül, ahol is a mondatokat idővel egyetlen szó, vagy – Kublai kán és Marco Polo beszélgetéseire gondolva – egy-egy gesztus váltja fel.

A *Folyékony városban* a pillanat válik kozmikussá, mert a *változó* sohasem lehet történelmi. A *Folyékony városban* is értelmezhetetlen az idő, mivel a tegnap már elavult, a jövő pedig feloldódott a mában, csak hogy inkább a tűnékeny pillanattal helyettesítődjék. Mivel a *Folyékony várost* a film pusztán láttatja, az értelmezését itt is szövegek kísérik meg. A *Folyékony várost* értelmező szöveg a *kommentár*. A *Folyékony városnak* nincs történelme, csak jelene, így a kommentáló szöveg – a *Folyékony várost* leíró film *narrációja* – az olvasása pillanatában már elavult. A szövegek aktualizálása, a narrációk aktualizált narrációja persze újabb kommentárokat szülnek, amelyek a térképhez hasonlatosan végül maguk alá temetik a várost. Ahogyan a térkép alatt elporlik az *Állandó város* realitása, úgy paralizálódik a *Folyékony város* dinamikája a kommentáló szövegtenger alatt.

Az térkép és az epilógus *Állandó városával* tehát a *Folyékony város*, vagyis a narratív némafilm városa áll szemben. Az egyik kartográfiai, a másik pedig textuális jelenség.<sup>6</sup> Az *Állandó város* ugyan megismerhető, akár egyetlen szóval is leírható; de minek? A térképnek nincsenek titkai, halotti maszkként feszül az utcák bőrére, ezért megismerésre sem csábít. A *Folyékony város* látszólag élő, úgy tűnik, csakis titkai vannak, melyek már az értelmezésére született kommentárok egyidejű elavulása miatt is megismerhetetlenek. Az egyik oldalon az unalom, a másikon pedig a kőosz. A kettő között pedig maga az élet: az *Átmeneti város*.<sup>7</sup>

\*

Borges Uralkodóját idéző, végtelen, bár kudarcra ítélt tudásvágy készíti Italo Calvino könyvében, a *Láthatatlan városokban* Kublai kánt arra, hogy Marco Polo beszámolóiból ismerje meg birodalmának városait. A követek beszámolóiban a birodalom mindössze adatok térben és időben elképzelhetetlen

halmaza; „a kán tudatában a birodalom labilis és egymással felcserélhető adatok” sivatagának tűnik, amelyből Marco Polo beszámolóí alapján emelkednek ki a városok. Az Uralkodóhoz hasonlóan Kublai kán is az egyszerű, a végső modellt keresi városainak megismeréséhez. Míg a kartográfusok 94 e modellt, melynek ‘pontosságához’ nem férhet kétség, a térképben találják meg, Kublai kán előbb Marco Polo jeleinek, gesztusainak értelmében, később pedig szavaiban véli azt felfedezni. De ez a modell – a városról való beszéd megannyi nehézségének általános szimbólumaként – még így is alkalmatlan a birodalom birtoklására. Kublai kán még később – felismerve a szavak elégtelenségét – a sakkjátékban reméli felfedezni minden város közös modelljét, ám ekkor a játék válik értelmetlenné. Hisz minden győzelem végén a feldöntött király alatt vagy fehér, vagy pedig fekete mező lesz látható. A megismerés, a birtoklás végső modelljének szánt sivár négyzeteket azonban ismét a szavak emelik ki a rájuk kényszerített ismeretelméleti nihiltól, hisz a sakktabla mezői újabb és újabb történeteket nyitnak a fákról, amelyekből készültek, vagy a szúról, mely megrágtá azokat. Míg az Uralkodó a megismerés ígéretével készítetteti el térképét, és szimulakrumként megkapja a Birodalom végső azonosságát, addig Kublai – jóllehet hasonló vágy vezérli – azt a közös modellt keresi, amelyből minden város elképzelhető és felfejthető. Miközben ez a modell adott: megtalálható a házakban, a hidakban, sőt Calvino regényében éppúgy, mint Esterházy Péter parafrázisában. Noha nem hangzik el oly nyilvánvaló igazságként, mint például Lengyel Péter *Macskakőjében*, de ez a modell Kublai, Marco Polo és Italo Calvino számára is az emberi kézzel megfaragott kő lesz. Marco Polo kövenként ír le egy hidat, ami elindítja az alábbi, Esterházy által is átvett beszélgetést:

„– De hát melyik az a kő, amely a hidat tartja? – kérdezte Kublai kán.

– A hidat nem az egyik vagy a másik tartja – feleli Marco –, hanem a belőlük formált ív vonala.

Kublai kán hallgat, gondolkodik. Majd ezt fűzi az elhangzottakhoz:

– Miért beszélsz nekem kövekről? Engem csak az ív érdekel.

Polo így felel:

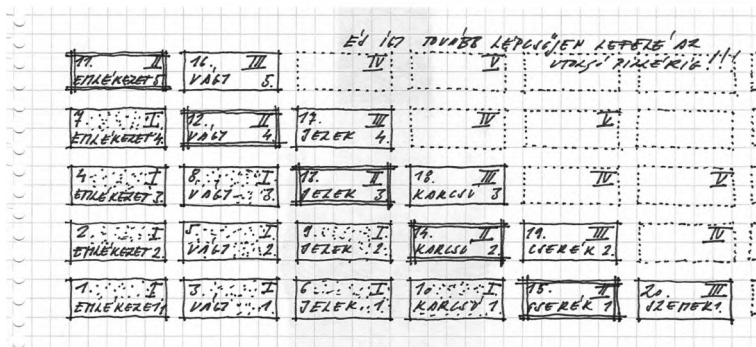
– Kövek nélkül nincsen ív.”

Geometria és matéria, forma és tartalom, szellem és anyag tökéletes egymásba szövöttségén, kölcsönös oda-vissza járhatóságán túl az eredet, az urbanisztikai összejt<sup>8</sup> majdhogynem dekonstruktív meghatározásaként is olvasható ez a pár sor, amely – a megismerhetőség és leírás szempontjából – szinte bevezeti egy másik regény, *A zen meg a motorkerékpár-ápolás művésze* című 1974-es Robert M. Pirsig könyv egyik tantételét. Az íróval azonossá váló, egykori egyetemi tanár Phaidrosz azt javasolja az esszéjével nehezen boldoguló diákjának, hogy témáját az Egyesült Államok helyett szűkítse Bozeman főutcájára, majd amikor a leány változatlanul nem boldogul feladatával,

Phaidrosz így rivall rá: „– Szűkítse a témát egyetlen épület homlokzatára Bozeman főutcáján! [...] – Az operaházra. Kezdje a bal kéz felőli legfelső tégláján.”<sup>9</sup>

Marco Polo kövenként írja le a hidat, mezőnként a sakktáblát; Calvino mesékként, történetmozaikokként és viszonyokként a várost, amely számára az egyetlen város: Velence. Jőmagam távolságtartó csodálattal szemlélem a szövegben írt, a szöveggel emelt város metaforáját, hisz ne feledjük – szól Calvino és vele együtt Esterházy –, „hogy a városokat sohasem szabad összetéveszteni az elbeszéléssel, amely leírja őket”. A szöveg szerkezeti tagolásával mégis mindketten építőmester módjára emelnek pilléreket az egyes szakaszokból.

Új Forrás 2011/7 – Bazsányi Sándor – Wesselényi-Garay Andor: „... ebbe a rüt városba, ebbe a csapdába.” – Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása



Tizenegy pillér, balról jobbra lépcsősen emelve adnak az elbeszélésnek jellegzetes, visszatérő diagonalitást, olyasfajta nyitott struktúrát, amely (szemben a valahonnan valahová tartó, valamit valamitől elválasztó fallal) szellős szerkezetként akár folytatható, vagy akár – mint ahogy ezt Esterházy is teszi – új anyaggal tölthető fel. Pillérsor ez, amely persze – egy oszloppal ellentétben, amely lehet akár magányos szobor is – mindig emlékeztetni fog a nagyobb egységre, arra, amiből származtatható, és amivé ismét válhat. A falra.<sup>10</sup>

Calvino és Esterházy stratégiája egy építész számára reménytelennek tűnő útvetszőből mutat lehetséges kiutat. Ez az út a város térbeli ténye és a szöveg linearitása, az érzetek és azok megfogalmazhatósága között vész el. A tárgy és a szöveg médiumai közötti váltás bizonytalanságát leplezi le Nagy Gergely is, amikor az *Angst*ban a kép, a város és az írás kapcsán felveti: „Nem sok támpontot ad egy fotó. Vagy éppen ellenkezőleg: tele van elfecseghető titkokkal. Beszélni még mindig könnyebb? De elbeszélhető-e a város?” Unalmasnak tűnhet egy efféle (meta)kérdés egy író számára, ám a napi praxist meghatározó, cseppet sem könnyű teherként nehezedik arra az építészre, aki a hely megfogalmazásával kezdené munkáját.<sup>11</sup>

Esterházy téglánként, Calvino kövenként építi meg a vágy, a jelek, (Velencéről szólva:) karcsúság, a cserék, a szemek, a név, a holtak, az ég, a folyamatosság és a 'rejtőzködés' pilléreit. Az irodalmi építőkövek mindkét esetben a mesébe áthajló történetek, amelyek Calvinónál gyakran könnyen azonosíthatók valós urbanisztikai toposzokkal. Az öböl lejtőire ékelt Pirra városában akár Pirreusz is felismerhető. „Trudé és Megrosz – írja Meggyesi Tamás – non-stop és homogén települési tája emlékeztet Rem Koolhaas *Jellel nélküli városára*, amit Procopiában mértani haladvány szerint szaporodó egyforma arcok borítanak el, míg Penthesilea, miként a mocsarakba szertefolyó alacsony partú tó, szétárad a síkságon mindenfelé hígan folydogáló városlevesben: íme a szuburbanizáció karikatúrája.” A karcsú városok néhol vízvezetékeken, néhol cölöpökön állnak, és az utóbbiban – az erős Velence-asszociációkon túl – nem lehet nem felismerni Le Corbusier Marseille-ben felépült Unité d'Habitationját, mely vasbeton pillérein pipiskedve voksol az érintetlennek szánt természet ideájára.<sup>12</sup> E beazonosíthatóságok okán derül fény arra a legfontosabb különbségre, amely Esterházy és Calvino szövegei között húzódik. Noha Marco Polo – legalábbis látszólag – az összes város kapcsán Velencéből indul ki, a mesékből leszűrt várostapasztalatok sokkal inkább az általános városra, gyakran pedig az urbanisztikára mint válságtudományra vonatkoznak. Esterházy ezzel szemben jóllehet személyes, de mégiscsak Budapestre vonatkozó tudást ad át.<sup>13</sup>

Esterházy személyes, családi vagy szövegélményekkel kitöltött struktúrája egy ponton azonban 'üresen' marad. Az utolsó előtti téglá hiányzik – *A rejtett városok* 4. alatt – semmi nincs, pontosabban egy vízszintes vonal látható (olvasható?). A rendszer azonban érintetlen, és ez nem is lehet másképp, mert vele együtt tudjuk: „Csak egy helyen kell a falat megbontani, s akkor már egyik téglá épül le a másíkról... míg csak nem marad ott a semmi!” Ez az üresen hagyott szerkezeti hely is része annak az alapvető különbségnek, ahogyan a két író a tárgyához közelít. Calvino esetében a szöveg tökéletesen simul a struktúrához; az önmagukba zárt egységek kisepikai sorozatként építik fel a nagyobb szövegtestet. Az egyes alkotóelemek, noha a mindenkori városra utalnak, nem adják fel annak a reményét, hogy a Birodalom térképét létrehozó ideát követve mégiscsak érvényes modelljét – néhol analógiáját, esetleg diagramját – adják 'a' városnak. Az analógiák (szövegdiagramok) sokszínűsége szerencsére felfüggeszti a kérdést, hogy mi is a város – Calvino a kérdésben rejlő 'vagy-vagy' helyett a kisepikai szerkezet által nyújtott 'is-is'-sel válaszol (nem lehet kizárólagos városmodell a szőnyeg, ha a holtak városa is az). Logikai problémaként merül(het) fel ugyanakkor az egyes szövegtetek pozíciója. Ez a rendkívüli módon mérnöki szerkezet ugyanis rációt feltételezne az egyes téglák sorrendjében, a struktúra, a tartalmak és a témák

további kapcsolatában.<sup>14</sup>

Esterházy elfogadja ezt a struktúrát, azonban nála az egyes szövegtartalmak nem feltétlenül követik a szerkezet diktálta ritmust. *A városok és a holtak* öt fejezete egyetlen történetívet ad ki, vagy épp fordítva, a történetet kapcsol össze a papír terében egymást követő, ugyanakkor a rendszerben – a *Láthatatlan városok* írójával közösen kijelölt és elfoglalt irodalmi tér virtuális valóságában – egymástól messzebb álló helyeket. Calvinónál az írás a tervezőasztalon, Esterházynál pedig a papíron születik. És nem a fejben.

\*A jegyzeteket készítette: BS

<sup>1</sup> Úgy tűnik, az építész építeni fog – ezúttal szöveget. Talán valamiféle posztmodern imitációs-élősködő játék volna itt készülöben? Nagyon úgy fest, hogy WGA – miként Esterházy – szépen (önkéntesen dalolva) beszél Calvinó csábító szöveglabirintusába; és azon keresztül persze Esterházy szöveglabirintusába. Ami azonnal felvet egy lehetséges ökonómiai-etikai szempontot: mennyire simulhat hozzá egy értekező szöveg az értekezős tárgyául választott szöveghez, annak akár stílárís, akár szerkezetei sajátosságaihoz (a szemléleti, eszmei vagy ideológiai simulásról-simulékonyaságról ezúttal nem beszélve). Hiszen például az Esterházy-értelmezők körében (körünkben) mindig is óriási volt a kísértés, hogy e prózáról éppen e próza stíljében írjanak (írjunk); hogy belebocsátkozzanak (belebocsátkozzunk) Esterházy saját fejlesztésű és szabadalmaztatású nyelvjátékába, netán fokozzák (fokozzuk) annak játékosságát. Aminek veszélye, mondanom sem kell – tetemes. Hát még akkor mennyire tetemes, ha a pályán eleve tartózkodik még egy játékmester: Calvinó.

<sup>2</sup> Borges „fikciós esszéje” szól továbbá az irodalmi nyelv lehetőségeiről is: egyrészt arról, hogy a szépirodalmi szöveg rálátást kínálhat mindkét területre, a négydimenziós tájra is, és a kétdimenziós térképre is; másrészt arról, hogy ezenközben területté válhat saját maga is (miként Calvinó vagy Esterházy szövegei); harmadrészt pedig arról, hogy e harmadik területen immár felfüggesztődik az „eredeti” és a „hamis”, a „létező” és a „szimulált” közötti ontológiai, azon belül hierarchikus különbségtétel. A különböző területek – a tájkép, a térkép és a szövegkép – egyfelől tudnak egymásról (mint öröm és öröm), illetve a területek mindenkor szemlélője (örömmel) nyugtázzhatja a békés egymásmellettség tényét; másfelől mindegyik terület be is zárul önnön „csapdjába”, illetve az adott terület mindenkor látogatója kerül valamelyik „rút városba”, valamelyik „csapdjába”.

<sup>3</sup> De tekinthetjük a térképet akár önmagában is, ideiglenesen (vagy véglegesen?) megfelelkezve a változó területtel szemben létesített „állandóság mítoszáról”, továbbá e makacs „mítosz” referenciális botránnyáról, hogy tudniillik nem az illanó valót látjuk, csak annak síkba dermedt mását. Gondolhatunk például arra, hogy miként válik a tizenhetedik századi holland festmények síkján ábrázolt térkép önmagában, pontosabban a teljes képszerkezeten belül érvényesülő síkbeli alakzattá, amely ráadásul – ha a kompozíció összerdeke úgy kívánja – még alkalmazkodni (formát vagy szintet változtatni), azaz valóságot hamisítani is tud (miként Johannes Vermeer egyes képein Hollandia térképe).

<sup>4</sup> Tovább fokozódik tehát a párhuzamos, asszociációs és metaforikus gondolatmeneteken alapuló igény, a rendszerépítés-kényszer (rendszeres építéskényszer) igénye. De mikor tér rá végre WGA a tárgyra, illetve a tárgyakra, Esterházy és Calvinó regényeire? Mindenesetre biztató, hogy – az építészeti és filmes párhuzamok után – megtörténik a tulajdonképpeni médiumváltás, azaz bekerül az elemzés terébe két izgalmasnak ígérkező szövegkategória, az „epilógus” és a „kommentár”.

<sup>5</sup> Ilyesféle bűvös – a múltat, a jelent és a jövőt egybemarkoló – időformulákra bőven akadhatunk neves filozófusok munkáiban, például Martin Heidegger *Lét és idő*-jében, mondjuk akkor, amikor a

hetvennegyedik paragrafusban a „létező” (az időbe vetett ember) akként láttatik, „mint jövőbeli egyformán eredendően a voltat jelenként őrző” valami. De gondolhatunk akár Jim Jarmusch *Herzvadó virágok* című filmjének tépelődő hőisére is, aki végső zavarában az alábbi „életbölcsséget” képes könyögni a fiának vélt filozófia szakos fiatalember kérésére: „A múlt elmúlt. Ez biztos. A jövő még nem jött el, akármilyen lesz is. Szóval nem marad más, mint ami van. A jelen. Ennyi.”

98 (Amire a zavartan bólogató fiatalember csak ennyit kérdez: „Maga buddhista?”) Vagy éppen az Esterházy-könyv Duna-fejezete kapcsán eszünkbe juthatnak József Attila memoriterként rögzült sorai a folyóról, „mely múlt, jelen s jövő”, és ráadásul „egymást ölelik lágy hullámai”. Múlt – jelen – jövő. Három az egyben – ízletes, fogyasztóbarát koncentrátum. Vagy éppen háromtemű, csábító dialektikával zűmmögő masinéria. Nem csoda hát, hogy erre a hármas srófra jár WGA gondolatmenete is.

<sup>6</sup> De miért ne volna „textuális jelenség” a térkép is, ez a kalligrafikus kartográfia (vagy kartografikus kalligráfia)? Különösen akkor, ha – miként WGA mondja – epilogizálható szövege, textusa van.

<sup>7</sup> Noha lehetne úgy is fogalmazni, hogy az unalmas élet és a kaotikus élet mellett ott a harmadik, az életes élet. Mindenesetre, a hosszú előkészítés után végre eljutottunk magához a témához. WGA bevezető teóriájának az én olvasatomban egyébként nem is annyira – vagy legalábbis nem elsősorban – információértéke van, mint inkább ceremoniális bája: a rendszerező elme, a zsigeri konstruktívizmussal megáldott építész annak rendje és módja szerint, komótos retorikai rendben felvezeti a voltaképpeni ügyet, azaz felépíti az ügy tárgyalásának szilárd alapját. A teoretikusan kimért retorikus alapzatra, alkalmi városi pológiára, az „Állandó város” és a „Folyékony város” dichotómiájára következik az „Átmeneti város” fenomenológiája – a Calvino- és Esterházy-féle „Láthatatlan városok” láttatása érdekében.

<sup>8</sup> Miként az építészetben a „megfaragott kő”, úgy az irodalomban a megirt mondat lenne ama bizonyos „összejt”, amelyből ki lehet indulni, amelyből egyáltalán el lehet kezdeni az építkezést. Az „összejtől” (téglából vagy mondatból) kiinduló építkezést ugyan el lehet rontani, ám e nélkül építkezni – teljességgel lehetetlen. Lehetséges viszont olyan vélemény, miszerint könnyebb elfogadni egy rossz mondatokból álló regényt, mint egy rossz kövekből épült házat vagy várost. Másfelől meg a durván faragott követ kipótolhatja, eltakarhatja a habarcs, míg mondjuk a hibás grammatikai egyeztetéseken és suta stíláriis fordulatokon nem segít semmiféle szerkezeti tudatosság ...

<sup>9</sup> Mint ahogyan a mondatokkal hosszan bibelődő Flaubert javallja: a szépiró kezdje a mesterséget egyetlen fa megfigyelésével és leírásával. De a művészetközi kapcsolatokra érzékeny Rilke is a *Képek könyve* nyitóversében arról beszél, hogy a „világot” jelentő „fekete fát” a „szemünk” segítségével „emeljük”: „Mit deinen Augen [...] hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum / und stellst ihn vor dem Himmel: schlank, allein. / Und hast die Welt gemacht.”

<sup>10</sup> Szép, falszerű ábra, amely tehát precízen „megfaragott” kövekből és pillérekéből áll; és ezt a szerkeszteremtő, majd bevokolt tényállást az építész látja is. A vakolat mögé nem látó regényolvasó viszont inkább azt észleli, és persze élvezi, hogy itt tényleg rendes épület emelődött, noha annak csak a bevokolt falát csodálja, a szövegfelületet, a szövegszerűen egybeszótt textust.

<sup>11</sup> Így lesz az épületből szöveg. Vagy a szerkezetből történet; de legalábbis – időben előrehaladó rendben kiépülő – olvasmány.

<sup>12</sup> A Calvino-regén nyel érintkező tudományos-fantasztikus irodalom és a fantasztikumba hajló, egyelőre csakis (számítógépes) tervezőasztalon létező építészet párhuzama tagadhatatlan. És míg a Calvino-regény építészeti hasznosíthatósága szépen kiviláglik ezekből a példákból, addig az Esterházy-könyvrészlet megmaradni látszik a(z úgynevezett) posztmodern irodalmiság ezoterikus(nak mondott) karanténjában.

<sup>13</sup> Ez a tudás – úgy tűnik – kevésbé érinti az építészetet, illetve a „válságtudományként” értett urbanisztika legégetőbb kérdéseit. Ha tetszik, Esterházy konzervatív – és építészeti szempontból jócskán visszafogott – választ ad Calvino regényére: lakhatóvá, sőt lakályossá teszi a „láthatatlan városok” egyikét. Ahelyett, hogy az épített valóság vonatkozásában kihegyezné – jubilálná vagy kritizálná – a *Láthatatlan városok* építészeti-urbanisztikai alakzatainak túlzó voltát (ahogyan például a WGA által hivatkozott Meggyesi Tamás teszi). Amit a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* kilencedik fejezetének írja magas szinten művel: radikális urbanisztika helyett mértékes bukolika. Egyfajta urbánus bukolika.

A'  
SZENT ÍRÁS'  
THEOLOGIAJA,  
VAGY AZ  
IDVESSÉG' TUDOMÁNYA,  
MELLY ALL  
AZ Ó ÉS ÚJ  
TESTAMENTOMI  
NEVEZETESEBB SZENT ÍRÁSBÉLI  
HELLYEKNEK ÖSZVE-SZEDÉSEKBEŃ.  
ÍRATTATOTT  
ÁNGLIAI NYELVEN,  
'S MAGYARRA FORDÍTTATOTT  
PÉTZELI JÓ'SEF  
KOMAROMI R. PRÉDIKATOR ALTAL.  
*MÁSODIK KÖTET.*



---

KOMAROMBAN,  
Wéber Simon Péter' betűivel. 1793.

Der Buchbinder.  
 Gott merckffindlich istul, wasman verblättern will.



Des Menschen Werk ist wie ein Buch:  
 Gott spannt es in die Kreutzes Pressen,  
 und heftet, (wie Er abgemessen,)  
 daran die Gnade für den Fluch.  
 Zuletzt will Er nach Schlag u: Schreide,  
 dasselb' in güldnen Segen, kleiden