

# A LEFEJEZETTEK BALLADÁJA

Földényi F. László: *A guillotine hosszú árnyéka. Párizsi életképek a 19. századból*

Nehéz eldönteni, hogy a mű középpontjába állított guillotine összetartja vagy inkább szétszabdalja Földényi F. László legújabb kötetét, *A guillotine hosszú árnyékát*. A szerző a bevezetőben a mű keletkezésének „önvezéreltségéről”, korlátlan kanyargásáról, a tematikai-gondolati lépések szabadságáról ír. Kíváncsiságának, érdeklődésének engedve tesz hosszú sétát Párizs, a francia kultúra és művészet történetében nagyjából a francia forradalom lefejezett halottjaitól a 20. század elejéig, nagyjából az avantgárd irányzatok megszületéséig. Műve azonban egyáltalán nem a francia forradalom eszméinek a társadalmi átalakulásra gyakorolt pozitív hatásait vagy a gondolkodást és a kultúrát bizonyos szempontokból felszabadító, kivirágoztató fejlődési ívét rajzolja meg, hanem éppen egy ezzel ellentétes irányú utat jár be, és összességében egy kultúrpeszsimista, kultúrákritikus összkép bontakozik ki hosszú és szerteágazó sétájának tapasztalataiból. Ám a kötet címe alapján, amely már eleve egyfajta állásfoglalás, talán nem is igen várunk, várhatunk mást: a „felszentelt” gyilkológép életbe lép.

Földényi esszéfolyama egyfelől a guillotine kultúrtörténete, másfelől megannyi más(é) is, ahogy az alcím is ígéri: *Párizsi életképek a 19. századból*. A guillotine árnyéka azonban rávetül mindenre, és a 19. század hosszú alkonya – megnyúlt árnyékával – kitar egészen a 20. század elejéig. Úgy gyanítom, tovább is, csak azt már inkább sötét éjszakának nevezné a szerző. Annyi bizonyos, hogy hosszú bolyongása, nézelődése során leginkább az utca árnyékos oldalát választja: a gyorsuló kapitalizmus gazdasági, társadalmi következményei, például Párizs Haussmann báró vezérelte átépítése leginkább rosszállással töltik el; az árnyék mindenre rávetül: a halál, a pusztulás, a tudományt, művészetet foglalkoztató sötét titkok, a felszín alatt munkálkodó gonosz erők mellett vagy fölött ritkán ragyog fel a fény. Ám mindez alig-alig kap nyíltan sajnálkozó, tragizáló tónust, a szerző szabad társítások mentén tempósan halad, felidéz, megidéz, szemléletes részleteket ragad ki kedves szerzőinek a műveiből és rendkívül gazdag – szöveges, képes – forrásaiból; rámutat, beszúr, közbevet. Saját megjegyzései: az emberre, a gondolkodásra, a kultúrára vonatkozó borúlátó, komor észrevételei csak az éppen tárgyalt jelenségek, a dús példák közti lélegzetvételnyi szünetekben érhetőek tetten. Földényi az a szerző, ahogy ezt korábbi műveiből már ismerhetjük, akinek mindenről eszébe jut valami: egy másik, egy hasonló vagy éppen ellentétes, aki mindenhol és mindenben meg tudja látni az áttételeket, az átvitt, elvont tartalmakat, vagyis a korrespondenciákat. Nem véletlenül kedvence Baudelaire és az általa is sokszor – e könyv bevezetőjében is – idézett *Correspondences*, melynek első sora, „La

Jelenkor Kiadó  
Budapest, 2023  
344 oldal, 5299 Ft

Nature est un temple” vagy ahogy Szabó Lőrinc fordításából ismerjük: „Templom a természet” az emberalkotta és természeti, az e világi és transzcendens áthatásait, megfeleltethetőségét rejtje magában, és amelynek jelenségeit, jeleit figyelve (erdején áthaladva) az ember ismereteket, tapasztalatokat gyűjthet, és főként összefüggéseket fedezhet fel. Ez tehát az esztéta munkamódszere, szemlélet- és gondolkodásmódja, alkotói hitvallása. Csak ez esetben nem a távoli, hosszú visszhangok (eredetiben: longs échos), hanem a kivégzőgépezet hosszú árnyékai rajzolják meg a sötét és mély egységet, az összefüggéseket. Mert a kép a haladásellenes Baudelaire-nél némileg komorabb (une ténébreuse et profonde unité), mint Szabó Lőrinc titkokat sejtető megszépítésében. Földényi azonban egyértelműen Baudelaire mögé sorakozik a sötétség tekintetében.

S hogy az összkép, a bemutatott időbeli ív meglehetősen komor, az az asszociációk jellegén, tetszőleges megválasztásán is múlik. A szerző viszont már előre, a kötet bevezetőjében kivédi az esetlegesség vádját: „[v]állaltan önkényes gondolatársítások nyomán kerültek egymás mellé hóhérok történetei és festmények leírásai, orvosi beszámolók és nagyítóval vizsgált fényképek, versek és újsághirdetések, városrendezési tervek és képzeletbeli szörnyetegek, utcai reklámok és regényszereplők” (11.). A képzettársítások, analógiák sora pedig a guillotine történelmi kiteljesedésétől, tehát a halálbüntetést – ahogy a korban vélekedtek róla – humanusabbá és demokratikusabbá tévő gépezettől az élettelen anyagból, a gépezetekből életre kelő szörnyetegekig, majd az elidegenedett ember gépieségéig, a modern ember, az embergép agyatlanításáig vezet. A parlandóban megtett kulturális bókklászás azonban – szerencsére – mégsem teljesen parttalan, a szerző négy nagyobb részbe szervezi kötetének anyagát, amelyeket gondosan kiválasztott idézetek vezetnek be, s ezek segítenek némileg kijelölni az adott egység alapvető fókuszát, csomósodási pontját. Az első rész leginkább a francia forradalmat követő évek „fejtelenségét” ábrázolja. Egyrészt az olvasó itt kap képet a guillotine kultúrtörténeti szerepéről és szimbólummá válásáról, ezzel párhuzamosan Ingres Barbara Bansiról készített portréjának és a két – ekkor még – festőnővendék, Barbara Bansi és Jean-August-Dominique Ingres kapcsolatáról, s mindennek kapcsán a 19. század eleji kulturális liberalizmus bonthatásáról. A fejezet fő kérdése azonban az, ami a korabeli tudósokat, orvosokat, művészeket leginkább izgatta: tovább él-e a levágott fej a penge által elvégzett munka után, érez-e bármit? A kísérletek és az e kérdésről folytatott eszmecserek tapasztalatai már a könyvnek ezen a pontján lényeges, a filozófia, pszichológia és a biológia hatáskörébe tartozó meglátásokig vezetnek: „A levágott fej nem kisebb kérdéssel szembesítette a kortársakat, mint hogy mi a személyiség, mi az Én, mi a tudat” (61.).

Az emberről alkotott újfajta elgondolások magára a mindennapi életre, az emberek életvitelére is hatással voltak. Ez indokolhatja a könyv második egységét, amely a Balzac-tól idézett mottó szerint párizsi barangolást ígér. E rész előterében Párizs átépítésének terve, folyamata áll. A városkép átrendezése és a modern város megalkotása azonban nyilvánvalóan a változás egyfajta tünete, felszíni látszata, vagy legalábbis az új társadalmi jelenségek keltette igényekre adott reakció, ami aztán a lakóira és életükre visszahatva a folyamatok katalizátorává is válik. A szerzőt azonban sokkal inkább a Doyenne-negyed lebontása érdekli, amely Párizs központjában, a Louvre (Carrousel) „mögötti” művész- és bohémnegyedkét számontartott városrész volt, síkátorokkal, búzzal, mocsokkal, bűnnel és szegénységgel, ahogy a megidézett leírások alapján kirajzolódik. Így érthető, hogy a hatalomnak (III. Napóleon) és a városvezetésnek érdekében állt mihamarabb kipucolni, felszámolni e területet. Földényi narratívájában az egyébként is számos kritikával illetett Haussmann báró negatív szerepet kap, nagyszabású városátépítő tevékenysége nemcsak a korábbi, emberi léptékű, minden bajával együtt szerethető környéket rombolta le, hanem mindezzel, a sugárutas városszerkezet megvalósításával újfajta életvitelt, tempót is diktált: az arctalan tömegek közömbös vonulását. A szerző a Doyenne-negyedről fenn-

maradt fényképek leírásával és értelmezésével próbálja megmutatni a lebontás és átépítés előtti város léptékét, tempóját, a sétálás, nézelődés, ténfergés közegét. A mai Párizs, meg látása szerint, hordozza a rombolás, az erőszak nyomait, s a láthatatlanná tett múltat a város tudatalattijaként értelmezi. A tizenkilencedik századi fényképek, amelyeknek másolatai a könyvben is helyet kaptak, pedig nemcsak a város egykori arculatának rekonstruálása miatt fontosak, hanem alkalmat adnak arra is, hogy a szerző a fotográfiával, a fényképezéssel kapcsolatos meglátásait is elővezesse. Ezeknek egyike a fényképezés és a guillotine tevékenységének – többrendbeli – párhuzamba állítása. Az analógiát egyfelől az adja, hogy a fényképezőgép úgy „végzi ki” az embereket, hogy a hosszú expozíciós idő miatt a térben mozgó alakok kitörlődnek, eltűnnek egészen vagy részben, másfelől az a fotóelméleti tétel, miszerint a fénykép a pillanatba rögzíti, örökíti a látványt, szintén az időből, létből való *kimetszéseként* is értelmezhető. E párhuzamok találók és meggyőzők a fényképek, városképek kapcsán, s természetesen Földényinek fénykép és guillotine korabeli azonosításáról is vannak forrásai, illetve kiegészíthető azzal, hogy egyes későbbi fotóesztétikák is, köztük Susan Sontag ismert műve, *A fényképezésről*,<sup>1</sup> a fényképezést egyfajta agresszióként tételezi, a fényképezés aktusát fegyverhasználathoz hasonlítja, amellyel szemben az ember kiszolgáltatott és tehetetlen. Ezzel a meggyőző analógiával ellentétben a könyv későbbi részén a guillotine időnként túljáratott, erőltetett hasonlatokban bukkan fel, sokszor egészen váratlanul. Úgy tűnik, a szerzőnek egy idő után mindenről a guillotine pengéje, csapódása jut eszébe, persze mintha kínálkozna is az idő feltöredezettségének vagy a centrummal rendelkező identitás szétesésének szemléltetésére. Például a múltját vesztett, jelenében élő 19. századi Párizsról ezt mondja: „Mintha felszeletelték volna az időt, guillotine-nal metszették volna a napokat” (189.); „Mintha hétről hétre guillotine-nal darabolnák fel az időt, történelmet” (XXX.). De a történelmi töréspontokat is egy párhuzammal szemlélteti: „Megannyi cezúra: mintha a téren sokáig álló guillotine-nal vágnák el minden alkalommal a történelem menetét, hogy valami új kezdődjék” (199.). S végül egy utolsó példa, amelyben nem az idő vagy az egységes identitás feldarabolása hasonlít a kivégzőeszközhöz, hanem a tér: a sugárutak „olyan nyílegyenesek, mint a guillotine bárdjának útja” (202.).

A guillotine tehát némileg paradox módon végig jelen van a könyvben mint bármikor mozgósítható eszköz, metafora, mivel – lépten-nyomon – alkalmasnak bizonyul arra, hogy a város átépítésével, modernizációjával együtt járó rombolást, pusztítást, a társadalom átalakulását, szegmentálódását, az ember és az identitás polarizálódását, a metafizikai kapaszkodók elvesztését, az agyatlan tömegek és a szélsőséges(ebb) művészeti irányzatok, művészeti közegek tevékenységét, tehát a mindenre kiterjedő bomlást érzékeltesse. A guillotine valódi jelentőségéhez a mű utolsó egysége talál vissza, amikor a szerző a 19. század végének művészeti közegeiről, műveiről beszél, a szépre mint esztétikai alapfogalomra épülő művészet felbomlásáról, olyan jelenségekről, művekről, amelyek a bizarr, a torz, a meghökkentő, az életre keltett szörnyeteg, az action gratuite vagy a patafizika „tudományának” fogalmaival közelíthetők meg. Az immáron Isten nélkül maradt világ keresi önisteneit, az anyagi javak halmozásában vagy az ember önistenülésében, (torz) istenné formálásában. E jelenségek tárgyalása során kerülnek szóba olyan művek, mint Paul Margueritte-nek, a pantomím-darabok szerzőjének *Pierrot, feleségének gyilkosa* (1881) című darabja, amelyben Pierrot arról képzeleg, miként vágja majd le a guillotine feleségének fejét. Vagy Édouard Cadol 19. századi dráma- és regényíró *A guillotine tévedése* (*Les Erreurs de la guillotine*, 1886) című, vagy tizennyolc kiadást megért regénye, amelynek „színházigazgatóként” jellemzett hőhér alakját a szerző akár a kor hírhedten mesteri francia főhőhérjáról, Charles Deibler-ről is mintázhatta. (Franciaországban ugyanis még a

<sup>1</sup> Vö. például Susan Sontag: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Európa, Budapest, 1981, 26.

19. század végén is a guillotine volt az egyetlen hivatalos [polgári] kivégzési mód, egészen a halálbüntetés 1981-es eltörléséig.) De szintén szó esik Eugène Héros és Léon Abric *Chop–Chop!, avagy a Guillotine (Az özvegy)* című egyfelvonásosának bemutatójáról.

Ám amíg a századvég lenyakazós történeteire eljutunk, a szerző számos kitéréssel, jelenettel, mozzanattal ábrázolja a 19. századi Párizs átalakulását, a haussmanni átépítés negatív reflexióit és a város mélyrétegeiben, „lelkében” formálódó új (művészeti) közegeket.

Számomra a legnagyobb élményt a főként a kötet első felét jellemző fotó- és képlemezések jelentették, a könyv második fele kissé leült, helyenként önismétlőnek hatott. Az emberi kapcsolatok kihűlésére, az elidegenedésre és a világnézeti, művészeti egység felbomlására a mű egyik legszemléletesebb példája Degas *Place de la Concorde* című képének remek interpretációja. A Concorde tér, amely mellesleg nem esett áldozatul a nagy átépítéseknek, és amelyen, nevével (a *concorde* jelentése 'összhang, egyetértés') ellentétben, a francia forradalom terrorja idején 1200 embert végeztek ki guillotine-nal. Tehát ez a tér Degas számára is ellenpontként szolgál, félbevágott alakjai (Lepic vikomt és leányai, valamint a kuttyájuk) áthaladnak a Concorde téren. Különösségüket és a korra utaló tünetet az adja, hogy elhelyezkedésük szétszórta, mindannyian másfelé fordulnak, másra figyelnek, s bár „ugyanabban az időben ugyanazon a helyen vannak, de nem köti össze őket egy belső dramaturgia, nincsen egy centrális pont, amelyre a figyelmük irányulna” (109.), ahogy az a csoportképek esetében megszokott. A festmény címe (*Place de la Concorde*) tehát termékeny feszültségbe kerül a látvánnyal, a rajta szereplő figurák közömbösen széttartó pillanatnyi helyzetével. Ezt nevezi a szerző „discors concordianának”, diszharmonikus (vagy harmónia nélküli) harmóniának, ami a modernitás fő jellemvonása: egy olyan rendezetlenség (káosz), amely nem megelőzi a rendezett világot, hanem követi azt. A kornak ez az alapélménye Degas más festményén (*A Bellelli család*), de a századvég más festőinél, Monet és Caillebotte művein is megmutatkozik. A véletlenszerű kivágot, a töredezettség tapasztalatát a szerző a kaleidoszkóp metaforájával közelíti meg, amely a guillotine mellett szintén több alkalommal színre lép a mű folyamán, s bár a színes látványokat élénk varázsoló tárgy lenyűgözönek tűnik, Földényi értelmezésében végül szintén a 19. század lélektelenségének letéteményese lesz. A látás és nézés szerepének megváltozása már a fotóelméleti fejtegetések során is reflexiókat kapott, s itt ismét vissza lehet utalni Sontag ismert megállapítására, miszerint a fotográfia a látást és a látáshoz való viszonyunkat változtatta meg.<sup>2</sup> A látás, nézés mint érzékszervi tapasztalat változása összefüggésben áll az életmód, a nagyvárosi élettempó változásával, a fogyasztói társadalom figyelmének felszínessé válásával, szóródásával is. A nagyvárosi szem, ahogy Földényi írja, kaleidoszkópszerű. A 19. század embere – még – „a saját szemével néz ugyan, mégis [...] a tömegek szemével lát” (119.). A látványok végtelen sokszorozódása, a harmonikusnak tűnő kompozíció mégis középpont nélküli, lélektelen mechanizmus, hasonlóan a tömegek közönyös tekintetéhez, a pillanatnyi benyomások keltette kavalkádokhoz, városi panorámákhoz.

A mű utolsó része egyértelműen a géphez fut ki: gépekhez, amelyek életre keltve szörnyeteggé lesznek, az emberhez, aki maga is egyre inkább szörnyeteggé, géppé válik. A diszharmonióknak, normaszegésnek egyre több jele mutatkozik, s míg a társadalmi jelenségek szintjén ez inkább közönyt vagy kirekesztést eredményez, a művészeti reflexiókban viszont annál feltűnőbb eseményeket, megbotránkoztató műveket és akciókat. Természetesen Alfred Jarry, a szerző régóta kedvelt alkotója lesz e kor megtestesítője és a kötet végének főszereplője. Az *Übü király* című darabban és bemutatójának (1896) közismert botrányában benne foglalják a kor összes válságtünete: az Istent és mértéket vesztett civilizáció, a torz, a monstrozus, a szörnyeteg, az esetleges, a hitvány. Társadalom- és

---

<sup>2</sup> Vö. uo., 141.

emberiségkritika rémbohózat formájában, amely már az avantgárdot, Artaud kegyetlen színházát és az abszurd drámát előlegezi.

De a századvégen a fejetlenítés, agyatlanítás rendületlenül folyik tovább, az ember egyre inkább beprogramozott automatára, gépezetre hasonlít a szerző szerint, amikor az agymosott, agyátültetett emberiségről és civilizációról alkot lesújtó véleményt a könyv végkicsengésében. Földényi láthatólag Baudelaire-rel ért egyet, aki az igencsak szkeptikusan szemlélt haladást nemcsak a gyönyörök kifinomultságával, hanem ezzel párhuzamosan a fájdalom tökéletesedésével köti össze. A szerző megelőlegezi a következő évszázadok „paradicsomát”, az agy nélküli emberek tömegeit: „Biológiailag még van agyuk. De egyre kevesebbet használgják arra, amire való. A legszívesebben megszabadulnának tőle. Mennyivel egyszerűbb az élet nélküle. Nincs vonzóbb, mint a boldog együgyűség” (324.). Ám a mai kultúrára, civilizációs betegségekre vonatkozó kritikai megjegyzések már a könyv közepén is előtörnek időnként: „Elegendő volt másfél évszázadnak elteltnie ahhoz, hogy a digitalizáció mindannyiunk érzékszerveibe beépüljön; előfeltételei azonban már a 19. század első felében készülőképben vannak.” (159.) Az ember érzékeit felkorsósító gépezetek, mint Jarry szuperhímje (*A szuperhím*, 1902) vagy Kafka fegyencgyaromatának gépezete kapcsán pedig ezt a megjegyzést olvashatjuk: „Itt a szerelem már nyílt rettenet. Létezik-e perverzebb intelligencia a mesterséges intelligenciánál?” (313.)

Látható tehát, hogy Földényi F. László legújabb művében a guillotine árnyéka nemcsak a 19–20. század fordulójáig nyúlik, ahol a kultúrtörténeti bolyongás véget ér – és felhangzik Jarrynak *Az agyatlanítás nótája* –, hanem még tovább, napjaink globális jelenségeiig. De az bizonyosan állítható, hogy a szerző alaposan bejárja ennek a folyamatnak a kezdeteit, mindent megnéz, mindent olvas, helyettünk. Majdnem jobb, mint a *Schott-féle sokmindentudó*. Csak követnünk kell őt sétáján, mint egy idegenvezetőt, s figyelni, mi mindenre mutat rá, mi mindent hoz szóba a látottak, hallottak kapcsán. Ugyanakkor azt is tudnunk kell, hogy nagyon szövevényes és kötött az útvonal, amelyet bejárunk vele, s mi, olvasók könnyen elveszhetünk a részletekben, elveszíthetjük saját tájékozódási képességünket; vagy időnként legalább jó lenne megpihenni, szusszani kicsit néhány ponton.