

RÉGÉSZET ÉS KÉPZELŐERŐ

A KLASSZIKUS ÓKOR FRAGMENTUMAI A MODERN KORBAN

KOCZISZKY ÉVA

Azok a képzetek, melyeket a romok keltenek bennem, fenéségek. Minden porrá lesz, minden elenyészik, minden elmúlik. Csak a világ marad. Csak az idő tart továbbra is. Pedig milyen öreg már ez a világ! Két örökkévalóság között bolyongok. Akárhová emelem a tekintetem, minden körülöttem lévő dolog a vég felé mutat, s arra utal, ami reám is vár. Mi az életem a leomló sziklához képest, a megnyíló völgyvel és az imbolygó erdővel összemérve, vagy a fejem fölött fenyegetően málló sziklabilobozással összehasonlítva? Figyelem, hogy porlad szét a márvány síremlék, és nem akarok meghalni...

(Diderot)¹

Az archeológia tudományára hivatkozni rendkívül népszerűvé vált az utóbbi évtizedekben. A régészet ugyanis mintegy szimbólumává vált a metafizikai örökségtől megfosztott „szellemtudományoknak”, ezzel mintegy azt sugallva, hogy a modern humán kutatás immár nem eszméssel foglalkozik, hanem visszatért a reáliákhoz, „magukhoz a dolgokhoz”. Azonban a régészet tárgyának és módszerének metaforikus használatát a szaktudomány határain kívül már a XIX. század második felében több tényező is előmozdította. A klasszika-filológiától a filozófia felé forduló Friedrich Nietzsche szerint az archeológiai érdeklődésnek a tudós gondolkodó saját bensőjére kell irányulnia.² Az ilyesfajta ásatások során nem agyagcserepeket vagy tudatmaradványokat lelünk fel, hanem ősfarmákat, amelyek közé a dionüszoszi léttapasztalat is tartozik. Nietzsche mellett a modern archeológiai szemlélet másik forrása Sigmund Freud, aki szerint egy tárgy megtalálása azonos az újra megtalálásával, s aki – Nietzschehével ellentétben – közismerten tájékozott volt a korabeli régészetben, s a pszichoanalízis módszerét is az archeológiával rokonította. Ugyancsak archeológiáinak tekintették gondolkodás- és alkotás-módjukat azok a gondolkodók és művészek, akik a modern technikai világot bírálva az emberi kultúra ősi mélyrétegeit, a mítoszokat, a rítusokat, az elfedett hagyományokat kívánták újra felszínre hozni, illetve megkeresni és megőrizni az elfedett múlt nyomait.

A régészet általánosabb érvényű metaforaként két jelentős elméleti kísérlet nyomán vált elterjedté. Az egyik Michel Foucault³ gyakran idézett és kritizált „tudásarcheológiája”, a másik pedig a kulturális emlékezet kutatása, amely többek között Aby Warburg, illetve Jan és Aleida Assmann nevéhez köthető. Aleida Assmann szerint az emlékezet munkája is leginkább az archeológia metaforájával írható le: valami elfedettet

előásunk, felszínre hozunk a múltból: vagyis az emlékezet éppúgy múltat konstruál, mint az archeológia.⁴ A kulturális emlékezet működésének archeológiai jellegét bizonyítja Aby Warburg *Mnemosyne albuma* is. A régészek szerint amikor a jelen és a múlt szembeállítása a múlt tanúiként jelen lévő látható tárgyi emlékek alapján történik, akkor voltaképpen mindig

1 ■ Denis Diderot: *Salons*, ed. Jean Seznec and Jean Adhemar. Clarendon Press, Oxford, 1963. 3. köt., 228. sk. old.

2 ■ Sarah Kofman: *Nietzsche et la métaphore*. Gallilée, Paris, 1972.

3 ■ Foucault archeológiájának népszerűsége immár nem töretlen: archeológia-fogalmát több irodalomtudományi kritika is érte. Ld. pl. Karlheinz Stierle: *Balzac und die Archäologie*. Zum Ursprung von Foucaults Archäologiebegriff, in: *Das Wagnis der Moderne. Festschrift für Marianne Kesting*. Peter Lang, Frankfurt am Main 1993. 167–178. old.

4 ■ Aleida Assmann – Dietrich Harth (hrsg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Fischer, Frankfurt a.M., 1991. 13 ssk. old. és Aleida Assmann – Monika Gomille – Gabriele Rippl (hrsg.): *Ruinenbilder*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.

5 ■ Ernst Buschor: *Von griechischer Kunst. Ausgewählte Schriften*. Piper Verlag, München, 1963. 209. old.

6 ■ A modern művészetnek az archeológiával, illetve szűkebb értelemben az antikvitás vizuális emlékeivel folytatott diskurzusát több újabb monográfia és tanulmánykötet tárgyalja, kiállítás-katalógus dokumentálja. Csak néhányat említve: Reto Krüger: *Nach der Antike. Studien zur Antikenzereption in der bildenden Kunst nach 1967*. Klartext Verlag, Düsseldorf, 2004. Gladys Fabre (ed.): *Antiquitat/modernitat en l'art del segle X*. Fundació Juan Miró, Barcelona, 1991. Jean Pierre Cuzin – Jean-Rene Gaborit – Alain Pasquier: *D'après l'antique*. Musée du Louvre, Paris, 2000.

7 ■ Knut Ebeling kötetét adott ki az „archeológiai” szemlélet aktualitásáról: Knut Ebeling – Stefan Altekamp (hrsg.): *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2004. Hivatkozom a kötethez írt előszavára, 9 ssk. old.

8 ■ Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt am Main, 1994.

9 ■ Lambert Schneider: *Das archäologische Denkmal in der Gegenwart*. In: Walther Ludwig (hrsg.): *Die Antike in der europäischen Gegenwart*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1993. 21–42. old.

10 ■ Jan Assmann: *Krypta – Bewahrte und verdrängte Vergangenheit. Künstlerische und wissenschaftliche Explorationen des kulturellen Gedächtnisses*. In: Bernhard Jussen (hrsg.): *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*. Wallstein Verlag, Göttingen, 1999. 83–99. old.

11 ■ Nikolaus Himmelmann: *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*. Gebr. Mann, Berlin, 1976. 12. old.

12 ■ A múlt tárgyi emlékeihez kapcsolódó emlékezetkutatás terén aligha lehet Aby Warburg hatását túlbecsülni. Néhány újabb szakmunkát említve: Matthew Rampley: *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Harrassowitz, Wiesbaden, 2000.; Michael Diers: *Die Erinnerung der Antike bei Aby Warburg oder die Gegenwart der Bilder*. In: Bernd Seidensticker – Martin Vöhler (hrsg.): *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*. Metzler Verlag Stuttgart, 2001. 40–65. old.

archeológiai következtetéseket vonunk le.⁵ Ebben az értelemben tekintik magukat „archeológusoknak” azok a művészek, akik a múlt dologi, materiális nyomait kutatják (Günter Metken), olyan tárgyi emlékeket gyűjtenek és rendeznek archívumokba, melyek az elmúlt történelem tanúi (Christian Boltanski), vagy maguk is előállítanak archeológiai emlékeket, egy megkonstruált régi kultúra emlékjeleit (Anne és Patrick Poirier vagy Magyarországon Gellér B. István).⁶

Az archeológia e széleskörű társadalmi hatásának okaira kérdezve Knut Ebeling⁷ a történetiségnek, sőt magának az időbeliségnek a XX. század második felében megfigyelhető fokozatos visszaszorulását emeli ki: az úgynevezett posztmodern állapot az egyidejűségek kora. Következésképpen a kívülálló – a művész, az író, a gondolkodó számára – úgy tűnik, hogy éppen az archeológia hivatott arra, hogy az amnéziában élő társadalom számára az emlékezet-teremtés munkáját elvégezze.

Amikor Schliemann „megtalálja” Tróját, az addig csupán mitikus, irodalmi hely megjelölhetővé válik a térképen. Az archeológia iránt érdeklők számára úgy tűnhet, hogy egy szignifikáns történelmi hely azonosításával, megjelölésével a tudomány nemcsak történelmi ismereteket kínál, hanem mintegy ellene hat a helyek nivellálásának, történetietlenné válásának, térbeli homogenizálódásának is.⁸ Ebben az értelemben a múlt kiasott romjai, mint Walter Benjamin állította, az idő allegóriái, melyek bepilantást engednek a történelem mélyebb struktúráiba. Egy épület igazi dicsősége nem a köveiben, vagy netán az aranyában van – írta Ruskin –, hanem az életkorában, a rajta megmutatkozó időben.

A múlt nyomvonalainak biztosítása és emlékének előhozatala a feledésből művészi, irodalmi és tudományos tervként szükségképpen merít az archeológiából, annak literális és archeológiai értelmében egyaránt. Mindeközben azonban már Kant óta tudjuk, hogy a „magánvaló dologra” hivatkozás olyan ideológia, mely elveszítette a pátozját. Az archeológiai tárgyak, az ásatási helyek, az antik romok nem egyszerűen azok, amik. Az archeológusok kritikai írásai rávilágítanak, hogy a leletekből szükségképpen soha nem a múltat rekonstruálják, hanem bemutatják, hogy maguk a dolgok is a tudomány által prezentált konstrukciók. Nemcsak a történelem konstruálódik, hanem az archeológiai tárgy, az objektum, a rom is. Jól ismert példaként hivatkozhatunk a minden nem klasszikus archeológiai rétegétől megtisztított athéni Akropoliszra, melynek mai arculata egy klasszicista ízlésitélet terméke.⁹ A régész, a művész, a költő egyaránt történelmi, esztétikai előfeltevésekkel dogozik, csak más-más

módszerrel. A művész kulturális emlékezete – mint Jan Assmann írja – előzetesen nem strukturált, tudományosan nem fegyelmezett jellegénél fogva az időre-tegeket nem különíti el; inkább az álom jelenségéhez hasonlatos *memoria mundi*.¹⁰

A Collegium Budapestben 2009 áprilisától az év végéig együtt kutatott a Klaniczay Gábor közreműködésével



Romok és olajfinomító, Megara

általam szervezett, archeológusokból, művészettörténészekből és irodalomtudósokból álló nemzetközi csoport az „archeológia és képzelőerő” nemcsak izgalmas és aktuális, de szer-teágazó, sőt nehezen lehatárolható témakörében. Kérdéseinkben kapcsolódunk ugyan a kulturális emlékezet problematikájához, mégsem metaforikus értelemben hivatkozunk a régészetre. Hogyan viszonyul egymáshoz a szó betű szerinti értelmében vett (klasszika) archeológia és a modern gondolkodás, irodalom és művészet? Vajon alkotnak-e közös diskurzust, és ha igen, hogyan? Nikolaus Himmelmann idézve: „Kérdésünk az, hogy milyen szerepet játszik az archeológia tárgya és e tudomány maga a modern tudatban és a modern hétköznapi életben, mit sajátít el a modern társadalom spon-tán módon az antik hagyományból, hogyan bánik vele, mit keres benne?”¹¹ Az archeológus idézett problémamegfogalmazását azonban más

perspektívába helyezi az emlékezet múltkonstruáló szerepének felismerése. Következésképpen rá kell kérdeznünk: Mi a szerepe a képzelőerőnek ebben a diskurzusban, milyen a kapcsolat a régészeti múltkonstrukciója és a művészet és irodalom archeológiai múlt-konstruálása között? Hogyan használja a művész az archeológia eredményeit, hogyan reflektál a művészi tevékenység az archeológiai emlékekre, és megfordítva, vajon hasznosítja-e még – vagy ismét – a régészeti művész, a költő látásmódját, minthogy egy-féle kölcsönhatásuk dokumentálható a XVIII. századtól a XX. század közepéig? Hogyan tekintünk vissza ma a klasszikus antikvitás XX. századi jelenlétének történetére, vajon valóban egyre sekélyesebb, egyre elenyészőbb ez a történet vagy – Salvatore Settist idézve – az újabb feledésekre szükségszerű válaszként mindig megjelenik az újrafelfedezés, az újabb reneszánsz is?

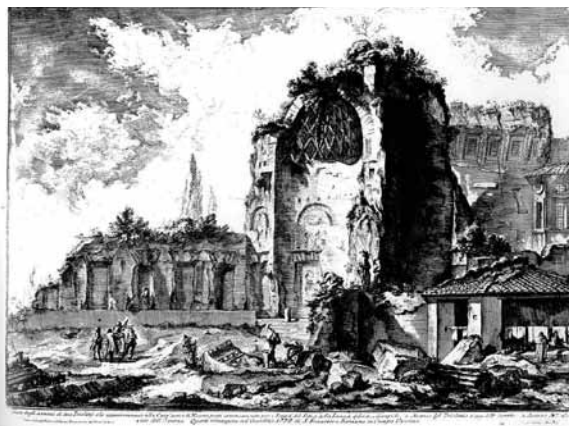
Az alább vázlatosan összefoglalt válaszainkhoz egyik vezérfonálul Aby Warburgnak azt a gondolatát választottuk, mely szerint a régi kultúrák tárgyi emlékei mintegy a kulturális emlékezet „energiakonzervei”.¹² A múlt romjai, látható fragmentumai olykor hosszabb időre is

szinte teljesen fedésbe merülnek, majd hirtelen újra foglalkoztatni kezdik a művészeket és írókat. A hagyománytörténet hézagossága, törései teszik lehetővé, hogy az antik múlt emlékei is teljesen más megvilágításba kerüljenek a modern esztétikai, poétikai dilemmák változó kontextusaiban. Az archeológia tudománya és a múlt emlékeire irányuló kreatív művészi megnyilatkozások között sajátos kölcsönviszony van: a nagy hatású művészi és irodalmi alkotások legalább annyira meghatározzák a modern olvasónak a múlt egy meghatározott korszakáról alkotott képét, mint a tudományos kutatások. Ezek a művek tehát hozzátartoznak az archeológia történetéhez, mint ahogy az írók, művészek is merítenek abból a tudásanyagból, amelyet a tudomány felhalmozott. Ezen ismeretek feltárása, használatuk elemzése segíti e művek jobb megértését. A hagyománytörténet lényegi sajátóságaként felfogott hézagosságból következően e közös diskurzus jelentős fordulópontjaira összpontosítva, azokat a jelentős korszakváltásokat kell elemezni, melyek e diskurzust újrakonstituálják. Számunkra a kitüntetett korszak a tágabb filozófiai és a szűkebb értelemben vett irodalmi-művészi modernitás korszaka – nagyjából a romantikától az avantgárd végéig.

Tudomásom szerint erről korábban nem volt interdisziplináris kutatás. A tudományos előzmények közé inkább csak a klasszika archeológia története sorolható, melyet általában archeológusok írnak meg. Van köztük néhány olyan szakmunka, amelyik foglalkozik a klasszika archeológia tárgyainak a modern kultúrában betöltött szerepével, így például Nikolaus Himmelmann, Ernst Langlotz, Adolf Borbein vagy Hellmut Sichtermann¹³ könyvei, amelyek módszertanuknál fogva a klasszikus tudománytörténethez vagy pedig a kultúrtörténethez kötődnek. A másik fontos előzményt azok a – zömmel az utóbbi évtizedben publikált – tanulmánykötetek és monográfiák képezik, amelyek egy-egy ásatás társadalomtörténetét, kulturális hatását mutatják be, például Schliemann Trójájának vagy az Evans ásatásai nyomán felfedezett minoszi kultúrának az irodalmi és művészeti recepcióját is összegzik.¹⁴ E munkák vizsgálati módszere alig különbözik az *intellectual history* megközelítésmódjától: az irodalmi és a művészi recepció vizsgálatában elsősorban az archeológia történetére összpontosít.¹⁵

Az *Archeológia és képzelőerő* kutatócsoport programja ezzel szemben inkább ütköztetni próbálta egymással a klasszika archeológia és a kulturális tudományok nézőpontját, korántsem mellőzve az esztétikai vonatkozásokat. A kutatás eredményeit két nagy problémakör köré

rendezve kívánom bemutatni. Az első az archeológiai reliktumokon körén belül az antik romok hatástörténete. A romok középponti témává tétele több szempontból is izgalmas vállalkozás. Egyrészt a romok ugyan többnyire a régmúlt hírnökei, maga a rom azonban modern jelenség. A késő középkor, illetve a kora-reneszánsz előtt nem tulajdonítottak nekik különös jelentőséget, nem akarták őket megőrizni, és nem voltak az esztétikai élvezet tárgyai. Másrészt a romok különös sajátossága, hogy miközben egy bizonyos régmúltra



Piranesi: Vesta-szentély romjai, Róma

utálnak, *jelen vannak*, azaz jelen idejűek is. Salvatore Settis ebből arra következtet, hogy az antik romok egy kettős időbeli mozgás kifejező metaforái és egyben kézzelfogható bizonyítékai: egyfelől annak, hogy az antik világ végleg elmúlt, másfelől annak, hogy az periodikusan új életre kel, reneszánszát éli.¹⁶ Ebben az értelemben éppen az archeológiai emlékeknek mint a múlt materiális jelenlétének az emlékeztörténete írhatná le a legtárgyszerűbben a *klasszikusnak* mint izlésnek és esztétikai-történetfilozófiai reflexiónak a mai történetét.

13 ■ Salvatore Settis: *Die Zukunft des Klassischen. Eine Idee im Wandel der Zeiten*. Wagenbach Verlag, Berlin, 2004. Bernhard Andreae (hrsg.): *Archäologie und Gesellschaft. Forschung und öffentliches Interesse*. Marburger Forum Philippinum, Stuttgart – Frankfurt 1981. Hellmut Sichtermann: *Kulturgeschichte der klassischen Archäologie*. Beck, München, 1996. Adolf Heinrich Borbein: *Die Klassik-Diskussion in der Klassischen Archäologie*. In: Hellmut Flaschar (hrsg.): *Alturtumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1995. 205–245. old.

14 ■ Yanis Hamilakis: *The Nation and Its Ruins: Antiquity, Archaeology and National Imagination in Greece*. Oxford 2007.; Yanis Hamilakis – N. Momigliano (eds.): *Archaeology and European Modernity: Producing and Consuming the 'Minoans'*. Creta Antica 7, Padova, 2006.; Cathy Gere: *The Tomb of Agamemnon*. Harvard University Press, Cambridge, 2006.; uő: *Knossos and the Prophets of Modernism*. The University of Chicago Press, Chicago – London, 2009.

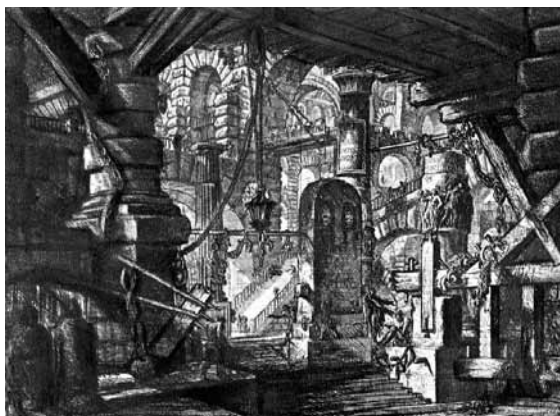
15 ■ Ebben a vonatkozásban igen sok munkát sorolhatnánk fel. Ezért csak a kutatócsoport tagjainak és tudományos környezetének jelentős írásait említem: Susanne Marchand: *Down from the Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany 1750–1970*. Princeton, Princeton University Press, 1996; Dimitris Damaskos – Dimitris Plantzos (ed.): *A Singular Antiquity: Archaeology and Hellenic Identity in Twentieth-century Greece*. Benaki Museum, Athens 2008.; Maurizio Harari et al (eds.): *I misteri di Pompei. Antichità pompeiana nell'immaginario della modernità*. Flavius, Napoli 2008.; Esther Sünderhauf: *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal (1840–1945)*. Akademie Verlag, Berlin, 2004.

16 ■ Settis: *Die Zukunft des Klassischen*, 75. old.

17 ■ Alain Schnapp: *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*. Editions Carré, Paris, 1993.

18 ■ Leonard Barkan: *Unearthing of the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*. Yale University Press, New Haven, 1999.

Ezen előzményekre reflektálva a kutatócsoport tagjai és előadói közül többen – így például Heinrich Adolf Borbein és Alain Schnapp – az archeológiai rom fogalmának történeti változásait hangsúlyozták. Schnapp már korábbi, jelentős nemzetközi visszhangot kiváltó, *A múlt meghódítása* című könyvében¹⁷ bemutatta, hogy a műemlék, a „monumentum” és a rom fogalma nemcsak kultúránként eltérő, hanem a történész és az antikvárius nézőpontja is különbözik. Míg az előbbi a történelmet egy probléma összefüggésében kronológiailag vizsgálja, addig az utóbbi minden érdeklő, ami a múltból ránk maradt. Schnapp újabb kutatásai ezt az antikvárius érdeklődést térképezik fel a nyugati és a keleti kultúrában: a régi tárgyak iránti szenvedélyt, amely, mint Caylus gróf vallotta magáról, leginkább a vadászkutya szimatjához hasonlít: „canis venaticus sum”. Az antikváriusok – idézi Schnapp Casaubonust – teljesen magukon kívül vannak, ha régi tárgyakat pillantanak meg – éspedig azért, mert ezek a látható reliktumok olyan nagy kifejezőerővel rendelkeznek, hogy az régi kort szinte teljesen jelenvalóvá varázsolják. A régi korok tanúinak ez a megszállott kutatása végigkövethető a gigantikus, monumentális formák – például a piramisok – kutatásától a legkisebb mezopotámiai agyagtáblákon át a természet alig látható fosszilis maradványai iránti gyűjtőszendélyig.



Piranesi: Carceri XVI

A másik jelentős elméleti archeológus munka Heinrich Adolf Borbeiné. A berlini tudós, a klasszika-archeológia XX. századi történetének egyik legjelesebb szakembere az újabb rekonstrukciós és bemutatási technikákat elemezve mutatott rá arra, hogy maga az archeológiai tárgy, monumentum fogalma is kérdésessé vált a XX. század második felében. A romok maguk gyakorta a régészet termékei, történeti értelemben sosem létezett vizuális emlékek, melyeket olykor éppen a megőrzés, a restaurálás érdekében hoznak létre. „A romokat megtisztítják, ismét fölépítik, rekonstruálják a hiányzó részeket. Jó példa erre a Celsus könyvtár Ephesosban, mely mágnesként vonzza a tömegturizmust. Ami azonban előlnézetben figyelemre méltó, hátulról inkább csak filmkulisszának tűnik, mely teljesen elszigetelődik a tájbeli környezettől. A rom és a természeti környezet kapcsolata szét van szakítva. A rekonstrukció egyszersmind megszakította a történelem kontinuitását is.” Borbein egy sor hasonló példából azt a következtetést vonja le, hogy

a klasszikus ókor ma igen távol áll tőlünk, egy elvont, elidegenedett világ lett számunkra. Míg a XVIII. században a klasszika archeológia és az alkotóművészek között termékeny kölcsönhatás működött – amint erről a modern klasszika archeológia atyjának is tekintett Winckelmann életműve is tanúskodik (Elisabeth Décultot kutatásai szerint) –, addig a mai, mesterséges romoknak az a feladata csupán, hogy „turistákat vonzzanak, akik néhány földön heverő kőért aligha utaznának a helyszínre. Ennek a funkciónak a mesterséges romok különösen jól megfelelnek.”

A romok modern története szükségképpen Róma romjaihoz vezet, hiszen éppen itt, az Örök Városban fedezték fel a romot magát mint a múlt materiális jelenlétét. Ma is úgy tudjuk, hogy a költő Petrarca volt az első, aki az antik romok iránt először mutatott költői-esztétikai érdeklődést római látogatása során, aki felfedezte a jelképteremtő erőt a múlt ezen jelenlévő fragmentumaiban. A princetoni komparatista Leonard Barkan, aki a reneszánsz művészek archeológiai látásmódjáról jelentetett meg monográfiát,¹⁸ az archeológia kultúrtörténetének ezt a megalapozó eseményét vizsgálta meg újra. A romokra történő metaforikus hivatkozás és az archeológia hatástörténetének érintkezéseitől, ellentmondásaitól és egymásba fonódásából kiindulva megállapítja: a római *spoliumok* a modern szemlélet vagy elbűvölők, mint Petrarcat vagy Freudot, vagy megbotránkoztatják, mint például Dickenst, aki szerint a réginek és az újnak ez a házassága egy „monstruous union”. Csak-hogy éppen ez a monstruózus egyesülés a modernitás: „nem tudom nem áthallani Freud szavain, a *saxa loquuntur*on – írja Barkan – Frankenstein felkiáltását: »It s alive!« Mivel a különálló töredékek mindegyike egy-egy elmúlt életre emlékeztet, összerakásukkal azt reméljük, hogy új életet hozunk létre.”

Barkan reneszánsz Róma-sétáját az ellentétes hagyománytörténeti konstrukcióval egészítette ki Elena Agazzi, aki a XX. század második felének német Róma-regényei, elsősorban Koeppen és Brinkmann prózája alapján Piranesi *Carceri* metszetsorozatának az örök városra vonatkoztatandó, jelképteremtő erejét hangsúlyozza: ezek az iszonytató terek egyaránt idéznek fel sírgödröket és málló romokat, a rothadás, a megállíthatatlan pusztulás olyan imaginárius tereit, melyek az 1950–70-es évek Rómába látogatóit a szemük elé táruló lepusztult, piszkos történeti városmagra emlékeztették, az archeológiai emlékeknek – a megfelelő műemlékvédelem hiányában – apokaliptikus temetőjére. Egy haldokló város, amely a maga

folyamatosan pusztuló romjaival egyetlen szűzsének, a meghalásnak nyújt adekvát kulisszát. „A (római)¹⁹ rom – idézi Agazzi Pinzhoffer – jelenlévő múltként a jelennek a mulandóságára mutat rá, ezért nem egyszerűen a mulandóság kifejezője, hanem maga az intencionált elmúlás, lehetőséget nyújtva arra, hogy a dolgokat egymásutániségükben, azaz időbeliségükben jelenítsük meg. Ez az egymásutániség itt nem történeti, hanem a nézőpontból adódóan művészi, a romból tehát időtlen alakot formál, nem a mulandóságnak, hanem magának az elmúlásnak, a tiszta időnek az alakját.”²⁰

A Róma spóliái körül Koeppen és Brinkmann regényei hatására is tovább folytatott viták példaszzerűen szemléltetik a romok esztétikájának általános kérdéseit. Diderot-nak a mottóban idézett (ön) megfigyelésétől, valamint Georg Simmel nagyhatású esszéjének gondolatmenetétől eltérő jelenségekre figyelmeztet az újabb irodalom: Hartmut Böhme, Paul Zucker vagy Gerard Raulet²¹ szerint a múlt romjainak XX. századi szemlélőjét már nem hatja át a romantikusok melankóliája, a szépség pusztulása fölötti szomorúság gyönyöre. A modern szemlélő ehelyett a romot sokkal inkább autonóm, önmagában teljes jelenségnek, művészet és természet közös alkotásának tekinti. 1900 körül tehát tradícióváltás ment végbe, a múlt romjai a töredékességükkel hatnak a nézőre, a végességgel, a halállal való radikális szembesülésre készítetnek. A töredékességükben, megcsonkítottságukban megmutatkozó szépségük felidézi az emberi élet törekenységét, azokat a történelemben munkálkodó kegyetlen, sötét fizikai és szellemi erőket, amelyek e pusztuláshoz vezettek.²² A modern romok egyszersmind visszahatnak az antik romok szemléletére, s az egykori pusztulás emlékeiben is a jelen kataklizmáinak jelképét láttatják. Róma romjait a modern történelem kataklizmáin át szemlélő Günther Anders írja: „Nem ismerek más várost, mely a halandóság folytonosságát annyira kérlelhetetlenül belénk vésné, mint Róma romjainak együttese”. Róma romjai és az itáliai romok tehát előfeltételként vagy komplementer ellentétként még akkor is formálják a szemléletünket, amikor a művész tekintete egy másik múlt töredékeire irányul. Szűkebben vett kutatási területemen, a XX. század eleji német nyelvű költészetben például megfigyelhető, mennyire más költői szemléletet, poétikát indikálnak a római és a görög kulturális táj emlékei. Itáliában a régi és az új szüntelen egymásba fonódik: a múlt és a jelen különböző rétegeinek e „szörnyű házasságában” azonban a „múlt terhe” egyszersmind fel is oldódik.



Apollón-szentély, Bassae

A római romok folytonosságának érzetéhez azonban nemcsak a sokszerűség kaotikus észlelete társul, hanem két további meghatározó mozzanatként a jövőre való nyitottság és a racionalizálhatóság. Franz Zelger, a csoport munkájába bekapcsolódó svájci művészettörténész így összegzi Carl Rottmann görög és itáliai tájképeinek alapvető különbségét: Rottmann görögországi tájképciklusában „bemutatja, hogyan vezetik vissza a természet elementáris erői a múlt fennmaradt emlékeit kezdeti természeti állapotukba, ámde nem úgy, mint a taorminai színház romjainak esetében, ahol ezek a romok egyszersmind új életre is keltek. Itt, Görögországban nincs menekvés a tűz, a víz, a levegő és a föld hatalmából. Ezt bizonyítják az *Aigina az Apollón szentéllyel* különböző változatai, az alkonyati izzásban egymásba fonódó tenger és szárazföld víziójával.” Ami pedig a romok racionalizálhatóságának, áttekinthetőségének tapasztalatát illeti, ezt a római romokkal kapcsolatban Sebastian

Heckscher²³ azzal magyarázza, hogy a római épületek többnyire úgy omlottak össze, hogy a falak beomlásával behatolhat a tekintetünk a rom belsejébe: most egyetlen pillantással fogadhatjuk be a külsőt és a belsőt. Ezzel teljesen ellentétes benyomásokat keltenek a görög romok. Például a Parthenónról Martin Heidegger azt jegyezte fel, hogy az épület ellenáll a világos megpillanthatóságnak: nincs olyan nézőpont, ahonnan át lehetne tekinteni egészét.²⁴ A görögországi antik

19 ■ Betoldás tőlem, E. K.

20 ■ Gerhard Pinzhoffer: *Wolfgang Koeppens "Tod in Rom". Entwurf einer Theorie literarischer Bildlichkeit aus anthropologischer Sicht.* Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 1996. 39. old.

21 ■ Paul Zucker: *Ruins: An Aesthetic Hybrid.* *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961), 2. szám, 119–130. old.; Rose Macaulay – Constance Babington Smith (eds.): *Pleasure of Ruins.* Thames and Hudson, London, 1977.; Hartmut Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper – Christoph Wulf (hrsg.): *Der Schein des Schönen.* Steidl, Göttingen, 1989. 287–304. old.; Michael S. Roth – Claire Lyons – Charles Merewether: *Irresistible Decay: Ruins reclaimed.* Getty Institute, Exhibition Catalogue, Los Angeles, 1997.; Robert Ginsberg: *Aesthetics of Ruins.* Rodopi, Amsterdam – New York, 2002. Gerard Raulet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne.* In: Norbert Bolz – Willem van Reijen (hrsg.): *Ruinen des Denkens – denken in Ruinen.* Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1996. Michel Makarius több nyelven is megjelent munkáját említeném még a romok művészeti ábrázolásáról: Michel Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit.* Flammarion, Paris 2004.

22 ■ Macaulay: *Pleasure of Ruins*, 236. old.

23 ■ Sebastian Heckscher: *Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance.* Diss. Würzburg 1933.

24 ■ Martin Heidegger: *Aufenthalte.* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1989. 24. old.

szentélyek romjai ezért a megközelíthetlenség, a kinzó üresség képzetét keltették költőkben és festőkben egyaránt: az őket körülvevő és meghatározó üresség, a semmi, ami ebből a múltból láthatóan fennmaradt, sokkal radikálisabban szembesít a végességgel, az isteni hiányával, mint Róma „örök romjai”, a nyugati civilizáció folyamatosan visszatérő erőszak- és hatalmi struktúrájának e rendkívüli intenzitású jelképei. Hadd idézzük Byronnal a híres mondást:

„While stands the Coliseum, Rome shall stand;
When falls the Coliseum, Rome shall fall;
And when Rome falls—the World.” From our own land
Thus spake the pilgrims o'er this mighty wall
In Saxon times, which we are wont to call
Ancient;

Carsten Dutt a Byron-kortárs Wilhelm von Humboldt *Róma* című elégiájának (1806) elemzésében mutat rá arra a váltásra, mely a klasszika integratív, kiegészítő romesztétikájától a múlt fragmentumai keltette történetfilozófiai reflexióhoz vezet. A humanista bölcselő, nyelvfilozófus és költő verse az örök város romjait egyfelől egy végleg elmúlt világ tanújaként látatja: a melankolikus tekintet nem képes felidézni a fragmentumokból az egykori életet, csupán a távollétet, a pusztulást, a hiányt regisztrálja. Másfelől – és ez a líra történetfilozófiai reflexiójának lényege – a végleg elmúlt történeti világ képét, a romokat saját egzisztenciális problémájává, saját léte végességének félelmetes kérdésévé transzponálja, azaz a romban a saját élet végét, a halált pillantja meg: így válik a romok szemlélete a lírai szubjektum önkonstitúciójává. Humboldt költészete már jelzi azt a váltást, melynek nyomán a klasszikus antikvitást Burckhardt kultúrtörténete, Nietzsche tragédiaelmélete, majd Frazer etnológiai írásai univerzális lélektani tapasztal-

lattá tágítják a XIX. század végén. A Humboldt-elégia drámai halálélménye Böcklin festményein sóvárgással teli világfájdalommal tágul – írja Susanne Marchand, idézve Henriette Mendelssohn kritikai megjegyzését Böcklin *Héraklész-szentélyéről*: „Számunkra ez a festmény az antik múlt dicsőségének elégiája. A partra verődő hullámok ünnepélyes ritmusából egy nagyszerű múlt hatyúdala hallatszik ki.”²⁵

Humboldt Róma-elégiájának példája egyúttal továbbvezet a közös kutatás második nagyobb kérdésköréhez, archeológia és költészet viszonyához.²⁶ Mint már megjegyeztük, a romok eredete magában a költészetben keresendő, mivel a költészet fedezte fel őket. Ebből az eredendő összetartozásból következik, hogy a romok a költészetben nemcsak motívumok vagy metaforák, hanem gyakorta poétológiai, költészettani jelentőségük is van.

Hadd szemléltessem e különböző megközelítéseket néhány kutatástörténeti példával. A motívumtörténeti tanulmányok közé tartoznak olyan kiváló munkák, mint Ingrid Daemmriché a francia költészetéről, Barbara Korte tanulmánya az archeológia metaforájáról az angol irodalomban és Liana Giannakopoulou esszéje a Parthenónról mint nemzeti műemlékről az újjörög költészetben.²⁷ Daemmrich a francia költészetben mutatja be azt a váltást, amely Chateaubriand romantikus, a romokban a múlt fenségét csodáló sorai és a szimbolisták iszonytató romjai között végbement. Barbara Korte Eliot *Waste Land* montázsáról jegyzi meg, hogy a vers a kulturális emlékezet utolsó töredékeit gyűjti össze a jelen számára.

Giannakopoulou a romnak mint nemzeti műemléknek a görög költészetben betöltött szerepét vizsgálja. Arra mutat rá, hogy Szikelianosz kivételével a görög költők mind nemzeti kontextusba helyezik a Parthenónt: a romantikusok vagy a pusztulás szükség-szerűségét pillantják benne, vagy pedig a görög szellemiség időtlen szimbólumaként csodálják, viszont nemely XX. századi költő inkább nemzeti bálványt, lerombolandó ikont lát benne. Érdekes, hogy hasonló átfogó tanulmányt a német költészetéről nem találtam, noha Rainer Maria Rilke híres szoborverseit nem éppen érdektelen archeológiai történeti kontextusban olvasni. Az *Archaikus Apolló-torzóról* szólva az archeológiai történetészek arra szoktak rávilágítani, hogy Rilke költeménye nélkül a torzó mint olyan aligha válhatott volna a görög szobrászat XX. századi jelenlétének jelképévé. Olyan neves archeológusok támaszkodtak a görög archaikus szobrászat alkotásainak tudományos leírása során Rilke látásmódjára, mint Ernst Buschor, Ludwig Curtius és Ernst Langlotz. Verse ugyanis rávilágított a késő archaikus *kouros* szobrok egy lényeges formáló elvére, s így a keletkezése után csaknem húsz évvel archeológusok több nemzedékét is segítette e szobrászat lényegi elveinek jobb megértésében s a testábrázolás dezintegratív vonásainak esztétikai

25 ■ Andrea Linnebach: *Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart*. Hirmer, München 1991. 132. old.

26 ■ Jelen keretek között nem tudunk részletesen kitérni az archeológiának a képzőművészettel, a fotográfiával és más vizuális művészetekkel, például a táncsal való kapcsolatára, noha ez is hozzátartozott a kutatócsoport munkájához. A modern görög táncművészet archeológiai forrásait és múltképét elemezte a májusi konferencián Artemis Leontis, a modern görög kultúra kutatója a Michigani Egyetemen. Ugyanezen a konferencián hangzott el Luca Giuliani berlini művészettörténész és archeológus előadása arról, hogyan határozta meg a Myron híres Diszkoboloszának helytelen értelmezése a diszkoszvetés gyakorlatát a XIX. század végén, és hogyan igazolja a szoborban ábrázolt mozgás helyes rekonstrukciója a mai sportban a század eleje óta alkalmazott diszkoszvetési technikát.

27 ■ Ingrid Daemmrich: The Ruin Motif as Artistic Device in French Literature. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1972, 1. szám, 31–41 old. és 4. szám, 449–457 old. Barbara Korte: The Reassuring Science? Archäologie als Sujet und Metapher in der Literatur Britanniens. *Poetica* 32 (2000), 1–2. szám, 125–150. old.; Liana Giannakopoulou: Perceptions of the Parthenon in Modern Greek Poetry. *Journal of Modern Greek Studies*, 20 (2002), 241–272. old.

28 ■ Ld. ehhez például Ernst Buschor: *Von griechischer Kunst*, 209. old. vagy Detlev Wannagat: *Der Blick des Dichters. Antike Kunst in der Weltliteratur*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1997. 138. skk. old.

értékelésében.²⁸ Az irodalomtudósok azonban azt a kérdést is fel kell vetnie, hogy hogyan reflektál poétikailag maga a vers a tárgyául szolgáló milétozi torzón megfigyelt esztétikára?

A motívumkutatással vagy az archeológia- és kultúrtörténeti stúdiumokkal ellentétben jelen témakörben *költészettanilag* tudomásom szerint kizárólag az ún. „dologverseket”, azaz a műalkotásokat megjelenítő, leíró költeményeket vizsgálták. Az *ekphrasis* ebben az értelemben intermedialis kérdésfelvetés, mely szó és kép, a költői beszéd és vizuális tárgy kapcsolatát igyekszik megragadni.²⁹ E nagy múltú kutatásnak kívánunk új dimenziót adni az egyedi műalkotás helyett az archeológiai reliktumokra, illetve ezen belül is elsősorban klasszikus romokra irányuló költői figyelem összehasonlító irodalomtudományi tanulmányozásával. Archeológia és költészet intersemiotikai viszonyait vizsgálva a modern költészet különböző korszakai és típusai nyilván változó poétikai kérdésfelvetéseket igényelnek. Általában ugyan igaz, hogy a romokra irányuló költői tekintet egy szersz mind mindig a belsőre, azaz a szubjektíven megélt történelemre, a léttörténetre is irányul. Françoise Lartillot és Wolfgang Braungart kimutatta Rilke és George költészetének vizsgálatában, hogy mindketten elutasították a Schuler, Lou Andreas Salome vagy Kassner nevével fémjelezhető misztikus antikvitásképet. Rilke Orpheus-szonettjeiben a versbeszéd folyamatát vizsgálva arra a következtetésre juthatunk, hogy az antik tárgynak Rilke számára mnemotechnikai jelentősége van. A mélyen bevésődő kép a vers során átváltozik egy emlék-művé, a kritikai reflexió objektumává. George költészete viszont a görög művészet, sőt általában a művészet „vallásos” lényegét megragadni kívánó archeológusok, így elsősorban Karl Schefold munkásságában hatott.³⁰ Braungart ezért George pedagógiai és kultúrfilozófiai „mű-politikájának” a reprezentánsaként elemzi Trier római kapujának, a *Porta Nigrának* (1907) költői imaginációját.

Saját kutatásaim tágabb tervezete a XX. századi költészet jelentős fordulópontjaira terjed ki. A század első évtizedeiben az irodalmi modernség meghatározó életérzését, a múlt jelenlétének monstrosizációját, a kínzó ürességnek, a töredezettségnek, a csonka modern létnek az egzisztenciális tapasztalatát ismerhetjük fel az antik romok szemléletében is. Az expresszionizmussal kezdődő vonulat egészen Erich Arendtig a múlt látható romjainak materialitása felé fordul, a málló kő anyagisága kapcsolódik a költészet szavainak anyagához, sokszor éppen nem az *aere perennius* horatiusi poétikája mentén, hanem a történelem, destruktív energiáinak felismerésével és mozgósításával. Így zúzzák szét Arendt fragmentált, csonka verssorai a múlt omladozó köveit, így fedezi fel Günter Kunert vagy Heiner Müller a görögség romjaiban a történelem iszonyatos erőinek munkálkodását, a koruk hazug történet szemléletével szemben megmutatózó nyers kendőzetlenségét.

A kortárs költészet kiemelkedő alakjainak tekinthető Raoul Schrott és Durs Grünbein, illetve az amerikai Christopher Bakken a romantikus múltba fordulás és romkultusz végleges eltűnése után újra időszerűnek tartja azt olyan „humanista” költészetet, mely mindenek előtt a jelen kor történetlenségével, a kulturális amnézia barbárságával száll szembe. Grünbein a saját szavait olyan cseréptöredékekhez hasonlította, amelyek egy korábbi emlékezetnek a darabjai. „A feledésbe merült régi kultúrák törmelékei, ez az, ami számunkra összefüggésként megadatik.”³¹ Pompeji romjait szemlélve a mindent elfedő láva és a vers feszültségterében gondolja el saját poétikáját. A láva mai megfelelője a kulturális szemét, mely ugyanúgy mindent elborít, mint a Vezúvból kitörő tűzfolyam. A szemégyűjtő lapátja ebben a hasonlatban az a nyersanyag, melyből a költemények keletkeznek: „der Pinsel des Ausgräbers, die Schaufel des Müllsammlers, dies ist der Stoff, aus dem die Gedichte sind.”³² □

29 ■ Néhány elismert szakmunkát sorolva fel: Grant F. Scott: *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. University Press New England, Hanover, 1994.; John Hollander: *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*. University of Chicago Press, Chicago, 1995.; Michael North: *The Final Sculpture. Public Monuments and Modern Poets*. Cornell University Press, Ithaca, 1985.

30 ■ Heinrich Adolf Borbein: Zur Wirkung Stefan Georges in der Klassischen Archäologie. In: Bernhard Böschstein et al. (hrsg.): *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*. De Gruyter, Berlin – New York 2005. 239–257. old.

31 ■ Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. DuMont Buchverlag, Köln, 2001. 18. old.

32 ■ Durs Grünbein: *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990–2006*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007. 13–18. old.