

Mértan, szépség, anarchia: *ilyen idegenségeket és ellentéteket produkál már a természet egyellen részletmegnyilvánulása is, a virág*" (Szentkuthy Miklós: AZ EGYETLEN METAFORA FELÉ [1935]. Szépirodalmi, 1985²: 175, 84. §). A rózsza a virágmotívumok között kitüntetett a magyar folklór és népművészet szinte minden műfajában (például Keszeg Vilmos: A FOLKLÓR HATÁRÁN. A NÉPI ÍRÁSBELISÉG VERSES MŰFAJAI ARANYOSSZÉKEN. Bukarest, Kriterion, 1991: 143–5.). A kalocsai népi hímezés legfontosabb díszítőeleme a virág, s „a régi paraszti nyelvhasználatban a virágmotívumokat általában ruzsza gyűjtőnévvel jelölték” (Pécsiné Ács Sarolta: KALOCSA NÉPMŰVÉSZETE. Kalocsa, Kalocsa Város Tanácsa, 1973²: 43.)

Míg a rózsát az ember készen találta a természetben, majd különböző változatait maga nemesítette, a kenyér egyértelműen emberi találmány; Kelet-Ázsiában, Észak-Afrikában, Európában az ókortól fogva a legalapvetőbb táplálék. A kenyeret és rózsát mindannyian ismerjük, s mindannyiunknak van véleménye, mondanivalója róla. Ami a kenyeret és a rózsát összekapcsolja, az nyilvánvalóan kitüntetett jelentőségük a keresztény szimbolikában. Az áldozatnál a kenyér Jézus testét, a kenyérszegés a halálát, a bor a vérét jelképezi. A vörös rózsát a kereszténység Jézus lehullott vérével asszociálja, s így legalább háromféleképpen szimbólum. Egyrészt azt, amivé Jézus lehullott vére változik, másrészt szirmaival Jézus szent sebeit jelképezi, harmadrészt pedig azt, ami felfogja a vért, azaz a Grált. A kenyér szakrális jelentősége kapcsán külön érdemes röviden megemlékezni Betlehemről, valamint az áldozati kenyér körüli vitáról.

Ami a bibliai Betlehem város nevének eredetét illeti, talán *Beith-el*, „az Isten háza” avagy „Lahmu istennő háza” volt, s később lett, átértelmezve *Beith-lehem*, „a kenyér háza”. Utóbb aztán a helynév arabul *Bait-lahm*, „a hús háza”-ra változott. Ezt tartják Jézus szülőhelyének, pedig egyes teológusok szerint Krisztus Názáretben született, s csak egy prófécia (MIK 5: 1–4.) beteljesítése végett helyezték ide a szülőhelyét.

Az izraeliták Isten parancsolatára a legtöbb ószövetségi áldozatnál használtak kenyeret. Sütöttek kimondottan kovász nélküli kenyeret is, mint például a páskaünnepit (2MÓZ. 12: 15–20.). A IX. században szinte

teológiai jelentőséget kapott, hogy kell-e kovász az áldozati kenyérbe. A IX–X. századig a keresztények, keleten és nyugaton egyaránt, a miséken áldozáskor kovászos kenyeret használtak. A IX. században nyugaton jelentkező és egyre népszerűbb kovászellenesek szerint húsvétkor azért kellett kovásztalan kenyeret, mégpedig lapos ostyát használni, mert már Szent Pálnak a korinthusiakhoz írt első levelében is ez áll: „*A mi húsvéti bárányunk, Krisztus feláldoztatott. Azért lakomázzunk, nem a régi kovással, sem a gonoszság és álnokság kovászával, hanem a tisztaság és igazság kovásztalanaival*” (1KOR. 5: 7–8.). A keletiek ellenvetése szerint Szent Pál ugyanebben a levélben kovászos kenyeret (*artosz*) említ (1KOR. 10: 16.), akárcsak az evangélisták is (MÁTÉ 26: 26., MÁRK 14: 22., LUKÁCS 22: 19., JÁNOS 6: 50–51.). A két tábor, a kovászt mellőző nyugati azümiták és a kovászpárti keleti prozümiták között a nézeteltérés egyik forrása tehát az *artosz* szó jelentése: kovászos vagy kovásztalan kenyeret jelölt-e? Többek között ez a vita is hozzájárult a nagy egyházszakadáshoz. Tudniillik a kovászellenes nyugatiaknak az ő körükben rohamosan terjedő újítása a Phótiosz pátriárka egyházszakadása (867) utáni vitát is tovább mérgecsfette a teljes egyházszakadásig (1054).

Hétköznapjaiban ki-ki jól ismeri a maga kenyerét és rózsáját, de hogy gyönyörködni is tudjon benne, ahhoz segített a kiállítás és segíthet Halasi Zoltán könyve.

Kicsi Sándor András

KÉT RÓMAI KIÁLLÍTÁS

PIRANESI ÉS AZ AVENTINUS

Róma, Santa Maria del Priorato
1998. szeptember 16.–december 6.

Giovanni Battista Piranesi azok közé a XVIII. századi alkotók közé tartozik, akiknek munkássága iránt folyamatosan nő az érdeklődés. A DELLA MAGNIFICENZA ED ARCHITETTURA DE ROMANI metszeteivel elsőként jelentette meg az antik Róma romjait nem a hanyatlás,

az elmúlás perspektívájából, hanem olyan, a jelen fölé tornyosuló félelmetes múltként, mely még az idő múlásával szemben is fölényben van. Hermeneutikus, a múlt művészetének roppant súlyát érzékelő korunk joggal láthatja tehát Piranesiben azt a művészt, aki már jóval korábban érzékelte muzeális, archeológiai kultúránk egyes problematikus mozzanatait. Piranesi, a nagy álmodó, a meghasonlott építész, akinek fantazmagóriái sosem váltak valóra, a börtönök, nekropoliszok szerelmese, egy alexandriai kor gyermeke, akit lenyűgöz a régi császárkori Róma hol nagyszerű és uralkodó, hol közönséges, monumentális és hivalkodó vizuális jelenléte, ám a görög művészet, az eredetiség vagy, ahogy Winckelmann mondta, „*nemes egyszerűség és csendes nagyság*” iránt érzéketlen. Szinte anekdotába illik utolsó, végzetesnek bizonyuló utazásának története, mely mintha azt demonstrálná, hogy a görögségnek sorsszerűen idegennek kellett maradnia tőle. A történet szerint ez az utolsó utazás Paestum görög templomaihoz vezetett, ahonnan már nem tért vissza élve: Róma felé tartva érte utol a halál. Erre a sajátos sorsra utal a kiállításon is látható síremléke: Piranesi tógában áll, kezében papirusztekercset szorongat, melyen a paestumi szentélyek alaprajza látható. A meregő alak egy pontosan másolt görög hermafroditéhoz támaszkodik.

S ez az önmaga emlékjelvévé vált Piranesi ezúttal ott látható az építésmester egyetlen megvalósult alkotásában, abban a kis templomban, mely a máltai lovagrend palotájához tartozik, s ahová a kíváncsi szemek eddig csak a mesterségesen éppen ezzel a céllal kialakított kulcslyukon kukucskálhattak be – hogy azután a voyeur ne lásson mást, mint – Piranesinek a kertben megbúvó titkos szentélye helyett a San Pietro kupoláját. A kukucskálni vágyókra azonban ezen a római őszön különleges élmény vár: a kapu nyitva áll, be lehet lépni a sűrű lomboszatú örökzöld pergolán át a villa kertjébe, s el lehet sétálni a Piranesi-féle templomhoz, mely ennek a kiállításnak otthont adott.

A templomot, mely a kiállításnak nemcsak otthona, de fő látványossága is, tulajdonképpen nem is Piranesi építette, hanem csak ő alakította át 1769-ben, érintetlenül hagyva a rá hagyományozott XVI. századi reneszánsz építészeti struktúrát. És mégis, e sajátos mű-

vészi beavatkozás révén mennyire más, új tér keletkezett! A neoklasszicista homlokzat ebből még csak keveset árul el: kariatidáival, az oszlopfőkre helyezett szfinxeivel és egyéb gazdag díszítményeivel inkább még csak egy bizarr archeológiai képzelet keresettségét sugallja, még ha elámulunk is az antik művészet motívumainak ilyen ötletgazdag felhasználásán. A külső benyomás azonban a belső ismeretében nyeri el igazi értelmét. Milyen is ez a belső, hogyan értelmezi át a templomot, mint hagyományozott *ready made* formát, hogyan integrálja azt Piranesi individuális, antikvárius világába?

Belépve a nem túlzottan tágas, inkább intím méretű szentélybe, az egyhajós belső mindenekelőtt egy sajátos, imaginárius archeológiai térnek tűnik, mely a múlt különböző – nem annyira föllelt, mint képzeletben megkonstruált – rétegeit helyezi el egy közös térben. Van itt római szarkofág (Spinelli sírja), kora román ereklyetartó griffel és életfával, mely voltaképpen egy antik halotti urna nyomán készült (!), reneszánsz mellképsorozat (az apostolok), barokk oltár, rokokó girland etc. Együtt van itt minden, ami a múlt, akár csak egy múzeumban. Voltaképpen azt gondolhatnánk, hogy ennyiben Piranesi alkotása nem is olyan nagyon különbözik Róma többi templomától: hiszen azok is muzealizálódtak, együtt – szinkronikusan – őrizték meg történetük rétegeit. Csakhogy éppen fordított a helyzet: Piranesi nem a szakrális teret muzealizálja, hanem éppen ellenkezőleg: *az archeológiai teret szakralizálja*. Az ő archeológiai leletei ugyanis mind éppen e szakrális tér számára készültek, kitalálásuk, megcsinálásuk és elrendezésük, vagyis a múlt megkonstruálása azonos a szakrális tér megalkotásával. A hidegség, a tudós eruditó válalt *ars poetica*: a templom muzeális atmoszférája nem a kultusz hiányából, az élet távozásából ered, hanem az alkotó intellektus reflexiójával nyer plasztikus alakot. Itt minden *hermeneusis*, minden szofisztikáltan összeillesztett, végiggondolt, egy rekonstruktív képzelet játékosan komoly szüleménye. Talán ezért is tűnhet paradox módon élethelibbnek – vagy legalábbis „kortársnak” – Róma számos műemlék templománál.

A díszítmények egészen sajátos szekvenciája is tanúskodik arról, mit gondolhatott Piranesi a szakrális térről. Határozottan került

például minden kötött szimbolikát. A keresztét feloldja egy játékos szekvenciasorban, kihasználva a készen kapott épület latin kereszt alaprajzát s funkcióját, hogy a máltai priorátus tulajdona: így játszik el azután a képzelete a latin, máltai, görög és stülizált keresztmötívumok egész sorával az ablakok alakján át egészen a mennyezet stukkójáig, anélkül, hogy a már alig felismerhető rokokó-antikos formák sorozata egyértelmű ikonikus utalást tartalmazna a Megváltóra. Az ismétlések e variációs sora szinte belevész a virágfüzérek, babérkoszorúk, fonatok kavalkádjába.

De vajon templom-e még ez a sajátos bizarr építmény, vajon helyet ad-e valamilyen formában a transzcendenciának? Hogyan fogalmazza újra számunkra a szakrális tér jelentőségét itt, eme '98-as kiállítás keretében? A templom eredetileg – mint Róma templomainak többsége – Mária tiszteletére épült. Ő látható a gyermek Jézussal (szokásos kis bambinóval) egy kisméretű tondóban, de Piranesi mégsem az ő alakjára tette a hangsúlyt. Sőt a tondó a maga konvencionálisával inkább ornamensnek tűnik azon a furcsa bárkaszerű építményen, amihez a különös talapzatra épített oltár a leginkább hasonlít. E bárka fölé egy furcsa, gomolygó alaktömeg tornyosul: Szent Basiliust látjuk angyalokkal körülvéve. (A témát talán a Santa Maria degli Angeli oltárképéről adaptálhatta.) Velük birkózik – mint valami furcsa, iszonyatos látomással. Vagy talán ölelkeznek? Vagy ezek az angyalok magukkal ragadják a szentet? Ki tudja: az egész irracionális, mint maga a bizarr képzelet szülte bárka. A barokk szobrászat ironikus idézetének is beillő, ám ugyanakkor igazi fenséget árasztó alkotás a maga irracionálisával érzékelteti, hogy a transzcendencia mint olyan nem megérzékíthető, hogy *abszurd*, felfoghatatlan. Meghaladja az alkotó fantázia és ezzel együtt az emberi egzisztencia önértelmezésének határait.

A templombenső egyúttal kiállítási tér is: itt láthatók azok a rajzok és metszetek, amiket Piranesi ehhez a munkájához készített. Ezek sorát folytatja a történeti dokumentáció („Piranesi és az Aventinus”), emléket állítva annak a művésznek, aki talán minden kortársánál inkább volt Róma nagyságának művészi megjelenítője. Az ezredfordulóra lázasan készülő Rómának ennél mi sem fonto-

sabb: a régi nagyságnak, a régi autoritásnak a felelevenítése. Ennek jegyében folytatnak ásatásokat szinte a város minden pontján, s renoválják a város templomainak több mint felét. A millenniumra kell, hogy minden a régi fényében ragyogjon fel. Az Aventinus Piranesi-kiállítása talán e megalománia része – voltaképpen mégsem illeszkedik bele: a szerény kis szentély a maga tiszta fehér színével, mely a klasszikus antik szoborgyűjtemények monochrom fehérét éppúgy idézi, mint a sír-emlékek fehér márványát. Nem beszél jövőről, feltámadásról, reprezentációról. Egy archeológus töprengése – hogy ne mondjam: bizarr álma – csupán egy kaotikus világ rommezejének közepette.

A GÉPEK ÉS AZ ISTENEK

Le macchine e gli dei

*A Capitolium Múzeum antik szobrai
a Montemartini erőműben
Róma, 1998*

E római kiállítás ötletét eredetileg a szükség szülte: el kellett valahová helyezni a Capitolium múzeumának antik gyűjteményét arra az időszakra, amíg a Palazzo dei Conservatori renoválják. Gyárépületek, csarnokok, pályaudvarok múzeumá alakításának folyamata pedig évtizedek óta folyik Európa-szerre, s ez elérte az előbb technikai múzeummá, majd pedig művészeti centrummá alakított Montemartini erőmű épületét is a Via Ostiense mellett elterülő ipari negyedben. Ez az 1965-ben végleg elavultnak bizonyuló erőmű az utóbbi években alakult át a város ismert művészeti központjává.

E két mozzanat – egyfelől az antik istenek kényszerű száműzetése, másfelől a kínálkozó gyárépület – összetalálkozása azonban mégsem magától értetődik, nem könnyen, gyakran megtörténő esemény: hiszen annyi más palota, klasszikus épület is adhatott volna ott-hont a reneszánsz otthonuktól megfosztott olymposiaknak. A művelt, humanista tradíción nevelkedett tárlatlátogató közönség hagyományos ízlése is inkább konvencionálisabb megoldás felé hajlott volna. A kiállítás rendezői azonban, szerencsénkre, nem a kisebb ellenállást választották: úgy döntöttek,

ők majd megmutatják, mit is keresnek ezek az istenek, héroszok és római császárok a muzealizált gyárépületben, mi volt az a benső szükség, ami ezt az Olymposzt éppen ide és nem máshová száműzte. Hogy e prezentáció sikerességét illetően talán még ők is bizonytalanságban lehetnek, levonhatjuk a kiállítás-hoz külön e célra készített katalógusból, amely voltaképpen csak a kiállított műtárgyak katalógizálására szorítkozik, s magával a felállítással, a koncepcióval alig törődik. Sőt még csak nem is dokumentálja a gyárépületben feltáruló komplex látványt

A múzeum felé tehát némi alappal szkeptikusan induló látogató fejében ezért legfeljebb közhelyes előítéletek foroghatnak, mint amilyen például a művészet és a technika – egymást kizáró – ellentéte, vagy pedig a muzealizálódásban manifesztálódó egységes múlt gondolata: lám, a technika alkotásai éppúgy mulandók, muzealizálódnak, funkciójuktól megfosztva elkezdenek esztétikai értéket képviselni, mint a művészet, s e két folyamat miért ne érintkezhetne egymással? Az ipari archeológia a művészivel? Ezek és a hozzá hasonló modernista vagy antimodernista előítéletek azonban ködként foszlanak el, amint belép a néző az előcsarnokba. Pedig itt még mindössze egy befelé invitáló, emblematikus, jelzésszerű műalkotás-együttes látható: egy szarkofágtöredék és egy kisebb méretű, fehér márvány Venus-torzó egy nagy fekete tartállyal a háttérben. Fekete – fehér, nő – férfi, isten és ember, technika és művészet, megannyi ellentét fogalmazódhat meg bennünk e látványra, mely idegenségében is otthonos, mintha valóban csak az összetartozó dolgok, világunknak annyira ellentétes, mégis egymásra utalt darabjai kerültek volna a helyükre, sorsszerűen, egy magasabb szükség keze révén.

Az alsó szint az *oszlopok csarnoka* nevet kapta. Ez a mélyréteg. A kezdetek világa, mely egy sajátos várostartómenet elbeszélésének indul. Róma kezdeteit ismerjük meg: a Foro Boarion talált archaikus, i. e. V. századi római szentély oromcsoportjának maradványait s azokat az archaikus sírleleteket, amiket – az akkor már klasszikus görög művészet emlékeivel, mindenekelőtt atikai, importált vázákkal – együtt ástak ki a Fori Imperiali archeológiai területén. Minden úgy kezdődik,

ahogy az egy archeológiai kiállításon szokott: kronológiai és topográfiai rendezelvények szerint felállított műtárgyak, használati eszközök stb. Maga a gyárépület sem látszik még igazán, néhány csavarhúzó és tartályon kívül mintha el lenne rejtve a kiállítás paravánjai mögé. Mindössze két szokatlan mozzanatot érzékelünk: a redukcionizmust, az anyag sajátos válogatottságát és életszerűségét, múzeumokban eddig alig tapasztalt elevenségét. Mintha valóban a római élet kezdetének, művészi archéinak mélyrétegeibe szálltunk volna alá: oda, ahol az első istenalakok, a személység első individuális jegyei s a hétköznapiak első megrendítő élményei – amilyen az anyaság vagy a halál – lenek rá a maguk képi megfogalmazására. Pedig ez az arché nem is olyan régi: a legrégebbi lelet is legfeljebb az i. e. V. századból származik, a többi pedig szinte kortárs a felsőbb szintekével. „Mélyréteg” voltát inkább az elbeszélésnek ez az „egyszerű formákra”, a kultúraalapozó alapjelenségeire való redukció sugallja.

Nem célom a műtárgyak leírása, hiszen ez az archeológusok és művészettudósok feladata, s nem jelen esszéé. Továbbá maguk a leletek voltaképpen közismertek, még ha így eddig sohasem voltak láthatók, s most itt a lehetőség arra, hogy felfedezzük őket. (Szilágyi János Györgytől tudtam meg, hogy néhány eddig ritkán látható darabja szerepelt egyszer a Szépművészeti nagy Róma-kiállításán, jó tíz-egynéhány évvel ezelőtt.) Ismertet és nem ismertet szemlélve egyaránt bevallhatjuk magunknak, hogy csak ismertnek gondoltuk őket, mígnem most mégis egészen másként, újként mutatkoztak be. Engem ezúttal tehát nem a leírás tudományos feladata izgat, hanem pusztán a találkozás: a *genius loci* maga, illetve e helynek az antik, illetve pontosabban: nem görög, nem közel-keleti, hanem római művészettel történő találkozása. Hogyan változnak meg ezek az antikok ebben az új térben, milyen új üzenetet rejt magában az sajátos megjelenésük? Hogyan változtat az antik istenszobrokról és az antik plasztika lényegéről alkotott felfogásunkon?

Ha az *oszlopok csarnokához* visszatérünk, meg kell jegyeznem, hogy ez a terem még alig mond újat nekünk erről a világról: ez az üzenet még inkább „őstörténet”, kezdet: a temetők világa, ama föld alatti Rómáé, ahol az

első római arcélek formálódtak. Nem véletlen, hogy a szarkofágok, sírkamrák ágyai és relikviái és a velük végződő hétköznapi élet néhány megjelenített eseménye (születés, háború etc.) található itt, a hosszanti fal mentén az arcképcsarnok a domináns. Humoros s egyszersmind szinte kortársunknak tűnik az a római patricius, aki saját méltóságát, hivatali alkalmasságát hangsúlyozandó, nagyapja és anyja mellszobrára (mint egy kis legitimáló családfára) támaszkodva áll előttünk. Ő azonban csak egy a sok neves közéleti személyiség, patricius, senator és caesar között, a *homo politicus* nagy csarnokában. A múlt, amelynek mélyrétegeibe leszálltunk, olyan személyes életek történetéhez vezet el, mint amilyen a miénk: egyszeri, individuális, esendő és mulandó. Arcok mellképként és síremlékeken, és szarkofágok. És néhány oltár, az istenek üres helye. Itt, ezen a szinten nincsenek istenek – csak Pallas Athéné töredezett cserépfiguráját láttuk az archaikus oromdíszen, mintegy a kiállítás emblematisztikus alakjaként. Az oltárok egyébként üresek, mellettük egy vitrinben körkörös elhelyezett nagy gépkulcsok, mintha az áldozás közös szerszámai volnának: a háttérben pedig egy hatalmas tartály magasodik – ez előtt állt a törékeny Venus az előcsarnokban. Ami itt megérint minket, az a személyesség, a hitelesség és a világunk felé való nyitottság: egy dialógus kezdetei, egyfajta meginduló dadogó párbeszéd.

A második tér: a *Sala macchine*: a gépterem. Ezek a monumentális sötétszürke dízelmotorok valaha elektromos áramot állítottak elő, vagyis fényt, ama görög fénynek mai mesterséges megfelelőjét, amely a kinti világossággal együtt homogénen, akcentusok, erősen megvilágított felületek és árnyékok nélkül – bevilágítja ezt a kiállítási csarnokot is, láthatóvá téve ezzel a terében helyet kapó műalkotásokat is, mintegy a technikára utaltságukat is jelzendő. AVVIARE, FERMARE, olvasható nagy betűkkel az indítókar mellett. Az utasítás azonban immár pusztán litterális, fikció, hiszen a gépek csendesen állnak már, némán hallgatnak, igazodva a közjük települt olymposiak nyugalmához – csak a szomszédos gyártelep zakatolását, szirénáját hallani – a hely autenticitását őrzendő. Van ebben a csendben ugyanakkor valami természetel-

lenesség is. Mintha az idő folyama megállt volna, vagy mintha legalábbis egy pillanatra elcsendesült volna korunk „tomboló műhelye” (Hölderlin kifejezése ez), helyet adván ezzel a vele való csendes, töprengő szembenézésnek, félretéve minden technokrata vagy antimodernista hangoskodást is.

A lépcső tetején, a *Sala macchine* első darabjaként ismét egy Athéné-szobor fogad – emlékeztetve minket archaikus mására a földszinti tereméből. Itt most egy emberi arányokat meghaladó méretű szobra látható – a felirat szerint egy i. e. V. századi görög bronz római másolata –, melynek torzóját gipszfejj egészíti ki: a Louvre-ban látható Athéné Velletri kissé előrehajló, gondolkodó, töprengő feje. Nem nehéz asszociálnunk az athéni Akropolisz Múzeum GYÁSZOLÓ ATHÉNÉ-jére, amely Martin Heideggert is inspirálta híres athéni előadásában a technika és művészet lényegéről. Hasonlóan előrehajló fej, ugyanaz a komoly, tündődő tekintet. Mintha a gépeket nézné, rajtuk tündődne, illetve – Heidegger gondolatmenetét idézve – a *határt szemlélné*, az emberi végesség szabta határt, amit a technika a maga „*futurologikusan tervezett ipari társadalom*”-képével (Heidegger kifejezése) és fejlődéselméletével ignorálni próbál. Ezt a gondolati akcentust – technika és művészet diskurzusát – erősíti a mellette felállított másik három Athéné-szobor is – noha ilyenfajta csoportosításuk egyúttal „esztétizál” is, mert feleleveníti az egészen a XVIII. század végéig divatos tematikus elrendezés elvét. S hogy a hangsúlyos kiemelés szinte sulykoló legyen, a terem túlsó végében ugyancsak Athénét pillantjuk meg az Apollo Sosias oromcsoportjának centrumában.

Az Athéné-szoborokkal határolt tér a civilizatorikus furor athlonjait foglalja magában. Ezek már nem az őstörténet részét képezik, hanem a világbirodalom formálódás korszakát jellemzik. A lebrándó elemek, a felhasználandó olaj mint nyersanyag és az ember mint Héraklés küzdelmének színtere ez a gépterem. Egy – illetve az időbeli távolság révén mégis két egymásra vonatkoztatott – heroikus, atletikus korszakot idéz fel. A heroikus korszak a küzdelem, a lebrás és a birodalmi győzelem jegyében értelmezhető. Az atléta testi ereje szembesül itt a gépek *dinamizálásával* – legalábbis ezt sejteti a két gépsor vé-

gére állított két atléta torzója. Héraklés és Ikaros örökségének vagyunk a tanúi. A teremben kiállított szobrok többsége egy gigászi küzdelem egy-egy mozzanatát érzékelteti: az Olymposiak harcát a Gigászokkal, a görögök háborúját a barbár amazonokkal. Az Apollo Sosias előbb említett Athéné-oromcsoportja ez utóbbi témakörhöz tartozik, szobordíszeti eredeti görög alkotások, melyeket feltehetőleg Eretriából rabolt el Augustus hadserege. Az oromcsoport négy fő alakja: Athéné, Héraklés, Théseus és Niké, az amazonok felett aratott győzelem jeleként. Az oromcsoport mellett egy másik, kolosszális méretű „Vittoria” is látható, pontosabban csak a keze, amint a gép felé mutat. Fortuna istennő kétértelmű tekintete kíséri a kézmozdulatot.

És a többi isten? Ők mintegy nézői a heroikus küzdelemnek, akárcsak az ILLIÁS-ban. De ezúttal – az epikus hagyománytól eltérve – nem avatkoznak bele a történésebe. Nem is tehetik, hiszen egyikük-másikuk csak egy-egy tekintet. Így a gyönyörű Héra-fej (Agorakritos i. e. 420 körüli alkotásának római másolata) vagy az Apolló-fej, az Omphalos-típus. Csak a tekintetük maradt ránk. Mások azonban ott állnak teljes testi valójukban: Dionysos, széles redőjű köntösében, majd egy sötét, bazaltba faragott nőalak (Vesta?). Az istenek ez a néma csarnoka a kiállítás egyik legsikerültebb részének bizonyul. Felidézi az ezekhez az alakokhoz hagyományosan hozzágondolt pátoszt, azt a magasabb realitást, amit egykor Walter F. Otto vagy Ernst Buschor látott bennük, vagy Karl Schefold és Hans Walter kapcsolt hozzájuk, állítván, hogy a görög plasztika története egyenesen az „ember” története. Felidézi ezt a pátoszt az istenek sereglete, ámde úgy, hogy azt egyszerűen idézőjelbe is teszi. Amint a természet is mutatkozhat „emberibbnek” az emberi beavatkozás, a vele való érintkezés híján, mintsem vele, úgy a technika is mutatkozhat emberibbnek prométheusi titán mesterénél, vagy legalábbis ugyanannyira antropomorf-nak, mint ő maga.

És a többi halandó? Az emeleti rész folytatja a portréknak már a földszinten megkezdett sorozatát. A kisméretű mellszobrok, fejek azonban ezúttal egészen közel, közvetlenül a dízelgép oldalában sorakoznak. Individualitás és anonimitás találkozik itt egymás-

sal, egy perszonális világ emléke ütközik az ipari-indusztriális korszak elszemélytelenítő világával? Ha persze egyáltalán szabad személytelenségről beszélni ezekkel a gépekkel kapcsolatban. Max Picard szerint a technika arctalansága, elszemélytelenítő ereje a lármához, a termelés kényszermechanizmusához tartozik. Vajon arctalan, személytelen-e tehát egy olyan gép, mely némán, funkciójától megfosztottan áll a műalkotások között, megannyi rá irányuló tekintet keresztútjében? Vajon nem személyesül-e meg a gép is? Vagy – mint Heidegger gondolta – a gép voltaképpen csak énségünk – önmagunkra való beállítottágunkat, önösségünket – mezteleníti le, teszi láthatóvá, vagyis a szubjektivitás korszakának végső üzenetét? Ilyesféle kommentárjaink ugyancsak a szubjektivitás szférájába tartoznak. Egy azonban bizonyos: ezek az antik istenek, ezek a római arcok: mind sorstársaink, a mi egzisztenciális kérdéseinknek képei, fenyegtettségünk, tündődésünk, melankóliánk kifejezői, ezredvégi küzdelmeink, közös múltunk és végességünk alakjai. Nem idegenek, nem a mások, az olymposiak, az antikok, velünk, modernekkel szemben. *De te fabula narratur.*

Az „őstörténet” mélyrétege és a „heroikus küzdelem” tere után néhány lépcső vezet fel a hátsó terembe, a SALA CALDAIA-ba, vagyis a fűtésnek, a gőzturbináknak a termébe. A kiállítás megtervezői ide, e legfelső szintre helyezték el a „kerteket” – HORTI, írja a felirat –, vagyis ama szoborleleteket, amelyek az ókori Róma kertjeiből kerültek elő. A gondos felállítás maga is kertszerű aurát imitál: a paravánok zöld színűek, sőt olykor lugasszerű oszlopcarnokot is imitálnak. Az előző szint sötétszürke-fehér kontrasztját itt a zöld és halványsárga egyfajta illuzionisztikus harmóniába oldja, hogy azután annál erőteljesebb, döbbenetesebb legyen az installáció drámai hatása.

Itt ezen a szinten a Múzsák és Dionysos az úr. Hiszen valóban a kertekben, sőt a poézis álmvilágában vagyunk, magunk mögött hagyva a *techné* athéni–héraklési világát. A központi figura tehát a Múza, három is áll belőlük a bejárat felőli részen. Velük szemben pedig – a terem centrális helyét képező atriumalakra kiképzett tér előtt, mely egy vadászatot ábrázoló mozaik darabjainak adott

helyet – könyököl a negyedik – egy i. e. II. századi rhodosi munka: a fiatal lányként, teljesen köpenybe burkoltan ábrázolt Múzsza egy nagy kőpárkányra támaszkodik: töpreng vagy álmodik, vagy talán – ahogy Múzsához illik – egyszerűen csak örzi annak a világnak az emlékezetét, amelyhez tartozik. A Földét, a kertekét, a vadon vadállatait – mindazon dolgokét, amik a lába alatt látható mozaikon megjelennek – a medvét, a vadkanét, az erdő megannyi vadjának emlékezetét –, illetve mindazét, ami vele együtt látható e felső teremben. A kertek világához azonban nemcsak az emlékezet és a poézis tartozik, de Dionysos is, az örület, a szenvedély, az erotikus vágy, a szőlőfürtök, a bacchanália és a halál istene. A Múzsákkal szemben az ő mezítelen torzója hever, egy szép mezítelen női torzóval és két bacchánsjelenetet ábrázoló kőkratérral szemben. Szatír ránt itt az ölébe nimfát, menádok táncolnak vadul, Démétér, Priapos és Faun társul a karhoz.

A gőzturbinák mentén pedig ott áll a *Terra matris* (a hortensis) kis szobra, egy kis fülkébe (edicula) zárva – mely mintha a saját sírleléke volna. Legalábbis kézenfekvő erre asszociálni, mert körös-körül csak urnák, sírsztélék és szarkofágok sorakoznak, egynemelyikük hasonló kis ediculát formáz. Ezek úgy szegélyezik most a gépet, mint ahogy egy szinttel lejjebb a portré sereglették körbe (kíváncsian, tűnődve, mosolyogva) a fekete monstremot. Közéjük csak egy bikafejes, dionysosi motívumokkal díszített oltárkó vegyül. Egy álom, egy illúzió, egy halálos orgia részesei vagyunk, immár minden küzdelem túl szemtől szemben a szarkofágok néma sorával. A kör bezárult, oda jutottunk, ahonnan elindultunk. Az „őstörténet”, az arché érintkezik a késő császárkor végével: kezdet és vég összeér a szarkofágok folytatódó sorában.

A mintegy négyszáz válogatott szobor minden bizonnyal a Capitolium Múzeum gazdag anyagának reprezentatív válogatását is kínálja. Mégis, mennyire nem az ún. „minőség” az, ami ezúttal hat. Anélkül persze, hogy csökkentené az egyes darabok individuális hatását, szépségét, de ezúttal ez a szépség is más kontextusba került, másként működik. Nem tudom, hogy meg lehetett volna-e rendezni ezt a kiállítást – hasonló koncepci-

óval – mondjuk az athéni Nemzeti Múzeum plasztikai gyűjteményéből. Nem tudom, de kétkem. Miért? Mert ezek a szobrok – többségükben, az egy-egy archaikus és késő klasszikus görög eredeti ellenére – már a modernitás kezdetéhez tartoznak, amikor a műtárgymásolás egyszerre termékeny művészi lehetőség és már, mondhatni, „ipar” is. A Montemartini erőműben tehát ezért úgy hatnak, mint a modernitás kezdetének és végének érintkezése. Kiiktatódik a reneszánsz palazzók közvetítése, a tradíció megszokott hídja, humanista neveletésünk ismert közhelyével, s ezzel eredendőbb szembesülésre készít saját kezdetünkkel és azzal, amik az ipari korszak végén, immár azt is múltként magunk mögött hagyva, vagyunk. Ezzel egyszermind új látásmódot kínálnak arra, ami számunkra az antikvitás, a római antik. Ezek a szobrok egyébként is, karakterisztikusságuk miatt már eleve sem tűnnek olyan „ideálisnak”, „transzcendensnek”, mint az archaikus vagy klasszikus görög plasztika remekei. Ebben a közegben azonban nemcsak személyesebbnek, individuálisabbnak mutatkoznak, de egy sajátos személyes pátoz, poézis légköre is érzékelhető, miközben e torzók, félbehasított arcok fél testek kiszolgáltatottsága, esendősége, mulandósága sokkal szembeütőbb, mint bárhol másutt. Még a romok romantikus aurája sem sugallja hamisan, hogy *sic transit gloria mundi*. Mert hát ki is beszélne itt eredetiségről, nagyságról, glóriáról, a parusia világlásáról? Ha magunkra ismerünk bennük, nem patetikusabban, fellengzősebben történik ez, mint a géppel szemben: a bennünk lakozó ismeretlen, félelmetes dinamis, a monstrozus éppúgy hozzátartozik ehhez a tükörképhez, mint a sokat hangoztatott antropomorfizmus. Heidegger Nietzsche idézete juthat az eszünkbe: „*Der Mensch ist das noch nicht festgestellte Tier.*”

Kocsiszký Éva