

Kocziszkó Éva

Archeológia és képzelőerő

Három fragmentum archeológia, költészet és művészet diskurzusáról

1. A torzó és a romok

Rainer Maria Rilke Clara Rilkehez írt levelében így számol be August Rodin műtermében tett egyik első látogatásáról:

A helységben „több méter hosszan csak fragmentumok hevernek, egyik a másik mellett. Mezítelen aktszobrok torzói, egyik-másikuk nem nagyobb, mint a kézfejem. Mindegyik csak töredék, egyik sem egész: gyakorta csak egy kardarab, vagy egy lábszár része, éppen ahogy egymás mellé kerültek. Arrébb a törzsnek egy torzója, amely szorosan hozzájuk tartozik. Azután egyik torzó egy másiknak a fejével és egy harmadiknak a karjával [...], mintha valami minden képzeletet felülmúló hatalmas vihar, egy semmihez nem hasonlítható pusztítás söpört volna végig ezeken a műalkotásokon. És mégis, minél közelebből szemléljük ezeket a fragmentumokat, annál inkább az az érzésünk, hogy sokkal kevésbé lennének egészek, ha ép testek volnának. Minden egyes töredék olyan különleges, olyan megragadóan egyedülálló, olyan egyedülálló, és annyira nincs szüksége a kiegészítésre, hogy szinte elfelejtjük: voltaképpen csak különböző testek csonka tagjairól van szó.”¹

Rilke ebben a beszámolóban egy olyan esztétikai tapasztalatot fogalmaz meg, amely ugyan már a német romantika egyes gondolkodóinál, Friedrich Schlegelnél és Novalisnál is érzékelhető, mégis csak a századfordulót követően vált általános érvényűvé. Ebben a fordulatban, vagyis a töredékesnek, a megcsonkítottnak, a torzónak az egész műalkotással szemben megfogalmazott esztétikai elsőségében az esszék mellett a költők, így elsősorban éppen Rilke verseinek is kiemelkedő szerep jutott. Ettől kezdve a görög hagyomány mindig a fragmentumra asszociál, a fragmentált alak az ember és a halál közössége. A német archeológiának több nemzedéke nőtt fel az *Archaikus Apolló torzón*, olyan neves tudósok, mint például Ernst Buschor, Karl Scheffold vagy Ernst Langlotz, akik hangsúlyozták, hogy a modern költészet és a kortárs művészet egyes szignifikáns alkotásai sokkal inkább hozzájárultak a görög szobrok elmélyült „szellemi” megértéséhez, mint a gyakorta fennhéjázó tudományosság.

Két évvel Rilke idézett levele előtt, 1900-ban fogalmaz meg igen hasonló észrevételt az antik romokkal kapcsolatban Richard Dehmel. Görögországi utazása egyik állomásáról, Megalopoliszból írja egy képeslapon: „A romokat pedig vigye el az ördög, noha némelyikük olyan szép, hogy nem szabad szomorkodnunk mindazon a pusztuláson”, amely bennük megmutatkozik. Vagyis az elpusztult antik szentély, a maga csonka, töredékes állapotában szebbnek, a modern

szemlélő által jobban megközelíthetőnek mutatkozik, mintha fennmaradt volna a teljesen ép épület. A német költő számára egyébként leginkább csalódást okozott a görögországi utazás, és ezzel korántsem állt egyedül. Azonban éppen Dehmel kritikus, antiklasszicista attitűdje kellett ahhoz, hogy felfedezze a romokat mint romokat, melyek éppen ebben a csonka, töredékes állapotban bontják ki igazi szépségüket. Ezt az esztétikai élvezetet már nem hatja át a romantikusok melankóliája, a pusztulásban lelt szomorúság gyönyörűsége, hanem azon modern tapasztalat felé mutat, amely nemcsak a befejezett, zárt műalkotást, hanem a részben elpusztult, a természet munkájával átformált romot is autonómnak tekinti. Egy tradícióváltás ment végbe, a modern szemlélő számára az antik romok immár nem a régi kor, az antik Róma vagy az antik görögség letűnt nagyságának allegóriái, a múlt dicsőségének és nagyságának a tanúsítói, meditációra inspiráló kulisszák, hanem önmagukban, mint romok váltak érdekessé. Ebben a töredékességükben rejlik az esztétikai kisugárzásuk, hogy érzéki jelenlétük szimbólumképző ereje meglepetésszerű hatással társul. A romok emlékeztetnek a halálra, a végességre, felidéznek az emberi történelemben munkáló kegyetlen, sötét erőket, azokat a történelmi és természeti katasztrófákat, amelyek a pusztuláshoz vezettek. A modern szemlélő számára megbomlik az a kényes egyensúly, amelyet egyfelől a megmaradt forma és a pusztulás munkája, a halál és az enyészet békességet és csendet sugárzó légköre, illetve a pusztulás erőszakossága és könnyörtelensége között a romban korábban észleltek. A önmagára utaló, önmagában

¹ Rainer Maria Rilke: *Briefe*, hrsg. v. Rilke-Archiv mit Ruth Sieber-Rilke, Frankfurt am Main 1987, Bd. 1, 39.

teljes rom megmarad feszültségteli paradoxon-
nak: a múlt jelenlévő emlékjelének, jelenlévő
távollétnek.

Eme sajátos, Rose Macaulay vagy Robert
Ginsberg² által perverznek is nevezett eszté-
tikai élvezethez – vagy éppenséggel az ellen-
kezőjéhez, az averzióhoz – olykor egy rendkí-
vüli, a normalitás és a racionalitás kategóriával
megragadhatatlan lelkiállapot is társul, melyet
álomszerűnek, irracionálisnak, a képzelet felfo-
kozott munkájának is tekinthetünk. Tudtommal
Hermann Lingg német költő memoárjában talál-
ható az első feljegyzés egy ilyesfajta jelenség-
ről. 1848-ban a paestumi antik szentélyek rom-
jainak megtekintése során a következő eset-
ről tudósít: „Amikor búcsút vettünk a templom-
romoktól, különös láz akart megtámadni, ros-
szul lettem, hideg veríték gyöngyözött a homlo-
komon, s az alvilági istennők lehelete áradt rám.
[...] És valóban, mindig, amikor egy elmúlt kor-
szak a régi kultúra képével közvetlen közelünkbe
kerül, például szentélyek vagy sírok formájában,
akkor szinte körbefon minket félelmetes vad-
ságának, keménységének, nyers szokásainak
és könyörtelenségének minden rettenetével és
szorongásával.”³

Nyilván nem véletlen, hogy éppen azok a
paestumi romok váltották ki Linggnél ezt a saját-

tos rosszulletet, amelyek a maguk masszív erőteljességükkel, és a táj teljesen
festőietlen lapályával már jó fél évszázaddal korábban is inkább nyomasztóan,
sőt irritálóan hatottak a látogatóra. Gondoljunk a már halálosan beteg Piranesi
különös, szinte valótlán archeológiai tájat megjelenítő paestumi metszeteire vagy
pedig Goethe kurta bejegyzésére az *Itáliai utazás*ban, mely szerint e templomok
zömök oszlopsorai „nyomasztóak és rettenetesek”.

Aby Warburg a múlt vizuális emlékjeleit „energiakonzerveknek” nevezte.
Ez a meghatározás különösen illik az olyan szignifikáns romokra, mint amilyenek
Paestum vagy Akragas szentélyei, vagy éppen az athéni Akropolisz, amely ma is
megtestesíti mindazt, amit az antik Hellásról Európában gondoltak és álmod-
tak. Poseidonia dór templomainak inkább félelmet, iszonyt, mintsem harmóni-
ával társult szépérzetet keltő hatása lényegében megelőlegezte a görögországi
antik romok ugyancsak inkább zavart és idegenséget keltő hatását a századfor-
dulón. A görögországi antik helyek csak 1900 körül váltak általánosan ismertté,
amikor számos költő, gondolkodó és művész – Hugo von Hofmannsthal, Richard
Dehmel, Albert Ehrenstein, Oskar Kokoschka, Hermione von Preuschen, Isolde
Kurz, Sigmund Freud, Le Corbusier – jutott el Hellászba. Ez a valóságos Görögor-
szág azonban legtöbbjüket sokkolta, s szinte semmiben sem felelt meg annak a
klasszicista, humanista elképzelésnek, amely bennük élt. A vigasztalanul sivár-
nak érzett rommezők meglehetősen csalódást okoztak, ezért többen közülük, így
Dehmel után például Hofmannsthal is, az utat megszakítva sietve hajóztak visz-
sza Itáliába, az ő „igazi mediterrán” hazájukba.

Hofmannsthal 1908-as görögországi utazását Harry Kessler gróf utóbb tel-
jes tévedésnek deklarálta. Hofmannsthal saját útfeljegyzéseiből és leveleiből
annyit tudunk meg, hogy irritálta a vakító görög fény, szorongással töltötte el az
antik tájak üressége, a romokat pedig a múlt időtlen jelenléteként kísértetiesnek
találta. „Ez az ország – írta Thurn und Taxis hercegnőnek – nem a múltnak a
világa, mint ahogyan Itália az, mert itt titokzatosan jelenvaló minden, s egyszer-
smind üres és túlzottan szűzies, érintetlen is.”⁴ Azt pontosan nem lehet rekonst-

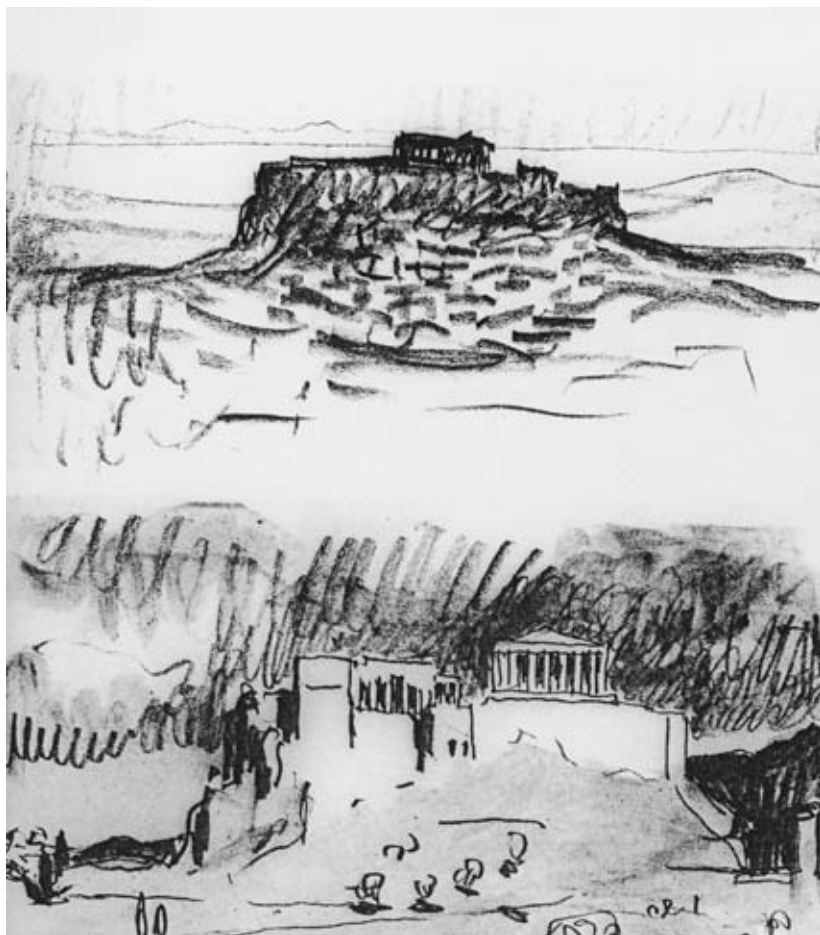
2 Rose Macaulay: *Pleasure of Ruins*, New York 1977; Robert
Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi 2004.

3 Hermann Lingg: *Meine Lebensreise*, Berlin 1899, p. 58.

4 Martin E. Schmid hrsg.: *Hugo von Hofmannsthals Brief-Chronik*. Regest-Ausgabe, Heidelberg
2003, p. 1134.



GIOVANNI BATTISTA
PIRANESI
Paestum, 1778



LE CORBUSIER
Az atheni akropolisz

ruálni, hogy mi történt vele az Akropoliszon, abban a rosszulleszterű, különös lelkiállapotban és abban az éber álomlátomásban, melyet a költő maga sokkal később dolgozott fel irodalmilag a *Görög pillanatok*ban.

Tényszerűen közismert, mégis továbbra is rejtélyes Freud rosszulléte, sajátos emlékezetkiesése, amelyet 1904-ben élt át az Akropolisz megpillantásakor. Az az érzése támadt, hogy amit lát, nem valóságos. Néhány évvel később a híres francia építésszel, Le Corbusier-vel történik hasonló eset, mely azonban a részletes útinaplónak köszönhetően jól dokumentált. Corbusier így ír a Parthenón romjainak megpillantásáról: „A félelmetes, rideg-mereven feltornyosuló sziklaszirt már önmagában is lenyom, és rémületet kelt. Úgy érzed, mintha rád nehezede a minden emberin túlmutatató végzetszerűség. A Parthenón, ez az iszonytató gépezet, felőröl és leural mindent. [...] Hirtelen mintha eltörtéltek volna az elmúlt kétezzer év; valami keserű poézis kerít hatalmába. A fejedet kétségbeesetten temeted a karjaid közé, leroskadsz egy antik lépcsőfokra, iszonyatos megrázkódtatást élsz át, s remegve tápáskodsz fel.”⁵

Az építész egyébként hosszasan taglalt, mértanilag pontos megfigyeléseihez is hozzávegyül a szürreális, az álomszerű: a Parthenón hirtelen hatalmas gépezetnek tűnik, amely mindent felmorzsol. Az antik rom megelevenedik, de nem Pygmalión kelti életre, hanem valami démonikus erő, mely Corbusier szerint a végzetel rokon. Ugyancsak lidércnyomásos látomás lehet a háttérben Albert Ehrenstein egészen más, inkább szürreális, mintsem expresszív vagy futurista szatirikus versének is, melynek már a címe is egyesíti az ironikus szójátékot a nyomasztó látomással: *Akropolypen*. A vers az Akropoliszt sokkarú szörnyeteghez hasonlítja, melyen a turisták „fehér majomállatok”-ként nyüzsögnek. Ehrensteintől nyilván nem állt távol az avantgárd bálványromboló ars poeticája, melynek hevében az olasz futurizmus jeles alakja, Marinetti egyenesen az Akropolisz lebontását javasolta.

⁵ Le Corbusier: *Reise nach dem Orient. Unveröffentlichte Briefe ...* etc. Zürich 1991, p. 329.

2. Költők és művészek archeológiája

A költők és a művészek archeológiai emlékezete – Jan Assmann szerint – az inkább anarchisztikus, tudományos gondolkodással ellentétben előzetesen nem strukturált és nem fegyelmezett; inkább a „memoria mundi”-hoz hasonlítható. A romok keltette emlékezet a képzeletőrlő által vezérelt, az álommal rokon jelenség, mivel az idő és a tér különböző rétegeit mindenfajta rendszerezés, kronológia nélkül halmozza egymásra.⁶ A romokban inkarnálódó *memoria mundi* példáiként idézhetnénk Jochen Gerz *Görög darabjait*,⁷ Andreas Schön antik rommezőit⁸ vagy Anne és Patrick Poirier azon munkáit, melyek a görög romokra asszociáló templomépítményeket ábrázolnak. Ezek közé tartozik a *100 oszlop temploma* vagy az emberi agyba elhelyezett antik templom, a *Mnemosyne*. Ezek az antik archeológiai romok azonban ebben a formájukban sosem léteztek, a képzelet szüleményei, éppen azáltal jelentenek kihívást a nézőnek, hogy egy történetileg soha nem létezett kultúra emlékei, vagyis a lélek tájai, egy dekonstruált jelen képei. Reto Krüger monográfiáját, illetve Gladys Fabre nagyszabású katalógusát lapozva megalapozottnak tűnik az az állítás, mely szerint az elmúlt évtizedek művészetében észlelhető valamelyest egyfajta visszatérés a klasszikus művészetek ismert, otthonos rendszeréhez.⁹

Az antik romokkal való találkozás félelmetes, sokkoló eseményről, egyszersmind inspiratív erejéről is számos költői és művészi megnyilatkozás tanúskodik. Egyes archeológusok szerint maga az európai irodalom is egy archeológiai élmény kapcsán született meg, mivel a homéroszi eposzok keletkezésében szerepet játszhatott Trója romjainak ismerete vagy legalábbis a róla való hiteles híradás. Archeológia és költészet hasonló egymásra hatása érvényesül néhány modern nemzeti irodalom alapítási mozzanatánál is, Németországban például Martin Opitz az antik kultúra vizuális emlékeinek gyűjtője, szakértője volt. A modern romköltészet kezdete valószínűleg Petrarca, majd Du Bellay és mások Róma-élményében gyökerezik, de nem végződik a romantikusok melankolikus romkultuszában. A 20. századi költők közül példaként idézhetnénk Richard Dehmel, Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann, Erich Arendt vagy Günter Kunert verseit, melyek markánsan más és más

⁶ Jan Assmann: *Krypta – Bewahrte und verdrängte Vergangenheit. Künstlerische und wissenschaftliche Explorationen des kulturellen Gedächtnisses*, in: *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*, hrsg. Bernhard Jussen, Göttingen 1999, p. 83-99, idézve: p. 87 sk.

⁷ Jochen Gerz: *Griechische Stücke, Ausstellungskat.* 1984.

⁸ Andreas Schön: *Tholos-Zyklus* 1994, Olynth 1994.

⁹ Reto Krüger: *Nach der Antike. Studien zur Antikenrezeption in der bildenden Kunst nach 1967*, Düsseldorf 2004. Gladys Fabre, ed.: *Antiquität/modernität en l'art del segle XX*, Barcelona 1991.

módon újítják meg az érzéki vizuális élmény révén az antikvitással való modern viszonyt. A század első évtizedeinek költőit Nietzsche nagy mértékben befolyásolja, ami nemcsak a görög kultúra hódolása, dionüszikus, sőt az „orientális” vonásainak kiemelésében mutatkozik meg, hanem a tudományosság, így éppen az archeológia kritikájában is. Rilke, George Dehmel és mások meg vannak győződve arról, hogy a tudomány poros, élettelen görögségével ellentétben éppen ők azok, akik a múltat, a görög világot igazán értik és maiságát be tudják mutatni.

A romantikusok ars poeticája szerint a költői emlékezet képes arra, hogy az archeológiai helyeknek visszaadja az eredeti alkotás auráját, hogy megelevenítse azt a múltbéli világot, melyet ezek az omladozó műemlékek számára megidéznek. A 20. század második felének költőit ezzel szemben a múlt romjai gyakorta a modern romokra emlékeztetik, mindenekelőtt saját testük romjaira.

Archeológia és képzelőerő sokrétű diskurzusból kiemelhetnénk a két vezérmotívumot: a romokat és a testet, a test torzóját. Az athéni Parthenón iszonyatos „torzójának” látványa inspirálta Rose Ausländernek a 60-as években írt versét:

*Öffne dich
nicht Ruinen
eine Stadt
will in dir wohnen
aber die Angst
hier zu bleiben als Torso
und vergangener Glanz.*

(Ne nyisd meg magad
romoknak
egy egész város
lakozzék benned
ámde a félelem
hogy itt maradok torzóként
mint elhamvadt dicsőség.)

A felépíthetetlen romok látványa általában is a test széthullásának képzetét kelti, az esendőségre, tökéletlenségre, a testi lét ama romlandóságára utal. Még inkább igaz ez az antik romokra: Vitruvius hipotézise óta ugyanis elválaszthatatlanul kapcsolódik egymáshoz az oszlop az emberi test, következésképpen a töredékes, megcsönkített antik oszlop eo ipso a testi halált idézi fel, amit korunk embere éppúgy ki akar zárni a maga világából, ahogyan Rose Ausländer idézett versének beszélője is tette, amikor visszaborzad az antik templom romjainak látványától. A testről mint ideális, tökéletes egészről alkotott klasszikus képnek éppúgy ellentmond a romlásnak ez az állapota, mint a humanista görögségességének az antik Hellász valóságos romjai.

A jelenkor tükröződik az antik romokban Günter Kunert vagy Stefan Hermlin költészetében. Az

antik romok őket a történelem ama kataklizmáira emlékeztetik, melyeket maguk is megélték. A múlt relikviáinak szemlélése során mintegy megnyílik a történelem a maga rétegeiben, s a történelmi emlékezet egymásra rakódott szintjei egyszerre válnak láthatóvá: a régmúlt és a közelmúlt romjai, tárgyi relikviái egymásra utalnak, egymást értelmezik, szimultán láthatóvá teszik a tragédiák, vérontások, gyilkos vérengzések végzeteszerű ismétlődéseit. A költő és a művész archeológiai kíváncsisága ebben a vonatkozásban szorosan érintkezik egymással, mindegyik az emlékezet nyomain haladva kutatja a történelem azon igazságát, amelyet Arisztotelész a történelemírással szemben a fikción alapuló narratíváknak tulajdonított.

Irodalomtörténészként nem vállalkozhatok arra, hogy a kortárs művészetnek az archeológiával folytatott diskurzusát akár csak nagy vonalakban is vázoljam. Ezt a Collegium Budapest fókuszcsoportjában együttműködő művészettudósok teszik majd meg. Az irodalomtudóst is foglalkoztatja azonban az a fordulat, mely 70-es évektől kezdve egyre fokozódó mértékben megmutatkozik. A modernitás romjai felől tekintve az antik hagyomány maradványai izgalmas poláris ellentétet alkotnak a jövő apokaliptikus képeivel, s a megőrzés, az emlékezet, a nyomok kutatása több művész és író pályának vezérmotívumává vált. McKenna archeológiai kollázsai a törmelékek világának káoszát idézik fel, míg más alkotókat a kutató és gyűjtő szenvedély, a „reáliák”, a történelem „anyaga” iránti szenvedélyes érdeklődés jellemez. A múlt tárgyi emlékeinek összegyűjtésére irányul például Gerhard Roth írásművészete vagy Christian Boltanski egész művészi tevékenysége. Boltanski a múlt valós és fiktív tárgyainak gyűjtésével a személyes és a tárgyi emlékezetet kapcsolja össze, s konstruál egy imaginárius világot szövegek, fényképek és tárgyak vitrinekbe rendezett, quasi „muzealizált” prezentálásával. Amiképpen ezek a talált, összegyűjtött, és rendszerezett tárgyak rá vannak utalva a művész-archeológusra, aki biztosítja azokat a nyomokat, amelyeket ezek a tárgyak hátrahagytak az utókorra, ugyanígy az archeológiai tárgyakat szemlélő költő is abban látja a sajátos feladatát, hogy nyelvet adjon a néma tárgyaknak, a történelem tárgyi maradványainak, s ezzel egyszersmind emlékezetet is adjon nekik, vagyis történelmet írjon. A költő szóra bírja a néma múltat, a saját hangját, szavait kölcsönzi a relikviáknak, ám ezzel egyszersmind azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy megérező gesztusa paradox módon éppen az ellentétébe fordul. A múltból való beszéd a múlt tárgyi világát egyszersmind meg is semmisíti, hiszen egy új párhuzamos világot, egy nyelvi valóságot állít elő. Ez a nyelvi valóság azonban már csak azért sem lehet az emlékezet nyelve, mert maga is múlandó. Mint Kunert írja *Az archeológus* c. versében:

*Vom Karthago blieb ein Zitat
In ausgestorbener Sprache*

(Karthágóból egy citátum maradt,
kihalt nyelven)

3. A természetfölötti tökély: a LawickMüller pár fotósorozata

Az „Archeológia és képzelőerő” projekthez egy kiállítás is kapcsolódik, mely a fenti gondolat mentén inkább a művészetarcheológiával hozható összefüggésbe, konkrétan a winckelmanni hagyománnyal. A berlini művészpáros, FRIEDERICKE VAN LAWICK és HANS MÜLLER kiállítása a projekt részeként nyílt meg a Collegium Budapestben. A projekt fotósorozatai egy-egy közismert antik szoborhoz hasonították hozzá a lefotózott személyek portréfotóit, computeres technika segítségével. Az Athéna Velletrihez hozzáigazított portrészorozat személyei például Nina, Valerie, Simone és Isabelle, első pillantása szép arcok. Minél tovább szemléljük azonban ezeket a fotókat, annál inkább félelmetesnek tűnik a hasonlóságuk, annál inkább irritálja a nézőt az a közösség, az az általánosan szép, ami a szobor vonásainak finom áttűnésével ezeket az arcokat megfosztja az individualitásuktól és az elevenségüktől is.

Kézenfekvőnek tűnik, hogy ez az experimentális klasszicizmus az ember önformálása iránti szkepszist, a tudomány kínálta lehetőségek (a géntechnológia, a

plasztikai sebészet) esztétikai kritikájára kívánja rávezetni a nézőt, amire az első, párizsi kiállítás katalógusa és sajtóvisszhangja is utal. A hasonlóság félelmetessége azonban nemcsak a mai tudomány kínálta önformálást kérdőjelezi meg, hanem egyúttal magát azt a hellénizáló esztétikai ideált is, melyet két évszázadon át különböző társadalmi-politikai célokhoz idomítottak. A hétköznapi ember és a görög istenek ideálja közötti közvetítés az 1920-as, valamint az ideológiailag kiváltképpen megterhelt 30-as évek fotóművészetének egyik alaptémája volt. Franz Fiedler mellett hivatkozhatunk Nelly fotóira, aki nemcsak atléta-testeket inszenált antikizáló stílusban, hanem az NSDAP megrendelésére olyan görög arcokat fényképezett, melyeket párhuzamba állíthatott „ógörög előzményeikkel”, klasszikus istenszobrokkal. A *perfectlySUPERnatural* sorozat tehát egy több mint két évszázados antropológiai ideált mutat meg a maga időszerű konzekvenciáiban, s az előzményeket ismerő néző előtt nem marad rejtve a képsorozat előzményeinek sötét történelmi kontextusa sem. Ezáltal a LawickMüller páros első látásra valóban egyszerűen csak szép, mondhatni szinte a fotóalanyok naiv szépségvágyát kifejező fotósorozata ebből a nézőpontból még provokatívabbnak mutatkozik, mondhatni visszakanyarodik a fotóművészet ama lényegi sajátosságához, hogy a fotó – mint Susan Sontag írta – eo ipso *hazugság*, hogy már a retusálásnak az 1840-es években történt feltalálásával deklaráltnan nem őszinte.¹⁰ A modern digitális technika intervenciós és manipulatív eljárásai csak tovább tágitották ezt az eredendően a fotóban

10 Susan Sontag: *A fényképezésről*, Budapest 2007.

Athéné 'Velletri Pallas' mellszobra, másolat az i. sz. 2. századból athéni Kresilas fogadalmi szobra alapján (i. e. 430-420). Glyptothek München http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bust_Athena_Velletri_Glyptothek_Munich_213.jpg



LAWICKMÜLLER
perfectlySUPERnatural
AthenaAnna, 1998-2002
digitális print



LAWICKMÜLLER
perfectlySUPERnatural
Athenalsabelle, 1998-2002
digitális print



LAWICKMÜLLER
perfectlySUPERnatural
AthenaNina, 1998–2002
digitális print



LAWICKMÜLLER
perfectlySUPERnatural
AthenaSimone, 1998–2002
digitális print

benne rejlő lehetőséget. A Velletri sorozat fotói jól példázzák, hogy többnyire a valóságos emberektől való averzió vezet az antik plasztika csodálatához.¹¹

A fenti fejtegetésekhez kapcsolódva hadd idézzek végül egy verset, Oliver Fasnacht *Heurekáját*:

*Geimpft
Mit den Lehren der Humanisten
Stieg ich
Empor zur Akropolis
Sah mich
Unter vielen hundert Touristen
Gezwängt.
Verlor
Meinen Baedeker,
Suchte vergeblich
Den Kopf der Athene.*

*Es trösteten mich Lamm und Retzina,
Gesichter,
Freundlich entspannt.
Ich verglich sie mit
den klassischen Skulpturen
und freute mich
über den Unterschied.*

(Nyersfordításban:

Beoltva / a humanisták tanaival / felhágtam / az Akropoliszra / Láttam magam / sok száz turista közé / szorítva. / Elvesztettem / a baedekeremet / hiába kerestem / az Athéné fejét.

Megvigasztalt a bárány és a retzina / arcok, baráti derűje. / Összevettem őket / a klasszikus szobrokkal / és örültem / a különbségnek.)

¹¹ Gladys Fabre, op. cit. p. 311.

Irene Bariera – Kocziszky Éva

Archeológia, emlékezet és képzelet a 20. században

Margináliák

„A múltban úszunk, mint a halak, és nem tudunk belőle kikecmeregni.”¹

A LAWICKMÜLLER alkotópár *perfectlySUPERnatural* című, a Collegium Budapestben június 26-tól megtekinthető kiállítása egy interdiszciplináris kutatási projekthez illeszkedik, mely *Archeológia és képzelőerő* munkacímével szer-

¹ E.J Hobsbawn: *The social function of the past: some questions*, in : *Past and Present* 55 (1972) 17



EDWARD J. STEICHEN
Isadora Duncan a Parthenón portálján, 1921
<http://disembedded.wordpress.com/2009/03/24/isadora-duncan-a-dance-prodigy-or-ridiculous-charlatan/>

veződött. E kutatási programban történészek, irodalmárok, klasszika archeológusok és művészettörténészek vesznek részt, többek között olyan világszerte elismert kutatók, mint Barbara Stafford, Susanne Marchand vagy Alain Schnapp. A kutatás fókuszában a régészet, mindenek előtt a klasszika archeológia áll, melynek modern kori kultúrtörténetéhez kívánnak a kutatók egy-egy szignifikáns fejezettel hozzájárulni. Hogyan hatottak az antik múlt legismertebb tárgyi emlékei, kiásvott rommezői a 20. századi kultúrára? Hogyan jelelték meg ezeket a tárgyi maradványokat, mire és hogyan használták a turisztikai ipartól kezdve a sporton át a reklámgigáig? Mennyiben járult hozzá a régészet a társadalmi identitás formálódásához, és mennyiben volt alárendelve az identitásteremtő/formáló (politikai vagy nemzeti) akarathoz?

A május végén rendezett konferencián LUCA GIULIANI a diszkoszvetés modern technikáit vezette le a Myronnak tulajdonított híres *Diskobolos* replikáiból, rámutatva arra, hogyan járult hozzá a szoborban megjelenített mozdulat helytelen értelmezése a 19. századi diszkoszvetési technika kialakításához, s milyen érvek

szólnak amellett, hogy a szobor – éppen ellenkezőleg – a mai sportgyakorlattal nagyjából egyező mozdulatot ábrázol.

ADOLF BORBEIN az archeológia és a turizmus kölcsönhatását elemezve több olyan konstruált romot mutatott be, melyet össze nem tartozó elemekből építettek régészek Agrigentóban, Epheszoszban és másutt. E konstrukciók célja abban áll, hogy a nem szakember, a turista, az egzakt rekonstrukció helyett az imagináció révén képet alkothasson magának az egykori helyszínről. ARTEMIS LEONTIS az antikvitáshoz kapcsolódó modern táncművészetet mutatta be Isadora Duncan híres athéni, az Akropoliszon tartott performance-ától Eva Palmer Sikelianos-nak a század 30-as éveiben bemutatott produkcióiig. Izgalmas elemzéssel vezette végig a táncmozdulatok, gesztusok, az öltözék felhasznált archeológiai forrásait, elsősorban antik vázáképeket.

Az antiquarianizmus kezdeteihez nyúlt vissza ALAIN SCHNAPP előadása, s mutatta be az archeológiai leleteknek és az archeológus munkájának első középkori és reneszánsz ábrázolásait. ELISABETH DÉCULTOT előadása az archeológia atyjának tartott Johann Joachim Winckelmann szoborleírásán illusztrálta a képzelet szükségzerű társulását a tudományos elemzéshez. Ezt kövözően SUSANNE MARCHAND mutatta be a Kelet művészetének Strygowski munkásságában fellelhető társadalomtudományi aspektusait.

Az irodalmi, esztétikai megközelítések széles skálán mozogtak: Róma romjainak funkcionális szerepétől, melyet Wilhelm von Humboldt elégiájában betölt (CARSTEN DUTT), a Porta Nigra George versén bemutatott allegorikus történelmeként (WOLFGANG BRAUNGART), valamint a modern és antik romoknak a II. világháborút követő időszakban egymásra utaló recepcióján át (ELENA AGAZZI) az athéni Akropolisz 20. századi költői képeiig vezetett (KOCZISZKY ÉVA). Mindközben az elemzéseket végig kísérte a nietzschei antikvitáskép árnya (RÜDIGER GÖRNER tartott róla előadást), melynek hatása alól a modernitás legismertebb alkotói sem tudták kivonni magukat, mint például Gariele D'Annunzio (akinek etruszk-görög, wagneri szceneriáit MAURIZIO HARARI elemezte), vagy éppen Gottfried Benn és a George-kör (JAN ANDRES előadása).

Egy esti külön előadásban értelmezett BARBARA STAFFORD egy sor modern műalkotást a látás, az érzékelés és a vizuális látványnál történő elidőzés szempontjából, a szemlélődésnek mintegy spirituális értelmet tulajdonítva. Mint arra ERIC HOBBSBAWM rámutatott, az emberi közösségek és társadalmak számára a múlt alapvető módon határozza meg a jelen mintázatát. Amikor a társadalmi változások felgyorsulnak és a társadalmak gyökeresen megváltoznak, a jelen társadalmi modell keresve mindig a múlthoz nyúl vissza, de ez a visszanyúlás egyben a múlt alapvető megváltozásával is jár. Egy Udine környéki város mikrotörténetének régészeti esettanulmányával példázta ezt IRENE BARBIERA. Előadása szerint: „A modern nacionalista mozgalmak is, amelyek – Renan szavaival élve – szinte mindig a múltjukról megfelelő vagy a múltjukat félreértő mozgalmak (mivel céljaikban nélkülözik a történelmi precedenseket), önmagukat többé-kevésbé történelmi fogalmak segítségével akarják definiálni, és e fiktív történelem egy részét valósággá is akarják tenni.”

Milyen szerep jut tehát az egyre inkább történetietlenné, az időt kiszorító jelen kulturális áramlataiban az archeológiának, mennyiben határozza meg a múltval való emlékezés szempontjait? Olaszországban a 20. század első felében a római kori emlékeket soha nem látott intenzitással tanulmányozták, mivel ezek jelképezték a nemrég egyesült ország dicső múltját. A rómaiakkal szemben a birodalom kora középkori meghódítóiban (az írott források „barbárjaiban”) az állatias, visszamaradott betolakodókat látták és láttatták, akárcsak az egykori római írók. Ugyanezekben a barbárokban, a határ túloldalán (vagyis német nyelvterületeken) büszke harcosokat láttak, és bennük ünnepelték a német nemzet megalapítóit. A konferencia előadásai alapján bizonyosnak tűnik, hogy az archeológia a transzmissziós folyamat az adott társadalom vagy kor kulturális és ideológiai kontextusában értelmezve magyarázható.