

Hartmut Böhme (1944) a berlini Humboldt Egyetem Kultúraelméleti és Mentalitástörténeti Tanszékének professzor emeritusa. Főbb kutatási területei: a kultúra története és elméletei; 18–20. századi irodalomtörténet; természet- és technikátörténet a filozófia, művészet és irodalom összefüggésében; történeti antropológia; tudománytörténet.

A romok esztétikája

Hartmut Böhme

1. Romok – emlékezés – írás

Heckscher idézi Stendhal különös mondatát, miszerint a Colosseum „ma, romjaiban, talán még szebb, mint amilyen hajdanán, teljes pompájában lehetett (akkor csak egy színház volt...)”.¹ Ezzel a mondattal Stendhal a romok sajátos esztétikájának lényeges pontjára tapintott rá. A rom annak jele, ami egykoron sértetlen építményként lehetett, ám egyszersmind hozzáadódik egy olyasfajta szépség, jelentéstöbblet, amely nem oldódik fel a voltság szemantikájában. A rom a megőrzött forma és a pusztulás, a természet és a történelem, az erőszak és a béke, az emlékezés és a jelen, a gyász és a megváltás iránti vágy olyan kényes egyensúlyát jeleníti meg, amelyet egy érintetlen építmény vagy műtárgy sosem érhet el. A Colosseum „legnagyobb pompája”: egyszerre hordozta magában az esztétikai monumentalitást és a célracionálitást. Ezzel szemben a rom mindig haszontalan; a benne fészkelő rombolás maga az eredeti cél jelen nem léte. Csak a rombolás nyit teret a romok szépségének. Schillerrel szólva a romok a *par excellence* szentimentális objektumok – az utólagos reflexió tárgyai, a jelen-nem-lét jelölői, az eszményiség hiányáé, már amennyiben mindezeket a mű teljességének, funkcionalitásának és épségének mércéjével mérjük.

Ám önmagukban a romok semmilyen jelentéssel nem bírnak. Először is hozzávető-

leg 700 évvel ezelőtt fel kellett fedezni a létezésüket, megalkotni a fogalmukat és kodifikálni az esztétikájukat. A katasztrófa általi vagy lassú, emberi kéz okozta vagy természetes vissza-épülés, amely megelőzi a rom esztétikai tudatát, mindenekelőtt azt jelenti, hogy az érintetlen épületekből kivonjuk azok funkcionális vagy reprezentatív értelmét. Ezáltal a romok új jelölő aktusok szabad színterévé válnak. Csak azokban a közösségekben beszélhetünk a romok esztétikájáról, melyekben az omladozó épületeket a korábbi hasznosítási céljuktól eltérő, új szemantikával látják el. Ez minden létező rom alapvető esztétikai ismertetőjegye, függetlenül a történelmi diskurzusban betöltött helyüktől. A történetileg megtört reflexió materiális ellenpárjaként a törmelékek képírássá változnak át, aminek következtében megszületnek a romok. Azon társadalmakban, melyekben nem alakul ki ilyesfajta rom-tudat, nem létezik történelem sem; ezek bizonyos értelemben „tudatelőttes”, „történelem nélküli” tár-



1. kép. A Colosseum és Constantinus diadalíve. Giovanni Battista Piranesi metszete (forrás: <http://ids.lib.harvard.edu/ids/view/17328933?width=3000&height=3000>)

sadalmak. A formai meghatározottság még látható nyomainak és a forma még nem végérvényes felbomlásának kényes egyensúlya arra predesztinálja a romokat, hogy a történelem néma jelbeszédévé váljanak. Mindemellett a romok esztétikája nem más, mint az idő megtapasztalhatóságának sajátos módja: a rommezőt romok alkotta tájjá szintetizálni képes tekintet tehát a még el nem veszett múlt és a már jelenlévő jövő között rögzített pillantás. A rom az idő mindhárom módjára kiterjed. Pontosabban nem a rom, hanem az a reflexív pillantás, melyben a rom mint esztétikai tárgy megképződik. Ez a tekintet válik aztán írássá, archiválássá, ez írja bele a romok enigmatikus képírását a történelem nagy könyvébe.

A romok történetének alább felvázolt áttekintése tehát mindvégig szem előtt tartja a romok, az emlékezés és az írás összefüggésének aspektusát. Úgy tűnik, egészen a romantikáig úgy fejtették meg a romok képírását, mint egy, a romokban tesztet öltő, ám azon egyidejűleg túl is lépő rejtett értelem enigmatikus jelét. Ez a bizonyos értelem teológiai, hatalomelméleti, történelemfilozófiai vagy természettörténeti szempontból volt rekonstruálható. A romantika óta viszont széthullottak azok a diskurzusok, melyek a romokat értelemmel ruházták fel. Ezáltal előállt a tendencia, mely a romot mint olyan jelképet univerzalizálja, amely immár önmagán kívül semmi mást nem jelent. A rejtve jelenlévő értelem kísérteties érzése tehát ugyanezen értelem eltűnésének kísérteties érzésévé alakul át. A romok többé nem helyet kapnak egy diskurzusban, hanem ők maguk válnak a diskurzus jeleivé: a rommá válás hatalmába keríti az írást, melyet az örökkévalóság jegyében a történelmi rommező sajátja volt. A romok történetének végén ebből születik meg a kérdés, hogy ma, a *posthistoire* korában (a történelem utáni korszakban) nem lepleződhet-e le a romok igazsága a következőképpen: nem lehetséges-e, hogy az egész történelmet annak a lendülete vitte előre, hogy a végén előálljon a Föld mint rom és felépüljön a rommá válás történetére való emlékezés egyetemes archívuma?

Úgy tűnik, hogy a romok nem pusztán ösztönzői voltak a történelmi nyomolvasásnak, hanem hosszú évszázadokon keresztül rászorultak azok kézzel fogható jelenlétére is.² Ahol már nem láthatóak romok, ahol a történelem maradéktalanul feloldódott a természetben, ott az emlékezet többé már nem talál fogást vagy teljes mértékben átalakul írássá – mint a jól ismert mondatban: *campus, ubi Troia fuit* („a terület, ahol egykor Trója volt”). Miután sokáig nem volt Trójának megfelelő titkos jelkép, hiszen a város egykori helyén már a természet uralkodott, már csak az írás, a homérosi eposz segítségével lehetett rá emlékezni.

Hanyatlás – emlékezés – az írás archívuma: ezt az összefüggést meglepő módon a német szövetségi kormány is megerősíti. Ugyanis Közép-Európa potenciális megsemmisítésétől tartva mikrofilmen archiválták és egy Freiburg melletti atombiztos bányában helyezték el Németország főbb kulturális termékeit.³ A történelem végének biztos érzetéről tanúskodik, ha már egy kizárólag információtechnológiai kozmosz aggregátumába transzformálódik. Miután azonban a rom esztétikája már mindig is a hanyatlás és elmúlás vonatkozásában jött létre, így a romok kényes forma-anyag-egyensúlya különös módon nyitva hagyja a jövőt. Tehát mindaddig, amíg az emlékezés és a romok materiális titkosírása között kölcsönös megfelelési viszony áll fent, magához a romhoz hasonlóan mi is a törté-

nelem közepén állunk. Kielezve így mondhatnánk: az a pillanat, melyben minden átalakul írássá, szisztematikusan arra a pillanatra vonatkozik, melyben minden rommá válik. Ez az a pillanat, melyben a rom és írás közt dialektikusan munkáló emlékezés megáll, ez tehát a halál pillanata.

2. *Roma fuit*: Róma mint a rom-esztétika kiindulópontja

A romok hangtalan, enigmatikus nyelvet beszélnek. Ez a nyelv a hanyatlás fenyegetésének okán új diskurzustípust teremt, melyet nevezhetünk renovatívának vagy archeológiaiának. Funkciója, hogy megmentse a romok könyvét (*liber ruinarum*) a nyomtalan eltűnéstől és kinyerje az örök írás szikráit a történelem kihunyófényben lévő jeleiből. Ebből kifolyólag a romok, az emlékezés és az írás már a kezdetektől szoros barátságban állnak egymással. Lehetséges, hogy a *Görögország leírásával* (Kr. u. 160–180) már Pausanias, akinek országa egykor legyőzte Tróját és most maga is romhalmazzá vált, megmentő szándékkal törekedett írássá tenni azt, ami a romokból még kiolvasható volt, miközben már a pusztulás fenyegette: az ókori Görögországot. A vesztes felfedezi, hogy Fortuna aláássa a hatalmi metropoliszok örökérvényűségi gesztusait: így pusztult el Mykéné, Théba és Athén. Ezzel szemben a győztes rómaiak egy hatalmi diskurzusba ágyazott genealógiára alapozták Róma *aeternitasát*: Trója újjáélesztésére a Római Birodalomban, melyhez a kontinuitást Aeneas tette teremti meg. Róma uralmi építészete felette áll az idők változékonyságának, azaz építészeti eszközökkel szavatolja a *pax Romanát* (római béke) mint örök világrendet. A romok mint a mulandóság jelei láthatólag tökéletesen megfelelnek a legyőzöttek tudatának, szemben az időtlenségre igényt támasztó hatalommal. A romok nélküli *Roma aeterna* (örök Róma) története valójában mások – más városok, más népek – romba döntésének története. Róma csak a Kr. u. 410-es bukása után, aztán pedig később, a középkorban, majd a reneszánsz, azaz az ókori építőanyagok széthordása idején válhat mint *par excellence* romváros az európai történelem emblematikus ideájává.

A keresztény horizonton nem alakulhatott ki a romok esztétikája, míg – mint Aquinói Szt. Tamásnál – az *integritas* számított a szépség elsődleges ismérvének. És nem jöhetett létre egyetlen elégia sem a római romokról, míg tipológiai értelemben az antik Rómát tekintették az örök *orbis catholicus* előképének.⁴ A pápa székhelyeként is Róma volt a *caput mundi* (a világ feje). Bukása így nem törést jelentett a hatalom genealógiájában, hanem egyenesen a világ végét,⁵ a mennyei Jeruzsálem felépülésének kezdőpontját. A Róma-költészet és a Róma romjai felé orientált historiográfiai tudat csak az óriási kőbányaként szolgáló város hullájának évszázadokon át tartó széthordása után jött létre.⁶ Az antik romok elégikus felmagasztalása az elmúlt és újra megjelenítendő nagyság jelképévé a reneszánsz kezdetét jelöli.

Lehetséges, hogy a romok esztétikájának eredeti kiindulópontját 1337-ben találjuk meg. Petrarca, aki nem sokkal korábban, a Mount Ventoux megmászása során megalkotta a tájra vetett pillantás archetípusát, római tartózkodása idején kialakítja azt a scénáriót, mely ezután évszázadokig érvényes marad: romokon átvágva, az emlékezésre hangolódva, eljut egy

magaslatra, ahonnan a romos táj mintegy az emlékezés és a történelem könyveként bontakozik ki a tekintete előtt. Petrarca elmélyül a *tempi passati*ról (az elmúlt idők) egy barátjával folytatott beszélgetésben, hogy aztán – a romok feltartóztathatatlan széthullásával szemközt – az írás révén tartósságot kölcsönözzön az emlékező jelenvalóvá tétel pillantásának. A romok duruzsoló mormolása az írás folyamatában a nagy idők jövőbeni *renovatio*jára támasztott igénnyé válik. A romok – a barátok sétája – a pillantás a dombról – a beszélgetés – az írás: ezek mind az emlékezés színházának rögzült színpadi elemeivé válnak. Ezen a beavatási helyszínen a romok esztétikai jelölökké válnak: a rájuk vetett pillantásban létrejön annak az elégius tudata, hogy az építészet uralkodó eszméje – a hatalom zuverenitása, Isten fenségessége, a csodás módon uralom alá vett kő elpusztíthatatlansága – végesnek bizonyult. Ez pedig fordulópont a történelmi tudat számára.

A városok és mindenekelőtt Róma pusztulása ugyanis nem azért írta bele magát az európai társadalmak tudatába, mert az épületek mint anyagi jelhordozók érvényüket veszítették volna, hanem mert elmúlásukban értelmet nyertek a romok, és megta-paszthatóvá vált a történelem diszkontinuitása. Az ilyesfajta anómia aláássa a fennálló társadalmi és vallási értelemformációkat, amelyek pusztulását a történelem során rendkívüli mértékű értelmezési energiáfordítással szokták elhárítani. Ilyen például a tipológia mint keresztény értelmezési modell, melynek segítségével Babilón és Jeruzsálem pusztulása, az antik és a keresztény Róma bukása, tehát maga a történelem úgy magasztosul fel, hogy átmenetté válik a valóban elpusztíthatatlan jelölt, tehát a mennyei Jeruzsálem felé. Ez a teológiai erőfeszítés a megváltás lenyűgöző teológiai energiájáról tanúskodik, melynek célja, hogy megóvja a történelmet attól, ami a romok titkosírásából már mindig is kiolvasható volt: Fortuna változékony kegyétől, a *vanitástól* (hiábavalóság), a történelemből visszatükröződő halálfejtől.

3. Változatok romreflexióra és romművészetre

Petrarcától kezdve mindezzel szemben teret nyernek a szekuláris stratégiák: az antikvitás reneszánsza, a restauráció művészete, a műemlékvédelem. Ezekkel kezdődik el a rom-költészet (először mint Róma-költészet), valamint a 16. századtól a rom-festészet és a mesterséges romok építésének hagyománya, a pesarói kestély parkjában 1530-ban megjelenő legkorábbiaktól egészen a 18. század kertépítészetének késő barokk és romantikus romjaiig. És ekkor indul útjára az archeológia mint a humántudományok rekonstruktív emlékezetmunkájának modellje, el egészen a pszichoanalízisig. Freud tehát nem ok nélkül jeleníti meg Róma a romosodás korszakain át felsejülő képzelt alaprajzát az emlékezet modell-imagináriumaként. Róma mint romváros Freud számára az emlékezet másik „varázsnemesze”.⁷

A reneszánszban aztán a rom-Róma esztétikai imaginárium má alakul át, mely annyira különbözik a város valós alakjától, mint a király halandó teste örökkévaló alakjától. „RÓMA” nem egyenlő „rómával”. Ez már a *translatio imperii* (a hatalom áthelyeződése) gondolatában megnyilvánul, mely szerint Konstantinápolyt csakúgy, mint később XIV. Lajos Párizsát,

RÓMA ideájának megtestesüléseként tartották számon.⁸ A hatalom jelölőinek feloldódását a tényleges romosodás folyamatában az emlékezés és a politikai megújulás könyve írja körül. A Róma-költészetet (a francia, angol és német nyelvűt is) egészen a 19. századig teljes mértékben meghatározza a fenti különbségtétel Róma városának valós teste és az örök és univerzális RÓMA idealizált teste között. Itt találhatjuk meg a romok esztétikai megjelenésének szülőhelyét: abból az átmenetből indul ki, mely átvezeti Rómát az örökkévalóság szférájába, az emlékező és reprezentatív íráséba. Ahogy aztán megfordítva az íráson által megóvott romok az elmúlt nagyság anyagi rekvizitív és emlékkönyvévé válnak.

A fenséges esztétikáját az európai költészetben a római romok határozzák meg, nem pedig – ahogy később Kantnál – a természet megtapasztalása. A művészet teremti meg az örökkévalóság látszatát. Ez felidézi azt a horatiusi gondolatot, mely szerint a művészet ércnél maradandóbb emlékműveket alkot. Az írás és a művészet ellenáll annak a törvényszerűségnek, mely szerint idővel minden rommá válik. Ez magyarázattal szolgál François Perriernek az antik Rómát ábrázoló sorozatában bemutatott – s e minőségében igen korai (1638) – művének különös címlapjához:⁹ Chronos isten, egy sovány, szárnyas aggastyán, kaszára támaszkodva, lábainál önmaga farkába harapó kígyó, s így harapdálja a Belvederei torzót. Amit elnyel az idő, azt megmenti a művészet, a történelem archívuma. Geoffrey Whitney *Choice of Emblems* című művében (1586) az *in-sc-*



2. kép. François Perrier Chronos-ábrázolása, 1638
(forrás: www.artsy.netartworkfrancois-perrier-frontispiece.png)

riptio alatt ez olvasható: *Scripta manent* („az írás megmarad”), a háttérben széthulló romok, az előtérben könyvek.¹⁰ A romok mint Chronos isten hatalmi jelvényei az írásban, a történelem könyvében, az *ars memoriae*ben (az emlékezet művészete) és abban a művészetben találják meg ellenjelölőiket, mely a jelölők elmúlásával az emlékezet büszkeségből és gyászából megszülető grandiózus archívumát állítják szembe.

A másik lehetőség arra, hogy a romokat az időtlenségre vonatkoztassák, a romok építése: ez pedig semmiképp nem a számunkra oly ismerős 18. századi kertépítészetben kezdődik, ahol a romok a *locus melancholicus* (melankolikus hely) dramaturgiai kellékei, amely maga is a *vanitas*-hagyományból ered. A grották, mesterséges romok és a romfestészet, ahogyan ezek a 16–17. századi fejedelmi paloták szerves részeivé válnak, illetve uralkodói kertekben felépülnek, nem a melankólia-, hanem a hatalmi diskurzus alkotóelemei. Megvilágító erejű lehet a gigantomachia motívuma, ahogyan az a mantovai Palazzo del Te épületén példászerűen megfigyelhető. Az építészeti formák összeomlása, melyek maguk alá temetik a gigászokat, miközben odafent az olymposi istenek sikerrel védik meg uralmukat, az esetleges árulók sorsát ábrázolja. A gigászok palotájának romjai a mantovai Gonzaga-fejedelmek hatalmának apoteózisaként szolgálnak.¹¹ A romokat is magukban foglaló itáliai fejedelmi villák, csakúgy, mint német utánzataik a fejedelmi kastélyok parkjaiban, semmiképpen sem *memento mori*ként vagy a melankolikus önreflexió helyeiként szolgálnak, hanem a rommá válás tudatos, gyakran meglehetősen illuzionisztikus folyamatát jelzik, melyből a díszes fejedelmi épületek emelkednek ki győzedelmesen. A romok az uralkodó időtlen hatalomra támasztott igényét hangsúlyozzák.¹² Következésképpen a romoknak épp ez az értelmezési lehetősége fordulhat visszajára: így válhat a Szent Péter-bazilika romként való ábrázolása – ahogy azt pl. a protestáns németalföldi festőnél, Marten van Heemskercknél láthatjuk, aki megjárta Rómát – a pápaság kritikájává. Ezért ábrázolja Hubert Robert a Louvre épületét romként. Diderot számára a palota romjai között meghúzódó kicsiny kunyhó a zsarnokok mementója – *sic transit gloria mundi* („így múlik el a világ dicsősége”) – politikai kritikaként alkalmazva. C. F. Volney szerint a francia forradalom előestéjén a palmyrai uralkodói építményekre vetett pillantás a társadalmi megújulásba vetett reményt ébreszti fel.¹³

Akárhogy is változzon a romok jelentése a történelem során, mindenképp a szépség látszatának visszavonása. Lehet a hatalom vagy az elégikus emlékezés, az eszkatológiai fordulat vagy a *vanitas* kifejezőeszköze, lehet fenséges vagy kopár, rémítő vagy melankolikus, ám szép soha nem lehet. A látszat-mivoltával mindenütt ható szépség és értelem rothadása és felbomlása a romot a sokk esztétikájára predesztinálja.

4. A Föld mint rom

A cambridge-i újplatonisták köréből érkező Thomas Burnet esztétikai és ideológiai sokként élte meg, amikor itáliai utazása során 1671-ben átkelt az Alpokon.¹⁴ Az Alpok Burnet számára óriási rommezőként tündek fel, amely a lehető legradikálisabb kihívást intézi a szépség esztétikai normáihoz: a harmóniához, a rendezettséghez, a szimmetriához, az arányosságához és az egységes formához. Itáliában aztán Burnet meglátja az antik

romokat, melyekben az elmúlt nagyság és szépség jeleit ismeri fel. Ez a gondolat, valamint a 17. században széles körben elterjedt felfogás a Föld öregedési folyamatáról, arra indítja, hogy 1691-ben megírja *A Föld elméletét*, melyben a szétszaggatott, szabálytalan, elhasznált és megsebzett Föld összességében mint rom jelenik meg. A Föld mint rom: azt jelenti-e ez, hogy jelenlegi formájában nem egy tervező, isteni értelem keze nyomát viseli magán? Hiszen egy szabad teremtő szubjektum hogyan véthetne ilyen mértékben az esztétika alapvető szabályai ellen? Hogyan is lehetne egy ennyire rendezetlen, ijesztő és értelmet nélkülöző világ az Isten teremtése? Hiszen utóbbira nem éppen az-e a jellemző, hogy egybeesik benne a szép forma és a szubsztanciális értelem? Sejthető, hogy olyan gondolatok ezek, melyeket a fiziko-teológiának és a teodíceának vissza kellett utasítania: utóbbiak voltak talán a világ szépségének és értelmi struktúrájának egyben látására tett utolsó európai erőfeszítésnek.

Burnet konzervatív módon, tehát a teremtésteológia alapján kezeli az őt ért rom-sokkot. A jelenlegi Föld-rom az ember bűnössége által elpusztított eredeti isteni kalligráfia fenséges emlékezet-jele. A bizarr Alpokban érzett esztétikai sokk emlékeztet a bűnre, mely a Föld lerombolásában bosszulta meg magát. A Föld-rom kies terein kialakuló fenséges-esztétika egyszerre hordozza magában az isteni hatalom dicsfényét és az ember alávetettségét a bűn kozmikus összefüggésrendszerének. A Föld hieroglifa-jellegű rom-struktúrájának dekódolása menti meg még egyszer a szépség és értelem üdvtörténeti alakzatának identitását, természetesen az ember kárára.

Mindeközben meginog a kozmosz építménye. Az ég jelenségeinek megfigyelése, amely elvezetett a kopernikuszi fordulathoz, valamint azok a vizsgálatok, melyek a Földben – részben természetes öregedés, részben emberi eredetű behatások miatt – a romot vélik felismerni, számos filozófusból, természettudósból és íróból sokreakciót váltanak ki, egészen Nietzscheig. A kozmosz eddig annyit jelentett: „díszes rend”, tehát: a Szépség mint Igazság. Ha a végtelen Mindenség és az otthonos Föld meg is felelnek egy matematikai rendnek, mégis mindenhová betörnek a földi és a kozmikus katasztrófák, melyek megrengetik az univerzum mélyén értelmet rejtő szépség látszatát. Innentől minden egyes, a természetre vetett pillantást két rettenetes sejtelen kísér: lehetséges, hogy a Föld és a Menny valójában romok – és lehetséges, hogy ezt a romosodást az ember okozza. A 17. század óta kísért a „természet nyelvében” az a borzalmas sejtés, mely összefügg a romnak olyasfajta egyetemessé tételével, amely őt a kozmosz alakjává emeli. Amennyiben a romot a világ lehetséges struktúrájának tekintjük, az egyet jelent a jelölt és jelölő szoros összekapcsolódásának végével, amely egyszersmind az értelem és a reprezentáció végét is jelenti.

Diderot – sokatmondó, hogy ezt a felvilágosodás egy képviselőjétől halljuk – Hubert Robert romképei kapcsán jegyzi meg: „Előre sejtethetjük a mi időnkben bekövetkező pusztítást, és képzeletünk szétszórja a Földön az épületeket, melyekben lakunk. [...] A romok nagy eszméket ébresztenek bennem. Minden elpusztul, megsemmisül, elmúlik. Egyedül a Föld marad még meg. Egyedül az idő tart még. Hiszen mily öreg már a világ!”¹⁵ Diderot itt valóban az újkor romjainak titkát ismeri fel. A felvilágosodás félelme lakik bennük. A felvilágosodás grandiózus történelemfelfogásával és tudásformáival valóban

úgy tűnik, hogy eljött a „természet-történet vége” (Lepenes). Kant ezt a felismerést juttatja kifejezésre a fenségesről alkotott elméletében: a természet hatalma megtörik az ember eleve megragadhatatlan középpontján, az értelmén, mely autonómiájának időtlen záloga. A fenséges nem a természet, hanem az ember értelemközpontú személye. Diderot őszintébb, amikor nem tagadja le a felvilágosodás nyomán fellépő félelmet: hogy ti. a természet legyőz minden történelmet. A romok mint a természet felülmúlhatatlan erejének mementói minden üdvtörténeti értelmüket elveszítik, és többé már nem tekinthetjük őket az uralkodó hatalmi jelvényének, mint a reneszánsz idején. A természet az ember kizárásával – így Diderot – „már csak szomorú, néma helyszín. A világmindenség elnémul, legyőzi a hallgatás és a sötétség, minden átváltozik irtózatossá, pusztasággá, melyben a jelenségek – megfigyeletlenül maradt jelenségek – sötétben és tompán játszódnak le.” Diderot itt a természetet nem a történelem szubsztanciális másik oldalát érti: a természet az ember kizárásával az entrópia képévé válik.

5. A modernség: rom és allegória

Amit Burnet a saját kozmikus kitágított romelméletében és Diderot a maga látomásában felvázol, jelen van a 17. század során az emblemművészetben, a szomorújátékban, a *vanitas*-romokban és a melankóliában. Walter Benjamin a barokk allegóriák áradásából olyan történetfilozófiát és költői eljárást nyert ki, mely hosszú távon hatékonyabbnak bizonyult a klasszikus szimbólumművészetnél és a rendszerfilozófiák totalitásra törekvésénél.¹⁶ A világ építménye, Isten vagy az abszolút szellem háza rommá vált. A cselekvés hősei, akik még tragikus hanyatlásuk során is a szubsztanciális értelem reprezentánsai, pusztán legendának bizonyulnak. A romantikus művészet, jóllehet annak szolgálatába állítja a gótikus romokat, hogy – hatáspoétikailag – egyrészt érzéki félelmet, másrészt nemzeti kontinuitást teremtsen, nem ezért modern, hanem mert kiszakítja a romot abból a kötöttségből, mely azt a képzművhöz kapcsolja, és a töredék elméletének jegyében a poétikai eljárás középpontjába helyezi. Itt kezdődik az a folyamat, melynek végén a rom többé már nem az önmagukban ismét totalizáló diskurzusok vagy műalkotások széthullásának kódja, hanem strukturálisan kezdi el uralni a reflexiót és a művészetet. A diskurzusok eróziója akkor következik be, amikor elkezd kialakulni annak tudatossága, hogy a romok nem korlátozhatóak arra, hogy egy általuk kialakuló értelem-összefüggés mozzanatai legyenek, hanem talán éppen náluk van az utolsó szó. A művészetben akkor indul útjára a modernség, amikor az értelem elhagyott romjai közé beköltözik az örület, a megváltás iránti, delírium jellemezte vágy és a démoni. Ez nem pusztán a vallási értelemvesztés tünete, hanem a félresikerült szekularizációé is. A társadalmilag előállított „második természet” (Lukács) az egyes részmozzanatok egyre növekvő racionalizálást



3. kép. Az ún. *Janus quadrifrons* diadalív Rómában. Giovanni Battista Piranesi metszete (forrás: <https://www.wikiart.org/en/giovanni-battista-piranesi/arch-of-titus-in-rome>)

jelenti az egész fokozódó irracionálisának közepette. Ez az oka annak, hogy Musil *A tulajdonságok nélküli embert* óriási torzóként, az értelem elhagyott építményeinek és hajdanvolt esztétikai totalitásoknak a rommezejeként hagyja hátra. A műalkotásban – így Lukács – a társadalom „megmerevedett [...] értelemkomplexus[sá]”, „Koponyák Hegy[évé]” rögzül.¹⁷ Ez ruhazza fel a merevséget, a romot, az idegenséget, a pusztulásra ítélt dolgokat a szubjektum feletti túlradó hatalommal. És megfordítva: a megalkotott dolgok olyan gyorsasággal pusztulnak el, mintha az volna a cél, hogy a létrehozás és az elmúlás pillanata egybeessen. Minden tárgy azonnal hulladékká válik, minden ház rommá, minden ipari létesítmény a technika temetőjévé, a természet feletti uralom annak tönkretételévé, minden gondolatkezdemény rommezővé, minden szépség *facies hippocraticá*vá, minden előállítás rombolássá, minden gondolat töredékké. Csak villámszerűen fénylenek föl jelentések a dolgokon, és ki is törlődnek, még mielőtt az emlékezés útján tapasztalati nyomokká állnának össze. Ez rehabilitálja a melankolikus régi költészeti eljárását, az allegóriát, mely a töredék művészeti formájaként a modernség központi médiumává válik. Következésképp a modernség során végbemenő fejlődés – Hannes Böhringer vélelme szerint¹⁸ – egyenesen az allegória középpontjába vezet vissza: a romhoz, mely a *post-histoire* talán utolsó jelképe lehet. A romban a történelem az entrópia kialudt alakjában jelenik meg. A *post-histoire* korában a rom sem a történelem üdvtörténeti értelemben vett fordulatát, sem az elidegenedés nélküli jelenvalólét blochi építményének „látencia-tendenciáját” nem jelképezi: a rom immár a „modernség projektjének” romja, s így nem más, mint a természet-történetévé változott történelem.

Az allegória modern mivolta épp abban áll, hogy magát a szemiotikai eljárást változtatja rommezővé. Ebből áll a szimbólumtól eltérő időbelisége. A szimbólum, amely klasszikus alakjában az igazság örök jelenének a mulandó dolgokban való epifániájaként értendő, felfedi „a természetnek a megváltás fényében átszellemült arcát”.¹⁹ Az értelem ilyen mértékben jelenlévő látszása eleve megtagadja az allegorikus *alteritást*. Ezért utóbbinak a töredék, a fragmentum, a rom a valódi anyaga. A pusztulás allegorikus őstája nem annyira a „halál” természeti tényét szemlélteti, hanem a dolgok pusztulásán keresztül

sokkal inkább magának a szemiotikai folyamatnak a széthullását jeleníti meg. Az értelem úgy morzsolódik le a képekről és a szavakról, ahogy a szellem formája a romokról, hogy hátrahagyja az elmúlás rejtélyes nyomait. A melankólia a természet megfejthetetlen titkosírásának és a szemiotikai erőfeszítés hiábavalóságának zálogává válik. A jelenvalólét kisajátítása az allegorikus jelfolyamat által fájdalmas végtelenségbe taszítja a művészetet. A világ átváltozása egy, már nem az isteni üdvterv betűivel leírt írássá magát a szemiotikát erodálja. Ahogy a jelfolyamatban minden mindenné válhat egy szervező értelmi középbe való vonatkoztatás nélkül, úgy fészkelje bele magát az értelem vég nélküli szövetébe a szétszórás, a megváltatlanság és a halálvágy melankóliája. A szemiotizálódás, az allegória formájáról leolvasható, hogy a *posthistoire* korában mi fenyegeti a világot: többé már nem „a természet nyelve”, „Isten írása” vagy „a nagy múlt emlékkönyve”, hanem a mulandóság jele: rom.

6. A *posthistoire* kora: megváltás nélkül?

Ha van bármi ösztönös, ami megfelel a romok univerzalizálási tendenciájának, akkor az – Freud nyomán – „minden élőnek azon általános törekvés[e], hogy az anorganikus világ nyugalomához visszatérjen”.²⁰ Eszerint a romok fejezik ki a vágyott entrópikus nyugalmat. A libidinózus lendület, mely a történelem erőszakos építményeiben objektíválódik, az összes építési vágy titkos célját jelentő romok egyfajta melléktermékeként is felfogható. Sértetlen épületek – átirányított halálvágy. Ennek megfelelően – Mumford szerint²¹ – a mai metropoliszok fiziognómiája már régóta a temetkezési épületként szolgáló piramisokhoz vált hasonlatossá. A megőrzött romok így halottkönyvnek tűnnek, amely az építmények igazságát jegyzi le. Ebből a perspektívából nézve a 17. század *vanitas*-romjai és Burnet elmélete a Földről mint romról a *posthistoire* előfutárának tekinthetők. Ma nyilvánvalóan sem írásra, sem pedig a mesterséges romépítéset tárgyi titkosírására nincs szükség ahhoz, hogy a mulandóságot a történelem rejtett dinamikájaként leplezzük le: ez most kézenfekvő. Akart a történelem valaha is más lenni, mint olyan emléknymok hátrahagyása, melyek meg vannak fosztva a libidinózus izgalomtól? A romok mindig is az emlékezés ilyen archívuma voltak. Ha igaza van Freudnak abban, hogy az emlékezés és a tudat a pszichés apparátus nem ugyanazon pontján helyezkednek el, valamint ha igaza van abban, hogy „a tudat az emléknym helyén” jön létre,²² akkor a

kényszeres tudatemfázis történetében a romok külsővé tett emlékezeti teret testesítenek meg. Ma, túl a tudatfilozófián, már nincs szükség ehhez mesterséges romok színrevitelére. Mindehütt jelenvalóvá váltak, köztük élünk. A mi romjaink már nem a múlt ismertetőjelei, hanem a jelenkor kézjegyei. Az épség az általunk létrehozott dolgok rövid életű látszása. Az előállított dolgok összessége szinte elkerülhetetlenül rommá válik. Ha Petrarca tekintete a római romok helyett a „halott technika”²³ roppant arénáin pihenne meg, a tegnap iparának és apparátusainak kísértetiesen csendes vázán, a repülőgép-temetőkön, az üres úrpályaudvarokon, az ipari romokon és roncsstelepeken, minden termék hulladékká válásán, a természet romosodásán, a hadseregek mérhetetlen pusztítási potenciálján, akkor vajon nem a kései freudi elméletbe fordulna át a költő pillantása? Lehetséges, hogy a pusztulásra ítélt dolgok láncolata nem más, mint egy ismétlési kényszer szcenáriója, mely nem hordoz értelmet, hanem ő maga az értelmén túli; mely elindítja ugyan a termelés folyamatát, ám egyidejűleg átvezet a „nyugvó megszállás”²⁴ állapotába is, a pusztulásra ítélt emlékezésébe vagy a pusztításokra való emlékezésébe?

Ez azt jelentené, hogy a mindenütt jelenlévő romok megfordítják az emlékezés és a tudat viszonyát. Ha a termelés áramlása szinte azonnal leállított megszállások láncolataivá, vagyis romokká változik, akkor a „tudat helyét az emlékezés foglalja el”. Az elmúlás önmaga alkotta „őstájának” (Benjamin) közepén az élet csak a halál lélegzétvétele volna, vonakodás, melynek célja hogy létrehozza a Földet mint romot és ezzel párhuzamosan hátrahagyja a történelmet mint átfogó információtechnológiai archívumot – senkinek. Ha nem pusztán a német történelmet, hanem az egyetemes történelmet elhelyeznénk abban a bizonyos freiburgi bányában, akkor már nem lenne több ok arra, hogy akár egy pillanatig is késlekedjen a földi rom előállítására. Ha megszületne a teljes archívum, nem volna már szükség a tudatra, a létrehozás libidinózus játékára, a megnyilvánulások megtestesülésére. Akkor hallgatnának a romok.

Mindemellett még nem teljesen világos, hogy – ahogy a romok története során oly sokszor – az ilyen mértékben „beteljesült negativitás [...] nem áll-e össze önmaga ellentétévé”,²⁵ tükörképévé. Hogy nem épp a dolgok mélyébe történő melankolikus elmerülésből ugrik-e elő egy szikra, egy villanás, egy tűz, immár megszabadítva az értelem jelölőitől, melyek korábban a romok diskurzusát terheltek.

Verebics Éva Petra fordítása

Jegyzetek

A tanulmány eredeti megjelenése: Böhme, H. 1989. „Die Ästhetik der Ruinen”: D. Kamper – C. Wulf (szerk.): *Der Schein des Schönen*. Steidl Verlag, Göttingen, 287–304. © Gerhard Steidl GmbH & Co. OHG.

1 Stendhal 1961, 298; idézi: Heckscher 1936, 1. A romok átfogó elmélete vagy története a mai napig nem született meg. Bevezető gyanánt olvasható: Simmel 1923, 135–143. Jelen pillanatban a témában a legjobb és leginkább adatgazdag mű Reinhard Zimmermann disszertációja 1984-ből. Képes albumok a romokról: Zucker 1968; Simmen 1980. Széleskörűen tájékoztat továbbá: Hartmann 1981; Ginsberg 1970, 89–102; Mortier 1974; Böhme 1985, 115–157.

2 Így például már a későbbi II. Piusz pápa, Aeneas Sylvius Piccolomini is attól fél, hogy a római romokat fenyegető szüntelen széthordás következtében egy idő után megszűnik az emlékezet minden nyoma (*indicium*): „Immer ergötzt mich, o Rom, die Beschauung deiner Ruinen / Deine vergangene Pracht strahlt aus den Trümmern hervor. / Doch dein Volk hier bricht von den alten Mauern den Marmor, / Brennt sich zu niedrigen Zwecken Kalk aus dem köstlichen Stein. / Treibt es den Frevel so fort noch drei Jahrhunderte, / dann wohl bleibt vom Edelsten hier nimmer zurück eine Spur.” (Idézi Gregorovius 1954, 265.)

- 3 A történelem archiválásához egy atomkatasztrófa esetére vagy a tízezer évnyi jövő távlatában lásd Posner 1984; Sonntag 1984.
- 4 Ehhez lásd Rehm még mindig haszonnal forgatható művét: Rehm 1960².
- 5 Ez jelenik meg már Beda Venerabilis kijelentésében is (8. század): „Amíg a Colosseum áll, állni fog Róma, ha elpusztul, elpusztul Róma és a világ is” (idézi Rodocanachi 1914, 164).
- 6 Lásd Heckscher 1936; Esch 1969, 1–64.
- 7 A „varázsnóteszhez” mint az emlékezet allegóriájához lásd Freud 1998. A Róma egymásra rakódó alaprajzai mint az emlékezet modellje témájához lásd Freud 1992, 10 skk. A freudi Róma- és romtapszlatat jelentőségét eddig még senki nem dolgozta fel elégségesen. 1931. február 7-én Freud a következőt írja Stefan Zweignak: „voltaképpen több régészeti tárgyú művet olvastam, mint pszichológiáit, mivel a háborúig minden évben legalább egy alkalommal, de egyszer már azóta is napokat vagy heteket *kellett* Rómában töltenem.” (Kiemelés tőlem – H. B.) Freud számára feltehetőleg meglehetősen összetett jelentéssel bírtak a romok, ami részben az életrajzával, részben pedig a pszichoanalízis koncepciójával is összefüggésben áll. Ennek kulcshelye, úgy tűnik, egy Romain Rolland 70. születésnapjára írott levélben található (Freud 1975, IV. 286 skk.). Freud ebben egy 1904-es emlékére hivatkozik. Ekkor különböző okok miatt nem Rómába, hanem – szinte véletlenül – Athénba utazik, ahol az Akropolison erőt vesz rajta az érzés: „amit ott látok, az nem valóságos” (Freud 1975, IV. 290). Az elidegenedés érzését azzal magyarázza, hogy az Akropolisz megpillantása feletti öröme mellé beférkőzött a „bűntudat” érzése is, hogy egyáltalán „eljutott odáig”, hogy tényleg láthatja. Hogyan értsük ezt? Freud úgy értelmezi, hogy az, hogy az Akropolison állhat, tudat alatt az apja feletti győzelmet jelentette, aki sose „jutott el odáig”. A romra vetett pillantás egyenlővé válik a saját nagyság érzésével, a múlt feletti diadallal. Az idegenség érzése pedig elhárítja a saját hatalom diadalának bűnként való megélését. A továbbiakban világossá válik: az, hogy ott állhat, egy ősrégi álom valóra váltása, mégpedig a szűkös apai világból való szabadulás álmáé – mely Freud korai utazási vágyának oka is. Utazni, a távolba és szabadba kóborolni, megmenekülni a történelemtől, a rá szabott sorstól – ez az apa ellen irányuló aktus, melyet Freud az Akropolisz romjának megpillantásakor tudatosít. Fogalmazhatunk úgy is, hogy az Akropolisz azért tűnik számára „nem valóságosnak”, mert a romok a legyőzött atyai tekintély holttestét állítják a szeme elé. Aligha véletlen, hogy Freud ezután az utolsó granadai mór királyról, Boabdilról emlékezik meg, aki az Alahama erődítmény elfoglalásáról szóló leveleket a tűzbe vetette és megölette a hírhozót. Freud ezt tagadásként értelmezi: a király nem akar tudomást venni kulcsfontosságú erődje rommá válásáról. Az uralkodó, csakúgy, mint az apa, nem tudják elviselni a romokat, hiszen a saját hatalmuk rommá válását jelentik. Az ellenség és a fiak számára azonban a romok megpillantása olyan örömet jelent, melyért bűnnel (gyilkosság, háború) kell fizetniük. Noha Freudot folyamatosan „kísértette” ez az emlék, csak idős emberként találta meg a feloldását – most, „mióta magam is öreg vagyok és gondoskodásra szorulok, és nem tudok többé utazni”. Akkori örömét a romok felett csak most érti meg, amikor már magát is mint romot érzékeli. A romok, melyeket akkor boldogsággal és büntudattal eltelve nézett, még valamit hordoztak: a saját jövő képét. Izgalmas lenne a freudi rom-pillantás összetett pszichikai jelenségét tovább követni és feltenni a kérdést, hogy maga a történelem milyen mértékben készít elő egy ilyesfajta rom-tapszlatot.
- 8 Ehhez lásd Zimmermann 1984, 196 skk.
- 9 Zimmermann 1984.
- 10 Zimmermann 1984, 142. Ide kapcsolódik még a Historia allegóriája is, mely a tekintetet a történelem területére irányítja, és átviszi azt a *liber historiae* (a történelem könyve) – a benjamini *Angelus Novus* ellenjelképeként, melyet a katasztrófa szele üz keresztül a történelem rommezején, háttal a jövőnek (vö. Benjamin 1980b, 966).
- 11 Vö. Zimmermann 1984, 761; Hartt 1950.
- 12 Beutmann–Müller 1981², 29 skk.
- 13 Maerten van Heemskerckhez lásd Eggert–Hülens 1931–1916; Hubert Roberthez lásd Burda 1967; Volney-hoz lásd de Volney 1977.
- 14 Burnet 1693; ehhez lásd még Zimmermann (1984, 14–46) bőséges tájékoztatást nyújtó interpretációját; vö. továbbá Rossi 1984. A világ előregedésére vonatkozó 16–17. századi felfogáshoz lásd továbbá Glacken 1976.
- 15 Diderot 1967, 186.
- 16 Benjamin 1980a.
- 17 Lukács 1975, 521.
- 18 Böhringer 1982; vö. továbbá Althöfer 1977, 170; Az előregedett anyag használatához a modern művészetben lásd Gehlen 1960, 195 skk.
- 19 Benjamin 1980a, 366.
- 20 Freud 2013, 33.
- 21 Mumford 1974.
- 22 Freud 1975, III, 235. (Az idézet a *Jenseits des Lustprinzips*ből való, annak jelölt kihagyásokat tartalmazó magyar kiadásából – vö. Freud 2013, 14 – azonban sajnálatos módon kimaradt. – *A szerk.*)
- 23 Hamm–Steinberg 1981. Vö. még Andrej Tarkovszkij lenyűgöző filmkockáit az ipari romokról és a civilizáció roncsairól a *Sztalker* című filmben (1979).
- 24 Freud 2013, 16. (Ismét: *Jenseits des Lustprinzips*. – *A szerk.*)
- 25 Adorno 1951, 334.

Bibliográfia

- Adorno, Th. W. 1951. *Minima moralia*. Frankfurt a. M.
- Althöfer, H. 1977. „Fragment und Ruine”: *Kunstforum* 19, 57–92.
- Benjamin, W. 1980a. „A német szomorújáték eredete” (ford. Rajnai L.): Uő: *Angelus Novus*. Budapest, 191–482.
- Benjamin, W. 1980b. „A történelem fogalmáról” (ford. Bence Gy.): Uő: *Angelus Novus*. Budapest, 959–974.
- Beutmann, R. – Müller, M. 1981². *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer Kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*. Frankfurt a. M.
- Böhme, H. 1985. „Ruinen-Landschaften. Naturgeschichte und Ästhetik der Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkovszkij”: *konkursbuch* 14, 115–157.
- Böhringer, H. 1982. „Die Ruine in der *posthistoire*”: *Merkur* 36/4, 367–375.
- Burda, H. 1967. *Die Ruinen in den Bildern Hubert Roberts*. München.
- Burnet, Th. 1693. *Theoria Sacra tulluris, Heiliger Entwurf oder Biblische Betrachtung des Erdreichs/begreifende/Nebens dem Ursprung/die allgemeine Enderungen/welche unser Erd-Kreis einseits schon ausgestanden/und anderseits noch auszustehen hat*. Hamburg.
- de Volney, C. F. 1977. *Die Ruinen oder Betrachtungen über die Revolution der Reiche* (1791). Frankfurt a. M.
- Diderot, D. 1967. *Ästhetische Schriften*. Közreadja F. Bassenge. Bd. 2. Frankfurt a. M.

- Diderot, D. 1967. *Philosophische Schriften*. Közreadja Th. Lucke. Bd. 1. Frankfurt a. M.
- Eggert, H. – Hülsen, Chr. 1913–1916. *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*. I–II. Berlin.
- Esch, A. 1969. „Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Bruchstücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien”: *Archiv für Kulturgeschichte* 51, 1–64.
- Freud, S. 1975. *Sigmund Freud Studienausgabe*. Kiad. A. Mitscherlich et al. Frankfurt a. M.
- Freud, S. 1992. *Rossz közérzet a kultúrában*. Ford. Linczényi A. Debrecen.
- Freud, S. 1998. „Feljegyzés a »varázsnótesztről«” (ford. V. Horváth K.): Bókay A. – Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, 285–287.
- Freud, S. 2013. *A halálöszön és az életöszönök. Az én és az öszönén*. Budapest.
- Gehlen, A. 1960. *Zelt-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt a. M. – Bonn.
- Ginsberg, R. 1970. „The Aesthetic of Ruins”: *Bucknell Review* 18, 89–102.
- Glacken, C. J. 1976. *Traces on the Rhodian Shore*. Berkeley – Los Angeles – London.
- Gregorovius, F. 1954. *Geschichte der Stadt Rom*. I–III. Darmstadt.
- Hamm, M. – Steinberg, R. 1981. *Tote Technik. Ein Wegweiser zu den antiken Stätten von morgen*. Berlin.
- Hartmann, G. 1981. *Die Ruine im Landschaftsgarten*. Worms.
- Hartt, F. 1950. „Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te”: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 151–188.
- Heckscher, W. S. 1936. *Die Rom-Ruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Verwertung im Mittelalter und Renaissance*. Würzburg.
- Lukács Gy. 1975. *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Ford. Tandori D. Budapest.
- Mortier, R. 1974. *La poétique des ruines en France. Les origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève.
- Mumford, L. 1974. *Mythos der Maschine. Kultur, Technik, Macht*. Wien. (Magyarul: *A gép mítosza. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 2000.)
- Posner, R. 1984. „Mitteilung an die ferne Zukunft”: *Zeitschrift für Semiotik* 6/3, 195–228.
- Rehm, W. 1960². *Europäische Rom-Dichtung*. München.
- Rodocanachi, E. 1914. *Les monuments de Rome*. Paris.
- Rossi, P. 1984. *Das Altern der Welt und die „Große Ruine“ der Neuzeit. Vortragsmanuskript*. Venedig.
- Stendhal 1961. *Séták Itáliában*. Ford. Rónay Gy. Budapest.
- Simmel, G. 1923. „Die Ruine”: Uő: *Philosophische Kultur*. Potsdam, 135–143. (Magyarul: „A rom” [ford. Teller K.]: *Árgus* 2009/1–2, 154–161.)
- Simmen, J. 1980. *Ruinen-Faszination in der Graphik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Dortmund.
- Sonntag, P. 1984. „Künstlicher Mond am Himmel und Datenbank im Keller”: *Zeitschrift für Semiotik*, 269–271.
- Zimmermann, R. 1984. *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*. Phil. Diss. Marburg–Lahn.
- Zucker, P. 1968. *Fascination of Decay. Ruins: Relict – Symbol – Ornament*. Ridgewood, N. J.



Az Akropolis romjai Pergamonban, a mai Törökország területén (Somhegyi Zoltán felvétele)