

## Az utolsó látogató

Anyám halála óráján hirtelen felült a kórházi ágyon,  
és hevesen mutogatott a szemközti sötét terasz felé,

szobatársnője először azt hitte,  
hogyan vizet kér,

mert féltent abba az irányba esett az üresen álló harmadik ágyhoz tartozó  
éjjeliszekrény is,

és a nővér arra tette anyám poharát,

mert az övén már nem volt hely a gyógyszerektől és egyéb kellékektől,

a szobatársnő felkelt,

hogyan megitassa,

de anyám tagadóan rázta a fejét,

és mintegy türelmét vesztve,

hogyan az nem érti,

miről van szó,

holott számára a napnál világosabb,

szinte dühösen azt mondta:

*azt, azt engedje be, ott, ni,*

és mielőtt kimerülten visszahanyatlott volna a párnára,

még egyszer az üvegezett teraszajtóra mutatott,

mely mögött természetesen nem volt senki.

Kocziszký Éva

---

## A GÖRÖGSÉG IDEÁLJA A XVIII–XIX. SZÁZAD FORDULÓJÁN

### 1

Az a tény, hogy a klasszikus kánonnak vége szakadt, és pedig nemcsak a művészetben, de utóbb ideológiai és politikai téren is (végérvényesen nemcsak a humanizmus ideológiai vereségével, de az NDK bukásával is, mely a saját németiségét egyértelműen a német klasszikából eredeztette), nos, ez a tény nemcsak érvénytelenítőleg hat, hanem ugyanakkor a létrejött távolság révén föl is szabadít bennünket arra, hogy ismételten másként akarjunk tekinteni erre a művészi periódusra, melyet a magam részéről nem annyira a klasszika és a romantika bevett ellentéppárjával fémjeleznék, hanem inkább csak címkeszerűen az évszámokkal, illetve a „századforduló” kifejezéssel. Ezzel akarom ugyanis jelezni, hogy az, ami azóta véget ért (az említett kánon), az már akkor is valamilyen vég és valamilyen döntő jelentőségű fordulat megtapasztalásán – a gada-

meri értelemben vett epoché megtapasztalásán – alapult. Hogy mi is volt ez az *epoché*, azt persze nehéz lenne röviden megfogalmazni, már csak azért is, mert ma túlságosan is hajlunk rá, hogy minden elé odategyük a „poszt” prefixumot, ami e korszak fő fogalma volt: idealizmus, metafizika, felvilágosodás, görögség és kereszténység polaritása stb. És mert egyébként is, jószerével mindenről ki lehet mutatni, hogy ami „kezdet”, paradox módon „vég” is, ami „időtlen” érvényű, az egyúttal mégis történeti, ami „ideális”, az egyszersmind reális is, és fordítva.<sup>1</sup>

Legelőször tehát rá kell kérdeznünk az alapfogalmainkra, vagyis hogy mit jelent ebben az írásban a „görögség”, és mit jelent az „ideál”, és végül mit jelentenek egymásra vonatkoztatva? Meghatározható-e egyáltalán a pontos értelmük? Ami a „görög” jelzőt illeti, legkézenfekvőbbnek tűnik az a magyarázat, miszerint elhatárolást jelent: elhatárolja a görög antikvitást az ókor más kultúráitól, mindenekelőtt a latintól, melynek hatása a XVIII. század közepéig elsőséget élvezett. Csakhogy másfelől tudjuk, hogy a Winckelmann csodálatát kivívó „görög” szoborremek egytől egyig római másolatok, a Belvederei Apollótól, a Fernese Herculesen át (az alább tárgyalandó) Laokoónig. Amit Winckelmann és az ő nyomán az egész századforduló *görög szépségként* tisztel, nem más, mint római másoló művészet. És mint tudjuk, vizuális kontextusuk sem Görögország, nem a hellén táj, hanem Róma, Pompeji és Herculaneum romjai, vagy olyan olasz főúri, egyházi gyűjtemények, mint a Vatikán vagy a Villa Borghese és a Medici-gyűjtemény. Tudjuk továbbá, hogy Schiller jószerével latinul olvasta kedvenc görög auctorait (például Euripidést), s ebben nem különbözött kora más grékománjaitól, Shelleytől, Keatstól vagy éppen Goethétől, aki leginkább az ifjabb Voss értelmező felolvasásával és fordításával került kapcsolatba a görög eredetikké. Mi volt tehát abból valóban görög, amit göröggént csodáltak? És vajon egyáltalán a „görög” érdekelte-e őket, vagy inkább csak annyiban, amennyiben arra az eszmére vonatkozik, amit a címben „ideálnak” neveztünk?

Az „ideál” szó általában olyasmit jelent, hogy a vele jelölt dolog bizonyos értelemben nem reális, vagyis nem térben és időben, nem történetileg létezik. Vagy magasabb létrendű dolog tehát, mely időtlenül, eszmeként, ideaként van, vagy „projekció”, azaz egy bizonyos viszonylat, esetleg elvonatkoztatás eredménye mint „eszmény”. Sőt még mindig ebben a hétköznapi értelemben beszélünk ma például „nőideálról” vagy „férfiideálról”, azt értvén ezen, hogy az illető nő vagy férfi megtestesíti a nőnek vagy férfinak azt az eredendő ősképet, amit másfelől éppen csak belőle, általa ismerhetünk meg. Vagyis az ideál ősképe, illetve annak képmása. *Időtlen kezdet, ősminta, idea*. „A görög költészet valóságosan elérte az ízlés és a művészet természetes képződésének e szélső határát, e legmagasabb csúcát [...] aranykornak nevezik ezt az állapotot [...] Nem tudok illendőbb nevet e magaslat számára, mint a legfőbb szép. Nem valami olyan szépet jelöl ez, aminél nem gondolhatunk el szebbet; hanem az elérhetetlen idea tökéletes példája ez, amely ezúttal szinte teljesen láthatóvá válik: a művészet és az ízlés ősképe” – írja Friedrich Schlegel.<sup>2</sup> A klasszika számára is idea, eszmény, ősképe volt a görögség, azzal a számottevő különbséggel, hogy akár tetszett, akár nem, számolni kellett azzal, hogy itt egy történeti fogalom lesz időtlenné. Egy valaha létezett reális görög művészet, filozófia és történeti világ válik olyan ősképpé, amelyben a gondolkodásnak és a létezésnek, illetve ezek együttesének mint művészetnek olyan *alaplehetőségét* keresik, amely közös alapja lehet minden szükségszerű, az univerzummal harmóniában lévő egykori és eljövendő alkotásnak.

Ezt az ősképet, fundamentumot, archét azután tetszés szerint lehet *természetnek* nevezni (Schiller nyomán), vagy *szépségnek*, vagy nevezhetjük mitikusan egyfajta „arany-

kornak” is. E nevek végül is kicserélhetők egymással, s ha külön-külön nem is, de együttesen már elárulják, hogy a velük jelzett görögségkép lényegileg immár nem platonikus jellegű idea, hanem, mint Wolfgang Binder írja, *theológiai jellegű fogalom*.<sup>3</sup> Ugyanis az ÚJTESTAMENTUM szellemiségét követve próbálkozik meg az ilyesszerű fogalomalkotás örökérvényűsíteni valamit, ami időben és térben keletkezett, sőt többen, mint Friedrich Schlegel vagy Hölderlin egész történetfilozófiát is építenek erre a paradoxíára, amikor az egykori „aranykori” kezdetet, a görögséget, egyszersmind eljövendőnek, végnek tekintik, a nyugati művészet talán soha el nem érhető, de mindjobban megközelíthető beteljesülésének. A görögség eszménye e teleologikus és esz-khatologikus jellegéből is nyilvánvaló az, hogy mit helyettesít, mit pótol. Természetesen azt, ami ellen föllépett, azaz a kereszténységet, illetve a keresztény kultúrát, mely a XVIII. században már teljesen elerőtlenedett az elvilágiasodása és szubjektívizálódása folytán. Ebben a fellépésben rejlik a kulcsa annak, hogy miért hathatott e ma gyakorta élettelennek tűnő neoklasszicista művészet a maga egészében radikális, „felforgató” szellemi erőnek, mely mintegy föllázad „Európa” ellen, annak keresztény múltja ellen, noha, mint tudjuk, ez az Európa korábban is antik örökségéből élt, és azt folyamatosan megújította. Mégis eredendően más volt a reneszánsz vagy a rá következő klasszicizmus idején az „antikvítás” státusa.

A görögség ideáljának említett radikalitását érzékeltetendő hadd hivatkozzam Friedrich Hölderlin kései költeményeire, melyekben immár nemcsak Hellász és az ő istenei tűnnek múltbelinek és egyszersmind eljövendőnek is, hanem mondhatni ennek a görögség eszménynek az *ideája* is, azaz a róla való mindenkori költői beszéd is elveszíti jelenidejűségét, és történetfilozófiai dimenziót ölt. Ezért nem jutnak e költemények tovább az egykori és eljövendő költészet lehetőségének megalapozásánál, feltételei tisztázásánál, azaz beszélnek pusztán a beszéd lehetőségéről.<sup>4</sup> A történetfilozófia tehát egyszersmind *kényszer* is, s e kényszer, mint az „*ínséges idő*” – a hölderlini „*dürftige Zeit*” – jellemzője elválaszthatatlan a görögség ideájától. A dolog paradoxíájához azonban még az is hozzátartozik, hogy ugyanakkor éppen az üdvöt jelentő ideától várják a történetfilozófiai kényszerből való kiszabadulást. És ez természetszerű is, amennyiben a görögség eszménye maga is – mint Heller Ágnes írja Lukács György nyomán – részben egy „*keresztény félreolvasat*” szülötte, hiszen éppen a megváltás iránti szükségletétől szabadulni nem tudó nyugati ember képzeletben azt az ókori emberekről, hogy boldogok, harmonikusak és beteljesültek voltak, hiszen „*nem ismerték ezt a szükségletet*”. Természetesen tudjuk, hogy minden értelmezés „félreértelmezés”. Ezt önmagában nemcsak fölösleges, de terméketlen is lenne bizonyítani. Hiszen mi magunk is belül vagyunk a körön. És mivel a *kép* teljessége amúgy is elérhetetlen lenne a tudós munka számára, hadd szorítkozzam a következő fejezetben pusztán egyetlen értelmezési sorozat újrabemutatására, azaz egyetlen antik mű körüli vita feltárására. A fenti bevezetés szellemében természetesen olyan művet választottam, mely maga nem görög mű, ámde a görög művészet eszményét reprezentálta az illető korszakban. Nem görög mű, hanem, mondhatnám, már maga is „klasszicista”, amennyiben római másolata egy hellénisztikus eredetinek. A LAOKOÓN-CSOPORT-ról van szó.

Mielőtt hozzáfognánk a LAOKOÓN szoborcsoport értelmezése körül az egész korszakunkon végighúzódó, szerteágazó vita rövid összefoglalásához, föl kell vetni a kérdést, hogy vajon helyes-e éppen egy szobrot választani, ha átfogóan egy korszaknak – de mindenekelőtt íróknak, költőknek, filozófusoknak és egyéb literátusoknak – a hellenséghez fűződő viszonyát vizsgáljuk? Vajon nem túl szűkös-e ez a paradigma, és főleg túlzottan kézzelfogható, mely nem alkalmas az idea, az ideál megragadására, hiszen Hölderlin, Keats, Schiller görögösége éppúgy inkább álom, imagináció, önismereti dilemma vagy meglevenedett vágykép, mint Goethe Helénája? A problémát tovább növeli az a tény is, hogy jószerével olyanok vitakoznak a görög szobrászat emez általuk csodált remekművéről, akik sohasem látták a LAOKOÓN-t, legfeljebb csak valamilyen gipszmásolatát. Csakhogy minket éppen ezek az áttételek és közvetítések, tehát maga a *herméneusis* foglalkoztat. Sokszor elhangzott közhelyes megállapítás szerint a XVIII–XIX. század görögségképe lényegileg esztétikai; igen, az, ha a jelző a spekulatív ész vágyakozására utal az aisthesis után, vagyis arra a szakadékra utal, mely elválasztja egymástól a görög *theoriát* a modern reflexiótól. Íme, ismét tárgyunknál vagyunk: az ideál mint öskép, mely nem azért nem pillantható meg, mert érzékfölötti, hanem mert nem jelenvaló. Kivonja magát minden tekintet alól.

Tehát egy vitát élesztünk föl a görög művészet lényegéről, a szépségről, egy jószerével nem látott római kópia, illetve annak gipszlenyomatai alapján, melynek elindítója Winckelmann volt 1755-ben megjelent GONDOLATOK A GÖRÖG MŰALKOTÁSOK UTÁNZÁSÁRÓL A FESTÉSZETBEN ÉS A SZOBRÁSZATBAN első írásával. Ezt az írását római utazására várva Drezdában írta, vagyis e nagy visszhangot kiváltó, Winckelmann lényeges gondolatait a klasszikus művészetről már megelőlegező műve előbb született meg, mintsem hogy látta volna Rómában azokat a szobrokat, amelyekről írt, sőt úgy tartják, hogy drezdai tartózkodása alatt még az ottani híres antik gyűjteményt sem igen tanulmányozta, helyette festőkkel, művészekkel beszélgetett.<sup>5</sup> Az eredmény mégis (vagy éppen ezért is) a klasszikus művészet alapelveinek az elkövetkező fél évszázadra érvényes kifejtése lett, melyhez a paradigmát elsőként a LAOKOÓN szolgáltatta. A sokat idézett passzust érdemes újra emlékeztünkbe hívni:

*„A görög mesterművek általános és kiváltképpeni jellemvonása végül is valami nemes egyszerűség és csendes nagyság, mind a testtartásban, mind pedig a kifejezésben. Ahogy a tenger mélye mindig nyugodt marad, bárhogy tomboljon is a felszín, éppúgy a görögök figuráiban a kifejezés minden szenvedélyesség mellett nagyszerű és higgadt lelket mutat.”<sup>6</sup>*

Lessing LAOKOÓN-ja az első bizonyíték arra, hogy e winckelmanni „klasszikus” gondolatnak már a maga idejében megszületett a maga „klasszicista” félreolvasata. Eszerint Winckelmann a szenvedésen, a szenvedélyeken úrrá levő éthost csodálja az antikvitásban, vagyis végső soron etikai megalapozású esztétikai doktrínát (mint harmóniaelvet) fejt ki.<sup>7</sup> Csakhogy ez az éthos, ha egyáltalán nevezhető annak, nem feloldó egysége az ellentéteknek, hanem föloldhatatlan paradoxia: test és szellem, márványfelület (forma) és benső (eszme) föloldhatatlan feszültsége.<sup>8</sup> És mint ilyen, alkotóelve, szellemi konstitúciója a görög művészetnek és nem a didaxisa: „Egy ilyen nagyszerű léleknek a kifejezése jóval túlmutat a szép természet ábrázolásán: a művésznak önmagában kellett éreznie a szellemnek azt az erejét, amelyet belevéselt a márványba.”<sup>9</sup> Azaz amint Laokoón nemes lelke fölülemelkedik a testi szenvedésen, úgy uralja a művész szellemi ereje az anyagot, a márványt. Ezt csodálja Winckelmann az antik művészetben, ami tehát „ők”, azaz

csak a görögök, és *mi nem vagyunk*. Legfeljebb csak „*lehetünk*”, mint Raffaello és egy-némely más művész példája mutatja. Igen, lehetünk mi is utánozhatatlanul nagyszerűek, ha „*utánozzuk*” őket abban, ami örök példa. Hogy az utánpótlás révén való utánozhatatlanná válás emez ellentmondása mennyire el is választ minket a görögségtől, s nem csak összekapcsol, arra kíván rávilágítani a következő fejezet, amikor is test és szellem, forma és eszme winckelmanni paradoxáit a művészettudomány területére továbbvezetve élet és halál ellentmondásával magyarázza majd. Ez a lehetőség már itt, a LAOKOÓN-ban is adott, hiszen e mű témája is élet és halál paradox egysége a meghalás pillanatában: azt a mozzanatot ábrázolja, amikor Laokoón még él, de testét már átjárta a kígyó azonnal ölü gyilkos mérge. És ugyan mi más választana el *jobban* a görögségtől, mint a halál alapvetően más tapasztalata (mint ezt már Lessing is érezte aprólékos filológiai tárgyú tanulmányában)?<sup>10</sup>

Mielőtt azonban fölvezetnénk élet és halál paradoxonának esztétikáját, a LAOKOÓN-értelmezések sorát követve azt a lehetőséget vizsgáljuk meg, amit a LAOKOÓN winckelmanni interpretációja – klasszikus kánonná bővülve – a korabeli irodalom számára nyújtott. Ez az adaptáció – teoretikus szinten – Schiller nevéhez fűződik, aki elsőként fűzte tovább Winckelmann-nak azt a gondolatát, miszerint a LAOKOÓN túlmutat a szépség természeti ábrázolásán. Ezt az új magasabb rendű minőséget Schiller „*patetikusnak*” nevezte, amit az ókori művészet alapsajátságának tekint, megemlékezvén a mannheimi antik gyűjteményben szerzett tapasztalatairól, melyek közé a LAOKOÓN kiváltotta művészi élmény is tartozik. „*A LAOKOÓN ÉS GYERMEKEI csoportja körülbelül mértéke annak, amit az ókoriak képzőművészete a patetikusban nyújtani tudott*” – írja, majd hosszasan idézve Winckelmann leírását, hozzáfűzi: „*Milyen híven és finoman van kifejtve ebben a leírásban az intelligencia küzdelme az érzéki természet szenvedésével, s mily találóan vannak megadva a jelenségek, melyekben állatiaság és emberség, természeti kényszer és észbeli szabadság megnyilatkoznak!*”<sup>11</sup> Látjuk, mennyire átalakultak a winckelmanni ellentétpárok! A „*test*” immár „*állatiaság*”-nak minősül, a „*szellem*” pedig egyedül képviseli az „*emberség*”-et, éspedig az „*észbeli szabadság megnyilatkozásaként*”. A „*csendes nagyság*” és „*nemes egyszerűség*” önellentmondása így bomlik föl, az egyensúly megbillen, s új föloldást nyer a „*patetikusban*”, azaz a szabad akarat győzelmében a szenvedésnek alávetett érzékiség fölött. A LAOKOÓN szoborcsoport pátosza itt érintkezik Vergilius leírásával: „*Most volt itt a pillanat, hogy a hőst morális személyként tiszteletünk tárgyává tegye, s a költő megragadta ezt a pillanatot. Ismerjük leírásából az ellenséges szörny egész hatalmát és dühét, és tudjuk, mily hasztalan minden ellenállás. Ha mármost Laokoón csupán alantas ember volna, észrevenné előnyét, és, akár a többi trójai, gyors futásban keresne menekvést. De szív dobog a keblében, és gyermekei veszélye tulajdon romlására visszatartja őt. Már ez az egyetlen vonása méltóvá teszi szenvedésében való egész részvétünkre. Bármilyen pillanatban is ragadták volna meg a kígyók, mindig megindított és megrázott volna minket. De hogy ez éppen abban a pillanatban történik, amikor mint apa tiszteletünkre méltóvá válik, hogy pusztulása a teljesített apai kötelességnek, a gyermekei iránti gyöngéd aggódásnak mintegy közvetlen következményeként van megjelenítve – ez az együttérzésünket a legmagasabb lánggra gyújtja. Most mintegy ő maga szabad választásból dönti magát romlásba, és halála akaratlan cselekedetté válik.*”<sup>12</sup>

Az így értett pátosz egyszersmind in nuce egy tragédiaelméletet is magában foglal. A schilleri esztétika határain túlmutatva érintkezik a fiatal Friedrich Schlegel tragédiakoncepciójával, éppúgy, mint ahogy alapja a Goethe-kor drámaírói művészetének.<sup>13</sup> A vergiliusi eposzhőshöz azonban vajmi kevés köze van. Hiszen mi helye is lenne egy eposzban a szabad akaratnak? Inkább idealizált önarckép tehát a tragikus

antik művészetnek ez az ideálja, egy etikai alapú esztétika szülötte, s így már független a konkrét művészi tapasztalattól, illetve a herméneusistól. Egy ilyen értelmezés lehetőségét ugyanis nemcsak a vergiliusi eposz vonatkozásában lehet kérdésessé tenni, de a LAOKOÓN szoborcsoportra vonatkoztatva is. Ezt tették például a szoborcsoport amaz angolszász értelmezői, akik éppen a morális érzületet hiányolták Laokoónból, mondván, hogy az apa, ahelyett, hogy saját szenvedésében elmerülve az égre függesztené a szemét, inkább törődhetne gyermekei sorsával! Nyílt polémia ez Winckelmann tézisével is, melyet John Moore és Peter Beckford fogalmazott meg a legnyilvánvalóbban, s amely a szobor esztétikai értékét is érinti, hiába érvel később Sir Joshua Reynolds mellett, hogy egy ilyen moralitás éppen gyengítene a koncepciót, vagy Nollenen, aki terrakotta kópiájával éppen az szenvedélenséget akarta kifejezésre juttatni.<sup>14</sup>

Winckelmann, Schiller, Moore és Beckford vitájának ismertetése után érdemes egy kisebb ugrást tenni, hiszen Lessinget nem a görögség, nem is a LAOKOÓN mint par excellence görög alkotás, hanem csupán egy hatásesztétikai kérdés foglalkoztatta, Goethe ez irányú megjegyzései főként azt bizonyítják, hogy az „olymposi” ezúttal is inkább csak saját magát kereste az antikvitásban,<sup>15</sup> Herder Lessing-kritikája pedig jól illusztrálja azt, amit Goethe is elismert, hogy mindnyájan Winckelmann hatása alatt, mondhatni az ő szemével látták az antikvitást. Ezért, úgy vélem, érdemes rögtön rátérnünk a harmadik értelmezési paradigmára, amely Wilhelm Heinse nevéhez fűződik.

Heinsének a kortársakétól merőben eltérő viszonyát az antikvitáshoz aligha kell kiemelni, mert ezt már sokan méltatták. A teremtő természet erőivel egységben élő, titáni lázadó ember heinsei ábrázolása a Sturm und Drang zsenielméletén túljutva már azt a dionysosi görögségélményt is előlegezi, amit egyébként először a kései Hölderlin költészetével, majd Bachofen és Nietzsche nevével szokás fémjelezni. Egyetlen regénye, az ARDINGHELLO azonban nemcsak a maga sajátos regénypoétikájával, de esz-szerű részleteivel is tanúsítja, hogy mennyire új szemmel tekintett írója a klasszikus antik művészetre, mennyire függetlenítette magát a winckelmanni látásmódtól. Ez a függetlenség olykor a klasszikus kánonnal való ironikus szembeszállássá is vált, mint éppen a LAOKOÓN szoborcsoport rendkívül invenciózus, és, mint majd látni fogjuk, sok tekintetben máig is helytálló értelmezésekor. Heinse nem a fizikai szenvedésen fölülemelkedő nemes lelket vagy az atyai kötelességét teljesítve elbukó hőst látja Laokoónban, hanem *a lázadó bűnöst, a vezeklőt*. Mivel akkoriban művészettörténeti analógiákkal még nem rendelkezhetett, így Heinse a történet mitikus összefüggéseinek újraértelmezésével próbálja meg alátámasztani ezt a látásmódját. A Vergilius AENEIS-ével vont párhuzamot megtörve – és már ez a szakítás mondhatni „forradalmasítja” az értelmezést – kivonja a szoborcsoportot Ilion ostromának történeti kontextusából, s arra a Servius által hagyományozott mitoszvariánusra alapoz, miszerint Laokoón saját szenvedélyeinek áldozatává vált. Nem tudván megzabolázni érzéki vágyait, Apollón szentélyében együtt hált a feleségével: ezért bűnhődik most a fiaival együtt. „A LAOKOÓN-CSOPORT egésze egy olyan embert ábrázol, aki bűnhődik, és végre elérte őt az isteni igazságszolgáltatás karja. E rettenő ítélet alatt merül a halál éjszakájába, és ajka körül még ott lebeg bűnemek fölismerése. A legintenzívebb fájdalom kifejezése érzelhető a jobb szem fölött s a félrefordult tekintetben. Egész teste remeg, moog és duzzadón ég a kínzó halálos méreg hatása alatt, amely mint egy forrás árad ki.” „A társadalom és az istenek egyik hatalmas ellensége és ellenlábasza szenved itt, és a szemlélő örömteli fájdalommal borzad el e nagyszerű gonoszlevő iszonyú pusztulása láttán. A kigyók ünnepélyesen, természeti nagyságuk szerint viszik végbe uruk parancsát,

ahogyan földrengés pusztít el országokat.” „A hús csodálatosan eleven és szép, minden izomzat a belsőtől lép elő, mint a tenger hullámai vihar idején. Éppen az ímént kiáltott [Laokoón], s most éppen lélegzetet készül venni.”<sup>16</sup>

Már ezekből az idézett passzusokból is kitetszik, mit céloz Heinse hosszú szoborleírása: cáfolni kívánja pontról pontra a klasszicizáló értelmezést, sőt magát a klasszicista eszményt. Ez a Laokoón *kiált* (így semmisíti meg Heinse azt a hosszan vitatott meddő kérdést, hogy vajon miért nem kiált Laokoón a szobrászati ábrázolásban, a vergiliusi leírással ellentétben); ez a Laokoón nem leplezi, nem legyűri a szenvedést, hanem a végtelenségig kifejezésre juttatja; következőképp ez a Laokoón-ábrázolás nem forma és eszme ellentétén alapul, hanem expresszív egységet alkot a kettő között: Laokoón *bensősége* olyan, mint a viharos tenger (*felszíne*), fordítja ki Heinse Winckelmann hasonlatát! Ez a Laokoón nem az éthos fenségét reprezentálja a tragikus pusztulás közepette, hanem a lázadás fenségét, az isteni világrend elleni gigász-titáni fölgerjedés nagyszerűségét. S ha mindezekben Heinse a polémia természetes logikája szerint szükségképpen túloz is, nyilvánvaló célja mégis félreismerhetetlen: ebben a Laokoónban a lázadó, isteni szemszögből bűnös, szenvedő természet testesíti meg az autonómiájára törő, az istenekkel, a sorssal szemben mégis alulmaradó „örök emberit”.

Noha nem célozom a történeti kritika, mégis éppen Heinse méltatásaként meg kell jegyezni, hogy a LAOKOÓN-CSOPORT mai művészettörténeti interpretációjához éppen az ő, a korabeli műértéssel és winckelmanni tudománnyal szemben álló, dacosan ellentételező szobormagyarázata áll a legközelebb. Heinse jól érzett rá arra, hogy a „gigantikus” apafigura – aki jóval a természetes arányon túl nagyobb a fiainál – *lázadó embert* ábrázol, az istenek és a sors ellen föllépő s most bűnhődő embert. Amit Heinse itt intuitíve észlelt – és egy másik mítosszal kívánt bizonyítani –, azt igazolják az újabb archeológiai vizsgálatok, melyek szerint a római másolat eredetije a Phryomachos névvel fémjelezhető pergamoni szobrásziskola kései alkotása lehetett, s ikonológiai elődje a pergamoni oltár ama részlete (többek között), amely a gigász Alkyoneust ábrázolja, amint Pallas Athéné kígyója halálra marja.<sup>17</sup> Az emberi hybris és isteni büntetés „szobortartalma” mellett egyéb érvek is felsorakoztathatók, mint például az arc ikonológiája, a barbárokra és gigászok, titánok ábrázolására jellemző bozontos haj, továbbá nem utolsósorban a LAOKOÓN korabeli politikai üzenete is.<sup>18</sup> Ez az egybeesés a heinsei elvont értelmezés és az újabb történeti archeológiai eredmények között nem lehet pusztán véletlen: Heinse érzékenységet, látásmódja eredetiségét és összetettségét éppúgy alátámasztja, mint görögségképének a kortársakéhoz képest több vonatkozásban hitelesebb vonásait is.

Az érzéki szenvedély okozta bűn és tragikus szenvedés heinsei értelmezésének egyik kiindulópontjául egyébként a kígyó sokértelmű szimbolikája is szolgálhatott. Föltehetőleg ugyanebből a mozzanatból, a kígyóból indulhatott ki Blake is, amikor (1820 körül) megkísérelte visszavezetni a görög mítosznak a három rhodosi mester által történt szoborba foglalását annak vélt eredetéhez, és a szoborcsoportról készített saját metszetének ezért a következő címet adta: JAHVE ÉS KÉT FIA, A SÁTÁN ÉS ÁDÁM, AHOGYAN AZT SALAMON TEMPLOMÁNAK CHÉRUBJÁRÓL MÁSOLTA A HÁROM RHODOSI ÉS A TERMÉSZET LÉNYEGÉHEZ VAGY ILIUM TÖRTÉNELMÉHEZ ADAPTÁLTA.<sup>19</sup> A (titánigigász) lázadás emberi bűnének és isteni büntetésének drámai-szobrászati ábrázolását így utalja vissza az angol költő az emberi természet eredendő bűnbeesésének drámájához, melyhez csak mint az eredeti történés elhalványult mitikus mása kapcsolódik Laokoón, illetve Ilium bukása. A görög ábrázolás tehát Blake szerint már csak any-

nyiban legitim, amennyiben még utal az ősi isteni igazságra, a bibliai Igére. Ezzel a felfogásával Blake bizonyos mértékig hasonló úton halad, mint a német romantika egyes képviselői. Elég emlékeztetnünk ebben a vonatkozásban a klasszika-filológia után az indológiához forduló Friedrich Schlegelre vagy a görögséget az egyiptomi titkos bölcsességből levezető Friedrich Creuzerre. Számukra immár nyilvánvaló, hogy a „görögség” nem eredet, inkább származéka egy eredendőbb tudásnak, egy eredendőbb kultúrának, s ezzel relativizálják példaszerepét, számunkra való „klaszszicitását”.

A fenti négy értelmezési típus fölvezetésével nagyjából ki is merítettük azt a lehetőséget, hogy a LAOKOÓN-értelmezések sorával példázzuk a korszaknak a görög világhoz, a görög szépséghez fűződő viszonyát. Az eddig nyert képet legfeljebb csak árnyalja, ha e recepció utolsó állomásaként megemlítjük az angol romantikusok ez irányú gondolatait is, hiszen újat nem hoznak. Byron jószerevével Winckelmann nyomdokán halad,<sup>20</sup> amikor a halandó szenvedés és az ezen felülemelkedő, mondhatni halhatatlan isteni elviselés, azaz véges és végtelen paradoxiját látja ábrázolva a műben. Shelley gondolata pedig Heinséét visszahangozza, amikor a testi szenvedésre és a méltatlan bűnhődésre teszi a hangsúlyt. *„A szoborcsoport keltette alapérzés az intenzív fizikai szenvedés érzete, amely ellen Laokoón kétségbeesetten, az ég felé emelt szemekkel lázad, annak igazságtalanságát érzékelve, noha ugyanakkor nemes az arckifejezése, amely méltóvá avatja a szenvedést.”*<sup>21</sup> Ebből a leírásból úgy tűnhet, hogy a lázadó pap titáni figurája Shelleyben a maga alkotta titáni embernek, a – mint maga írja – Luciferhez hasonlóan lázadó Prométheusznak alakját idézhette fel. Benne láthatta megtestesülni a máig is érvényes görög embereszményt. Ez az időszak, azaz 1819 azonban már visszavonhatatlanul a LAOKOÓN képviselte görögsegeszmény leáldozásának időszaka. Ezt a konzekvenciát vonja le a klasszikus művészi kánon nagy szintézise, a hegeli ESZTÉTIKA, amikor visszatér ahhoz az eredeti pliniusi megállapításhoz, miszerint a LAOKOÓN készítése idején a görög művészet mondhatni már „szünetelt”. Hegel ismét így érvel, kifejtve, hogy a szobron jól látható a modorosság, és a keresettség lép az egyszerű szépség és elevenség helyébe.<sup>22</sup> De nemcsak a LAOKOÓN jut erre a sorsra, hanem a klasszikus eszményt reprezentáló más alkotások is, mint a BELVEDEREI APOLLÓ vagy a MEDICI VENUS. Ezek az alkotások – az időközben megismert görög eredetik hatására – „színpadiasnak”, „szellemtelennek” tűnnek: *„Lessing és Winckelmann idején korlátlan csodálattal adóztak e szobroknak mint a művészet legmagasabb rendű eszményeinek; azóta, hogy megismerkedtünk mélyebb kifejezésű, elevenebben és alaposabban kidolgozott formájú műalkotásokkal, e művek értéke valamivel lejjebb szállt, s egy későbbi korbá helyezik őket, amikor a kidolgozás simasága már a tetszetőst és kellemest tartotta szem előtt, és nem tartott ki többé a valódi szigorú stílus mellett. Sőt egy angol utazó a belvederei Apollót éppenséggel színpadias piperkőcnek (a theatrical coxcomb) nevezi, a VENUS-nak pedig nagy szelídséget, édességet, szimmetriát és félénk gráciát tulajdonít ugyan, de ugyanakkor hibátlan szellemtelenséget, negatív tökéletességet és a good deal of insipidity (egy jó adag laposságot).”*<sup>23</sup> Ezek a kifejezések – „negatív tökéletesség”, „hibátlan szellemtelenség” – végét jelzik a neoklasszicista művészetnek, sőt a német klaszszikának is, bármennyire megmarad is Hegel a klasszikus goethei alkotások, mint például az IPHIGÉNIA TAURISBAN csodálójának.

Mielőtt tehát mi is továbblépünk a „negatív tökéletesség” e reprezentánsaitól a XIX. század elején ismertté vált „igazibb görögség”, azaz a Parthenon szobortöredékei felé, zárómegjegyzésül érdemes kiemelnünk, hogy a fentebb bemutatott LAOKOÓN-értelmezések egyszerűsége mind a görögséghez való különböző szempontú viszonyulások metszés-



pontjai is. A görög művészet klasszikus eszménye mellett a görög emberideált is megtestesítette ez az alkotás. Hogy mi is ez az ideál, arra persze – legalábbis részben – eltérőek a feleletek. De abban mindenki egyezik, hogy ez egy „másik ember”, mint a nyugati. Winckelmann szerint a görög embert a természet és a művészet által a leg-tökéletesebben kimunkált ifjú, szép test jeleníti meg a legméltóbban, s a LAOKOÓN ezen még szinte túl is mutat, mert a maga természetességében ábrázolt, megszépítés nélküli szép testhez a lélek nemessége és a szellem ereje párosul. Schiller humanisztikus emberideálját ugyancsak rávetíti az apa alakjára: a testi szenvedéseim, a physisen felülemelkedő erkölcsiség hőstét látva benne, míg azután e heroikus értelmzés a lázadó titán nagyszerűségének, emberfelettségének kultuszába fordul, Heinsétől Shelleyig. Így egyesül egy késő hellénisztikus mű római másolatában egy korszak számára mindaz, amit keres: művészi eszmény, emberi tökéletesség, örök minta, időtlenül érvényes tanúságtétel.

## 3

Ha elemzésünk kezdetéül a LAOKOÓN-t választottuk, célszerű, hogy a lezárást „Athén romjai”, illetve azoknak a XIX. század elején Európa-szerte ismertté vált darabjai, az ELGIN-MÁRVÁNYOK példázzák. Hiszen éppen ez utóbbiak megismerésével válik érvénytelenné a winckelmanni görögségkép.<sup>24</sup> A „kezdet” és a „vég”, a „lezárás” fogalmi persze ezúttal is igen relatívak, inkább *egymásba futó keret* jelentenek, mintsem valódi kezdetet és véget. A LAOKOÓN példáján ez már megmutatkozott. Mint láttuk, erről a műalkotásról olvasta le Winckelmann a klasszikus szépség, a görög művészet időtlen érvényű törvényszerűségeit, később azonban éppen ugyanezen alkotás szemlélete kérdőjelezte meg a klasszikus doktrínát. A recepciótörténet során a klasszikus eszmény mintegy önmagát érvénytelenítette. Egy bevett fordulattal élve: „apollóiból” átváltott „dionysosiba”. Ez a helyzet a keretül választott végponttal is. Bizonyos mértékben már azért is, mert, mondhatni, már előbb ott van az a görögöség-eszmény, amit az ELGIN-MÁRVÁNYOK reprezentálni fognak, mint ahogy ezek a művek ismertté váltak. Már ott van a „kezdetben”, nevezetesen az első Winckelmann-kritikákban, már ott van Hölderlin HYPERIÓN-jában is, nemcsak a kései költészetben, továbbá Friedrich Schlegelnek még nagyon is schilleri tanulmányában a görög költészetéről (A GÖRÖG KÖLTÉSZET TANULMÁNYOZÁSÁRÓL). Tehát (ebből is) nyilvánvaló, hogy ebben az esetben is ideálról van szó: az ideál, a klasszikus eszmény „meghaladója” maga is „ideál”. Reprézantáló tárgya, a Parthenón ebben az értelmezéstörténetben végső soron nem „valóságosabban görög”, hiába van is szó ezúttal történetileg hiteles görög műalkotásról, mint amennyire görögnek volt minősíthető egy késő hellénisztikus, már majdnem római eredeti római császárkori másolata, barokk kiegészítéssel. Ez az újabb ideál viszont már csak azért sem „görög”, mert mint fragmentum, mint töredék lép elő, azaz mint valami végleg elmúltnak, elveszettnek a darabja, melyet a képzelet, a vágy, illetve a mi nyugati modern szellemünk tesz újra egésszé, valóságossá. Az így létrejött „egész” azonban inkább a mi másságunk dokumentálása, annak működésbe hozása, és nem az „eredeti” öntörvényű, örök élete. Hölderlin HYPERIÓN-jában eszmeileg és szerkezetileg egyaránt központi helyet foglal el Athén romjainak megtekintése. A Hölderlinnel kortárs újjörög hős, Hyperión persze jól tudja, mit várhat ettől a látogatástól, hiszen, mint később írja, „az ég kihalt, elnéptelenedett, s a föld, amelyen egykor túláradt a szép emberi élet, mintegy hangyabollyá vált”.<sup>25</sup> E pusztulással szembesülve a képzelet azon-

ban mégis képes fölépíteni a romokat, s megidézni az egykori Athén szellemét, mint szellemidéző egy holt árnyat. Hölderlin-Hyperion átlelkesült beszédében elő is lép ez az „árny”, hogy tanúságot tegyen egykori utánozhatatlan nagyszerűségéről; és hát hogyan is szólhatna másként, mint vita, „*agón formájában*”, melyet Winckelmann-nal, Schillerrel, Herderrel folytat.

„A régi athéni nép nagyszerűségéről beszélgettünk, arról, hogy honnét eredt és miből is áll ez.

Egyikünk azt mondta, az éghajlat idézte elő; a másik, hogy: a művészet és a filozófia; a harmadik szerint: a vallás és az államforma. – Az athéni művészet és vallás, filozófia és államforma – mondtam én – virágai és gyümölcsei a fának, nem talaja és gyökere.” (Szabó Ede fordítása.)<sup>26</sup>

Mert hogy ez a „talaj”, ez a „gyökér” Hölderlin szerint nem valami „*materialis dolog*”, sőt nem is valami „*realitás*”, hanem a legfőbb, mindent magában foglaló idealitás, a szépség. E mindent egyesítő és magában foglaló szépség szülötte a művészet, a vallás, mely nem más, mint a szépség szeretete, továbbá „*a szabadság iránti érzék*”, sőt negyedikként a filozófia is, amely Hölderlin szerint „*az egy, végtelen isteni lét megköltéséből fakad*”, azaz lényegileg rokon a költészettel. Ezt a platonikus ihletésű gondolatmenetet könnyen rokoníthatnánk Hölderlin korának vallásos esztétizmusával, sőt pantheizmusával is, hiszen a szépség ideája Hölderlin számára is azonos a természettel, mint az isteninek, az isteni jelenlétnek egyedüli megnyilvánítójával. S noha ez a természet már Hölderlin korára kihalt, azóta, mióta elhangzott a szózat, hogy a „Nagy Pán halott”, és a szépség is csak a rá való vágyakozásban, a platóni Erósban él tovább, mégis Hölderlin számára ekkor még hitelesen cseng az a diotimai vigasz, hogy a költőben ott munkál ugyanaz a szellem, ami a görögséget létrehozta: „*Akiben az a szellem él, mondta vigasztalásul Diotima, annak még virágzó gyümölcsfaként áll Athén. A művész könnyen kiegészíti magának a torzót.*”<sup>27</sup>

Am hogy mennyire épülnek föl a műben magában Athén romjai, hogy vajon ki-egészül-e a torzó, tanúságot téve arról, hogy ez a közös szellem valóban létezik, ebben a vonatkozásban már eltérhetnek egymástól a regény különböző értelmezései. És talán nem tévedünk, ha bizonyos hasadást észlelünk a fenti explicit poétika és a regény egészében észlelt immanens poétika között, mely már előrevetíti azt az éles elválasztást is, amit Hölderlin évekkel később, a Casimir Böhlendorffhoz írt levelében tesz meg, egymással ellentétesnek nevezve azt a fundamentumot és azt a telost, aminek alapján és ami felé tartva a görög és a nyugati költő alkot. Ez a levél dokumentálja – Peter Szondi kifejezésével élve – „*a klasszicizmus túlhaladását*”<sup>28</sup> Hölderlin életművében, de ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy ez a fordulat csak a költő franciaországi tartózkodásával „*érik be*”. Ahhoz ugyanis, hogy Hölderlin valóban megértse, mennyire más szellem munkál a görögségben, mint a korabeli Nyugatban, szüksége volt arra, hogy szembesüljön az ókori életet romjaiban még őrző mediterrán étellel, tájjal, és szemtől szembe lásson antik műveket. Ő, aki korábban Athén romjait Chandler útleírása és a platóni filozófia rá gyakorolt hatása nyomán, valamint Homéros és Pindaros költészetét újraélve képzelte el, most szembesült a déli élet „*athlétikusságával*”, amely – a második Böhlendorff-levél tanúsága szerint – a görögség lényegére vezet rá. Ez az „*athlétikusság*” élesen különbözik attól, amit Winckelmann csodált: nem a mezitelen emberi test szépsége és harmóniája ez, nem a szellemileg és testileg egyaránt kiművelt szép ember ideája, hanem a természettel való olyan reális együttlétekből ered, amelyek lényege a harc, amelyet az elementum hatalmának, fentebb az ég tüzének nevez, s nem más, mint az isteneknek a természetben megmutatkozó pusztító közelsége. Ezt a tapasztalatát dolgozta föl a görögség „*athlétikusan*”, amikor a maga józanságával és

egyszerűségével élhetővé szelidítette ezt a „természet”-et. „*A déli ember athlétikussága az antik szellemnek a romjain közelebről ismertetett meg engem a görögök igazi lényegével. Megismertem a természetüket, a bölcsességüket, a testüket, azt, ahogyan a saját éghajlatukban növekedtek, s azt a szabályt, amellyel az elementum erejével szemben megóvták a büszke géniuszt.*”<sup>29</sup>

Ez a bordeaux-i felismerés vetül rá azután arra a művészi élményre is, ami föltehetőleg a levél folytatásának háttérében áll, ti. hogy Hölderlin Párizson át tért vissza Németországba, és ott megtekintette a Louvre-ban őrzött antik szobrokat.

E szobrokkal kapcsolatban Hölderlin alak kifejezése a „*héroikus test*”. Hogy mit jelenthet ez a kifejezés, azt a levél fentebb vázolt kontextusa csak sejteti. Később, a SOPHOKLÉS-FORDÍTÁSOK -hoz írt MEGJEGYZÉSEK arra világítanak rá, hogy talán a görög művészet egészére vonatkozó megjelölésről van szó. Hölderlin itt a tragikus dialógust jellemezve „*isten módjára küzdő testről*” („*göttlichringender Körper*”) beszél, melynek „*szenvető szervei*” a kardalok.<sup>30</sup> Mindkét kifejezés, a levélbeli éppúgy, mint a Sophoklés-kommentáré, úgy vélem, ugyanarra utalhat: az istenivel folytatott küzdelem *fizikai realitására*. Noha Hölderlin Párizsban is jószerével csak hellénisztikus műveket láthatott, e gondolatai megelőlegezik a klasszikus görög szobrászat nagy alkotásainak olyan jellegű, a XX. században például Ernst Buschor által megfogalmazott látásmódját, miszerint bennük a görögség legmagasabb rendű *sorseszménye* jut plasztikus kifejezésre.<sup>31</sup>

Nem tudhatjuk, hogyan hatottak volna rá a Parthenón szoborremekai, ha néhány évvel később még láthatta volna őket. Tudjuk viszont, hogyan hatottak Keatsre, aki a korai Hölderlinhez hasonlóan a természetvallás és a szépség egymásba fonódó kultusza felől közeledett a görögséghez. Csakhogy Keats, Hölderlinnel ellentétben, úgy tűnik, megmaradt ebben az esztétikai hédonizmusban. Amikor az ELCIN-MÁRVÁNYOK-at megcsodálta, ezért is nevezhette a bennük megjelenített görög lényeket „*kőbe zárt gyönyörnek*”. E szobrok megtekintése szinte rituális szokásává vált: nap mint nap elzarándokolt a British Museum akkori épületébe barátjával, Robert Haydonnal, aki egyébként az elsők között védte meg e művek eredetiségét, s a *The Examiner*-be írt cikke nagyban hozzájárult a márványok sokáig halasztott megvételéhez.<sup>32</sup> Az ELCIN-MÁRVÁNYOK látványa, úgy tűnik, Haydon közvetítésén túlmenően is alapvetően befolyásolta költészete alakulását: hatott az ENDYMION-ra, később pedig a HYPERIÓN -ra, mely utóbbiról a kortársak Woodhouse-t követve úgy vélekedtek, hogy azt a fenséget és nyugodt szépséget kívánja megvalósítani a költészetben, amit az ELCIN-MÁRVÁNYOK képviselnek a plasztikában.<sup>33</sup> Talán ez volt hát az az ideál, amit Keats el akart érni?

Már A PARTHENÓN SZOBRAIRA írt szonettjében, azaz közvetlenül a görög művészettel való találkozás után, nyilvánvaló, hogy a mulandóság, a halál rettenetes árnyéka vetül rá erre a művészi élményre. Ez a friss, eleven, napfényes művészet mintegy figyelmezteti a költőt: „*Légy halálra kész.*” („*And each imagined pinnacle and steep of godlike hardship, tells me I must die.*”)<sup>34</sup> Hiszen, miután megismerkedtünk e művészettel – a világosságával, a tiszta szellemiségével, időtlen fenségével –, úgy érezhetjük, hogy az életünk csak árnylét, homály, nehéz álom. Nincs lehetőség e szakadék áthidalására.

Később ugyanez az élmény áll Keats halhatatlan klasszikus remekműnek tartott ódája, az ÓDA EGY GÖRÖG VÁZÁHOZ (ODE ON A GRECIAN URN) háttérében is; ezúttal konkrétan egy *sír váza*, halotti urna – az úgynevezett SOSIBIOS-VÁZA a Louvre-ból – az ihlető. Ezúttal azonban az antik tárgy mintegy önmagán jeleníti meg azt az ellentétet, amely a művészet időtlensége és emberi élet mulandósága között feszül. Hiszen a váza külső felületén ábrázolt élet – a szerelemmel, az áldozattal, a tánccal és mámorral

együtt – csak „szép látszat”, külszín, a váza sötét belsejéhez, a halálra, szenvedésre szánt egyedi emberi lét reliktumához viszonyítva. Talán éppen ezt fejezi ki a közhelyessége és ironikus hangneme miatt többértelmű zárógnóma is, amikor az élet igazságát és a művészet szépségét olyan komplementer ellentétnek látta, melyek ezért paradox egységet alkotnak.

Élet és művészet, igazság és szépség, eszme és forma, mulandóság és öröklét keatsi paradoxái visszavezetnek Németországba, Hölderlinhez és az ifjú Schellinghez. A görög vázához írt óda ars poeticájának egyik rokonát vélhetjük felfedezni Hölderlin klasszikus költészetének olyan programatikusan darabjában, mint a SÓKRATÉS ÉS ALKI-BIADÉS, művészetfilozófiai horizonton pedig az ifjú Schellingnek a görög plasztikáról kifejtett gondolataival hozhatjuk kapcsolatba. Hosszú lenne végigkövetni Schelling érvelését, miszerint a szobrászművészet teljesíti be a végtelen beleképződését a végesbe, a végtelen életnek a lehatárolás révén szükségképp „halott” formával való paradox egységét. Így csak a konzekvenciát idézem: „a szobrászművészet azt ábrázolja, amiben az élet a leginkább érintkezik a halállal. – Ugyanis a végtelenség minden életnek az elve, és eleve élő; a végeség azonban, azaz a forma, halott. Minthogy a szobrászat alkotásaiban a végtelen és a véges a legnagyobb fokú egységbe olvad, ezért itt élet és halál – mintegy egyesülésük tetőfokán – találkozik”<sup>35</sup>

A plasztika legjelesebb alkotásaiban ugyanakkor egyúttal tárgyá is válhat az, ami a művészet alapelve. Ezáltal a szobrászat mintegy „saját magát ábrázolja” az olyan művekben, melyeknek élet és halál egysége, azaz a halál pillanata a témája, mint amilyen a LAOKOÓN vagy a NIOBIDÁK. „Minthogy a legmagasabb fokú egység ábrázolása csakis a szobrászművészetben lehetséges, az abszolút élet, amelyről a szobrászat alkotásait mintázza, már önmagában és a maga számára valóan, illetve a jelenséggel összehasonlítva úgy mutatkozik meg, mint halál. Am a Niobé-csoportban a művészet maga mondta ki ezt a titkot azzal, hogy a legmagasabb rendű szépséget a halálban ábrázolja, és azt a nyugalmat, amely csak az isteni természet sajátja, a halandó számára azonban elérhetetlen, úgy mutatja be, mint amit a halandó a halálban nyer el, mintegy azt érzékeltetvén, hogy a szépség – a halandó ember vonatkozásában – mint a legmagasabb rendű életbe való átmenet szükségképpen mint halál jelenik meg.”<sup>36</sup>

Amit itt Schelling a klasszikus(nak vélt) görög szobrászaton bemutat – ti. hogy a szobrászat ősmintaképe, amennyiben tematikusan is reflektál az alapjául szolgáló elvre, miszerint az igazi szépség a halandó számára csak a halálban érhető el, mert csak ott teljesíti be a nyugalomnak, a harmóniának, a winckelmanni „nemes egyszerűségnek és csendes nagyságnak” törvényét –, azt a maga egyszerűsítő módján a korabeli klasszicista szobrászat is kifejezésre juttatja, mindenekelőtt Antonio Canova. Az ő szobrászata a maga egészében a halálos szépség jegyében született, s mondhatni minden szobra ezt a klasszikus problémát tematizálja – legyen az sírsztélé vagy más siremlék, legyen az az ORPHEUS ÉS EURYDIKÉ vagy az ÁMOR ÉS PSYCHÉ vagy éppenséggel a possagnói mauzóleum be nem fejezett fríze. Tehát bizonyos értelemben Canova is tudta azt, hogy a klasszikus, görög szépség lényegéhez tartozik, hogy csak a halálban ábrázolható. Ámde vajon erre a halálra, erre a szépségre is igaz-e még az, amit Schelling a görög plasztikáról állított, hogy a „legmagasabb rendű élet” egyetlen megjelenítési formája? Aligha. Hiszen éppen az választja el a modern reflexiót a görögségtől, hogy az a halál, amely itt az étellel eggyé válik az érzéki szép alakjában, nem más, mint az üresség, a semmi, a nihil. S Canova művei vállalják ezt a modern viszonyulást az antik művészet paradoxijához, a referencia olyan tudatos kiüresítését, mely egyúttal bizonyos „démonikus” telítettséget is eredményez. Talán éppen ez a titka annak, hogy

hogyan és miért tudott kiváltani szinte *perverz keserűséget*<sup>37</sup> Canova hidegnek, holtnek deklarált művészete például egy Flaubert-ben és másokban. Szinte degradálóan értelmetlenné tesszük e reakciók kiváltó okát, ha azt az ártatlan érzékiségben, a kontemplatív erotikában keressük, mint mondjuk Mario Praz.<sup>38</sup> Sajátos módon inkább Canova legélesebb bírálói éreztek rá erre a rejtélyre (ami egy Flaubert-t lelkesített), és csupán esztétikai előítéleteik tartották vissza őket attól, hogy e művészet eredetiségét lássák benne. Így például Cesare Brundi, aki Lót sóbálvánnyá lett asszonyához hasonlítja Canova műveit, s Hébé mosolyában a *vágglyal* együtt felfedezi azt a fagyos hűvösséget, amely egy holttestből árad!<sup>39</sup> A kővé merevített és így megörökített életnek, halandó szépségnek ez az *apoteózis*a viszont valóban nem hagyhatja semelyik nézőjét sem közömbösen: vagy elszánt kritikusa, vagy csodálója lesz, ami e művészet sajátos jellegéből adódóan végül is csak előjelében, de nem lényében különbözik egymástól: a „tartalma” ugyanis ugyanaz: a *semmi*.

A görögség ideálja mint a halál kultusza? Így fordulna tehát önmaga ellentétébe az aranykori eszmény? Igen, ha nem maradt volna Canova mégis egy olyan klasszicizmus foglya, amely művészi programot éppen a század elején fölfedezett görög művészet – érvénytelenített. A PARTHENÓN-FRÍZEK első csodálói közé tartozott Canova is, s csodálata mellett érzékelhette is, hogy törést fognak hozni alkotói pályáján. Ez a törés óhatatlanul be is következett. Így lett azután befejezetlenül maradt possagnói tempiója egyúttal az ő művészetének is síremléke.

#### 4

A „klasszika” és a „klasszikus” kifejezést mind az ókortudósok, mind az irodalomtörténészek jelentős része lejárt fogalomnak tekinti. Sőt egyenesen káros ez a fogalom, érvel például Tonio Hölscher, mert „*általános érvényű emberképet alkotott*”, mert időtlen kívánt lenni, mert egyetlen kultúrának adott elsőbbséget, s mert a múltból alkotott követendő ideálképet.<sup>40</sup> De nemcsak magának a „klasszikának”, illetve a „klasszicizmusoknak” a lejáratosását lehet tapasztalni, hanem a tőle elválaszthatatlan humanista eszmeiségét is, azaz a „neohumanizmusokét”. Ebben a vonatkozásban mondhatni érintkezik egymással a filozófia, a művészet és a tudomány egyébként más és más jellegű kritikai szellemisége. Míg a tudomány egyre inkább csak egy bizonyos történeti műveltség jelölésére tartja indokoltnak az elnevezést, addig a filozófián belül a metafizika olyan kritikusai kérdőjelezték meg a „humanizmus” mint embercentrikusság és mint anthropológia lehetőségét, mint Martin Heidegger vagy Jacques Derrida, sőt a művészeteken belül talán éppen az egyik „legnagyobb humanista” írónak tartott Thomas Mann az, aki a legnyilvánvalóbban látta meg a német Bildungsbürger grékomán humanizmusának csődjét, mint azt a HALÁL VELENCÉBEN című novellájában ábrázolta.

Mindeközben a görög művészethez való viszony is egyre problematikusabb lett. Gondoljunk csak az aiginai frizekre, amelyekről méltán állítható, hogy Thorwaldsen kiegészítésével „klasszicista” művek voltak, mostani torzó alakjukban pedig sokakat a hatvanas évek modern szobrászatára emlékeztetnek, olyannyira, hogy e modern „utóéletük” szinte elzár minket a hozzáférhetetlen, hermeneutikusan is megragadhatatlan „eredetitől”. Hasonló a helyzet a Parthenonnal is. Hölderlin, aki sosem járt Görögországban, még így kiálthatott föl Hyperiónnal: „*ó, Parthenón [...] Világ büszkesége. Nep-*

*tunus birodalma úgy fekszik lábad elé, mint a megzabolázott oroszlán, gyermekként gyűlnek körül a többi templomok, s a híres agora és Akadémosz ligete...* –<sup>41</sup> Hölderlin lelki szemei még láthattak így a XVIII. század végén. Minket azonban már ettől a lehetőségtől is elzár a modern nagyvárosi Athén ténye, mely révén nemcsak az Akropolisz környezete változott meg – beékelődve Európa egyik legzsúfoltabb és legszmogosabb városának dzsungelébe –, hanem e környezeti hatások közepette már tényszerűen sem azonos önmagával: kőről kőre „kicsérélődött”. Identitása megkérdőjelezhetővé vált. Kikként és mikként állunk vele szemben, honnan is tekintünk rá? Hölderlin számára ez még nem volt megoldhatatlan dilemma, hiszen feltételezett egy úgynevezett „*hespérikus*” embert, „*hespérikus szellemiséget*”, mely komplementer ellentété a hellének. De vajon létezik-e még a „*nyugatiságnak*”, a „*modernségnek*” ilyesfajta lényege? Persze lehet azzal érvelni, hogy ilyesmire nincs is szükség, sem a modern turista nem igényli ezt, sem a modern műértő tudós, s ha hivatkoznak rá, legfeljebb olyan zűrzavaros identitás meghatározásokhoz lehet jutni, miszerint például a Parthenón a modern orthodox görög állam nemzeti szimbóluma, sőt szent kultuszhelye!<sup>42</sup>

Maradt-e tehát valami a görögségnek ama csodálatából, amely a XVIII–XIX. századot eltöltötte? Vajon részesei, folytatói vagyunk-e ennek a hagyománynak, vagy éppen ez választ el ma minket attól, hogy újra felismerhessük, másként, a magunk módján (?) a görög művészet, a hellénség számunkra megnyilvánuló nagyszerűségét? Ezekre a kérdésekre természetünk szerint csak egyéni válaszok adhatók, melyek közül egyet ezúttal is célszerű átengednünk a költőnek:

*„...sieh dieses Sommers letzten blauen Hauch  
auf Astermeeren an die fern  
baumbraunen Ufer treiben; tagen  
sieh diese letzten Glück-Lügenstunde  
unserer Südlichkeit  
hochgewölbt.”*

(Gottfried Benn)

*„...nézd a nyár végső kék lehelletét  
az ózsirózsák tengerén a messzi  
fatörzsbarna partokra szállni, peregni lásd  
e végső hazugság-örömrát  
délszakosságunkban  
felboltosulva.”*

(Márton László fordítása)

## Jegyzetek

1. Jó bizonyítékot kínálnak erre Peter Szondi dialektikus elemzése Schillerről, Hölderlinről stb. Lásd POETIK UND GESCHICHTSPHILOSOPHIE, 1–11. Frankfurt am Main, 1974.
2. Friedrich Schlegel: JUGENDSCHRIFTEN. Id. J. Minor, Wien, 1906. I. kötet 133 o.
3. ANTIKE UND EUROPÄISCHE WELT. Hrsg. von Maja Svilar und Stefan Kunze, Frankfurt am Main, 1984.
4. Lásd W. Binder: FRIEDRICH HÖLDERLIN. Frankfurt am Main, 1987. Különösen 7–30. o.
5. Lásd Andreas Rumpf: ARCHÄOLOGIE. Berlin, 1935. I. kötet 58 o.
6. J. J. Winckelmann: MŰVÉSZETI ÍRÁSOK Magyar Helikon, 1978.
7. Lessing: LAOKOÓN. Fordította Vajda György Mihály, Budapest, 1963.
8. Peter Szondi: POETIK UND GESCHICHTSPHILOSOPHIE. 2. kötet 44 skk. ezt a paradoxitát részletezi.
9. Uo.
10. Lessing traktátusára utalok: WIE DIE ALTEN DEN TOD GEBILDET, illetve Schiller: SÄMTLICHE WERKE. Hrsg. von O. G. G. Witkowski, Leipzig, 17. kötet 408 o.
11. Fr. Schiller: VÁLOGATOTT ESZTÉTIKAI ÍRÁSOK. Budapest, 1960. Az idézetet Székely Andorné fordította. 69. o.
12. Uo. 73. o. (409)
13. Ezzel a megjegyzéssel nem akarom összemenni a Schiller és Schlegel közti különbségeket, csupán arra a rokonítási lehetőségre hivatkozom, mely egyrészt a szabadság és szűkségszerűség egymással kollízióban álló fogalompárosát, valamint a tragikus hős magasrendű éthosát, sőt ezen túl is, a kötelességteljesítésből, a cselekvésből eredő magasrendű erkölcsiségét illeti. (Vö. Fr. Schlegel: VON DEN SCHULEN DER GR. POESIE, ÜBER DAS STUDIUM DER GRIECHISCHEN POESIE. Ed. Minor, Wien, 1906. Az utóbbi írás egy részlete megtalálható: August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: VÁLOGATOTT ESZTÉTIKAI ÍRÁSOK. Budapest, 1980. 121–189 o. Tandori Dezső fordításában.)
14. Lásd John Moore: A VIEW OF SOCIETY AND MANNERS IN ITALY. London, 1790. Első kiadás: 1780. II. 16–18. o.; Peter Beckford: FAMILIAR LETTERS FROM ITALY TO A FRIEND IN ENGLAND. London, 1905. II. 272–273. o.; Sir Joshua Reynolds: DISCOURSES ON ART. Ed. by R. Wark, New Haven and London, 1975. DISCOURSE X. 180. o. In: TASTE AND THE ANTIQUE, by Francis Haskell and Nicholas Penny, New Haven and London, 1981.
15. Gondoljunk csak a KÖLTÉSZET ÉS VALÓSÁG XI. könyvének passzusaira! A mannheimi antik gyűjteményben tett látogatásáról többek között a következőt jegyzi meg: „Amil ott ifjan megpillantottam, egész további életemre kihatott, [...] de mihelyl a csodálatos terem megtaláljam önmagamot, sőt az ott látottakat terhesnek érezvén, igyekeztem fantáziámból kirekeszteni.” (Szöllösy Klára fordítása, Budapest, 1965. 461. o.)
16. Wilhelm Heinse: ARDINGHELLO ODER DIE GLÜCKSELIGEN INSELN. Potsdam, 1963. 268. sk.
17. Lásd Bernard Andreae: LAOKOON UND DIE KUNST VON PERGAMON. Frankfurt am Main, 1991.
18. Uo.
19. William Blake: POEMS AND PROPHECIES. London, 1954. 287. o.
20. Lord George Byron: CHILD HAROLD UTÁZÁSAI; továbbá hivatkozom Shelley megjegyzésére az alábbi idézett művében.
21. J. B. Shelley: NOTES ON SCULPTURES. In: THE COMPLETE WORKS. London–New York, 1965. VI. 310. o.
22. J. F. W. Hegel: ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK II. kötet. Budapest, 1955. 338. o.
23. I. h. 335. o.
24. Ezt a váltást fejtette ki Bianchi-Bandinelli archeológiaiörténetében: KLASSISCHE ARCHÄOLOGIE. Dresden, 1978. 92. skk.
25. Fr. Hölderlin: SÄMTLICHE WERKE. Grosse Stuttgarter Ausgabe, 4. kötet. Illetve magyarul: Hölderlin: VERSEK-LEVELEK, HÜPERIÓN, EMPEDOKLÉS. Bp., 1961. 170. o. Az idézet Szabó Ede fordítása.
26. St A 3, 83.
27. St A 3, 85.
28. Friedrich Hölderlin levele Casimir Böhlendorffhoz 1801. december 4-én. Idézett kiadás 6. kötet 425. skk. Továbbá Peter Szondi: ÜBERWINDUNG DES KLASSIZISMUS. HÖLDERLINS BRIEF AN BOHLENDORFF VOM 4. DEZEMBER 1801. In: ÜBER HÖLDERLIN. Hrsg. von

Jochen Schmidt, Frankfurt am Main, 1970. 320–338. o.

29. Hölderlin levele Casimir Böhlendorffhoz, dátátatlan, föltehetőleg 1802 novemberéből. Uo. 432. o.

30. 5. kötet 27. o.

31. „Amiként a kontrapoztos szerkesztést nem az utánczás, hanem a belső feszültség feloldása hozta létre, ugyanígy nem a szem révén kell ezeket a szobrokat leolvasni, hanem az egész testünkkel kell azokat mintegy újraalkotni. Nem elég őket megtapasztalni, hanem bizonyos értelemben »el is kell szenvedni«. A régi valóságvilág szokásos mértéke fölé ragad minket ez a magasrendű sorsvilág, egy szellemi valóságba, egy tér és idő nélküli világba, amely minden feneketlen nyugalma ellenére is mélyen megindítja és fogva tartja a szemlélőt.”

Ernst Buschor: VOM SINN DER GRIECHISCHEN STANDBILDER. Berlin, 1942. 19. o.

32. Robert Gittings: JOHN KEATS. London, 1968. 116. sk.

33. Uo. 331. o.

34. John Keats: THE COMPLETE POEMS. Ed. by John Bernard, 1973. 99. o.

35. Schelling: FRÜHSCHRIFTEN. Akademie Verlag, 1971. 1116. o. Illetve magyarul: A MŰVÉSZET FILOZÓFIÁJA. Fordította Zoltai Dénes, Bp., 1991. 311. o.

36. Uo. 1123–1124. o. Magyarul: 317. o.

37. Flaubert maga számol be arról, hogyan gerjesztette föl benne Psyché látványa a vágyat, hogy megszökölje a szobrot, amit meg is tett (Mario Praz: ON NEOCLASSICISM. London, 1969. 147. o.)

38. I. m. 151. o.

39. Idézi Praz, I. m. 142. skk.

40. Tonio Hölscher: DIE UNHEIMLICHE KLASIK DER GRIECHEN. In: AUSEINANDERSETZUNG MIT DER ANTIKE, THYSEN-VORTRÄGE. Hrsg. von Hellmut Flaschar, Bamberg, 1990. 238. skk.

41. Szabó Ede fordításában, Helikon-kiadás. 177. o.

42. A görög kultuszminisztériumnak az Európa Tanácshoz intézett leveléből idézve: „Görögország reméli az Akropolisz márványainak visszatérését az országba... ezek a plasztikai alkotások az ország legszentebb építményéhez tartoznak, amely maga csaknem sértetlenül megőrződött az athéni akropoliszon...” Idézi D. Willers: DIE GAR NICHT SPONTANE BEGEGNUNG ODER JEDER HAT EINEN PARTHENON, DEN ER VERDIENT. In: *Antike und europäische Welt*. Hrsg. von Maja Svilar und Stephan Kunze. Frankfurt am Main–New York, 1984. 149. o.

Imre Flóra

## KISZÁRADT NYÍRFA

kiszáradt nyírfa szép fehér halott  
 sosem látom többé aranyhajad  
 ó ifjúság lehulló szirmai  
 kiszáradt föld aszályos évek évek  
 fehér rózsá haldokló ifjúság  
 hajadra gondolk hajadban ujjaimra  
 kiszáradt nyírfa morzsálló idő