

Az emberi test és az archeológiai rom

Adalékok egy metafora történetéhez a 20. századi német költészetből

Jelen tanulmány egy metafora történetéhez kíván néhány adalékkal szolgálni. Az a metafora, melynek egynéhány metamorfózisát nyomon követjük, a hanyatló, romló emberi testet állítja párhuzamba az architektonikai romokkal. Ez az analógia tudtommal először reneszánsz anatómiai kézikönyvekben bukkan fel, s nem is az emberi testet, hanem pontosabban a halott, sőt felboncolt testet rokonítja a múlt romos építészeti maradványaival. Az alábbiakban felvázolt metaforatörténetben az eredet megjelölését követően példáinkat kizárólag a modern esztétikai gondolkodásból és a költészetből vesszük, a 20. század második feléből.

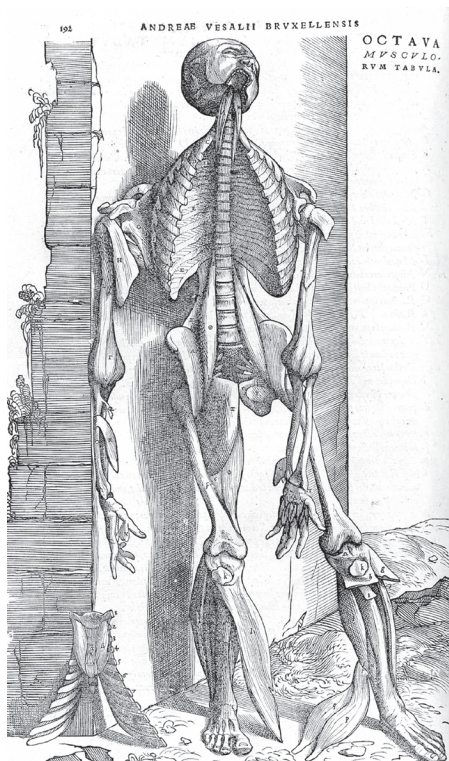
Az emberi test mint rom. A metafora eredete

E metafora reneszánsz eredetét vizsgálva először is utalnunk kell arra, hogy az antik görög építészetelmélet volt az a forrás, amely nyomán a reneszánsz építészet is rokonította az emberi test arányait az épületével. Az i. e. 6. századi kisázsiai ión partvidéken épült antik szentélyeknél vezetik be először az épületet körülvevő peristyl oszlopsort, mely a szent hely köré sereglő polgárokat, a polisz polgárainak az isonomia szabályai szerint elrendezett sorát volt hivatott szimbolizálni (Hahn, 2001). Ezzel a szimbolikával átértelmeződik az oszlop mint építészeti elem is, s az organikus analógiák helyébe, amelyek közé tartoztak például az erdői fái, egy antropológiai analógia lépett: a görög architektúra mind a három ismeretes oszloprendjében, a dóriban, az iónban és a korinthosziában is az ember testre vonatkoztatott arányok váltak mérvadóvá. A dór oszloprend a zömökebb férfitest 1–6, 1–7, az ión oszloprend a női test 1–8, 1–9-es arányait tükrözi vissza. Vitruvius így ír erről:

„Ha megegyezünk abban, hogy a számok rendje az emberi tagokból vezethető le, és hogy az egyes tagok és az emberi test egésze között egy ezen mérték szerinti szimmetria áll fenn, arra a következtetésre jutunk, hogy minden elismerésünk azoké az építészeké, akik a halhatatlan isteneknek emelendő szentélyek megtervezésekor úgy jártak el, hogy az épület tagjait ugyanazon arányok és szimmetriák szerint alkották meg a maga egészében és részeiben egyaránt.” (Vitruv, 2008)

Ismeretes, hogy a reneszánsz építészetelmélet ehhez az antik analógiához nyúlt vissza. Hozzá kell tennünk azonban, hogy e korszak nemcsak a tökéletesség és az isteni arányosság építészeti ideájára és a benne foglalt szépségre reflektált, hanem éppenséggel az ellentétére is, amikor a romlandó emberi testet a romos épület képzetével kapcsolta össze. Merőben új a reneszánsz azon képi újítása, amikor az anatómiailag vizsgált emberi

testet nem magával az épülettel, hanem egy rommal állítja párhuzamba. Hivatkozhatunk ebben a vonatkozásban Andreas Vesalius (1543) anatómiai kézikönyvének, a *De humani corporis fabrica libri septem*nek a következő illusztrációjára, mely egy 18 metszetről álló képsorozat részét képezi. Ezek mindegyikén egy felboncolt hulla áll a reneszánsz tájban áll, melynek része egy rom is. A rom ebben a kontextusban nyilvánvalóan metaforikusan értendő, és a bomló emberi testre vonatkozik: az idő múlását, a romlandóságot, a pusztulást. (1. kép) Egy másik metszet két évvel későbből ugyanezt az analógiát szemlélteti: Charles Estienne (1545) francia anatómus könyvéből vettük, a *De dissectione partium corporis humani libri tres*ből. (2. kép)



1. kép



2. kép

Nyilvánvalóan nem közvetlenül ezek az anatómiai kézikönyvek játszottak közre a metafora újra felbukkanásában a 18. században. A képzőművészet későrokokó majd klasszicista vonulata Poussintól Turnerig, illetve mindenekelőtt Piranesi vedutái megalapozták a fenséges diskurzusában a romok ama újkori kultuszát, melyben egyszerre őriz meg valamit a nagy utópiákból – Árkádiából vagy a Római Birodalom monumentális nagyszerűségéből –, s mutat rá az emberi élet kicsinységére, múlandóságára, semmisségére. Ezért a romok 18. századi szemlélői már hivatkoznak arra a reflektált esztétikai érzékenységre, amely a szemlélő szubjektumot, sőt a szemlélő szubjektum test-tapasztalatát bevonja az esztétikai tapasztalatba. Hadd idézzem példaként Denis Diderot (1995, 338. o.) egyik levelét, azt, amelyben vitatkozik Hubert Robert-rel, a romok kortárs akadémikus festőjével, s a romok olyan filozofikusabb szemlélete felé igyekszik irányítani a festészetét, amelyet ő maga talán nem is annyira a természetből, mint éppen Piranesi metszeteiből meríthetett: (3. kép)



3. kép

„Mivel Ön a romok festészete mellett kötelezte el magát, tudnia kell, hogy ennek a műfajnak megvan egy sajátos költői vetülete is. Erről azonban Ön mit sem tud, tehát kutatnia kell. Megvan Önben a technikai készség, az ideál azonban hiányzik a művészetéből [...] Azok az asszociációk, amelyeket bennem a romok szemlélése kelt, iszonytatóak, félelmetesek. Minden porrá válik, minden elpusztul, minden megsemmisül. Csak a világ marad fenn. Csak az idő létezik továbbra is. Milyen öreg már ez a világ! Két örökkévalóság között haladok. Akármire is szegezem a tekintetemet, mindaz, ami körülvesz, csak a saját végemet hirdeti, azt, ami reám vár. Mi az életem ezzel a leomlott sziklával összehasonlítva, vagy ezzel a völgygel összemérve, amely kettényílt, vagy ahhoz az erdőhöz viszonyítva, amely ide-oda imbolyog, és mi e sziklatömbbel átellenben, amely oly fenyegetően inog a fejem fölött? Figyelem, hogyan mállik porrá a márvány a sírköveken, és nem akarok meghalni.”

A romokat szemlélve nemcsak parányinak és törékenynek mutatkozik az emberi élet, és a test szinte tapintható tapasztalatává válik a radikális végesség, hanem ez a rettenet egyszerre mind elementárisan vonzóvá, egy sajátos esztétikai gyönyör forrásává válik. Ezért nevezi Rose Macaulay (1961, 119–130. o.) a romantikusok romkultuszát nihilistának, sőt perverznek, mert benne a romok keltette rettenet társul a halál, a pusztulás képeiben lelt gyönyörűséggel is, s ezt a paradoxitát hagyományozza át a 20. század költészetére is.

A további, immár konkrét költészettörténeti vizsgálódásunkban azonban még egy további lépést teszünk. Nem általában a romok keltette anthropológiai testtapasztalatot vizsgáljuk, nem is ennek modern esztétikai vetületét, a pusztulás szemlélésének ama paradoxáját, mely a rettenettől az élvezetig ível. Sokkal inkább egy történeti kontextualizálással a II. világháború utáni német líra egy NSZK-ban élő és egy NDK-ban élő egyéniségét vesszük például. E két, nagyon is ellentétes német valóságban élő lírikus – Rose Ausländer és Günter Kunert – verseinek közös poétikai jellegzetessége ugyanis az, hogy a romok számukra valami véglegesen elmúltak, egy elmúlásra ítélandónek a kísérteties jelenvalóságként mutatkoznak, mivel erre a jelenlévő múltra a „túlélő” nézőpontjából tekintenek.

A túlélő teste és a rom Ausländer és Kunert költészetében

Rose Ausländer ugyanabból a bukovinai német ajkú zsidó közösségből származott, mint Paul Celan, s a holocaust túlélőjeként Németországban élt. A '60-as évek elején járt Görögországban, s Athén és a Peloponnészosz romjainak látványa inkább iszonyattal töltötte el, mintsem hogy invokálta volna számára azt a klasszikus szépséget, melyre egyébként itáliai versei még poétikailag is reflektálnak. Idézem az *Akropolist*:

AKROPOLIS

die Stadt
über der Stadt
heiße Steinflügel
an deiner Schulter

Flug voller Tücken
der weiße Andrang
in der Pupille
tut weh
Schließ dein Gesicht
der Mittag wirft dir
brennenden Staub
in den Blick

Öffne dich
nicht Ruinen
eine Stadt
will in dir wohnen

aber die Angst
hier zu bleiben
als Torso
und vergangener Glanz
(*Ausländer*, 1977, 134. o.)

(Nyersfordításomban: „Város / a város felett / forró kőszárny / a válladon – Cseles repülés / fehér nyomás / a pupillában / sajog – Csukd be szemed / a dél égő / port hint / tekintetedbe – Ne nyílj meg / romoknak / egy város kíván lakni benned – Ámde a szorongás / hogy itt maradok torzóként / elhamvadt dicsfényként.”)

Az első szakasz egy ellentétkezést és egy párhuzamot kapcsol össze. Az első négy sorban a múlt fennmaradt romjával állítja szembe a jelenkori eleven várost. E két egymásnak ellentmondó világ látszólagos együtt élését paradoxonját fokozza, sőt abszurdnak mutatja a lírai én, amikor is a topográfiai viszonyok megfordulására irányítja a tekintetet: A rom, a múlt világa fent van, a magasban és nem alant, az élő, az új város pedig paradox módon alatta helyezkedik el, mintegy a halálnak, a végleg elmúlnak alá rendelve. Egy paradox megkettőződés: „Stadt über die Stadt”.

A felső romos város látványa agresszív, erőszakos, akárcsak a fény, a beszélőt védekezésre, a látás és a látvány visszautasítására készíti: „Schließ dein Gesicht”... azután ismételt az önmegszólítás erőteljes imperatívuszával: „Öffne dich / nicht Ruinen” – Ne nyílj meg romoknak.

Ausländer ellentétébe fordítja a romantikus romkultuszt, a romot szemlélő szubjektum visszautasítja a saját teste és a rom között észlelt párhuzamot, hogy a rom mintegy belé hatoljon. A felső, holt romok helyett az élő jelenbeli várost fogadná magába. Ámde ez lehetetlennek bizonyul, éspedig a szorongás miatt. A szorongás léthelyzetéből beszél a költő, aki hátráná a romban megjelenő pusztulás jelenvalóságát, aki megretten attól, hogy megnyíljon a pusztulás vele rokon metaforikus képzetének: az oszlop és szobortorzók szuggesztív, megszólító látványának az Akropoliszon, mely a saját lét töredékességét teszi érzékletessé. „Ámde a szorongás, hogy itt maradok torzóként”.

A vers egységese többek között abban is rejlik, hogy a személyes lét veszélyeztetettségének képét merészen ötvözi a nőiséggel. Térjünk vissza az első versszakhoz:

Város
a város felett
forró kőszárny,
a válladon

A vállon nyugvó kőszárny a Niké Apteróra, a szárnyatlan, helyét ezért elhagyni nem tudó Niké antik mítoszára utal, akinek szentélye a város feletti város, azaz az Akropolisz legmagasabb pontján állt, s mellette magaslik a szűz Pallasz Athéné romos szentélye a csonka oszlopokkal, amelynek látványától eliszonyodva a lírai én e szűzi fenséggel szemben az alanti város nyüzsgő forgatagát választaná. (4. kép) Fent és lent szimbolikája ismételt a testet asszociálja: fent a szűzi rom, a halott, a csonka lét, alant a testben az élet, az eleven város, egy vágyott teljesség.

A rommal szemtől szemben azonban nemcsak a saját benső mélységei - a kezdeti anatómiai metaforával éve - tárulnak fel, hanem az a nézőpont is élesen felvillan, amelyet a túlélő perspektívájának neveztem. Itt maradni, mint rom, mint torzó, nem más, mint túlélni a saját halált, megélni egy sebzett, csonka lét torzó voltát. Rose Ausländer költészetében a túlélésnek ez a traumája ugyanazokhoz az eseményekhez vezetnek vissza, mint Paul Celannál, a deportálások és a haláltáborok túlélőjének végletes hontalanságához. A költő sajátos lírája azonban sosem reflektál explicit módon erre a lírai beszédhelyzetre. Ez a csend, ez a hallgatás övezi idézett versének utolsó sorait is, mely logikailag nem kapcsolódnak az előbbiekhöz, csak valami elhallgatottal, egy hiátussal folytatódik így a vers, felvillantva a saját lét itt maradt romját, a túlélő egzisztenciális kiszolgáltatottságát:

aber die Angst
hier zu bleiben
als Torso
und vergangener Glanz



4. kép. Athén Akropolisz, Niké Apteros szentélye

A másik költő Günter Kunert, aki nagyon is explicit módon reflektál a lírai beszélő ama helyzetére, amelyet a túlélő beszédhelyzetének nevezünk. Kunert Erich Fried és Elias Canetti nyomán nevezi a hetvenes évek lírai szerepfiguráját túlélőnek. Elias Canetti (1960) a *Tömeg és hatalom* című monumentális esszéjében úgy jellemzi a túlélő mindenkori figuráját, mint etikailag és politikailag kétségessé. A nagy történelmi katasztrófák túlélője ugyanis rendszerint a győztes oldalára állva él túl, életéért a holtak fizették ki a számlát. Canetti (1993, továbbá: Friedrich, 2008) a diktatúrák polgárának keserű tapasztalatával jegyzi meg, hogy a túlélés nem más, mint „a kör morális négyzögesítése”. S Kunert, aki túlélte a Harmadik Birodalmat, s ezen versek keletkezésének idején éppen túléli az NDK-t is, számot vet azzal, milyen ára van ennek, milyen kompromisszumok és megalkuvások járnak vele. A *Selbstfindung (Magára találás)* című versének zárósora szentenciózusan így hangzik: „früh versteint / wer irgendetwas / überleben will.” – „Korán megkövesedik az, aki valamit túl akar élni.” Másutt pedig azt kérdezi: „Wie überleben, wenn nicht als Stein?” – „Hogyan továbbélni, ha nem kőként?” S mi más ez a megkövesedés, mint feleslegesség, önmagunk darabról darabra történő, fokozatos kiárusítása:

Indessen
Wir Stück für Stück verkaufen unser Sein.
(Kunert, 1987, 110. o.)

A megkövesedés s a tőle elválaszthatatlan romosodás Kunert kedvelt lírai toposza, mely számos versében visszatér. A par excellence rom ezekben a verseiben maga a szubjektum, az „önmaga”, a Selbst. Ez az önmagával való szembesülés az, akire a történelem romjai felett meditáló lírai beszélő rátalál. Az előbb hivatkozott *Selbstfindung* úgy írja le a lírai beszélőt, mint egy több ezer éves antik romot:

Um Jahrtausende gealtert
Auf einmal über Nacht:
Meine kannelierten Beine
Vom Deckbett halb überwuchert
Vermitteln mir nur noch
Archäologische Eindrücke.
(Kunert, 1980, 80. o.)

(Nyersfordításomban: Évezredekét öregedve / egyszeriben éjjel. / Kannelurázott lábaim / félig beburjánzva a dunyhától / már csak archeológiai benyomásokat / közvetítenek.)

Georg Simmel (1958) jegyezte meg a romról írt esszéjében, hogy amennyiben emberre alkalmazzuk a „rom” megjelölést, az teljesen negatív, groteszk. A szürreális emberrom

Rose Ausländer nagyon összetett szimbolikájú, rendkívül tömör, elharapott verssoraiban ez a történeti reflexió még alig explikálható, a lélek mélyének a testi lét paradoxáinak szerves részét képezi az, hogy a lírai beszédhelyzet ezúttal is a túlélőé, az áldozaté. Kunert ironikus önreflexióiban ezzel szemben explicit a beszédhelyzet, melyből a halál és a romlás példaszerű emblémája, a rom, immár nem egy általános egzisztenciális tapasztalat képeként funkcionál, s mint ilyen, az elhasználódott toposzok, klisék eszköztárába kerül. A túlélő nézőpontjából a történelem romjai mi magunk vagyunk. A túlélő teste Kunert verseiben ugyanaz a destruálandó, lebontandó rom, mint a múlt köztéri romja, egy etikailag kétséges, sőt gyanús monumentum, amelyet a mindenkori győztesek is kiséjítanak az általuk konstruált történeti emlékezet számára.

látványa ebben a versben is groteszk: az öregedés folyamatát egy évezredes romosodás archeológiai képzetével és szaknyelvezetével beszéli el a lírai beszélő: a dunyha mintegy a tenyésző növényzet helyére lép, a láb pedig egy kannelurázott oszloprom. Az „archeológiai benyomások” szinte frivolak, a pusztuláshoz, az önpusztítás kaján öröme kiterjed a saját beszédmód, a költői poétika lebontására is. A brechti ironiával telített versek Kunertnél egyszersmind a rilkei poétika dekonstrukciójaként is olvasandók. A *Fortgesetzt Rilke (Rilke folytatva)* című vers szétszedi, lebontja azt az archaikus Apollón-szobrot, melyet Rilke híres szonettje megkonstruált, s mely a rilkei költészet poétológiai sűrítményének is tekintendő:

Bloß Brocken blieben. Kristalline Splitter.
Ein weggefegter bleicher Marmorrest.
Unrettbar Schutt. Der Anblick bitter
Dessen was sich nicht entsetzen lässt.

Verwandelt in Erinnern durch Gewalt
Vollkommenheit. Noch eben jeder Zoll
Ein Beispiel unnachahmlicher Gestalt
Und nun zersprungen: der archaische Apoll.
(Seidensticker és Wessels, 2004, 87. o.)

(Szükségképpen nagyon egyszerűsítő, csak tájékoztató jellegű nyersfordításomban: Csupán törmelék maradt. Kristályos forgácsok. / Egy tovasodort fákó márványmaradvány. / Menthetetlen törmelék. Keserű látványa / Annak, ami nem rettent el. / / Erőszak által emlékezetbe váltó / tökély. Még minden hüvelyk / példa: utánozhatatlan alak / és most széttört: az archaikus Apollo.)

Az istenszobor immár „menthetetlen törmelék”, s ez egyszersmind leszámolást is jelent a humanista emberképpel, melyet az NDK ideológiája a német klasszikára hivatkozva saját credo-jának deklarált. Az istenség archaikus alakja merő utópia, egy erőszakolt emlékkép, egy hamisítás, egy hamis eszme, mely nem változtat meg életet. A szobor véglegesen darabjaira hulltan, mint törmelék van csak még jelen:

„Und nun zersprungen: der archaische Apoll.”

– „És most szétmállott: az archaikus Apollón”. Vele együtt persze darabjaira hullott az a poétika is, amelyet Kunert számára Rilke költészete jelképez, minden komor szembenézés a halállal, az istenség tükrében.

Összegezve a két vers olvasatát megállapíthatjuk, hogy a reneszánsz képi metafora a modern német költészetben merőben új kontextusba kerül. Az idézett két költő immár nem egy általános esztétikai tapasztalat nyomán értelmezi újra a metaforát, hanem egy jelenre vonatkoztatott történeti reflexióba vonja be. Rose Ausländer nagyon összetett szimbolikájú, rendkívül tömör, elharapott vessoraiban ez a történeti reflexió még alig explikálható, a lélek mélyének a testi lét paradoxáinak szerves részét képezi az, hogy a lírai beszédhelyzet ezúttal a túlélőé, az áldozaté. Kunert ironikus önreflexióiban ezzel szemben explicit a beszédhelyzet, melyből a halál és a romlás példaszerű emblémája, a rom, immár nem egy általános egzisztenciális tapasztalat képeként funkcionál, s mint ilyen, az elhasználdott toposzok, klisék eszköztárába kerül. A túlélő nézőpontjából a történelem romjai mi magunk vagyunk. A túlélő teste Kunert verseiben ugyanaz a destruálható, lebontandó rom, mint a múlt köztéri romja, egy etikailag kétséges, sőt gyanús monumentum, amelyet a mindenkori győztesek is kisajátítanak az általuk konstruált történeti emlékezet számára.

Irodalomjegyzék

- Ausländer, R. (1977): *Gesammelte Gedichte*. Literarischer Verlag Braun. Köln.
- Canetti, E. (1960): *Masse und Macht*. Claassen, Hamburg.
- Canetti, E. (1993): Die Provinz des Menschen. In: uő: *Werke in zehn Bänden*. IV. Aufzeichnungen 1942–1985. München.
- Diderot, D. (1995): *Salons*. Paris.
- Charles Estienne (1545): *De dissectione partium corporis humani libri tres*.
- Friedrich, P. (2008): Tod und Überleben. Elias Canettis poetische Anti-Thanatologie. In: Lüdemann, S.: *Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis*. Freiburg i. B. – Berlin – Wien. 215–246.
- Hahn, R. (2001): *Anaximander and the Architects. The Contribution of Egyptian and Greek Architectural Technologies to the Origin of Geek Philosophy*. New York.
- Kunert, G. (1980): *Abtötungsverfahren*. München-Wien.
- Kunert, G. (1987): Alltagsexistenz. In: uő: *Berlin beizeiten*. München. 110.
- Macaulay, R. (1977): *Pleasure of Ruins*. New York.
- Makarius, M. (2004): *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*. Flammarion Verlag.
- Seidensticker, B. és Wessels, A. (2004, szerk.): *Kunerts Antike. Eine Anthologie*. Freiburg.
- Simmel, G. (1958): Two Essays: The Handle, and The Ruin. *Hudson Review*, 11. 3. sz.
- Vesalius, A. (1543): *De humani corporis fabrica libri septem*.
- Vitruv (2008): *De architectura libri decem. Lateinisch und deutsch*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Kurt Fensterbusch. Darmstadt.
- Zucker, P. (1961): Ruins. *An Aesthetic Hybrid. Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20. 119–130.