

Radnóti Sándor

GRADIVA (II)**Esettanulmány****4. A befogadás kulturális háttere**

Freud életrajzírói – Ernest Jones, Peter Gay, Max Schur és mások – egybehangzóan nyilatkoznak azoknak a kultúrturisztikai vállalkozásoknak a jelentőségéről, amelyek öt évvel a ...GRADIVA megírása előtt kezdődtek. Freud öt északolasz utazás után, 1901-ben jutott el először Rómába, amelyhez mind az idáig félelem (hogy ugyanis soha nem lát-hatja meg) és heves ambivalens érzések fűzték, amelyekről az ÁLOMFEJTÉS-ben adott számot. Freud, mint sok közép-európai zsidó kultúremlő, szenvedvén a komisz-kedélyes vallásos színezetű antiszemitizmustól, élesen megkülönböztette az antik világ központját a kereszténység fővárosától. A megkülönböztetés lehetetlenségét azonban mégis a megfordított szimbolika mutatja: „hőse” egyrészt az antik Róma ellen örök gyűlöletet fogadó semita Hannibál, másrészt az antikvitásimádó és ezért a katolikus Rómához alkalmazkodó (pápai alkalmazás reményében konvertáló és később valóban pápai szolgálatba álló) Johann Joachim Winckelmann. *„Utolsó olaszországi utamon – amely egyebek között a Trasimeno-tó mellett is elvezetett –, amikor láthattam a Tiberist, és Rómától nyolcvan kilométernyire fájó szívvel visszafordultam, felfedeztem végre annak a sóvárgásnak a megerősítését, amely az örök város iránti benyomásokból táplálkozik. Éppen azon gondolkodtam, hogy a jövő évben Rómán keresztül Nápolyba utazom, mikor egy mondat jutott eszembe, amelyet bizonyosan valamilyen klasszikusunknál olvastam. Kérdés, hogy miután terve megfogant, hogy Rómába indul, ki járkált izgatottabban fel s alá szobájában: Winckelmann, a konrektor, avagy Hannibál, a hadvezér.”*³⁶

Freud úgynevezett Róma-komplexusát sokan elemezték, legérdekesebben – legalábbis számomra – Carl Schorske és Peter Heller.³⁷ A bonyolult problémakör a maga rendkívül érdekes társadalomtörténeti és pszichológiai adalékaival most csak egy vonatkozásban foglalkoztat. A számos dinamikus ellentét közül arról akarok beszélni, amelyet Winckelmann csak egyszer említett neve jelent. Hiszen Winckelmann diadal-maskodott: Freud eljutott Rómába, de nem azért, hogy legyőzze, hanem hogy klasszikus műveltségét a szem tapasztalatával gazdagítsa. Jones tudósít róla, hogy a tizenkét nap alatt háromszor kereste föl a vatikáni múzeumot, mindazonáltal nem tudjuk, s nem is valószínű, hogy megakadt a szeme a Gradiván – ez a találkozás csak később következett be. Egy évvel később újra Rómában van, majd folytatja útját Nápolyba, meg-

³⁶ Sigmund Freud: ÁLOMFEJTÉS, i. h. 144. o.

³⁷ Carl E. Schorske: POLITIKA ÉS APAGYILKOSSÁG FREUD ÁLOMFEJTÉSÉBEN. In: Schorske: BÉCSI SZÁZADVÉG. Budapest: Helikon, 1998. 164. kk. o. (Eredetileg POLITICS AND PATRICIDE IN FREUD'S INTERPRETATION OF DREAMS. In: *American Historical Review*, 78:2, 1973. 335. kk. o.) Peter Heller: ZUM THEMA PSYCHOANALYSE UND GERMANISTIK... I. h. 252. kk. o. A Róma-neurózis, ahogy Schorske nevezi, ezekben a tanulmányokban – mint ahogy Freud önelemzésében is – kapcsolatba kerül Freud apjához való viszonyával, Ödipusz-komplexusával, a Mózes és az Ígért földje-témával (Michelangelo MÓZES-ÉVEL a római San Pietro in Vincoliban), az extraordinárius professzori cím utáni áhítózásával (amelyet első római útja után – mintegy gátlásaitól megszabadulva – protekciókat igénybe véve kiharcolt magának), az osztrák liberalizmussal, illetve keresztényszocializmussal, a zsidókérdéssel stb.

mássza a Vezúvot, és eljut Pompejibe is. 1904-ben utazik először Görögországba, s ettől kezdve római útjai – testvére vagy Ferenczi Sándor társaságában rendszeresekké válnak.³⁸

Winckelmann alakja mintegy szimbóluma lett annak a német hagyománynak, amelyet már említettem. „Az 1717-ben született férfi élet- és kultúrtörténetét a jelenetek, fények, hangulatok és környezetek grandiózus váltakozásai uralják. Ez a nagy ellentét kölcsönzi a kontaszthatást Justí tablójának is Winckelmannról és kortársairól. A sötét oldal: Winckelmann Németországban, a világos: Winckelmann Itáliában.”³⁹ De nemcsak a citromok hona utáni oly ismert s a hosszú XIX. században, egészen a világháborúig oly eleven germán kultúrnostalgia köti Freudot Winckelmannhoz, hanem Pompeji is. Feltárásának kezdete (1748) után alig néhány évvel (de öt évvel azelőtt, hogy a várost Pompejivel azonosították volna), 1756-ban Winckelmann már meglátogatja, és a másik elpusztult város, a már valamivel korábban – 1738-tól – kutatott Herculaneum régiségeiről ő írja az első tanulmányt – megalapítva ezzel az archeológia tudományát. Pompeji rendszeres ásatásának kezdetei pedig már Freud életidejére esnek: négyéves, amikor 1860-ban megindul ez a munka.

Pompeji kiásásának kultúrtörténeti, mentalitástörténeti jelentőségét nehéz lenne túlbecsülni. A 79-ben elpusztult Vezúv környéki városok ugyan egységet alkotnak ebben a történetben, de Herculaneum XVIII. századi nagyobb hatását bizonyára azért is homályosította el később az egyébként előkelőbb, fényűzőbb Pompeji, mert a képzeletet magával ragadta, hogy tragédiája is iszonyúbb volt; az előbbi város lakóinak nagy része megmenekült, az utóbbié elpusztult. Mindenesetre az emberiség ekkor találkozott először egy a sajátjától tökéletesen elkülöníthető – mivel nem romként megmaradt, hanem a föld alá került – régmúltbeli életforma összefüggő tárgyi világával. Először találkozott, ami azt jelenti, hogy először látta meg, először tette fel olyan historizáló módon az erre vonatkozó kérdést, hogy megláthatta, illetve megtervezhette megpillantását. (Az egyiptomi sírablók évezredekken keresztül folyamatosan fosztogatták a piramisokat, de behatolva belsejükbe nem történelmi életformával, hanem zsákmánnyal találkoztak.) Ez a pillanat valójában egy évszázad, amelyben a kincskeresés és öletszerű földtúrás eltervezett archeológiai feltárássá, a régiségek szakértője pedig régésszé, *antiquarius*ból archeológussá válik.

„Pompeji” közvetlen hatással volt a neoklasszicizmusra, méghozzá mindenekelőtt a kisművészetekben: dekoratív művészetekben, ornamentikában, bútortanban és egyéb használati tárgyak megformálásában, porcelánban, belsőépítészetben, viseletben stb.⁴⁰ Ez is arra vall, hogy Herculaneum és Pompeji a kulturális emlékezetet egy történel-

³⁸ Vö. Ernest Jones: SIGMUND FREUD ÉLETE ÉS MUNKÁSSÁGA. 326. kk. o. Vö. továbbá Peter Gay: FREUD; A LIFE FOR OUR TIME. London, Melbourne: J. M. Dent & Sons Ltd. 135. k. o.

³⁹ Wilhelm Waetzoldt: J. J. WINCKELMANN, DER BEGRÜNDER DER EUROPÄISCHEN KUNSTWISSENSCHAFT. In: Winckelmann: GESCHICHTE DER KUNST DES ALTERTUMS. Berlin: Safari, é. n. [1942.] 5. o. Carl Justi említett „festménye” a WINCKELMANN UND SEINE ZEITGENOSSEN című magisztrális kétkötetes munka, a XIX. századi életrajzírás remekműve (1866–1872).

⁴⁰ Vö. Mario Praz: ON NEOCLASSICISM, London: Thames and Hudson, 1969 [1940] III. fejezetével: THE ANTIQUITIES OF HERCULANEUM, 70. kk. o., illetve Pierre Grimal: HERCULANEUM UND POMPEJI UND DAS NACHLEBEN DER ANTIKEN KULTUR IM 18. JAHRHUNDERT. In: POMPEJI. LEBEN UND KUNST IN DEN VESUVSTÄDTEN. Kiállításkatalógus: Villa Hügel, Essen, 1973. IV. 19.–VII. 15., továbbá Ferdinando Bologna: THE REDISCOVERY OF HERCULANEUM AND POMPEII IN THE ARTISTIC CULTURE OF EUROPE IN THE EIGHTEENTH CENTURY. In: REDISCOVERING POMPEII. Roma: „L’Erma” di Bretschneider. 1992. (Kiállításkatalógus egy vándorkiállításához 1990 és 1992 között – New York City, Houston, Malmö, London.) 79. kk. o.

mi életforma tapasztalatával gazdagította. Egyes leletei Winckelmann kezdeti reményeivel ellentétben⁴¹ nem keltek olyan közvetlen és frenetikus (és ezzel persze történelmi környezetéből kiemelő és attól elszigetelő) művészi és kulturális hatást, mint a LAOKOÓN felfedezése a XVI. század elején, a DISZKOSZVETŐ megtalálása a XVIII. század végén a római Villa Palombarában, az Elgin-márványok bemutatása Londonban és az aiginai márványoké Münchenben a XIX. század elején, vagy a riacei bronzok fölmerülése a tengerből a XX. század második felében. „Pompeji” művészete *együttes* maradt, jelentősége nem fosztja meg kontextusától. Ennyiben azt is mondhatnánk, hogy míg a régiség egyes művei kontextusukból kényszerűen vagy szándékosan kiemelve előbb-utóbb múzeumba kerülnek, a herculaneumi és pompeji leletegyüttes az első, amely eleve múzeumi tárgyként került elő a földből.⁴²

Pompeji természetesen nem marad bezárva a neoklasszicizmus recepciójába, noha e stílus Pompejít utánzó tárgyi világa – Németországban például a főúri rezidenciák „pompeji” termei, Bajor Lajos Pompejanuma Aschaffenburgban vagy a híres pompeji tripus multifunkcionális bútorváltozatai – megőrződik, maga is régisséggé válva. De e közvetlen hatás után „Pompeji” hatástörténete megoszlik két irányba, noha ezek a hatások is sokszorososan összefonódnak.

Rövidre fogva: ez a kettős hatásmechanizmus az idegen és az ismerős, a nem azonos és az azonos. Már közvetlen stílári alkalmazásában is volt valami ritkaság- és furcsaságkedvelő vonás, miképpen a XVIII. század ál- és féltörténelmi díszítő stílusában, a gótizálásban, maurizálásban, egyiptizálásban, chinoiserie-ben, a pompejanizálással kezdetben keveredő etruszkizálásban és természetesen a más forrásokból is táplálkozó egész antikvizálásban. A régészeti teljesítmény megnyitotta az utat a teljes historizáláshoz; ahhoz, hogy a történelmi stílusok ne csupán dekoratív kiegészítőkként, hanem egyenrangú és önálló művészeti lehetőségekként jelenjenek meg a XIX. században – akár a múzeumi gyűjteményekben, akár a megfelelő célra a stílusok között kényesen válogató művészi alkalmazásban. A historista katalógus tételeit állandóan frissíteni kellett, rendkívüli érdeklődés irányult Egyiptomra, a bibliai ásatásokra, Trójjára, Mükénére, Krétára stb. „Pompeji” – párban Napóleon egyiptomi hadjáratának tudományos eredményeivel, valamint ízléstörténelmi hatásával – mintája lett a XIX. és XX. század hatalmas, idegen kultúrákat feltáró régészeti vállalkozásainak.

⁴¹ „Ezek [a három VESTA-SZÜZ] az első nagy herculaneumi felfedezések... Ez a három isteni darab csupán első nyoma a Herculaneum város föld alatti kincsei ezután következő felfedezésének...” Johann Joachim Winckelmann: GONDOLATOK A GÖRÖG MŰALKOTÁSOK UTÁNZÁSÁRÓL A FESTÉSZETBEN ÉS A SZOBRÁSZATBAN. [1755.] In: Winckelmann: MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. Budapest: Magyar Helikon, 1978. 26. k. o.

⁴² Állításom nem művészettörténelmi jellegű, hanem a kulturális emlékezetre vonatkozik. Az olyan jelentős műveknek, mint az IFFABB BALBUS LOVAS SZOBRA (1746, Herculaneum), a bronz ŰLŐ MERCURIUS (1758, Herculaneum), A SZÓNOK (1779, Herculaneum), A TÁNCOLÓ FAUN kis bronzszobra (1830, Pompeji), NARCISSUS (1862, Pompeji) (ma mind a nápolyi Museo Nazionaleban) megvan a maguk külön története (vö. Francis Haskell & Nicholas Penny: TASTE AND THE ANTIQUE. THE LURE OF CLASSICAL SCULPTURE 1500–1900. New Haven and London: Yale University Press, 1994 [1981]), de még a leghíresebb és legnagyobb lelkesedést kiváltó faunszobor sem szigetelődött el feltalálásának helyétől. Ezt a helyet mai napig a faun házának nevezik – Jensen történetében is szerepel –, s ott látható a szobor másolata. A római festészet is – amelyet lényegében a campaniai városok feltárása mutatott be a világnak – megint csak a kezdeti reményekkel ellentétben (Mengs) kevésbé monumentális festészetként, mint dekorációként funkcionált és hatott a befogadásban. Illetve még egy másik módon is, amely megint csak az életforma együttes rekonstruálhatóságára mutat, s amely persze csak igen lassan tárult fel a közönség előtt: mint pompeji pornográfia. Vö. EROS A POMPEI. IL GABINETTO SEGRETO DEL MUSEO DI NAPOLI. Milano: Mondadori, 1977.

Másfelől azonban Herculaneum és Pompeji feltárása a *klasszikus* archeológia alapító története; olyan kultúra anyagi hagyatékát hozták a felszínre, amelyet akkor már évszázadok óta az európai kultúra bölcsőjének tekintettek – mértéknek és mintának. Európa nációi, az angolok, a franciák, a németek, az olaszok – amiképpen álltak magyarok is (mint a délibábok hőse) „*Pompéjinek sírjából kikelt követ*”⁴³ – saját maguk elődeit ismerték fel ebben a kultúrában, és azonosították magukat vele. S hiába kezdődött el már a XVIII. században az ízlés és a művészi érték tekintetében a görög klasszika és a római klasszicizmus fokozatos különválasztása, s hiába járt éppen a német kultúra elől (a franciával szemben) a görög művészet fölényének hangoztatásában a rómaival szemben, hiába merült fel már a XVIII. század végén a gyanú, hogy a legtöbb ünnevelt görög szobor valójában római másolat, ez a tudás igen lassan jutott el a lesüllyedt kultúrjavak közé. Pompeji Itália klasszikus talaján állt, amelyben szinte a Bildungsbürger kötelessége volt felismerni saját magát.

Freud könyvtárában is több Pompejiről szóló mű volt, köztük Johannes Overbecknek, a német archeológusnak 1856-os Pompeji-monográfiája.

Jensen pompeji fantáziája – amely a XIX. század több Pompejivel kapcsolatos szép-prózai műve után született (közülük a legismertebb Bulwer-Lytton 1834-es regénye, a POMPEJI VÉGNAPJAI) – historista módon közelít tárgyához, de már érzékeli a kulturális elitben végbement változást, és ezt némileg sznob modorban tudatja. Erre vall Hanold fanyalgó megítélése a domborműről, mint római zsánerképről, amely nem tartozik a régi nagy művészethez, valamint az, hogy képzelgésai Gradiváját egy pompeji görög család tagjának gondolja, továbbá talán az is, hogy a BELVEDEREI APOLLÓN és a CAPITOLIUMI VENUS Hanold egyik álmában mint August és Grete jelenik meg.⁴⁴ Freud a novella e vonatkozására nem tesz megjegyzést, kivéve egy téves helyesbítést könyve 1912-es második kiadásának utószavában, amely Hauser általunk is idézett cikkének (3. jegyzet) félreolvasásából következik: „*Jensen rómainak tünteti fel... a domborművet, amely... valójában a görög művészet virágkorához tartozik.*”⁴⁵

Föl kell tételeznünk, hogy Freud számára a GRADIVA egyik fő vonzerejét klasszikus témája jelentette. A „*klassischer Boden*”-nek (*klasszikus talajnak* – Goethe), mint láttuk, rendkívüli jelentősége volt a számára, lelkes múzeum- és műemlék-látogató volt, az egyiptomi, görög, római és később a kínai régiségek gyűjtője. Szenvedélyesen érdeklődött a régészet iránt, jól ismerte és „irigyelte” Schliemann teljesítményét, Trója feltárását, követte a nagy kortársi munkálatokat, Robert Koldewey babiloni feltárását, Arthur Evans knosszoszi ásását, később Howard Carter kutatását a Királyok völgyé-

⁴³ Sőt Pompeji egy viszonylag korai tüzetes leírása magyar katonatisztól és amatőr régésztől, Goró Lajostól (1786–1843) származik. Vö. Ludwig Goro von Agyagfalva: WANDERUNGEN DURCH POMPEII. Wien: Mörschner und Jasper, 1825.

⁴⁴ Ez utóbbit azért gondolom, mert eszembe jut egy jóval korábbi tanúságtétel a BELVEDEREI APOLLÓN-ról és a MEDICI VENUS-ról (az utóbbi a CAPITOLIUMI VENUS-szal egy típusba tartozó, közös görög eredetűl függő mű): „*Lessing és Winckelmann korában korlátlan csodálattal adóztak e szobroknak, mint a művészet legmagasabb rendű eszményeinek; azóta, hogy megismerkedtünk mélyebb kifejezésű, elevenebb és alaposabban kidolgozott formájú műalkotásokkal, e művek értéke valamivel lejjebb szállt, s egy későbbi korba helyezik őket, amikor a kidolgozás simasága már a tetszetést és kellemest tartotta szem előtt, s nem tartott ki többé a valódi szigorú stílus mellett. Sőt egy angol utazó a belvederei Apollónt éppenséggel színpadias piperkőcnek nevezi, Venusnak pedig nagy szelidséget, édeséget, szimmetriát és félnék gráciát tulajdonít ugyan, de csak hibátlan szellemtelenséget, negatív tökéletességet és egy jó adag laposságot.*” Georg Wilhelm Friedrich Hegel: ESZTÉTIKA II. Budapest: Akadémiai, 1955. 335. o. Az angol utazó csipős megjegyzését az is indokolhatta, hogy 1825-ben már évtizedek óta (Raphael Mengs 1779-es sejtése óta) terjedt az a nézet, hogy a BELVEDEREI APOLLÓN római másolat.

⁴⁵ Sigmund Freud: ...GRADIVA. In: MŰVÉSZETI ÍRÁSOK, i. h. 102. o. FSA X. 85. o.

ben. Ha zsúfolt múzeumlakásában és múzeumi albumokkal, archeológiai munkákkal teli könyvtárában képzeletben körültekintünk (ezerszer idézik Arnold Zweighez írott 1931-es levelének azt a passzusát, hogy több régészeti művet olvasott életében, mint pszichológiai), akkor leginkább a historista eklektikát észleljük. Munka közben íróasztalán két tucatnál is több műtárgy nézett farkasszemet vele: mint egy elvétésének analízise alkalmával írja, „*bronzszobrocskák és terrakottafigurák egész koszorúja*”.⁴⁶ Megfért itt egymással a kínai tudós jade-figurája a XIX. századból, bronz egyiptomi Ozirisz-fej az i. e. 11–8. századból, egy görög Athéna római bronzmásolata az i. e. 1. vagy 2. századból, a gyermek Hóruszt szoptató Ízisz az i. e. 7–6. századból, egy kis Ámon-Ré, valamint Ptah isten az i. e. 8–4. századból, egy etruszk harcos az i. e. 5. századból és más, kínai, római, egyiptomi kisplasztikák. Freud egész, jelentős gyűjteményének egyetlen – a szó szigorú, művészettörténeti értelmében vett – klasszikus darabja egy sírt díszítő magasdomborműről származó görög női fej volt az i. e. 5. századból, amelyről szakszerű leírója, annak a szigorú ízlésnek a nevében, amely szemmel láthatólag nem volt Freud sajátja, ezt is írja: „*Többen úgy gondolhatnák, hogy ez a fej Freud gyűjteményének esztétikailag egyedülállóan megnyerő és értékes darabja.*”⁴⁷

A személyes ízlésnek, amely e gyűjteményben megmutatkozik, teoretikus jelentősége is van. Az idegen történelmekkel és kultúrákkal való találkozásnak a sajátot relativizáló funkcióját már az aufkléristák is hangoztatták, amikor fáradhatatlanul szaporították a különböző szokások és erkölcsök távoli tájakról és időből vett példáit. Ugyanakkor az idegen kuriozitása, különössége és „unheimlich” volta a fantasztikussal érintkezik, amint ezt a „gótikus regény” példája mutatja.

Freud, aki ízlésében és nem elméletében volt historista, eklektikus antik műgyűjteményének kuriozitását és fantasztikumát hasonlóképpen racionalizálhatta, mint a XIX. századi fantasztikus (egyébként gyakran historizáló) szépprózai műveket. Feltételezte, hogy minden történelmi korszakban ugyanaz az ösztönstruktúra jellemzi az embert, s a lelki élet kultúrkorszakait csak az elfojtás fejlődése jellemzi, de a primitívebb, „prehistorikus” korszakok megismétlődnek az egyedfejlődésben. Nemcsak a saját kultúránk történelmi genezisével, hanem diszkontinuus vagy sokáig külön utakon járó kultúrákkal is – mint amilyen az egyiptomi, illetve a kínai – azonosíthatjuk magunkat. A lélek és az alak mindenütt fölismerhető. Ahogyan Jensen fabulájának erőltetett kiindulópontját magyarázza – „*Mivel az ember testi megjelenésének egyes vonásai nem függetlenek egymástól, sőt, a mi körünkben is újra és újra fölmerülnek olyan típusok, amelyekkel az antik gyűjteményekben találkozunk, nem lehetetlen, hogy egy mai Bertgang alakjában az antik ősi testi felépítése vonásról vonásra ismétlődik*”⁴⁸ –, azonképpen a lelki konstitúciók is állandók. Ezért tudnak a költők mindent előbb, mint a pszichoanalitikusok, s ezért írhatja le Freud mindannyiunk magatartásának egyik legfőbb elfojtott vágyát egy 2300 évvel ezelőtt élt tragikus költő történetének segítségével. Oidipusz „*sorsa csak azért ragad meg minket is, mert a mi sorsunk is lehetett volna, mert születésünk előtt a jóslat ugyanazt az átkot mondotta ki ránk is.*”⁴⁹

⁴⁶ Sigmund Freud: A MINDENNAPI ÉLET PSZICHPATOLÓGIÁJA. Budapest: Cserépfalvi, é. n. [1994.] 136. o.

⁴⁷ –LB [Lucilla Burn]: HEAD OF A WOMAN FROM A RELIEF. In: Lynn Gamwell and Richard Wells (Eds.): SIGMUND FREUD AND ART. HIS PERSONAL COLLECTION OF ANTIQUITIES. New York: State University, London: Freud Museum, 1989. 99. o.

⁴⁸ Sigmund Freud: ...GRADIVA. In: MŰVÉSZETI ÍRÁSOK, i. h. 48. o. FSA X. 42. o.

⁴⁹ Sigmund Freud: ÁLOMFEJTÉS, i. h. 189. o.

Kihallatszik ebből az idézetből Freud tragikus antropológiája. Ő kétszeresen azonosította magát Oidipusszal: egyszer azért, ami minden ember átka, egyszer pedig csak azért, ami az ő kiváltságtalansága, hogy a nagy talányt megoldotta, tudományos eszközökkel felismerte az átkot. Nem csoda hát, ha gyűjteményében több Oidipusz- és Szfinx-ábrázolás található.

Noha Freud műveltsége – humanisztikus érdeklődése, irodalmi, történelmi olvasottsága, képzőművészeti, kultúrtörténeti tájékozottsága, kultúrturizmusa (de nem zeneszeretete!) – a századvégi, századfordulós Bildungsbürger tipikus humanista műveltsége, méghozzá igen magas színvonalon, s műgyűjtése és régészeti érdeklődése is közös gyökerű, mégsem mondható, hogy a kettőt hasonló módon foglalta volna bele életébe és művébe. Ezt nem is tehetné volna a miatt az elvi különbség miatt, amely a műkereskedelmi forgalomban piacra került műtárgyak és a régészeti feltárás – in statu nascendi – tárgyai között van. Még ha az előbbi is a földből került elő egykor, akkor újrakezdődött a története. Freud például igyekezett e történetet – a műtörténet szavával provenienciát – tisztázni, hogy elkerülhesse, ami a szakértők szerint nem mindig sikerült, a hamisítványokat. De a történetet szélesebb értelemben is fel lehet fogni, mint dekontextualizálódásuk és újrakontextualizálódásuk folyamatát. Maga a gyűjtő is újrakontextualizál. Kontextuális jelentése van – noha bizonyára kikerül a művészettörténet hatásköre alól – annak is, hogy Freud íróasztalán melyik tárgy melyiknek lesz a szomszédja, s miért áll a kis Athéna-szobor a középpontban.⁵⁰

A tárgyaknak a föld alá kerülve pusztá természeti létük van, a föld fölött történetük, amelyet a jelentéstulajdonítás történelmi változásai alakítanak. Ezért különbözik a föld fölött maradt rom is a kiásott épülettől. Elhagyatott helyeken a rom visszaváltozik természetté. Földréteg kerül rá, benövi a vegetáció, vagy megkülönböztethetetlené válik a sziklaszírtól – így tűnt el hosszú századokra Maszada erődítménye a Holt-tenger mellett –, s még ha megmarad is valami belőle, nincs, aki lássa. Róma romjai egy eleven várossal való kölcsönviszonyban kerültek el ezt a sorsot. Nem maradtak kö-

⁵⁰ „Winckelmann, az archeológus, Goethe, Itália rajongója, Ekhmaton, a monoteizmus megalapítója, Mózes, az egyiptomi, Aiszkhiolosz, ősi családi tragédiák elbeszélője, Athéna, az igazság, a könyörület, a bölcsesség képviselője: mindez megtestesül e tárgyak gyűjteményében. Az, hogy Freud birtokolja őket, rámutat arra a vágára, hogy e világ egyetlen polgára legyen, aki bejárja a történelem és a kultúra múzeumát.” John Forrester: „MILLE E TRE”: FREUD AND COLLECTING. In: John Elsner & Roger Cardinal: THE CULTURES OF COLLECTING. London: Reaktion Books, 1994. 241. o. A Freud-gyűjtemény túlintertetésének ugyanakkor megvannak a maga veszélyei, hiszen a műgyűjtési szenvedélynek önálló dinamikája van, s csak néhány tárgy áll közvetlen, illusztratív kapcsolatban Freud elméletével; az Athéna-szoborról ez történetesen dokumentálható. De maga az, hogy művelt orvosok gyakran adták a polgári világban műgyűjtésre a fejüket, társadalomtörténeti jellegű tény; Freudot Charcot „házimúzeuma” impresszionálta, s még e sorok írójának orvos édesapja is anyagi erejéhez mérten buzgón gyűjtötte a régi képeket. S ha Freud eklektikus tájékozódását az imént hozzászövegeltem nevezetes Terentius-mondással hoztam összefüggésbe, amely pszichoanalitikusként valóban jellemezte Freud szemléletét – *Homo sum; humani nihil a me alienum puto* (Ember vagyok; semmi emberi nem idegen tőlem) –, akkor megkérdendő, miért volt mégis korlátozott a kitekintése. Amire persze a személyes ízlés esetlegességein túl megint az a válasz, hogy ez a Bildungsbürger egy lehetséges, nagyjából tipikus ízléseggyűjtése volt a századfordulón. Szilágyi János György a gyűjtemény túlintertetésének ellen írott bírálatában a következőt mondja: „...a Freud-gyűjtemény darabjainak semmi közük a régészethez, eredeti összefüggésükből kiszakított, műtárgyakká vált darabok, amelyeket a közeli műkereskedésben vásárolt. Az eredeti, otthonában való elrendezésük semmi nyomát nem mutatja, hogy számára bármit is jelentett »régészésük«, ellenkezőleg: műkénői váza mellett jó évezreddel későbbi groteszk terrakottafejét, egyiptomi bronzok közt korinthuszi agyagvázát, a római üvegek vitrinének tetején hamis és eredeti kínai terrakottákat látunk; a töredékek iránti érdeklődésének éppúgy semmi nyoma a gyűjteményben, mint a legősibbhez való vonzódásnak: a századfordulón már jól ismert bronzkori szobrászat éppoly kevésbé érdekelte, mint az afrikai vagy középkori művészet.” A KIÁLLÍTÁS MINT ALIBI. In: Holmi, 1990/7. 836. o.

zömbösek az eltelt történelmi idő iránt, a város többszörösen körbenőtte romjait, és állandóan újraértelmezte a hely szellemét.⁵¹

A föld alá került épületek és tárgyak óráját leállítják, és megtalálásukkor újraindítják. Amit eltemetnek, afölde emlékjelet állítanak, ami betemetődik, az – legalábbis ideiglenesen – kiesik a kulturális emlékezetből. Ez adja a régészeti fölfedezés mélyebb értelemben vett szenzációját: egy történelmi világ hirtelen előbukkanása a semmiből. Legalábbis ez volt a XIX. század romantikus képzelete az archeológiáról, amely még ma is hat ránk – például Fellini RÓMÁ-jában, amikor a földalatti építése során áttörnek egy falat, és hirtelen egy falfestményekkel teli római villában találjuk magunkat.

Ez a képzet tüzetesen foglalkoztatta Freud fantáziáját. Már a Dóra-tanulmányban létrehozta az analógiát pszichoanalízis és archeológia között: *„Tekintettel analitikus eredményeim hiányosságaira, nincs más lehetőségem, mint hogy kövessem ama kutatók példáját, akik olyan szerencsések, hogy az ókor felbecsülhetetlen, noha csonka maradványait hosszú betemettség után napfényre hozhatják. A hiányzó láncszemeket más analízisek mintája alapján pótolom, de a lelkiismeretes régészhez hasonlóan minden esetben megmondom, hol végződik a hitelesség, és hol kezdődik a saját konstrukcióm.”*⁵² A metafora rendkívüli mértékben elterjedt, például Foucault is úgy foglalja össze Freud tanait, hogy *„a neurózis a libidó spontán archeológiája”*.⁵³

Az archeológia mint a pszichoanalízis metaforája tulajdonképpen két hasonlatot kapcsol össze. Az egyik a felszínt ellentétbe állítja a mélybe rejtettel, és ennek mindkét diszciplínában sarkalatos jelentősége van. A másik összekapcsolja a neurózissal az archeológia által kutatott archaikus (primitív, prehistorikus) korok ismert párhuzamát a gyermekkorral. Freud forradalmi újítása a betegség hozzáadása az addigi analógiához, hiszen a történelmi fejlődés és az egyedfejlődés párhuzama, régi korszakok összehasonlítása a gyermek- vagy ifjúkorral gyakori hasonlat, sűrűn használják például a német klasszikában és romantikában, a „természeti” népek gyermeki voltának pedig jelentős szerepe volt a kolonializmus ideológiájában.

A metafora érvényességét korlátozza, hogy a felszíni és a mély jelentése alapvetően különböző a régészetben és a lélekelemzésben. A föld alatt rejtőző tárgyi világ kiesik az emlékezetből, és működése szünetel, a tudattalan tartalom kiesik a tudatos emlékezésből, és tovább működik, betegséget idéz elő. Freud 1909-es, a „patkányemberről” szóló esettanulmányában a tudatos és a tudattalan közötti ellentétet – az egyik kopásnak kitett, a másik változatlan, az egyik az erkölcsös személyiség alapja, a másik gonosz – a szobájában látható régiségekkel magyarázza betegének. *„Ezek itt voltaképp csak sárleletek, amiket a betemetés konzervált. Pompeji csak mostanában pusztul el, amióta feltárták.”*

⁵¹ A középkorban a római romokat „csodáknak», mirabiliának tekintették. De ugyanakkor magától értetődőnek. Az emberek nem ütköztek meg azon, hogy miképp kerültek oda, mikor épültek, vagy miért különbözik architektúrájuk az otthonostól”. Peter Burke: THE RENAISSANCE SENSE OF THE PAST. London, 1969. 2. o. Idézi Aleida Assmann: ERINNERUNGSRAUME. FORMEN UND WANDLUNGEN DES KULTURELLEN GEDÄCHTNISSES. München: Beck, 1999. 314. o.

⁵² Sigmund Freud: EGY HISZTÉRIA-ANALÍZIS TÖREDÉKE. In: Freud: A PATKÁNYEMBER, i. h. 15. o. BRUCHSTÜCK EINER HYSTERIE-ANALYSE. In: FWG, i. h. 169. o. Nem a nyilvánosságnak szánt formájában a hasonlat még korábbi. 1899. december 21-én Freud ezt írja Wilhelm FlieBnek egy pácienséről: *„Mélyen minden fantázia alá temetve egy őskori jelenetet találtunk (22 hónapos korából), amely minden követelménynek megfelel, és amelybe minden fennmaradó rejtély beletorkollik. Ez a jelenet egyszerre minden: szexuális, ártalmatlan, természetes stb. Még mindig nem merék hinni benne. Olyan ez, mintha Schliemann újra kiásta volna a mondabelinek tartott Tróját.”* Sigmund Freud: BRIEFE AN WILHELM FLIEB – 1887–1904. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1986. 430. o.

⁵³ Michel Foucault: ELMEBETEGSÉG ÉS PSZICHOLOGIA. Budapest: Corvina, 2000. 28. o.

Am világos számára a különbség: „*Pompejít ugyanis konzerválni igyekszünk, de az ilyen kínzó gondolatoktól nagyon is meg akarunk szabadulni.*”⁵⁴

Egy jóval későbbi írásában Freud így nyilatkozik a két folyamatról: amivel az analitikus foglalkozik, az nem pusztult el, hanem él. S e megszorítás után egy másik: a pszichében minden lényeges megőrződik; még az olyan dolgok is, amelyeket teljesen elfelejtettek, valamiképpen és valahol jelen vannak, csak betemetődtek, és elérhetetlenek a személy számára. Az archeológiában – mondja Freud – ez ritka szerencsés esetben fordul elő, például Pompeji vagy Tutanhamon sírja esetében.⁵⁵

Donald Kuspit az archeológiai metaforáról írott tanulmányában azt írja, hogy azokat a fizikai struktúrákat, amelyeket a régész feltár, „*soha nem lehet teljesen rekonstruálni, míg a pszichoanalitikusnak egy bizonyos értelemben semmit sem kell konstruálni vagy rekonstruálni: csak felfedeznie kell.*”⁵⁶ Kettős hibát látok ebben a tézisben. Egyrészt nem állja meg a helyét – noha Freud időnként hajlott erre az álláspontra –, hogy az analitikus „csak” felfedező, és nem hoz létre hermeneutikus konstrukciókat és rekonstrukciókat, másrészt viszont Freud számára éppen ez az alapja a két tudomány közötti hasonlóságnak. Számára Pompeji, Trója vagy később a Tutanhamon-sír felfedezése a régészet paradigmája, s gyanítható, hogy a metafora megalkotásának legfőbb oka a felfedező (ha tetszik, „konkvizistádor”) XIX. századi típusának szellemi és kulturális beállítottságával való rokonság érzete. A század e hősei (a földabrosz fehér foltjait eltüntető utazók, a terepmunkát végző természetmegfigyelők) között kitüntetett szerepe van az ásató régésznek, akinek e korai, romantikus típusát Heinrich Schliemann testesítette meg. (Ebbe a mítoszkörbe tartozik az is, hogy Jensen novellájának archeológus hőse mellett a másik „hochértelmiségi”, Zoë apja bogaras zoológus. A két tudományt összekapcsoló ősrégészet a darwinizmus révén a XIX. század második felének egyik legnagyobb szellemi izgalmát váltotta ki.)

5. Egy tovalépo leányalak

A régi fényképen, amely Freud rendelőjét ábrázolja, a dívány és a kandalló között ott látható a falon a Gradiva gipszmásolata. A londoni emigrációba is eljutott: ott a váróteremben függött. Freud 1907. szeptemberi római útjáról ezt írja feleségének: „*Gondolhatod örömet, amikor hosszú egyediült után ma a Vatikánban egy kedves ismerős arcot láttam. A felismerés azonban egyoldalú volt, mert ez a Gradiva volt, magasan a falon.*”⁵⁷ Magát a műtárgyat bizonyára ekkor vette először figyelmesen szemügyre; azelőtt Jensen könyvének címlapjáról volt ismerős.

Jensen sem ismerte az eredetét. 1907 májusában ezt írja Freudnak: „*A kis »fantázia-darab« eszméje abból a régi reliefből keletkezett, amely különösen poétikus hatást gyakorolt rám. Több kitűnő reprodukcióját is birtokolom a müncheni Narnytól (innen származik a címlapkép), de éveken keresztül hiába kerestem az eredetijét a nápolyi Museo Nazionaleban, s nem is talál-*

⁵⁴ Sigmund Freud: MEGJEGYZÉSEK EGY KÉNYSZERNEUROTIKUS ESETRŐL – A „PATKÁNYEMBER”. In: Freud: A PATKÁNYEMBER. NÉGY KLINIKAI ESETTANULMÁNY, i. h. 279. o. BEMERKUNGEN ÜBER EINEN FALL VON ZWANGSNEUROSE. In: FSA, II. ZWANG, PARANOIA UND PERVERSION. 50. o.

⁵⁵ Sigmund Freud: KONSTRUKTIONEN IN DER ANALYSE [1937]. In: FSA ERGÄNZUNGSBAND. SCHRIFTEN ZUR BEHANDLUNGSTECHNIK. 37. k. o.

⁵⁶ Donald Kuspit: A MIGHTY METAPHOR: THE ANALOGY OF ARCHAEOLOGY AND PSYCHOANALYSIS. In: Lynn Gamwell and Richard Wells (Eds.): SIGMUND FREUD AND ART..., i. h. 139. o. Vö. Eszter Kárpáti: FREUD AND ARCHAEOLOGY: THE FREUDIAN METAPHOR. In: *East Central Europe* 24–25. 1997–98. 143. kk. o., további irodalmi hivatkozásokkal.

⁵⁷ Idézi Bernd Urban: EINLEITUNG. In: FTB, i. h. 30. o.

*tam meg soha, csak értesültem róla, hogy egy római gyűjteményben van.*⁵⁸ Ez a vallomás azt is elárulja, hogy Jensen a maga eredeti feltételezését kölcsönözhette hősének a relief pompeji eredetéről; ezért kereste Nápolyban. De tévhitéről már a novella megírása idején értesült, különben aligha ítélné Hanold a reliefet római zsánerképnek. Az elbeszélés csírája mégis ez az írói tévedés.

Jensen és Freud tehát úgy ír Gradiváról, hogy egyikük sem tanulmányozta az eredetit. S noha az autopszia hiánya csak műtörténésznek volna felróható, hiszen az író képzeletjátékához és a lélekbúvár értekezéséhez a műalkotásról való személyes tapasztalat nem elengedhetetlen, mégis, ez a tény kis adalék a századforduló művészeti recepciójához. A másolat és az eredeti nincs olyan rendkívüli távolságban egymástól, mint egy későbbi befogadómódban (amelytől egyébként – ha nem tévedek – ma megint távolodunk), a reprodukciónak nincs az az ideiglenes, tájékoztató, előkészítő vagy emlékeztető funkciója, amely nem helyettesítheti az eredetit. A „*kitűnő reprodukció*”, amely Jensen tulajdonában van, vagy amelyet Freud később beszerez – a kifejezésbe évszázadok reprodukciós kultúrája szűrődik be: a birtokolt másolat esztétikai aurával bír –, magának az eredetinek a helyén áll, de legalábbis inkább képes helyettesíteni azt, mint ahogy a későbbi szemléletben megtehetné. Freud ugyan kényesen ügyelt műtárgyai eredetiségére, de ezt inkább a hamisítástól, becsapástól való félelem indokolta, hiszen maga is vásárolt és házimúzeumában kiállított másolatokat. Egy 1905-ös fénykép Michelangelo HALDOKLÓ RABSZOLGÁ-jának kicsinyített gipszmásolatával ábrázolja, háta mögött a falon pedig a Brancacci-kápolna egyik freskójának reprodukciója látható – Freud hivatásától nem függetlenül a TÁBITHA FELTÁMASZTÁSA.

A másolatok esztétikai hatásának viszonylagos felfüggesztése, feltételes módba tetele hosszú történet végeredménye, amelyben sok egyéb mellett paradox módon a reprodukciók tökéletesedése is szerepet játszott. Az együtthatók között bizonyára a görög szobrok római másolatainak felismerése és tekintélyük bizonyos mértékű csökkenése is jelen volt – még akkor is, ha az egyedi és/vagy régi másolat esztétikai státusa más, mint a jelenkori tömegtermelés reprodukcióié.

E folyamat néhány állomását a „Gradiva” szakszerű befogadástörténetében is nyomon követhetjük. Friedrich Hauser – aki a római replika mögött az eredeti görög alkotásra lát rá, 1903-ban még így ír a hármastól: „*Tekintsük meg ráérősen az alakokat, egyiket a másik után. Méltóképp csak akkor beszélhetnénk róluk, ha Winckelmann himnikus hangnemén szólalnánk meg. Mindjárt az első: az antik művészet kevés alkotásánál vesz olyannyira erőt a szemlélőn a tökéletesség érzete, mint ennél az illedelmesen lehajtott fővel tovalépbő leányalaknál.*”⁵⁹ Negyed évszázaddal később egy másik kitűnő tudós már nem gondol meghatározott görög eredetire (amelyet Hauser Praxitelész, Amelung Szkopasz körül keresett), replika helyett adaptációnak nevezi a reliefet, és egy provinciális klasszikus kori munkával való összehasonlítása kedvezőtlenül üt ki: „*...milyen elragadóan természetesk a redők a GJÖLBASI TÁNCOS-on, amint finoman megemeli öltözékének szegélyét, és összehasonlítva vele milyen mesterkélty ugyanez a vatikáni római reliefen az összefutó vonalak sokaságával.*”⁶⁰ Újabb harminc év múlva a mértékadó monográfia szerzője hatáso-

⁵⁸ Idézi Bernd Urban, i. m. 22. o. Jensen egyébként – már csak Firenzében élő lánya miatt is – rendszeresen megfordult Olaszországban. Vö. még életében megjelent életrajzával: Gustav Adolf Erdmann: WILHELM JENSEN. SEIN LEBEN UND DICHTEN. Leipzig: Verlag von B. Elischer Nachfolger, 1907.

⁵⁹ Friedrich Hauser: DISIECTA MEMBRA NEUATTISCHER RELIEFS, i. h. 87. o.

⁶⁰ Gisela M. A. Richter: THE SCULPTURE AND SCULPTORS OF THE GREEKS. New Haven: Yale University Press, 1940² [1929]. 181. k. o. Az említett mozdulat a relief *második* alakján látható.

deg kora hadrianusi stílusról beszél, feltételezve, hogy az i. e. 4. századi előképet is jellemeznie kellett a hűvösségnek és a plasztikai józanságnak.⁶¹

A hűvös, tartózkodó, idealizált tökéletességnek a Jensen-novella erotikus szimbolikájában – szembeállítva az ágyat nyikorgató Augustokkal és Gretékkel – fontos szerepe van. A fiktív archeológus, Hanold, meglepő módon megelőzi a valódit, Hausert, amennyiben ő kései római életképnek tulajdonítja a reliefet, és már nem látja rajta keresztül a régi nagy plasztikát. Jensenre azonban – bármi volt is a véleménye a Gradiva művészettörténeti státusáról – a mű poétikus hatást gyakorolt. Egyszerűséget, természetűséget, bájít észlelt benne, amely különösen a lány mozgásában fejeződik ki. S ha meggondoljuk, története is arról szól, hogy egy műalkotás hatása tökéletesen eltérhet a tudományosan megalapozott véleménytől. Hanoldé kétségkívül a befogadás szélsőséges esete – ő „beleszeret” a domborműbe –, de még ebben a szokatlan és túlhabzó hatásban is feltűnik egy általánosítható kritikai megfigyelés, a figura mindennapisága. *„Nem emlékeztetett benne semmi arra a sok fennmaradt domborműre, amely egy Venust, Dianát vagy más olimpiai istennőt ábrázol, és azokra sem, amelyek egy Psychét vagy nimfát. Sikerült benne testileg visszaadni – a szó nem alacsony értelmében – az emberit, köznapit, úgyszólván »mait«. Mintha a művész – ahogy manapság ceruzával odavetik a skiccet a lapra – egyenesen az élet után ragadta volna meg az agyagmodellben az utcán áthaladót.»*⁶²

A fentiek alapján nagyjából jellemezhető az a feszültségtér, amelyben Jensen számára a dombormű reprodukciója olyan vonzóvá vált, hogy történetet alkotott hozzá és róla. Klasszicizmus és realizmus, eszményi szépség és hétköznapi báj ellentéte ez, amely olyan módon egyesül egy tartózkodóan megformált szép alakban, hogy a plasztika hidegsége egyszerre értelmezhető kimért és elvont szépségeszéménynek, valamint ritka, de mégis mindennapi, szende, lányos, szűzies zárkózottságnak. A novella romantikus eleme, Hanold tévképzete persze szétszakítja ezt az egységet, hiszen az ő ideálisan aszketikus életében a gipszmásolat öncsaló tanulmányozása a mindennapi életet helyettesíti, s hiába áztatja magát azzal, hogy tudományos célból keresi a nők hasonló járását az utcán, fantáziáját csak addig köti le a domborművel kapcsolatos képzelgések pótcselekvése, amíg nem váltja fel a plasztika hideg anyagát hús-vér alteregója. Ez a gyógyulás számára meg is szünteti a műalkotás bárminemű jelentőségét; legföljebb személyes emlék marad.

Jensennel ellentétben Freud esztétikai viszonya konkrétan a domborműhöz nem rekonstruálható. Bizonyos, hogy az öröm, amellyel megpillantotta, részben valóban a személyes ismerősnek szólt. Tanulmánya megírása után azt írta Jungnak, hogy *„ezúttal tudtam, hogy a kis munka dicséretet érdemel; napos időben keletkezett, és magamnak is sok örömet szerzett. Semmi újat nem ad nekünk, de gondolom, azt megengedi, hogy örüljünk gazdagságunknak»*.⁶³

Pszichoanalitikusok szokásává vált a Gradiva másolatát várótermükben vagy rendezőjükben kifüggeszteni.⁶⁴ Alighanem már Freudnál is szerepet játszott ez a cégérfunkció, elvégre a történetet Freud pszichoanalitikus gyógyítással értelmezte át. De sem

⁶¹ Vö. Werner Fuchs: DIE VORBILDER DER NEUATTISCHEN RELIEFS. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1959. 68. kk.

⁶² Wilhelm Jensen: GRADIVA, i. h. 1. o. Mindazonáltal felhívták a figyelmet az Aby Warburg számára oly fontos „nimfa”-alak és Gradiva hasonlóságára. Vö. Sigrid Weigel: ABY WARBURGS „GÖTTIN IM EXIL”. In: VORTRÄGE AUS DEM WARBURG-HAUS. Bd. 4. Berlin: Akademie Verlag, 2000. 94. k. o.

⁶³ Freud levele C. G. Jungnak 1907. május 27-én. Idézi Bernd Urban: EINLEITUNG. In: FTB, i. h. 24. o.

⁶⁴ Állítja Jones. Vö. Ernest Jones: THE LIFE AND WORK OF SIGMUND FREUD. VOL. 2. YEARS OF MATURITY. New York: Basic Books, 1955. 342. o.

a személyes emlék, sem a hivatással összefüggő jelkép nem lett volna elegendő, ha Freud magát a műtárgyat nem tudta volna integrálni esztétikai kultúrájába. Ám a kis klasszicista relief kitűnően beleillett abba a nagy tradícióba, amelynek Freud örököse volt, s amelyen nem kívánt túllépni. Elméletének szubverzív hatását a művészetre sohasem akceptálta, mindközönségesen nem értette. Azok a narratíva jövőjével terhes konzekvenciák, amelyeket a GRADIVA újraelbeszéléséből levontam, munkásságának nem tudatos rétegéhez tartoztak.

A Gradiva-recepciónak az az újabb köre, amelyet a Freud-mű Marie Bonaparte-féle francia fordítása és Jensen novellájának egy kötetben való megjelenése váltott ki a 30-as évek elején, a *szürrealista* Gradiva-mítosz volt, amelynek kialakításában részt vettek Breton, Dalí, Éluard, André Masson és mások. Az 1937-ben alapított szürrealista galéria a rue de Seine-en a Gradiva nevet kapta.⁶⁵ Nem tudom, hogy Freud ezekről a fejleményekről – Breton Gradiváról szóló írásáról (melyben Freuddal ellentétben csodálatosnak nevezi Jensen művét), Dalí Gradiva-rajzairól és -festményeiről – tudomást szerzett-e, de tanainak a szürrealizmusra gyakorolt hatásáról voltak ismeretei – olvasta Breton LES VASES COMMUNICANTS című könyvét –, és a szürrealista művészet tökéletesen idegen maradt tőle.

Minderről részletesebben beszélni szétfeszítené e tanulmány kereteit, de azt gyanítom, olykor tárgyát is. Dalí számos Gradivával kapcsolatos munkájában a Gradiva – szerintem – csak álomszerű névvé válik, s a kezében koponyát tartó mezítelen Gradivák, vagy a meredő, túldimenzionált hímveszejű Tell Vilmostal (!) ábrázolt pornográf Gradiva, vagy az „*antropomorf romokat újrafelfedező Gradiva*” rajzai, illetve festményei⁶⁶ legföljebb a Jensen–Freud-féle GRADIVÁ-t a mozgalom számára fölfedező Breton, valamint Éluard, Gala (Gala-Gradiva, előbb Éluard, majd Dalí felesége) és Dalí magánmitológiájával áll összefüggésben.

Nem így André Masson 1939-ben festett s kitűnőnek látszó GRADIVA című képe, amely szoros összefüggésben van a történettel. Mivel a magántulajdonban lévő művet csak reprodukcióból ismerem, leírását átengedem elemzőjének: „*A festmény egy félig hús, félig márvány hatalmas asszonyt mutat márványtalapzaton elterülve, mintegy lebegve az alvás és a halál között. Az alap, amelyen ül, töredezik sarut viselő lába alatt, és széttartó két combja egy nyers bifszteket és egy kitárt, kagyló alakú vaginát tár fel. Az alak jobbján a háttérben egy tűzhányó tör ki, balján a falon sötét szakadék mutatkozik. A fal függőleges csíkja a figura megosztását sugallja, de a két felet vizuálisan egyesíti a márványos és húsos láb ismétlése, valamint a jobb térdet körberajzó méhek repülésének görbülete, amely visszatükrözi a bal oldalon a fejet körbevevő márványkar ívét. Az egész festmény lobogó vörös fényben úszik, amely egy a fal alján nőző pipacságyásban mélyül el.*”⁶⁷

Masson korábban görög mítoszokhoz fordult az álom, halál, erotika szimbólumait keresve. Az elbeszélés költői csúcspontját – Gradiva álombeli odahanyatlását – ábrázolja, elsősorban saját képi világának tradíciójára hagyatkozva új képi világot nyitott a történetnek. Mert a kép, amely Jensen képzeletét meghatározta, a vatikáni dombor-

⁶⁵ Vö. Jack. J. Spector: THE AESTHETICS OF FREUD. A STUDY IN PSYCHOANALYSIS AND ART. London: Allen Lane The Penguin Press, 1972. 156. kk. o., illetve Whitney Chadwick: MASSON'S GRADIVA: THE METAMORPHOSIS OF A SURREALIST MYTH. In: *The Art Bulletin*, 1970:52, 4. 415. kk. o. – mindkét hivatkozott műben további irodalommal.

⁶⁶ Reprodukcióit lásd például in: Robert Descharnes/Gillet Néret: SALVADOR DALÍ. THE PAINTINGS. VOL. I. 1904–1945. Köln: Benedikt Taschen, 1994. 170. kk. o.

⁶⁷ Whitney Chadwick: MASSON'S GRADIVA..., i. h. 415. o.

mű volt, s ugyanez maradt Freud elbeszélésében is. Masson hatalmas emlőjű óriás-asszonya azonban távolról sem emlékeztet a relief majdhogyanemtelen – mindenesetre lapos mellű – alakjaira (közülük a másodikról – akinek a feje hiányzik – régebben azt hitték, hogy fiú), a végtelenül kecses lábak helyett itt kifejezetten durva, vaskos láb tolakodik az előtérbe, és a járás, a kilépés visszafogott, egészen halk erotikája helyett a hús, a kagyló, a Vezúv kisülése közvetít erős és szembeszökő képzeteket. A torzítás, az alak kicsavart mozdulata, a nézőpontok és perspektívák picassói meghatározatlansága, a női nemi szerv-szimbólum rendkívüli felnagyítása és hívó-fenyegető szembe fordítása a nézővel, a márványtest, élő test ambivalenciája – halál, kéj, álom egyesítése: mind vita, és igen provokatív vita a látvány ama klasszicista tradíciójával, „diskurzusával”, amelynek Jensen is, Freud is részese.

De ezt a vitát nem lehetne lefolytatni, ha nem volnának közös alapok. Masson képe túlnő egy akár szubjektíven átértelmezett és saját erotikus karakterére szabott *illusztráción*, s abban sem merül ki, hogy a novella játékát a fehér aszfodélosz sírvirága és a vörös rózsza vőlegényvirága között a mák vörös álom-halál-kéj-virágára, a legyeket pedig (talán) méhekre cseréli. A képeknek *mindennek ellenére* van valami klasszicista karaktere. Whitney Chadwick közli Masson mintáját: meglepetésre egy szintén Hadrianus korabeli és szintén a Vatikánban föllelhető, de a reliefnél jóval híresebb szobrot, amelyet neveznek ALVÓ ARIADNÉ-nak, de CLEOPATRÁ-nak, DIDÓ-nak is.⁶⁸ (A két utóbbi név e szoborban is halál és álom együttes hatására utal.) A fej fölött átívelő kar, a fedetlen kebel, a saruval felövezett láb, a testhelyzet hasonlósága valóban szembetűnővé teszi az idézetet. Ezt a szobrot sokan csodálták és sokszor másolták; Masson Poussin louvre-beli kis viasmásolatához kapcsolódott. Az idézet a hagyománnyal való dialógus fenntartását jelenti, az idézet kezelése pedig a hagyomány destrualását.

6. Konklúzió

Ez az olvasás- és múzeumtörténeti esettanulmány elsősorban Freud esetéről szól. Nem a pszichoanalitikusról és nem a pszichoanalízis alanyáról, hanem a kultúra egy olyan befogadójáról, akinek befogadómódja(i) – az életrajzi kutatások melléktermékeként – alaposan fel van tárva, az adatok és adalékok nagy mennyiségben és feldolgozva állnak rendelkezésünkre.

Jensen novellájának freudi recepciójában három típust különítettem el.

A) Az elsőt *dokumentatív befogadásnak* nevezem, amennyiben az irodalmi alkotás élet-dokumentummá válik, és ez a jellege élvez elsőbbséget. Freud és hívei úgy látják, hogy a GRADIVA az álomtartalomban kivetülő neurózis dokumentuma; Freud ekképp interpretálja az elbeszélést. Ha a műalkotást dokumentumként fogjuk fel, akkor szűkséggéppen csökken (de nem szűnik meg) a fiktitvása, s növekszik a hajlandóság arra (de normális esetben nem valósítható meg), hogy az alakokat, a történetet valóságosnak tekintsük. Jensen története tulajdonképpen éppen ezt a befogadómódot növeli fantazmagóriává, hiszen egy dokumentáris elem – a műalkotás öntudatlanul észlelt véletlen *hasonlósága* egy valóságos emberhez – hozza létre befogadójában azt a különös állapotot, amelyben ő nem elégszik meg a dombormű szemlélésével, hanem túlkapással kitör belőle: szertelenül meg akarja semmisíteni a dombormű ábrázolási fikcióját – részben az álommunka más természetű és árulkodó fikcióival, részben pedig a való életben.

⁶⁸ Vö. Walther Amelung: DIE SCULPTUREN DES VATICANISCHEN MUSEUMS. Bd. II. I. h. 636. o. Nr. 414. Taf. 57.

Ha Jensen novelláját a dokumentatív befogadasmód a fikciót mindig relativizáló példázataként fogjuk fel, akkor a hasonlóság kifejezése megvilágítja az ilyen befogadasmód helyét a művészetben: a *mimetikus* típusú műalkotások egyik befogadasmódja, illetve a mimetikus befogadás egyik alelete ez. (A kettőt azért különböztetem meg, mert mimetikus műalkotásokat is lehet nem mimetikusán és nem mimetikus műalkotásokat is lehet mimetikusán befogadni.) Freud is nyilvánvalóan a novella – vagy HAMLET, OIDIPUSZ KIRÁLY, a KARAMAZOVOK – mimetikus természetéből indul ki. *Analizálja* Hanoldot, s nincs sok különbség a valóságos, élő páciensek és a fiktív irodalmi alak körtörténete között. (Aminek persze a másik oka, hogy a beteg a *körtörténetben* bizonyos mértékig fiktivizálódik.)

Nem osztom azt a nézetet, amely hermeneutikus naivitással vádolná és törvénytelennek tartaná az ilyen határátlépéseket a fiktív és nem fiktív között. Két okból. Egyrészt azért, mert a műalkotások befogadásának egy tipikus módja, amely sok mű megtervezett hatásmechanizmusára is jellemző, a fiktivitás és nem fiktivitás közötti játék. Ha ez a játék fennáll, normális esetben csakis a fiktivitás keretén belül állhat fenn, s ha „*esengtük Grandet Eugenia szerelmét*” (Juhász Gyula), tudjuk, hogy képzeletünk képzelt alakkal játszik. Freud számára is evidencia, hogy Hanoldról szóló körtörténetének végső kerete fiktív, csak hogy úgy gondolja, hogy az írók öntudatlanul felismerik és fikcióikban felidézik a lelki életnek azokat a valóságos mechanizmusait, amelyeket ő felfedezett és tudatosított. Másrészt az esztétikai befogadás alapvető funkciói közé tartozik, hogy a befogadott műalkotás *életmintaként*, egy életformával való dialógusként szolgáljon. A művészetnek ez egyik sarkalatos történelmi feladata volt, de meggyőződésem, hogy az esztétikai szféra elkülönülésével, az esztétikum önállósulásával, illetve a nem mimetikus jellegű művészetekben és művészi törekvésekben sem szűnik meg (az utóbbiakban nem a történettel, az alakokkal, hanem a művészi gesztussal vesszük fel a fiktív és nem fiktív határait relativizáló párbeszédet). Ez a funkció Freud GRADIVA-olvasatában jól látható: az analitikus értelmezést nemcsak a nagy körtörténetekben (Dóra, a patkányember, a farkasember stb.), hanem ebben a fiktív körtörténetben is azért hozza nyilvánosságra, mert a beteg emberiséget akarja meggyógyítani.

Fölvethető a kérdés, hogy akkor van-e egyáltalában különbség a GRADIVA-elemzés és Freud más esettanulmányai között. Az utóbbiakban valóságos élettörténetek bontakoznak ki (s hamar létrehozták olvasójukkal a párbeszédet – például a „patkányember” már Freud-lektűrök legalábbis futólagos ismeretében jelentkezik kezelésre, és nemcsak lélekgyógyászával, hanem ezekkel az előzetes ismeretekkel is kommunikatív kapcsolatban marad az analízis folyamán). A válasz egyik elemét többször érintettem már. Freud esettanulmányai a másik oldalról bontják meg a fiktív és nem fiktív közötti falat; kilépnek egy klinikai jegyzőkönyv státusából, és mint az olvasónak szánt életpéldázatok és tanúságtételek óhatatlanul magukra öltik a narratíva fiktív jellegét.

A dokumentatív befogadás azonban tagadhatatlanul kiválhat az esztétika köréből, s a műalkotás például a történelmi vizsgálódásban pusztán illusztrációként – történelmi dokumentumként – funkcionálhat, s fiktív alkotórészei kellő kritikával kezelve tényekké és adatokká változhatnak. Ám nem erről az – önmagában nem kárhózzható – módszertanról van szó Freud esetében. A GRADIVA befogadása számára ugyanis – minden esztétikai fenntartása ellenére – esztétikai élvezettel járt, amelyet Junghoz írott idézett levelében (63. jegyzet) világosan meg is fogalmazott. A novella értelmezése sok örömet szerzett neki. Valóban, az esztétikai élvezet egyik jellegzetes típusa ez: a műalkotás által kiváltott eszmék gazdagságának örülni.

B) A befogadás második fajtáját *kreatív befogadásnak* nevezem; ezt vizsgáltam, ami-

kor a Jensen-történet freudi újraírásáról beszéltem. A kreatív befogadás megtöri a befogadási hagyományt, és nemritkán szakít is azzal a hagyománnyal, amelyben a műalkotás keletkezett. Mivel a tradíció fonalai elvékonyodhatnak és el is szakadhatnak, a műalkotások kontextusa alapvetően módosulhat vagy tökéletesen meg is semmisülhet, ezért gyakran a kreatív befogadás képessége tartja fenn vagy élesíti fel a múlt műalkotásait. Mégis, az uralkodó hagyománnyal szembeszegülő értelmezés gyakran hívja ki az illegitimitás vádját, gyakran tűnik anarchista hermeneutikának. Kétségtelen, hogy a Jensen-novella interpretációja Freud újraelbeszélésében átlépi a szűkebb értelemben vett irodalomtörténeti vagy kritikai jogosultság határát, és termékeny félreolvasássá válik.

Olyan félreolvasássá, amellyel – legalábbis ebben a korszakában – nehéz lenne Freudot szembesíteni. Hiszen még ott is, ahol expressis verbis javaslatot tesz a történet megváltoztatására – Hanold köszönje meg a felvilágosítást, és vegyen búcsút Zoétól (hozzátehetjük: kalapját levéve, mert úriember még a tűző napon sem beszélhet egy hölgygel fedett fővel) –, a kifogástalan polgári modor elleplezhette Freud előtt, hogy ez milyen gyökeresen változtatja meg a novella struktúráját. Csak mi, egy évszázad újabb olvasási tapasztalatával fölszerelve láthatjuk világosan a döntő fordulatot az abszurd elbeszélés irányába. Ugyanígy leplezhatték Freud előtt saját kifogástalan polgári modora és virtigli polgári ambíciói (professzúra, tudományos elismertség, műgyűjtemény, *Bildungsbürger* műveltség, művelődő utazások stb.) a tudatos és a tudattalan általa kidolgozott sematikájának hatalmas romboló energiáját. Ámbár e tekintetben is működik Freud ambivalenciája, s joggal utaltak a beköszöntő és programadó ÁLOMFEJTÉS Vergilius-mottójának súlyára: „*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*” („*Hogyha nem lágyul a menny: Acheront verem én fel!*” – Lakatos István fordítása).

Mindenesetre a GRADIVA Freud-féle kreatív olvasata először is létrehozza a fent és a lent e topográfiáját, amely idegen Jensen novellájától, és aztán – ami még idegenebb – a lelki alvilág szempontjából értelmezi a történetet. Ezzel nem hozzáad egy újabb értelmezési tartományt, mint ahogyan korábban tette ezt Oidipusz és Hamlet esetében az ÁLOMFEJTÉS-ben, hanem kifejezetten megsemmisíti és kizárja azt a hagyományt, amelyben Jensen műve áll, s kezdeményez egy másikat. A GRADIVA-történet Jensen-féle elbeszélését és Freud-féle elbeszélését szó szerint egy világ választja el. Freud GRADIVÁJA a *freudi világ*, a freudi civilizáció szépprózájának megalapítása. Nem pusztán és nem is elsősorban azoknak az irodalmi alkotásoknak a megsejtésére vagy megjövendölésére gondolok, amelyek a lélektani ábrázolásban applikálták a Freud által feltárt tapasztalatokat. E tapasztalat sokkal általánosabb mozgósításáról van szó, lényegében arról, hogyan lehetett írni Freud előtt és hogyan Freud után.

Persze az, hogy Freud HAMLET-értelmezésében ráismerünk Hamletre, és GRADIVA-értelmezésében nem ismerünk rá Jensen művére, mond valamit a két mű erejének különbségéről. A kreatív befogadás mindig mérkőzés, küzdelem, összecsapás az alkotással.

C) Freud nem volt a freudi világ, a freudi kultúra embere. Nézzük meg a híres díványt, e kultúra szimbólumát. Freud rendelőjében – Bécsben is, Londonban is – gazdag mintázatú sirázi szőnyeg borította (mögötte a falon anatóliai kárpit), s rajta nagy, puha, színes bársonypárnák. Inkább pamlag, mint kerevet. A szobának ez az orientalista ízlésű fertálya a kényelem és elpuhultság képzeit idézi – tökéletes ellentétben azokkal a sorseseeményekkel, amelyeknek tanúja volt.

Jensen GRADIVÁ-jának mély vonzása nem a dokumentáris befogadásból keletkezett – ennek esztétikai öröme a feldolgozás folyamán jött létre –, s nem is az újraírás öntu-

datlan destrukciójából, amelynek új, lehetséges démonikus dimenzióiról éppen az irodalom tekintetében Freudnak sejtelve sem volt. Hanem a harmadik típusú, a *tradíció vezérelte befogadásból*.

Tradíciót természetesen lehet választani, s egy tradícióválasztás példája a vatikáni dombormű is; elvégre nem magától értetődő, hogy több száz évvel korábbi és nem is helybeli mintákat követ a szobrász. Ez nem az ősök tetteinek, szokásainak, látásmódjának, formaeszméinek folytonos repetíciója, hanem bizonyos értelemben az ősök lét-rehozása.

És mégis, amikor tradícióról beszélünk, nem a tradícióválasztás korántsem tradicionális gesztusára gondolunk, hanem valami megállapodottságra és otthonosságra, amelyet az azonosságtudat megalapozására és az azonosság felismerésére használunk. Ebben az értelemben a vatikáni dombormű valóban tradicionális mű, hiszen mintája nemcsak az ismeretlen görög munka volt, hanem egész kulturális környezete, amelyben azt a döntést, hogy a római kultúra tradíciója a görög kultúra legyen, már számos nemzedékkel korábban meghozták.

A XIX. század második felében az olyasfajta dombormű, mint amilyen a Gradiváé, egy ugyancsak számos nemzedékkel korábban meghozott döntés értelmében valamifajta *generálantikvitás* példánya és jelképe volt. Hasonlóképpen Jensen novellája is a német romantikának és klasszicizmusnak a század folyamán együttesen és egybekeveredve megszilárduló tradíciójában áll, annak példánya és lehetséges jelképe. Bizonyos jelentősége van annak, hogy sem a dombormű, sem a novella nem kiemelkedő műalkotás; a kiemelkedő műalkotások ugyanis éppen a tradícióból emelkednek ki: sohasem állnak benne teljesen egy tradícióban, hanem megalapítják, megtörik, módosítják azt. Természetesen ennek megítélése változhat történelmileg és egyénileg; az emi-nens művek katalógusa nem állandó. Tudós kutatója, Friedrich Hauser számára a vatikáni domborműtöredék eminens műalkotás – Jensen és minden bizonnyal Freud számára nem az. S láttuk, Freud számára Jensen műve sem volt az. Ám éppen ez a tradíció vezérelte befogadás jellegzetessége, hogy a „*magában nem különösen értékes*” vonzóereje nem csorbul – ugyanis a *miénk*. A kiemelkedő mű gazdagabb és tartalmasabb sokértelműségében mindig van valami nyugtalanító és idegenszerű, amely kihívja a tradicionális befogadást. Hívójeleit nem egyértelműen a tradíció adja le.

Írásom korábbi részeiben megpróbáltam összegyűjteni azokat a hívójeleket, amelyeket Jensen novellája kibocsáthatott a XIX. század második felében nevelkedett Bildungsbürger számára, akinek eklektikus és mégis igen szilárd tradíciójában az antik és német humanizmus egyesült kultúrája viszi a vezérszólamot, de jelen van a historizmus, a romantika és a felvilágosodás hagyatéka is. (Valamint világias zsidó elemek, polgári individualizmus, az egyéni, kalandos vállalkozások iránti lelkesedés stb.) Maga az antik dombormű ilyen hívójel, aztán az utazás Délre, Pompeji, Goethe-remiszcenciák. Ezek és hasonlók teremtették meg az otthonosságnak azt a légkörét, amely Freud GRADIVA-recepciójának kiindulópontja volt.

Megkockáztatom, hogy Sigmund Freud nemzedéke volt az utolsó, amely még kéte-lyektől mentesen és közvetlenül kapcsolódhatott a tradíció vezérelte befogadáshoz. Ez a közvetlenség egységes ízlést és egységes, univerzális kultúrát jelentett. A XIX. század végétől ez az egység felbomlott, erőltetett fenntartása provinciálissá vált, újrate-remtési kísérletei önellentmondást tartalmaztak. Nosztalgiát – azt hiszem, jogosan – érezhetünk iránta, de abba is belopódzik valami ironikus, parodisztikus szólam.

Avagy nem illenek-e Gradiva történetére Karinthy Frigyes sorai?

*„A szeretóm fiús, görög leány,
Lányos, török fiú, ki egykor élt,
Ahol tajtékot Aagis öble hány.*

*És Athenben született auzgewélt,
De most közöttünk jár, bár ő egy antik,
Kíhez ma lelke esdve így beszélt...”*

Csengery Kristóf

MEGTALÁLJA-E MAJD?

Pazarolhatom, mérhetem, haladtát
sürgethetem vagy épp fékezhetem:
megfognom képtelenség. Itt haladt át:
most aztán elkapom! – nincs semmi sem

kezem között. Vagyok szűkében és
bővében – mikor hogy. Rugalmasan
simul rám, mint a gondolat. Ha rés
támadna rajta, megnézném, mi van

a résen túl. Kibújnék – félve persze
következménytől: lesz-e visszaút?
A titkos ország-elhagyó, ha mersze

fogytán, s fáradt fiúként hazafut,
megtalálja-e majd, mint azelőtt,
szülei házát, az ismert időt?

SÁRGA BIZTATÁS

Én néha azt hiszem, nem is vagyok.
De hát kell hogy legyek: jönnek a számlák.
Telefon, villany, víz – nem túl nagyok
az összegek, ám mégis megtalálják