

Kocziszky Éva (1953) irodalomtudós, germanista, a Nyugat-Magyarországi Egyetem egyetemi tanára.

Dionysosi intenzitás és tudománykritika

Görögország romjai a 20. század eleji német költészetben

Kocziszky Éva

1. Itáliai és görög romok 1900 körül

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

„A helyiségben... több méter hosszan csak fragmentumok hevernek a padlón, egyik a másik mellett. Meztelen márványszobrok torzói, egyikük-másikuk nem nagyobb a kézfejennél. Mindegyikük csak töredék, egyik sem teljes: némelyikük csak egy kardarabból áll, vagy a lábszár része, úgy sorakoznak ott, ahogyan véletlenül egymás mellé kerültek. Arrébb látható a törzsnek torzója, amely szorosan hozzájuk tartozik. Az egyik torzó egy másiknak a fejével és egy harmadiknak a karjával társul (...), mintha valami minden képzeletet felülmúló hatalmas vihar, egy semmihez nem hasonlítható pusztítás söpört volna végig ezeken a műalkotásokon. És mégis, minél közelebből szemléljük ezeket a töredékeket, annál inkább az az érzésünk, hogy sokkal kevésbé lennének teljesek, ha ép testek volnának. Minden egyes töredék olyan különleges, olyan megragadóan egyedi, olyan egyedülálló, és annyira nincs szüksége a kiegészítésre, hogy szinte elfelejtjük: voltaképpen csak különböző testek csonka tagjairól van szó.”¹ (Lásd az 1. képet.)



1. kép

Amit Rilke a Rodin műtermében látható antik szobrok fragmentumairól ír, ugyanaz izgatja a modern szobrászatban is: az emberi test töredékességének, fragmentaritásának látványa, a megcsonkítottnak a szobrászi koncepciója. Rodint e koncepciója miatt a szó filozófiai értelmében „antikvitáshamisítónak” is nevezték,² mivel a töredékességnek az egészszel szembeni intenzitását először a 19. század végi ásatások során Európa-szerte ismertté vált archaikus görög szobrászat közvetítette a modern művészet számára. Ezek a szobrok éppúgy, mint Rodin csonka emberalakjai, az emberi végesség radikális vizuális megjelenítéseiként hatottak, ami Rilke 1900 utáni költészetének fő témája is: az emberlét és a halál perszónáluniója.

Ennek a görög szobrászat közvetítette új esztétikának az érvényesülésében, vagyis a töredékesnek, a megcsonkítottnak, a torzónak az egész műalkotással szemben megfogalmazott elsőségében Rilke verseinek közismerten meghatározó szerep jutott. Az archaikus görög művészet olyan kiemelkedő tudós értelmezői, mint Ernst Buschor vagy Ernst Langlotz hivatkoztak a verseire, archeológusok egymást követő generációi – Ludwig Curtiustól Karl Schefoldig – tanúsították, hogy a modern szobrászat mellett éppen a német költő versei nyitották fel szemüket az archaikus kor antik plasztikájára.

Ugyanebben az időben, a század első évtizedeiben vált Görögország közkedvelt úticéllá a német nyelvű értelmiségiek, tudósok, művészek és költők körében egyaránt. Úti feljegyzé-

seik és műveik egyaránt arra utalnak, hogy nemcsak az antik plasztika esztétikai megítélésében állt be radikális változás, és helyeződött át a hangsúly a hellénisztikus művekről a korai archaikusra, hanem az antik romok esztétikai befogadásában is. Míg a romantikusok, akik a romokhoz szinte vallásosan vonzódtak, a múlt fragmentális emlékeiben éppenséggel magát a pusztulást, a múlt enyészetét csodálták, és ez töltötte el őket a melankólia érzetével, addig a 19. század végétől a művészek már arról beszélnek, hogy az antik romok őket éppen azért nyűgözik le, mert bennük a modern ember alapvető létérzésére, a radikális végességre ismernek rá. A megcsontítottban, az erőszakosan leromboltban, az eltorzítottban az emberi létben és történelemben munkálkodó destruktív erővel szembesülnek. Vagyis míg a romantikusok szerint a múlt fragmentumai nem kiegészíthetők, és ezért a töredék lesz számukra az egész, addig a Nietzsche felnőtt újabb generációnak a rom a magacsonkaságában eredeti funkciójától örökre megfosztott töredékként válik érdekessé. Ők már az antik templom romjaiban is az istenektől való elhagyatottságot, az isteni radikális távollétét veszik észre, és éppen a romok modern voltát felismerve képesek gyönyörködni a pusztulásukban. A századforduló Kosztolányi által is kedvelt német költőjét, Richard Dehmelt idézve: „A romokat tölem elviheti az ördög, de mégis, egy-némelyikük olyan gyönyörű, hogy egyáltalán nem tudunk szomorkodni a pusztulásukon.”³

Vagyis nem kell sajnálni, hogy nem maradtak fenn épen az antik szentélyek, sőt így összeomlottan sokkal szebbnek mutatkoznak. Az ilyen esztétikai paradigmaváltások, a múlt emlékeihez való viszonyulásban bekövetkező radikális váltások mindig egy hagyomány megszakadásával következnek be, mindig a múlthoz való viszonyulás megváltozásának a jelei. Hogyan lehetséges az, hogy egyszer csak újra felfedeznek olyan emlékeket, amelyek évszázadokon át feledésbe merültek? Aby Warburg szerint a hagyományok egymásba kapcsolódásának a töredezettsége, folytonosságának a megszakadása kölcsönöz drámai mozgalmasságot, dinamikát az európai kulturális emlékezetnek. Hasonlóan érvel Salvatore Settis is, aki szerint a feledés és emlékezés paradoxái alakítják a kollektív emlékezést, és az összjátékuk vezet az antik hagyomány ciklikusan ismétlődő újrafelfedezéseihez, reneszánszaihoz. Ez az európai kultúra olyan sajátos inherens dinamizmusa, mellyel szemben más társadalmak tökéletes, hézagmentes folyamatosága éppenséggel megfosztja a romokat a pátoszuktól, elfedi mélyebb jelentőségüket.⁴

Az általunk választott korszak, az 1900 körüli időszak, nyilvánvalóan kríziskorszakként jellemezhető. Sokan erre az időszakra datálják az irodalmi és művészeti modernitás németországi születését, amely első manifesztumaiban a leghatározottabban elhatárolja magát az antikvitás örökségétől. „A mi legfőbb művészeti ideálunk ezután nem az antik, hanem a modern”, szögezi le a berlini Szabad Művészeti Egyesület kiáltványja. Célja a német klasszika örökségéért továbbélő klasszicizáló irodalmi tendenciáktól való elhatárolódás, a múltba meneküléstől, a modern társadalom szociális valóságától elforduló, utópikus szépségideállal való szakítás.⁵ Hasonló elhatárolódás jellemzi később az avantgárd mozgalmakat is, a futuristáktól kezdve a szürrealistákig, akiknek antikvitásképéről alább még szó lesz. Egyetlen példát idézve az európai kontextusból: a francia Benjamin Perret szerint az antikok kultusza

voltaképpen nekrofilia, hiszen véglegesen elveszett az az élet, amely ezeket a monumentumokat egykor betöltötte: az antikvítás romjai üres szarkofágok, amelyek semmilyen módon nem kapcsolódnak a mi világunkhoz. Porukat szétszórta a szél, s a *hic iacet* felirat csak a holtak szerelemeseit ejti kábulatba.

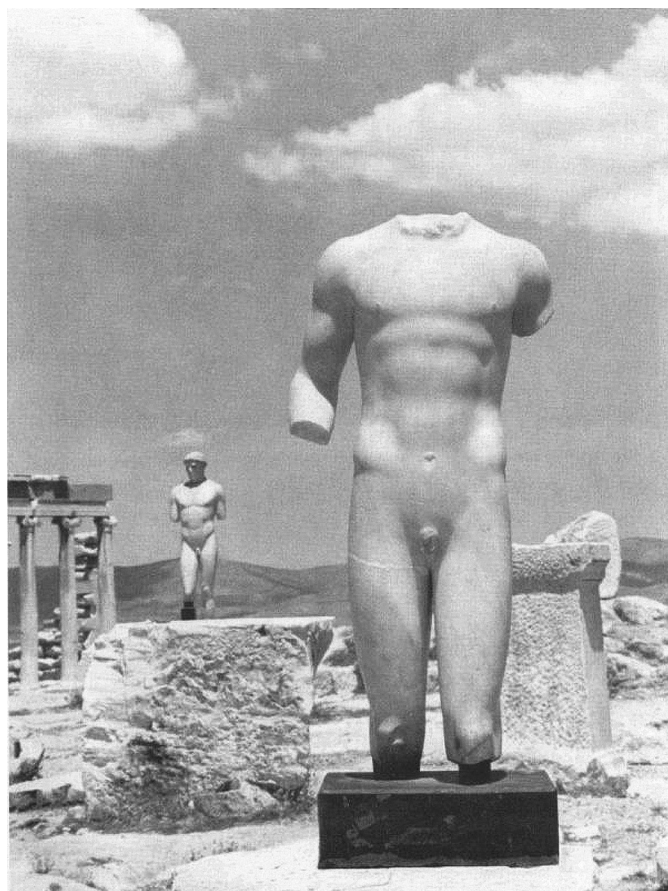
Az irodalmi modernnek hagyománytörése ugyanakkor kezdettől fogva együtt járt a gyökértelenség, a dekadencia, a nivellálódás érzetével is. Hadd hivatkozzunk ebben az összefüggésben a sváb származású tudós költőre, Isolde Kurz *Elegie in Griechenland* című versére (1912):

*Aber wir, Späten, Entwurzelten, die wir im Zeitstrom
Hülflos treiben, was gibt unseren Tagen Wert?*⁶

*De mi megkésztettek, gyökértelenek, kiket az idő árama
céltalan tovahajt, vajon mi adhat a mi napjainknak
értelmet?*⁷

Az antik hagyománnyal való radikális szakítás proklamációi tehát ezúttal is az antik múlt újrafelfedezését készítették elő, például olyan elsőrangú alkotóknál, mint Rilke, Hofmannsthal, George vagy Benn. Ők nem kergetnek utópikus árkádiai álmokat, az antik fragmentumok a modern költőt sokkal inkább a bennük meglátott élet intenzitásának növelésére ösztönzik. Olyan ambivalens vitalizáló, energetizáló esztétikai tapasztalatról tesznek tanúságot, melyet Európa-szerte megfigyelhetünk, az olasz Gabriele d'Annunzionál éppúgy, mint a francia építész Le Corbusier-nél. Ezek az alkotók egyaránt arról számolnak be, hogy a görög romokkal való találkozás félelmetes, iszonyatos élmény, és „rettenettel teljes intenzitást” áraszt. A múlt töredékei nem idézik fel az elmúlt életet, sokkal inkább a széthullott jelen képeiként hatnak, amelyekben a mi történelmünk romjai jelennek meg. A bennük immár leplezetlenül megnyilvánuló monstrozitás zavart kelt, a szemléltet elképeszt, ugyanakkor paradox módon gyönyört is ébreszt benne.⁸

Az antikvítás látható emlékeinek újrafelfedezése természetesen kapcsolódik a múlt emlékezetének más rétegeihez is: a „Past poetic” térhódítása William Butler Yeatsnál, vagy később Eliot *Waste Land*-jében, Francis Ponge-nál, Gabriele D'Annunzionál, illetve a modern görög költészetben, Kosztisz Palamasz vagy Konsztantinosz Kavafisz műveiben is kimutatható.⁹ Az antik romoknak van azonban egy olyan sajátosságuk, amely megkülönbözteti őket a múlt egyéb látható emlékjeleitől, például a középkoriaktól. Az antik múltból ugyanis kizárólag csak romok maradtak fenn: még az úgynevezett egész műalkotások is csak a fragmentumai ennek az elveszett korszaknak. Ez a semmi más, mint fragmentum, ez a semmi más, mint rom, ez a pusztulás teremtette új kölcsönöz különleges fenségét ezeknek az emlékeknek, s a modern szemlélő kiváltképpen érzékennyé vált erre a rettenetes fenségre. A goethei klasszicitás helyett Burckhardt, Bachofen és Nietzsche görögységképe a kalauzuk, ez határozza meg a Hellász iránt érzett érdeklődésüket, továbbá a 19. század második felében Olympiában, Delphoiban, Athénben stb. folytatott ásatások nyomán átalakul a görög művészetről alkotott kép is, a görög művészet archaikus korszaka definiálhatóvá válik. Hadd hivatkozzunk ebben a vonatkozásban csupán az archaikus plasztika fentebb már említett alkotásaira, elsősorban a koré- és kuros-szobrok torzóira,



2. kép

melyek olyan mély nyomot hagytak Rilkében és Hofmannsthalban (2. kép).¹⁰

E széleskörű európai érdeklődés folyományaként utazott a század első évtizedeiben Görögországba többek között Gerhard Hauptmann, Richard Dehmel, Rudolf Pannwitz vagy Theodor Däubler.¹¹ Legtöbbjük Itálián át hajóval érkezett, és voltaképpen hasonlót várt a görögországi utazástól is, mint amit korábban a Grand Tour nyújtott: olyan új lírai megszólalást, mely gazdagítja a lírai hangnemek repertoárját. Az utazás maga, illetve a hellén antik világgal való szembesülés azonban sokuk számára inkább sokkoló volt. Az antik Hellász még a töredékesség esztétikája iránt fogékony új költőgeneráció számára is vigasztalanul sivár látványnak mutatkozott. I. Ludwig bajor király, aki tudtommal az első német verset írta autopszia alapján, erre a sokkoló látványra még így reflektált:

*Dem Anschaun nicht, nur durch die Einbildungskraft
sieht der Wandrer Athen.*¹²

*A szem révén nem, hanem csak a képzelet által
pillantja meg a vándor Athént.*

Olyan csekély az, ami látható, hogy a néző teljes egészében a képzelőerőre kell hogy hagyatkozzon. Ez a tény olyan kihívást jelentett később az irodalmi modernitás nemzedéke számára is, melyre az itáliai antik emlékek ismerete alapján nem számítottak. Persze az itáliai antik romok is kihívást jelentettek a kreatív szemlélőnek, de másként. Róma romjairól a költő és esszéista Günther Anders például így ír: „Nem ismerem egyet-

len olyan másik várost, amelyik a halandóság folytonosságát annyira kérlelhetetlenül belénk vésné, mint Róma romjainak együttese.”¹³ Itáliában a régi és az új szüntelen egymásba fonódik, s ezt lehet Dickens szemével „régi és új szörnyű, monstruózus házasságának” tekinteni, de lehet úgy is érzékelni, hogy a „múlt terhe” egyszersmind feloldódik ebben a szintézisben. Amint a bukovinai származású lírikus, Rose Ausländer írta Itáliához írt nyílt levelében (*Offener Brief an Italien*):

*In deine Geschichte taste ich mich
von Marmor zu Marmor
aus brüchigen Schichten schäle ich Glanz
(...)
Ich huldige deinen Ruinen in Blau (...).*¹⁴

*A történelmedbe tapogatózom bele
márványról márványra
roskátag rétegekből hántom ki a dicsfényt
(...)
hódolok romjaidnak a kékségben.*

A folytonosságuk mellett a római antik romokat azzal szokás jellemezni, hogy sajátosan racionalizálható az érzékelésük. Sebastian Heckscher szerint a jelenség oka abban rejlik, hogy a római romok többnyire úgy omlottak össze, hogy a falak beomlásával be tud hatolni a tekintetünk a rom belsejébe: egyetlen pillantással képesek vagyunk befogadni a külsőt és a belsőt.¹⁵ Ezzel homlokegyenest ellentétes tapasztalatot jelentenek a görög romok. A Parthenonról Martin Heidegger például azt az észrevételt tette, hogy az épület ellenáll a világos megpillanthatóságnak: akárhogyan is próbálkozunk, nem lehet olyan nézőpontot találni, ahonnan át lehetne tekinteni az épületet.¹⁶

A göröggel szemben a római romoknak ez a racionális befogadhatósága sajátos módon kisugárzott Magna Graecia maradványaira is. Azok a görög templommaradványok, melyek a 18. században még a rettenetes, a nyomasztóan fenséges érzetét keltették fel, a 20. század fordulójára szinte hasonulnak a római romokhoz, integrálódnak abba az összetett esztétikai élménybe, amelyet Dél-Itália nyújtott. Így sajátos módon ismétlődik meg a winckelmanni görögségkultusz paradoxonja: az igazi, autochthon görög művészetet akarják felfedezni, ám ezt mégis Itália közvetíti a számukra. Hadd hivatkozzam ebben az összefüggésben csupán egyetlen görög romnak, a segestai antik templomnak a befogadástörténetére, mely a rom jelentőségén nyilvánvalóan túlmutat. Ez az egyetlen antik szentély, amelyet Hugo von Hofmannsthal a Szicíliairól írt esszéjében (*Sizilien und wir*) egyáltalán megemlíti, más kortárs, azaz a 20-as és 30-as években odalátogató írók szerint pedig az esztétikai hatását illetően ez a szentély még a paestumi templomokat is felülmúlja. A Hofmannsthal és Rilke szellemi környezetéhez tartozó, mindössze huszonnégy évet élt Eugen Gottlob Winkler 1936-os esszéje szerint ez a rom sajátos időtlenséget sugároz, egyetlen nyitott oszlopcsarnokában a szilárd rend, a formák harmóniája iránti vágyakozás ölt testet. Mint „igazgyöngy a kagylón”, úgy emelkedik ki a szentély a tájból, csorbítatlan szépségével korunk alapérzése, a semmi, az üresség fölötti győzelmet hirdeti. Winkler ihletett leírása nélkülözi a romok keltette érzéki benyomások jól ismert paradoxáit, és nem alaptalanul. A művelt szerző maga is jól tudta, hogy ez a templom

voltaképpen nem a szó eredeti értelmében vett rom, azaz nem beomlott, elpusztult épület, hanem egy befejezetlenül maradt szentély. Következésképpen befejezetlen formájának a nyitottsága nemcsak a múltra, de a jövőre is irányul. A befejezetlen rom nemcsak időtlennek mutatkozik, hanem – mint Winkler írja – mintegy legyőzi az őt körülvevő semmit, a hiányt, az ürességet.¹⁷ Ez a mozzanat felfogásom szerint szimptomatikusnak is tekinthető a 20. század eleji esztétikai ízlés szempontjából. Nem sokkal Winkler esszéje előtt jelent meg Paul Hommel fotóalbuma Szicíliáról Hugo von Hofmannsthal fentebb hivatkozott esszéjével. A segestai szentélyről készített fényképek némelyike ugyancsak az időtlen tökélyt igyekszik megragadni, a külső és a belső tér egyetlen tekintettel megragadott áttetszőségével (3. kép).¹⁸ A befejezetlen szentély szuggesztív hatásának egyébként máig megmaradt a poétikai, költészettani jelentősége, melyet Raoul Schrottnak *A szentéről (Über das Heilige)* nemrég megjelentetett versciklusa is bizonyít. Schrott kommentárjában ezt jegyzi fel a hely szelleméhez: „Vajon lehetne-e tökéletesebb emblémát találni e vers számára, mint éppen ezt a szentélyt, amelyet – szándékolatlanul vagy szándékolatlanul – sohasem szenteltek fel?”¹⁹

Itália és Görögország vonzereje tehát továbbra sem veteledhetett egymással. Itáliát Hofmannsthal és Dehmel is „a jövőre nyitottabb”-nak tartotta, ahol az északi költő otthonosabban érezheti magát. Dehmel, aki Hofmannsthalhoz hasonlóan félbeszakította görögországi utazását, azt írta a hazafelé tartó úton Sirmionéból, hogy a legszebb dór templom számára a ravennai San Vitale.²⁰ Ha a fentiekkel egybevetjük a görögországi antik szentélyek romjairól készült kortárs leírásokat, szembevetünk, mennyire hangsúlyos bennük e romok megközelíthetlenségének az érzete és az a kínzó üresség, amit már Carl Rottmann-nak a 19. század első harmadában készített akvarelljei is közvetítenek: ezek a romok – akár az antik Korinthos vagy éppenséggel a táj szépsége miatt csodált Olympia – a reménytelen sivárság, a semmi nyomasztó érzetét keltik. Mint ha egy rég elmúlt világ időtlen kísértetei lennének, s az őket körülvevő és meghatározó üresség ülne rajtuk diadalt. Martin Heidegger fentebb idézett feljegyzéséhez hozzákapcsolhatjuk Hugo von Hofmannsthal levelét, melyet közvetlenül a hirtelen megszakított görögországi utazása után írt Maria Thurn und Taxis hercegnőnek: „Ez az ország a maga összes széttört köveivel, mítoszaival és legendáival együtt sem (...) a múltnak az országa, mint amilyen Itália, mert ehhez túlzottan titokzatosan jelenvaló, túlzottan üres (...), túlzottan *viere* – mintha az időn kívülre kerültünk volna.”²¹ Hasonló élményre reflektálva írja később Martin Heidegger Erhart Kästnernek: „Gyakran úgy tűnik nekem, hogy voltaképpen egész Görögország olyan, mint sok szigetének bármelyike – nem vezet hozzá semmilyen híd.”²²

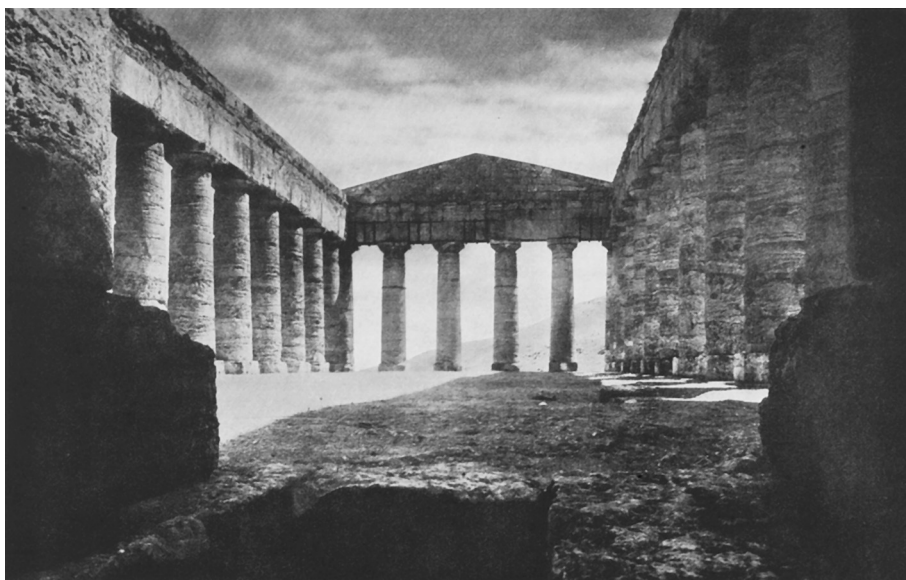
Görögország e szellemi-intellektuális és esztétikai megközelíthetlensége elegendő magyarázatul szolgál arra a tényállásra, hogy miért vált nemcsak

Hofmannsthal, de több más német író görögországi utazása is fiaskóvá vagy legalábbis olyan ambivalens költői tapasztalattá, amely nem kedvezett a történelem mély törésvonalainak, sebhelyeinek érzékelésében rejlő költői lehetőségek aktivizálásának. Első látásra tehát inkább kevésbé ismert neveket sorolhatunk fel, akiknek költészetében Görögország élménye poétikailag is mély nyomot hagyott. Közéjük tartozik például az az Eckart Peterich, akire alább még többször hivatkozunk majd. Az *Eine Landschaft für dich (Egy neked való táj)* című verséből idézek:

*Ich schenke dir die Landschaft, die mir von
jeher die liebste war,
denn sie steht dir.
Sie steht wenigen.*²³

*Neked ajándékozom ezt a tájat, mely nekem
eredendően a legkedvesebb volt.
Mert ez a táj illik hozzád.
Kevesekhez illik.*

Valóban, a görög antik táj kevesekhez illet. Ezekről a kevesekről fogunk az alábbiakban írni, többük életművét a feledésből kell újra előhívunk, hogy jelentős és alig ismert költői életművekkel árnyaljuk azt a fentebb említett általános vélekedést, mely szerint az irodalmi modernitás nem kedvez az antik kultúrával folytatott dialógusnak. Hipotézisem szerint a századvég antiklasszicista proklamációi nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy megváltozzon és lényegesen differenciálódjon a klasszikus antikvitáshoz fűződő modern viszonyulás, melyben egyre kevésbé játssza majd a művelt polgárság a vezető szerepet. A humanista gimnázium egyre holtabbnak, életidegenebbnek tekintett műveltségeszményével számos irodalmi áramlat fordult szembe. Következésképpen olyan írók és költők lesznek e dialógus kezdeményezői, akik nem a polgári jólétben nőttek fel, sőt polgárelleses lázadók, illetve modern vándorok (mint Theodor Däubler vagy Erich Arendt), otthontalanok, emigránsok (mint Rose Ausländer



3. kép

vagy Cyrus Atabay). Vagy pedig éppenséggel nők, akiknek a századfordulótól kezdve a Görögországba látogató alkotók között egyre jelentősebb a szerepük: az angol Virginia Woolf mellett említsük meg a német nyelvű költészet olyan alakjait, mint Hermione von Preuschen, Isolde Kurz, Erika Mitterer vagy Marie Luise Kaschnitz.

Egyszóval az irodalmi modernitás igen különböző utakon jut vissza az antikhoz, és ebben a német költészet sem kivétel Európában. Az alábbiakban csupán két egymással ellentétes tendenciát kívánok felvázolni a század első évtizedeinek német költészetében. Az első tendenciát nevezhetjük vitalizálóknak, megelevenítőnek is, mert az antik múlt romjait energetizálja. Azok a költők, akik ebbe a vonulatba tartoznak – Gerhard Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Hermione von Preuschen, Theodor Däubler – nem „az elmúlt élet nyomait” kutatják a régészeti emlékek helyszínén, hanem, éppen ellenkezőleg, az élet felfokozását kívánják megélni az antik múlttal szembesülve. A másik vonulat ezzel szemben olyan költőket kapcsol össze, akik számára az antik múlt halott, s kritikusan reflektálnak koruk tudományos és technikai világára, az antik műemlékek modern közvetítésének médiumaira, a fotográfiára, a múzeumokra, és magára a régészetre. Az ide tartozó versek egy része satirikus, ironikus hangvételű, mint például Albert Ehrensteiné vagy Richard Dehmelé.

2. Megelevenítő dionysosi gesztusok

Vegyük elsőként Gerhard Hauptmann! Hauptmann 1907-ben utazott el Görögországba a felesége és fia, Benvenuto kíséretében. Úti feljegyzéseiből Hauptmann utólag megkomponálta a maga Hellászát, melyet azután *Görög tavasz (Griechischer Frühling)*, 1908) címen adott ki. Görög romokkal Hauptmann először Korfu szigetén találkozott: „Némi vándorlás után egy antik szentély maradványaira bukkanok. Csak az alapfalak látszanak, és néhány oszlopfe hever a földön. Letelepem a kövekre, és az élet kimondhatatlan gyönyörűsége tölt el.”²⁴ A feljegyzések *praesens historicuma*, erőltetett jelen ideje, valamint euforikusra felstilizált hangneme ezután is folyamatosan azt kívánja sugallni az olvasónak, hogy a szerző, aki magát „egészen németnek és félig hellénnek” tartja,²⁵ nem kulturális utazást (*Bildungsreise*) tesz, hanem saját homérosi hazájába látogat el, azt veszi birtokba – egyszer s mindenkorra. Ezért voltaképpen nem is tud rácsodálkozni a görög tájra, hiszen a szellemi szemeivel korábban már mindent látott és értett. Számára minden *deja vu*: „Ma látogatok el negyedszer az Akropolisra. Már több, mint egy negyedszázada otthonra lelt a szellemem ezeken az isteni sziklákon.”²⁶ Az utazás során készített fényképek is az életfelfokozás, a gyönyör és a győzelemittasság kedélyállapotát sugározzák. Hadd illesszük ide azt az Olympiában készült fényképet, melyről ezt írja: „A szentélykörzet alapjai és törmelékei alattam hevernek. Ott, ahol egykor Zeus aranyból és elefántcsontból készült szobra állt, a Zeus-tempлом cellájának kövein játszik egy fiú. Ő az én fiam.”²⁷ (Lásd a 4. képet.)

Harry Kessler gróf a *Görög tavaszról* írt kritikájában (1909) így kommentálta Hauptmann görögségképét: Hauptmann számára „a szellemi kultúra nem más, mint kifinomult testkultúra, [...] a világ istenítése a test megistenítése révén”.²⁸ Hauptmann



4. kép

az elfedett, elásott, de véleménye szerint még mindig elevenen élő antik lelkületet akarta kiásni a múlt ráarakódott törmelékei alól.²⁹ Meg volt ugyanis győződve arról, hogy ez az ősi hellén lelkület ma a németiségben él tovább. Winckelmann és Nietzsche hatása egyaránt érzékelhető ezekben a passzusokban, s Hauptmann még a hitleri nemzetiszocializmusnak az ifjú görög testek iránti politikailag motivált lelkesedése sem készítette visszakozásra. 1939-ban az *Ährenlese* kötetében jelentette meg *Az ifjú Héraklés* című versét, melynek kezdősorai felidézik az Akropolison tett egykori látogatását:

*Gehüllt in blauen Veilchenrauch und – duft,
gleißt sie, Athenens Stadt, im Strahl Apolls.
Die Marmorrosse der Akropolis
wiehern im Festzug: Marmorjünglinge,
doch warm im Licht des Morgens, tragen sie
zum ewig-goldnen Götterglück der Jugend.*³⁰

*Ibolyakék pára és illat fedi
Athéné városát, Apollón sugarával.
Az Akropolis márvány paripái
ünnepi menetben nyerítenek: márványifjakat
visznek a reggel meleg fényében
az ifjúság örök-arany isteni boldogságába.*

Az Akropolis ezúttal is – mint I. Ludwig *Attikai elégiái* óta szinte kötelező közhelyes toposszal – „ibolyakékben” ragyog, „Apollón sugaraiiban” úszik. Egy álomszerű vízió révén elevenedik meg a rom: előttünk halad el – akárcsak a Parthenón

híres frízein – a Panathénaia ünnepi menete. Az ifjú lovasok csapata az isteni fellegvár egykori varázsát hivatott új életre kelteni: a romok Hauptmann szemében most sem egy elmúlt világ hírnökei, hanem a jövőé, „az ifjúság örök-arany isteni boldogságával” terhesek.

A hesseni festő- és költő, Hermione von Preuschen, aki nemcsak *Mors Imperator* című festményével (1887), hanem szabados életével is a berlini botránykrónikák címlapjaira került, egy évvel korábban járt Görögországban, mint Gerhard Hauptmann. Görögország nem az úticélja volt, hanem csak egyik állomása egy világ körüli utazásnak, amelytől a melankóliára hajló festőnő kínzó magányérzetének csillapodását remélte. Önéletírásában (*Der Roman meines Lebens*, 1926) elbeszéli, hogy az első, inkább felszínes görögországi élmények után még egyszer visszatért az országba, járt Korfun, Lefkán, Delphiben, Olympiában és Athénban is. Lefka szigetén felkereste azt a helyet, ahonnan a legenda szerint Sapphó a tengerbe vetette magát:

„Azután továbbutaztam Iteába és Delphibe, ahol felderengett bennem későbbi regényemnek, a *Pythiának* a terve. Olympiában teljesen lenyűgözött a Hermész. Korinthosban és Akrokorinthosban is művészi gyönyörökben úsztam. Athént másodsor egészen másként, sokkal alaposabban és mélyebben éltem meg mint először, egy évvel korábban, a *Dalmát csendélet* után. A legfényesebb az Akropolis volt a telihold fényében.”³¹

Feltehetőleg ez a második athéni tartózkodás ihlette az *Attikai éjszaka* (*Attische Nacht*) című verset, mely 1907-ben jelent meg a *Dél keresztje* (*Kreuz des Südens*) című verseskötetében. Gerhard Hauptmann-nal vagy Hugo von Hofmannsthallal ellentétben Hermione von Preuschen az éjszakai romot ábrázolja: a turisták abban az időszakban teliholdkor valóban fellátogathattak az Akropolisra. Sőt, a telihold fényében világító Parthenón a korszak tipikus irodalmi és festészeti toposza is, gondoljunk csak Csontváry festményére, mely nagyjából azonos időben készült, mint Hermione von Preuschen verse. A költő azonban igyekszik túllépni a romantikus hangulathoz kapcsolódó költői közhelyeken: a versbeszélő ehelyett a beavatottak ünnepi menetét eleveníti fel, azt az éjszakai processziót, mely egykor Athénból Eleusisba vezetett.

(...)

*Im Taumel, krampfverzerzt,
stürzen zu Astarten Füßen nieder,
lustzerfleischt – in ungeheurer Brunst,
ihrer Jünger ungezählte Scharen. – –*

*Schwarz und ehern hüten Tempelpforten
Menschendaseins tiefstes Urgeheimnis.*

*Durch die attisch veilchenblaue Nacht
leuchtet mondweiß die Akropolis!*³²

*Tántorogva, görcsbe rándultan
borulnak arcra Astarté lábához
a kéjtől szétmarcangoltan – lobog a vágyban
a beavatottak számtalan sereglete. – –*

*Éjsötét érc templomi ajtók őrzik
az emberlét legmélyebb titkait.*

*Az ibolyakék attikai éjben
holdféhéren világít az Akropolis.*

Hermione von Preuschen arra a bachofeni, nietzschei ellentétre építi fel a versét, mely az tiszta, plasztikus olymposi, illetve a titokzatos, rettenetes chthonikus istenvilág között feszül. Ez az ellentét mutatkozik meg most a versben a tiszta, szűz, megfontolt istennő, Pallas Athéné uralmi területének tekintett „holdféhér” Akropolis és a mámoros orgiák helyeként elképzelt eleusisi misztériumok sötét kapui között. Az antik vallási kultuszokra történő utalásban a vers nemigen támaszkodik pontos ismeretekre, a költői megelevenítés a képzelőerő munkája: Démétér és Koré helyett például Astarté, a keleti istennő kultuszát vegyíti ide a költő. A műveltséganyag annyiban teljesen közömbös Preuschen számára, hogy a kultusz helyek voltaképpen a beszélő szubjektum lelkivilágának kivetülései. Hermione von Preuschen verse az első német nyelvű költemények közé tartozik, amelyek a női szexualitást a vágy, a fájdalom, a bűntudat minden regiszterén át leplezetlenül mutatják be. A lírai én belső szakadozottsága, ellentmondásainak kibeszélése ma is elevénné teszi ezt az alkotást. Miközben „lét” és „érzékek” szinonimák, a tisztaság, a rend és a racionalitás iránti vágyakozás ellene feszül a „vétekekkel teljes” gyönyörvágynak, és sajátos drámai feszültséget teremt.

*Durch die attisch veilchenblauen Nächte
ächzen ihre sündenbrünstigen Lieder,
bringen um den Schlaf die Liebenlosen,
zeugen Wollust in den keuschsten Herzen.*

*Ibolyakék attikai éjeken
nyögnek bünt sóvárgó dalaik,
ébred tartva a szerelem nélkülüket,
gyönyört ébresztve szűz keblükben.*

Hermione von Preuschen számára Görögország a női kiteljesedés, az emancipáció és a művészi szabadság, egyszóval az önmegvalósítás országa volt. Ő, aki saját szavai szerint „menádként rohant át az életem”, néhány évvel az utazás után, 1911-ben felavatja Berlin Lichtenradében az antik szentélyt imitáló otthonát, a Tempio Hermionét, ahol kiállításokat, antik ünnepeket rendez. 1918-ban bekövetkezett halála után azonban a *tempio* maga is omladozó rommá lett (5. kép).

Az antik táj ősi ereje iránti vonzalom és a szexuális szabadság vágya egyaránt arra készítette a trieszti születésű Theodor Däubler, hogy 1921–1931 között éveket töltsön Görögországban. A költő – jórészt gyalog – bejárta az egész országot, s archeológiai és kultúrtörténeti ismeretei alapján a versei mellett számos kisebb tanulmányt is írt. A költő és újságíró Eckart Peterich, továbbá a nagyhatású theozófus, Rudolf Pannwitz egyaránt Görögország legavatottabb ismerőjeként tisztelte Däubler.³³ Ezek a barátok, ismerősök rajongással viszonyultak hozzá: szinte egy új Winckelmann-t véltek felfedezni benne, aki teljesen új, forradalmian más képet fog majd kiformalni az antik görög kultúráról.³⁴ Ez a nyilvánvalóan felfokozott, irracionális elvárás is közrejátszhatott abban, hogy Däubler görögor-

szági tartózkodása inkább alkotói és egzisztenciális krízishez, mintsem kiteljesedéshez vezetett. A lírai életmű ennek ellenére sajátos érlelődési folyamaton ment át. Katharina Kippenberg találó jellemzését idézve: „Amikor Däubler verset ír, mintha léghajóból szemlélné a világot: alatta kis golyóbissá zsugorodik a föld, nem ismerhetők fel többé a szilárd körvonalai, sem a rajta lévő dolgok.”³⁵ Ebből a perspektívából elveszítik a jelentőségüket a múlt fragmentumai is. Ami él és pulzál ebben a költészetben, azok az elemek: a föld, a víz, a levegő, illetve az elementáris táj a maga színeiben, illataiban. Mindezen felül azonban az antik görög táj a trieszti költő számára elsősorban a „fürge ifjakat” jelentette, a „datolyabarna testeket”. Őbennük elevenedik meg a tekintete előtt az ókori Hellász. Az *Őszi ének Hellászhoz* (*Herbstgesang an Hellas*) című verséből idézve:

*Letzter Herbst um Hellas' große Sonne,
lobe deine Götter, lebe faltenbunt empor!
rote Löwen, glüht auf den Giebeln hoher Tempel
auf die kommenden Gestalten kühn herab!
hütet eure offenen Säulenhallen
von den fahlen Träumen schwacher Schwärmer!
Jünglinge, mit stark-gewölbten Nacken,
Gliedern, die goldig wie die Bronze heiliger Sonne,
kehren zu den lächelnden Apollobildern heim.
Die gelenkten Knaben, mit ihren dattelgoldnen Leibern,
ringen, bis zur Pracht des Mittags,
froh in veilchenblauem Sand.*³⁶

*Utolsó nyár Hellász nagyszerű napfényében,
dicsérd az isteneidet, élj pillangószínekben!
Rőt oroszlánok, izzatok a szentélyormokon!
Nézzetek le az eljövendő alakokra!
Őrizzétek nyitott oszlopcsarnokaitokat
a fáradt álmok gyenge rajongói elől!
Ifjak, erősen ívelt nyakkal,
s tagokkal, melyek a szent napfény bronzában aranylanak,
visszatérnek a mosolygó Apollón-szobrokhoz.
A fürge ifjak datolyabarna testükkel
birkóznak a déli pompában,
vidáman hemperegve az ibolyakék homokban.*

A lírai én először is – Nietzsche nyomdokain haladva – óva int „a fáradt álmok gyenge rajongóitól”, vagyis mindattól, ami csak holt humanista műveltség, dekadens romkultusz, ami pusztán a történeti antikvitás. Az antikvitás materiális jelenlétének annyiban van még jelentősége, amennyiben formálni tudja a jövő generációkat. Ilyen a versbeszélő által megidézett archaikus művészet, az archaikus szentélyek nyers erőt kifejező rőt oroszlánjai, a heroikus, isteni férfierő szimbólumai, vagy pedig azok a mezítelen kuros-szobrok, amelyek kora görög ifjúságában megelevenednek, és visszautalnak minket ősmintáihoz, a mosolygó Apollókhoz. Däubler merészen erotizálja nemcsak az ifjak expresszionista színekkel megfestett birkózó-jelenetét, hanem magát a görög tájat is: Hellász istennői az égei szigetek, s a hegyek „vakító aranyló bronzként emelkednek ki



5. kép

a tengerből”.³⁷ Ez a pánerotikus szenvedély, mely a költő színt minden versét áthatja, végül igazi tárgyára mégis mindig az ifjú férfitestben lel rá.

Noha poétikailag ellentétebb életműveket aligha lehetne elképzelni, mint Däubler és Georgéé, az antik múlt megelevenítésében, az antik művészethez való viszonyulásukban mégis felfedezhető némi rokonság:

„Goethe, a legjelenkoribb költő, feltehetőleg ezt válaszolta volna arra az ellenvetésre, hogy az antikvitás iránti szenvedélye múltba menekülés, a jelentől való elhatárolódás lenne: »Ti modernnek abban hibáztok, hogy a görögséget és a kereszténységet egyaránt elmúlt, túlhaladott állapotnak fogjátok fel, és nem ismeritek fel, hogy ezek a lét ősi formái.«”

– írta George 1910-ben a *Holt és eleven múltban. A hellén csoda* című megjegyzésében így folytatja:

„A történeti, szépirodalmi és személyes művészeti magyarázatokat az a vélemény alapozza meg, mely szerint az összes művészi megnyilatkozás közül ez a görög gondolat számunkra a legtermékenyebb, a legkieszelhetlenebb, a legnagyobb, a legmerészebb és a leginkább emberhez méltó: a test, a mulandóságnak ez a képe, EZ A TEST AZ ISTENSÉG.”³⁸

Theodor Däubler hatására utazott Erika Mitterer osztrák költőnő 1935–36-ban Görögországba. Mitterer egy évtizeddel korábban még fiatal lányként levelezett Rainer Maria Rilkével, s ez a kapcsolat tette a költőnőt a német nyelvterületen ismertté. Mégsem Rilke vagy Däubler görögségképe kíséri el görögországi útjára: nem a plasztikus szépséget és nem a dionysosi görögség megelevenítő erejét keresi ott. Sokkal inkább a faszálódó Ausztriából menekül, ahol akkor már teljesen izoláltan, szinte belső emigrációban élt. A *Ne térj vissza soha – görög versek (Kehr nie zurück – Griechische Gedichte)* című versciklusában jelent meg az *Akropolis* című verse is, mely tudásom szerint a II. világháború előtti német nyelvű költészetben az egyetlen olyan lírai alkotás, mely az antik szentélyt politikai szimbólumként is kezeli:

*Tiefer erblauen die Fluten. Im Süden
schweben die Inseln im goldenen Rauch.
Heilige Zuflucht, Verfolgten und Müden
gabst du den Frieden – gewähr ihn mir auch.*

*Duldende Demut der Koren, durchstrahle
mich, die die Woge des Wollens durchfloss...
Im Atem des Abends erkaltet der kahle
himbeerfarbene Hymettos.*³⁹

*Mélykékbe váltanak a hullámok. Délen
arany ködben lebegnek a szigetek.
Szent oltalom, üldözötteknek és megfáradtaknak
adtál már békét – add meg ezt nekem is.*

*Korék tűrő alázata, ragyogj
rám, ti, akik az akarat hullámát áthatjátok...
– Az este leheletében megmered a puszta,
málnaszínű Hymettos.*

Első olvasásra úgy tűnik, hogy ez a vers is jól ismert toposzokból építkezik: naplemente Athénban, a mélykékbe váltó tengerrel és a szigetek aranyló fényével. Ebben az alkonyati hangulatban fordul a beszélő az antik romhoz, s kér tőle menedéket, amiképpen az Akropolis az üldözötteknek és a megfáradtaknak mindig is oltalmul szolgált. Ez az egyetlen szó, „az üldözöttek”, teljesen megváltoztatja a megidézett alkonyhangulatot: a késő romantikus romhangulat a szorongás, a veszélyeztetettség, s egyáltalán, a harmincas évek feszültségével telik meg. A lírai én az európai keresztény értelmiség beszéd-szituációjából szólal meg Hitler hatalomra jutásának árnyékában, s mint üldözött és megfáradt menekült keres békességet a szabadság és a demokrácia szimbólumának tekintett athéni szentélyben.

A második strófa az Erechtheion híres koréit, a kariatidákat szólítja meg. A beszélő türelmet és alázatot kíván tőlük tanulni. A korék rendíthetetlen nyugalma egyszersmind ellenpontozza a belső nyugtalanságtól űzött versbeszélőt. Végezetül az utolsó két sor ismét fordulatot hoz: hirtelen felismerjük, hogy az oltalomként említett romos antik szentély már önmagában is, mint minden rom, magában hordozta a halál, az enyészet képét, melyet azután ezek a záró sorok fognak explicit képpé formálni. A közelgő halál, a veszélyeztetettség érzete félelmetes, kiváltképp mert alig érzékelhető, alig megragadható a természeti képben, s az sem világos, hogy vajon inkább egzisztenciális, személyes vagy pedig általánosabb érvényű történeti utalást rejt magában. Inkább csak a halál, az elmúlás fenyegető jelenléte érzékelhető: „Im Atem des Abends erkaltet der kahle / himbeerfarbene Hymettos.” Az alliteráló szavak: *Atem* (lehelet) – *Abend* (este) – *erkaltet* (megmered) – *kahl* (puszta) összecsengéséhez nagyon erős színszimbolika társul, a málnaszínből úszó Hymettos.

Erika Mitterer Akropolis-verse meglepően egyedül áll azazal, hogy az Akropolis – a humanitás és az athéni demokrácia szimbólumaként – a modern kori történelem sötét eseményeinek háttéréből villan elő és válik történelmi-politikai szimbólummá.

3. Tudomány- és technikakritika

A német költészet másik vonulata nem izolálja az antik romot az őt körülvevő modern környezetétől. Nem a vitális megelevenítés, a múlt jelenbeli életre keltése a célja, sokkal inkább a múltnak a jelennel való feszültségteli viszonyából, a modern városhoz, a technika és a tudomány közvetítéséhez való viszonyulásból nyer az antikvitás új értelmet. A költői tekintet tehát nem visszafelé, a múltba irányul, hanem a romok jelenbeli kiüresedése, üzenetvesztése válik e versek fő témájává. Ezzel együtt olykor a jövőre is irányuló jelképiségüket ragadja meg a vers.

Első szöveggént – mintegy kontrasztként – egy Európa-szerte ismert, nagy hatású útinaplót idézek. A híres francia építész, Le Corbusier 1911 szeptemberében járt keleti utazása egyik stációjaként Athénban. Az Akropolison tett látogatását a következőképpen írja le:

„Az iszonyatosan merev sziklatalapzat nyomasztóan rám nehezedik és félelemmel tölt el. A minden emberin túlmutató végzettség érzetét kelti. A Parthenón, ez az iszonya-

tos gépezet, szétzúz és leigáz mindent. (...) Hirtelen szerte-foszlik kétezer év, és egy keserű költészet ragad meg téged, úgy, hogy a térded közé temeted a fejed, lerogysz egy antik lépcsőfokra, iszonyatos megrázkódtatást élsz át, és remegve térsz magadhoz.”⁴⁰

Corbusier naplóját azért érdemes jelen kontextusban is idézni, mert a fenséges merőben új, modern tapasztalatát írja le. Míg az antik romok 18. vagy 19. századi szemlélője számára a múlt nagyságával dacoló természet, illetve a természet pusztító munkája volt az, amely a fenséges érzetét keltette, Corbusier feljegyzése több momentumában lényegesen eltér a hagyománytól. Először is a rom végzetes monstruóztításának, félelmet, szorongást keltő, mindent leigázó jelenlétének a leírása tűnik szembe, melyet olasz és német költőknél is megtalálunk. A leírás másik jellegzetessége azonban inkább csak a francia, olasz avantgárdot jellemzi, és jelentősen eltér az alább idézett német szövegektől: ez pedig az antik rom és a modern gép metaforikus rokonítása, melyben a monstruóztítás említett alapjegye mellett egy új szépségeszmény is megfogalmazódik. Gondoljunk csak Marinetti 1909-es futurista kiáltványának provokatív diktumára, mely szerint egy versenyautó sokkal szebb, mint a Samothrakéi Niké.⁴¹ Marinettivel ellentétben Corbusier nem állítja egymással szembe az antik romot és a modern gépet, hanem a tökéletesen egyszerű és univerzális formát csodálja az antikban éppúgy, mint a modernben.⁴²

A századfordulós német nyelvű költészet ugyanakkor élesen szembeállítja egymással az antik művészetet és a modern technikát, sőt általában is a művészetet, illetve a modern technika és tudomány világát. Richard Dehmel ugyancsak Harry Graf von Kessler tanácsára utazott Görögországba, mint később Hugo von Hofmannsthal. 1900 tavaszán érkezett meg Athénba, ahonnan Kesslernek a következő verses „képeslapot” küldte a romokról:

*Man sieht noch manchmal nach ihnen,
aber sie sind und blieben Ruinen,
nur die Berge und Sterne sind ewig schön.*⁴³

*Gyakran utánuk vágyunk,
de mégis csak romok maradnak,
ám a hegyek és a csillagok örökké szépek.*

Dehmel látásmódja itt egy régi hagyományhoz kapcsolódik, mely először valószínűleg Robert Wood Homéros-könyvében (azaz a 18. század derekán) nyert megfogalmazást: eszerint az antik múlt emlékéit a legnagyobb mértékben és legmaradandóbban a görög táj őrizte meg. A táj a maga változatlanágával sokkal inkább képes visszautalni az antik szépségre, mint a törmelék műemlékek. Bassaiban, a phigaliai Apollón-szentély romjainál Dehmel feljegyzi, hogy az „ezer fülemüle” dala sokkal megindítóbb, mint az Apollón-szentély romjainak „olymposi gögje”. Egy Olympiából írt másik képeslapon ezt jegyzi meg Beringernek, Nietzsche-re visszautalva: „le grec est mort, vive l’homme!”⁴⁴ Az antik kultúra éppoly halott, mint maguk az ókori görögök, éljen az ember! Ugyanitt egy másik verses képeslapon azt az Apollónt választja idegenvezetőjének, akit holt kőként, „egy darab oromzatként kiállítottak”. Az istenség a következő leckét adja a költőnek:

*Lapithe und Kentauren ruhm im Sumpf,
Faustkämpfer preist die Menschheit auch nicht mehr,
noch aber übermannt euch seelenschwer
der Schatten selbst von diesem Säulenstumpf.*⁴⁵

*Lapiták és kentaurok a mocsárban nyugszanak,
a bokszolót senki sem dicséri már,
de titeket még melankolikusán hatalmába kerít
e csonka oszlop puszta árnya.*

Az athéni képeslap az eddig idézett szatirikus, epigrammatikus hangnemen belül is váltást jelent. Nem a romokra irányuló tekintethez párosul az ironikus hangvétel, hanem a tudomány, az archeológia kerül a polémia célkeresztjébe. A Dionysos-színház és az Akropolis romjainál a költészet Múzsája maga figurázza ki az ott ásatásokat folytató archeológust:

*Die Muse spricht: (...)
Was sucht der Herr da, der den Staub beriecht,
wo einst der Feldherr saß, der Opferpriester?
Und hier, wo ehemals steilgestreifte Säulen
schwarz wie der Styx, rot wie geronnen Blut,
dem blauen Äther, der sie bleichte, trotzen,
hier steht gar einer und studiert den Schutt?*⁴⁶

*A Múza szól: (...)
Vajon mit keres az az úr ott, aki a port szaglássza?
Ott, ahol egykor a hadvezér, az áldozópap ült?
És itt, ahol régen a meredeken bordázott oszlopok
Styxként feketélltek, vérszín piroslottak
a kék éggel dacolva, amely kifakította őket,
éppen itt álldogál valaki és bújja a törmelékét?*

A Múza beszédében megelevenednek a város szimbolikus érvényű műemlékei, az ülőhely a Dionysos színház nézőterén, „ott, ahol egykor a hadvezér, s az áldozópap ült”, illetve megelevenedik maga a Parthenón is a maga elképzelt archaikus színpompájában, vörösen és feketén: „És itt, ahol egykor a meredeken bordázott oszlopok / Styxként feketélltek, és vérszín piroslottak / a kék éggel dacolva...” A költő tekintete szinte rekonstruálja a régi szentélyt, s ezzel mintegy ellene hat a winckelmanni fehér klasszicizmusnak, már csak a halál és a vér színeivel is. A költői képzetársítás paradoxonjaihoz hozzátartozik azonban az a különös körülmény is, hogy az antiklasszicista képzelet sajátos módon mégis érintkezik a konkrét látvánnyal is: ha a Parthenónról készített kortárs fényképeket tanulmányozzuk, feltűnik például, mennyire elfekettítette akkoriban a fekete korom a fehér márványt (6. kép). Továbbá meglepődve vesszük tudomásul, hogy a korabeli költők naplófeljegyzései mennyire hangoztatják: zavarban vannak, ha számot kellene adniuk a Parthenón színeiről. Virginia Woolf például arról számol be (1906-ban), hogy reggelenként megpillantja ezeket a „sötét oszlopokat”, amelyek azután naplementekor „vörösen izzanak”.⁴⁷

Talán Dehmel provokatív verssorai is valamilyen hasonló érzéki tapasztalatban gyökereznek, noha a francia szimbolizmus óta Európa-szerte elvittatták a modern költésztől minden empirikus, pozitív tudás hasznosításának lehetőségét. A költészet ezzel egyszersmind hadat üzent a tudományos látás-

és gondolkodásmódnak, mely Dehmel idézett versében is fontos szerepet játszik. A költő steril, élettelen, haszontalan tudás felhalmozásával vádolja a tudóst: az életidegen régész semmit sem tud az eleven görög kultúráról, csak a port, a szeméttörmeléket bújja. Vele ellentétben a költő a szem embere, akit a múzsa megtanított már a valóságosnak az észlelésére. Következésképp a vers sosem a meglévőnek a leírása, hanem egy világ emlékezetének a megköltése. E megköltés nélkül ez a világ nem is létezne. Így őriz meg, teszi realitássá maga a költészet az antik színházat és a szentélyt. A Mykéné-képeslapon a lírai én a maga nyelvét a dolgok holt nyelvvel állítja szembe. Míg az antik, igazi Mykéné Homérosznál az volt, ami, azaz istenek terme, addig a régészeti leletek érthetetlen, összekuszált nyelvén ez csak abrakadabra, „Hottentottenkraal”. Vagyis egyedül a költő képes arra, hogy a dolgokat valódi lényegük szerint mutassa meg, akként, amik, egyedül az ő szava kölcsönöz nekik identitást.

Míg Dehmel vagy Hauptmann az antik múlt tudományos feltárásában csak a tudni nem érdemes dolgok holt tárházat látták, addig a néhány évtizeddel utánuk következő költő generáció tagjai, a fiatal Marie Luise Kaschnitz vagy a szintén elfeledett Eckart Peterich számára éppoly fontos a múlt emlékezte, mint a velük kortárs angol és olasz költőknél, gondoljunk csak Savatore Quasimodóra vagy William Butler Yeatsre.

A fiatal Eckart Peterich még Triesztben ismerkedett meg Theodor Däublerrel, s a barátságuk Görögországban folytatódott. Együtt járták be a 30-as évek elején az országot, s Däubler versei mellett Friedrich Hölderlin *Hyperiónját* olvasták útikalauzul.⁴⁸ Peterich ezután idegenvezetőként és utazásszervezőként dolgozott Athénban, több népszerű tudományos munkát írt Itália és az antik Hellász kultúrájáról, a mitológiáról és a művészetről. Az antik tájhoz kapcsolódó versei közül ismételtén idézzük az *Eine Landschaft für dich (Egy hozzád illő táj)* címűt:

Inseln: (...)
Burgen aus hellem, klingenden Kalkstein, kostbarem,
im Urmeer der Tethys aus Muschelmillionen sorgsam
geschichtet,
durchformt, voll erbauender Kraft
und manchenorts schon in Marmor verwandelt,
in dem sich Bilder verbergen:
Kapitäle, Kanneluren, Muschelenkel.⁴⁹

A szigetek: (...)
Várak világos, pengő mészkőből, drága anyagból,
Tethys őstengerének milliányi kagylójából rétegezve,
átformálva, teli alkotóerővel,
s olykor már márványba váltva,
melyben képek rejlenek:
oszlopfők, kannelurák, kagylóunokák.



6. kép

Peterich geológiai költői érdeklődése ugyan a nagy német költőfejedelem, Goethe előtti tiszteletadásból eredt, a vers költői ereje mégis elsősorban szavainak sajátos anyagszerűségével és a költői tekintet pontosságával magyarázható. Johannes Hoeslét idézve: „a szobrász fiaként nevelkedő Peterich ismerte a szavakban rejlő márványkemény ellenállást.”⁵⁰ A lírai én egy földtörténeti folyamatot beszél el, a kő, a márvány előállítását a kagylómilliókból, s e folyamat pusztán folytatásaként látta a kő műalkotássá válását. Ez a formálódás egyszersmind a költői beszéd formálódása is. Egy más nyelvre lefordíthatatlan szójátékkal hivatkozik a német nyelvben egymásra rímelő „kagyló” és „márvány” szavakra:

Muscheln und Marmor:
Der erste, unvergleichliche Stabreim,
ein Knabenfund im Pinienschatten.⁵¹

Peterich poétikáján ebben a vonatkozásban inkább érzékelhető már Eliot és Rilke, mintsem a weimari klasszika hatása. Az organikus, tengeri és a márványkő lét egymásba alakulásai Rilket is foglalkoztatták az athéni Erechtheion kariatidáit szemlélve, melyekről egyik szonettjében ezt írja: „Der welke Marmor fällt schon ist Fossile.”⁵² Peterich a görög táj anyagságára irányítva a figyelmét az antik szobrokra, a romokat is másképpen látta, mint az idealista hagyományban nevelkedett korábbi nemzedékek. A költő *Athéni fragmentumai* aligha jöhettek volna létre Martin Heideggernek a műalkotás eredetéről szóló írása nélkül (*Der Ursprung des Kunstwerkes*). Kettejük közt a közvetítő nyilvánvalóan Erhart Kästner volt, majd később Peterich Heideggerrel együtt vesz részt egy égei-tengeri hajóúton. Mindketten Heideggertől tanulták, hogy a műalkotás a tájban, a vidékben gyökerezik, és hogy a nyelvi műalkotás éppen annyira anyagszerű, mint az épület vagy a szobor. Peterich *Athéni fragmentumai* a költészetnek ezt a tájban gyökerező anyagszerűségét manifesztálják. A *Revma*, az Ilissos kiszáradt, lebetonozott folyómedréről szóló vers magán a versbeszéd mutatja be az emlékezet elapadásának folyamatát, az elfedett-ről való beszéd kiüresedésének veszélyérzetét, melyet csak a költői gondosság és figyelem akadályozhat meg:

*Meiner Gedanken Grenzenfluß
wird bald wie der Ilissos in Zement gefaßt,
wenn ich nicht sorgsam bin und aufmerksam,
den blauen hymettischen Klang,
den blinkenden, den pentelischen zusammenhöre
mit dem heiseren Ruf der Leute unter
glückbeblätterten Bäumen.*⁵³

*Gondolataim határfolyama
hamar Ilissosként lesz cementbe foglalva,
ha a gondosság és a figyelem nem vezet,
s a Hymettos két hangzását
nem hallom egybe a Penteliké szikrázásával
s a vidám lármával a fák árnya alól.*

Kästnerrel vagy Heideggerrel ellentétben Peterich elementárisan vonzódott a jelenkori Görögországhoz, a modern Athén a legkedvesebb városa volt: „Szenvedélyesen szeretem ezt a várost – írja az útikönyvében –, mert fiatal, alig százhuszonöt éves, mely a régi város, az Akropolis köré épült.”⁵⁴ Peterich költészete azonban egyúttal már átível a II. világháború időszakán. Azon kevés életművek közé tartozik, amelyeknek kulturális filhellénizmusa az 50-es évekig folyamatos, mint például rajta kívül Marie Luise Kaschnitzé vagy Gottfried Benné. Új kezdetet csak a 60-as, 70-es évek elsősorban NDK-beli német költészete jelent majd, mely elsősorban a történelmet formáló erők leplezetlenségét, igazságát keresi az antik Hellász romjaiban.

Jegyzetek

Ez a tanulmány egy hosszabb németül írt változat fordításaként a Collegium Budapestben készült, a Fritz Thyssen Stiftung által támogatott „Archeológia és képzőművészet” kutatócsoport munkájának keretében. Ezúton is köszönetet mondok a Collegiumnak és az alapítványnak a kutatócsoport támogatásáért. A fókuszcsoport programját összefoglalóan bemutattam a *BUKSZ* legutóbbi számában: „Régészet és képzőművészet. A klasszikus ókor fragmentumai a modern korban”: *BUKSZ* 2009 Tél, 340–347.

- 1 Rainer Maria Rilke, *Briefe*, hrsg. vom Rilke-Archiv Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, Frankfurt am Main, 1987, 1, 39 sk.
- 2 Günther Anders, „Ruinen heute”: *Tagebücher und Gedichte*, München, 1985, 253.
- 3 Richard Dehmel, *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883–1902*, Berlin, 1922, 348.
- 4 A romok újrafelfedezésében a hagyománnyal való szakítás jelentőségére egyaránt rámutatott Aleida Assmann és Salvatore Settis: Aleida Assmann et al. (szerk.), *Ruinenbilder*, München, 2002; Salvatore Settis, *Die Zukunft des 'Klassischen'. Eine Idee im Wandel der Zeiten*, Berlin, 2004.
- 5 Helmut Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München, 2004, 13 ssk.
- 6 Isolde Kurz, *Gesammelte Werke*, München, 1925, I, 235.
- 7 A verseket saját prózafordításommal együtt közlöm az egész tanulmányban.
- 8 Norbert Müller, *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München, 1978, 12.
- 9 A magyar költészetben természetesen csak későbből lehet párhuzamokat találni, és tudomásom szerint igen keveset. Antik görög tájat én eddig elsősorban Károlyi Amy költészetében ismerlek.

Összefoglalva megállapíthatjuk: a 20. század első évtizedeiben az irodalmi modernitás megjelenésével a múlt vizuális jeleihez, romokhoz, antik tárgyakhoz a romantikusok romkultuszához képest új viszonyulás jelenik meg. A klasszikus hagyománnyal szembefordulva az antik romok nem annyira a múltra, mint inkább a modern egzisztencia törekvésére, fragmentáltságára irányítják a figyelmet. Ez az alapvető esztétikai változás igen különbözően érinti az itáliai antik romok és a görögországi archeológiai tájak költői befogadását. Míg Itália a maga monstruózus kontinuitásával vonz, addig a görög antikvitás elsősorban megközelíthetlenségével, az ürességgel, a semmivel, a hiánnyal való szoros kapcsolatában hat. A század első évtizedeinek német nyelvű költészetében ezt az antik Hellász vizuális emlékeihez kapcsolódó újfajta viszonyulást két egymással ellentétes költői vonulat vázolásával mutathattuk be. Az első – nietzschei, bachofeni hatásra – az antik világ rettenetét, félelmetes, inkább irritáló, mintsem gyönyörködtető vonásait eleveníti meg. A másik vonulat inkább kultúrkritikus, a jelennel szembesíti a holt múltat, nemigen támaszkodik a humanista műveltségre. Mindkét vonulat véget ér a 30-as évekkel, s alig van olyan költői életmű, amely töretlenül folytatódna. Ezek közé tartozik talán Marie Luise Kaschnitzé, akinek antik tárgyú verseit külön keretek között érdemes tárgyalni. A II. világháború után az antik örökséggel megint újfajta módon szembesítenek majd olyan életművek, mint Heiner Mülleré, Erich Arendté⁵⁵ vagy a migrációs költészetből Cyrus Atabayé.

- 10 Az archaikus plasztika fogalmának változásait és a századforduló költőire tett hatását mutatja be Glenn Most tanulmánya: „Die Entdeckung der Archaisk. Von Ägina nach Naumburg”: Bernd Seidensticker – Martin Vöhler (szerk.), *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, 2001, 20–39.
- 11 Érdekes módon Rilke nem tartozott köztük, holott Itálián át Észak-Afrikáig és Egyiptomig sokfelé utazott. Ennek költészettani okára rávilágíthat Françoise Lartillot még kéziratos tanulmánya, mely német nyelven az általam szerkesztett kötetben a Reimer Verlagnál jelenik meg 2010-ben.
- 12 Ludwig I, *Attische Elegien Nr. 5: Gedichte König Ludwigs I von Bayern*, Leipzig, 1899, 169.
- 13 Günther Anders, *Tagebücher und Gedichte*, München, 1985, 260.
- 14 Rose Ausländer, *Gesammelte Gedichte*, Köln, 1977.
- 15 Wilhelm Sebastian Heckscher, *Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance*, Würzburg, 1936, 36.
- 16 Martin Heidegger, *Aufenthalte*, Frankfurt am Main, 1989, 24.
- 17 Eugen Gottlob Winkler, *Gedenken an Trinakria* (1936): uő, *Die Dauer der Dinge. Dichtungen – Essays – Briefe*, München, 1985, 11–28, idézve 23 ssk.
- 18 Paul Hommel, *Sizilien. Landschaft und Kunstdenkmäler*; mit einem Geleitwort von H. v. Hofmannsthal, München, 1926.
- 19 Raoul Schrott, *Weissbuch*, München–Wien, 2004, 16.
- 20 Richard Dehmel, *Ausgewählte Briefe*, 115 sk.
- 21 Hugo von Hofmannsthal levele Fürstin Marie Thurn und Taxishoz, 1908. május 11-én. Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1900–1909*, Wien, 1937, 321.
- 22 Martin Heidegger – Erhart Kästner, *Briefwechsel 1953–1974*, szerk. Heinrich von Petzet, Frankfurt am Main, 1986, 51.
- 23 Eckart Peterich, *Gesammelte Gedichte*, München, 1967, 21.

- 24 Gerhard Hauptmann, *Griechischer Frühling*, Frankfurt am Main – Berlin, 1966, 21.
- 25 Sverre Dahl, „Gerhard Hauptmanns Griechenlandbild”: Sverre Dahl (szerk.), *Gedenkschrift für Trygve Sagen*, Representalen, 1979, 133–148, itt 133. Továbbá: Gerhard Pohl, „Gerhard Hauptmann und Griechenland”: *Südöstliche Melodie. Essay, Rede, Hörspiel*, Stuttgart, 1963, 218–235.
- 26 Gerhard Hauptmann, *Griechischer Frühling*, 43.
- 27 Gerhard Hauptmann, *Griechischer Frühling*, 35.
- 28 Harry Graf von Kessler, „Griechischer Frühling”: *Die Neue Rundschau*, 1909, 743.
- 29 *Griechischer Frühling*, 57.
- 30 Gerhard Hauptmann, *Sämtliche Werke*, I–IV, szerk. Hans-Egon Hass, Frankfurt–Berlin, 1964. IV: *Lyrik und Versepiik*, 224.
- 31 Hermione von Preuschen, *Der Roman meines Lebens*, Berlin–Leipzig, 1926, 145.
- 32 Hermione von Preuschen, *Kreuz des Südens*, Berlin, 1907.
- 33 Érdekes megjegyezni, hogy míg Däubler intellektuális környezete – elsősorban Pannwitz és körének theozófiai spekulációi – erőteljesen hatottak Magyarországon, például Hamvas Bélánál és a *Sziget*-körben is, addig a trieszti költőnek vajmi kevés nyomára bukkantam a magyar fordításirodalomban.
- 34 Thomas Rietschel, *Theodor Däubler. Eine Collage seiner Biographie*, Leipzig, 1988, 249.
- 35 Idézi Dorothea Gelbrich, „Meer und Stadt in Däublers Lyrik”: Dieter Werner (szerk.), *Theodor Däubler. Zum Erscheinen der geistigen Landschaft Europas in der Kunst. Die Vorträge des Berliner Däubler-Symposions von 1996*, Edition M&N, 2000.
- 36 Theodor Däubler, *Griechenland*, Berlin, 1946, 454 sk.
- 37 Ugyanennek a versnek a kezdősoraiban: 451.
- 38 Stefan George, *Sonstige Werke. Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst*, Neunte Folge, 1910, 49 sk.
- 39 Erika Mitterer, *Gesammelte Gedichte*, Wien, 1956, 18.
- 40 Giuliano Gresleri, *Le Corbusier: Reise nach dem Orient. Unveröffentlichte Briefe und zum Teil noch nicht publizierte Texte und Photographien von Edouard Jeanneret*, Zürich, 1984, 323 és 327.
- 41 „Un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.” F. T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del Futurismo*, pubblicato dal «Figaro» di Parigi, il 20 febbraio 1909; F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, 1968, 10.
- 42 Corbusier később közismerten továbbfejlesztette az antik és modern e párhuzamát. A jövő építészetéről írt nagy hatású munkájában számos képpel is illusztrálta az antik építészeti formák, romok és modern gépek között vonható párhuzamokat. Lásd erről még: Michael North, *The Final Sculpture. Public Monuments and Modern Poets*, Ithaca–London, 1985, 165 sk.
- 43 Richard Dehmel – Harry Graf Kessler, *Briefwechsel 1898–1935*, szerk. Roland Kamzelak, E-Edition, 2004, 114.
- 44 1900. április 4-én. Richard Dehmel, *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883–1902*, Berlin, 1922.
- 45 A *Postkarten Dehmel Weib und Welt* ciklusában jelent meg: Richard Dehmel, *Gesammelte Werke* III., Berlin, 1907, 128.
- 46 Richard Dehmel, *Gesammelte Werke* III., 131.
- 47 Virginia Woolf, *Am Mittelmeer. Unterwegs in Italien, Spanien, Griechenland und der Türkei*, Frankfurt am Main, 1995, 74–76.
- 48 Eckart Peterich, *Griechenland. Ein kleiner Führer*, Freiburg i. Br., 1956.
- 49 Eckart Peterich, *Gesammelte Gedichte*, 19.
- 50 Johannes Hoesle, „Eckart Peterich”: *Studi Germanici* Bd. 7, 1969, 369–382, itt 374.
- 51 Johannes Hoesle, 375.
- 52 Rainer Maria Rilke, *Die Karyatiden* (1908).
- 53 Eckart Peterich, *Gesammelte Gedichte*, 226 sk.
- 54 Eckart Peterich, *Griechenland. Ein kleiner Führer*, 142.
- 55 Erich Arendt *Égei ciklusáról* írt tanulmányom összevont magyar változata: „Az Égei-szigetek mint költészeti tér Erich Arendtnél”: *Holmi* 2009/12, 1633–1646.