

MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI EGYETEM

DOKTORI ISKOLA

MI ROMSZEMLÉLŐK

DLA ÉRTEKEZÉS

HORVÁTH DÁNIEL

2018

Témavezető: Dr Habil. Kicsiny Balázs DLA, Egyetemi docens

MI, ROMSZEMLÉLŐK

A romszemlélet változásai a kezdetektől a romantikán keresztül a világháborúig.

C. D. Friedrich és Gerhes Gábor egy-egy művének elemzésével kiegészítve.

„Honnan ered a romok imádata? Ez az imádat főként az eredeti romok iránt nyilvánul meg. Egy nárcisztikus melankólia, a szerelem emléke. Hogyan is szerethetünk valami mást, mint a rommá válás lehetőségét? Talán egy lehetetlen teljességet? A rom olyan, mint egy lyuk, amely látni enged anélkül, hogy bármit is megmutatna, bármit az egészből. A rom semmit sem mutat, egy rálátást ad a semmire.”

Jacques Derrida: A vakok emlékei, 1990

I. BEVEZETÉS

Trauma és szublimáció

Öt évvel ezelőtt az egyik hallgatóm előadást tartott a fenségesről. Ő művészettörténetet hallgatott korábban a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen. Addig, és ez az akkori művészeti oktatás kritikája is lehetne, nem hallottam erről az esztétikai kategóriáról. A fenségessel kapcsolatos minden egyes meghatározás azokra a lelkiállapotokra emlékeztetett engem, amelyeket édesapám halálakor éltem át, amikor öngyógyításként próbáltam szublimálni a traumát¹. Időtlenség, jelenlét, határhelyzet. Ezek voltak azok a gondolatok, melyek mentén elkezdtünk varázsütésre egy nyelven beszélni. Ő a tanult esztétikai terminusokat, én pedig a traumatikus élmény addig formába nem öntött érzéseit fogalmaztam meg a beszélgetés során. Kiderült számomra, hogy az idővel és időtlenséggel foglalkozó filozófiák mennyire áthatják a fenségesről való gondolatokat. Mindig éreztem, hogy bár nagyon vonz a filozófia, nem igazán tudom alkalmazni, mert belülről, közelről annyira szerteágazónak, kaotikusnak láttam önmagamot.

A Magyar Képzőművészeti Egyetemen nem tanultam esztétikát, sem művészetelméletet, így fogalmam sem volt a fenséges teóriájáról, de meglepett és elborzasztott, hogy az addig megfogalmazatlan traumatikus élményem hirtelen megelevenedik előttem, szavakba van öntve, sőt egy egész esztétika épül az általam megélt tapasztalatra. Egyszerre kifosztva éreztem magam, ugyanakkor igazolva is éreztem az élményemhez kapcsolódó megérzéseimet. A fenséges elmélete és az idővel kapcsolatos filozófiai gondolatok, pontosabban a jelenlét, mint elméleti kategória által hirtelen megértettem a zsidó miszticizmusból kiinduló Barnett Newmann és Mark Rothko írásait és művészetét. Newmann képcímeit, szobrait, Rothko kapcsolatát C. D. Friedrich-kel és ennek a kapcsolatnak a meghaladását.

Talán az is vonzott a fenségesben, hogy ez a fogalom kapcsolható egy korábbi rajzsorozatam tartalmának megfejtéséhez is. Németországi ösztöndíjam után hasonlóan traumatikus tudatállapotban papírra „papírt” rajzoltam, és a vonalas és kockás füzetlapok dekonstruálásával írtam ki magamból a szétszakítottságot, a veszteséget (1.kép). Hogyan vettem akkor a bátorságot, hogy üres fehér papírra vonalas, vagy kockás lapot imitáló vonalhálót rajzoljak? Reprodukálni szerettem volna azt a helyzetet, mert éreztem, hogy amit akkor alkottam, az számomra autentikus, amely túl van minden korlátoltságon és nem

¹Sublime: a fenséges és a tudattalan angol megfelelője.

skatulyázható be. Ekkor döntöttem úgy, hogy újra megpróbálom a felvételit a Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájába. Sokat foglalkoztam ebben az időben az idő és időtlenség filozófiájával és pszichológiájával, és ezt a témát merészen a fenségessel hoztam összefüggésbe. Jelenlét és fenséges. Nem is sejtettem, milyen izgalmas elágazásokon, zsákutcákon, mellékutakon vezet majd át az utam, mire a három év alapképzés és a két év felkészülés után a dolgozatom végére pontot tehetek. A művészeti kutatás egy kényes téma, elmélet és gyakorlat izgalmas oda és visszahatása. A gyakorlati tevékenységem is a jelenlét megfoghatatlan jelensége körül mozgott. Ám bármerre fordultam a téma valahogy mindig kicsúszott a kezeim közül. Konkrétumra volt szükségem ahhoz, hogy ne fulladjak bele a közhelyekbe, egyáltalán, hogy legyen miről beszélni.

Töredék és redukció

Művészeti praxisom során sok gyűjtést végeztem, végzek most is, régebben szöveges, vázlatrajzos firkák formájában, ma már inkább fotózok. Mások által haszontalannak ítélt hulladékok, selejtek, számomra hasznos töredékekké, képi információfoszlányokká válnak, melyek egy kreatív folyamatot indítanak el bennem. Ez a hulladék és töredék feldolgozás számomra a művész adekvát gondolkodásmódja. Ennek segítségével a redukcióhoz, mint a lényeghez vezető út radikális (és sokszor fájdalmas) módszeréhez nyúltam, megpróbáltam szétszálazni a másokat ismétlő gesztusokat az autentikus alkotói gesztusoktól.

A változó felépítmény mögött a szerkezetet kerestem, és egyre inkább a stílustalan váz érdekelt. Átmeneti helyzetekre állt rá a szemem, átmeneti helyzetben lévő, funkciót veszített üres tetőreklámokat kezdtem felkutatni és fotózni (2.kép). Ezek a szerkezetükben az eredeti funkciójukra csupán utaló fémstruktúrák, városi romok sajátos esztétikával bírnak. Szükségem volt egy kovászra a kutatásomhoz, egy archimedesi pontra. És bár festő vagyok, nem építész, ezekre a városi romokra letem. Azonnal biztos lettem választásom helyességében, mikor egy ismerősöm rákérdezett dolgozatom témájára és mikor a romokra terelődött a szó, - De mit lehet a romokról írni? -szegezte nekem a kérdést.

Intellektuális nyomozásom egyre több részletet tárt fel a témával kapcsolatban, és bebizonyosodott számomra, hogy minél közelebből vizsgálunk valamit, annál inkább egy széles mezőnek tűnik fel az, amit korábban egy vonalnak érzékeltünk. Amikor az elméleti kutatásban akadtam el a gyakorlat lendített tovább, a művészi praxist pedig az elmélet

gazdagította. A romok olyan kézzel fogható kulturális és művészi objektumok, melyek tökéletes kutatási területté váltak számomra, segítettek leszűkíteni vizsgálódásomat.

A romok olyan konkrét objektumok, melyekhez a fenséges, a jelenlét és a hiány megfoghatatlan fogalmai kapcsolódnak. A romokhoz viszonyulhatunk pozitívan és negatívan is. Lehet szomorkodni az elmúláson a romok láttán, melankolikusan szemlélni a pusztulás természetét, de meg lehet látni bennük a feltáruuló szerkezetet a lebomló homlokzat mögött, a sallang mögött a lényegét.

Minél inkább belemerültem a témába, annál inkább bebizonyosodott, hogy a megérzésem jó irányba vitt, a romokhoz mindazok a fogalmak valóban társíthatóak, amelyeket kutatni szerettem volna. Az elméleti kutatások során felismertem a fenomenológia jelentőségét, és segítségével eljutottam a „presence-absence”(jelenlét – távollét, hiány) ellentétpárhoz. Ennek hatására úgy döntöttem, hogy a hiánnyal, mint a jelenlét ellentétével fogok foglalkozni, hátha ezzel eredeti témámhoz is közelebb kerülök, és nem is szükséges használnom a „jelenlét” és a „fenséges” többszörösen terhelt kifejezéseket. Édesapám hirtelen halála meghatározó élmény volt számomra és művészeti praxisomat is mélyen meghatározta. Meg akartam fejteni, kapcsolódásokat és párhuzamokat szerettem volna találni a veszteség és a kreativitás között. Az élmény paradox természete olyan potenciálokat tárt fel bennem, amelyek addig rejtve voltak. Ahogy Freud írja az athéni Akropoliszon átélt élményével kapcsolatban: mintha megkettőződött volna a tudatom. Hirtelen megtanultam elengedni mindent, a vágyaimat, a céljaimat.

A jelen pillanat addig sosem volt annyira meghatározó az életemben. A panelházunk tetején hátra dőlve néztem a vonuló felhőket az ég végtelenjében és egyszerre voltam hihetetlenül boldog és végtelenül összetört. Lenéztem a háztetőről és a riasztó mélységben valóságnak éreztem zuhanásomat, mintha a mélység egyszerre vonzana és rémisztene el. Sosem felejttem el azt a megrendítő pillanatot, mikor a ravatalon láttam apám beesett arcát, mély szemgödreit, lecsukló állkapcsát. Az az addig életerős ember, számomra az erő megtestesítője, az egyik napról a másikra egy koponyát viselt az arca helyén. Olyan volt ez a pillanat, amit szeretne az ember megállítani: bárcsak mindenki megmerevedne körülöttem és én a végtelenségig tanulmányozhatnám halott apám testét. Szinte mágnesként vonzotta a tekintetemet apám pusztuló testének látványa. Mintha önmagamát láthatnám hullaként, mintha szemlélőként megtapasztalnám a saját halálomat. Mára már csupán az élmény emléke maradt meg, mintha egy fotó, vagy egy film felülírná a kézzel fogható, valódi testi élményt. Hihetetlen volt az a

nyár. Felvettek a Magyar Képzőművészeti Egyetemre két sikertelen próbálkozás után, és az életemben bekövetkezett változást összekötöttem ezekkel az örvénylő élményekkel, apám halálával, találkozásomat az idővel és a saját határain átlépésével. Azt az ambivalens lelkiállapotot szerettem volna megragadni, amely számomra végül is a megfelelés nélküli alkotómunkát eredményezte.

Később többször is visszatértem ehhez a tudatállapothoz. Mindig emlékezetesek voltak ezek a találkozások. Semmi nagyszabású nem történt, csupán megtanultam felismerni ezt az állapotot, egyre inkább megtanultam saját magamban detektálni az élmények okozta tudatállapot változást, kiléptem a megszokásból, majd bátran létrehoztam valamit, ami nem egy előzetes esztétikához akart igazodni, hanem önmaga volt. Prezentált, nem pedig reprezentált.

A rom

A szövegemben talán használok olyan már-már elhasználtak tűnő kifejezéseket is, sőt fejezeteket szentelek nekik, mint amilyen a jelenlét, a hiány, a fenséges, a melankólia, a nosztalgia. Ezeket a fogalmakat nem szándékozom a maguk teljességében kifejejteni, hiszen sok tanulmány, könyv született velük kapcsolatban. Csupán a romok vonatkozásában használok ezeket a kifejezéseket, és értelmezem ezeket a fogalmakat. Tehát egyszerre szeretném szűkíteni ezeknek a fogalmaknak az értelmezését, ugyanakkor tágítani azoknak a lehetséges nézőpontoknak a számát, amelyek által felhasználhatóvá válhatnak.

Hogyan létezhetnek egyáltalán romok? Miért hagynak romos állapotban egy épületet? Miért nem újítyják fel, vagy tüntetik el teljesen a föld színéről? A romok a lassú változás szimbólumai. Összedől egy épület, amelyet már elhagytak a lakói és kihalttá, lakatlanná vált. Az épület a környezetére is hatással van. A helyiek elsétálnak mellette nap, mint nap, talán zavarja őket, hogy üresen áll és folyamatosan pusztul, de nem tudják, hogy mihez kezdjenek vele. Közös akarat kellene a lebontásához. Csúfnak látják, mert folyamatosan a pusztulást juttatja eszükbe, mert a múlt van jelen a romban. Minél nagyobb és híresebb az épület, ami romokban áll, annál nehezebb eldönteni, hogy mi legyen vele. Együtt kell élni a monumentális rommal. Mitológiává válik, történetek kapcsolódnak hozzá, a városkép része lesz, a velünk élő múlt szimbóluma, a pusztulás elkerülhetetlenségének metaforája. Minden nap küzdünk azért, hogy a szűken vett világunk, amelyre még hatással tudunk lenni, ne dőljön romba. Fenntartjuk a kapcsolatainkat, megtartjuk az ígéreteinket, kitakarítjuk a lakást. Az entrópia ellen dolgozunk. A romok iránti kulturális és esztétikai érdeklődést fatalizmusnak is

tekinthetjük. Megállunk és abban gyönyörködünk, ami ellen addig körmünkszakadtáig küzdöttünk. Aktivitás helyett szemlélődésre váltunk, elengedjük az addig feszülten szorított gyepelőket. Ebből a szempontból a kontempláció az elfogadás, a beletörődés gesztusa. Van, amikor már nincs mit tenni, csak megadni magunkat a jelenlétnek. A rom egy ilyen tudatállapotnak a kulturális nyoma.

„A rom fantázia, amelyet az elme sötét képzelete alkot meg: a szemünk előtt megjelenő objektumokban valami hiány érzékelhető, és a teljesség hiánya kizárja a tökéletességet, a szépséget. Ám a romokat csúnyának sem lehet nevezni, a romok fenségesekek. A teljesség csupán a mi félelemmel teli és töredezett korunk üres frázisa.”²

II.A ROM

„Minden épület egy potenciális rom.”³

Mielőtt rátérnék a dolgozatom fő témájára, a romszemlélőkre, úgy gondolom, a romokról is kell néhány szót ejtenem.

„A rom elpusztult épület maradványa. Építészettörténeti vagy régészeti jelentősége indokolja megőrzését, konzerválását. Romantikus kertkompozíciók díszjele. Beszélhetünk valódi vagy műromról.” - Zádor Anna, építészeti szakszótár, corvina kiadó, 1984.

A rom egy negatív konnotációjú szó, hiszen a rom kapcsán egy hiányos teljességre gondolunk. Sajnálat, bánat és veszteség kapcsolódik hozzá. Azt gondoljuk, hogy esztétikailag csak az eredeti maradványként értékes. Azonban olykor annyira felülírja a rom a teljes, hajdan volt eredetét, hogy már a romra gondolunk úgy, mint eredeti, önálló műre. A rom egy olyan objektum, amely fenntartja a hiányt. Emiatt ambivalenciákat tartalmaz a kifejezés: veszteség és érték, sajnálat és büszkeség, hiány és jelenlét. A görög szavak- *olethros* és *ereipion*, melyek romot jelentettek, a széteséssel, a ledőléssel, a ronccsal, pusztítással és a halállal kapcsolatosak. A latin *ruina* valami ledőltet jelent, sokszor fallal kapcsolatban használták és

² Rose Macaulay: *Pleasure of ruins*

³Robert Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*

általában katasztrófákra utaltak vele. A Nagy Enciklopédia a művészeti vagy kulturális értéket képviselő építmény romját tekinti a vizsgálódás tárgyának.⁴

„A kifejezés „rom” csupán paloták, síremlékek és köztéri emlékművek esetében használatos. A rom nem használatos paraszti vagy polgári magánházak kapcsán, ez esetben a romos épület kifejezés a helyes.” (1775)⁵

A rom az emberi tevékenységet visszafordítja a természet irányába. A rom a természet és a kultúra közötti artefaktum, melynek romantikája ebben a visszarendeződésben keresendő. Azonban ez a visszaalakulás határhelyzet is egyben, ezért is különös. Ha ez a visszaalakulás túlzott, akkor az emberi alkotás fölött a természet győzedelmeskedik, és a kulturális érték már nem tényező, ha viszont az átalakulás részleges, akkor még nem beszélhetünk romról, csupán egy megrongálódott építményről. A romokra kezdetben, mint szimbólumokra és metaforákra tekintett a kor embere, az elmúlás, a hanyatlás metaforáira, egy letűnt aranykor hírmondóira, vagy a jelen tökéletlenségének jelképeire. A felvilágosodás után egyre inkább a hiány hordozói lettek, a világ megismerhetetlenségének, a fragmentált térnek és időnek a jelképei, lehetőségek, tartalom nélkül. Ekkor már nem a teljesség egykori fénye miatt voltak érdekesek, hanem a fragmentáltságuk vált érdekessé, önálló életre kelve. Érdekes megfigyelni, hogy az időhöz való viszony hogyan fejeződik ki a romokban. A múlt hordozóiból hogyan váltak a jelen hiányának jeleivé, a kortárs romok esetében pedig a jövő lehetőségeivé. A rom a 18. században utalás volt egy éppen eltűnő civilizációra, egy új mitológia megteremtésének alapkövei voltak. A romok így történelmi és morális tanulságokat hordoztak, tehát nem feltétlenül esztétikai értéket láttak bennük. Egy letűnt civilizáció emlékműveiként esztétikailag is fontossá és értékessé váltak. Tehát először felfedezték és felhasználták a régít morális és történelmi, politikai célokra, majd a romok esztétikája is egyre inkább jelentőséggel bírt. A rom egy épület jelle vált formája, amely éppen hiányosságában tudja jel funkcióját ellátni.

A rom egy építészeti fragmentum, amelytermészeti csapás, az entrópiikus idő, vagy emberi tevékenységeredménye, történelmi események, gazdasági fordulat vagy vallási fundamentalizmus okán alakultak ki. A romok mindig is erős szimbólumok voltak. Minden korszak viszonyult valahogy hozzájuk. Például a középkori Rómában csupán kőfejtőnek használták a romokat, a barokk korban vanitas szimbólumoknak tekintették, a 17. 18. századi

⁴ Ez a hozzáállás a modernizmusban megváltozott: egy magánház, egy katonai objektum, egy gazdasági létesítmény romja is érdekessé vált.

⁵ A Nagy Enciklopédia szócikke, 1775

Európában pedig megszállottan rajongtak értük. A romszemlélő egy olyan korszakban élte virágkorát, amikor Peter Geimer szavaival élve⁶, a kor esztétái és művészei a romban az üres tereket (Leerstelle) látták. A romok hordozta hiányok hatottak képzeletükre, szövegeket, képeket inspiráltak. A kor romszemlélői olyan helyeknek írják le a romokat, ahol különböző narratívák töltik ki a hiányokat. Ezek a narratívák természetesen az adott helytől, személytől és célközönségtől, a hasznosítás céljától függően változatos képet mutatnak. Manapság a romosodás, a fragmentáltság alapvető élményünk, még akkor is, ha konkrét romok születésének nem vagyunk folyamatosan tanúi. Korunkban a teljességre való törekvés és a teljesség elérésének a lehetetlensége, a pusztulás, az összeomlás fenyegető jelenléte nagyon is meghatározó élmény. A romosodás megközelíthető a dekonstrukció, a véletlen alakzatokat, érdekes felületeket létrehozó rothadás felől is. Vagy a semmi egyre nagyobb térnyerése irányából. A rom az eredetiből általánossá válás entrópikus lenyomata. A rom természet és művészet közötti objektum, egy állandó köztesség.

II.1.A ROMOK ESZTÉTIKÁJA

A romok esztétikája koronként változott, ahogy a romszemlélőé is, ez dolgozatom tulajdonképpeni tárgya. Nem tudunk elképzelni olyan laboratóriumi objektivitást, amely ne a társadalmilag beágyazott, történelmileg meghatározott romok általános esztétikáját vizsgálná. Ennek következtében nem is beszélhetünk romszemlélőkről, mint minden korban azonos magatartást képviselő személyekről. A romok esztétikája természetesen a romszemlélő által képződik, ő az, aki megfogalmazza. A romszemléletben két nagy fordulat figyelhetünk meg. Az egyik a romantika korában következik be az „Én” felértékelődésével a közösséggel szemben. A másik nagy fordulat a világháborúk után történik, ennek a romantikus „Én”-nek a meghasonulásával, fragmentálódásával. A két világháborúban az ember által véghezvitt totális pusztítás elborzasztotta a romszemlélőt, aki már rá sem tudott nézni az őt körülvevő romokra. Ezt az antiromantikus magatartást a romok negligációja jellemzi. Ezek az anti-romszemlélők nem veszik figyelembe a körülöttük romba dőlt világot, elfordítják tekintetüket a befogadhatatlan látványtól.

⁶ Peter Geimer: Die Vergangenheit der Kunst, Strategien der Nachtraglichkeit im 18. Jahrhundert

Kevés könyv született a romok esztétikájáról, ám sok művet találhatunk, amelyek bár más műfajokhoz kötődnek, mégis mellékesen foglalkoznak ezzel a témával. A művészettörténeti, építészettörténeti, régészeti, filozófiai szakterületek érintőlegesen foglalkoznak a romokkal és gazdag olvasatát adják a témának. A régészeti feltárások és leírások például a 18. században az útleírásokkal párhuzamosan jelentek meg. Történelmi monográfiák és útikönyvek képzőművészeti művekkel és kortárs szerzők szövegeivel együtt romok képeivel voltak illusztrálva. Rose Macaulay egész romszótárat gyűjtött össze az olvasói számára nagy hatású könyvében, a *Romélvezet*-ben (*Pleasure of Ruins*)⁷:

Rom-élvezet, rom-kép, rom-diadal, rom-költészet, rom-érzékenység, rom-szemlélet, rom-szemlélők, rom-mánia, rom-festő, rom-vadászok, rom-sznob, rom-terület, rom-utazó, rom-fájdalom, rom-vágyakozás, rom-nosztalgia, stb.

A rom felhívja a figyelmet arra, ami tulajdonképpen hiányzik. A rom felváltja a rendet a rejtélyes véletlenszerűséggel. A rom megfejthetlensége kapcsolódik az anachronizmushoz, anomáliához, ambiguitáshoz (kettős értelmezéshez), melankóliához, a nosztalgiához, a fenségességhez és a rejtélyhez. Ahogy az eredetit láthatatlanná teszi, úgy teszi láthatóvá, ami el volt rejtve. A furcsaság a romok esztétikájának része. A rom hiányos teljesség, hiányos tökéletesség. Ebből a megközelítésből a rom, a dekonstrukció a tökéletesség stílustalanságával szemben stílusos, az idő stílusát hordozza, az entrópiát. Az entrópia a láthatóvá tett idő, a visszafordíthatatlan töredezettség. A rom olyan épület, amely elkezdte felvenni a környezete idejét, az entrópia által. A romosodásnak fokozatai vannak: a teljességet néhol megbontó csipkészettségtől a hiány és a forma egyenrangúságán át addig, míg már csak a mélyréteg, az alap szerkezet látszódik, a csontváz.

Robert Ginsberg⁸ szerint a romokkal kapcsolatban két nagy esztétikai magatartás érvényesül. Az egyik a *romantikus*, a másik a *klasszikus*, de ő nem köti ezeket a történeti, művészettörténeti irányzatokhoz. Ezek a kategóriák esztétikaiak, nem történetiek. A romantikus szemlélet a romot egy végérvényesen múltba vesző korszak maradványának tekinti, ezért a rom számára a veszteség érzetét kelti. A rom arra tanít, hogy a múlt kicsúszott a kezeink közül. Amit birtoklunk belőle csupán a múlt árnyéka, egy törött kép, egy fragmentum. Az idő ezért ránehezedik a romra, és arra emlékezteti a romszemlélőt, hogy mi magunk is romosodásra vagyunk ítélve. A történelem a romok története, mi pedig a jövő

⁷ Rose Macaulay: *Pleasure of Ruins*

⁸ Robert Ginsberg: *The aesthetics of Ruins*

fragmentumai vagyunk. A rom a melankólia húrjait pengeti, és a nosztalgia kapcsolódik hozzá. A rom bűvkörében eltávolodunk a világtól, hogy rápillantsunk, milyen volt, vagy még inkább, hogy milyenné fog válni. A klasszikus attitűd szerint a rommal folyamatosan dolgoznunk kell és ebben a munkában a tudomány van a leginkább segítségünkre. Egy kirakós játék darabjait kell összeilleszteni. A történelemtudomány, a művészettörténet és a régészet ennek a klasszikusértelmezésnek a letéteményesei. A klasszikus magatartás ezért az időt folyamként látja, egymáshoz kapcsolódó folyamatos történések építményének. A romantikus szemlélet ezzel szemben csak a jelen időt ismeri, a mindenkori „most”-ot, és ebből a „most”-ból szemléli melankolikusan az időt.

A klasszikus magatartás szempontjából a vegetáció rosszat tesz a rom esztétikájának, megváltoztatja az olvasatát, a tereket átláthatatlanná teszi. A növényzet a struktúra formai tisztaságát zavarja össze, valamint felesleges sallangokkal piszkítja be a rom környezetét. Ez a szemlélet minden növényzetet visszametszene, mert ez szerinte nem legitim része a romnak. A klasszikus romszemlélő egyre mélyebbre és mélyebbre ásna, hogy felfedezze az ismeretlen részletek eredeti funkcióját. A romantikus vízióban viszont a növényzet alapvető szerepet játszik. Ahogy William Gilpin fogalmaz: „A romot a természet kezébe kell adni, hogy befejezze a munkát.”⁹

A romantikus szemlélet érzékeny a napszakra és az időjárás változásaira. Sötét fellegek, köd és a hold derengő fénye biztosítják a díszletet a jelenet szomorúságához. A rom igazán éjszaka önmaga. Ilyenkor teljesen a misztikumba burkolódik. A klasszikus szemlélet ezzel szemben a tiszta időt kedveli.

A klasszikus magatartás a maradványokat a teljességre utaló értékes részleteknek tartja. Ezeket felhasználva képzelet el, milyen lehetett a teljes épület. A képzelet segíti a megértést, a megértés segíti az azonosítást, az azonosítás segíti a teljesség rekonstrukcióját. Az eredeti az elképzelt projekciója által vezérelt, amely meghatározza a maradványokkal történő találkozásunkat. Mielőtt a helyszínre érkezne a klasszikus romszemlélő lelki szemei előtt a rekonstruált modell lebeg, vizuális megjelenítése annak, ami egykor a teljesség volt. A romot egy objektív totális szemem keresztül látja, amely a látható részleteket egy láthatatlan egész részeként képzelet el, oda van a tervekért, modellekért, másolatokért, rekonstrukciós rajzokért, hajlik a javításra, a megőrzésre, a restaurálásra. A romantikus és a klasszikus romszemlélet a

⁹Sophie Thomas: *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*

két végletet jelenti. A romantikus hagyja a romot hatni a szemlélőben. A klasszikus a rom objektív lehetőségeit nézi, tiszta fejjel kutatja a biztos információkat. A klasszikus inkább intellektuális és formális. A romantikus inkább érzékeny és formátlan. A klasszikus egyértelmű látványra törekszik, a romantikus szereti a bizonytalant. A klasszikus meg szeretné különböztetni az ember alkotta formákat a természeti elemektől és erőktől, a romantikus ragaszkodik a pusztulással való szembesüléshez. A romantikus nem akar mélyebbre ásni, a romot jobban szereti félig feltárt állapotában. Ezzel szemben a klasszikus addig ásna, amíg minden követ meg nem lel.

A két szemlélet egymással ellentétes pozíciót vesz fel az eredeti egység kapcsán. A romantikus számára ez az egység örökre elveszett. Számára ez a rom jelentése. A klasszikus romszemlélő számára az eredeti egység eltűnt, de elképzelhető. Ez maga a rom kihívása. A rom arra hív fel, hogy elképzeljük ezt a hajdan volt teljességét.

Mindkét szemlélet szem elől téveszti a romot, mint önálló entitást. A klasszikus megközelítés abban téved, hogy az elképzelt teljességet a rom elé helyezi. A romantikus megközelítés pedig abban, hogy a teljes struktúra pusztulását helyezi a jelenlévő rom elé. Mindkettő téved abban, hogy a rom egységét figyelmen kívül hagyja. A klasszikus teória a formát látja győzedelmeskedni a pusztulás felett, az emberi beavatkozásnak köszönhetően. A romantikus teória szerint az idő minden formát eltüntet, még az emberit is. Mindkét pozíció a szép helyett a fenséges felé törekszik.

A két szemléletnek közös vonásai is vannak. Mindkettő apellál a látogató képzeletére, bár teljesen más értelemben. A romantikus képzelet a klasszikusszáma vad. A klasszicista a romantikus szemében unalmas. Mindkettő felismeri a rom esztétikai értékeit. A romantikustele van asszociációval, amit burjánzó természettel és változó időjárással támogat meg. A klasszikust az információ vonzza, amit kiolvashat a romokból, a bizonyítékok konkrétságára vágyik, objektív szemlélettel kívánja nézni a romot.

II.1.1.A ROMOK, MINT A TEST METAFÓRÁI

„Amikor az ember a letűnt birodalmak romjai között elmélkedik, elfelejti, hogy ő is egy rom, egyre kevésbé teljes és előbb fog elpusztulni, mint ezek a maradványok.” Chateaubriand¹⁰

A romokat az emberi testtel kapcsolatban is vizsgálhatjuk. A rom felfedezése, a romterület bejárása során is a testünket használjuk, az anyagszerűség érzékelésében is az érzékeinkre hagyatkozunk, a jelenlét és a hiány megtapasztalása is testi érzetet tud kelteni, de a test pusztulásának metaforájaként is hivatkozhatunk a romokra. Ősi toposz, hogy az emberi testet sátorral, házzal, várral azonosítják. Az antikvitás óta kapcsolatot feltételeznek a természet, az építészet és az emberi test között, természeti formákat feleltettek meg emberi testrészeknek, emberi testrészeket feleltettek meg az épületek formáinak. A rom különös antropomorfizációját fedezhetjük fel a kora 16. századi anatómia ábrázolásokon, melyeken a boncolt emberi test klasszikus romokkal a háttérben látható. Csontok és izmok a romokkal vannak átfedésben. A romok megtestesítik az ember félelmét az öregedéstől és a pusztulástól.

A reneszánsz az anatómiailag felfedezni vágyott emberi testet nem épülettel, mint korábban, hanem a rommal állította párhuzamba. Andreas Vesalius (1543) anatómiai kézikönyvének, a *De humani corporis fabrica* –nak az illusztrációin (3.kép) a feltárt emberi test mellett egy rom áll a tájban. A rom ebben az esetben egyértelműen a test pusztulását jelképezi. Ahogyan az emberi test részeit felboncolva ismerhetjük meg, következtethetünk a struktúrára és a működésre, úgy fedezhetjük fel az antik kultúrát a romok tanulmányozásával. Charles Estienne (1545) francia anatómus a *De dissectione partium corporis humani libri tres* című könyvében található metszet (4.kép) is ezt a párhuzamot mutatja be. Bernhard Siegfried Albinus 1749-es anatómia könyvének (*Tabulae celesti et musculorum corporis humani*) érdekessége (5.-6.kép), hogy különböző táji környezetben láthatjuk az először izomig, majd csontig meztelenített figurát, minden metszeten ugyanabba a pózba merevedve. Ennek a figurának is romok, valamint a természeti táj a díszletei.

Nem meglepő hogy a szemlélőnek a romokról a saját testének öregedése, elmúlása jut az eszébe. A romok mellett megjelenve szinte elementáris élmény testünk törékenysége, végessége, az időnek kitett volta. A romok 18. századi szemlélőinek írásaiban már

¹⁰ Robert Ginsberg: Aesthetics of Ruins

megfigyelhetjük azt a szubjektív esztétikai érzékenységet, amely az élménybe bevonja a szubjektív tapasztalatot, amely a romantikus romszemlélőkben paradox módon egy esztétikai gyönyört eredményezett. „Ezért Rose Macaulay a romantikusok romkultuszát nihilistának nevezi, sőt perverznek, mert benne a romok keltette rettenet társul a halál, a pusztulás képeiben lelt gyönyörűséggel is.”¹¹

Ez a gyönyör szinte testi élmény, és az időtlenséggel, az időből való kilépéssel kapcsolatos. A jelenlét öröme, érzékisége, ekstázisa a kortárs kultúrára is jellemző, a test szubjektív tapasztalata a képzőművészet téri élményszerűségének alapja. Amikor azt állítjuk, hogy a kortárs szubjektivizmus kapcsán a mű és a testünk relációja felértékelődik, a mű kontextusa pedig másodlagossá válik, ugyanerről beszélünk. Az időbe vetettség kontextusa, a múlt és a jövő a jelenléthez képest háttérbe szorul, az érzékszerveket stimuláló élmények felértékelődnek. A forma és az anyag fontosabbá válik, mint a kontextus.

II.1.2.ANYAG ÉS FORMA

„A rom az anyag jelentésének szótára, egyedi élmény színháza, a felfedezés laboratóriuma, az élvezet temploma, a kreativitás stúdiója” - Robert Ginsberg¹²

A rom esztétikájában az anyag és forma kapcsolata alapvető kérdés. A formát elvonatkoztathatjuk az anyagtól, ám az anyag, forma nélkül ritkán kelti fel figyelmünket. Ehhez olyan hordozó közegre van szükségünk, mint a rom, amely megkérdőjelezi a forma-anyag kapcsolaton alapuló esztétikai gondolkodásunkat. Ha csupán a romok struktúráját nézzük, kétféleképpen szemlélődhetünk habitusunktól függően. Egyfelől a strukturátlanságban kereshetjük a még felismerhető szabályszerűségeket, rejtett, talán nem is létező jeleket, formákat. Másrészt élvezhetjük az anyagok véletlenszerű játékát önmagukban, tartalom nélkül. Ez akkor igazán szembeötlő, ha az épen maradt részek ellenpontozzák a pusztulást. Egészen más az az analitikusszemlélet, amelyképzeletben vissza akarja építeni a romot, és rekonstruálja a pusztulás folyamatát. A rom töredékessége miatt az

¹¹Kocziszkó Éva: Az emberi test és az archeológiai rom

¹² Robert Ginsberg: Aesthetics of ruins

anyagszerűséget engedi hatni. Egy új építmény nem anyagszerű, sőt egyenesen az anyagszerű hatás ellen dolgozik, a vakolással, a festéssel, különböző anyagfelületek imitálásával.

A romokat nem tervezői szándék hozza létre (kivéve a műromok esetében.), a rom keletkezik, az idő eróziója, természeti katasztrófa vagy emberi pusztítás révén. Egy építményből megmaradt forma végtelenül nyitott és szándékolatlan. Olyan formai összetettség jellemző a romokra, melyet semmilyen emberi szándék nem eredményezhet. A véletlenszerű bomlás, a gravitáció ereje, az erózió előre nem látható formákat teremt. A forma megváltozásával a struktúra, a szerkezet válik láthatóvá. Az építmény elveszti összetartó kohézióját, centrumát, átláthatóvá válik, formai gazdagsága ez előtt a felszámolt centrum előtt válik érzékelhetővé. Egy új egység születik az eredeti tökéletesség, teljesség elvesztésével, a felszabadult materiák láthatóvá válva szinte egy véletlenszerű kollázst hoznak létre. Georg Simmel a romokban egy sajátos kollaborációt látott az ember és a természet között. „A természet átalakítja a művészeti alkotást a saját szándékainak kifejezésére használt anyaggá, ahogy korábban ő szolgált a művészet anyagaként.”¹³Ez a romszemlélet többdimenziós mimézist fed fel: az ember imitálja a természet kreativitását, de a természet az idő patinájával ruhazza fel az emberi alkotást.

A rom, formává alakítja, felszabadítja az anyagot. Amint a formák láncolata, rendszere megszűnik, az anyag önmagában válik a szemlélődésünk tárgyává (mintha egy képen a szín visszaválna festékké a rendszerének fragmentálódása miatt). A forma hiánya így elvezet bennünket egy átmeneti helyre, ahol az is-is szelleme érvényesül. Itt az anyag és a forma különleges állapotban létezik. Az anyag, ami egykor a teljesben a forma által volt szabályozva, a rom esetében felülkerekedik a formán és általa szembesülünk az addig rejtettel, a szerkezettel. A teljes struktúra megszerkesztettsége kontrollált, a rom véletlenszerűsége megfejttségért kiált. A rom anyagszerűsége felkelt bennünk valami elemi, amit addig a formába zártság kontrollált.

A rom anyaga azonban nem alakul vissza a természet részévé. A természetes és a mesterséges között ragad félúton. Lerázta magáról az emberi kéznyomot, de meg is őrizte azt a természettel szemben. „A rom ebből a szempontból a sajátosság, az autonómia és a függetlenség diadala”¹⁴.

¹³ Georg Simmel: Rembrandt: An Essay in the Philosophy of Art, 1916

¹⁴Robert Ginsbeg: Aesthetics of Ruins

III.ROMSZEMLÉLŐK

„A rom elsöpör bennünket az idő folyásától.” Rose Macaulay¹⁵

„We love those mysterious emotions, which we feel, when we hear the wind sigh over ruins.”
Benjamin Constant¹⁶

A romszemlélő típusa a 18. században alakult ki. Ez a kifejezés olyan gondolkodókat és művészeket takar, akik bensőséges viszonyba kerültek a romokkal. A romszemlélő nem csupán szemléli a romokat. A romok hatására műalkotást hoz létre, olyan állapotba kerül, amit egy ihletett állapotnak nevezhetnénk. Ezek a műalkotások lehetnek festmények, irodalmi alkotások, versek, írások, esszék. Az embereket a történelem folyamán mindig megindították a romok, nagyszerűségük okán, történelmi konnotációik miatt. Trójáról írja Rose Macaulay, hogy már az ókori Rómából is utaztak romjaihoz. „Trója nagysága lenyűgözte az embereket, de még inkább annak bukása és hatalmas romjai.”¹⁷

A romok esztétikáját a hiányos építészeti helyszín és szemlélője hozza létre. A romszemlélő tehát a kontemplációjában is aktív figura. A rom nem természeti, hanem kulturális objektum. Koronként és személyenként változik, hogy ki mit olvas ki a romokból, ki mit lát beléjük. Ezért nem intézhetjük el olyan közhelyekkel a romok mániákusait, hogy befelé forduló melankolikusok, elmúlás iránt vonzódó, a pusztulást magasztaló figurák. A romszemlélőket az alapján is vizsgálhatjuk, hogy milyen romokat szemlélnék, hol szemlélik ezeket a romokat, és milyen következtetést vonnak le a látványukból. A romok iránti érzékenység olyan művészekre jellemző, mint G. B. Piranesi, Salvator Rosa, Nicolas Poussin, Monsu Desiderio, Giovanni Paolo Pannini, Francesco Guardi, Hubert Robert...A romokban ezek a művészek egy új esztétika lehetőségét látták. Kellott ehhez természetesen egy erre lehetőséget teremtő közeg, a 18. századi Európa. A romokra sokféleképpen tekintett a kor utazója, csipkézett oromzatnak, borzongást keltő sziluettnak, szellemjárta helynek látta, de láthatta egy befejezendő nyitott helyzetnek is.

A romszemlélők a romok sajátos időtermészetére világítanak rá. Miközben a jelenlétben szemlélődnek az elmúlt aranykor (Árkádia) és/vagy az utópisztikus/disztópikus jövő jelenik

¹⁵Robert Ginsberg: Aesthetics of Ruins

¹⁶Benjamin Costant: On religion

¹⁷Rose Macaulay: Pleasure of Ruins

meg képzeletükben. A romok aurája így oszcillál a múlt, a jelen és a jövő, nosztalgia és vágy, a jelenlét és a hiány között. A prosperáló birodalmakban (Róma, Brit birodalom, a 18. századi Európa monarchiái) inkább a múlt, egy dicsőséges aranykor szimbólumai voltak, míg válsághelyzetekben, változó időkben a veszedelmes vagy biztató jövő jelképei. (Francia Forradalom, a Függetlenségi háború, Második világháború) Talán nem túlzó azt állítani, hogy a 18. századi romszemlélővel jelenik meg a hiánnyal kommunikáló esztétika, amely később a modernizmus egyik fontos eszköze lesz.

III.1.RÓMA

„Rome now of Rome’s the only monument,
And over Rome alone Rome wins ascent;
Only the Tiber, flowing to the sea,
Remains: of Rome. O, this world’s transience!
That which stands firm, Time ruins silently,
While what flows, against Time shows resistance.” Joachim Du Bellay¹⁸

Bár már korábban is találunk romkölteményeket, romszemlélőket (Perzsa költemények, héber próféták rommal kapcsolatos írásai, az ősi Kína romkölteményei és épített romjai)¹⁹ a hellenisztikus kor és a Római Birodalom volt a romélvezet első nagy korszaka. A romszentimentalizmus ekkor már kimutatható az irodalomban és a művészetben. Az építészetben ez sokkal kétségesebb. Ugyanúgy építettek romokat, ahogyan festettek is?

¹⁸ Joachim Du Bellay: Ruins of Rome, 1591

¹⁹ Kínában például sokkal szomorúbban és józanabban szemlélték a romokat. A kertjeikben sokszor jelentek meg romos épületek, romos kastélyok, paloták, templomok, félig felépített ívek, amelyek a szellemet melankóliával töltik meg a kínaiak szerint. (i.e. első század) A Tang dinasztia alatt (618-905) megszámlálhatatlan költemény született a romok látogatásából indítva, vagy egy régi város maradványainál. Ez a viharos időszak a világon mindenhol romokat hagyott maga után, de csak néhány költő jegyezte fel. A Klasszikus görög irodalomban ott van a rom, de kevésszer jelenik meg a romok felett merengés. Homérosz például számtalan csatát megénekelt, de a romos épületek sosem készítették költemény írására. A lerombolt Akropoliszt sem történész sem költő nem említi, mint szentimentális romot. – Rose Macaulay: Pleasure of Ruins

Nagyon nehéz ezt a kérdést megválaszolni, mert egy ma romos állapotú épületről nem lehet eldönteni, hogy eleve romnak épült-e vagy azzá lett. A 18. és korai 19. század mesterséges romépítészete van bizonyíték, írtak és beszéltek róla. Hasonlóval nem találkozunk a klasszikusirodalomban. Nincs nyoma annak, hogy Cicero vagy más híres személy műromot építtetett volna villája kertjébe, Plinius sem említ romos diadalívet a Toszkán birtoka leírásakor. Nem tudunk arról sem, hogy bármelyik császár vagy előjáró itt-ott romos épületeket építtetett volna extravagáns villái mellé és kertjeibe.

Az első néven nevezhető rom-melankolikus egy hadvezér volt. Scipio Africanus (i.e. 235-i.e. 187/183) Karthágó romjait szemlélve még könnyezett is, a történelemtudós Appian szerint (7.kép). A Római Birodalom nagy korszaka csak a Pun háborúk után vette kezdetét, a hadvezért mégis saját népe és birodalma eljövendő pusztulására figyelmeztette a város pusztulásának látványa. Scipio egy pusztuló birodalom romjait szemlélte és ez a jövőbe repítette képzeletét.²⁰ Caracalla császár egyenesen megszállottja volt Trója romjainak. Bár ő saját szemével csak Iliumot láthatta, képzeletében mégis Homérosz Trójája jelent meg és magát Achilleusnak képzelte a romok hatására.²¹

A Római Birodalom romszemlélőinek a romok (Árkádia, Trója és Karthágó romjai például) politikai célból voltak fontosak. Egyfelől az eredetmítoszaik alátámasztására használták őket, másfelől a hadi győzelmek szimbólumaiként. Ezért is érdekes a hadvezérként könnyeket ejtő Scipio, a későbbi korok romszemlélőihez hasonlatos érzékenységével.

Az i. sz. 4. századra a római világ a romok világává változott. A barbár pusztítás semmit sem kímélt, lerombolta a falakat, elhordta a városok értékes anyagait a márvánnyal és kövekkel együtt. Sok forrás megjegyzi, hogy az ókori romokra nem is a barbárok, hanem a helyi lakosok jelentették a legnagyobb veszélyt. Az értékes márvány töredékeket elhordták és beépítették saját házaikba, vagy meszet égettek belőlük. A középkorban ez volt Róma egyetlen hosszútávon prosperáló iparága. Először a 15. században merült fel a romok megóvása. 1462-ben II. Pius pápa (1405-1464) rendeletben tiltotta meg az ókori romok elszállítását, megrongálását. A levelet, ami erre felkéri olyan kortárs művészek és humanisták fogalmazták, mint Raffaello Santi és Baldassare Castiglione.²² Az ilyen típusú romszemlélő a romok számbavételéből és megóvásából vette ki a részét. Róma romjainak első számbavétele Tours-i Hildebert (1056-1133) nevéhez fűződik, aki megjegyzésként annyit tesz hozzá

²⁰ Julia Hell: Why did Scipio weep? in: Ruins of Modernity

²¹ Rose Macaulay: Pleasure of Ruins

²² Robert Hughes: Rome

munkájához, hogy nem szeretné, ha renoválnák az antik romokat, mert azokat így tartja lenyűgözőnek.²³

A reneszánsz számára a romok egy fundamentumot jelentettek, amelyre a jövőt lehet építeni. Francesco Petrarca (1304-1374) 1337-es római látogatása után írja, egy barátjának, hogy egy megtört várost látott, de nem ír a romokról, ehelyett azt próbálja elképzelni, milyen lehetett egy-egy történelmi helyszín egykori teljességében. Petrarca számára a romok a kollektív emlékezet részét képezik. Ez nem meglepő, hiszen ahogy a középkor kutatók rámutattak, Petrarca még egy közösség tagjaként határozta meg önmagát. Az individuum, ahogyan azt ma értjük, csak a közösség többi tagjával kapcsolatban volt meghatározható, nem önmagában. A 15. században felmérték és tanulmányozták a romokat, ám nem szerették volna őket emlékművekké alakítani. A romok azt a szakadékot jelentették, amely az ókori és keresztény civilizációt elválasztotta. A 16. században Etienne Duperac (1525-1604) albumot készített a római romokról és elképzelte ezeket a romokat egykori teljességükben (8.-9.kép). Duperac egy birodalmat vizionált, amely kiterjeszti hatalmát a környező világra. Duperac rajzai precíz vizuális beszámolók a romok akkori állapotáról. Emellett illusztrációiban rekonstruálja az ókori romokat, annak érdekében, hogy előkészítsen egy pozitív jövőképet saját kora számára.

Az antik romokról teljes listát szeretett volna készíteni Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) is (La antichita romanae - római régiségek, 1756. (10.kép)) Ezekon a metszeten apró figurákat láthatunk, mintha éppen előmászta volna romos rejtékhelyeikről. Metszetein idővel egyre kevesebb figura jelenik meg. A magányt és kiüresedést a képek növényzete is érzékelteti. A fák, bokrok is mintha romok lennének, göcsörtösek, szárazak, töredékek.

Nagy metszettek készítése költséges vállalkozás volt akkoriban, és nagy pénzügyi támogatást igényelt. Piranesi támogatója egy fiatal ír férfi, James Caulfield, Charlemont első earlje volt, akinek azt írja 1757-ben: „Azt hiszem befejeztem a munkát, amely addig fennmarad, ameddig az emberek a világ leghíresebb városának megmaradt romjaira kíváncsiak.” Piranesi nemcsak a felszín feletti emlékeket szerette volna megmutatni metszetein, hanem a felszín alattiakat is, a vízellátó rendszereket, a csatornahálózatot. Charlemontnak sokkal egyszerűbb tervei voltak, eladható, piktureszk képeket várt a művésztől az örök városról. Nem meglepő, hogy Piranesi túl ambiciózus terve miatt lemondott elképzeléséről, visszavonta támogatását és haza utazott Angliába.

²³ Rose Macaulay: Pleasure of Ruins

A felvilágosodás korának kezdetén Piranesi metszetei megelőlegezik a modernizmus kritikáját, hiszen művei a folyamatos gyarapodás, az emberiség morális fejlődéséről alkotott közkedvelt vélekedéssel szemben foglalnak állást. Piranesi számára a romok monumentalitása és fenségessége sokkal lenyűgözőbb volt, mint a szárnalmas jelen. A vizuális hatáskeltés minden eszközét felhasználta metszetein, hogy a romok monumentalitását hangsúlyozza. A *Prima Parte di Architettura e Prospettive* ajánlásában azt írja: „csak annyit mondhatok, hogy ezek a beszédes romok olyan képekkel töltik meg a lelkem, amilyenekkel a legakkurátusabb rajzok, még a halhatatlan Palladio rajzai sem tudtak elérni, habár mindig szem előtt tartottam őket.” Piranesi egy *architettura morta*²⁴-t ábrázol, amely számunkra azt az üzenetet közvetíti, hogy a kultúrára nézve pusztító hatású, ha elfelejti saját múltját. Miközben antik maradványokról készült metszetein a természet és a pusztuló építészet egymásba fonódik, börtönképei tiszta építészeti tereket mutatnak be, látványviláguk és gondolatiságuk már a modernizmussal mutat rokonságot (11.kép).

„Piranesi ifjúkori római metszetein hatalmas ókori épületek rekonstrukcióit, vagy ideáit” mutatta meg. Később azonban világossá válik számára, hogy a vizionárius érővel megalkotott dűledékeknek, amelyek árnyékában szinte eltörpülnek az emberek, sokkal súlyosabb a szimbolikus jelentése. Nemritkán sírok, sírbelsőök maradványait ábrázoló Rom-vedutáin a halott múlt ereje az élőkre...A romok sorozatában szerves módon megjelenik az egykori Róma, amely végérvényesen a múlthoz tartozik, de pusztulásában összehasonlíthatatlanul jelentékenyebb a modern város csodáinál. A pittoreszk téma, amely oly nagy visszhangot ver majd a romantikában, Piranesinél távol áll minden el- vagy visszavágyódástól. Az aránytalanul miniatürizált emberi lények egyetlen biztos pontja, hogy a gigantikus romok, amelyekre patetikus mozdulattal rámutatnak, itt vannak, és most vannak itt. Ez az itt és most pedig nem más, mint Róma a XVIII. Században.”²⁵

Róma legismertebb romja a Colosseum (12.kép). A történetén keresztül a romokhoz fűződő viszonyunk változásai is nyomon követhetőek. Ahogy Venerable Bede (672-735) idézi az angolszász szerzetesek jóslatát:

„Amíg a Coliseum áll, Roma állni fog
Amikor a Coliseum ledől, Roma is elpusztul
És mikor Roma elpusztul – vele pusztul a világ.”

²⁴ Julia Hell, Andreas Schönle: Ruins of Modernity

²⁵ Radnóti Sándor: Jöjj és Láss!, 229. old.

Róma ikonikus romja a barbár invázió után kőfejtőként szolgált a helyi lakosság számára. A keresztény zarándokok szerint a romok mondabeli óriások építményei, nem emberek által emelt épületek maradványai, a Colosseum-ról úgy tartották, hogy a Nap elhagyott temploma. A középkor során földrengések rázták meg az örök várost, 508-ban, 847-ben, és 1231-ben. Ezek a katasztrófák a Colosseumot sem hagyták érintetlenül. A belső árkádaiban szemétkupacok bűzölögtek, koldusok lakták. Fiatalok házassági fogócskát játszottak a romok között, az idősebbek a márványtömbökön és oszlopmaradványokon üldögéltek és beszélgettek. Disznókat és bölényeket legeltettek az árkádok között.²⁶

Egy angol botanikus Richard Deakin könyvében a *Flora of the Colosseum* (1855)-ban az egyik legszebb leírását adja ennek a híres romnak. Katalogizált és illusztrált több mint 420 fajta növényt, amely a 6 hektáron megtalálható volt. A Colosseum egy sajátos mikroklíma, amely nedves az északi felén, de száraz és forró a déli részein. Ciprusok és örökzöld tölgyek, 66 féle fű és 41 borsóféle, emellett persze nagyon sok vadnövény is megtalálható volt. Néhány növény annyira ritka Nyugat-Európában, hogy az egyetlen magyarázat arra, hogy a Colosseumban megtalálható, hogy olyan állatok gyomrában vándorolt ide a magjuk, amelyeket a gladiátor játékokra Perzsiából vagy a Nílus mellől szállítottak Rómába.

1870-ben az egyesült Itália vezetői a régészekre bízta a Colosseumot. Ennek eredményeként 15 évvel később minden fa eltűnt a romok közül, minden virágot és fűszálat kitéptek. 1882-ben Augustus Hare elkeseredetten tudósít arról, hogy 12 év szardíniai uralom többet ártott a Colosseumnak, mint a gót és a vandál invázió. Vad legelők, romok és szőlőültetvények tűntek el a városfalon belülről, azért, hogy jellegtelen új épületeknek adják át a helyüket, Párizs és New York mintájára.²⁷

„A Colosseum nem hasonlítható egyetlen emberkéz alkotta dologhoz sem, amit eddig láttam. Két Itália létezik, az egyik zöld tájat és áttetsző tengert tartalmaz, valamint az ókor óriás romjait, magas hegyeket és a meleg és sugárzó atmoszférát, ami minden dolog között áramlik. A másik a jelen itáliaiakat jelenti, a munkájukat és mindennapjaikat. Az első a legfelségesebb és legédesebb elmélyülést eredményezi, amit ember el tud képzelni, a másik a legromlottabb, leggusztustalanabb és legundokabb.” – írja Percy Shelley 1818-ban.²⁸

²⁶Christopher Woodward: In ruins

²⁷U.o.

²⁸Percy Shelley: Levél Leigh Hunt-nak, 1818

III.2. A GRAND TOUR ÉS WINCKELMANN

„A kiásott művek idegensége és kihantolásuk töredékes jellege a művészet új színterét hozza létre, amely független a világos jelöléstől, a művészi konvencióktól, a fogalmi jelentéstől és a szociológiai funkciótól.” Radnóti Sándor²⁹

A 16. században történt a legfontosabb esemény a romok nyugati történetében. Pompeii és Herkulaneum felfedezése, bár a régészeti feltárások csupán 1741-ben kezdődtek el, óriási hatással volt a kor kultúrájára.³⁰ A régészeti feltárásoknak köszönhetően az angol, a francia és a német utazók a görög és a római romok iránti rajongásuktól vezérelve utaztak Görögországba és Itáliába. A Grand Tour legalább egy évig tartó foglalatosságot, kulturális tájékozódást jelentett a kor elitje számára. A connoisseur-ök Rómában a Grand Tour felvirágzásának idején európai arisztokratákat, gazdag művészetpártolókat kísérték. Ezeknek a szakértő-vezetőknek meg volt a saját szakterületük, azonban a híres nevezetességeket nyilván egyikőjük sem hagyhatta ki a romnéző programból. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) nem foglalkozott ténylegesen a romokkal, az ő szakterülete a szobrászat volt, ugyanakkor a Grand Tour meghatározta művészettörténet elméletét. Írásaiban hangsúlyozta a látás és a megfigyelés fontosságát. A herkulaneumi ásatások lelkesítették ugyan, de nem építészeti vonatkozásuk miatt, hanem a festészeti és szobrászati leletek kapcsán. A klasszikus görög művészetet, szűkebben véve a szobrászatot tartotta az igazi művészetnek, amelyhez szerinte meg kell határoznunk viszonyunkat.

„Winckelmann pályakezdő drezdai traktátusa a kortárs művészeket szólítja meg, s nekik kíván útmutatást adni. A Rómában íródott ókori művészettörténetnek azonban már a befogadó a címzettje. A „művészet vége”, a „művészet halála” gondolat korai prefigurációjaként a művészet ideális csúcspontja olyan erősen kapcsolódik az antikvitáshoz, hogy az új művészetnek kevés helye marad, s inkább a régi művészet modern élvezete, semmint a modern alkotás létrehozása és befogadása válik a művészeti kultúra feladatává.”³¹

Winckelmann fiatal művészeknek, műértőknek és gondolkodóknak szánt szövegeiben nem említi a romok vizsgálatának fontosságát, csupán a képzőművészeti alkotások autopsziáját

²⁹ Radnóti Sándor: Jöjj és Láss!

³⁰ Winckelmann 1764-ben adja ki főművét: Az antikvitás művészettörténetét. (Geschichte der Kunst des Altertums)

³¹ Radnóti Sándor: Jöjj és Láss!, 496.old.

hangsúlyozza. Ennek ellenére *Radnóti Sándor* *Jöjj és láss!* című könyvében találóan jegyzi meg, hogy

„a görög ókor történelmi, politikai (és éghajlati) meghatározásával olyan feltételeket rendel a normatív műalkotáshoz, amelyek megnövelik a régi és új közötti távolságot, akadályokat gördítenek a szabad felhasználhatóság, alkalmazhatóság elé (ahogyan például a barokk használja az antikot), ezáltal pedig a műalkotások a fennállótól határozottan megkülönböztetett világ tanúiként és megtestesítőiként nyerhetik vissza jelentésüket. Ehhez a világhoz már senki nem tartozik, s ezért mindenki választhatja. Mindenki lehetséges világává (ha tetszik más világává) válik, föltéve, ha hódol a műalkotásoknak, amelyekben testet ölt.”³²

A modern történelmi tudat a romantikában alakult ki, mivel a történelmi adatok már nemcsak az antikváriusok kis csoportja számára volt elérhető, hanem a széles olvasó és nézőközönség számára is. A múlt emlékeivel foglalkozó diszciplínák iránti érdeklődés és a rommánia hatalmas méreteket öltött. Az antikvárius modell egy forradalmat gerjesztett nemcsak az ízlésben, hanem a történelmi módszerben is. Erodálta a történelmi érdeklődés és az antikvárius tudós közötti megkülönböztetést. Az antikvárius megközelítés lényege, hogy a részből megérthető és rekonstruálható az egész, a maradványokból felépíthető egy elmúlt civilizáció, például az antik Róma. A rom, állítják, egy többletjelentéssel bíró objektum, amely a jelenben elveszítette funkcióját, ám általa visszautazhatunk az időben, miközben a jelenben érzékeljük az elmúlás jelenlétét.

Winckelmann connoisseurként, antikváriusként, majd a modern művészettörténet megalapítójaként meghatározta kora és közvetlen utókora művészetéhez való viszonyát. Ennek hatására az individuálisbefogadó a műalkotás szemlélésekor egy nyitott világban találta magát. Ez az új befogadói magatartás fontos lépés volt a hiány érzékelése és szubjektív értelmezése felé. Hogyan is szemléljük a műveket? Ezt a kérdést kiterjesztem az építészeti töredékekre, a romokra is. Csupán a múlt furcsa maradványait, óriások hátrahagyott emlékeit lássuk bennük, vagy a mára is hatást kifejtő, felfedezésre váró alkotásokat, amelyek rólunk is sok mindent feltárnak, töredékességük okán nyitottak az értelmezésre és a fantáziára? Nem véletlen, hogy a 18. század lett a romélvezet virágkora, hiszen ahogy Winckelmannnál is látjuk a művészet befogadása, szemlélése ekkoriban társadalmi, gazdasági okokból a diskurzus egyik fontos részévé vált.

³² Radnóti Sándor: *Jöjj és Láss!*, 30. old.

„A befogadó számára immár nem a művészet tevékenysége és környezetének műtárgyai, vagy –megrendelőként – az éppen keletkező vagy jövőbeli művek jelentik első renden a művészetet, hanem a kanonikus művek, amelyeket saját szemmel kell(ene) látni.”³³

Miért is olyan fontos a szemlélés és a szemléltetés minőségében bekövetkezett változás?

„A látás hangsúlyozásával fölértékelődik az érzéki tapasztalat, és elkülönül a vizuális művészetek befogadásának kulturális gyakorlata. Mindez a tekintetben is fordulatot hoz, hogy a művészetet homogenizáló erő a távolból és múltból ered: elvi különbség jön létre a régi és az új között, méghozzá a régi prioritásával. A saját szemmel látás egyben azt is jelenti, hogy a néző bevonódik egy régi világ aurájába, s a múltat a recepcióban jelenvalónak tekintheti.”³⁴

A romszemlélő típusát tulajdonképpen a 18. század termelte ki, a század, amely a régészeti feltárások első nagy korszaka volt, és amelyben a Grand Tour is virágkorát élte. A rom több volt már, mint egy művészi divat, szinte vallássá vált. Csodálónak eksztatikus kielégülést adott. Minden utazó Pannini stílusú metszetekkel tért haza Itáliából, míg a gazdagabbak eredeti festményeket vittek hazájukba (Salvator Rosa romképeit vagy saját portréjukat, amely háttérben egy híres antik rom látható). És a képek által útra keltek a romok is. Ez a mindent meghódító romantika korszaka volt.

„A nagy utazás, mint az életre való felkészülés lezárása és utolsó iskolája legfőképp a felvirágzó Angliában intézményesült, de utaztak Európa minden országából, sőt Amerikából is. A Grand Tour (a németek számára Kavalierstour) aranykora egy hosszabb, a hétéves háború végétől (1764) Napóleon itáliai hadjáratáig (1796) tartó európai békekorszak, melynek kezdete egybeesik Winckelmann utolsó éveivel.”³⁵

Minden utazó egy kompozíciós sémára épülő róla készült arcképpel szeretett volna hazatérni, mintegy bizonyítandó, hogy látta ezeket a nagyszerű műveket, romokat. Általában olyan híres helyet festettek háttérként a festők, mint például a Colosseum vagy az Angyalvár, mert ezek az épületek a kulturális kánon részei voltak. Rájuk mutatott a kép szereplője: Nézzétek, ezt láttam én, megörökítették mindezzel, tehát haza érkezem is birtoklom az antikvitás értékeit. A legjelentősebb ebben a képtípusban nem egy gazdag, vagy kitüntetett angol személyről készült, és festője nem is itáliai mester volt. Az életnagyságnál nagyobb Goethe portrét, a római Campagnával a háttérben, Wilhelm Tischbein festette 1786-87-ben (14.kép). Goethe a

³³ Radnóti Sándor: Jöjj és Láss!, 35.old.

³⁴U.o: 35.old.

³⁵U.o: 231. old.

Campagna maradványai között látható, kényelmes testtartásban pihen a köveken. A tekintete valami olyanra szegeződik, amit nem látunk. Goethe magányosan fekszik a tájban, a háttérben a festő és modelljének is oly kedves római emlék látható: Cecilia Metella síremléke.

„...Róma úti célul választása egyben múlt és jelen közötti választást is jelent: a római utazás időutazás. Ugyanakkor az antik hagyomány irodalmi-retorikai jellegével szemben túlsúlyba kerül annak esztétikai, képzőművészeti, látható jellege, s éppen ez erősíti meg Itália és mindenekelőtt Róma muzeális karakterét.”³⁶

Azt gondolom, hogy a befogadásnak, a szemlélésnek az a hangsúlyozása, individualizációja, amit Winckelmann forradalmasított, és aminek a Grand Tour kiváló alkalmat adott, éppoly fontos a romokhoz való romantikus viszony tekintetében, mint a többi tényező, az Én jelentősége a felvilágosodásban és a fenséges esztétikája.

III.3.UTÓPIA

Edward Gibbon: *A római birodalom hanyatlásának és bukásának története* (1776) című könyvét szintén Róma romjai inspirálták. Saját leírása szerint az egyik nap a Capitolium tövében üldögélt és megdöbbenve az ókori és a középkori Róma kontrasztján, támadt az a gondolata, hogy megírja a Birodalom és hanyatlásának történetét. A korszellem számtalan hasonló könyvet hívott életre, melyek közül talán a leghíresebb Montesquieu 1734-ben kiadott munkája az *Elmélkedések a rómaiak nagyságának és hanyatlásának okairól*. Hasonló kérdéssel foglalkozik de Volney gróf, egy politikával foglalkozó filozófus, történész, és megrögzött utazó az 1791-ben, kiadott: *A Romok, avagy Elmélkedés a birodalmak forradalmain és a természet törvényei* című könyvében (15.kép). A birodalmak csak úgy eltűnnek a föld színéről? Mindez a vak végzet műve, vagy az emberek pusztítása? De Volney olyan következtetésre jut, amely jellemző a francia forradalom gondolkodóira. A romok reményt hordoznak, mert azt sugallják, hogy az elkövetkező forradalmak majd ledöntik a nemzeteket és a birodalmakat. Ki tudja, hogy a Temze vagy a Szajna partján a jövőben nem szemléli-e majd egy utazó az elpusztult városok romjait, akárcsak ő az egykori nagyság felett ábrándozva, teszi fel a kérdést. De Volney Palmyra romjai felett mereng a múlt birodalmain

³⁶ Radnóti Sándor: *Jöjj és Láss!*, 234. old.

és a jövő köztársaságain, remény és kétségbeesés között ingadozva. Évszázadokkal Scipio szemlélődése után ő is megsejtette, hogy minden birodalom romba dől egyszer, hamuvá és törmelékké válik. Monológját az idő kegyetlenségéről és a rommá válás elkerülhetetlenségéről egy a romok közül feltűnő szellemalak szakítja félbe. A szellem véget parancsol a szentimentális képzelgéseknek. A rom nem a természet szükségszerűsége, sem isten törvénye, a rom az emberi büszkeség és butaság következménye. Nem isten, nem a természet, nem az idő műve ami Palmyrával történt, csupán az emberé. Végül a szellem felrepi Volney-t az égbe, hogy lássa hogyan sebezte meg a sok háború a föld felszínét. A francia forradalom, a felvilágosodás célja nem lehet más, mint hogy békét hozzon a világra.³⁷De Volney grófot és Edward Gibbont a birodalmak romjai emlékeztették a könyörtelen időre, az emberi pusztításra. Műveiket okulásként írták, utópisztikus bizakodással. Azonban de Volney sosem jutott el Palmyrába, sőt útinaplóját a hajóval szállított könyvtárának segítségével írta meg, valós tapasztalat híján. De Volney számára ez az ő korában oly divatos keleti utazás csak ürügy volt, hogy kifejtse gondolatait.³⁸Edward Gibbon is nagy valószínűséggel maga találta ki azt a megkapó római történetet, amely könyve megírását „ihlette”. Ám ha nem is megtörtént eseményekre épülnek ezek a romszemlélő gondolatok, jól mutatják a kor emberének rajongását az egzotikus romok iránt.

III.4. PIKTURESZK ÉS GOTHIC REVIVAL

A Grand Tour 1800-ra túljutott csúcspontján. Az 1700-as évek végén kitört francia forradalom közvetlen hatással volt a kontinentális utazásra. Főleg az angol utazók érzékelték ezeket a változásokat. A francia haditengerészet fenyegetését komolyan kellett venni. Nagy-Britannia 1793-ban hadat üzent a franciáknak, ettől kezdve angol utazó nem kockáztathatta meg az utazást Franciaországon keresztül. Bár elképzelhető volt Itáliába jutni a tengeren, a félelem a francia hadihajóktól ezt az utazási formát is ellehetetlenítette.

A terror megjelenése még kiélezettebbé tette a helyzetet. A Grand Tour connoisseur-jeit a kontinensen vagy meggyilkolták, vagy menekülniük kellett. A brit diplomatákat visszarendelték Londonba. A bankrendszer káoszba süllyedt. Az elérhető Itáliai akadémiákat

³⁷ Rose Macaulay: *Pleasure of Ruins*

³⁸ Peter Geimer: *Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert*

bezárták. A műtárgypiac összeroppant a tömeges elkobzások hatására. Rómát 1798-ban elfoglalták a francia csapatok. Lord Derrys óriási antik gyűjteményét a franciák zsákmányként lefoglalták, és szállítható darabjait, mint a Laokoónt vagy a Belvederi Apollót Párizsba szállították.

A 18. században az angol nemesek körében igen divatos volt a táj szemlélése céljából utazni. A politikai változások hatására ezek az utazók a szigetország tájai felé fordultak. William Gilpin (1724-1804) esszéje a piktureszről a Grand Tour ideológiáját támadja, bemutatva, hogy a vidéki Britania felfedezése vetekedhet a kontinens klasszikus kultúrájának a felfedezésével. Az új ideál elutasította a szimmetriát és a tökéletes arányokat, miközben a véletlenszerűséget helyezte a középpontba, és fontos lépést tett az individualizmus és rusztikusság koncepciója felé. A nem szokványos, az anti-klasszikus, a romos váltak a legkeresettebb látnivalókká a 18. században Angliában.

A forradalom és a napóleoni háborúk pusztítása után maradt romokra, mint az ember által okozott pusztítás és a katasztrófák hírmondóira tekintettek. Chateaubriand szerint az emberi pusztítás azonnali, sokkal kegyetlenebb, és tökéletesebb, mint amire az idő képes.

„A gótikus regények, a Graveyard School költői alkotásai, az angolkertek melankolikus műromjai és neogótikus épületei ezt az új szenzibilitást fejezik ki. Burke Philosophical Enquiry-je e „gótikus újjáéledés” a XVIII. század közepére kibontakozó művészi gyakorlatának egyik legfontosabb hivatkozási alapja. A borzongás és rettegés példatárát és lelkünk legmélyebb régióit megérintő hatásmechanizmusait ebből a műből lehetett megtanulni; még akkor is, ha maga Burke a „gótikus” jelzöt alig használja, s olyankor is inkább pejoratív értelemben.”³⁹

Abból a több mint 650 apátságból, amit VIII.Henrik leromboltatott az 1530-as években egy harmaduk teljesen eltűnt. Egy másik harmaduk romokban állt, kitéve a lassú pusztulásnak. Ilyen nagyfokú változás az épített környezetben nem történt Angliában a második világháborúig. Ezeknek a romoknak a csodáló utazó történészek vagy antikváriusok (antikvitásért rajongók) voltak a 17. században. Britanniában is hatalmas divat lett a romok szemlélése, aki nem jutott el Itáliába a szigetország gótikus romjai felé fordult. Azon nemesek, akiknek nem volt gótikus rom a birtokán építettek maguknak.⁴⁰ Erre az időre

³⁹Radnóti Sándor: Jöjj és Láss!, 359. old.

⁴⁰A kertek tájépítésze mindig is a civilizáltság jelét viselte magán, még az Édenkert is, Milton szerint, nagyon gondosan és szakértelemmel volt megtervezve. A perzsák, a görögök és a rómaiak kifinomult ízléssel

tehető a piktureszk elterjedése tájépítészetével, mesterséges romjaival. A romok nem a történelmet reprezentálják, hanem a történelemhez fűződő viszonyunkat. Sehol sem egyértelműbb ez, mint a romantika rom-iparában, a műromok építésében. A 18. Századi kultúra a piktureszk hatás érdekében számtalan műromot épített fel. A műromok építése egy új, feltörekvő uralkodó réteg számára konstruált társadalmi státuszt is jelentett a tradicionális nemességgel szemben. A francia forradalom fontos fordulópontra volt a romok szemlélésében. Inkább a különállás, a különbségek felfedezése, nem pedig a történelmi folytonosság került a szemlélődés középpontjába. A 18. század elején a szépséget a klasszikus szabályok szerint határozták meg és az építészeti tervezés meghatározott matematikai arányok szerint történt. A tökéletes szépséget egy objektív geometrikus rend támasztotta alá. A piktureszk az első olyan esztétika volt, amely azt állította, hogy a szépség szubjektív, átfordítva a vizuális művészetek nyelvére azt a nézetet, hogy az individuális tudatunk az egymásra rakódó emlékekből alakul ki. A műromok elburjánzásával a romszentimentalizmus felületessé vált. Autentikus romok helyett díszletromokat építettek, így teremtve helyszínt és hangulatot a melankóliára. A romantikus romszemléletet meghatározza az a szemlélet, miszerint az idő és az erózió folyamatosan és megállíthatatlanul rommá változtat mindent, mint például a múlandó és töredezett emberi életet, amelyre a romok folyamatosan emlékeztetnek.

A „gótikus”, mint atmoszférikus és félelmetes olyan írók leleménye, mint Horace Walpone. Számukra a felszámolt múlt a jövő inspirációjává vált, a Gótikus újjáéledés (gothic revival) követői az apátságok paternalisztikus közösségeiben látták a megoldást az ipari társadalom ellentmondásaival szemben. Ennek az újjáéledésnek az egyik vezető építésze August Welby Pugin volt. Az elkötelezett katolikus építész kritikai írásaiban kifejtette, hogy az igazi gótikus stílus és a római katolikus igaz hit a legmagasabbrendűbb eszme. A modern társadalom betegségeit az apátságok elpusztításában, a hit megrendülésében látta, amely sivár városokat eredményezett, börtönökkel, szegényházakkal, gyárkéményekkel. A lakosok pedig fogaskerekek ebben az ipari gépezetben. Pugin Surrey megye egyik falujában, Peper Harowban megépítette alternatív minta gazdaságát (16.kép), mintegy megidézve az általa elképzelt középkori mezőgazdasági épületegyüttest egy középkori apátság romjai mellett. A templomromot tekintette az új közösség fundamentumának.

tervezették meg a tálakat. Ahogy egy 18. századi ember Plinius is úgy tekintett a tájra, mint egy festményre. (képre) De a piktureszk szerű tája amennyire tudjuk nem tartalmazott romokat. Hadrianus például nem építtetett romokat a villájához Tivoliban, mint minden akkori antikvitás gyűjtő és csodáló, a teljes műveket értékelte.–
Rose Macaulay: Pleasure of Ruins

Az első kísérlet, hogy megvédjék a középkori romokat a végső pusztulástól nem morális indíttatásból született, hanem a piktureszk szellemében történt. 1709-ben John Vanbrugh megpróbálta rábeszélni Marlborough hercegnőjét, hogy óvja meg a középkori Woodstock Manor romjait a Blenheim Palace kertjében a lebontástól. Vanburgh Blenheim építésze volt ebben az időben.

Vanbrugh levelében két indokot említ a középkori épület megőrzésére. Az első Woodstock Manor kapcsolata az irodalommal és a legendákkal. Az épület II. Henrik és Rosamund Clifford szerelmi fészke volt, ahogy azt a régi ballada elmeséli. A második a majorság esztétikai minősége, amely festői tájat eredményezhetne. A kérést a hercegnő elutasította és Woodstock-ot lerombolták. Ennek ellenére ez a levél egy fordulópontot jelentett az angol ízlésben. Vanburgh szerint a tájat úgy kell megkomponálni, mint egy festett vásznat, így a nézők a kereten át beléphetnek egy élő jelenetbe. A természet fejleszthető a művész által, aki élő fákat, sziklákat, napfényt, vizet és öreg romokat tart a palettáján.

Ez a piktureszk/festői látásmód Anglia adománya az európai vizuális kultúrának. Hatása egészen Marie–Antoinette Versailles-i angolkertjéig vagy Nagy Katalin palotáiig, sőt a new yorki Central Park buja növényzetéig terjedt. (1812-ben Róma francia megszállása alatt, a Fórumot az angol ízlés szerint kívánták átalakítani, minden egyes rom mellé facsoportokat terveztek ültetni.)

A piktureszk érzékenység legjobb példája John Dyer, költő, festő, farmer és vidéki lelkész, aki festészeti tanulmányaival egyidőben verseket is írt a tájról. Az 1725-ös Grongar Hill⁴¹ volt az első angol költemény, amely egy konkrét tájat képszerű szekvenciákkal ír le.

A 18. század első fele volt a piktureszk kezdete. Úgy tűnt, mintha az apátságok és a kastélyok egy új életre keltek volna a művészeknek köszönhetően. A birtokokon mesterséges romok épültek. Az első két mesterséges rom az 1792-ben a Cirencester Parkban épült King Alfreds Hall (17.kép) valamint egy áltemplom romja Fawley Parkban Henley közelében (18.kép). Több mint 30 hamis apátsági rom és kastélyrom nőtt ki a földből Angliában a 18. században.

Hamis klasszikus romok emelése Franciaországban, Németországban és Angliában volt a legelterjedtebb, ám még Magyarországon is akadtak olyan felvilágosult nemesek, akik

⁴¹ „...Over mead, and over wood,
From house to house, from hill to hill, 'Till Contemplation had her fill...”

múromot emeltettek birtokukon. Ahogy Péterfy Gergely kortárs író, *A kitömött barbár* című regényében is említi: Kazinczy Ferenc például...

„Sokáig tervezgetett egy múromot. Először egy görög szentélyféltre gondolt, kannelúrozott oszlopokkal, melyek közül néhány törötten, mohával benőve fekszik a földön s csak az épület egyik sarka áll teljes épségben, mintha földrengés rombolta volna le, mint Taorminát. A természet és a művészet legmagasabb rendű erőinek ilyen találkozása, mondta, egészen egyedien fejezhetné ki a táj, az ember és a történelem viszonyát.”⁴²

A múromok hihetetlen objektumok. Egyszerre destrukciók és konstrukciók, ami egészen kivételessé teszi őket. Természetesen a múlthamisítás, az új mitológiateremtés, reprezentatív szándékok vezették ezeknek az objektumoknak a tervezését és kivitelezését, ám léteznek olyan múromok is, melyek a táj festői hatásához voltak hivatva hozzájárulni, vagy csupán az alkotó, vagy a megrendelő hóbortját tükrözték. A romantika korában a korszellem megnyilvánulásainak tekinthetjük őket.

III.5.AZ ÉN, MINT A ROMANTIKUS ROMSZEMLÉLŐ

„Az individualitást nem a belső, hanem épp a belső és a külső közötti törés adja, ennek a törésnek az egyedisége.” Popovics Zoltán⁴³

Az individuum, aki egykor volt birodalmak romjai felett elmélkedik, kénytelen szembenézni saját halandóságával. Ez az individuum, ez az „Én” egy modern koncepció, amely a felvilágosodás során fogant. Feltehetnénk a kérdést, hogy a romok nem készítették-e kontemplációra mindig is az individuumot?

Az antik görög szerzők már a római uralom idején nosztalgiával tekintettek a dicsőséges egységes görögségre, gondolatban felépítve a romokból egy elveszett görög múlt hajdani teljességét. Gyakran elmélkedtek Árkádia maradványain, mégsem volt ez a magányos kontempláció, az elmúláson való kesergés a kor emberének sajátja. Miközben félig lerombolt épületek és építészeti töredékek az emberi kultúra kezdete óta léteztek, a romimádat

⁴² Péterfy Gergely: *A kitömött barbár*, 40.old

⁴³ Popovics Zoltán: *A prezentifikáció fenomenológiája*

korántsem tekint vissza ilyen múltira. A romok hordozta tartalmakat, mint a korábbi példákban is láttuk közösségi célokra is fel lehet használni, kulturális és politikai identitás nyerhető belőlük. A romantika korában valami egészen másnak lehetünk a tanúi. A romok szemlélése magányos műfajjá válik. Az egyén, az individuum kezd a romokhoz szubjektív élményeket társítani. A romantika romszemlélői úgy érzik, hogy a romok a saját szubjektív élményeik metaforái. Ez a szubjektív élményekkel bíró „Én” a felvilágosodás egyik fontos kulturális újítása. Nem volt mindig személyes egy élmény? Nem volt mindig elkülönülve az Én és a közösség? Az ókori és a középkori individuummal kapcsolatban Aron Gurevics mondatait idézném:

„A személyiség identitása nem szubjektivitás, és nem jellemzi a belsőként megélt személyes tapasztalat egysége, hiszen külső intézményektől és objektív viszonyoktól függ. Úgy tűnik, az ókorban nem létezett személyiségtudat. Az ember nem individuumként értelmezte önmagát, és megszemélyesített pogány isteneit sem így képzelte el.”⁴⁴

„Az individuum társadalomban él és csakis itt tud élni. A középkori individuum a család, a rokoni társulások, az agrárközösség, az egyházközösség, a hűbérúr, a földbirtok, a kereskedő- és ipartestületek, a fejedelmi kíséret, a szerzetesi közösségek, a vallási szekták, a városi fraternitas és más mikroközösségek közvetítésével kapcsolódik a társadalmi makrokozmoszhoz. Minden kisközösségnek meghatározott értékrendje van, amely nemcsak az adott kisközösségre, hanem bizonyos mértékig csoportok egész sorára és általánosan az egész társadalomra is jellemző. Az individuum a kultúrával kapcsolatba lépve sajátítja el ezeket az értékeket, és eközben személyiséggé válik.”⁴⁵

Aron Gurevics gondolataiból a középkori individuumot körülvevő és azt meghatározó társadalmi környezet tárul elénk. Ehhez a középkori personához képest a felvilágosodás során egyre szélesebb körben érzékelt atomizáció következtében először a közösség, majd az abból kiváló „Én” is fragmentálódott később, a 20. század folyamán. A persona ésszerű és oszthatatlan lényeg – mondja Boethius. A középkorban ezzel szemben „magát az individualitást inkább szerencsétlenségként, lelki betegségként értelmezték.”⁴⁶

A romhangulat egyre jobban kiteljesedett a 18. században. Denis Diderot rávilágít az okokra: A romoknak saját költészetük van. Egyszerűen a rom része a szubjektum által érzékelt, de

⁴⁴Aron Gurevics: Az individuum a középkorban, 102. old

⁴⁵U.o.: 101.old.

⁴⁶U.o.

általánossá váló világfájdalomnak, vágyakozásnak, nosztalgiának, félelemnek, frusztrációnak, lelki betegségnek, az emberi lélek passiójának. Ahogy az 1767-es szalon kritikájában írja: „a tekintetünk elidőz egy diadalív, egy portikusz, egy piramis, egy templom, egy palota maradványain, és visszavonulunk önmagunkba; szemlélődünk az idő pusztításain, és képzeletben azt az épületet is romokban látjuk, amelyben mi magunk élünk; ebben a pillanatban magány és csend vesz minket körbe, mi leszünk az egyedüli túlélői egy egész letűnt nemzetnek. Ezek a romok költészetének első lépései...”⁴⁷ Diderot Hubert Robert romfestménye (18.kép) láttán írta a romesztétika szempontjából olyan fontos szövegét. A képet a vanitas új ábrázolásaként üdvözölte. „Ideák születnek bennem ezeknek a fenséges romoknak a láttán.”, írja Diderot. „Minden eltűnik, minden elpusztul, minden elmúlik, csak a világ marad, csak az idő nem áll meg. Milyen idős is ez a világ! Két örökkévalóság között sétálok...Mi is az én tiszavirág életű létezésem ezekhez az omladozó kövekhez képest?”

⁴⁸Diderot-nak azonban valójában nem tetszik ez a festmény: Túl sok a szereplő, túl nagy a nyüzsgés, túl mozgalmas. Ezért azt tanácsolja Robert-nek, hogy tanulmányozza Claude Joseph Vernet, a kor híres francia festőjének képeit (19.kép)...Tanuljon tőle, hogyan kell rajzolni, hogyan kell festeni. Mivel Ön a romok festészete mellett kötelezte el magát, tudnia kell, hogy ennek a műfajnak van egy sajátos költői vetülete is. Erről azonban Ön mit sem tud, tehát kutatnia kell. Megvan Önben a technikai készség, az ideál azonban hiányzik a művészetéből. Egy magányos figurát kellene ábrázolnia, miközben a bizonytalanságon elmélkedik. A keze keresztbe téve a mellkasán, feje lehajtva. Egy ilyen alak igazán hatna ránk. Robert úr, ön még nem érzi a romok miért tetszetősek.”⁴⁹

Az ember mikor ráébred a halandóságára, egyben tudatára ébred annak is, hogy létezik. Ez az öntudatra ébredés játszódik le a romokra pillantva a romantika romkultuszában. Ezt érzi meg Diderot és világítja meg költői képekkel. Diderot szövegeiből kihallhatjuk a személyiség modern fogalmának megjelenését. A felvilágosodás előkészítette a terepet annak az „Én”-nek, amit ma ismerünk. A romszemlélők szempontjából természetesen a befogadás és az „Én” (tehát a befogadó) a legfontosabb. A vallástól elkülönült tudat felhatalmazta a személyiséget, hogy megkülönböztesse magát a közösségtől, önmagát helyezze a középpontba, visszautasítsa, hogy úgy gondolkodjon, ahogy elvárják tőle. A személyiség egyedi, közösségen kívüli élményei felértékelődtek. A magány ezért kiemelt jelentőségű állapot. Ezért is mondja Diderot, hogy nem szeretne sok embert látni Robert festményein. A modern

⁴⁷ Denis Diderot: The Salon of 1767

⁴⁸U.o.

⁴⁹U.o.

ember alapvető érzése, hogy a dolgok nem feltétlenül olyanok, mint amilyenek látjuk őket. Ennek hatására az ember saját tudatának magányába kényszerül. A szubjektivitás az egyedüli igazsággá válik. Valószínűleg a szubjektivitás eme felértékelődése is szerepet játszik az érzékenység iránti romantikus rögeszmében, melynek része a romok inspirálta melankólia. A romszemlélet két legfontosabb aspektusa a tekintet és az „Én”. A magány, a közösségtől való elkülönülés, ami korábban az egyén pusztulásával fenyegetett, a felvilágosodás és a romantika idején paradox módon már pozitív, vágyott állapottá vált.

A szubjektivitás felértékelődéséről alkotói és szemlélői szempontból is beszélhetünk. Radnóti Sándor írja Winckelmann koráról: „Megnő azonban a szemlélő jelentősége, kezdetét veszi az esztétikai befogadás elkülönülésének folyamata, s ezzel - mint láttuk - problémává és feladattá válik a befogadás eredetisége. Olyan folyamat nyitánya ez, amelyben a befogadó az alkotóval együttjátzóként, illetve ellenjátkosként alkotói tulajdonságokat és képességeket ölt magára. Ezt annál is inkább megteheti, mert a művészt/művészetet és közönségét egyre kevésbé választja el a szerepek társadalmilag előre elrendezett s gyakran hierarchizált különbözősége. Ahogy a művész-mesterember alkotóművésszé esztétizálódik, úgy esztétizálódik a befogadó is, akinek mind ízlésítélete, mind egzaltációja az eredetiség fémjelévé válik, s aki mintegy osztozik a művész vagy a műalkotás géniuszában. Az esztétikai befogadás életformává, legalábbis egy modern életforma konstituensévé válik.”⁵⁰ Tehát a befogadás szubjektív élménnyé, feladattá, lehetőséggé válik, nem pedig egy közösség önkényes értelmezése nyomán irányított folyamat, mint az korábban volt.

„Érzékelni és érezni személyes és személyenként változó dolog, s tárgya egyedi; nem rendelhető a személytelen ész szabályai alá...Ez hermeneutikai fordulatot jelent az objektív tárgytól a szubjektív befogadó irányába.”⁵¹

Winckelmann „az esztétikai képződményeket viszont új értelemben, hasznosságuk gyökeres megszüntetésével, heteronómiájuk leépítésével idealizálja. A befogadást olyan személyes, korábbi századokban elképzelhetetlen individualitást kívánó döntésként fogja fel, amely rendkívüli érzelmi energiákat szabadít fel, ugyanakkor a kultúra abszolút, objektívnek tekintett, s bizonyos értelemben végső értékeihez vezet.”⁵²

⁵⁰ Radnóti Sándor: Jöjj és Láss!, 260. old.

⁵¹U.o.: 336. old.

⁵²U.o.: 258. old.

Az „Én”-nek volt egy korszaka, amikor teljesnek tudhatta magát. Ez a felvilágosodástól Sigmund Freudig tartott. Ebben az időszakban az individuum ezt a belső teljességet elszakítottásként, magányként élte meg, önmagán kívül keresett és talált fragmentált ellenpontokat. A romantika korában az „Én” számára a közösség széttöredezettsége még inkább releváns élménnyé vált, ezért is a magányos és magányra vágyó individuum melankolikus merengése a romok felé irányult. Ez a látszólagos belső teljesség, az „Én” felértékelődése nem volt ellentmondástól mentes, és nem is tartott hosszú ideig, mivel a huszadik század elejének pszichológiai kutatásai, Sigmund Freud munkássága ezt az „Én”-t is feltöredezte.

Radnóti Sándor így fogalmazza meg mindezt, Edmund Burke-ről írt esszéjében: „Egy további megoldás, amely voltaképpen csak egyszer, s utalásképpen merül fel a vizsgálódásban, hogy az egzisztenciális rettegés tárgya nem csak a halál, a betegség és a fájdalom lehet, hanem a kirekesztettség és a teljes magány is, vagyis önfenntartásunk része a félelem a társas létből való kivetettségtől. „A] teljesen magányos élet ellenkezik lényünk rendeltetésével, hiszen alighanem a halál sem rémisztőbb idea ennél.””⁵³

„Legkésőbb a romantika korszaka óta azonban egyre láthatóbbak lettek a hagyományos metafizikai gondolkodás belső repedései. E repedések a hagyományos isten-képzetbe vetett hit megingásával vették kezdetüket. Ezzel a megingással párhuzamosan az isteninek mondható Én-kép is kérdésessé vált, odáig menően, hogy a huszadik század derekán Czeslaw Milosz már ezt írhatta: „az ’én’, illúzióknak bizonyult, mert csak tükörképekből áll, egyedül a hámszöveget tartja össze.””⁵⁴ – írja Földényi F. László *A medúza pillantása* című könyvében.

A romantikus irodalom tele van romokkal és melankóliával: Hugo, Stendahl, Flaubert és természetesen Byron, Keats, Shelley, Schiller mind megvalósították a 19. században mindazt, amit Diderot Robert alkotói magatartásából hiányolt. Ezek a szerzők kevés szereplővel dolgoznak, a magány alapvető lelkiállapotműveikben, a társadalom és az egyén konfliktusa központi témája alkotásaiknak. A tájak, melyben figuráik megjelennek a legtöbbször komor vidékek. De Volney⁵⁵-től Lamartine⁵⁶-ig újra és újra megjelenik a romokat szemlélő, meditáló, kontempláló ember. Ezek a szerzők úgy írtak a tájról, mint amelyben romok

⁵³ Radnóti Sándor: *Társas lét és a fenséges*, 50. old., In: Edmund Burke és az európai felvilágosodás, szerk: Horkay-Hörcher Ferenc és Szilágyi Márton

⁵⁴Földényi F. László: *A medúza pillantása*, 17. old.

⁵⁵ De Volney: *Romok, avagy elmélkedés a birodalmak forradalmain*, 1796

⁵⁶Alphonse Lamartine: *Keleti Utazás*, 1835

jelennek meg, ókori civilizációk nyomai, törmelékei. Ez a táj lehetőséget ad a magányos, de mélyértelmű gondolatoknak. A romok velünk léteznek, lehetetlen úgy beszélni róluk, mintha csak a múlthoz tartoznának, amely sosem lesz jelen többé. Megjelenítik az idő folyamát és a személyes halandóságot, de egy olyan rég volt nagyságra is emlékeztetnek, amelyet a por és az erózió sem tudott eltüntetni. A romok kapcsolódnak a fenségeshez, ehhez a roppant személyes esztétikai élményhez, amelyet úgy is jellemezhetünk, mint beláthatatlan nagysággal való konfrontáció, vagy egy materiális objektum felemelése egy lehetetlen dolog státuszába.

III.6.A FENSÉGES

„A fenségesnek, amely szorosan kötődik az ábrázolhatatlan problémaköréhez (l'irrepresentable) nincs konkrét megnyilvánulási helye, csak irányultsága van: egyaránt jelenthet felemelkedést és a mélybe süllyedést. Túl van azon, amit hagyományosan szépek nevezünk: egy, már telített mérték fölött található és túlsordul rajta.”⁵⁷

„A szerencsések egyik legfőbb öröme az átkozottak kínjainak szemlélése.” Szent Ágoston⁵⁸

Nemcsak az idő lassú eróziója hozhat létre romokat. Az 1755-ös lisszaboni földrengés óriási katasztrófa volt, szinte teljesen elpusztította a várost. Ez az esemény véget vetett a kora 18. század optimizmusnak és előkészítette a terepet a romantika pesszimizmusának. Egy évvel a földrengés és szökőár után Edmund Burke kiadta a filozófiai vizsgálódásait a fenségesről, amelyben azt állítja, hogy mi emberek tulajdonképpen gyönyörködünk mások szerencsétlenségében és fájdalmában. Más szóval a szerencsétlenségek voyeur-jei vagyunk, a káröröm éppúgy élvezetet okoz számunkra, mint a másik ember rettegésének a tudata, látványa, mindaddig, amíg mi biztos helyen tudhatjuk magunkat. Burke elképzeli és példaként hozza fel saját városa, London pusztulását. Bár nem nevezi meg egyértelműen, az előző évi lisszaboni földrengés hatására írja a következőket. „Ez a nemes főváros, Európa és Anglia

⁵⁷Bartha-Kovács Katalin: A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében, 17. old. In: Edmund Burke és az európai felvilágosodás. szerk: Horkay-Hörcher Ferenc és Szilágyi Márton

⁵⁸Feldmár András: Credo.

büszkesége, azt hiszem senki sem annyira elvetemült, hogy szeretné látni tűzvész, vagy földrengés által elpusztulni, hacsak nem tudja magát a legtávolabb a veszélytől.”

Edmund Burke a liszaboni katasztrófa hatására mélyíti el a fenségéről kialakított gondolatait. Azt állítja, hogy fenséges érzés egy biztonságos helyről szemlélni mások szenvedését és pusztulását, tudva azt is, hogy ez a rettenet velem is bármikor megtörténhet. Burke szerint a fenséges félelmetes és erőszakos. A fenséges nem egyeztethető össze az erénnyel és a jó ízléssel, mert túl van ezeken. A felfoghatatlan élmény hatására a közösségi morál valamint a személyiség is eltörpül, negligálódik. A fenséges felszabadítja az egyént a társadalom által támasztott szabályok alól, ám ez együtt jár a közösségen kikerülés magányával, sőt az önmagunkból kikerülés szédületével is.

„Burke megoldásának érdekessége az, hogy ő az egzisztenciális veszedelmek mindent elsöprő terrorját egy retorikai-esztétikai kategóriához, a fenségéhez kapcsolja, s ilyen módon az ízlélméletek körébe vonja. Ezzel olyan mértékben radikalizálja a fenséges fogalmát, hogy az szétfeszíti az ízlélméletet, amennyiben annak centrális fogalma, a szép mellé az azzal legalábbis egyenrangú- valójában hatalmasabb erejű, mert a végszükség társalanságát föltáró - fenségest állítja.”⁵⁹

A 18.század fontos időszak volt az esztétikai kategóriák kialakulása és elmélyülése szempontjából. A szép és a rút alapkategóriáit a fenségessel egészítették ki (antik mintára: Pszeudo Longinosz nyomán), majd ezeket a kategóriákat egymással vetették össze, valamint vizsgálták az egyénre és a közösségre gyakorolt hatásaikat.

„Burke korai művében szisztematikusan elválasztja és szembeállítja egymással az ízlés két lehetséges tökéletes formáját, a szépet és a fenségest. E kettőt szenvedélyelméletében alapozza meg: a szépség társadalmi, a fenséges önfenntartó szenvedély. Minden társadalmi szenvedélyélvezeten vagy annak hiányán (szeretet, bánat), minden önfenntartó szenvedély fájdalom (félelem, rémület) vagy annak hiányán (a tisztelettől a csodálatig) alapul. A szépség a testek azon érzéki minősége, amely vágytól és birtoklástól mentes szeretetet idéz elő, és ezért élvezet [pleasure]. A fenséges a fájdalom, a veszély, a halálos szorongatás távoltartásán vagy csökkentésén érzett elragadtatott megkönnyebbülés, illetve gyönyör [delight].Mindebből az ellentétes tulajdonságok - esztétikai minőségek - katalógusa

⁵⁹ Radnóti Sándor: A társas lét és a fenséges, 34. old. In: Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás, szerk.: Horkay-Hörcher Ferenc és Szilágyi Márton

következik. A szépség kicsi (érdekes gondolatokkal a szeretet kicsinyítő epithetonjairól számos nyelvben), finom és pallérozott, változatos, tiszta, világos, határolt, míg a fenséges hatalmas, érdes és közönyös, változatlan, homályos, komor, végtelen. Az ellentétekhez olyan metaforák társulnak, mint nappal és éjszaka, fehér és fekete, vagy - amit már a korai feminista Mary Wollstonecraft (1759-1797) élesen bíralt női és férfi princípium.”⁶⁰

A fenséges élmény elemzésének kapcsán Edmund Burke mellett Immanuel Kantot is meg kell említeni, aki művében, az Ítéletérő kritikájában a fenségest a széppel veti össze. A természeti fenséges megjelenítésében az elme mozgásban érzi magát, ellentétben a természeti szép esztétikai megítélésével, ahol az elme nyugodt, kontemplációban van. Erről Marc Richir így ír:

„A szép érzéséhez az örömet társíthatjuk („Kimondhatatlanul jól van, ami van”), a fenségeshez az otthontalanság, a megsemmisülés, a végesség érzését. A Fenségesben végességemet tapasztalom meg, amikor a világból való eltűnés fenyeget. Ennek időisége viszont nem egy eredendő időiség, hanem egy képződő, magát megújító időiségként írható le, mint értelemtorzulás, szakadék, hiátus stb.”⁶¹

Emellett Kant megkülönbözteti a matematikai és a dinamikus fenséges fogalmát:

„A matematikai fenségesben egy statikusan elénk táruló és kimeríthetetlen sokasággal találkozunk, a dinamikai fenségesben ezzel szemben erők mozgását és egymásnak feszülését észleljük. Matematikai fenséges az óceán látványa, a nyugodt hegytömegek messzeségbe nyúló sokasága, a fejünk fölé boruló csillagos ég végtelenje. Dinamikailag fenségesnek pedig azt nevezzük, amikor a természet erőinek tombolását látjuk.”⁶²

Tehát, ha filozófiai irányból közelítjük meg a fenségest, akkor dinamikus és matematikai fenségesre választhatjuk szét. Esztétikai szempontból a patetikus fenséges mellett, mint láttuk a melankolikus, csendes fenségesről is beszélhetünk. A romokkal kapcsolatban erről a fenségesről van szó. Ez a kategória egy melankolikus állapotot feltételez. Amikor nem közvetlenül vagyok fenyegetve valami által, hanem a tudatom gondolja el, például a romok

⁶⁰ Radnóti Sándor: Jöjj és Láss!, 357. old.

⁶¹ Ferencz Orsolya: Végesség és apeiron Heidegger és Richir Kant-olvasatában

⁶²Ullmann Tamás: A láthatatlan forma, 120.old.

hatására, a saját elmúlásomat. A romok nem önmagukban fenségesek, hanem emlékeztetnek a természet erejére, a pusztulás elkerülhetetlenségére.

Kant szerint a fenséges élmény kapcsán a szemlélő elméje nem kontemplatív, hanem mozgásban van. Ez a mozgás folyamatos vonzás és taszítás. A látvány vonz, de amint felfogom, mit látok valójában elborzadok és menekülök, majd ismét a vonzás következik és így tovább. Kant szerint összeütközés ez az ész és a képzelőerő között.

„A fenségesben megmutatkozó tárgy a meg nem felelés viszonyában áll az elmeerőkkel. Valami túlságos mutatkozik meg itt, amit sem az értelem nem tud megragadni a fogalmai által, sem a képzelőerő nem tud befogni a szemléletbe.”⁶³

A képzelőerő a fenségesben nem jut egyensúlyi helyzetbe, egy hiány, egy küszöb keletkezik ez által. Ahogy Ferencz Orsolya fogalmaz tanulmányában: „Hirtelen nem látom, mi történhet legközelebb, újra meg kell találnom a helyem ebben a világban, ami már sosem lesz ugyanaz a világ fenomenológiai értelemben.” Ezt a jelenséget Kant következetesen rejtélynek, szakadéknak nevezi.

Denis Diderot francia filozófus az *1767-es Szalon* kritikájában Hubert Robert „Róma kikötője” című romképe kapcsán írja híres mondatait, melyekkel tulajdonképpen megfeddi Robert-et és tanácsokat ad neki, hogyan is mélyíthetné el a romfestészetét. Diderot használja először a romköltészet kifejezést és köti össze a kontemplációval, a melankóliával, a magánnyal. A romok, írja, édes melankóliát ébresztenek az emberben. Diderotra, mint oly sok kortársára hatással voltak Burke fenségesről alkotott gondolatai, bár Burke szövegének francia fordításának megjelenése előtt is olvashatunk Diderot-tól viharról, hajótörésről, viharos tengerről szóló írásokat. Ez a hangulat úgymond benne volt a kor levegőjében.

„Az ég elsötétül, villámok szikráznak fel, mennydörög, vihar kerekedik, lángra lobbannak a hajók, hallani a hullámok tombolását, és azoknak a jajkiáltásait, akik odavesznek a viharban.”, írja Diderot 1759-ben, első Szalonjában a tájképfestő Joseph Vernet képein ábrázolt vihar láttán. A vihart és a zivatart kísérő villám fényénél egy pillanatra felsejlenek a sötétségből a dolgok körvonalai, egy pillanatig az is láthatóvá lesz, ami egyébként láthatatlan. A villámfény

⁶³Ulmann Tamás: A láthatatlan forma, 126.old.

azonban nem a valós dimenziójukban mutatja meg a dolgokat, hanem irreális fényben, óriásira felnagyítva, vagy éppen ellenkezőleg, groteszk módon apróra kicsinyítve.”⁶⁴

A 18. század második felében ez a fenséges változáson esik át. A csendes, nyugodt fenséges átveszi a patetikus fenséges domináns helyét. Ez az az esztétikai kategória, amely annyiszor kihívást jelent az értelmezéseknek. Írók, filozófusok, esztéták, kritikusok próbálták interpretálni, ám csupán az ürességre és a hiányra tudtak rámutatni. Diderot ennek a magatartásnak lesz a szószólója a festészettel kapcsolatban. Az ő szavaival élve, ez a romok költészete, amelynek tanulmányozására lelkesíti Hubert Robert-et is.

Fel kell tennünk azonban a kérdést: Igaza van-e Diderotnak, a romok valóban fenségesek tudnak lenni? A romok, amelyek korábban emlékművek és töredékek voltak, a hajdani teljesség emlékei, és az idő folyásának fragmentált áldozatai, a fenséges filozófiai ideáját is megidézik, mert ők a legjobb példák arra a terrorra, ami a fenséges élményét a szemlélőben felkelti. De több van a romokban, mint a fenséges. De több van a fenségesben, mint a pusztulás gyönyöre. A romoknak és a fenségesnek is van egy rejtélyes vonása. Van az emberben egy rejtélyes állapot, egy vallásos érzület, amit a filozófia képtelen kifejezni, és amelynek a romok is a kiváltói lehetnek. Sok romantikus író elismeri, hogy a romok leírása lehetetlen. Éppoly lehetetlen a fenségest a maga teljességében megragadni. Kant szerint nem a tárgy, nem a dolog a fenséges, hanem a szemlélő, átélő tudati ráhangolódása nyomán érzékeli a helyzetet fenségesnek.

„Kant gyakran utal arra, hogy a fenséges nem tárgyi vonás, vagyis sohasem a tapasztalat számára megjelenő látványhoz kapcsolódik, tehát- kanti kifejezéssel - nem objektív predikátum. A fenséges érzése kizárólag önmagunkban, szubjektív érzésként jelenik meg”⁶⁵.

A fenségesben felébredő fölény az énnel szembeni fölény. - írja Ullmann Tamás. A fenséges élmény éppen az „Én” diadalútjának elején, a felvilágosodás és a romantika korában vált igazán fontos tapasztalattá, lett része az esztétikai gondolkodásnak. Az természetesen kérdés, hogy az esztétikává alakított fenséges metafizikai élmény mit tudott megtartani az eredeti mélységéből. Az viszont egyértelmű, hogy a személyes élmény tapasztalatának felértékelődése kapcsán olyan élmények artikulálására is törekedtek, amelyek leírhatatlanok, tapasztalatuk szinte átadhatatlan. A pillanatot nem lehet megállítani. Önmagunk jelenlétének

⁶⁴Bartha-Kovács Katalin: A burke-i fenséges fogalma a francia szenvedélyelméletek tükrében, In: Edmund Burke esztétikája és az európai felvilágosodás, szerk.: Horkay-Hörcher Ferenc és Szilágyi Márton

⁶⁵ Ullmann Tamás: A láthatatlan forma, 122. old.

megtapasztalása szép frázisnak tűnik csupán, de éppen az élmény megfogalmazhatatlansága miatt.

„A fenséges tapasztalata éppen azért olyan felkavaró, mert azok az értelmezési minták és tapasztalati sémák is megrendülnek benne, amelyekhez az affektív értelem le van horgonyozva. A tapasztalat megrendülése affektív megrendüléssel jár együtt és a gondolkodás és érzés felszabadulásának élményével.”⁶⁶

A fenséges élményt, ha összevetjük a szép megtapasztalásával kijelenthetjük, hogy hiányzik belőle a harmónia. A hiányt a fenségesben az üresség örvénye tölti ki, amely a harmóniával szemben félelmetesnek tetszik. A fenséges azt gondolom esztétikába csempészett istenmérték, vagy isten mértéktelenség. Nem véletlen, hogy Burke-nél és Kant-nál is morálfilozófiával kapcsolódik össze a fenséges esztétikai tapasztalata.

„...az istenélmény végső soron nem ismer mértéket: az istenélmény során az anarchiának a szentségében részesül az ember. Más szavakkal: nyitott lesz, úgy, hogy közben nem tudja mi vár rá. A szabadság állapota ez, amely a lehetőségek tárháza, anélkül, hogy sejteni lehetne előre, milyen formát ölt majd a szabadság.”⁶⁷

És ismét Földényit idézném:

„Egyfelől olyan érzés uralkodik el az emberen, hogy többé nem foglya sem a világnak, sem a térnek vagy az időnek. Másfelől viszont fény derül a korábbi kiszolgáltatottság valódi természetére is. Nevezetesen arra, hogy amit kiszolgáltatottságnak tapasztalt, az nem egyszerűen a világtól és a körülményektől való függést jelenti, hanem annál jóval többet. A mértékben ekkor fölsejlik a mértéktelen, s kiderül, hogy mindaz, ami az embert körülveszi, és létezik, az egyszersmind a létezés felülmúló káosznak is az álarca. Az istenélmény pillanataiban az ember szabadnak érzi magát, mert nem függ többé ettől az álarctól; mégis egy újabb függő helyzetbe kerül – immár annak a káosznak érzi közvetlenül kiszolgáltatva magát, amelyet semmiféle praktikával sem lehet leigázni.”⁶⁸

„A horizontok, amelyeket az ember addig végérvényesnek hitt, váratlanul leomlanak, s kilátás nyílik valahová egészen máshová – arra a bizonyos üvegharangra, amely úgy borul minden fölé, hogy közben mindennek a visszáját is látni engedi. Ez a metafizika búrája. E harang alól

⁶⁶ Ullmann Tamás: A láthatatlan forma, 122. old.

⁶⁷Földényi F. László: A medúza pillantása, 36. old.

⁶⁸U.o.: 37. old.

az ember, amíg embernek nevezheti magát, nem tud kikerülni, legfeljebb lélekben elzárkózni tud tőle.”⁶⁹

A fenséges kérdésköre, mint egyszerre a szemlélőben létrejövő, ám mégis rajta kívül álló élmény később a fenomenológiában újra a vizsgálódás tárgyává válik. A fenomenológusok főleg Kant fenséges fogalmából indulnak ki és fejtik tovább, kapcsolják az időfilozófákhoz. A tárgynélküli sematizálás talajt vesztett rettenete, azt gondolom náluk már, mint pozitív lehetőség jelenik meg. Marc Richir például szintén visszanyúlik a fenséges élményéhez, ám ő a kanti fenséges megfogalmazást elemzi újra. A szakadékelmény mentén egy merőben újfajta időfenomenológiát vizsgál. Richir szerint az „Én” által nem értelmezhető a szakadékelmény, ezért a megszokott sematizálás csődöt mond a fenséges élmény esetében. Ez a helyzet nyitott és kreatív irányba indítja el a tudatot, amely először pánikba esik a talajvesztettség, a sematizálási képtelenség miatt, majd az elengedés következtében újrakalibrálja magát és megváltozva tér vissza a megszokott tudatállapothoz. A fenomenológia tehát a fenségest nem esztétikai kategóriaként értékeli, hanem mint élményt, mint tudatállapotot. Ebből a szempontból a jelenléthez köti, egy olyan most-hoz, amely az egyedüli valódi létező. Ez a jelen pillanat, mint a kortárs fenomenológusok megjegyzik, a horizonton folyamatosan maga körül tudja a múltat és a jövőt. Minél közelebről vizsgáljuk, annál inkább szétcsúszik és pontszerű pillanattól mezőszerű jelenséggé változik, egy olyan jelenlétmezővé, amely minden esetben hordozza a távollétet, a hiányt (absence) is magában. Marc Richir szerint:

„Az a megrendült állapot ez, amikor az értelem még nem látja korlátait, hanem épp „újrakalibrálja” magát. Nem az előzetesség-struktúra és a lehetőségfeltételek működnek, hanem az egybeékelten jelenfázis tapasztalata.”

„Richir olvasatában a fenséges túl van a saját rendemen, ezért nem ragadható meg belülről. Ezért a fenségest egy kettősség, egy önellentmondás jellemzi. Az abszolút más, az eldönthetetlen. A fenséges semmi másról nem értesít, mint hogy van valami, ami rajtam kívüli, de amiről éppen azért, mert saját rendemen túli, a pusztán létén kívül semmit sem tudok, semmit sem tudhatok meg. A fenséges egy idegentapasztalat. A távollét jelenléte.”⁷⁰

A fenomenológia tehát a kanti fenségest tekinti egy fontos fordulópontnak. A fenomenológia a modern ember időtapasztalatának vizsgálata során ehhez az esztétikai kategóriához kötötte a jelenlét tapasztalatát. Mi az, ami egy biztos pontnak tűnt a filozófia, a művészet számára a

⁶⁹Földényi F. László: A Melankólia dicsérete, 236-237- old.

⁷⁰ Popovics Zoltán: A prezentifikáció fenomenológiája, 247. old.

tudományos kutatások ellenére? A jelenlét, az „Én” jelenléte. A jelenlét egy középkori teológiai fogalomból a felvilágosodás után az egyén metafizikai tapasztalatává vált. Az időnek a közösségtől elkülönülő formáját, amit szubjektív időnek, vagy én-tapasztalatnak nevezünk, amelyet a romantika a magány, a melankólia és a nosztalgia szubjektív élményével társít.

A romszemlélet, romimádat, a fenséges tudatállapot esztétikai élménybe csomagolása úgy gondolom, ennek a határátlépésnek a társadalmi integrációs kísérlete. A fenséges az én vonatkozásában egy nagyon személyes, magányos élmény, amely mégsem negatív konnotációjú. Egyszerre a legrealistább, amely által az egyedül létező valóság, a most jelenléte válik átélhetővé, ám mivel megmagyarázhatatlan, leírhatatlan, hiszen ürességtermészetű, ezért mégis kulturálisan misztikusnak, metafizikainak aposztrofált.

III.7.DISZTÓPIA

„A következő Augustianus kor hajnala az Óceán másik partján fog bekövetkezni. Lehet, egy bostoni Thucydides, egy new yorki Xenophon egy mexikói Vergilus és egy perui Newton. És végül néhány kíváncsi utazó Limából felkeresi Angliát és leírja, hogyan fest a romos Szent Pál katedrális, mint egykor Baalbec vagy Palmyra.” Horace Walpone⁷¹

Hubert Robert sosem osztotta Diderot érdeklődését a romok metafizikai jelentésével kapcsolatban. Belső vívódásairól talán képet kaphatunk a híres Romos Louvre-t szemlélve. Robert élete romokkal volt övezve, hiszen a forradalmi Párizsban folyamatosan romokkal, barikádokkal, lerombolt palotákkal találkozott. Ő volt az első művész, aki egy létező épületet jövőbeli romos állapotában festett meg. Az 1796-os Párizsi Szalonon a Louvre nagy galériájáról készített nagyszabású enteriőrjét állította ki, amelynek megfestette romos pandanját is (20.-21.kép).

Az angol sir John Soane is a romok megszállottja volt. A befelé forduló építész géniusz melankolikus és nehéz természetű ember hírében állt. Soane személyiségét meghatározó

⁷¹Horace Walpone: Levél Horace Mann-nak, 1774

kettőség kifejezhető a rom metaforája által. Ez a kettősség először a Londoni Tőzsde épületének 1795-es újjáépítésekor vált nyilvánvalóvá. Egy fiatal építésszel, Joseph Gandy-vel kétszer is megfestette a Rotundát, egyszer teljességében, egyszer jövőbeli romként (1798) (22.kép). 1830-ban Gandy egy madártávlati képet festett a Bank of England komplexumról (23.kép), romokban. Soane azt állította, ha London elpusztul, akkor ez lesz Wren épülete mellett az egyetlen, ami romosan ugyan, de megmarad. A képen nincsen vegetáció, olyan, mint egy sivatagi ásatás illusztrációja. Ha jövőbeli régészek feltárják London maradványait, ezt az épületet csodálni fogják, mint ahogy mi csodáljuk a klasszikus antik romokat.⁷² „Philippe Junod „Ukronikusnak” nevezi azokat a képeket, amelyek úgy jönnek létre, hogy a jelent egy jövőbeli archeológus tekintetével szemléljük.”⁷³Gandy Soane irányításával festetett képei, valamint a korábban említett Hubert Robert festmény is az „Ukronikus” kép kategóriájába tartozhat.

Soane két mesterséges romot is építtetett. Egy gótikusot Lincolns Inn Fields-ben és egy klasszikusat Ealingben a saját vidéki háza mellett. Ez utóbbi, mintha egy római templom maradványa lenne. Tréfából még a kortárs közönséget is becsapta és így nyilatkozott az általa „felfedezett” romról: „Mindenkinek ajánlom, aki az antik szerelmese, én arra következtetek a maradványokból, hogy Jupiter Ammon temploma lehetett egykor.”

Idővel az európai romszemlélő az európai birodalmak rommá válását ünneplő barbárrá változott. 1840-ben Thomas Macaulay brit irodalom kritikus, történész, és gyarmati adminisztrátor írásában⁷⁴ a romszemlélő egy Új-Zélandi utazó formájában született újjá, aki magányosan szemléli és rajzolja a London Bridge törött pillérjén ülve a Szent Pál katedrális romjait. Macaulaynak Róma Londont juttatja eszébe. Ez egy olyan tekintet, amely de Volney: Romok-jából merítette a legtöbbet. De egy alapvető különbség van a két megközelítés között: de Volney verziójában, a jövőbeli romszemlélő az európai ember. Macaulay verziójában a jövőbeli romszemlélő a másik, az idegen, a kolonizált barbár. Gustave Doré az Új-zélandi című 1872-es metszetén láthatjuk megelevenedni ezt a figurát (24.kép). Izgalmas összevetni De Volney könyvének illusztrációját, amint a kép előterében egy hegytetőn ülve egy pálmafa lábánál Palmyra romjait szemléli és Gustave Doré metszetét, amelyen az új-zélandi utazó szintén a kép előterében a romos London Bridge-en ülve rajzolja a Szent Pál székesegyház romjait. A két ábrázolás kompozíciós hasonlósága mellett az időszemlélete és a szereplők az

⁷²Christopher Woodward: In Ruins

⁷³Beat Wyss: túl a művészetakaráson – Megjegyzések a historizmushoz

⁷⁴1840-as cikk, In: Edinburgh Review

érdekesek. De Volney egy európai utazó, aki visszatekint a jelenből a múltba, és melankolikus szemléli a romokat, míg Doré képének alakja egy jövőbeli utazó, aki a jelen jövőben rommá váló épületeit szemléli. (Mindkét kép fikció, hiszen de Volney sem látta Palmyra romjait, mert nem jutott el oda utazása során.⁷⁵)

A romantika szándéka, hogy egy újabb nagy korszakot teremtsen, amelyre a jövő tudósai aranykorként tekinthetnek. Ez a szándék kimutatható a korai romantikus teoretikusnál Friedrich Schlegel-nél is a 18. század elején. Schlegel szerint új mitológiára van szükség, hogy meghaladják az ókori görögöket és rómaiakat, hogy hasonlóképpen írják bele magukat az emberiség emlékezetébe. Olyan örökséget, nyomokat és dokumentumokat kívántak hagyni az utókorra, amely töredékességében is egy új, nagyszerű antikvitásnak tűnik.

Az európai civilizáció folyamatosan a saját romjain építkezik. A felvilágosodás idejének felhalmozó és rendszerező időszakát paradox módon aggodás is jellemzi, amiatt, hogy az emberi tudás és az emberiség által elért eredmények egyszer majd pusztulásra lesznek ítélve. Számos művész, gondolkodó vizionálta azt, hogy a jövőben mindaz, ami most a kultúrát alkotja, elpusztul, rommá válik. Louis-Sébastien Mercier Párizst képzelte el a disztópikus jövőben (Tableau de Paris, 1781-1788), J. A. Mitchell New Yorkot látta romokban (Az utolsó Amerikai, 1889), Horace Walpone és Thomas Macaulay London jövőbeli pusztulását idézte meg, ám a példákat szinte a végtelenségig lehetne sorolni.

III.8.MELANKÓLIA ÉS NOSZTALGIA

„Amikor a valódi többé már nem az, ami volt, a nosztalgia veszi át a teljes jelentését.” J Baudrillard⁷⁶

A civilizáció létrehozta a melankóliát, írta Freud⁷⁷. Freud a tudattalant a romokhoz hasonlította, gyakran használt régészeti kifejezéseket analízisei során. A romokkal kapcsolatos élményéből a személyiségének a furcsa, önmaga számára is megmagyarázhatatlan megkettőződését eredeztette, amire később többször is visszautalt. Az „Én”-nek ez a repedése a későbbi széttörés egyik korai megnyilvánulása. Freud

⁷⁵ Peter Geimer: Die Vergangenheit der Kunst, Strategien der Nachtraglichkeit im 18. Jahrhundert,

⁷⁶ Jean Baudrillard: The precession of Simulacra

⁷⁷ Sigmund Freud: Túl az örömelven

fiatalemberként Athénba utazott egyfajta Grand Tour gyanánt. Ekkor látta először az Akropoliszt a valóságban. Freud erre az élményre úgy emlékszik vissza, mintha két személyiségre szakadt volna az Akropolisz romjai láttán. Egyrészt szembesült azzal, hogy a szimbolikusnak hitt, kétségesen létező romok valóban léteznek, másrészt meglepődött, hogy miért is vonta kétségbe létezésüket. A múlt a jelenhez van kapcsolva, amelynek analógiája a régészet és a pszichoanalízis.

A rom megszemélyesíti azt az idegent, azt a valami egészen mást, amelyet nem lehet szavakkal leírni. Sigmund Freud ezt a lehetetlen állapotot Óceáni érzésnek nevezi. Vannak dolgok, melyek láthatatlanok, például a rom, egy kép (image), amely jelképezheti a szokatlant, a nem mindennapit, az absztrakt és metafizikus fájdalmat. A korai német romantikusok nyelve is telítve van az élmény kifejezésének lehetetlenségével. Megnevezni valamit, ami megnevezhetetlen. Ezek az írók a nyelvet arra használták, hogy bemutassák a leírás lehetetlenségét. A fenséges pillanatai, a jelenlét élménye, a természet hatalmassága, a romok szubjektív hangulata és a hasonlóan emelkedett élmények leírhatatlanok. A romantika fontos tényezője, megmutatni, hogy a nyelv nem képes leírni mindent és ezt mégis nyelvvel kell elmondani. Mintha a negatívum, a hiány lenne az egyetlen lehetőség, hogy a szemlélő észrevegye a dolgok valódi mélységét. Freudnak nosztalgiája van, mikor az Akropolisz keltette élményre, személyiségének megkettőződésének traumájára gondol. A nosztalgia egy kétértelmű kifejezés, tartalmazza a hazatérés iránti vágyat és ennek a képtelenségét. Maga a kifejezés a görög szavak: *Nostos* (hazatérés), és *algos* (fájdalom) összevonásából alakult ki. Eredetileg svájci zsoldosok által érzett honvágyat értettek alatta. A kifejezést ebben az értelemben egy svájci orvos, Johannes Hofer (1669–1752) használta először 1688-as disszertációjában. Ezt a betegséget ópiummal, vagy egy svájci Alpokba tett kirándulással ajánlja gyógyítani. A nosztalgia a romantikusok számára rendkívül fontos téma volt, leginkább az ember elveszettségével hozták párhuzamba.

A nosztalgiát az is okozhatja, ha idegen földön járunk, de az ember el tud tévedni akár önnön személyiségének útvesztőjében is. A mitológiában Orfeusz ennek a személyiségtípusnak a megfelelője. A romokat szemlélő tekintetet értelmezhetjük úgy is, mint a radikálisan másra, a leírhatatlanra, a lehetetlenre vetett pillantást. A romok látni engednek anélkül, hogy a tudunkra hoznák, hogy mit is mutatnak valójában. A romok rejtélyként állnak ez előtt a tekintet előtt. Az ókori civilizációk romjai olyan érzést keltenek, mintha sokkal több lappangna elrejtve bennük, mint amit valójában látunk. A romok által szemléljük a hatalmas birodalmak maradványait, az utazó megtapasztalja Kant és Burke fenségesét, amely

szembesíti őt az ürrel, a hiánnyal, az istenivel, valamint az ijesztő természeti erőkkel. Az ókori romok ezért egy sajátos melankóliát hordoznak, megmagyarázhatatlan hiányt generálnak a szemlélőben, amely hasonlatos a nosztalgiához. Vágyakozom valamire, amit megnevezni sem tudok. Kevesen értik, milyen szomorú lehetett Karthágót újjáépíteni⁷⁸- írja Flaubert. A romok történelmi rekonstrukciói a romantikusok számára csupán a képzeletben léteztek, amelyet a nosztalgia inspirált, vagy, ahogy a német filozófus és társadalomtudós Georg Simmel írja 1911-es esszéjében, a *Romok*-ban: „A rom gyakran tragikusnak tűnik számunkra, és ez nem a látható kapcsán testesül meg, inkább az elpusztult rétegek azonosításából kiolvasható tendenciákra eszmélve.”

Minden egyes rom a nosztalgiánk által gazdagított objektum. Ha hazatérésről beszélünk, akkor a romot körülvevő csendről beszélünk. Ha a nosztalgia egy múltbéli seb, és a jövő vágya, akkor a jelen a rom. „a rom egy kozmikus tragédia megnyilvánulása, amely arról szól, hogy a természet bosszút áll, amiért a szellem megerőszkolta őt egy építmény formájában, s rákényszerítette a maga elképzelését. A természet mintegy visszaveszi a jogait, s a romok egy idő elteltével olyan benyomást keltenek, mintha emberi építményekből természeti képződményekké alakultak volna át. (G. Simmel)”⁷⁹

III.9. RUINENWERT

Adolf Hitler 1938. május 3.-án érkezett az örök városba, óriási kísérettel. Mussolini szakemberei előre kitalálták és előkészítették a látogatás forgatókönyvét, felhasználva Róma romjait díszletnek. Az út Róma fontos romjai mellett vezetett, amelyek lámpákkal voltak megvilágítva, és a csodálatosan kivilágított Colosseumnál ért véget. A város modern részeit a háttérbe szorították, ez a díszlet felélesztette az antik Rómát. Az út a Cestius piramisa melletti vasútállomástól a Palazzo Veneziaáig tartott. Hitler vonata éjjel érkezett, így lehetőség nyílt erre a nagyszabású színpadképre, amelyhez összesen 45000 elektromos lámpát használtak, 100 mérföld kábellel. A Colosseum belülről volt megvilágítva vörös lámpákkal. (25.-26.kép)

⁷⁸ Walter Benjamin: On the concept of history

⁷⁹Földényi F. László: A Melankólia dicsérete, 254-255. old.

A *Führernapok*⁸⁰ című kiadvány a Führer-t egy itáliai utazónak mutatja be, aki Goethe szellemében utazik az antik világba.⁸¹ A kiadvány egy összegzést tartalmazott Goethe Itáliai Utazás című írásából, valamint egy Piranesi által készített Colosseum rajzot, valamint hivatkozásokat tartalmazott Hitler és építésze, Albert Speer birodalmi romjairól, aki Róma mintájára tervezte felépíteni a harmadik birodalmat, a jövőbeli romok víziójával az elméjében. Albert Speer osztotta Goethe azon nézetét, hogy a Colosseumban a tömeg egyetlen hipnotizált lélekké változott. Hitler amint visszatért Németországba, ismertette az új politikáját, a Therorie vom ruinenwert-et (Romérték elmélet, Speer 1936-os publikációja). Germánia, a jövőbeli Berlin építészeti átalakítását, amely romként is a Harmadik Birodalom nagyságát kell, hogy hirdesse. Fém és vasbeton többet nem volt használható nemzeti szocialista épületekben, mert ezek az anyagok túl romlandóak. Csak a márvány és a téglák használata biztosítja, hogy az 1000 éves birodalom bukása után az épületek emlékeztetnek majd a római előképeikre. Speer modelleken mutatta be Hitlernek, hogyan fog festeni a Nürnbergi Zeppelinfeld márvány kolonádja romosan. Hitler számára a Colosseum nem rom volt, hanem emlékmű. Az nyugozta le, hogy egy uralkodódicsősége hogyan marad fenn az általa épített építmények romjaiban, ezzel szemben, aki a romokat csodálja a múlandóság és a sebezhetőség szimbólumának látja őket. Speer elméletében fenyegetően keveredik a romélvezet politikai hasznosítása egy romos jövő disztópikus vágyával.

III.10. AZ ANTI-ROMSZEMLÉLŐ

„a bomba, ami elpusztítja a házamat, a testemet is megsebz, amennyiben a ház a testem egyik megjelenési formája.” Jean-Paul Sartre⁸²

„Nincsen teljesség, mert egyedül a töredék teljes. Mintha maga az univerzum válna egyetlen jóvátehetetlen töredékké.” Földényi F. László⁸³

⁸⁰ Führertagen in Italien, 1938

⁸¹ Christopher Woodward: In ruins

⁸² Jean-Paul Sartre: A lét és a semmi

Az eddig tárgyalt romokhoz a sors és a hit fogalmai társultak, hiszen az idő alakította őket, vagy természeti katasztrófa folytán keletkeztek. Más a helyzet azokkal a romokkal, amelyeket nem a természet erői, és nem is az idő, hanem a második világháború bombái okoztak. Ebben az esetben a pusztítás ember által történt és teljes volt, nem volt hasonlítható a végzetszerűséggel magyarázott természeti csapásokhoz, egy földrengés vagy egy szökőár, egy vulkánkitörés pusztításához. A lebombázott német és angol városok romjai kapcsán lehetetlen elválasztani a társadalmat, a történelmet, a személyestől. Nincs lehetőség, hogy nosztalgikusan elmélkedjünk az élet értelmén, letűnt birodalmakon vagy a halandóságon. Németország a nulladik évben – így jellemezték egy tragikusan frappáns mondattal az 1945 utáni Németországot. A világháború pusztítása az emberek szeme láttára történt, a romok ott álltak megkerülhetetlenül, de ők mégsem tudtak rájuk nézni, mert a tragédia feldolgozhatatlannak tűnt. Hannah Arendt kifejezésével élve „a horror szemlélésének képtelensége” lett úrrá a világháború túlélőin. A modern háború romjai elpusztítják a jelent. W.G. Sebald *A pusztítás kultúrtörténetéről* című könyvében ír egy svéd utazóról, aki a világháború utáni Németországban utazva arra lett figyelmes, hogy az emberek nem nézik a tájat, nem nézik a romokat, csak merednek maguk elé a vasúti kocsikban. Ezek az anti-romszemlélők a tagadásba menekülnek az őket is felemészítő trauma elől.⁸⁴

III.11. MODERN ÉS KORTÁRS ROMOK

„Sok antik mű mára töredékké vált. Sok modern mű már a megszületése pillanatában töredék.”
Frederick Schlegel⁸⁵

„Az új romok nem bírnak olyan időjárásból, időből adódó patinával nem lakták be őket a gyíkok, denevérek, baglyok, amelyeket a régi romok környékén látni. Ezzel szemben az új romok csupaszak, növényzet nélküliek, élőlények sincsenek a környékükön. Sötétek és megtörtek, tüztől és haláltól bűzlenek. Először is ott a rom, egy törmeléktömeg, imakönyvek kitépelt lapjai hevernek mindenütt, szobrok ledöntve a talapzatukról darabokra törve. De

⁸³Földényi F. László: *A Melankólia dicsérete*, 68.old.

⁸⁴W. G. Sebald: *On the natural history of destruction*

⁸⁵Friedrich Schlegel, in: *Irresistible Decay, ruins reclaimed.*

gyakran a romnak ebben a katasztrofális káoszában van egy új, bizarr sármja. A romimádat körbe ért.”⁸⁶

A II. Világháború totalitása elborzasztotta az azt átélő embereket és a romokról való gondolkodást, a romszemléletet is alapvetően megváltoztatta. A modernizmus utópisztikus tendenciái mindent el kívántak pusztítani, ami a múlthoz kötődött, egyfajta kulturális tabula rasa-t óhajtott megvalósítani. „A modernség tekintetéhez mintha hozzátartozna egy fatális varázslat: amit megcéloz, elkorhad és elhervad.” írja Beat Wyss esszéjében.⁸⁷ Ahhoz, hogy felépítsünk valami egészen újat, még a romokat is le kell rombolni, vallották. Ám a modern mellett párhuzamos anti-modern a nosztalgiát, a melankóliát folyamatosan használó alternatívaként létezett. A funkciójukat veszített szerkezetek, épületek, terek, helységek átmeneti műalkotássá válnak, olyan ready-made-ek, melyek a semleges esztétikájukkal és átmenetiségükkel az örökkévalóságába fagyva a korábbi romantikus rom esztétikához egy kortársjellegű társítanak. Ma egy épület, bármilyen hatalmas is, hihetetlenül gyorsan felépül, nem maradhat rom a környezetünkben, mert lebontják vagy rekonstruálják. Ezáltal ha felgyorsítva néznénk meg egy kortárs város életét, akkor a folyamatos romosodást és tatarozást látnánk magunk előtt. A 21. századi rom vagy málladozik vagy restaurált. A második esetben szándékosan réginek láttatjuk az újat. A repro és retro divat egyre nehezebbé teszi, hogy felismerjük a valódi régít.

A kortárs romszemlélet a múlt helyett inkább a jelen felé fordul. Ma máshogy látjuk a romokat, és a hiány kulturálisan, gazdaságilag, társadalmilag determinált, az utópiák és a disztópiák ciklikussága által.

„A rom-metaforában a történelmen túli idő különféle elemei kereszteződnek: az összetettség a mű- és a szubjektumfogalom felbomlásával, a kollázs-jelleg a historizmussal és a halálképzetekkel.”⁸⁸

A 20. században, ahogy Jean-Francois Lyotard írja, az építészet és a filozófia is romokban hever, így csak az lehetséges, hogy a „romokról írjunk”. Különböző romokra vetítjük rá a viszonyulásunkat a múlt időhöz, amely egyfelől rettegés, másfelől ellenállhatatlan vonzódás. A romantikus romok, úgy tűnik, garantálják az eredetiséget. Habár ez egy paradoxon, mégis autentikusságot és azonnalíságot ígérnek. A romok esetében ez az autentikusság a hiányban

⁸⁶ Rose Macaulay: The note on new ruins

⁸⁷ Beat Wyss: Túl a művészetakaráson – Megjegyzések a historizmushoz

⁸⁸Hannes Böhringer: A rom a történelemtúli időben

jelentkezik. A romok sajátos hiányuk által válnak egyedivé. Ez az elképzelt múlt jelenléte csakis a pusztulásban érhető tetten. Minden rommal kapcsolatban az a probléma merül fel, hogy a jelent vagy a múltat tárja elénk? Ha a modern romoknál nem beszélhetünk letűnt dicsőségről, emlékezetéről, nosztalgiáról, akkor ebben az esetben a jelenlét és teljesség egy más szempontból vizsgálható. Mégis folyamatosan felmerül az autentikusság igénye. Az autentikusság a valódiság szinonimája. Néhányan azt bizonygatják, hogy az autentikusság csak a múltban volt lehetséges, amikor még a mindent látó média nem vetette árnyékát mindenre. Azzal az elmélettel szemben, hogy a romokban mélyen autentikusan jelenik meg a dicsőséges múlt, azt gondolom, hogy az autentikus rom a modernizmus terméke. Ebben az esetben az autentikusság a szemlélő és az objektum autentikus viszonyát jelenti, egy olyan viszonyt, amely sem a múlt nagyságától nem terhes, sem a jövőbeli pusztulás képe nem szennyezi be az élményt.

„A romok minden dolgok mulandóságára intenek. Amennyire nyugtalanítónak tartották ezt minden időben, olyannyira vigasztalóak ma: olyan mozgalmas korok romantikus megjelenéseiként tekintik őket, melyekben még létrejöhetett valódi rom. A posthistoire entrópiikus végkorszakként a rideg múlhatatlanság, a romnélküliség, és ezáltal a romnosztalgia kora is. Noha az ember tudatában van a modern megsemmisítő technikák felől fenyegető rombolásnak, mégis attól kell tartani, hogy nem romok, hanem csak végérvényesen lakatlan pusztaságok maradnak hátra. Ez egyébiránt csak váratlan-eseményszerű változata volna a természet fokozatos, ámde feltartóztathatatlan elpusztításának a civilizáció által. Mindkét esetben kényszerű, visszafordíthatatlan, azaz entrópiikus folyamatról van szó.”⁸⁹

A teljesség fragmentáltsága és a valóság jellé alakulása töredezett, szubjektív narratívákat eredményezett, amelyek befejezetlenségükben léteznek, és csak nézőpont kérdése, hogy éppen leomló vagy éppen épülő világoknak látjuk őket.

„Ráadásul nemcsak a szűk értelemben vett romok termelődnek állandóan újra, hanem ami vadonatúj, az is gyakran eleve egy rom benyomását kelti. Amikor egy épületnek még csak a puszta betonszerkezete áll, akkor ez olyan, akár egy csontváz. S mégoly szépen burkolják is be később, a végén mégis ez az elpusztíthatatlan csontváz fog megmaradni.”⁹⁰

A romok emlékeztetnek minket a modern utópiák és technológiák hibás feltevéseire. A rom szó latinul leomlást jelent – de a romok többek, mint emlékeztetők és maradványok. A romok

⁸⁹Hannes Böhringer: A rom a történelemtúli időben

⁹⁰Földényi F. László: A Melankólia dicsérete, 258. old.

által egy múlt jelenik meg előttünk, amely lehetett volna és egy jövő, ami sohasem teljesedett be. Walter Benjamin a romokban „önmagát megjelenítő allegóriát” látott, egy lehetőséget, hogy a kétértelműségen elmélkedjünk.

A mai kor vágyik a romosodásra, hogy minden összedőljön, hiszen minden úgyis átláthatatlanul fragmentált. A romosodás következtében végre lehullna a lepel, átlátható és egyszerű lenne minden. A kortárs romimádat a nosztalgia mai kultuszához kapcsolódik. Ez a nosztalgiaelvágódás a jelenből, egy lehetséges jövőkről álmodozik, és egy alternatív jelen nosztalgiája. „Az elöregedettben és a használhatatlanban a szépség jegyeit fölfedezni – ez a modern esztétika egyik vezérmotívuma. Ami a rom utáni vágyban még szentimentálisan csendül fel, a „ready-made”-nél már ironiát jelent: az elavultnak szépségbe való átcsapását.”⁹¹

A kortárs építészek nem pusztítják el a múltat, ám nem is építik újjá, ehelyett együtt működnek a történelmi maradványokkal, újradefiniálják a funkciót. Az eredmény egy múlttal és jövővel egyaránt kommunikáló eklektikus mű. A természet nem lehet romos, egy kidőlt fa, egy leomlott hegyoldal az idő teljességének a része, a természet körforgásának egy állapota. A romok kulturális objektumok, melyeket időtlennek tekintünk. A rom nem épül újjá önmagától, nem lesz belőle újra hasznos építmény. Az entrópia emberi léptékkal alig észlelhető, ezért a rom időtlen jelenség. A kortárs romszemlélet anyag és felület érzékenysége a szinesztéziával kapcsolatos és az úgy nevezett posztinternet art objektjeinek és installációinak anyagütköztetéseiben csúcsosodik ki.⁹²

III.11.1.HETEROTÓP TEREK

Eddig az időről esett szó, ám a romok összefüggésében a térről is fontos elgondolkodni. Michel Foucault azt állítja, az idő deszakralitását elvégezte a 19. század. De mi a helyzet a térrel? Foucault esszéjében az eltérő terekről ír, melyeket olyan helyeknek ír le, melyek

⁹¹ Beat Wyss: Túl a művészetakaráson – Megjegyzések a historizmushoz

⁹²Példák a modern romokra: Paul Nash (1889-1946) festészete és a második világháború bunkerromjai. (27.-28.kép) Kortárs művészeti párhuzamok Anselm Kiefer apokaliptikus installációi (Barjac, Dél-Franciaország), Rachel Whiteread betonháza (Ház, 1993), valamint Mircea Cantor 2017-es kiállítása: Your ruins are my flag. (Fondazione Giuliani per l'arte contemporanea, Róma). (29.-31.kép)

minden helyen kívül esnek, annak ellenére, hogy valóságos kiterjedésük van. Foucault a tükörhöz hasonlítja ezeket a tereket, amennyiben lehetőséget adnak arra, hogy magamat kívülről szemléljem egy egyszerre reális és irreális helyzetben.

„Lehetővé teszi, hogy ott szemléljem magamat, ahonnan hiányzom: ez a tükör utópiája. De egyben heterotópia is,...a tükör működése következtében, mivel ott látom magam, hiányzónak vélem magam a helyről, ahol vagyok.”⁹³

Ötödik alapelve a heterotópiákkal kapcsolatban az, hogy: „A heterotópia mindig feltételezi egy nyitó-záró rendszer létét, mely egyszerre szigeteli el és teszi átjárhatóvá.”⁹⁴A romok éppen ilyen heterotóp terek, melyek elvesztették funkciójukat, pusztulásuk által váltak heterotóppá, nyertek egy megmagyarázhatatlan, még akár szakrálisnak is nevezhető funkciót. A romterületre beléphetünk ugyan, de nem mondhatjuk, hogy bent vagyunk, hiszen nem érzékelünk egy olyan bezártságot, mint egy ép épület esetében. Egyszerre vagyunk bent és kint. A hiány terei, melybe belépve kiszakítatunk a saját időnkéből, vagy épp ellenkezőleg, megérezzük a folyamatos jelenünk valódiságát.

IV.A ROMSZEMLELŐ TEKINTETE

Dolgozatom utolsó fejezetét két mű elemzésének szentelem, melyek ugyan nem ábrázolnak romokat, viszont esszenciálisan tartalmazzák az eddig tárgyalt esztétikai és filozófiai jellemzőket. A hiány, véleményem szerint mindkét mű fő témája, bár más-más formában jelenik meg a korszaknak és az alkotók attitűdjének megfelelően.

(Az egyén, aki a szemlélésnek szenteli magát) „felveszi a pózt, és annak tudatában, hogy ezt teszi, ritka, olykor melankolikus örömet érez. Nem meglepő tehát, ha a múlt század magányos utazóinál, vagyis nem a hivatásos vagy tudományos céllal, hanem az alkalmi, a kedvtelésből utazóknál találkozunk a terek látnoki leírásával, ahol sem az identitás, sem a viszony, sem a

⁹³ Michel Foucault: *Eltérő terek* (Sutyák Tibor fordítása)

⁹⁴ Michel Foucault: *Más terek* (Erhardt Miklós fordítása)

történelem nem jelent igazából semmit, ahol a képek mozgása teszi láthatóvá olykor-olykor azok szemlélői számára a múlt létezését és a jövő lehetőségét”⁹⁵

IV.1.C.D. FRIEDRICH: KRÉTA SZIKLÁK RÜGENEN(1818)

„a fenséges pillanatot vagy a csodát, mindenfelől szakadék veszi körül. A szépség láttán az embert a vágyakozás keríti hatalmába: amit szépnek lát, abban olyasmit fedez fel, amitől hiányosnak kezdi érezni saját életét. Ez a hiány természetesen a szépséget sem hagyja érintetlenül; a szépség végső soron magából a hiányból bomlik ki.”Földényi F. László⁹⁶

Caspar David Friedrichről eddig nem esett szó, annak ellenére, hogy számos romképet festett, többek között a meissenai dómot is megfestette jövőbeli romos állapotában, sőt Frigyes Vilmos porosz király az *Apátság a tölgyerdőben* című képe alapján építette át az Eldena kolostor romját, tehát egy műrom is kapcsolódik hozzá. Ám nem csupán a romokhoz fűződő viszonya miatt szeretnék vele külön foglalkozni, hanem mert olyan képi, kompozíciós toposzokat alkotott és használt, amelyek a romszemlélőkkel kapcsolatos vizsgáldásunk szempontjából jelentőséggel bírnak. Például a kép előterében háttal ábrázolt szemlélődő alakok, melyek a maguk korában sok más alkotóra is hatással voltak. Ezt a képszerkesztési elvet, amely a szemlélődő alakok jellegzetes ábrázolása a 18. század folyamán, a korábban tárgyalt Gustave Doré és De Volney illusztrációk esetében is felfedezhetjük. Friedrich festményén a kép előterében hátulról látható alakok nem egy romot szemlélnek, sőt nem szemlélnek semmit, jobban mondva a semmit szemlélik. Ez a festmény a *Kréta sziklák Rügenen* című, 1818-ban készült műve (32-33.kép). A festmény 90x71 cm-es, álló formátumú tájkép. A festmény egy személyes élmény alapján készült, egy rügeni kirándulás helyszínét és pillanatait idézi fel. A három alak azonban nem vesz egymásról tudomást, nincsen közöttük semmilyen kapcsolat, akár külön képeken is ábrázolhatta volna ezeket a karaktereket a festő. A mű három figurája három különböző magatartással szemléli a végtelent. A kép nagy részét ez a végtelen, talán víz és ég összeolvadt találkozása alkotja. Tájkép, amely centrumában szakadékot ábrázol, végtelent, szédülést, örvényt. Friedrich műveinek szereplői általában passzívan szemlélik a

⁹⁵ Marc Auge: *Nem-helyek*, 52. old.

⁹⁶Földényi F. László: *C. D. Friedrich*, 94. old.

tájat, ezen a festményen dinamikája van a táj és az ember viszonyának. A festményen zajló megmagyarázhatatlan dolgokba a test is beleszédül. A három alak közül az egyik karba font kézzel, teljes nyugalommal néz a szédítő végtelenbe, míg a másik két figurát szinte fizikailag vonzza ez a meredély, kapaszkodniuk kell, hogy ne szédüljenek le a hegyoromról. A szakadék vonzása ellen tenni kell. Bele kell nézni a végtelenbe. A szakadék, amely egyszerre rettent el és vonz, egy olyan határhelyzetbe kényszeríti a tudatunkat, amely a burkei és kanti fenséges esztétikai élményéhez hasonlatos. Ullmann Tamás szerint a szakadék tökéletes metaforája annak az élménynek, amelyet a befogadó a fenséges átélésekor tapasztal. Ebben a helyzetben a tudat egy olyan örvénybe kerül, amely ellen felesleges a küzdelem, mert érzékeli, hogy nála hatalmasabb dologról van szó, amely szinte a létét fenyegeti.

„A szakadék vonz, de a szakadékba való belezuhanás a képzelőerő, vagyis végső soron az elme halálát jelentené. A végtelenbe való előrehaladás tehát először kibővíti a képzelőerőt, azután a végső határáig feszíti, végül elnyeléssel fenyegető szakadékká válik. Az elme pedig védekezik ez ellen a veszély ellen.”⁹⁷

Földényi F. László szerint ez a szakadékélmény életünk megrendítő élményeivel hozható kapcsolatba. „(„Hol állna ugyan az ember, ha nem szakadékok szélén! – írja Nietzsche. – Látni – nem annyit jelent-e, mint szakadékokat látni?” (Nietzsche, 4. 199.o.)) Ez az örvénylő káosz, amelynek egy-egy pillanatban az ember lesz a tökéletes „megtettesítője”.⁹⁸

Ezek az alakok, akik helyettünk néznek a végtelenbe, idegen figurák a tájban. Arctalan, személyiségüket háttérbe szorító figurák, akik magányosak ugyan, mégis mindannyiunkat, az embert magát jelenítik meg.

„Csak némelyiknek látjuk az arcát; és kérdéses, hogy a többieknek van-e egyáltalán arca. Friedrich megkísérelte a lehetetlent: bebizonyította, hogy sokféleképpen lehet háttal állni. Állhat valaki háttal úgy, hogy a néző mintegy a társának érzi magát (Szerzetes a tengerparton); állhat úgy is, hogy megtartja önállóságát, és távolságot teremt a néző és a táj között (Két férfi a Holdat nézi); és lehet olyan intenzíven is háttal állni, hogy eldönthetetlen, az illető ember-e, és nem inkább szobor (Nő naplementével, Vándor a ködtenger felett). Ez utóbbi képeken olyan figurák jelennek meg, akik valójában már nem is állnak háttal: lehet, hogy nincs is arcuk, csak hátuk, és tulajdonképpen felénk fordulva állnak. A hát nekik

⁹⁷Ullmann Tamás: A láthatatlan forma, 123. old.

⁹⁸Földényi F. László: A medúza pillantása, 150. old.

ugyanaz, mint nekünk az arc; és nem is kívánjuk, hogy megforduljanak: lehet, hogy az eleven hát helyett egy halotti maszk, egy szétfosló arc, egy koponya fordulna felénk.”⁹⁹

A határhelyzet melankóliája, eldönthetlensége árad Friedrich művéből. A kép dinamikus, hiszen a szereplőket vonzza és taszítja is egy őrvény, a semmi, mégis statikusan belefagyott egy pillanatba, a szereplők jelenlétének „itt és most”-jába. A fenséges élményt a kép szereplői élik meg, de egyszerre a néző számára is átélhető, hiszen a figurák helyzetébe is beleképzelhetjük magunkat, valamint magunk is kiláthatunk felettük a végtelenre.

„Ha egy táj ködbe burkolózik – írta Friedrich -, akkor nagyobbak, fenségesebbnek tűnik, növeli a képzelőerőt, és éppúgy csigázza a várakozást, mint egy lefátyolozott lány. A szemet és a fantáziát a ködös messzeség rendszerint jobban vonzza, mint az, ami a szemünk előtt a közelben kerül el.”¹⁰⁰

Friedrich a kép előterét leszűkíti, a semmit ábrázoló háttér pedig szinte uralja a festményt. Ez a kompozíciós megoldás Friedrich több képére is jellemző, melyek közül a legradikálisabb a *Szerzetes a tengerparton* című 1809-ben készült festménye. A Kréta sziklák Rügenen kettős horizonttal bír, hiszen az egyik a kép előterében a szikla szélénél található, a másik csupán elgondolható a kép felső 1/3-ában valahol, a tenger és az ég találkozásánál. Friedrich képeinek világában észlelhető egy melankolikus hiány, amely ebben az esetben a kompozíció alkotóelemévé is válik. Ezt a festményt képzeletben mindig megfordítottam, így a pozitív forma negatívvá vált, a negatív pedig pozitívvá: az üres középső terület hegygé változott, a sziklák pedig ennek a hegynek adják meg a sziluettjét.

IV.2. GERHES GÁBOR: ÖNMAGA HITÉBEN MEGMERÍTKEZNI VÁGYÓ FÉRFI (2004)

„az észlelés alanya az Odüsszeusz-féle senki, a világban elmerülő névtelen jelenlét, ami még nem hagyott nyomot maga után.”¹⁰¹

⁹⁹Földényi F. László: C.D. Friedrich, 74. old.

¹⁰⁰Földényi F. László: C.D. Friedrich 87. old.

¹⁰¹ Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan

A második mű, melyet elemzek, szintén nem ábrázol romokat. Gerhes Gábor: *Önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi* című képén a romantikára jellemző képi motívumokat használ (34.kép), a romantika tájképi megoldásait, ködöt, erdőt, vizet, valamint Friedrich képeire jellemzőhátal ülő figurát. A jelenet viszont a mű címével összhangban ironikus: az üres (?) téglalap, melyet a figura néz (?), valamint a mezítelenség (fürdőnadrágban ül az alak) miatt. A kép legfontosabb motívuma az üres, feketével keretezett téglalap-forma, amelyre a kép háttal ülő szereplője mered. Véleményem szerint ez a sík objektum, mely a mű mértani közepében helyezkedik el, többféleképpen értelmezhető. Ezzel a többes értelmezéssel Gerhes elénk tárja a romantikus attitűd esszenciáját. A megjelenésében a nosztalgiához, a melankóliához és a fenségeshez kapcsolódik, ugyanakkor a bármire nyitott pillanatba való belemerülés lehetőségét tartalmazza. A fehér/üres téglalap a képben és a képen is van, egyszerre tud a kép részévé válni, ugyanakkor a kép előtt is lenni. Együtt nézzük ezt az üres/fehér formát a fürdőnadrágban ülő figurával. Ám az is lehetséges, hogy csupán a kép nézője számára látható ez az objektum. Eldönthetetlen a kérdés, hogy hol is van a térben ez az üresség, és éppen ez az eldönthetlenség adja meg a lényegét. Megfejtés nélkül hagyva a nézőt, aki szolidaritást vállalva a képen ábrázolt, szintén kontempláló figurával. Az üres merengést egy határhelyzetnek tekintem, egy olyan állapotnak, mikor a merengő személy jelen is van, meg nem is, semmire sem gondol, szinte nem is lát, csak néz, hagyja az elé táruló valóságot megfejtetlenül. Minél tovább fenntartható ez a kettősség, az eldönthetlenség állapota annál hosszabbra nyúlik. A majdnem valami, ami akár az ellenkezője is lehetne.

De Volney, Gustave Doré illusztrációi vonatkozásában azt érezhettük, hogy átvezetik a tekintetünk a romokra, Gerhes képe esetében viszont bajban vagyunk, mert itt egy bekeretezett ürességbe botlunk, megzavarodunk, hiszen egyszerre láthatjuk a képet és a kép hordozóját. Gerhes a romantikus toposzok pátoszáat teszi idézőjelbe, mikor egy átlagos középkorú férfitestet tesz közszemlére egy fürdőalsóban. A mű címe: *Önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi*. Ez a férfi maga az alkotó, azonban a képen nem láthatjuk az arcát, csupán testét. Az életközépi válság fogalma az emberi életút közepére jellemző, negyvenedik életév környékén megjelenő pszichológiai jelenséget írja körül. (Gerhes 42 éves volt a mű megszületésének évében.) Ebben az életkorban olyan testi és lelki változások hatására megvizsgáljuk az önmagunkhoz és a közösséghez fűződő viszonyunkat. A társadalmi elvárások nyomán szerepekbe kényszerülő ember hirtelen szűkösnek érzi ezeket a szerepeket és még utoljára a megfelelő irányba szeretné terelni az életét. A halál is nyugtalanítóan valóságossá válik, hiszen szülők, rokonok, barátok halálán keresztül megtapasztalhatjuk saját

végességünket. Gerhes képének figurája ebben az olvasatban éppen elmerül önmagában, és ehhez a merengéshez a ködbe burkolózó romantikus táj megfelelő környezetet biztosít.

Maurice Merleau-Ponty fenomenológus akár erről a jelenetről is írhatta volna a következőket¹⁰²:

„Testünkből származik a látszatok zsongása, de ugyancsak a test az, amely véget vet a hallucinációknak és belevet a világ kellős közepébe. Úgy tűnik, mintha az a képességem, hogy eljussak a világhoz, vagy az a lehetőség, hogy fantazmákba zárjam magam, nem lehetnének meg egymás nélkül. Sőt, mintha világhoz való hozzáférésem a tőle való elválasztottságom, távolságom másik arca lenne csupán. E távolság, a világ peremére való visszahúzódás egyszerre alávetettség, szolgaság, és annak a természetes hatalomnak a kifejeződése is, amely lehetővé teszi a világba való behatolásomat. A világ az, amit észlelek, de mihelyt vizsgálni és kifejezni szándékozom abszolút közelségét, rejtélyes módon, meghaladhatatlan távolsággá válik.”

„A Lét és a Semmi nézőpontjából a létre való nyitottság azt jelenti, hogy a létet önmagában lepem meg: ha a lét távoli marad, ez csak azért lehetséges, mert a semmi, az a bennem lakozó anonimitás, amely lát, önmaga előtt tolja az üresség zónáját, ahol a lét immár nem csupán van, de látva is van.”

V.UTÓSZÓ

„Ebben a mérhetetlen, magányos, elhagyatott szentélyben, semmit sem hallok. Az élet minden nehézsége messze van. Senki sem siettet és senki sincs hallótávolságban, fennhangon beszélhetek magamhoz, hangot adva a megpróbáltatásaimnak és önuralom nélkül könnyezhetek.”¹⁰³

Sokan írtak már a romokról, de a romszemlélőkről ez idáig talán nem született tanulmány. Ezért a romélvezőket, az angolszász világban csak „ruingazer”-eknek hívott romszemlélőket

¹⁰² Maurice Merleau-Ponty: A látható és a láthatatlan, 20. old és 116.old

¹⁰³ Denis Diderot: The Salon of 1767

állítottam kutatásom középpontjába. Korábban nem gondoltam a romokra, sőt a romszemlélőről sem hallottam. Valami olyan dolgot szerettem volna „élettársnak” a doktori kutatásom befejezéséhez, ami annyira érdekel, hogy szinte egyek vagyunk. Egy másik kutatás témája lehetne, hogy hol és mikor bukkantak fel a hiányt központi témának választó művek a művészet története során. Természetesen ezek a művek sem vonhatók össze egy homogén kategóriába. Ebből a megközelítésből nézve a rom, mint hiányt hordozó motívum meglehetősen narratív, hiszen nem csupán a lecsupaszított hiány jelenik meg általa, hanem ez a hiány, mint érzet különböző köntösbe van öltöztetve, és más és más célokra van használva koronként, és a romszemlélő típusától függően.

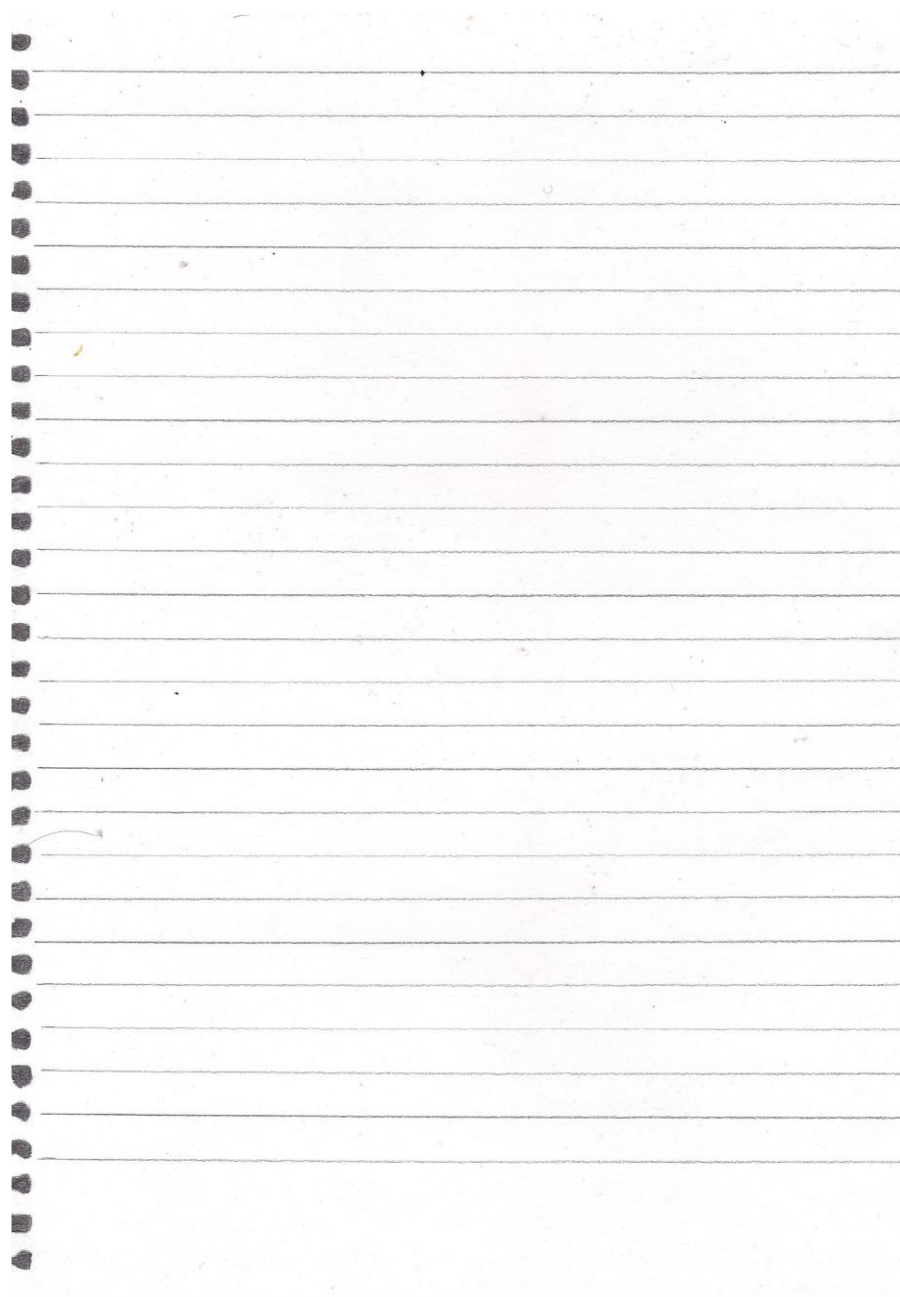
Értekezésemben elsősorban azt állítom, hogy a modern művészetben a romszemlélés vezethetett el a hiánnyal operáló művek megértéséhez. Másodsorban azt állítom, hogy a romok átmenetisége, határhelyzete az, amely meghatározza viszonyukat az időhöz. Ennek következtében a fenséges esztétikai meghatározását szintén az átmenetiséghez, a határhelyzethez, a meghatározatlan tudatállapothoz kötöm. Ebben a tudatállapotban kapcsolódik össze a hiány, a fenséges és a fragmentált, melyek véleményem szerint meghatározzák a kortárs művészet alkotásainak jelentős részét is. Harmadsorban az „Én” modern koncepciójának kialakulásához és változásaihoz kötöm a romszemlélést. A felvilágosodás és a romantika korában születik meg az „Én” modern koncepciója, majd a világháborúk idején tanúi lehetünk az „Én” széttöredezésének, fragmentálódásának.

A romantika korának romszemlélője olyan magatartást képvisel, amely addig szinte ismeretlen volt. A romszemlélővel jelenik meg a 18. században a nyitottság, amely mind a befogadás szintjén, mind pedig az alkotásban a hiányt is a mű részének tekinti. Ez a hiány egyre inkább a művek részévé válik és a modern művészetfogalom egyik alapvetésévé válik. A hiány azonban nincs önmagában, egy hajdani teljességhez mérten határozható meg.

A hiány, a jelenlét a fenséges számunkra a romban, mint egy tudatállapotok közötti határhelyzetben találkozik össze. Ennek az esztétikai, sőt esztétikán túli objektumnak éppen az a lényege, hogy viszonyulásunk hozzá nem elméleti konstrukció, hogy leírhatatlan, megfogalmazhatatlan, ugyanakkor személyesen átélhető élményt nyújt. A kortárs romszemlélő számára a rom prezenciát, jelenlétet biztosít, megfejthetlenségével kiragadja az idő megállíthatatlannak látszó sodrásából, elcsendesít. Ez az állapot számunkra asszociációk sorát nyitja meg, furcsa mód jelen vagyunk, ugyanakkor roppant távol is önmagunktól. Önmagunkat, múltunkat és vágyainkat is objektíven szemlélhetjük. Eme csendes

érzelemmentes állapotunkban érezzük igazán, hogy csupán egy szem vagyunk, egy mindent látó és mindenben átlátó tekintet. Miért ne érezhetnénk át a pusztulás melankóliáját miközben megmagyarázhatatlan örömet érzünk? A romok között felfedezőként születünk újjá. Mikor kiegészítjük a romot képzeletben egy egésszé, a kreatív interakciónk révén mi is a rom részévé válunk. A romok szemlélése nosztalgiával tölt el bennünket. Vágyunk valamire, ami sosem létezett talán, egy sosem volt helyre, egy sosem volt időben. Egyszerre vagyunk romantikusok és klasszikusok, modernek és anti-modernek. Ezek vagyunk mi, romszemlélők.

Képlegyzék:



1.kép: Papír, papíron, 2004, ceruza, papír, 29x21 cm



2.kép: Tetőreklám szerkezetek, 2014, fotográfia



3.kép: Andrea Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*, 174. old. 1543, illusztrátor: Tiziano Vecellio



4.kép: Charles Estienne: *De dissectione partium corporis humani libri tres*, fametszet, alkotó: Jean Jollat, 1545



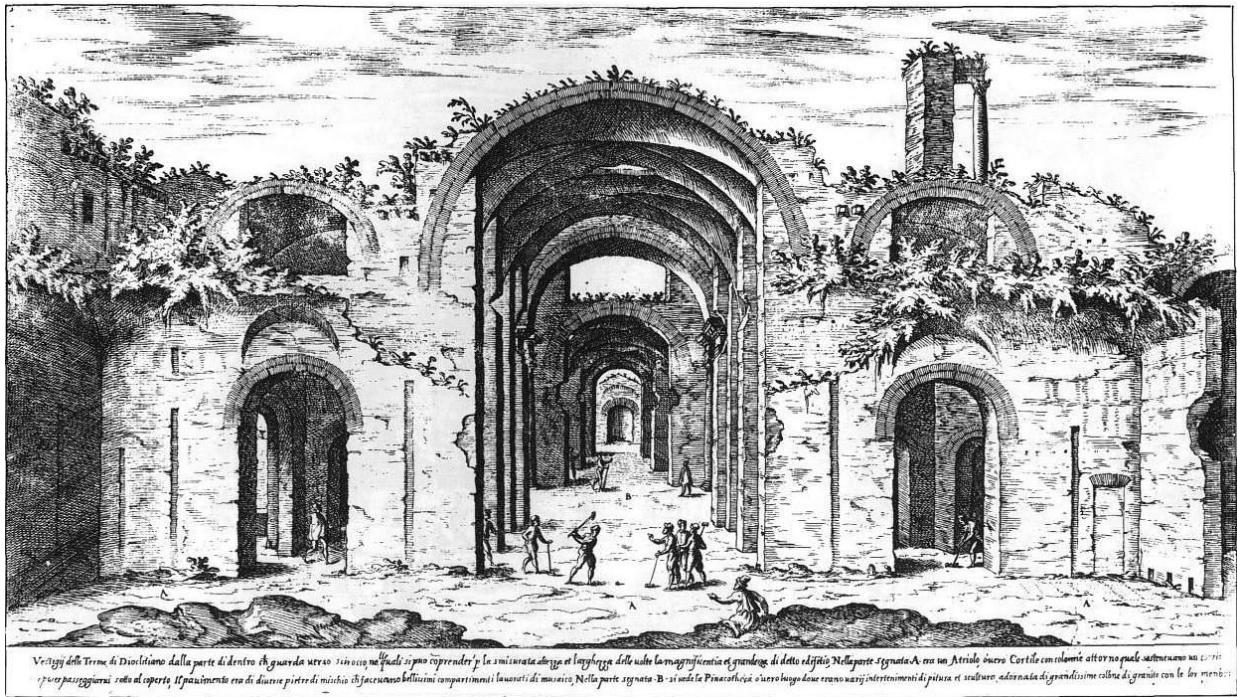
5.kép: Bernhard Siegried Albinus: Tabló a *Tabulae Sceleti et musculorum corporis humani* számára, 1749, metszet, alkotó: Jan Wandelaar (1690-1759)



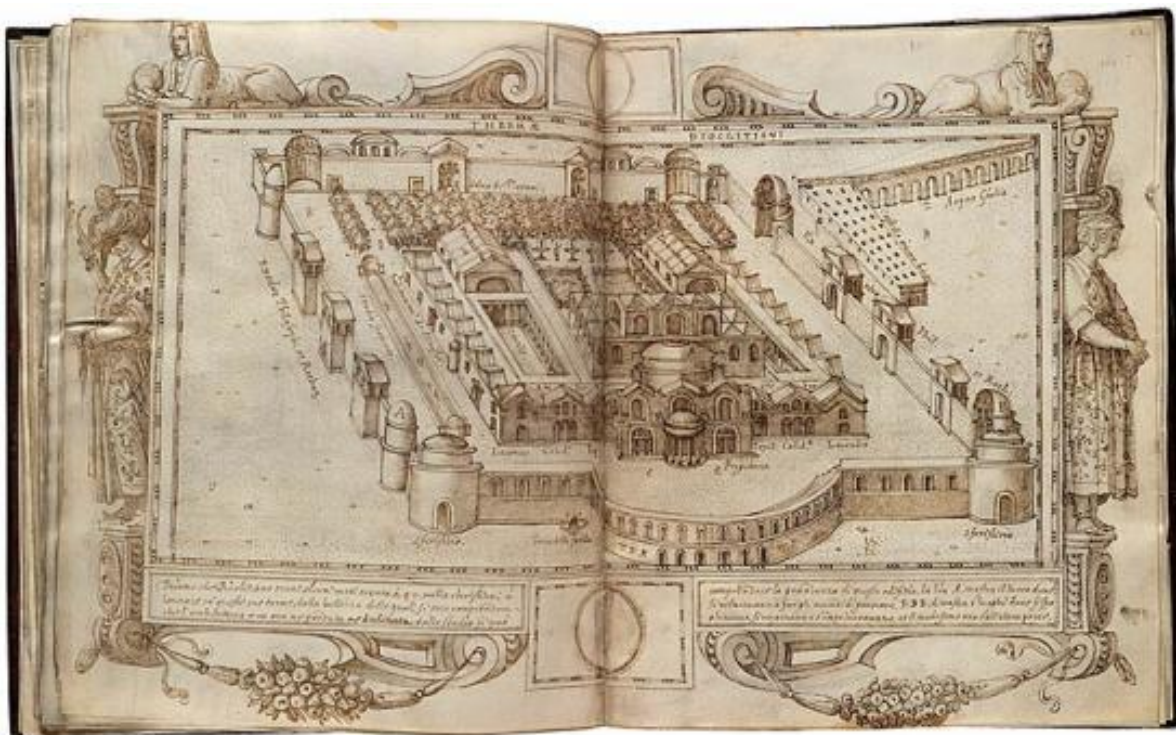
6.kép: Bernhard Siegried Albinus: Tabló a *Tabulae Sceleti et musculorum corporis humani* számára, 1749, metszet, alkotó: Jan Wandelaar (1690-1759)



7.kép: Jacobus Buys(1724-1801):*Scipio és Polybius Carthago romjait szemlélik*, metszet, 1797, Muséum d'Amsterdam, Amszterdam, Hollandia



8.kép: Etienne Duperac: *Diocletianus fürdőinek romjai*, 1569-75 körül. metszet, pergamen. 215x381 mm



9.kép: Etienne Duperac: *Diocletianus fürdői* (rekonstrukció), 1569-75 körül, toll és barna tinta pergamen. 250x200 mm



10.kép: G. B. Piranesi: *Egy nagyszerű sírhely képe a Porta Maggiore-n túl* (La antichita Romanae, LX. tábla), metszet, 1748.



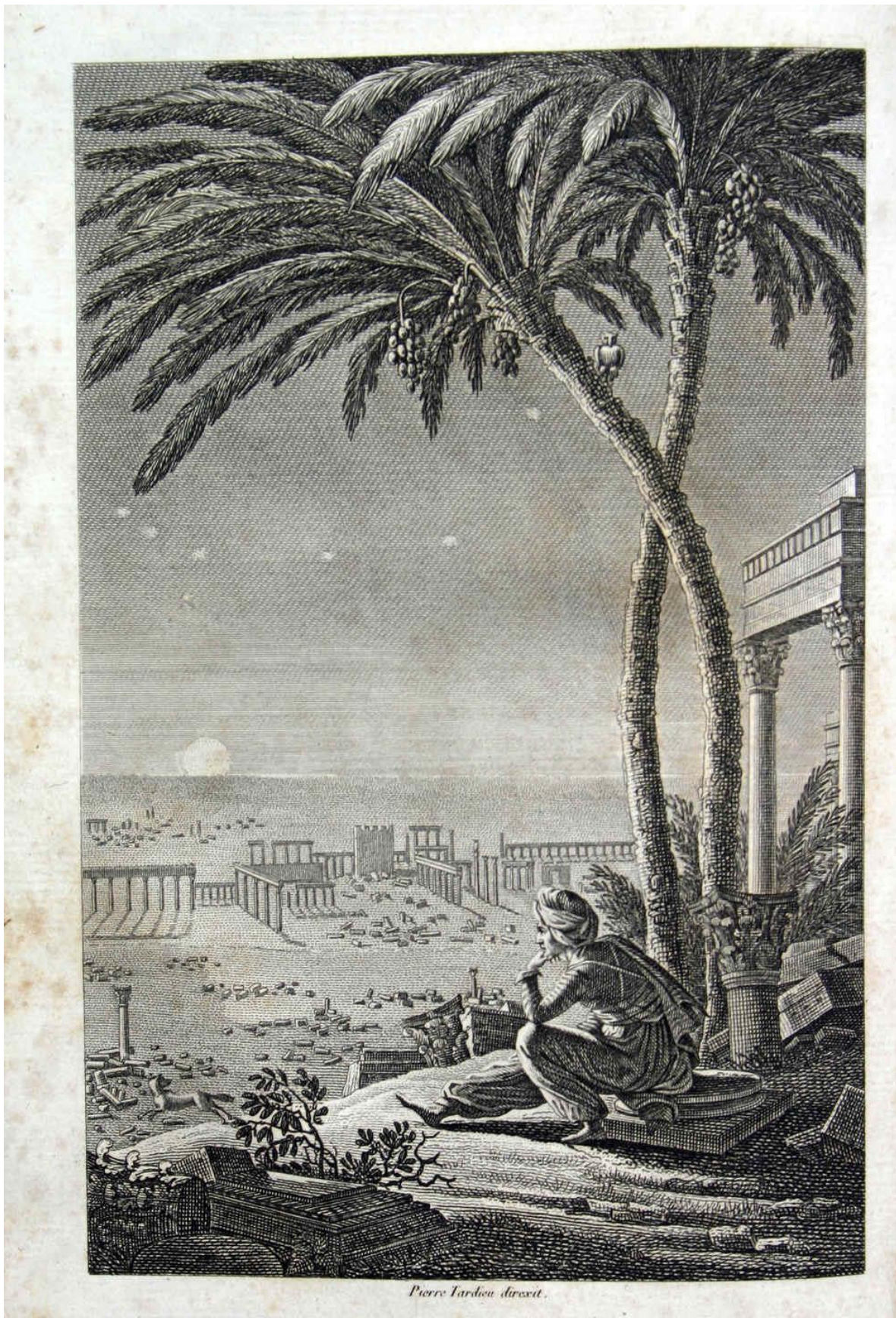
11.kép: G. B. Piranesi: *Carcere XIV.*, metszet papíron, 415x543 mm, 1760



12. kép: Pietro F. Garoli (1638-1716): *Capriccio, a Colosseum belseje*, olaj, vászon, 37,3 mm x 57,6 mm, 1690 körül, Art Gallery of South Australia, Ausztrália



13.kép: Wilhelm Tischbein: *J. W. Goethe a római Campagnán*, olaj, vászon, 164x206 cm 1786, Stadel, Frankfurt, Németország



Pierre Jardou drossit.

14.kép: De Volney: Romok, avagy elmélkedés a birodalmak átalakulásáról és a természet törvényei illusztrációja, 1791



15.kép: Peper Harow, Surrey, Nagy-Britannia



16.kép: King Alfred's Hall, Cirencester, Nagy-Britannia



17.kép: Fawley Park, Nagy-Brittania



18.kép: Hubert Robert: *Róma Ripetta kikötője*, olaj, vászon, 52x65 cm, 1766-1767, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Párizs, Franciaország



19.kép: Claude Joseph Vernet: *Vihar*, olaj, vászon, 78x156 cm, 1735-1740 között, Louvre, Párizs, Franciaország



20.kép: Hubert Robert: *A Louvre Nagy Galériája romos állapotban*, olaj, vászon, 115x145 cm, 1796, Louvre, Párizs, Franciaország



21.kép: Hubert Robert: *A Louvre Nagy Galériája*, 1796, olaj, vászon, 112x143 cm, Louvre, Párizs, Franciaország



22.kép: Joseph Gandy: *A Bank of England rotundája romokban*, aquarell, 660x1020 mm, Sir John Soane Museum, London, Nagy-Britannia



23.kép: Joseph Gandy: *A Bank of England romjai*, aquarell, papír, 845x1400 mm, 1830, Sir John Soane Museum, London, Nagy-Britannia



24.kép: Gustave Doré: *Az új-zélandi*, metszet, illusztráció Doré: *London, egy zarándokút* című könyvében, 1873, London, Nagy-Britannia



25.kép: Adolf Hitler látogatása Rómában, 1938, korabeli fotográfia



26.kép: Paul Bolyna: Hitler látogatása Rómában, 1938, olaj, vászon, 99x128 cm, magántulajdon



27.kép: Paul Nash: Menin Road, 1918, olaj, vászon, 182,8 cm x 317,5 cm, Imperial War Museum, London, Nagy-Brittania



28.kép: Bunker-rom Azeville-ben (Franciaország), Jane és Louise Wilson fotográfiája (2006)



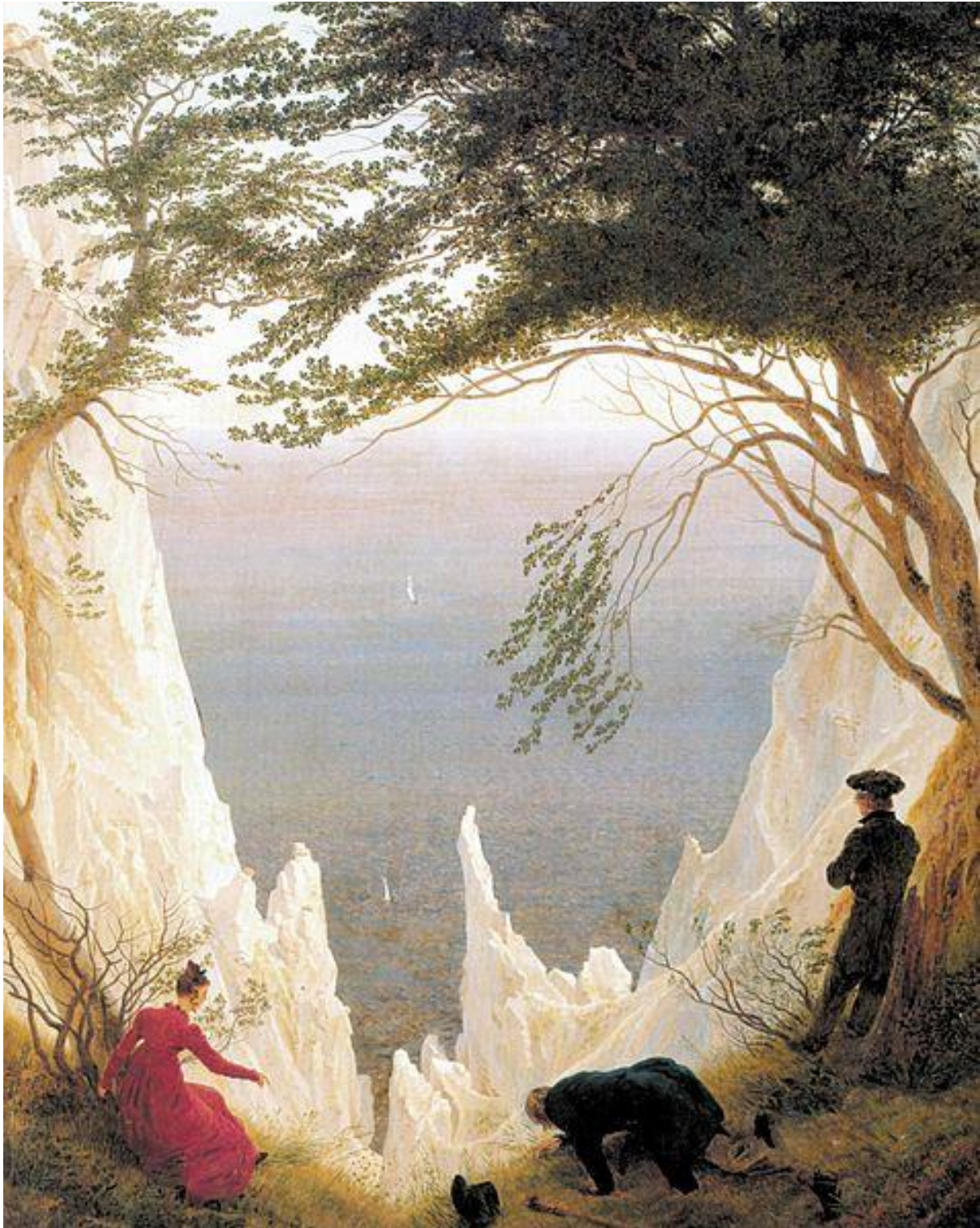
29..kép: Rachel Whiteread: *House*, 1993, East London, Nagy-Britannia



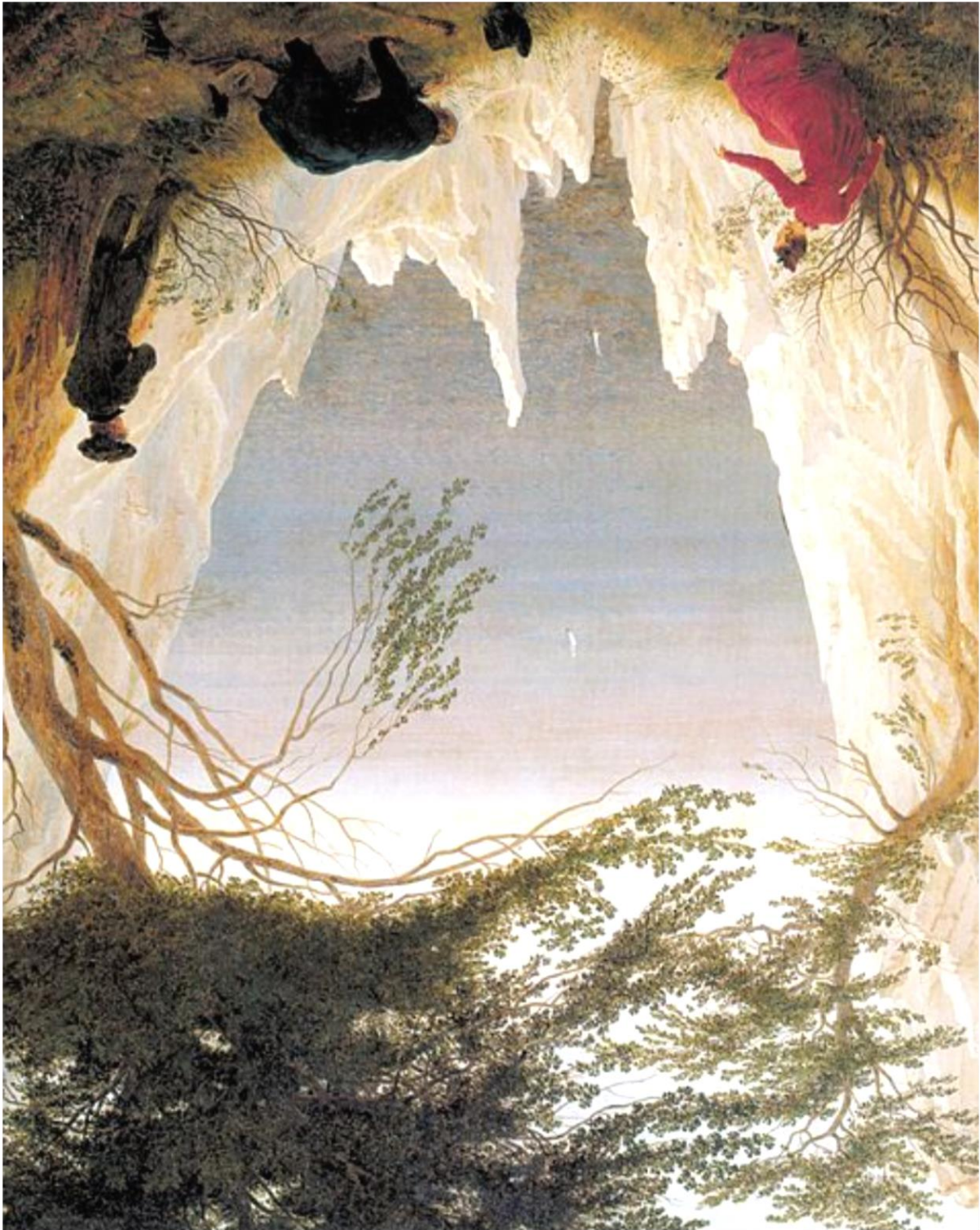
30.kép: Anselm Kiefer: rom projekt, 2000-től, Barjac, Franciaország



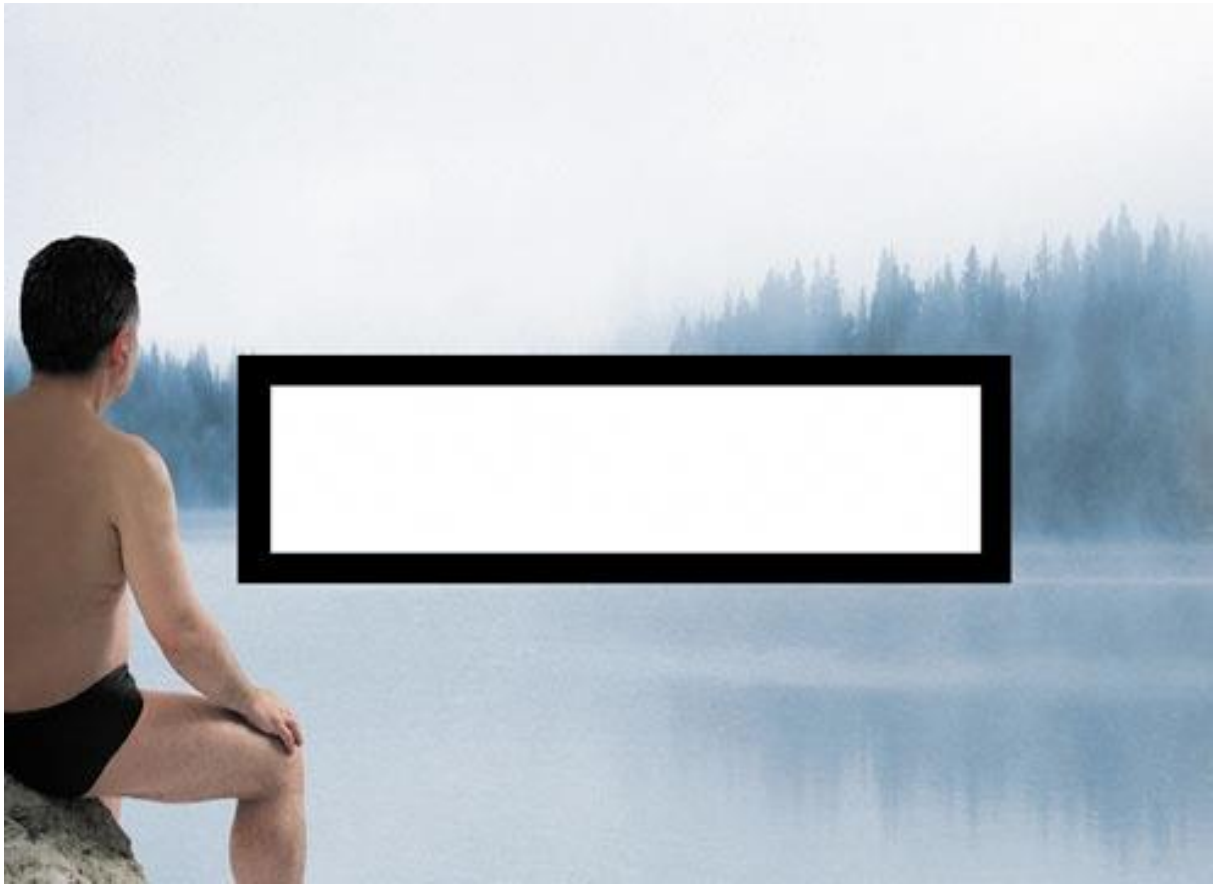
31.kép: Mircea Cantor: Your ruin is my flag, 2017, (2017 október 13.-2018 január 27.)
Fondazione Giuliani, Róma, Olaszország



32.kép: C. D. Friedrich: A krétasziklák Rügenen, 1878, olaj, vászon, 90x71 cm, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winthertur



33.kép: C. D.Friedrich: Krétasziklák Rügenen, 180 fokos elforgatott nézetben.



34.kép: Gerhes Gábor: Önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi, manipulált fotográfia, 2004

Névmutató:

Scipio Africanus (i.e. 236 - i.e. 183) köztársaság kori római politikus és hadvezér

Appianosz (95-165) Alexandriai görög történetíró

Szent Ágoston (354-430) hippói püspök, egyházatya, filozófus

Lavardini Hildebert (1055-1133) francia író, püspök

Francesco Petrarca (1304-1374) itáliai költő

II. Pius pápa (1405-1464) Aeneas Silvius Piccolomini, a katolikus egyház 210. pápája

VIII. Henrik (1491-1547) angol király

Charles Estienne (1504 -1564) francia tudós, anatómus

Andreas Vesalius (1514 -1564) németalföldi orvos, anatómus

Etienne Duperac (1520-1607) francia építész, festő, metszetkészítő és kerttervező

Joachim Du Bellay (1522-1560) francia költő

Johannes Hofer (1669-1752) svájci orvos

Giovanni Paolo Panini (1691-1765) itáliai festő, építész

Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770) német születésű, holland anatómus

John Dyer (1699-1757) angol festőművész

Denis Diderot (1713-1784) francia filozófus, író, a Nagy Enciklopédia főszerkesztője

Claude Vernet (1714-1789) francia festőművész

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) német művészettörténész és régész

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) itáliai rajzművész, rézmetsző, építész

Immanuel Kant (1724-1804) német filozófus

William Gilpin (1724 -1804) angol művész, író

Edmund Burke (1729-1797) ír író, politikai gondolkodó

Hubert Robert (1733-1808) francia festőművész

Edward Gibbon (1737-1794) brit történész

Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) francia író

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) német író

Wilhelm Tischbein (1751-1829) német festőművész

Sir John Soane (1753-1837) angol építész

De Volney gróf (1757-1820) francia filozófus, történész, orientalista, politikus

Kazinczy Ferenc (1759-1831) magyar író, költő

Benjamin Constant (1767-1830) svájci születésű francia gondolkodó, író, politikus és filozófus

Francois-René de Chateaubriand (1768 -1848) francia író és politikus

Friedrich Schlegel (1772-1829) német filozófus, író, műkritikus

Caspar David Friedrich (1774-1840) német festőművész

George Byron (1788-1824) angol költő

Alphonse Lamartine (1790-1869) francia költő, regény- és drámaíró, politikus

Percy Shelley (1792-1822) angol költő

Thomas Macaulay (1800-1859) angol történész

Thomas Gandy (1806-1877) angol festőművész

Richard Deakin (1809-1873) angol botanikus

Gustave Doré (1832-1883) francia festő, szobrász, illusztrátor

August Hare (1834-1903) itáliai születésű angol író

John Ames Mitchell (1845-1918) amerikai könyvkiadó, építész, művész és író

Sigmund Freud (1856-1939) osztrák neurológus és pszichiáter

Georg Simmel (1858-1918) német filozófus, szociológus, pszichológus és kritikus

Rose Macaulay (1881-1958) angol író

Adolf Hitler (1889-1945) osztrák születésű német politikus

Paul Nash (1889-1946) angol festőművész

Walter Benjamin (1892-1940) német filozófus, teoretikus

Jean-Paul Sartre (1905-1980) francia író és filozófus

Albert Speer (1905-1981) német építész, politikus

Hannah Arendt (1906-1975) német származású amerikai filozófus, történész, író

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) francia fenomenológus

Jean-François Lyotard (1924-1998) francia filozófus, teoretikus

Michel Foucault (1926-1984) francia történész, filozófus

Jacques Derrida (1930-2004) francia filozófus

Robert Rauschenberg (1937-) amerikai esztéta, író

Marc Richir (1943-2015) belga fenomenológus

W.G. Sebald (1944-2001) német író

Gerhes Gábor (1962-) magyar képzőművész

Peter Geimer (1965-) német művészettörténész

Bibliográfia:

Jean Baudrillard: *A szimulákrum elsőbbsége*, 1975

<https://www.scribd.com/document/75327861/Jean-Baudrillard-A-szimulakrum-els%C5%91bbsege> (2018.01.13.)

Hannes Böhringer: *Romok a történelmentúli időben*, in: *Kísérletek és Tévelygések*, Balassi kiadó, 1995

Frederick Brown: *Flaubert: A Biography*, Harvard University Press, 2007

Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott eszméink eredetéről* (1758), Magvető kiadó, 2008

Benjamin Constat: *On Religion*, 1824-1831

Denis Diderot: *The Salon of 1767* in: *Ruins*, szerkesztette: Brian Dillon, Whitechapel Gallery, 2011

Joachim Du Bellay: *The Ruins of Rome*

<http://www.bartleby.com/270/5/273.html>(2017.12.13.)

Feldmár András: *Credo*, HVG könyvek, 2017

Ferencz Orsolya: *Végesség és apeiron Heidegger és Richir Kant-olvasatában*, Elpis folyóirat, 2014. VIII. évfolyam, 2. szám

Luigi Ficacci: *Piranesi*, Taschen, 2016

Földényi F. László: *A melankólia dicsérete*, Jelenkor, 2017

Földényi F. László: *A meduza pillantása*, Pesti Kalligram, 2013

Földényi F. László: *Caspar David Friedrich*, Helikon, 1986

Földényi F. László: *Melankólia*, Pesti Kalligram, 2015

Michel Foucault: *Eltérő terek*, 1967 (Fordította: Sutyák Tibor)

Michel Foucault: *Más terekről*, 1967 (Fordította: Erhardt Miklós)

Sigmund Freud, „*Túl az örömelven*”, in *Válogatás az életműből*, Budapest, Európa, 2003

Peter Geimer: *Die Vergangenheit der Kunst, Strategien der Nachtraglichkeit im 18. Jahrhundert*, VDG Weimar - Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2002

Robert Ginsberg: *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, 2004

Aron Gurevics: *Individuum a középkorban*, Atlantisz, 2003

Robert Harbison: *Ruins and Fragments*, Reaktion Books, 2015

Robert Hughes: *Rome*, Knopf, 2011

Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája* (1790), Osiris kiadó, 2003

Koczisky Éva: *Az emberi test és az archeológiai rom*,
http://epa.oszk.hu/00000/00011/00187/pdf/EPA00011_iskolakultura_2014_07-08_032-039.pdf (2017. 11. 14.)

Rose Macaulay: *Pleasure of Ruins*, Thames and Hudson, 1953

Maurice Merleau-Ponty: *A látható és láthatatlan*, L'Harmattan, 2006

Montesquieu: *A rómaiak nagysága és hanyatlása*, Magyar Helikon, 1975

Popovics Zoltán: *A prezentifikáció fenomenológiája*, L'Harmattan, 2014

Radnóti Sándor: *Jöjj és láss!*, Atlantisz, 2010

Marc Richir: „*A fenséges tapasztalata*”, (Ford. Lőrinszky Ildikó, Szabó Zsigmond.) 1995

Friedrich Schiller: *On the Sublime* (1801), Ungar, 1966

W. G. Sebald: *Austerlitz*, Európa könyvkiadó, 2001

W. G. Sebald: *A szaturnusz gyűrűi*, Európa könyvkiadó, 2011

W. G. Sebald: *On the natural history of destruction*, Carl Hanser Verlag, 1999

Percy Shelley: *Letter to Leigh Hunt*, 1818,
https://archive.org/stream/huntlettersfromp02shelrich/huntlettersfromp02shelrich_djvu.txt
(2017. 12. 13.)

Georg Simmel: *The Ruin*, 1911 in: *Ruins*, szerkesztette: Brian Dillon, Whitechapel Gallery, 2011

Georg Simmel: *Rembrandt, Művészetfilozófiai kísérlet*, 1916

Susan Sagarman: *Freud on the Acropolis, Reflectionson a Paradoxical Response to the Real*, Basic books, 1999

Sophie Thomas: *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*, Routledge, 2007

M. W. Thompson, *Ruins: Their Preservation and Display*, London: British Museum Publications Limited, "A Colonnade Book," 1981

Ulmann Tamás: *A láthatatlan forma*, L'Harmattan, 2010

Christopher Woodward: *In ruins*, Knopf Doubleday Publishing Group, 2010

Irresistible Decay, ruins reclaimed, szerkesztette: Michael S. Roth, Claire L. Lyons, Charles Merewether, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997

Edmund Burke és az európai felvilágosodás, szerkesztette: Horkay-Hörcher Ferenc és Szilágyi Márton, Ráció kiadó, 2011

Ruins, szerkesztette: Brian Dillon, Whitechapel Gallery, 2011

The Sublime, szerkesztette: Simon Morley, Whitechapel Gallery, 2010

Neoclassicism and romanticism, szerkesztette: Rolf Toman, Ullmann und Könemann, 2006

Beat Wyss, „*Jenseits des Kunstwollens. Anmerkungen zum Historismus*”, in Eduard Hüttinger (szerk.) *Beiträge zur Kunst und Kunstgeschichte um 1900*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, Schweizer Verlagshaus International, 1986– Weiss János fordítása: <http://www.cirkart.hu/2017/01/05/tul-a-muveszetakarason-megjegyzesek-a-historizmushoz/>

(2017. 12. 12.)

Curriculum Vitae

Tanulmányok

1994-1998 Képző- és iparművészeti Szakközépiskola – festő szak

1998-2000 Ars Hungarica Művészeti Iskola – festő szak

2000-2006 Magyar Képzőművészeti Egyetem

2012-2015 Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori program

2001-től Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesületének tagja

2016-től Magyar Festészet Napja Kurátora

2017 – től a Magyar Festészet Napja Alapítvány alelnöke

Díjak/Awards:

2003-2004 Daad ösztöndíj, Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, D

2005 Kondor Béla díj

2006 Herman Lipót díj

2007 Essl award - II. díj

2008-2011 Derkovits ösztöndíj

2009 Eszterházy díj

2011 Budapest galéria művészcsere – Lisboa, P

2012 NKA alkotói támogatás

2015 Maticska Jenő díj

2016 Római ösztöndíj

2017 NKA alkotói támogatás

Egyéni kiállítások

2001 Meander galéria

 Renesszeánsz galéria

2002 Mese – Renesszeánsz galéria

2004 MG galéria

Őszi Szalon – Piars Tomasszal

Tabula Rasa – MG galéria

2005 Meander galéria

Extra

2006 3 szobor, 2 festmény – installáció/installation – MKE

AL galéria –Szabados Árpáddal

Fonó – Budai zeneház

2007 Betonút zrt.

Plein-art fesztivál, Claro galéria

Parádé, Octogonart galéria

2008 A földnek szeme van, az erdőnek pedig füle - Nextart galéria

50 napos – Stúdió galéria

2009 Otthon Édes Otthon– Nextart galéria

2010 Rengeteg- Nextart galéria

2011 New York-i magyar Nagykövetség

Retrospect – Krisztina Palace, Bp

Történetek jón és rosszon túl – Nexart galéria

2013 Deja vu fabrik – Nextart galéria

2014 My father's presence – Espace Gaia, Geneva, Ch

Fachwerk – Art9 gallery, Bp

Homo Passanger – Nextart gallery, Bp

Az askézis szigetei, Lapos Lászlóval, Latarka, Bp

Vitkovics Ház, Eger, H

2015 Konzum – Lollypop factory, Bp

Ping-pong – Kamondi Gabriellával – Labor, Bp

Hotel Kronos, Ateliers Pro Arts galéria, Bp

2016 B-sides and rarities, Kőrösi Csoma Kulturális Központ, Bp

The End, Pince, Bp

Sem mérték, Nextart galéria, Bp

Előszó/, Lapos Lászlóval, Fészek galéria Hermann Terem, Bp

2017Mare Nostrum – Magyar Zsuzsával, Art9 galéria, Bp

Csoportos kiállítások

1999 Újlipótvárosi galéria

Ars Hungarica – Vízöntő Nap

Szentendre – Vajda pince

Kispesti Vígadó

2000 Víztorony galéria – Állati lét

Ars Hungarica – Ikek Nap

2001 Nyitott műhely – Döntetlen

Bárka színház

2002 Budapest galéria – Csapó 1

Puskin galéria

MKE – Barcsay terem – A színek nyelvén

2003 Cadre Rouge galéria – Flekk

Összművészeti fesztivál – Millenáris Park

2006 Best of Diploma – MKE Barcsay terem

Friss Európa – Kogart ház

Festészet Napja 2006

Erlin galéria

Fresh Europe – Magyar Intézet, Brüsszel, BE

2007 Szabados osztály kiállítása – Lengyel Intézet Bp.

Essl Award – Ludwig Múzeum Bp.

ABT Galerie, Stuttgart, D

Vegyes ízelítő – Holdudvar galéria

Meander csoport – Missionart galéria, Miskolc

Csoportterápia - Octogonart galéria

Nextart galéria
Essl Award 2007, Essl Museum, Klosterneuburg/Wien, A
2008 Essl Award 2007, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg D
Stúdió Galéria – 50 napos kiállítássorozat
Festészet Napja 2008 – Kopaszi-gát
Festészet Napja 2008 – Fonó
2009 Danubiana Fesztivál 2009, Pozsony, Sk
Eszterházy díj, Múcsarnok Bp.
Art Cologne, Köln, D
Vilnius Art Fair, Vilnius, Lt
Derkovits Ösztöndíj kiállítás, Ernst Museum
2010 Collegium Hungaricum, Wien, A
Central Europe Revisited, Eisenstadt, A
Derkovits Ösztöndíj kiállítás, Ernst Museum
Donumenta 2010, Hungary, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg D
ArtMarket Budapest – Krisztina Palace
2011 Papír – Virág Judit galéria
Derkovits Ösztöndíj kiállítás, Ernst Museum
Budapest áramlat– Virág Judit galéria
FIKA, Bóbita bábszínház, Pécs
Magáért beszél – FKSE éves kiállítása, Magyar Nemzeti Galéria
ArtMarket Budapest – Millenáris Park
Galerie Schuster, Berlin D
Festlszet Napja 2011. – Magyar Nemzeti Galéria
2012 Blitz Weekend, Berlin D
Festészet Napja 2012. – Magyar Nemzeti Galéria
Mi a magyar? – Múcsarnok, Bp.
2013 Fiatal festők – Klebersberg kultúrkúria, Bp
Bauoxit festival, Bp

Fuchs, Pinczés, Horváth – ArtIX – XI. galéria, Bp
Festészet Napja 2013 – Reök palota, Szeged
Hiba és társai., The contemporary Hungarian Gallery, Dunajska Streda, Sk

2014 Game – Latarka, Bp
Ember, ma, holnap – Gallery IX-XI., Bp
Festészet napja 2014 – Bálna, Bp
Rethinking retrospective - MAMÜ gallery
MagnetikZone Budapest – Gallery IX-XI.

2015 Felemás– Kőrösi Csoma Kulturális központ
Exercise – Platán galéria, Latarka, Bp
Festészet napja 2015 – Bálna, Bp
Art Market 2015 – Millenáris, Bp

2016 Óbudai Tárlat, Esernyős galéria, Bp
Invariáns, The contemporary Hungarian Gallery, Dunajska Streda, Sk
Rome Art week, Roma, It
About Blank, Macro Testaccio, Lapelanda, Roma, It
Festészet a szabad térben – Kismarton, Esterházy-kastély, A
Figurama 2016, Katowice, Pl

2017 Az egyedüllét káprázat – lengyel/magyar kiállítás – Latarka galéria
Metszéspontok újratöltve – Kepes Intézet – Eger
Figurama 2017 Poznan, Pl
REAL Hungary – Collegium Hungaricum, Bécs, A
A Római Magyar Akadémia 2016. évi ösztöndíjasainak kiállítása
– Római Magyar Akadémia, Róma, It
A Római Magyar Akadémia 2016. évi ösztöndíjasainak kiállítása – Párbeszéd háza, Bp
A Szárhegyi Művésztelep 10 éve, Bartókl galéria

Tartalomjegyzék:

| | |
|---|-----|
| I.Bevezető..... | 4. |
| II.A rom..... | 8. |
| II.1.A romok esztétikája..... | 10. |
| II.1.1.Aromok, mint a test metaforái..... | 14. |
| II.1.2.Anyag és forma..... | 15. |
| III.Romszemlélők..... | 17. |
| III.1.Róma..... | 18. |
| III.2.A Grand Tour és Winckelmann..... | 23. |
| III.3.Utópia..... | 26. |
| III.4.Piktureszk és Gothic Revival..... | 27. |
| III.5.Az Én , mint a romantikus romszemlélő..... | 31. |
| III.6.A fenséges..... | 36. |
| III.7.Disztópia..... | 43. |
| III.8.Melankólia és nosztalgia..... | 46. |
| III.9.Ruinenwert..... | 48. |
| III.10.Az anti romszemlélő..... | 49. |
| III.11.Modern és kortárs romok..... | 49. |
| III.11.1.Heterotóp terek..... | 52. |
| IV.A romszemlélők tekintete..... | 53. |
| IV.1. C. D. Friedrich: Kréta sziklák Rügenen(1818)..... | 54. |
| IV.2.Gerhes Gábor: Önmaga hitében megmerítkezni vágyó férfi (2004)..... | 56. |

| | |
|-----------------------|-----|
| V.Utószó..... | 58. |
| Képjegyzék..... | 61. |
| Névmutató..... | 85. |
| Bibliográfia..... | 88. |
| Curriculum Vitae..... | 91. |