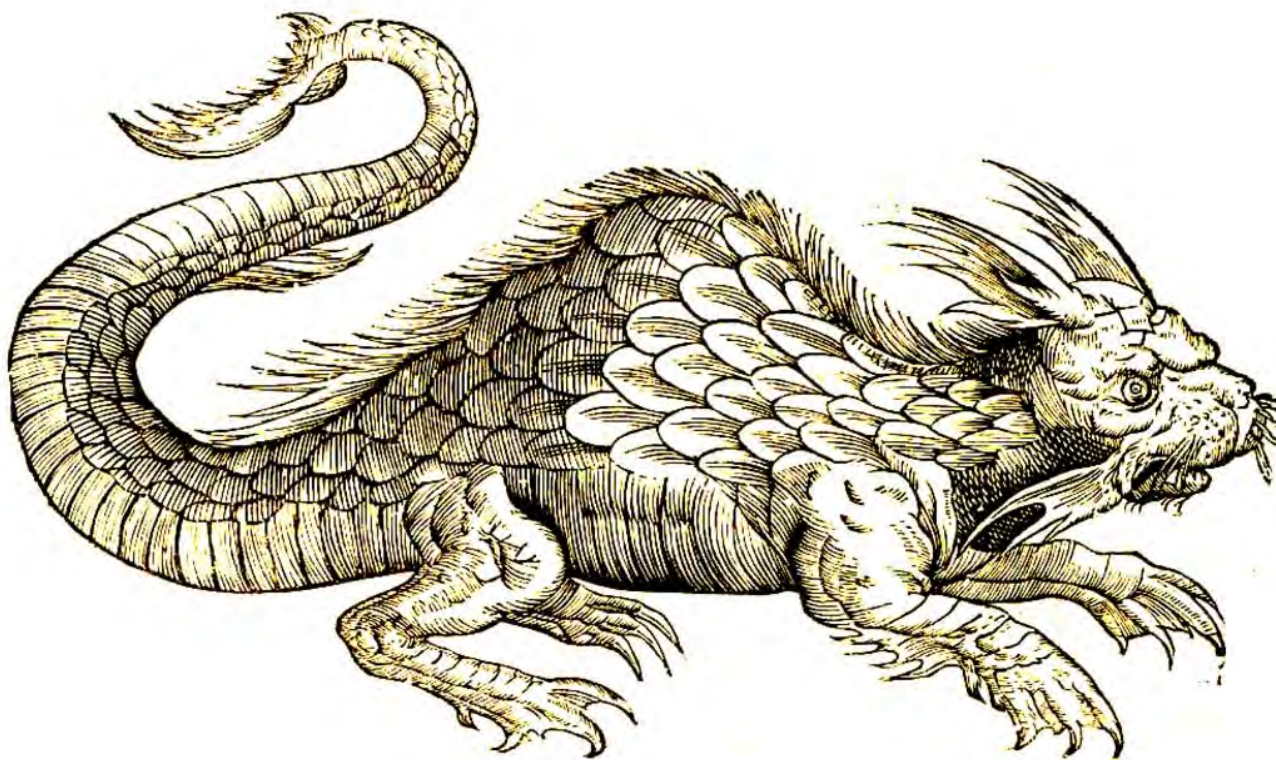


Nacsinák Gergely András

ISZONY ÉS ÁHÍTAT 3.

2023-04-03 | ESSZÉ



Az ámulat megszelídítése.

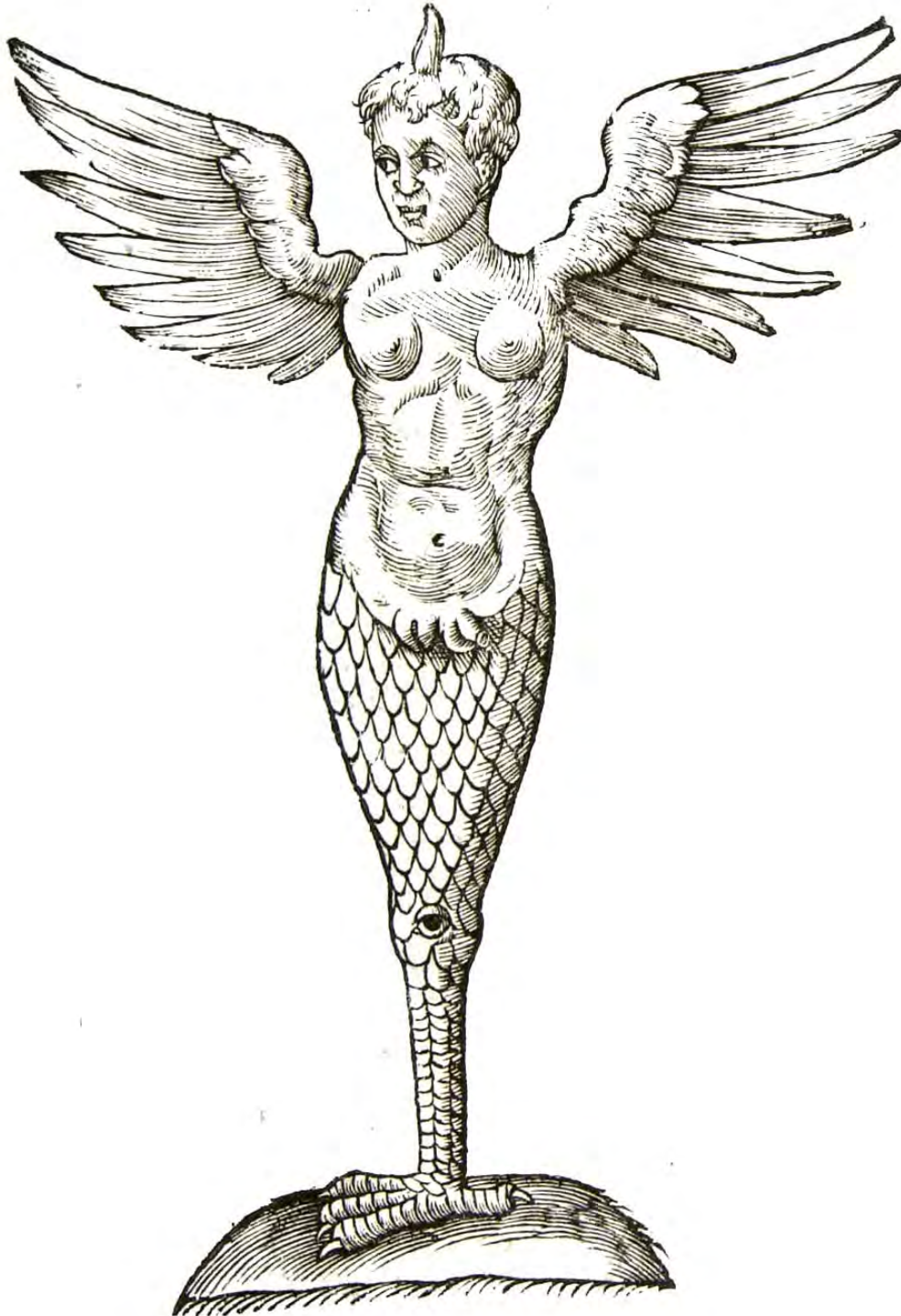
A felkorbácsolt kíváncsiság, iszony és áhítat lecsendesítésére tett józan kísérletek vezetnek a morfológiai, rendszertani vagy földrajzi szempontok vezérfonala mentén kialakított gyűjteményekhez. Ezek már nem ihletforrások többé, hanem a szisztematikus feldolgozás terei. A világ sem színpompás monstrum, sem megfejtésre váró hieroglifa vagy láthatatlan erők álarcosbálja, nem kimeríthetetlen kincseskamra, hanem olyan rend, amely józan ésszel felfejthető szabályok szerint működik. Nem értelemfölötti rendről van szó, ezért nem a csodálkozás az ajánlatos és megfelelő

hozzaállítás, hanem az emberi értelem számára nagyon is megközelíthető rend. Ez vagy azt jelenti, hogy az ember és az Isten értelme megfeleltethető egymásnak, vagy hogy ez a természet inherens rendje, amelyből az ember is vétetett: következésképp megismerhető. Akár így, akár úgy, a világ csodakamrájában rendet lehet tenni.

csodakamra-látogatási szeminárium

Először „útikönyvek”, afféle kalauzok születnek a gyűjtemények megtekintéséhez, amelyek az európai csodabarlangokba zarándokló értelmiségieknek segíthetnek

eligazodni az összevisszaságban – ami egyébként ismét utal rá, hogy azokban ugyanúgy lehetett „utazni”, bolyongani, és alkalmasint eltévedni, akár csak a kinti világban. Johann David Köhler, a göttingeni egyetem professzora például külön csodakamra-látogatási szemináriumot tartott, peregrináció-módszertant ismertetve, amelyet aztán több könyvben publikált is. ^[1] A nagyobb kollektiókat idővel termekbe szortírozzák, elkülönített tereket (és ezzel külön-külön megismerésmódokat) hozva létre a dolgoknak, aszerint, hogy azok műkincsek, természeti vagy mechanikus objektumok. Vagy hogy *leginkább* miként határozhatók meg.



Az első gyűjtemény-rendszerezési (avagy muzeológiai) traktátus Samuel von Quiccheberg – V. Albert bajor uralkodó tudásügyi tanácsosa – 1565-ben megjelent munkája, az *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*, amelynek kimondott szándéka, hogy a csodakamrák hebehurgya világából kiindulva lefektesse egy tökéletes gyűjtemény, az univerzális múzeum alapelveit. [2] (Mellesleg Quiccheberg használja elsőként, legalábbis nyomtatásban a Wunderkammer elnevezést.) Rövidke művével, amelyben megtervezi az eszményi teret, meghatározza a gyűjtendő tárgyakat és azok elhelyezését, egyfajta mentális szintézis létrejöttét kívánja elősegíteni, amelynek eredményeképp nemcsak a tudás és megismerés különféle területeit reprezentáló *naturalia, mirabilia, artefacta* és *scientifica* körébe tartozó különlegességek találnak maguknak helyet, hanem a múzeumhoz tartozó könyvtár, nyomda, fametsző műhely és laboratórium által lehetőséget ad újfajta tudások, megismerési formák kibontakozására és megvalósítására is. Quiccheberg szemében a múzeum nem tárhely, hanem mindenekelőtt egyfajta tudásgenerátor, amelynek alapvonalait nem a meglévő tárgyak jelölik ki, hanem a látomás, megismerési attitűd, amelyet az épített tér és tárgyak harmonizálásával előhívni – vagy megalkotni – kíván. A „muzeológia atyja” számára a múzeum elsősorban mentális tér, amelynek lehetőségeig pontos leképezésére kell törekedni: ezért nem is könyvtárakat vagy kincseskamrákat vesz alapul annak tervezéséhez, hanem belső folyamatokat: retorikai eljárásokat, az *ars memoriae* imaginatív alakzatait, Giulio Camillo mágikus emlékezetszínházát. [3] A múzeum inspirációs tér, ahol szemlélődés és cselekvés összeforr, akár csak a valódi filozófiában – filozófiai tér, mondhatnánk, amelyben nemcsak rendeződik, de meg is alkotódik a lélek. A gyűjtemény voltaképp materializálódott emlékezetpalota, amit a feliratok jelenléte is alátámaszt, amelyeket Quiccheberg oly aggályos következetességgel helyez el az épület valamennyi pontján – a múzeumot bejáró voltaképp önnön – ideálisan szervezett – elméjének tereiben bolyong, saját tökéletes valójával találkozik, amely azonban még megalkotásra vár. Mintakép és eszköz a múzeum: a felsőbbrendű lélek generátora, ahol a *hely*, a *rendszer* és a *kép* (vagy *felirat*) retorikából ismert hármasa segít újraformálni a belvilágot. [4] Röviden: a múzeum eredetileg a lélek-alkotás helye: mert Quiccheberg – ahogy a felvilágosodás gondolkodói számára is – a „lélek”, az ember belső világa egyértelműen a mentális

folyamatokkal, a tudatosság és gondolkodás tartományával azonosul. Megfeledkezve mindarról, ami besorolhatatlan és domesztikálhatatlan. Ami nem olvasás és nem emlékezés.

Megfeledkezve a szörnyekről.

*

A kérdés mégis az, hogy a felfedett, avagy megalkotott rend mennyiben az elme tükre és mennyiben hű leképezése a világ valódi rendjének. Vajon csak Quiccheberg újtásáról van szó, vagy a csodakamra eleve így működött – csak épp teret adva a váratlannak és kifürkészhetetlennek, az iszonyatnak és az áhítatnak?



Elgondolkodtató a *Wunderkammer*-ábrázolásokon hébe-hóba feltűnő ülőalkalmatosság és dolgozóasztal szerepe. Az asztalon nyitott könyv, feljegyzésekre váró lapok. Tollsár, tintásüveg. Az asztal, a könyv és a kalamáris arra figyelmeztet, hogy nem csupán látványosság ez itt, merengő-hely, kincseskamra, hanem egyúttal

műhely is. A diribdarabok, az ámulat és kíváncsiság bevezetője után egy félig kész mű alkotóelemeiként mind arra várnak itt a dolgok, hogy *felhasználják* azokat. (Mint ahogy fel is használják időnként: a hercegi *Kunstkammereken* a természetes és a művi dolgok a leleményes kézművesek által szerkesztett méregdrága dísz tárgyakban forrnak össze.) De *ki* az voltaképp, akinek munkájába ebben a helyiségben bepillantunk: az ember vagy a természet? Melyik a mester kettejük közül, és melyik a mester keze munkáját engedelmesen utánozó famulus? És amennyiben ez itt az emberi szellem műhelye, vajon azé-e, amelyik kikutatja, vagy azé, amelyik megalkotja a természetet? Vagyis, ha a *Wunderkammer* nem tekinthető a világ egyszerű reprezentációjának, inkább szimulákrum vagy asszociatív mátrix – a csodálkozás és kíváncsiság üzemanyagával működő gépezet –, nem lehetséges-e, hogy inkább az emberi elme működésmódjának leképezését kell látni benne?

A csodakamra eszerint egy utazás lenyomata, Odüsszeusz elméjének tükre – vagy Odüsszeusz álma.

*

Ennek az olvasatnak közvetett tanúja a csodakamrákon kérődző elméket maró gúnnyal fölemlegető Malebranche: „A fejüket afféle bútorraktárrá teszik, ahol mérlegelés és rendszerezés nélkül mindent egymás tetejére halmoznak, ami csak egy kicsit is tanulságosnak tűnik. Azzal büszkélkednek, hogy a csodakamrákra és antikvitás gyűjteményekre hajaznak, ahol semminek sincs valódi értéke, és ahol a dolgok árát a képzelet, a szenvedély vagy a véletlen szabja meg”. [5]

maga a valóság

Képzelet, szenvedély, véletlen. Analogikus, asszociatív gondolkodás, akár a mágiában; intuitív, költői megismerés, ahol a sejtés ugyanolyan kognitív erőforrást jelent, mint a tudás. Megérzés inkább, mint bizonyosság: mintha éppen a megértés küszöbén állna az ember, olyan küszöbön, amelyen sosem tud majd átlépni. Innen már érthető, miért viselkednek itt úgy a tárgyak, mintha önálló életet élnének, miért érzi úgy, aki egy csodakamrába tévedt (vagy jobb híján egy portrét silabizálgat róla az íróasztalánál), hogy varázslattal került

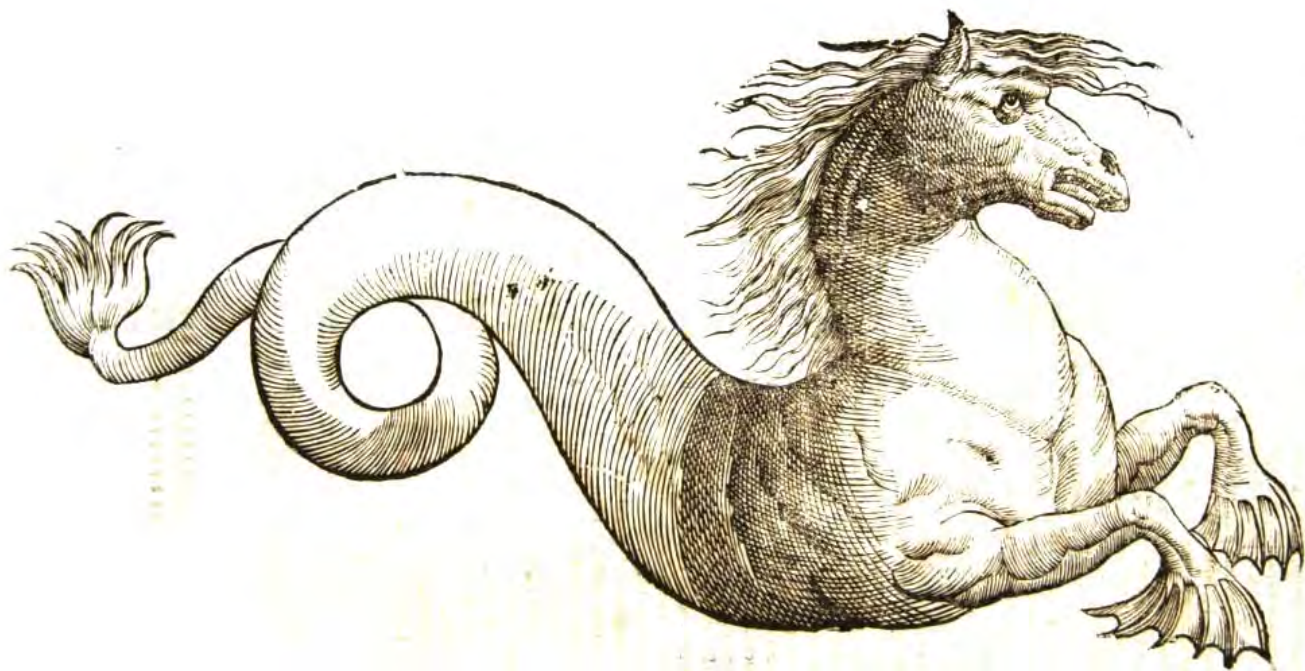
szembe, s hogy ez a varázslat nem kiagyalt mutatvány, hanem valamiképp maga a valóság. A *Kunstkammer*nek nem egyedül az a feladata, hogy felhívja a figyelmet az átváltozások játékára, az átjárhatóságra múlt és jelen, közönséges és különleges, művi és mesterséges közt, hanem akarva-akaratlan egy másik átjárót is megnyit és nyitva hagy: a *külső* és *belső* közöttit. Elmosódó határok, összekeveredő idősíkok, meghökkentő metamorfózisok, besorolhatatlan tárgyak, és persze az itt is, ott is felbukkanó monstrumok – vajon nem az álmok szerkezetére emlékeztet mindez? A reneszánsz gondolkodástól nem volt idegen *belső tartalmak* és *külső terek* megfeleltetése, a gondolatok vizuális szimbólumokká fordítása: elég, ha legkézenfekvőbb példaként az ekkoriban ismét felvirágzó – és okkult felhangoktól sem mentes – *ars memoriae*-technikákra, vagy az embléma-hagyományra utalunk. Az „emlékezetművészet” célja korántsem merült ki az elme memóriakapacitásának növelésében, hanem különféle imaginációs eljárások segítségével a mentális folyamatok átszervezésére, az emberi tudat strukturálására, sőt, kitágítására is alkalmasnak tartották. Az *ars memoriae* által javasolt, megfelelően tagolt és képzeletben kidolgozott belső terek nem egy vonásukban kísértetiesen emlékeztettek egy gazdagon berendezett *Kunstkammerre*: hogy mást ne mondjunk, a keveréklények, faramuci szörnyetegek visszatérő vendégei a memória-ábráknak. Mintha a csodakamrák tükrében a világ egyetlen hatalmas emlékezetpalotaként, talán Isten – *sive Natura* – emlékezet-palotájaként jelenne meg: azzal kecsegtetve, hogy – határok híján – magába olvasztja és kozmikus léptékűvé tágítja az emberi megismerőképességet is.

*

A csodakamrák tehát mintha mentális terek és folyamatok konkrét, térbeli leképezésére vagy felidézésére tennének kísérletet. Az Aldrovandi-féle pedánsan rendszerezett kollekción például egy tudós elmének a létezőkkel folytatott párbeszédét modellezi: a gyűjtemény megzabolázott világa itt már a múzeumok racionálisan szervezett rendje felé mutat. Aldrovandi kiindulópontja már a *jelenség* maga, nem pedig a *jelentés*: leírásaiban a látottat igyekszik megragadni anélkül, hogy mögöttes értelmet, rejtett jelentést fűzne hozzá. Alig fél évszázaddal korábban az ugyancsak természetfilozófus Conrad Gessner még merőben másképpen járt el, amikor egy-egy

állatfajról igyekezett kimerítő ismertetést nyújtani *Historiájában*. Amikor például a páváról értekezik, szemrebbenés nélkül citálja az összes antik auktorokat, akik változatos összefüggésekben emlegetik a madarat: nem az számít, hogy – mint minden madárnak – a pávának is két lába van, hanem hogy egyes szerzők szerint szégyelli a lábát, azért is jár felszegett fejjel: ráadásképpen azt is megtudjuk, hogy ez milyen morális tanulsággal szolgálhat számunkra. Szó esik a „pávakékről”, a „pávakőről”, páva-receptekről, pávaközmondásokról és bőven a mitológiai vonatkozásokról: mintha a páva a mindenség kitüntetett pontja lenne, amelyben a világ egy adott szempontból tükröződik. Mintha álomban látott pávával lenne dolgunk, amelynek sajátos üzenete van. Ugyanakkor semmivel sem kitüntetettebb a többinél, hiszen minden madár, ásvány, négy lábú jelentések tömkelegét hordozza. Gessner művében taxonómiák helyett azzal találkozunk, amit William B. Ashworth „emblemikus világképként” írt le: minden részletben az egész szemlélhető, az egyes létezők értelme pedig a világ általános jelentéshálójában bontakozik ki. ^[6] Röviden: a világ nyelvi jellegű. Ahhoz viszont, hogy az egyes létezők „jelentését” azonosítani lehessen, szükséges megadni a kontextust: pontosan ezt szolgálja a korábbi szövegek megidézése, ahol a *mitológia* gyakorlatilag az *etimológia* megfelelője. A csodakamrák költői káosza talán épp azt a pillanatot rögzíti, amikor a tudás-koncepció az emblemikus és a taxonomikus paradigma *közötti* senkiföldjén állomásozik éppen: ezért mutathat a *Wunderkammer* – attól függően, hogy honnan közelítjük meg – vagy előre, a felvilágosodás kori múzeumok irányába, vagy utalhat vissza, az összeharácsolt kincs- és ereklyetárat idézve meg. Egyszerre lehet a múzeum „elődjeként” értelmezni – akkor nem győzünk álmélnkodni „kezdetlegességén” –, vagy a csodatévő ritkaságokkal zsúfolt kincstárak „utódjaként”, ekkor viszont haladó szellemiségét dicsérhetjük. De ha kizárólag ilyen kronologikus megközelítésben igyekszünk megérteni a csodakamrák világát – ezzel önkéntelenül is saját „evolúciós” magyarázóelvünknek engedve –, könnyen elsiklunk afölött, ami a *Kunstkammert* egyedülállóvá teszi, és sem az „elődökre”, sem az „utódokra” nem jellemző: hogy nemcsak begyűjteni szándékozik a valóságot (folyamodjunk a „valóság” bármely definíciójához), hanem az *átlépés* eszközéül szolgál. Nemcsak „leképezi” az emberi – adott esetben asszociatív, költői – gondolkodást (mint az emblemikus

enciklopédiák), hanem meg akarja haladni azt: „összesűríti” az ember különféle mentális működésmódjait, ezután pedig igyekszik lehetővé tenni az értelem, az emberi megismerő képesség *metamorfózisát*.



Vegyük példaképpen a kókuszdióból mesterkedett kupákat. [7] Szemünkben a főúri gyűjtemények e közkedvelt darabjai – cizellált ötvösmunkába foglalt kókuszdióhéjak – nem többek hivalkodó luxuscikknél, pusztán megjelenésük is a studiolókból kiforrt csodakamrák hanyatlásának tanújele: a giccs betolakodása a tudás szentélyébe. De csak amíg nincs némi fogalmunk jelentésértelmük sokféleségéről, amely egy-egy ilyen tárgyban tükröződik, valóságos meditációs objektumokká avatva azt. A kókuszdió-serleg pontosan olyan, mint a *Wunderkammer*, amelynek része: egymást keresztező látásmódok metszéspontjául szolgáló, sokféleképpen érthető, próteuszi tárgy. A kókuszdió maga *naturalia*, természetes dolog, ugyanakkor *exotica*, a világ távoli fertályáról érkezett, különös valami. Így egyidejűleg reprezentálja a világ ismert és ismeretlen tartományait, a középet éppúgy, mint a peremvidéket. „Indiai diónak” nevezték ekkoriban – nem is feltétlenül a konkrét lelőhelyet értve ez alatt, hanem mindazt, amit „India” jelentett: az egzotikust, az érthetlent, az alig ismerttet. Többen úgy vélték, ez a gyümölcs nem is fán terem, hanem a tengerfenéken: máskülönben mi

magyarázná, hogy a tengerészek gyakorta találkoznak vele, amint távol a partoktól, a hullámokon ringatózik? Erre csak egy logikus magyarázat lehet: amikor a dió megérik, leválik tengermélyi száráról, és „felhullik” a víz színére: ezért „tengeri dió” néven is emlegették, rendhagyó eredetét tekintve pedig joggal sorolták a *mirabilia* képviselői közé. És minthogy a dió felületét előszeretettel polírozták és díszítették allegorikus mitológiai vagy bibliai jelenetekkel – amelyek az ünneplés, ivászat, józanság és mámor témakörét idézték meg – az efféle kupák az *artificialia* címre is számot tarthattak.

varázseszközök

De a kókuszdió varázslatos volta nem merül ki ennyiben. Elterjedt vélemény volt már a középkorban is, hogy a kókuszdió gyógynövény, és nemcsak számos betegség hathatós ellenszere, de apotropaikus erejű is: képes semlegesíteni a mérgeket. A kehely, amely kókuszdióból készült, következésképp arra is alkalmas, hogy megóvja tulajdonosát a mérgezéstől, s ez tüstént magyarázza, miért volt obligát darabja bizonyos főúri lakomák terítékének. A kókuszdió-kupák így egyszerre sorolhatók a *naturalia*, az *exotica*, a *mirabilia* és az *artificialia* alá: varázseszközök, de a teríték szokásos, habár díszesebb darabjai is. Mindez persze nem a kókuszdióról, hanem az emberi tudás árnyalatairól, a gondolkodás rétegeiről szól: annak belátását tükrözi, hogy a megismerés nem kizárólag egyik vagy másik mintát követi, nem kizárólag racionális vagy intuitív folyamat, hanem maga is furcsa hibrid. A *Kunstammerben* a különféle megismerésmódok összekapcsolása, a tudástípusok egymásra vetülése az elme-működés egyébként széttartó – racionális, intuitív, babonás – működéseinek összekapcsolását segíti elő.

Ezáltal jöhet létre a totális tudás.

A monstrum helye

A természet monstrumaitól így jutunk el lassan a monstrumok természetéig.

A *Wunderkammer* sejtetni engedi, hogy a kivételesben és csodálatosban mutatkozik meg leghívebben a világ rejtett arca – de mi pontosan ez a „rejtett arc”, ami a besorolhatatlanban, szélsőségesben, szokatlanban és különféle kimérákban

tükröződik? A világ, amelyben élünk, alapvetően szörnyű – csak nem veszünk róla tudomást – vagy a torzulás csupán határeset? Mi a kuriózum: hiba vagy fel nem ismert szabály? Hiányosságról vagy pazarló bőségről árulkodik? És legyen bármelyik: ki hibáztatható vagy magasztalendő miatta: a természet, az Isten – esetleg maga az ember?



Egyes kuriózumokról, mint amilyenek például a rinocérosz számított, idővel kisült, hogy nem is annyira ritkák, és a világ bizonyos fertályain úgyszólván hemzsegek; az ilyen szörnyetegek tüzetesebb vizsgálat után nem keveréklényeknek, csupán meghökkentő küllemű jószágoknak bizonyultak. És ki a megmondhatója, hogy a glóbusz kevésbé felderített vidékeit nem ilyesféle lények népesítik-e be? Elvégre Sir John Mandeville képtelen hazugságai és Marco Polo ugyancsak képtelen igazságai oly feltűnően hasonlítottak egymásra. A középkorban úgy vélték, hogy mentől messzebbre vetődik valaki a világ centrumától – ami ugyebár Jeruzsálem –, valamint annak tisztességesen belakott régióitól, annál különösebb lényekkel találkozhat: ennek pedig nem az az oka, hogy ismereteink korlátosak, hanem hogy a természet

ezen a perifériákon megszűnik jólnevelten viselkedni, és egyre hebehurgyább játékokba kezd. „A világ legtávolabbi peremén sokszor akadni bámulatos és csodás dolgokra (*mirabilia et miracula*), mert a Természet szabadabban játszik a világ szélein titokban, mintha azt leplezetlenül tenné, hozzánk közelebb...” – írja a 14. században egy angol szerzetes. [8] Walesi Gerald hasonló véleményt fejt ki *Világkrónikájában*: szerinte a természet olykor egyszerűen belefárad bokros teendőibe, és elunva a komoly munkát félrevonul, hogy a maga kedvére kísérletezzék ott, ahol senki se látja. A szörnyetegek és furcsaságok ebben az esetben voltaképp a természet szabadidős elfoglaltságának eredményei: a világ a monstrumokkal piheni ki magát. Nem is olyan ásatag gondolat.

hermafrodita szörnyszülött

A lakott világban időről időre felbukkanó hibridekkel és explicit szörnyetegekkel már más volt a helyzet. Az ember az efféle torzszülöttekben évszázadokon át

hajlamos volt eleven felkiáltójeleket látni, amelyek a természeti katasztrófákhoz hasonlóan intésképpen érkeznek az isteni gondviselés részéről, kifacsarodott létükkel felhívva a figyelmet az emberi társadalomban jelentkező visszásságokra és az egyéni erkölcsben bekövetkezett torzulásokra. Minél feltűnőbb a jelzés, annál egyértelműbb az üzenet: nem csoda, ha a szörnyeket is hamar sokszorosítják nyomdai eszközökkel. A róluk készült metszetek, egylapos nyomtatványok gyorsan népszerűvé váltak: alighanem ezért tapasztalható a 16. századi Európában a monstrumok addig sohasem tapasztalt konjunktúrája. Amikor 1512-ben Ravennából egy szarvakkal, úszóhártyákkal, pikkelyekkel és egyebekkel felvértezett hermafrodita szörnyszülött felbukkanásáról adnak hírt, egyrészt a város küszöbön álló szerencsétlenségének előhírnökét látják benne (és nem is tévednek nagyot, hiszen alig tizennyolc napra rá Ravennát feldúlják az egyesült francia–spanyol és pápai seregek), másrészt általános tanulságot. A lényről készült ábrázolások hamar elterjednek Itálián kívül is: már abból az évből fennmaradt egy német nyomtatvány, egy francia krónikás tolla nyomán pedig a monstrum értelme is feltárul: „A szarv a büszkeséget jelzi... a karok hiánya a jócselekedetek hiányára utal, az állati láb a ragadozásra, telhetetlenségre... a kétneműség pedig a szodómiára. És mindezen bűnök miatt Itáliát háború sújtotta,

amelyben a francia király nem önerejéből, hanem Isten eszközeként vívott ki diadalt”.

[9] A ravennai torzszülött tehát nemcsak egy adott közösség kisiklásait és hiányosságait testesíti meg – a szó legszorosabb értelmében –, hanem egy távoli nézőpontból akár egész Itáliát, pontosabban annak „rejtett oldalát” is reprezentálja. A monstrum így csakugyan olyanná lesz, mint egy emlékeztető, mint valami megelevenedett *ars memoriae*-ábra, amelynek minden apró részlete konkrét üzenetet hordoz.



A futótűz-gyorsasággal terjedő nyomatok mellett a 16. században számos szörnyológiai traktátus is napvilágot látott. Az egyik legolvasottabb, több nyelvre fordított krónika, a protestáns tudós, Konrad Wolffhart – vagy ahogyan ő nevezte magát: Lycosthenes – munkája, az 1557-es *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* a világ teremtésétől csaknem másfélezer szörnyeteget vesz lajstromba. Ezek, bár a dolgok természetes rendjén „kívül” esnek, mégis az általuk megbontott rendet erősítik azáltal, hogy képesek felhívni a figyelmet annak morális visszásságaira: mert a *természet* rendje az *erkölcsi* rend – vagy éppen rendetlenség – függvénye, hű képe. Wolffhart ugyanakkor azt is megengedi, hogy egyes monstrumok születése mögött „természetes okokat” keressünk, ám ezek a természetes okok ekkor még nem a véletlen szeszélye, hanem az isteni gondviselés számlájára írhatók. „Nem vetjük el a természetes magyarázatokat – írja –, és messzemenőig tiszteletben tartjuk az asztrológiát is. Tudjuk azonban, hogy a természet Isten szolgáloja, a kedvező és kedvezőtlen dolgokban egyaránt”. [10] Itt tehát még erősen jelen van az univerzális rend képzete, amelyben az esetleges eltérések, rendellenességek is magasabb szempontokat követő, morális-metafizikai rendet tükröznek: groteszk kerülőúton bár, de a *természetfeletti* a *természetellenesen* keresztül nyilatkozik meg.

meghökkenő variációk

Látható, hogy itt is a középkori térképekről már jól ismert séma működik: a szörnyeteg territórium a „kívül”, létállapota a „kívüliség”, akkor is, ha ebben az esetben a szó nem

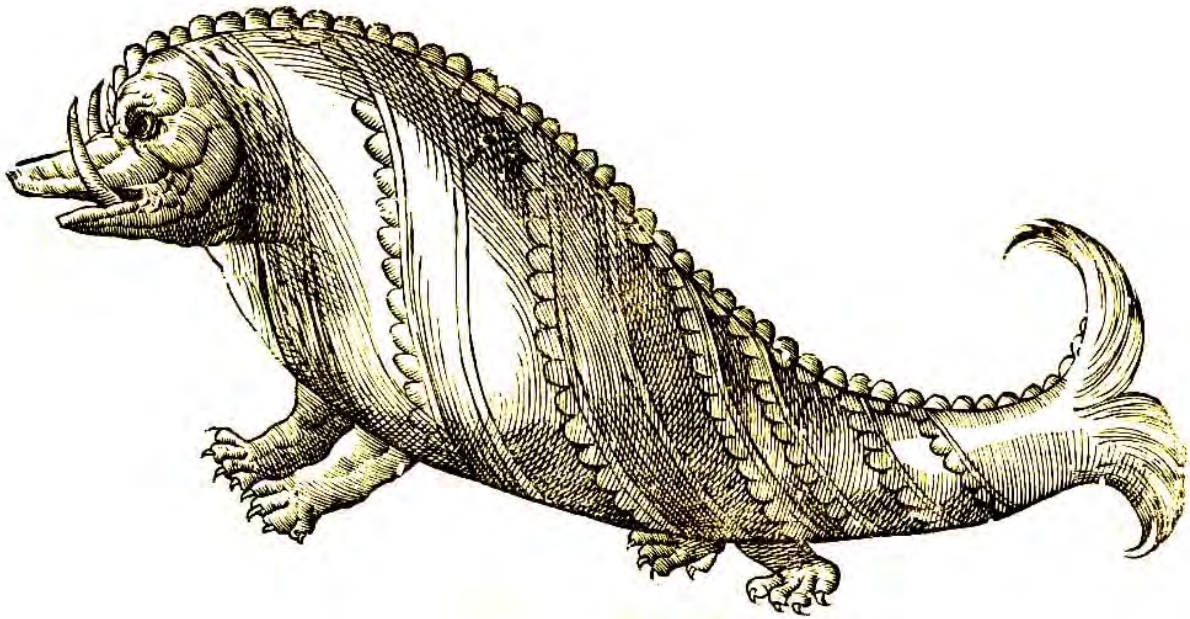
topográfiai értelemben, hanem társadalmi és erkölcsi szempontból értendő. A szörnyek, torzszülöttek létre adott „természetes magyarázatok” már a 13. századtól fel-felbukkannak egyes természetfilozófiai és orvosi tárgyú értekezésekben, csak hogy akkoriban a „természet” fogalma a „teremtés” fogalomkörébe illeszkedett, ahol az újdonság és véletlenszerűség minden megnyilatkozása teológiai kérdéseket vetett fel. A 16. századra viszont a teológiai vonatkozások már békésen megférnek a természetes magyarázatokkal, és a természet akarata egyenértékűnek tűnik a természetfeletti, avagy morális értelmezéssel. Ambroise Paré 1573-ban, Párizsban napvilágot látott szörnyológiai értekezésében (*Des monstres et prodiges*) pontosan tizenhárom lehetséges okot sorol fel a monstrumok születésére, és ezek között

mindhárom kategória feltűnik: „Különféle okokból születhetnek monstrumok. Az első: Isten dicsősége. A második: az Ő haragja. Három: a férfimag túlságos száma. Negyedszer: annak elégtelensége. Az ötödik: a képzelet miatt. Hat: ha túl kicsi és szűk a méh. Hét: az anya nem megfelelő testtartása, például ha túl sokat ül keresztbe tett vagy felhúzott lábbal a terhesség idején. A nyolcadik, ha az anya hasát esés vagy ütés éri. Kilencedjére: a véletlen vagy örökletes betegségek. Tíz: a férfimag elrothadása, megromlása. Tizenegy, ha házasságtörés vagy a férfimag összekeveredése történik. Tizenkettő: a gonosz incselkedése. Tizenhárom: démonok és ördögök miatt.” [11]

Épp a *Wunderkammerek* felvirágzásának korszakában – tehát a 16. század derekától a 17. század közepéig –, és a csodakamrák által kialakult újszerű valóságfelfogástól talán nem is függetlenül tapasztalható a szörnyszülöttek átértékelése. 1616-ban a padovai természetfilozófus és polihisztor, Fortunio Liceti – Galilei jó barátja – már egészen más megközelítésben értekezik a szemében „ritka és csodálatra méltó” monstrumokról: szerinte nem azért nevezik így ezeket, mert Isten rosszállását „mutatnák” (*monstrare*), hanem mert rendhagyó küllemük oly mértékű csodálkozást és bámulatot vált ki, hogy az emberek kézről kézre adva mutogatják őket. Liceti számára a deformált alakok és meghökkentő variációk nem is tökéletlenséget fejeznek ki, hanem éppen a természet találékonyságáról és zsenialitásáról adnak számot, amely még a selejtes anyagból is képes létrehozni valami csodálatosat. [12]

A szorongás és ijedelem a csodálkozás legitimé válása folytán fokról fokra kíváncsisággá szelődül: a szörnyszülött immár nem egyszerűen rossz ómen, hanem akár a szórakozás forrása is lehet, minthogy maga is a természet játékoságáról – nem pedig természetfölötti fenyegetésről – tanúskodik. „A természet nem ismeri a groteszket” – jegyzi meg az angol természettudós, Thomas Browne 1642-ben –, mert még a monstrumban is fellelhető „valamiféle szépség, mikor a Természet oly zseniálisan fundál ki szabálytalan alkotóelemeket, hogy olykor az eredeti alkotásnál is bámulatosabb lesz a végeredmény”. [13]

Amikor azonban a természet ekképp magára marad, és meglazulnak a kapcsok, amelyek az értelemadó természetfelettihez fűzik, ráadásul a mindenségre alkalmazott metaforika is mindinkább személytelenné válik – az alkotó, mester vagy művész alakja helyett a mechanikát helyezve előtérbe –, egy füst alatt a játékoság képzele is odalesz.



A gép, ugyebár, nem tud játszani.

Legfeljebb meghibásodni.

*

1572. május 13-án Bologna közelében rettentő sárkánygyík bukkant fel: a környéken persze futótűzként terjedt a híre. A város polgárai roppant korszerűen cselekedtek – elvégre a 16. században járunk –, így nem egy szentet vagy állig felfegyverzett lovagot küldtek ki a bestia ártalmatlanná tételére, hanem egy különítményt, amelynek feladata az volt, hogy kelepcébe csalja és biztonságosan a városba szállítsa a teremtményt, annak további tanulmányozása végett. Amikor a befogás megtörtént, és Bologna népe kellőképp kiszörnyülködte magát, a város szenátora, Orazio Fontana kezdeményezésére a dögöt átadták sógorának, Ulysses Aldrovandinak, akiről köztudott volt, hogy *studió*­jában odaadón gyűjti az efféle rémségeket. Aldrovandi – történetesen az éppen aznap megválasztott új pápa, XIII. Gergely unokaöccse volt – nem hazudtolta meg magát, és csodatárlatában tüstént közszemlére tette a preparált

sárkányt. Heveny érdeklődés mutatkozott Itália-szerte: igaz, nem tisztán tudományos indíttatású, hanem részben politikai eredetű. Tudnivaló volt ugyanis, hogy az új pápa a Buoncompagni-ház szülötte, mely ősidők óta egy fölröppenő sárkányt viselt a címerpajzsán. Régebben ezt az egybeesést alighanem aggasztó előjelnek tekintették volna, most azonban leginkább két következménye volt: egyrészt az eddiginél is számosabb érdeklődő jelentkezett megvizitálni Aldrovandi múzeumát, másfelől a természettudós, új szerzeményén felbuzdulva hozzáfogott hét könyvből álló, *Draconologia* című munkájának megírásához. Száz-kétszáz évvel korábban minden bizonnyal egy kincstár mélyén végzi a sárkánybőr, esetleg csatába induló vitézek vértzetére kerül talizmán gyanánt – most viszont se szó, se beszéd, kitömték. És ahelyett, hogy a város legendáriumát gazdagította volna, egy hétkötetes értekezés apropója lett (még akkor is, ha egyesek élénken érdeklődtek bizonyos jelek vagy emblémák iránt, amelynek úgymond a bestián kellett volna megjelenniük). [14]

Aldrovandi mindenesetre meg volt győződve róla, hogy a lény, nyilvánvalóan besorolhatatlan volta ellenére – se nem gyík, se nem kígyó: hosszú nyakkal, és mindössze egy pár lábbal rendelkezett – nem természetfeletti jel, hanem természetes kuriózum; legfőljből azon morfondírozott, vajon a két mihaszna láb a lény tökéletlenségére vagy épp ellenkezőleg: egy még meg nem értett tökéletességre utal. Aldrovandi érdeklődése inkább az anatómiai *részletekre* irányult, amelyek támpontot nyújthattak a sárkánynak a dolgok természetes rendjében elfoglalt helyét illetően: ellenben a hozzá fordulókat – különösen egyházi körökben – inkább a jelenség *egésze* izgatta, és egészen más összefüggésben. Mit jelenthet, hogy a sárkány ezúttal, mintegy a családi címerről lelépve, a valóságban is megmutatta magát? Balsors vagy jószerencse hírnöke a megtestesült embléma? A két megközelítés közti különbség azt a kérdést rejti, hogy vajon a dolgok feltételezett rendje *szemantikai rend-e*: lehetséges-e az emberi világra is érvényes üzenetet kiolvasni belőlük, vagy a létezők értelme egyedül csak önmagukban van, és semmi másra nem vonatkozik.

*

„Mind, ami tökéletlen, csúf; márpedig a monstrumok számos tökéletlenséggel rendelkeznek” – írja az 1595-ben kiadott *De ortu monstorum commentarius*. [15]

Tökéletlen működés viszont jellemzően a mechanikus szerkezetek esetében fordul

elő. Ha tehát valami csúf, az célszerűtlen: ha pedig célszerűtlen, akkor alkalmatlan arra is, hogy üzenet, értelem, jelentés hordozója, vagyis funkcionális legyen. A szörny: elírás, nyomdahiba, amely olvashatatlaná kuszálja a teremtő gondolatot – jobb esetben csak stílustörés.

Így érkezik el a gondolkodás a határok kérdéséhez.

Nem árt valamelyest világos fogalmat alkotni a *rend* mibenlétéről, hogy a határvonalon kívül eső rendkívülit észre lehessen venni. Egy metafizikailag meghatározott világban, ahol a természetfeletti jelenti a mértéket a természet számára is, a világ alapját és értelmét annak töretlen egysége adja: tehát minden rend végső forrása a rendkívüli. Minden természeti a természetfelettiben alapozódik meg. „Tudjuk jól – írja ebben a szellemben Vitry-i Jakab püspök –, hogy Isten valamennyi teremtménye csodálatraméltó, habár azokat, akik megszokták szemlélni őket, sokszor nem indítják csodálkozásra (*admiratione*)”. [16] Hangya és sárkány, kavics és kagyló azonos rangú egy olyan univerzumban, ahol az égvilágon minden *jelentés*: egyedül az ember áll kitüntetett helyen, lévén ő az, aki e jeleket értelmezni képes. Ahogyan a betűk sem olvashatják el önmagukat, a teremtés könyvének is dukál egy olvasó, aki képes a létezők ábécéjéből kihüvelyezni Isten magasztos üzenetét. *Világ és valóság* azonban sosem esik egészen egybe: amikor pedig a szellem a jelentés után kutat, feladata voltaképp abban áll, hogy a világtól a valóságig eljusson. Ha a létezés nem volna egységes és töretlen, ezt az utat képtelenség volna bejárni.

Attól kezdve viszont, hogy az újkorban az európai gondolkodás mindinkább a *test* és *szellem* megkülönböztetésére helyezi a hangsúlyt, a természetet a testnek, a természetfelettit pedig a szelleminek feleltetve meg (bármit jelentsen is ez utóbbi),

minden a világon természetfeletti

mintegy zárójelbe is teszi a másodikat, kérdésessé téve a jelentést és a csodát is. Az út a jeltől a jelentésig labirintussá lesz, a jel pedig világos üzenet helyett enigmává. A középkor teológiai

gondolkodása alapvetően nem erre az újkori dichotómiára, hanem a *teremtett* és a *Teremtő* megkülönböztetésére helyezte a hangsúlyt: csodálatosnak számított mindaz, ami Istenre visszavezethető, tehát a teremtett világ egésze. Az egyetlen valódi, azaz ontológiai határ a teremtett és a teremtetlen: a világ és Isten közt húzódik. Persze fokozati különbség van *csoda* és *csodálatos* között – az utóbbi nélkülözi az explicit természetfeletti vonást, az *ugrás* motívumát –, de az újkori, racionális megfontolás számára mindkettő korszerűtlen, abszurdum, mert a világot Istentől teszi függővé. Augustinus arra figyelmeztette hallgatóságát, hogy a kánai menyegzőn történeteknél semmivel sem kisebb csoda a víz évenkénti átváltozása borra a szőlők segítségével, hiszen végső soron ez is, az is Isten műve, így mindkettőt ugyanaz a tisztelet illeti meg – ha alaposabban megnézzük, minden a világon természetfeletti. Voltaire ellenben arra hívja fel a figyelmet, hogy minden, amit rendkívülinek gondolunk, csupán gondolkodásunk sivárságát és a rendről alkotott elégtelen fogalmainkat tükrözi. Ebben az értelemben az égvilágon minden természetes, ezért immár a határok is csak a természeti világon belül húzhatók meg. És miután nincs jelentés, amely innen, a létezés természetes partjairól túlra vonatkozhatna, és nincs értelem, ami onnan ide szűrődhetne át, a monstrumok, szörnyek, csodalények immár nem lehetnek jelek – és így a maguk szokatlan módján tökéletesek, lévén egy közlés hordozói. Immár csakis a mindenség gépezetének műszaki hibáit, defektusait mutatják. Csodálatosak nem lehetnek, mégis *kívül* rekednek a dolgok rendjén – és mivel más irány nem áll rendelkezésre, lefelé rekesztődnek ki.

A monstrum így válik természetellenessé.



Mintha a szörnyek és torzszülöttek természete iránti érdeklődés akkor élénkülne meg ismét számottevően, amikor a *teremtett* és *teremtetlen* – bibliai –, valamint a *természetes* és *mesterséges* – arisztotelészi – elhatárolása egyaránt megkérdőjeleződik. Persze a *természetellenes* képzelet korábban is létezett, csak épp vallási értelemben. Ha az élet, a természetes létezés egésze Istentől közvetlenül függ, akkor a természetellenes voltaképp az élet hiánya, és mint ilyen a nemlét, a halál letéteményese. Minden természetellenes aktus vagy lény bizonyos értelemben a halál hordozója, léte pedig explicit fenyegetés. Ugyanez fordítva is igaz: minden, ami fenyegetést hordoz az ember által kodifikált rendre – legyen az büntetés, örület, betegség –, monstruózus: szörnyszülött, torzulás, defektus.

Nem is emberi.

Én, a monstrum

A szép és tehetséges Lavinia Fontana tehát, aki nő létére aktokat festett, ráadásul festményeiből tartotta el családját, míg férje a gyermekeket pesztrálta, bizonyos értelemben ugyanúgy kuriózumnak számított, mint az emberállat-hibridként kezelt Antonia Gonzalez. Antonia egész lényével egy határon áll, sőt inkább maga a megtestesült határ; és Lavinia szintén határlakó, csak épp egy másik – társadalmi, nem biológiai – határvidéké; és a Habsburg-dinasztia, amelynek egy-egy ága megindul a sikamlós lejtőn az örület szakadékai felé – és még annyian mások, akik akarva-akaratlan besorolhatatlan lények, határátlépők, szabályszegők, hibridek: monstrumok, ki-ki a maga módján, akik bepillantást engednek a valóság változékony, esendő és minden ízében fantasztikus természetébe. Ha a világ lepel, ők a leplezetlenek. Rajtuk keresztül látnivaló, hogy a létezés szövete elvarratlan, fölfesleni kész, és az egész valahogy slendriánul eldolgozott, fércelt inkább, mint mesterien szőtt: de az is lehet, hogy ezek a rések és repedések csupán a rendről alkotott fogalmainkat érintik, és a létezéshez semmi közük. A csodakamrák megkezdik az elhamarkodottan megvont határok fellazítását, megkeverve a gondolkodás rutinjának egész kártyapakliját – ha nem is szórják szét a lapokat a szélben.

a megsejtett szabály

A rend igénye – ha az némileg átszabott, kozmocentrikusabb rend is – hamar visszaszivárog. Lehet-e elég nyitott és plasztikus

bármely rendszer, amit a gondolat elgondolhat, lehet-e az emberi értelmet eléggé tágasra tárni, hogy felvegye a versenyt invencióban és örületben a kozmikus kísérletezéssel, ami az univerzum? Úgy tűnik, ha egyetlen világegyetemhez már kezdenénk felnőni, a valóság tüstént megsokszorozódik, lehetséges és párhuzamos univerzumok végtelenét (sőt, végtelenjeit) csillantva fel. Az egyetlen, amit a szellem tehet, hogy lemond a versenyfutásról, és „cseppben a tenger”-elven igyekszik tükrözni a komplexitást, nem riadva a határtalantól. Legyen a megsejtett szabály, a rend képzete *theomorf*, *antropomorf* vagy éppen *kozmomorf*, így is, úgy is „mindig fölfeslik valahol”. Ellenkező esetben muszáj beérni a sematikus, de belakható karámokkal. Mintegy védekezésképp, a *Wunderkammer* hamis és valódi csodáit tárlatokra bontani, rendszerezni, osztályozni – amint ez mind gyakrabban meg is történik aránylag hamar, a 16. és 17. század felvilágosodásra hajlamos fordulójától.

(folytatjuk)

1. Bódai, i. m. p. 18. ↑
2. Ehhez I. Kuwakino, K. *The Great Theatre of Creative Thought: the Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi... (1565) by Samuel von Quiccheberg*, in: *Journal of the History of Collections*, vol. 25 no3, pp. 303-324. (2013). ↑
3. A retorikában az ókor óta használatos *topoi*, mentális helyek és eljárások kihelyezéséről van szó. Ez az archetipikus múzeum tehát nagy részben nyelvi természetű konstrukció: különösen érdekes lenne ilyen szempontból elemezni a különféle kora újkori kollektívákat. ↑
4. Quiccheberg a könyvet és az olvasást is beemeli ebbe a mentális architektúrába, amikor az építészeti elemeket feliratozza, s a térrel könyvlapokként bánik. ↑
5. Idézi: Westerhoff, Jan C., *A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the Polyhistor and the Early Modern Wunderkammer*, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 62, No. 4 (Oct., 2001), pp. 643. ↑
6. Ashworth, William B. *Natural History and the Emblematic World View*, in: Preziosi, D.- Farago C., *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Routledge, 2014. A tanulmány azért is nagyon érdekes, mert az 1550 és 1650 közt napvilágot látott természethistóriák elemzésén keresztül mutatja meg, hogyan vesztették el tradicionális „jelentésüket” a világ elemei, hogyan lettek „lemeztelenítve” – például annak köszönhetően, hogy az újvilági növény- és állatfajok, amelyek felbukkantak, nem voltak részei ennek a jelentéshálónak –, és hogy ez a kontextusvesztés hogyan indukálta egy új típusú természetszemlélet kialakulását. ↑
7. L. Spenlé, Virginie, *The Kunst- und Wunderkammer: Origins and Development*, in: Laue, i. m. pp. 19-20. ↑
8. Idézi: Daston, L.-Park, K., *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, Zone Books, New York, 1998. p. 25. ↑
9. Idézi Daston-Park, i. m., p. 182. ↑

10. L. uo., p. 183. ↑
11. Idézi: Hulten, P, et al (ed.) *The Arcimboldo Effect: Transformations of the Face from the 16th to the 20th Century*, Abbeville Press, 1987, p. 23. ↑
12. L. Daston-Park, i. m. p. 200. ↑
13. Uo. p. 201. ↑
14. A sárkány történetéhez: Findlen, P, *Possessing Nature – Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, University of California Press, 1996, p. 18–19. ↑
15. L. Daston-Park, i. m. p. 35. és 203. ↑
16. Uo. ↑

kép | Ulisse Aldrovandi: *Monstrorum Historia*, oddsalon.com

Nacsinák Gergely András

ISZONY ÉS ÁHÍTAT 4.

2023-04-12 | ESSZÉ



Az újkori Európa csodakamrákban „fogadja be” a szörnyetegeket: gyűjti, piedesztálra emeli, a birtoklás mozdulatával pedig bizonyos mértékig domesztikálja is őket. Abban a pillanatban, amikor a csodakamra létjogosultsága megszűnik, a *rendellenes* ismét *természetellenessé* lesz, a rendhagyó pedig – a csodával egyetemben – kirekesztésre kerül. A monstrum már nem a peremvidék, az ismeretlen követe, nem morálisan intő égi jel, csak egy a természet számos, nehezen indokolható szeszélye közül.

homályzóna

Ám van itt egy bökkenő. Hogy a természeti tünemények, furcsaságok és szörnyszülöttek az ismeretlennek és rettenetesnek (az ismeretlen rettenetének és varázslatának, az odüsszeuszi tapasztalatnak) csupán egyetlen lehetséges megvalósulását jelentik. Az iszony és áhítat, amely bennük megtestesül, jóval ősibb náluk. A racionálisan rendezett gyűjteményekből a csoda hamar elszivárog, a szörnyetegek elszöknek a címkézés elől. Hová húzódnak vissza? Ha nem találnak helyet a külvilágban, majd menedékre lelnek más, nehezen elérhető tartományokban. A világ olyan tájain, amelyek továbbra is csupán nagyjából feltérképezettek, már úgyszólván otthonosan mozognak a térképek üresen maradt felületein. Ha körülöttünk minden végtelenül kiszámítható és racionális, ha a csillagok mozgásától az áramlatokig minden megmérhető, megjósolható, elraktározható, marad a kinti űr sötétje és a belső űr, a közvetlenül megtapasztalható világ utolsó homályzóója. Az ember maga válik az irracionalitás fészkevé. A Habsburgok egynémelyikének arcán már kiütközik ez az idegenség – mintegy a túlságos bőségben fogyasztott monstrumok és kuriózumok mellékhatásaként. Játéknak márpedig lenni kell, *ludens necesse est*, és az ember, mint Platón mondta, nálánál nagyobb hatalmak játékszere, márpedig a szörnyek kiválóan tudnak játszani – mivelünk.

*

Messze vannak még a lélektan szörnyei, amelyek fel-felütik fejüket Goya lázálomszerű vásznain, a romantikusok éjjeli képein, hogy aztán a pszichoanalitikusok mindennapi praxisában nevet és polgárjogot nyerjenek. Most még a csodakamrák fel- és eltűnésének érájában járunk, amikor a kuriózumokat gyűjtik, nem gyógyítják. Amikor farkasemberek pukedliznek a bálon, törpék és óriások grasszálnak az udvaroncok

fontoskodó arckifejezésével a paloták folyosóin; sohase látott lények motoznak ketrecekbe zárva az antipódusokról érkező hajók fülledt, kátrányszagú rakterében, hogy elsőrangú látványosságként kössenek ki valamely nemesi fűvészkertben – már ha túléljük az utazást. Azután kitömve vagy lefestve a csodakamrák feneketlen gyomra nyeli el őket.

*

Ami Antonia portréja láttán a leginkább megrendítő, éppen a portré értelmét és alapját jelentő arc *eltűnése*. A portrén az arcra hárul minden olyan feladat, ami más festményeken a cselekmény, a helyszín, a tárgyak közt oszlik meg, vagyis az elbeszélés feladata: a portré esetében az arcvonásokba sűrűsödik tér, idő, sors és minden egyéb, ami a személy titkát hivatott elbeszélni.

Itt viszont épp az arcvonások hiányoznak.



Az európai művészetben az érett reneszánsztól néhányan kezdik visszajára fordítani (ha nem egyenesen *kiforgatni*) a portré műfaját: ahelyett, hogy egy arcban kísérelnék meg tükröztetni, összegezni a világot, ellenkező irányú mozdulattal a világra vetítik ki az arcot. A természetben itt is, ott is fölfedezni vélik az emberit, a táj antropomorf vonásokat ölt. A reneszánszban kétségkívül megújul az odüsszeuszi tekintet, csak hogy már – és ez merőben új mozzanat – közvetlen közelre is irányulhat: egy levélre, fűcsomóra, szivárványos rovarpáncélra. Mulatozó vagy épp gürcölő pórnépre. Mintha Odüsszeusz Ithakáról el sem mozdulva barangolná be a világot. A reneszánsz szellem, kísérletező és felfedező kedvében mindenütt kapcsolódási pontokat, megfeleléseket, harmóniákat keres a világ merőben különböző elemei között – szemben a középkori szellemmel, amelyről hajlamosak voltak úgy vélni, hogy a világban nem az egységet, hanem mindenekelőtt a törést és ellentmondást érzékelt a természeti és természetfeletti viszonyában. (E ponton, jegyezzük meg halkán, összekeverve az ontológiát a kozmológiával.) A legkézenfekvőbb kapcsolódási pontot e sokféleségben pedig éppen az emberi személy, ez az egyszerre testi és szellemi létező jelenti: ha az emberi arcban egyaránt tükröződhet az isteni (ikonok, szentképek) és a természeti (portré), akkor esetleg ennek fordítottja is elképzelhető, és a természet is bizonyulhat emberarcúnak. A világ egységes egész: és ezt szem előtt tartva személy és táj közt a különbség elmosódik. A sziklás tájképben arcvonások rajzolódnak ki; egy sziget távlati képe koponyát formáz; a természet, ha jobban megfigyeljük, antropomorf alakzatokban nyilatkozik meg. Mintha személyes létező volna, vagy legalábbis úton volna afelé. A táj, a kozmosz szunnyadó lelke vagy holt, kővé vált istenek nyomai – mondhatnánk. Mégis, eleinte inkább arról lehet szó, hogy ez vizuális játék. Mintha a képi kísérletezés azt sugallná, hogy a személyesség a létezés alapvető princípiumainak egyike; a létezésnek íródott, hogy nem tudunk nem ezen keresztül közelíteni a dolgokhoz.

a képekben üzeneteket sejt

Nem feltétlenül arról van szó, hogy a természet eleve antropomorf. Inkább azt sejtetik ezek a képek, *mi* nem tudunk úgy nézni, hogy arcot ne fedezzünk fel mindenben: értelmező, mintázatkereső tükörképet, kapcsolódást sóvárgó tekintetünk

ösztönösen is mindenünnen alakokat, arcokat varázsol elő. Az ember, forduljon bármerre, kutasson bármilyen, magától függetlennek tételezett valóságot, arra ítéltetett, hogy önmagát lássa viszont kövek repedéseiben, csavarodó fatörzsekben, gomolygó felhőkben. Nem tudja nem a maga látásához szabni a világot (ekkor még: *ebben az értelemben* igaz Prótagorasz elcsépelte *homo mensura*-tétele), és ez olyan kognitív kelepce, amellyel érdemes számolni. Mintázat-hajhászó elménk a csillagkonstellációktól a kávézaccig mindenütt képeket, s a képekben üzeneteket sejt: mintha Narcissus nemcsak a víztükörben, hanem a természet valamennyi alakzatában imádott önmagára ismerne. Odüsszeusz föleszmél, hogy saját, felismerhetetlen tükörképei között bolyong, hovatovább századok óta. Az utazás illúziója: *trompe l'oeil*. A 16–17. században váltak különösen népszerűvé a trükkös ábrák, amelyeket kétféleképpen is lehet értelmezni, attól függően, hogy az *egészet* nézzük (ami egy arcot mutat), vagy a *részletekre* figyelünk (ahogy egyébként a mindennapokban is). E kétféleképp nézhető portrék vitathatatlan virtuóza Giuseppe Arcimboldo, aki életrajzi vonatkozásaiban ezer szálon kötődik a *Kunstkammer*-pártoló Habsburgokhoz, intellektuálisan, művészileg pedig ugyanilyen szorosán kapcsolódik a csodakamrák világához.

*

Giuseppe Arcimboldo (1526–1593), festő és polihisztor Milánóból szegődött el északra, a Habsburgok éppen felvirágzó dinasztiájának szolgálatába. Három császár alatt volt udvari festő, és történetesen épp ők hárman fémjelzik a Habsburg-ház első aranykorát: I. Ferdinánd, II. Miksa és II. Rudolf. Leonardo szelleméből megörökölte a kíváncsiságot, a részletek iránti feltétlen respektust és a kísérletező kedvet – nem beszélve a megszállottságról, hogy folyvást tervezzen-bütyköljön valamit. Hol aprólékos rajzokon másolta a természet filigrán csodáit és habókos ötleteit, hol nagyszabású, kozmikus rendet mímelő udvari felvonulást tervezett, hol a kényúr kívánságára örökítette meg annak gögös képű vagy álmodozó tekintetű ivadékait; színeken alapuló „püthagoreus” kottán dolgozott, titkosírást ötölt ki, bevehetetlen erődöt tervezett, de mindenekelőtt meghökkentő arcképeket festett, amelyeken a

modellek, habár felismerhetők, bizarr, köztes lényekké alakultak át félúton élő és élettelen, emberi és isteni, komikus és visszataszító között – mind egyidejűleg és egyenlő távra mindtől. Próteuszi fejek.



Ezekkel tett szert bizonyos hírnévre. Másolói, tisztelői és irigyei szép számmal akadtak kortársai közt, akik a műfajt *arcimbolde*-nek keresztelték. A császároknak is kedvére volt ez az új vizuális mulatság, amelyben kibogozhatatlanul ötvöződött költészet, lelemény, élc, mitológia: új meg új kompozit-fejeket rendeltek tőle, így nemegyszer előfordult, hogy Arcimboldo kénytelen-kelletlen önmagát másolta. A nyár gyümölcseiből alkotta meg a Nyár arcmását, és őszi terményekből az Őszét; nyitott fóliánsokból és egymásra halmozott salabaktérből könyvtárost és elfogyasztott étkeiből a torkos ügyvédet. Első pillantásra az efféle kompozíciókhoz mindössze ügyes kéz, elmeél, és némi cinizmus szükségeltetik; de alaposabban odanévez azért mindez nem merül ki az olcsó szellemeskedésben. Legalábbis a kortársak méltatásai és poétikus kommentárjai arra engednek következtetni, hogy az arcimboldói gesztusban ők már akkor is jóval többet láttak, mint művészi igényű karikatúrát. Az utókor viszont a jelek szerint nemigen értette, mit is akart: halála után Arcimboldo neve kerek négyszáz évre eltűnt a műtörténet látóteréből.

létükkel határokat sértenek

Ebben az is szerepet játszhatott, hogy képeinek egy része hamisítatlan *Kunstammer*-darab: oda is szánták ezeket, a többi furcsaság közé,

álmélgodás céljából. Amikor pedig a *Wunderkammer* kezdett kimenni a divatból, korszerűtlen hóborttá lett, és a gondolkodás a rendkívüli helyett a rendre koncentrált, az efféle festett kuriózumoknak is leáldozott. Hiszen, ha alaposabban megnézzük, mindegyik festmény önmagában is egy-egy – sajátos, költői-mágikus szempontok alapján összeállított – gyűjtemény: tárgyaké, növényké, állatoké. A Víz elemének portréján negyven különféle vízi élőlényt lehet összeszámlálni – halakat, kétélűeket, rákokat, tengeri és édesvízi teremtményeket –, míg a Tavasz alakját pontosan nyolcvanféle, botanikus-szemmel pontosan azonosítható növény alkotja. Ezek az arcmások határon állnak, és létükkel határokat sértenek: átmenetek a természeti és az emberi, a durva tréfa és a rémlátomás, mítosz és valóság, varázslat és kézművesség között. Jellemző, hogy voltaképp ma sem vagyunk biztosak afelől, hogyan is kellene nézni ezeket a képeket. Mentségünkre szóljon, hogy ezt már a kortársak sem igen tudták eldönteni.

Alighanem ez okozza a zavart és tétovaságot, ami az Arcimboldo-képek értelmezőit előbb-utóbb elkerülhetetlenül hatalmába keríti, amikor „megfejtani” igyekeznek a mester életművét: hogy minden megközelítés, minden kínálózó értelmezési szint önmagában is tökéletesen koherens, de mindegyik hagy maga után valami csekély, de annál nyugtalanítóbb hiányérzetet. Bár látszólag tökéletesen simulnak egymásra, akár egy fóliáns lapjai, mintha a lapok – az egyes olvasatok – között mégis úr tátongana: valami megfogalmazhatatlan. Ott van például a Tél allegorikus portréja, amelyet parádés külsőségek között – Arcimboldóból kétségkívül nem hiányzott némi olaszos teatralitás – az 1569-es újesztendő napján mutatott be őfelségének. Ez éppúgy értelmezhető politikai allegóriaként, mint a kozmikus rend, az idő egy stációjának szimbolikus ábrázolása, filozófiai állásfoglalás vagy mesterien festett csendélet. Vénember-arc, csupa göcs, bütyök, cseppet sem hízelgő, kissé talán gonosz is, szája kiszáradt tapló, orra vihar-törte hámló kérgű ág. Lehet száraz, lehet rideg, elvégre a Télről van szó – és mégsem csupán, mert szalmából szőtt köpönyegén a császár nevének kezdőbetűjét lehet kisilabizálni, a piszkavasra emlékeztető díszítés pedig a Habsburgok által létrehívott Aranygyapjas-rend emblémáját idézi. A rend jelvényét megtaláljuk a Tél párdarabja, a Föld ábrázolásán is – mert minden évszagnak egy elem felel meg a kozmikus rendben: Tűz-Nyár, Levegő-Tavaszi, Víz-Ősz –, így ez szintén Miksa császárra utal, pontosabban uralmának szilárd és megalapozott voltára. A tél az év kezdete, „feje” (*caput anni*), hasonlóan ahhoz, ahogy a császár a világ fejedelme (*caput mundi*). A kép nem sokkal később valósággá lett: az 1571-es év Arcimboldo által tervezett pompás karneválján az uralkodó bújt a Tél gúnyjába. A természet rendje és az állam rendje ekképp megfeleltethetők egymásnak: ahogy az évszakok uralják a földet a maguk idején, úgy kell a Habsburgoknak is kormányozni azt; vagy ahogyan az évszakok váltakozásában kifejeződik a kozmikus rend, ugyanúgy jut érvényre e dinasztia uralkodása alatt, mintegy természetes módon. Hiszen ekkoriban nem kisebb cél lebegett Rudolf és a többiek szeme előtt, mint hivatalos címüknek – Német-Római Császár – valóságos testet adni a világtérképen. Egy efféle uralom azonban csak akkor valósulhat meg és lehet tartós, ha nem ideiglenes érdekeken, hanem kozmikus alapokon nyugszik, magában a természetben gyökerezve – és pontosan ennek kimutatására tesznek kísérletet az arcimboldói portrék: hogy az emberi szándék megfelel a természet

inherens rendjének, harmóniában van azzal, vagy legalábbis ahhoz igyekszik idomulni. Ezért változik át Miksa téllé, földdé, Rudolf pedig Vertumnussá. Feltehető továbbá, hogy ezeket a páros arcmásokat, az elemek és évszakok portréit egy kozmikus múzeum előterébe szánták, egy hatalmas, birodalmi *Kunstkammer* bevezetőjének, amely összefoglalta volna a tudás és gazdagság valamennyi aspektusát. [1]



Voltaképp minden attól függ, mit *akarunk* látni, amikor a festményre pillantunk. Zöldségalmot vagy pedig zöldségest. A könyveket vagy a könyvészt. Vertumnust, a latinok ősi istenségét, az év nemtőjét vagy a pirosposzsgás képű Rudolf császárt. Az

arcimbolde lényege, hogy a felismerés szünet nélkül oszcillál két kínálkozó lehetőség közt, és mire az egyiket néven neveznénk, előtérbe tolakszik a másik. Egyszerre látni mindkettőt: képtelenség. A kép jelentése kettős, de a látvány egyszerre mindig csak egy. A világ színét és fonákját egyszerre nem érzékeljük, mert az értelem szűkös kapuja minduntalan választás elé állít: ha az egyik igaz, a másik hamis. Vagy portrét látunk, vagy csendéletet. Vagy valakit, vagy valamiket. Hogyan lehet egyszerre mindkettő igaz? *Tudjuk*, hogy igaz a csendélet és igaz az arc is, de ezt az igazságot sohasem *szemlélhetjük* közvetlenül. A tudható és a látható nem feleltethető meg egymásnak. Az értelem rácáfol a látásra, a látás pedig incselkedik az értelemmel. Ez magában is elég érdekes lehet, Arcimboldo viszont tovább megy, és nem pusztán virtuozitását bizonyítandó viszi tökélyre az ősrégi optikai trükköt, hanem – sejthetőleg – egy jól körvonalazható filozófiai gondolat kibontásának eszközeként. Arcimboldo gondolt valami szokatlant a természeti világ és az ember viszonyáról, és azt szokatlan formában is közölte. Kortársai szerint legalábbis „rendkívül olvasott”, filozofikus hajlamú elme volt: „tőről metszett egyiptomi”, mondogatták róla, ami alatt alighanem a rejtőzködő bölcsesség iránti vonzalmat, s még inkább a bölcsesség leplezésének tudományát, az enigmatikus megnyilatkozást értették. És csak másodsorban jutott eszükbe – ha ugyan eszükbe jutott –, ami nekünk elsősorban: hogy az aktuális uralkodót egy római istenség alakjába öltöztetni a talpnyalás netovábbja. (Hiszen a hatalom szakralizálásáról nekünk meglehetősen kiábrándító tapasztalataink vannak – a szakralitás fogalma idegenné vált, a mai világ legfeljebb bálványozni képes – de ez más lapra tartozik.) Az eldöntendő kérdés tehát: Vertumnust látjuk a képen Rudolf császárként megnyilatkozni vagy Rudolf az, Vertumnus maszkjában? Ember, akit istenítenek, vagy egy istenség, úgynevezett archetípus, aki itt és most (ott és akkor) a történelemben aktualizálódott? Attól függően, honnan nézzük, vagy az ember az isten maszkja, vagy az istenség az emberé. De az arcimboldói műben a többletet pontosan az adja, hogy túllép e végeérhetetlen színe-fonákja játékon. Minden összetett arc, amit fest, valamiképp álarc-szerű: komikus és förtelmes egyszerre. Árulkodó és leleplező, de éppen azért, hogy nem azt mutatja, amit látunk, hanem valami egyebet, csendéletet, serpenyőket, növényhalmot. Nem portré és nem csendélet. Nem isten, nem ember. Mikor jobban odanézzünk, ott sincsen – ez a maszk fondorlata.

Arcimboldo bölcsessége a maszkok tudása, amelyek kiüresítik az arcot, és megmutatják mögötte a huzatos hiányt.

*

Alakoskodás.

Ami ugyebár az udvari kultúra kulcsfogalma: udvaroncok, kegyencek, intrikusok és törtetők megfoghatatlan művészete. A tettetés tudománya. A köpönyegforgatás, az idomulás, az üresség változatos elleplezésének művészete. A felszín igézetének művészete. Arcimboldónál a mindenség – az embert is beleértve – nem *maszkot hord*, hanem *maszkként* mutatkozik meg. Vagyis: nem azonos önmagával.



A dolgokat, természeti létezőket az alkotó úgy komponálja össze, hogy arc-szerűvé legyenek, így látva viszont bennük saját, értelmező pillantását. Nem egyszerűen lemásolja, hanem megkonstruálja a látványt. A festmény – bármilyen kép – mindig kompozíció, soha nem a természet hű tükre. Ezáltal a dolgok többé nem természetesek, az emberek pedig nem személyek – látvánnyá lesznek, így egyik sem marad igazán önmaga, megreked félúton az átváltozásban. Arcimboldo összetett arcain az ember nem integráns egészként, azaz személyként jelenik meg, ahogy a természet sem marad annak, ami: ketten együtt hamis, noha lenyűgöző határvonalat jelölnek ki, és éppen ez a *határ* a maszk lényege. Így vagy úgy, de mindkettő álcázza magát: a természet embert játszik, az ember pedig természeti produktumnak látszik, holott mindez csak játék, rítus, utánczás, képmutatás. Az udvarok világa is ilyen hamis formulák, cizellált maszkok világa, amelyek viselőjükre égnek: a tettetés és színlelés sehol másutt nem oly kifizetődő, sehol sem annyira létfontosságú, mint épp a hatalom közelében. Az arc, vagyis a személy mesterséges mivolta – és vele mesterkéltségének kíméletlen felmutatása – az arcimboldói bűvészműtávként egyik fontos összetevője.

sajátos alapanyag

Mindez azonban nem reked meg a kritika vagy a karikatúra szintjén, méghozzá éppen azért, hogy az álarc-metaforát a természetre is kiterjeszti, s ez még sokkal félelmetesebb. Azzal, hogy nem húz határt élő és élettelen, emberi és állati közé – ellenkezőleg: egybetereli, egymásra vetíti, összeépíti őket –, egyfelől naturalizálja a létezés minden aspektusát, másfelől kiszolgáltatja az embernek, azaz a mesterkéltségnek. A természet már csak sajátos alapanyagul szolgál az ember nem is feltétlenül szép, nem is mindig nemes indíttatású találékonyságához. És mi volna az ember? Arcimboldo készséggel megmutatja: összegabalyodott gallyak, uszadékfa, behabzsolt étel, szerszámok és egyebek kusza összege a csönd sötét háttére előtt. Ádám és Éva: póre testek halmaza, a leszármazottakból kikövetkeztetett hipotetikus arc. Heródes sunyi képét gyermektetemek összege adja ki. A tavasz, a nyár, az ősz, a tél: pusztá fogalmak, amelyeket természeti jelenségek sorából vonunk el. Ezért is ad hangot Roland Barthes a feltevésnek, hogy az arcimboldói eljárás legelső sorban nyelvi természetű,

még akkor is, ha képi eszközökkel jut kifejezésre: „A fül helyén egy kagyló: ez *metafora*. Egy halom hal képviseli a vizet, amelyben élnek: *metonímia*. A tűz lángoló fej lesz: ez egy *allegória*. Barackot, körtétet, cseresznyét és búzakaralásokat elősorolni a nyár jelölésére: ez az *allúzió*. A halat ismételten emitt szájja, amott orrá változtatni: *antanaklaszisz* – egy szót ismételtetni úgy, hogy más jelentést kapjon”. [2] Egyszerre félelmetes és felszabadító, ahogy Arcimboldo lerántja a leplet fogalmainkról, neveinkről, szerepeinkről, megmutatva a bennük tobzódó természeti világot. Világunk: a nyelv alakoskodása. Képtelenek vagyunk nélküle látni: átszínezi körülöttünk a tapasztalást; arcunk mását vetíti ki a mindenségre. Az értelem, mellyel jelentést adunk a jelenségek összedobált halmazának, csupán a természet fintora, csak fintorgó természet: az emberben a világ mórrikálja – vagy gúnyolja ki – önmagát.

*

Az egyik elméleti kérdés, amelyet az arcimboldói művek intéznek a szemlélőhöz a maguk kíméletlenül játékos módján, és amely *rész és egész* viszonyára vonatkozik, nyilvánvalóan ősrégi probléma. A kérdés alapvetően az „egész” helyére kérdez rá a világban, méghozzá annak valós vagy illuzórikus természetére: hogy mennyiben több – ha lehet több – az egész, mint csupán részek összege. De ez csak az első, konvencionális felvetés. Arcimboldo megkockáztatja, hogy az egészet esetleg nem is részek alkotják, hanem további egészek, és azt esetleg még továbbiak, amelyek alkalmasint remekül ellennének magukban is, ha épp nem kellene ezt a maszkabált, a jelentések maszkabálját játszaniuk itt velünk. [3]

Arcimboldo barátja, Gregorio Comanini, aki a festő több képéhez fűzött verses magyarázat-félét, ezt fogalmazza meg a *Flora*-portré kapcsán:

*Flóra vagyok, vagy a virágok is?
Ha virágok, Flórának
még mosolyára is hajazok? és ha Flóra vagyok,
hogyan lenne ő csak virágból?
Ugyan, se virág, se Flóra nem vagyok:
több annál, Flóra és virág vagyok:
ezernyi virág, egyetlen Flóra;
de úgy, hogy Flóra virágokból, a virágok meg
Flórából vannak.
Tudod, miként? a virágokat Flórává,
Flórákat meg virágokká változtatá a mesteri festő. [4]*

Számos reneszánsz gondolkodótól eltérően Arcimboldo mintha nem az értelemadó egészet pillantaná meg a részekben (cseppben a tengert, emberben a kozmoszt), hanem önmagukban értelmetlen alkotóelemek helyett *egészek* sokaságát, amelyek igazából sohasem veszítik el önállóságukat, s a forma, melyet kiadnak, szemlélatomást ideiglenes, kérészerű, széthullásra kész, megkérdőjelezhető egység. Az ember sem egyéb, mint kompozíció, még hozzá elég esetlenül egybehordott.

a mozaikkockák egyedisége

Arcimboldo kompozit-alakjai tehát felfoghatók rendhagyó mozaik-képekként is. Ahogy az ókeresztény mozaikok is diszkrét egységek

összességéből rajzolják ki egy-egy szent alakját, itt is ez történik, csak éppen itt az egyes daraboknak – a mozaikkockákkal ellentétben – külön-külön jelentése van, nem amorf, semleges összetevők. Hogy a mozaikkockák egyediségére fény derüljön – hiszen köztük sincsen két teljesen egyforma –, ahhoz olyan közelről kellene szemügyre venni a képet, ami a templomok apszisaiban praktikusnak elképzelhetetlen: így az egész mindenképpen győzedelmeskedik a rész fölött, a létezés hierarchizáltságához kétség sem fér. Arcimboldo viszont hangsúlyt helyez a részekre:

úgy formálja meg az egészet, hogy tekintettel van az alkotóelemek sajátosságaira, és nem habozik ki is emelni azokat – ekképp kísértve a gondolatot, hogy felsőbbrendű egész voltaképp nincs is, mindössze feltételezzük, fogalmilag megelőlegezzük, mintegy előírjuk a létét, merthogy mindenütt arcot, ugyancsak feltételezett állandó alanyiségünk hasonmásait keressük. Tehát a személy mint egész – illúzió. Másképpen: *szimulákrum*, ahogy Markowski feltételezte a csodakamrákról; az arc olyan jelek összessége, amelyek nem vonatkoznak valós tárgyra.



Az arcimboldói tekintet innen nézvést egészen modern, analitikus pillantás. A festő ecsetje éppúgy működik, ahogy az elme a nyelv segítségével: elemez, észleleteket rendszerez, összevon, elvonatkoztat, sémát alkot: egyedi részekből általános egészet. Hogy a végeredmény mégis *monstruózus*, talán annak köszönhető, hogy a műveletet csak félig végzi el (elvégre nem fogalmakkal, hanem konkrét alakzatokkal dolgozik), és látni engedi a meghatározott szempontok mentén komponált egész mellett a széttartó, különálló részeket is, akárha egy gépezet alkatrészeit: így lesz az eredmény bizarr, átmeneti lény. Barthes is észreveszi ezt a kettősséget: „Arcimboldo fejei szörnyetegek, mert az allegorikus szubjektum (Nyár, Tavasz, Flora, Víz) minden bájossága ellenére az anyag kórosságára utal: *forrongásra* vagy *nyüzsgésre*. Az élőlények (növények, állatok, csecsemők) rajszerű, szoros rendetlenségbe tömörülnek (mielőtt csatlakoznának a végső alak érthetőségéhez). Az egész lárvaéletet idéz, vegetatív lények, férgek, magzatok, zsigerek összefonódását, amelyek az élet határán állnak, még meg nem születve, de máris bomlófélben.” [5] Arcimboldo merész mozdulattal kifordítja az embert, látni engedve azt, amiből voltaképpen áll: a könyvtáros a fóliánsok szemétdombja, az ügyvéd megtettesült mohóság. A maszk az igazságról vall. Az elemző tekintet – akár egy boncmester szikéje – az ismerős, megszokott egészet meghökkentő monstrummá bontja szét.

Az analízis szörnyeket termel.

*

A „csodakamra-effektus” lényege, hogy a hétköznapi dolgok is, elhelyezésüknek köszönhetően, fantasztikussá, (láz)álomszerűvé lesznek. A természetesből a szemünk láttára bontakozik ki valami titokzatos, alkalmasint monstruózus, aztán egy lépést közelebb lépve, az egyes darabokat, és nem a kompozíció együttesét szemügyre véve rögtön a természetes formák megnyugtató sokféleségének birodalmában találjuk magunkat. Hátrébb lépünk, és ismét egy szörnyeteggel nézünk szembe, magával a természetellenessel. A mesterségesen konstruált egész – a nyelv, a maszk – az, amiben valami szörnyűnek a lehetősége rejlik. Az alakok, mondja találóan Barthes, sem élők, sem holtak: hátborzongatóan elevenek anélkül, hogy valóban élnének, és akár a torzszülöttek, életképtelenek. Ez azonban nem gúny vagy ítélethozatal: mert

mindez nem a világról, nem a természetről, hanem az ember által alkotott maszkokról, mesterséges rendezettségéről beszél. A valóságra vonatkozó koncepcióink ilyen sem élő, sem holt alakzatok: álarcaink kivételései. Az emberi arcban a természet bűnbeesése megy végbe. A bűn itt nem erkölcsi vétség – valamely kiókumlált, összefércelt szabályrendszer ellenében cselekedni –, hanem ez a torzulás, életképtelenség; maszkká válva, kiüresedve, életképtelen szörnyeteggé összeállva az életből nem részesül. Akkor is, ha ez a hiány, az élet hiánya esetleg tekintélyes, értékes, látványos külsőségeket ölt magára. Akkor is rettenetes ez, ha ez a hiány alkalmasint császári palástot ölt, és hatalmat gyakorol a többi üresség felett.

*

Korántsem biztos, hogy Arcimboldo kortársai is ennyire ijesztőnek tartották a kompozit-fejeket; máshol húzódtak a rettenet határai, a szörny-szerűség, mint láttuk, a világ sajátja, éppúgy szolgálhat jelzésre, közlésre, mint egy-egy színpadi álarc. A maszk másik lehetséges feladata éppen nem a színlelés, az elleplezés, a műviség és belső üresség, hanem ennek ellenkezője: az igazság felmutatása, az egyedi, mulandó létezőn túli állandó, egyetemes létformák felé történő elmozdulást segítő. Megint csak attól függ minden, honnan nézzük. Elgondolkodtató például, hogy valami okból szinte minden kompozit-fej szája nyitva van, akár az élettelen színházi maszkoké – vagy a halottaké –, de például a kortársak ebből ennek ellenkezőjére is következtethettek: hogy a fejek elevenek és szólni akarnak. Amikor egy utazó 1629-ben a drezdai *Kunstammer* negyedik termében találkozott néhány ilyen kompozícióval, „furcsa, beszélő fejekként” aposztrofálta. ^[6] Tudható, hogy Arcimboldo tisztelői és megrendelői érzékelték és értékelték a képmásokban a gúnyt és az ötletességet, de az már nem, hogy az álarc- és lárvaszerűség mennyiben riasztotta őket. Feltehető, hogy a csodálatból, amellyel a különféle monstrumoknak adóztak, ezeknek a fantasztikus, részleteikben reális, összességében képzelt lényeknek is kijutott. Nagyra értékelték bennük a kifinomult allegóriát, a megfejtésre váró szimbólum-szövevényt, vagyis a talányosságot – de láttuk, időnként ugyanezt a rejtvény-szerűséget méltányolták a monstrumokban is. A szörnyek is efféle összetett lények, határsértők, kategóriákat keverők, de ami Arcimboldo vásznain látható, az már egyértelműen nem isteni figyelmeztetés, nem a természet szeszélye. Nem egy

farkasember arcmása, tehát nem pusztán dokumentáció, hanem színtiszta, kimunkált lelemény. A kompozit monstrum látványa nem a természetes rendet dúlja szét, minthogy nem is abban jelenik meg, hanem *mellette*: a természet tökéletes formáiból adódik össze, a *naturalia*, az *artificialia* és a *mirabilia* együtteseként. Arcimboldo képei a világ e három alapvető kategóriáját, lépcsőfokát együtt, összegezve mutatják fel, még hozzá úgy, hogy e három nem elkülöníthető; egyik a másikba játszik át, egyik a másikon áttűnik. A természet a mesterség által csodaként nyilatkozik meg. Ez az univerzalitás az, ami a kortársakat lenyűgözhette. Arcimboldo képei nemcsak *echte* Kunstkammer-darabok, hanem egyenként is lajstromok, gyűjtemények, Kunstkammerek: el lehet időzni velük, a tekintet hosszan kóborolhat a tudás és képzelet e kincsestáraiban.

*



*„Bárki is légy, midőn e furcsa
torzképre nézel, ki én vagyok,
szájad szögletében bujkáló mosollyal,*

*míg szemedben vidámság ragyog,
s egész arcod jókedvre derül
ha újabb szörnyedelmes részletet
fedezel föl azon, ki bírja Vertumnus nevét
(mert így énekelték meg őt az antikok,
és Apollón tudós nemzetsége is);
míg rá nem eszmélsz, hogy épp a rútság
az, mi széppé varázsol engem,
meg nem értheted, hogy van olyan csúfság,
mely minden szépségnél sokkalta szebb." [7]*

Így versel Arcimboldo már idézett barátja, Gregorio Comanini, Rudolf császár Vertumnusszá nemesített portréja láttán, ismét csak a képen látható alakot megszólaltatva. A furcsa lény, e természet-, istenség- és ember-kevercs maga avatja be a szemlélőt a festmény titkába, amely épp a riasztó és a lenyűgöző, a rettentő és a szépséges egységben áll. Arcimboldót tehát egy új művészet előfutáraként köszönti saját alkotása, olyan művészet nagyköveteként, amely képes meghaladni a szokványos ábrázolást, a vonzó vagy visszataszító konvencionális kettősségét, képes összeegyeztetni a sokféleséget (vagyis a teremtett világot) az egység (vagyis a szellem) elvével.

*Sokféleség van bennem,
bár sokszínűségem dacára egy vagyok.
E sokféleség, mely sajátom,
képes sok mindent híven, s pontosan
tükrözni, miként az adott.
Vond fel hát szemöldököd most,
míg homlokráncolva hallgatod,
s figyelj erősen arra, mit mondandó vagyok,
amit füledre bízok most, barátom:
az új művészet titkát.*

Ez a bizonyos „új művészet” Comanini – pontosabban Vertumnus – szerint nem csupán annak köszönheti tökéletességét, hogy leleményesen egyesíti a komolyságot a játékosággal, a sokféleséget az eggyel, hanem elsősorban annak, hogy ebben magát a világ szerkezetét képezi le:

Kezdetben vala a káosz.

*A föld formátlan, sötét volt,
a mennyben is tűz honolt,
tűz az éggel, ég a tűzzel párosult.*

*Lég és Víz volt elvegyülve,
és a Földdel elkeverve,
s ez is Tűzzel, Léggel, Vízzel,
mind kevercset alkotott.*

(...)

*Ám akkor jött Jupiter: fölemelve
két kezével a Földet a Víz fölé.*

*Mostan Lég a Földdel együtt
mind a Víz fölé került,
Víz környezte már a szárazt,
és a Tűz a Levegőt.*

(...)

*Alaktalan káosz méhe,
vizeknek formátlan mélye
mint termékeny anyaöl,
e világot létrehozta:
újszülött állat módjára,
mely nemes, szép, életerős.
Arcát Olümposznak mondják,
ezer csillagszemmel les,
mellkasa a tiszta lég,
és a föld az eleség.
Lába: a völgy s a hegy,*

*és a lélek, mely e testet,
e hatalmast élteti, melegíti, szökteti,
nem más, mint a tűz eleme.*

(...)

*Mit gondolsz hát, mondd, barátom:
vajon e géniusz, ez a festő,
Arcimboldo, hogyan kezdett hozzám,
hogyan kezdett festeni? (...)
Nagy merészen nekilátott,
utánozva Jupitert,
vidáman állt a munkához,
erdőket-mezőket járva,
virágot és gyümölcsöt
válogatva ezerszámra,
hogy e vidám mindenfélét
a teremtés szép termékét
művészi keretbe fogja,
maga-fonta koszorúba.*

(...)

*Így, bár külsőm, mint egy szörnyé,
nemes belsőt hordozok;
királyi képmásom rejtve.
Szólj hát most, vágyod-e látni,
mit külsőmmel leplezek:
hogy megláthasd lelkeimet.*



Arcimboldo tehát Jupiter szerepét játssza, az alkotás folyamatát szervesen illesztve a létesülés folyamatához, eltüntetve a különbséget a mesterséges és természetes, alantas és isteni, mindennapi és csodálatos között, mindent egyetlen kozmikus, de cseppet sem konvencionális – ezért alkalmasint meghökkentő, nevetséges, riasztó – harmóniába rendezve. Jupiter az elemek kavalkádjából, azokat körültekintően elrendezve, lelkes természetet, kozmikus embert hoz létre (talán csak nem önnön képmását?). Arcimboldo művészete képes megismételni – nemcsak a kész művel, de egész alkotói tevékenységével a szó szoros értelmében is *leképezni* – ezt a folyamatot, abba bekapcsolódva, jelen idejűvé téve azt. Arcimboldo nem szenvedett nagyzási hóbortban: ez itt nem a keresztény, *ex nihilo* teremtő, transzcendens istenség démiurgoszi tette, hanem olyan alkotóé, aki kompozícióba rendezi, értelemmel látja el az örökkévaló elemek forgatagát, lehetséges jelentéseket, struktúrákat alkotva a káoszból: nem annak *ellenében* (mint a Genézis istene), hanem annak felhasználásával. Arcimboldo tehát egy ős-istenség alakját ölti magára: és ez az álarca nem elleplezi, hanem kifejezésre juttatja tevékenységének valódi természetét. Megfestve az ős-elemek: a Víz, a Tűz, a Lég és a Föld portréit, a világ-képző folyamatokat játékosan oda- és visszaforgatja – az elemekből lények állnak össze, a vásznan pedig szemünk láttára lesznek a lényekből elemek képmásai. A továbblépést az eredendő teremtéshez, a kézzelfogható világhoz képest éppen a művészet közege, a kompozíció mesterséges világa teszi lehetővé: a szimbolikus kifejezés, vagyis a nyelv többlete – ahogy azt Barthes is megfigyelte. Az értelemadásnak ez a mozzanata teszi csodálatossá, megszerethetővé, széppé a monstrózus világegyetem megannyi alakzatban kavargó, megannyi lényben szemlélhető, kozmikus karneválját.

*

Arcimboldo képeinek alapképlete, működési mechanizmusa tehát igencsak emlékeztet arra, ami a csodakamrákban is tükröződik. A csodakamra is: a kontempláció mellett a komponálás mesterséges közege, összefüggéseket kereső, a határokat áthágó megismerés, a tudás újrastrukturálásának egyszerre külső és belső tere, amely teret ad a költészetnek és képzeletnek, mi több, ösztönzi és serkenti azt. A valóságot szépséggé, szimbólummá nemesíti. Amikor utóbb a felvilágosult 17–18.

század a csodakamrák felséges kavalkádját elemeire bontja, mindent a *naturalia* kategóriáinak, taxinomikus osztályozásnak rendelve alá, száműzve, szemétre vetve a szörnyeket, az éppen olyan, mintha Arcimboldo alakjait akkurátusan szétbontanánk, tartalmukat gyümölcsös-, zöldséges- és fásládákba szortírozva, aztán elégedetten szemlélnénk művünket, mondván: végre minden a helyére került. A khimérákat szépen kianalizáltuk a világból, aggodalomra tehát most már nincsen semmi ok.

*

Egy kultúráról sokat elmond, hol tartja a szörnyeit.

Miután a térképek fehér foltjaira színek és településnevek kerültek, és nem volt több peremvidék – minthogy centrum sem volt már (hacsak a külső sötétséget, az űr végtelenét, az *alienek* kimeríthetetlen keltetőjét nem számítjuk efféle határnak); és miután katedrálisok sem épültek többé, hogy ereszeiken hasznos munkára fogják a kódexlapok margóiról megszökött torzszülötteket, sárkányokat és ördögfajzatokat; ugyanakkor a lélek aljzatán sem tengődhetnek, mert onnan is ki lettek analizálva, naturalizálva és mentálhigiénésen fertőtleníttve – hol tarthatnánk őket? Nem beszélve arról, hogy mostanában a lélek is kihelyeződött, a belső tartalmak a felszínen tobzódnak, és mert az égvilágon minden publikussá lett, a vágyakkal, reményekkel, félelmekkel együtt a szörnyek is felszínre kerültek ismét. És ha nincsen többé a modern értelemben vett lélek – mint privát szféra, bensőségesség, belakott, cizellált belvilág, amelynek képe és kivetülése volt egykor a *studio* –, akkor hol marad számukra hely?

Most hát kénytelen-kelletlen, hol észrevéve, hol észrevétlenül együtt lakunk velük – csak hogy nincsenek határok többé, amin belül vagy amelyen túl föl lehetne ismerni őket. Kiszolgáltatottak lettünk egymásnak: táplálékunk ők és mi is prédájuk vagyunk. Az embert ilyen körülmények közt vajon mi különbözteti meg az embertelentől?

Bárcsak adódna egy-egy timpanon, hogy megmérkőzhessünk velük, arányosan komponált, márványosan ragyogó mezőkben.

1. L.: *The Arcimboldo-Effect*, pp. 24–25. ↑
2. Barthes, Roland, *Arcimboldo, or Magician and Rhéteur*, in: *Arcimboldo*, Franco Maria Ricci, Milan 1980. Barthes szerint Arcimboldo képei azt sugallják, hogy látásunk, észlelésünk elsősorban nyelvi jellegű, és lingvisztikai sémákat követ. „Arcimboldo nem annyira dolgokat, inkább azok olyasféle leírását festi meg, ahogyan egy mesemondó írná le azokat: azt illusztrálja, ami már egy csodálatos történet nyelvi másolata”. (uo., p. 134). ↑
3. Hasonló gondolat fogalmazódik meg az ún. „önző gén”-elméletben. ↑
4. Gregorio Comanini: *Per la Flora dell’Arcimboldo* Nyitrai Tamás fordítása. ↑
5. Barthes, i. m. uo. ↑
6. In: *The Arcimboldo-effect*, p. 73. ↑
7. NGA fordítása ↑

kép | Giuseppe Arcimboldo festményei