

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ

LÁTVÁNYOK LABIRINTUSÁBAN



A királynő és társai előtt feltáruló mesés táj olyan, mintha a nézői egyszerre szálltak volna léghajóra, pillantottak volna egy mikroszkópba, tartottak volna távcsövet a szemük elé, s közben még álmodtak is volna.

Fantasztikus látomások

■ A 18–19. század fordulóján *Heinrich von Ofterdingen* című regényében Novalis egy olyan látványról számolt be, amely a maga nemében páratlannak mondható. Ugyanakkor radikálisan újszerű is: egyedül talán csak a film segítségével lehetne visszaadni azt, ami Novalis szeme előtt lebegett. E látvány érzékeltetésére sem a képzőművészet vonalperspektívája, sem az epikus történetmesélés linearitása nem alkalmas. A Novalis által leírt látvány a regény egyik betéttörténetében, Klingsohr meséjében tűnik fel, és a mesebeli királynő pillantja meg a magasból, kísérői társaságában. Érdemes hosszabban idézni:

„Egy magaslatról romantikus tájat pillantottak meg, amely tele volt hintve várakkal és városokkal, templomokkal és temetőkkel, s egyesíté a sűrűn lakott síkok minden báját a puszták és a rideg bércek félelmes szépségével. A legszebb színek legszerencsésebb keveredése látszott. A hegycsúcsok örömtüzekként világoltak jég- és hóköntösükben. Mosolygott legzsengőbb zöldjében a sík. A messzeség a kéknek minden változatával ékeskedett, és integetett a tenger sötétjéből sok-sok flottának megannyi lobogója. Emitt a háttérben hajótörés, elől víg parasztlakoma látszott; amott egy vulkán iszonytató szép kitorése, földrengés pusztítása és az előtérben árnyas fák alatt egy szerelmespár legédesb enyelgése. Alant rémítő csata közepette bohózat a legmulatságosabb álcákkal. Másik oldalt az előtérben egy leány holtteste rava-

talon, amelybe vigasztalan szerelmese kapaszkodott, mellette zokogó szülei; a háttérben egy kedves anya, kiseddél a keblén; angyalok ülnek a lábánál s pillantanak le a feje fölött lengedező lomb közül. A jelenések szüntelenül váltakoztak, s végül egy nagy, titokteli színváltozásba folytak össze. Felkavarult ég és föld. Minden félelem elszabadultak. Mennydörgő hang szólított fegyverbe. Sötét hegyekből viharként özönölt síri vázak rémítő serege fekete lobogókkal, s rátámadt az Életre, amely ifjú seregeivel vidám ünnepet ült a világló síkon, s nem gyanított semmiféle támadást. Borzalmas tusakodás támadt, megremegett a föld, süvített a szélvész, és az éjszakát félelmes csillaghullás világította meg. A kísértetek serege hallatlan kegyetlenséggel szaggatta szét az élő zsenge tagjait. Máglya tornyosult, és vérfagyaló bömbölés közepette falták a lángok az Életnek gyermekeit. A sötét hamurakásból hirtelen tejeskék áradat zúdult mindenfelé. A kísértetek menekülni akartak, ám az özön szemlátomást növekedett, és elnyelte az ocsmány csőcseléket. Csakhamar semmivé lett minden rettegés. Ég és föld édes muzsikába folyt össze. Csodaszép virág úszott a szelíd habokon csillamodva. A sodrás fölött ragyogó szivárvány ívelt, amelynek mindkét oldalán isteni lények ültek megfénylő trónusukon. Sophia ült legfölül, kezében a melence; mellette fenséges férfi, tölgy lombja koszorúzta fürtjeit, jobbában békepálma jogar helyett. A virág úszó kelyhére liliumlevél hajolt, amelyen a kis Fabula ült, és a legédesebb dalokat pengette hárfáján. A kehelyben pedig maga Eros feküdt, s egy szép szendergő leány fölé hajolt, aki őt álmában szorosán átölelte. Körülötte egy kisebb virág zárukt össze, úgy, hogy csípőjükön alul egyetlen virággá látszottak összeolvadni.”¹¹

Mi minden látható itt *egyszerre, egyetlen* pillantással? Városok, várak, templomok, temetők, termékeny mezők, kietlen szirtek, zöld tavasz, zord tél, tenger, hajótörés, vulkánkitörés, földrengés, szerelmespár, liget, gyász, újszülött, csata, vihar, éjszaka, lángok, szivárvány. Ha két szóban kellene összefoglalni: a királylány a *teret* és az *időt* látta. Ami az időt illeti: ha valóban látta mindazt, amiről Novalis beszámol, akkor ehhez igen sok időre lehetett szüksége. Napokra, hetekre vagy akár hónapokra. Novalis azonban nem ír az idő múlásáról. Ellenkezőleg, egy szempillantás alatt tűnt elő mindaz, amit leírt. Ami pedig a teret illeti: ha a királylány és társai valóban látták e sok néznievalót, akkor nehéz elképzelni, hogy egyetlen ponton állva erre miként lehettek képesek. Hiszen nemcsak egymástól roppant távoli dolgokat láttak egyidejűleg, hanem a távoli és a közeli dolgokat is egyforma élességgel érzékelték, sőt ugyanazt a dolgot egyszerre több irányból is észlelték. Megtapasztalták tehát az idő múlását (születés, halál, csata, temetés stb. stb.), úgy, hogy közben őket magukat nem érintette ez, vagyis kívül álltak az időn. És ugyanígy érzékelték a tereket (a közeli és a távolit, a lentit és a fentit), anélkül hogy a térben álltak volna.

A királylány az 1799–1800-ban keletkezett regényben úgy pillanthatott le a magasból, ahogyan néhány évvel korábban, 1787-ben a skóciai Edinburghban a város fölé magasodó Calton Hillről az ír festő, Robert Barker. Barkerben ott fenn, a domb tetején merült fel az ötlet, hogy olyan festményt kellene festeni, amely úgy mutatná meg a lenti várost, amilyenek fentről látszik – s ehhez az általa felfedezett új technikai találmányt, a panorámát tartotta a legalkalmasabbnak. Novalis szereplője is úgy tekint körbe, mintha egy panorámában állna – a *magasból* néz le, miközben mégis a látvány kellős *közepében* van. Az érzékelése ettől mérhetetlenül igénybe van véve: egyszerre kell mindent érzékelnie, miközben a milliányi tárgy mégis arra kényszeríti, hogy figyelme fölaprózódjon. Egyszerre koncentrált és mégis szétszórt figyelm: az újfajta, jellegzetesen modern, 19. századi érzékelés kialakulását követhetjük nyomon Novalis regénybetétyében.

Ráadásul nemcsak a modern panorámát feltaláló Robert Barkerre emlékeztet a királylány, hanem azokra a léghajósokra is, akik szintén ekkortájt szálltak a magasba

Európa-szerte. Például egy bizonyos Giannozzo nevű léghajós, akit két évvel Novalis regényének keletkezése után egy másik német szerző, Jean Paul küldött a magasba (*Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*), és akit odafönt szintén olyan látványok fogadtak, amilyeneket lent, a földön állva így soha nem láthatott volna.² Giannozzo azonban nemcsak azért láthat olyan sok mindent, mert magasból néz le, hanem mert léghajójával folyamatosan halad is előre.³ A horizont állandóan kitolódik, a látómező egyfolytában módosul, s ez végül olyan élményt kínál, mintha minden látható lenne. A léghajós számára a horizonton túl nem valami ismeretlen kezdődik, hanem újabb horizontok tárulnak fel. Ami lentről, a földről nézve határ (a horizont eredetileg határt jelentett), az odafentről nézve a határtalanságba olvad bele. A földgolyó a maga egészében lesz befogadható – az ember ura a földgömbnek. Peter Schlemihl hétmérföldes csizmáját idézi meg a léghajós: úgy van *itt*, hogy közben már *másutt* van.⁴ Novalis radikális döntéssel úgy hajtja végre a földgolyó meghódítását és birtokba vételét, hogy hőse egy tapodtat sem mozdul. Nem ő megy túl újabb és újabb horizontokon, hanem azok jönnek el hozzá. Mozdulatlanul járja be a világot. Állópontra úgy része a térnek, hogy ugyanakkor ebből a pontból maga a tér is kifordítható lesz önmagából.

Teljes transzparencia

■ Bár Novalis nem említi, hogy a királylány és társai teleszkópot tartottak volna a szemük elé, ahhoz, hogy a mesés tájat nézve a távoli dolgokat éppolyan élesen lássák, mint a közeliakat, mindenképpen szükségük lehetett egy távcsőre. És mi a helyzet az idővel? Annak felbontásához és újbóli összerakásához szintén szükség volt valamilyen technikai segédeszközre – egy másfajta távcsőre: a képzelőerő távcsövére, arra, amit Jean Paul a korban „a fantázia távcsövének” nevezett.⁵ A képzelőerő Novalis számára éppúgy technikai eszköz, akár a távcső; ez a hatodik, legfontosabb érzékszerv: „csodálatos érzék, mely minden érzékünket *helyettesíteni* tudja”.⁶ A képzelőerő azonban nem egyszerűen helyettesíti a többi érzékszervet, hanem azokat pontosítja, élesíti, a „házásságukról” gondoskodik. A királylány és társai előtt feltáruló mesés táj olyan, mintha a nézői egyszerre szálltak volna léghajóra, pillantottak volna egy mikroszkópba, tartottak volna távcsövet a szemük elé, s közben még álmodtak is volna.

És ezenkívül még mintha vonatra is ültek volna. Hiszen ez lesz az, ami nem sokkal Novalis halála után a köznapi érzékelést szintén radikálisan megrendíti. A vonatút során úgy zsugorodik össze a tér és az idő, mint Novalis királylánya előtt, vagyis a ténylegesen megélt teret és időt az absztrakt tér és idő szorítja ki. A vonatút során a távoli tájak közel kerülnek egymáshoz, s az utazás során tapasztalható folyamatos helyszínváltás olyan benyomást is kínálhat, mintha a tájak egymásra csúsznának.⁷ Novalis számára a látványoknak ez a halmozódása a mesés utópia boldog beteljesülését jelentette; a nála sokkal józanabb Heine viszont szorongatónak és félelmetesnek tartotta ezt az élményt. A Párizs–Rouen–Orleans vonalak megnyitásakor 1843-ban „szorongató borzongásról” számol be, hiszen „még a tér és az idő elemi fogalmai is meginogtak”.⁸ S miközben leírja azt az élményt, amely rövidesen Európa-szerte magától értetődő lesz, akaratlanul is Novalis mesés táját idézi meg: „Olybá tűnik fel, mintha minden ország hegyei és erdői Párizshoz torlódtak volna. Már érzem a német hársak illatát; ajtóim előtt itt zúg az Északi-tenger.”⁹

A nagyvárosi, párizsi lakás ajtajában zúgó tenger szürrealista látványa nem születhetett volna meg a modern technikai vívmányok nélkül. És ez vonatkozik Novalis mesés tájára is, ahol szintén minden együtt van, egyszerre látható. Egy olyan világban pedig, amelyben minden látható, a tökéletes transzparencia uralkodik. Ennek

vágában még halványan visszacseng a misztikusok évszázadokkal korábbi elképzelése; de sokkal nyilvánvalóbb immár a felvilágosodás nagy célkitűzése: a teljes láthatóság igénye, amely mindenütt igyekezett érvényt szerezni magának. Ez nyilvánul meg a 18. század legvégén a Bentham által megálmodott ideális börtönben, a Fouché által kitalált gondolatrendőrségben, az emberi testnek Sade márki által enciklopédikusan bemutatott anatómiájában.

Az összbenyomás

■ Novalis, hogy segítsen az olvasónak elképzelni, hogy ezt a sok, térben és időben összeegyeztethetetlen látványt miként lehetséges *egyszerre* látni, felhívja arra a figyelmet, hogy a jelenetek folyton váltakoznak, és egymásba folynak át. Szereplői, miközben ámulva nézik a látványokat, olyanok, mintha egy *mozgó panorámában* állnának, egy *ős-moziban*, ahol pillanatonként új és új, semmilyen módon össze nem kapcsolható látványok bombázzák a retinát. A szem pedig ezt nemcsak befogadja, hanem fel is dolgozza. Ráadásul, mivel a királylány egyetlen szilárd pozícióból néz mindent (nincsen szó arról, hogy ide-oda vándorolna a látványok között), ezért a szemét és a látását kénytelen mindenhez hozzá is igazítani. A látása éppolyan dinamikussá lesz, mint amilyen változóak a kínáló látványok is. A szeme: valódi nagyvárosi filmszem.¹⁰

Majdnem egy évszázad van még hátra ekkor, hogy moziról lehessen beszélni. De a kép megmozdításának az igénye a 19. század legelején Európa-szerte érezhető. Nem annyira a képzőművészek és a festők, mint inkább a „szórakoztatóipar” táplálja ezt az igényt. Herman von Pückler-Muskau herceg, aki a 19. század derekán fantasztikus kertépítői tevékenysége révén lett Európa-szerte híres, 1829. február 16-án egy levelében beszámolt róla, miféle technikai látványosságokat keresett fel aznap Európa fővárosában, Párizsban: „Ma reggel tehát a föld középpontjával kezdtem, azután felszínének legkülönbébb pompázatoságait csodáltam meg, majd a bolygón tett rövid látogatás után a Napban fejeztem be utamat... A geográfia »rámájával« kezdtem, a georámával. Az ember itt a földgolyó középpontjában találja magát... A bulvárokon félóránál is tovább a diorama található, ahol a Gotthard és Velence nézhető meg... A neorámánál az ember a Szent Péter-bazilika közepében találja magát – a megtévesztés azonban igencsak közepszerű... A jól ismert panorámát és kozmorámát mellőzve végül az uranorámába vislek, az új Vivienne-passzázsban.¹¹ Ez roppant eredeti gépezet, Naprendszerünk bolygóinak pályáját mutatja be szemléletesen.”¹² Pückler-Muskau, aki amúgy otthonosan mozgott a „magas művészetek” világában, olyan látványosságokról számol be, amelyek *mindenki* számára hozzáférhetőek voltak, és amelyeket azok is látogattak, akik a legritkábban kerültek festmények vagy szobrok közelébe. De jellemző módon a mutatóanyagok és feltalálók ugyanazokkal a kérdésekkel szembesültek, mint a „magas művészet” képviselői: a nézés és a látás dinamikusabbá tételével, a néző pozíciójának a megingatásával, a vonalperspektíva szabályainak megkérdőjelezésével. David Brewster 1815-ben felfedezte a kaleidoszkópot, s ezt rövidesen követte a hasonló elven alapuló kromatróp, oktoszkóp, designoszkóp – csupa olyan eszköz, amely a látást egyre mozgékonyabbá tette. 1826-ban megjelent a taumatró, ez az utóképjelenséget felhasználó egyszerű optikai játék, amely azon a megfigyelésen alapult, hogy az egyik kép még nem tűnik el a retináról, amikor egy másik már megjelenik.¹³ Párhuzamosan ezzel az angol matematikus, Peter Mark Roget szabadalmazta a phenakisztozkópot is. Megfigyelte, hogy egy kerítés lécei között nézve a robogó vonat kereke olyan benyomást kelt, mintha állna vagy visszafelé forogna. Ebből jött rá, hogy a néző megfelelő elhelyezkedése egy képpel szemben úgy is befolyásolhatja a retinán keletkező utóképeket, hogy olyan moz-

gáthatások születnek, amelyek valójában nem mennek végbe.¹⁴ A huszadik században Marcel Duchamp lesz az, aki majd olyan illúziót teremtő eszközöket alkalmaz a művészeti gyakorlatában, amelyek úgy hoznak létre optikai effektusokat, hogy közben nincsen anyagi valóságuk.¹⁵ 1834-ben az angol William George Horner megalkotta a zootrópot,¹⁶ amely később, 1887-ben Etienne Jules Marey optikai kísérleteinek alapjául szolgál, s ennyiben kifejezetten a film közvetlen előzményeinek egyike. A fotográfia felfedezését követően mind gyakrabban kapott hangot annak igénye, hogy ne csak állóképet lehessen fényképezni, s ez vezetett el a kronofotográfia¹⁷ felfedezéséhez. 1868-ban megjelent a kinetográf, amelynek az alapgondolata az, hogy a mozgásfázisoknak olyan gyorsan kell követniük egymást, hogy valódi mozgás benyomása szülessen. (Pl. egy hüvelykujjal pörgetett könyv lapjain lévő rajzok összefüggő mozgássort adnak ki.) És az 1880-as évektől kezdve még több találmány jelent meg (mutoszkóp, kinora, praxinoszkóp, kinematofor, kinetoszkóp), amely mind az 1895. december 28-án először bemutatott kinematográfot, a mozgófilmet előlegezte, ugyanakkor a 19. század elejének azon elképzelését váltotta valóra, hogy a szem az egymástól különálló, önmagukban mozdulatlan képeket egybefüggő mozgásként érzékeli. Vagyis egyetlen folyamatként észlelje a heterogén látványokat.

Novalis fantasztikus látványa egy új korszak nyitánya. Az „összbenyomás”, ami a királylányt a hegy csúcsán fogadta, a romantika művészetelméletének egyik kedvelt fogalma volt, és a keresztény misztika hagyományára vezethető vissza. De volt ennek a fogalomnak egy nagyon is újszerű, modern felhangja. Amikor Georg Forster 1790-ben utazásai során Amszterdamba vetődött, a zsúfolt, emberekkel teli, örökös nyüzsgésben lévő városban alig győzte befogadni a rengeteg élményt és látványt. A kereskedők, a hordárok, a munkások, az árusok, a hajók, a kikötők: mind-mind egy láncszem vagy fogaskerék csupán egy hatalmas gépezetben, amelyet senki nem lát át, de amelynek működtetésében mindenki tevékenyen részt vesz. Élményeit összefoglalva azután Forster szintén az „összbenyomás” szót használja: „Ilyen volt e végtelenül sokrétű, eggyé tömörült tárgy összbenyomása (Totaleindruck), melyek mindegyike önmagában kicsinynek és jelentéktelennek látszott. Az Egész úgy formálódik ki és úgy fejt ki hatást, hogy erről a legbölcsebb és legtevékenyebb emberek sem álmodnának; ők csupán apró rugók a gépezetben, munkájuk olyan, mint a vakolat. Az Egész csak a fantázia számára létezik, amely ezt meghatározott távolságból elfogulatlanul figyel [..]; az egyes tárgyak túlzott közelsége [...] elfedi az Egésznek az összefüggését és alakját.”¹⁸ Az összbenyomás az „Egy Egész” élményét kínálja; ám ez az élmény már nem a keresztény misztika célkitűzését idézi meg, hanem a modern kapitalista nagyvárosban kialakuló életformából következik. Miután néhány évvel később, 1793–94-ben Forster a forradalmi Párizsba utazott, ott is a sokféle nehezen egyeztethető benyomásra figyelt fel. Mint Amszterdamban, itt is feltűnt neki, hogy az események hullámként csapnak át az egyes ember feje fölött, aki részt vesz ugyan bennük, de az egészet mégsem látja át. Mindenki mást remél a forradalomtól, és egy kicsit mindenki csalódott. „Ám ha kénytelenek vagyunk felismerni, hogy a gondviselésnek a forradalommal egészen más célja van, mint hogy egy maréknyi becsvágyónak kielégüljön a szenvedélye [...], akkor ez a hatalmas, bizonyos tekintetben példátlan esemény a maga összességében olyan mindent felülmúló jelentőségre tesz szert, s összbenyomását (Totaleindruck) tekintve olyan hatalmassá lesz, hogy nem győzők csodálkozni, ha egészséges szemű emberek nagyítóüveget fognak, hogy e bolygó atmoszférájában a napfényben táncoló porzemecskéket figyeljék.”¹⁹

■ Amszterdam és Párizs példája az újkori polgári társadalom életfeltételeire irányítja a figyelmet. Ludwig Tieck 1798-ban keletkezett regényében, a *Franz Sternbald vándorlása*iban a címszereplő festő egy városba érkezve festményként szemléli az ottani életet, és ezt mondja: „Micsoda szép festmény! És vajon hogyan lehetne megjeleníteni? Milyen kellemes rendtelenség, ám ezt semmilyen képen sem lehetne utánozni! A formáknak ez az örökös váltakozása, a sokrétű, egymást keresztező érdekek, amiktől e figurák egy pillanatra sem tudnak megállapodni – ez az, amiktől az egész olyan csodálatosan szép. A legkülönfélébb ruházatok és színek keverednek egymással, mindennemű és korú ember zsúfolódik egybe, miközben egyik sem figyel a másikra, csakis önmagára. Mindegyik megragadja, amire épp vágyik, nevetve, mintha az istenek egy nagy tölcseért öntöttek volna ki a földre, és most mindenki kiemel belőle valamit, amire épp szüksége van.”²⁰ Néhány évvel később, 1805-ben Wordsworth Londont labirintusnak látja, de nem az utcák, hanem a látványok labirintusának, amelyben úgy változnak a képek, mint a száz évvel későbbi mozgófilmekben.²¹ Harminc évvel később a fiatal Dickens az 1833 és 1836 között keletkezett *Sketches by Boz* című tárcaregényében (alcíme: *Illustrative of Every-day Life and Every-day People*) hasonlóan látja Londont, mint Wordsworth, aki ekkor még ereje teljében él.

Dickens ráadásul egy új jelenségre is felhívja a figyelmet: arra, amit nem sokkal később a fiatal Marx majd elidegenedésnek nevez. Az omnibusz új találmánya kapcsán ír erről. Ez nemcsak az utcán kínálgató látványok váltakozását gyorsítja fel, hanem az emberek (utasok) közötti viszonyt is döntően módosítja. Amíg a régi utazókocsikban az utasok sokáig össze voltak zárva, s kénytelenek voltak összeismerkedni, elviselni egymás rigolyáit, odafigyelni egymás élettörténetére, vagy akár hosszú történeteket is mesélhettek egymásnak, addig a modern omnibuszban, amely a városon belül állomásról állomásra váltogatja utasait, az ilyesmi elképzelhetetlen: „Nos, a mi omnibuszunkban semmi ilyen sanyarúsággal nem találkozni; itt soha semmi nem egyforma. Az utazás során az utasok olyan gyakran váltakoznak, mint egy kaleidoszkóp figurái, és bár nem olyan töredezetten, mégis több tűnődésre adnak alkalmat... Ami a hosszú történeteket illeti, ugyan ki merészelne ilyesmire vállalkozni a mi omnibuszunkban!”²²

London példászerű város ebben a vonatkozásban. 1845-ben az angliai munkásosztály helyzetéről írva Engels Londonban egyidejűleg figyelt fel a nyüzsgésre és az emberek elszigeteltségére és magányára.²³ Öt évvel korábban, 1840-ben jelent meg Poe *A tömeg embere* című elbeszélése, amely már címével is utal az itteni életvitelre. Az elbeszélő egy őszi estéről számol be, amelyet egy londoni kávéházban üldögélve tölt, figyelve a járdán hömpölygő tömeget, amelynek látványa szinte részegítően hat rá: „az emberi fejek hullámozó tengere [...] új, gyönyörteli érzést ébresztett bennem.”²⁴ Hamarosan kigyúlnak az esti fények, s ő készül elvegyülni a járókelők között: „az élénk fényhatások arra indítottak, hogy az egyes arcokat is megfigyeljem; s bár az ablakom előtt sebesen cikázó lámpafény megakadályozta, hogy egy pillanatsnál többet vehessek egy bizonyos ábrázatra, mégis úgy éreztem, hogy abban a különleges lelkiállapotban gyakorta még azon szempillantás alatt is hosszú évek történetét olvashattam ki minden egyes arcból.”²⁵ A fények egy-egy pillanatra világítják csak meg az arcokat, a siető emberek csak egy-egy villanásra tűnnek elő a sötétből: olyan ez, akár egy külön erre a célra rendezett látványosság, egy mozgó panorama vagy egy élő panoptikum. És persze ugyanúgy a *kaleidoszkóp* hatását kelti fel, akár az omnibuszból látható látványok Dickens utasai számára. Baudelaire, aki nagyra tartotta Poe-nak ezt az elbeszélését, joggal nevezi a modern tömegembert *tudattal bí-*

*ró kaleidoszkóp*nak, olyasvalakinek, aki mindenütt úgy érzi, hogy a világ közepén van, és mégis mindenütt képes rejtőzni a világ elől: „A megfigyelő olyan, mint egy inkognitóban járó *herceg*... Tükörhöz is hasonlíthatjuk, amely éppoly hatalmas, mint a tömeg, vagy akár egy gondolkodó kaleidoszkóphoz, amely minden mozdulataival a sokrétű élet jelenségeinek tűnő szépségeit veti elénk. A *nem-én*-nek valamilye telhetetlen *én*-je szüntelenül azt adja vissza, azt fejezi ki, elevenebb képekkel, mint maga az állhatatlan, változékony élet.”²⁶

Kószálás és távolságtartás

■ Két szempontból is figyelemre méltó Baudelaire följegyzése.

1) A „megfigyelőt”, akiről Baudelaire ír, s akinek prototípusa szerinte Poe „tömegembere”, „tökéletes kószálónak” nevezi: „le parfaits flâneur”. A flâneur nem egyszerűen sétál, hanem kószál; mint Poe tömegembere, lélekben kívül helyezi magát az őt körülvevő látványokon, ugyanakkor minden pórúsával alámerül ezekbe a látványokba.²⁷ Jelen van, és mégis távol. Walter Benjamin szerint a flâneur alapvető élménye a tér „kolportázsszerűsége”,²⁸ ugyanis a térre és az időre, amelyben éppen tartózkodik, távoli tájakat és távoli időket vetít rá. A flâneur tudatában össze nem egyeztethető tér- és időrétegek rakódnak egymásra. A kószáló kaleidoszkópként érzékeli a környezetét. Mindennek csak egy-egy szelete látszik, és az is csupán egy pillanatra, vagyis minden ki van vágva a környezetéből, sőt ő maga is szét van szabdalva. Mindez pedig a montázstechnika alapján történik, amely a huszadik században diadalmasodik. *A modern élet kínálta látványok eleve a montázs alapján szerveződnek meg.* Vonatkozik ez a nagyvárosok megannyi tipikus és jelképes helyszínére: a *kiállításarnokokra*, ahol az 1851-től kezdődő világkiállítások során nemcsak távoli kultúrák termékeit helyezték egymás mellé, hanem ezzel a teret és az időt is felszabdalták; a *pályaudvarokra*, amelyek azzal, hogy a távot közel hozzák, a közelit pedig a távoli horizontjába állítják, ugyancsak új térélményt kínálnak; az *áruházakra*, amelyeket Siegfried Zielinski kifejezetten a korai filmmel és annak montázstechnikájával hoz kapcsolatba, annak alapján, hogy mindkettő a heterogén elemek állandóan megújuló kombinációit kínálja.²⁹ A *múzeumokra* is, ahol a legkülönbözőbb korok, stílusok, témák keverednek egy épületen belül. És természetesen a *vasutat* kell még említeni, amelynek ablakán kitekintve a látványok eleve felszabdaltak, „megvágottak”.³⁰ A flâneur ezeken a helyeken érzi magát „otthon”, s az itt kínákozó látványokba feledkezik bele a legszívesebben. Ezek a látványok éppúgy nem engedelmességek a tér és az idő törvényeinek, ahogyan a kószáló sem. Hiszen a modern látvány – amelynek Novalis fantasztikus tája valódi prototípusa – a dolgokat kiemeli az összefüggésükből, amitől minden olyanná válik, mint egy magányos bolygó, amely éppolyan céltalanul kószál az űrben, mint a flâneur a nagyvárosban: megfosztva céltől, értelemről, októl, előzménytől. A fenti égboltról eltűnt Isten, aki – gyűjtőpontként vagy perspektivikus enyészpontként – mindennek értelmet adott, de lent a földön is minden darabjaira esett szét. A 19. század elején felfedezett, majd egyre népszerűbb kaleidoszkóp ezt az állapotot rögzíti mámorosan, naiv gyermeki örömmel; Dickens, Poe vagy Baudelaire kesernyész szájizzal ugyanezt írja le mint az elidegenedés egyik fajtáját.

2) Azért is figyelemre méltó Baudelaire elemzése, mert a kószálást és az érzékelést egy újfajta tudatállapottal társítja, amelyben az Én önnön hiányát mint beteljesülést éli meg. Az a bizonyos „valaki más”, akit Rimbaud az Én helyére állít, az „Én” helyett érzékeli a világot, őhelyette néz, az „én” pedig kénytelen eltűnni kiszolgáltatottságát a milliányi benyomásnak, amelyet helyette „valaki más” dolgoz fel. Hogy ki ez a „más”, nem tudni, hiszen ha lehetne őt ismerni, akkor már nem lenne „más”.

Lényege éppen a meghódíthatatlan idegenség. Az általa közvetített érzéki benyomások is ezért öltik magukra az idegenség köntösét. A pénz filozófiájáról írva Georg Simmel megjegyzi, ahhoz, hogy a nagyvárosokban tapasztalható összezártságot el lehessen viselni, az ember egyfajta pszichológiai távolságtartást alakított ki: „A zsúfoltság és a nagyvárosi közlekedés tarka összevisszasága [...] elviselhetetlen lenne a pszichológiai távolságtartás nélkül.”³¹ Ezt azonban érdemes azzal kiegészíteni, hogy a pszichológiai távolságtartást nemcsak másokkal szemben gyakorolja az ember, hanem önmagával szemben is. Az „Én”, hogy a helyét elfoglaló Nem-Énnel valamiképpen kiegyezhessen, kénytelen önmagától is távolságot tartani. Sőt: a „Nem-Énnek”, a „valaki másnak” az érzékelése már önmagában is e belső távolságtartásnak a tünete. Freud később ezt úgy fogalmazza meg, hogy az Én többé nem úr a saját házában. Ennek közvetlen előzményeként a 19. században általános meggyőződés lesz, hogy az emberi agy nem egységes, hanem rétegekből áll, amelyek akár antagonisztikusan is viselkedhetnek egymással szemben. Ez a „rétegzettség” értelemszerűen következik a sokféle érzéki benyomás feldolgozhatatlanságából. Udvarias megfogalmazása annak a tapasztalatnak, hogy az „Én” nem tudja utolérni önmagát, nem tud egységet varázsolni a benyomások között, s kaleidoszkópként ugrál ide-oda a látványok között. Ebben a korban fedezik fel a távirót, a telegráfot és számos egyéb, az utazást felgyorsító új technikát. A gyorsaság, ami a 19. század egyik általános parancsa, a tér és az idő leküzdésére irányult. De közben nemcsak a világon belüli folyamatok gyorsultak fel, hanem az „Én” és a „valaki más” közötti versenyfutás is. E versenyfutás eredményeként nőtt a kettő közötti távolság, de nőtt a távolságtartás igénye is.

■ JEGYZETEK

1. Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Ford. Márton László. Helikon Kiadó, Bp., 1985. 109–110.
2. „A síkságon, amely mindenfelé a végtelenbe tágult, az élet mindmegannyi színjátéka zajlott egyidejűleg, felhúzott függönyök mellett – alattam valakit éppen száműznek – amott valaki dezertál, miközben harangzúgás kíséri a fejedelem fogadását – itt a lángszíni mezőkön éppen kaszálnak – ott tűzfeckendőket próbálnak ki – angol lovasok aranyszínű zászlókkal vonulnak ki a lovardából – kilenc faluban sírokat ásnak – nők térdepelnek a kápolnákhöz vezető utakon – egy kocsi érkezik weimari komédiásokkal – kocsik menyasszonyokkal és részeg vőfélyekkel – felvonulási terek jelszavakkal és zenével – a bokor mögött valaki a gyöngyszíni patakba fojtja magát – széles folyamokon hosszú kompok kelnek át, rajtuk fogatokkal, úgy, mint idefent jómagam, csak én éppen nem fizetek komppéznzt – egy tetőfedő a város tornyára mászik fel, egy szentimentális papfiú pedig a toronyablakból bámul kifelé, és nem győznek csodálkozni a száz láb mélyen nyüzsgő népen (amit én négy és félezer láb magasból jól látok, mert a ritkás levegő mindent közelebb hoz) [...] – egy kacagó elmebeteg éppen elfogni készülnek – öt lány rémülten tördeli a kezét, de nem tudom, miért – a vihar száz szélmalom fölé emeli karját – a virágzó föld ragyog, a Nap a folyóból süt vissza, a bátor pillangókat nem látni, a fenti pacsirtákat pedig alig hallani, vagy nagyon tévedek – az élet idefönt néma, nagyszabású, szinte fenyegető – Isten a megmondhatója, mi-féle hatalmas és gonosz vagy jó szellem figyelni dühödten-vigyorogva vagy sírva-mosolyogva e csendes magasságban az itteni tevékenykedést, kinyújtva mancsait vagy karját, és én nem kérdezősködöm utána...” Jean Paul: Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch. In: Werke. Bd. 1–6. Carl Hanser, München, 1959–1963. 3. 959–960.
3. 1820 körül kezdték Angliában és Amerikában kifejleszteni az úgynevezett hosszanti panorámát (moving panorama), amelyben orsóként működő oszlopok között hosszú színpadon vagy papírtekercseket forgattak. Ezek tájképeket ábrázoltak, s a nézőknek olyan benyomása támadt, mintha kocsiból – később vonatablakból – szemlélnék az elhaladó tájat.
4. A Maldoror énekeiben ezt írja hőséről Lautréamont: „Ma Madridban van, holnap Szentpétervárott bukkán fel; tegnap még Pekingben volt... Lehet, hogy messzi tájon, hétszáz mérföldnyire jár az a lator; lehet, hogy itt settenkedik körülöttem.” (VI. 2.)
5. Jean Paul: i. m. 4. 197.
6. Uo. 1. 331.
7. 1861-ben Benjamin Gastineau így írt a vasútról: „A gőzerő, ez a hatalommal bíró gépész óránként 15 mérföldes sebességgel nyeli el a teret, s közben magával rántja a kulisszákat és díszleteket; minden pillanatban megváltoztatja a nézőpontot, az elkezdett utazót felváltva hol vidám, hol szomorú jelenetekkel szembesíti, bohókás közzjátékokkal, tűzijátéknak tetsző virágokkal, látványokkal, melyek alig tűntek el, máris szertefoszlának; mozgásba hozza a természetet, úgy, hogy ez váltakozva hol világosnak, hol sötétnek tűnik fel, csontvázakat mutat és ifjú szerelmeseket, napfényt és felhőket, derűs és borús látványokat, esküvőket, keresztelőket és temetőket.” (Id. Wolfgang Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 2004. 59.)
8. Uo. 38–39.
9. I. h.
10. Dziga Vertov szavai kíváncsnak ide: „Filmszem vagyok. Mechanikus szem. Gép vagyok, s a világot olyanoknak mutatom, amilyenek csak én láthatom. Mától fogva örökre megszabadítom magamat az emberi mozdulat-

- lanságtól. Szakadatlan mozgásban vagyok, közeledem és eltávolodom a tárgyaktól, alájuk mászom, rájuk siklom, a vágató ló fejével mozogok együtt, teljes sebességgel fúródok be e tömegbe, a rohanó katonák előtt számuldok, hátamra fordulok, a repülőgépekkel együtt szállok fel a magasba, a hulló és repülő testek társaságában csapódok le és szállok tova én is.” (Id. Friedrich Kittler: Optikai médiumok. Ford. Kelemen Pál. Magyar Műhely – Ráció, Bp., 2005. 203.)
11. A Vivienne-passzázs (1823) Párizs újonnan épült látványossága volt – árkádjaival, üzleteivel a modern nagyvárosi életforma jellemző építménye. Közvetlen közelében több panoráma is látható volt – jellemző módon 1817-ben itt kezdték el kipróbálni a modern utcai gázvilágítást.
12. Idézi Bodo von Dewitz – Werner Nekes: Ich sehe was, was Du nicht siehst!. Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes. Steidl, Göttingen, 2002. 7.
13. Vö. Jonathan Crary: A megfigyelő módszerei. Osiris Kiadó, Bp., 1999. 123.
14. Vö. Kolta Magdolna: Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete. Magyar Fotográfiai Múzeum, Bp., 2003. 175.
15. Vö. Martin Jay: Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought. University of California Press, Berkeley, 1994. 163–164.
16. Zootróp (daedaleum, Wundertrommel, csodadob): a felül nyitott, alul zárt üreges papírhengert egy függőleges tengely körül forgatták. A hengerfal alsó részén bevágások voltak egymástól azonos távolságra. A palást belső oldalára pedig papírcsíkot ragasztottak, amin egy mozgás fázisrajzai láthatóak. Ha a henger gyorsan forgott, a tengellyel párhuzamos résekben tekintve mozgó képet láttak. Minél keskenyebbek a rések, annál élesebben látszanak a képek, viszont annál sötétebbek. Ezért viszonylag erős megvilágítás szükséges hozzá. Alapesetben a fázisképek száma megegyezik a rések számával, ebben az esetben egy helyben mozognak a csíkon ábrázolt figurák. Ha viszont a fázisok száma több vagy kevesebb a résekénél, a figura előrehaladni vagy lemaradni látszik. Horner külön hangsúlyozza, hogy nem kell hozzá tükör, és több ember nézheti egyszerre a képeket. (Kolta: i. m. 180.)
17. Kronofotográfia: a fotográfia kezdetétől törekedett arra, hogy meg tudja ragadni a „pillanatot”. Kézenfekvő ötlet volt hát, hogy a különböző sztroboszkopikus szerkezetekhez felhasznált mozgásfázisrajzokat fotográfiákkal helyettesítsék. A fotográfia azonban csak akkor tudta utolérni a megmozdított képek fejlődését, amikor technikailag lehetségessé vált pillanatifelvétel készítése. 1871. vagyis a nagyobb fényérzékenységű szárazlemezek feltalálása után már csak technikai kérdés egy olyan fényképezőgép megépítése, ami sorozatképek készítésére alkalmas. A kronofotográfia – vagyis a mozgások fényképezése – tudományos célja a mozgás elemekre bontása, ezen elemek tanulmányozása. Legfőbb alakjai Jules Janssen, Étienne-Jules Marey, Ottomar Anschütz és Eadweard Muybridge voltak. (Uo. 171.)
18. Georg Forster: Ansichten vom Niederrhein. In: Werke in vier Bänden. Insel, Leipzig, 1971. 2. 720.
19. Uő: Parisische Umriss. In: i. m. 3. 757.
20. Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. In: Werke in vier Bänden. Winkler, München, 1963. 1. 942.
21. „And first, the look and aspect of the place – / The broad highway appearance, as it strikes / On strangers of all ages, the quick dance / Of colours, lights and forms, the Babel din, / The endless stream of men and moving things, / From hour to hour the illimitable walk / Still among streets, with clouds and sky above, / The wealth, the bustle and the eagerness, / The glittering chariots with their pampered steeds, / Stalls, barrows, porters, midway in the street / The scavenger that begs with hat in hand, / The labouring hackney-coaches, the rash speed / Of coaches travelling far, whirled on with horn / Loud blowing, and the sturdy drayman’s team / Ascending from some alley of the Thames / And striking right across the crowded Strand / Till the fore-horse veer round with punctual skill: / Here, there, and everywhere, a weary throng, / The comers and the goers face to face – / Face after face – the string of dazzling wares, / Shop after shop, with symbols, blazoned names, / And all the tradesman’s honours overhead: / Here, fronts of houses, like a title-page / With letters huge inscribed from top to toe; / Stationed above the door like guardian saints, / There, allegoric shapes, female or male, / Or physiognomies of real men, / Land-warriors, kings, or admirals of the sea, / Boyle, Shakespeare, Newton, or the attractive head / Of some quack-doctor, famous in his day.” Wordsworth: The Prelude, or Growth of a Poet’s Mind. VII.
22. Charles Dickens: Sketches by Boz. Oxford University Press, London, é. n. 139.
23. 1851-ben Dickens szerint London: „nagy mozgó kép”; Párizsról pedig ezt írta 1847-ben: „Láttam Párizst – bolyongtam a kórházakban, börtönökben, halottasházakban, operákban, színházakban, hangversenytermekben, temetőkben, palotákban, borkereskedésekben. Minden hónap során a két szabad hetemben [ti. amikor nem írt – F. F. L.] gyors panorámaként vonult el előttem minden tarka és szörnyű látvány.” (Id. Grahame Smith: Dickens and the Dream of Cinema. Manchester University Press, Manchester and New York, 2003. 75.)
24. E. A. Poe: Összes művei. Szukits Könyvkiadó, Szeged, 2001. 443. Vétek Gábor ford.
25. Uo. 446.
26. Charles Baudelaire: Válogatott művészeti írásai. Európa Könyvkiadó, Bp., 1964. 136. Csorba Géza ford.
27. Baudelaire: „A nézés élvezete a kószálóban üli diadalát.” (Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: Gesammelte Schriften. I. 2. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991. 572.)
28. Benjamin: Das Passagenwerk. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1991. 527.
29. Siegfried Zielinski: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Rowohlt, Reinbek, 1989. 79.
30. Victor Hugo ezt írta a vasúti utazásról egy levelében, 1837. augusztus 22-én: „Az út menti virágok többé nem virágok, hanem inkább vörös vagy fehér csíkok; nincsen többé vonal, minden csík; a gabonamezők hosszú, sárga fonatok; a löheremezők hosszú zöld copfoknak látszanak; a városok, templomtornyok és fák táncra kerekednek és őrült módon keverednek a horizonton; az ajtóban néha felbukkan egy árnyék, egy alak, egy kísértet, majd villámgyorsan el is tűnik – ő a kalauz.” (Schivelbusch: i. m. 54.)
31. Idézi Benjamin: Passagen. 561.