Nacsinák Gergely András

ISZONY ÉS ÁHÍTAT 1.

2023-03-17 | **ESSZÉ**

A Kunstkammer eszméje és a monstrumok kultusza az újkori Európában

Egy kultúráról sokat elárul, hol tartja szörnyeit.

Az ókori görögség a templomok háromszögű homlokzatán tárolta őket, továbbá mítoszokban és hősénekekben, mindenesetre szépen komponált keretek közt, hogy a héroszok könnyebben kelhessenek birokra velük az arányos mezőkben. A középkorban a térképek peremét és fehér foltjait népesítették be, a gótika mesterei pedig engedték ugyan a katedrálisok ereszén megtelepedni, de agyafúrt módon mindjárt munkára is fogták őket, és vízvetőkként használták e démonfajzatokat, hogy a viharok csapadékát a városra okádják. A torzszülötteket és monstrumokat később vásári bódékban és anatómiai teátrumokban mutogatták, ekképp téve közszemlére a természet esendőségét. A még újabb korokban kuriózumokként kezdték gyűjteni a szörnyeket, minden addiginál nagyobb becsben tartva őket, a világ szertelen fantáziáját és pazarló gazdagságát kontemplálva e görbe tükrökben.

Több mint száz éve a lelkünkben tartjuk őket.

Farkasember a kincstárban

Lavinia Fontana (1552–1614), akit az első modern európai festőnőnek tartanak – amennyiben „modern” alatt azt értjük, hogy a munkáiért kapott tiszteletdíjakból ő tartotta el családját –, 1595-ben festette meg életműve alighanem legrendhagyóbb darabját. Azzal együtt jelenthetjük ki ezt, hogy állítólag szintén ő volt, aki elsőként festett nő létére női aktokat, méghozzá élő modellek után. De minden akt és csendéletszerű arckép ellenére – mert a gondosan megkomponált alakok nem különböznek számottevően az álmatag zöldségektől –, Lavinia neve mégis többnyire egy másik női nevet idéz föl: egy fiatal, és tisztességesen felöltözött leányét, Antonia Gonzalezét, aki 1583-ban ült modellt neki.

keveréklény

Antonia gazdagon hímzett, a kor ízléséhez és etikettjéhez illően kényelmetlen öltözékben, bátor, barna szemmel tekint ránk a vászon éjszakájából: csakhogy a magasan zárt gallért, a pompás öltözéket és az okos tekintetet is csak másodsorban vesszük észre, mert figyelmünket leköti, hogy ahol leányarcnak illene

lennie, onnan egy keveréklény – egy félig emberi, félig állati arc néz ránk. Antonia látványos rendellenességét – amelyet apjától, Pedro Gonzaleztől örökölt –, tudományos néven manapság *hypertrichosis universalis*-ként emlegetik, ami előkelő hangzása dacára mindössze annyit tesz: „egyetemes túlszőrzet", és a gyakorlatban azt jelenti, hogy jóformán az egész – emberi – testet az állatokéhoz hasonló bunda borítja. Régen, amikor a döbbenet még nem rejtőzött szemérmesen az orvosi latin eleganciája mögé, a jelenséget keresetlen egyszerűséggel „farkasember-kór"-nak mondták.

*

Antonia története, amely végül Lavinia felkapott műtermébe vezet, jóval az ő világra jövetele előtt kezdődött, egészen pontosan akkor, amikor 1547-ben egy, a Kanári-szigetekről származó, bizarr kinézettel megvert fiúgyermeket II. Henrik francia király udvarába szállítottak, ajándékképpen. Már amennyiben csakugyan gyermekről, és nem állatkölyökről van szó: mert a kis, beszédre és két lábon járásra képes lényt a feje búbjától a lábujjáig sűrű szőrzet fedte. A király fogékony volt az újdonságokra, azonfelül határozott elképzelés élt benne a világ dolgairól, a fura kis szerzetet ezért udvarában teóriája bizonyítása kedvéért taníttatni kezdte, hogy bebizonyítsa: az ilyen keveréklények voltaképp nem igazán emberek, tehát tanulásra sem képesek. A király elképzeléseire rácáfolva Pedro – mert az udvarba már ezen a néven érkezett – kifejezetten értelmesnek bizonyult, nemcsak latinul tanult meg gyorsan, de ami fő, az etikettet is bámulatos könnyedséggel sajátította el, kifogástalan udvaroncca cseperedve – a köz megelégedésére és a király legfelségesebb ámulatára.

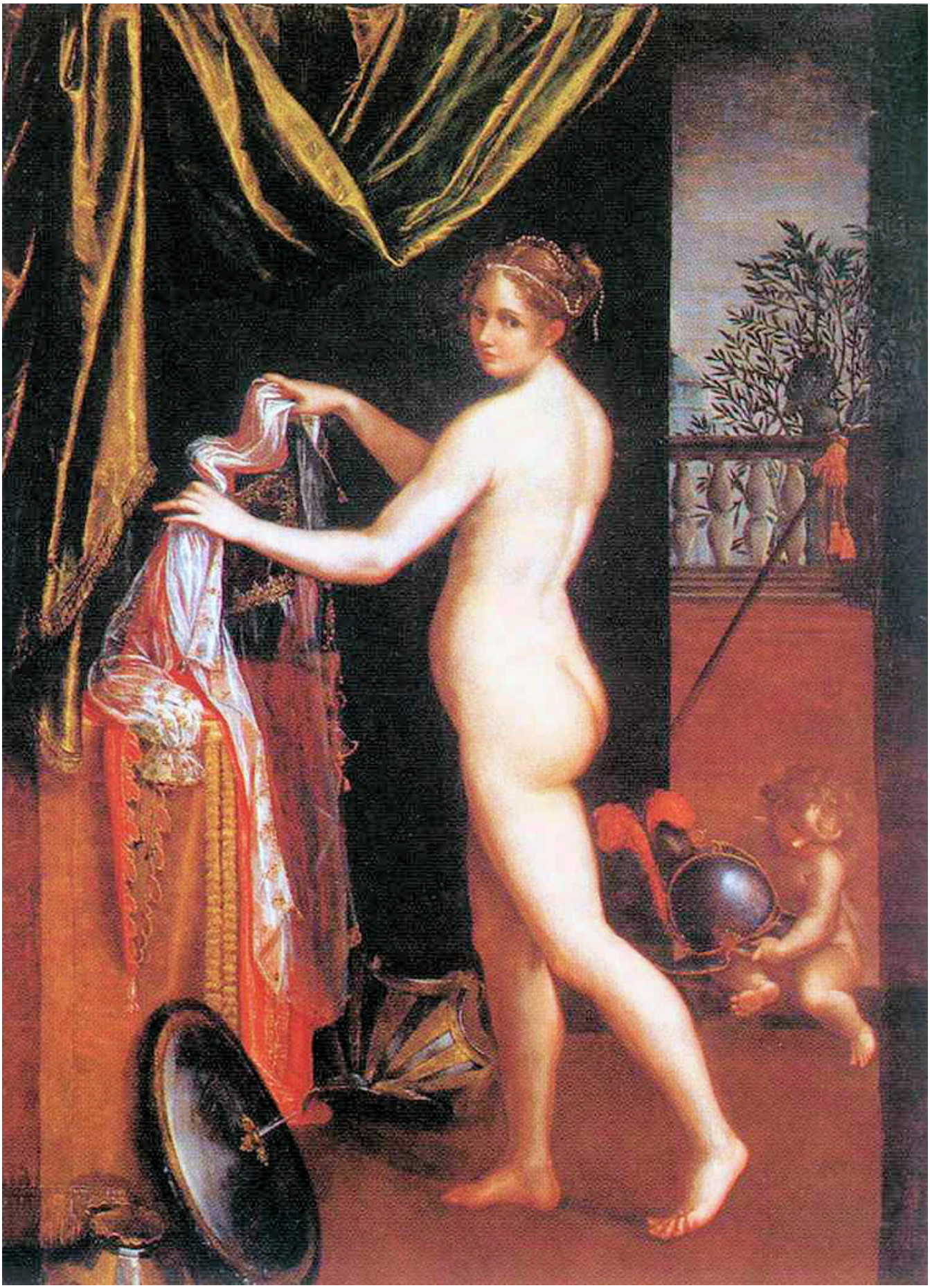
Mint különleges attrakció, az ifjú *monstrum* továbbra is – és ha lehet, kikupálódva még inkább – elsőrangú szuvenírnek bizonyult. A király a farkasembert rokona, Parmai Margit németalföldi udvarába továbbította, ahol Pedro megtehette a következő lépést az emberré válás útján, már ami a közvélekedést illeti. 1573-ban, tizenhét esztendősen feleségül vett egy – sejthetően nem önszántából vállalkozó kedvű – francia hajadont, akitől az idők során hét ivadéka született. A hét közül a sors szeszélye folytán mindössze ketten nem örökölték apjuk sűrű szőrzetét, a többiek igen – ennek megvoltak a maga előnyei. Egyikük természetesen Antonia.

Pedro Gonzalez – akit, szintén a kor divatja szerint hivatalosan Petrus Gonsalvusként is emlegettek, mintegy a civilizált latinnal pecsételve meg ember-mivoltát – sikeresnek mondható beilleszkedése ellenére élethosszig megmaradt annak, aminek a tenerifei behajózáskor indult: kuriózumnak. Ezt mutatja, hogy számos portré maradt fenn róla, a meglévő portrékat pedig tovább másolták, így olyan nemesurak is magukénak mondhattak egy „emberfarkast”, akiknek sajnálatos módon nem jutott eleven Gonzalezből. A kor emberének fantáziáját ellenállhatatlanul bizsergette, vagy inkább lenyűgözhette az ellentmondás, amely a vad külső és a kiművelt belső között mutatkozott meg. Hogy egy lény, amelynek szemlátomást a bozótban négy lábon illene közlekednie, nemcsak két lábon jár a városban, de bejáratos olyan felsőbb körökbe, ahová átlagember be sem teheti a lábát, lett légyen bármily szőrtelen. Nem elég, hogy beszél, ráadásul választékos latinsággal nyilvánul meg. Hogy az emberi lények számára fenntartott öntudat és szólás kiváltsága egy állati külsővel megáldott lényben lakozhat; hogy a bundára selyem és damaszt kerülhet; ez nem csak álmélkodásra adott okot, de görbe tükröt tartott az egész civilizációnak: ráadásul közvetve a kozmikus rend mibenlétének kérdését feszegette, hogy mindez vajon a természet szeszélyének vagy Isten kifürkészhetetlen szándékainak hatáskörébe tartozik-e. Ez az ellentmondás volt az, amelyben a Pedróval és családtagjaival történő találkozáskor az európai világlátás önnön alapvető ellentmondásaival is szembesült – ha akarta, ha nem. Mert ha van élőlény, amely önmagában átmenet a természet és ember közt, és akiben – vagy amelyben, nézőpont kérdése – összecsúszni látszanak a hierarchiák kikezdhetetlen fokozatai, akkor a végén az is kisülhet, hogy a teremtésben

megállapított határvonalak és hierarchikus fokozatok nem is a világ inherens tulajdonságai. A társadalmi hierarchiáról nem is beszélve. És ez utóbbi már kissé kockázatos következtetés is lehetne.

primer látványosság

Így Pedro és családja nem is igen lehetett más, mint attrakció – és tudományos vizsgálódás tárgya. Orvosok egész regimentje tanulmányozta a farkasembert és famíliáját: köztük a természetrajz atyamesterei közé sorolt Ulysses Aldrovandi – maga is elkötelezett gyűjtő és alkimista –, akit kiváltképp izgatott a természeti világ minden elképzelhető megnyilvánulási formája, különösen a „rendhagyó” dolgok. Primer látványosságként sorra készültek róluk a legkülönfélébb ábrázolások, amelyeket kuriózumgyűjtemények számára másoltak, ajándékoztak, vásároltak, hiszen a képeket úgyszólván korlátlanul lehetett sokszorosítani, míg Pedrót csak bizonyos keretek közt. Leghíresebb portréja is a kontrasztra épül: a farkasember itt felesége, egy kimondottan szemrevaló, úgymond porcelánbőrrel megáldott hölgy oldalán látható. Az, hogy gyermekei közül öten örökölték a rémisztő külsőt, elsősorban a kuriozitás sikeres – és kívánatos – reprodukciójának minősülhetett, nem pedig kimondott balszerencsének, s az ekként kitüntetett utódok joggal számíthattak apjuk hírnevére és árfolyamára.



Így forr össze Antonia története a Lavinia által megfestett képmás történetével. Antoniát születése óta – ahogy mondani szokás – „fokozott érdeklődés övezte”, a képen mintegy útlevélként (mert törzskönyvként aposztrofálni talán túlzás) tartja maga elé a származását igazoló dokumentumot. „Don Pietro, a Kanári-szigeteken fölfedezett vadember – áll Lavinia filigrán betűivel a papírlapon – ő magasztos felségéhez, Henrik francia királyhoz küldetett el, s most őexcellenciájánál, a pármai hercegnél tartózkodik. Kihez én, Antonietta is [tartozom], és most nem messze, Isabella Pallavicina, a tiszteletreméltó soragnai márkinő udvarában vagyok”. [1]

Antonia a képen nyolc-kilencesztendős, és a tekintetén látszik – persze ki tudja, nem én képzelem-e így –, hogy az általa kényszerűen elfoglalt külső pozícióból, amelynek foglya, az emberi világ pereméről, melyen születése óta egyensúlyoz, jóval tisztábban rálát az emberi természetre, mint mi, akik magától értetődően sajátunkénak tekintjük azt. Talán mert legtöbbünkkel szemben neki ezt a bizonyos természetet nap nap után kellett bizonyítani és kétségbe vonni. Hogy mi nem érezzük magunkkal kapcsolatban ugyanezt a kényszert, inkább a mi fogyatékosságunk, mintsem az övé. Egy másik, ismeretlen német mester által festett képen, amely Antonia testvérét, Maddalenát ábrázolja (1580 körül), ha lehet, még élesebb ez a bizonyos kontraszt, amelyre apja képmásán a csinos feleség, Antonia portréján pedig a kezében tartott levél hívja fel a figyelmet. Ezen sem az elegáns női ruha és a szőr borította arc már-már közhelyes egymáshoz rendeléséről van szó. Maddalena nyakában míves, drágakövekkel és igazgyönggyel ékesített kereszt függ, mintegy igazolásaképp, hogy viselője részesült a keresztség természetfeletti kegyelmében; a kép hátterét ugyanakkor egy barlang boltozatának félhomálya adja, mert a korabeli közvélekedés szerint a Kanári-szigetek őslakói afféle üregekben tengődő troglodíták. A kettő között, e kettős foglalatban áll a leány: barlanggal a háta mögött, kereszttel a mellkasán. Szabatos képi válaszként a kérdésre, hogy voltaképpen ki ő: határpont, keverék lény, átmenet. Esetleg jele annak, hogy az ember, noha más értelemben, mint a vallás gondolja, de mégiscsak *út*, *metamorfózis*, semmi esetre sem végleges állapot. Utalás arra, hogy a változás és a képesség a változásra – akár az állati, akár az isteni irányába – lényének velejárója, elvitathatatlan része, ha nem egyenesen motorja.

letehetetlen maszk

A nehezen meghatározható „külső” nézőpontot Antonia – és „hasonszőrű” rokonai – számára természetesen védjegyük, a szőrzet biztosította, amely legalább annyi (noha más természetű) előnyhöz juttatta őket, mint amennyi hátránnyal járt. A szőrrel fedett arc feltűnő és zavarba ejtő, ugyanakkor segít elrejtőzni: a rendhagyó *arc*, különössége révén, *álarccá* válik. A szemlélő legtöbbször nem lép tovább a felszín támasztotta akadálynál, amely döbbenetet, viszolygást vagy csodálatot kelt, és a megütközés e nehezen analizálható keveréke minden más reflexiónak gátat szab. A bizarr álarc – a Gonzalez-leszármazottak arca – az érzelmeket és a mimikát is eltakarja, így jószerivel kifürkészhetetlenné teszi őket. Hogy mindeközben kicsoda is voltaképpen ő, aki letehetetlen maszkként hordja arcát, „erdei úriemberként”, ahogy Aldrovandi aposztrofálta Pedro Gonzalezt: talán ez volna az igazi, megfejtésre váró titok, de a jóravaló naturalistákat akkoriban ez nemigen hozta lázba.

A farkasember-família megjelenése sokkal inkább azt a kérdést vetette fel számukra, hogy *hol* van az, aki a dolgok – a társadalom és a természet – szokványos, ember és Isten által egyaránt szentesített rendjén kívül foglal helyet. A fizikai irányok metaforikus leképezése viszonylag kevés alternatívát kínált: e rend *mellett,* vagy *alatta*, vagy *fölötte*. Pedro és családja esetében még ez a mozgás is lenyűgözhette a

kor emberét: hogy valaki, aki egészen *alulról* érkezik – a szó szoros értelmében a föld alól és az ember-alattiból, az állatok és démonok territóriumából kiszakadva –, úgy kössön ki a társadalom *fölöttiben*, hogy ivadékai már biztos helyet tudhatnak magukénak a „beilleszkedett rendhagyóak" – mint amilyenek a különféle civilizált bennszülöttek – számára fenntartott felemás, mégis a társadalom *melletti*, azzal némileg átfedésben lévő szférában. (Ott is *elöl*, nem a háttérben, félig-takarásban, ahogy a gyarmatok többségének lakói.)

> sikeresen kamatoztatta

Rossznyelvek szerint a Gonzalez-família a szükségből, ha nem is erényt, de előnyt mindenképpen kovácsolt, az európai szörny-karrierek egyik leglátványosabbikaként. Azaz valamelyest tudott élni azzal, amivel az őket környező világ csak visszaélni tudott. A család, miután II. Henrik afféle „monstrum-nagyköveteiként" keresztül-kasul beutazta a kontinenst, végül Itáliában telepedett le, Alessandro Farnese pármai udvarában. Antonia testvérbátyját a herceg magas egyházi rangot viselő unokatestvérének, Odoardo kardinálisnak ajándékozta, így Enrico egy ideig Rómában élt, a Farnese-palotában. Itt újabb portré készült róla, ezúttal egy törpe és egzotikus állatok társaságában – örök kár, hogy a kép elveszett, és csak leírásból ismerjük. Miután a kardinális udvarában sikeresen kamatoztatta természet adta képességeit – „felette vicces és szórakoztató", írta róla egy vendég –, abban a kegyben részesült, hogy a Farnesék régi birtokán rendezkedhetett be Capodimontéban, ahová 1608-ban családjának többi tagja is követte. Pedro itt is hunyt el, aggkorában, életének nyolcvanadik évéhez közeledve. Enrico tehetős kereskedővé cseperedett, nővérei pedig keresett udvarhölgyekké. Arról nem szól a fáma, hogy a két szőrtelen és – szokványos kinézetük miatt – bizonyára mellőzött testvérnek mi lett a sorsa: róluk nem maradtak fenn sem portrék, sem emlékiratok.

*

A család tagjairól készült portrék sorsa legalább annyira beszédes, mint a modelleké. A Lavinia Fontana-készítette festményt leszámítva, amely a blois-i kastélyban van, a portrék többségét (az apáról készült egész alakos képet, Maddalena és a kis Enrico

képmását) ma a bécsi Kunsthistorisches Museum őrzi. A napóleoni hadjáratok alatt egyenesen császári kezdeményezésre helyezték a műveket biztonságba Bécsben, azelőtt egy szörnyológiai szempontból kurrensnek számító gyűjteményt gazdagítottak az innsbrucki Ambras-kastélyban.

A kastély a 16. század második felében eredetileg a szerelmi – tehát morganatikus – házasság eredményeképp partvonalra szorult II. Ferdinánd főherceg és családja rezidenciájául szolgált: a partvonal pedig olyan ősi sasfészket jelentett az Alpok lábánál, amelyet a főherceg fényűzően kipárnázott és korának egyik világcsodájává cicomázott fel. Még a módjával lelkesedő, és rendszerint egykedvű Montaigne is csalódottságának ad hangot naplójában, amikor tiroli útján nem sikerül bebocsátást nyernie Ambrasba. Ferdinánddal szökken igazán szárba a Habsburgokon idővel mind betegesebb mértékben eluralkodó, kuriózumokra, csodákra és rendellenességekre kihegyezett gyűjtőszenvedély, amely majd a 17. század elején II. Rudolf prágai udvartartásában ér zenitjére és válik explicit elmebajjá. Ambrasban minden megtalálható volt, ami alkalmasint szépnek, ritkaságnak, szokatlannak vagy egyszerűen drágának számított: a korai reneszánsz találmánya, a magányos tűnődésre és tanulásra ösztönző *studiolo*, mely idővel a tudás írott és tárgyi összegzésének helyszíne lett, ekkoriban fordul át végképpen fényűző csodahajhászásba és válik *Wunderkammer*é, a természeti és művi izgalmak kozmikus raktárává. Fegyverek, ékszerek, mérőműszerek, csillagászati eszközök, antik szobrok, érmék, játékok, kódexek, ásványok, térképek és unikornisszarvak közt kaptak helyet a Gonzalez-család portréi, vagy ezer más festmény társaságában. Nem mintha ők lettek volna az egyedüli meghökkentő vendégek: a később Drakulaként elhíresült Vlad Tepes arcképe éppúgy a gyűjtemény részét képezte, mint annak a magyar vitéznek a képmása, akinek hihetőleg a győri vár ostrománál kopja ütötte keresztül a koponyáját, és nem halt bele – egy darabig. Hogy a „bundás báró” – az egyik ambras-i inventárium fogalmaz így – és családtagjainak képmása a kuriozitások valóságos tobzódása közepette is előkelő helyet foglalt el, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a *hypertrichosis*-t jó ideig „ambras-szindrómaként” emlegették. A főherceg, ha már eleven Gonzalezt nem szerezhetett, beérte a képmásukkal, hogy a szerteágazó gyűjtemény becses darabjaiként illusztrálják a világ zabolátlan, ötletes, és kíméletlen sokféleségét. **[2]**

Csodakamra-univerzum

Ha a dolgok mélyére ásunk – sugallják a csodagyűjtemények –, előbb-utóbb kuriozitásra bukkanunk: a monstrum, amely éppúgy takarhat szokatlant, mint félkészt vagy félresikerültet, mindig és mindenütt megjelenik. A *köztesség*, ami a keveréklényekben oly látványosan ölt testet, nem egyéb, mint láthatóvá lett határ, amely egyszerre hívja fel a figyelmet a gondolkodás statikus és a világ dinamikus voltára. A természet műhelyének sarkaiban, vagy az isteni nemtörődömség nyomaiként ezek az ottfelejtett páriák mintha csak röpke és nem is túl szívderítő bepillantást engednének a világ befejezetlenségébe, egyúttal a normalitás törékenységét is demonstrálva. Lavinia Fontana, jóllehet önarcképei alapján meglehetősen szokványos teremtés benyomását kelthette, hivatásos piktorként mégiscsak kuriózumnak számított. Nem szólva a komplett Habsburg-dinasztiáról, a különlegességek e nem kevésbé különc gyűjtőiről, akik addig harácsolták össze a szörnyeket, míg kezdtek maguk is féltett kincseikhez idomulni: mintha állkapcsuktól a pszichéjükig lépésről lépésre hozzátorzultak volna a rendellenes és kiszámíthatatlan univerzumhoz, amelynek uralását dinasztiájuk célul tűzte ki.

titokzatos hatóerők

De lehetséges-e *uralni* egy ilyen világot, amelyben a hierarchiák egyre-másra összekuszálódnak, a határok fellazulnak, a grádicsok önmagukba térnek? Ahol a formák tobzódása a pártatlan szemlélő számára egyetlen karneváli forgataggá mosódik össze? Korcsoktól és szörnyektől környezve: melyeket a jelek szerint ugyanazok a titokzatos hatóerők és világos képletek habarnak ki a világ alapanyagából, mint az istenek kikezdhetetlen arányait. Vajon nem annak bizonyítéka mindez, hogy a világ semmiképpen, sem teóriák, sem törvények segítségével nem kormányozható? És hát az ember, aki maga is a világ e bizonytalan, hol mállani kész, hol sziklaszilárd építőköveiből áll: vajon jogot formálhat-e rá, hogy ugyancsak tétova értelmére hivatkozva e csodák és fiaskók fölébe helyezze magát, a rend őreként? Az ehhez hasonló, komplex kérdéseket már nem lehetett híven illusztrálni egyetlen konvencionális portréval, akár Antonia Gonzalezről, akár a természet más habókos ötletéről, lett légyen bármilyen mesteri

kézzel megfestve: a sokasodó csodákat gyűjteni és lajstromozni kellett, majd megkísérelni valamiféle – akár elméleti, akár esztétikai – modellt formálni, hogy a káoszról és rendről fogalmat lehessen alkotni.

Többek közt erről a kísérletről adnak számot a csodakamrák.

*

A csodakamra nem a világ miniatűr mása, inkább a mai értelemben vett installáció, látvány, meditációs közeg, ahol az elme szabadon elidőzhetett a szemlátomást konfúz sokféleségen: hátha módszeres kutatás vagy elmélyült szemlélődés által a dolgok e tükörcserepeiben felsejlik a szemérmesen háttérben maradó szándék, felfedi magát a rejtett rend. A csodakamrák megkapó szépsége éppen ebben a sejtésben, a hol körvonalazódó, hol elillanó értelemben rejlik. Ezért is aposztrofálhatták időnként *theatrum sapientiae*-ként, a bölcsesség bemutatótermeként. A *Wunderkammer* felmenői közt éppúgy megtaláljuk a reneszánsz értelmiség privát kuckóját, a *studiolót*, amely az önképzés és önreflexió helye volt, mint a középkori nemesurak ereklyékkel és ékszerekkel roskadásig rakott kincstárait. [3] Az első a tudás, a második a gazdagság letéteményese: bizonyos értelemben mindkettő az egyén megalapozásának eszköze, csak éppen az egyik a szellemi, a másik a társadalmi térben.

tudás és gazdagság

Először a 14. század derekán jelennek meg az első, kimondottan privát elmélkedésre és tanulásra kialakított helyiségek (*estude* vagy *studiolo*), amelyek a 15. század folyamán fokozatosan ismeret-katalógusokká szerveződnek, hogy végül a 16–17. század fordulójára meglehetősen változatos képet mutató – hol szerényebb, hol fényűzőbb, hol specializáltabb, hol kimondottan univerzalitásra törekvő, hol inkább az elmélkedést, hol főképp a reprezentációt szolgáló – gyűjteményekké terebélyesedjenek. Jean de Berry herceg (V. Károly francia király öccse) kollekciójában például már a 15. század elején egyaránt helyet kapnak kéziratok és kagylók, ötvösremekek és antik érmék, tojások és szobrok, de még egy jegesmedvebőr is, nem beszélve az obligát unikornisszarvról; a Medici-család ugyanekkor induló, és egy évszázad leforgása alatt kiteljesedő gyűjteménye szintén hasonlóan eklektikus. [4] A csodakamra-szemlélet különféle terjedelmű és irányultságú változatai (a Kircher-féle grandiózus római *galleriá*tól a *cabinet*ig, a szekreterben elhelyezhető magángyűjteményekig) abban a pillanatban születhetnek, amikor a két fogalom – *tudás* és *gazdagság* – egymásnak megfeleltethetővé válik. Túllépve a középkori kincseskamrák puszta megőrzésre és vagyonfelhalmozásra épülő felfogásán, itt a gyűjtemény tudásként, a tudás pedig

gyűjteményként értelmezhető. És bár egy hercegi vagy császári kollekció nemcsak arányaiban különbözött mondjuk egy patikáriusétól, hanem egyiknek is, másiknak is sajátos hangsúlya volt, a társadalmi tekintély igénye mellett mindkettőben ott munkált a személyes megismerés szenvedélye, a *studiolo* örökségeként; méghozzá olyan megismerésé, amelyben körvonalazódik valami újszerű. A csodakamra születése azt a pillanatot fémjelzi, amikor már nem magától értetődő a *teória* elsőbbsége a *tapasztalat* fölött. A természet már nem csupán illusztráció a szellem margóján, hanem annak ihletője lesz. A középkor folyamán a *dolgoknak* és a *szemlélődésnek* vajmi kevés közük volt egymáshoz: az egyik a világra, a másik a lélekre tartozott, s ezek nemigen ártották magukat egymás dolgába. Tudás és gyűjtemény összekapcsolódásakor azonban már más a helyzet. A világ, mintegy megelégelve önnön passzivitását, felébred, cselekvésbe kezd: és ez az aktivitás válik manifesztté a csodakamrák polcain, falain, tárlóiban. Mindeddig ugyanis a szellem számított aktív princípiumnak – legyen szó isteni vagy emberi szellemről –, a testek pedig, és általában a természet mindenestül, legfeljebb munkatársa, szolgálója vagy szimplán elszenvedője volt ennek az aktivitásnak. A *Wunderkammer* újszerűségét mutatja, hogy nem valamely előzetesen adott koncepciót jelenít meg – illusztrál, demonstrál, reprezentál – a kozmoszról, hanem kérdést vet fel, a kérdést nem annyira Istenhez, inkább magához az univerzumhoz intézve. Anélkül, hogy tagadná a szellem valóságát, már nem a teóriában, hanem magukban a dolgokban reméli megtalálni, azokból igyekszik kivonni azt.

A csodakamra már csak azért sem demonstrált (avagy de-monstrált: „szörnytelenített”) valamely szilárdan lefektetett kozmikus rendet, mert olyan világról tanúskodott, amely nyitott, ahol mindig akad hely egy-egy új csodalénynek. A világ kapui nyitva állnak: a természet kísérletezik, az ember pedig e kísérlet tanúja és résztvevője lesz. De azért nem is laboratórium a *Wunderkammer*, amely elemezné, majd megpróbálná reprodukálni a folyamatokat, amelyek a metamorfózisok játékát irányítják – habár a Habsburgok holdudvarában az ilyes álmokat dédelgető alkimistákból sem volt hiány –, inkább intellektuális kincseskamra, ahol a szó szoros értelmében a világ gazdagsága lett letétbe helyezve. Ha úgy tetszik, térbeli enciklopédia, amely – alfabetikus adottságok híján – érvényes rendezőelvre vár. Az európai szellem abbéli hajlandóságának jele, hogy a természetfeletti csodák bűvkörében leélt századok után most már teret kapjon a természet csodája is. Csak jóval később, a felvilágosodás korának mániája lesz, hogy az egyiket mindenestül zárójelbe tegye a másikra hivatkozva. A kora újkorban még az egyensúly eszméje

uralkodik: az ember hajszálra annyi, mint a világ – ha az egyik csodás és meghökkentő, a másiknak is annak kell lennie. Egyenrangúak ők, egyikőjük sem kerekedik felül a másikán. A csodakamra azt sejteti, hogy a sokféleség nem csupán látszat, hanem a valóság alapvető tulajdonsága, és hogy a világ megfoghatatlan: hajlamos kitérni a zsugori értelem abbéli próbálkozásai elől, hogy merev formulákkal vonja ellenőrzése alá a teljességet. Eddig jobbára csak Isten lehetett az elmélkedés tárgya, immár a világ is az, méghozzá saját jogán.

*

A reneszánsz csodakamrába lépő a világgal találkozik, de nem akárhogyan: a világgal mint sűrített térrel és idővel, mint megfejtésre váró enigmával, a világgal mint kérdéssel, kétséggel és csodával. Mintha a természet az ember szemében isteni attribútumokkal ruházódna fel. Közben a csodakamra-látogató mégsem *egészen* a világgal találkozik, hanem annak egyfajta kivonatával: önkényesen kiragadott példákkal, rövidítésekkel, jelzésekkel. Mindenekelőtt a jelek *sokfélesége* által jut kifejezésre a *mindenség*, és ezek az összehordott jelek, a dolgok szétszórt ábécéje az, ami a világot képviselni hivatott. Ezért írhatta Michael Markowski, hogy a csodakamra voltaképpen nem *reprezentáció* – másolat, leképezés –, sokkal inkább *szimulákrum*: olyan jel (vagy jelek összessége), amely nem vonatkozik valóságos tárgyra. A *Wunderkammer* olyan világmásolat, amelynek a szó szoros értelmében vett eredetije nincsen sehol.

> erjedésnek indult

Hová lett akkor a világ? Jelenségekké porladt. Ami eddig az Egy tarka köntöse volt, Isten gondosan megmunkált kézműves-remeke vagy a természet inherens bölcsességének példája, most kiszámíthatatlan lett, erjedésnek indult. Kitűnt, hogy ami eddig rendellenesnek minősült, az csak a „rend” kisstílű felfogásáról árulkodik, és valójában nem kivételt jelent, sokkal inkább a szabályt. Ebben áll az új típusú belátás, ami a *theatrum sapientiae*-t is létre hívta: hogy a világot legelsősorban nem megérteni kell, hanem meglepődni rajta.

(folytatjuk)

1. Ehhez l. Ferino-Padgen, S. (ed.), *Arcimboldo – 1526–1593,* Musée du Luxemburg, Paris, 2008, pp. 168–69. ↑
2. Ambras-hoz és a Habsburg-gyűjtemények történeti áttekintéséhez l. DaCosta Kaufmann, Thomas, *A kincstártól a múzeumig: az osztrák Habsburg-ház gyűjteményei*, in: Café Babel, 1994/4, pp. 83–103. ↑
3. A csodakamrák történetének áttekintéséhez: Zatohlávková, E., *Il Studiolo*, in: Fornasiero, A. Eliška Zlatohlávková, E. Kindl, M, *From studiolo to gallery: Secular spaces for collections in the Lands of the Bohemian crown on the threshold of the early modern era*, pp. 27–37., és Laue, Georg (ed.), *The Kunstkammer – Wonders are Collectable*, Munich, 2016. Magyarul ehhez: Bódai Dalma, *Theatrum Machinarum*, L'Harmattan, Bp., 2021. ↑
4. L. Evans, R. J. W–Marr, A.(ed), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Routledge, New York, 2006, p. 63. és skk. ↑

kép | Lavinia Fontana festménye

Nacsinák Gergely András

ISZONY ÉS ÁHÍTAT 2.

2023-03-24 | **ESSZÉ**

Ámulatkamrák.

A *theatrum sapientiae*-be lépni odüsszeuszi tapasztalat. Amikor az ember belefásult a környező világ kitartó ostromába, és pillanatnyilag nem hajlandó birokra kelni sem zsákmányért, sem dicsőségért, sem asszonyért, akkor – maga mögött hagyva az

ostromlott vidéket – egyszerre kitágul a világ, őt magát pedig zabolátlan szabadság ejti rabul: nem sejtett örömök, hideglelős csodák és mindenekelőtt saját, mindent átfogni vágyó és befogadni képes tekintete. A világ immár nem prédaként, hanem átváltozások – „tündér változatok" – műhelyeként, csodák tárházaként mutatkozik meg a bolygó értelem számára.

Persze hatékonyan bolyongani sem képes akárki: ahhoz sem árt hősnek lenni.

Odüsszeusz az út során szörnyetegekbe is botlik, nemcsak káprázatos csodákba. (Ami azt illeti, a csodálatos vajmi ritkán kellemes.) Sokszor egy hajszálon múlik, hogy ott nem hagyja a fogát. És ami rosszabb, néha az élvezet csap át halálos veszélybe, a szépség mutálódik rémületessé: a csoda makacs kétarcúsága. Hanem a tágra nyílt, mindent befogadó odüsszeuszi tekintet egyiktől sem fordul el. Ezért a Kunstkammer-gyűjtemények tárgyaira, legyenek azok szépek vagy visszataszítóak, ugyanazt a szót alkalmazták: *mirabilia*.

> **vége-hossza nincs bolyongás**

A reneszánsz gyűjtemény furcsa velejárója, hogy ott a mindennapos is kuriózumként hat: a trópusi csigák szeszélyes tekervényei mellett a közönséges csigaház különös szépsége sem marad észrevétlen. A csodakamra odüsszeuszi szabadsággal ajándékozza meg a látást – mint vége-hossza nincs bolyongás valós és képzeletbeli partokon –, felszabadítva a rutinszerű kapcsolatokba és következtetésekbe tokosodott elmét. „A dolgok itt szabadságra mentek" – írja egy szerző a Kunstkammerek kapcsán. [1] Szabadjára engedve, kontextusok és konvenciók híján pedig a világ meglepő arcát mutatja. A dolgok ábécéjéből új szöveg kísértete bontakozik ki – de vajon megmarad-e világnak a világ, kontextus nélkül, elbeszélés nélkül, mítosz nélkül? Vagy szimulákrummá oldódik, látványcserepekre hullik szét? És az úgynevezett keretek, a valóságról alkotott nyelvi és teoretikus modellek nem szimulákrumok-e többé-kevésbé? Munkahipotézisek, egy-egy hebehurgyán berendezett fogalmi csodakamra. A Kunstkammer rendezési kísérletei

arra figyelmeztetnek, hogy az efféle látszat-rend, a szimplifikáció elkerülhetetlen, és talán csak az ámulat, a megdöbbenés, a viszolygás erőinek segítségével lehet valamennyire tudatosítani vagy elkerülni a kényelmes teóriák lépvesszejét.

17. századi kuriózumos szekrényke, wikipedia.org

Sokkal veszélyesebb, ha ez a prekoncepcióktól szabaddá vált, odüsszeuszi tekintet nem *időzik el* ezen a sokféleségen, azaz nem száll alá a lehetőségek alvilágába, és nem alkotó módon aknázza ki az ámulatot, hanem a felszínen siklik tova: mert akkor a kiforratlan valóság valóban puszta látvány, fényűzés, játékszer marad. Még csak nem is szimulákrum, mindössze *spektákulum* – szakasztott, ahogy manapság. Az utazásra, elidőzésre, játékra rest szellem legföljebb meghökken a látottakon, és már csörtet is tovább: de a meghökkenés nem csodálkozás, és végképp nem megrendülés. A kapkodó tekintet számára nem mutatkozhat meg a dolgok eredendő kuriozitása, a világ minden ízében különleges volta: a látottak nem válnak jellé, pláne nem kérdőjellé. Ahogy a múzeum veszélye, hogy adott prekoncepciók mentén, funkcionálisan berendezett tár-helyként üres héjakká dermeszti a dolgok csodáját, a csodakamráé az, hogy látványossággá sekélyesíti a látványt. Érdekessé dédelgeti a titokzatost, és szórakoztatóvá teszi a szörnyeket: saját, felszínességből eredő unalmának játékszereivé.

*

Az ámulat a tömegben könnyen álmélkodássá silányul. Ez az átalakulás harmadik fázisa. A *studiolo*, az introspekció helye, a megalkotásra váró eszményi „én” modellje előbb befogadó *Wunderkammer*ré tágul, majd túlcsordul és fényűző *Kunstkammer* lesz belőle, már egészében és végképp kifelé fordulva. Extrovertált leképezése a hatalomra, csodálatra, izgalmakra vágyó énnek, narcisztikus birtoklásvággyal és némi renyhe babonasággal megfejelve: a felvilágosodás kritikai érzéke ezért is borzad vissza a csodakamrától, és alakítja át e hebehurgya gyűjteményeket fegyelmezett múzeummá. Amikor a csodakamra nem a *valóság*, hanem az *uralom* természetének jelképe és a hatalmat reprezentáló eszköz – „propaganda, pompa, presztízs” jelszava alatt [2] –, a műhelyből mutatvány válik: megmarad ugyan fényűző játéktérnek, de a benne zajló játék már tét nélküli.

*

Igaz, a klasszikus csodakamrákat is szokás volt „játéktérként” aposztrofálni. Ebből azonban nem lesajnálás érződik, hanem épp az ellenkezője: a játék felértékelése. A csodakamrák – a *studiolók* afféle (nagy)polgárosodott leszármazottaiként – továbbra is teret és időt biztosítottak az érdekmentes, független tevékenységre, ami voltaképp a játék lényege: és e szempontból sokáig mindegy volt, ki játszik inkább: a természet vagy a szellem. Pláne, ha e kettő esetleg ugyanaz.

> **a természet vezérelveit utánozva**

A rózsakeresztes nagymesterként számontartott Johann Valentin Andreae 1619-es *Christianopolis leírása* című értekezésében – amely Bacon *Új Atlantiszának* egyik ihletője – nemcsak egy egész városállamot rendez be képzeletben csodakamrának, de a megismerés alapvető ismérveként is a játékot jelöli meg: „Itt a fémek, az ásványok, a növények és az állatok tulajdonságait vizsgálják az emberi nem hasznára és üdvére; megtisztítják, megsokszorozzák és egyesítik. Itt jegyzik el újra az eget és a földet, itt fedezik fel újra az isteni titkok földi lenyomatait; itt tanulja meg az ember uralni a tüzet, felhasználni a levegőt, becsülni a vizet és vizsgálni a földet. Megtalálható itt az a valami, amivel a természet majma eljátszhat, mikoron a természet vezérelveit utánozva és ismérveit felhasználva egy új, kicsi és fölöttébb míves természetet alkot (…) Mindezeket azonban nem szükségből teszik, hanem azzal a szándékkal, hogy vele művészi versengést tápláljanak… miáltal az ész, vagy még inkább a bennünk maradott isteni szikra esélyt kap arra, hogy bármely rendelkezésre álló anyagban felvilágoljon”. [3] A szabaddá vált odüsszeuszi látásban van valami gondtalan, játékos vonás, és éppen ez a bizonyos „nem szükségből születő cselekvés” az, aminek köszönhetően az emberben szunnyadó égi szikra felizzik, aktivizálódik és *teremtő módon* tud megnyilatkozni. A fenti szövegben emlegetett „természet majma” ugyanis – a félreértések elkerülése végett – nem az ember, hanem az *ars*, a mesterség és művészet, amely – leképezve a természeti folyamatokat – másol, képmásokat alkot és a már meglévőkből kiindulva művileg új meg új formákat hoz létre. Mindez azt is jelenti, hogy a világ, minden látszólagos „sűrűsége” ellenére sincs „telítve” még, nekünk pedig nem az az egyedül elképzelhető feladatunk, hogy aprólékosan leírjuk. A

természetben nyílik egyfajta „játéktér”: még nincs valamennyi lehetősége kiaknázva, felkínálkoznak benne olyan változatok, amelyek felismerésre és megvalósításra várnak. A *theatrum sapientiae* bölcsessége tehát nemcsak álmélkodásra képes, hanem démiurgoszi, alkotó bölcsesség is.

Ifj. Frans Francken festménye, wikipedia.org

*

De akár a természet játszik itt az emberen keresztül, akár fordítva, a csodakamra egyik fontos aspektusát kétségkívül a hasznosság és használhatóság parancsa alól kivont tér és idő jelenti. Mint azt sokan megjegyzik, mindennemű gyűjtemény, tárlat lényege is ez: a hétköznapi használat kontextusából kiemelni, és ezáltal „láthatóvá tenni” a dolgokat. Innen már csak egy lépés az a magasabb, ontológiai természetű elkülönítés, ami a profán és szakrális közti határt is átlépi. A csodakamra, sokféle monstrumaival és kuriozitásaival, egész berendezkedésével, amely a megszokottat is

döbbenetessé avatja, már ezen a határon egyensúlyozik. Azt is sokan leírták, hogy közvetlen haszonnal nem kecsegtető tevékenységként a játék eleve „szent" időtöltés: szabad, haszontalan, épp ezért szép is. Az ember dolgozik – ellenben az istenek játszanak. Ha az ember is játékba kezd, egy hajszállal jobban hasonlít az istenekhez. Amikor áldozatot mutat be, szertartást végez, a mozdulatok és szavak önmagukra utalva megemelkednek, cizelláltak, hieratikusak, fölöslegesen bőségesek lesznek – a cselekvés pedig átér a játék szférájába. A csekély számú dolog közt, amiben a Biblia és a görög gondolkodás hajlandó egyetérteni, a játék eredendő szentsége is megtalálható. Salamon bölcsessége – amely szerint az Isteni Bölcsesség, a Logosz gyönyörűséggel telve játszik a földkerekségen (Péld. 8,30–31) – és Platón bölcsessége – „az ember játékszer az istenek kezében, és ez benne a legjobb" (Törvények, 803.C) ezen a ponton összeér. A gyűjteménnyel foglalatoskodó, a mindennapokat tovább nem koptató, látszólag semmittevő, elvonuló, gyönyörködő és tűnődő szellem félig-meddig már egy másik szféra lakója. Nem fenekedik, nem fél, nem fenyeget: engedi, hogy a világ játsszék vele: aszerint él tehát, ami „benne a legjobb".

*

A csodakamrába lépőn – feltételezhetjük – először is ámulat lesz úrrá, másodsorban visszahőköl, esetleg a kettőt egyszerre; egyidejűleg keríti hatalmába iszony és áhítat az összehordott kacatok és kincsek, műremekek és abszurdumok láttán. Az első döbbenet idővel átadja helyét a kíváncsiságnak. Közvetetten így rehabilitálnak a csodakamrák egy, már évszázadok óta jórészt parlagon heverő emberi tulajdonságot: a természetes kíváncsiságét, amely legalább Augustinus óta inkább sorolódott a vétkek, mint az erények közé. Itt azonban nem csupán helyet kap, hanem még ösztönzik is: a fiókok, szekrények, ötletes tárlók garmadája mind arra ingerli a szemlélőt, hogy nyitogassa azokat, egyiket a másik után, szisztematikusan vagy ötletszerűen, de őszinte kíváncsiságtól hajtva: vajon mi lapulhat a következőben és mi az utána következőben, miféle szivárványos ásvány vagy egzotikus teremtmény?

rejtjelezett rend

Az áhítat, meghökkenés és kíváncsiság hármashangzatának lecsengése után következhet csak a fölmérés, a csöndes tűnődés ideje: mit is közvetít a

jeleknek ez a vihara: vajon káosszal vagy rejtjelezett renddel állunk szemben? Elvégre a rejtvényfejtés is játék: és még sokkal nemesebb játék, ha a feladvány a világ, és benne mi magunk.

*

Persze, hogy *valójában* mit érzett hajdan egy *Kunst*– vagy *Wunderkammer*be lépő, pontosan hogyan érintette őt a varázsos légkör, amely a világ csodaszerűségét sűrítette négy fal közé, már csak azért is bajosan tudható, mert egyetlen ilyen ámulatkamra sem maradt fenn érintetlenül. A kevés számú fennmaradt Kunstkammer-ábrázolásra és -leírásra vagyunk utalva. Hanem ami ezekből kitűnik, az csakugyan a *hatásra* törekvés, udvari kollekciók esetében nyilvánvalóan a látogatók lenyűgözését, közvetetten a tulajdonos ázsiójának emelését is ideértve. Mégis hihető, hogy a csodakollekciók hatásvadászata alapvetően nem cél, hanem eszköz (bár sokféleképp felhasználható), amennyiben a *Wunderkammer* célja nem annyira a *világ* reprezentációja, hanem annak egyfajta kivonataként, „esszenciájaként" inkább a *világ lényegéé*. Ami pedig csodálkozás, tiszta döbbenet. Platón szerint a gondolkodás kezdete, a keresztény filozófusok szerint a hité.

A Wunderkammert ábrázoló fametszet, 1599, Nápoly, wikipedia.org

A világ természetét ezek szerint nem a langyos középérték, hanem a *szélsőség* fejezi ki leghívebben: mert a valóság nem statikus, hanem dinamikus, ingatag és mindenekelőtt próteuszi hajlamú, akár egy zavarba ejtően színes álom, tehát megközelíteni is csak a köznapi tompultságból kizökkenve lehet. Ha a természet – vagy a teremtés – nyitott, az embernek is illik annak lennie, lévén maga is természeti – avagy teremtett – lény: az átalakulások játékának egyszerre alanya és mestere. Két nyitott rendszer áll tehát itt egymással szemben: a természet és a szellem, amivel kapcsolatban óhatatlanul felvetődik a kérdés: vajon – az egyre inkább elmosódó határokkal szembesülve – nem egy és ugyanazon valóság két, mesterségesen elkülönített aspektusáról van szó?

*

Határvonalak.

eltévelyedések és határsértések

A természetest a mesterségestől elválasztó – még Arisztotelész által kijelölt – határ a *Wunderkammer* ihletett káoszában eltűnik: korall és óraszerkezet nemcsak egymás mellé kerül, de akár egymásba illesztve, természetellenes kombinációkban forr össze. Persze lehet, hogy nem is természetellenes az, ami elsőre annak tűnik: talán olyan kapcsolódási pontok ezek, amellyel a természet mindeddig nem számolt. Francis Bacon, tovább finomítva az arisztotelészi megkülönböztetést, amellett érvel, hogy a természettörténet három részre bontható: a *naturalia*, a *mirabilia* és az *artificalia* területére. Az elsőbe sorolandók a szokványosan keletkező és elmúló létezők. A másodikba az eltévelyedések és határsértések: hibridek, szörnyek s egyéb rendkívüli dolgok. Ám a harmadik jelenti igazán a csodakamra felségterületét: ez ugyanis a megmunkált, továbbgondolt, kiegészített természet. Míg ugyanis a *naturalia*, habár rendezett, mégis csupán a mechanikus reprodukálódás világa, a második pedig, a *mirabilia* – bár elvetélt kísérletekkel és reprodukálhatatlan variációkkal teli –, már jelzi a természet hajlamát az átalakulásra, demonstrálva kísérletező kedvét. A harmadik, az *artificalia* ezt a kettőt összekapcsolja, megfejelve mindezt a tervezettséggel, vagyis a szellemmel. A szabályokat felismerő értelem vezetgeti itt a vaktában mutálódó természetet, olyan célirányossággal ajándékozva meg, amelyet mindaddig nélkülözött. [4] Mindez azért lehetséges, mert az átmenet a *naturaliából* a *mirabilián* át az *artificaliába* folyamatos: „a mesterséges képződmény a természetes anyagoktól egyedül előállításának módjában különbözik, de nem formája vagy lényege szerint”. [5] A csodakamra mesterséges eszközökkel és eljárásokkal egyfajta „sűrített” természetet hoz létre, ha szükséges, ki is egészítve azt. A sokféleség mélyén meghúzódó rendezőelv mindenesetre az *átmenetiség* elve: a szörnyek, torzszülöttek, keveréklények ezek szerint (és ellentétben Bacon besorolásával) nem a szabályt (*naturalia*) teszik nyilvánvalóbbá azzal, hogy látványosan eltérnek attól (*mirabilia*),

hanem *maguk* jelentik a szabályt. Az átmenetiség nem kivételes, közbülső állapot, hanem alapvető: minden forma, legyen bár természetes vagy mesterséges, csupán ideiglenes lehet. A világ minden ízében jobban hasonlít varázslatra, mint óraműre.

Koralgyűjtemény, 18. század. Berlin, wikipedia.org

Az efféle gyűjtemények vállaltan hibrid jellege a felvilágosodás idején valósággal provokálta a *naturalia* és az *artificalia* újbóli megkülönböztetését és végérvényes szétválasztását, ami egyúttal a csodakamrák felszámolásához vezetett. A csodakamra

lényegét éppen a rögzített kategóriák hiánya jelenti: a világ mint átmenetek, kapcsolatok hálózata jelenik meg benne; lehetőségek és analógiák tereként. És itt rejlik egy másik újszerű gondolat. Ha valóban a természet alkot – esetleg Isten a természetin keresztül nyilatkoztatja ki alkotóerejét –, akkor az anyagban rejlő inherens vagy abba implantált teremtőerő *egyetemes*, vagyis nemcsak a természetes létezők és művi alkotmányok megkülönböztetését teszi fölöslegessé, de végső soron az „élő" és „élettelen" szétválasztását is. A természet lehet gépezet, élőlényeket előállító mechanizmus, és *vice versa*: az ember alkotta szerkezetek is tekinthetők természetes „lényeknek". A *Kunst*– és *Wunderkammer*ekben ezért kapnak kitüntetett helyet a különféle, mai szemmel olykor igencsak bizarr automaták. **[6]** Az *automaton*ok voltaképpen khimérák, keveréklények: a *naturalia* és az *artificalia* határmezsgyéjén egyensúlyozó sem holt, sem eleven monstrumok.

A csodakamrák mágikus világa tehát meglepő módon nyílegyenest a mechanikus materializmus felé mutat.

*

Azért valami keveset mégiscsak tudhatunk róla, mit láthattak a szerencsések, akik ilyen vagy amolyan okból – hivatalos úton vagy privát kíváncsiságtól vezérelve – bebocsátást nyertek egy efféle gyűjteménynek otthont adó házba vagy palotába. Fennmaradt ugyanis néhány – nem sok, de annál érdekesebb – ábrázolás, elsősorban a 17. századból, amelyek efféle S*chatz-, Kunst-, Wunderkammereket* mutatnak belülnézetből. Olaus Wormsét például, a neves természetbúvárét, akinek gyűjteménye halálát követően egy reprezentatívabb hercegi kollekció része lett. Mert a gyűjtemények is vándoroltak: nemcsak gyűjtőik vagy egy-egy értékesebb darabjuk. Mindnyájan egy általános vándorút részesei lesznek: összeadódnak, szétválnak, helyet és gazdát cserélnek, ezzel is mintegy illusztrálva a valóság dinamikus természetét.

lajstrom

Egy másik metszet a bolognai Ferdinando Cospi márki látványtárát varázsolja elénk 1657-ből (Ulysses Aldrovandi tizenegyezer darabos kollekciójával kiegészülve utóbb a Bolognai

Természettár alapját képezte). Ezen a szokásos különlegességek – indián nyílvesszők, amforák, kisebb-nagyobb tengeri szörnyek – regimentje mellett egy eleven törpe is feltűnik, mégpedig kettős minőségben: egyszerre a tárlat darabjaként és tárlatvezetőjeként. A terem felett pedig Dante mellszobra őrködik, akinél nagyobb gyűjtőt valószínűleg azóta sem hordott hátán a föld, tekintve, hogy nemcsak az e világot, de a túlvilág valamennyi régióját is gondosan lajstromba szedte. De már a fellelhető legkorábbi csodakollekció-ábrázoláson – amely a nápolyi gyógyszerész és természetbúvár Ferrante Imperato *Dell'Historia Naturale* című 1599-es munkájában lelhető föl – együtt vannak a későbbi ábrázolások elmaradhatatlan kellékei: talányos tárgyak, rendezett káosz és persze ámuló látogatók. Az embernek az az érzése, hogy varázslók kamrájába vagy alkimista laboratóriumba tévedt: a populáris kultúra mágikus szertárainak képében ugyanis ezek a késő reneszánsz gyűjtemények köszönnek vissza.

De mi is az pontosan, ami itt, közvetve bár, de a szemünk elé kerül?

Ifj. Frans Francken festménye, wikipedia.org

Tágas, lehetőleg nagy méretű ablakokkal ellátott helyiség, műhely és bemutatóterem keveréke. A falak mentén polcok, szekrények strázsálnak, fiókjaik itt-ott megnyitva, a sublótokból és almáriumokból kisebb-nagyobb dobozok, szelencék, kazetták kandikálnak elő, melyekben esetenként további tégelyek, edények, palackok lapulnak. A polcokon csillagászati eszközök, titokzatos rendeltetésű műszerek, kőzetminták, antik érmek, tükrök, kisebb-nagyobb csiszolt lencsék, koponyák, korallok, kalitkák; aztán mindenféle szárnyas, négylábú és uszonyos lények preparátumai; vannak itt továbbá márványtorzók, automaták, szivacsok, kagylók, csigaházak. Körben a falakon

tülkök, tükrök, trófeák, teknőcpáncélok borítanak minden tenyérnyi helyet; íjak, nyilak és csatabárdok, reliefek, tájképek, térképek lógnak; és emellett persze könyvek, nyomtatványok garmadája. A mennyezeten, már amennyiben látható, okvetlenül krokodilus, esetleg más impresszív szörnyeteg terpeszkedik. [7] Nemegyszer a tulajdonos is felbukkan, büszke Hermészként kalauzolva vendégeit a csodák labirintusában: de ha fel is tűnik, többnyire csak a szélen, vagy a szó szoros értelmében a háttérbe vonulva – hiszen mindez nem róla szól, legalábbis nem közvetlenül. Sokkal inkább a mindenségről, pontosabban a mindenség különböző aspektusairól. Arról, hogy hányféle szempontból és milyen eltérően lehet megközelíteni a világot: csillagpályákat vagy idegpályákat vizsgálva, műremekeket vagy élőlények szerveit mustrálva, olvasás vagy utazás, elmélkedés vagy mérések útján – de minden szempont egyformán legitim, egyformán célravezető. A szempontoknak tehát nincs eleve adott, magától értetődő hierarchiája: egyedül a minél tágasabb horizont, a minél komplexebb megközelítés számít.

mágikus fogékonyság

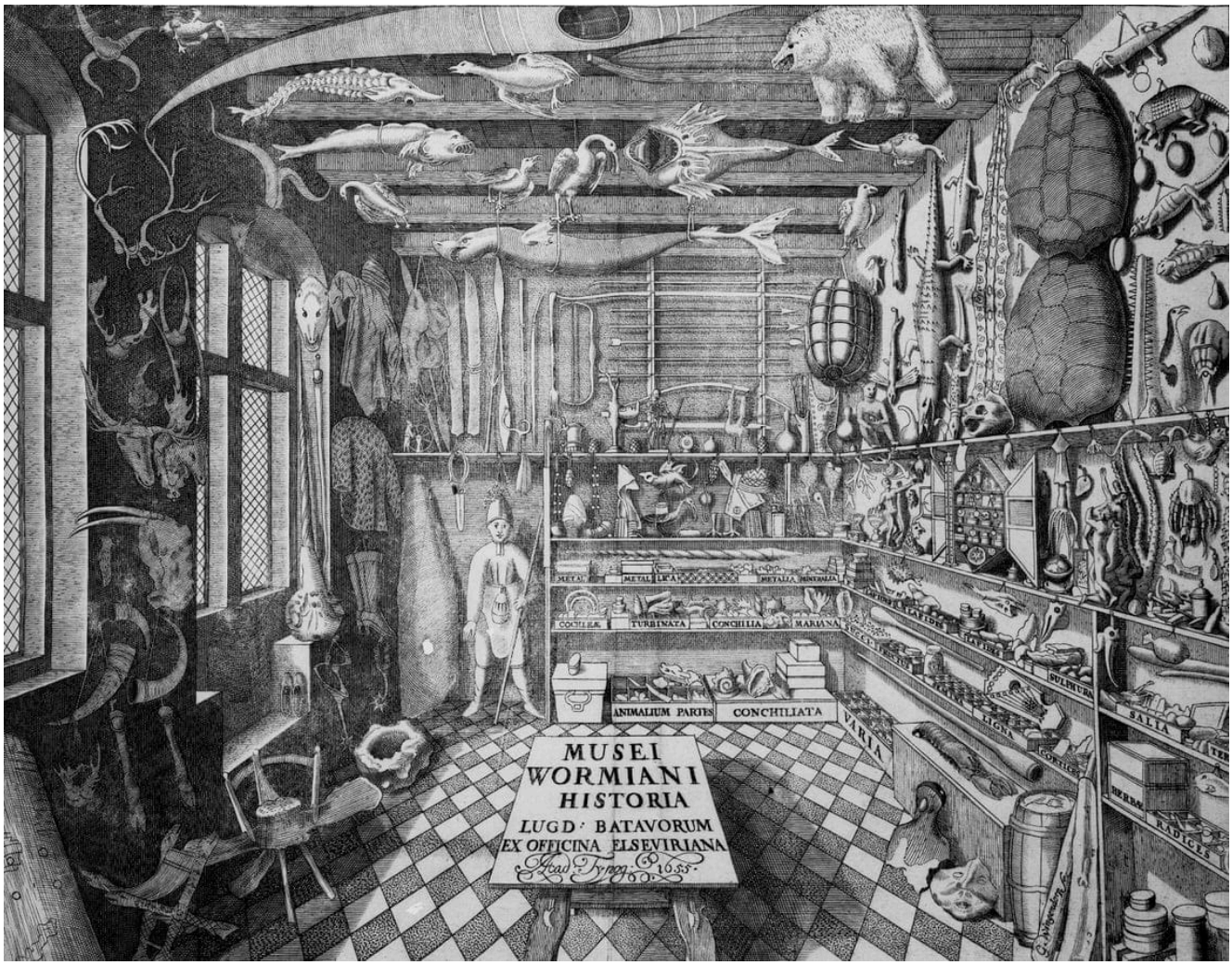
Az ámulat-tárlatok történetében oly előkelő helyet elfoglaló római gyűjtemény – amelyet Athanasius Kircher jezsuita polihisztor állított össze már a csoda-tárlatok alkonyán, a 17. század második felében – mintha minden eszközzel ezt az univerzális komplexitást igyekezett volna megjeleníteni, a természet és művészet egyes darabjait kozmikus léptékbe helyezve. A *Collegio Romano*-beli tárlat igazi barokk spektákulum, melyben a grandiózus kivitelezés mágikus fogékonysággal párosul: ásványok, pénzérmék, preparátumok, optikai eszközök és magnetikus erők által mozgatott masinériák között díszes talapzaton hieroglif-írással gazdagon vésett egyiptomi obeliszkek álltak a csarnok közepén, amelynek boltívein titokzatos szimbólumok és pompás asztronómiai ábrázolások sejlettek fel. A makro- és mikrokozmosz minden egyes rétegét láthatatlan erők járják át – „a világot rejtett csomók rögzítik", ahogy Kircher mondogatta –, és a legnagyobbtól a legkisebb parányig mindenütt az összefüggések bonyolult hálózatát, egyedi csomópontját fedezhetjük fel: egy-egy jelet. [8] Elrendezése és a kiállított tárgyak lajstroma alapján úgy tűnik, a Kircher-féle gyűjtemény nem a láthatót, hanem a mindenben megnyilatkozó *láthatatlant*

igyekezett megmutatni – így nevezhetnénk akár Isten Múzeumának is. A Collegio Romanóban Kircher, a hieroglifák megszállott kutatója mintha egy grandiózus, minden addiginál összetettebb, térbeli hieroglifát hozott volna létre, amely a lehetőségekig híven fejezi ki a valóság hieroglifikus – kompozit és egyszersmind rejtélyes – természetét.

A mindenség Isten hieroglif-jele, amelynek jelentése megfejtésre vár.

*

A *Wunderkammer* tehát lehet a valóság sajátos szemszögből felvett portréja, egy ismeretlen létező képmása, bizonyos értelemben hívebb bármely hagyományos térképnél vagy tájképnél. Az Imperanto-féle gyűjteményről készült rézkarc nem ok nélkül viseli a feliratot: *Ritratto del Museo di Ferrante Imperato* – azaz „Ferrante Imperato Múzeumának Portréja”. Ahogy a portré egyetlen arcba sűríti egy élet összes vonatkozását, a csodakollekciók is erre törekszenek.



Ole Worm természettudományos múzeumáról készített rézkarc, 1655, wikipedia.org

Az efféle gyűjteményekről készült illusztrációk ugyanúgy portrék tehát a maguk nemében, mint a farkasember-famíliát ábrázoló festmények: csak épp nem egy-két kitüntetett „szörnyeteget" mutatnak be, hanem *a világot mint szörnyeteget*, mint csodát, mint kuriozitást. A csodakamrákról készült ábrázolások ma is lenyűgözőek, és ehhez alighanem hozzáadódik a redundanciából adódó szédület is, amit reprezentációk reprezentációi képesek a szemlélőből kiváltani. Ahogyan egykor Ferdinánd főherceg kénytelen-kelletlen beérte festménnyel egy eleven farkasember helyett, nekünk is be kell érnünk a csodakamrák ábrázolásaival. És hogy ezek a rajzok és metszetek csakugyan híven adják vissza az egykori látványt, tanúsítja a bázeli Thomas Platten útleírása. Ő 1599 őszén bebocsáttatást nyert Walter Cope, a neves felfedező és antikvitás-szakértő londoni házába, és feljegyezte ottani, meglehetősen

tarka impresszióit. [9] Látott itt többek közt „egyetlen húrral ellátott hangszert", „bebalzsamozott gyermeket, úgymond Mumiát", „indiánus kőbaltát", fogakból fűzött afrikai nyakláncot, kéregre írott könyvet, lábbeliket a világ különböző tájairól, egy konvex tükröt, VIII. Henrik udvari bolondjának csörgőit, egy narvál csavart szarvát, pánsípot, míves kínai dobozkát. Szárnyas rinocéroszt. Egyszarvúfarkat. Világító legyeket Virginiából. Plafonról csüngő kenut. „Egy strucctojás, egy unikornis szarva, különböző mechanikus szerkezetek, csontvázak, festmények, egy elefántagyar, korallok és ismeretlen élőlények. Megannyi egzotikus, meghökkentő, hihetetlen és extravagáns dolog, raritások kavalkádja egy térbe zsúfolva" – írja Thurzó Imre egy 1615-ös európai tanulmányútján szerzett benyomásait rögzítve: felsorolása mintha csak Platten sorait folytatná. [10]

rejtett szálak

Nagyon is elképzelhető, hogy a csorba csigaházak, poros kőzetek, molyette preparátumok önmagukban nem gyakorolnának különösebb hatást az emberre, legalábbis nem idéznék fel a varázslat auráját; de így, egymással keveredve, „egy térbe zsúfolva" fölséges kavalkádban képesek bárkit ámulatba ejteni. A káosz itt szervezőelv. Lehetőségek mátrixa, *prima materia*. A rendezésre váró univerzum látványa rejtvényként jelenik meg, titokzatos összefüggéseket sejtetve. Előhív az emberből valami szunnyadó kabbalista ösztönt, és ahogy a zsidó misztikusok a Tóra betűit rakosgatva buzgólkodtak helyrehozni, új értelemmel megajándékozni a szétzilálódott teremtést, a csodakamrába lépő is, a döbbenet első *crescendó*ja után mindjárt kapaszkodókat, szempontokat keres, olyan rejtett szálak után kutatva, amelyek ezt a fésületlen sokféleséget összetartják. Túlságosan megzabolázni a természetet azonban nem érdemes, mert amint a kollekciókhoz is utat találnak a taxonómiák, amint a felvilágosult szellem rosszalló pillantást vet erre a zsibvásárra, és kezdi ráncba szedni azt, a csodakamrákból elillan a csoda, és megmarad a kamra: tárolásra, konzerválásra szolgáló helyiség – megszületik a múzeum.

(folytatjuk)

1. Mullaney, Steven, *Strange Things, Gross Terms, Curious Customs*, in: Greenblatt, S., *Representing the English Renaissance*, California University Press, 1988, p. 67. ↑

2. Trevor-Roper, H., *A műgyűjtemények kifosztása a 17. században*, in: Café Babel, 1994/4 pp.103–119. ↑
3. L. *Christianopolis* 44 és 13. (Ujvári Péter fordítása.)↑
4. Bacon 1605-ben megjelent *De Augmentis Scientarium* c. művének koncepcióját részletesebben is ismerteti: Bredekamp, Horst, *A Kunstkammer mint játéktér*, in: Café Babel 1994/4 pp.70–71. ↑
5. *De Augmentis*, 2.2. ↑
6. Ehhez l.: Bódai, i. m. pp. 95–189. ↑
7. Krokodilt, afféle apotropaikus kabbalaként, bajelhárító funkcióban már középkori templomok mennyezetére, illetve várak, paloták kapuzatára, bejáratához felfüggesztve is alkalmaztak. Itt alighanem megőrződik valami régi, mágikus funkciójából is, ugyanakkor a többi természeti különlegesség között szerepeltetve új jelentést is kap. ↑
8. Kircher gyűjteményéről rövid áttekintést ad: Waddell, M.A., *Magic and Artifice in the Collection of Athanasius Kircher*, in: *Endeavour* (2009). ↑
9. Idézi: Mullaney, i. m. uo. ↑
10. Idézi: Bódai, i.m. ↑

felső kép | Domenico Remps műve, wikipedia.org